

caiete critice

11 (325) / 2014



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

Director: Eugen SIMION



I. Agârbiceanu (II)
de Eugen Simion

***Cum se vede azi
modelul occidental***
de Napoleon Pop
Valeriu Ioan-Franc

***Strategii și etape
ale ficționalizării
comunismului***
de Andrei Simuț

***Imaginea Divinității
în eseistica
lui Petru Dumitriu***
de Anca Stavre

***Istoria – dincolo
de idei, de ideologii
și programe***
de Caius Traian Dragomir

caiete critice

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

și
*Editura Expert,
sub egida
Academiei Române*

Nr. 11 (325) / 2014

Revistă indexată CNCS în categoria B

Redacția:

Eugen SIMION
director

Valeriu IOAN-FRANC
redactor-șef

Lucian CHIȘU
coordonare editorială

Simona GALAȚCHI
secretar de redacție

Aida SARCHIZIAN

Andrei GRIGOR

Bogdan POPESCU

Călin CĂLIMAN

Maria MOLDOVEANU

Ana-Lucia RISTEA

Oana SOARE

Mihaela PINTICĂ

Nicolae LOGIN

Luminița LOGIN

EDITURA
Expert

Tel.: 318.24.38; 318.81.06

E-mail: edituraexpert@gmail.com

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)

Evanghelos 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**



I. Agârbiceanu (II)
de Eugen Simion

**Cum se vede azi
modelul occidental**
de Napoleon Pop
Valeriu Ioan-Franc

**Strategii și etape
ale ficționalizării
comunismului**
de Andrei Simuț

**Imaginea Divinității
în eseistica
lui Petru Dumitriu**
de Anca Stăvru

**Istoria – dincolo
de idei, de ideologii
și programe**
de Caius Traian Dragomir

CUPRINS

11/2014

FRAGMENTE CRITICE

- Eugen SIMION: I. Agârbiceanu (II)
I. Agârbiceanu (II) 3

A GÂNDI EUROPA

- Napoleon POP & Valeriu IOAN-FRANC: Cum se vede azi modelul occidental
How Can the Western Model Be Seen Today 15

ISTORIE LITERARĂ

- Andrei SIMUȚ: Strategii și etape ale ficționalizării comunismului. Provocări metodologice
Strategies and Stages of the Communist Fictionalization. Methodological Challenges 22
- Iuliana MIU: Scriitura în comunism. Mircea Nedelciu, între suprafețe și profunzimi
Writing in the Communist Times. Mircea Nedelciu, Between Surfaces and Depths 27
- Oana SAFTA: Sucitul între handicap fizic și „trișorul de personalitate”. Negarea tipologiilor promovate de realismul socialist
The “Crooked” Between Physical Incapacity and „Personality Cheater”. The Denial of the Typologies Promoted by Socialist Realism 32
- Anca STAVRE: Imaginea Divinității în eseistica lui Petru Dumitriu
The Image of Divinity in the Essay Works of Petru Dumitriu 40
- Sorin Mirel IVAN: Generația războiului în context literar românesc și european
The War Generation in the Romanian and European Literary Context 52

COMENTARII

- Caius Traian DRAGOMIR: Istoria – dincolo de idei, de ideologii și programe
History – Beyond Ideas, Ideologies and Programmes 68

CULTURĂ ȘI ECONOMIE

Maria MOLDOVEANU: Contribuția sectorului cultural la creștere economică și ocupare.

Festivaluri. Muzee și expoziții (II)

The Contribution of the Cultural Sector to the Economic Growth and Employment.

Festivals. Museums and Exhibitions (II) 71

Ilustrăm acest număr cu lucrări ale artistului plastic

Adam BĂLȚATU

(1889-1979)

Acest număr a apărut cu sprijinul

Primăriei Sector 2 - București,

primar Neculai Onțanu

Eugen SIMION

I. Agârbiceanu (II)



Abstract

Acest articol continuă analiza epicii lui Ion Agârbiceanu. Acad. Eugen Simion observă caracteristicile stranii ale multor personaje și unele aspecte de reală profunzime ce dau greutate talentului epic al lui I. Agârbiceanu. În opera lui greoaie și monotonă se poate descoperi o anume originalitate estetică. Personajele ca niște gravuri au destine implacabile precum în tragedia greacă. Proza scurtă a lui I. Agârbiceanu este admirabilă pentru finețea ei epică. Tipologia personajelor lui I. Agârbiceanu include și dimensiuni ce dovedesc vocația satirică a acestui prozator. I. Agârbiceanu prezintă de asemenea exemple de rătăcitori într-un cadru de realitate cu enigme, pentru care propune soluții fantastice.

Cuvinte-cheie: straniu, enigmă, fantastic, realism, vocație satirică, Ion Agârbiceanu.

This article continues analyzing Ion Agârbiceanu's epics. Academician Eugen Simion notices the strangeness of various characters and aspects of real depth in Ion Agârbiceanu's epical talent. Esthetical originality is discovered in his hard-looking monotonous work. His engraving-like characters have implacable destinies as in the ancient Greek tragedy. His short stories are admirable for their epical finesse. Ion Agârbiceanu's typology of characters also contains dimensions that prove of this author's satirical vocation. Ion Agârbiceanu also introduces his readers to examples of wanderers in a frame of reality and enigmas, for whom he proposes fantastic solutions.

Keywords: strangeness, enigma, fantastic, realism, satirical vocation, Ion Agârbiceanu.

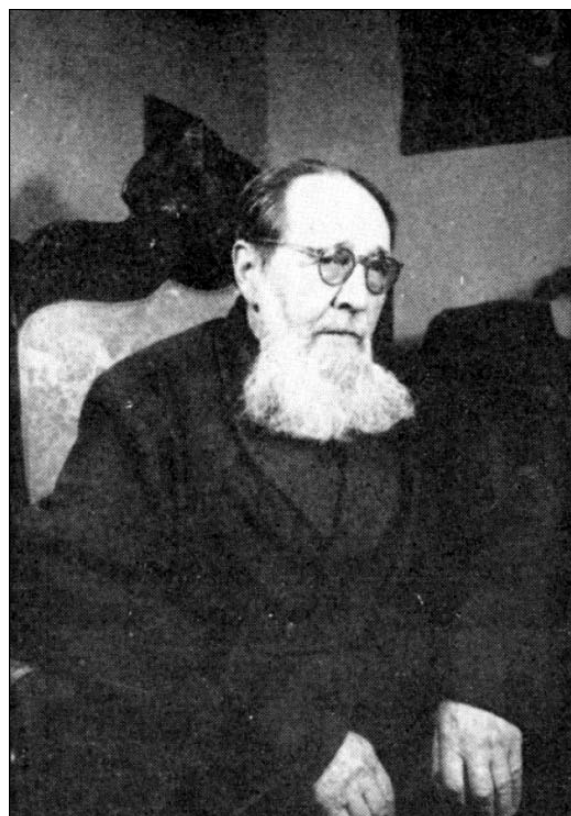
Sunt în opera întinsă a lui Agârbiceanu și indivizi cu apucături stranii. Dinu Natului amână să se însoare până ce își dă seama că i-a trecut timpul. Nu apare niciun drac isteț ca Chirică din *Povestea lui Stan Pățitul* ca să dezlege nodurile peștelui tardiv. (*Dinu Natului*). Ciudățenii au însă și bătrânii. Moș Iliuță, deși este îngrijit bine de feciorul său, bădicul Ionaș, fuge mereu de acasă cu o traistă agățată de gât, cerșește și se plânge că este rău tratat. Moșului îi place să fie luat în seamă, să fie compătimit, nu-și acceptă

condiția vegetativă și, pentru a scăpa de umilințele bătrâneții împovăraătoare, alege o cale și mai umilitoare. Este mulțumit, totuși, când stă de vorbă cu preotul care încearcă să-l aducă pe calea cea bună (*Moș Iliuță*). Teleguș cară lemne cu spinarea, cerșește, este huiduit de toată lumea și, în cele din urmă, se spânzură. Are și satul ardelean lumpenii, sărmanii, nebunii, inadaptații, ratații lui. Prozatorul îi prezintă cu o milă vigilentă. Nu-i compătimește pe față, nu-i acuză că și-au risipit averea sau că n-au fost

chibzuiți în viață. Le face, pe scurt, biografia și-i fixează într-o scenă de existență, cu puține vorbe. Un alt moș ține calea copiilor și le spune povești cu întâmplări de demult, povești fabuloase, spre disperarea părinților care au alte principii pedagogice, mai pragmatice. În fine, în această proză în care este mereu vorba de „grele dar neînfrânte bătrâneți”, eroii trec repede, vorbesc puțin, își spun sau li se spune de către cineva povestea vieții lor și dispar. Greu de reținut, repet, o individualitate, un personaj care să evadeze din tablou și să se fixeze în memorie după ce vremea lecturii trece. Ce se reține, indiscutabil, este desenul general, imaginea unui sat imaginar uitat de istorie și împietrit în tradiție. Ion Agârbiceanu este, înaintea lui Rebreanu, un prozator al mulțimii. Un realist misionar și un pictor al grupurilor, mai puțin al personalităților și al faptelor excepționale. Un pictor bun și un realist care încearcă să se rupă de reveriile prozei din secolul în care se născuse – secolul romantismului.

*

Există, totuși, în această proză fumurie, greoaie și monotonă, cum am zis, ca un drum lung și prăfuit de țară, câteva mici capodopere care arată reala profunzime a talentului epic al lui Agârbiceanu. Mă gândesc, din rândul povestirilor (adevărate *felii de viață*, care numai puse la un loc lasă o puternică impresie de consistență epică și de originalitate estetică), la bine cunoscuta, de acum, *Fefelega* – popularizată de manualele școlare, la *Luminița*, *Moartea clopotarului* și la alte câteva narațiuni bine scrise, care trăiesc, estetic, prin ele însele, impunând în proza românească un stil și o imagine a lumii românești. N-am citat însă romanele sale – unele reușite – și nici n-am analizat încă nuvelele sale (*Popa Man*, *Jandarmul*, *Pascalierul* etc.), adevăratele performanțe epice ale acestui duhovnic ardelean, descendent – prin moralismul, religiozitatea lui și perseverența (încredințarea) sa – din școala ardeleană și, în genere, din tradiția spirituală a Transilvaniei. Cei care l-au cunoscut vorbesc de un om blând, comunicativ, prietenos, plin de gravitate și tristețe. El însuși



mărturisește că, atunci când scrie, simte „un fel de înduioșare în fața subiectului” și, ca să scrie despre un subiect oarecare, trebuie ca subiectul să-i fie drag („să ajung cu el în prietenie și intimitate, pentru a-l putea lucra; Nu știu! Îmi pare uneori că un sentiment de milă, sau poate de-o largă înțelegere, îmi făcea simpatice și motivele antipatice sub aspect estetic sau etic; cu un cuvânt: de la început am avut nevoie de o însuflețire pentru a putea scrie”).

Însuflețirea este, totuși, bine stăpânită, notele lirice sunt scurte și niciodată explozive, obiectivitatea nu ia vreodată forma indiferenței reci, pe care o aflăm adesea la realiștii secolului al XIX-lea. Agârbiceanu nu-și urăște personajele și, cum am văzut în fragmentul citat mai sus, nu are dorința de a-i târî prin noroi, ca Flaubert. O blândețe sau, mai degrabă, o *însuflețire* – cum zice – însoțește aceste istorii mărunte fixate într-o proză în care, cu adevărat, tristețea și blândețea merg împreună și, amândouă, se însoțesc cu gravitatea suferinței umane. Să luăm, de pildă, deseori citata *Fefelega* din 1908. O admirabilă gravură de epocă, o

proză simbolică în această lume tăcută, umilă, vrednică, dâră în sărăcie și durere. Narațiunea, relatată într-un stil obiectiv, aspru (*însuflețirea* se lasă, parcă, în adâncurile textului, la suprafață rămân doar frazele precise, voit lipsite de compătimire pentru situația eroului), se deschide cu două portrete, remarcabile nu prin finețea și complexitatea analizei (analiza psihologică, în sens modern, nu intră în prevederile prozatorului), ci prin aglomerarea de amănunte. În cazul de față o fotografie vagă, aburoasă, tocită și ea de vreme, ca și personajele pe care le înfățișează: O femeie fără vârstă, cu o alcătuire inestetică, și un cal ciolănos care se clatină sub greutatea coșărcilor pline cu pietrele pe care le cară:

„Dis-de-diminează o vezi pe drum, târându-și calul de căpăstru. Femeia e înaltă, uscată, cu obraji stricați de vărsat, arși de soare și de vânt. Pășește larg, tropotind cu cizmele tari, pline de umflături uscate. Calul o urmează cu gâtul întins, scobâlțind din picioarele ciolănoase. Poartă pe spina-re adânc deșălată două coșărți desăgite. Sub coșărți, la fiecare legănare, se văd două petece mari, pământii. Calul e alb, dar, sub coșărți, i s-a ros părul tot, și pielea, de-atâta frecătură, e-o rană tăbăcită, tare ca potângul. Merge în urma muierii, adormit parcă de tropotul cunoscut al cizmelor ei. Capul, mare cât o solniță, nu și-l mișcă nici la dreapta, nici la stânga. Nici femeia nu-i are grija, ci pășește mereu înainte; doar în răstimpuri zice așa, ca pentru sine:

- Ghii, mă Bator!

Trec așa, amândoi, pe ulițele satului, urcă apoi pe cărarea dinspre Dealul-Băilor și se pierd în coborâșul repede de dincolo de deal. Pe acolo-i coastă pietroasă și cărarea-i strâmtă, și femeia tot mereu ogoiește calul:

- Noa, mă Bator, mă! Numa-ncet, mă, că nu dau tătarii.

Bator se zdrobește rău pe povârniș, și ciolanele așa de tare-i împung în piele, când ici, când acolo, de parc-ar căuta un loc să iasă din trupul bătrân și ostenit. Corfele, desăgile în spinare, bleoncăne în toate părțile, dând să se desprindă de pe șaua mică, de lemn, și pleoapele se lasă și se ridică mereu de pe cele două răni alburii ce-nchipue

ochii, ca și când ar încerca să tragă-n sus o piele neagră ce-acopere luminile stinse de mult. Ajunși în vale, se opresc lângă o grămadă de piatră mărunțită. Femeia scoate dintr-o corfă o troncuță de lemn, o umple cu piatră și începe să încarce coșărcile. Calul se clatină încet, la dreapta ori la stânga, după cum pune femeia piatra. Apoi, cu coșărcile pline, pornesc amândoi, încet, la deal”.

Portretele sunt impresionante, se țin minte, narațiunea, în totalitate, este concisă, bine articulată, scrisă de o mână de mare prozator. Ca o legendă notată în marginea acestei aspre gravuri apare și istoria personajelor: Fefelega este o văduvă amărâtă, uitată de lume, care trăiește cărând cu Bator minereu aurifer din Dealul-Băilor pentru oamenii înstăriți din sat. Face acest lucru de mulți ani, în fiecare zi, ca un blestem. Mirea Zăciu o compară pe modesta Fefelega cu Sisif („un sisif feminin”) și nu exagerează prea mult. Un Sisif care nu gândește, în pauza în care coboară să ia din nou pe umeri imensul bolovan, la condiția sa tragică, așa cum face personajul mitologic în viziunea lui Camus. Sisif feminin al lui Agârbiceanu este împăcat cu condiția lui nefericită, crede că totul vine de la soartă și nu se revoltă, nu se vaită, nu cere ajutor nimănui. Fefelega se încrede în oameni, iar de la moartea bărbatului, Dinu, nu se mai încrede nici în Cel de Sus. Doar în Bator are nădejde Fefelega și de aici vine prietenia ei adâncă, omenească față de acest animal cu care împarte soarta. A avut cinci copii și toți i-au murit înainte de a împlini 15 ani. Când moare cel din urmă, o copilă pe nume Păunița, Fefelega îl vinde pe Bator la târg pentru a-i putea cumpăra Păuniței sicriu vopsit, giulgiuri, cunună și julj alb pentru înmormântare. Scenă epică bună. Femeia cu sufletul împietrit stă de vorbă cu unicul prieten și sprijin în această lume indiferentă și-i explică de ce trebuie să se despartă de el: „Stai, Batore, stai, calule sărace, că de-acum n-o să mai porți piatra în spinare! [...] Ghii, mă Batore, ghii, mă dragă! Acum nu mergem la lucru. Nu! Acum te duce Fefelega la târg să te vândă [...] Bator, mă, nu fi tu supărat. Ție o să-ți meargă mai bine. Dar iaca, eu mă duc, mă grăbesc să împodobesc pe Păunița”...

Tonul narațiunii se schimbă în finalul acestei mici tragedii rurale în care se înșiruie semnele modeste ale unui destin implacabil, ca în tragedia greacă. Stilul, până acum strict demonstrativ, devine mai afectuos, participativ, ocrotitor, parcă, față de drama singurătății umane.

Excelentă, în această serie de mici tragedii ale singurătății în mediul țăranesc este și povestirea *Luminița*. Baba Măia se pregătește să moară și, ținută la pat, ea își pune speranța în luminița de ceară ce o păzește și o va ajuta în ceasul din urmă... „Sfântă luminiță, sfântă ceară, sfinte albine” – zice ea. Își petrece vremea, în rest, închipuindu-și cum va fi întâlnirea cu sfântul Petru, cel care stă cu cheile în mână la poarta Raiului și repartizează pe oameni în funcție de ceea ce au făcut pe pământ, în Rai sau în cazanele cu smoală din Iad. Perspectiva din urmă înspăimântă, evident, pe bisericoasa Măia. Ea speră că sfântul Petru „o va lua de mână” și va purta cu ea acest dialog împăciuitărist:

„- Tu ești baba Măia?

Și ea va zice:

- Eu, sfinte Petre.

- Cea de-a avut o fată, una Salvina? va zice sfântul.

- Da, eu!

- Cea de-a bolit vreme multă de tot?

- Da, eu!

Ș-atunci, sfântul Petru va zurui din chei și va găsi pe cea potrivită. Se va deschide poarta, și sfântul Petre îi va arăta locul de odihnă, în iarbă înflorită, sub un măr cu mere aurii. Nu, ea nu va apuca în Iad! Ce-a făcut să meargă în Iad? Și are ea luminița aproape! Când va simți că i se ridică nodul în gât, să-i oprească răsuflarea, aprinde luminița, sfânta luminiță de ceară. Ș-atunci, chiar de-ar vrea s-o răpească, cornorații se vor împrăștia.”

Când ceasul din urmă vine, baba Măia nu mai are însă timp să aprindă luminița purificatoare. Moare cu mâna întinsă spre cutia de chibrituri. Scena morții este admirabil fixată de Agârbiceanu în puține și foarte sugestive rânduri. Mircea Zăciu, care caută puncte de referință epice dincolo de aria sămănătorismului, și bine face, compară scena expiațiunii babei Măia cu „stingerea învăluită în beatitudine” a prințului Maxențiu, personajul

din romanul *Concert de muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu. „Grafia psihologică e magistrală scrie criticul în *Introducerea la Opere*, transcrierea stărilor euforice ale cașexiei nu-și are egal decât în”..., scrie criticul. Comparația nu-i rea, totuși starea de beatitudine a bătrânei religioase din povestea lui Agârbiceanu (excepțională, încă o dată, exemplară prin concentrarea și puterea ei de sugestie) este limitată și, până la urmă, întreruptă brutal. Credincioasa Măia nu ajunge, să nu uităm, la lumină. Rămâne doar mâna ei întinsă spre luminița care i-ar fi ușurat, poate, călătoria spirituală spre porțile Raiului. Poate fi vorba, mă întreb, în acest scurt fragment epic de o „grafie psihologică magistrală”? După opinia mea este doar încheierea, într-adevăr bună, sugestivă ca o dâră de lumină într-un sumar portret în cărbune. Încheiere, mai spun o dată, inspirată, intuiție profundă unei ființe, fără mari complexități interioare, în fața misterului morții...

Fortând puțin termeni, am putea zice că povestirea reușește să sugereze ceea ce este foarte greu de descris și sugerat în proză: momentul grav, ireductibil și inanalizabil al morții. Păstrând proporțiile, putem spune că angoasele dinaintea morții umilei credincioase Măia pot fi comparate, până la un punct, cu acelea analizate cu alte mijloace epice de Tolstoi în *Moartea lui Ivan Ilici*. Nu are, desigur, profunzimea și grandoarea imaginației tolstoiene, dar ceva din adâncimea acestei anxietăți fundamentale, inconvertibile în existența individului, răzbate și în narațiunea, cu mult mai modestă și cu un personaj fără anvergură, scrisă de preotul Ion Agârbiceanu. Măia moare, simbolic, cu mâna întinsă spre luminița salvatoare. N-a fost să fie. Grijă bătrânei credincioase de a nu porni singură spre întâlnirea cu sfântul Petru nu s-a împlinit. Călăuza (sfânta luminiță) n-o va însoți. Va ajunge ea în Iad, cum se teme, sau în Rai, cum speră. Ce se știe este că la apropierea morții mistica bătrână ardeleană simte o ușurare, trupul ei începe să plutească peste lucrurile din cameră și toată ființa sa este înveșmântată cu o pulbere de lumină. De o moarte, așadar, apoteotică are parte baba Măia care n-a putut în ulti-

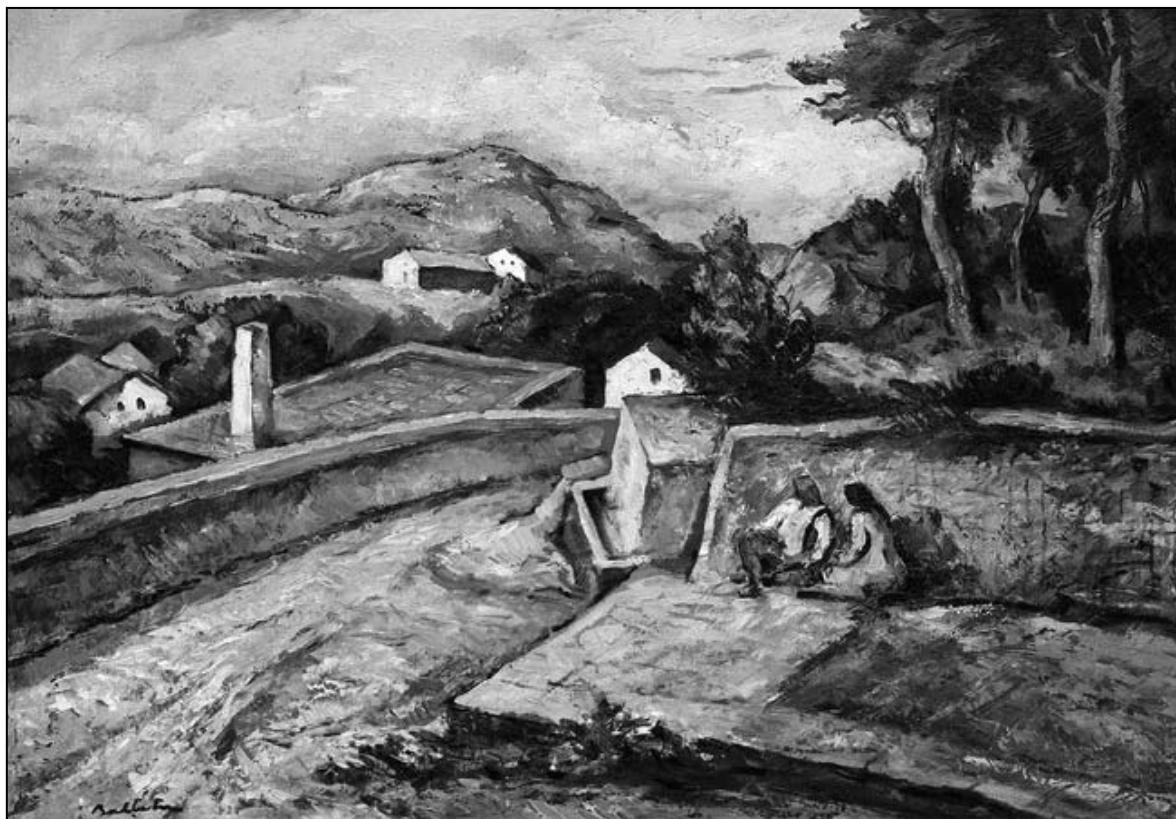
mul moment să aprindă luminița sfântă... Agârbiceanu dă dovadă, aici, de mult talent, știe să sugereze inanalizabilul din cel mai greu moment al existenței unui individ. *Luminița* mi se pare una din puținele pagini autentice de revelație mistică din literatura română.

Admirabilă, reprezentativă pentru finețea epică a acestui prozator specializat multă vreme în ceea ce s-a numit, mai târziu, dar fără temei estetic, *proza scurtă* (fotografierea unei *felii de viață*, fixarea în puține rânduri a unei *scene de viață*, în fine, a unui *moment* din existența unui individ comun, cum face cu mare succes epic I. L. Caragiale în „momentele” sale) este și povestirea *Moartea clopotarului* (1914), nerelevantă până acum, dacă nu mă înșel, de critica literară. Este o narațiune scrisă într-un stil ce caracterizează elocvent pe cel mai bun Agârbiceanu în această vastă producție epică, inegală ca valoare. Stilul este acela, deja cunoscut: exactitate în notația realistă, adăugări de detalii, un simț remarcabil al concretului în prezentarea spațiului de desfășurare a faptelor (puține elemente epice, acțiuni concentrată, în fine, portrete fizice limitate de regulă la prezentarea fizionomiilor devastate de vreme), la care se adaugă, aici și în alte câteva narațiuni, o dimensiune lirică, simbolică, o vibrație a tonului, ceva din acea *însuflețire* de care vorbește autorul și care, uneori, țintește departe, sugerând prezența divinității în actele mărunte ale vieții ca în fragmentul citat mai înainte, acolo unde este înfățișat sfârșitul religioasei babe Măia. Sfârșit reușit epic, încă o dată. Dintr-un peisaj de proză umoristică, așa cum se anunța, povestirea se încheie cu prezentarea unui personaj care are iluminări autentice mistice.

Un fapt asemănător se petrece, spun, și în *Moartea clopotarului*, proză sămănătoristă, dacă ne luăm după datele ei obiective (tematică, tipologie, mediu epic de referință, stil duios de prezentare, în plus acea atmosferă de încetinire a timpului, de vechime), dar, se va vedea, dincolo de aceste elemente comune, există și o notă de ordin inefabil, și anume sugestia manifestării grației divine în istoria mărunță a unui individ. Povestirea începe cum încep, am văzut deja,

toate narațiunile lui Agârbiceanu: prin localizarea geografică și temporală a spațiului de desfășurare a dramei modeste ce ne așteaptă. O mică schimbare totuși: ca să ajungă la personajul central, clopotarul Vavilon, pe numele lui real, Ion Tunsu, prozatorul nu descrie satul, ulița, curtea, casa etc., ci grupul de bătrâni din Luncușoara într-o primăvară timpurie: „Când vin rândunelele, se duc bătrânii. Și-n Luncușoara, și-ntr-alte sate, cei mai mulți bătrâni primăvara pleacă. Se duc cu plutele pe ceea lume. Ademeniți de soare, de verdeață, de mirosul ploii, de strălucirile văzduhului, se-ntâmplă ca moșnegi și babe să-și uite uneori de ei, pe-o laviță, la portiță, ori în povești. Și cum în aprilie e soarele de multe ori cu dinți, și cum vânturile se schimbă grabnic, se-ntâmplă de multe ori ca vântul de la miazănoapte să înfioare trupurile bătrâne și, astfel, care cade odată în aprindere de plămâni rar se mai scoală; plămânii lor sunt, și altfel, plini de horcăieli, de tusă, și, când se căptușesc cu greutatea hârâitoare a boalei, nu mai pot răzbi. Câte găze. Înșelate de-o primăvară prea timpurie, nu pătimesc tot astfel? Le vezi și ici, și colo amortițe, ori chiar răsturnate pe spate, cu micile lor piciorușe de ațe încârligate, așa de gingașe. S-au zorit prea mult și ele”!

Un peisaj, am putea zice, de contrast, pentru că prozatorul se grăbește să ne comunice faptul că eroul său, Vavilon, nu face parte din acest grup pieritor, el nu „zăcărește” iarna în bârlog, ca toți ceilalți bătrâni din sat, el umblă prin ger și viscol să tragă clopotele, este un mic gentilom al datoriei în mediul sătesc. De ce i se zice Vavilon? Pentru că explică el: „un om care trăiește într-un turn și turnul cel mai mare din lume a fost Turnul Vavilonului, rămas neisprăvit” merită să se numească astfel. Fiu de clopotar, Vavilon își cunoaște bine meseria și, când dintr-o pricină oarecare este înlocuit de cineva (de fiica sa, Surda, sau de un vecin), se cunoaște numaidecât înlocuirea lui după ritmurile ciocanelor care lovesc toaca și sunetele nearmonioase ale clopotelor. Îmbătrânind, Vavilon începe să frecventeze cârciuma și, când părintele Man îl ceartă, clopotarul dă vina, filosofic, pe



bătrânețe: „Bătrânețele, părinte! Plecăm devreme, și unde să stăm până sosește ceasul?” Drama începe atunci când, în Joia Mare, lui Vavilon i se leagă limba, mâna stângă paralizază și pe gură scoate bolboroseli pe care numai „hoanca noastră”, adică baba lui, le poate traduce. Chemat în grabă să-l dezlege de Necurat, Popa Man înțelege că Vavilon, presimțind moartea, vrea să se spovedească. Cu ce păcătuise, acolo sus, în Turnul Vavilonului, devotatul clopotar? Păcâise din lulea, trăsesese altfel zis, tabac („tămâia ghiavolului”), pângărind, astfel, locul sfânt; a vorbit, apoi, a râs și a suduit chiar pe Dumnezeu. Popa Man înțelege și-l izbăvește pe păcătos, citindu-i rugăciuni de ieșirea sufletului.

Vavilon moare și ziua înmormântării se întâmplă să cadă în sambăta Paștilor, când este interzis de biserică să se tragă clopotele. Ghinion, dacă nu chiar blestem pentru clopotar. Omul care a tras toată viața clopotele, Vavilon, vestit în toate satele din jur pentru priceperea și fidelitatea lui, nu are parte, așadar, la înmormântarea lui de o ceremonie ce i s-ar fi cuvenit. Tocmai lui să

i se întâmple această năpastă? Să fie îngropat fără sunete de clopot? Babele suspicioase găsesc explicația: „se vede c-a murit cu legături nedeslegate”, iar văduva clopotarului crede că Dumnezeu a voit să-l pedepsească pe Vavilon pentru păcatele din turn, citate mai înainte... Până aici povestirea înaintează încet, previzibil; o mică dramă rurală, un ghinion care poate fi înfățișat în note comice, ca în schițele lui Caragiale, în fine, o scenă de existență pe o pânză epică vastă, pictată de prozator cu grijă în culorile lui stinse, pământii. Surpriza vine la urmă, când, înainte de a-l astupa cu pământ pe clopotarul Vavilon, se întâmplă o minune: „deodată, printr-o spărtură din gardul cimitirului, năvăli un cârd de miei, cei mai mulți cu clopoței de cioaie la grumaji, și, încordându-se și punându-se în șir, începură să joace de-a lungul unei râpe. Ochii tuturor îi priviră și, – pe-o clipă, două, – se făcu o liniște adâncă. În zburda lor, mielușei își sunau clopoțeii, și un picurat dulce se înălță, un răstimp, în văzduhul limpede al primăverii. Apoi cârdul se sperie de ceva și pieri repede prin aceeași spărtură a gardu-

lui, alergând la oile care pășteau pe-aproape”.

Soluție epică ingenioasă, repet, potrivită cu natura morală a personajului, în fine, o notă creștină, izbăvitoare în această narațiune inspirată, luminoasă, discret mistică. Apariția mieilor pare a fi un semn ceresc. Sunetele clopoțelilor de cioaie de la grumazii lor suplinesc sunetele clopotelor din turn. Dumnezeu pare a fi iertat păcatele lui Vavilon, așa încât el poate fi îngropat creștinește, cu toată ceremonia. O narațiune, pe scurt, cu un sfârșit neașteptat, apoteotic, de o mare finețe epică.

*

Tipologia lui Agârbiceanu cuprinde și alte categorii din viața satului ardelean în afară de această populație de bătrâni care se pregătesc să moară. Am citat, deja, în comentariile de până acum, de pildă, un personaj care joacă un oarecare rol în scenariul epic, și anume preotul satului. Un personaj care a intrat în proza românească sub înfățișări mai mult satirice. Agârbiceanu îl reabilitează și vede în el un simbol al vieții morale în lumea satului românesc și, în linia gândirii poporaniste, un element de educație. Nu are un rol esențial în narațiune, este doar agentul moral, martorul și sfătuitorul acestor mici drame rurale. De abia în nuvela *Popa Man* va ocupa o funcție epică importantă. În povestiri misia lui este să stingă conflictele dintre acești bătrâni care se sfădesc din te mir ce sau sunt chemați la căpătâiul muribunzilor pentru a-i dezlega de păcate. Am citat deja câteva cazuri. Greu de reținut, totuși, un nume, un personaj reprezentativ. Mai toți preoții din proza lui Agârbiceanu seamănă între ei, sunt săraci, devotați bisericii, legați de enoriașii lor și harnici ca Popa Tanda. O identitate epică mai pronunțată are Popa Vasile, pe numele lui de mirean, Vasile Todoran. Sărac, cu o casă de copii, Popa Vasile slujește de 25 de ani într-un sat prăpădit (Lupeni) și, ajuns la capătul răbdării, cere dezlegare printr-o scrisoare de la superiorii săi ierarhici să plece în America pentru a face rost de bani pentru zestrea fiicei sale, care are 24 de ani și nu s-a măritat încă. O suplică întocmită în

stil evlavios, în care își face, în fapt, biografia. Popa este la capătul sărăciei și la capătul răbdării. Are trei „vitișoare”, a avut un fecior care, după cinci ani de școală, a murit, are încă doi băieți mici și, grija cea mai mare este fata care, nici orășeancă, nici țărancă, este ocolită de feciorii din sat. Tatăl cere, acum, slobozenie să plece și să i se rezerve parohia până va reveni. Înainte de a trimite epistola cuviincioasă, preotul este însă chemat la căpătâiul unui țaran, căzut la pat. Om al datoriei, Popa Vasile își ia patrafirul și ceaslovul și pleacă, în grabă, la căpătâiul celui în suferință, apoi își continuă misia lui duhovnicească și-l duce pe bolnav la doctori, la oraș. Când se întoarce, seara, descoperă în buzunar scrisoarea către Vlădica și, oftând adânc, luminat asupra rostului său pe lume, aruncă suplica, nedesfăcută, în foc. Simțul datoriei duhovnicești învinge interesul material. Teză morală, ideea poporanistă a datoriei față de popor. Ideologia nu strică însă, aici, demonstrația epică. Schița rămâne, totuși, modestă ca valoare literară (*Popa Vasile*).

Părintele Andrei (*O zi însemnată*) și-a plătit toate datoriile către stat și comună și a rămas fără bani. Preoteasa îl cearță, iar preotul, fire agitată, se sfădește cu sluga care-i cere șapte bani pentru tutun. Este supărat mai tare pe „parohienii” lui care nu-l plătesc cum ar trebui și, iată, lovit crunt de privațiuni, parohul își plânge soarta și își blestemă decizia de a fi ales cariera preotească. Dar tocmai când este mai înverșunat în supărare, apare Toma Rogoz, un tânăr pământiu la față, îmbrăcat sărăcăcios, care-l roagă să vină să-i facă sfeștanie în casa nouă în care s-a mutat. Sperând să capete ceva, popa acceptă, și ce descoperă în casa de pe dâmb (o sărăcie apocaliptică) îl vindecă de disperare și lăcomie, așa că refuză cele două băncuțe ce i se oferă. Teza morală este și aici, evidentă. Preotul Andrei își înfrânge mânia și ispita banului, când se confruntă cu suferința și sărăcia parohienilor săi.

Alt personaj, Părintele Ilarion (*O întâlnire*) merge cu trenul la oraș, pentru o afacere urgentă, și, pentru a-și păstra rangul, ia totdeauna bilet la clasa a II-a, nu a treia, unde merg oamenii sărmani. Părintele este un om

cultivat, a fost cel dintâi în clasa lui, la seminar, și de 15 ani este apostol într-un sat îndepărtat de civilizația urbană. Este bine îmbrăcat, are o barbă bogată și are mâini mari, aspre, de om dedat cu munca pământului. Nu-i nemulțumit, ca părintele Andrei dinainte, nici nu vrea să fugă din sat, ca părintele Vasile. Prozatorul face, prezentându-și eroul, o mică speculație despre condiția intelectualului care părăsind orașul, se țărănește prea mult și pierde simțul propășirii... Este teoria poporanistă, puțin întoarsă, și justificată în termeni simpli:

- „Sunt două feluri de oameni, deci, unii care trag în sus, satul, spre progres, alții care se lasă târâți de inerție. Părintele Ilarion este, ne spune limpede naratorul lui Agârbiceanu, din clasa pozitivă. Este, așadar, un veritabil apostol, un luminător al statului și este mulțumit de ceea ce face, nu are complexe și nu vrea să-și abandoneze misia. El primește, totuși, o lecție dură. Întâlnește în călătoria spre oraș pe domnișoara Leonora, fata pe care o iubise pe când era seminarist și-i dedicase versuri pline de pasiune. Leonora este, acum, măritată cu un avocat bogat și nu recunoaște în bărbosul popă de țară pe îndrăgostitul student de altădată. Mai mult, când părintele Ilarion intră în compartiment și vrea să-și aprindă o țigară, blonda Lenora, arogantă, deja ciocoită, spune vecinei sale:

- Vino, să ieșim, bărosul ăst' de popă o să ne mai și afume cu tutunul lui prost, de pe sate!

- Adevărat, răspunse vecină-sa, ridicându-se, popii ăștia românești sunt foarte înapoiați!

