
CUPRINS

10/2014

FRAGMENTE CRITICE

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

A GÂNDI EUROPA

- Alexandru ZUB: Istorici români în căutarea Europei
Romanian Historians in Search for Europe 14

CRONICI LITERARE

- Paul CERNAT: Dosarul – ca un scrin negru (III)
The File as a Black Chest of Drawers (III) 17

ISTORIE LITERARĂ

- Ramona TĂNASE: Mircea Eliade în contextul gândirii europene a secolului trecut
Mircea Eliade in the Context of the Last Century's European Thinking 23
- Simona GALAȚCHI: Hortensia Papadat-Bengescu: personaje în căutarea autorului lor
Hortensia Papadat-Bengescu: Characters in Search of Their Author 30
- Georgeta Loredana VOICILĂ: Hortensia Papadat-Bengescu: maestra înstrăinării, precursora, scriitorul european
Hortensia Papadat-Bengescu: The Master of Estrangement, The Predecessor, The European Writer 45
- Petruș COSTEA: Mihail Sebastian – cronicar al vieții muzicale
Mihail Sebastian – Columnist of the Musical Life 51

COMENTARII

- Caius Traian DRAGOMIR: Un antagonism explicabil: opoziția politică-filozofie
An Explainable Antagonism: The Politics – Philosophy Opposition 62
- Stancu ILIN: Un împătimit călinescian și aventura sa hermeneutică
A Passionate Researcher of Călinescu and His Hermeneutic Adventure 67

CULTURĂ ȘI ECONOMIE

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

Festivaluri. Muzee și expoziții (I)

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

Festivals. Museums and Exhibitions (I) 71

Ilustrăm acest număr cu lucrări ale artistului plastic

Dumitru GHIAȚĂ

(1888-1972)

Acest număr a apărut cu sprijinul

Primăriei Sector 2 - București,

primar Neculai Onțanu

Eugen SIMION

I. Agârbiceanu (I)

critice
critice

Abstract

Articolul Academicianului Eugen Simion analizează proza lui Ion Agârbiceanu ca pe o epică a provincialismului. După ce expune câteva puncte de vedere enunțate de critică despre opera literară a lui I. Agârbiceanu, articolul invită cititorul să-l înțeleagă pe I. Agârbiceanu ca pe un continuator al lui Ioan Slavici și un precursor al lui Liviu Rebreanu. Recomandă ca școlile literare să fie evaluate după criteriul realității literare individuale, nu după cel al teoriilor lor. În continuare, articolul scoate în evidență specificul prozei analizate.

Cuvinte-cheie: Ion Agârbiceanu, lirism, epica provincialismului, realism.

Academician Eugen Simion's article analyzes the epic of provincialism in Ion Agârbiceanu's prose. First it displays some critical opinions that were issued so far on I. Agârbiceanu's literary work. Then the article invites the reader to understand I. Agârbiceanu as Ioan Slavici's continuator and Liviu Rebreanu's precursor, recommending the assessment of literary schools to be performed by the criterion of the individual literary reality, not by their theories. The article goes further and points out the specificity of this prose.

Keywords: Ion Agârbiceanu, lyricism, epic of provincialism, realism.

E. Lovinescu vede în I. Agârbiceanu (1882-1963) un „exponent esențial al sămănătorismului ardelean”, care, după critic, s-ar distinge, față de cel moldovenesc și muntenesc, prin nota etică „împinsă până la tendință și didacticism”, prin „postulatul național” și, în chip fatal, prin „regionalismul” impus de izolarea Transilvaniei în raport cu celelalte provincii ale românității. Că este așa nu mai încapă discuție. Recunosc toți cei care au comentat imensa producție epică (peste 70 de titluri publicate) lăsată de acest prelat greco-catolic, harnic, meticolos, decis – încă de la început – să realizeze o frescă a satului de peste munți.

Ea nu este deloc inferioară (cum crede Lovinescu) sub raport estetic. Faptul că literatura lui Agârbiceanu n-a beneficiat de influența franceză – altă vină ce i se aduce – nu justifică în niciun fel judecata critică aspră ce s-a dat operei sale. O operă inegală, e adevărat, cu o programatică tendință educativă, în fine, o operă din care desprindem, azi, citind-o fără prejudecăți ideologice, câteva capodopere ale genului (*Popa Man, Pascalierul, Jandarmul, Fefelega, Luminița, Moartea Clopotarului*) și numeroase alte scene memorabile din viața lumii rurale, notate într-un stil ce continuă, în bună parte, scriitura aspră și obiectivă a lui Slavici.

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



Ideea criticului că mișcarea sămănătoristă este „fatal vremelnică” este, la rândul ei, discutabilă, pentru că nu ideologia, ci valoarea estetică a operei determină vremelnicia (perisabilitatea) sau, dimpotrivă, durabilitatea literară a unei scrieri. Sadoveanu a scris câteva povestiri admirabile în cadrul acestui curent de idei fundamentat teoretic de Nicolae Iorga, iar din poporanismul românesc a ieșit, în anii '30, un mare roman de tip tolstoian, *În preajma revoluției*, pe care îl citim și azi (cel puțin primele cinci volume) cu interes. Că este vorba, în fond, nu atât de ideologia romantismului țărănesc, cum a fost numită, cât de simțul creației și, în cele din urmă, de valoarea estetică a operei, dovedește însuși faptul că E. Lovinescu, critic onest, trece peste ideologia și tema romanului – *Ion* sau, cum zice el, se resemnează față de adevărul estetic – și consideră romanul citat „cea mai puternică operă realistă din literatura noastră”.

În acest spirit critic trebuie citită și judecată, cred, și epica realistă a lui Agârbiceanu, continuator, repet, al lui Slavici și precursor, într-o bună măsură, al lui Rebreanu tocmai prin ceea ce criticul consideră a fi o slăbiciune de ordin estetic: „servitutea față de realitatea imediată”. Dar ce creație realistă, mă întreb, nu arată oarecare *servitute* față de realitatea vieții imediate? Evident, dacă nu identificăm servitutea cu reproducerea mecanică a faptelor inesențiale din existența curentă. Nu este însă cazul povestirilor lui Agârbiceanu, multe dintre ele substanțiale sub raport epic. G. Călinescu nu le-a citit pe toate sau le-a citit în fugă, altminteri nu putem înțelege de ce capitolul din *Istoria ...* din 1941, nu dă o judecată estetică dreaptă despre aceste narațiuni, bine măsurate, cu observații adesea bune despre firea și filosofia de viață a omului ardelean în circumstanțele vieții de la începutul secolului al XX-lea (primul volum, *De la țară*, apare în

1906). G. Călinescu aprobă neșovăitor, totuși, ceva în proza prelatului transilvan, și anume „tactul desăvârșit cu care [...] știe să facă operă educativă, ocolind predica anostă”. Adică ceea ce respinge E. Lovinescu. Adevărul este în această chestiune mai mult de partea lui G. Călinescu. Tendința morală este evidentă în narațiunile prelatului și, nu de puține ori, ea are acoperire estetică. Alteori nu și, în acest caz (mai ales în povestirile de după 1920), epica lui este, într-adevăr, previzibilă, repetitivă și, deci, fără relevanță literară.

Cel care a citit cu mai multă atenție și cu o remarcabilă sensibilitate proză înceată, încărcată până la refuz, ca un car ce străbate Câmpia Ardealului, este, dintre criticii mai noi, Mircea Zăciu. El a dus analiza mai departe și a descoperit, dincolo de epicul sumbru și imaginea „ticăloșiei vieții mizerе”, dimensiunea baladescă a epicii, jovialitatea și lirismul din interiorul frazelor nemuzicale, în fine, el vorbește, prima oară, dacă nu mă înșel, de perspectiva dostoevskiană din unele narațiuni. Au venit după el și alți critici care au atras atenția, pe drept, asupra acestui prozator uitat de cei care consideră, ca Adrian Marino, că literatura rurală este, din principiu, primitivă și, în genere, că ea constituie, azi ca și ieri, cauza întârzierii noastre în istorie și în sensibilitatea estetică europeană.

Lirismul este, totuși, reținut în aceste povestiri care încep invariabil cu o descriere a spațiului epic. Mai întâi satul și starea vremii, apoi ulița pe care înaintează fără grabă un păcurar sau un *străin* de sat, poarta, curtea, acareturile, „podmolul”, casa și, la urmă, încăperea în care zace un moș nepuțincios sau o bătrânică evlavioasă pe cale de a-și da duhul. Acesta este scenariul pe care autorul îl adaptează și-l modifică, dar nu prea mult, în funcție de subiectul povestirii. Este scenariul epicii realiste din secolul al XIX-lea. Îl folosește curent Balzac, care începe totdeauna cu prezentarea cartierului, apoi a străzii, grădinii, casei, pentru a introduce apoi eroul în spațiul interior. Nu știm dacă Agârbiceanu l-a citit pe Balzac (într-o mărturisire de la începutul anilor '40 spune că i-a citit pe prozatorii francezi și ruși după

ce publicase primele scrieri), dar i-a citit, în mod sigur, pe alții care procedează în același chip. Este, în fond, o metodă de a intra în subiect răspândită în proza realistă. Agârbiceanu are tendința de a sincroniza drama personajului său, mă rog, starea lui sufletească și fizică, pe scurt: dramele tăcute din interior cu elementele din peisajul-cadru de afară. În poarta casei ruinate poate intra un preot chemat la căpătâiul unei bătrâne ce agonizează sau a unui bădicuț care vrea să „se grijească” înaintea sfârșitului. Poezia acestei proze în genere aspre, întunecate, cu o tipologie greu de diferențiat psihologic, vine din duioșia, afecțiunea, părerea de rău cu care sunt înfățișate aceste agonii fără glorie.

Naratorul este, de obicei, un preot care asistă și prezintă aceste „grele dar neînfrânte bătrâneți” triste. Jovialitatea, adică umorul, este și mai discretă. Un cuplu vechi se ceartă, lelea are, de regulă, gura rea, neferecată, bădicul – când nu are firea demonică – tace și înghite sau dă replici usturătoare care provoacă la lectură un râs blând. Mai puternică și mai expresivă literar în această epică calmă și melancolizantă este reflecția morală. Lecția Slavici se vede mai bine și cu roade bune în aceste meditații resemnate despre viață și moravurile lumii țărănești. Ele reprezintă, de regulă, morala unei vieți care s-a dus și singurătatea ce apasă un destin mărunț, tăcut, ca în povestirile lui Sadoveanu. Părintele Agârbiceanu le înfățișează în propoziții mai sobre, mai aproape de stilul narațiunii realiste din secolul anterior. Tipologia lui predilectă este formată din păcurari care coboară rar în sat, pădurari ce cunosc mersul fiarelor sălbatice și urmăresc, de pildă, un mistreț cum ar urmări un dușman înrăit, tâlhari de codru care au fost altădată oameni de cinste și, urmăriți de poteră, se adăpostesc câte o noapte în casa unor bătrâni primitivi, în fine, preoți sensibili față de dramele acestor oameni necăjiți, alții lacomi și neînfrânați în pasiunile lor, mici funcționari rurali (surtucari) care se luptă cu nevestele bovarice, dornice să ajungă la oraș și să parvină în lumea bună... Apropierea tematică și stilistică de nuveliști de la începutul secolului al

XX-lea și de ceea ce Lovinescu numește „poezia epică rurală” este inevitabilă, cu deosebiri pe care criticii literari, cu precădere E. Lovinescu, le-au marcat corect: prozatorii moldoveni sunt mai *lirici, contemplativi, pasești*, ritmurile lor sunt domoale, *statice*, poezia naturii este, la ei, dominantă în narațiune și este însoțită mai totdeauna de duioșia după lucrurile ce pier; proza muntenească, zice tot E. Lovinescu – și judecata lui este corectă – este mai dinamică și mai acut socială, în timp ce sămănătorismul ardelean, care precede prin poezii și prozatorii ei pe cei din celelalte provincii, tinde în epică spre creația obiectivă, este, deci, mai aproape de substanța și stilul realismului, având și o notă morală mai puternică („o notă socială foarte pronunțată și, din nefericire, și o tendință de moralizare, de îmbărbătare, necesară luptei naționale, ce o împiedică în evoluția ei spre obiectivare” – scrie criticul citat de mai multe ori până acum – în *Istoria* din 1937).

Primejdia nu vine, mi se pare, dinspre partea eticismului și nici a regionalismului lingvistic, ci de acolo de unde vin, mai totdeauna, primejdiile, neîmplinirile, eșecurile în literatură, și anume din lipsa de imaginație epică, repetiția motivelor și a soluțiilor epice, în fine, din lipsa de expresivitate. Nu le evită, trebuie spus, nici Agârbiceanu, cum nu le poate evita, uneori, nici Sadoveanu, un creator care acoperă, cu narațiunile și temele sale epice, toată istoria și geografia imaginară a Daco-Romaniei pe care, în bună parte, el a creat-o, pornind de la ceea ce a putut primi de la documente. Demersul fiului de pădurar din Cenade este mai modest. Câmpul lui epic de vânătoare este satul ardelenesc uitat într-o patriarhalitate deloc idilică, sat cu oameni nevoiași, singuratici, resemnați și superstițioși, cu preoți stăruitori și harnici ca Popa Tanda – veritabili misionari într-o lume uitată de Dumnezeu –, în fine sat situat la marginea unui Imperiu bătrân. Există și alte semne și alte reprezentări în pictura fumurie a acestei umanități vegetative și agonice. Este vorba de ceea ce am putea numi *naturile demonice, agenții străini* care pătrund și agită pentru o vreme aceste așezări în care, de regulă, nu

se petrece nimic ieșit din comun. *Străinul* este un personaj care tulbură această patriarhalitate mohorâtă. Un hoț care îmbracă haine preoțești și naște pasiunile sălbatice a unei femei tinere, un călugăr aventurier care-și ascunde trecutul, un fost jandarm care ia mințile a două femei și apoi dispare, un dezertor care apare și dispare ca un strigoi, în fine, un țăran acuzat de crimă care, după mulți ani, revine și își găsește nevasta încurcată cu adevăratul criminal, toate acestea și încă alte semne ale unei realități misterioase apar în prozele lui Agârbiceanu și, fapt curios, efectele estetice notabile le aflăm aici, în pictura acestor caractere îndiabolite, frământate de pasiuni vijelioase și capabile de mari cruzimi morale. *Popa Man*, *Jandarmul* sunt doar două exemple.

*

Ce iese întâi în evidență, când citești la rând aceste povestiri de tinerețe înșirate, ca niște loturi egale de semănături într-un vast spațiu al cărui capăt nu-l poți determina, este un tablou de familie în care figurile sunt estompate, greu de memorat, dar împreună dau o sugestie despre condiția lor de existență. Pictură, așadar, de grup, imagine a unei identități colective, adițiune de mici drame umane fixate pe o pânză de epocă. Badea Niculae, păcurar bătrân, coboară din ce în ce mai rar în sat și, când coboară, are un sentiment vag de teamă, pentru că nu știe dacă va afla sau nu lumea pe care o știe. Înainte, când era tânăr, îi plăcea să povestească despre viața de la stână, azi nu mai are nicio poftă, a rămas singur, casa lui este pustie, așa că se grăbește să se întoarcă în singurătatea în care are timp să se gândească la mersul lumii. Ca personajul dintr-o nuvelă de Slavici, Badea Niculae meditează sceptic și înțelept: „vremea trece și cu ea noi, și dacă trecem noi, nu rămâne nimic îndărăt” (*Badea Niculae*). O primă schiță de portret din această fotografie îngălbenită de timp. Mătușa Stana este, și ea, singură pe lume. În tinerețe era „flușturatică”, frumoasă, voinică, acum, la bătrânețe, e bețivă și se ceartă cu toată lumea. În clipe de luciditate se judecă fără milă: „și tembeți ca beutorii... Ticăloaso”! Se judecă, se

condamnă, detestă ruina ce-a ajuns, dar o ia de la capăt (*Mătușa Stana*). Imaginea bătrâneții rurale nu-i, după aceste prime semne, frumoasă. Sămănătoristul ardelean dă dovezi de erezie. Prinde, mai degrabă, imaginile mizeriei sociale și ale decăderii fizice și morale, decât icoanele vieții curate și robuste, recomandate de teoreticianul curentului, Nicolae Iorga.

Această diferență (erezie) este reală și dovedește că școlile literare trebuie judecate nu după teoriile lor, ci în funcție de realitatea literară individuală. Preotul greco-catolic, devenit prozator, este sensibil mai ales la aceste semne ale prăbușirii unei clase vechi. Nuvelistii munteni voiau să înfățișeze „prăbușirea neamurilor [boierii de țară] și ridicarea noroadelor” (prostimea, neamurile de jos, agresive), prozatorii ardeleni sunt atenți cu precădere la declinul vechii clase țărănești. Nu toți bătrânii sunt însă vegetativi, muribunzi. O bunică este, toată „numai grabă”, face totul în gospodărie, se ceartă cu lucrurile, bombănește, și-a crescut feciorul, iar când feciorul are propria familie, bunica are grijă și de noua familie, își „grijește” nepoții. Nu lipsește de la biserică și se bocește la toate mormintele din cimitir, unde se odihnesc rudele și prietenele ei. Bunica din proza lui Agârbiceanu amintește de bunica Anastasia din *Amintirile...* lui Creangă, aceea care se roagă în fiecare duminică la toate mormintele din cimitir. Un personaj cehovian în lumea rurală ardelenască. Portret epic reușit în acest lung convoi de oameni bătrâni ce înaintează încet spre neant, însoțiți de negura amintirilor. Bunica din fragmentul citat mai sus iese din rând prin vivacitatea, neastâmpărul, disponibilitatea ei contagioasă: „În zilele de lucru, bunica-i în casă, bunica-i afară, bunica-i pretutindeni. Ce-a făcut ieri și alaltăieri face și azi, va face și mâine și poimăine, până ce vor afla-o odată, în vreun ungher, că nu mai suflă... Și va rămâne doar pe câțiva vreme pe nisipul curții pecetea tălpilor ei late, îmbrăcate în piele uscată, ca de broască. Și se vor șterge și-acelea, ca toate-n draga asta de lume...”

Conflictele sunt, uneori, în linia realistă a lui Slavici, adică mai violente, și sugerează o

pasiune sentimentală ce se încheie tragic. *Hoțul*, care condensează materia epică a unui roman, aduce în prim-plan un personaj „ciudat”, cum sunt mulți în această proză dominată de sfârșituri lente în peisaje crepusculare. Cadrul de desfășurare este, dimpotrivă, aici, vehement romantic, cu descărcări cosmice, viscole cumplite, inundații de izvoare ale văzduhului și „nătăvăliri” ce se îngroașă pe cer... Agârbiceanu începe să se perfecționeze în asemenea descrieri în care drama personajului este pusă în relație cu starea naturii. O legătură pe care romanticii au cultivat-o din abundență, cu ideea că omul este o ființă cosmică și trăiește în relație cu lucrurile din afară, după principiul vaselor comunicante. Sadoveanu a prelungit această sugestie și proza lui, vastă ca un continent este în bună parte o acumulare de *peisaje* ce exprimă stările de spirit ale eroilor. Lirismul este mai ponderat și culorile personajului mai estompate în epica lui Agârbiceanu, de regulă cenușie, cu desene în cărbune. În *Hoțul* de care vorbim, desenul reprezintă un univers în fierbere, un cutremur al tuturor elementelor. Este anticamera care anunță apariția eroului tragic: „În urmă, se deschiseră și izvoarele văzduhului. Întâi furtuni și viscole turbate, de gema pădurea ca-n brațele morții. Picuri mari, grei băteau rar, unde și unde. Urletele viforului, înecate prin huzdoapele din pădure, prin văile adânci, izbucneau cu putere spre culi, unde stejari și carpeni tineri se-nchinoxau pân'n la pământ. Bucăți de nuri pătau cerul, oprind razele de lumină... Apoi, deodată, un clocot puternic cutremură întinderile, fierbând în codru, și tunetele se spargeau acum repede-repede, unul după altul. Nătăvălile de pe cer se-ngropau mereu, grămădindu-se ca niște uriași ce se sugrumă. Văzduhul fierbea întreg, picuri deși pârâiau pe poleitura de frunze a pădurii. Ploaia albă închise depărtările. Nouri mari, fumurii treceau peste culmi, lăsând loc altora, mai deși, mai neguroși. Răpăitul nu mai înceta...”

Străinul care intră pe scenă, pe o asemenea vreme căinoasă, este un fugar care cere găzduire în casa unor săteni omenoși. Ce urmează este o întâmplare de mult, *mai dă mult*, cum ar zice I. L. Caragiale, povesti-

tă după 40 de ani. Fugarul (*hoțul, străinul*) este fosta slugă a unui bogătaș lacom și rău, de a cărei fată se îndrăgostise. Sentimentele n-au însă nici o trecere în această clasă de îmbogățiți fără scrupule. Bogătașul nu-și dă fiica după tânărul sărac și cinstit, o mărită cu crâșmarul de la „Făgădăul roșu”, om rău, „beutor mama focului”. Acesta o suduie și o bate „de sta s-o slujească”. Tânăra nevastă nu suportă tratamentul barbar și se întoarce la părinți, spre furia tatălui, care, după ce-o bate și el bine, sare la sluga credincioasă, vinovată, după el, de toate necazurile. Sluga se apără și -l ucide pe agresor, apoi ia calea codrului. Este subiectul atâtor drame sociale și sentimentale din nuvelistica românească. Agârbiceanu reia tema într-o narațiune mai lentă, cu personaje ce produc „o nedumerire, așa, ciudată, tainică”, tâlhari romantici – ca la Sadoveanu – îndrăgostiți de crâșmărițe focoase și, după cum s-a văzut, cu bogătași primitivi și răzbunători. Morala fabulei este rezumată de fugarul care își luase lumea în cap și se întoarce în sat, apoi, îi putrezise viața prin pușcării: „Și eu am fost un om cu cinste în lumea asta”...

Din aceeași familie morală (familia oamenilor aprigi, pătimiși și ciudați printre țăranii așezați și docili, respectuoși față de tradiții) este și Dan Jitarul din narațiunea cu același titlu. Jitarul umblă după mistreți, păzește vigilant vitele, are ochi mici, vicleni, este justițiar, puțin cam aspru, dar vrednic, oricum, om de ispravă. Are o mare patimă pentru cai și umblă vorba că-i priceput la furatul lor din satele vecine. Mai are o patimă ce nu-i dă liniște: „se prăpădește” după crâșmărița din Deleni. Iarna, când nu poate umbla pe cărările lui ascunse, bolește în casă „în toată forma”. Pe o asemenea vreme pleacă de acasă și, în drum spre Crășma din Deleni, nedomolitul jitar încearcă să treacă Mureșul pe gheață și pierе înghițit de ape. Desenul este, aici, mai bine conturat și personajul se reține. Un personaj – și acesta – cultivat (prin Sadoveanu, îndeosebi) de proza romantică rurală, la începutul secolului al XX-lea. Agârbiceanu are predilecție, vom vedea, mai ales în nuvelistica sa, pentru asemenea naturi demonice, victime în cele din urmă ale pasiunilor întunecate.

Culea Mereuț, dintr-o povestire remarcată la apariție de către criticii epocii, face parte, dimpotrivă, din tagma singuraticilor împăcați cu lumea. În cazul lui împăcarea înseamnă retragerea din comunitatea satească. A fost păcurar toată viața, este și acum, dar a îmbătrânit și nu mai este la „comandă”. Strungarii tineri nu-l mai ascultă, iar el stă de vorbă cu dulăii flocoși și cu oile. Din când în când povestește întâmplări de demult și atunci ochii i se înduioșează „la amintirea vremilor apuse și clatină din cap fără să zică o vorbă”. Cunoaște vremea și, după semne, o prevede. Nu mai coboară în sat și, când îl caută Vuța, nevasta, are cu ea următorul dialog format numai din automatisme verbale:

„Ai venit, Vuțo?

Și moșneagul privea în pământ. Bătrâna îi răspundea într-un târziu:

- Venit, Culo!

Tăceau amândoi.

- Ș-ai mai făcut rînd de un pachet?

- Mai, că încă am două găini care ouă. Știi, cea galbină, cu creastă de cocoș, și cea pestriță, care ne-a stricat atunci, la Paști, o fereastră... [...]

- Doamne, Culo, mult pifi tu!

- Hm, mult? răspundea moșneagul, scurt, pe nas.

.....

- Uite, Culo, stejarul acela ce-a fost ars. Cine l-a ars?

- L-a trăznit, Vuțo!

- L-a trăznit! Măi, măi! Se minuna bătrâna. Ce putere mare s-a făcut și din pădurea asta! Știi, mai demult erau numai nuiiele de-ngrădit.

- E mult de-atunci, babo!

- Tare mult, moșnege! [...]

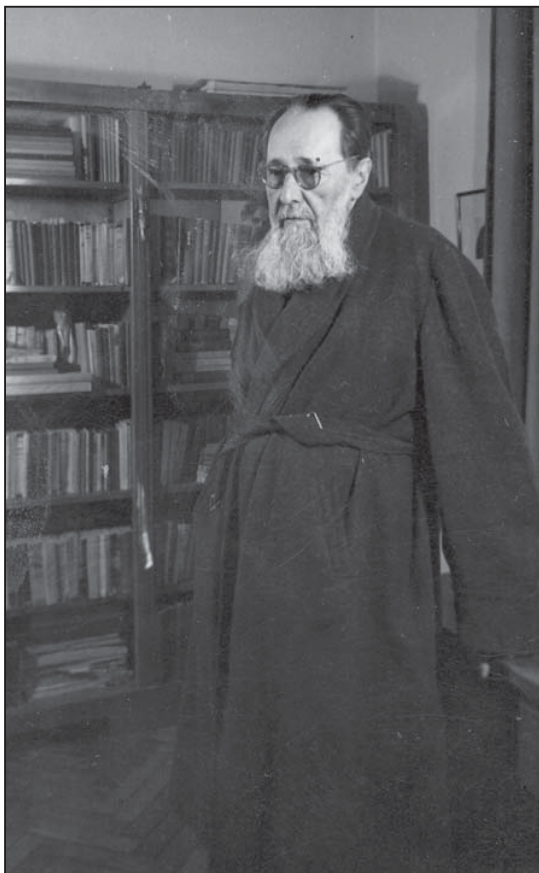
- Acum te duci, Vuțo?

- Da, mă duc!

- Prin sat ce mai e nou?

- Ce să fie, moșnege? Nimic.”

Vuța este o bătrână la locul ei, știe să tacă, în alte povestiri femeile în vârstă turuie ca o moară nefecată, își suduie tot timpul bărbații beutori și recalcitranti și, apoi, se duc la popă să se spovedească. Așa face, de pildă, baba lui Precupaș, om iubeț și aventuros când era tânăr, cântăreț din flaut, azi moș



ruginit, stâlp al cârciumii din sat, amator de povești vechi. Baba lui crede că are pe Necuratul în el și-l reclamă preotului, cerându-i să-l spovedească. Precupaș, care nu-i om prost din fire, se face nebun ca să scape de „cazaniile” babei. El explică preotului tactica sa: se preface numai ca să înfrângă cerbicia babei și să domolească logoreea ei. Are credința că, fiind bătrân, nu mai trebuie să plătească pentru păcatele lui: „Da-i vorba că am trecut de mult, tare de mult, să ierți, și omul, dacă trece, nimic nu mai plătește”...

Două personaje și un alt treilea (narratorul, preotul, cel care primește spovedania și recomandă legea morală – agentul *eticismului*) revin, să se observe, în narațiunile de tinerețe ale lui Agârbiceanu. Bătrânii se sfădesc (sfada fiind unica formă de comunicare ce le-a rămas), se ciorovăiesc din nimic și pentru nimic, ca un exercițiu de supraviețuire; lelea are, mai mereu, inițiativa (orice

femeie care a fost harnică are gura rea, explică naratorul), moșneagul (bădicuțul) tace înțelept, resemnat (ca în povestirea *Doi bătrâni*) sau, când vorbește, spune fraze previzibile. Prozatorul prinde bine mecanismele acestui limbaj golit de sensuri, ca într-o piesă ionesciană în care Domnul și Doamna Smith au tonalitățile graiului ardelean:

„- Doamne, tu Mărie, de mult suntem și noi pe lume! zice moțul, încet, din păcel.

- De mult, Tănase, zău, că tare de mult! răspunde bătrâna de pe laviță. Uite, eu de multe ori nici nu mai pot să-mi aduc bine aminte.

- Așa și eu, tu Mărie! Așa și eu!

Apoi, dup-o altă colindare lungă cu gândurile, zice bunica:

- Ce-ai face tu, Tănase, să mă găsești dimineața moartă?

- Hm! Eu ce-aș face?

- Tu, ce-ai face?

- De-apoi aș chema pe popa și te-aș îngropa, ce să fac altă?

De-aici-ncolo nu mai zice nici unul nimic. Poate că dorm, ori poate că stau așa, pe gânduri, ca nălucile – ușoare, ușoare...”

Dialog, repet, tipic și încheiere, tot tipică, prin nedeterminarea ei în narațiunea lui Agârbiceanu. O dramă molcomă ce continuă, o frântură dintr-un dialog fără consecințe, în fine o acumulare de automatisme verbale într-un spațiu de viață golit de evenimente, fără istorie. Agârbiceanu devine destul de repede un specialist în acest subiect, reușind să fixeze o tipologie care, cu mici variații, trece de la o narațiune la alta, fără a impune, decât foarte rar, personaje memorabile. Un orășean cu simpatii poporaniste, slujbaș inferior într-o bancă, sensibil adică la nedreptățile sociale, merge în fiecare an în vacanță într-un sat și ascultă dialogul stereotip dintre moș Costan, vecinul gazdei, și baba lui, Sorica. Moșul tușește și baba îl ceartă, învinuindu-l de neascultare, necumpătare, lipsă de coerență, în fine, de păcate ce-l vor duce, inevitabil, în iad. Costan se apără moale, cei doi par a se urî de moarte, apoi, deodată, tac, ca o placă de patefon care s-a terminat, după care începe alta, calmă, care deapănă mici istorii despre treburile gospodărești... Cearta izbucnește

din nou, din senin, și cei doi vorbesc în ton mai răstit și cu învinuiri mai grave. Femeia a născut șase copii și bărbatul îi reproșează, absurd, de ce nu s-a oprit la doi... Femeia – ajunsă de mult la vârsta canonică – se jeleşte și-l blestemă pe bărbatul nerecunoscător, căzut la mintea copiilor. Promite să-i facă pomeni, când va muri, de care să se ducă vestea. Un dialog – și aici – ionescian, în rafale, cu alternanțe care înveninează sau luminează frazele: „Da’ spune-mi, bătrân ticălos, așa hârbuită m-ai luat? N-am îngenuinchiat în jugul pe care mi l-ai pus după grumaz? Câți copii ți-am făcut? Câți copii ți-am crescut?”

– Ți-am zis eu să-i faci? Cin’ te-a pus? Te-ai pornit ca o mașină! Cin’ te-a mai putut opri?

– Talpa-iadului ai s-ajungi! Vorbești așa de copiii pe care ni i-a dat Dumnezeu?!

– Ba eu știu că mie tu mi i-ai dat! Și dacă nu te grăbeai și nu te hărniciai așa, știu că era mai bine. Așa, am mai umplut și noi lumea cu șase sărântoci.”

Când revine, peste un an, în vacanță, orășean cu simpatii poporaniste, o găsește pe Sorica singură și simte pustiul greu din preajma ei. „Era ca un cer de plumb care turtea casa, șura pe bătrâni”... Costan murise (*Pustiul*).