- Pentru satele lor e de-ajuns, numai cât n-ar trebui să se îmbulzească între oameni. Pot călători și cu clasa a treia!”

Întâlnirea cu Lenora vindecă pe părintele Ilarion de amintiri și de iluzii. Destinul lui a luat altă cale. Orașul strică sufletul. O idee pe care Agârbiceanu, în consens, aici, cu ideologia sămănătoristă, o expune în chip direct, fără multă finețe epică.

Nu putea lipsi din această proză în care preotul joacă rolul de martor, judecător, îndrumător moral și duhovnic, tema ispitei, pe care o întâlnim și în nuvelele lui Gala-

Galaction și, sub înfățișări satirice, în epica interesată de tainele lumești ale vieții religioase. Agârbiceanu nu are, cum s-a putut constata din analiza de până acum, vocație satirică și folosește rar – și inconcludent – ironia. Preoții lui sunt oameni serioși, devotați bisericii, indivizi morali, buni familisti, legați de popor, judecători drepți cu „parohienii” lor. Rareori răsare câte un tip, ca Popa Man, care se abate de la regulile duhovnicești și atunci încalcă legile moralei țărănești care, în esență, sunt de natură religioasă. Ispita erotică apare rar, vreau să spun, în această lume închisă în tradiții și educată la școala creștinismului țărănesc. Când apare, totuși, este repede stinsă prin post și rugăciune, precedate de spovedanii. Un exemplu aflăm în povestirea *Diavolul* (1924). Ieromonahul Macarie are mare râvnă creștinească, citește zilnic canoane de pocăință, bate mătânii, este om de carte și se arată aspru când e vorba de năravuri. La el vin bărbați și femei din tot ținutul și se spovedesc, vor să-și ușureze sufletul și vor să-i ceară sfaturi. Ieromonahul – stareț de șase ani – îi primește pe toți, le dă sfaturi bune și, în fața atâtor destăinuiri tulburătoare, rămâne liniștit și nepătruns. Liniștea îi piere și nepătrunderea se risipește când la spovedanie este adusă, într-o zi, o femeie cam de 25 de ani, „tulburător de palidă și frumoasă”, cu ochi melancolici și cu alură de sfântă. Mai înainte, la starețul tămăduitor venise soțul femeii tinere și melancolice, și din relatările lui se putea deduce că femeia este destrăbălată, instabilă sentimental, fuge de colo, colo cu oricine îi place și săvârșește toate păcatele firești și împotriva firii. Bărbatul o caută mereu, o aduce acasă și, ajuns la capătul răbdării, își pune ultima nădejde în biserică. Vrea, pe scurt, s-o aducă în fața starețului. Ascultându-l, starețul luminat și drept credincios, este de părere că nu există altă mântuire pentru bărbat decât să se despartă de femeia păcătoasă. Cum bărbatul, evident îndrăgostit de femeia fugitivă și păcătoasă, evită să se lase mântuit în acest chip, ieromonahul Macarie, înverșunat împotriva relelor moravuri, cere bărbatului încornorat să pună mâna pe păr și să-i potolească astfel muiera cu năravuri. Starețul

recomandă metode barbare de educație:

„- Înțăleg, dacă ești bărbat, să fii una din două: ori stăpân pe voința dumitale, ori stăpân pe voința ei. Acuma, pe-a dumitale nu mai ești: te-a legat cu legăturile păcatului, cele mai tari legături. Da' fii stăpân pe voința ei. Braț n-ai? Funie n-ai? Par n-ai? Sunt femei care numai așa pot fi stăpânite. Cu un cuvânt, ai bătut-o vrodată?

Străinul clătină, îngrozit, din cap.

- Poate că nici dă-te-ncolo nu i-ai zis?

- N-am putut, nu pot! zise omul, sfârșit. Călugărul îl privi cu băgare de samă: e om în toate mințile, ori ba?

- Nu pot s-o bat, nici s-o cert...! oftă el.

- Atunci leagă-te de coada ei și dați-vă de-a prăstăvala în iad, zise, cu mânie și cu dezgust, starețul. Ești numa bun tovarăș pentru stricata ceea. Nu-n zadar e zicala că orice sac își găsește petecul. Nici nu-n-țăleg pentru ce m-ai căutat pe mine, în fundul muntelui!”

Când femeia tânără și păcătoasă își bagă capul sub patrafir și începe să se confeseze, mărturisind multele ei fărădelegi, pe apri-gul stareț Macarie începe să-l cuprindă mila, bunătatea și încântarea, așa că, la urmă, în loc să-i dea un canon greu, o mustră cu blândețe și-i recomandă un canon de mântuială... Cum era de așteptat, starețul începe să aibă îndoieli și îndoielile îi sunt repede confirmate: femeia fuge din nou, de data aceasta cu un țigan, și starețul are acum certitudinea că, în fapt, sub chipul femeii neprihănite, sfioase, melancolice, se ascunsese diavolul ce vrea să-l ispitească. „Ascultându-mă pe mine, frate – îi spune el, la urmă, bărbatului disperat – nu mai alerga după ea: e Dracu, nu-i muiere!” Morala fabulei este că starețul drept și cucernic cade la grele gânduri, întărindu-și convingerea că Satana i-a trimis înadins, ca să-l ispitească și să-l piardă, pe femeia frumoasă și melancolică. A săvârșit, dar, un păcat greu. „Însă frumusețea trupească este un dar de la Dumnezeu – încearcă el să se apare. Cum poate un dar al lui Dumnezeu să-l ducă pe cineva în păcat?” Și notează meditația lui pe o pagină de *Minei*: „Ghiavolul su felurite forme s-arată, mai iute te duce în ispită când s-arată sub formă de muiare, și te piarde

când și s-arată sub formă de mândreață mare femeiască” (*Diavolul*).

Sunt pagini bune de proză, scrise cu înțelegere pentru slăbiciunea lumească a ieromonahului și cu oarecare umor. La fel sunt prezentate abaterile, patimile haiducești ale părintelui Grigore din Măhaci (*Slăbiciunea părintelui Grigore*, 1931), variantă mai palidă a *Popii Man*. Să se rețină faptul că Agârbiceanu are predilecție pentru tipul de *preot-haiduc*, tipul vital, curat la suflet, frământat de pasiuni ce-l pun la conflict cu legile bisericii. Părintele Grigore este un om mare cât un munte, „în puterea bărbăției”, are glas puternic și frumos, se încurcă, e drept, în citanii, dar ajunge să știe slujba pe de rost. Are o patimă pe care nu poate s-o stăpânească: atunci când aude cântec de fluier, începe să joace, chiar dacă se află în altar. Poporenii lui îl pârăsc, pentru acest nărav, la Vlădică și, iată-l, acum, pe părintele Grigore chemat în fața consistoriului învinuit că intră beat în biserică și joacă și chiuie în altar. Învinuiri grele, păcate – dacă se dovedesc – ce nu pot fi ușor iertate. Pe preotul, bănuț de scrânteală la minte și de blăstămății provocate de beție, îl pândește un verdict grav, potrivit canoanelor bisericesti, și anume să i se ia darul de a sluji. Popa Grigore ascultă smerit rechizitoriul Vlădicăi și își recunoaște cu umilință păcatele, mai puțin acuzația de a fi bețiv. Justificarea lui este că, auzind fluierând, nu se poate abține: „mă apucă o căldură în tot trupu, mă ia ca un vânt [...] trabă să fac un pont, și mă răzbun”. Pus să dovedească, popa joacă în fața bărbilor cucernice și este la urmă iertat și învrednicit să-și ducă mai departe misia duhovnicească în Mohaci. Apărarea lui este sinceră și convingătoare: „- Măria-ta și cinstitute fețe ale consistoriului! Iată că sunt popă cu dreptate și cu omenie, și nu voi minți apărându-mă. Carte multă nu știu, dar îmi știu face slujba, și o fac cu frică și cutremur. Știu că-s nevrednic și de cinstea preotească, și mă tem de Dumnezeu și de Maica Preceastă. Da' după ce am darul, și oamenii răi cer să fac slujba, o fac, că n-am încătrău. De beutor, nu-s beutor, măria-ta, și n-a fost neam de neamul meu. Nici după muierile altora nu umblu. Am muieră mea și mi-i

destul. Eu sunt popă cu credință, măria-ta, și nici un rău nu simt la inima mea. Nu sudui, nu mă cert, nu mă bat cu oamenii prin crâșme. Sunt un popă de omenie. Da' nu voi să las pe diavol să-mi între în suflet și să mint. E adevărată pâra, măria-ta. Am jucat în sfântul altar. Am săvârșit, ticălosul de mine, această nelegiuire."

Mai sunt și alte figuri de preoți, *personaje* – le-am putea zice – *însoțitoare*, reprezentanți ai religiei și, deci, ai moralei colective în narațiunile prozatorului ardelean. Ei sunt agenții *eticismului* de care a vorbit critica literară. Mulți dintre ei *s-au țărănit*, cum sugerează autorul mai înainte, lucrează pământul, solicită noi jugăre de pământ de la poporeni, au casă greu, se luptă pentru a-și ține copiii la școală. În genere sunt iubiți și ascultați de săteni, judecă drept când sunt solicitați să arbitreze conflictele acestor oameni sărmani. Puține se impun însă ca personaje puternic individualizate literar.

*

Până vom reciti și analiza nuvelele – punctul forte al prozei lui Ion Agârbiceanu – să vedem și alte grupuri de personaje și alte teme epice, în afară de cele semnalate deja. Să nu-i pierdem din vedere, de pildă, pe *solomonari* și pe *străinii* care apar și dispar în satul tradițional, ducând cu ei secrete nedezlegate. Pe lângă aceștia, mai sunt cei care au săvârșit, cândva, o fărădelege și, după ani grei de detenție, reapar ca niște strigoi în familie și își găsesc nevestele măritate cu alții, în fine, există și o categorie stranie, nedeterminată, aceea a *rătăcitorilor*, formată din țărani fără identitate precisă sau călugări care cerșesc sub pretext că strâng bani pentru mănăstire. Sunt și tâlhari de codru – deghizați, bineînțeles – căutători de comori, eroi romantici îndrăgostiți de crâșmărițe pătimase și ispititoare. În astfel de drame încurcate este amestecat și un element erotic, în forme brutale țărănești. Fata bădicului Gligor, Nuța, s-a avut bine cu Ilie, care a plecat apoi la cătănie. Ne mai având răbdare să-l aștepte, fata s-a încurcat cu Gheorghe, om harnic din alt sat, și are cu el un copil. Nuța este însă și acum nestatornică și, când Ilie se întoarce de la cătănie, vrea

să revină la dragostea dintâi: „Bate-mă, toată, omoară-mă, toată, junghe-mă, da pe ticălosul acesta să nu-l mai văd la noi în casă” – zice femeia tânără despre Gheorghe, soțul docil și neiubit. O veritabilă pasiune romantică într-un mediu pragmatic în care asemenea conflicte, în văzul lumii, nu sunt privite cu ochi buni. Consultat, preotul satului îl ceartă pe Grigor, tatăl vinovat că nu și-a grijit cum trebuie fata. El exprimă opinia publică și apără legea morală a satului: legea este că, odată cununată cu un bărbat, femeia trebuie să rămână până la moarte cu el. Așa că biserica n-o desparte pe Nuța de Gheorghe. Cel care trăiește, mai profund, această dramă moral-religioasă este badea Gligor, om onest, altminteri, bun creștin, om al tradiției rurale. În frământările lui, dă vina pe Saveta, nevasta, care a urzit atragerea lui Gheorghe. Alt conflict, alt rând de ceartă. Urmare este că bade Gligor se îmbolnăvește și moare și, fără pilon de rezistență, casa lui se prăbușește: Ilie, cătana obraznică și agresivă, pătrunde într-o noapte în casă și, cu ajutorul neamurilor sale, leagă pe intrusul Gheorghe să-l ducă dincolo de hotarul satului. Ilie este însă un caracter rău, are o mentalitate de parazit, e profitor, fumează mult și cere bani, nu vrea să muncească și strigă militărește la Nuța și Saveta: „Riucverț, marș”. Gheorghe îi dă în judecată și, după judecată, averea, bădicului Gligor se înjumătățește, iar ce rămâne este păragină pentru că Ilie, stăpân acum absolut, în loc să muncească, frecventează crâșma, scrie cărți prin țară și, în plus, a pus deja ochii pe crâșmăriță, o mărgineancă albă și sprintenă, dată dracului... Când femeile din casă se vaită și-l ceartă, el comandă ceea ce a învățat la cătănie „Femeie! „Riucverț, marș”. (*Slăbiciuni*).

Ilie nu-i propriu-zis un *străin*, un individ fără identitate, îndepărtat de tradițiile satului, este doar un fecior înstrăinat și stricat, moralmente, de armată (temă, iarăși ce se repetă în proza sămănătoristă a timpului). Satul românesc produce și asemenea exemplare patibulare, vrea să sugereze moralistul Agârbiceanu. Un *străin* autentic, adică un om ciudat, misterios, întâlnim în *Vedenii* (1910). El intră într-o seară în casa unui



localnic și, fapt curios, nu-l latră câinii, ca pe un personaj (Isosică) din proza lui Marin Preda (*Moromeții*, II). Când este întrebat pe ce drum a venit, răspunde că a venit pe „drumul adevărat” și despre sine nu zice decât că este „omul lui Dumnezeu”. „Și umblu, așa prin țară”, mai zice el. Omul lui Dumnezeu are darul divinației, citește sufletele, cunoaște secretele dureroase ale oamenilor și dă sfaturi bune. Este un fel de tămăduitor de suflete. Femeii care-l primește în casă, îi ghicește suferința și-o îndeamnă să lase morții în pace. Femeia, înspăimântată de știința străinului, îl crede diavolul și afumă casa cu tămâie, apoi se duce la preot ca să-i citească din psaltire. Preotul îi citește, dar pune condiția ca femeia superstițioasă să nu bea vinars o săptămână. Femeia acceptă, dar pune și ea o condiție: „O săptămână! Ei da, o săptămână”... Da’ nu mai mult... vezi, părinte, că avem de prune”...

În altă narațiune, intitulată chiar *Străinul*, scenariul epic se bazează ca în prozele fan-

tastice ale lui Poe și I. L. Caragiale (*La hanul lui Mânjoală*) pe sugestia enigmaticului din lumea realului. Numai că, în final, Agârbiceanu nu alege soluția fantasticului. Rămâne în cadrele notației realiste. Domnul Costan pleacă din oraș, spre casă, pe drum de iarnă, pe o vreme rea cu o mare sumă de bani. Sunt toate elementele, repet, ale unei proze fantastice în mediul provincial românesc. Pe drumul năpraznic, într-un loc sălbatic, cade de pe cal și este ajuns din urmă de un străin cu vocea aspră și hodorogită. Costan este înfricoșat, crezând că străinul este un tâlhar care-l va jefui, dar nu-i așa, străinul este un om de treabă, baciul Nichifor, om bun, care-i oferă sprijin. Talentul de a cultiva enigmaticul și de a organiza, la urmă, surpriza (element esențial în acest gen de proză) se vede numaidecât. Modelul Caragiale se întrevade printre rândurile narațiunii.

Sunt și alte exemple de oameni rătăcitori prin lumea, de regulă, statică a povestirilor

lui Agârbiceanu. Vasile Oprean este un moșneag înzestrat cu darul cântecului. A zăcut de o boală grea, s-a ridicat din ea și acum umblă prin sate și cântă cu vocea lui îmbătrânită un poem pe care l-a compus chiar el despre Avram Iancu, eroul național. Este tot ceea ce i-a mai rămas în viață acestui bătrân misionar. Rostul lui pe lume este să proslăvească, prin cântec, pe eroul tribun. Mai are o ciudățenie: stă de vorbă cu morții, ceea ce înseamnă că *are vedenii*. Un personaj din tagma oamenilor ciudați care colindă prin această lume înțepenită în tradiții. „Eu, nepoate – spune el – am avut rostul meu pe vremuri: am însemnat și eu ceva”... În vedeniile lui, Moș Oprea stă de vorbă cu Iancu și-i spune ce se mai petrece prin satele românești.

Și mai ciudați, mai misterioși sunt în proza lui Agârbiceanu *solomonarii*, pe care-i întâlnim și în proza mitică a lui Sadoveanu. Cu o deosebire: acolo sunt înțelepții satului, filosofii, inițiații din lumea țărănească, aceia ce cunosc științele vechi, prezic urgiile naturii și citesc semnele viitorului. Aici, în epica lui Agârbiceanu, *șolomonarii* sunt „purătorii vremurilor rele”, cum zice bunica din povestirea *Revărsare*. Ei nu se mulțumesc să descifreze semnele rele ale naturii, ei le provoacă, aduc vijeliile cumplite și dezleagă stihiiile lumii. Locuiesc nu în sat, ca oamenii, ci în iezerile fără fund, călăresc balauri fioroși și fac ca piatra să cadă peste sămănăturile oamenilor. Pe scurt, *șolomonarii* lui Agârbiceanu reprezintă puterile răului și, când ele se dezlănțuie, pădurile gem și puhoaiile de apă inundă totul. Bunica amintită mai sus știe dinainte ce se va întâmpla. Ca om din vechime, ea cunoaște zodiile și anunță dezastrele „Are să vremuiască [...] se vor revărsa apele”, „adâncimile cheamă potopul înălțimilor”, zice ea. Și ce zice se îndeplinește. Este și ea, un fel de *șolomonar*, mai modest, la lumina zilei. O babă – văduva, Veronica – își jelește vaca înghițită de ape, cade în genunchi, se roagă, blestemă și glasul ei se asociază cu vuietul puhoaielor. Prozatorul are o anumită sensibilitate față de fenomenele de revoltă ale naturii și descripțiile sale, fără multe metafore, se rețin la lectură. Ele reprezintă, în plan imaginar,

momentele în care artistul specializat în pictura așezărilor liniștite și a reliefurilor calme încearcă și alte culori și peisaje, pentru a-și verifica posibilitățile creației.

Mai pregnant epic este străinul solomonar din *Zile ploioase* (1912), o povestire aproape fantastică în genul în care a excelat, după aproape o jumătate de secol mai târziu, Vasile Voiculescu. Genul „fantasticului folcloric”, îl numește la un moment dat Mircea Eliade sau „concretul folcloric”, pentru a justifica formula epică din *Domnișoara Cristina*. Agârbiceanu introduce într-un chip mai direct eresurile, straniul, abaterile de la normele vieții curente, pe scurt, supranaturalul într-o narațiune realistă. Miraculosul este, la el, un accident al realului. După revelarea lui, povestirea revine la datele inițiale. Doi păcurari bătrâni, care sunt cu turmele la munte, se pomenesc cu un străin, răsărit ca din pământ, în timp ce mănâncă. Este primul semn de intruzie a miraculosului în spațiul realului. Străinul nu scoate o vorbă, se uită doar la cei doi păcurari, iar păcurarii – oameni cumsecade, cu frică de Dumnezeu – îl invită la masă: „Nu-i prânzi cu noi, om bun?”... Străinul tace și mănâncă tot ce i se dă, fără a scoate un cuvânt, fapt ce înspăimântă și mai tare pe cei doi ciobani. De-abia la crucea amiezii, necunoscutul începe să vorbească, avertizându-i că nu trebuie să-l întrebe nimic și să nu se înfricoșeze ce vor vedea; scoate, apoi, o vârguță din sân, fabrică la repezeală un căruț și, așezat în el, se înalță la cer și începe să-l cutreiere ca sfântul Ilie. Ce urmează este un spectacol de resurrecție cosmică: se dezlănțuie din senin o vijelie turbată, din adâncuri se ridică întunecimi grozave, grindina șuieră, un balaur imens se îndreaptă spre sat, iar glasul șolomonarului omenit de cei doi păcurari se aude din mijlocul norilor ce fierb: „Pe păduri, mă, pe păduri, că-n satul de la poale sunt oameni buni”. Semn că omenia ciobanilor reușise să îmblânzească acest produs al stihiiilor. Reușită aici, epic vorbind, este sugestia acestei teribile dezlănțuiri a universului sub bagheta unui prozator realist care încearcă, acum, elementele prozei fantastice, pornind de la superstițiile populare.

Napoleon POP
Valeriu IOAN-FRANC

Cum se vede azi modelul occidental



Abstract

Prima parte a articolului încearcă să investigheze originea modelului occidental al economiei de piață. Cartea lui Marcel Gauchet, The Disenchantment of the World: A Political History of Religion (Princeton University Press), este luată drept bază de abordare a naturii democratice a modernității. Cartea restituie înțelegerea legăturii dintre modernitate și creștinism. Gauchet dovedește o imensă capacitate profesională de a-și pune publicul în fața unor analize economice, politice, sociale și antropologice de mare profunzime în timp ce rezumă istoria religiilor.

A doua parte a articolului analizează fenomenul pieței libere ca o caracteristică a globalizării. Piața liberă creează multiple interdependențe pe întreaga planetă, geopolitic, geostrategic, geoeconomic. Aduce cu sine o ruptură între om și valori, o mobilitate crescută a omului către oportunitate – ceea ce este temut ca fiind o transformare a slăbiciunilor umane în noi virtuți. O ruptură între generații revine în dimensiuni și mai mari, nemaîntâlnite până acum. Noile valori se vor transforma în normalitate, în timp ce dependența noastră excesivă de economie va fi o dependență de materialitate, nu de resurse.

Cuvinte-cheie: globalizare, modelul occidental, piață liberă, economic, politic, strategic, noi valori.

The first part of the article tries to foray into the origins of the Western model of market economy. Marcel Gauchet's book The Disenchantment of the World: A Political History of Religion (Princeton University Press) is found to stand for a basis of approaching the democratic nature of modernity. This book offers back the understanding of the connection between modernity and Christianity. Gauchet proves of a great professional capacity to make his public face deep anthropological, political, sociological and economical analysis while passing by the history of religions.

The second part of the article analyzes the phenomenon of free market as a characteristic of globalization. Free market creates multiple interdependences all over the Earth in the economical, strategic and political fields. It brings about a breach between man and values, an increased mobility of man towards opportunity – which is feared as a transformation of human weaknesses into new virtues. A break among generations comes again in greater dimensions than ever before. The new values will turn into normality whereas our excessive addiction to economy will mean addiction to materiality, not to resources.

Keywords: globalization, Western model, free market, economy, politics, strategy, new values.

«Rien n'échoue comme le succès»

Gilbert K. Chesterton
(scriitor englez, 1874-1936)

Economia de piață este indisolubil legată de democrație, ecuația și sinergia dintre ele exprimând modernitatea modelului social de tip occidental. Mulți și-au pus problema sorgintei acestui model, după cum și noi am căutat un suport mai explicit, să spunem, decât ceea ce simțeam că exultă din propria noastră educație. În această căutare am găsit, în lucrarea lui Marcel Gauchet, filosof și sociolog, *The Disenchantment of the World: A Political History of Religion* (Princeton University Press), un fel de restituire a înțelegerii conexiunii dintre modernitate și creștinism.

Lucrarea se dovedește a fi foarte densă din punctul de vedere al abordării naturii democratice a modernității, primele recenzii plasând autorul printre cei maieminenți gânditori politici ai generației sale (Gauchet este născut în 1946), deși, ulterior, criticii îi aduc unele reproșuri privind tonul oarecum prea vehement al analizei, care nu ar face loc și altor opinii. Am recurs însă la o recenzie ceva mai târzie a cărții, făcută de Brian C. Anderson, scriitor american contemporan, ea concentrându-se pe o vultură importantă a temei noastre, respectiv o bună captură a problemelor care frământă societățile occidentale privite ca model și care ne ridică multe întrebări.

Din această viziune a lui Gauchet, spune Anderson, rezultă că, pentru un ateist, este surprinzător să constate că devine conștient de faptul că modelul occidental nu poate fi înțeles, fără a lua în serios istoria creștinismului și a-l trata pe acesta din urmă chiar cu mai mult respect decât adevărații credincioși. De asemenea, un democrat ar înțelege că democrația este îndatorată total creștinismului, după cum un liberal al timpurilor noastre ar simți mai acut goliciunea liberalismului modern. Exact cu ceea ce ne confruntăm astăzi și noi.

Cartea *The Disenchantment of the World* este caracterizată printr-o mare ambiție de a sintetiza nașterea modernității din crești-

nism, reflectând capacitatea profesională a autorului de a ne pune în fața unor analize antropologice, politice, sociologice și economice de mare profunzime, atunci când ne trece cu rapiditate prin istoria religiilor. Pentru noi, importanța analizelor constă în recunoașterea, de către studioși eminenți, a faptului că în centrul condiției umane trebuie să plasăm valorile manifestării creștinismului prin religii/credințe.

În plus, este de reținut ideea amintită deja în scrierea acestei lucrări (vol. I și II) că istoria politică, măcar a ultimilor 200 de ani, relevă că alungarea constantă a credinței din noi și din practicarea ei la lumina zilei, din cele mai diferite motive, ne-a dus în starea unei „lumi dezamăgite, unde oamenii, exercitând și libertatea, au ajuns să creadă că au devenit măsura tuturor lucrurilor” (Anderson). Iată un adevăr de necontestat al zilelor noastre, spus de cineva cu o autoritate recunoscută, cu rectificarea că nu toți oamenii, ci doar cei care, prin exercițiul democratic, ajung să decidă asupra celor pe care ar trebui să-i reprezinte. De fapt și cu alte cuvinte, cei care ori uită de Creatorul lor, ori cred că pot să-l depășească în perfecțiune.

Meandrele analizei lui Gauchet sunt fabuloase, plecând de la societățile prepolitice, unde omenirea era complet depozată de orice tocmai pentru că egalitatea era administrată de Natură, până azi, când s-a ajuns ca posesia diferențiată, de la 1 la 500, să fie rezultatul reglementării continue, cu intenția bună (sic!) ca posesia să poată fi administrată de Om. Rezultatul este cel al unor mari disparități în posesie și inegalități între semeni, ambele devenite complet imorale.

Dar, cea mai „profundă enigmă” a istoriei umane, afirmă Gauchet (în interpretarea noastră), este plonjarea omului din capacitatea sa, inițial dăruită de Divinitate, de a putea schimba după dorința sa – călăuzit de necesitățile spiritului său și corpului său fizic –, „într-o altă lume religioasă, de altfel capabilă să existe fără religie, cea a Omului însuși”. Se pare că acesta este cel de al doilea păcat după cel descris în Geneză. Dar libertatea cu cunoaștere prin sudoarea frunții primită

prin *alungarea* din Eden¹, pentru a te bucura de viață, se poate schimba în nefericirea de a trăi (Papa Francisc).

Lăsăm la o parte în mod voit reflecția lui Gauchet că acest plonjeu a început cu apariția statului acum 3000 de ani (Egipt, Mesopotamia), având în vedere interminabila dezbatere a raportului dintre stat și piață, în prezent garant relativ al libertății inițiativei și proprietății private, dar reținem numai asocierea că aceia care ne conduc se „ridică” brusc, de la simpli semeni ai noștri, muritori ca și noi, la rangul de zei nemuritori. Avem deci o altă enigmă, cea a „religiei” care se îndepărtează de Credință, parcă neînțelegând faptul că, pe măsură ce Divinitatea este mai puternică în noi, Omul simte libertatea în plenitudine. Și, tot așa, cu cât Divinitatea este uitată din rațiunile închipuirii *omului de stat de a fi* chiar Dumnezeu, libertatea se diminuează prin reglementare. Modernitatea de tip occidental, începând cu iluminismul, trece prin astfel de experiențe, uneori corectate. Rezultatul se vede.

Se uită faptul că apariția lui Iisus, cu mesajul că niciun lider nu poate avea îndrăzneala de a se încarna ca Divinitate, definește de fapt conceptul de libertate politică și relaționarea puterii cu natura umană.

Întrebarea actuală privind performanța acțiunii umane, oarecum *îndreptată* chiar împotriva mării majorități a semenilor noștri, este: Credința mai poate avea un rol în viitorul societății occidentale? Noi, autorii, spunem că, *dacă nu vom avea încredere în puterea Credinței morale, în (re)construcția socială, atunci chiar proiectul unei monede globale în sensul filosofic în care îl tratăm devine imposibil*. Ar fi bine să nu se ajungă în situația permanent *găsită* într-o zicere a lui Gilbert K. Chesterton: *“Democracy means government by the uneducated, while aristocracy means government by the badly educated”*.

Dacă democrația înseamnă o astfel de calitate a guvernelor din punctul de vedere al profesionalismului, parcă putem spune că democrația luptă împotriva sieși², ceea ce ar fi un alt sens periculos pentru modelul occidental. Rămâne atunci să repetăm, din nou, întrebarea: Mai poate avea religia un rol pentru continuitatea democrației bazate pe valori? Raportul dintre politic și religie și, eventual, reconsiderarea acestuia pentru un altfel de viitor al omenirii garantează orizontul altui model occidental³.

Piața - o nouă religie?

“All religions must be tolerated... for every man must get to heaven in his own.”

Epictetus (filosof stoic grec,
55-135 AD)

Una dintre trăsăturile globalizării – bune sau rele și asupra căreia încă mai avem nevoie de discernământ – este răspândirea conceptului de piață liberă pe întreg Pământul. Acest lucru nu s-a întâmplat de la sine, ci prin promovarea modelului occidental și a culturii acestuia *prin și de către oameni*, aflați în toate colțurile planetei, școliți la universitățile așezate în chiar mijlocul conceptului funcțional, și ulterior, prin internaționalizarea și mondializarea regulilor economice și politice. Acest lucru a legat noi și noi teritorii, pașnic sau printr-o formă sau alta de agresiune, într-o *rețea* din care, dacă nu se mai poate ieși, atunci trebuie măcar să se țină cont că ești în ea.

Sistemul de abordare în rețea, deși este preluat din domeniul IT, începe să se extindă la o fenomenologie mai amplă, preluată și de știința complexității, iar cel al globalizării nu poate scăpa prin multiplele interdependențe pe care le creează în spațiul geoeconomic, geopolitic și geostrategic. Chiar modelul de economie de piață își dezvăluie, prin abordarea lui în rețea

1 Napoleon Pop, Valeriu Ioan-Franc – 2011, *Credință și economie*, ediția a doua (cu o prefață de George Radu Serafim), Editura Expert, București.

2 *La Démocratie contre elle-même*, Première édition collective, Collection Tel (n° 317), Gallimard).

3 Vezi speța istorică a Franței, în *La Religion dans la démocratie: Parcours de la laïcité*, Première parution en 1998, Collection Folio essais (n° 394), Gallimard.

planetară, caracteristici mai ample, pe care criza financiară le-a evidențiat cu suficiență. Dar, nici noua viziune nu trebuie să ne ducă din nou în zone mesianice, când într-un sistem rețea de piețe identificăm tot acțiunea umană transmisă cu o mai mare viteză și în direcții multiple datorită tehnologiei comunicaționale.

Dogma liberalismului nu numai că a fascinat, dar a devenit și irezistibilă. Testul major, de a putea rezista intrării într-o capcană frumos poleită pe dinafară și cu un labirint interior infinit și, mai ales, unidirecțional, s-a încheiat cu alegerea pieței, măcar din faptul că ea permite o alocare mai eficientă a resurselor, evident din motive randamentale. Atâta timp cât cei care reprezintă cererea pot consuma oferta, indiciul performanței nu poate fi decât profitul, cu singura obiecție că escaladarea acestei paradigme în aceste timpuri, mai ales cu prezența unei economii globale superfinancializate, este, în ochii multora, cauza inegalității, ca un rău social care, din păcate, se adâncește chiar în detrimentul celor care mai pot oferi randamente.

Nu încercăm să criticăm ori să dezavuăm liberalismul, ci să-i observăm unele defecte, care pe noi ne împiedică să vedem realizarea celui mai important criteriu de a ajunge la o monedă globală: convergența spirituală autentică a unei conviețuiri lumești fără disparități excesive care așează indivizii pe scări sociale și economice cu foarte multe trepte. Aceste disparități încep să facă irelevantă chiar convergența nominală și reală de care suntem foarte mult preocupați acum. S-a ajuns ca de pe treapta cea mai de jos să nu o mai vezi (nici să aspiři să ajungi) pe (la) cea de sus, iar de pe treapta de sus să gândești că este inimaginabil să mai existe o treaptă așa de jos.

Nu este o pledoarie pentru egalitarismul dus la o singură cifră sau numitor comun, cum și-a propus doctrina comunistă, deși și acolo se practicau două niveluri bine diferențiate de aceeași manieră, a celor mulți - toți îmbrăcați la fel, mâncând aceleași alimente și în aceleași cantități, stabilite de unii anume și nu dintr-o dorință a individului - și a celor puțini îmbrăcați diferit și hrăniți preferențial,

după propriile lor dorințe. Este vorba despre a recunoaște diversitatea indivizilor într-o uniune a trăsăturilor lor fundamentale (genetice și spirituale), ca un dat imuabil al creației. Punându-ne întrebările capitale, ne putem explica de ce s-a ajuns la inegalități între oameni, devenite inacceptabile chiar și pentru cei puțini de sus, care privesc la cei mulți de jos. Cât de mult este *prea mult*? Cât de puțin este *prea puțin*?

Mult și puțin pentru spiritul uman, pentru existența lui lumească, pentru pacea socială a comunității, pentru o dezvoltare armonioasă, pentru o trăire complexă și decentă etc., sunt probleme de care ONU se ocupă, de decenii, nu numai conceptual, ci și practic. Ceea ce se vede este insuccesul, iar întrebarea este: Cine are vină, piața ca o noțiune convențională sau cei care relaționează ca piața să existe?

Acest mult și puțin trebuie readus chiar prin și pentru modelul occidental de la o scară mult prea extinsă între sus și jos și cu trepte haotice (neechidistante), cu două limite relative și în divergență, spre un punct central gravitațional, în care cei mulți și cei puțini să orbiteze pe traiectorii diferite, dar într-un spațiu sferic, care să definească optim - tot prin paradigma de funcționare a democrației și liberei inițiative - necesitățile și posibilitățile de realizare a indivizilor, în raport cu ceea ce sunt, de ce sunt și pentru ce sunt.

Nu ne putem imagina o altă comparație metaforică a unei organizări societale bazată pe democrație și piață, de altfel practică în statul capitalist al bunăstării, dacă vrem cu adevărat să scăpăm în viitor de obsesia inegalităților de tot felul, care întrețin dezechilibre de tot felul și pentru care se încearcă soluții de tot felul. Așa cum am mai menționat, din toate zbaterele am rămas principial numai cu contemplările și îngrijorările pe care inegalitățile și dezechilibrele le produc. Putem opri drumul lor inexorabil sau/și să ne explicăm ce îl determină pentru a fi oprit?

În opinia noastră, un nou exces își face loc pe fondul religiei pieței, cel al ultraliberalismului, colectând, poate, ce este mai rău



din liberalism și neoliberalism. Fără a le ataca rolul de doctrină înnoitoare pe un parcurs relativ lung, de câteva generații, iată că insistențele chiar pe calitățile convingătoare ale liberalismului în evoluție ne-au condus la crearea unor condiții de la care excesele au fost posibile. Cum doctrina nu a venit din neant sau de la lucrurile înconjurătoare, ci de la umanoizi „gânditori”, excesele neoliberalismului „căzute” în ultraliberalism sunt de fapt excesele comportamentale ale oamenilor, sunt rezultatul a ceea ce ne-a plăcut să numim *laissez faire*, dar parcă din ce în ce mai lipsit de rațiune, evident golită tot mai mult de valorile care o fac vie între oameni și pentru oameni.

Este vorba de un *laissez faire* doar în economie, sau în toate palierele vieții societale, influențând comportamente și guvernante în toată structura manifestării sau aplicabilității lor? Răspunsul nostru se alătură altora, din moment ce ne-am exprimat cu privi-

re la cauza mai profundă a crizei financiare și la faptul că ea trebuie analizată nu numai de economiști, ci de multe alte profesii, fiecare prin propria metodă.

Insistând asupra comportamentului uman, ajungem evident la principii și valori și, observând *ruptura sau divergența* dintre om și valori – cu o inerție memorabilă pentru istoria umană – precum și comportamentul mult mai mobil al omului față de oportunități, ne-am exprimat, la un moment dat, temerea că *devierile de la valori sunt pe cale să transforme slăbiciunile umane în noi virtuți*.

Suntem în fața a două pericole majore, sau, după alții, provocări în sens eufemistic. Primul pericol este cel al unei evoluții inexorabile de acest fel, slăbiciunile de azi, virtuțile de mâine. Al doilea este cel al unei *rupturi generaționale* (între generații⁴), cu care omenirea s-a mai întâlnit, anvergura fiind diferită. *Noile virtuți*, care ridică slăbi-

4 Cât de ideale sunt viziunile academicianului Tudorel Postolache, creatorul curentului de opinie privind coexistența trigenerațională! – 2007, *Vers un ideal praticable – Notes et réflexions*, Editura Academiei Române, București.



ciunile umane la nivelul de interpretare caracteristic unor noi valori, vin în contradicție cu valorile din paradigma deja milenară, devenită reper de comparație. *Noile valori* vor separa generația veche (care încă mai speră în îndreptarea slăbiciunilor proprii) de generațiile noi care vor consimți la ele. Noile valori devin deci *noua normalitate*.

Dependența noastră excesivă de economie, în sens de materialitate și nu de resurse, ajunge să contrapună *biblia credinței*, ca o manifestare a unei religiozități față de Divinitate, cu *religia pieței*, respectiv o relaționare verticală, paradigmatică, opusă uneia exclusiv pe orizontală, între indivizi, divinitatea fiind presupusă că există intrinsec în piață.

Ce ne facem însă cu acele categorii de criterii prin care ne definim, de exemplu, statura civilizaționară a timpurilor pe care le trăim? Nu ne recunoaștem între noi, ca entități comunitare, prin însemnele statului de drept, democratic, cu economie de piață, care respectă drepturile omului inclusiv ale cetățenilor aparținând altor minorități? Nu sunt acestea un set de valori care formează principii, cărora supunându-ne devenim mai apropiați unii de alții? Oare nu era chiar aceasta menirea principiilor, să ne unească

într-o gândire în care să domine respectul între oameni, indiferent de ierarhii, tocmai pentru că tot ceea ce facem este raportat la același set de valori?

Mâhnirii noastre că realitățile vremurilor și timpurilor ne așează la o răscruce de sensuri mai puțin convergente și mai mult divergente, îndepărtându-ne de calea spre o monedă globală în dublu sens – filosofic și utilitar –, se pare că i se contrapune o *revoluție culturală* în plină desfășurare. Criza financiară poate a pus-o în evidență pentru a o conștientiza, iar noi, ca economiști, am sesizat-o, din păcate cu întârziere, fiind la rândul nostru constrânși de propria specializare.

Folosim termenul de *revoluție culturală* pentru că acum, privind din viitorul prezentului spre trecut, cele mai spectaculoase schimbări din evul mediu și până acum, de natură civilizaționară (Renașterea, Iluminismul, Teologiile Janseniste și Calviniste, Revoluția Franceză etc.), au fost revoluții cu adevărat culturale, străpungeri doctrinare care au modelat omenirea, măcar ca intenție, spre ceva mai bun. Cu siguranță, bilanțul vieții materiale, ca medie, este mai bun, dar bilanțul spiritual prin educație, tot ca medie, pare oprit sau încetinit dacă privim la distribuția bilanțului material. Este acesta

un curs evolutiv normal sau anormalitatea o vedem doar printr-o anumită raportare? La ce această raportare?!

S-ar putea să ne contrazicem din nou în acest volum cu cele scrise în volumul doi, cu privire la abordarea transcendentă a monedei globale, după cum în volumul doi am avut revelația – poate prea timpurie – a ceea ce nu puteam vedea în primul volum. Subtitlurile celor trei volume – *Preliminarii, Calea posibilă, Întoarcerea la realitate* – am vrut să fie cât mai sincere în ceea ce puteam gândi sau imagina despre moneda globală, acest ultim volum fiind dedicat *analizei unei stări raționale a modelului european, tot așa de magnific ca și cel al unei monede globale*.

Este de dorit o Uniune Politică, proiectul fiind înscris în tratate încă din anul 1958, dar obiectivul a devenit oarecum iluzoriu. Este de dorit o monedă globală, în logica fenomenului de globalizare, dar calea este oarecum iluzorie. Pierre Werner, recunoscut părinte al monedei unice europene, spunea, în discursul său de recepție la Academia Română, în septembrie 1994: „*Europa se va construi prin intermediul monedei sau nu se va construi*”.

Pentru ambele cazuri de procese trăim experiența *pierderii celui mai propice moment*, când voințele sunt cele mai puternice datorită unor condiții constrângătoare care justifică urgența. Poate că Războiul Rece sau pacea îndelungată de după cel de-al Doilea Război Mondial a slăbit voința pentru o Uniune Politică în Europa. Poate criza financiară l-a contrazis pe Paul Volker când spunea că o economie globală are nevoie de o monedă globală sau/și pe Werner. Dar, tot atât de adevărat, dacă nu a fost prins momentul optim, avem și o problemă de revoluție culturală. Ca urmare, poate că ceea ce găsim azi că ar fi constrângeri care întârzie un proiect, ar putea fi acceleratori pentru a vedea necesitatea unei noi culturi. Întrebarea este dacă respectiva revoluție culturală așază sau nu bazele realizării proiectului.

Documentația pentru lucrare ne-a dat

șansa confirmării îndoielilor și speranțelor legate de proiectul monedei globale și, din acest motiv, spuneam că încheind un drum suntem, de fapt la începutul altuia. Temerea că proiectul monedei globale se îndepărtează în raport cu realitățile, constrângerile sau restricțiile momentului, dar și al vremurilor, ne este confirmată de Dany-Robert Dufour în lucrarea sa *Le Divin Marché: la révolution culturelle liberale*⁵. Credibilitatea lui Dufour din punctul de vedere al eseului său derivă din faptul că este filosof (francez) contemporan (fiind născut în 1948), are expertiză la o catedră însemnată, cea a *științei educației*, la Universitatea din Paris și este director de program la Colegiul Internațional de Filosofie.

Abordările noastre modeste, de ieșire din matca economiei, se găsesc mult mai bine tratate și explicate de Dufour, în lucrările sale⁶, care reflectă preocupări aprofundate privind efectele societății postmoderne asupra psihologiei indivizilor și, mai ales, procesele simbolice care au loc la intersecția filosofiei limbajului cu filosofia politică și psihanaliza.

Prin *sondarea totală a liberalismului*, după cum afirmă recenzorii critici ai lucrării sale *Le Divin Marché* – Eve Chiapello și Ludovic François –, Dufour poate fi bănuit de influențe socialiste, dar tratarea filosofică a liberalismului sub forma unui eseu merită atenția cercetătorilor în formarea unor noi opinii. De fapt, și ale noastre. Pentru noi, ceea ce a contat este o confirmare a propriei noastre opinii cu privire la societatea aflată în impas, și de ce.

Ne surprinde favorabil, în persistența noastră în valorile tradiționale, promisiunea lui Dufour de a restudia istoria Occidentului pentru a dezvălui mai bine „*ce a permis ca necesitatea controlului pasiunilor să devină, în mod imperativ, eliberarea pasiunilor*”. Iată o frază de un mare adevăr, dacă vedem că ceea ce trăim, cam în ultimii o sută de ani, este *manifestarea violentă a exacerbării pasiunilor unor indivizi, fie în dictatură, fie în democrație*.

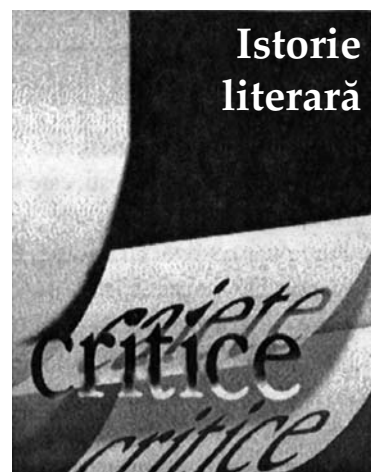
5 Dany-Robert Dufour - 2007, *Le Divin Marché: la révolution culturelle liberale*, Editura Denoë, Paris.

6 Dany-Robert Dufour – 1996, *Folie et démocratie*; – 2003, *L'art de réduire les têtes*; – 2005, *On achève bien les hommes*.

Andrei SIMUȚ

Strategii și etape ale ficționalizării comunismului

*Provocări metodologice**



Abstract

Această lucrare formulează câteva întrebări și posibile soluții privitoare la fazele, tipologiile și cartografia romanului românesc postcomunist, asociat cu reprezentări ale comunismului, și încercări de redare a unei viziuni asupra metodelor de cercetare. Una dintre cele mai importante premise afirmă că istoria romanului postcomunist se poate împărți în trei faze și, respectiv, în trei modele principale de reprezentare a comunismului, în care predomină pe rând efortul distopic, versiunea postmodernă și abordarea minimalistă.

Cuvinte-cheie: romanul postcomunist, minimalism, nostalgie.

The present paper formulates a few questions and possible issues regarding the phases, typologies and the cartography of the post-communist Romanian novel dealing with the representations of the communism, and attempts to offer an insight into the potential methods of research. One of the most important premises is that the history of the post-communist novel can be divided into three phases and, respectively, into three major patterns of representing communism, dominated in turn by a dystopian strain, a postmodern version and a minimalist approach.

Keywords: post-communist novel, minimalism, nostalgia.

A cartografia încercările romanului românesc postcomunist de a narativiza/ ficționaliza comunismul este o provocare în sine. Voi încerca în cele ce urmează să explic care sunt dificultățile inerente unei asemenea încercări, care lipsește din peisajul sintezelor actuale și, totodată, care ar fi metodele dezirabile pentru un astfel de studiu.

O primă provocare este cea cronologic-tipologică. Mai precis încearcă să răspundă la întrebările: putem delimita trei etape distincte ale reprezentării comunismului în romanul românesc postcomunist? Se pot transcrie limite cronologice pentru fiecare în

parte? Există o evoluție a reprezentărilor românești dinspre un anticomunism tranșant al primei tipologii spre abordarea nostalgică a celei din urmă fază? Și dacă da, care sunt motivațiile? Ce legătură este între o astfel de evoluție și transformările societății românești postdecembriste? Este evident că studiul de față pornește de la un răspuns afirmativ la prima întrebare: se pot distinge trei etape cărora le corespund trei tipologii românești cu stiluri distincte, în timp ce răspunsul la celelalte întrebări necesită un spațiu mult mai larg decât cel al intervenției de față.

Andrei SIMUȚ, Lector univ dr., Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Teatru și Televiziune, Departamentul de Cinematografie și Media, Cluj-Napoca, e-mail: andrei.simut@gmail.com

* Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, 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/159/1.5/S/136077.



Prima este cea vindicativ-distopică, având drept reflex literar parabola, descriind comunismul exclusiv ca fenomen totalitar și având drept miză cuprinderea lui ca întreg, ca sistem, dorind să-i surprindă schema de funcționare, modelul fiind mai ales *O mie nouă sute optzeci și patru* de George Orwell, dar și Evgheni Zamiatin, Tadeusz Konwicki sau Alexandr Soljenițin. Definiția din subtext pare a fi: comunismul e un sistem totalitar anihilant care are drept finalitate sfârșitul omului, fără cale de ieșire. Componenta distopică o atrage după sine pe cea apocaliptică, derivată și din confruntarea sistemului aneantizant cu ființa umană (mai precis cu principiile umaniste). Etalonul pentru această perioadă este romanul *Al doilea mesager* (1991), de Bujor Nedelcovici, al cărui model rămâne *O mie nouă sute optzeci și patru* de Orwell sau *Hesperus* de Ioan Petru Culianu, care răs-

punde clasicului *Noi* de Zamiatin. Căutarea personajului principal se suprapune într-o bună măsură unui proces hermeneutic marcat de opoziția dintre caracterul illogic al sistemului și dorința personajului de a regăsi sensul, de unde și necesitatea de a construi protagonistul ca intelectual, umanist, scriitor etc.: Danyel Raynal din *Al doilea mesager* e în bună măsură similar cu Winston din *O mie nouă sute optzeci și patru*, întrupând și lupta scriitorului cu anomia proliferată de sistem și binomul memorie-uitare. Fizionomia personajului este dependentă de ideile vehiculate prin intermediul său de către autor, fapt ce se va nuanța în următoarea etapă, care atenuează mult acest intelectualism al personajului.

A doua etapă, care ar începe după 1994, după consumarea literaturii de sertar și odată cu redeschiderea interesului pentru ficțiune, îi corespunde o tipologie marcată



de necesitatea ficționalizării intensive a comunismului, care nu se mai fundamentează atât pe parabolă, cât pe metonimie (prin descrierea unei părți se va putea înțelege întregul), fie că apelează la realismul naturalist-apocaliptic (de la Radu Aldulescu la Daniel Bănuțescu), fie că mizează pe fantazie și istorii alternative (de la Mircea Cărtărescu la Bogdan Suceavă). Această tipologie, marcată de supremația ficționalului, pornește de la prezumția că o narațiune nu are nevoie atât de idei, cât de viața personajelor, glisând de la distopie la romanesc, de la descrierea unui sistem (miza surprinderii lui ca întreg se atenuază) la dinamica unor micro-istorii angrenate într-un cotidian privat de amprenta distopiei. Comunismul poate fi înțeles mai ales prin viața personajelor, plasate în postura de martori indirecti, angrenați fără să vrea în vârtoarea istoriei.

Romanul tipic pentru această etapă e marcat adesea de revenirea la peripețiile de factură picarescă, cel mai bun exemplu fiind proza lui Radu Aldulescu.

A doua tipologie dezvăluie momentul în care reprezentarea comunismului ca sistem totalitar se contaminează de prezentul tumultuos al tranziției postcomuniste, pentru a cărui reprezentare nu mai funcționează nici strategiile esopice-alegorice ale limbajului subversiv și nici mecanismele descriptive și tipizante ale distopiei. Tipurile umane portretizate se diversifică, nuanțele se multiplică, iar impresia de omogenizare socială (de exemplu societatea puternic uniformizată descrisă de Bujor Nedelcovici în *Al doilea mesager* sau cea clar ierarhizată din *Hesperus* de Ioan Petru Culianu) lasă loc unui tablou mult mai complex și asimetric. Postcomunismul a adus sentimentul sum-

bru al unei societăți cu ierarhiile spulberate, pe ruinele cenușii ale unei lumi sfârșite, un acid spirit critic față de prezent, animat de iluziile spulberate de turnura evenimentelor politice, în contrast cu o secretă speranță pentru viitor (integrarea în Europa).

O a treia perioadă (și tipologie) începe după 2004, odată cu afirmarea unei alte generații de prozatori, fiind o perioadă a normalizării, a escapismului nostalgic, aducând un contrast între condamnarea oficială a comunismului și revizitarea lui de către roman, o reevaluare nostalgic-împăcată, care dizolvă cu totul caracterul său totalitar, păstrând însă perspectiva autobiografică. Dispare și componenta apocaliptică, fiind înlocuită de anatomia derizoriului, banalului și eludând perspectiva hermeneutică într-o anomie generalizată. Literatura tinerilor poate fi cercetată și prin prisma dorinței lor radicale de a se distinge de literatura perioadei anterioare. Este momentul în care „istoria secundară” a comunismului ia amploare și devine modă literară, înlocuind narațiunea traumei totalitare, în jurul căreia se construia discursul românesc al primelor două perioade. Istoriile personale aparținând acestui ultim tip de reprezentare evită cu obstinație componenta represivă a regimului, astfel că asistăm la o surdinizare a perspectivei etice, la o trecere spre o atitudine concesivă, simpatetică, estetic-muzeală, la o programatică selecție a aspectelor lui secundare, extrăgând mai ales nota de umor negru, din postura unei marginalități ludice.

Revenind la problematica metodologiei, o întrebare legitimă ar fi: care sunt axele care ne vor ghida în schițarea cronologiei? Iată câteva: o axă importantă a cronologiei nu doar literare de după 1990 o constituie istoria procesului integrării României în Uniunea Europeană; o alta e constituită de investigarea crimelor comunismului și a condamnării sale; colecțiile de roman inițiate de edituri, promovând un anumit tip de literatură, un stil comun etc. (Nemira în 1994 cu ai săi prozatori apocaliptici, precum Daniel Bănuțescu sau Radu Aldulescu sau Polirom cu colecția „Ego.Proză” promovând mai ales stilul minimalist, cu afirma-

rea noii generații de scriitori în special după 2004).

Un alt criteriu cu care se intersectează cercetarea reprezentărilor comunismului este desigur cel al dominantelor literare: după 1990 asistăm treptat la epuizarea strategiilor postmoderne și ale textualismului optzecist și totodată la necesitatea ca proza să-și (re)găsească mai vechi strategii de a trata o temă maximalistă, cum este confruntarea dintre un sistem anihilant și om, o astfel de strategie fiind neo-realismul naturalist sau apocaliptic. În acest din urmă caz, dinamica internă a schimbării de paradigmă literară e facilitată chiar de tema în cauză: imboldul de a narativiza comunismul, de a-l cuprinde într-o povestire, dar și presiunea de a răspunde socialului și dilemelor insurmontabile ce pot deriva din întâlnirea cu el. Un rar exemplu de combinare a strategiilor postmoderne cu dorința de a construi panorama totală a comunismului, o sinteză apărută la finalul celei de-a doua etape (2004) este romanul *Pupa russa* de Gheorghe Crăciun.

Pe de altă parte, oricât de fascinantă ar fi pentru un critic tentativa de a construi o panoramă formată din serii de romane care să-și răspundă structural și compună un tablou diacronic al unei evoluții, cu toate acestea nu vom pretinde că romanul de după 1990 respectă evoluția în cele trei etape schițate de mine. Cele trei „etape”, „faze” sau tipologii sunt mai degrabă compuse din constelații de romane ale căror tendințe structurale converg spre o anumită atitudine/abordare a comunismului, se axează pe un set comun de invarianți, construiesc lumi ficționale asemănătoare, cu atmosferă similară etc. Sunt nenumărate exemple care ar demonstra cum romanul despre comunism de până acum transgresează cronologia schițată până aici. Există proiecte românești începute după 1990 și finalizate tardiv, ieșind din paradigma care le-a generat, dobândind implicit un caracter hibrid, sincretic, așa cum este cazul romanului *Un om din est* de Ioan Groșan, care conține și stilul minimalist al comediei cotidianului în comunism, dar și perspectiva martorului direct sau romanul *Un singur cer deasupra lor*

de Ruxandra Cesereanu, sintetizând mai ales prima și a doua etapă.

O ultimă provocare metodologică ar fi cea interdisciplinară: istoria romanului postcomunist se clarifică atunci când panorama lui se contrapune cu istoria filmului românesc postdecembrist, mai precis cu diacronia reprezentărilor filmice ale comunismului. Vom putea porni de la câteva ipoteze: romanul tinde (sau nu) să deconstruiască ideologia dominantă, aflat cel mai adesea în contrast cu discursul hegemonic, iar filmul fiind mai degrabă un simptom al mentalității sau imaginarului perioadei. Un exemplu ar fi anul 2006, când are loc condamnarea oficială a comunismului, în timp ce o serie de romane erau marcate de o anume nostalgie în fața unei epoci de care autorii se distanțează (autorii sunt prea tineri să fi cunoscut comunismul în postura de victime), care este mai degrabă sursa unei comedii a cotidianului, prilejuind o plimbare fascinată de sistemul obiectelor sale stranie. În 2007 apare filmul lui Cristian Mungiu, *4 luni, 3 săptămâni, 2 zile* care, cu toate că nu e lipsit de scene ironic-comice, dă o turnură sumbră realităților observate (axat în jurul decretului ceaușist de interdicere a avorturilor, ca și alte filme ale perioadei), răspunzând astfel cerințelor discursului hegemonic la acea dată, cel pronunțat anti-comunist.

Exemplele care confirmă de această dată convergența între stilul și atitudinea ideologică a reprezentărilor românești și filmice sunt însă mai numeroase. Prima etapă (1990-1994), dominată de distopii românești precum *Al doilea mesager* este și perioada unor distopii filmice precum *Hotel de lux* de

Dan Pița. Filmul traversează în acești ani același impas discursiv, având aceeași deschidere spre parabolă și distopie, ancorat în aceeași violență a limbajului și a reprezentării. Și mai interesant este cazul romancierilor care s-au implicat și în scrierea unor scenariilor de film, așa cum este Radu Aldulescu, care adaptează romanul său *Amantul Colivăresei* pentru filmul *Terminus Paradis* (1996) de Lucian Pintilie. Diferențele sunt semnificative și vor merita o discuție mai amplă: acțiunea romanului e plasată exclusiv în anii comunismului, pe când filmul mută acțiunea pe fundalul crizei tranziției haotice postdecembriste. *Băiuțelii*, romanul minimalist nostalgic semnat de Filip și Matei Florian, este publicat în 2006, anul apariției unui film marcat de o tonalitate nostalgică similară, plasat în aceiași ani de sfârșit ai regimului și eludând orice referință la caracterul său totalitar (*Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*). De asemenea, afirmarea noii generații de prozatori douămiști coincide cu succesul Noului Val în cinematografia românească, impunând un nou stil al realismului (tot de factură minimalistă), după anul 2002.

În concluzie, studiul va fi marcat de un pluralism metodologic, trecând de la comparatismul transversal al investigării invariabililor, la analiza imaginarului prin recursul la film, descriind sumar și trăsăturile ideologice ale discursului hegemonic specific fiecărei perioade (analiza discursului mediatic), dar susținând în continuare primatul textului literar și a travaliului hermeneutic, a selecției romanelor etalon pentru fiecare tipologie.

Bibliografie

- Radu Aldulescu, *Amantul Colivăresei*, București, Editura Cartea Românească, 2006.
- Gheorghe Crăciun, *Pupa russa*, ediția a II-a, augmentată, studiu introductiv de Caius Dobrescu, dosar de receptare critică, addenda cu desenele autorului și prefață de Carmen Mușat, București, Grupul editorial Art, 2007.
- Ioan Petru Culianu, *Hesperus*, Prefață de Mircea Eliade, Iași, Polirom, 2004
- Ioan Groșan, *Un om din est*, Noul Scris Românesc, Tracus Arte, 2010.
- Natasa Kovacevic, *Narrating Post-Communism. Colonial Discourse and Europe's Borderline Civilization*, New York, Routledge, 2008.
- Bujor Nedelcovici, *Al doilea mesager*, București, Editura Eminescu, 1991.

Scriitura în comunism. Mircea Nedelciu, între suprafețe și profunzimi*

Abstract

Analiza are în vedere două perspective referitoare la scriitura lui Mircea Nedelciu. Pe de o parte, avem suprafețele, presupunând contextul, mediul social-politic în care se dezvoltă suita de evenimente sau fapte decupate din viața reală, și pe de cealaltă parte, profunzimile, perforarea realității intime auctoriale. Ating cu această ocazie un subiect care l-a preocupat și pe Gheorghe Crăciun: corporalitatea, cea care avea să dezvolte o nouă metodă critică: somatografia.

Dacă în scriitura de început cele două atitudini apar hibridizate, polifonice, intersectate, combinate, corporalitatea devine în final figura centrală a operei. Boala, care avea să-l răpună în 1999, a constituit pentru Mircea Nedelciu o radicală schimbare de optică, făcând din interioritate motorul de funcționare a lumii și a textului

Cuvinte-cheie: suprafețe, corporalitate, profunzime, comunism, boală.

The analysis focuses on two perspectives of Mircea Nedelciu's writings. On the one hand, we have the surfaces, assuming the context, the socio-political environment where the suite of events or facts from real life are developing, and on the other hand, the depths, the perforation of authorial intimate reality. I reach with this occasion a subject that preoccupied Gheorghe Crăciun: the corporality that would develop a new critical method: "somatography".

If at beginning of the writing the two attitudes appear hybridized, polyphonic, intersected, combined, the corporality becomes a central figure of the writing at the end. The disease, which will slay him in 1999, was a radical optics change for Mircea Nedelciu, becoming the inner engine of the world and text.

Keywords: surface, corporality, depth, communism, disease.

Trecând peste suita de artificii sau de procedee puse pe seama sugestiei, și nu a cuvântului exact, utilizată de cei care scriu în comunism, e lesne de înțeles că ambiția de a reda fidel realitatea anilor '70-'80 este departe de a fi îndeplinită. Chiar dacă scriitorii, ca Mircea Nedelciu, apelează la minimalism, la bucăți de realitate domestică, lipsită de drame, dar destul de ironică, deres-

ponsabilizarea auctorială marcată de transmisiunile directe ale colțurilor de stradă, pietelor sau mediilor studențești trădează imposibilitatea afișării unei realități reale comuniste. Se poate vorbi, cel mult, de o sociologie lipsită de filosofii, unde autenticitatea, ca rețetar literar nu este negată, dar realitatea, ca figură istorică, nu poate fi exprimată cu toată gura.

Iuliana MIU, Universitatea din București, e-mail: miuyulia@yahoo.com.

* Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura Română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, 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/159/1.5/S/136077.

Concesiile scriitorului în comunism sunt multe (tacticile de adormire a cenzorilor), dar nu despre asta vreau să vorbesc, ci despre un soi de deteritorializare a scrisului, ca să folosesc termenii lui Gilles Deleuze și Félix Guattari. Date fiind limitele impuse de dictatură, scriitorul mai păstrează în mână câteva portite de libertate. Liniile de fugă din interiorul textului, suprapunerile și stratificările nu sunt altceva decât tatonări, încercări de cucerire a unor noi teritorii de textuat. Dacă mediul exterior, pe care Mircea Nedelciu îl expune ca pe un asamblaj de suprafețe, este mai puțin permisibil lectorului, dar și scriitorului, atunci acestuia din urmă nu-i rămâne decât să coboare în profunzimile eului, sau și mai exact în cele ale corpului.

Caracterul evolutiv al operei nedelciene, de la proza scurtă la roman și între ele (nu vorbim de taxonomie), presupune umplerea și învelirea treptată a corporalității sociale, umane și literare, aflate toate sub aceleași coperte ale cărții. Gheorghe Crăciun, la care corpul este o obsesie, va propune chiar o nouă metodă critică (tot ca o sugestie a lui Nedelciu), un nou pact cu cititorul, o analiză somatografică. „Personal cred că abia o astfel de cercetare ar fi în măsură să asigure distincția dintre temele exterioare, asumate la comandă sau pur și simplu mimetic, și cele interioare, prin care scriitorul depășește ideea că literatura e simplul rezultat al unei comenzi sociale, dovedind că abia interiorizarea unui subiect, plecarea lui pe fondul psiho-senzorial particular al celui care scrie e în măsură să conducă la tensiune, contradicție, conflict cu ceea ce este dat, într-un cuvânt, la scriitură”¹. Cu alte cuvinte, corporalitatea va ține loc atât de conținut, cât și de expresie.

Masa, grupurile pe care Nedelciu le prefera individualității în proza scurtă nu sunt altceva decât asamblaje de corpuri. În ceea ce privește romanul, el presupune nu numai o reciclare de motive (personajele din *Zmeura de câmpie* apar, de pildă și în *Zodia scafandrului*, porțiuni din proza scurtă



Istoria brutăriei nr. 4 apar și în primul roman, motivele frigului, al călătoriei, al bolii, al coborârii și al întunericului apar atât în proze scurte, cât și în romane), dar mai ales o nuanțare a ideilor, permisă, de altfel, de capacitățile spațiale ale romanului. Chiar dacă a fost soarta cea care a hotărât ca *Zodia scafandrului* să fie ultimul roman, el încheie în mod conex trilogia romanească nedelciană, dar și activitatea de proză scurtă.

Lumea și, implicit, literatura lui Nedelciu se compun din suprafețe și profunzimi. Tocmai de aceea autorul scrie despre un dublu calendar, despre o presiune atmosferică și alta osmotică, despre universuri paralele. Imperiosul apel la complicitatea cititorului indică impulsul spre depășirea a ceea ce înseamnă suprafață, o sondare care să treacă stimulii evidenți ai jocului acțional românesc pe planul al doilea în dauna unor complicații auctoriale de natură intimă. „Nu

¹ Gheorghe Crăciun, *Pactul somatografic*, Editura Paralela 45, Pitești, 2009, p. 68.

cumva sunteți în două universuri diferite? Și atunci, în ce fel vrei să comunice suprafața albă de hârtie din fața ta cu profunzimile în care se mișcă el? Cu presiunea care crește acolo cu o atmosferă la fiecare 10 metri? Ezi-tăm adesea să trecem dincolo de suprafețe. Este firească teama de ceea ce ar putea fi obscur, labirintic, periculos dincolo de ele.² Fragmentul, extras din romanul *Zodia scafandrului*, face referire chiar la corp, când Nedelciu se află sub auspiciile bolii. „O dimineată de februarie în care te duci la baie să te bărbiești și descoperi o umflătură ciudată sub bărbie, în stânga. Un ganglion. O tentativă a profunzimii de a penetra suprafața spre exterior. Ce poate să-ți producă o astfel de întâmplare? Spaimă?³” Spaima resimțită nu numai de Nedelciu, dar de orice scriitor aflat sub dictatură, provine de multe ori nu din profunzimile trupului, cât mai ales din cele ale corpului social: „un rău pe care suprafața pielii tale îl suportă din afară, și nu dinăuntru. Imaginea exactă ar fi că pielea și conștiința fac împreună o suprafață prinse între două profunzimi pline de amenințări și capcane: trupul, pe de o parte, și corpul social, societatea noastră românească din 1988, pe de altă parte.⁴” Iată cum corpul social presupune o presiune din afară spre dinăuntru, iar trupul, o presiune din interior spre exterior.

Deloc de ignorat este și faptul că Nedelciu poartă o povară poate mai grea de suportat decât boala. El ajunge să facă compromisuri și este pus să raporteze Securității activitatea colegilor și prietenilor săi. Multe dintre prozele sale scurte sunt autoficțiuni, care, comparate cu rapoartele de la CNSAS, dau o nouă coloratură textului. Interesant este că și acest soi de presiune este resimțit tot de trup: „Așteptarea este cu siguranță comparabilă cu presiunea. O simt urechile, apoi vasele de sânge, plămânii și, în cele din urmă, creierul. Te supraveghezi și încerci să

te ajuți tot timpul. Simți că dacă nu ești atent...⁵” Factorul somatografic, care presupune o operație greu de verbalizat și o dificultate de reacție din partea cititorului, constituie pentru Nedelciu un motor al avansării în scris. Romanul *Zodia scafandrului*, spune autorul, este un roman de profunzime, scris sub ape (al corpului, firește), oferit unui cititor aflat la suprafață. Scriindu-se pe sine, Nedelciu visează, ca și Gheorghe Crăciun, la o întrupare, la o salvare. Ambii vor să ofere literaturii (*frumoasa fără corp*) propriul ei/lor corp. „Eu însă, mereu convins că la capătul celălalt al saulei se află un om, continui să scriu. Măcar din curiozitate, acel om ipotetic este capabil să mă salveze.⁶”

În plus, corpul social și cel uman este pus în deplină concordanță cu cel material al cărții. Cel mai nimerit exemplu de aliaj corporal este deținut de romanul *Tratament fabulatoriu*, care înfățișează nu numai o utopie socială, ci și una corporală.

Lăsând la o parte tonul cam apăsător al convingerilor, de altfel, concesiile de regim (nici prefața, nici romanul nu stimulează practicile comuniste, ba din contră), prefața romanului *Tratament fabulatoriu* (destul de problematică) încurajează implicarea scriitorilor și receptarea profesionistă a citirilor, utilizarea în literatură a materialului social (de unde și intertextele narative), reciclarea și reutilizarea fondului cultural.

Profunzimile literaturii.

Aplicație pe *Tratament fabulatoriu*

Început „sub pecetea tainei”, sub auspiciile unei imposibilități de exprimare și de explicare: „Să nimeresti din întâmplare într-un loc necunoscut în care n-ai vrut să ajungi și să simți brusc absența cuvintelor, să-ți lipsească ajutorul lor în înțelegerea celor văzute, să nici nu mai vezi din cauza acestei neașteptate lipse”⁷, romanul

2 Mircea Nedelciu, *Zodia scafandrului*, Editura Compania, București, 2000, pp. 5-6.

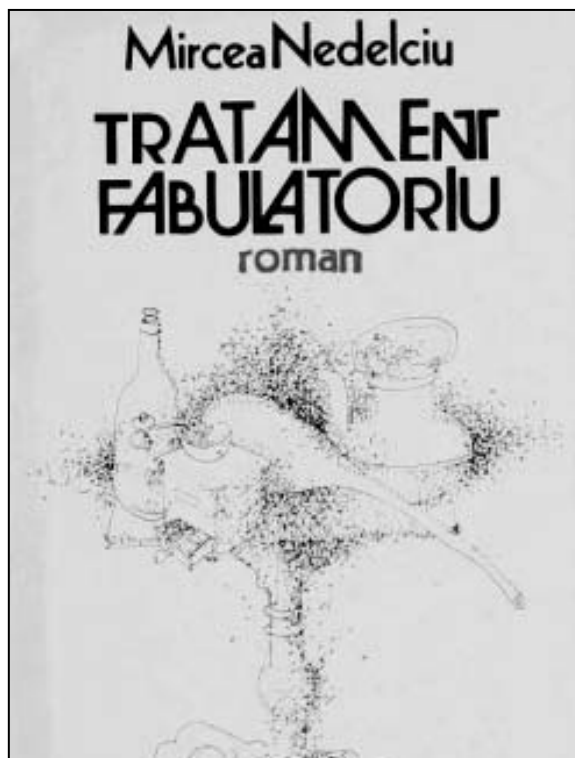
3 *Ibidem*, p. 8.

4 *Ibidem*, p. 9.

5 *Ibidem*, p. 34.

6 *Ibidem*, p. 5.

7 Mircea Nedelciu, *Tratament fabulatoriu*. Roman cu o prefață a autorului, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 57.



Tratament fabulatoriu are în vedere umplerea treptată cu carne (text, cuvinte) a acestei lacune raționale, a unei lumi fără sens, deci fără conținut.

Pentru că lumea și corpul se vor salva, recuperate prin scris, Luca, personajul principal al romanului, visează în tren „un fel de aparat cu pendul și cu un vârf de ac lăsând pe o hârtie de calc o urmă de cerneală roșie; trebuia să aduc vârful acului într-un punct din centrul hârtiei și nu reușeam; liniile roșii de pe hârtie se tot aglomerau și începeau să figureze pești, șerpi, dragoni, cai bălțați.⁸” Derularea foto-cinematografică, nu alta decât o suprapunere de suprafețe onirice și baroce, lansează interpretări ce au în centru scrisul autorului, corpul autorului (o foaie de hârtie cu vene care creează imagini), dar și o încercare de blazon. Senzația de sfârșeală aduce cu cea consemnată într-o scrisoare din Fundulea a lui Mateiu Caragiale către soția sa. „Astăzi dimineață eram iarăși în

scădere; seara trecută am avut un acces foarte curios de friguri, peste trei ore am fost completamente înghețat, afară de cap care-mi dogora de căldură și cu niște dureri în spate și șale teribile(...) când m-am dat jos din pat, eram ca după o noapte de tren, fără sleepeng”⁹. Cu alte cuvinte, nu pierdem din vedere nici reîncarnarea auctorială, reciclarea literară, reutilizarea ei prin intertext inter-subiectiv.

Intuind nivelul de așteptare al cititorului, autorul îl pregătește printr-un reproș și o muștruire care îl face să ia seama de ignoranța sa, de privirea suprafeței și de abandonarea drumului ce duce către profunzime: „Dar, de fapt, nu te interesează în niciun fel ce simte cineva când nu mai are cuvinte să înțeleagă ce i se întâmplă. Poate că nu te interesează nici ce simte când își recapătă posibilitatea de a așeza în propoziții, fie și prea târziu, ceva ce i s-a imprimat cândva în simțuri. Tu vrei fapte. Fapte. Adică imagini, chipuri, voci, gânduri și conflicte între toate acestea, acumulări până la delir și revărsări ale unora într-altele (...). Tu vrei îngrozitoare fulgere și tunete de studio.¹⁰” Jonglând cu cadrele, amendarea funcționează ca un artificiu pentru intrarea în cadru a derizoriului, a unei scene din viața tipică a unor intelectuali comuni în spațiul românesc ai acelor ani, Abrașii.

Dependentă de „gratuitatea critică” recomandată de Crăciun, de *somatografie*, este și calitatea de personaj a scriitorului, cel care devine intermediar între două lumi: „Cum curge timpul în acea lume dacă mintea mea nu-l poate măsura în cuvinte și fraze sau măcar în tăceri cu funcție sintactică?”¹¹ Impresia oricărui scriitor este că palpabilul, realul, trebuie recuperat, salvat. Scrisul, un fel de lume de dincolo, cum spune Crăciun, implică și o utopie a corpului, singurul care nu poate fi salvat. „El rămâne în urmă, el îngheață, încremenește. În pagină el devine un surogat, o fantasmă. Așa și în lumea de dincolo, spiritele sunt niște apariții fantas-

⁸ *Ibidem*, pp. 57-58.

⁹ Al. Oprea, *Mateiu. I. Caragiale – un personaj. Dosar al existenței*, Muzeul Literaturii Române, București, 1979, p. 252.

¹⁰ Mircea Nedelciu, *op. cit.*, p. 79.

¹¹ *Idem*.

matice, fantome, vedenii.”¹²

Frecvența cu care apar senzațiile fiziologice ca frica, frigul, foamea, somnul, răul intens, vertijul, prinse de inexplicabil, de inconsistență și de anormal („Inconsistența acelui ospăț foarte bun la gust, foamea care îmi chinuia mai departe stomacul, amețea de care credeam că mi-o producea țuica lor cu gust de fructe uscate păreau înrudite de aproape cu inconsistența imaginii despre lume în absența cuvintelor, cu starea nefi-

rească în care mă aflam de fiecare dată când nimeream la conac”¹³) îndreptățește o decorporalizare necesară autorului pentru a intra în pielea omului nou produs de comunism: „Nu există, în toată proza noastră postbelică, o substanță socială atât de diversificată și ilustrativă pentru omul nou produs de comunism ca la acest autor. Acest om e un hibrid social, marcat de noi deprinderi, noi tipuri de comportament, noi forme de percepție.”¹⁴



Bibliografie

Bibliografie primară:

- Nedelciu, Mircea, *Proză scurtă. Aventuri într-o curte interioară. Efectul de ecou controlat. Amendament la instinctul proprietății. Și ieri va fi o zi*, prefață de Sandra Cordoș, Editura Compania, București, 2003.
- Nedelciu, Mircea, *Tratament fabulatoriu. Roman cu o prefață a autorului*, Editura Cartea Românească, București, 1986.
- Nedelciu, Mircea, *Zodia scafandrului*, Edi-

tura Compania, București, 2000.

Bibliografie critică:

- Angelescu, Silviu, *Mitul și literatura*, Editura Univers, București, 1999.
- Crăciun, Gheorghe, *Pactul somatografic*, Editura Paralela 45, Pitești, 2009.
- Oprea, Al., Mateiu. I. *Caragiale – un personaj. Dosar al existenței*, Muzeul Literaturii Române, București, 1979.

¹² Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, pp. 201-202.

¹³ Mircea Nedelciu, *op. cit.*, p. 134.

¹⁴ Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 75.