Dialogul citat mai înainte se repetă și în alte situații de viață. El este precedat de o prezentare, mai individualizată, mai concretă și chiar mai bine realizată literar a locului în care se desfășoară. Iată cu câtă precizie și cu câtă îmbulzeală de amănunte începe povestirea *Doi bătrâni*: o pregătire ai impresia pentru o mare desfășurare de fapte epice, un preambul care anunță intrarea în scenă a eroului vijelios; în realitate, în narațiunea ce urmează este vorba însă de un cocoș care se strecoară pe sub ușă și, dincolo de ușa casei ruinoase, doi bătrâni care își trec vremea schimbând vorbe goale:

„Căsuța mică, zgribulită de frig parcă subț acoperișul mare de paie, nu ar sămăna să fie dintr-un sat cu cele două case de piatră ce-i stau una de-o parte, una de alta. Între cele două zidiri frumoase, aproape noi, căsuța pare și mai mică, și mai umilită. Curtea-i strâmtă, mai numai cât o grădinuță

de flori, și în curte crește iarbă măruntă și tânără. O tot râtează un purceluș și-o ciupără câteva ciocuri de găină. Sub streășină, la umbră, un podmol luciu, ca o umflătură învechită, razimă păretele, din care abia mijeste o ferestută cu vederi slabe, ca ochiul împăienjenit al unei bătrâne. Ușa e veche, cu brazde adânci, ca lustruite. Pe subț ușă, pe lângă pragul ros, poate intra găina în bunăvoie la ouat în tindă. Ba și cocoșul. Atâta numai că el se strâmtorește puțin. Dar când intră și cocoșul, dinăuntru, din căsuță ce s-ar părea pustie, se aude numai:

– Hâș, hâș, cocoș, mânca-ți-ar ciorile creasta!... Hâș!

Apoi un alt glas, mai gros, s-aude mai dinăuntru:

– Da’ ce-i, babo? Doar n-a fi venit iar cocoșul?!

– Ba a venit, mânca-l-ar frigarea să-l mănce!

– Apoi iar a venit pe subț ușă?

– Vezi bine că iar a venit pe subț ușă.

Glasurele se opresc apoi amândouă, și cocoșul se zbate, se frământă subț ușă”.

Când acțiunea epică se petrece în locuri mai sălbătice, cum se întâmplă în *Valea Dracului*, prozatorul se adaptează ușor, introduce o notă lirică, înfrumusețează peisajul, înregistrează întunericul rece și sunetele tufișului nepătruns, mirosul tare al buruienilor. Părintele Agârbiceanu deschide, acum, povestea boarului Gherasim cu o pană educată de scriitorii romantici. Meticulozitatea realistă din narațiunile deja citate (și din multe, altele, necitate încă în această analiză) este înlocuită de o evocare *însuflețită* (este, cred, termenul cel mai potrivit) din care se poate deduce talentul bine cumpănit și inspirat al prozatorului obosit, parcă, de monotonia peisajelor dezolante ce însoțesc micile și repetitivele drame ale bătrâneții rurale. El pune aici, mai multă culoare și mai mult mister în narațiunile sale. Reunește: „În pădurile bătrâne de pe hotarul Broștenilor sunt multe huzdoape oarbe, multe văi adânci, multe prăpastii care se deschid ca niște guri de iad. Dar dacă treci pe marginea lor călare, murgul ridică puțin capul în vânt, ciulește urechile, apoi se liniștește. Dacă vin câinii de vânătoa-

re, în salturi mari, urmărind sălbătăciunea, și dau de aceste prăpastii, miroasă puși la margine, apoi se strecoară, pe urma vânatului, fără teamă. Dar, acolo, în inima pădurii, tufișurile se îndeasă, se împletesc, razele soarelui, strecurate din bolta frunzelor de deasupra, ca niște fire albe de mătăasă, nu mai pot pătrunde. Și când murgul ajunge aici, sforăie, bate din copite, apoi, înțepenit locului, începe să tremure, iar copoi scheaună și lasă vânatul să se piardă în tufișul nepătruns. Și, din întunerecul rece al tufișului, vin sunete ciudate, nedesluite, vin înfiorări tainice. Împrejmuită de tufișul acesta, cu coastele iuți, îmbrăcate într-aceiași veșmânt sălbatec, doarme, în adâncimi nepătrunse, Valea-Dracului. Mirosul tare, pișcător al buruienilor, al florilor sălbatece, care cresc nevăzute în adâncimi, plutește peste toată împrejurimea ca un abur de fosfor topit. De multă vreme picior de om n-a pătruns în Valea-Dracului. Oamenii spun că, de bună samă, nu-i lucru curat, că acolo zac comori îngropate de pe vremea turcilor, dar că sunt date în paza Necuratului.”

Acestea sunt cele două spații epice predilecte, în care se desfășoară acțiunea din aceste scurte narațiuni. Mai este încă unul format din micile târguri ardelenesti, acolo unde trăiesc funcționarii mărunți, lefegii lui I. L. Caragiale, cu mentalitățile specifice lumii de peste munte. Până să ajungem la ele, să urmărim însă, în continuare, tipologia rurală care domină proza lui Agârbiceanu. Datele psihologice (puține, elementare) sunt aceleași, numai situații de existență pot prezenta unele variații. Bunica Iova este bătrână, stă mai mult în pat și nepoții nu vor să doarmă cu ea. Mama lor încearcă să facă o rânduială, însă cel asupra căruia cade mereu năpasta este copilul cel mic. Vârvara este, tot bătrână, slabă ca o suveică, tușește mult, suferă de nădușală la piept și la „răsufluș”, doctorul zice că-i „hertică”. Când vine să-i citească popa, rugăciunea nu prinde și femeia beteagă crede că tămăduirea nu-i posibilă pentru că popa este omul diavolului. Vârvara își povestește biografia și biografia ei este plină de mari nenorociri. Sfârșește răpusă de „călcătură”, stricare la fiere, și „aghiușul acela”,

adică de nădușala de care a fost vorba mai înainte (*Vârvara*). Bădicul Pătruț este și el „om după toată forma”, știe ceva carte, citește istorii din gazetă și, în momentele de mulțumire sufletească, reproduce prietenilor săi, la crâșmă, din *Cântarea României*. Este, în lumea ardeleană cu reacții mai încete, un fel de Moromete fără ironie (*Bădicul Pătruț*). Lina și-a crescut frații și, la 30 de ani, este nemăritată. Este slugă la un bogătan, e harnică, este credincioasă, postește mult și, de la o vreme, pânțele ei începe să crească. Într-o noapte fuge din curtea bogătanului și a doua zi este găsită moartă în casa pustie în care crescuse. Viața ei nefericită este relatată pe scurt. O fotografie îngălbenită, ștearsă de vreme, comentată rapid, fără afecțiune (*Lina*). Tușa Evuța este clevețitoare, lucrează puțin și duce vorba de colo, colo. Este gura rea a satului, cronicarul infatigabil al unei istorii fără mari evenimente (*Gura satului*). Sănduța se teme grozav de diavol, crede că el se amestecă în toate câte se întâmplă în sat, de aceea bate mereu mătânii, se duce la biserică să se roage, la întoarcere în fața troițelor bate alt rând de mătânii, ține toate posturile și, gândind că i-a sosit ceasul, trimite pe Culae să-i aducă preotul „s-o grijească”. Vrea să fie dezlegată de blestem. Pe când era tânără nevastă, avusese o poveste cu unul, Ionașcu, se îmbătase „cumu-i leuca” și, ispitită de diavol, înnoprase cu el în casă. Acum, înainte de a se prezenta în fața lui Dumnezeu, la judecată, vrea să mărturisească totul și să se elibereze de păcat. Cere părerea lui Culae, dar Culae nu vrea să afle păcatele bătrânei cu care a petrecut o viață întreagă:

„- Ce zici tu, Culae, la treaba asta?

- Ce să zic, nu zic nimic.

- Da dacă-ți spuneam atunci, ce făceai?

Bătrânul se mânie deodată.

- Ce-aș fi făcut atunci?”

Culae nu crede însă în diavoli, este un spirit pozitiv: bătrânețea a stins în el orgoliul viril. Sau este, poate, un om înțelept care nu mai ia în seamă ceea ce nu mai poate fi descurcat, reparat din trecutul îndepărtat. Așa că trage liniștit din pipă nu se arată deloc interesat de confesiunile și remușcările tardive ale evlavioasei, potelnice Sănduța,

cea ispitită de necuratul. Când aceasta revine cu istoria ei veche, Culae judecă aspru natura fricoasă a femeii. Este un timp al dezvăluirii păcatelor și un timp al discreției. Nu trebuie confundate planurile. Bătrânul țăran refuză să judece abaterile morale vechi:

„- Ce crezi tu, măi Culae, de toate astea?

- Ce să cred. Că-i iar a poveste de-a ta. Dacă ar fi cum zici tu, atunci toate femeile ar trebui să viseze urât și să se teamă de diavol.”

Așa că păcătoasa Sănduța moare fără să știe ce ar fi făcut Culae, omul ei, dacă ea ar fi mărturisit la timp istoria cu numitul Ionașcu (*Sănduța*). În alte povestiri aflăm o opinie mai clar formulată despre felul în care este privită, în morala țărească, femeia și, în genere, cum este văzut de acești oameni hârșiți de viață sentimentul erotic. Agârbiceanu este foarte discret, de regulă, cu această problemă. Iubirea intră rar și sub forme foarte cuviincioase, doar aluzive, în calendarul său epic. Dragostea este o istorie ce ține de anotimpul tinereții, până la căsătorie. Abaterile de la această schemă provoacă tragedii înăbușite de timp. Unele lasă urme și urmele intră într-o istorie revelată (povestită) târziu, la bătrânețe, când toate simbolurile s-au stins. Grigoraș își vinde boii și, luând un preț bun pe ei, vrea să-și omenească, la cârciumă, cumnații mai sărântoci decât el. Grigoraș mai este și un om curios, vrea să știe cum trăiesc cumnații cu surorile lui. Așa că, în timpul cinstirii, vine vorba de muier, în genere, și de rolul ei în familie. Moralistul Grigoraș dă lecții cumnaților săi în acest chip:

„- Mă sărântocilor, zise, – acum voi să nu vă supărați că vă zic sărântoci. Măi sărântocilor, v-am chemat să vă omenesc ca pe niște cumnați ce-mi sunteți. Spuneți-mi voi, mulțamiți sunteți cu nevestele?

- Iacă ce mai vorbă! Acum, după câte cincisprezece-douăzeci de ani ne întrebăm tu dacă suntem mulțamiți?!

- Eu vorbesc după adevăr, mă Ilie. Că muier, până-i tânără, îi a dracului și te face de-ți place de ea. Da' după ce se mai trece, și tot te ai bine cu ea, atunci se cheamă că v-ați avut dragi de la început.

- Bune femei, cumnate, din partea lor n-avem nici o greutate. Iacă, sunt ele alte năcazuri, zise cumnatul său Niculae.

- Măi, dacă te ai bine cu nevasta, alt năcaz nu mai este în lume!”

Grigoraș, care predică armonia conjugală, este un beutor strașnic și un om care nu se teme de nimic. După chefuri prelungite cu prietenii și cumnații se întoarce noaptea acasă, în alt sat, trecând prin locuri pustii pe unde umblă lupii. Muier, lui îl ceartă („ia seama, Grigoraș, că ai s-o pățești! Nu pleca vinos”), dar Grigoraș nu ține seama de previziunile muierii înțelepte, prevenitoare și, într-o dimineață, plosca lui cu vin este găsită de doi vânători în „huzdoape” pe zăpada însângerată (*Lăureanul*).

Sunt, printre țăranii lui Agârbiceanu, și oameni cu firea mai ascunsă, ca bădicul Clement Mârza (*Lada*), care a adunat bani buni pe când *băile* mergeau bine. Ține aurul într-o ladă ferecată sub lacăte grele. Cel puțin așa se zvonește. Bădicul nu spune niciodată ceea ce se află în ladă, așa că toate rudele așteaptă să se întâmple ceva pentru a pune mâna pe moștenire. Nici chiar Susana, nevasta bădicului Clement, n-a văzut cu ochii ei comoara din ladă. Murind Susana, bădicul se însoară, la 56 de ani, cu o muier mai tânără cu 15 ani decât el. Muier, vrea să afle bineînțeles ce se află în ladă și, bănuind ca toată lumea că acolo se găsește mult aur, caută peste tot cheia de la lacăt. N-o găsește și așteaptă sfârșitul bădicului ca să dezlege misterul. Când este trimisă după preot să vină să-l *grijească*, nevasta rea și lăcomă se face că nu-l găsește, voind astfel să precipite deznodământul. Bădicul Clement, proprietarul lăzii râvnite de rubedenii, moare, într-adevăr, și, când lada este spartă, se vede că în ea nu se află aur, ci doar bolovanii. Bădicul îi păcălise decenii de-a rândul pe cei din jur. Un alt bătrân se duce la preot să se spovedească și-i cere ca la înmormântarea lui, în loc de trei evanghelii – cum este regula, să se citească patru. A patra să fie citită în fața cârciumii, loc în care bătrânul își petrecuse mult timp fugărit de acasă de nora răutăcioasă. Când preotul îi promite, omul se luminează și, pentru a sărbători

succesul testamentului său, intră în crâșmă (*A patra*).

Un alt moșneag stă de vorbă cu moartea și o păcălește „cerându-i răgaz pentru a-și vedea de suflet”. Totul se petrece, bineînțeles, în imaginația lui. Șiretenia băutorului este că nu-i oferă morții scaun pe care să se așeze. Se pregătește pentru a treia (ultima) rundă cu moartea și, conștient că n-o să mai scape, vrea să consume un păhărel de țuică. „Mai am două zile – explică el – și-n urmă, dacă vine jupâneasa, ce știu eu în ce lumi mă duce?!” (*Bețivul*). Bădicul Stan este „postelnic” mare, nu pune nimic în gură, se roagă mereu și cei din preajmă îl cred un om sfințit. Lelea Maria descoperă însă că bădicul ei, omul postelnic și sfințit, taie noaptea din caltaboșii din pod și se hrănește copios pe ascuns (*Patima bădicului Stan*). Doi soți vin la preot „la interogator”, cerând divorțul. Femeia se plânge că bărbatul este violent și o suduie, iar ea este beteagă și nu le poate face pe toate în gospodărie și, peste toate, bădicul ei este zgârcit cum nu se mai poate; bărbatul zice însă că muiera sa este dracul însuși, fură din casă și duce la mă-sa, este tiranică, vrea să stăpânească totul, stă tot timpul cu gura pe el. Preotul, spirit perspicace și om drept, face o judecată solomonică: ia o foaie de hârtie și se pregătește să noteze declarațiile care să ducă la despărțire. Înfricoșați Ion Rodeanu și Marina Albu nu acceptă însă protocolul. Mai bine să trăiască în infernul conjugal de până acum, „cum va da Cel de-sus”, decât să rămână, fiecare de capul lui:

„- O să vă-ntreb acum, da’ să băgați bine de samă: veți jura pentru ce veți spune. Despărțania va merge ușor, căci nu sunteți voi oameni care să țineți o casă! Așternu câteva rânduri negre pe hârtie, apoi se întoarse spre cei doi. Bărbatul și muiera amuțiră deodată. Priveau în pământ și se gândeau parcă la ceva foarte îndepărtat.

- Ion Rodeanu declară azi, la protocol, că vrea despărțanie de soția sa legiuită, Marina Albu, din motivele următoare... citi popa.

- Nu, părinte, zise cu groază bărbatul, ca și când l-ar fi așteptat ceva înspăimântător. Eu nu dau asta la protocol. Eu vreau numai

să pot trăi în pace cu ea. Nu vreau să mă despart.

Vorbea cu capul plecat. Nu privea nici la popă, nici la nevestă, nici la colțul mesei.

- Ești un slăbănog, tu, se vede! N-ai curajul să te desparți, după ce ai spus o dată că nu mai poți trăi cu ea! Da’ n-are a face. E destul învoirea ei. – Apoi, către femeie: Te bate?

- Mă bate de mă usucă!

- Îți încuie tot și-ți dă ca la o slujnică?

- Așa, părinte...

- Nu te suferă să ajuți pe mumă-ta?

- Nici cu cât îi negru subț unghie.

- Nu-l mai poți suferi?

- Nu-l mai pot.

- Așadar, punem la protocol toate astea și că vrei despărțanie.

Femeia înghiți în săc de câteva ori, apoi zise pe un glas foarte ascuțit:

- Nu! Asta n-o vreau, părinte! Asta n-o pune la protocol! [...]”

Saveta este o nevestă cuminte, harnică, dar nu are multă minte: crede în „boscoane” și prevede numai catastrofe. Când bădicul Stan, soțul, culege bureți și-i aduce acasă, Saveta îi refuză, zicând că pot fi veninoși. Când se duc la nași, îl îndeamnă pe Stan să calce pragul cu dreptul, nu cu stângul, căci altfel se vor petrece mari nenorociri. Când vin ploile, vara, Saveta spune că se vor rupe norii și va bate năpraznic grindina, când merge la biserică se teme de moarte să nu ia foc biserica de la lumânări, în fine, de atâtea previziuni rele, Stan intră la păreri și crede că Saveta lui are legături cu Necuratul. Încheierea acestei istorii este previzibilă: la bătrânețe, superstițioasa Saveta, proorocul incoruptibil al tuturor nenorocirilor, moare înecată cu un os de pește în postul mare (*Cobe*). Este aici o variantă ardelenască la *Prostia omenească* a lui Creangă. O altă bătrână, atipică în tipologia epicii lui Agârbiceanu, este eroina din *Necredincioasa*. Orfană, ea și-a agonisit din munca ei o grădină, o casă și a făcut, „după lege”, opt copii. Când este adus preotul s-o spovedească, refuză, spunând că „cine trăiește necăjit are destul canon și nu-i mai trebă altu-n lumea asta”. Preotul înțelege și pleacă fără să fie supărat pe bătrâna recalcitrantă.

Alexandru ZUB

Istorici români în căutarea Europei



Abstract

Articolul aduce în atenția publicului subiectul europenismului, această temă venind în prim-plan datorită crizei din Ucraina, în spatele căreia se află, de fapt, o criză a Rusiei. Situația contemporană nu este nouă pentru istorici. Istoricii români au militat mereu pentru o mai bună autocogniție și un statut extern mai onorabil. Valorile europene, respectiv valorile occidentale, au constituit mereu referința de bază. Europa ca entitate geopolitică și europenismul ca atitudine intelectuală sunt teme recurente, inevitabile, ale istoriografiei române, începând cu umanismul secolului al XVII-lea și până în vremea noastră. Istoricii, deși sub restricții de tot felul, au găsit mijloace de a pune în valoare problema integrării europene, îndeosebi sub unghiul conexiunilor internaționale, dar și ca temă de reflecție.

Cuvinte-cheie: europenism, integrare, istorici, criză

This article brings to the public attention the topic of "Europenism" that, in its turn, was brought about by the Ukrainian crisis beyond which actually stands the Russian crisis. This contemporary situation is not new to historians. Romanian historians have always fought for a better self cognition and a more honorable status of the foreign affairs. The European values, i.e. the Western values, have always stood for a reference. Europe as a geopolitical entity and "Europenism" as an intellectual attitude constitute recurrent unavoidable topics of Romanian historiography, starting with the 17th century humanism until nowadays. Fighting restrictions, historians have always found means to underline the issue of the European integration mainly from the international connections point of view, and they meant to make us all think about it.

Keywords: Europenism, integration, historians, crisis.

Noua suită de interogații pe tema europenismului, a treisprezecea, are loc într-un moment când bătrânul continent, cu toate ale lui, se simte pus iarăși în cauză de factori divergenți, dincolo de vechiul și pe alocuri motivatul euroscepticism, fenomen al cărui „dosar” tinde să includă noi dispute¹. Primul plan îl deține deocamdată criza

ucraineană, care nu e altceva decât criza Rusiei, ajunsă în situația de a-și relansa proiectul imperial². Vechi focare de discordie se reanimă, pe continent, în lipsa unor soluții rapide și eficiente, unele chiar în proximitatea noastră.

Istoricii români s-au confruntat mereu, în ultimele secole, cu asemenea probleme, de

Alexandru ZUB - Institutul de Istorie „A.D. Xenopol” – Academia Română, Filiala Iași, e-mail: alzub@xenopol.is.edu.ro.

1 Cf. Elena Dumitru, *Independența Scoției va declanșa o furtună a separatismului în Europa*, în „Adevărul”, 15 sept. 2014, p. 14.

2 Cf. Șerban Papacostea, *Rusia între imperiu și modernizare*, în revista „22”, XXV, 30-31 (29 iul.-11 aug. 2014), p. 6-8.

n-ar fi să amintim aici decât numele lui M. Costin, D. Cantemir, M. Kogălniceanu, A.D. Xenopol, N. Iorga, G. Brătianu, serie ilustră din care trei și-au sfârșit zilele în condiții tragice, militând pentru o mai bună autocogniție și pentru un statut extern mai onorabil³. „Evropa” cărturarilor umaniști, menționată ocazional, a devenit o preocupare mai insistentă în epoca renașterii naționale, încă nedestul studiată sub acest unghi. La 1837, sub influența fraților Humboldt și a profesorului său Leopold von Ranke, tânărul *studiosus* român M. Kogălniceanu publica o sinteză asupra istoriei țării sale, care debuta (în ediția din 1854) cu acest avertisment: „Les grands événements qui font aujourd’hui des principautés du Danube (dont l’histoire est généralement peu connue) le théâtre d’une guerre européenne, nous ont inspiré l’idée de remettre sous les yeux du public un ouvrage qui empreinte aux faits de la politique du jour un nouvel et puissant intérêt d’actualité et d’apropos”⁴. Era încă în curs războiul Crimeii. I-a fost dat aceluiși istoric să joace un rol eminent în unirea și construcția statală a românilor, să fie ministru de Externe al țării în vremea războiului de neațărnare, să asume rolul de ambasador la Paris după acel război, iar înainte de a se stinge, să rostească la Academia Română un celebru discurs, autentică pagină de ego-istorie, în care s-a raportat, în deplină cunoștință de cauză, la durată națională.

Am evocat un exemplu, însă la fel de bine ne-am putea referi la A.D. Xenopol, la N. Iorga, la G. Brătianu ș.a., pentru care referința la Europa și standardele ei multiple au fost o preocupare continuă, chiar obsesivă, fixând repere de neocolit în orice analiză istoriografică. Să amintim din atâtea, unele mai cunoscute și de natură a întregi tabloul.

Europa ca entitate geopolitică și europenismul ca atitudine intelectuală sunt teme recurente, inevitabile, ale istoriografiei

române, începând cu „umaniștii” din secolul al XVII-lea și terminând cu postmodernii demitizanți din vremea noastră. Stă în firea omului de oricând și de oriunde să se preocupe de locul său printre semenii, de propria identitate, prin analogie cu ceilalți. Memoria și istoria au fost antamate de aceea mereu consensual, alături de alte domenii ale cunoașterii de sine, pentru a da contur unui răspuns (pluralul ar fi aici preferabil) cât mai exact.

În adevăr, apartenența culturală și religioasă la o entitate superioară, cum era sesizată Europa pe timpul cronicarilor Grigore Ureche și Miron Costin, era o idee de neocolit în orice discurs identitar. Europa lui Brâncoveanu și Cantemir începea să prindă contururi mai exacte, cu raportare îndeosebi la imperiile vecine, ale căror veleități dominatoare se întretăiau în spațiul carpato-danubiano-pontic. Ilumiștii ardeleni și cărturarii români din principatele dunărene și-au dat mâna pentru a sintetiza un program național, în care Dacia, apoi România au devenit concepte coagulante, apoi realități geopolitice, structurante, în condiții deloc simple, deloc ușor de gestionat *en historien*⁵. Oameni politici, diplomați și militari au pus în operă, de-a lungul unui secol convulsiv și dramatic, acel proiect național, întocmit prin solidarizarea câtorva generații. Istoricii, se poate spune fără nici o prezumție, s-au aflat mereu în frunte, iar valorile europene (adică occidentale) au constituit mereu referința de bază⁶. I.I.C. Brătianu, Iuliu Maniu, N. Titulescu, Gr. Gafencu, îndeosebi, se cuvin amintiți consensual. Ultimul din serie, aflat în exil sub dictatura comunistă, își îndemna (1948) astfel comilonii la solidaritate, în numele unui proiect integrativ deplin actual: „Car il n’y a qu’une seule Europe; même lorsque son corps est mutilé et divisé, la pensée qui nous guide vers elle est une et indivisible. L’Europe ne peut pas naître à une vie nouvelle à l’Ouest si elle se meurt à l’Est; elle ne peut retrouver

3 Cf. Alexandru Zub, *Cunoaștere de sine și integrare*, Iași, 1986 (2004).

4 M. Kogălniceanu, *Opere*, I, București, 1946, p. 55.

5 Cf. Al. Husar, *Ideea europeană sau Noi și Europa (Istorie, cultură, civilizație)*, Iași/Chișinău, 1993.

6 Cf. Dan Berindei, *Les Roumains en Europe au XIXe siècle. Etudes et essais historiques*, București, 2008.



sa santé, sa grandeur et des forces nouvelles que dans le cadre de ses limites naturelles⁷. Era spiritul ce animase pe marii oameni politici români, precum Aurel Popovici, Take Ionescu, N. Titulescu etc., unii amintiți cu elogii și în text. Autorul folosea uneltele diplomației, firește, dar și discursul istoriografic, domenii ce au conlucrat mereu în ultimele secole. Din zona diplomației venea și un alt exilat, fost ministru de Externe, Mihail Sturdza, pentru care „sfârșitul Europei” afine era o tristă realitate⁸.

Istoriografia produsă în exil a dat unele studii de aleasă ținută, în care tema europeanismului era mereu prezentă, e.g. la M. Berindei, M. Cazacu, P. Chihaia, Al. Ciorănescu, G. Ciorănescu, N. Djuvara, I.C. Drăgan, Vlad Georgescu, Sergiu Grossu, C. Ionițoiu, M.D. Sturdza, P. Șeicaru, autori încă prea puțin puși în valoare de noile

generații.

Istoricii din țară, deși sub restricții de tot felul, au găsit mijloace de a pune în valoare, documentar și exegetic, problema integrării europene, îndeosebi sub unghiul conexiunilor internaționale, dar și ca temă de reflecție mai amplă, ca în cazul ilustrat, între alții, de Dan Berindei, Z. Dumitrescu-Bușulenga, Al. Duțu, Dan Hăulică, Adrian Marino, Victor Neumann, Eugen Simion, P. Teodor, R. Theodorescu. Eu însumi mi-am îngăduit să abordez unele teme conexe, privind istorismul românesc, renașterea națională, epoca Junimii, școala critică, perioada interbelică, tranziția post-comunistă, în care mai toată problematica europeanismului ocupă un loc semnificativ⁹.

Interogația propusă acum, la noua întâlnire pe tema *Penser l'Europe*, invită desigur la nuanțe noi și la aprofundări.

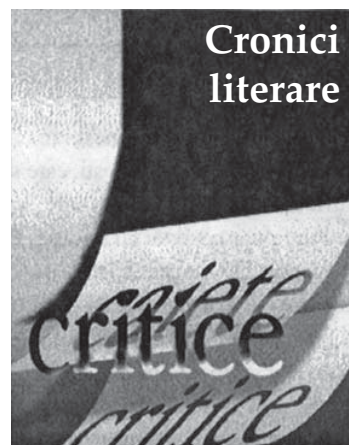
7 Grigore Gafencu, *Apel, 15 juin 1948*, în „Secolul 20”, 10-12/1999, 1-3/2000, coperta.

8 M. Sturdza, *România și sfârșitul Europei. Amintiri din țara pierdută*, Paris, 1994.

9 Cf. *Historia sub specie aeternitatis. In honorem magistri Alexandru Zub*, ediderunt Victor Spinei et Gheorghe Cliveti, Brăila, 2009.

Paul CERNAT

Dosarul ca un scrin negru* (III)



Abstract

Eseul de față discută dosarul de securitate al criticului literar G. Călinescu din perioada 1954-1962, reconstituit și comentat de istoricul literar I. Opreșan. Sunt analizate, pe lângă contextul politic totalitar al urmăririi operative, culisele vieții literare din epocă, ale biografiei și activității criticului. Sunt, de asemenea, discutate și evaluate contribuțiile documentare ale investigației, precum și relevanța lor pentru istoria literară și intelectuală din România comunistă.

Cuvinte-cheie: dosar, comunism, biografic, intimitate, politică.

The present essay debates upon the Security file of the literary critic G. Călinescu for the period 1954-1962, such as it was reconstituted and commented upon by the literary historic I. Opreșan. Side scenes of the critic's literary life, biography and activity in the epoch are scrutinized beyond the totalitarian political context of the operative watch. Reference contributions of the investigation as well as their relevance for the intellectual and literary history in the Communist Romania are also taken into consideration and evaluated.

Keywords: file, Communism, biographic, intimacy, politics.

Fără a-mi propune să intru în discutarea „tehnică” a procesului de urmărire din dosarul investigat de I. Opreșan (nu e cazul, nici nu am competența necesară), trebuie să remarc faptul că printre „ochiurile rețelei” se vede foarte bine o întreagă viață literară la firul ierbii. Multe informații aduc date suplimentare față de mărturiile consemnate în interviurile din *Spectacolul personalității...* și în alte documente biografice, pe fundalul istoric binecunoscut. Ele țin, în general, de aspecte intime, subterane. Profitând de marja de relaxare hrușciovistă, Călinescu și-a angajat la Institutul de Istorie Literară și Folclor din Academia R.P.R. asistenți recent eliberați din închisori, iar în locul zbirului

ideologic Ion Vitner și l-a ales drept director adjunct pe mai înțeleghătorul Mihai Novicov. Declarația dată sub anchetă de Cornelia Ștefănescu, în procesul Noica-Pillat (reprodusă și aici) oferă detalii despre geneza institutului „pornind de la nucleul Ovidiu Papadima și Valeriu Ciobanu”. Pentru condamnatul George Ivașcu, vechi discipol și militant de stânga, acuzat de colaborări legionare, Călinescu intervenise salutar la eliberarea acestuia, apărându-i patetic nevinovăția; drept urmare, va beneficia din partea lui de recunoștință și protecție la *Contemporanul*, ca și – mai târziu – destui critici reformatori din noile generații. Relațiile interumane, amănuntele biografice de culise, sunt, în

Paul CERNAT, Universitatea din București, Facultatea de Litere, e-mail: cernatpaul@gmail.com.