Sucitul între handicap fizic și „trișorul de personalitate”. Negarea tipologiilor promovate de realismul socialist*

Abstract

Lucrarea urmărește tipologiile umane existente în nuvelistica lui Ștefan Bănuțescu și romanele lui D.R. Popescu, *F* și *Vânătoarea regală*, cu trimitere la figurile stranie care populează prozele amintite. Dacă handicapul fizic este o caracteristică a personajelor din proza lui D.R. Popescu, sintagma „trișorul de personalitate”, preluată din nuvelele lui Bănuțescu, trimite la complexitatea și dualitatea unora dintre eroi. Analiza critică nu poate face abstracție de contextul socio-istoric, hotărâtor în perioada prezentată pentru canonul și ierarhia valorică din sfera literaturii. Parabolele și ficțiunile deceniului 1964 – 1975 desființează toate principiile instituite forțat și nenatural, literă de lege pentru literatura proletcultistă: accesibilitatea și adresabilitatea, tipologiile banale (erou pozitiv – erou negativ), reflectarea „veridică” și tendențioasă a realității în opera de artă.

În viziunea tinerilor critici care au sprijinit și impus pleiada de scriitori ce se afirmă începând cu 1960, un prim semn al depășirii orizonturilor tematice și expresive înguste și direcționate l-a constituit schimbarea radicală a figurilor din planul epic. În locul schematismului tematic, de viziune și tipologic, prozatorii care aleg linia realismului artistic cu tente mitice spun „nu” personajelor coerente și omogene, preferând „indivizi ce trăiesc normal în bizarerie”, distopiile în locul utopiilor promovate pe linie oficială și tehnici narative ce exclud adresabilitatea largă și recheamă un lector capabil de efort intelectual. Proza anilor '60 aduce în prim-plan personajul mobil, fluctuant, creionat cu aproximație, care de la un moment dat pare a se putea desprinde de voința creatorului său și a evolua în direcții nebanuite anterior.

Pe lângă singularitatea eroilor, lucrarea apreciază latura artistică a scrierilor și îmbinările diverselor aspecte ce țin de modernitatea discursului și a tehnicilor narative puse la lucru de cei doi prozatori (dimensiunea teatrală a existenței, mixarea categoriilor estetice, expresivitatea limbajului și metaforismul etc.).

Cuvinte-cheie: personaj, tipologie, „sucit”, generație, realism-socialist, realism artistic.

*This study analyses the human typologies present in Ștefan Bănuțescu's short stories and in D.R. Popescu's novels, *F* and *Vânătoarea regală* (Royal Hunt), with a special focus on the strange characters that populate the said works. While physical incapacity is a feature of the characters from D.R. Popescu's prose, the collocation „personality cheater”, taken from Bănuțescu's short stories, refers to the complexity and duality of some heroes. Critical analysis cannot disregard the social-historical context, which, during that period, was defining for the canon and hierarchy of values in the scope of literature. The parables and fictions of the decade 1964 – 1975 dissolve all the principles that*

Oana SAFTA, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, e-mail: anca_oana_alexandra@yahoo.com

* Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, 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/159/1.5/S/136077.

had been forcibly and unnaturally imposed as mandatory for the so-called proletcult literature: accessibility and addressability; ordinary typologies (positive hero – negative hero); “truthful” and tendentious mirroring of reality in the work of art.

For the young critics who supported and brought forth the whole collection of writers who gained popularity starting from 1960, the first sign of going beyond the narrow and imposed thematic and expression limits was the radical change of fictional characters. Instead of stiffness in themes, vision and typologies, the prose writers who chose artistic realism with mythical nuances refused coherent and homogenous characters, preferring “humans for whom the bizarre is the normal state of things”; dystopias instead of the utopias promoted by the authorities; and narrative techniques that exclude extended addressability and call for a reader who would be capable of intellectual effort. The prose of the '60s brings into the spotlight the mobile and fluctuant character, depicted only approximately, who, at some point, seems to be able to set himself free from the will of his creator, in order to evolve towards unpredicted routes.

Apart from the singularity of the characters, the study also appraises the artistic facet of the writings and the blending of various aspects related to the modernity of the discourse and of the narrative techniques used by the two prose writers (the theatrical side of existence; intermingling of esthetical categories; expressivity of the language; metaphor etc.)

Keywords: *surface, corporality, depth, communism, disease.*

Subiectul își propune să prezinte tipologiile umane existente în nuvelistica lui Ștefan Bănuțescu și în romanele lui D.R. Popescu, *F* și *Vânătoarea regală*. Plecând de la figurile străinii care populează prozele amintite, lucrarea face și o scurtă analiză critică și interpretativă în direcția reflectării dimensiunii artistice, a laturii estetice a scrierilor. Contextul socio-istoric este la rândul său indispensabil analizei. Lucrarea înregistrează distanțarea literaturii generației '60 de modelul rus și sincronizarea pe care prozele propuse o prezintă, sub raport tematic și discursiv, cu literatura universală.

S-a vorbit mult despre momentul istoric al apariției generației '60 în peisajul literar românesc. Beneficiind de susținerea tinerilor critici și de o ușoară relaxare a regimului după aridul deceniu anterior, poezii și prozatorii generației aduc ruptura atât de necesară de dogmatismul realismului socialist. Deși contextul istoric nu le-a permis o revoltă fățișă, cu manifeste și programe explicite, prin recuperarea autorilor de valoare din anii precedând războiul, prin reînnoirea legăturilor firești cu literatura interbelică și cea universală și opoziția de ordin simbolic constând în promovarea estetismului actualului livresc, autorii fac gestul net de negare a canonului instituit anterior. Parabolele și

ficțiunile deceniului 1964-1975 desființează toate principiile instituite forțat și nenatural, literă de lege pentru literatura proletcultistă: accesibilitatea și adresabilitatea, tipologiile banale (erou pozitiv – erou negativ), reflectarea „veridică” și tendențioasă a realității în opera de artă.

Doctrină elaborată artificial, pe linie ideologică, de către activiști și oameni din afara artei, realismul socialist se vede contrariat de o literatură cu un mesaj exclusiv estetic, de o gratuitate care nu rima cu funcția de „educare a poporului în spirit comunist”, decretată prioritară de Jdanov. În literatură totul se înscrie într-un proces monocord, tematica zgârcită și impusă conduce la conflicte sumare, o intrigă oscilând între aceiași parametri și un deznodământ cunoscut și recurent. Modelele vor fi de proveniență rusă și vor însemna glorificarea unor tipuri rudimentare, al căror eroism este adesea ridicol în raport cu structura acestora: activistul de partid, muncitorii fruntași, agitatorii care denunță tarele burgheziei și promovează schimbarea, artistul care-și face o datorie din luminarea maselor etc. Personajele promovate de realismul socialist nu cunosc nuanța, ci schematică, făcute din linii drepte și simple, acestea sunt încarnare a unor idei doctrinare. Eroi fără profunzime

(termenul de erou se și impune în limbajul criticii anilor '50), fără dubii existențiale, aceștia parcurg, în general, același traseu, unul al „înțelegerii” noilor orânduiri, singurele capabile să ofere un viitor luminos și să contracareze întunericul și sărăcia în care se zbat masele.

În viziunea tinerilor critici care au sprijinit și impus pleiada de scriitori ce se afirmă începând cu 1960, un prim semn al depășirii orizonturilor tematice și expresive înguste și direcționate l-a constituit schimbarea radicală a figurilor din planul epic: „Tinerii prozatori – de la Velea și Bănulescu la Sorin Titel și G. Bălăiță – porniți pe urmele lui Preda și Barbu, au adus în câmpul epic în primul rând o tipologie inedită, au lărgit sfera de observații, orientând analiza spre zone mai puțin cercetate ale realității și fenomene psihologice mai ascunse”.¹ Negarea banalității modelelor reluate până la satsisire presupune înlocuirea lor cu altele. Filiera franceză se dovedește extrem de ofertantă în acest sens. Îmbibat de cultura franceză, mediul literar românesc descoperă în romanul existențialist al unor Camus sau Sartre, la două decenii distanță, realități intime și sociale în conformitate cu așteptările lor. Interpretat uneori ca fiind posibil prin slăbirea șurubului, prin condițiile istorice favorabile și îmblânzirea voită a cenzurii, romanul „obsedantului deceniu” marchează însă un moment de răscruce.

Fresce sociale, narațiuni viguroase și ample, romanele unor Buzura, Breban, Preda, Ivăsiuc merg mai departe, în direcția unor probleme de conștiință majore, și folosesc cadrul evenimential pentru a denunța conformismul și arbitrariul. Inadaptatul este o figură constantă a prozei românești a anilor 1960-1970. Acesta ajunge, precum străinul lui Camus, la conștientizarea unor adevăruri de importanță capitală. Prin sine către universal, revelațiile eroilor primesc un aspect general uman. Pentru prozatorii șaizeciști, ca și în cazul existențialiştilor, uma-

nitatea înseamnă fiecare individ, și celebrarea insului comun, a unei individualități care nu are nimic eroic în structură, este evident un atac la adresa tipologiilor promovate anterior. „*C'est un garçon sans importance collective, c'est tout juste un individu*”, motto-ul din L.-F. Céline, pe care Sartre îl așază în deschiderea romanului *Greața* este emblematic pentru multe dintre personaje.

Dacă prozatorii amintiți insistă pe latura politică, transmițându-și mesajele prin intermediul romanului ce reflectă „condiția umană precară în comunism și dincolo de comunism”², Bănulescu și D.R. Popescu aleg linia realismului artistic cu tente mitice, în cadrul unor narațiuni învăluite în mister și parabole, cu mesaje ambigue și a căror miză o constituie, în primul rând, atmosfera creată. Ei spun nu personajelor coerente și omogene, preferând „indivizi ce trăiesc normal în bizarerie”³, distopiile în locul utopiilor promovate pe linie oficială și tehnici narative ce exclud adresabilitatea largă și recheamă un lector capabil de efort intelectual. Deși prozele păstrează cadrele realiste, iar dimensiunea socio-istorică este importantă (critica voalată sau explicită a regimului), scrierile oferă teren prolific pentru bizareria dusă uneori la extrem.

„Suceala” personajelor lui D.R. Popescu are cauze profunde; ea vorbește despre traume și culpabilitate, despre atrocități care dezumanizează, se vrea o scăpare, o evadare într-o zonă a iresponsabilului. În spatele defectului fizic sau al unui comportament excentric trebuie căutat defectul moral. „Suciții” romancierului aleg să trăiască într-o realitate plăsmuită de închipuirea lor, care se vrea o supapă pentru un real inacceptabil sufletește. Treptat mistificarea la care apelează ajunge să dizolve și să se impună în fața realității, iar straniețatea este convertită în leac psihotrop.

„Unde e minte destulă e și nebunie destulă”, convingerea exprimată de un erou traduce cu siguranță viziunea autorului cu

1 Simion, Eugen, *Tinerii prozatori și originalitatea literaturii noi*, „Luceafărul”, 15 aug. 1964 apud. *Cronologia vieții literare românești*, Vol. X (1964), Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2012.

2 Simuț, Ion, *Reabilitarea ficțiunii*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2004, p. 75.

3 Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, I, București, Editura Cartea Românească, 1989, p. 617.

privire la nașterea unui personaj, la necesitatea ca acesta să fie unul complex și problematic. Proza anilor '60 aduce în prim-plan personajul mobil, fluctuant, creionat cu aproximație, care de la un moment dat pare a se putea desprinde de voința creatorului său și a evolua în direcții nebanuite anterior. „Condițiile vieții sunt diverse, oamenii nu cresc în seră. Și eu vorbesc de oamenii normali, existenți în orice loc, contemporani cu noi, eu nu vorbesc despre niște oameni ipotetici, perfecți, crescuți în seră”⁴, fraze ce pot fi interpretate și ca ironie sau denunț la adresa eroilor contrafăcuți, la falsitatea tipologiei promovate de realismul socialist. D.R. Popescu spune nu uniformității și înfățișează o lume a satului altfel, cu o umanitate atipică pentru mediul respectiv, cu inși problematici, ale căror comportamente și stări emoționale ar putea fi caracterizate drept sinusoidale.

Sunt în *F* multe replici elocvente pentru modul în care D.R. Popescu concepe construcția unui personaj. Una dintre convingerile sale vizează paradoxurile care caracterizează ființa umană: „Îmi vine să cred că foarte mulți inși sunt plini de incertitudini, paradoxali și că trăiesc o viață a lor plină de incertitudine, o viață paradoxală”⁵. Complexitatea personajelor ar fi de altfel în concordanță cu cea care caracterizează umanitatea, căci „omul este un labirint ce se caută pe sine și nu se găsește și cu siguranță nu știe cine este, ce vrea, ce-a făcut. (...) Și nu doar mediul social este un labirint fără ieșire, ci și viața e, și omul în primul rând”⁶.

Adesea personajele arborează măști, sub care responsabilitatea dispare. „Ce cuvânt, Doamne, se cruci el, auziți ce verb: a demasca! Adică a scoate masca! Dar ce verb superficial, dacă își închipuie că în secolul nostru masca este pe fața omului. Nu e. Masca e înăuntru, omul este pe dinafara măștii – omenos și subtil și plângăreț (...)”, afirmă un personaj, vrând să sugereze că ascunzișuri-

le lăuntrice sunt atât de profunde, încât individul nu mai este preocupat de minciuna pe care o înfățișează celorlalți, ci de subterfugiile capabile să liniștească sinele. Deghizările, teatralitatea gesturilor, disimulările, histrionismul, grandilocvența, locvacitatea pompoasă și interminabilă, toate trimit la impresia de lume ca circ, de mascara-dă. În *Vânătoarea regală* circul apare și numit ca atare și, prin extrapolare, acesta ar putea primi drept corespondent scena scrierii. Autoreferențialitatea conturează similitudini la nivelul elementelor indispensabile ambelor tipuri de spectacole: „Nu așa faci un circ mai bun. Și de ce să-l faci mai bun, nu începi cu darea afară a proștilor, nu începi cu ceva negativ, începi cu aducerea circarilor buni în circ, cu ceva pozitiv. Și nimeni n-o să te mai înjure dacă ai adus oameni pricepuți și-au realizat spectacole excelente. Și o să fie o selecție naturală. Cei slabi o să se aleagă singuri și-o să plece singuri, văzând că nu joacă”⁷.

Lumea întoarsă pe dos a ciclului *F* este caracterizată de multiple anomalii, fizice, de aspect și comportamentale (șchiopi, indivizi cu ochi de sticlă, care leagă prietenii cu animale, trăiesc în copaci etc.). Discrepanțele pot fi uluitoare (Dimie trăiește de o viață într-un copac, la rădăcina căruia se strâng excremente, în timp ce individul are grijă să-și îngrijească permanent vestimentația). Și Radu G. Țeposu apropie scena romanului de cea a circului și personajele de paie sau mășcărici „care se manifestă doar în ordinea aparențelor false”⁸. Tragicul își pierde măreția și deviază spre ridicol. Este și observația lui Nicolae Manolescu, pentru care întrepatrunderea dintre tragic și comic este o probă definitorie a modernității: „Măștile, gesturile, evenimentele cu adevărat memorabile din romanul lui D.R. Popescu sunt grotești; cu alte cuvinte, în fiecare clipă ele ne pot arăta o față ridicolă sau una gravă,

4 Popescu, D. R., *F...*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2004, p. 147.

5 *Idem*, p. 94.

6 *Idem*, p. 378.

7 Popescu, D.R., *Vânătoarea regală*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 25.

8 Țeposu, Radu G., *Viața și opiniile personajelor*, București, Editura Cartea Românească, 1983, p. 156.



una comică sau una sinistră, ne pot face să zâmbim sau să ne înspăimântăm”.⁹

Personajele lui D.R. Popescu vorbesc mult, divaghează și se pierd în povești adiacente firului de la care pornesc, par a avea plăcerea taifasului, dar este o falsă impresie, iar comunicarea se dovedește mai mult unilaterală. Falsitatea dialogurilor este repede deconspirată și asistăm la lungi monologuri ale unor autiști, pentru care interlocutorul nu este necesar decât ca prezență fizică, nu și ca replică. Fiecare erou îi psihanalizează și îi blamează pe ceilalți. O altă sugestie ar fi cea că întotdeauna un dezechilibru duce la excese, iar „suceala” poate fi văzută ca o compensație la eșecul încercărilor de reechilibrare. În fața acestui eșec unii aleg calea autodistrugerii (bețivul Nicolae), în timp ce alții îi distrug pe cei din jur (Celce, Moise).

Și D.R. Popescu aduce în lumea prozelor sale indivizi comuni, a căror platitudine vorbește despre proliferarea derizoriului într-o lume a transcendenței goale. O lume care mai păstrează doar reminiscențe degradate ale sacralității. Criticul Cornel Ungureanu remarcă un proces de demistificare în ceea ce privește personajele. Eroicul se degradează sub presiunea cotidianului și adevărații eroi sunt înlocuiți cu cei adulați de mase. Este cazul numeroșilor sportivi care populează narațiunile, care nu mai au nimic din atributele grandioase și eșuează într-o banalitate indicatoare a unei degringolade existențiale: „A bea bere, a juca șah, iată modalități de «petrecere» a timpului, de căutare, uneori dezordonată, a Marelui Timp. Sau de a demonstra că Acel Timp e pierdut; și că acest timp nu-și găsește o modalitate demnă de a «se umple»”.¹⁰

⁹ Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică*, II, București, Editura Aula, 2001, p. 219.

¹⁰ Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi*, București, Editura Cartea Românească, p. 364.

Variante degradate cunosc și manifestările care s-ar presupune că trebuie să cuprindă o oarecare noblețe. Vânătoria regală se transformă într-un simulacru de hăituială, D.R. Popescu dovedindu-se un maestru în zugrăvirea nebuniei colective. În fața pericolului ipotetic de turbare, sătenii încep o goană furibundă pentru suprimarea tuturor câinilor. Dar reversul acțiunii lor va fi tocmai demența care pare a le șterge facultățile mentale. Dezumanizarea ia într-o secvență forma delirului colectiv. Episodul pare o sinistă parodie a parabolei biblice despre diavolii intrați în turma de porci. Turbarea, reală sau închipuită, vorbește, totodată, despre puterea manipulării, despre strategiile de inoculare a unor convingeri cu consecințe reprobabile. Personificată, boala ia proporții halucinante, iar leacul – dă de înțeles proza – nu e medicament: „Turbarea nu avea nici început, nici sfârșit și ea putea fi și cu urechea ei oriunde zicea Sevastiția și, odată intrată în om, se învârttea în el neîntreruptă de nicio doctorie doctoricească și domnea peste sângele și suflarea omului până le stinge și trecea în altul să domnească”.¹¹

Narațiunile lui Ștefan Bănuțescu din *Iarna bărbaților* sunt spectaculoase prin mediile de viață surprinse și straniețatea personajelor, dar mai ales prin atmosferă și tehnicile narrative puse la lucru. Impresionante, totodată, prin melanjul folcloricului și aspectele ce țin de modernitate, de o contemporaneitate care nu exclude unda de mister și legendar, nuvelele permit mai multe chei de lectură și cheamă un cititor capabil să cuprindă dimensiunea amplă a epicului. Aspectele realiste ale prozelor nu constituie decât cadrul acțiunii, ele oferă întotdeauna o breșă care strecoară fantastul în aceste decoruri și permit o alunecare lentă în zona misterului, a simbolurilor.

În ciuda cadrelor realiste ale nuvelor, majoritatea personajelor par suspendate, rupte de context, dar mai ales triste, apăsate, de un tragism care poate avea explicații

cât se poate de prozaice (foametea) sau profunde (inadaptații). Ele sunt întotdeauna în căutarea a ceva, și acel ceva este, în general, greu accesibil (pământul înghițit de ape în *Mistreții erau blânzi*, orașul ascuns privirii din *Masa cu oglinzi de sticlă*, dropia). Adesea personajele nu par a prinde corporalitate; atipice pentru cadrul care li se alocă, ele pot fi văzute și ca simple convenții cu caracter demonstrativ. Condrat reprezintă supraviețuirea cu orice preț, insul închis și îndârjit, singurul capabil prin înverșunarea cu care vâslește să opună o minimă rezistență apelor dezlănțuite. Vica este păcatul de care colectivitatea se rușinează și pe care crede că îl șterge, izolându-l. Părintele Ichim, erou ce amintește de Bogumil din *Meșterul Manole*, se poziționează singur în afara colectivului după zadarnice încercări de a găsi minime afinități cu restul indivizilor. Pentru a spori stranietatea unui personaj, autorul alege uneori opoziția individ – colectivitate (Vica și gura satului, care o condamnă și o alungă, în *Mistreții erau blânzi*, Corbu și sătenii care îl ironizează, în *Dropia*, Ioan Popescu și cei care nici nu îi remarcă existența, socotindu-l „un om în afară de lume”, în *Masa cu oglinzi de sticlă*, Caius, adolescentul capabil să repereze o așezare în ciuda scepticismului celor care îl însoțesc, în narațiunea amintită).

„Pântecosul” din nuvela cu care se deschide volumul este inadaptatul prin excelență. Limbajul metaforic pe care îl întrebuințează cu obstinație face din el un personaj neverosimil. Bolnav din cauza apelor și a iernilor „păcătoase”, boala lui nu se rezumă la handicapul fizic al pierderii unui picior, ci are rădăcini adânci. Conștientizarea distanței ce-l separă de restul sătenilor ia aspectul unei traume profunde, cu manifestări defulatorii psihotice: „Cât am trăit – cum am trăit – n-am avut cu cine vorbi în satul ăsta. Izolat cum eram, începusem să vorbesc noaptea în vis. Mă culcam, adormeam adânc și pe la miezul nopții visam cu glas tare”.¹² Spectaculozitatea

¹¹ Popescu, D.R., *op. cit.* 7, p. 227.

¹² Bănuțescu, Ștefan, *Iarna bărbaților*, București, Editura „Jurnalul Național”, 2012, p. 29.

personajului provine mai ales din efectul pe care autorul mizează atunci când îi oferă ca loc de desfășurare un spațiu total atipic pentru conformația intelectuală și sufletească ce-l caracterizează. Un alt personaj straniu pentru cadrul în care evoluează – Corbu din nuvela *La dropie* – este structurat după același tipar. Stranietatea lui, care constă în aceeași plăcere a vorbelor meșteșugite, a utilizării excesive a limbajului metaforic, este condamnată sau cel puțin privită circumspect de ceilalți, în ochii cărora eroul se face vinovat de gratuitatea și inadvertența comunicării la context. Într-o lume practică, preocupată de existența fizică, o „minte care umblă cu basme” nu poate constitui decât un handicap ce te situează în afara colectivității. La un moment dat prozatorul folosește sintagma de „minte zburătoare” în caracterizarea unui personaj, expresie ce relevă aplecarea acestuia către zona fabulosului, plăcerea pentru legendă.

Debusolați, eroii sunt frecvent abulici, străini de tot ce se întâmplă în jur, în transă: „Își ține ochii albaștri, spălăciți, pironiți undeva înainte”.¹³ Contopiți cu natura, ei împrumută uneori realitățile și trăsăturile peisajului. Simbioza poate lua aspecte înfricoșătoare, ca în cazul Vicăi, eroină pierdută în ținutul inundat de ape din *Mistreții erau blânzi*: „Cât a stat acolo ascunsă în stuf, tot să fi stat vreun an, putrezise și rochia pe ea, umbla înfășurată pe mijloc și pe piept cu frunze de papură, ca paparudele, și se hrănea prinzând peștele de sub apă cu botul, ca vidrele”.¹⁴

Nebunia pare o constantă a figurilor, căci oamenii acestor proze manifestă o nevoie stringentă pentru un spațiu secund de existență. Adesea, realitatea lor pare a fi cea onirică, de unde multitudinea celor care râd, plâng sau vorbesc în somn. Cu siguranță cel mai excentric individ al ciclului este Constantin Pierdutul Întâiul. Supranumit Regele nebun al câmpiei, eroul se dovedeș-

te un „suveran al pustiului”, al unui regat dezolant, un rătăcitor fără țință. Și neobosit prin stepele cuprinse de arșiță. Caracterizările care i se fac au coloratură romantică. Supradimensionat, personajul trimite cu gândul la o arătare mitologică: „Umbla în cămașă și iarna, și cum era înalt, foarte înalt, primul cap pe care-l zăreai pe timp de ploaie, sub fulgi de zăpadă sau pe vreme cu soare, era capul lui Constantin Pierdutul Întâiul. Venea din câmp, din partea dinspre lună, și a traversat sala gării, cu capul printre păsări, spre partea dinspre soare”.¹⁵

Prozatorul sugerează, discret, discrepanța dintre aparență și esență, folosind la un moment dat o sintagmă elocventă pentru a-și caracteriza eroii, numindu-i „trișori de personalitate”. Oferă, prin urmare, cheia, sugerându-i lectorului că scena nuvelor poate fi una extrem de ofertantă, teren pentru multiple încercări și jocuri. Există în nuvele o constantă preocupare pentru raportul dintre legendă și istorie. Prin vocea unui personaj autorul afirmă că „legende s-au impus în locul istoriei exacte”¹⁶, sugerând o graniță foarte fină care separă cele două entități. O graniță instabilă, care face ca de multe ori faptul anodin să se impună în detrimentul adevărului istoric și, invers, aspecte ce țin de folclor să fie considerate evenimente datate cronologic. Cel ce se confesează în *Memorial de amiază* constată aceeași dificultate a demarcației dintre realitate și închipuire. „Mulți își joacă în orașul ăsta existențele”¹⁷ acuză personajul, sugerând asocierea existenței și a spectacolului.

Obstinația unor personaje în ceea ce privește repetitivitatea comportamentelor stranii și aplecarea acestora către îndeletniciri fără nici cea mai mică finalitate practică au o coloratură absurdă: „...În grădina publică a aceluiaș port există un fel de cafenea sau ceainărie, în care un octogenar arămiu – cu turban alb și cu un cerc de alamă în ureche – râșnește mereu cafea proaspăt prăjită,

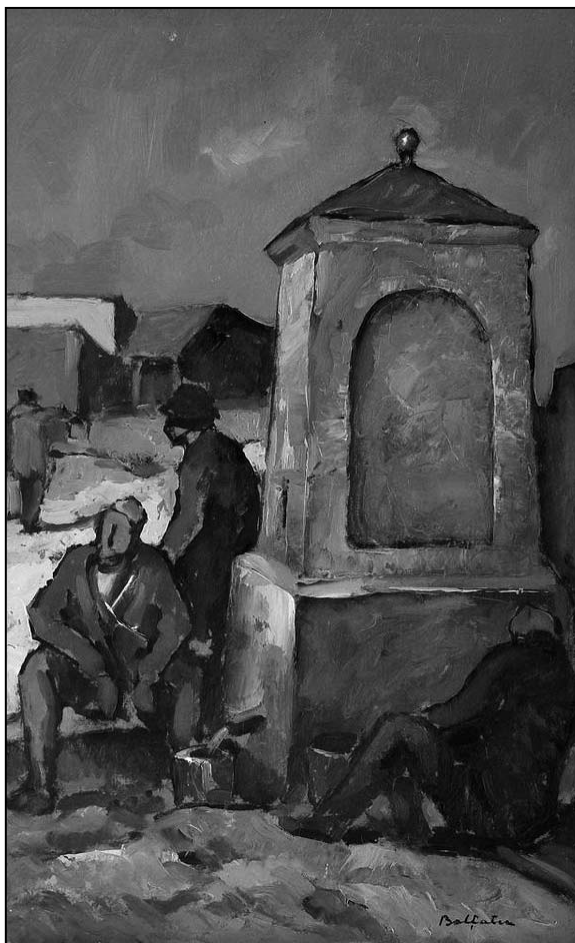
¹³ *Idem*, p. 27.

¹⁴ *Idem*, p. 35.

¹⁵ *Idem*, p. 212.

¹⁶ *Idem*, p. 207.

¹⁷ *Idem*, p. 137.



spală paharele și ceștile din ceas în ceas, curate de altfel – mai nimeni nu bea din ele –, iar șase ceainice mari, în așteptarea vapoarelor de călători care n-au venit și nu

vin, clocotesc în permanență, șuierând prin trâmbele de abur ca un sextet de sirene. În restul timpului, cel cu ceainicele și paharele croșetează, nu lucrează ceva anume, ceea ce croșetează în timpul unei zile deșiră a doua zi dimineață”.¹⁸ În aceeași categorie s-ar încadra și costumiera din nuvela *Pălăria de pai*. Pentru Bănuț existențele mărunte nu sunt deloc insignifiante și se observă ambiția de a aduce în prim-plan și astfel de indivizi, cu profesii mărunte, care nu se remarcă decât prin dedicația pe care o manifestă pentru meseria pe care o practică, prin gesturi cotidiene banale și care de multe ori au aspirații surprinzătoare (Popescu cercetează cu asiduitate istoria, un om de afaceri aspiră să devină poet, un căpitan dorește să realizeze o sculptură impresionantă și, în acest scop, reia la nesfârșit cizelarea formelor). Se poate citi în cazul de față ironia la adresa prozatorilor ai căror personaje sunt puțin credibile prin supradimensionarea calităților pe care creatorul le atribuie. Prin aprecierea individului comun și doza de ironie, Bănuț se apropie de postmoderniști: „(...) aș fi înțeles atunci mai bine că gestul ei de a celebra anotimpurile captându-le în transparența dulcețurilor de fructe însemna poate mai mult decât vagul simț istoric pe care îl au atâția... M-ar interesa foarte mult amănuntele de destin ale unei asemenea ființe”.¹⁹

Bibliografie

Lucrări esențiale:

- Bănuț, Ștefan, *Iarna bărbaților*, Editura „Jurnalul Național”, București, 2012.
- Popescu, D. R., *F...*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004.
- Popescu, D.R., *Vânătoarea regală*, Editura Eminescu, București, 1973.

Volume consultate și citate:

- *Cronologia vieții literare românești*, Vol. X (1964), Editura Muzeul Național al Literaturii Române, București, 2012.
- Manolescu, Nicolae, *Literatura română post-*

belică, II, Editura Aula, București, 2001.

- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1989.
- Simuț, Ion, *Reabilitarea ficțiunii*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004.
- Țeposu, Radu G., *Viața și opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească, București, 1983.
- Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1985.

¹⁸ *Idem*, p. 124.

¹⁹ *Idem*, p. 205.

Imaginea Divinității în eseistica lui Petru Dumitriu

Abstract

Lucrarea de față își propune o analiză a evoluției imaginii Divinității în eseurile filosofico-religioase publicate de Petru Dumitriu începând cu anul 1979. De la evidența frapantă a absenței lui Dumnezeu din lume, până la conștientizarea teofaniei sub forma întrupării în Hristos, imaginea Divinității reflectă etapele parcursului intelectual și spiritual al autorului. După cum vom vedea un parcurs sinuos, presărat cu numeroase piedici ridicate, în principal, de scepticismul eseistului. În acest labirint interior, autorul își va lua drept puncte de reper aforismele unor filosofi, precum Böhme, Wittgenstein, sau Sfântul Anselm.

Cuvinte-cheie: *parcurs spiritual, criză existențială, panteism, via negativa, teofanie, scepticism.*

The present paper attempts to analyse how Divinity is portrayed in Petru Dumitriu's philosophical and religious essays published as of 1979. From the blatant reality of God's absence from the world to man's awareness of theophany embodied in the living being of Christ, the depiction of Divinity reflects the stages of the author's intellectual and spiritual quest. As it shall be revealed, a sinuous quest, full of countless obstacles arising from the essayist's scepticism. In this inner labyrinth the author will guide himself after the aphorisms of philosophers such as Böhme, Wittgenstein or Saint Anselm.

Keywords: *spiritual quest, existential crisis, pantheism, via negativa, theophany, scepticism.*

La începutul anilor șaptezeci, Petru Dumitriu trece printr-o profundă criză existențială; pe scurt, eșecul integrării autorului în societatea occidentală are urmări nefaste asupra situației sale financiare și asupra stării psihice. Manifestările depresiei, constând în autoizolare, fobii, atacuri de panică, culminează cu tentația sinuciderii. Această experiență are drept consecință, în planul creației, o perioadă de lungă „tăcere”, urmată de abordarea unui nou gen literar: eseul autobiografic. Începând cu anul 1979, Petru Dumitriu va publica o serie de eseuri ce vor apărea la edituri importante, precum Seuil sau Cerf: *Au Dieu inconnu, Zéro ou le point de départ, Comment ne pas l'aimer! Une*

lecture de l'Evangile selon S. Marc, Walkie-Talkie. Marcher vers Dieu, parler à Dieu, și Je n'ai d'autre bonheur que Toi. Un caz aparte îl constituie eseul *Non credo, oro*, început în 1987 și publicat postum, de-abia în 2014, la Editura Polirom.

Gen literar modern, care dă multă libertate autorului, eseul autobiografic permite deplasarea accentului dinspre evenimentele concrete, înspre viața interioară a eseistului. Importanța acordată acestui ultim aspect face ca Petru Dumitriu să își califice eseurile drept autobiografii spirituale. Pornit în căutarea *Dumnezeului necunoscut*, eseistul va dezvolta acest concept care îl preocupă încă din tinerețe. Motivul apare pentru prima

dată în nuvela *Argonautica* din *Euridice*, 8 proze, pentru a fi reluat, câțiva ani mai târziu într-una dintre rugăciunile autorului ce va fi inclusă în dosarul său de la Securitate: „Dumnezeule pe care nu te cunoaștem, Dumnezeule al cărui nume nu-l cunoaștem și căruia îi dăm acest nume, univers infinit în lung și-n lat și-n adâncuri și-n înălțimi și-n toate celelalte dimensiuni ale spațiului și în toate categoriile cunoscute de noi, și în cele numai imaginate, și în cele numai posibile, [...] Dumnezeule care te afli în mine, Dumnezeule în care mă aflu, din tine fac parte, m-am născut din tine și mă voi topi în tine.”¹ În perioada exilului ideea va fi valorificată în romanul *Incognito*; aici scriitorul pornește de la premisa că *Deo ignoto* nu se revelează oamenilor din cauza împietririi lor sufletești. Sub îndrumarea lui Sebastian,

lider religios al maselor, acest *Dumnezeu ascuns* va lua naștere *incognito*, în sufletele membrilor unei rețele subterane de adepți.

Ulterior, în eseurile filosofico-religioase, preocupările spirituale ale scriitorului se intensifică, „fenomen” privit cu suspiciune de către contemporanii autorului care se îndoiesc de sinceritatea convertirii autorului. Eseurile nu reflectă însă o convertire propriu-zisă, ci mai degrabă, o încercare a fostului student la Filosofie de aproximare a „ideii de Dumnezeu” prin prisma cunoștințelor și a experiențelor personale. Viziunea religioasă a scriitorului nu este deci cea a Bisericii tradiționale, ci a unui intelectual al secolului al XX-lea; de aceea nu ar trebui să ne surprindă faptul că eseistul refuză termenul de „credincios” și afirmă în mod paradoxal: *non credo, oro*. În eseu cu același



¹ Petru Dumitriu, *Dosare de securitate*, în *Opere I*, ediție îngrijită de Ecaterina Țarălungă, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic, București, 2004, p. 208.

nume, autorul se poziționează în raport cu divinitatea drept „un realist cu o gândire științifică și un om care se roagă (...) fără a fi un visător, nici iraționalist, nici fanatic, nici, din păcate un mistic (...)”² Prin urmare, perspectiva sa religioasă va fi, în primul rând, teoretică, trecută prin filtrul unor sisteme filosofice, precum cel al lui Böhme, Wittgenstein, sau Sfântul Anselm, dar și afectivă, autorul pornind de la propria experiență de viață, analizată retrospectiv. Imaginea Divinității va evolua în funcție de etapele devenirii interioare, parcursul spiritual al eseistului fiind sinuos, asemeni unui labirint presărat cu numeroase capcane, precum ispita panteismului sau momentele de negare a existenței Creatorului.

„Traversarea deșertului absenței lui Dumnezeu”³

Petru Dumitriu pornește în căutarea unei soluții religioase, ca urmare a traversării unei perioade dificile, experiență rememorată în primele două eseuri: *Au Dieu inconnu* și *Zéro ou le point de départ*. Aceasta este poziția de pe care eseistul își îndreaptă gândurile către Dumnezeu, lovindu-se însă de zidul tăcerii sale. Imaginea mentală, pe care inaccesibilitatea Creatorului o generează, este cea a unui munte de granit negru, în raport cu care omul insignifiant, nu este decât o „insectă fosilizată”. Eseistului i se revelează astfel „fața sublimă și indiferentă” a divinității și devine hăituit de sentimentul abandonului, exprimat sub forma interogațiilor retorice: „Où êtes-vous mon Dieu? Où étiez-vous? Pourquoi m’avez-vous abandonné?”⁴

În acest context, scriitorul rememorează primul moment al „evidenței orbitoare a absenței lui Dumnezeu”: acela în care copilul de cinci, șase ani, înspăimântat că sora sa ar putea muri, în urma unei lovituri la cap, încearcă în van să stabilească un dialog cu divinitatea. Printr-un joc de cuvinte, vacanța de vară este asociată cu neantul unui univers absurd: „Vacances, vacuité, vacuum: le vide; jours creux, univers creux. Vide du ciel, creux et néant de tout. [...] Il n’y avait personne. Et tout ceci, qui existait, n’était que solitude, tristesse, abandon; cela ne valait pas grand-chose.”⁵ Asemeni copilului de altă dată, eseistul suferă de angoasa descoperirii neantului, a nonsensului existenței, angoasă specifică omului modern⁶. Cum „orice criză existențială readuce în discuție realitatea lumii și prezența omului în lume”⁷, Petru Dumitriu devine preocupat de insignifianța individului în univers, de prezența copleșitoare a Răului. Lumea înconjurătoare, ce stă sub semnul relativității, este percepută ca un haos din care Dumnezeu s-a retras lăsând omul singur, la voia întâmplării. Eseul *Au Dieu inconnu* începe cu o meditație pe marginea dificultății de a fi creștin într-o epocă „răvășită de știință și de tehnică”, marcată de suferință și lipsită de repere: „Comment être chrétien, comment aimer Dieu, comment même penser à un Dieu dans ce monde désert [...] où la religion chrétienne, ses dogmes, l’Église, sont vieillis, usés, caducs, où nous-mêmes sommes assiégés et écrasés par le Mal ?”⁸

Autorul resimte pregnant absența lui Dumnezeu din contemporaneitate, perioadă istorică denumită metaforic „un mormânt al lui Dumnezeu și al umanității.”⁹ Mircea

2 Petru Dumitriu, *Non credo, oro*, traducere de Ruxandra Diana Dragolea, prefață de Ion Vartic și Marta Petreu, Editura Polirom, Iași, 2014, p. 54.

3 „La traversée du désert de l’absence de Dieu” (*Au Dieu inconnu*, Ed. du Seuil, Paris, 1979, p. 76).

4 Petru Dumitriu, *Au Dieu inconnu*, Ed. du Seuil, Paris, 1979, p. 16: „Dumnezeul meu, unde ești? Unde ai fost? De ce m-ai părăsit?”

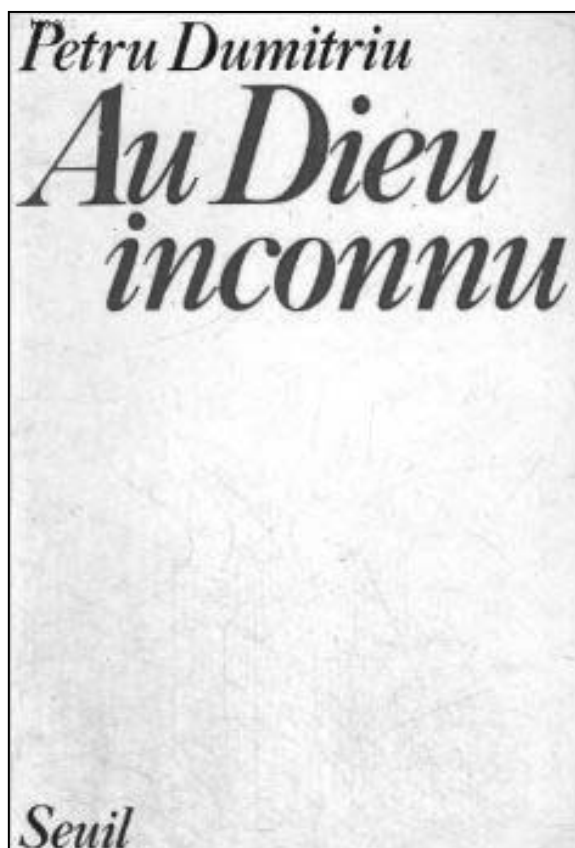
5 *Ibid.*, p. 14: „Vacanță, vacuitate, gol; vid; zile goale, univers gol. Cer gol, neant pretutindeni. (...) Nu era nimeni. Și tot ceea ce exista nu era decât singurătate, tristețe, abandon; toate acestea nu valorau mare lucru.”

6 Cf. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris, 1957, p. 65.

7 *Ibid.*, p. 16.

8 Petru Dumitriu, *Au Dieu inconnu*, ed. cit., p. 7: „Cum să fii creștin, cum să-l iubești pe Dumnezeu, cum să te gândești la un Dumnezeu în această lume pustie (...) în care religia creștină, dogmele sale, Biserica, sunt îmbătrânite, uzate, perimate, unde chiar noi înșine suntem asediați și striviți de Rău?”

9 *Ibid.*, p. 66.



Eliade considera că acest fenomen al depărțării divine ar traduce, de fapt, depărtarea omului față de Creator, din cauza interesului din ce în ce mai mare, pentru propriile sale descoperiri (de natură economică, tehnică, artistică etc.).¹⁰ Petru Dumitriu are o altă explicație: „L'absence de Dieu n'est pas de l'ordre de la réalité mais de l'ordre moral. Dieu [...] est absent en présence du Mal”.¹¹ Scriitorul se oprește îndelung asupra omniprezenței Răului la toate nivelurile: moral, social, metafizic, dedicându-i acestui subiect mai multe capitole din eseu *Au Dieu inconnu*. El încearcă astfel să explice și

să justifice tăcerea divinității, considerând omul principalul responsabil pentru existența și proliferarea Răului moral și social. Făcându-și un examen de conștiință, Petru Dumitriu se consideră și el vinovat de complicitate; evocă, în acest context, scrierea romanului *Drum fără pulbere* și un eveniment autobiografic, menționat deja în *Incognito*: concedierea unor angajați care s-a soldat cu sinuciderea unuia dintre ei. Principala critică pe care o aduce umanității vizează lipsa de atitudine în fața Răului, refuzul implicării din comoditate sau din spirit de conservare. Aceasta este de altfel definiția „vinei metafizice”, despre care vorbește filosoful german, Karl Jaspers. În ciuda acestei încercări de teodicee¹², eseistul pare dominat de un sentiment copleșitor de amărăciune, iar viziunea sa asupra vieții rămâne pesimistă: „Mon Dieu, pourquoi nous as-tu abandonnés? La vie n'est qu'un long guet-apens, avec un peu de plaisir pour appât”.¹³

„Traversarea deșertului absenței lui Dumnezeu” presupune confruntarea cu propriile angoase și dezamăgiri, dar și conștientizarea nevoilor spirituale. Simbolistica deșertului, la care scriitorul face apel, ilustrează atât lumea secolului al XX-lea, cât și sufletul uman confruntat cu moartea spirituală și cu separarea de Dumnezeu. „Je vaud dans le désert ce que valent mes divinités”¹⁴, spunea Saint-Exupéry, căci trecerea printr-o criză existențială constrânge individul la o analiză serioasă a propriilor valori. În eseurile dimitriene acest demers implică întoarcerea la „starea de nulitate” sau în „punctul zero”. Conform declarațiilor autorului¹⁵, acest „punct de plecare” face trimitere la coordonatele geometrice,

10 Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965, p. 109.

11 Petru Dumitriu, *Au Dieu inconnu*, ed. cit., p. 11: „Absența lui Dumnezeu nu ține de realitate, ci de moralitate. Dumnezeu (...) este absent în prezența Răului.”

12 Conform lui Leibniz, *teodiceea* reprezintă demersul care are drept scop justificarea acțiunilor lui Dumnezeu și absolvirea Acestuia de responsabilitatea existenței răului în lume (Cf. Edward Zalta, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford University, Stanford, 2012, <http://plato.stanford.edu/archives/leibniz/>).

13 Petru Dumitriu, *Au Dieu inconnu*, ed. cit., p. 42: „Dumnezeul meu, de ce ne-ai părăsit? Viața nu este altceva decât o mare capcană cu puțină plăcere pe post de momeală.”

14 Antoine de Saint-Exupéry, *La Citadelle*, Gallimard, Paris, 1948, p. 119: „În deșert, valorez atât cât valorează divinitățile mele.”

15 Eugen Simion, *Convorbiri cu Petru Dumitriu*, Editura Curtea Veche, București, 2011, p. 237.

fiind punctul din care orice traiectorie este posibilă. „Sisif modern”¹⁶, scriitorul va oscila între traiectoria ascendentă și cea descendentă, perioadele de împlinire spirituală alternând cu cele de negare. Petru Dumitriu afirmă că are „certitudinea intelectuală” a existenței lui Dumnezeu, la care ar fi ajuns cu ajutorul filosofiei și al științelor exacte. Există însă, deseori, o discrepanță între cunoștințele sale teoretice și trăirea religioasă propriu-zisă. „Toma necredinciosul”, spirit realist, după cum se autodefiniște, Petru Dumitriu se izbește uneori de „evidența inexistenței lui Dumnezeu”.¹⁷ Negarea Creatorului echivalează cu căderea în neant¹⁸ și cu pierderea direcției în viață: „Ce centre rayonnent dispara [...] il ne restait plus rien”.¹⁹ Neputând să conceapă existența fără Dumnezeu, își va relua căutarea...

„Dumnezeu sau lumea”²⁰

Sub influența unor filosofi precum Spinoza, Böhme și Wittgenstein, Petru Dumitriu va căuta să deslușească imaginea Creatorului în creație, demers ce corespunde filosofiei panteiste, care identifică *anima mundi* cu Dumnezeu, pornind de la premisa că lumea imanentă este singura lume reală²¹. Făcând abstracție de latura transcendentă a acestuia, Dumnezeu ar fi, în concordanță cu aforismul lui Wittgenstein, „le monde en tant qu’indépendant de ma

volonté”. Eseistul împărtășește și viziunea lui Jakob Böhme, conform căruia „creația îl exprimă pe Dumnezeu, atât potrivit mâniei sale, cât și potrivit iubirii sale”²². Din această perspectivă, conceptul de Dumnezeu este paradoxal, fiind perceput ca o uniune a contrariilor: „terrifiant mais aimant” sau în termenii lui Wittgenstein, „cette étroite et glissante région entre la joie et la désolation”.²³ Și Jung, în cartea sa, *Răspuns către Iov*, consideră imaginea arhetipală a lui Dumnezeu, un „complexio oppositorum” ce subsumează calități, precum dragostea și puterea creatoare dar mai ales, defecte, precum furia, gelozia, cruzimea și răzbunarea apri-gă²⁴. Petru Dumitriu face trimitere la o reprezentare picturală, care sa illustreze această imagine contradictorie: este vorba despre „soarele cu raze întunecate”, realizat de Dürer în gravura *Melancolie* (vezi anexe). În termenii Juliei Kristeva, *soarele negru* al lui Dürer reprezintă „un centru al atracției și al repulsiei”.²⁵ La Petru Dumitriu, „le soleil noir de la mélancolie”, după cum îl numește Nerval în poemul *El Desdichado*, sugerează ambiguitatea raporturilor dintre Creator și ființele umane.

Eseistul recunoaște rareori manifestările iubirii divine în lumea înconjurătoare. Petru Dumitriu nu este un romantic căruia frumusețea naturii să îi declanșeze sentimente religioase, dar, în momentele dificile, recunoaște chipul Creatorului în aproapele său, „trimis al lui Dumnezeu” pe pământ, bunul

16 Eugen Simion, *O autobiografie spirituală*, în *Convorbiri cu Petru Dumitriu*, ed. cit., p. 402.

17 Petru Dumitriu, *Au Dieu inconnu*, ed. cit., p. 81.

18 Regăsim o afirmație asemănătoare la Mircea Eliade, în interviul acordat lui Claude Rocquet: „Dacă nu există Dumnezeu, totul e cenușă. Dacă nu este absolut, care să dea semnificație și valoare existenței noastre, în acest caz existența nu are sens.” (*Încercarea Labirintului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p. 61).

19 Petru Dumitriu, *Au Dieu inconnu*, ed. cit., p. 81: „Odată dispărut acest centru luminos (...) nu îmi mai rămânea nimic.”

20 „Dieu ou le monde” reprezintă varianta lui Wittgenstein pentru „Deus sive natura”, conceptul fundamental al panteismului, elaborat de Spinoza, în lucrarea sa *Ethica* (Cf. Edward Zalta (coord.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. cit., <http://plato.stanford.edu/entries/spinoza>).

21 Cf. *ibid.*

22 Jakob Böhme, *Sex puncta theosophica*, apud. Koyré, Alexandre, *Filosofia lui Jakob Böhme*, Editura Humanitas, București, 2000, p. 390.

23 Petru Dumitriu, *Au Dieu inconnu*, ed. cit., p. 46: „această zonă strâmtă și alunecoasă dintre bucurie și tristețe”.

24 Cf. Suzanne Boorer, *The Dark Side of God?*, în *Pacifica*, no. 10, 1997, p. 276.

25 Julia Kristeva, *Le soleil noir. Dépression et mélancholie*, Gallimard, Paris, 1987, p. 13.

samaritean, „prietenul adevărat care în nenorocire ajunge ca un frate”²⁶. Este vorba despre Ernst Taves, un prosper om de afaceri, care îl va ajuta financiar pe scriitor, timp de mai mulți ani. Bunătatea lui Dumnezeu se manifestă deci în dragostea *agape*, al cărei sens primar este acela de caritate: „Une lueur de la bonté de Dieu, dans l'amitié de cet homme et de cette femme qui m'ont sauvé la vie.”²⁷ În viziunea scriitorului, Creatorul se revelează și în bucuria oamenilor; în capitolul *Jubilate* al eseului *Au Dieu inconnu*, el se oprește asupra redescoperirii bucuriilor simple produse de gesturile elementare, precum respirația, satisfacerea foamei și a setei. Eseistul resimte nostalgia, specifică omului religios, de a locui într-o „lume divină (...) într-un cosmos pur și sfânt”²⁸. Tânjește după „împăcarea cu Dumnezeu, cu aproapele, cu lumea”, echivalentă cu întoarcerea la Paradisul pierdut, la starea de armonie primordială. În mod inconștient, caută în lumea înconjurătoare ființe angelice, „des jeunes hommes qui répandent des rayons de lumière”, „des jeunes filles (...) aussi belles, douces, dignes que les Vierges dans les églises”.²⁹ Acești „îngeri” sacralizează spațiul traversat și îl metamorfozează, restabilind echilibrul în Univers, reamintindu-i eseistului că Dumnezeu a creat omul, după chipul și asemănarea Sa.

Acestea ar fi semnele bunătății și iubirii divine, pe care scriitorul le descifrează în lumea imanentă. Petru Dumitriu nu crede, însă, în omnibenevolența divină, ci pare deseori, copleșit de „fața înfricoșătoare” a Creatorului. Una dintre cele mai frecvente

ipostaze ale divinității în eseurile dimitriene, este *Zorngott-ul* lui Luther, Dumnezeu înspăimântător care se revelează în Vechiul Testament. Eseistul se simte persecutat, lovit: insuccesul, situația financiară precară, senectutea, suferința fizică, toate acestea sunt percepute ca pedepsele unui Dumnezeu aspru: „Il me flaque des coups, des gifles de ses mains de pierre.”³⁰ Creatorul nu este doar mânios și justițiar, dar și un „experimentator”, ce a conferit omului o „condiție insuportabilă”, redusă la ezitarea între bine și rău, la imposibilitatea autodepășirii. În viziunea Bisericii creștine tradiționale, binele și răul sunt două concepte opuse. Petru Dumitriu respinge însă, acest principiu manihean; el nu crede în existența Diavolului ca entitate independentă. Văzut din perspectivă psihanalitică, *Adversarul*, căruia eseistul îi dedică un capitol întreg în eseul *Au Dieu inconnu*, nu este altceva decât „un comportament” sau manifestarea tendințelor tenebroase ale inconștientului. În aceste condiții, Diavolul nu poate fi sursa Răului metafizic, care face ca universul să fie incomprehensibil, manifestându-se în „natura coruptă”, bazată pe principiile opoziției și luptei între elementele sale constitutive. Prin urmare, scriitorul îi atribuie lui Dumnezeu rolul biblic al Diavolului, acela de sursă primordială a Răului, de adversar al omului: „L'expérience du Mal (...) prouve qu'il (Dieu) est terrible, il nous révèle son visage effrayant, étranger à l'homme et si j'ose dire, ennemi de l'homme”.³¹ Autorul, conștient de gravitatea afirmației se va grăbi să o atenueze, adăugând: „j'emploie le mot *ennemi* en toute humilité”.

26 *Biblia sau Sfânta Scriptură*, tipărită sub îndrumarea Patriarhului Bisericii Ortodoxe Române, Societatea Biblică Interconfesională din România, 1982, *Proverbe* 17-7.

27 Petru Dumitriu, *Zéro ou le point de départ*, Ed. du Cerf, Paris, 1981, p. 51: „O licărire din bunătatea lui Dumnezeu în prietenia bărbatului și a femeii care mi-au salvat viața.” (*Zéro sau punctul de plecare*, traducere de Maria Vodă-Căpușan și Horia Căpușan, Ed. Viitorul Românesc, București, 1992, p. 43).

28 Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, ed. cit., p. 62.

29 Petru Dumitriu, *Au Dieu inconnu*, ed. cit., p. 63: „tineri care par a răspândi raze de lumină”, „tinere (...) la fel de frumoase, de blânde, de demne precum Fecioarele în biserici”.

30 Petru Dumitriu, *Zéro ou le point de départ*, ed. cit., p. 43: „Mă lovește, mă pălmuește cu mâinile lui de piatră” (*Zéro sau punctul de plecare*, ed. cit., p. 37).

31 Petru Dumitriu, *Au Dieu inconnu*, ed. cit., p. 61: „Experiența Răului (...) dovedește că (Dumnezeu) este înspăimântător, ne dezvăluie fața sa înfricoșătoare, străină omului, și îndrăznesc să spun, ostilă omului.”

El nu va mai relua această imagine șocantă și în alte eseuri, dar viziunea respectivă nu este un accident, ci o convingere mai veche, pe care o regăsim și în romanul *Omul cu ochi suri*. Protagonistul acestuia, alter-ego al autorului, spune într-un moment de revoltă: „Dumnezeu era Diavolul, cum îmi dovedeau scurtele, dar evidentele silogisme ale ciumei [...]. Numai această nouă teologie putea să explice de ce soarta noastră era cea care era.”³²

Aceasta este latura „întunecată, de neînțeles, neiertătoare” a divinității, care acționează sub forma „Răului-suferință” ale cărui manifestări nu îi sunt străine eseistului: frica, angoasa, îngrijorarea, durerea. Apare revolta, exprimată sub forma unor interogații retorice, care revin obsesiv: „Que veux-tu de moi? Pourquoi me frappes-tu si fort? Je n'en peux plus. Où veux-tu m'amener?”³³ În acest context, sub efectul fricii de moarte, văzută ca un sfârșit nedemn și absurd, scriitorul își mărturisește sentimentele negative față de Dumnezeu, numit metaforic Conglomerat: „il ne me reste plus, ni pitié, ni amour, ni même indulgence, ni même mépris tolérant pour le Conglomerat. [...] Donc je n'ai à lui offrir que dédain absolu.”³⁴ În mod evident, aceste ipostaze ale Creatorului nu oferă soluția religioasă căutată, ele nu aduc pacea sufletului obosit care își caută izbăvirea.

Mysterium magnum

Eseistul mărturisește că imaginea panteistă a lui Dumnezeu „îl rănea până la sânge”³⁵, menținându-l într-o stare de ignoranță și neîmplinire sufletească timp de douăzeci, treizeci de ani. Depășirea acestei

viziuni, ce echivalează cu conștientizarea dimensiunii transcendente a divinității, va fi însoțită de combaterea unor modele teoretice anterioare și de adeziunea la teologia *apofatică* sau *negativă*.

Preocupat de înregistrarea etapelor parcursului său spiritual, Petru Dumitriu își descrie evoluția personală în aproximarea conceptului de Dumnezeu. Intelctual format în spiritul științelor exacte, eseistul are nevoie de reguli care să îi ordoneze gândurile și sentimentele contradictorii, care să îi redea impresia de control asupra universului său interior. Făcând o incursiune eclectică în domeniul filosofiei, scriitorul își exprimă adeziunea la anumite aforisme, aparținând unor autori, precum Protagoras, Spinoza, William Ockham, Henri Poincaré etc. Aceste certitudini necesare unui spirit neliniștit, par a avea rolul unor puncte de reper ce îl ajută pe eseist să se orienteze pe drumul sinuos al devenirii interioare. Dintre acestea, de un real folos îi vor fi cele ce îi aduc „certitudinea intelectuală a transendenței”. „Adjuvanții” sunt, în această fază, Sfântul Anselm și Wittgenstein, mai precis două aforisme ale acestora, referitoare la natura suprasensibilă a Creatorului. Afirmția lui Wittgenstein, „Le sens du monde (Dieu) doit se trouver hors du monde”, va avea rolul unei „săgeți indicatoare” înspre direcția cea bună³⁶. Dar „revelația” pornește de la viziunea Sfântului Anselm asupra divinității, „id quo nihil majus cogitari potest”, pe care o interpretează ca „Dieu transcende tout”³⁷. Cu alte cuvinte, Dumnezeu este sursa întregii realități, dar este mai presus de aceasta. Prin urmare, esența Sa stă sub semnul „misterului venerabil și înfricoșător”. Creatorul este

32 Petru Dumitriu, *Omul cu ochi suri*, vol. II, traducere de Magdalena Popescu, Editura Cartea Românească, București, 1996, p. 233.

33 Petru Dumitriu, *Au Dieu inconnu*, ed. cit., p. 71: „Ce vrei de la mine? De ce mă lovești atât de tare? Nu mai pot. Unde vrei să mă aduci?”.

34 Petru Dumitriu, *Zéro ou le point de départ*, ed. cit., p. 36: „Nu-mi mai rămâne nici milă, nici dragoste, nici măcar indulgență, nici măcar dispreț pentru Conglomerat (...) deci, nu-i pot oferi nimic altceva decât dispreț absolut” (*Zéro sau punctul de plecare*, ed. cit., p. 30).

35 Petru Dumitriu, *Au Dieu inconnu*, ed. cit., p. 125.

36 Oprindu-se asupra jurnalului lui Wittgenstein, Petru Dumitriu menționează în eseu *Au Dieu inconnu*, faptul că filosoful se va contrazice ulterior, revenind la viziunea panteistă către sfârșitul vieții.

37 Petru Dumitriu, *Zéro ou le point de départ*, ed. cit., p. 38.



„Mysterium Magnum” despre care vorbește Böhme, „mister veșnic, etern inaccesibil și de nepătruns, Marele Mister.”³⁸ Motiv pentru care, Dumnezeu nu se poate încadra într-o categorie conceptuală; pentru a sublinia această idee, scriitorul face o incursiune etimologică: a defini înseamnă a trasa limite, iar a concepe înseamnă a capta, a lua prizonier. După mai multe tentative, sortite eșecului, Petru Dumitriu constată că intelectul nu îl poate cuprinde pe Creator, iar încercarea însăși este un act de orgoliu, de impietate, de separare de Dumnezeu.³⁹ De altfel, nici limbajul nu ar putea revela esența divinității: „à l’approche du sacré, le langa-

ge se déforme et se dissout.”⁴⁰

Eseistul pune sub semnul interdicției discursul despre esența divinității pe care o consideră incognoscibilă pe cale rațională, demers ce corespunde regulii apofatice.⁴¹ Confruntat cu criza rațiunii, incapabilă să ofere răspunsuri, Petru Dumitriu va alege această cale extremă de abordare a conceptului de Dumnezeu, numită de teologi și „via negativa”. Aderând la această teorie, scriitorul va dedica numeroase pagini din eseurile *Au Dieu inconnu*, *Zéro ou le point de départ* și *Je n’ai d’autre bonheur que Toi*, criticii conceptului de Dumnezeu, în viziunea unor gânditori celebri. Începe astfel, prin a respinge ateismul unor filosofi, precum Nietzsche, Hobbes sau Bertrand Russel. În plus, se declară, parțial⁴² refractar la critica freudiană a religiei, în special, la teoria lui Freud conform căreia, conceptul de Dumnezeu este o iluzie a unui *eu* infantil care identifică, în mod inconștient, imaginea mentală paternă cu cea a Creatorului. Principalul contra-argument al scriitorului este de natură autobiografică: el mărturisește că nutrea pentru tatăl său sentimente confuze de milă, rușine și dispreț. În eseul *Je n’ai d’autre bonheur que Toi*, tonul devine mai agresiv: Petru Dumitriu este deranjat de teoria freudiană conform căreia dragostea pentru Dumnezeu nu reprezintă altceva decât o sublimare a instinctului sexual. Pe de altă parte, scriitorul se amuză să comenteze caracterul hilar și naiv al clasicelor reprezentări antropomorfizante, care îl întrușipează pe Creator sub forma unui bătrân cu barba albă, așezat pe un nor și ținând un glob de aur în mână. Eseistul se oprește și asupra denumirilor date lui Dumnezeu de-a lungul timpului: *Adonai*, *Domini*, *Seigneur*, pe care nu le consideră potri-

38 Jakob Böhme, *Sex puncta mystica*, apud. Koyré, Alexandre, *op. cit.*, p. 332.

39 Cf. Petru Dumitriu, *Comment ne pas l’aimer! Une lecture de l’Evangile selon Saint Marc*, Ed. du Cerf, Paris, 1981, p. 56.

40 *Ibid.*, p. 61: „în apropierea sacrului, limbajul se deformează și se dizolvă”.

41 Regula apofatică face obiectul meditațiilor unor filosofi creștini precum Pseudo-Dionisie Areopagitul, Ioan Scotus Eriugena, Sfântul Anselm din Cantebury, Maimonide și Toma de Aquino (cf. Mesaros Claudiu, *Filosofii Cerului*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2005, p. 168).

42 În eseul *Comment ne pas l’aimer! Une lecture de l’Evangile selon Saint Marc*, autorul face o interesantă paralelă între cuvintele Mântuitorului referitoare la necesitatea primirii *Împărăției Cerurilor*, asemeni unor copii, și conexiunea freudiană între religie și infantilism.

vite, deoarece Dumnezeuul Vechiului Testament, fără chip și fără nume, se autodefinirea drept Yahweh, „Eu sunt cel ce sunt”.

Acesta este momentul reevaluării tuturor percepțiilor personale asupra divinității. Asemeni lui Mircea Eliade, consideră că absența Creatorului din lume nu este o realitate obiectivă, ci percepția subiectivă și eronată a omului împietrit sufletește: „L'absence de Dieu n'est que la carence de notre Coeur.”⁴³ Respinge, după cum am mai menționat, viziunea panteistă, pe care o consideră limitată, deoarece îl identifică pe Dumnezeu cu altceva decât cu Sine-însuși. Bun cunoscător al teoriilor lui Freud și Jung, eseistul se autoanalizează în permanență, în încercarea de a nu îl confunda pe Creator cu propriile reprezentări mentale, rod al imaginației și al nevoilor personale: „Je sais parfaitement que le tout est un comportement archaïque, reportant sur un personnage fictif, projection personnifiée de mon moi (...) ou de ma solitude et de ma souffrance.”⁴⁴

*

Scriitorul ajunge astfel, la concluzia că filosofia reprezintă doar o primă etapă în parcursul său spiritual, etapa superioară fiind reprezentată de rugăciune. Pentru a ilustra această idee, eseistul recurge la metafora scării lui Wittgenstein: ajuns la ultima treaptă, omul trebuie să treacă mai departe, fără a se baza pe vreun sprijin concret, ghidat doar de rugăciune. Viziunea personală, asupra rugăciunii, este aceea de monolog adresat unui „interlocutor necunoscut”, „o

falsă conversație, un discurs în gol”⁴⁵, de unde inutilitatea adresării vreunei cereri Creatorului. Aceasta este rugăciunea de tip *laudatio*, expresie a unei tendințe involuntare, provenite din „cel de-al nouălea strat al inconștientului”, de a aduce slavă Divinității. Pe calea rugăciunii, în rarele momente de grație, eseistul are intuiția unui Dumnezeu-lumină⁴⁶: „source de lumière que je ne vois pas mais que je pressens.”⁴⁷ Creatorul rămâne, deci, sub semnul misterului, căci lumina nu poate fi percepută în mod direct, pe calea simțurilor sau pe cale rațională, ci doar „presimțită”. Ulterior, eseistul îl va descoperi pe Cel ce spune despre El însuși, „Eu sunt lumina lumii”, iar „mysterium magnum” va deveni „mysterium manifestans seipsum”⁴⁸, mister care se revelează.

Teofania

Petru Dumitriu consideră, asemeni lui Mircea Eliade, că Dumnezeu-Tatăl nu poate fi cunoscut în mod direct; El se revelează însă lumii prin hierofania supremă, întruparea lui Hristos⁴⁹: „le seul point de l'univers et de l'histoire où Dieu soit reconnaissable c'est la personne de Jésus-Christ [...] ici Dieu s'est fait home.”⁵⁰ Începând cu ultimele capitole ale eseului *Au Dieu inconnu* și culminând cu eseul *Comment ne pas l'aimer! Une lecture de l'Evangile selon S. Marc*, căutarea spirituală a autorului devine din ce în ce mai cristocentrică. Eseistul consideră descoperirea lui Hristos, ca intermediar între om și Dumnezeu, un punct de cotitură în parcursul său spiritual. „Cheia Împărăției” i-o

43 Petru Dumitriu, *Zéro ou le point de départ*, ed. cit., p. 106: „absența lui Dumnezeu nu este decât o lipsă a inimii noastre” (*Zero sau punctul de plecare*, ed. cit., p. 90).

44 Petru Dumitriu, *Au Dieu inconnu*, ed. cit., p. 72: „Știu foarte bine că acesta este un comportament arhaic, care se raportează la un personaj fictiv, proiecție personificată a eului meu (...) sau a singurătății și a suferinței mele.”

45 Petru Dumitriu, *Au Dieu inconnu*, ed. cit., p. 89: „Știința (...) ne trimite la rugăciune. Filosofia ne ajută.”

46 Cf. Alexandre Koyré, *op. cit.*, p. 335: Regăsim o viziune asemănătoare și la Jakob Böhme, unul dintre principalele modele filosofice ale autorului. Acesta asociază nașterea lui Dumnezeu în suflet, cu lumina spirituală, al cărei „dușman” este „rațiunea naturală”.

47 Petru Dumitriu, *Au Dieu inconnu*, ed. cit., p. 89: „sursă de lumină pe care nu o văd, dar pe care o presimt.”

48 Jakob Böhme, *op. cit.*, apud. Alexandre Koyré, *op. cit.*, p. 333.

49 Cf. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, ed. cit., p. 156.

50 Petru Dumitriu, *Comment ne pas l'aimer! Une lecture de l'Evangile selon Saint Marc*, ed. cit., p. 64: „singurul punct din univers și din istorie în care Dumnezeu este recognoscibil, este persoana lui Isus Hristos.”

va da duhovnicul său, preotul catolic Walter, cel care îi va vorbi despre importanța unei relații personale cu Isus Hristos, perceput ca un prieten apropiat, familiar, „bon, doux, intègre, compatissant, guérisseur, sage, sensé.”⁵¹ Ipostazelor anterioare ale Creatorului (inaccesibil, aspru și răzbunător, misterios) li se opune astfel, aceea a Dumnezeuului iubire și bunătate din Evanghelii. „Je vous précède, suivez-moi”⁵² este îndemnul pe care Hristos, Păstorul cel bun, îl adresează sufletului rătăcit și bântuit de angoase. Marea dificultate a eseistului, în urma lui Hristos, este iubirea aproapelui. Depășirea sentimentelor negative față de semenii săi îi apare, în acest context, ca o importantă reușită morală, căci *imitatio Christi* presupune ca „Eul să moară cu Hristos pe cruce”⁵³. *Metanoia*, termenul grecesc pentru transformarea spirituală, presupune în viziunea eseistului: „le changement de direction, la re-programmation, la rupture avec le passé intérieur, le renouvellement”⁵⁴. Hristos este *verbul*, agent al metamorfozei interioare, *logosul salvator*, care îi redă omului demnitatea și valoarea. Pornind de la sensul etimologic al numelui ebraic Yechou, „Dumnezeu este salvarea”, autorul subliniază menirea Sa de Mântuitor al omenirii.

În eseul *Comment ne pas l'aimer! Une lecture de l'Evangile selon S. Marc*, Petru Dumitriu realizează o descriere complexă a Mântuitorului, văzut ca salvator personal, dar și ca personaj istoric. Asemeni lui Mircea Eliade care își exprima în *Mythes, rêves et mystères* uimirea referitoare la faptul că Dumnezeu-Fiul a acceptat condițiile istorice umile ale poporului în mijlocul căruia a ales să se nască⁵⁵, Petru Dumitriu aduce în dis-

cuție originea modestă a lui Isus, referindu-se la nașterea Sa într-un oraș obscur, disprețuit până și de locuitorii Iudeii. Eseistul nu zăbovește asupra unor evenimente biografice, precum nașterea sau copilăria, ci trece direct la descrierea botezului cu Duhul Sfânt, considerat momentul confirmării naturii divine și al cristalizării darurilor spirituale preexistente în stare latentă. Isus este caracterizat și din perspectiva unor personaje biblice precum cărturarii și fariseii. Aceștia îl consideră un anarhist care nu respectă legea, un personaj periculos care frecventează cercuri dubioase, acceptând compania prostituatelor și a vameșilor. Petru Dumitriu se identifică cu Levi, vameșul, regăsindu-se în portretul schizoid al acestuia: colaborator al ocupantului, oportunist, profitor, dar umil în fața lui Dumnezeu.

Asemenea lui Kierkegaard, care le cerea adevăraților creștini să fie contemporani cu Hristos⁵⁶, scriitorul le adresează cititorilor săi aceeași invitație, subliniind actualitatea mesajului Evangheliei și a prezenței Mântuitorului: „le génie de saint Marc sait [...] nous empoigner et nous jeter à genoux devant Jésus, à travers l'espace et la durée, lorsqu'il nous fusille en pleine poitrine, à bout portant, avec les mots, la langue même, la voix même du Christ.”⁵⁷ Cititorul face această călătorie în timp, dar și Hristos devine un personaj al secolului al XX-lea, fiind descris, drept „le plus grand psychologue, psychiatre et psychothérapeute.”⁵⁸ De altfel, demersul analitic al eseistului constă într-o lectură a Evangheliei prin prisma gândirii și a conceptelor modernității. Într-o manieră reduționistă, scriitorul va încerca să explice din punct de vedere științific,

51 Petru Dumitriu, *Zéro ou le point de départ*, ed. cit., p. 82: „bun, blând, fără prihană, plin de milă, vindecător, înțelept, plin de înțeles” (*Zero sau punctul de plecare*, ed. cit., p. 68).

52 *Ibid.*, p. 71: „Merg înaintea voastră, urmați-mă” (*Zero sau punctul de plecare*, ed. cit., p. 60).

53 Petru Dumitriu, *Walkie-Talkie. Marcher vers Dieu, parler à Dieu*, Walkie-Talkie. Ed. du Cerf, Paris, 1983, p. 199.

54 Petru Dumitriu, *Comment ne pas l'aimer! Une lecture de l'Evangile selon Saint Marc*, p. 157: „schimbarea direcției, reprogramarea, divorțul cu trecutul interior, reînnoirea”.

55 Cf. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, ed. cit., p. 189.

56 *Ibid.*, p. 13.

57 Petru Dumitriu, *Comment ne pas l'aimer! Une lecture de l'Evangile selon Saint Marc*, ed. cit., p. 180: „geniul Sfântului Marcu știe (...) să ne ia pe sus și să ne arunce în genunchi în fața lui Isus, peste spațiu și timp, atunci când ne împușcă chiar în piept, cu cuvintele, limba și însăși vocea lui Hristos”.

58 *Ibid.*, p. 185: „cel mai mare psiholog, psihiatru și psihoterapeut.”

mecanismele vindecărilor săvârșite de Hristos. Metoda curativă ar fi „psihoterapia maladiilor corpului”. Astfel, infirmul, cu mâna uscată, suferă de „distrofie, crampe musculare de origine psiho-somatică”, demonizații au epilepsie, nevroze sau demență, leprosul nu are lepră ci o boală de piele de origine nervoasă, iar Lazăr, cel înviat din morți, avea doar „catalepsie prelungită”. Eseistul merge până într-acolo, încât afirmă că din punct de vedere rațional, acestea nici nu au fost miracole. Petru Dumitriu își propune demitizarea, desacralizarea faptelor lui Hristos: „La connaissance est toujours supérieure à l'interprétation mythique [...] j'approuve pleinement la « démystification », c'est à dire la désacralisation”, afirmă el, în eseul *Au Dieu inconnu*.⁵⁹ Eseistul face astfel o trecere bruscă de la teologia apofatică, la curentul *Entmythologisierung*⁶⁰ ce își propune demitizarea creștinismului pentru a ajunge la adevărata sa esență. Demersul său se dorește, în același timp, științific și religios, dar își supraevaluează mijloacele de analiză, atunci când crede că poate explica pe această cale, minunile săvârșite de Hristos. De altfel, va constata el însuși, că nu toate miracolele Mântuitorului se pretează la o astfel de interpretare. Eseistul își recunoaște, în mod deschis, dificultatea de a înțelege anumite pasaje din Evanghelie, precum înmulțirea pâinilor sau mersul pe apă. Dar, nereușind să găsească o explicație logică, se grăbește să ofere variante sau să caute hibe ale textului biblic: narațiunea ar putea fi deformată de memoria infidelă a evangheliștilor, sau ar putea fi vorba despre o iluzie colectivă. În concluzie, nu poate accepta existența miracolului, con-

cept care îi provoacă „crampe ale gândirii” și pe care îl etichetează drept: „insuportabil, brut, grosier, barbar, absurd”⁶¹. Numai printr-un efort al voinței reușește să accepte miracolul Învierii, fără de care creștinismul nu ar mai avea sens. Imaginea lui Hristos este deci, paradoxală și schizoidă, natura Sa umană și cea divină neajungând la un acord, căci, personajul istoric este blocat în imanență și incapabil de a transgresa legile universului, din moment ce nu poate săvârși și miracole. Autorul speră că acest demers analitic, ce stă sub semnul scepticismului, „nu îi aduce atingere lui Hristos”⁶². Pică însă în capcana pe care o semnală el însuși în eseul *Zéro ou le point de départ*: „Au pire de tous les échecs [...] à se bâtir un Christ à soi, autre que le Christ vivant, le Christ de l'assemblée des chrétiens, vivant en elle, et dans l'Evangile [...]. C'est alors l'œuvre d'un Moi, d'un Moi orgueilleux, qui se fait un Christ, ou un Jésus de Nazareth, au lieu d'aimer et de suivre le Christ.”⁶³

Va reveni, însă, asupra propriilor raționamente, plin de îndoială referitor la corectitudinea demersului său cognitiv. Constată (pentru a câta oară?) insuficiența rațiunii în fața *celor sfinte*. Conștient de direcția greșită în care se îndreaptă, sesizând pericolul percepției lui Hristos ca pe un simplu profet, eseistul schimbă perspectiva, încercând să împace procesul de demitizare și „explicația miraculoasă”: „Sans l'explication miraculeuse, c'est à dire sans l'adhésion pieuse à la lettre et à l'esprit du texte, l'explication rationaliste n'aurait aucun sens.[...] Car l'homme de Nazareth est Dieu, Dieu le fils. Sinon, il est un prophète parmi les autres [...] et tout est une farce sinistre.”⁶⁴

59 *Ibid.*, p. 122: „Cunoașterea este întotdeauna superioară interpretării mitice (...) Aprob din plin demistificarea, cu alte cuvinte, desacralizarea.”