* I. OPREȘAN, *Asaltul cetății. Dosarul de securitate al lui G. Călinescu*, Academia Română, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, Editura Saeculum I.O., seria „Documente revelatorii”, București, 2014, 594 p.

acest sens, deosebit de importante pentru istoricii epocii, iar dosarul deschide, uneori, perspective insolite asupra lor. Putem bănuî, spre exemplu, o anumită antipatie personală și o frustrare multiplu motivată a agentei M.S. (Cornelia Ștefănescu) față de Liliana Fischer. În aceeași declarație dată sub anchetă, cea dintâi acuză, alături de angajarea preferențială la Institut a unor colaboratori vechi și cu „manifestări nesănătoase”, ca Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Ovidiu Papadima, Valeriu Ciobanu și Dinu Pillat (adus în locul „sionistei declarate” Dora Litmann, emigrate în Israel), preferința lui Călinescu pentru tânăra „cea mai mult lăudată și dată ca exemplu”. „Considerată (cf. M.S.) un spirit atotcuprinzător, cultă și singura femeie îndreptățită să spună lucruri valoroase și singura femeie îndreptățită să scrie”, Liliana Fischer a fost plasată de Călinescu în zona – ferită de ingerințe ideologice – a literaturii franceze clasice. Indiferența călinesciană față de „literatura nouă” (pe care, totuși, a servit-o intermitent) a fost acuzată în repetate rânduri de gardienii dogmatismului stalinist. Însă, trebuie spus, nici înainte de instaurarea noului regim critica lui G. Călinescu nu fusese centrată pe actualitate, ci (tot) pe „clasici” și secolul 19. Îndepărtarea sa de la Universitate și plasarea compensatorie la conducerea Institutului de Istorie Literară și Folclor avusese, desigur, o miză profilactică: prea individualist și estetizant, criticul nu mai trebuia să-și exercite influența formativă asupra studenților, ci (doar) asupra cercetătorilor dintr-un domeniu de nișă. Derobându-se de la comentarea literaturii noi, G. Călinescu pretindea că o lasă în seama „tinerilor”. Dar nu a oricărora, întrucât cei aduși de el la Institut o tratau, de multe ori, cu dispreț identic, cei cu „dosar prost” ironizându-i pe colegii care o serveau. Drept urmare, negociindu-și marja de estetism, într-o nișă de lux a realismului socialist, incipient liberalizat din 1955, prin avansul grupării Dej asupra celei cominterniste, Călinescu se va autodefini, într-una din primele-i prelegeri după reîncadrare (28 aprilie 1960), ca mergând „pe linie, dar în pas de menuet”, „un om vechi, care poartă



haine de bună calitate, dar reconsiderate”. La aceste cuvinte – consemnează agenta M.S. – „sala a aplaudat”. Pe de altă parte, expunerea – aflăm de la aceeași sursă – a fost întreruptă de pauzele „câteodată penibile” ale profesorului, care tot timpul „parcă aștepta confirmarea” din partea lui G. Ivașcu (prezent în amfiteatru, acesta-l condusesse pe Călinescu la Facultate) și, de fapt, a Partidului pe care-l reprezenta, fiind în plus alarmat și de o studentă din primele rânduri care stenografia de zor cursul. Era, să precizăm, un curs despre „construcția în epoca romantică a lui Gr. Alexandrescu și N. Filimon”, dar cu „continue raportări la construcția socialistă din zilele noastre”. Pe bună dreptate, I. Opreșan dedică un întreg capitol final despre „psihologia fricii” la „optimistul” Călinescu, terorizat deopotrivă de avansul bolii fatale și de injecțiunile regimului, care-l speriaseră (toți cei care l-au cunoscut confirmă, retrospectiv, anxietatea criticului, dar nu-ți poți abține un zâmbet amar observând cum unul dintre denunțatori, George Muntean, îi psihanalizează retrospectiv complexele în interviuri comprehensive). În aceste condiții, prezența afectuoasă a tinerilor („familia” extinsă a

profesorului) devine, spiritualicește, vitală: „Vreau să fiu printre tineri, alături de ei. E îngrozitor să simți că îmbătrânești”, consemnează agenta M.S., după care precizează complice: „Acad. Călinescu a fost foarte mulțumit că majoritatea colaboratorilor Institutului au fost la Universitate. Ne consideră pe toți «creația lui»”. Agentă e nemulțumită de „neîncrederea și disprețul” lui G.C. la adresa tinerilor, suspectați că (spre deosebire de „pregătirea excepțională” a „oamenilor vechi”) „nu și-au făcut o cultură solidă” în anii democrației populare și s-au ridicat „numai prin politic”; există și unele discriminări de gen, legate de implicarea în „actualitate”, frustrări privind mortificarea activității: „de aici și interzicerea de a scrie în afară (...) Fiind singura femeie din institut, care am avut curajul să public la revistele literare ale Uniunii Scriitorilor, în afară de colegii băieți Bucur și Vârgolici, am avut de suferit, ținându-mi-se o zi întreagă un discurs despre incapacitatea femeilor de a face muncă de creație. Venisem cu mult entuziasm la Institut și mi se tăia tot elanul. Am dat ascultare indicațiilor directorului să fac bibliografii adnotate, dar acest fel de a lucra nu-mi dădea nicio mulțumire”. În privința „literaturii noi” din R.P.R., Călinescu încerca să acrediteze ideea că e greu să te pronunți despre „o literatură în formare”, fiind recomandată preocuparea pentru „valori consacrate” (scriitori „noi”, precum Maria Banuș, Cicerone Teodorescu, Eusebiu Camilar sau Eugen Barbu erau considerați „producători de maculatură”). Rămâne, altminteri, de discutat cât din monografiile despre Grigore Alexandrescu, N. Filimon și „scriitorii minori”, din lucrările sale de folclor ș.a.m.d. sunt cu adevărat opera sa și cât aparține unor angajați tineri ca Elena Piru, Gh. Vrabie, Valeriu Ciobanu sau Ovidiu Papadima, folosiți ca documentariști sau „negri” (problema drepturilor de autor în epocă este oricum complicată, mai ales în cazul celor privați, din motive politice, de dreptul la semnătură). Dosarul de securitate „în cruce”, reprezentat de urmărirea pentru ecurile *Bietului Ioanide* și de „dosarul Scriitorul” (1959-1962), e bazat pe informațiile câtorva agenți asidui ca „Armeanu”,

„Filipescu”, „David”, „Virgiliu”, „Silviu” sau „Ardeleanu”, sau mai puțin pregătiți („Ion Stere”). Cei mai avizați și mai activi rămân însă, de departe, Maria Săndulescu și Ștefan Dragomirescu. Dacă Maria Săndulescu era responsabilă în special cu delațiunile din cadrul și din preajma Institutului (inclusiv din intimitatea lui Călinescu), Ștefan Dragomirescu, alias George Muntean, e identificat de I. Oprișan drept „omul de legătură cu G. Ivașcu de la *Contemporanul*, care îi prelua articolele pentru *Cronica optimistului* și-i anunța modificările cenzurii”. Relatările lor contribuie din plin la reconstruirea cotidiană a activității și personalității acestuia.

În fața a trei colaboratori – consemnează M.S. – Călinescu afirma ritos, într-un acces de megalomanie histrionică, după o întrevedere de taină cu Gh. Gheorghiu-Dej: „Sunt mai puternic decât vă închipuiți. Sunt un leu cu cinci picioare. Sunt un stăpân absolut și totdeauna victorios în hotărârile și acțiunile mele. Fac exact ce vreau și toată lumea este dispusă să-mi primească toate cererile mele, oricare ar fi ele”. Și: „Când vorbesc în Parlament, spun, în cele mai simple cuvinte, cele mai mari adevăruri și tov. Dej mă îmbrățișează afectuos. Veți vedea că tot ce scriu eu va fi publicat”. Care va fi fost oare „al cincilea picior” al leului? Informațiile din dosar ni-l arată pe Călinescu urmărind febril mersul politicii internaționale, taxând atitudinea neangajantă a Chinei și rezistența unor țări occidentale la proiectul hrușciovist al „convergenței sistemelor”. Alături de echipa Dej și de intelectualii parțial recupeați (precum Arghezi), criticul e un pionier al „destinderii” în cultură, un maestru al supraviețuirii și al creației în nișă. Pentru Radu Petrescu și alți „ucenici la clasici”, articolele sale umaniste, cu toate concesiile reprezentau, în acei ani, „semne de viață în pustiu”. După o adeziune inițial sinceră, apoi tot mai conformistă, dar și mai frustantă, la regimul democrat-popular, Călinescu își asumase statutul de tovarăș de drum, lucrând subteran, împreună cu vechi prieteni și potenți influenți, pentru lărgirea graduală a culoarului estetic. O notă informativă din 1958 a lui Ștefan Dragomi-

rescu-George Muntean (reproducând o convorbire cu el a criticului) evidențiază luciditatea evaluărilor politice călinesciene: „Numai proștii își închipuie că în țările de democrație populară va interveni o schimbare impusă de Occident. O schimbare va veni atunci când lucrurile vor evolua în Uniunea Sovietică. Orice schimbare la noi va fi un reflex al schimbărilor eventuale de acolo”. Simptomatice (și exacte) se dovedesc a fi, în această privință, declarațiile unui vechi colaborator al său, Gheorghe Vrabie, transcrise (nu știm cât de fidel) de agentul „David”: „nu trebuie considerat, sub nicio formă, ca integrat în regimul nostru socialist (...) deși scrie articole pe linia marxistă în revista *Contemporanul*, aceasta o face numai pentru a satisface, formal, directive generale pe care se orientează toți artiștii și scriitorii noștri”. În tot cazul, lui Călinescu nu-i place scenografia recanonizării unor mari scriitori puși la index în anii stalinizării. Aniversarea lui Arghezi la 80 de ani îi provoacă destule resentimente față de unii colegi de Academie, pe care le mărturisește colaboratorilor: „Bogza, de pildă, ca un clown de circ s-a repezit la Arghezi în timpul ședinței și i-a pupat mâna. Nu-ți mai spun că tocmai Vianu nu era indicat să-i facă elogiul lui Arghezi, căci toată lumea știe că Arghezi l-a batjocorit într-o carte, numindu-l Tivianu”.

Reconstituirea, via G. Muntean și G. Ivașcu, a procesului cenzurării și a presiunilor în vederea autocenzurării poemelor și articolelor trimise de Călinescu la *Contemporanul* dezvăluie doar un aspect al unor presiuni politice umiltoare. Ele vor contribui, masiv, la degradarea sănătății criticului. Există însă și unele victorii morale. După ce, la Academie, fusese criticat pentru dezangajare și „lucruri neplăcute din tinerețe”, Călinescu dă afară din casă o echipă de la studiourile de televiziune „Alexandru Sahia”, venită să realizeze un film documentar despre el, punând astfel presiune asupra celor care blocau apariția *Scrinului negru*, „torturându-l” prin eliminarea continuă și rescrierea a unor fragmente. O întâlnire „memorabilă” obținută cu Dej, via Ivașcu, ocazie cu care îi oferă „pedagogic” *Istoria...*, după

care publică o elogioasă „cronică a optimistului” (*Un mare patriot*, căreia Dej îi va schimba, simptomatic, titlul în *Un muncitor*), deschide calea publicării romanului, prin blocarea „mafiei proletcultiste” în frunte cu Leonte Răutu. Într-o scenă antologică, acesta – venit într-o vizită de curtoazie – e ținut de critic la poartă și împiedicat să intre sub un pretext grotesc: „Nu se poate. Am câini. Sunt răi. Nu știu ideologie. O să vă muște. Iese conflict politic. Stăm de vorbă aici”. Nici rezistența criticii dogmatice după publicare nu e ușor de învins, în pofida eforturilor depuse de aliați ca Pavel Țugui, G. Ivașcu, Dumitru Micu sau Radu Popescu, căruia i se interzice o vreme semnătura după tipărirea unei cronici favorabile în trei părți. Dar vremurile se schimbaseră.

Deosebit de valoroasă pentru istoria literară este receptarea neprofesionistă a cărții, marcată prin interceptarea de către Securitate a unor scrisori primite de Călinescu de la cititori și admiratori din cele mai diverse medii (capitolul *Scrisori arestate*). Amuzante, dar nu lipsite de „probleme” politice sunt poemele trimise criticului de un anume Valentin Bobeanu din Brașov („Mi-e drag să cânt ca vântu-n lung și-n lat/Dar nimeni să nu-mi deie poruncă!”, „Atâta haos e pe glob/Că nu mai poți pricepe/Cine-i stăpân și cine-i rob/De unde rău-ncepe”). La fel, scrisoarea lui Alex. Ionescu din Târgu Mureș, care dezvoltă, veleitar, diverse teorii medicale precomuniste despre „menținerea tinereții veșnice”. Cu adevărat spectaculoasă – provocare ideologică sau altceva? – este însă scrisoarea trimisă de Aurel Stoicanu, funcționar la Uzinele „Semănătoarea” din București, care, după ce-l plasează pe Călinescu („cel mai mare om de cultură al neamului nostru”) în linia Cantemir-Iorga, îi cere să scrie o monografie Blaga („cel mai mare poet al nostru de azi”), dar și monografii despre Baudelaire și Esenin sau panorame „mondiale”. Elogii de genul „Sunteți singurul în stare (pe lângă Blaga) să puteți obține Premiul Nobel pentru România” sunt dublate de sfaturi periculoase: „E necesar să vă restrângeți activitatea la domeniul în care sunteți împărat: cel cultural, și să răriți puțin alte manifestări



(sociale, deputăția), în care orice nea Ciocan vă poate întrece și care vă răpește (sic!) din timpul destinat marilor opere așteptate de țară de la dv. (...) ați dat Cezarului ce este al Cezarului. Ajunge!” Întreaga scrisoare (pp. 273-277), ca și autorecomandarea și datele autobiografice ale lui Stoicanu, deopotrivă savuroase, spune mult despre recepția neoficială a lui G. Călinescu. La fel, epistolele semnate de George Roznov, muncitor la Întreprinderea „Răsăritul” din Orașul Stalin (Brașov): „Îmi închipui că *Scrinul negru*, dacă s-ar schimba regimul (în absurd), cu mici modificări, ar fi o lucrare care un regim capitalist, monarhist etc., l-ar accepta ca un roman de bază pentru el” sau de Vl. Maximovici, ieșean (fost auditor al prelegerilor călinesciene), devenit profesor la școala 128 din București, potrivit căruia: „*Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* au apărut și s-au epuizat ca pe vremuri romanele lui Teodoreanu”.

Un capitol aparte al dosarului îl constituie „dedesubturile” travaliului la tratatul de *Istoria literaturii române* al Academiei R.S.R., în paralel (și la concurență) cu revizuirea,

mult adăugită, a *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent*. Concurența e, de fapt, una între un proiect colectiv oficial și unul individual(ist). În primul caz, Călinescu pare să tergiverseze lucrul – potrivit informărilor oferite Securității – din motive ideologico-estetice: înfierarea lui Titu Maiorescu drept „reacționar notoriu și critic decadent” i se pare inacceptabilă, mai ales întrucât afectează recuperarea sa literară. Considerațiile sale de la ședința de lucru din 5 martie 1960 sunt deosebit de elocvente, cu atât mai mult cu cât vin de la un maiorescian eretic, foarte drastic în marea *Istorie*... cu liderul junimist: „Maiorescu este un mare autor, cartea mea de căpătâi, punând limpezime în idei. Erorile lui nu interesează. E pe un punct de vedere progresist (...) creând cultura modernă. Nimic nu e învechit în el. Bineînțeles, nu-l putem face autor de căpătâi al criticului marxist-leninist. Este de văzut ce se va putea spune acum despre el. Gherea e, fără îndoială, un maiorescian. Astea le-am spus și în a mea *Istorie a literaturii*, când habar n-aveam de alte concepții. Reconsiderarea în spiritul

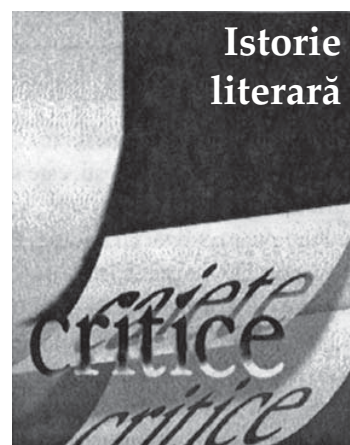
marxist-leninist e foarte prețioasă. O interpretare justă e necesară, pentru ca tinerele generații, care vor veni, să știe drumul adevărat al creației. A cunoaște drumul culturii nu este oprit de marxiști, ci de oportuniști, de fricoși, de lași". După 1960 însă, o dată cu recuperarea incipientă a mentorului junimist, apar – în legătură cu tratatul – alte probleme, legate de „incompetența” sau tergiversările colaboratorilor, de conflicte intestinale, incompatibilități ș.a., inerente până la un punct unui efort colectiv de amploare. Finalmente, tratatul va câștiga, parțial, bătălia, fără a se impune, iar *Istoria...* va fi menită unui complicat destin postum.

Ceea ce e cu adevărat teribil și dă seama de puterea politică a literaturii (nu doar *asupra* literaturii) din stalinism este faptul că personajele și acțiunile din romane sunt urmărite de Securitate la fel ca oamenii în carne și oase, cu o „hermeneutică a suspiciunii ideologice” pe măsură. Eroii trebuie să se poarte „ca-n viață”, iar viața – să confirme ideologia. În acest sens, amplele rapoarte analitice întocmite de M.S., Ș.D. și „Filipescu” după publicarea îndelung amânată și remaniată a *Scrinului negru* (datorată, în cele din urmă, intervenției decisive a lui Pavel Țugui) nu sunt mai prejos decât cele mai atent-aplicate comentarii din presă. Reproșurile pe care agentul „Filipescu” le face *Scrinului...* sunt corecte atât din unghiul verosimilității „socialiste”, cât și al celei „realiste”. (E vorba de fapt de o agentă, care mărturisește într-o paranteză că personajele-muncitori se poartă convențional: „personal am fost martoră la plecări pe teren în medii muncitorești, când acad. Călinescu purta o șapcă muncitorească pe cap”). De aceea, când sursa afirmă că personajele din aristocrație sunt caricaturate și par „inofensive”, nelăsând să li se vadă decât maniile și inadecvarea, dar ignorându-li-se „sabotajele, acțiunile de spionaj, toate manifestările dușmănoase”, ea are într-un fel dreptate; ca și atunci când reproșează neînțelegera „sensului grav și adânc al comportării membrilor de partid”, reduși și ei (cu excepția relativă a lui Ștefan Dragavei, totuși o „umbră a lui Gaitanny”) la șabloane

superficiale care nu numai că „nu conving”, dar „iscă nedumeriri”. Motivul – „cunoașterea superficială a noii realități, precum și a raporturilor adevărate dintre oamenii erei socialiste și epavele fostei societăți burghezo-moșierești”. Cazul personajului Marioara Dragavei, comunistă sensibilă la luxul aristocratic, este de departe cel mai discutat de agenții însărcinați cu „spionarea” personajelor (Filipescu o consideră „cea mai vulnerabilă”, întrucât multiplu neconformă și inadecvată). Din toate informările trimise către ofițerii M. Albescu și Iulian Sorin rezultă un tablou complex al *criticii de culise* (opiniile pre-publicistice ale criticilor și scriitorilor cu privire la *Scrinul negru*), mai „autentice” și complementare articolelor publicate de unii. Printre puținele recenzii favorabile se cuvin menționate cele ale lui G. Ivașcu, Dumitru Micu și, parțial, Radu Popescu; din culise, textele lor se văd altfel. Cât despre Călinescu, acesta va pune ostilitatea comentatorilor pe seama „grupului evreiesc din C.C.” (despre care considera că-l exclusese din Facultate) sau a celor influențați de el (precum Marin Preda, ce reproșa lui Călinescu și lui Petru Dumitriu abundența stranie a „aristocraților” în literatura socialistă). Totuși, dincolo de orice ingerințe dogmatice, judecățile de ansamblu au fost confirmate în timp. În 1960, inchișitorii de serviciu îi reproșează criticului pașii „de menuet”: tratarea insuficient de ofensivă a legionarilor și aristocraților, bagatelizarea ironică a „transfugilor”, „refugiul în trecut” și în literatură universală al cercetărilor de la Institut, angajarea și menajarea de „reacționari”, relativa indiferență (dublată de dispreț estetic) față de „actualitate”, frivolitatea excentrică, prețiozitatea intelectualistă, insuficienta interiorizare a spiritului partinic. Invers, după 1990, în locul „pașilor de menuet” (considerați acum insuficienți sau frivoli) lui Călinescu i se va reproșa „linia” pe care a mers, de nevoie, dansând altfel decât îi cânta Partidul. Paradoxal sau nu, imaginea mult disputată a criticului iese, moralmente vorbind, onorabilă din acest dosar ca un scrin negru al istoriei, iar „spectacolul personalității” e al unui fascinant erou de roman.

Ramona TĂNASE

Mircea Eliade în contextul gândirii europene a secolului trecut*



Abstract

Acest articol conturează poziția lui Mircea Eliade în contextul gândirii europene a secolului al XX-lea, marcând apropierea dintre gândirea scriitorului român și cea europeană (în ansamblul ei), dar subliniind ceea ce diferențiază aceste două sisteme. Aceste diferențe marchează caracterul original și inedit al operei savantului român. La acestea mai trebuie adăugată și influența pe care studiul filosofiei și culturii indiene au exercitat-o asupra gândirii scriitorului român și modul în care acestea ajută la individualizarea operei sale.

Cuvinte-cheie: Mircea Eliade, context, România, India, Europa, interdisciplinaritate.

This article outlines broadly Mircea Eliade's position in the context of European thought of the 20th century, marking the approaches of Romanian writer and European thinking (as a whole), but highlighting what differentiates these two systems. These differences mark the original and unique character of the Romanian scholar's work. To these must be added the influence that the study of philosophy and Indian culture exerted on Romanian writer thinking and how they help to individualize his work.

Keywords: Mircea Eliade, context, Romania, India, Europe, interdisciplinarity.

Reconstituirea contextului în care Mircea Eliade și-a construit opera, evidențierea modalităților și tehnicilor prin care acesta s-a raportat la modul de a gândi și a scrie literatură în România și Europa secolului al XIX-lea, dar și poziția sa față de politica României interbelice au reprezentat subiecte de foarte mare interes pentru criticii și istoricii literari (mai ales după izbucnirea scandalului privitor la orientarea politică de extremă dreaptă a scriitorului român). Încadrarea operei sale atât în contextul românesc al anilor interbelici, cât și în contextul gândirii și filosofiei europene a secolului XX reprezintă o etapă indispensabilă în încerca-

rea de înțelegere și analizare a creației scriitorului român.

Unul din modurile în care poate fi descoperită matricea creației eliadești este în funcție de etapele biografiei sale, urmărind realizarea unei comparații, atât din punct de vedere istorico-politic, cât și literar. Astfel, pot fi descoperite și subliniate transformările pe care le suferă gândirea în trecerea de la contextul românesc la cel european și transatlantic, urmărind cu pedilecție transgresarea acestor modificări în literatură.

Este interesant de urmărit modul în care Eliade se raportează la sine, dar și la contex-

Ramona-Ionela TĂNASE, doctorand, Universitatea din București, e-mail: tanase_ramona_ionela@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.



tele în care încearcă să supraviețuiască și să-și păstreze integritatea intelectuală. Este relevantă observarea modului în care „morala lui Eliade” se dovedește sau nu compatibilă cu morala societăților în care trăiește. De asemenea, trebuie subliniat impactul pe care exilul l-a avut asupra operei scriitorului român, cu cele trei mari ramuri ale acesteia: științifică, literară și publicistică. Acest impact este subliniat chiar de autor în diaristica și memorialistica sa. Constantin Noica, la rândul său, subliniază rolul pe care exilul l-a jucat în devenirea istoricului religiilor: „Gândește-te ce-ar fi făcut, cu proiectele lui, o dată rămas aici. Ce s-ar fi făcut fără biblioteci?”¹

Cum remarca și discipolul său, Ioan Petru Culianu, în lucrarea dedicată maes-

trului său, „în cazul lui Eliade există atâtea fire secrete legate de mediul românesc al vremii sale, că nu ne-am putea dispensa de referințe istorice”². Opera lui Eliade, având atât de multe valențe, nu poate fi judecată independent, Eliade însuși afirmând în numeroase rânduri că opera izvorăște din sine, din ce gândește, simte, trăiește, din experiența sa, din devenirea sa. Bineînțeles că nu trebuie să cădem în extrema judecării operei prin contextul istoric în care a fost creată sau a identificării autorului cu naratorii și personajele pe care le construiește (așa cum a fost cazul în foarte multe situații în care s-a urmărit echivalarea lui Eliade cu unele dintre personajele sale). Este cunoscut faptul că Eliade își construia personajele în funcție de filosofii pe care vrea să le expună, de direcțiile pe care vrea să le descrie. Fiecare personaj are propria sa voce filosofică, autorul reușind în acest mod să creeze o paletă foarte mare de personaje care vorbesc despre „marile filosofii” (începând cu Hegel, Nietzsche, Dostoievski, Sartre și continuând cu marii filosofi indieni). Opera lui Eliade, scrisă în mare parte în exil, va rămâne întotdeauna strict legată de contextul românesc (nu doar interbelic).

Având în vedere și rezerva pe care Andrei Oișteanu o denunța în culegerea sa de texte dedicate lui Eliade și Culianu³, rezervă potrivit căreia „cazul Eliade” nu poate fi studiat în mod obiectiv (pornind de la faptul că însuși climatul politic și social din perioada interbelică nu poate fi analizat în manieră obiectivă, acesta fiind destul de confuz și neputând fi judecat retrospectiv și decontextualizat), demersurile privind analiza și interpretarea biografiei și a operei eliadești nu trebuie să cadă pradă sub- sau supra-interpretărilor. Scopul demersurilor este acela de a găsi o cale de mijloc care să nu mai facă loc exagerărilor care s-au manifestat de fiecare parte a baricadei construite

1 Constantin Noica *apud* Liiceanu, Gabriel, *Jurnalul de la Păltiniș. Un model paideic în cultura umanistă*, Ediția a III-a, cu un adaos din 1996, Editura Humanitas, București, 1996, p. 63.

2 Culianu, Ioan, Petru, *Mircea Eliade*, Ediție revăzută și augmentată, Traducere de Florin Chirițescu și Dan Petrescu, Postfață de Sorin Antohi, Editura Nemira, București, 1995, p. 189.

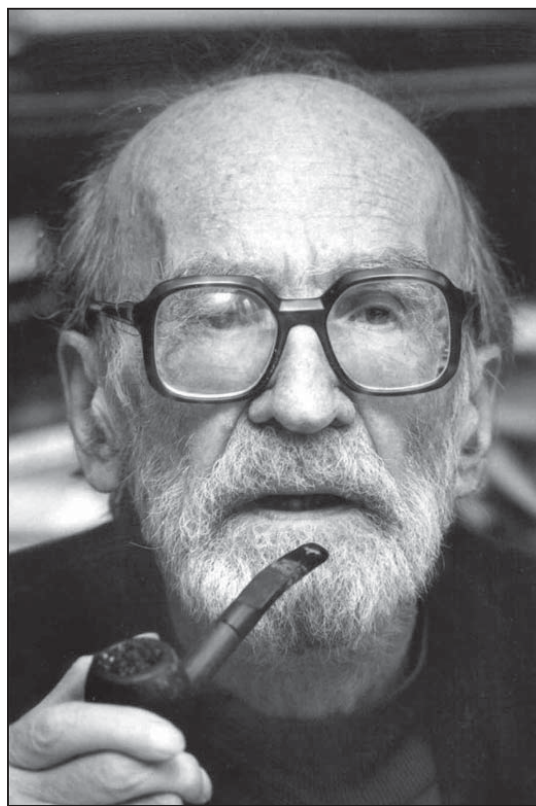
3 Oișteanu, Andrei, *Religie, politică și mit. Texte despre Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu*, Editura Polirom, Iași, 2007, art. *Angajamentul politic al lui Eliade, între maximalism și minimalism*, p. 75-80.

în jurul „angajării sau neangajării politice” a lui Eliade. Această încercare reprezintă și principala dificultate întâmpinată, existând în permanență riscul de a aluneca spre una dintre cele două extreme.

Aducerea la zi și sistematizarea bibliografiei care tratează perioada „anilor tulburi” (folosind denumirea propusă de Mihaela Gligor⁴) urmată de perioada exilului și încercarea poziționării analizei în afara acestor „processe” care au ca scop fie condamnarea, fie reabilitarea „inculpatului” este esențială pentru fidela reconstituire a contextului istoric. Scopul analizei nu este acela de a da verdicte, ci de a recompuce cât mai fidel contextul epocii în care s-a conturat și dezvoltat gândirea savantului român și modul în care aceasta s-a concretizat în structura literaturii sale.

În ceea ce privește raportarea lui Eliade la gândirea și la cultura europeană a secolului trecut, putem afirma cu certitudine că acesta avea dintotdeauna vocația universalismului, nu doar după părăsirea României. Preocupările sale culturale nu s-au limitat niciodată la un anumit domeniu, spațiu sau timp: a trecut de la studii de etnografie și folclor la publicistică implicată social, de la literatură la tratate de istoria religiilor, de la jurnale și memorii la studii critice despre marii scriitori români sau la articole de entomologie, de la religiile societăților arhaice la studierea mișcării hippie, de la Papini la cărțile religioase ale Indiei și exemplele pot continua la nesfârșit. Scriitorul român a încercat întotdeauna să-și dezvolte un caracter enciclopedic, scopul fiind acela de a înmagazina cât mai multe dintre cunoștințele puse la dispoziție de cultura lumii. Într-un secol al hiperspecializării, Eliade avea vocația cunoașterii proteice, vocație care a condus adeseori la alipirea sintagmei de „tratate superficiale”.

Revenind la modul de raportare la cultura Europei, trebuie precizat că Eliade a vorbit întotdeauna despre sine și despre cultura română în raport cu marile culturi



ale Europei și ale lumii. Dovadă stau toate articolele sale care încearcă să introducă România și cultura română în contextul european și universal. Principala preocupare a lui Eliade în publicistica sa este de a stabili rolul și poziția României (din punct de vedere istoric, social, intelectual, cultural) în contextul european și universal. El își dorește să poată ajuta la stabilirea poziționării românului în sistemul valoric european. Această dorință vine din frustrarea pe care o simte, frustrare provenită din complexul apartenenței la o cultură periferică pe care-l dezvoltă intelectualii români. Opera sa științifică pune, de asemenea, foarte mare accent pe rolul „culturilor minore” în spiritualitatea universală, încercând să reducă toate civilizațiile la esență, să le găsească punctul comun și să le justifice dezvoltările diferite în funcție de modul de raportare la acest punct comun. Pentru a exemplifica

4 Gligor, Mihaela, *Mircea Eliade. Anii tulburi: 1932-1938*, Prefață de Liviu Antonesei, Editura EuroPress Group, București, 2007.

această teorie, Eliade folosește în interviul cu Claude-Henri Rocquet exemplul lui Brâncuși, care se află în fruntea modernității artistice europene, dar care a revalorizat valențele universului arhaic (cultul pentru piatră: „Cred că aceasta m-a ajutat mult să înțeleg că Brâncuși nu a copiat creațiile artei populare românești. Dimpotrivă, el s-a dus la izvorul însuși al inspirației acestor țărani români sau greci și a redescoperit această viziune extraordinară a unui om pentru care piatra există, stânca există, cum am spune, într-un fel «hierofanic»”⁵).

Eliade caută matricea miticului în orice civilizație, dar încearcă mai ales să alinieze civilizația românească celei europene. Iar literatura sa vine ca o continuare în planul ficțiunii a acestei filosofii. La acestea trebuie adăugat și faptul că din *Jurnalele* și *Memoriile* sale putem reconstrui rolul pe care Eliade l-a jucat în lumea intelectuală a secolului său (este de ajuns să facem o listă a numelor mari ale culturii europene și universale cu care acesta corespundea și polemiza pe teme culturale, pentru a ne crea o imagine a cercului intelectual în care acesta-și ocupa locul).