60 Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, ed. cit., p. 28.

61 Petru Dumitriu, *Comment ne pas l'aimer! Une lecture de l'Evangile selon Saint Marc*, p. 187.

62 *Ibid.*, p. 311.

63 Petru Dumitriu, *Zéro ou le point de départ*, ed. cit., p. 122: „Cel mai mare eșec: a-l refuza pe Cristos; a se îndepărta de el; a-și clădi un Cristos al său, altul decât Cristosul cel viu, Cristosul adunării creștinilor, trăind în ea și în Evanghelie (...). Iată fapta unui Eu, a unui Eu trufaș, care-și face un Cristos sau un Isus din Nazaret, în loc să-l iubească și să-l urmeze pe Cristos.”

64 Petru Dumitriu, *Comment ne pas l'aimer! Une lecture de l'Evangile selon Saint Marc*, p. 53: „Fără explicația miraculoasă, și anume fără adeziunea pioasă la litera și spiritul textului, explicația rațională nu are niciun sens (...) căci omul din Nazareth este Dumnezeu, Dumnezeu fiul. Dacă nu, el nu este decât un profet oarecare (...) și totul este doar o farsă sinistră”.

Scriitorul aduce explicații referitoare la tendința sa de a pune accentul pe latura umană a lui „Isus din Nazareth, fiul tâmplarului”. Nu ar fi vorba numai de dificultatea spiritului realist de a crede în supranatural, ci, mai ales, de nevoia de apropiere de un Dumnezeu prietenos, abordabil și cognoscibil: „étant pleinement humain, il est axé sur l’instinct définitoire de l’humain, l’instinct d’amitié [...] Jésus est l’amour, l’amour-affection, le don du Moi au Toi.”⁶⁵ Dragostea față de oameni și sacrificiul suprem al Mântuitorului, fac posibilă împăcarea cu Dumnezeu, act de restabilire a armoniei universale, de „restaurare, de recreare a lumii.”⁶⁶ Făcând legătura între lu-

mea immanentă și cea transcendentă, Hristos „deschide ușa Împărăției Cerurilor”; el este Cel care „dă sens universului insuficient și nesatisfăcător”⁶⁷, reprezentând soluția oricărei crize existențiale.

Am putea crede că Petru Dumitriu a ajuns la „limanul” dorit, o dată cu descoperirea adevăratului chip al *Dumnezeului necunoscut*, în Fiul său, Isus Hristos, Dumnezeu al iubirii și al bunătății. „Povestea vieții mele ar fi trebuit să mă transforme într-un credincios”⁶⁸, mărturisește scriitorul în ultimul său eseu dar, tentația negării existenței Creatorului revine din nou și din nou... asemeni unui „prag pe care (spiritul realist) să nu-l poată trece niciodată...”⁶⁹

Bibliografie

Bibliografie primară

- *Au Dieu inconnu*, Ed. du Seuil, Paris, 1979.
- *Zéro ou le point de départ*, Ed. du Cerf, Paris, 1981; *Zero sau punctul de plecare*, traducere de Maria Vodă-Căpușan și Horia Căpușan, Ed. Viitorul Românesc, București, 1992.
- *Comment ne pas l’aimer! Une lecture de l’Evangile selon Saint Marc*, Ed. du Cerf, Paris, 1981.
- *Walkie-Talkie. Marcher vers Dieu, parler à Dieu*, Ed. du Cerf, Paris, 1983.
- *Je n’ai d’autre Bonheur que Toi. Essai de devotion moderne*, Ed. du Cerf, Paris, 1984.
- *Omul cu ochi suri. Întoarcerea la Milo*, Vol. 2, traducere de Magdalena Popescu, Editura Cartea Românească, București, 1996.
- *Opere*, vol. I, Ediție îngrijită de Ecaterina Țarălungă, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic, București, 2004.
- *Non credo, oro*, traducere de Ruxandra Diana Dragolea, prefață de Ion Vartic și Marta Petreu, Editura Polirom, Iași, 2014.

Bibliografie secundară

- *Biblia sau Sfânta Scriptură*, tipărită sub îndrumarea Patriarhului Bisericii Ortodoxe

- Române, Societatea Biblică Interconfesională din România, 1982.
- Boorer, Suzanne, *The Dark Side of God? în Pacifica*, no. 10, 1997.
- Eliade, Mircea, *Încercarea Labirintului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990.
- Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965.
- Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris, 1957.
- Gollnick, James, *Development of the God image in Carl Jung’s psychology and spirituality în Studies in Religion*, no. 30, 2001.
- Koyré, Alexandre, *Filosofia lui Jakob Böhme*, Editura Humanitas, București, 2000.
- Kristeva, Julia, *Le soleil noir. Dépression et mélancholie*, Gallimard, Paris, 1987.
- Mesaros, Claudiu, *Filosofii Cerului*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2005.
- Saint-Exupéry, Antoine, *La Citadelle*, Gallimard, Paris, 1948.
- Simion, Eugen, *Convorbiri cu Petru Dumitriu*, Editura Curtea Veche, București, 2011.
- Zalta, Edward (coord.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford University, Stanford, 2012, URL: <http://plato.stanford.edu/>.

65 *Ibid.*, p. 44: „fiind om pe de-a-ntregul, el este axat pe instinctul principal al umanului, cel al prieteniei (...). Isus este dragostea, dragostea-afecțiune, sacrificiul *Eului* pentru *Celălalt*.”

66 Petru Dumitriu, *Zéro ou le point de départ*, ed. cit., p. 72.

67 *Ibid.*, p. 103.

68 Petru Dumitriu, *Non credo, oro*, ed. cit., p. 93.

69 Eugen Simion, *Convorbiri cu Petru Dumitriu*, ed. cit., p. 36.

Sorin Mirel IVAN

Generația războiului în context literar românesc și european.

*Negarea esteticii și estetica negării.
O poezie sub semnul revoltei și al sfidării**

Abstract

Generația războiului se manifestă într-un timp de criză a istoriei și a omului, ceea ce generează o percepție specială a acesteia asupra literaturii. Nu se poate vorbi de o criză obiectivă a literaturii române, într-o perioadă de maximă înflorire a ei, ci de o receptare critică prin prisma unei psihologii ultragiutate și animate de mari idealuri. În cadrul diversității poezilor ei, generația războiului se situează sub genul proximal al idealului de înnoire a poeziei. Negarea esteticii canonice și configurarea unei estetici a negării sunt mijloacele de edificare a „noii poezii”. Prin abordarea conceptuală, prin viziune, teme și chiar prin formulele discursive, generația războiului, prin poezii ei reprezentative, se încadrează în spiritul timpului, critic și înnoitor, și al evoluțiilor estetice la nivel european.

Cuvinte-cheie: criza istoriei, receptare critică, înnoirea poeziei, negarea esteticii, estetica negării, spirit european.

The War Generation manifests itself in a time of crisis of history and of the individual, which generates a special perception of its members on literature. One can not speak of an objective crisis of Romanian literature, in an outstanding period of its development, but of a critical reception in terms of an outraged psychology, animated by great ideals. Within the diversity of its poets, the war generation is placed under the common ideal of renewing poetry. The denial of the canonical aesthetics and the configuration of an aesthetics of negation are the means of building the “new poetry”. Through the conceptual approach, through vision, themes and even the discursive formulas, the war generation, by its representative poets, falls within the spirit of the time, critical and renewing, and within the aesthetic tendencies and evolutions at European level.

Keywords: crisis of history, critical reception, poetry renewal, denial of aesthetics, aesthetics of denial, European spirit.

Context istorico-literar românesc și european

Generația războiului, care cuprinde pe scriitorii născuți în jurul anilor '20, începe să

se manifeste pe scena literaturii române la începutul deceniului al cincilea, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Trăsătura definitorie a tinerilor scriitori care o compun este dorința de a înnoi literatura,

Sorin Mirel IVAN, Universitatea Titu Maiorescu, Facultatea de Științe Sociale, Politice și Umaniste, e-mail: sorivan@gmail.com.

* Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, 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/159/1.5/S/136077.

pe fondul respingerii tradiției și a canonului literar modernist. Desigur, aceasta este tendința generală, genul proxim al unei diversități de viziuni și formule literare. Tinerii autori au în comun negarea esteticii în sensul consacrat de modernism, în special în teritoriul liric, și idealul reformării poeziei sub auspiciile întoarcerii acesteia la sursele genuine, la ritmurile frenetice, în deplină sincronizare cu ritmurile existenței și ale realității cotidiene. Scriitorii acestei generații, tineri care bat la porțile literaturii, dar nu cu timiditatea primelor tatonări, ci cu forță, cu insolență, animați de o idiosincrasie ireductibilă, provocatori și sfidători, sunt definiți de revoltă ca atitudine ontologică, revoltă împotriva stării de fapt, a mentalității dominante în epocă, a falsificării existenței și a literaturii, de elanul iconoclast al negării modelelor și tiparelor estetice. „Nota comună a acestor tineri, sensibilizați de război și dezamăgiți de vechile tehnici poetice, e spiritul de contestație, manifestat în toate domeniile.” (Simion 1978: 110). Emblematici pentru mișcarea de înnoire a literaturii în anii '40 sunt tinerii scriitori din grupul *Albatros*, în frunte cu mentorul lor, Geo Dumitrescu. Alături de el sunt autori precum: Virgil Untaru (Ierunca), Ben Corlaci, Tiberiu Tretinescu, Marin Sârbulescu, Dinu Pillat etc. sau alții (puțin mai în vârstă) ca Dimitrie Stelaru (născut în 1917). Un alt nume reprezentativ pentru această mișcare înnoitoare, independent de *Albatros*, este Ion Caraion (își începe activitatea publicistică după desființarea revistei). Din aceeași generație, pe lângă cei din mișcarea albatrosistă, fac parte poeți neafiliați efemerei reviste (a apărut doar șapte numere, din martie până în iunie 1941), care împărtășesc spiritul protestatar și iconoclast al publicației în sensul înnoirii poeziei (Constant Tonegaru, Sergiu Filerot, Victor Tornyopol, Alexandru Lungu, C. T. Lituon, Sergiu Ludescu), dar și scriitori care evoluează pe alte direcții (Marcel Gafton, Mircea Popovici, Iordan Chimet, Mihail Crama, Nina Cassian, Veronica Porumbacu). Un caz notabil îl constituie Cercul Literar de la Sibiu, reprezentat de Radu Stanca, Ștefan

Augustin Doinaș, Ion Negoitescu, Ioanichie Olteanu și alții.

Perioada în care debutează și se manifestă această generație configurează, pe planul realității și al existenței, un timp al crizei istoriei și a omului, iar, pe plan estetic, al crizei, dar mai mult o criză subiectivă, a literaturii. Sunt anii în care izbucnește și se extinde în Europa cel de-al Doilea Război Mondial, cu întregul său cortegiu de tragedii și suferințe. Existența umană stă sub semnul urgenței, individul este victima conjuncturii într-o cadru temporal și istoric dominat de iraționalitate, absurd și cruzime. Demnitatea, libertatea, viața omului sunt puse sub amenințare de evenimentele războiului care devine, progresiv, un genocid global. Individul, sub presiunea istoriei, trăiește o intensă criză existențială, un acut sentiment al urgenței ontologice. De aici, dorința de evaziune, de eliberare, de manifestare liberă a spiritului, de ființare neîngrădită, invocarea și așteptarea viitorului, a unui timp nou, ridicat pe cenușa coșmarului. În acest cadru istoric și existențial, pe plan estetic se manifestă tendința noii generații de respingere și negare a literaturii consacrate, a ordinii literare recunoscute la nivel oficial și academic, a modelelor și formulelor literare din canonul modernist. Paradoxal pentru logica protestului și a contestării, literatura română se află într-un moment fast al istoriei sale, când, sub auspiciile generoase ale modernismului, coexistă o mare diversitate de formule estetice, de la simbolism la suprarealism, care include și experiențe lirice singulare, cu propria identitate, nerevendicabile de la un tipar și neîncadrabile într-un curent. O pleiadă de scriitori, poeți, prozatori, esești se manifestă în plină forță a creativității lor, transformând literatura română într-un spațiu fecund din punct de vedere estetic, cu realizări remarcabile la nivel literar. Dar cele două planuri, cel istoric și cel estetic, nu pot ființa autonom, ci coexistă într-un raport al influențării reciproce. Istoria lansează provocările ei literaturii, generând o stare de urgență și în orizont literar, obiectivată prin sentimentul insuficienței, al inadecvării instrumentelor estetice la nece-

sitățile și exigențele realității, într-o vijelioasă și incontrollabilă devenire. Se adaugă, în cazul generației războiului, predispoziția psihologică pentru revoltă, pentru protest, pentru mișcări anarhice în direcția răsturnării ordinii literare, specifică vârstei. Nu întotdeauna demersul lor demolator în numele înnoirii poeziei are întemeiere estetică. Pe de altă parte, literatura, în special poezia, se mobilizează la provocările istoriei și, cel puțin parțial, devine receptivă la comandamentele stării de urgență, ajungând să se pună în slujba umanității ultragiate, aflate sub starea de asediu a celei de-a doua conflagrații mondiale.

La nivel european, în linii mari, evoluțiile pe planul literaturii sunt asemănătoare. În Franța, se manifestă și ia amploare o poezie a rezistenței în fața ocupației naziste, pe frontul căreia se angajează nume de primă mărime precum: Louis Aragon, Paul Éluard, René Char, Raymond Queneau, Pierre Emmanuel, Francis Ponge, Robert Desnos, Jean Prévost, Jean-Pierre Rosnay și alții. Războiul, cu întreaga lui fenomenologie, generează o coordonată tematică a poeziei deceniului cinci în literatura română. Poeții acestei generații abordează războiul în poeme, cicluri ori chiar volume de versuri în anii '40. Războiul constituie tema de forță a poeziei din această epocă, o obsesie colectivă care se metamorfozează în producții literare uneori remarcabile. Scriu poeme despre război Ion Caraion, Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru, Ben Corlaci, Victor Torynopol, Alexandru Lungu și mulți alții. Se pot observa afinități ale poeziei lui Geo Dumitrescu sau Caraion, ca poeți emblematici ai acestei perioade, cu poemele unor Raymond Queneau, Aragon, Desnos ori Éluard. Apropierile de viziune și obiectivare estetică pot fi extinse și la alți poeți români și francezi, într-un cadru definit, de altfel, de elemente comune la nivel istoric, psihologic și literar. Pe de altă parte, estetic vorbind, poezia europeană, prin experiențele ei reprezentative, constituie un vast spațiu al căutărilor, tatonărilor și experimentelor. Poezia, literatura, în general, și arta se află sub influența suprarealismului, care își lasă o amprentă puternică asupra

lor. Dincolo de un curent sau altul, în cadrul marii ei diversități estetice, poezia europeană se situează sub auspiciile tendinței spre înnoire. Există un spirit al timpului, un geniu al înnoirii, un elan inovator la nivel estetic, care trebuie privite în context istoric, definitorii pentru această epocă. Este o perioadă de criză a istoriei și a individului, sfâșiată de tragedii și animată de aspirații umaniste, care tind spre schimbarea din temelii a existenței umane, spre renașterea universală a umanității și a omului. Generația războiului, o generație insurgentă, nemulțumită, revoltată, evoluează psihologic și literar în interiorul acestui vast cadru european.

Ironia ca mod al deconstrucției și edificării poetice

Geo Dumitrescu debutează în 1941 cu placheta *Aritmetică*, publicată sub egida „Albatros” și semnată cu pseudonimul Felix Anadam. Este un op subțire, care cuprinde 14 poeme, împărțite în două secvențe: *Unu* și *Doi*. Titlul și structura conduc la ideea de aritmetică simplă, de reducere la esență, la simplitatea esențializată, la substanța lucrurilor, la formula primordială a lumii și a existenței, la ritmul fundamental al ființării. Tematic, poemele broșurii gravitează în jurul unor subiecte simple, dar esențiale, precum iubirea, visul, poezia, viața, moartea, teme clasice, care constituie materialul dintotdeauna al poeziei. Din punctul de vedere al conținutului, volumul cuprinde, *in nuce*, modul de raportare al tânărului poet la lume, un „Weltanschauung” ultraesențializat. Dacă temele sunt comune, ceea ce diferă este însă felul în care ele sunt tratate poetic: simplu, banal și prozaic, cu ironie, umor și cinism, prin excelență polemic. Literar vorbind, poemele din *Aritmetică* afirmă un stil poetic nou, care exprimă un nou mod de a privi și de a înțelege poezia, o altă abordare a acesteia, radical diferită de cea tradițională, aflată chiar la antipodul perspectivei clasice. În cele 14 poeme, din aproape insignifianta broșură apărută în 1941, stau elementele esențiale ale unei noi viziuni asupra poeziei și ale unei noi este-



tici. Chiar dacă opusculul în cauză a trecut aproape neobservat în epocă, într-o perioadă complicată din punct de vedere istoric și social, prin conținut, el exprimă un spirit al înnoirii care bântuie poezia și care va duce la schimbări și evoluții remarcabile în teritoriul acesteia. Poetul recidivează în 1943 cu o nouă plachetă de versuri, intitulată provocator *Pelagră*, dar tentativa lui eșuează, blocată de cenzura militară. În 1946, scoate volumul *Libertatea de a trage cu pușca*, la Editura Fundațiilor, recuperând astfel poemele din *Aritmetică* și pe cele din proiectatul op interzis. Cu excepția a două poeme (*Probleme* și *Aritmetică*), care, probabil, cad la reexaminarea estetică a poetului (dar care vor fi recuperate în ciclurile viitoare), volumul reeditează cuprinsul din 1941, căruia îi adaugă 11 noi poezii, cele din *Pelagră*. Renunță la structura secvențială din primul ciclu, reordonează poemele și operează trei schimbări de titluri: *Poezie*, *Scleroză*, *Erotică*, din 1941, devin, în 1946, *Literatură*, *Poem final* și *Poem nesperios*. Apar, pe alocuri, schimbări și ajustări la nivelul versurilor, dar nu semnificative.

Volumul din 1946, premiat de Editura Fundațiilor cu Premiul Scriitorilor Tineri, este reprezentativ pentru viziunea asupra poeziei, pentru estetica și poezia lui Geo Dumitrescu. O parte însemnată dintre poemele emblematice ale autorului, parcimonios în scris, cu o operă redusă ca dimensiuni, se află aici. Următoarele cicluri (mai mult sau puțin noi, majoritatea fiind reorganizări ale aceluiași material poetic), din deceniile următoare, aduc câteva poeme notabile care se adaugă în această bibliografie poetică fundamentală. Definitorii pentru opera poetului, poemele din 1946 sunt reprezentative pentru o întreagă generație: generația războiului. Nucleul acesteia îl constituie tinerii scriitori de la revista *Albatros*, inițiată și condusă de Geo Dumitrescu. Considerat lider al generației războiului, autorul *Libertății de a trage cu pușca* are meritul de a mobiliza pe tinerii autori în jurul unor idei și viziuni asupra poeziei și literaturii în general, de a genera o mișcare literară, care captează și exprimă spiritul timpului, de a organiza revolta, protestul și dorința de înnoire într-un cadru ideologic și estetic, care devine terenul fertil al noii poezii. Geo Dumitrescu este cel care dă tonul unei noi ideologii poetice și unei noi estetici, bazate pe negare și refuz. Noua poezie pentru care tinerii poeți militează cu toate forțele ideologice și cu toate armele poetice își are semințele în acest sol, pregătit de mentorul tinerilor poeți, el însuși foarte tânăr. Poemele lui sunt, de aceea, emblematice pentru acest spirit al schimbării, pentru contestarea canonului poetic și pentru dorința de înnoire a poeziei, în ritmurile vremurilor noi și în acordurile mesianice ale invocării acestora.

Sensul volumului *Libertatea de a trage cu pușca* îl dă chiar titlul acestuia, parafrizare ironică și parodică a titlului volumului din 1937, *Libertatea de a dormi pe o frunte*, al lui Gellu Naum. În această ironie se ascunde un sens polemic, subtil protestatar la adresa poeziei serioase, grave, oficiale, blocate în tipare și formule estetizante până la falsificare. *Libertatea de a trage cu pușca*, „fișa de temperatură morală a unei generații”, transformă într-o „țintă a ironiilor” însăși „litera-

tura sub formele ei patetice, solemne, transcendentale". (Simion 1978: 121). Prin refuzul literaturii și, în special, al poeziei, în procesul cristalizării unor noi formule lirice, poetul va exploata, „în răspăr cu toate normele poeticului”, „limbajul cel mai uzual, mai prozaic, recoltând vocabule, sintagme, expresii îndeosebi din două zone, extreme, ale vorbirii deliteraturizate: cea comun cotidiană și cea savant neologică.” (Micu 2000: 247). Geo Dumitrescu propune, sub aceste auspicii, ironice, parodice și polemice, un alt mod de a face poezie: liber, emancipat de poncife estetice, ieșit din canoane, eliberat de scheme, figuri, rigori și servituți estetice, retorice și stilistice. Acesta are justificări mai profunde însă într-o nouă înțelegere a poeziei și a misiunii ei pe scena existenței. În datele acestei viziuni, poezia nu trebuie să mai fie un exercițiu estetic gratuit, un mijloc livresc de încifrare și obscurizare a ideilor, o cale de estetizare și transfigurare a lumii în metamorfoze pur livești, izolate într-un spațiu estetic autonom, metafizic, distant și inabordabil. Poezia trebuie să fie un mod de exprimare a existenței în diversitatea aspectelor ei, un mijloc de investigare a realității, de sondare, de înțelegere și de trăire, o punte între estetic și ontologic, între artă și existență, o cale de protest și de progres, un drum către viitor, un fel de *a fi* într-o ființare autentică, în centrul căreia se află ființa umană, care exaltă omul, în toate ipostazele viețuirii sale. Semințele unui nou umanism încolțesc în solul acestei filosofii și viziuni estetice, bazate pe o înțelegere nouă a lumii și a poeziei, în contextul elanului care îi animă pe toți, obiectivat în câteva direcții fundamentale: despărțirea de lumea veche, de idealurile, valorile și modelele ei, critica mentalităților învechite, care au dus la falsificarea existenței, ruptura de tradiția literară, respingerea poeziei canonice, a tiparelor, schemelor și formulelor consacrate, care au falsificat literatura, în special, poezia, refuzul esteticii și al „poeziei”, pledoaria pentru nou, pentru viitor, pentru omul nou și pentru un nou tip de existență, pentru „noua poezie”, proiectată într-un orizont mesianic, pusă în slujba existenței și a individului în așteptarea vremurilor noi.

În cadrul „perspectivei antimetafizice” a poetului, se produce o „răsturnare a viziunii solemne”, are loc „o altă reinventare a poeticului, prin alt impact cu realul, declarat antiretoric”. Această perspectivă își generează un limbaj propriu, „un nou discurs, vorbit, aspru, argotic, lipsit de orice aură...”. (Mincu 2007, 466, 469). Ideea de poezie a celui care asumă rolul de lider și mentor al tinerilor poeți animați de astfel de idealuri își inventează mijloacele și instrumentele de obiectivare poetică. Ironia – Geo Dumitrescu este considerat „inventatorul ironiei” în poezia românească (Manu 1978: 43) –, inteligența, umorul, parodia, spiritul critic și polemic, viziunea „anti-estetică” și „antipoetică”, persiflarea, maliția, cinismul, sarcasmul, minimalizarea perspectivelor poetice clasice, contestarea temelor „mari” ale liricii, ironizarea „obiectelor sacre ale poeziei tradiționale” (Simion 1978: 121), negarea polemică a reprezentărilor clasicizate și clasicizante, coborârea poeziei în realitatea cotidiană, în toate ipostazele ei, investigarea banalului, cenușiului, sordidului, promovarea derizoriului în spațiul antiestetizant al poeziei, provocarea prin imagini și reprezentări șocante a moralității filistine, discursul prozaic, exploatarea ariilor lexicale „nepoetice” și „inestetice”, convocarea în textul poetic a cuvintelor de speță umilă, lipsite de glorie poetică etc. – toate acestea, în diverse forme, formule și intensități, fac parte din arsenalul poetic al poetului care, cu ajutorul lor, își propune să demoleze edificiul poeziei tradiționale, construite în viziuni și arhitecturi estetizante, și să pună în locul acestuia o poezie simplă, nefalsificată, care să exprime lumea și omul în ipostazele lor genuine, esențiale, necorupte de reprezentările alienante ale discursului livresc. În acest context, în linia ironiei ca mod poetic fundamental, poezia lui Geo Dumitrescu, „spirituală și inteligentă”, este definită, ca „notă personală”, de „un prefăcut infantilism”, „de simularea candoirii, a naivității și a inocenței pe un ton în aparență serios, pe alocuri chiar *«raisonneur»*, pretutindeni malign”. În această poezie, „sentimentele, câte apar, sânt toate caricaturizate, marile idealuri persiflate, iar

omul mijlociu continuu epatat", în timp ce „tonul e de parodie, cu witzuri livrești”. (Piru 1968: 162, 165).

Iubirea apare, de pildă, într-o reprezentare prozaică și degradată, în ipostaza unei aventuri în parc, într-un decor bacovian, în care femeia îl întreabă „profesional” pe partenerul de idilă conjuncturală: „mă iubești?”. Iată un fragment din scenariul „romantic” geodumitrescian: „Femeia avea ochi obosiți și buze de anilină; / aş fi putut să o sărut până dimineața – / dar ea voia bani și eu vream să fiu singur... / Era acesta un motiv pentru ca vreunul din noi să-și ia viața?... // Eram dezgustat profund, Dumnezeu să mă ierte – / liceanul plecase; luna goală zâmbea cu fantezie. / Cel puțin era liniște, femeia – bună și calmă... / ...Când m-am trezit, banca era dură și eu nu mai aveam pălărie...” (*Dramă în parc*). În altă parte, iubirea, lipsită de orice aură romantică, este redusă la stadiul unei relații bazate pe dominație și posesiune, într-o viziune cinică, minimalizantă, marcată de satisfacții morale perverse, în reprezentarea parodică și, subtextual, polemică a autorului: „Câteodată mi-ar plăcea să ai mai mult de paisprezece ani, / să fii mai puțin inteligentă și mai degrabă castă, / să umbli desculță prin bucătărie / și să te cheme cineva, posesiv, umilitor și vulgar, «nevastă». // Nu știu dacă te-aș iubi mai mult atunci – / poate că aş scrie aceleași rânduri aspre, sceptice și fără poezie, / și aş cugeta, la fel, cu neliniște și amuzament, / la bazinul tău prea larg și la sânii de strictă simetrie. // Dar cert e că aş fi tentat la maximum / să te am – cu complicitate și fervoare – / numai pentru a mă gândi superior la prostia soțului tău / când îi spun cu pervers zâmbet afectuos: salutare...” (*Ipoteze*). Sub luneta demitizantă a poetului, transformat în observator al fenomenelor astrale, cerul nocturn devine un teatru al promiscuității, în care se petrec scene abominabile, iar luna, un „bordel selenar”: „Luna, obeză și colerică, se dezbrăca pentru noapte. / Părea că se ține acolo un dialog cu calmă disperare: / îmi venea să strig ca la galerie: / – Mai tare, pentru Dumnezeu, mai tare!... // Norii fluturau pelerinele lor cenușii, zdrențuite, / cu ridicole elanuri medie-

vale, / nu se vedea nici un alcov unde bătrâna libidinoasă / și-ar fi putut ascunde nocturnele hemoragii banale. // Curând apoi a trebuit să-mi acopăr ochii: / un nor masiv s-a depus masculin peste flasca grămadă de sex – / dedesubt, luna se mai vedea doar o felie / pentru ochii muritorului perplex.” (*Aventură în cer*)

Insurgență și mesianism în geneza noii poezii

Ion Caraion (numele real, Stelian Diaconescu) este un alt poet important al generației războiului, alături de Geo Dumitrescu. Nu face parte dintre „albatroșiști”, dar, prin viziune și estetică, se încadrează în spiritul promovat de revistă, fiind unul dintre cei mai activi militanți pentru schimbarea mentalității literare și înnoirea poeziei. Primele lui încercări poetice datează de timpuriu, de la sfârșitul anilor treizeci, și nu lasă să se întrevadă ce va deveni poezia sa. Anticipând, evoluția acesteia va fi una dramatică și spectaculoasă. Deși foarte tânăr (născut în 1923, cu trei ani mai tânăr decât Geo Dumitrescu), este activ în presa vremii prin recenzii, comentarii pe teme literare și culturale, texte de atitudine, articole cu sens ideologic și poeme. Caraion publică o serie de texte în care critică mentalitatea literară a epocii, modul în care se scrie poezie, falsificarea literaturii în contextul ancorării ei într-o viziune anacronică, debitoare tiparelor perpetuate prin tradiție. În articole precum *Literatura viitorului*, *Orașul în literatură*, *Scrisul frumos*, *Scrisoare deschisă poezilor tineri* și altele, Caraion zguduie, cel puțin la nivelul intenției auctoriale, starea de fapt a literaturii române din epocă. Nu trebuie să uităm însă că ne aflăm într-o perioadă prodigioasă a literaturii noastre, în special a poeziei, care, în cadrul unei vaste diversități, înregistrează experiențe poetice cu totul remarcabile. De aceea, în explicarea revoltei poetului și a colegilor lui de generație, trebuie implicați și factori psihologici, care traduc dorința afirmării construite pe mentalitatea negării, a respingerii tradiției, pe refuzul a tot ceea ce există în numele a ceea ce urmează să fie. În plan literar, ideile



promovate în textele publicistice și în poeme exprimă revolta împotriva canonului estetic, care cuprinde poezia reprezentativă a unei perioade definite de o varietate fără precedent. Tânărul autor nu se limitează la a critica: el indică și sensul în care trebuie să evolueze poezia, arată direcțiile și sugerează formula estetică a noii poezii. Este vorba de o poezie antiestetică, emancipată de modelul conceptual și stilistic al poeziei „tradiționale”, o poezie apropiată de viață, solidară cu existența, o poezie genuină, a realului și cotidianului, desacralizată, coborâtă în realitatea imediată a ființării. Paradoxal sau nu, în raportul subtil al logicii dialectice, negarea esteticii implică afirmarea unei alte estetici: o estetică a negării, antiestetică și antiestetizantă. Prin activitatea publicistică și literară pe care o desfășoară, prin ideile pe care le promovează în această perioadă tulbure din timpul războiului și de după acesta, prin forța și substanța demersului său înnoitor, la nivel ideologic și estetic, Caraion este o figură emblematică a generației războiului. Chiar dacă liderul acestei generații este considerat

Geo Dumitrescu, prin rolul lui istoric, în calitate de șef de revistă și de mentor al unei grupări literare, aportul lui Ion Caraion, pe plan ideologic și literar, în cadrul mișcării de schimbare și înnoire trebuie recunoscut ca fiind unul esențial. Din perspectivă estetică, unele voci critice îl consideră pe Caraion „poetul cel mai avansat” al generației pierdute. (Mincu 2007: 483)

În articolele sale, Caraion face o critică acerbă a mentalității culturale și literare a epocii, a viziunii estetice asupra literaturii, a perspectivei și ordinii axiologice. Tânărul iconoclast critică înțepenirea în tipare, cultivarea unei literaturi care și-a consumat energiile, fără miză estetică, tributară unor concepții estetice vetuste, falsificarea creației poetice, izolarea poeziei într-un orizont abstract și metafizic, rupt de realitate și de viață, tabla de valori literare, care promovează autori „clasicizați”. Ținta actului critic întreprins de Caraion este canonul literar, pe care poetul, alături de „albatrosiști” și de alți colegi de generație, îl contestă în numele noii literaturi și al viitorului. Textele publicistice ale lui Caraion, ca de altfel întreaga lui poezie, poartă o amprentă inconfundabilă: violența viziunii și a stilului, care se obiectivează prin forța și uneori radicalismul ideilor și prin agresivitatea expresiei, în cadrul expresionismului structural al autorului. Caraion ia în vizorul actului său critic „toate cuminențiile protejate cu ace de siguranță”, pe „impotenții care se agită (după canoane și recomandări) în coloane bolnave de eczemă”, pe „poticniții liricoizi, care fac din poezie bretele sau acadea”, pe „toți obezii”, „toate bărbile, bastoanele și unghiile indigene”, pe „diabeticii momentului”, pe cei cu „nervii debili” și pe „papagalii contemporani”, ca exponenți, într-o reprezentare generică și polemică, ai literaturii epocii, în numele „literaturii moderne”. „Literatura nouă”, zice tânărul insurgent, „gâlgâie la barierele inimii și așteaptă să inunde, să se reverse ca o ploaie torențială peste betonul orașelor îmbâcsite de atâtea gălci intelectuale”. Aceeași literatură nouă „nu va mai fi o valiză a cuvintelor potrivite. Și mai ales a cuvintelor potrivite prost”, „nu va mai fi nici ortodoxă, nici catolică, nici iezuită”. În viziunea poetului, lite-

ratura nouă are menirea „să sature colectivitatea ca un ser, ca un alcool, ca o cereală; fiindcă drumurile ei pornesc din viață și se termină în viață...” (*Literatura viitorului*). Demersul iconoclast, cu o largă adresabilitate asupra lumii literare a vremii, vizează explicit, printre alții, pe Arghezi și pe poeții ortodoksiști. Criticismul autorului în curs de afirmare, încă fără operă (doar cu o plachetă, *Panopticum*, la activ, și aceea retrasă din librării de cenzura militară), dar cu un ego augmentat, se dezvoltă pe fondul unei irepresibile dorințe de ruptură de tradiția și realitatea literară și de pregătire a terenului pentru noua literatură, în virtutea unui suflu mesianic, care face parte din spiritul tinerei generații. Caraion critică estetizarea literaturii, falsificarea acesteia în raport cu realitatea și existența, sub toate aspectele lor fruste, genuine și provocatoare, trădarea libertății și autenticității creației. „Scrisul frumos” (într-un articol cu acest titlu) este imaginea estetică a existenței falsificate, lipsite de substanță și de miză, construite din convenții și ipocrizii, reprezintă efectul unui act formal, golit de conținut și de sens: „bine aranjat, cu imagini roze sau adolescente, cu comparații gustative, dulceag, liric, bărbierit, lacrimogen, cu virgule, cu paranteze șirete, ritmic”. Actul critic al poetului se încadrează în procesul vast, propriu liricii moderne, care pregătește o schimbare de paradigmă poetică, de „demitizare a obiectelor artistice tradiționale.” (Simion 1978: 111). La antipodul „scrisului frumos” stă literatura nouă, pe care autorul o anunță, ca un profet, într-un impetuos elan vizionar, care se naște din viață și are rolul de a exprima viața, un fel de reflectare a existenței fruste, autentice, în infinita ei diversitate, în plan artistic. Estetica prefigurată în această proiecție a noii literaturi se cristalizează din negarea esteticii, a scriiturii estetizante, a poeziei înseși, în manieră tradițională, a canonului poetic modernist și din opțiunea pentru autenticitate, pentru un tip de mimesis în cheia realismului dur, construit, în mod fundamental, pe refuzul „literaturizării”, al „surogatului” și pe estetica urâtului ca mod de reflectare a vieții reale. Este o experiență nouă, „a cuvintelor zgâriate, murdare sau pline de sânge, triste altfel

decât romantic, triste ca vitele duse la abator, calorice, inflamabile, irregulare”. (*Scrisul frumos*). Tânărul rebel pe frontul antiestetic nu se oprește aici, ci dă sfaturi poezilor viitori, le trasează direcții de evoluție, ca un adevărat mentor, în numele noii poezii. Într-o *scrisoare deschisă* către aceștia, el subliniază rolul fundamental al libertății în actul creației, justificând necesitatea de combatere a „literaturii oficiale”, a „dirigenției în literatură”, ironizarea „modelelor”, devoalarea publică a „ridicolului” și a „ipocriziei” din anii războiului. Literatura trebuie să rămână liberă și nu trebuie să fie confiscată de nicio ideologie și de nicio cauză străină actului estetic. „Poezia adevărată” nu poate fi concepută în afara libertății, este teza autorului, afirmată într-un gest remarcabil de curaj și conștiință estetică într-un timp când libertatea se pregătea să devină o utopie istorică (*Scrisoare deschisă poezilor viitori, România liberă*, 24 august 1946).