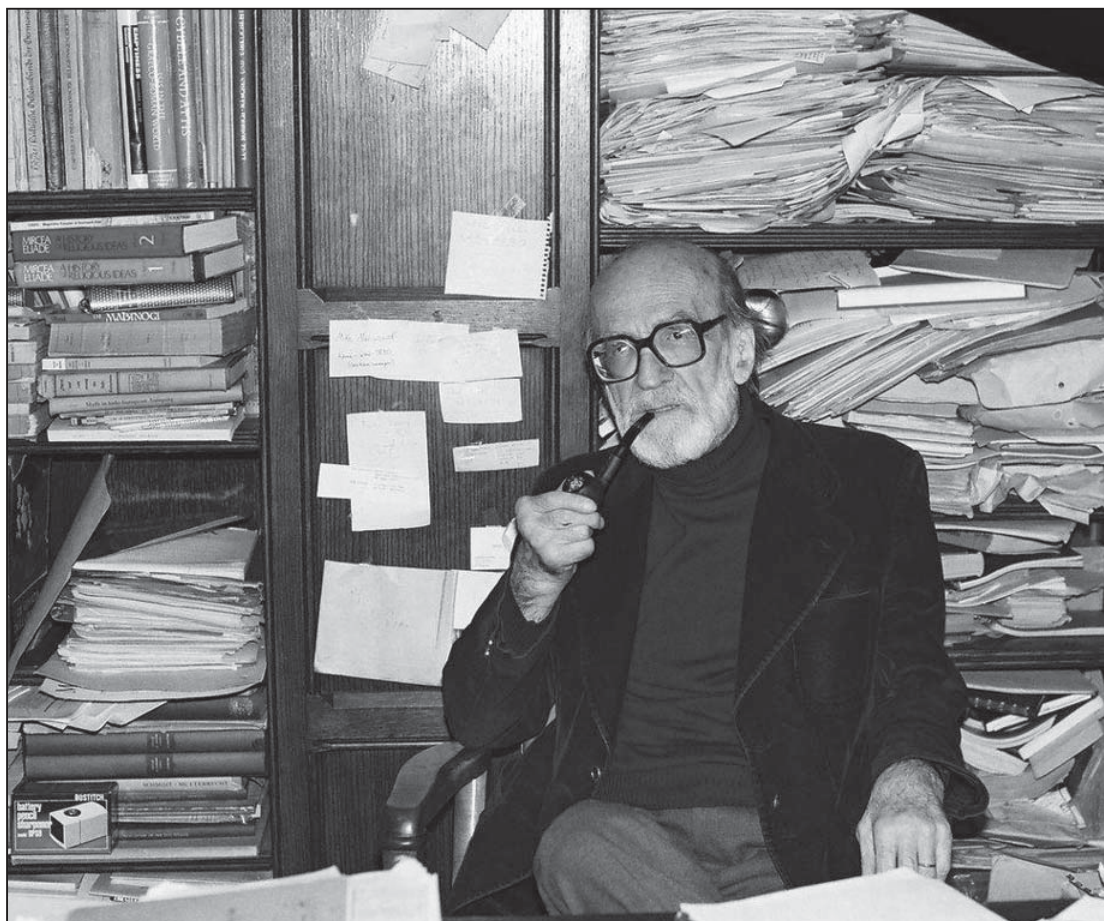
În toate articolele strânse în ciclurile sale publicistice, dar și în diversele intrări ale *Jurnalelor* sale se poate urmări obsesia definirii și încadrării culturale a României și a românului. Eliade considera că adevărata vocație și adevărata misiune a românismului este aceea de a se dedica îmbunătățirii statutului nostru (în toate sensurile cuvântului: social, politic, istoric, dar mai ales cultural). Și toate aceste eforturi au ca ultim scop evitarea asimilării culturii și specificului nostru. Eliade susține că istoria care uneori este nedreaptă cu unele popoare (a se vedea cazul României – aflată la granița dintre Occident și Răsărit și fiind mereu în primejdia de a fi sacrificată sau Indiei – fiind colonizată de către englezi și trăind sub directa guvernare a Coroanei Britanice)

trebuie dominată prin reîntoarcerea către spiritualitate, prin definirea și aplicarea unor categorii antropologice, prin primatul vieții spirituale și recurgerea la specific.

După cum afirmam anterior, publicistica lui Eliade se concentrează în jurul „problemei românești”. Se poate observa foarte clar tendința pe care Eliade o are înspre universalitate și integrarea în cultura universală. Acest lucru domină preocupările publicisticii sale: el vorbește despre România și despre rolul său, dar în același timp nu scapă din vedere nici axa europeană, și chiar universală. Trebuie precizat că Eliade nu vorbește despre intrarea în universalitate din punct de vedere politic (acesta a fost scopul generațiilor anterioare – unirea politică și administrativă a provinciilor românești), ci din punct de vedere cultural: „(...) îmi propunea înscrierea duhului românesc pe orbita universalității, visa un «imperialism» românesc de ordin strict spiritual, dorea culturii române un destin major în cultura lumii.”⁶ În articolele sale, autorul român recurge foarte des la comparații între cultura română și culturile antice și colosale ale Europei (greacă, romană), dar se folosește și de exemplul culturii indiene (India este văzută ca o țară care pune cultura mai presus de politică – idee dezvoltată mai ales în conferințele radiofonice – și, potrivit lui Eliade, ar trebui să-i urmărim și noi exemplul). Prin aceste comparații Eliade încearcă încă o dată o apropiere și o încadrare a culturii române în contextul european și universal. Eliade subliniază neajunsurile culturii noastre, dar și neajunsurile instituțiilor care ar trebui să se ocupe de „propaganda culturală”, făcând o critică dură atât a instituțiilor, cât și a intelectualilor care se pierd pe drum și nu-și mai ating scopurile sau care nu știu ce scopuri să-și fixeze. Eliade este tipul optimistului care crede în puterea omului de a se construi, devenirea fiind o chestiune de voință și de muncă.

5 Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului: convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p. 57.

6 Georgescu, Nicolae *apud*. Eliade, Mircea, *Profetism românesc. România în eternitate*, volumul II, Editura Roza Vânturilor, București, 1990, p. 18.



Nici în perioada exilului Eliade nu lasă din vedere pledoaria pentru construirea unei culturi românești care să reziste și să iasă din timp, care să se desprindă de contextul istoric și să intre în universalitate. Autorul simte că este de datoria fiecărui intelectual în parte să contribuie la crearea unei unități culturale, să ajute la construirea unei culturi comune, în care să nu mai existe diferențieri în ceea ce privește importanța mai mare sau mai mică a unei anumite culturi.

Și el este primul care urmează modelul pe care-l propune, prin lucrările sale de istoria religiilor în special reușind să contribuie la consolidarea culturii românești la nivel european. După cum este știut, modul lui Mircea Eliade de a se raporta la religie și la mit (ca chintesență a acesteia) reprezintă una dintre marile schimbări de perspectivă ale secolului XX în domeniul istoriei religii-

lor. Mircea Eliade contribuie la filosofia europeană prin teoria camuflării sacralului, a ascunderii Dumnezeului în lume, prin teoriile sale care au ca punct de plecare valorizarea mitului. Teoria sa potrivit căreia Dumnezeu s-a retras și așteaptă să fie descoperit prin intermediul miturilor a fost adesea comentată în comparație cu filosofii lui Nietzsche, Hegel sau Jung – cel mai adesea miturile lui Eliade fiind asemuite ca structură și importanță arhetipurilor lui Jung. În lucrarea sa monografică, Ioan Petru Culianu subliniază rolul pe care gândirea lui Eliade (pe care o delimitează de cea a lui Nietzsche, Hegel sau Jung) l-a jucat în dezvoltarea atât a domeniului istoriei religiilor, cât și a filosofiei secolului trecut în general. Și în capitolul dedicat lui Mircea Eliade din lucrarea *Întoarcerea autorului* găsim o delimitare a filosofiei savantului român de cea a lui Nietzsche, Heidegger sau Jung, punân-

du-se accent mai ales pe diferența dintre arhetipul lui Jung și arhetipul lui Eliade, pentru primul arhetipul reprezentând structura inconștientului colectiv, în timp ce pentru cel de-al doilea vedea în arhetip „un model exemplar”⁷.

Eliade are propriul mod de a se raporta la lume, mod care-l așează pe o poziție distinctă față de gândirea europeană a secolului trecut, adjușcându-l în același timp. Eliade descifrează omul modern prin intermediul mitului, plasându-l pe acesta în contextul spiritualității și nu în cel istoric, omul lui Eliade fiind prin excelență definit de fuga de istorie. În foarte multe locuri Eliade se intersectează cu gândirea europeană a secolului trecut, dar în cele din urmă o ruptură se produce, gândirea sa desprinzându-se de cea europeană, desprindere cauzată mai ales de modul în care savantul român gândește rolul așa-ziselor culturi minore în cadrul culturii universale. El anticipează marea deschidere pe care cunoașterea Orientului o poate aduce culturii europene. Ba chiar mai mult, Eliade propune judecarea valorilor moderne prin unelte extra-europene.

Și în ceea ce privește literatura pe care o scrie putem afirma că Eliade se sincronizează cu modelele europene ale secolului XX. Prin literatura sa de tinerețe (literatura care poate fi încadrată în sfera autenticismului) se înscrie în linia Papini, Gide, Huxley sau Svevo (de remarcat este faptul că și în această etapă Eliade își dezvoltă un tip de autenticitate propriu, un mod personal de a se raporta la faptă ca mijloc de modificare a lumii). În ceea ce privește teatrul său, Eliade se înscrie în seria dramaturgilor europeni care revalorizează miturile clasice în piese de teatru (venind în continuarea tradiției lui Jean Cocteau sau Jean Giraudoux), dar care își și construiește propriile mituri pe care încearcă să le impună (mitul Brâncuși în piesa *Coloana nesfârșită*). De asemenea, în timp ce scrie romanul *Noaptea de Sânziene*, Eliade dezvoltă teoria necesității romanu-

lui-roman, a romanului bazat pe funcția de povestire a mitului, dar și pe funcția spectacolului de a reintegra omul în ciclul cosmic. Și astfel ia naștere ceea ce numim roman mitic. Asta, după ce la începutul anilor '30 scria un roman în stil joycian (*Lumina ce se stinge* – joycian din punct de vedere al structurii și al tehnicii literare folosite, dar anticipând, în același timp, și formula romanului mitic de mai târziu, prin teoriile căutării acelui *illo tempore* în care personajele sale se vor refugia). Eliade își aduce aportul și în dezvoltarea teoriilor fantasticului, propunând un tip de fantastic diferit, bazat pe teoria camuflării sacrului în profan. Eliade își construiește propria versiune de fantastic, una originală, care reprezintă o aducere în literatură a conceptelor din sfera teoretică a istoriei religiilor.

După cum am putut constata din cele câteva exemple menționate mai sus, Eliade își sincronizează opera cu marile etape ale gândirii europene, dar, în același timp, reușește să anticipeze anumite direcții și, mai ales, își găsește de fiecare dată propriul mod de raportare la această gândire. Eliade este mereu în căutarea unei modalități originale de abordare a diverselor „problematici” care-i apar în calea cunoașterii.

Eliade a reușit prin opera sa să-și câștige un loc binemeritat în cultura europeană și universală, dar ceea ce este important de subliniat este că acesta a încercat să-i câștige și României același loc, a încercat s-o plaseze pe orbita culturilor importante, să o sincronizeze cu marile curente culturale, prin dese referiri la cultura noastră și prin încercarea de a găsi elemente cu care să poată susține această sincronizare (atât în ceea ce privește elementele strict legate de cultura populară – de miturile poporului român, cât și elementele de cultură scrisă sau produsă de marile personalități ale României – Hasdeu, Eminescu, Iorga sau Brâncuși fiind doar câteva dintre numele adesea menționate de Eliade pentru a-și susține teoriile).

⁷ Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, Postfață și repere critice de Andrei Terian, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2013, p. 319, 321, 323.

Bibliografie

- Culianu, Ioan, Petru, *Mircea Eliade*, Ediție revăzută și augmentată, Traducere de Florin Chirițescu și Dan Petrescu, Postfață de Sorin Antohi, Editura Nemira, București, 1995.
- Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului: convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990.
- Eliade, Mircea, *Profetism românesc. România în eternitate*, volumul II, Editura Roza Vânturilor, București, 1990.
- Liiceanu, Gabriel, *Jurnalul de la Păltiniș. Un model paideic în cultura umanistă*, Ediția a III-a, cu un adaos din 1996, Editura Humanitas, București, 1996.
- Gligor, Mihaela, *Mircea Eliade. Anii tulburi: 1932-1938*, Prefață de Liviu Antonesei, Editura EuroPress Group, București, 2007.
- Linscott Ricketts, Mac, *Rădăcinile românești ale lui Mircea Eliade*, volumele I-II, Editura Criterion Publishing, București, 2004.
- Oișteanu, Andrei, *Religie, politică și mit. Texte despre Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu*, Editura Polirom, Iași, 2007, art. *Angajamentul politic al lui Eliade, între maximalism și minimalism*, p. 75-80.
- Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, Postfață și repere critice de Andrei Terian, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2013.
- Simion, Eugen, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2011.
- Țurcanu, Florin, *Mircea Eliade, prizonierul istoriei*, Traducere din franceză: Monica Anghel și Dragoș Dodu, cu o prefață de Zoe Petre, Editura Humanitas, București, 2005.



Simona GALAȚCHI

Hortensia Papadat-Bengescu: personaje în căutarea autorului lor*

Abstract

Textul de față reprezintă un articol din dicționarul – în pregătire – al personajelor Hortensiei Papadat-Bengescu: **Aneta Pascu**, din romanul *Rădăcini*. Structurat în două secțiuni, articolul este în prima parte un sinopsis al informațiilor relevante, necesare analizei din partea a doua, în care personajul este abordat din perspectivă psihiatrică. Această perspectivă ajută la decriptarea mecanismelor inconștiente ce operează în cazul Anetei Pascu și se reflectă în manifestările psihotice, ilogice ale ei, specifice tulburărilor de isterie și schizoidie.

Odată cu restaurarea, în final, a planului conștient în viața fetei, înțelegem că autoarea ne supune atenției, prin Aneta Pascu, unul dintre puținele cazuri din seria de copii nedoriți, prezenți în romanele ei, pentru care există speranță doar dacă cei din jur îi întind colacul de salvare al afecțiunii, al iubirii necondiționate. Este o abordare interdisciplinară care își propune să investigheze în profunzime viziunea autoarei în legătură cu evoluția unui personaj creat în paralel cu un alt personaj important din opera sa, Nory Baldovin.

Cuvinte-cheie: personajul Aneta Pascu, Hortensia Papadat-Bengescu, psihiatrie, romanul *Rădăcini*.

The present text is an entry in a dictionary of characters of Hortensia Papadat-Bengescu: **Aneta Pascu**, the character of the novel *Roots*. Structured in two sections, the article presents in the first part a synopsis of the relevant information that is necessary for the analysis in the second part where the character is approached from a psychoanalytical perspective. This perspective ensures a decodification of the unconscious mechanisms that operate in the case of Aneta Pascu and get reflected into her illogical, psychotic manifestations, as they are specific to hysteria and schizoid personality disorders.

By the final restoration of the conscious level of the mind in Aneta Pascu's life, we come to the understanding that Hortensia Papadat-Bengescu draws our attention on one of the few characters in her series of unwanted children, for whom there is no hope unless people around her save her by unconditional affectionate love. This is an in depth interdisciplinary approach that sets out to investigate the writer's vision on the evolution of a character that was created in parallel to another significant character in her work, Nory Baldovin.

Keywords: Aneta Pascu, Hortensia Papadat-Bengescu, psychoanalysis, the novel *Roots*.

Simona GALAȚCHI, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, e-mail: simonagala@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.

Textul de mai jos propune cititorului analiza unui personaj considerat, din punctul meu de vedere, pe nedrept, minor, neimportant: Aneta Pascu din romanul *Rădăcini* de Hortensia Papadat-Bengescu. Referințele critice de până acum arată, în marea lor majoritate, o percepție negativă a personajului. Unii critici o validează prin interes și compasiune pe Aneta Pascu, dar nu demonstrează că o înțeleg cu adevărat. Doina Modola, apreciată pentru aprofundarea psihologiei personajelor bengesciene, minimizează ironic personajul, incluzându-l în categoria de schizofrenici, în lista de degenerați, și manifestă o lipsă totală de comprehensiune față de logica mecanismelor psihice inconștiente desfășurate de personaj. Lipsa de „priză” a criticii literare pentru acest personaj constituie provocarea acestui articol care își propune să demonstreze că, privit din punct de vedere psihanalitic, Aneta Pascu este unul dintre cele mai importante personaje. De ce? Se știe, fără îndoială, că, în epoca lui S. Freud și C.G. Jung, erau frecvente cazurile de isterie, ca acesta al Anetei, și se credea, așa cum crede și Dr. Caro din roman, că, odată căsătorită (de fapt odată începută viața sexuală), fata scapă de respectivele tulburări psihice. Hortensia Papadat-Bengescu, care știa și ea lucrurile acestea, arată prin personajul ei Aneta că această concepție este greșită și că sursa manifestărilor isterice sau schizoide ale femeilor se află în deprivarea afectivă din copilărie/familie. Din aceste considerente, ezitățile și chiar degringolada personajului (dificultățile de relaționare, obsesia căutării unui logodnic, sentimentul de vinovăție, rățacirea pe străzile Bucureștiului) devin aspecte foarte importante în sfera demonstrației, mai ales că mesajul principal al psihologilor din zilele noastre tocmai acesta este: copiii au nevoie să se simtă doriți, iubiți, importanți! Pentru acea epocă, cu relații de familie structurate patriarhal, în care predomina răceala, gândirea Hortensiei Papadat-Bengescu este absolut specială! Aneta este un personaj „lucrat” de autoare, gândit în profunzime, pus în comparație cu Nory (care a primit atenție, importanță în familie)... În plus, ea este „vindecată” cu acel remediu numit afecțiune, primit în situația de boală (după accident). Când i se dă ceea ce are nevoie, Aneta își revine... Nu știm pentru cât timp și nici nu are importanță. Autoarea nu insistă mai departe. Ne spune doar



că se poate, că aceasta este soluția pentru asemenea cazuri: iubirea.

Aneta Pascu este un personaj complex, care în sfârșit poate fi înțeles, un personaj a cărui importanță poate fi relevată printr-un studiu realizat cu ajutorul grilei psihanalitice. Am scris acest articol cu convingerea că Aneta are nevoie de o analiză în profunzime, ca să se vadă că nu este ultima pe listă. Iată ce se întâmplă dacă cineva este tratat așa și iată ce se întâmplă dacă cineva e tratat ca Nory, pare să ne spună autoarea. Hortensia Papadat-Bengescu ne prezintă ipostaze și evoluții diferite pe care acești copii nedoriți, de care e plină proza ei, le pot avea. Este o problemă care a preocupat-o foarte mult!... Se știe unanim, se știe și de ce... Necesitatea ca acest personaj să fie înțeles și să fie supus atenției printr-o analiză aparte cere, înainte de a suscita un real interes, multă răbdare, în fața sporadicelor date, ca și a terorizantei, poate, psihanalizări teoretizante. Fără a prezenta, ca personaj, o atracție pentru cititor, Aneta poartă cu ea taina propriei suferințe. Dezvăluirea acesteia devine posibilă în urma unei analize complicate, aparent greoaie, dar aptă să lumineze secrete și să producă o altă înțelegere asupra autoarei.

ANETA PASCU. „Fata din Vaslui” (*Rădăcini*, p. 301), fiică a portărelului¹ Niță (Vasile Pascu), soră a magistratului Tică (Coti) Pascu, protejata lui Nory. Nory o cunoaște la un dispensar, unde Aneta venise cu mâinile degerate. Aneta, prea mică de înălțime – sugerând faptul că „o putea domina” oricine (*id.*, p. 302) – avea obraji supți, deși de la natură erau croiți rotunzi, părea foarte prostuță, supusă, cu „umeri milogi, încovoiați înainte” (*id.*, p. 337). Deși mică precum o bijuterie, dădea impresia de persoană greșit construită, „dezorientată, ca și cum s-ar fi pierdut de mamă-sa, cu un curaj al disperării” (*ibid.*, p. 302).

Fuge la București pentru a deveni studentă, dar nu are bani să se înscrie la Universitate (pentru plata taxelor corespunzătoare studiului și a căminului), deoarece părinții pregătiseră pentru ea altă soartă: când ea le comunică dorința ei de a merge la București la studii, tatăl o bate, iar mama nu îi ține partea, așa că Aneta fuge de acasă. Să meargă la Universitatea din București numai Coti, născutul de sex masculin, avea permisiune și susținere de la părinți, în timp ce Aneta ar fi trebuit să termine o școală profesională și să se mărite. Prin urmare, Aneta ține morțiș să facă liceul și apoi Universitatea din București. „Aneta era ea însăși în rivalitate cu fratele ei Tică, mai mare mult ca ea și mai iubit și care, firește, era dus de mult la București.” (*id.*, p. 444). Interesul Anetei pentru București fusese suscitât și de discuțiile secrete ale unor musafiri de vază ale mamei ei, ce mergeau în București o dată pe an, discuții la care ea nu era lăsată să asiste. Ajunsă în Capitală, Aneta venera și scândurile putrede pe care călca.

Coti, văzând-o fugită de acasă, nu a vrut și/sau nu a reușit să o ajute prea mult. El nu-i luase partea, de altfel, niciodată: în copilărie, contribuia, alături de tată și de mamă, la bătăile administrate Anetei, care, în viziunea lor, nu făcea nimic bine. Coti îi comunică Anetei dorința lui de a nu mai fi contactat de ea, iar reacția Anetei, venită

parcă din inconștient, este aceea de a risca să fie călcată de un automobil. Din când în când, totuși, mama îi trimitea bani fără știerea tatălui ei și chiar și Coti o mai ajuta financiar. Sumele erau însă foarte mici, de vreme ce fata suferea continuu de foame și de lipsa unor haine adecvate în funcție de anotimp sau demne cel puțin. Locuia într-un cămin, unde Coti o ajutase să se instaleze, apoi i se ordonase, ca unui bărbat adevărat: „Descurcă-te!” (*id.*, p. 311). Nu știa nici măcar unde locuia Coti, îl căuta mereu la Palatul de Justiție, dar și acolo îi interzisese Coti să-l viziteze. Și-a jurat să nu-l mai contacteze, dar, în acel moment, în mintea ei a încolțit, din lipsă de soluții, ideea sinuciderii: „Va fi ucisă și cu atât mai bine! Ucisă de urlet, de goana motoarelor, ucisă de stridența fluierăturilor... Va muri de o moarte nobilă, superioară, ce o va deosebi de cei ce trăiau și mureau mărunț, josnic, în fundul provinciei (...) azi moartea ei o închipuia *voită* (...) I se împăienjneau ochii, de foame, amețea încă mai mult (...) unde să se ducă?” (*id.*, p. 575). „Se simțea pretutindeni umilită. Ce făcuse?... Vroise să fie studentă! O tratau ca pe o hoată, ca pe o criminală!” (*ibid.*, p. 311). Nory îi dădea din când în când să mănânce, dar Aneta, din demnitate, se prefăcea de multe ori că nu-i e foame, cu toate că era permanent flămândă. La cămin se jena să se dezbrace și să se îmbrace de față cu colegile, pentru a evita posibile șicane. Acest comportament evitant cu timpul se amplifică: de la trezirea foarte devreme, înaintea tuturor, la cămin, și revenirea după ora de stingere, până la plecarea definitivă din cămin. Pentru a-și păstra imaginea respectabilă, recurgea la minciună, lăudându-se cu rudele ei, cu banii ei: împarte colegelor bomboane spunând că le-a primit cadou de la o doamnă doctor, când, de fapt, le cumpărase din banii proprii, pentru a merge într-o vizită. Bomboanele erau un lux după care toată lumea tânjea, dar care era privit cu ochi răi de intendentă. Aneta păstrează ca pe un bun de preț cutia de bomboane și

1 Funcționar public însărcinat cu notificarea actelor de justiție și cu executarea sentințelor judecătorești. (Sursa: www.dexonline.ro, Dicționar Șăineanu, ed. a VI-a, 1929)

depozitează în ea obiecte personale. Deși flămândă, nu mergea să ia masa la cămin, pentru a se lăuda că a mâncat cu Nory, protectoarea ei. O colegă, Yolanda Bunescu, i-a dăruit o eșarfă de mătase, dar Aneta a fost nevoită să o vândă pentru a cumpăra mâncare. „După atâtea luni, Aneta vedea încă totul cu spaimă și admirație. Escapada ei o socotea a fi o cruciadă, Bucureștiul un paradis, locuitorii lui, fapte miraculoase, pe ea (i.e. pe Nory, nota mea) o asemuia cu providența...” (*id.*, p. 339). „Totuși (...) (Nory, nota mea) o simțea candidată la șomaj, la naufragiu... Epavă!” (*ibid.*)

Aneta, „un șoricel care roade din foamea curiozității” (*id.*, p. 322), „avea memorie, o memorie pe care însă refuzase să o folosească la învățătură. Nu vroise să învețe la profesional ca să iasă brodeză, sau croitoreasă, sau chiar profesoară de lucru. Breasla profesoră n-o putea suferi din pricina necazurilor ei de elevă proastă; nici funcționară n-ar fi vrut, deoarece mama ei disprețuia funcționarele de la tribunalul din Vaslui, iar tatăl ei, portărelul, le plângea: Bietele funcționare! îl auzise adesea.” (*id.*, p. 441).

Aneta își petrece zilele cutreierând străzile, plimbându-se cu tramvaiul și luând mese cu Nory în oraș sau acasă la aceasta. E chinuită de gândul sinuciderii, ca un șantaj pentru a-i determina pe cei din familia ei să o sprijine.

La cămin, Aneta crede că Yolanda Bunescu este o protejată și o lingusește pe oponenta acesteia, Corina Beiu, „ca o sfidare către Yolanda, care era indiferentă și încrezută”, pentru a „provoca o rivalitate” (*id.*, p. 456).

Inițial, evaluează ideea de căsătorie prin prisma familiei ei de la Vaslui. În această perspectivă, soțul nu putea fi decât „egoist și pretențios” (*id.*, p. 507), ca tatăl ei sau ca Tică. Brusc, după ce îl cunoaște pe Dr. Vasiliu (Caruso/Caro), înțelege că e prost îmbrăcată și e tratată fără respect tocmai din această cauză. Începe să-l caute pe doctor pe coridoarele și în sălile de la Universitate.

Ajunge în cele din urmă să fure o chiftea de pe o dugheană de la Iancu, de foame. Se simte din nou umilită de propriul ei gest și de arsura pe care i-o provoacă înghițirea

chiftelei.

După ce o caută disperată de mai multe ori pe Madam Mari, moșica Siei, o găsește, în sfârșit, acasă și îi cere să o primească în gazdă. Moșica Mari găzduise cândva și pe Coti, iar Coti o adusesese tot la ea, prima dată, când fugise de la Vaslui. Mari, din nostalgie pentru fetița ei moartă, dar și din singurătate și din lipsă de venituri – clienții nu mai apelau la moașe, ci la medici –, o ia în gazdă și o ospătează cu generozitate. Plecarea Anetei din cămin, fără explicații, sperie pe colegele ei de acolo, care îi anunță pe Coti și pe Nory. Aceștia o caută, dar nu știu unde s-o găsească. În gazdă la Mari, Aneta află povestiri despre Lică și se îndrăgostește de el, făcându-și despre acesta o imagine idealizată, de iubitor al Femeii de orice fel. După două luni de ședere la moșica Mari, pleacă din nou pe străzi, pentru că o mințise pe Mari că fratele ei Tică îi va achita chiria.

Aneta îi povestește lui Mari despre familia ei de la Vaslui, despre faptul că tatăl ei „iubea mai mult pe Coti” (*id.*, p. 617), care „era și preferatul mamă-si” (*ibid.*, p. 617). Pe de altă parte, Aneta își amintește că tot Coti era cel ce o apăra câteodată în fața părinților ei, deși, de multe ori o bătea și el, în plus. Aneta, care avea chipul „urât, gura fără formă, dinții strâmbi” (*id.*, p. 619), o admiră pe Mari pentru frumusețea ei, dar crede că „bărbații nu vor frumusețe” (*ibid.*, p. 619); nu știe ce vor, în schimb subiectele de conversație legate de nașteri, moșit, avorturi, povestirile amoroase cu sărutări și rendez-vous-uri îi provocau „repulsie fizică” (*ibid.*, p. 618), ea având o „pudicitate maladivă pentru tot ce privea direct trupul” (*ibid.*, p. 618). Mama ei, la Vaslui, „o bătea ca să se spele și să se pieptene. Aneta fusese odată eliminată din școală pentru murdărie fizică incorijibilă” (*id.*, p. 622). Rememorarea acestor detalii este provocată de Mari care o întreabă dacă ea nu dă nimic la spălat. Lui Mari, Aneta îi părea leneșă, dezordonată, haimana.

Începe să hoinărească obsesiv prin cinematografe, pe străzi, cu pantoful stâng rupt, în căutarea lui Lică; la cinema intră chiar fără bilet, furișându-se alături de alte persoane, sperând să-l reîntâlnească pe tânărul



ce și-a atins odată piciorul de ea în sală și despre care ea și-a închipuit că e Lică. Într-o zi, când Mari îi dăduse ultimatum pentru plata chiriei și Aneta îl căuta exasperată pe Tică, s-a întâmplat ca Lică să treacă pe la Mari și să-i sărute Anetei mâna și obrazul. Ea s-a ferit ca o sălbatică, după cum descrie Lică. Simte ca și cum trupul ei devine două trupuri diferite, percepe sărutul ca o arsură pe obraz și își închipuie că, din acel moment, are un amant. În căutarea de soluții pentru plata chiriei, îi vine în minte modul în care a fost maltratată și bătută de intendentă la cămin, cu o seară înainte de plecarea la Mari. Se gândește cu emoție la tatăl ei, din cauza lipsei de sprijin și de apărare pe care o resimțea. În altă zi – când Aneta asculta la ușă, în casa lui Mari, povestirile lui Lică despre Tana, Elena și însărcinată Mika-Lé –, a fost descoperită după ușă și luată de gușă. Reacția ei, de această dată, o migrenă. A doua oară, Lică o ia din nou de

gușă, iar ea simte un spasm nervos în gât. Și din nou migrenă. Data următoare Aneta își ia inima în dinți și îi face ea ochi dulci lui Lică, reproșându-și primele reacții, „de sălbatică”. Lică îi făcuse, la rândul lui, avansuri gândind (în felul lui caracteristic) că poate face rost de niște bani.

Aneta se autoconvinge că trebuie să își asume o identitate de femeie ușoară și, prin urmare, dorește să își cumpere și ea o pălărie roșie ca a fetelor de la colțul străzii Știrbei. Ajunge chiar să le însoțească pe acestea într-un restaurant și este la un pas de a intra în rândul lor, când este salvată de Tică, întâmplător.

Poliția o arestează pe Aneta din cauza unui incident în tramvai, unde s-a crezut că este prostituată. Nory este înștiințată de poliție în legătură cu acest incident, iar ea o duce la medic, la Caruso, pentru a scoate un certificat prin care să dovedească virginitatea fetei, ca să o scape de poliție. Aflăm aici

că frotteurismul² masculin era categorisit drept „un simplu ciupit” și era minimalizat, ignorat, în timp ce o femeie frotteur era de două ori umilită: prin alertarea poliției și prin obligația de a-și dovedi „cinstea” cu un certificat adus de la medic. Aneta este o victimă, atât acasă, cât și în societate, o ființă mutilată prin practicile de discriminare a femeii.

Ca și Nory, Aneta trăiește o experiență de profeție autoîndeplinită³: Nory fusese catalogată în copilărie drept rău crescută, iar Aneta drept „soi prost” (*id.*, p. 572, 585, 598); odată devenite adulte, amândouă au fost catalogate din nou așa. Atât Aneta, cât și Nory se simt trădate de mamele lor care se dau de partea tatălui, reprezentantul puterii și al autorității, conținătorul relației de cuplu (*apud* Jung).

După ce se trezește la ușă cu poliția din pricina Anetei, Nory mai are o surpriză: tatăl Anetei vine de la Vaslui și, umil, lacrimând, îi dă vești despre „cura de lapte”⁴ (*id.*, p. 758) administrată Anetei la Vaslui, și despre „nebunia” ei, ce se manifesta prin friguri, călduri, vedenii, prin faptul că îi făcea ochi dulci tatălui său, îi întindea gura (ca lui Lică)... (fata „se fâțâie, se-nvârte, se strâmbă, face cu ochiu’, râde (...), se gușează, se gudură” (*id.*, p. 762), face „nururi” (*ibid.*, p. 763) lui Niță). [Mama Anetei reacționa furioasă, o bătea, o alunga, iar fata stătea ascunsă ore întregi de frica mamei.] Portărelul Niță venise la București să o roage pe Nory să îi ia fata la ea acasă o perioadă, iar Nory acceptă.

După întâmplarea din tramvai, Aneta are o „lacună a memoriei” (*id.*, p. 774) referitoare la evenimentele cu Lică și mai ales la

scena din tramvai. Mutată la Nory, iese din nou pe stradă, se suie din nou în tramvai și re-încenează întâmplarea pentru a repara, pentru sine, povestea degradantă prin care trecuse. De data aceasta, pretinde că are un logodnic și un bărbat a jignit-o prin atinge-re în acel mijloc de transport. După această scenă, coboară înainte de stație chiar, imitând voltija elegantă a conductorului, sare din mers din tramvai și este percepută ca o „prepeliță șchioapă”⁵ (*id.*, p. 812). Ulterior se întoarce la Vaslui, unde tatăl îi acordă permisiunea de a locui în camera mult invidiată a lui Coti. Tot el îi poruncește de astă dată soției lui, răstit, să aibă grijă de fată. După o vreme, Aneta se întoarce la București alături de tatăl ei, într-o scurtă vizită (Niță Pascu se temea să o lase singură acasă, doar cu mama ei) și trece pe la Nory pe acasă. O găsește pe Nory zăcând de o săptămână cu febră, se sperie când o vede în pat și, în mintea ei, crede că ea a omorât-o, că ea e vinovată de răul lui Nory. Urcă din nou în tramvai, fericită că a scăpat din temnița de la Vaslui. Cu un buchet de flori în mână, nu scotocește prin poșetă după banii pentru bilet, de teamă că s-ar putea scutura petalele florilor. Când taxatorul ajunge în fața ei, ea se vede nevoită să împartă florile și își justifică gestul spunând: „Nu face nimic! Sunt de la logodnicul meu! De la logodna mea!” (*id.*, p. 848). Apoi caută banii în poșetă, dar nu poate răspunde unde merge, pentru ca taxatorul să știe ce sumă să-i încaseze pentru bilet. Întrebarea referitoare la destinație îi pare amenințătoare, o răzbunare, pentru că nu i-a dat flori și watmanului, așa că singura scăpare pe care o întrevedea ca să iasă din această situație era

2 Termen franțuzesc folosit pentru cineva care găsește plăcere (erotică) în a se freca de o altă persoană care nu este interesată de o asemenea interacțiune.

3 Profeția autoîndeplinită se referă la acei subiecți care cred că li se va întâmpla un anumit lucru, iar acel lucru se întâmplă, de fapt, datorită credinței lor (convingerii lor interioare), care conlucrează inconștient la realizarea acelui lucru. (Lucrul respectiv nu s-ar întâmpla fără credința subiectului în acel lucru.)

4 Metodă terapeutică aplicată în popor „pacientului” ce trebuia să se reîntoarcă la paradisul primar, când, în brațele mamei, sugar, bea lapte și era fericit. Aplicarea pare o ironie pentru cazurile Anetei și al lui Ghighi, deoarece aceste două personaje duceau lipsă exact de afecțiunea maternă, de o viață întreagă, iar o cură de lapte nu avea cum să suplinească afecțiunea maternă ce le era refuzată de obicei până atunci și urma a le fi refuzată și în viitor.

5 Cei ce o percep ca pe o „prepeliță șchioapă” fac, inconștient, un fel de „profeție” pentru viitorul accident, în care Aneta își rupe piciorul și rămâne, ca urmare, șchioapă pe viață.

să fugă, să sară din tramvai. Rochia ei nouă, gri, la care visase tot anul cât se chinuise flămândă pe străzile Bucureștiului, se agață în ușă, iar ea își rupe piciorul stâng.

După acest accident, prozatoarea ne anunță că Aneta „își revenise în minți” (*id.*, p. 919). Caro (Caruso) crezuse că Aneta se va vindeca de isterie⁶ după inițierea în viața sexuală, dar șocul accidentului adusese Anetei o nouă privire în ochi, „lucidă și tristă, alta ca cea dinainte...” (*id.*, p. 920). Caro și colegii săi reușesc să salveze piciorul Anetei – cea cu „privirea de câine bătut” (*ibid.*, p. 920) – care va merge cu o proteză. Tatăl său îi comandă la tâmplar un dispozitiv din lemn („o catedră”) cu ajutorul căruia Aneta putea să vadă mai bine în stradă. Astfel, Aneta se întoarce la ocupația mamei sale, aceea de a sta cu ochii pe geam toată ziua.

Dr. Caruso, cel iubit de toți, pleacă, iar Nory se îngrijorează de cum va reacționa Aneta când va afla acest lucru.

Autoarea romanului pare să schițeze, în legătură cu Aneta, ideea că este posibil ca ea să se fi născut dintr-un adulter al mamei sale. Aceasta fusese descoperită de soț singură cu un ofițer în cameră, dar nimic indecent nu părea să fi avut loc. La ideea adulterului contribuie și Coti când spune că Aneta nu seamănă cu niciunul dintre ei, cei din familie. Faptul că Niță Pascu era prezent de fiecare dată când venea moașa pentru avorturile soției sale este încă o dovadă a neîncrederii sale în soție. Observăm că autoarea renunță aici la reflectori și intervine în text cu argumente pentru a arăta că Aneta preluase comportamente rele de la ambii părinți, contrazicându-l de fapt pe Coti.

Hortensia Papadat-Bengescu nu precizează – intenționat, probabil – momentul descoperirii flirtului mamei Anetei cu ofițerul, pentru a sugera cititorului că odrasle ca Aneta pot exista în orice cuplu, chiar dacă nu există adulter.

Abordarea personajului din perspectivă psihanalitică

Cu statura ei mică, Aneta se vede nevoită să accepte poziția de învins, de om dominat, pentru că s-a născut cu un psihic fragil, sensibil, care, pe deasupra, a mai fost și traumatizat. Sensibilitatea ei ne este indicată de autoare și prin orientarea ei către Facultatea de Litere. Aneta nu se înrăiește, nu devine o luptătoare drept consecință a bătăilor părinților, deoarece nu posedă un temperament înnăscut care să-i permită acest lucru, ci, din contra, devine și mai fragilă. Reacțiile ei de apărare constau în paralizie fizică și în fugă (nu în atac, cum este specific luptătorilor, celor victorioși).

Traumatizată pe tot parcursul copilăriei, Aneta proiectează⁷ persecuțiile părinților asupra altor femei cu care ea ajunge să interacționeze în diferite circumstanțe: se simte în competiție cu femeile ce dețin putere și, prin urmare, o pot vătăma, cum este cazul mamei ei. Pentru ea, mama este asimilată cu „sânul”⁸ rău și cu lipsa⁹ acestuia (*apud* Melanie Klein). Flashuri de persecuție sunt proiectate asupra lui Nory, protectoarea ei; asupra premiantei clasei, colega ei de școală, care alege profesia de profesoară de lucru, în timp ce ea merge la Universitatea din București; asupra Yolandei Bunescu. Ca și mama ei, colegele, „pe ea, pe Aneta, nu o

6 C.G. Jung menționează cazuri de manifestare a isteriei sub forma împlinirii dorinței – noțiune freudiană – pentru „delirurile femeilor nemăritate, care conțin logodna, nunta, coitul, sarcina și nașterea”. (Jung, 2003, p. 92)

7 Proiecția este un termen din psihologie folosit pentru a desemna atribuirea inconștientă a caracteristicilor cuiva asupra unei (alte) persoane sau lucru (incluzând emoții, atitudini, dorințe). În același timp, cel de la care pleacă proiecția neagă sau respinge acele trăsături la el însuși.

8 Sânul este unul dintre cele patru fragmente ale „obiectului a” (*apud* J. Lacan): „obiectul sugerii (sânul), obiectul secreției (fecalele), vocea, privirea”. (Larousse, 2006, p. 835). Melanie Klein separă obiectele în bune și rele. Mama (sânul) poate fi bună și rea (falică), ea oferă sau refuză împlinirea unei dorințe a copilului. (*ibid.*) (A se vedea și Gorgos, 1989, p. 19)

9 Termen pus de J. Lacan în legătură cu dorința. Lipsa își are originea în castrarea simbolică, într-o privare reală sau într-o frustrare imaginară. (Evans, 1996, p. 98)

luau deloc în seamă” (*id.*, p. 317). Pe Nory o minte că are o situație bună și se laudă în fața ei din pricina obișnuinței pe care relația cu mama sa o crease. Ea nu putea avea încredere în propria ei mamă, nu-i putea spune adevărul fără a fi pedepsită și nu o putea impresiona decât cu lucruri „pozitive”. Cu mama ei, Aneta este în competiție pentru bărbatul familiei (pentru tată, pentru Coti), iar această competiție este inițiată și predată ei de către mamă, care încearcă nu doar să o transforme în membrul omega al întregii familii, să o plaseze pe ultimul loc, al patrulea, în ierarhia familială, ci și să o înlăture de-a dreptul, anihilându-i identitatea. Cu bărbatul Aneta nu este în competiție, deoarece nu are o identitate masculină, care să-i dea convingerea / încrederea că, la o adică, i-ar putea învinge. Aneta invidiază puterea mamei sale și nu acceptă să se supună față de Numele Tatălui¹⁰ (*apud* Jacques Lacan) (ceea ce echivalează cu „invidia de penis”¹¹, în terminologia psihiatrică). Aneta este deja castrată, prin poziția care i se dă în ierarhia din familia sa și prin tratamentul ce-i este administrat, nu numai prin sexul pe care îl are.

Aneta pare să trăiască o experiență de schizoidie ce se declanșează în perioada studenției, ca majoritatea cazurilor de acest fel, pe filieră ereditară. Cauzele scindării¹² pot fi, desigur, mult mai vechi și se datorează, în genere, mesajului dublu, – de ură și iubire aparentă – alternativ și/sau concomitent, dar predominant de ură, transmis de mamă când Aneta se afla la o vârstă fragedă. Intervențiile foarte severe de disciplinare a sfincterelor în faza de dezvoltare anală, în jurul vârstei de doi ani sau mai devreme, în faza orală – cu cât mai devreme, cu atât

scindarea este mai devastatoare – pot declanșa, de asemenea, schizoidie în psihicul copilului. Tot în această linie de investigație a schizoidiei se arată că, în copilărie, mama a arătat scârbă pentru copil, l-a respins, nu i-a acordat atenție și grijă. Putem deci presupune că Aneta a reprezentat o sarcină nedorită pentru mama sa. În sprijinul acestei idei vine repulsia Anetei pentru baie. Ea își urăște corpul și își acceptă mizeria ca măsură reparatorie, de supraviețuire, ca reacție împotriva mamei sale, care nu a iubit-o ca atare și în plus i-a transmis mesajul că nu este îndeajuns de bună, îndeajuns de deșteaptă, de disciplinată, de curată etc. Aneta are un complex de inferioritate, legat de corpul său, complex pe care îl refulează, pentru a supraviețui: nu se dezbracă în fața nimănui; crede că, dacă ar avea haine frumoase, ar fi considerată frumoasă, deci și acceptată; știe că nu este, ca Mari, „frumușică”, dar nu invidiază frumusețea altor femei și crede că bărbatul caută altceva decât frumusețe la femei.

Invidia ei este provocată de ceea ce i-a fost confiscat / refuzat, de obiectul frustrării ei: i s-a respins statutul de favorit în familie și, în schimb, a fost marginalizată, exclusă. Ea nu este invidioasă pe femeile frumoase fizic (ca Mari), deși înțelege că este urâtă prin oglinda interpretărilor celorlalți oameni. Nu este invidioasă, deoarece nu are o competiție cu femeile frumoase, ci cu beneficiarii regimurilor preferențiale. Pe Yolanda Bunesco proiectează bănuiala că este o protejată, din cauză că, în familia ei cu structură patriarhală, fratele ei Coti era preferatul ambilor părinți. Preferința mamei pentru Coti (care devine în fapt partenerul ei în familie, „un surogat al soțului”) este

10 Numele Tatălui este un concept lacanian ce desemnează dimensiunea simbolică a legii, funcția paternă de semnificant, ordinea simbolică a limbajului. (Larousse, 2006, p. 830)

11 În concepția freudiană, „invidia pe penis” rezultă, la copilul de sex feminin, din descoperirea diferențelor sexuale. Fetița observă că este privată de acest organ și dorește să-l obțină. Se manifestă sub două forme principale: dorința de a avea un penis și dorința de a avea un copil. La adult se exprimă prin „dorința de a se bucura de penis în coit” (De Scitivaux, Frederic, 1998, p. 49). (A se vedea și Laplanche, Pontalis, 1994, p. 205)

12 Erik Neumann, urmaș al lui C.G. Jung, atrage atenția asupra faptului că relația mamă - copil trebuie să prevină „splitarea” unității personalității în părți antagonice. Dacă aceasta se produce, se ajunge la izolare, neîncredere în lume, subiectivism în judecarea celorlalți, panică în perceperea mediului. (Rowland, 2008, p. 90)

determinată de lipsa de iubire și respect pentru soțul ei Niță (vezi flirtul cu ofițerul și obsesia ei pentru București).

Mama, chiar în calitate de propagator al Numelui-Tatălui (i.e. reguli, principii, ordine, strictețe), se situează în poziția de semnificant¹³ al Anetei. Inconștient, mama i-a transmis Anetei tânjirea ei după București – locul cu aventuri ce trebuie ținute secrete de urechile virgine ale Anetei. Mama i-a transmis Anetei și ura pentru tată (Niță) cu care se contrazice adesea și față de care se pretinde superioară (din pricină că ea este munteancă, din Călărași, spre deosebire de Niță, care e moldovean din Vaslui). Tatăl Anetei este puternic, un om cu bani. Când o mângâia, rar, Aneta „înțepenea, se încorda ca de lemn” (*id.*, p. 632), dar, de Crăciun, prefera „pomana rară a unui sărut” (*ibid.*, p. 631) în locul păpușilor. Comparația cu lemnul este utilizată de Hortensia Papadat-Bengescu și în cazul Mikăi-Lé – aceasta era numită păpușă de lemn, scândurică –, pentru a evidenția rigiditatea corpului, specifică doliului, pierderii, lipsei de afecțiune și iubire părintească.

Tot de la mamă a preluat Aneta, inconștient, și ura inițială pentru căsătorie. Isteria Anetei referitoare la căutarea unui soț își poate avea originile în dorințele neîmplinite ale mamei de aventuri, amanți – dorințe transmise la nivel inconștient Anetei și motivate de insatisfacția față de soțul poruncitor, superior, care o subvaluează și o apreciază doar pentru că ea gătește regește.

Aneta este forțată de ambii părinți să-și definească identitatea prin opoziție cu fratele mai mare, Coti. El este cel disciplinat, curat, puternic, luptător, descurcăreț, cel aplaudat, cel aducător de glorie și respect numelui familiei – el este cel care a preluat idealul pozitiv al narcisismului părinților. Ea nu are aceleași drepturi ca el, ea este cea care mereu greșește și nu reușește niciodată nimic. Ea se descurcă doar să afle adresele

lui Coti și ale lui Nory, cei ce o pot ajuta, dar ea nu se poate ajuta pe sine. Nu dă meditații altora pentru a face bani, nu își dă seama ce are de făcut pentru a învinge. Se identifică cu acel „soi rău” cu care era catalogată când asculta pe la uși, motiv pentru care era bătută. Nory consideră că Aneta a vrut să își frângă gâtul (și ea simțea un nod în gât ca și Ghighi), dar a reușit să-și frângă doar piciorul. Piciorul este cel stâng, același ca în cazul Siei și a lui Ghighi: ceea ce au în comun aceste trei personaje este lipsa de iubire din partea mamei lor. Nory, de asemenea, nu are parte de iubirea mamei și o înfruntă pe mama sa mai fățiș decât o face Aneta, dar moare stupid, împiedicându-se (cu piciorul) de prag și frângându-și gâtul, coloana cervicală. Afectarea piciorului cristalizează noțiunea de neputință în a administra realitatea în sensul adaptării victorioase la viață.

Aneta copiază de la tatăl său o viclenie inconștientă – Niță se crede un om absolut cinstit –, dar și Aneta, ca și el, probabil, a dezvoltat această tendință spre viclenie ca o formă de adaptare la severitatea formatorilor săi, în lipsa altor posibilități, ca armă a celor ce nu dețin putere aparentă. Nory își conștientizează înclinația spre minciună ca fiind ceva ce ea are în comun cu Aneta, cu Mikă-Lé, cu Lică, adică cu cei care au statutul de bastard și, prin urmare, o existență în ilegalitate, asemeni ei.

Aneta își trasează o identitate din umbrele¹⁴ părinților, proiectate asupra ei, și, prin opoziție cu Tică, ca revoltă ce înfruntă narcisismul părintesc, subevaluator, jignitor. Acest narcisism al lor o împinge la sinucidere și îi răpește posibilitatea de a-și construi o identitate. Dacă l-ar copia pe Coti în identitate, nu ar mai putea să fie ea însăși, s-ar anula pe sine. Ea alege Facultatea de Litere, alta decât specializarea (în Drept a) lui Tică. Alegerea ei este justificată de ascultarea pe la uși a bârfelor, de dorința ei de a înțelege dramele altora – Aneta este impre-

13 Termen preluat de Jacques Lacan de la lingvistul și semioticianul Ferdinand de Saussure. Înseamnă cel ce dă sens unui subiect și îl determină. (Evans, 1996, p. 189)

14 Umbra, termen folosit de C.G. Jung pentru a indica o imagine inconștientă, formată din conținuturi reprimite de conștiință, deoarece sunt considerate reprobabile, inacceptabile. Calitățile umbrei sunt adesea proiectate asupra altora. (A se vedea C. G. Jung, 1994, vol. 1 și Manzano, 2002)

sionată de povestea Mikăi-Lé și este consternată de râsul inadecvat al lui Lică care, pe deasupra, o mai și pupă. Comportamentul lui Lică îi pare contradictoriu, debusolant, un factor de scindare a psihicului ei. Aneta pare să-l copieze pe Tică în toate acțiunile lui, dar tot ceea ce face are ca unic scop obținerea beneficiilor și a favorurilor ce ei îi erau refuzate de părinți – camera lui Tică, locuirea în București, studiile la Universitatea din București. „Invidia ei pe penis” (i.e. pe favorurile exclusive acordate lui Coti) poate fi, de fapt, o „invidie pe sân”. Această invidie, indusă de părinți, a fost sancționată prin accidentul suferit la coborârea din tramvai, soldat cu ruperea piciorului, iar dorința ei de a-și pune capăt vieții nu s-a împlinit. Psihologia adleriană ar interpreta rebeliunea Anetei prin prisma condiției de copil născut al doilea, prin sentimentul de inferioritate indus de apartenența la sexul feminin¹⁵, același ca sexul mamei, ce nu deține puterea și autoritatea în familie, fiind sexul celui conținut în relația de cuplu (*apud* Jung). Coti, primul născut, era un om disciplinat, păstrător și continuator al tradițiilor familiei.

Ca toți copiii în perioada de formare (în stadiul oglinzii¹⁶), în calitate de semnificat¹⁷ al „celuilalt”¹⁸ (potrivit terminologiei lacaniene), Aneta devine proastă, pentru că *i se spune* că este proastă (toantă), devine „soi rău”, pentru că *i se spune* că este „soi rău”. Crede că, pentru a fi iubită de un bărbat, trebuie să se poarte ca o prostituată și, ca urmare, încearcă să se conformeze, să adopte acest comportament, deși nu a primit acasă nici un fel de educație sexuală, dimpotrivă, a fost chiar ținută departe de această sferă cognitivă: era gonită când moașa venea la mama ei, iar ea, de spaimă,

fugea și se ascundea tocmai în pod de îndată ce o vedea. Acasă, când se întâmpla să o sărute Coti pe cap (de sărbători, de pildă), avea aceeași reacție de înțepenire ca și atunci când o atinge tatăl său: o paralizie provocată de frica asociată inconștient noțiunii de avort. Aceasta era percepția ei legată de noțiunea de iubire dintre femei și bărbați. De aceea apropierea de Lică îi declanșează trăiri schizoide: iubirea pentru ea nu este doar iubire, ci implică și o dimensiune terifiantă. Nefiind obișnuită cu mângâierile unei persoane de sex opus, interpretează cele mai simple gesturi de atingere socială drept semne de iubire. În familia ei, noțiunea de iubire implica avortul și teroarea trăită de ea în legătură cu avorturile mamei ei, prin urmare ea înțelege că iubirea însemna doar sex, iar mângâierea era tot o expresie de natură sexuală. Pentru a obține mângâiere sau iubire, în mod inconștient, Aneta simțea că trebuie să ofere sex. Interacțiunea cu moșica Mari modifică întrucâtva, în bine, concepția Anetei despre moașe, în general, reducându-i sentimentul de oroare pe care îl avea în acest sens. Tot datorită moșicai Mari, Aneta ajunge să perceapă diferit ideea de logodnic, trecând treptat de la respingerea vehementă inițială la relativa acceptare a unei posibile relații cu un bărbat.

Imaginea mamei este de asemenea îmbunătățită / modificată în urma relaționării Anetei cu Mari, cu Nory și cu Cornelia, întrucât aceste personaje îi oferă Anetei îngrijire maternă, hrană, atenție, prietenie.

Dorința¹⁹ de sex, simptomele isterice se manifestă în dorința de a-l avea ca iubit pe Lică, de a deveni prostituată, de a găsi un logodnic chiar și în tramvai sau la cinema. După ce obține atenție și iubire de la tatăl

15 Una din cauzele sentimentului de inferioritate este apartenența la sexul feminin. (Zamfirescu *apud* Adler, 2006, 2007, p. 314)

16 Stadiul oglinzii semnifică, în terminologia lacaniană, primul stadiu în dezvoltarea psihicului unui copil. Acesta se identifică cu cine îi spune mama că este. (A se vedea Larousse, 2006, p. 843-844)

17 Semnificat, termen preluat de Jacques Lacan din semiotica lui Saussure, referitor la copilul ce îndeplinește dorințele unuia din părinți de la care preia o identificare. (A se vedea Larousse, 2006, p. 1089)

18 Termeni lacanieni: „Celălalt” se referă la tată, „celălalt” se referă la mamă. (A se vedea Larousse, 2006)

19 Dorința, termen freudian, cu sensul de „ceea ce se naște în lipsa unui obiect” (v. de Scitiaux, Frederic, 1998). Primul obiect al dorinței este sânul mamei. Sânul (i.e. tot ce este considerat bun) este prototipul obiectelor dorite ulterior în viață.

său (cărui îi făcuse ochi dulci), repară primul incident din tramvai – în care ea, căutându-l pe Lică, se atinge de un bărbat (recunoscut aici ca fiind același de la cinematograf, cel ce o atinsese cu piciorul) și este luată la poliție –, spunând că are deja un logodnic și, implicit, nu mai e nevoie ca un bărbat să o acosteze. Această reparație își are originea și într-un sentiment de vinovăție generat de faptul că prima dată se făcuse de răs, acostând ea un bărbat. Același sentiment de vinovăție stă la originea „lacunei sale de memorie” ce șterge, ca o tendință de supraviețuire și adaptare, toate evenimentele reprobabile (sau traumatizante, în alte cazuri) pentru conștiință. De aceea actul reparatoriu cerut de consumarea primei scene din tramvai era necesar pentru conștiință.

Mesajul dublu, contradictoriu duce la acel *split*, la acea scindare a conștiinței Anetei. Ea are nevoie să integreze în conștiința sa două identități: pe de o parte, acea identificare cu amanta, cu prostituata, venită din interacțiunea cu Lică, iar, pe de altă parte, identificarea, situată la polul opus, de virgină, identitate cu care venise de la bărbății de acasă, din familia ei. Aneta își simte capul scindat și face efortul să unifice, într-o singură imagine, într-un singur trup, amanta / prostituata și virgina.

Un mesaj dublu pare să aducă și Niță prin acțiunile sale legate de educarea Anetei, prin exprimarea sa lacunară și ambivalentă. După ce se declarase ferm împotriva dorinței Anetei de a studia la București, el îl admonestează pe Coti, într-o scrisoare, reproșându-i că nu a avut grijă de Aneta. În plus, nemulțumit că Aneta nu este înscrisă la facultate și nu a dat examenele, îi dă acesteia un ultimatum, în aceeași scrisoare care ajunge la Aneta în cele din urmă (*id.*, p. 453). Amenințarea de a nu mai fi conside-

rată fiica tatălui său până nu ia examenele mărește presiunea, și așa imensă, asupra fetei. Mama adaugă acestei tensiuni reproșul că fiul ei Coti este certat de tată din pricina ei.

La Aneta, dorința de a muri – prefigurată în adolescență, când i se încălca voința, intensificată apoi în momentul pierderii sprijinului întregii ei familii, reiterată de pierderea lui Lică și de imposibilitatea de a obține un logodnic – este exprimată de Aneta în gestul prin care copiază săritura în voltijă a conductorului din tramvai, gest pe care îl reușește ca „o prepeliță șchioapă”: avea în acest moment o relație bună cu tatăl său, dar mama sa, prin acțiunile ei punitive repetate, îi dorea moartea / dorea eliminarea ei. La a doua vizită în București, împreună cu tatăl său (după ce tatăl o predase definitiv mamei spre îngrijire și iubire, întrerupând, într-un fel, cuplul realizat în plan simbolic cu ea), Aneta reia demersurile pentru materializarea dorinței de a avea un logodnic prin gestul împărțirii florilor de la „logodna” ei.

Sentimentul de vinovăție, generat de primul incident din tramvai, la care se adaugă autoacuzările că Nory a murit din cauza ei o fac pe Aneta să proiecteze asupra watanului dorința de a fi pedepsită, pentru că nu i-a dat și lui flori. Pentru a scăpa de vinovăție, sare din tramvai. Vinovăția este legată de necunoașterea direcției în care merge. Șocul accidentului are efect vindecător, transformator, deoarece produce primul licăr al conștiinței în Aneta („abia începuse a bâzâi în tenebre conștiința informă” – *id.*, p. 849): acum abia începe să înțeleagă încotro se îndreaptă în viață și ce se întâmplă cu ea. Actul de autopedepsire pe care și-l autoadministrează este provocat de tensiunea între Supraeul exigent²⁰ și Eu²¹. Un factor suplimentar în direcția autopedepsi-

20 Supraeul cuprinde normele morale, religioase, etnice, de relaționare socială preluate de la părinți și mediul social imediat. El își are originea în autoritatea parentală, în idealul admirat și în identificările copilului cu obiectele afecțiunii sale. (Mitrofan, 2004).

21 Eul este instanța ce reglează adaptarea echilibrată la cerințele vieții sociale, fiind guvernat de principii realității. El mediază conflictele interioare cu Sinele și controlează raportarea conștiinței la lumea exterioară. De asemenea, Eul este cel ce echilibrează dinamic forțele și exigențele divergente ale Sinelui, Supraeului și realității. (Mitrofan, 2004).



rii a fost și întoarcerea ei la Vaslui, la mama care o bătea și o făcea să stea ascunsă într-un dulap, în esență, un act menit să-i anuleze identitatea: mama o determina să se refugieze o zi întreagă într-un dulap, ce poate fi asociat, simbolic, cu un sicriu.

În cazul Anetei, cea indisciplinată și haotică, scurtarea piciorului echivalează cu o castrare. Întreaga ei poveste exprimă complexul castrării²². „Invidia de penis” are, în acest caz, ca formă derivată, „dorința de a se bucura de penis în coit” (Laplanche, Pontalis, 1994, p. 205).

Procesul de maturizare al Anetei (dar valabil pentru orice femeie) presupune tra-

versarea unor etape obligatorii (potrivit concepțiilor psihanalizei)²³: desprinderea de mamă (i.e. de idealurile acesteia, de dorințele mamei), acceptarea tatălui și dezvoltarea unui sentiment de iubire pentru tată (i.e. Numele Tatălui – *apud* Lacan), acceptarea condiției de femeie (i.e. transcenderea etapei de castrare), uitarea tatălui / desprinderea de tată (Niță o responsabilizează pe mamă să se ocupe de fiica lor Aneta) și împăcarea cu mama (după ultima întoarcere de la București la Vaslui). Haimanalăcul ei prin București reprezintă haosul stadiului oral²⁴ în care se complăcea (Aneta căuta mereu ajutorul lui Coti, al lui

22 Soluționarea complexului castrării constă în renunțarea copilului de a fi falusul mamei. Castrarea este la J. Lacan un eveniment simbolic, ce dispune subiectul la ordinea legii și îi permite să acceadă maturitatea sexuală. (v. De Scitivaux, Frederic, 1998, p. 18).

23 Etapele fac parte din procesul de depășire a complexului oedipian la femeie. (A se vedea Laplanche, Pontalis, 1994, p. 205)

24 Primul stadiu de dezvoltare psihică, în care pulsuniunea de a încorpora și cunoaște lumea cu ajutorul gurii ia naștere din nevoia de a se hrăni. Obiectul pulsuniunii este sânul matern, prototip al tuturor obiectelor dorinței, ce vor veni. (v. De Scitivaux, Frederic, 1998, p. 92)

Nory, aștepta să o ajute părinții). În acest stadiu (oral) s-a autoproiectat Aneta prin fuga de Numele Tatălui, de temnița de acasă, în loc să atingă stadiul falic, asemenea lui Coti. Deși rebeliunea ei poate fi considerată un act falic, ea nu devine o luptătoare care să dovedească atingerea acestui stadiu. Haimanalăcul ei este o trăire obsesivă a anxietății de a nu găsi un logodnic pentru ea vreodată, iar această anxietate, trăită în mod repetat și încheiată cu acel accident, îi creează Anetei un scut de protecție, o obișnuire cu ideea de a nu avea un logodnic, o acceptare a lipsei²⁵ logodnicului. Scurtarea piciorului adaugă o dizabilitate în plus la dezavantajele constitutive pe care le avea deja, respectiv îi reduce și mai mult șansele de a găsi un logodnic, dar îi face pe părinți să-i acorde iubire, îngrijiri și să cicatrizeze rănilor sufletești pe care i le provocaseră Anetei.

Presupunem că fixația în stadiul oral i-a fost întărită și direcționată de părinți (prin încercarea timpurie și/sau severă de a o face să ocolească²⁶ stadiul anal – educarea prea timpurie/severă a sfincterelor anale). Ea se complăcea în propria murdărie, ca și Mikalé care nu suporta apa. Fixația orală în care Aneta se aruncă prin fuga la București este indicată de comportamentul de asistat pe care îl manifestă (căutarea ajutorului la ceilalți) și de flămânzirea pe străzi. Flămânzirea, ca adaptare la situație, ca și fuga de acasă reprezintă încercarea ei de a deveni falică. Atingerea stadiului falic este pedepsită cu castrarea (scurtarea piciorului prin accident). Aneta încearcă să-și impună o autodisciplinare a corpului prin refuzarea hranei – ceea ce ne duce din nou cu gândul la stadiul falic –, dar o face în numele demnității pe care și-o asumă, în numele imaginii sociale, prin identificare cu arhetipul persona²⁷. Faptul că, în tramvai, se laudă că

florile sunt de la „logodna” ei arată aceeași agățare de construcția imaginii ei sociale. Nevoia de a avea haine bune și noi reprezintă necesitatea adoptării unei măști (i.e. arhetipul persona), ca o compensare pentru lipsa unei identități adecvate adaptării la realitate și ca răspuns la inferiorizarea și marginalizarea administrată de toți cei din jur (părinți, frate, colege). Tributul pe care ea îl plătește pentru identificarea cu acest arhetip este agățarea rochiei celei noi, gri, la care tănjise tot anul și pe care abia o obținuse, fapt care duce la menționatul accident ortopedic.

Tatăl o ridică, simbolic, deasupra mamei ei, prin dăruirea acelei catedre special comandate pentru ea. Astfel ea poate deveni „specializată” în privitul pe fereastră, o urmașă / o mai bună înlocuitoare a mamei sale. Admiratorul de la Vaslui, care se miră că Aneta a crescut și că e frumoasă (*id.*, p. 841), dar, mai ales, Dr. Caruso, prin atenția și îngrijirile lui îndelungate, au confirmat identitatea de femeie a Anetei, i-au vindecat sufletul scindat de mesajul dublu al iubirii părinților (bătaie – mângâiere), de dublul mesaj al virginei și prostituatei, i-au corectat noțiunea de iubire pe care o avea, greșită, de acasă. Prin atitudinea cu adevărat iubitoare față de ea, Dr. Caro i-a corectat și animusul²⁸. De asemenea, Dr. Caro a reușit să calmeze și complexul de inferioritate al Anetei legat de eligibilitate și fizic, complex reprimat, care, din fundal, a împins-o să jinduiască după haine, să aibă obsesii legate de obținerea unui logodnic etc.