În paralel, Caraion își susține campania împotriva poeziei canonice, critica la adresa mentalității pervertite de falsitate și ipocrizie, a stării de spirit dominate de filistinism și fariseism, pledoaria pentru autenticitate în existență și în artă în propria poezie. Din acest unghi de vedere, primele lui volume de versuri aduc un puternic aer protestatar, fiind, în același timp, parcurse de un suflu inovativ pe plan estetic, care deschide porțile către poezia viitorului: „Sânt volume la fel de insolite față de poezia îngrădită de dogme metapoetice și simplificată până la anecdotă, sânt volume în care poezia este dusă spre tehnicile noi...” (Manu 1978: 76). Unele dintre poemele lui sunt acte critice pe plan estetic, etic și social, care continuă, polemic, provocator și sfidător, demersul jurnalistic susținut de pe linia întâi a frontului noii literaturi. De aici, sensul lor programatic, explicit ori subtextual, în linia vizionarismului caraionian. Într-un astfel de poem, artă poetică și manifest ideologic, poetul se legitimează împreună cu generația sa prin aspirația către simplitate și autenticitate, prin respingerea canoanelor estetice, a tiparelor mentale și a prejudecăților sociale, a tot ceea ce e anacronic: „— Lângă marginea vorbei, la cină, / semănăm soare,

culegem vermină / la fundul purității, fără gramatică, disprețuim cuminența reumatică / a inșilor bolnavi de centimetri pătrați.” Exponenții noii generații, ultragiați de suficiența și mediocritatea unei epoci care și-a consumat resursele, sunt animați de un sentiment al urgenței istorice și de un spirit al înnoirii, în numele căruia își clamează, cu o doză de teatralitate, propriul sfârșit: „Avem umbletul simplu, dar pași tulburați, / ne gâtuie măsura, ne pune cătușă / geografia unor molii cu belciugul la ușă. / Noi sântem nebunii care vor muri / pe marginea dintre noapte și zi / fără îmbrăcămintă, fără adăpost / lângă toate înțelepciunile veacului prost.” (*Antreul poemului* – vol. *Panopticum*, 1943). S-a vorbit, în contextul poemelor din debutul furtunos al poetului, despre: „sfidarea, provocarea universului, în stilul insolent, teribilist al generației”. (Simion 1978: 112). În altă parte, poetul explică opțiunea poetică pentru „cântecele negre”, o metaforă pentru poezia anti-estetizantă, ca mod de transfigurare a unui univers interior în stare de tensiune, obiectivare lirică a trăirii la mari intensități. Poezia în această metamorfoză devine o formă de existență, care se suprapune și se confundă într-un plan superior al ființării cu viața adevărată. Modul expresionist al comunicării poetice se asociază cu disocierea polemică de poezia canonică. Iată un fragment ca o artă poetică *in nuce*: „Sigur, nu toate cântecele sânt frumoase pentru toți? Unele au mîlul și pietrele din noi, / unele sânt tulburi, sânt aspre, sânt schimbătoare, / altele răvășite ca niște sârme, / unele sânt ca o luptă / pe care o purtăm cu noi, cu memoria și sângele nostru, / unele sânt blânde ca spicul aplecat. / Nu mi-au plăcut niciodată cântecele blânde.” Noua poezie este organic asociată cu adevărul existenței, cu ritmul acesteia, cu tinerețea și aspirațiile ei impetuoase, cu oamenii și cu viața lor, cu viitorul. Poetii sunt agenții acestei metamorfoze esențiale, într-un act de geneză estetică fundamentat etic și într-o viziune mesianică. Tezist, insurgent și agitar, poetul lansează apeluri la insurecția estetică și morală către cei chemați a coborî viitorul din orizonturile utopiei în contingentul sfâșiat de tensiuni și aspirații colecti-

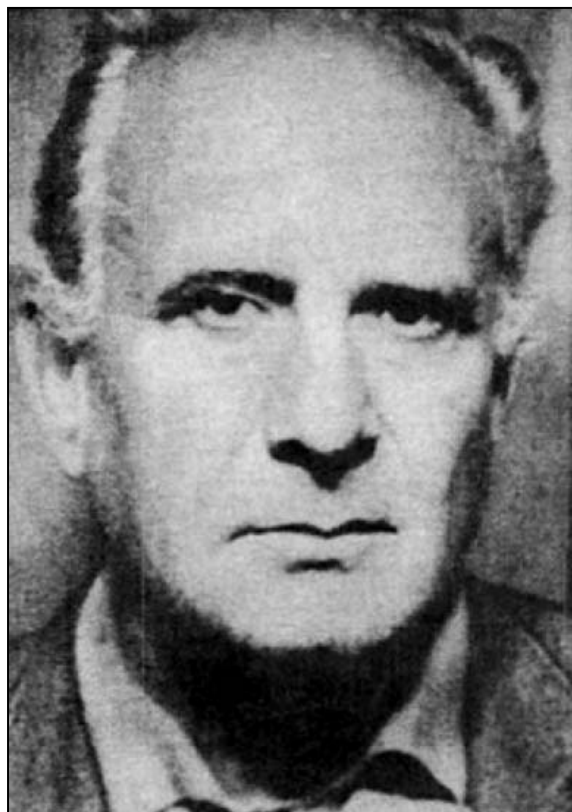
ve: „Poet! Nu vă temeți de adevăruri. / Fiți aspri și calzi ca sângele vostru. (...) // Poet! Voi trebuie să agitați lumea. / Voi existați o dată cu tot ceea ce există. / Voi nu v-ați născut pentru întuneric, / pentru camerele încuiate, / pentru perdelele trase, / pentru femeile care așteaptă; voi v-ați născut pentru tot ceea ce e viață, flux, campanie – / voi v-ați născut să fiți permanent între oameni, / alături de ei, / o dată cu ei.” (*Cântece negre*, vol. *Cântece negre*, 1947).

Experiențe, experimente și deschideri poetice

Din mișcarea pentru schimbarea paradigmei estetice și înnoirea poeziei fac parte și alți scriitori ai generației războiului, precum: Dimitrie Stelaru, Ben Corlaci, Constant Tonegaru, Sergiu Filerot, Alexandru Lungu, cărora li se adaugă alte nume. Corlaci aparține grupului de la *Albatros*, activ în paginile revistei, Stelaru este doar colaborator. Ceilalți evoluează pe linii separate, care converg totuși în aspirația comună a generației de revoluționare a poeziei. Fiecare dintre ei participă la procesul de înnoire a literaturii fie prin articole de presă, unele cu caracter teoretic, altele de atitudine, polemici cu adversari ideologici, fie prin propria creație poetică, prin care încearcă să arate cum ar trebui să fie noua poezie. Unii, prin cuprinderea și substanța activității, acoperă, în chip remarcabil, ambele dimensiuni, teoretică și estetică.

Dimitrie Stelaru (Dumitru Petrescu), mai în vârstă decât ceilalți cu câțiva ani, este un rătăcitor pe scena existenței și pe tărâmul literaturii, care duce o viață dezordonată, de vagabond și de boem. Stelaru rămâne în istoria literaturii române ca poetul-boem prin excelență, o condiție cultivată, așa-zicând, natural, în virtutea unei „filosofii” existențiale particulare, dar și cultural, printr-un act de mimesis livresc față de modele precum Villon, Poe, Baudelaire: „Boema poetică interbelică și-a găsit în Dimitrie Stelaru exponentul cel mai autentic, alături de Constant Tonegaru și Ben. Corlaci.” (Mincu 2007: 343). Inadaptabil, poet atipic, care nu ține de nicio ideologie

ori mișcare, el se simte atras de spiritul noii generații, de care, de altfel, este apropiat ca vârstă, de elanul acesteia de a revoluționa canonul literar, de a schimba ordinea estetică a literaturii, de a demola, altfel spus, o stare de lucruri și de a construi pe ruinele ei noua literatură și noua poezie. În acest context, al afinităților spirituale și estetice, pe un fond psihologic dominat de nemulțumire, idiosincrasie și revoltă, în datele personale ale unei sensibilități ultragiante și ale predispoziției funciare pentru anarhie și pentru aspirația către schimbarea ordinii existente, Stelaru se apropie de mișcarea tinerilor grupați în jurul revistei *Albatros* și colaborează la această publicație efemeră. Poetul-vagabond se regăsește în idealurile tinerilor insurgenți și, în colaborarea cu ei, pare a-și afla un sens al evoluției sale anarhice: „În realitate, Dimitrie Stelaru aderă prin tot ce scrie și prin tot ce face la sensibilitatea generației războiului, chiar dacă nu e lucid ca Geo Dumitrescu.” (Manu 1978: 18). Boem, anarhic, marginal, Stelaru este poetul vagabond al literaturii române interbelice, un spirit damnat, care nu-și găsește locul niciunde, deși, în ipostaza de „poet degenerat”, îl caută fervent în cârciumi, în alcool, întuneric și promiscuitate ori, prin evaziuni poetice, în spații himerice, într-o utopie livrescă, o proiecție lirică și filosofică în care poetul experimentează condiția geniului. În prima ipostază, poetul rătăcitor este victima, inadapată și neînțeleasă, a unei lumi distante, dezumanizate și absurde, în care omul nu prețuiește nimic, dar, mai mult decât atât, a condiției ontice a ființei într-un cadru existențial constrâns fatal de limite. În această condiție, scrie uneori „o poezie de temniță, amintind baladele blând tânguitoare sau naiv răzvrătite ale lui Villon și Wilde, iluminate de speranțe și idealuri inocente.” (Piru 1968: 136). Ca boem, Stelaru este „«prinț» necontestat al rebelilor lirici din timpul războiului (un prinț zdrențăros)”, care scrie „cea mai autentică poezie a condiției de paria.” (Micu 2000: 246). Umilința este partea celui învins, pentru care fericirea rămâne un ideal imposibil de atins, în orizontul utopiei. Prin atitudinea de revoltă ontologică față de ordinea lumii, prin aerul



anarhic și destabilizator care circulă în versurile sale și, nu în ultimul rând, prin speranța care proiectează, vag, un viitor mai bun al omului, poetul se apropie de poezii nemulțumiți ai generației războiului. Iată versurile: „Noi, Dimitrie Stelaru, n-am cunoscut niciodată Fericirea / Noi n-am avut alt soare decât Umilința; / Dar până când, înger vagabond, până când / Trupul acesta gol și flămând? / Ne-am răsturnat oasele pe lespezile bisericilor, / Prin păduri, la marginea orașelor – / Nimeni nu ne-a primit niciodată, / Nimeni, nimeni... / Cu fiecare îndărătnicie murim / și rana mâinilor caută pâinea aruncată. // Marii judecători ne-au închis / Stăruind în ceața legilor lor; / Pe frunțile noastre galbene au scris: / «Vagabonzi, hoți, nebuni. Lepădații noroadelor. / Casa lor e temniță. Puneți lacăte bune fiarelor.» // Odată – poate cu înfriguratele zori vom sângera / Și spânzurătorile ne vor ridica la cer. / Dar lasă, Dimitrie Stelaru, mai lasă! / Într-o zi vom avea și noi sărbătoare – / Vom avea pâine, pâine / Și-un kilogram de izmă pe masă.” (*Înger vagabond*, vol. *Noaptea geniului*, 1942). Un aer mesianic,

pe care îl întâlnim și la alți poeți ai generației, în special la Ion Caraion, circulă, în diverse întruchipări, explicit ori numai sugerat, și prin poezia stelariană. Din mijlocul unei lumi în criză, sfâșiata de tensiuni și de conflicte, peste care se aștern norii negri ai războiului, aflată într-o perioadă sumbră a existenței sale, cu toate orizonturile închise, poezii visează o eră a renașterii, o lume nouă și un om nou, care să reînceapă viața, ca într-o nouă geneză. Este refugiul într-o utopie, într-un idealism propriu timpurilor de criză a omului și de agonie a istoriei. Vestitorul renașterii lumii și al ființei umane, mesagerul viitorului este „omul nou” pe care Stelaru îl visează într-o ipostază providențială, de un mesianism care trece de frontierele contingentului, îmbrățișând universul fizic și metafizic, ca într-o reeditare a renașterii *homo universalis*: „Omul pe care l-am văzut ieșind din pământ într-o dimineață / Avea mâinile albe, iluminate de altă viață; / Mergea liber, prin orașe, către Apus – / Mergea înspre Nord, înspre Sud, dar mai mult în sus, / Cântând biruința Omului nou.” (*Omul nou*, apărut în *Albatros*, Nr. 7, p. 5, 15 iunie 1941).

Un caz interesant al generației războiului este Constant Tonegaru, poet complex, în opera căruia se întâlnesc, așa cum s-a observat, principalele formule și tendințe poetice ale generației sale. Tonegaru este, în același timp, un caz tragic al literaturii române, prin însăși existența sa (victimă a regimului comunist, închis în temnițele acestuia), încheiată la 33 de ani. Nu face parte din mișcarea *Albatros*, dar evoluează, pe propriile coordonate, către idealul înnoirii literaturii și către noua poezie. Poetul este un boem, un revoltat și un visător prin labirintul absurd și iluzoriu al vieții. În ciuda atitudinii boeme și a tentativelor de evaziune lirică în spații exotice, Tonegaru rămâne conectat la ritmul istoriei, la existența reală, ale cărei drame și tragedii le transfigurează, în retortele esteticii proprii, în poezie: „Ori cât de boem ar fi, Constant Tonegaru simte în propria piele și carne pulsul macabru al istoriei și-l consemnează grotesc fără să se retragă în turnul de fildeș, vibrând la real cu toți porii, nu ca un pasiv contestatar metafizic

(...), ci ca un revoltat perpetuu.” (Mincu 2007: 495). Activitatea lui literară, dezordonată ca însăși viața poetului, se concretizează în articole publicistice și în producții lirice. Scoate, în timpul vieții, un singur volum de versuri, *Plantații*, în 1945 (intitulat inițial *Plantația de cuie*, după titlul unui poem). Pe planul tematicii și al atitudinii, boema, înconformismul, teribilismul, evaziunea în spații imaginare, fantezia, exotismul, critica războiului și a imaginii sale standardizate din literatură, critica realității și a mentalităților, revolta, sfidarea, fronda, ironia, sarcasmul, parodia, subtextul polemic, iar, la nivelul viziunii poetice, respingerea poeziei canonice, antiestetismul, desacralizarea poemului și deschiderea către experiment, toate se întâlnesc, uneori în chip memorabil, la Tonegaru. Un element esențial al poeziei tonegariene, pe care poetul îl are în comun cu poezii generației pierdute este: „plăcerea de vorbi cu ironie și bravadă despre lucrurile serioase.” (Simion 1978: 101). Din combinarea acestor elemente de viziune și estetică, se naște o poezie interesantă, care sfidează tiparele estetice și marotele poetice ale literaturii timpului, sugerând metamorfozele în care se poate obiectiva „noua poezie”. Mai mult decât atât, impresia de modernitate a poeziei lui Tonegaru rămâne izbitoare și astăzi, la peste șapte decenii de când a fost scrisă, sugerând, în chip paradoxal, că ar putea aparține, mai degrabă, postmodernismului ori tendințelor literare ulterioare acestuia decât unei mișcări, începute, dar neterminate din cauza istoriei tragice, din prima jumătate a deceniului cinci. Iată o idilă care coboară iubirea din reprezentările canonice într-o materialitate frustă, departe de imaginea romantică obișnuită, obiectivată într-un discurs prozaic, emancipat de poncife poetice și tipare lirice: „Femeia pe care la Brăila am iubit-o / într-o cameră de hotel / purta pantofi verzi din piele de șarpe / și avea nasul turtit. Era o mulătră. / Cum venise aici, habar n-am. / Părinții, buncii purtaseră poate odată / în nări un inel. / Gura îi era ca o ventuză. / Sâni fierbinți ca niște pâini. / Ochii tulburi, / Îmi era trupul claviatură pentru dânsa. / Numai mâinile îi erau reci, / reci de gheață / și degetele cu



vârfuri rotunde / alunecau pe mine ca boabe de struguri." (*Femeia cafenie*). Un poem conturează o imagine a boemei sordide, în taverna ca topos al degradării și al dizolvării în promiscuitate, care coabitează cu viziunea ironică și banalizată a lunii (cu sugestii din Geo Dumitrescu), peste care tronează reprezentarea desacralizată a sacrului, în ipostaza îngerilor, anihilați în conclavul euforiilor bahice și al viețurii obscure. „Spirit anarhic”, poetul „cultivă cu tinerească infatuare un demonism de tavernă”. (Simion 1978: 101). Este un exercițiu de ironie și sfidare a poeziei „serioase” și solemne, cu trimitere la poezia ortodoxistă, în care îngerii apar în reprezentări glorioase, înveșmântați în aură transcendentală, un elogiu parodic și polemic al terestrității și instinctualității ființării, îndepărtate de cerul metafizic: „Cârciuma strivită / și-nfundată în pământ / se-nfundase cu bețivii și toți măsluitorii / și odată cu ei o bucată – / o bucată din chipul satelitelui palid. // În cârciuma aceasta Ziua și Noaptea / erau amestecate în pahare / în timp ce un gramofon cânta răgușit / «Sonata Diavolului» sau așa ceva, / dar nimeni, nimeni n-o asculta. // Acum sub luna lipsită de-un obraz / ce se zice că era în eclipsă / era o groapă din care alcoolul fumega / și prin aburi îngerii dor-

mind pluteau în elipsă, / pluteau îngeri cu aripi de mucava.” (*Finit coronat opus*). În cadrul „procesului de desacralizare” a universului, un instrument (anti)poetic îl constituie „tendința de a persifla” simbolurile romantice, care convertește „sublimul și tragicul în viziuni umorești”. (Simion 1978: 101). În poemul emblematic al volumului, războiul apare într-o viziune parodică, de un naturalism absurd, care ironizează reprezentările stereotipe, subminate de hiperbolizarea eroismului. Ceva din ironismul lui Geo Dumitrescu apare și aici, într-o punere în scenă enormă, profund duplicitară prin sensul satiric îndreptat către poezia livrescă și sterilă, tributară reprezentărilor augmentate și locurilor comune. Iată cum vede poetul lucrurile: „Mai târziu ceața legendei cu aburii sângelui / își dădea mâna undeva pe câmpul de luptă, / firește, peste sârma ghimpată de care în salon pe covor / învățam să mă feresc târându-mă savant pe burtă. // În plină noapte ieșise năvodul din Infern / purtând pe spini cadavre mirosind a clor. // La zece pași de mine domnul caporal / își clacsona prelung cu pompa biliară / ce-i atârna din pântec, verde, afară, / patru-la nimicită la asalt. // Se linișți apoi pe spate ca-ntr-un stal / în glasul lui rupându-se o stambă. / Pământul i se urca sub unghii / și

brațele svâcneau vâslitul unei gropi cu smoolă. // Himera Scylla țâșni din ea / făcând escală cu ghiarele înfipite între ghimpi / pe Luna ca un ficat însângerat / rămas acolo pe rețea." (*Plantația de cuie*)

Albatrosist, prezent în redacția și paginile revistei, este Ben. Corlaci, tânăr poet care-și valorifică experiențele existențiale desfășurate în medii imunde, periferice, populate de o lume colcăitoare, înecată în valuri de fum și alcool, în ceața visării ori a disperării. Este o lume sordidă, alcătuită din dezmoșteniți ai sortii, de naufragiați pe țărmurile vieții, abandonați unei agonii lente, cu suport etilic, o formă de transă sau de hipnoză, între disperare și visare, între care se află poetul însuși. Corlaci este eroul propriei poezii, un erou damnat, care are însă conștiința propriei damnări, pe care o asumă și-o afirmă ostentativ, teatral și grandilocvent. Taverna este toposul central al acestui univers, spațiul în care se desfășoară scenariile lirice ale autorului, care, ca atmosferă și atitudine, trimit la Poe și Baudelaire. Prima lui plachetă de poezii poartă, de altfel, titlul *Tavernale* (1941). Vagabondajul, rătăcirea, existența fără orizont și fără repere, refugiul în lumi mai bune prin alcool, spiritul damnării, un sentiment agravat al fatalității formează cadrul unei existențe boeme, dezordonate și rebele, care ține și de teribilismul vârstei, dar care implică și o atitudine literară inspirată de modele ilustre. Există, fără îndoială, în această atitudine în fața lumii, o poză poetică, o imagine de sursă livrescă, uneori ostentativă, care beneficiază și de suportul generos al existenței reale a poetului. În acest context, s-a vorbit de o „mască convențională de durere teatrală” pe care o adoptă poetul, debitor de „spovedanii prăpăstioase”, „de o naivă fatuitate”. (Piru 1968: 139, 140). Poza nu exclude însă o doză substanțială de autenticitate a boemei, pe care poetul o experimentează ca pe un program existențial și o transfigurează în revelațiile lui lirice. În acest mediu ontologic, sordidul, promiscuitatea, complacerea în mizerie și degradare existențială, satisfacția viețuirii în marasm, experiențele-limită, atitudinile extreme sunt elemente constitutive ale poeziei sale. Tehnic vor-



bind, estetica urâtului constituie cadrul în care aceasta se dezvoltă. Din această formulă existențială și estetică se naște, la nivelul receptării critice, impresia de poezie autentică, nefalsificată de artificii stilistice și retorice, cu un substrat ontic genuin, experimentat direct, ca o descindere în infern. „Boema lui Ben. Corlaci se prezintă nudă, corosivă, fără nicio aureolă poetizantă.” (Mincu 2007: 343). Corlaci scrie, cel puțin în prima fază a creației sale, o poezie dramatică, agitată, plină de tensiune și de teatralitate, de gesturi și situații augmentate, în care poetul devine un fel de conștiință tragică și o victimă a unei lumi în derivă, în ale cărei meandre absurde omul și-a pierdut reperele și idealurile. Spirit rebel, care își găsește în boemă și în viața anarhică fundamentul existențial al atitudinii de protest și sfidare, Corlaci scrie o poezie a revoltei, dezvoltată pe coordonate expresioniste, o revoltă complexă, ontologică, morală, socială, care privește destinul individului și absurdul existenței într-o lume alienată. „Revolta se exprimă, în poemele lui Corlaci, divers, modurile cele mai frecvente

fiind denunțarea sarcastică a insensibilității «contemporanilor ideali și nemernici», dorul de evadare și o autoexaltare paroxistică.” (Micu 2000: 335). Un poem emblematic pentru această lume crepusculară aduce în prim plan trei personaje, ca o treime negativă, trei damnați, care și-au pierdut credința și speranța, copleșiți de tristețe și de conștiința inutilității, trei genii rătăcitoare pe cărările vieții, într-o coabitare și confuzie a planurilor existenței, într-un cadru halucinant, în care sacrul și profanul se întâlnesc într-o formulă spectaculoasă. Poemul este, în subtext, un protest față de absurdul existenței, care devine suportabilă doar sub aburii grei ai alcoolului. Este un elogiu adus boemei poetice și un protest implicit la adresa poeziei solemne, marțiale, grave, a poeziei metafizice, din cerurile abstracte ale contemporanității. Iată poemul: „Cercul tăcerii căzuse greu – ce greu! / Miros îmbâcsit de fum și alcov plutea. / Din violă, un cântec curgea: / Cântecul omului fără Dumnezeu. // Trei vagabonzi plângeau, cu capul pe masă, triști, / Rupți din cereasca demență a geniului, / Erau stăpânii, neștiuți, ai mileniului, / Înopțiți, mai blânzi ca trei Christii. // Poposeau din marele drum al Mării / Și-și goleau, ne-ntrerupt, paharu’. / Trei erau stăpânii înserării: / Lucifer, Corlaci și Stelaru.” (*Popasul nopții*). Poezia lui Corlaci este parcursă de un suflu anarhic funciar, animată de un elan expresionist al trăirii intense și al dorinței de schimbare, de un activism iconoclast, pe fondul unei ideologii a contestării și a negării. Un volum al său de poezii, din 1945, se cheamă, în mod sugestiv și programatic, *Manifest liric*. Tânărul poet, teribilist și blasfemiator, face un fel de critică a existenței, în termeni radicali și șocanți, într-un demers de desacralizare, de coborâre a ei în derizoriu, dublat de pledoaria pentru ființarea autentică, nefalsificată de civilizație. În acest context, în poezia lui Corlaci se manifestă o tendință mesianică, în virtutea căreia poetul face apologia „omului liber”, în fapt o apologie a libertății, pe care poetul o asumă ca statut definitoriu al ființei umane. Poezia are misiunea de a exprima acest elan spre libertate, de a susține aspirația firească a omului spre condiția lui fundamen-

tală, mobilizându-și și folosindu-și resursele cele mai puternice, „cuvintele cele mai pline”. Este o secvență de artă poetică, în spiritul metamorfozei poeziei pentru care pledează autorii generației războiului: întoarcerea poeziei la viață și la realitate, la sursele genuine și ipostazele originare ale existenței. În plan estetic, este o pledoarie pentru „noua poezie”, care preocupă această generație, prin exponenții ei. *Libertate și poezie, poezie și libertate* sintetizează, în termeni esențiali, concepția acestei mișcări de contestare a canonului și afirmare a unei noi mentalități și viziuni literare, a unei noi direcții și a unei noi estetici. Iată finalul poemului lui Corlaci, *Pentru omul meu liber*: „Pentru tine, omul meu liber ca timpul, / voi asvârli cu praștia cuvintele cele mai pline, / voi răsuci universul, ca pe-un compas - și punctele, care pe hartă înseamnă hotar, / am să le șterg dintre noi, ca pe un simplu popas.”

Concluzii

Geo Dumitrescu impune la nivelul poeziei noastre o formulă în care intră, ca elemente definitorii, spiritul critic, inteligența, ironia, sarcasmul, parodia. Cu el începe zguduirea poeziei românești de pe soclul academismului și formalismului, al solemnității și gravității, care duceau la izolarea ei într-un cadru estetic închis, livresc, lipsit de intensitatea trăirii. Poetul *Libertății de a trage cu pușca* declanșează un proces de re-umanizare a poeziei, de coborâre a ei în realitate și în viața imediată. Un alt poet de marcă al generației războiului, Ion Caraion, este sumbru, închis, întunecat, „negru”, după cum însuși numele lui adoptat o spune (Caraion – Ion cel Negru) și după cum însăși poezia lui o afirmă „toate cântecele mele sunt negre”, practicând o scriitură construită pe o viziune dură și pe o stilistică a violenței. În demersul lui contestatar, prin care își propune să producă o schimbare de paradigmă la nivelul viziunii și esteticii poeziei, Caraion își creează o formulă estetică proprie, un tip de modernism extrem, definit de o scriitură poetică laborioasă și o cromatică stilistică de mare diversitate. Poet vagabond, spirit damnat și rătăcitor,

Dimitrie Stelaru consacră poetic, în epocă, temele rătăcirii ontologice și ale evaziunii ca mod de acces la o lume ideală, lăsând cale liberă unui suflu mesianic, prin care îl anunță pe „omul nou”. Teribilismul, inadaptarea, critica lumii cu instrumentele ironiei, fronda, boema, evaziunea, exotismul, respingerea estetismului în poezie califică poezia lui Constant Tonegaru, într-o formulă complexă, care acoperă, în date esențiale, poetica acestei generații. Construite pe raportul dintre viețuirea în mediile boemei

sordide, în promiscuitate și auto-extincție și aspirația spre descătușarea spiritului și a condiției umane, versurile lui Ben. Cornaciu fac elogiul libertății omului și a poeziei, într-o apologie existențialistă, antiestetică și antipoetică, a condiției primordiale a ființei umane, a „omului liber” și, în același timp, a „noii poezii”. Aceste experiențe poetice și altele participă la edificarea noii poezii, a unui nou canon poetic, construit din negarea esteticii, cu instrumentele noi și puternice ale esteticii negării.

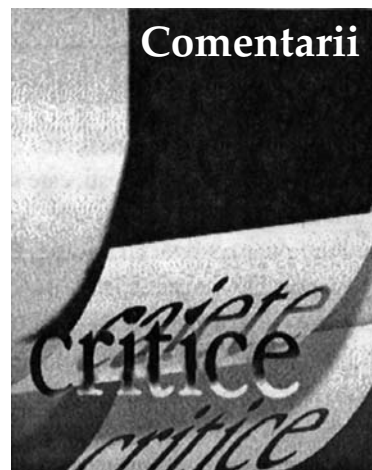
Bibliografie

- Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie*, Editura Eminescu, București, 1972.
- Cristea, Valeriu, *Domeniul criticii*, Editura Cartea Românească, București, 1975.
- Cristea, Valeriu, *A scrie, a citi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992.
- Cristea, Valeriu, *Criza culturii, Caiete critice*, nr. 3, 1993.
- Iorgulescu, Mircea, *Al doilea rond*, Editura Cartea Românească, București, 1976.
- Iorgulescu, Mircea, *Critică și angajare*, Editura Eminescu, București, 1981.
- Ivan, Sorin, *Opera poetică a lui Ion Caraion*, Editura Universitară, București, 2014.
- Ivan, Sorin, *A Tragic Poet of the East*, Österreichisch-Rumänischer Akademischer Verein, Wien, 2014.
- Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Editura Aula, Brașov, 2002.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
- Manu, Emil, *Eseu despre generația războiului*, Editura Cartea Românească, București, 1978.
- Manu, Emil, *Sinteze și antisinteze literare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975.
- Manu, Emil, *Istoria poeziei românești moderne și moderniste*, Editura Curtea Veche, București, 2004.
- Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române – de la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum I.O., București, 2000.
- Mincu, Marin, *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea*, Pontica, 2007.
- Negoîtescu, Ion, *Însemnări critice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970.
- Negoîtescu, Ion, *Analize și sinteze*, Editura Albatros, București, 1976.
- Negoîtescu, Ion, *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994.
- Petroveanu, Mihail, *Traectorii lirice*, Editura Cartea Românească, București, 1974.
- Piru, Al., *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- Piru, Al., *Poezia românească contemporană, I*, Editura Eminescu, București, 1975.
- Pop, Ion, *Pagini transparente. Lecturi din poezia română contemporană*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1997.
- Popa, Marian, *Dicționar de literatură română contemporană*, ediția a II-a, Editura Albatros, București, 1977.
- Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Fundația Luceafărul, București, 2001.
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi, I*, Ediția I, Editura Cartea Românească, 1974, ediția a II-a revăzută și completată, Editura Cartea Românească, București, 1978.
- Simion, Eugen, *Prefață la volumul Geo Dumitrescu: Aș putea să arăt cum crește iarba*, Editura Eminescu, București, 1989.
- Simion, Eugen, *Fragmente critice*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1997-2000.
- Steinhardt, Nicolae, *Între viață și cărți*, Editura Cartea Românească, București, 1976.
- Streinu, Vladimir, *Poezie și poeți români*, Editura Minerva, București, 1983.
- Ștefănescu, Alex., *Istoria literaturii române contemporane (1941-2000)*, Editura Mașina de scris, București, 2005.



Caius Traian
DRAGOMIR

Istoria – dincolo de idei, de ideologii și programe



Abstract

Thomas Carlyle a elaborat un concept – acela al exprimării făcute „coborând scara istoriei”. Prezentul eseu susține că fenomenul schimbării afirmațiilor, pe când se coboară scara istoriei, este valabil și pentru ideologiile, programele și concepțiile politico-istorice. Istoria nu este ceea ce se încearcă a fi făcută să fie – ea derivă din schimbările ulterioare evenimentelor neașteptate, prin adaptări politice impuse de acestea.

Cuvinte-cheie: concepții politice, ideologii programe statale, mari evenimente imprevizibile.

Thomas Carlyle created an important concept – that of the political expression, produced while “stepping down the historical stairs”. This text try to demonstrate that not only the declarations and statements are changed when political forces step down on historical stairs, but also the ideologies, programmes and ideas. The real history is built up by unexpected events than trough aprioric concepts.

Keywords: political programmes, ideologies, state programmes, great unexpected events.

Dacă este neîndoielnic, de un adevăr absolut, nu doar în sine, ci și drept evidență, că „la început a fost Cuvântul, și Cuvântul era cu Dumnezeu și Cuvântul era Dumnezeu, în El era viața, și viața era lumina oamenilor. Lumina luminează în întuneric, și întunericul nu a biruit-o”, faptul nu înseamnă că încercarea oamenilor de a se așeza sub autoritatea unor idei transpuse în cuvintele limbilor noastre și a logosului ca dat al rațiunii umane, are totdeauna darul de a susține o autentică activitate creatoare. Ideile intelectului, ale spiritului uman infiltrază societăți, ori largi subansamble ale societății omenești ca ideologii, iar aceleași subdiviziuni sociale, ori simple individualități, ajung să fie îndrumate de-a lungul căii nemăsurate a istoriei de către ideologiile sau de simple idei intime transpuse în programe, ale persoanelor aflate pe diferite

niveluri de educare a națiunilor, a structurilor instituționale, constitutive statelor, sau grupurilor profesionale. Câtă forță istorică au aceste idei omenești – „mult prea” – am ajuns cu toții, prin concretul experiențelor noastre, să fim în stare a aprecia exact. Și totuși ele continuă să fie elaborate, încercate politico-social și economic, fiind implicit transmise către oameni, infiltrate pe cât posibil, în conștiința colectivă.

Din punctul de vedere al raporturilor istoriei cu ideile, lucrurile au fost văzute în două moduri, bineștiute și, evident, contradictorii: ideile hotărăsc istoria, fiind, ele însele, expresia puterii intelectuale a unor personalități unice, remarcabile, sau, pe de altă parte, s-a considerat că nu reprezintă decât un subprodus al influenței exercitate de factori economici, ori de către o conștiință colectivă ce se autodefineste și se mani-



festă dincolo de persoane și individualități. Pusă astfel, problema nu își află soluția și aceasta pentru motivul de a fi nefericit simplificatoare și, astfel, prea tranșantă, lipsită de necesarele nuanțe ale realului. Pe parcursul, deloc scurt sau cel puțin exact limitativ dintre o mare conștiință, a unei epoci și acțiunea socio-istorică consonantă cu viziunea în funcție de care o idee, o ideologie, un program iau succesiv, progresiv, formă există un înainte și un apoi, determinant și un determinat, de care trebuie să se țină cont.

Thomas Carlyle, celebrul istoric englez a cărui viață, cultură și experiență acoperă aproape întregul secol XIX, cu evenimentele, cu spiritul și creațiile acelei vremi, a vorbit despre condiția care se naște în actul de „a coborî scara istoriei”. Prin coborârea scărilor istoriei Carlyle nu înțelege nici un posibil fenomen de regres al umanității sau statelor și națiunilor și nici o reîntoarcere în timp a omului istoric, ci faptul de a trece de la evenimentul istoric la percepția, descrierea și

consemnarea acestuia. Istoricul englez a susținut cu deplină convingere că evoluția lumii umane s-a datorat marilor personalități care și-au afirmat forța deciziei, cunoașterii și creației în succesiunea epocilor care au marcat viața omenirii și totuși, o particularitate a comportamentului propriu omului în acțiune a falsificat cunoașterea noastră istorică.

Un conducător, o personalitate politică, un om pentru istorie, este implicat, într-un plan înalt, în evenimente dificil de stăpânit, de controlat; le va face față mai bine sau mai puțin strălucit – va ieși totuși cumva din ele; va relata apoi ceea ce a spus atunci, pe când se afla în momentul cel mai dur al încercării. Ceea ce spune nu va fi mai niciodată cuvântul pe care l-a rostit „în timp real”. Ieșind pe ușa din spate a locului acțiunii, și „coborând scara istoriei” va alege, spre a se defini în actul respectiv – va alege el însuși, ori istoricii favorabili lui –, cuvinte cu mult mai nobile, mai demne de a fi apreciate și

reținute de către posteritate, decât tot ceea ce a fost pronunțat în cursul luptei, indiferent în ce va fi constat aceasta.

Aceasta este, după Carlyle, destinul modului în care adevărul devine istorie cunoscută. Care este însă modul în care acțiunea umană modelează istoria trăită în prezent și în viitor? Care este răspunsul la întrebarea pusă la începutul acestor considerații?

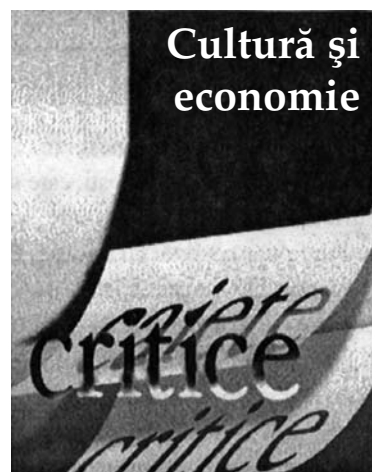
Sunt convins că observația lui Carlyle despre prezentarea a posteriori a faptelor istorice este obligatoriu a fi extinsă și asupra mecanismelor prin care evenimentele sunt generate și ajung să facă parte din mișcarea conducerii statelor, a națiunilor, a instituțiilor prin care se organizează societățile – istoria care se imprimă în existența umanității nu se naște ca istorie acută, programată și adusă în act; ea se face paradoxal tocmai astfel: coborând scara istoriei. O persoană își face un plan de viață, un partid elaborează un program electoral în conformitate cu ideologia la care aderă, un stat concepe un program economic pentru dezvoltare,

încearcă să participe la o alianță sau să atingă anumite obiective în relațiile sale externe, o organizație internațională își programează o anumită poziție în raport cu un stat, sau cu o altă organizație; toate acestea pot fi realizate doar în funcție de o serie de prognoze care, practic niciodată nu sunt întrutotul valide, fie că în mare, dar nu și în detalii, coincid cu evenimentele care se produc, fie că ele schimbă cu totul datele problemelor ce sunt avute în vedere spre a fi soluționate. Ce se va întâmpla atunci? Va fi acționată metoda Carlyle: se va crea „coborând scara istoriei” un alt program, un nou plan, la ieșirea, pe ușa din spate, din locul și momentul – să îi spunem ironic – al destinului. De ce depinde succesul indivizilor, al instituțiilor, al partidelor, statelor, națiunilor? De capacitatea de a se pregăti, dincolo de programele ce se folosesc la intrarea în indiferent ce acțiuni – competiții, negocieri, alegeri, conflicte –, având în vedere ce alte planuri vor adopta, la nevoie, odată ce primele își dovedesc ineficiența, abia pe când se află la coborârea pe scara istoriei.



Maria MOLDOVEANU

Contribuția sectorului cultural la creștere economică și ocupare. Festivaluri. Muzee și expoziții (II)



Abstract

Acest articol reprezintă cea de-a doua parte a analizei contribuției sectorului cultural asupra creșterii economice și ocupării – această parte se referă în mod special la muzee și expoziții. Sunt aduse în atenție unele influențe ale crizei financiare asupra operatorilor culturali, inclusiv strategiile de aplicat, create pentru anii următori. Autoarea observă lipsa infrastructurii culturale de pe lista agenției ce a creat aceste strategii. Articolul continuă cu o prezentare a muzeelor existente în țara noastră și insistă, comparativ, asupra efectului muzeelor franceze asupra economiei. Autoarea face un studiu de caz. Continuă luând în considerație funcțiile muzeelor, structura personalului de specialitate din muzeele românești, numărul de unități de bază existente între anii 2009 și 2013. Încheie cu un alt studiu de caz.

Cuvinte-cheie: muzee, influența culturală asupra economiei, structură, strategii.