Prin vindecarea episodului schizoid din viața Anetei (episod de tip borderline, situat la limita dintre nevroză și psihoză, dintre conștient și inconștient), se ameliorează imaginea ridicolă și umilitoare a isteriei de care fusese Aneta diagnosticată, isterie interpretată în relație cu sexul. Acest diag-

25 Concept din psihanaliză (a se vedea nota 8).

26 „Lacan insistă asupra rolului forcluderii Numelui-Tatălui, asupra curenței metaforei originale în delirul halucinatoriu al schizofreniei.” (v. De Scitiaux, Frederic, 1998, p. 84)

27 Arhetipul persona, termen jungian ce desemnează un conținut inconștient referitor la rolul deținut de subiect în societate. În antichitate, persona era masca purtată de actor pe scenă. (Jung, 1998)

28 Animus, termen jungian, este arhetipul masculinității (elementul masculin inconștient sau ascuns din psihicul unei femei), actualizat (prin mecanisme proiective) în primul rând prin intermediul experiențelor existențiale ale fetei cu tatăl ei. (Anima este termenul pentru bărbat.) (v. Minulescu, 2001, p. 174)

nostic, propagat de freudism (termen utilizat și de Hortensia Papadat-Bengescu!), era pus adesea tinerelor nemăritate din acea vreme care prezentau manifestări psihotice (acte simbolice legate de căsătorie și relația sexuală). Isteria Anetei nu s-a vindecat prin inițierea în sex – după cum știa, din teorie, Dr. Caruso –, ci prin iubirea sublimată, abstractă, prin prietenia ce i-a fost arătată. Nu sexul este problema Anetei, ci lipsa de afecțiune, de iubire de care au privat-o / frustrat-o cei din familia ei. Hortensia Papadat-Bengescu reiterează prin Aneta această idee a vindecării prin iubire, a corectării animusului, idee pe care o exprimase anterior prin construcția personajului Adriana din *Romanul Adrianei*.

Chestiunea condiției de copil născut al doilea este tratată și în cazul relației lui Nory cu sora ei Dia. Aneta și Nory au, prin comparație cu Ghighi (care este unic născut, asupra căruia presiunea narcisismului părintesc este uriașă), mai multe șanse de adaptare la narcisismul părintesc (sau al formatorilor). Dia regretă, după moartea lui Nory, eforturile ei zadarnice de a face din Nory un om mai bun. Elena Drăgănescu, ca și Dia, continuă să regrete, după moartea lui Ghighi, non-conformitatea fiului ei cu idealul său de copil. Cei trei – Nory, Ghighi și Aneta – trăiesc în comun neacceptarea de către părinți a sexului lor. Spre deosebire de Aneta și Ghighi, Nory a avut mai multe șanse de succes datorită Trânului (bunicului) care era singurul mulțumit din toată familia – sau, mai degrabă, singurul resemnat și consolator – că ea s-a născut copil de sex feminin.

Ca și în cazul lui Ghighi, pentru Aneta, lipsa educației sexuale făcute acasă, în familie, constituie un vector al tragediei personale.

Aneta pare să se fi întors înapoi de unde a plecat, în Vaslui, la aceeași fereastră, dar, în urma conflictului psihic soluționat, ea este ridicată la un anume nivel de conștiință: parcurge etape din procesul de îmbogățire

țire a conștiinței, prin aducerea în conștient a unor elemente din inconștient. Ea a fugit din temnița inconștientului, a hoinărit prin haos, licărul conștiinței ei s-a extins prin experiențele trăite și înțelese, prin corectarea și îmbogățirea arhetipurilor, prin depășirea obnubilării date de identificarea cu aceste arhetipuri. Călătoria Anetei seamănă cu o călătorie inițiată, de autocunoaștere și maturizare, circulară precum Uroboros-ul.

Admiratorul despre care povestește Niță poate fi omul bun pe care îl visează Niță pentru Aneta, respectiv șansa ei de a părăsi mediul toxic, generator de boală, al familiei. Hortensia Papadat-Bengescu își părăsește aici personajul, lăsându-și cititorii să închiuipe singuri scenariile pentru viitorul Anetei.

Aneta Pascu rămâne totuși cu un complex de eșec²⁹ ce nu pare rezolvat în momentul încheierii acțiunii romanului *Rădăcini*. Două opțiuni i se deschid pentru viitorul ei: căsătoria cu admiratorul de la Vaslui și/sau revenirea în București, la studii, în toamna următoare. Un alt complex ce poate reapărea este complexul de retragere care se caracterizează prin sentimentul non-valorii de sine, prin autoizolare și haos (*apud* Gorgos, vol. III, p. 892). Aneta a sucombat acestui complex pe durata șederii sale la cămin, în București. Ca și Ina, din romanul *Străina*, care este izolată de mama sa într-o cameră întunecoasă drept pedeapsă, în Aneta se prefigurează acest complex de retragere, prin fuga de bătaile mamei sale de care se ascunde câte o zi întreaga în dulap.

Numele Aneta este utilizat și pentru un alt personaj, Ana din *Logodnicul*, și face trimitere la Ana din balada Meșterului Manole. Ambele Anete ale Hortensiei Papadat-Bengescu sunt sacrificate de cei din familia lor de proveniență.

Psihanalistul Otto Rank vorbește de trei tipuri psihologice: tipul nevrotic, tipul adaptat și tipul productiv. Aneta (ca și Ghighi) este un personaj de tip nevrotic: luptă să iasă din tipologia de adaptat, se

29 Complexul de eșec desemnează acel „tip de structură psihologică aparținând persoanelor care par să-și construiască propriile nefericiri sau nu izbutesc să obțină ceea ce aparent ar dori cu putere”. (Gorgos, vol. II, p. 116)

revoltă, dar nu reușește să devină o persoană independentă și creatoare, nu devine altceva (un om nou, transformat). În clasifi-

carea lui Otto Rank, tipul nevrotic este superior tipului adaptat³⁰ și inferior tipului productiv³¹.

Bibliografie

Surse primare:

- Papadat-Bengescu, Hortensia, *Femeia în fața oglinzii*, București, Editura Minerva, 1988.
- Papadat-Bengescu, Hortensia, *Opere*, vol. I, II, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Academia Română, 2012.

Bibliografie secundară:

- Adler, Alfred, *Cunoașterea omului*, București, Ed. IRI, 1995.
- Cristea, Dumitru, *Tratat de psihologie socială*, București, Editura Pro Transilvania, 2000.
- Evans, Dylan, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London and New York, Routledge, 1996.
- Freud, Sigmund, *Despre sexualitatea feminină. Opere*, vol. 6: Studii despre sexualitate, București, Editura Trei, 2001.
- Gorgos, Constantin, *Dicționar enciclopedic de psihiatrie*, vol. I, II, III, IV, București, Editura Medicală, 1987, 1988, 1989, 1992.
- Jung, Carl Gustav, *Puterea sufletului. Antologie*, vol. I, II, III, IV, București, Editura Anima, 1994.
- Jung, Carl Gustav, *Tipurile psihologice*, București, Editura Humanitas, 1997.
- Jung, Carl Gustav, *Personalitate și transfer*, București, Editura Teora, 1999.
- Jung, Carl Gustav, *Psihogeneza bolilor spiritului*, București, Editura Trei, 2003.
- Klein, Melanie, *Note on some schizoid mechanism, The Writings of Melanie Klein*, vol. 3, London, Hogarth Press, 1975.
- Klein, Melanie, *Essais de Psychanalyse*, Paris, Payot, 1967.
- Lacan, Jacques, *The Seminar of Jacques Lacan. Book I*, New York and London, Norton, 1988.
- Lacan, Jacques, *The Seminar of Jacques Lacan. Book III. The Psychoses*, New York and London, Norton, 1997.
- Laplanche, Jean; Pontalis, J.-B., *Vocabularul psihianalizei*, București, Editura Humanitas, 1994.
- Larousse, *Marele Dicționar al Psihologiei*, București, Editura Trei, 2006.
- Manzano J., Palacio Espasa F., Zilkha N., *Scenariile narcisice ale parentalității*, București, Editura Fundației Generația, 2002.
- Minulescu, Mihaela, *Introducere în analiza jungiană*, București, Editura Trei, 2001.
- Mitrofan, Laurențiu, *Elemente de psihologie socială*, București, Editura Sper, 2004.
- Nasio, Juan-David, *Five Lessons on the Psychoanalytic Theory of Jacques Lacan*, State University of New York Press, 1998.
- Perron, Roger; Perron-Borelli, Michele, *Complexul Oedip*, București, Editura Fundației Generația, 2005.
- Rabate, Jean-Michel, *Transitions. Jacques Lacan. Psychoanalysis and the Subject of Literature*, Palgrave, 2001.
- Rank, Otto, *The Myth of the Birth of the Hero. A Psychological Interpretation of Mythology*, New York, The Journal of Nervous and Mental Disease Publishing Company, 1914.
- Rimé, Bernard, *Comunicarea socială a emoțiilor*, București, Editura Trei, 2008.
- Roudinescu, Elisabeth, *De la Sigmund Freud la Jacques Lacan*, București, Editura Humanitas, 1995.
- Rowland, Susan, C. G. *Jung and Literary Theory*, London, Palgrave Macmillan, 1999.
- Zamfirescu, Dem. Vasile, *Introducere în psihianaliza freudiană și postfreudiană*, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Trei, 2006, 2007.

30 Personaje de tip adaptat sunt: Elena Drăgănescu, Doru Hallipa, Drăgănescu.

31 Personaje de tip productiv: Marcian, Nory.

Georgeta Loredana VOICILĂ

Hortensia Papadat-Bengescu: maestra înstrăinării, precursoroarea, scriitorul european*

Abstract

Lucrarea Hortensia Papadat-Bengescu: maestra înstrăinării, precursoroarea, scriitorul european trasează coordonatele unei cercetări mai ample ce urmărește stabilirea rolului de predecesoare al romancierii în cadrul modernismului românesc, prin raportarea la Anton Holban, Constantin Fântâneru, Max Blecher, tineri scriitori ai anilor '30. În același timp încercăm plasarea scriitoarei într-un cadru mai larg, al culturii europene, având în vedere preocupările acesteia, interesul pentru anumite teme și felul scriiturii. Pentru realizarea unei analize de tip comparatist sunt alese Virginia Woolf și Gabrielle Sidonie Colette. Un rol esențial în cadrul cercetării noastre îl ocupă romanul Străina, reconstituit din manuscrise de editoarea Gabriela Omăt și publicat la Editura Academiei Române, Fundația Națională pentru Știință și Artă. Centrul iradiant al lucrării îl constituie înstrăinarea, temă de profunzime în opera Hortensiei Papadat-Bengescu, temă care, urmărită în diversele sale realizări, conduce la revelarea unor trăsături de substanță ale universului bengescian, pune în lumină locul scriitoarei în constelația modernismului european și reliefează legătura acesteia cu tinerii scriitori români ai anilor '30.

Cuvinte-cheie: Hortensia Papadat-Bengescu, modernism, romanul Străina, înstrăinare.

The paper Hortensia Papadat-Bengescu: the Master of Estrangement, the Predecessor, the European Writer establishes the main coordinates of a more comprehensive research which focuses on ascertaining the novelist's role as a predecessor in the context of the Romanian modernism by linking her with Anton Holban, Constantin Fântâneru, Max Blecher, young writers of the '30s. At the same time we try to place the author in the extended frame of the European culture, taking into consideration her interests, her fascination with certain themes and her writing style. For our comparative analysis we chose Virginia Woolf and Gabrielle Sidonie Colette. The posthumous novel Străina, which has been assembled by the editor, Gabriela Omăt, published by the Romanian Academy, the Romanian Foundation for Science and Arts, has an essential part in our research. The thread of alienation is the core of our paper, this being a fundamental theme in Hortensia Papadat-Bengescu's writings which enables us to better place her in the context of the European modernism and to shed light on her role as a predecessor in connection with the previously mentioned Romanian writers.

Keywords: Hortensia Papadat-Bengescu, modernism, the novel Străina, estrangement.

Georgeta Loredana VOICILĂ, doctorand, Universitatea din București, e-mail: loredana_v88@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.

Prin titlul ales pentru lucrarea de față, *Hortensia Papadat-Bengescu: maestra înstrăinării, precursora, scriitorul european*, am încercat să înglobăm într-o formulă descriptivă dimensiunile proiectului nostru de cercetare și ale tezei doctorale. Ceea ce este fără îndoială evident este că în centrul cercetării noastre se află scriitoarea Hortensia Papadat-Bengescu. Prima parte a acestui titlu, *maestra înstrăinării*, trimite la teza *Estetica înstrăinării. Hortensia Papadat-Bengescu. Anton Holban, Max Blecher, Constantin Fântâneru*, iar cea de-a doua parte, *precursora*, stabilește raportul dintre romancieră și mai tinerii scriitori numiți, pentru ca finalul să reprezinte legătura cea mai importantă, esențială, cu proiectul *Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate*.

Proiectul de cercetare doctorală vine în continuarea tezei de disertație *Cronici de dincolo de realitate. Hortensia Papadat-Bengescu. Anton Holban, Max Blecher, Constantin Fântâneru*. Axată pe studiul operelor acestor patru scriitori, lucrarea a urmărit revelarea manierei în care se realizează în aceste texte opțiunea pentru o varietate de dincolo de real, pentru *irealitate*, fie că este una de substanță psihologică, imaginativă, senzorială sau onirică. Subrealitatea lui Constantin Fântâneru, irealitatea și experiențele onirice ale lui Blecher, delirul imaginativ și proiecțiile virtuale ale lui Holban vorbesc în feluri diferite despre o temă comună. Sunt puse în discuție similitudini de construcție, de stilistică, de viziune, dar și de temperament artistic și destin personal. În ceea ce o privește pe Hortensia Papadat-Bengescu, deși integrată atunci doar prin scrierile de tinerețe (*Ape adânci, Lui Don Juan, în eternitate, îi scrie Bianca Porporata, Femeia în fața oglinzei*), cele considerate îndeobște subiective și lirice, de până la ciclul Hallipilor, studiul ce îi este destinat ocupă cea mai mare parte. Scriitoarea ne înfățișează o întreagă galerie de eroine ce trăiesc o viață schizoidă, ce au o existență pe margine de vis, întretăiată de



imersiuni într-o altă realitate, un vast panoptic al visătoarelor înstrăinate care și-au rupt aderențele cu cotidianul. Lume imaginară, realitate secundă, fațetă a unei *double vie*, sunt doar câteva dintre denumirile spațiului de dincolo de realitate care domină literatura de început a Hortensiei Papadat-Bengescu. Anton Holban, marele admirator al operei scriitoarei, nota: „Cercetătorul minuțios de mai târziu, care va avea răgazul și perspectiva, necesare situării în timp și a valorificării unei opere, va arăta tot ce literatura română, numită sumar deocamdată *modernă*, datorește d-nei Hortensia Papadat-Bengescu. Nu știm încă întrucât și prin ce fațete va avea un rol de înaintaș, știm însă cu siguranță că, vast și multiplu, talentul d-sale va fi unul din cei mai remarcabili reprezentanți”¹. Este întoc-

¹ Holban, Anton, *Opere*, vol. II, studiu introductiv, ediție îngrijită, note și bibliografie de Elena Beram, Editura Minerva, București, 1975, p. 13.

mai ceea ce încercăm și noi a face acum, importanța scriitoarei în cadrul modernismului românesc și rolul de precursora² fiind abia creionate în teza de disertație. Concluzionăm atunci că în irealitate nu poți exista decât singur. Întâmplările din irealitate sunt, prin excelență, întâmplările omului singur, înstrăinat. Această înstrăinare o găseam numită în text când, spre exemplu, eroul lui Blecher îi spune cu simplitate Edei că *este* un copac, sau că o eșarfă poate deveni niște superbe dalii roșii, iar ea nu poate să îl înțeleagă, ori când Călin Adam din *Interiorul* lui Fântâneru se va strădui zadarnic să fie *sincer*, cât mai *sincer* cu Azia, reușind doar să trezească mirarea și curiozitatea fetei. O întâlnim și la nivelul scriiturii, acestea fiind opere în care eul și, mai rar, personajul narator este cufundat în vastele sale palate interioare, ascultând și înregistrând cu minuțiozitate ceea ce se petrece cu sine, în sine.

Înstrăinarea o percepem în sensul pe care îl dă și Harold Bloom în volumul *Bloom's Literary Themes: Alienation*: în reflexele sale literare, cu implicațiile sale estetice, nu dintr-un punct de vedere sociologic, religios sau etnic. Este vorba despre o *estetică* a înstrăinării și pentru că nu doar tema este importantă, ci și modul în care aceasta este transpusă în text, metaforele prin care se exprimă, procedeele narrative, lucrătura artistică etc. Așadar înstrăinarea ca straniețate, ca inadaptare la realități, lipsa de adeziune față de ceilalți, înstrăinarea de sine, singurătatea, aici se află centrul iradiant. De aici pornește cercetarea noastră care vrea să fixeze rolul de precursora al Hortensiei Papadat-Bengescu, raportându-se la tineri

scriitori ai anilor '30 precum Anton Holban, Max Blecher, Constantin Fântâneru, în cadrul modernismului românesc, dar și să o plaseze pe autoare în context european.

În volumul amintit mai sus Harold Bloom vorbește despre o epocă a înstrăinării (*an Age of Alienation*), iar în introducerea scrisă pentru seria de cărți dedicate temelor literare (printre care, desigur, se numără și înstrăinarea) declară: „These subjects are chosen for their prevalence yet also for their centrality. They express the whole concern of human existence now in the twenty-first century of the Common Era”³. Importanța și universalitatea temei înstrăinării ne înlesnește demersul. Dacă în contextul modernismului românesc, Hortensia Papadat-Bengescu ne apare mai degrabă o precursora, ea însăși fiind model pentru tinerii scriitori numiți, pe plan european, contururile se schimbă. Pentru a stabili sincronizarea scriitoarei române cu marile nume ale literaturii europene și pentru a identifica posibile modele ale acesteia, este necesară creionarea unui cadru general și selectarea unor cazuri particulare pentru o cercetare aplicată, de tip comparatist. O referință care se impune credem este Virginia Woolf⁴. O altă scriitoare contemporană cu romanciera română, pe care considerăm că trebuie să o avem în vedere, este Gabrielle Sidonie Colette. Asupra acestei părți a cercetării vom reveni.

Menționăm mai sus că în *Cronici de dincolo de realitate* am restrâns cercetarea la scrierile de început ale Hortensiei Papadat-Bengescu. Trebuie precizat însă că Mini și-a făcut loc încă de atunci în galeria frumoaselor înstrăinate, deoarece am considerat că

² Într-o scrisoare către Camil Baltazar, romanciera constată: „În adevăr, acum vreo cincisprezece ani, îmi pare, am început a scrie, expresie cât mai simplificată a felului cum gândeam de complex, armonie cât mai reglementată a jazzului meu frenetic de simfiri. Atunci – e precis – se scria așa fel pentru întâia oară, și puțini m-au admis. Acum (așa cum îmi relevi) se scrie cât mai dinadins așa. O deschidere, pesemne, de vaduri, înapoia cărora multă lume nouă își așteaptă drumul” (Baltazar, Camil, *Scrisori către Camil Baltazar*, Editura pentru Literatură, București, 1965, p. 15). Anton Holban, Constantin Fântâneru, Mihail Sebastian își arată aprecierea față de operele scriitoarei.

³ Bloom, Harold, *Bloom's Literary Themes: Alienation*, Infobase Publishing, New York, 2009.

„Aceste subiecte sunt alese pentru universalitatea lor, dar și pentru importanța pe care o au. Ele exprimă preocupările existenței umane acum în secolul douăzeci și unu, era comună.” (traducere personală).

⁴ Virginia Woolf este prezentă în antologia lui Bloom prin studiul „Divided Selves” din *Virginia Woolf's Mrs. Dalloway: A Study in Alienation* de Jeremy Hawthorn.

viața insulară, visările fără contururi care înecă realitatea precisă, lumea ocultă de care ne desparte doar peretele grelei materialități etc. din primele opere, apar ca fiind legate de teoria *trupului sufletesc*, iar pe eroină am considerat-o o visătoare din esența protagonistelor din scrierile de debut ale romancierei. Un moment foarte important pentru cercetarea noastră a fost apariția romanului *Străina*, la Editura Academiei Române, Fundația Națională pentru Știință și Artă, editat de Gabriela Omăt. Aceasta a prilejuit recitirea întregii opere românești, dintr-o nouă perspectivă. Era o verigă lipsă, o piesă importantă care, recuperată, conferă o nouă înfățișare construcției bengesciene și, mai important încă, făcând apel la esența de natură muzicală a scriitoarei, precum într-un mecanism muzical, o face să ne ofere noi sunete, noi armonii. De extremă importanță pentru tema noastră de cercetare este însuși titlul, *Străina*, numele straniu al eroinei romanului, căreia i se spune mai simplu Ina, nume pe care chiar mama sa (o ființă bizară, fără vocația maternității) i l-a dat, ori, după cum arată unele variante, fetița însăși și l-a ales, conștientă fiind de faptul că este altfel, diferită. Ina nu este însă singura străină în acest roman. Nory, Aimée, Elena și chiar doctorul Walter și Lucian vin să ilustreze diferite fațete ale esteticii înstrăinării. De altfel, romanul pe care Hortensia Papadat-Bengescu dorea să îl numească *Apus de zei* este încărcat de o atmosferă crepusculară, de sfârșit de lume, în care personajele ies din scenă, sau se învâluie în întuneric. Pe rând, Walter, Nory, Lică și moșica Mary, Marcian, Elena mor. Aimée, decăzută, ajunsă o cucoană înăcrită, însingurată, cu mici manii, se estompează treptat. Leopardul, personaj himeric, ideal al frumuseții, bunătății și cumineniei, zburător și mire, are parte de o moarte simbolică, pentru că Ina ajunge să îl dea uitării. Singurii care par a se salva sunt Străina și Lucian, cel cu care s-a căsătorit din spaima de a nu rămâne (din nou) orfană și deci a nimănui, singură. *Străina – Ipoteză de reconstituire* se încheie într-o notă optimistă, printr-o întoarcere în natură și la valorile căsătoriei, sfârșit nu tocmai potrivit cu stilul autoarei și cu restul

romanului, lucru pe care îl remarcă și editoarea Gabriela Omăt. În unele variante de parcurs, abandonate se pare, Hortensia Papadat-Bengescu plănuia chiar să își omoare eroina, în mod dramatic, în mijlocul unui dans, în urma unui atac de cord. Romanul neexistând într-o formă finalizată de scriitoare, nu putem ști cu certitudine care ar fi fost opțiunea finală a acesteia.

Parcurea *Străinei* și recitirea romanelor anterioare ne-au făcut să vedem că înstrăinarea este o temă esențială pentru Hortensia Papadat-Bengescu, care nu este circumscrisă scrierilor de început și că putem vorbi în sens larg despre un univers bengescian, care înglobează întreaga operă a scriitoarei. Iată-l pe bunul Costel Petrescu din *Logodnicul*, roman considerat aparte de ciclul Hallipilor, în rol de adorator platonic și devotat al Inei, făcându-și loc în centrul evenimentelor din *Străina*. Și, mai ales, iată-o pe Ina însăși cercetându-se adesea în oglindă, precum Manuela, visând la o iubire ideală, precum Bianca Porporata, suferind de o boală ascunsă, fără nume, a sufletului ca Adriana ori, nouă Lilia, retrăgându-se din fața realității, pe margine de vis, în palatele închipirii.

Reconstruită din fragmente de manuscris în al treilea volum de *Opere* de către editoarea Gabriela Omăt, *Străina* este o carte insolită, de peste o mie opt sute de pagini, care se desfășoară pe trei paliere importante: romanul *Străina – ipoteză de reconstituire*, *Străina – Romanul alternativ*, *Străina – Dosar de creație. Texte privind geneza și construcția narativă*. La acestea se adaugă aparatul impresionant de note și comentarii. Foarte interesant și de o mare importanță este *Dosarul de creație* ce cuprinde fragmente de jurnal, notații cu privire la roman sau meditații personale, declarații de intenție. Studiarea acestuia ne-a deschis drumul în analiza ce le alătură pe Virginia Woolf și pe Hortensia Papadat-Bengescu. Evident în aceste pagini este interesul pe care romaniera română îl arată pentru nebunie, înregistrând fapte din realitatea imediată pe care intenționează să le prelucrez mai târziu în texte literare, notând meditații cu privire la *chestiunea jumătăților de nebuni*, copi-

ind chiar articole de ziar cu această temă. O altă dimensiune extrem de interesantă este cea legată de viața personală a scriitoarei, de boala ei *cea urâtă* care revine, de relația cu propriul soț, ascuns sub inițiala N., pe care îl consideră *demi-fou*. Reflexele acestei preocupări de substanță nu lipsesc în roman, cazul doctorului Walter fiind de departe cel mai interesant excurs în lumea nebuniei din *Străina*, nu singurul însă. Văzând nebunia ca pe un ultim stadiu al înstrăinării, ca pe o alienare totală, putem așeza în oglindă Mrs. Dalloway a Virginiei Woolf și *Străina* Hortensiei Papadat-Bengescu. Pe un alt palier, tema ne facilitează compararea celor două scriitoare din punct de vedere al biografiei.

Tot *Străina* este cea care ne favorizează alegerea lui Colette pentru studiul nostru de caz. În lucrarea sa „Hortensia Papadat-Bengescu și Colette: o paralelă posibilă”, din volumul *Hortensia Papadat-Bengescu. Vocația și stilurile modernității* coordonat de Andreia Roman, Mircea Anghelescu semnală că numele prozatoarei franceze a mai fost amintit în legătură cu romanciera română în vederea plasării operei bengesciene în context european, însă și că aceste demersuri nu au fost urmate de o cercetare aprofundată de tip comparatist. De altfel, autorul se declară sceptic în legătură cu succesul unei astfel de întreprinderi. Tot acesta este însă de părere că „este foarte posibil ca Hortensia Papadat-Bengescu să-și fi construit eroii săi – cum s-a spus și despre Colette – din (...) o adunare de detalii contrare celor ale femeilor cu care se află în conflict: celălalt sex văzut în oglindă. Dacă această ipoteză se poate susține, va trebui să revedem cu atenție toate semnificațiile oglinzii în opera Hortensiei Papadat-Bengescu”⁵ și să le așezăm în paralel cu cele

din opera lui Colette. Iată că intuiția sa este corectă, însă oarecum inversată, în oglindă: „A accentua rolul bărbaților, femeile fiind lucrate prin reflex”⁶ scrie Hortensia Papadat-Bengescu într-o notă din *Dosarul de creație*. Mai mult însă, lupta aceea asemănătoare războiului dintre femeie și bărbat, pentru a-l supune și domina pe celălalt, pe care criticul o găsește ca fiind un punct comun scrierilor celor două autoare se accentuează în *Străina*, capătă un loc central prin cuplul Ina – Lucian. Ori, atunci când găsește important faptul că atât la Colette, cât și la Hortensia Papadat-Bengescu lupta pentru emancipare a femeii este dusă pentru libertatea de a putea visa pur și simplu sau că „Chéri este o prefigurare a străinului, omul care nu-și găsește nicăieri locul, care nu se poate aclimatiza nicăieri”⁷, criticul pare a face referire la însăși Ina, eroina din *Străina*. Acestea sunt doar câteva exemple ale felului în care Hortensia Papadat-Bengescu și Sidonie Gabrielle Colette pot fi apropiate și comparate. Editorea Gabriela Omăt observă, de asemenea, că prin corpusul de texte al *Străinei* poate fi revelată o reală înrudire între cele două scriitoare. La acestea se adaugă desigur trimiterile directe din roman la *marea scriitoare Colette*⁸.

În final, trasate fiind coordonatele generale ale cercetării noastre, urmează a completa analizele de finețe, pentru ca mai apoi să se poată esențializa concluziile în urma cărora Hortensia Papadat-Bengescu să poată fi plasată în sincronie în constelația modelelor europene, rolul său de precursora în cadrul modernismului românesc, rol deloc modest și care nu trebuie neglijat, să fie pus în valoare, iar portretului său de scriitor valoros, de scriitor european să îi mai fie adăugată o dimensiune, aceea de maestră a înstrăinării.

5 Roman, Andreia ed. *Hortensia Papadat-Bengescu. Vocația și stilurile modernității*, Editura Paralela 45, Pitești, 2007, p. 168.

6 Papadat-Bengescu, Hortensia, *Opere*, vol. III, text stabilit și note de Gabriela Omăt, studiu introductiv de Eugen Simion, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2012, p. 1265.

7 Colette, Gabrielle Sidonie, *Chéri. Sfârșitul lui Chéri*, traducere de Mona Rădulescu și Corneliu Rădulescu, prefață și tabel cronologic de Mircea Anghelescu, Editura Minerva, București, 1973, p. XX.

8 Într-un rând, spre exemplu, Ina „Își aminti de Colette și amarnica cunoaștere a bărbaților pe care o avea marea Colette” (Papadat-Bengescu, *op. cit.*, p. 178 – 179).

Bibliografie

Surse primare:

- Colette, Gabrielle Sidonie, *Chéri. Sfârșitul lui Chéri*, traducere de Mona Rădulescu și Corneliu Rădulescu, prefață și tabel cronologic de Mircea Anghelescu, Editura Minerva, București, 1973.
- Baltazar, Camil, *Scrisori către Camil Baltazar*, Editura pentru Literatură, București, 1965.
- Holban, Anton, *Opere*, vol. II, studiu introductiv, ediție îngrijită, note și bibliografie de Elena Beram, Editura Minerva, București, 1975.
- Papadat-Bengescu, Hortensia, *Opere*, vol. I – V, ediție și note de Eugenia Tudor, prefață de Const. Ciopraga, București, Editura Cartea Românească, București, 1972 - 1988.
- Papadat-Bengescu, Hortensia, *Opere*, vol. I – III, text stabilit și note de Gabriela Omăt, studiu introductiv de Eugen Simion, București, Academia Română,

Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2012.

- Woolf, Virginia, *Mrs. Dalloway*, CPI Cox & Wyman, London, 2012.

Bibliografie secundară:

- Bloom, Harold, *Bloom's Literary Themes: Alienation*, Infobase Publishing, New York, 2009.
- Crohmălniceanu, Ovid S., *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Editura Cartea Românească, București, 1984.
- Crohmălniceanu, Ovid S., *Amintiri degheizate*, ediție îngrijită și prefață de Ioana Pârvulescu, Editura Humanitas, București, 2012.
- Roman, Andreia ed. *Hortensia Papadat-Bengescu. Vocația și stilurile modernității*, Editura Paralela 45, Pitești, 2007.
- Zaharia-Filipaș, Elena, *Studii de literatură feminină*, Editura Paidea, București, 2004.



Mihail Sebastian – cronicar al vieții muzicale*

Abstract

Acest articol prezintă activitatea de cronicar muzical a lui Mihail Sebastian, face referire la obiectul analizelor muzicale și la soluțiile propuse de cronicar. Mihail Sebastian a scris o rubrică săptămânală în cotidianul „L'Indépendance roumaine” între 1935 și 1939, adică patru stagii-turi, iar textele sale iau în discuție diferite aspecte ale vieții muzicale bucureștene și românești în genere.

Cuvinte-cheie: Mihail Sebastian, cotidianul „L'Indépendance roumaine”, viața muzicală, cronică de concert, cronicar muzical.

This article introduces us to Mihail Sebastian's activity in his capacity of a music columnist. Mihail Sebastian used to write weekly columns in the daily newspaper „L'Indépendance roumaine” between 1935 and 1939, during four concert seasons. His texts take into consideration various aspects of the musical life in Bucharest and in Romania overall.

Keywords: Mihail Sebastian, daily newspaper „L'Indépendance roumaine”, musical life, concert press release, music columnist.

Activitatea de cronicar muzical a lui Mihail Sebastian s-a concentrat în rubrica săptămânală pe care a ținut-o la cotidianul „L'Indépendance roumaine” între 1935 și 1939, adică patru stagii integrale (primul text este din 13 octombrie 1935, iar ultimul din 30 aprilie 1939), dar textele lui, deși în majoritatea lor cronici de concert propriu-zise, iau în discuție diferite aspecte ale vieții muzicale bucureștene și românești, în genere.

Înainte de a începe colaborarea la cotidianul de limbă franceză există puține texte despre muzică în publicistica lui Sebastian.

În afară de o foarte scurtă cronică de concert la un recital al violonistului Nathan Milstein din toamna lui 1931 (în care, pentru prima oară, admiră spiritul clasic al interpretării acestuia: „E un dominator acest tânăr violonist. Un accent de stăpânire și simplitate îi definește arta. Pleci de la concert cu o impresie de calm fizic. Acest stil lucid, precis, nuanțat, care este al violonistului Milstein, transformă parcă opera muzicală într-o piesă de arhitectură. La concertul de ieri seară, a opta sonată în sol major a lui Beethoven a fost o încântare. Fraza muzicală se realiza polifonic, amplu,

Petruș COSTEA, drd., Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, e-mail: petruscostea@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.



ca pe coardele unei mici orchestre. Surprinzător a fost un Ceaikovski (adăugat programului în locul lui Bruch, care fusese anunțat), un Ceaikovski clasic, limpezind, fără impurități. Nu se poate rezista sunetului dens al viorii lui Milstein.”¹ În toamna anului următor Sebastian mai publică, tot în „Cuvântul” lui Nae Ionescu, un text, – pe linia unui autarhism cultural² – în spiritul politicii cotidianului de extremă dreaptă, în care atacă Opera Română, pe care o consideră neromânească:

„În treburile Operei Române noi nu ne-am prea amestecat. Punctul de vedere al ziarului nostru se cunoaște: n-ar fi rău să se închidă instituția asta cu cântec.

Astăzi, când oamenii crapă de foame, România nu s-ar prăpădi dacă n-ar mai asculta *Cavaleria rustică* și *Trovatore*. Cât

despre prestigiul nostru cultural – să-l aibe Dumnezeu în plata lui. Nu ne arde nouă de asta acum și tichii de mărgăritar înnumărăm destule.

Dar, de vreme ce Opera tot există și de vreme ce tot cheltuim bani pe ea, cei care au în grije bunul ei mers ar trebui să respecte anumite reguli de bun simț, dacă nu de artă.

D. profesor Breazu, camaradul nostru, s-a întrebat de multe ori de ce Opera de lângă Cișmigiu își zice «Operă Română». Ce e românesc acolo? Muzica? Este de Verdi și de Puccini. Textul? Este italian, francez, german. Interpreții? Sunt ruși, poloni, franțuji. Atunci? Atunci singurul lucru care este incontestabil românesc acolo, specific românesc, deplin românesc, sunt banii. Banii noștri.”³

Un alt aspect al muzicii românești, despre care scrie în două rânduri, este Caragiale și muzica. Pretextul este premiera de la Opera Română, din 25 octombrie 1935, a operei în două acte *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, prilej cu care revine pe scurt la statutul instituției căreia nu-i mai poate reproșa de această dată nimic:

„En laissant à deux compositeurs roumains la charge et l'honneur d'occuper l'affiche de sa première représentation, l'Opéra Roumain répond sans doute à sa tâche la plus essentielle, qui est non seulement de maintenir un grand répertoire classique, mais surtout d'aider et de stimuler l'essor des oeuvres originales. L'Opéra Roumain n'a jamais mieux justifié son nom qu'elle ne l'a fait par sa double première du 25 octobre.”⁴

Cronica este un elogiu adus tânărului compozitor Paul Constantinescu pentru reușita de a transpune în muzică atmosfera comică din textul lui Caragiale, *O noapte furtunoasă* fiind considerată și astăzi cea mai inspirată lucrare muzicală care are ca punct de plecare textul caragialian:

„M. Constantinesco n'évite pas les diffi-

1 Mihail Sebastian, *Concertul Milstein*, „Cuvântul”, an. VII, nr. 2332, 17 octombrie 1931, p. 2.

2 Marta Petreu, *Diavolul și ucenicul său: Nae Ionescu și Mihail Sebastian*, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 69.

3 Mihail Sebastian, *Un cântec vechi la Operă*, „Cuvântul”, VIII, nr. 2674, 1 octombrie 1932, p. 1.

4 Mihail Sebastian, *Une nuit orageuse et Constantin Brancovan à l'Opéra Roumain. Piatgorsky. Wilhelm Kempff*, „L'Indépendance roumaine”, LX, nr. 18201, 3 noiembrie 1935, p. 2.

cultés. Au contraire, on dirait qu'il les cherche et qu'il les provoque. Car c'est aller à l'encontre d'une grande difficulté que de choisir un texte de Caragiale pour en faire le schéma d'un opéra. *La nuit orageuse* est une comédie d'une grande force théâtrale, un chef-d'œuvre d'invention comique, un chef-d'œuvre d'observation et de satire. Essayant de transposer en musique ces géniales qualités du théâtre de Caragiale, M. Constantinesco risquait évidemment de rater sous le poids d'un texte trop célèbre et dangereux.

Y-a-t-il éloges plus grand que de reconnaître dans l'opéra de M. Constantinesco un heureux équivalent musical de l'atmosphère comique du texte théâtral?

Ce jeune compositeur a réussi en effet de nous suggérer admirablement le monde de Caragiale, ce monde burlesque de farce, de caricature sociale et psychologique, de faux sentimentalisme. Il a trouvé l'expression symphonique et mélodique d'un monde qui pouvait paraître intraduisible sur le plan de la musique. Utilisant des éléments d'inspiration populaire et sachant leur donner une structure musicale moderne. M. Constantinesco a construit de la sorte un véritable tableau symphonique du faubourg roumain, de cette «mahala» roumaine, qui représente non seulement une région psychologique et sentimentale, une région qui possède son propre style de vie et d'expression.

C'est ce style que le compositeur a su réaliser musicalement dans *Une nuit orageuse*, avec une ironie, une intelligence, un sens du comique remarquables. Si par ses dimensions (fort réduites par rapport au texte de la comédie) *Une nuit orageuse* est plutôt une esquisse symphonique, par ses qualités, elle est une œuvre qui compte non seulement dans la carrière de M. Paul Constantinesco, mais aussi dans le répertoire de la musique roumaine.⁵

La câteva zile de la premieră scrie un articol și în „Rampa”, în care, după ce recuză orice pricepere de critic muzical, subliniază umorul și subtilitatea compozitorului,



dar analizează și importanța mahalalei în viața românească:

„Cred că pot spune – fără a mă face vinovat de un grav conflict de atribuții – marea plăcere cu care am ascultat vinerea trecută la Operă schița muzicală a d-lui Paul Constantinescu pe textul *Nopții furtunoase*.

Verva, ironia, humorul acestei mici opere comice sunt cu adevărat pe linia lui Caragiale. Transpus din teatru în muzică, geniul caragialesc își păstrează toată virulența.

Se înțelege, nu voi discuta chestiunile de ordin muzical ce se pot formula cu acest prilej. Ele rămân pe seama specialiștilor. Dar încă o dată trebuie să observăm cât e de actual, cât e de viu, cât e de prezent Caragiale în viața românească, dacă într-un domeniu atât de izolat ca al muzicii, spiritul lui găsește și astăzi afinități creatoare. [...]

Fapt este însă că încercarea tânărului compozitor Paul Constantinescu este o

5 *Idem*.

directă și fericită traducere muzicală a mahalalei românești, surprinsă în pitorescul ei sonor și trecută, din dialogul lui Caragiale, în jocul dialectic al orchestrei.”⁶

La finalul fiecărei stagiuni muzicale (stagiune care în anii '30 era mai scurtă decât cea din prezent, întrucât concertele Filarmonicii începeau la mijlocul lunii octombrie și se încheiau spre finele lunii aprilie), așadar în 1936, 1937 și 1938 (în 1939 cronicile se întrerup odată cu ultimul concert de la Ateneu), Sebastian scrie o serie de articole (în 1936 scrie patru articole fără titlu, în 21 iunie, 28 iunie, 26 iulie și 4 octombrie; în 1937 scrie o suită de trei articole sub titlul *Réflexions en marge de la dernière saison musicale*; în 1938 scrie un articol fără titlu, la finalul stagiunii, în 15 mai, dar și *L'année musicale* în 31 decembrie) în care analizează viața muzicală românească, publicul obișnuit de la concert, lucrările interpretate, transmisiunile radio de la posturile europene.

Un prim aspect analizat de cronicar este legat de vacanța de vară a muzicienilor care implică pentru melomani un vid de aproape jumătate de an:

„Il est triste le sort de l'amateur de musique roumaine pendant les vacances mais bien plus triste encore est celui du critique musical, qui au regret de ne pas avoir de concert à entendre, ajoute l'obligation – pas du tout commode, je vous assure – d'écrire quand même des chroniques. Des chroniques sur quoi? Sur ce qu'il rêve d'entendre? Sur ce qu'il voudrait entendre? Sur ce qu'on joue ailleurs, dans les capitales européennes, qui sont moins fatiguées d'art, moins lasses de musique que ce Bucarest estival?

Avouez qu'on a chez nous une curieuse manière – pour ne pas dire une stupide manière – de comprendre les vacances. Elles commencent toujours par un arrêt total des activités de l'esprit et de l'art. On dirait que c'est surtout dans ces domaines que nous ressentons le besoin de nous reposer. On dirait que notre fatigue est d'abord une fatigue de l'intelligence, de l'esprit, du goût et

que les vacances nous offrent pour notre santé morale une bonne dose de bêtise récréatrice.

Le mot est peut-être un peu fort, mais je le maintiens quand même. Car je ne comprends vraiment pas pourquoi on n'aboutit jamais chez nous de faire un beau programme estival de spectacles et de concerts. C'est – j'en suis sûr – une question d'initiative et de courage.”⁷

După prezentarea atmosferei muzicale din timpul verii, propune câteva soluții, câteva idei pentru organizatori, idei în care regăsim modelul concertelor pe care celebra clavecinistă poloneză Wanda Landowska le dădea, în aer liber, în domeniul său de la Saint-Leu-la-Forêt (unde, în apropierea Parisului, înființase la sfârșitul anilor '20 o școală de muzică, vizitată de numeroși muzicieni, printre care și George Enescu):

„Imaginez-vous ce qu'aurait pu être – non seulement comme succès matériel, (bien que ce succès n'eût certainement pas manqué) mais surtout comme éclat artistique – un concert de nuit donné dans ce délicieux Parc Carol I, avec un programme symphonique de choix. Imaginez-vous par exemple une audition des sérénades de Mozart, organisée dans ce cadre. Nulle part la subtilité mozartienne, la grâce, la finesse légère, l'ironie délicate et émue de Mozart et de sa «musique de nuit», ne seraient plus simplement mises en valeur. C'est à la fois une question de décor, d'atmosphère et de cadre qu'aucune salle de concert ne pourrait résoudre.

Dans les grandes capitales, qui ont le souci de leur vie artistique, on ne laisse pas passer l'été sans utiliser pour le théâtre et pour la musique tout ce que cette saison offre comme possibilité.

Comment lire sans mélancolie les programmes d'été des concerts parisiens!

Wanda Landowska qui joue du Scarlatti, du Rameau, du Debussy, dans le parc de Saint-Leu, où son clavecin retrouve toute la grâce qu'il peut perdre à la salle Pleyel.”⁸

6 Mihail Sebastian, *Caragiale în muzică*, „Rampa”, XVIII, nr. 5340, 31 octombrie 1935, p. 1.

7 Mihail Sebastian, [*Chronique musicale*], „L'Indépendance roumaine”, 61, nr. 18386, 21 iunie 1936, p. 2.

8 *Idem*.

Muzica serenadei KV 525 a lui Mozart revine și aici (o va folosi și în *Jocul de-a vacanța*, va apărea în câteva rânduri și în *Jurnal*), dar o considerăm mai degrabă o muzică a evadării și reveriei (cu atât mai mult cu cât în anii pe care îi analizăm existau doar două înregistrări pe disc⁹ ale serenadei în sol minor –, iar Sebastian nu era colecționar de discuri, abia după legea care cerea populației evreiești să predea aparatele de radio va împrumuta discuri de la prieteni –, așadar muzica acesteia nu era nicidecum bagatelizată ca în prezent) și nu o moștră a gustului muzical al cronicarului așa cum propune Mihai Iovănel¹⁰.

În timpul vacanței muzicale, Societatea Română de Radio difuza transmisiuni în direct din marile centre europene, inclusiv de la cele mai importante festivaluri muzicale: Festivalul de la Salzburg (condus în epocă de Arturo Toscanini și Bruno Walter) și cel de la Bayreuth. Cel din urmă îi prilejuiește lui Sebastian o cronică în care entuziasmul pentru muzica lui Wagner (va mai scrie și alte cronici de concert despre muzica marelui romantic care analizează însă prezentarea lucrărilor acestuia pe scena Ateneului de către dirijori români) spune multe despre gustul său în materie de muzică. Transmisiunea în direct cu *Lohengrin* de Wagner, sub bagheta lui Wilhelm Furtwängler (numele nefiindu-i lui Sebastian necunoscut) este prilejul unei analize atât a muzicii, cât și a interpretării, amintind în mai multe rânduri precaritatea calității tehnice a audiției:

„Le concert que nos deux postes de radio nous ont offert ce dimanche fut sans doute un grand événement musical. Nous avons fait grâce à cette audition magnifique le voyage de Bayreuth et nous avons de la sorte assisté à l’ouverture des célèbres «Festspiele» avec le regret de ne pas y être physiquement et de ne pouvoir voir la grandeur plastique du spectacle, mais aussi avec la joie d’entendre par la voie des ondes une des plus pures réalisations musicales wagnériennes que l’on puisse imaginer.

nériennes que l’on puisse imaginer.

Nous n’ignorons pas les défauts techniques d’une telle audition et nous savons bien la distance énorme qui sépare du point de vue de la qualité et de la pureté artistique un concert donné dans une salle spéciale du même concert entendu par la T.S.F.

Nous savons aussi que ces défauts sont encore plus graves – du moins nous y sommes plus sensibles – quand il s’agit de Wagner. La complexité musicale de l’œuvre, la grandeur de son architecture, la multiplicité des plans sur lesquels se déroulent les grands thèmes symphoniques, les chœurs et les voix – toute cette immense masse sonore exige de l’espace, du relief... Elle ne peut être captée par le téléphone et il y a quelque chose de rapetissant dans l’idée que la musique de Wagner peut être écoutée au bout d’un fil ou emprisonnée dans la boîte d’un appareil «sans fil». Déjà les disques wagnériens (et il y en a certains, exécutés avec les soins les plus minutieux et dans les conditions techniques les plus sévères), déjà ces disques trahissent dans une certaine mesure le maître. Les inconvénients de la radio sont encore plus grands. Car il n’y a pas seulement le ton artificiel de l’appareil, la vibration confuse du bois, la sécheresse, la froideur du son, il y a encore les «parasites», qui sont regrettables d’habitude, mais qui deviennent un vrai crime, quand nous entendons du Wagner.

Mais ne médions plus. En voilà assez de réserves et de regrets. Il convient de dire enfin que, malgré tous ces défauts presque obligatoires, l’audition de dimanche fut excellente et que nous acceptâmes avec grande joie la rigueur d’un programme qui nous demandait de rester six heures à l’écoute – car les entr’actes sont immenses à Bayreuth – de sorte que le concert, commencé à cinq heures de l’après-midi, ne finit qu’à onze heures du soir, quand nous le quittâmes fatigués par l’émotion et un peu par l’effort.

9 Dirijorul Bruno Walter înregistrase *Mica serenadă* pentru casa de discuri Columbia în 1931 și 1936.

10 Mihai Iovănel, *Evreul improbabil: Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, Editura Cartea Românească, București, 2012, p. 209.

Que dire de ce *Lohengrin* de Bayreuth, exécuté dans la tradition la plus haute, la plus stricte, la plus juste? Ce n'est pas seulement le travail d'un certain chef d'orchestre qu'on y trouve, ou de certains interprètes, ou de certains instruments. C'est surtout un esprit général d'art auquel ont collaboré le temps, les générations passées, le souvenir du grand maître, la volonté de ses héritiers spirituels, la dévotion du public. C'est un esprit général qui dépasse les initiatives personnelles et qui impose sa terrible et splendide loi créatrice à tous ceux qui travaillant à Bayreuth n'ont qu'une chose à faire: s'y soumettre.

Dire l'équilibre, la puissance, la précision, dont se détachaient les trois actes de *Lohengrin*, dire le sentiment de grandeur épique qui nous était imposé par la simplicité royale de l'exécution, dire le souffle de pathétisme qui entraînait l'œuvre entière et la menait vers les sommets du drame lyrique – tout cela décourage un peu, avouons-le, notre «esprit critique» qui aime mieux se rendre que trop discuter une émotion assez grande et assez puissante pour se suffire à elle-même.

Ce spectacle fut dirigé par Wilhelm Furtwängler. Sa présence au pupitre fut sensible même à ceux de ses auditeurs, dont il était séparé par plusieurs centaines de kilomètres. La baguette d'un Furtwängler n'a pas besoin d'être vue pour qu'on sache qu'elle est là.

Si les chœurs et l'orchestre ne nous ont pas été rendus par la radio dans toute leur pureté, si une certaine confusion et un certain manque de relief les empêchèrent de garder jusqu'à nous toute leur profondeur symphonique, les voix des solistes par contre eurent la chance de ne pas être du tout abîmées. L'éclat métallique de la voix du ténor, la richesse infiniment nuancée des ressources vocales de la soprano nous arrivèrent intacts.¹¹

Un alt aspect al analizelor lui Mihail Sebastian, care fac din el un pionier în epocă, este cronică de disc, dar și aceasta

prilejuită de transmisiunile radio și nu de audiția particulară a discurilor de patefon. Într-o cronică din 4 octombrie 1936 punctează importanța discurilor de patefon (valoarea lor educativă și documentară):

„Il manque à notre vie musicale une plus grande et plus complète connaissance du disque. Nous n'avons pas encore découvert en Roumanie la valeur du phonographe – valeur éducatrice et documentaire. Tandis que les journaux et les revues de l'étranger ont une chronique spéciale consacrée à la musique enregistrée, chez nous le disque sert encore dans une phase purement commerciale. Ce n'est qu'une marchandise, laissée entièrement à la compétence, au goût et au jugement de celui qui la vend. Je n'exagère pas en disant que la musique enregistrée n'a pas dépassé chez nous l'industrie des tangos, la basse industrie des romances sentimentales et stupides. Le disque de qualité nous est inconnu. Le phonographe qui est ailleurs le serviteur le plus utile de la grande musique, l'interprète le plus juste des classiques, ne sert chez nous que la „musique légère” – qui est plutôt triviale que légère.

Une grande responsabilité revient aux maisons d'éditions elles-mêmes, qui n'ont pas compris qu'une ville comme Bucarest, qui fournit un public musical appréciable comme nombre et aussi – pourquoi ne pas le dire ? – comme intelligence artistique, pourrait fort bien donner une bonne clientèle pour la bonne musique enregistrée. Seulement il faudrait guider ce public, le familiariser avec une technique qu'il ignore, lui donner la possibilité de s'orienter dans le monde immense des disques.

Une juste critique musicale, consacrée spécialement à la musique enregistrée, peut faire une sélection absolument nécessaire et donner à l'amateur désorienté des indications précises pour son choix

Une telle critique peut remplir une fonction bien plus utile que la critique des concerts – car le disque n'est pas seulement un moyen d'expression artistique, il est surtout

11 Mihail Sebastian, [*Chronique musicale*], „L'Indépendance roumaine”, 61, nr. 18.416, 26 iulie 1936, p. 2.



un excellent moyen d'instruction musicale. On pourrait dire que le disque c'est le manuel de la musique. Une critique des disques aurait donc la possibilité de poser avec plus de précision technique, avec plus de sûreté, avec un plus grand appui documentaire, les problèmes de l'art musical. [...]

Il est grand temps de comprendre et de faire comprendre que le phonographe marque dans l'histoire de la musique un chapitre de grande importance. Il existe une esthétique du disque, il existe un art du disque et il est regrettable que cet art soit à tel point méconnu.¹²

Primul disc analizat cuprinde *Tablourile dintr-o expoziție* de Mussorgsky în orchestrația făcută de Maurice Ravel în 1922. Chiar dacă Sebastian nu numește dirijorul, este vorba de singura înregistrare pe disc din

acei ani, cea realizată în 1930 pentru Columbia, de dirijorul Serge Koussevitzky și Boston Symphony Orchestra:

„Nous avons eu par exemple l'excellente surprise d'entendre cette semaine (mercredi, le 30 septembre) les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky, dans la transcription pour l'orchestre de Maurice Ravel. Nous ne connaissions pas la version de Ravel et ce fut une grande joie de suivre les motifs du piano, amplifiés dans une construction symphonique qui – tout en ne trahissant pas l'œuvre initiale – lui donne de nouvelles proportions. Un alliage Moussorgsky-Ravel, peut-on imaginer une formule musicale plus difficile, plus étrange? L'expérience est d'un extrême intérêt. Rarement l'amateur de musique a une occasion plus digne de méditer aux

12 Mihail Sebastian, [Chronique musicale], „L'Indépendance roumaine”, 61, nr. 18.475, 4 octombrie 1936, p. 2.

secrets de cet art, à l'esprit des deux styles différents, à la ligne mystérieuse qui peut relier deux sensibilités, deux inspirations, deux techniques si éloignées l'une de l'autre."¹³

După această scurtă analiză, Sebastian discută un aspect care va fi în întreg secolul XX dezbătut de toți muzicienii: muzica în sala de concert/audiția de discuri în intimitate. Pentru români este bine cunoscută poziția lui Sergiu Celibidache pentru care audiția unui disc nu avea nicio valoare, întrucât era imposibil ca acesta să conțină muzică, iar prezența în sala de concert era o condiție *sine qua non* a unei experiențe muzicale autentice. După ce accentuează și el acest aspect, al prezenței în sala de concert, Sebastian înclină să prefere o înregistrare bună (cu atât mai mult cu cât discul era singurul contact posibil cu marii interpreți, de la Serghei Rahmaninov la Jascha Heifetz – niciodată prezenți pe scenele românești) unei interpretări live proaste, chiar dacă în acei ani calitatea tehnică a înregistrărilor era departe de performanțele și fidelitatea tehnică cu care suntem obișnuiți în prezent:

„Un disque n'est quand même qu'un disque et rien ne peut remplacer la chaleur vivante d'un concert qu'on écoute dans une salle, rien ne peut remplacer cet inimitable accent humain que la présence directe de l'orchestre vous communique et qu'on ne retrouve jamais dans un disque – si parfait qu'il soit.

Mais ne préférez-vous pas à un concert médiocre, dirigé sans inspiration véritable, exécuté sans finesse, ne préférez-vous pas un bon disque où on sent encore le souffle d'un Bruno Walter, la touche d'un Arthur Rubinstein, l'archet d'un Huberman?

On nous a donné un soir à notre poste de radio, un concert fait uniquement des œuvres enregistrées sous la direction musicale de Toscanini. Ce fut une des meilleures soirées de la Radio-Bucarest. Quelle finesse minutieuse dans la *Symphonie en ré majeur*

de Haydn sous la baguette de Toscanini! Nous nous sommes demandés si le souvenir de l'orchestre berlinois, qui joua au mois de mai à l'Athénée Roumain, sous la direction de M. Abendroth, la même symphonie, n'était pas dépassé par ce simple enregistrement, d'une perfection si naturelle, si pleine d'aisance et de grâce. Et puis ce fut le tour de Wagner (un fragment du *Crépuscule des dieux*) comme s'il fallait indiquer combien le phonographe est capable de nous transporter d'un monde musical à un autre monde musical absolument différent."¹⁴

Apariția monografiei lui Em. Ciomac, *Viața și opera lui Richard Wagner*, la Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, în 1934, prilejuiește o analiză a demersului muzicologului, singura cronică scrisă de Sebastian despre o carte de muzicologie. Și aici, printre rânduri, cronicarul recuză orice competență în domeniul muzicii:

„*Viața și opera lui Richard Wagner* îl cuprinde în egală măsură pe artist și pe om, urmărindu-i în dublul lor drum. «Un subiect mereu actual, în care muzica este numai unul dintre elementele constitutive» spune autorul în postfață, explicând astfel caracterul complex al eroului, care nu poate fi înțeles integral în muzică fără a-i cunoaște agitata lui viață. D. Ciomac încearcă să stabilească îndeaproape corespondența psihologică dintre fiecare operă a sa. Zece capitole, dedicate de la *Olandezul zburător* la *Parsifal* fiecărei opere wagneriene, surprind treptat zece momente de biografie. Sensul muzicii lui Wagner este luminat mereu de sensul tragic al existenței sale. D. Ciomac nu părăsește niciun moment hotarul de mijloc dintre artă și viață, de unde poate realiza dificila lor sinteză.

Evident, nu e în căderea noastră să judecăm elementele de interpretare muzicală pe care ni le înfățișează cartea. Ele ni se par de un excepțional interes și, în ce ne privește, vor fi în viitor, pentru fervoarea noastră wagneriană, atât de incompetentă, un prețios breviar. Ni se pare că vom avea mai

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

multe șanse de a înțelege și de a ne orienta în universul acesta muzical dispunând de un asemenea ghid. Dar, încă o dată, acest aspect al cărții scapă drepturilor noastre de cronicar literar.”¹⁵

Tot un text izolat este și cel publicat în „Rampa” după două concerte ale pianistului Wilhelm Kempff. Apariția pianistului, despre care va scrie în mai multe rânduri cu entuziasm, este de această dată analizată din perspectiva cabotinajului, concluzia lui Sebastian fiind că marilor artiști, care nu pot fi suspecți de spectacol gratuit, le este permis „spectacolul” de pe scenă:

„Țin doar să observ un mic detaliu, cu totul în afară de muzică. Apariția lui Kempff, apariția lui fizică are ceva comic. Nu este o impietate a spune acest lucru. Cred că toată lumea a observat. În orice caz, foarte mulți au surâs. E un om cu o sumă de elanuri necontrolate. Are gesturi pur și simplu burlești. Se încruntă, zâmbește, face cu ochiul, amenință... Se pierde brusc în nu știi ce visare, ca într-un nor. E absent. Nu vede nimic. Spre ce astrale depărtări a plecat? Simți parcă nevoia să-l bați pe umăr, să-l zgudui și să-l aduci înapoi.

Dar nu ai timp să îndeplinești acest gest imaginar, căci pianistul – proiectat parcă dinlăuntrul lui printr-un exploziv invizibil – redevine cu aceeași bruschete agitat, nervos, vehement. Se răstește la pian, se răstește la public, se răstește la orchestră.

Prezența lui Kempff pe scenă este o continuă pantomimă. Dacă l-ai izola între patru pereți de sticlă, așa încât să nu-l auzi, dar să-l poți vedea, spectacolul ar fi de un comic irezistibil. Din fericire însă, o astfel de experiență, pe cât ar fi de glumeață, pe atâta e de

imposibilă. Kempff este un «aiurit» care cântă genial. Și această licărire de geniu răscumpără orice. [...]

Mă întreb – și mă întrebam mai ales ascultând concertul – dacă cumva cabotinajul nu este indispensabil unui mare artist. În fond, nu este cabotin cine vrea. Cabotinajul este și el un mod de simțire. A fi cabotin este un fel de copilărie, un fel de ingenuitate, un fel de inocență sufletească. E o nevoie de a plăcea, o nevoie de a convinge. În doză rezonabilă, cabotinajul este o necesară sustragere de la o prea severă autocritică. Cine se observă prea mult, cine se controlează prea minuțios, nu se poate lăsa în voia elanurilor sale. Fără să intre în «transă», un artist are nevoie de anumit abandon. Acest abandon este cabotinajul. [...]

Cabotinajul este desigur un gen de «scrânteală». Dar un dram de scrânteală este indispensabil oricărui moment de artă.”¹⁶

Relația cu avangarda literară a fost mereu pentru Mihail Sebastian una problematică, Ilarie Voronca sau Victor Brauner fiind fără încetare ținta ironiilor¹⁷. În mod ciudat, în ce privește muzica nouă, salută mereu cu interes concertele lunare organizate de Asociația pentru muzica nouă. La al doilea concert organizat de recent înființata asociație scrie cu entuziasm, salutând importanța educării publicului român:

„Nous regrettons de ne pas pouvoir parler plus amplement de l'oeuvre fort intéressante que cette association entreprend dans notre vie musicale, organisant chaque mois des auditions de musique d'avant-garde. Il y a une littérature musicale moderne, que les grands concerts officiels n'ont pas encore

15 Mihail Sebastian, *Em. Ciomac: Viața și opera lui Richard Wagner*, „Rampa”, XVIII, nr. 5152, 15 martie 1935, p. 1.

16 Mihail Sebastian, *Kempff sau despre cabotinajul indispensabil*, „Rampa”, XVIII, nr. 5346, 7 noiembrie 1935, p. 1.

17 Mihail Sebastian, *Între experiență și temperament. Reflexii asupra modernismului român, I-II*, „Cuvântul”, III, nr. 946, 950, 4, 8 decembrie 1927, p. 1-2 („Cităm din acele donquichotești apariții de arenă spaniolă ale unor reviste [„Punct”, „75 H.P.”, „Integral”] numele de seamă ale răzvrătiților: Ilarie Voronca, Mihail Cosma, Victor Brauner, Stephan Roll. Cariere hazlii cu trei trepte egale ducând spre terasa largă a unei celebrități europene – fiindcă este necontrolabilă: mediocritate, pasișă, revoltă. Nici un soi de învecinare cu arta nu îi scuză și nici măcar o străduință chinuită și sinceră a unei căutări, trăită în sânge și în suflet.”); *Strategie modernistă*, „Cuvântul”, IV, nr. 1029, 27 februarie 1928, p. 2, rubrica „Bloc-Notes”; *Plante și animale de Ilarie Voronca*, „Tiparnița literară”, I, nr. 4, februarie 1929, p. 97-10.



découverte. Est-ce à cause d'un esprit de tradition ou bien est-ce par un simple sentiment de crainte, que ce qu'on pourrait nommer «l'officialité musicale» évite de connaître les jeunes efforts de création?

Il convient de remercier l'initiative particulière qui nous fait le grand service

d'explorer pour nous le domaine inconnu de la nouvelle musique roumaine et étrangère et de nous présenter tout ce qu'elle y trouve d'intéressant."¹⁸

Cu ocazia celui de-al patrilea concert al asociației, precedat de o conferință introductivă susținută de Andrei Tudor, Sebastian salută cu același entuziasm evenimentul și analizează lucrări de Bohuslav Martinů, Igor Stravinsky și Pancho Vladigerov:

„Le quatuor de Martinů est une œuvre solidement bâtie, très claire dans le premier et dernier mouvement, d'une surprenante sagesse d'inspiration, qui ne trahit pas du tout un «moderniste». Par contre, l'Andante nous réserve des dissonances et des jeux de rythme, d'une originalité souvent hardie. [...]