This article represents the second part of an analysis on the contribution of the cultural field to the economical development and employment – this part specifically refers to museums and exhibitions. Certain influences of the financial crisis on the cultural operators are brought forth, inclusive of the enforceable strategies for the years to come. The author notices that the cultural infrastructure is missing from the list of the agency that created such strategies. The article goes further with an introduction to the museums that are available in our country and it insists on the comparative effect of the French museums on the economy. A case-study is taken into consideration for this matter, too. The analysis continues involving the functions of the museums, the structure of the specialty personnel in the Romanian museums, the number of the basic entities existing between 2009 and 2013. Another case-study is given as an example.

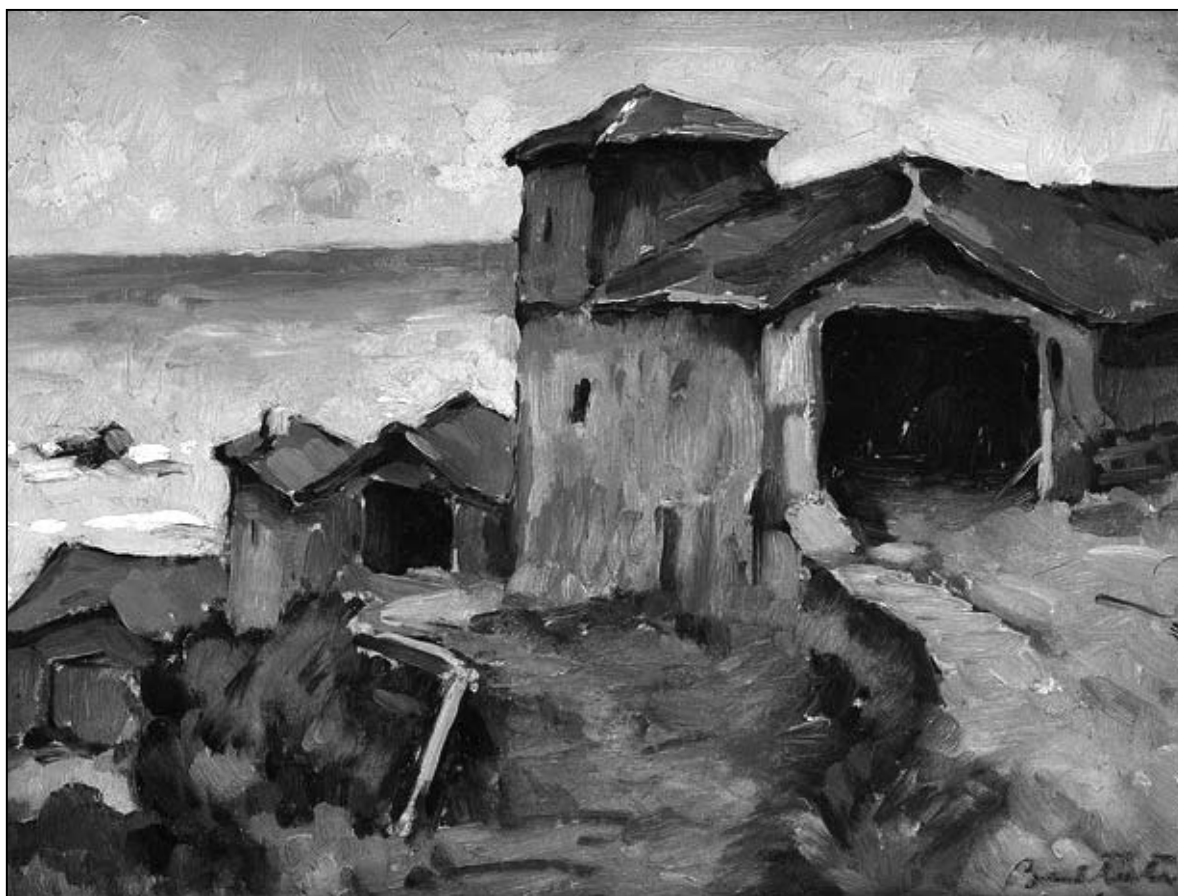
Keywords: museums, cultural influence on economy, structure, strategies.

Unele influențe ale crizei financiare asupra operatorilor culturali

„Lipsa banilor” necesari activității culturale a fost și rămâne o problemă majoră atât la noi, cât și în alte țări. Criza economică mondială a acutizat această problemă, afectând nu numai sectorul culturii, ci și procesul de dezvoltare economică și socială. Reducerea finanțării instituțiilor și activităților culturale a determinat diminuarea

investițiilor și a sponsorizărilor, scăderea consumului de produse simbolice, contracția unor ramuri ale culturii, reducerea ocupării și demotivarea personalului cultural.

După cum arată un studiu realizat de Centrul de Cercetare și Consultanță în Domeniul Culturii de pe lângă Ministerul Culturii și Cultelor (2012), începând cu anul 2008, activitatea operatorilor culturali din multe zone și localități urbane a înregistrat



un declin: au fost anulate evenimente bine-cunoscute (festivaluri), stagioni și ediții ale unor manifestări culturale (e.g., operă, poezie, artă contemporană), întreprinderile din zona culturii – edituri, studiouri muzicale, companii de spectacole, case de filme etc. – și-au restrâns activitatea, a scăzut producția și creația de bunuri simbolice și servicii culturale, cererea de cultură s-a diminuat.

În acest context, documentele și mesajele organismelor internaționale s-au centrat pe necesitatea integrării culturii în politicile de dezvoltare.

Programul pentru dezvoltare post-2015 prezintă viziunea ONU asupra culturii ca motor și catalizator al dezvoltării durabile.

Agenda post-2015, la elaborarea căreia au lucrat, încă din 2011, experți din peste 50 de agenții internaționale, pune în evidență capacitatea sectorului cultural de a contribui la creșterea economică și la reducerea sărăciei, la relansarea orașelor, prin stimularea turismului cultural și a spiritului antreprenorial în

cultură, ca și potențialul culturii de a influența modul de viață al comunităților urbane și practicile lor în gestionarea mediului ambiant, de a susține coeziunea socială și de a participa la construirea mediului propice dezvoltării.

Strategia de dezvoltare regională 2014-2020 (elaborată de Agenția pentru Dezvoltare Regională Centru Alba-Iulia) are ca axă prioritară: dezvoltarea urbană, dezvoltarea infrastructurii tehnice și sociale, ceea ce înseamnă dezvoltarea durabilă a întregului teritoriu prin creșterea coeziunii și introducerea investițiilor teritoriale integrate (ITI), atingerea obiectivelor incluse în Strategia Europa 2020, măsuri de incluziune socială și dezvoltare a capitalului uman, dezvoltarea infrastructurii de transport, asigurarea căilor de acces spre zonele turistice.

În ce privește infrastructura socială, Agenția menționează: infrastructura de învățământ, infrastructura pentru cercetare – indisolubilă de promovarea creativității

și a inovațiilor –, infrastructura pentru sănătate cu întreaga rețea de instituții medicale, cu achiziții de echipamente performante și de tehnologii din zona cercetării științifice.

Din această enumerare lipsește însă menționarea explicită a infrastructurii culturale. Analiza problemelor dezvoltării în context cultural presupune cercetarea efectelor specifice ale sectorului în ansamblu și ale componentelor sale (patrimoniul material și imaterial, industrii culturale și/sau creație, arte vizuale și artele scenei, infrastructuri culturale etc.) asupra regenerării localităților urbane și a coeziunii teritoriale, asupra ritmului de dezvoltare economică și socială.

În privința infrastructurii culturale din țara noastră, după debutul crizei economice, informațiile statistice indică tendința de diminuare a numărului de unități, fie că ne referim la rețelele de biblioteci, fie la muzee și colecții speciale, la instituții de spectacole și concerte sau la structuri editoriale (ziare, reviste).

De pildă, în anul 2010, în comparație cu anul precedent, rețeaua de biblioteci specializate a funcționat cu 95 de unități mai puțin, iar cea a bibliotecilor comunale, cu 76 de unități. Cel mai mult a scăzut numărul bibliotecilor școlare (cu 218 unități). Tendința de diminuare a numărului de biblioteci s-a menținut și în anii următori: în anul 2011, numărul lor s-a redus cu 199 de unități, în 2012 – cu 321 de biblioteci, iar în anul 2013, cu 133 de unități. După 2009, s-au diminuat și ceilalți indicatori, mai ales cei referitori la dotarea unităților cu publicații și alte echipamente culturale. În egală măsură s-a restrâns și activitatea bibliotecilor. În anul 2010, numărul volumelor existente (cărți, broșuri, colecții de reviste și ziare) în diverse tipuri de biblioteci a scăzut cu 3459 mii de volume (2%), numărul volumelor achiziționate – cu 1066 mii de volume, reprezentând 28,9%, numărul utilizatorilor s-a diminuat cu 147 mii de persoane (3,2%) față de 2009, iar cel al volumelor eliberate/împrumutate cititorilor la nivelul întregii rețele a scăzut cu 4219 mii de volume, respectiv cu 6,7%.

În bibliotecile publice și-au redus indicatorii de performanță, și anume: numărul de

volume împrumutate per utilizator (de la 16,5 în 2009 la 14,9 în anul 2010) și numărul de cititori/utilizatori ce revin unei unități bibliotecare (de la 582 în anul 2009 la 576 în anul următor).

Este interesant de urmărit nivelul indicatorilor prezentați și în ceilalți ani de criză:

- *numărul volumelor existente* în bibliotecile din România a scăzut în anul 2011 cu 0,6% (1122 mii); în 2012 – cu 1,3% (2222 mii); în vreme ce, în 2013, se constată o creștere cu 0,2% (397 mii);
- *numărul volumelor intrate* în biblioteci a scăzut în 2011 cu 5,7% (140 mii), în anul 2012 – cu 7,5% (respectiv 186 mii), însă în 2013 se constată reluarea tendinței de creștere de dinaintea crizei (e.g., în colecțiile bibliotecilor au intrat 222 mii de volume, cu 9,7% mai mult decât în anul precedent).

Muzee și expoziții

Alături de monumente, peisaje naturale (parcuri, grădini publice), creații arhitecturale celebre (e.g., Muzeul de Artă Veche Apuseană „Dumitru Minovici”, edificiu conceput de italianul E. Canella, sau clădirile construite de arh. Cristofi Cerchez), așezămintele muzeale sunt elementele cele mai vizibile în peisajul urban. În funcție de amplasarea lor într-un anumit cadru urbanistic, de densitatea, de valoarea (recunoscută) și diversitatea exponatelor (a patrimoniului), muzeele și colecțiile speciale sunt și atracții turistice incontestabile. Există ceea ce se numește „turism muzeal”, multe trasee turistice interne și internaționale fiind asociate cu muzee și case memoriale renumite – Brukenthal, Peleș, Antipa, Muzeul Satului, Luvru, Ermitaj, British Museum, Capela Sixtină, Muzeul Figurilor de Ceară „Madame Tussauds” din Londra (primul din suita muzeelor ce aveau să poarte acest nume) ș.a.

Studiile de economie a culturii pun în evidență contribuția turismului muzeal la crearea/îmbunătățirea imaginii unei așezări, ca și la creșterea veniturilor locale. Muzeele pariziene, arată X. Greffe și S. Pflieger, reprezintă destinația predilectă a milioane

de turiști francezi și străini care, pe lângă marile muzee, vizitează și alte atracții turistice, monumente și așezăminte religioase, cheltuind sume importante pe suveniruri, tichete de acces, servicii hoteliere, de transport și comunicații etc.

Așezămintele muzeale generează venituri la bugetul local nu numai prin valorizarea economică a bunurilor deținute și, implicit, prin stimularea turismului cultural, ci și prin ansamblul funcțiilor ce le revin prin Legea muzeelor și colecțiilor publice. Legea definește muzeul ca „instituție publică de cultură, aflată în serviciul societății, care colecționează, conservă, cercetează, restaurează, comunică și expune, în scopul cunoașterii, educării și recreerii, mărturii materiale și spirituale ale existenței și evoluției comunităților umane, precum și ale mediului înconjurător” (Legea nr. 311/2003).

Aceste funcții se diferențiază în raport de tipologia muzeelor. În funcție de profilul colecțiilor deținute, studiile statistice menționează următoarele tipuri de muzee și colecții speciale:

- muzee de artă;
- muzee de arheologie și istorie;
- muzee de știință și istorie naturală;
- muzee de știință și tehnică;
- muzee de etnografie și antropologie;
- muzee specializate;
- muzee generale;
- alte muzee (mixte);
- monumente;
- grădini botanice și zoologice;
- rezervații naturale.

După aria de acoperire teritorială, mărirea și importanța colecțiilor, unitățile muzeale sunt:

- de importanță națională;
- de importanță regională;
- de importanță județeană;
- de importanță locală.

Pe baza evaluărilor experților, ponderea diverselor categorii de muzee în totalul instituțiilor publice muzeale este actualizată sistematic, în sensul că, prin extindere, prin șansa de a primi donații valoroase sau de a achiziționa bunuri aparținând patrimoniului universal, statutul unui muzeu, din

punctul de vedere al importanței, se poate modifica.

În general, când se menționează ponderile diverselor categorii de muzee din țara noastră, procentele oscilează în jurul următoarelor valori:

- muzee naționale 5,2%;
- muzee județene 40,7%;
- muzee municipale 12,2%;
- muzee orășenești 6,3%;
- muzee comunale 17,5%;
- altele 18,1%.

Șansa unui muzeu

– Studiu de caz –

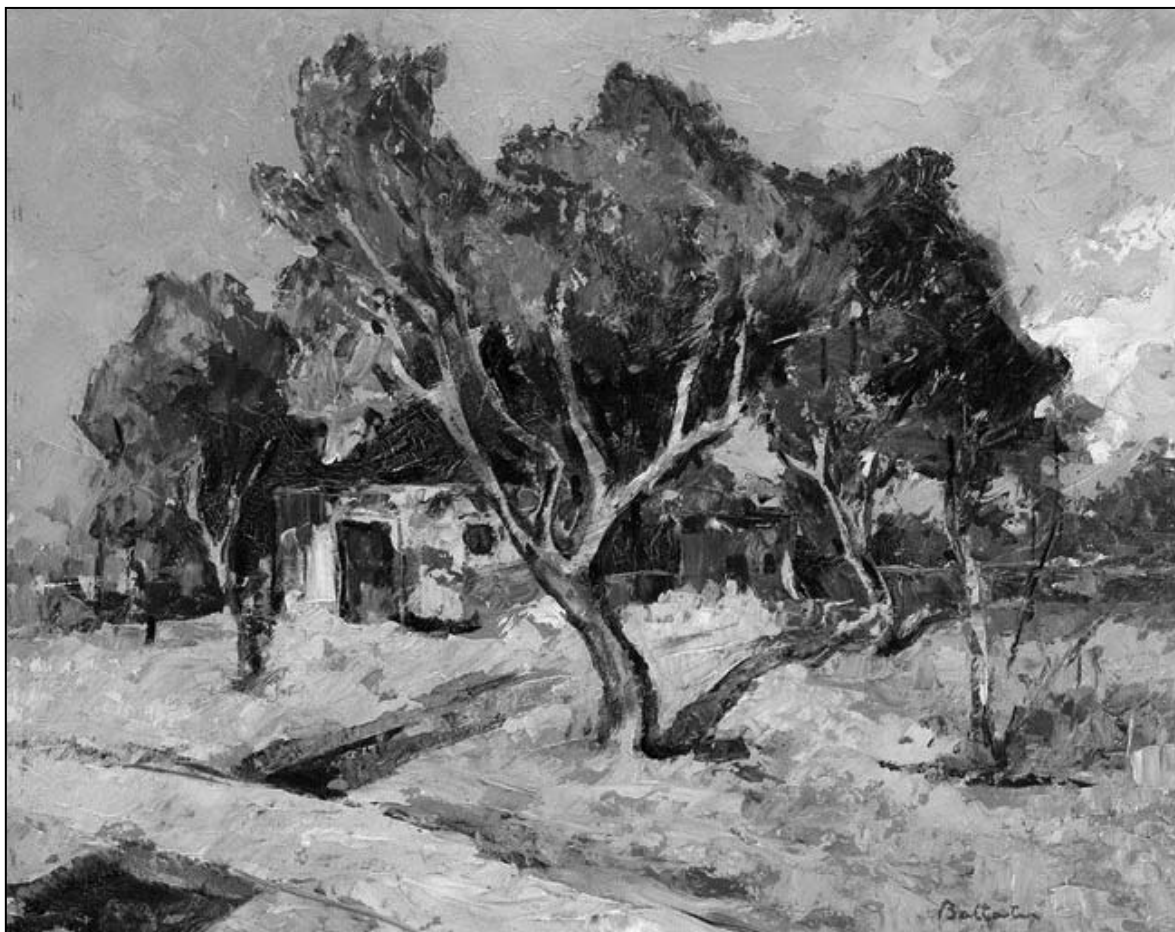
Bârladul, așezare urbană atestă documentar la începutul secolului al XV-lea, și-a legat evoluția vieții culturale de numele unor artiști celebri (e.g., Clody Bertola, V.I. Popa, Marcel Guguianu, Vasile Pârvan), al unor intelectuali originari din ținutul Bârladului care au făcut de-a lungul timpului donații consistente: de la clădiri cu valoare istorică, memorială, arhitecturală incluse în patrimoniul național la colecții de artă orientală și extrem-orientală, artă contemporană românească și universală – pictură, sculptură, tapiserie, ceramică etc. –, documente istorice și piese de arheologie preistorică și medievală, tipărituri și fotografii, numismatică etc.

Dintre donatori, îi amintim pe: prof. Stroe Belloescu, primul care a donat o clădire special pentru a adăposti un muzeu și o bibliotecă publică, savantul Vasile Pârvan, prof. George Ivașcu, prof. Ion Chiricuță, precum și colecționari: Marcel Vainfeld, dr. C. Teodorescu, C.V. Ursăcescu.

După constituirea comitetului de fondare a muzeului bârlădean în 1914, așezământul începe să funcționeze cu secția de arheologie, istorie, ulterior cu cea de științele naturii și numismatică, iar în anul 1957 primește denumirea de Muzeul „Vasile Pârvan”. La început a funcționat cu secția „Oameni de seamă ai Bârladului”, una dintre cele mai documentate și atractive departamente ale muzeului.

Pavilionul expozițional „Marcel Guguianu”, la care se adaugă un planetariu și un observator astronomic, au completat în mod fericit oferta muzeului.

Cele peste 1600 de piese deținute – unele clasate ca aparținând patrimoniului universal



(categoria tezaur) – se regăsesc în expozițiile permanente organizate în cele cinci imobile: sediul din centrul cultural-istoric al Bârladului, Casa „Sturza”, Casa „Octavian Stoica”, Pavilionul „Marcel Guguianu”, sediul din strada Republicii nr. 235 care adăpostește secția de științele naturii.

La Bârlad, ca și în alte localități urbane, edificii în care funcționau diverse instituții de cultură s-au degradat continuu. (În București, de pildă, mai multe case memoriale situate în clădiri de patrimoniu păraginite au dispărut fără urmă.) Din anul 2010, două dintre clădirile aflate în centrul Bârladului, una care adăpostește Muzeul „Vasile Pârvan”, alta în care funcționează Teatrul de Stat „Victor Ion Popa”, au fost reabilitate și restaurate prin Regio, Programul operațional regional – secțiunea rezervată regenerării urbane a orașelor mici și mijloci.

Prin reabilitarea centrului localității, a complexului de clădiri de importanță istorică și arhitecturală semnificativă, comunitatea locală și-a

propus reintegrarea Bârladului în circuitul cultural național (implicit în turismul cultural), conectarea personalităților care și-au pus amprenta asupra devenirii culturale a municipiului la valorile naționale și universale.

Majoritatea așezămintelor muzeale, inclusiv așa-numitele „musées superstars”, îndeplinesc următoarele funcții:

- funcția de achiziție, evidență și organizare a colecțiilor;
- funcția de conservare și restaurare a pieselor muzeale, funcție ce necesită cunoștințe, competențe și calificări specifice – adesea rarissime – dobândite în centre de pregătire teoretică și aplicată renumite pe plan european (Roma, Milano, Viena ș.a.) sau în „atelier-scoală” înființate ad-hoc cu investiții substanțiale ale autorităților locale și fonduri atrase din mediul de afaceri;



- *funcția de cercetare* (în domeniile artei, istoriei, etnografiei, arheologiei, muzeologiei ș.a.) existentă, în principiu, în toate muzeele care dispun de resursele necesare cercetării științifice;
- *funcția de comunicare, de animație* – cum mai este numită – sau de promovare mediatică și prin alte materiale publicitare a valorilor din patrimoniul muzeistic, a bunurilor care exprimă identitatea așezărilor umane;
- *funcția de difuzare/expunere/etalare* a pieselor muzeale, funcție ce necesită personal de specialitate cu pregătire pluridisciplinară (e.g., muzeografie, marketing, psihologie socială), cu viziune modernă asupra rolului muzeului și a publicului său.

Potrivit „noii muzeologii” (promotor Horia Bernea), expunerea/etalarea pieselor în diverse contexte muzeale trebuie să răspundă înclinației omului modern de a citi, în registru propriu, *discursul muzeal* propus prin dispunerea originală a obiectelor.

Pregătirea resurselor umane care să aibă

expertiza necesară îndeplinirii unor asemenea funcții necesită cheltuieli importante, publice și nonpublice, care aduc în final beneficii economice la bugetul local.

În timpul crizei economice, cheltuielile pentru personalul cultural s-au diminuat, mai ales cele necesare dobândirii unor competențe de nișă (e.g., restaurator); s-au redus, în general, investițiile în ocupare, implicit s-a redus numărul locurilor de muncă. De pildă, la finele anului 2010, numărul personalului din cadrul muzeelor, grădinilor botanice, zoologice, acvarilor și rezervațiilor naturale era de 7094, cifră ce a scăzut la 6571 în 2011, trendul menținându-se până anul acesta, respectiv 6394 de persoane angajate în 2012 și 6350 la finele anului 2013.

Analiza datelor statistice demonstrează faptul că scăderea locurilor de muncă din muzee și colecții speciale a vizat în principal personalul de specialitate.

Începând cu anul 2011, statisticile publice prezintă și date despre structura personalului din muzee pe specialități, statistici ce evidențiază locul și ponderea unor calificări și competențe deosebite, specializări (e.g., de restaurator) ce pot atinge niveluri înalte de expertiză profesională utile într-o serie de industrii culturale (e.g., arhitectură, design).

Structura personalului de specialitate din muzeele românești (2011-2013)

Specialități	2011	2012	2013
Muzeograf	1252	1172	1138
Conservator/restaurator	935	909	895
Cercetător	269	267	245
Altele	1356	1293	1244
Total	3812	3641	3522

Sursa: INS, *Activitatea unităților cultural-artistice, anul 2013*.

Tabelul de mai sus relevă faptul că tendința descendentă din anii de criză vizează întreg personalul de specialitate din așezămintele muzeale și fiecare categorie de specialiști. În același timp, efectele crizei economice

s-au înregistrat la nivelul tuturor indicatorilor statistici, începând cu rețeaua muzeelor și a colecțiilor publice, continuând cu numărul bunurilor culturale și naturale existente/achiziționate în acești ani, cu numărul vizitatorilor, cu numărul expozițiilor permanente (de bază) și al celor temporare, cu numărul proiectelor culturale destinate publicului muzeal, educației consumatorilor, ca și cu numărul de activități (profesionale, științifice) organizate pentru personalul muzeelor.

În legătură cu rețeaua muzeelor și colecțiilor publice, în perioada 2009-2012, se constată diminuarea numărului de muzee la cvasitotalitatea tipurilor existente, cu o tendință de redresare în anul 2013. Redăm, spre exemplificare, următoarele cifre:

Numărul unităților de bază existente în anii 2009-2013 (prezentare selectivă)

Tipul de muzeu	2009	2010	2011	2012	2013
Muzee de artă, știință și istorie					
naturală	43	17	15	12	11
Muzee de etnografie și antropologie	114	84	84	67	125

Sursa: INS, *Activitatea unităților cultural-artistice, anul 2013*.

Din păcate, evidențele statistice nu sunt unitare. Datele pentru anul 2009 cuprind atât numărul unităților muzeale de bază, cât și pe cel al filialelor, dar, începând cu 2010, cifrele se referă numai la instituțiile muzeale de bază. În fiecare an, în introducerea la studiile statistice, INS precizează că informațiile pe care le prelucrează sunt preluate unele din surse administrative (e.g., producția, distribuția, proiecția filmelor), altele direct de la unitățile culturale (e.g., biblioteci, muzee și colecții publice, instituții de spectacole și concerte).

Între manifestările specifice muzeelor, între diversele căutări de inovare a discursului muzeal, expozițiile sunt activități predilecte. Fie că sunt permanente sau temporare, organizate în țară sau în străinătate,

la sediile muzeelor sau ale altor așezăminte de cultură, în spații publice cu destinație explicită sau în locații atipice (e.g., cluburi, aeroporturi, târguri de carte), expozițiile reprezintă instrumentul și contextul ideal de dialog al muzeelor cu publicul lor, cu specialiștii din artele vizuale – artiști, colecționari, curatori, critici de artă, istorici ai artei, publiciști, marketeri.

„Art Safari – Pavilionul de Artă București” – Studiu de caz –

Organizat în luna mai 2014, în spațiul public din vecinătatea Ateneului Român și a Bibliotecii Universitare București, într-o construcție creată anume cu acest prilej, Pavilionul bucureștean a fost cea mai amplă manifestare expozițională din domeniul artelor vizuale.

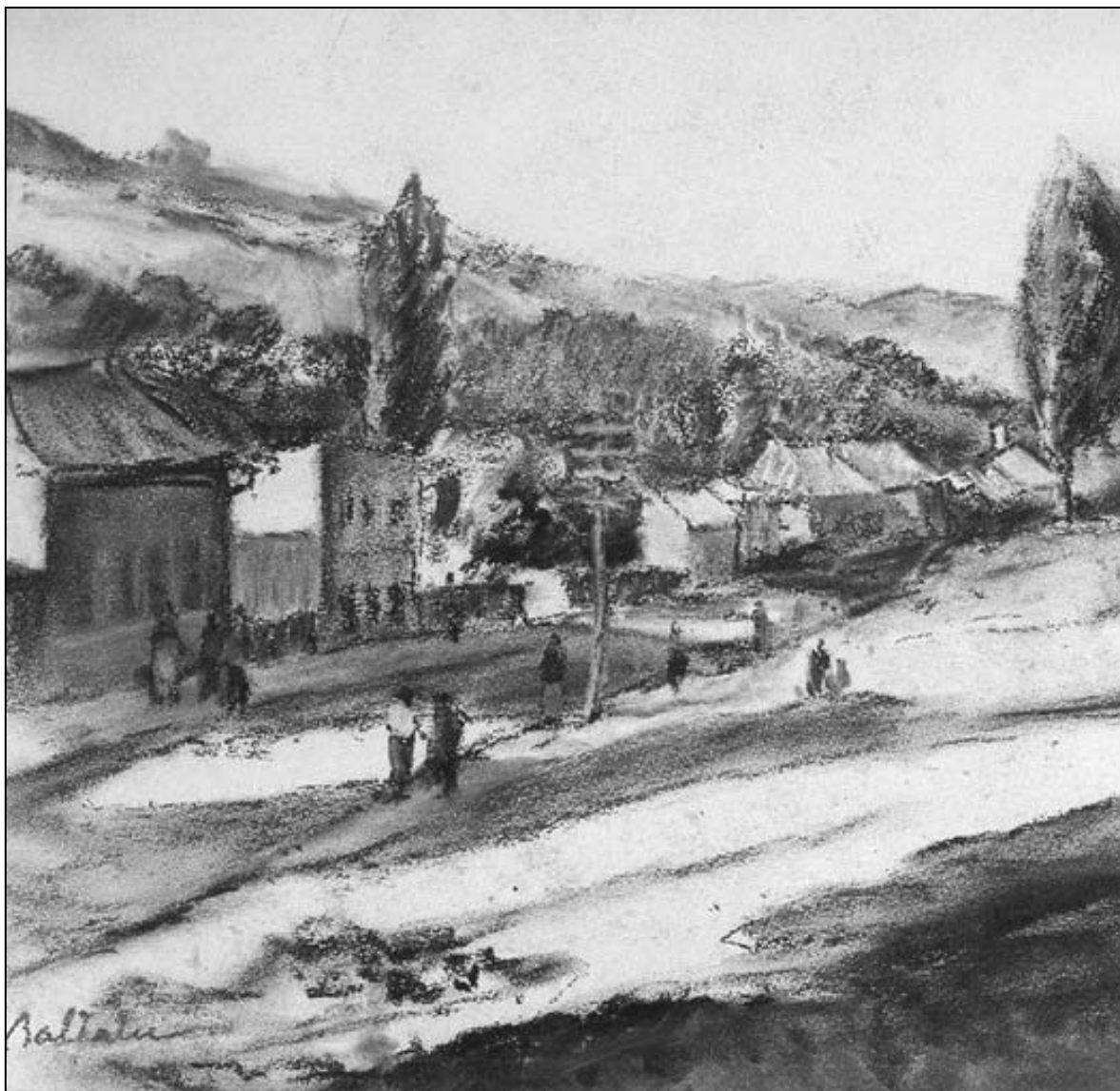
Secțiunile expoziției – „Muzee și instituții culturale”, „Artă de patrimoniu”, „Obiecte de colecție”, „Artă contemporană”, „Design”, „ArtBusiness & Media”, „Arta în dialog” – au reușit să cuprindă principalele teme dezbătute astăzi în lumea artei.

Beneficiind de expertiza ghizilor profesioniști, publicul vizitator a putut recepta imagini sintetice ale colecțiilor deținute de muzee și galerii de artă, de casele de licitații, prezente la manifestare, dar și informații despre colecționari, fundații și centre culturale.

Activitatea cea mai densă a avut loc la secțiunea „Arta în dialog”. Pe parcursul celor patru zile de manifestări, au fost organizate dezbateri, conferințe, dialoguri, întâlniri cu artiști și prezentare de proiecte artistice, mese rotunde, proiecții, lansări de cărți și de reviste de artă (inclusiv lansarea unei case de licitații). Toate s-au desfășurat cu participarea unor personalități din domeniul artelor vizuale, artiști, critici de artă, jurnaliști din presa de specialitate, universitari din învățământul de artă, muzeografi etc.

Dezbaterile s-au axat pe următoarele teme:

- mecanismele de funcționare și reglementarea pieței de artă (cu implicarea unor galeriști, directori de târguri de artă și case de licitații);
- artă contemporană est-europeană, conectarea ei la sistemul artistic internațional;
- învățământul de artă; prezentarea catalogului „150 de ani de la înființarea Universității de Artă București”;



- educația artistică în sistemul universitar;
- avangarda românească și rolul ei în cadrul artei internaționale (la dezbateri au participat și cercetători ai Centrului „Pompidou”, ai Muzeului Național de Artă Modernă din Paris);
- colecționarul de artă – statutul său și modalitățile de constituire a unei colecții;
- presa de artă, situația ei în Europa de Est și relațiile existente între centre artistice din România, Ungaria, Polonia, așa cum se reflectă ele în viziunea jurnaliștilor.

Muzeul ca așezământ cultural a reprezentat o temă incitantă pentru istoricii și criticii prezenți, ca și pentru directorii de muzee. În context, a fost prezentată Colonia de la Balcic, locul

și însemnătatea ei în istoria artei românești. În aceeași manieră, a fost dezbătută contribuția Centrului Artistic de la Baia Mare la afirmarea artei românești, etapele evoluției istorice ale acestei „școli” de artă atât de activă într-o regiune multietnică.

Dintre așezămintele publice și private, muzeele și colecțiile speciale se arată a fi cele mai implicate în inovarea mesajului către publicul muzeal, către comunitățile umane, în general. În spațiul muzeelor sunt tot mai agreate activitățile ce promovează interferențele culturale, dialogul artelor, așa încât imaginile artistice și informația științifică, pictura, muzica, detaliul arhitectural și

metafora poetică să fie receptate simultan, să genereze un plus de emoție intelectuală și să atragă noi segmente de public – ținta declarată fiind tinerii. Spre exemplu, la „Noaptea europeană a muzeelor”, ediția a șaptea, jocul transmedia intitulat „Jocul enigmelor: căutați-l pe Tom în noapte” și-a propus implicarea unui public majoritar tânăr în amonte de eveniment, vreme de mai multe săptămâni, incitându-l să descopere „un alt univers” al muzeelor. Au participat la acest proiect circa 88 de muzee care le-au cerut tinerilor să rezolve două enigme pe săptămână, enigme ce aveau în egală măsură o dimensiune ludică și una instructivă.

Tinerii au fost atrași și de inițiativa numită „La nuit tweete”, lansată la cea de a șasea ediție a manifestării, cu participarea a peste 50 de muzee din Franța, Italia și Germania. Cu acest prilej s-a creat o legătură între muzee și public, astfel că, în anul 2011, „La

nuit tweete” a înregistrat un număr dublu de abonați față de ediția precedentă.

În general, „Noaptea europeană a muzeelor” a avut în anul 2011 un succes imens la nivel continental. De la un capăt la altul al continentului european, 3728 de muzee și colecții publice din 37 de țări s-au asociat pentru evenimentul din noaptea de 14 mai 2011.

Prin calitatea programelor și diversificarea demersurilor lansate, prin noutatea/uneori insolitul proiectelor („La nuit des mystères”, „La nuit ultramarine”), muzeele participante s-au întrecut în inventivitate și audiență. Sute de mii de vizitatori, de la Paris la Vașovia, din Belgrad la Barcelona, din Moscova la Florența, din Londra la București, au contemplat colecțiile muzeelor și au celebrat arta, cultura, creativitatea umană.

Referințe bibliografice

- 1 *Agenda europeană a culturii în era mondializării*, 2007.
- 2 Alexandru, Mihai, *De la parcelare la extindere – Alfabet pentru o fizionomie a orașului*, în *Urbanismul*, revistă editată de Registrul Urbaniștilor din România (RUR București), nr. 16-17/2014, București.
- 3 Antohi, Adriana, *Dinamica peisajului urban*, Ed. Euro-Print, Bacău, 2014.
- 4 Bouquillion, Ph.; Le Corf, J.-B., *Les industries créatives et l'économie créative dans les rapports officiels européens*, Rapport pour le Département des études de la prospective et des statistiques du Ministère de la Culture et de la Communication, Centre d'étude des medias, des technologies et de l'internalisation, Université Paris 8, 2010.
- 5 *Casele vieților noastre*, Proiect inițiat de arh. Tabacu Gabriela, Ed. Humanitas, București, 2014.
- 6 Cepoiu, A.L., *Rolul activităților industriale în dezvoltarea așezărilor din spațiul metropolitan al Bucureștilor*, teză de doctorat, Facultatea de Geografie, Universitatea București, 2008.
- 7 Comité économique et sociale européen, *Avis du Comité économique et sociale européen sur les industries culturelles en Europe*, în *Journal officiel de l'Union européenne*, 2004.
- 8 Commission européenne, *Future of Creative Industries – Implications for Research Policy*, Brussels, Directorate General for Research, 2005.
- 9 Commission européenne, *Libérer le potentiel des industries culturelles et créatives*, Livre vert, COM (2010) 183/3, Bruxelles, 2010.
- 10 Conseil de l'Europe, *La culture au cœur. Contributions au débat sur la culture et le développement en Europe*, Strasbourg, 1998.
- 11 Conseil des ressources humaines du secteur culturel, *Etude sur les RH 2010: Information sur le marché du travail du secteur culturel canadien*, Ottawa, 2010.
- 12 Convenția UNESCO asupra protecției și promovării diversității expresiilor culturale, 2005.
- 13 Greffe, Xavier; Pflieger, Sylvie, *La culture et le développement local*, OECD, 2005.





Investește în oameni !

FONDUL SOCIAL EUROPEAN

Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013

Axa prioritară nr. 1

„Educația și formarea profesională în sprijinul creșterii economice și dezvoltării societății bazate pe cunoaștere”

Domeniul major de intervenție 1.5

“Programe doctorale și post-doctorale în sprijinul cercetării”

Titlul proiectului:

“Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”

Beneficiar: **Academia Română**

Numărul de identificare al contractului: POSDRU/159/1.5/S/136077

CULTURA ROMÂNĂ ȘI MODELE CULTURALE EUROPENE - cercetare, sincronizare, durabilitate -

Obiectivul general: Îmbunătățirea oportunităților de dezvoltare a carierei în cercetare în domeniul științelor socio-economice și umaniste, prin sprijinirea a 80 de doctoranzi și 60 de cercetători postdoctorat, în vederea participării la programe doctorale și postdoctorale de nivel european, prin promovarea cooperării transnaționale și a unor mobilități în spațiul european al cercetării și învățământului superior. Proiectul va genera un efect pozitiv pe termen lung, contribuind la: consolidarea și impulsivitatea sectorului de cercetare socio-economic și umanist din România, cu asigurarea unui avantaj competitiv durabil și; micșorarea decalajelor de dezvoltare între România și celelalte țări ale Uniunii Europene.

Obiectivul specific: ● Îmbunătățirea calității programelor de cercetare doctorală și postdoctorală ● creșterea mobilității academice în spațiul european al cercetării prin acordarea de sprijin financiar adecvat. ● Întărirea capacității de publicare științifică la nivel european, pentru și prin valorificarea rezultatelor cercetării. ● sporirea vizibilității cercetării românești și creșterea impactului internațional al rezultatelor cercetătorilor români din domeniul umanităților, prin participarea la manifestări științifice naționale și internaționale. ● aplicarea metodelor moderne în cercetare cu apărarea principiilor referitoare la protecția proprietății intelectuale. ● promovarea schimbului de experiență și bune practici europene în domeniul cercetărilor socio-economice și umaniste.

Aria tematică a proiectului: ● Filologie-literatură ● Științe istorice și arheologie ● Filozofie, teologie, psihologie, pedagogie ● Arte, arhitectură și audiovizual ● Știința informației ● Sociologia culturii ● Economia culturii ● Științe juridice ● Antropologie ● Etnografie și folclor



Un proiect fundamental al cercetării academice românești