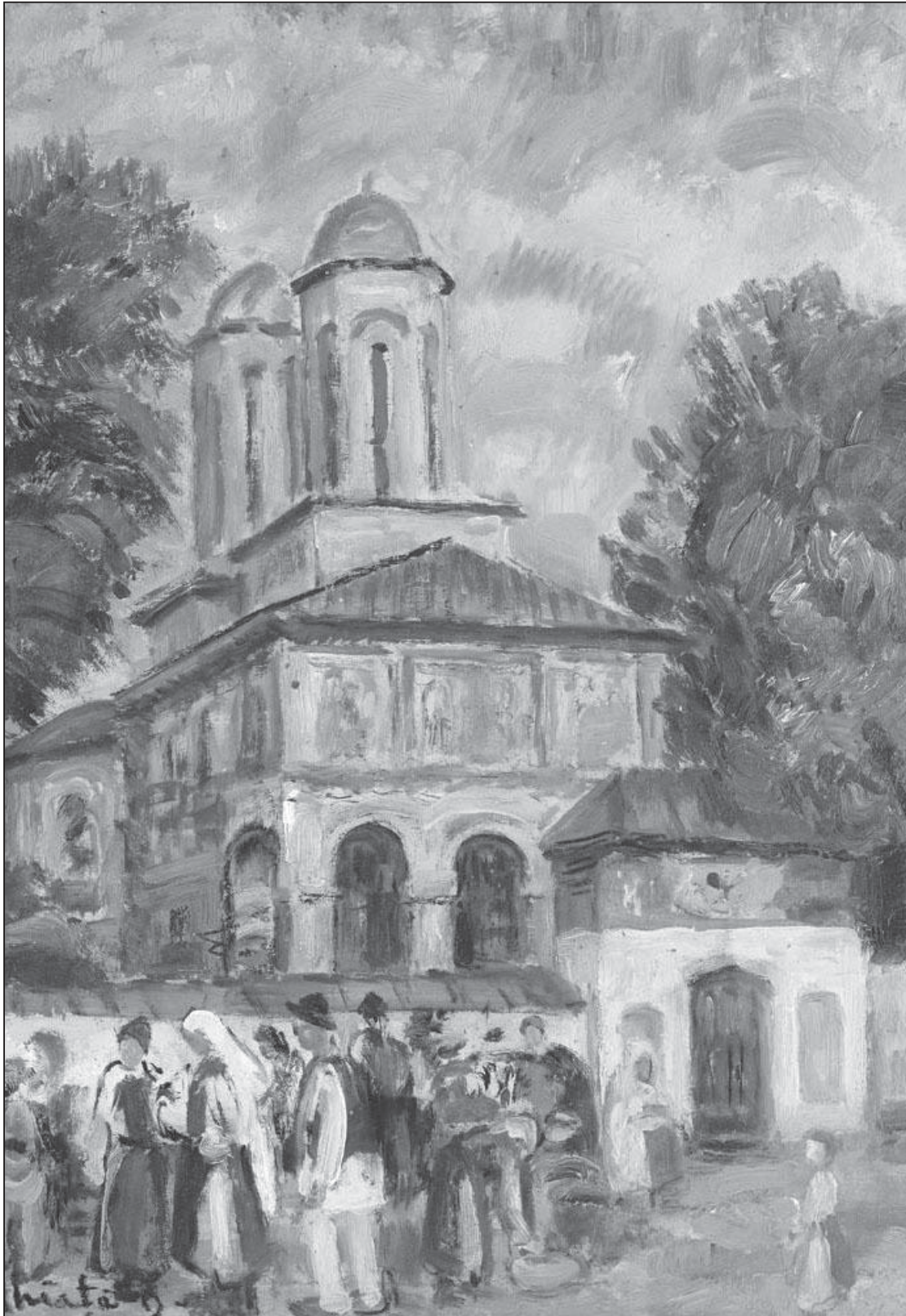
D'un délicieux humour, les trois pièces de Stravinsky furent le moment le plus «moderne» de cette soirée de musique moderne.

Quant à M. Vladiguerov, il nous surprit par le style académique, non seulement de son jeu mais également de ses compositions. Sa *Passion* et son *Élégie d'automne* nous paraissent bien conventionnelles. Nous n'avons trouvé des fragments originaux que dans le *Choumen* de visible inspiration folklorique."¹⁹

Activitatea de cronicar muzical la cotidianul „L'Indépendance roumaine” nu se rezumă la cronicile săptămânale (în care uneori trece în revistă trei sau patru concerte din săptămâna precedentă), ci se diversifică și încearcă să facă, pentru prima dată în România, cronică de disc. Interesul față de muzica românească modernă îl fac să nu piardă niciun concert de la Ateneu, în care se interpretau prime audiții românești (majoritatea sub bagheta lui Mihail Jora), cum este cazul operei *O noapte furtunoasă*, care va fi pretextul unei analize a lucrărilor muzicale inspirate din textele lui Caragiale.

18 Mihail Sebastian, *Adolf Busch. Ornella Santoliquido. La Philharmonique*, „L'Indépendance roumaine”, LX, nr. 18243, 22 decembrie 1935, p. 2.

19 Mihail Sebastian, *Quatrième concert de la „Musique nouvelle”. Dorothy Humphreys. Une soirée de jazz. Zino Francescatti et la Philharmonique*, „L'Indépendance roumaine”, 61, nr. 18.292, 25 februarie 1936, p. 2.



Caius Traian
DRAGOMIR

Un antagonism explicabil: opoziția politică-filozofie



Abstract

Politica, atât în teorie, cât și în practică, a evoluat, cu deosebire în ultimele decade, către valorizarea democrației – o democrație foarte imperfectă, democrație totuși. Perspectiva democratică nu se regăsește în operele celor mai mari dintre filozofii epocilor diferite ale istoriei gândirii. Excepție face creația lui Jean-Jacques Rousseau și a autorilor perioadei Iluminismului. Analiza prezentată în acest eseu conduce la concluzia că s-a omis o importantă rezervă de idei relevante în opera marelui filozof care a fost Henri Bergson. Dintre aceste idei, probabil cea mai utilă politicii este principiul contactului vital cu realitatea.

Cuvinte-cheie: filozofie, clasicism, iluminism, democrație, intuiționism, contact vital cu realitatea.

The politics – in both variants, theoretical and practical – evolved, especially in the last decades, in a democratic way, toward a very imperfect democracy, democracy however. A democratic trend is, in general, missing in the treatises of the most celebrated philosophers of the history. An exception is the work of Jean-Jacques Rousseau and of those created by the philosophers of the Enlightenment Age. The conclusion of this essay is that a lot of useful ideas for politics can be found in the works written by Henri Bergson. Among his ideas, probably the most important is that of the vital contact with the reality.

Keywords: philosophy, Classicism, Enlightenment, democracy, intuitionism, vital contact with reality.

S-a spus de multe ori, cu deosebire în ultimele două-trei secole, deci de când democrația a devenit un concept considerat constituțional, inclus în acela de autentică umanitate, de reală condiție umană, că filozofii, în particular marii filozofi, au fost foarte puțin favorabili democrației, prin chiar sistemele lor de gândire și, implicit, prin modul în care au imaginat viitorul societății, organizarea acesteia, dar și prin maniera în care au trăit propria lor viață socială și politică. Pericle este socotit marele, principalul, teoretician, dar și practician

al democrației, în calitate de conducător al unei cetăți, al poporului, prin simpla convingere oratorică și, neîndoielnic, rațională. Funcțiile deținute de el nu au fost de natură să îi confere prea multă putere asupra statului, iar alegerea sa repetată ca strateg îi aducea o autoritate militară care, și aceasta, era obligat să o împartă și să o cedeze la timpul cerut, corect, prompt, conform cu legea ateniană. Se subliniază constant că nu a fost agreat între socratici și platonicieni, dar nu se evidențiază suficient relația sa, apropiată și demnă, ca adept al filozofului, cu

Anaxagora, care se pare a-l fi inspirat într-o oarecare măsură și pe Socrate. Dacă, însă, Pericle a fost cu adevărat un model democratic, aceasta este o problemă, dificil de soluționat câtă vreme se ține cont de modul în care s-a comportat în Samosul pe care l-a cucerit după un război naval victorios; avem însă a ne întreba câți dintre conducătorii statelor, pretinse altădată, sau în contemporaneitatea noastră, a fi fost sau a fi democrații, ar trece cu adevărat încercarea unei examinări atente a dreptului pe care l-ar deține de a fi considerați ca personalități integral democratice. Nu voi merge mai departe pe această cale a tuturor îndoielilor ce pot plana deasupra capului oamenilor politici care își fac punctul de glorie din democrația așezată, după cum declară, ca fundament al convingerii și acțiunii lor politice, ori ca lumină în orizontul geo-politic al democrațiilor cărora aparțin. Aș dori să stabilesc în ce măsură filozofia este, prin întreaga sa orientare spirituală, un spațiu de cultivare al ideilor și acțiunilor antidemocratice.

Dacă ar fi să începem cu *Republica* și *Legile* lui Platon, dar și cu speranțele sale de a ghida filozofic politica unor conducători ai Siracuzei, între care un tiran, precum Denys cel Tânăr, urmașul lui Denys cel Bătrân, acesta, dinainte protector al filozofului, în relație de aspru și dur conflict cu Dion din Siracuză. Doctrina politică a lui Platon vizează instaurarea, în orice stat ce se dedică unei politici bune, a unui sistem de natură să cultive o existență înțeleaptă a membrilor societății în ansamblul său, obiectiv care nu i pare accesibil democrației, deci realizabil pe calea unei guvernări democratice. Pentru el, pentru filozof, orice sistem poate fi bun sau rău –, iar avantajul democrației este acela că în cazurile în care sistemele intră în derivă, involuând, devenind astfel rele, cel mai puțin rău dintre toate se dovedește a fi democrația. Ne putem aminti afirmația lui Churchill – care trebuie să fi știut ce spune, chiar dacă părea că face o glumă nu prea reușită – zicând că democrația este cel mai prost sistem, cu excepția tuturor celorlalte. De la Platon, spre a nu extinde prea mult o discuție asu-

pra a ceea ce este evident ireversibil în doctrinele filozofico-politice care au marcat profund viziunea omului despre sine însuși, precum și despre societatea umană, putem ajunge direct la Karl Marx care spunea că orice democrație este – într-un sistem organizat, după concepția lui, în clase obligatoriu antagonice – democrație pentru o clasă și dictatură pentru o altă clasă; de aici și ideea preținsei necesității a unei dictaturi a proletariatului. Numeroase exemple pot arăta că preocuparea principală a filozofilor și, implicit a filozofiei nu a fost stabilirea bazelor unui sistem democratic într-o țară anume sau, în general, în lume, dar filozofia nu trebuie să funcționeze în maniera unei gândiri unice, pentru a releva mari adevăruri, prin reprezentanți care se disting pe un fond al tradițiilor monotone. Am auzit, nu de mult, repetată cu pretenția de a veni din partea unui cunoscător al problemei, că întreaga filozofie a fost plasată de către marii ei autori care au jalonat istoria gândirii într-o poziție de contestare a valorii existenței statale și sociale democratice. Mă văd obligat să spun că o asemenea afirmație constituie nu doar o eroare, ci, din păcate, o prostie. Conceptul democratic însuși este o creație a filozofiei, iar structurarea principiilor democrației este opera unor mari oameni ai reflecției intelectuale, spirituale, filozofice – de la Solon și până la Condorcet, iar, în secolul al XX-lea, ajungând la un Bertrand Russel sau Gabriel Marcel. O polarizare, extremistă ca toate polarizările intelectului, a generat filozofii sau personalități furibund antidemocratice, precum aceea a lui Friedrich Nietzsche sau, în România, a lui Nae Ionescu, acesta fiind, pe cât de inacceptabil politic, pe atât de perfect deplin în calitate de personalitate a reflecției și spiritului – în mod evident singurul filozof român cu adevărat mare, deci, astfel, propriu-zis filozof. Motivul disocierii parțiale, filozofie-politică, este simplu: în orice politică există un coeficient, fie și redus de spirit popular și chiar democratic – dictatorul cel mai sinistru caută încă o oarecare, fie și foarte limitată, acceptare, dacă nu susținere venind din partea poporului său; filozofia aparține însă unei lumi dedicată fie geniului



lui, fie cunoașterii și argumentării maxime – cele două activități umane nu sunt situate în același plan existențial. Ceea ce am auzit recent a fost, însă și faptul că între oponenții, din unghi filozofic, ai democrației s-ar afla nimeni altul decât Jean-Jacques Rousseau, adică tocmai cel care, sub raportul reflecției sociale, suspendă tradiția platonicească spre a oferi o bază teoretică absolută,

pentru democrație, prin al său *Contract social*. Oricum ar fi înțeleasă de cineva filozofia lui Rousseau, oricum s-ar culege dintre aspectele scrierilor sale elemente cu aparență contradictorie, caracterul fundamental, propriu necesității contractului social, se relevă ca superior chiar și celui al democrației, tocmai întrucât reprezintă condiția inescamotabilă a democrației. Aceasta a

căpătat adevăr, atracție, un mod structurat, organizat, funcțional, de a fi și, în consecință, a dobândit soliditate, devenind principalul centru de concentrare a tuturor aspirațiilor modernității, tocmai întrucât ea decurgea din afirmarea obligativității unui contract social prin care se exprima și se declara ca inextricabilă umanitatea omului. Erorile înțelegerii unei problematice a opoziției filozofie-democrație, deci politică, se cer cunoscute și excluse din formele de exprimare ale gândirii contemporane. Principiile democrației moderne sunt produsul filozofiei iluministe, cu deosebire franceze, dar căreia i se asociază foarte consistent creații din alte culturi, în special britanice și americane. Aceasta este însă o abordare – oricum tangențială succintă și, poate, insuficient concludentă – a problemei unei relații doctrinare directe a filozofiei și politicii; despre rolul în această confluență ideatică, realizată de Iluminism, a unei orientări filozofice anume nu se poate spune decât că ea nu poate fi decât una de tip umanist, spre a reuni să conducă la susținerea politicii democratice, în paralel cu dezvoltarea unei atitudini elevate, nobile și eroice în relația cu existența omenească. În lumea modernă, libertatea omului, egalitatea în drepturi și condiție juridică a tuturor membrilor societății, capacitatea de satisfacere a necesităților materiale de existență proprie și de întreținere și creștere a copiilor sau ajutorare a ființelor omenești apropiate, împlinirea unor relații morale și psihologice optime cu alți oameni, în mediul normal de viață, nu doar că acestea sunt necesare oricărei ființe omenești, dar ele pur și simplu definesc omul ca om.

Există însă un alt gen de contribuții pozitive la filozofie, drept dezvoltare a gândirii în cadrul ansamblului civilizației, care pot fi integrate concepțiilor și practicii politice, dar care, ca aproape o regulă, sunt neglijate. Către scopul de a releva existența unei astfel de filozofii având tangențe politice aproape inobservabile am încercat să orientez acest demers eseistic. A ține cont de aceasta înseamnă a spori influența socială a filozofiei și, totodată, a oferi o sursă în plus gândirii și metodelor actului politic.

Neglijat nu doar din perspectiva interesului politic, dar și, în general, în privința capacității creației sale de a modifica de o manieră profundă, integrală, gândirea modernă, aceasta după ce în cursul lansării operelor sale s-a bucurat de o mare glorie și de un special interes în lumea intelectului și a spiritului, Henri Bergson, filozof francez, parizian, de origine evreiască s-a născut la mijloc de secol al XIX-lea, spre a-și sfârși existența în 1941, în vârstă de optzeci și doi de ani, contractând o boală pulmonară după o îndelungă expunere la frig, în urma constrângerii de a aștepta îndelung spre a-și reconfirma înscrierea la autoritățile de ocupație a Franței, în calitatea sa semitică. Încă înainte cu mult de a se îmbolnăvi, a relatat unor apropiați că intenționa în cel mai serios mod să se convertească la creștinism, dar că a renunțat să facă acest pas întrucât lucrul ar fi semnat o desolidarizare de suferințele prin care trecea atunci poporul în care se născuse. A fost un om de onoare, așa cum a fost și un mare teoretician creator. În 1927 a primit Premiul Nobel pentru Literatură. În ontologie a fost un spiritualist; în epistemologie a dezvoltat concepții intuitioniste. Cunoașterea, pentru el, însemna existență, trăirea condiției pe care o abordează spre a o cunoaște, a o descifra; a separat conceptul de timp de acela de durată, timpul însemnând spațializarea, geometrizarea, duratei – durată reprezenta viață, creație, creștere vitală. Neîndoindu-se, a fost un vitalist, în știință și implicit – sau, cu deosebire – în biologie. Lucrarea sa principală, *Evoluția creatoare*, a apărut în 1907; alte lucrări au constituit, împreună cu aceea citată deja, o operă vastă și extrem de coerentă (în cadrul acesteia remarcabile exemple fiind *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, 1889; *Materie și Memorie*, 1896). Era membru al Academiei Franceze încă din 1914. Nu intenționez să prezint aici un foarte mare filozof – nu ar fi cu puțință să o fac așa cum ar fi necesar, dar nu este nici util, întrucât datele vieții lui Henri Bergson și operele sale sunt accesibile și, am convingerea, au fost parcurse de mulți oameni interesați de domeniile pe care le invoc sau, de altfel, pur și simplu, de către oamenii de cultură.



Vreau doar să notez un singur concept din creația bergsoniană: contactul vital cu realitatea – orice formă sau nivel de cunoaștere sunt nule dacă ele nu reprezintă un astfel de contact vital cu realitatea; orice acțiune umană este lipsită de eficiență și valoare, în cazul în care ea nu se produce în cadrul unui contact vital al subiectului cu realitatea care îl înglobează. Minkowski, remarcabil psihiatru francez de orientare bergsoniană a susținut, într-o foarte convingătoare carte a sa, că pierderea contactului vital cu realitatea nu este altceva, în existența umană, decât psihoza. Psihiatru se referea, evident, la întreaga relație a subiectului cu lumea – relațiile parțiale ar putea fi neîndoielnic, marcate de absența unui contact vital în timp ce respectivul contact să fie cât se poate de prezent și să nu existe nici un deficit de acest gen în alte sfere ale relațiilor omenști.

Am de pus o singură întrebare, adresată politiciii de pretutindeni, dar în primul rând

cele din țara mea, adresată politicianilor de pretutindeni, dar mai ales celor din țara mea: în relația lor cu oamenii pe care îi conduc, ale căror vieți le influențează profund, se realizează într-un grad suficient de înalt un contact autentic – un contact vital interuman? Mai pot continua: în relațiile interțări, în comunicarea oamenilor aparținând unor națiuni diferite, apare în toți oamenii, sau măcar la o mare parte a lor, un contact vital cu semenii lor, membri ai unei alte națiuni? Importanța unui contact vital cu semenii decurge din faptul că doar prin acesta, o legătură politică, umană, atinge calitatea unui adevăr. Iisus spusese predicând Evanghelia Sa, că este „Calea, Adevărul și Viața” – calea, nu divină, ci terestră, dar moral, social, existențial, istoric deosebit de importantă și aceasta, de exemplu, a Uniunii Europene, și a fiecăruia dintre statele membre, este una a contactului vital, a unui contact cu viața istoriei noastre în tot adevărul de care avem nevoie?

Un împătimit călinescian și aventura sa hermeneutică

Abstract

Acest articol descrie devenirea lui Ovidiu Ghidirmic sub influența covârșitoare a lui George Călinescu, ce i-a fost profesor timp de doi ani. Este rezumată activitatea lui Ovidiu Ghidirmic. Poziția sa în anii de după 1989 a descurajat constant atitudinile extremiste. Sunt prezentate lucrările sale. Fiind martor al unei epoci de deformare a ideologiei lui Hegel de către marxism, Ovidiu Ghidirmic a optat pentru o metodă hermeneutică definită de două concepte – interpretare și înțelegere – pe care o situează între dialectică și fenomenologie.

Cuvinte-cheie: Ovidiu Ghidirmic, istorie și critică literară, George Călinescu, Hegel, hermeneutică

This article describes Ovidiu Ghidirmic's becoming a literary critic and historian under the all-pervading influence of G. Călinescu whom he had as a Professor during two years. Ovidiu Ghidirmic's activity is briefly described. His position in the years following 1989 always discouraged extremist attitudes. His works are presented. After witnessing an epoch of deformation of Hegel's ideology by Marxism, Ovidiu Ghidirmic chose a hermeneutic method defined by two concepts – interpretation and understanding – which he places among dialectics and phenomenology.

Keywords: Ovidiu Ghidirmic, literary critic and history, George Călinescu, Hegel, hermeneutics.

Ovidiu Ghidirmic a avut norocul să-l aibă ca profesor pe G. Călinescu. I-a audiat cursurile despre Eminescu, în anii 1963-1964, marcându-i definitiv destinul de critic și istoric literar. După cincisprezece ani de la înlăturarea sa de la catedră, marele critic revenea în 1963 la Facultatea de Filologie pentru a susține, ca *visiting profesor* o suită de prelegeri despre Mihai Eminescu, în fața studenților și a unui numeros public, într-o sală devenită neîncăpătoare. Niciodată nu se pomenise, în amfiteatrul Odobescu, un puhoi de lume care ocupa toate băncile și spațiile dintre ele stând în picioare sau agățați de ferestre. În prime rânduri se afla studentul din anul al IV-lea Ovidiu Ghidirmic.

Olteanul din comuna Valea Stanciului, satul Grecești, jud. Dolj, după terminarea studiilor universitare în 1965 se reîntorcea în Bănie, fiind colaborator, mai întâi al secretarului literar al Teatrul Național din Craiova, I. D. Sârbu, apoi redactor principal la revista „Ramuri”, sub directoratul lui Al. Piru. Între 1980-1994 va fi cercetător științific principal la Institutul de Cercetări Socio-Umane din Craiova al Academiei Române, ceea ce îi va influența scrisul, prin baza documentară solidă a studiilor sale. După obținerea titlului de doctor în Filologie, în 1994 își începea prodigioasa carieră universitară la Facultatea de Litere din Craiova, fiind șeful Catedrei de Literatură Română,

Universală și Comparată și director al școlii doctorale „Al. Piru”. În prezent conduce revista „Lamura” din Craiova. Drept urmare, la împlinirea vârstei de 70 de ani, va fi încununat cu Premiul Uniunii Scriitorilor din România pe anul 2012 pentru întreaga activitate și va deveni Cetățean de Onoare al Municipiului Craiova.

În 2013, profesorul Ovidiu Ghidirmic tipărește două volume de publicistică literară, intitulate *Pro domo*, după o rubrică pe care a ținut-o din 1990 în cotidianul „Cuvântul libertății”. Sumarul cuprinde și alte articole din periodicele craiovene „Lamura”, „Scrișul românesc”, „Mozaicul” și „Analele Universității”. Tabletele și eseurile selectate sunt dintr-o perioadă agitată de după Revoluție cu o descătușare de energii, uneori haotice. În turburența postdecembristă, la ordinea zilei fiind demascările „colaboraționiștilor”, clamările zgomotoase pentru o nouă scară de valori în literatura română. La Uniunea Scriitorilor, unde se formează grupuri de presiune cu acuzații de fraudă, are loc chiar și o scindare prin nou înființata ASPRO. Creatorii erau împinși spre publicistica politică opoziționistă. Cei care nu se înregimentau erau socotiți trădători, falși „esteți”, cameleonici, criptocomuniști. Au apărut organizații civice adverse, unele din ele evoluând spre un nou partid politic. S-au înființat noi reviste. Au curs valuri de cerneală pro și contra și printre câțiva protagoniști valoroși au ieșit la iveală și multe „gunoaie”. În acest „bâlc al deșertăciunilor”, Ovidiu Ghidirmic s-a manifestat constant ca un om de echilibru, cu un ton moralizator subsumat, îndemnând la rațiune și la detașare față de pozițiile extremiste. Nu întâmplător prima secțiune a volumului întâi este intitulată *Eseuri morale*, care se deschidea cu o parabolă biblică a „vinovăției”. În sterila criză morală din primii ani de democrație, profesorul Ovidiu Ghidirmic își îndemna colegii de generație spre înțelegere, toleranță și iubire, adică spre preceptele de bază ale creștinismului. Vina nu era doar individuală, ci și colectivă. El chema la depășirea discordiilor și învrăjbirii prin atitudinea constructivă a muncii, valoarea morală și umană supremă. Profesorul craiovean abordează metodic

conceptele morale în geneza și evoluția lor istorică, configurând modele pentru a da prilej de meditație contemporanilor. Cu o erudiție bine temperată, autorul cărții invocă pesimismul lui Schopenhauer din *Lumea ca voință și reprezentare*, pentru a decela șansa salvării omului în fața Răului universal, prin contemplație estetică și asceză. Mai ales în *Aforisme asupra înțelepciunii în viață*, Schopenhauer ne apare drept un moralist mai „mare decât toți moralistii francezi la un loc”. Sevele înțelepciunii aforismelor sale veneau de la vechii greci și indieni. *Upanișadele* era cartea sa de căpătâi pe care o punealaături de Noul Testament. Discipolii săi au evoluat în afara oricărei morale, dincolo de Bine și de Rău, precum Nietzsche anunțând criza lumi moderne, morală și religioasă. Odată stabilită „necesitatea moralei”, Ovidiu Ghidirmic examinează, într-o suită de tablete, noțiunile morale și adversele sau conexele lor, precum principii și interese, consecvență și caracter, corectitudine și loialitate, orgoliu și vanitate, mizeriile vieții (pseudointelectuale) ș.a., așa cum apar ele în literatura universală și națională. Este invocat Ibsen, Shakespeare, Goethe, Balzac, Eminescu, Caragiale, Camil Petrescu, Constantin Noica, Petre Pandrea, Al. A. Philippide ș.a. În aceste adevărate fișe de dicționar, răzbate grija autorului pentru evoluția morală a contemporanilor lui. Este însăși rațiunea de a fi a articolelor publicate în cotidianul „Cuvântul libertății”. Într-o tabletă menționează „spectacolul jalnic și dezolant al cameleonismului, care bântuie astăzi țara și care a făcut ravagii după Revoluție”. În altă parte nota cu amărăciune: „ne-a pedepsit Dumnezeu cu prea mulți «șmecheri» balcanici, fără criterii și puși pe căpătuială, pe un parvenitism rapid. Este de ajuns să privim lumea noastră de politicieni abili și lipsiți de scrupule”. Puținătatea oamenilor de „caracter” este catalogată drept „dezastrul istoriei noastre naționale”. Ovidiu Ghidirmic nu poate să nu observe înmulțirea „pseudointelectualilor” „care se zbat în complexul ancilar al snobismului și cosmopolitismului”. Termenul de „pseudointelectualitate” îl reține criticul din *Geniu pustiu* de Eminescu. Astăzi, tuturor acestor autointitulați „elitiști”, „tot ce este

românesc nu le miroase bine: nici limbă, nici tradiții, nici obiceiuri, nici cultură”.

Aceeași preocupare pentru definirea cât mai exactă a termenilor întâlnim și în grupajul *Eseuri filosofice*. Se începe – cum nu se putea mai bine – cu *Evidența adevărului*. „Adevărul e mai strălucitor ca soarele” se spune într-un proverb oriental. Dictionul latinesc „adevărul niciodată nu stă ascuns” este ilustrat cu nuvela *Scrisoarea furată* de Edgar Allan Poe, cu un substrat „profund filosofic”. Criticul menționează relația cu o *Scrisoare pierdută* a lui I. L. Caragiale, cunoscut admirator al marelui scriitor american, din care a și tradus. În același mod atractiv sunt abordate și alte concepte, doctrine și mistere în articolele *Ordin paralele*, *Doctrina pitagoreică*, *Orfismul – un sincretism primordial*, *Miracolul indian*, care au influențat îndeosebi creația eminesciană și soteriologia lui Mircea Eliade.

Cartea *Pro domo* este numai formal împărțită în două volume, ele apărând aproape în același timp, în februarie și iunie 2013. Și ca structură sunt foarte apropiate. Totuși autorul ține să sublinieze că, în al doilea volum, „marea noutate”, capitolul *Stilurile fundamentale* este un adevărat *compendiu de teorie literară*. Profesorul craiovean constată că în perioada actuală domnește un climat de confuzie generală teoretică și axiologică. Voltaire spunea: „înainte de toate este necesar să ne precizăm termenii, altfel nu ne înțelegem”. Și cu această determinare, încearcă, imediat după Revoluție, într-o rubrică *Confruntări*, din revista „Scrisul românesc” să aducă unele lămuriri, să facă mai multă lumină în domeniul morfologiei culturii, mai puțin abordată de specialiști în epoca totalitarismului. Ovidiu Ghidirmic trece în revistă principalele concepte literar-artistice: clasicismul, romantismul, barocul, manierismul, realismul. Oricât ar părea de ciudat, primul și cel mai discutat concept, datorită polisemantismului său, este cel de „clasic”. Criticul insistă asupra sensurilor clasicismului pentru că însuși mentorul său, G. Călinescu, alesese, în 1946, în lecția de deschidere a cursului său de la Facultatea de Litere din București, să vorbească despre cel mai important sens al clasicismului, cel axiologic. Este reținută și memorabila defi-

niție călinesciană: clasicism înseamnă „un mod de a crea durabil și esențial”, cu trimitere directă la dictonul horatian: „Voi ridica un monument mai tare decât bronzul (*Exegi monumentum aere perennius*)”. Concluzia profesorului craiovean este peremptorie: criteriul axiologic este fundamental și „cei care nu-l respectă cu sfințenie nu pot fi considerați niciodată critici și istorici literari”. Ca un pandant la studiul călinescian, el prospectează și alte sensuri, cu explicațiile de rigoare: social, istoric, tipologic și stilistic.

Criticul este atras și de conceptul de fantastic, exclus din discuțiile teoretice, în perioada sufocantă a realismului socialist și a sociologismului vulgar. Interesul i-a crescut și dintr-un incident biografic. O carte a sa din 1988, *Proza românească și vocația fantasticului*, i-a fost cenzurată de Direcția Presei pentru cuvântul „fantastic” din titlu, „vocația fantasticului” devenind „vocația originalității”. De abia în 2005, la o nouă ediție, titlul inițial a fost reabilitat. Fantasticul este un revers al realismului, un gen literar în viziunea structuraliștilor (Tzvetan Todorov). În sens mai larg este o direcție literară a literaturii din toate timpurile, alături de realism. Cercetarea fantasticului în literatura română și universală a devenit un reper important al școlii doctorale craiovene, coordonată de Ovidiu Ghidirmic. De aici caracterul didactic, în sensul înalt al cuvântului, al lucrărilor profesorului, care se înscriu în aria mai largă a criticii universitare de înaltă calitate.

Ovidiu Ghidirmic a traversat o perioadă dominată de materialismul dialectic și istoric, în care se făcea exces de dialectica lui Hegel. Criticul denumeste ironic și o boală a epocii, *heghelita*, o deformare a filosofiei lui Hegel în cadrul ideologiei sacrosante a marxismului. După 40 de ani de dogmatism, profesorul optează liber pentru metoda hermeneutică cu cele două concepte definitorii, *interpretarea* și *înțelegerea*, pe care o situează între dialectică și fenomenologie. De la „hermeneia” lui Platon, conceptul a străbătut veacurile, cu o puternică încărcătură mitologică, o gnoză supremă de esență ezoterică. De abia la începutul secolului al XIX-lea, filosoful german Schleiermacher pune bazele hermeneuticii moderne ca dis-

ciplină, propunând criticilor o metodă de cunoaștere și interpretare a fenomenului literar în evoluția sa social-istorică, dar și de surprinderea esențelor permanente ale operelor literare. Imboldul decisiv în demararea aventurii hermeneutice al lui Ovidiu Ghidirmic îl datorează celor doi ani de audient, ca student, la cursul lui G. Călinescu de la Facultatea de Filologie. Într-un articol amplu, *G. Călinescu și critica creatoare*, afirma că maestrul său a practicat „în critica românească, o hermeneutică extrem de suplă și nuanțată”. În cartea sa, *Hermeneutica literară românească* (1994), profesorul craiovean observa pentru prima oară frecvența conceptelor de înțelegere și interpretare în articolele teoretice călinesciene, adică însăși cheia de boltă a metodei în discuție, așa cum o cunoaștem astăzi din studiile fundamentale a celor mai de seamă reprezentanți ai criticii noi din secolul al XX-lea: *Metamorfozele cercului* de George Poulet și *Textul și interpretul* de Jean Starobinski. Personalitatea lui G. Călinescu este amplu abordată în cele două volume exemplare, *Pro domo*, autorul lor asumându-și blazonul de „împătimit călinescian”. Cu toată admirația sa față de singurul nostru critic „de geniu”, Ovidiu Ghidirmic nu-și pierde „uzul rațiunii”, spiritul său critic afirmându-se cu prisosință. Ne-am referi la un singur exemplu. G. Călinescu a fost acuzat de subiectivism în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* din 1941. Cu toate că criticul se alătură răspunsului călinescian din revista „Vremea” (1944), el nu poate să nu-i observe modul deformant în abordarea filosofiei lui Blaga sau a prozei lui Mircea Eliade tocmai datorită subiectivității necenzurate. Prin extensie, el se referă și la „subiectivismele” dintr-o lucrare relativ recentă, *Istoria critică a literaturii române* de Nicolae Manolescu. Nu-și explică absența din carte a trei mari personalități decât printr-o păguboasă idiosincrazie față de Adrian Marino și Al. Piru sau printr-o depășire a „orizontului său de așteptare” în cazul lui Ion D. Sârbu trecut la Addenda, în timp ce unii scriitori mediocri sau obscuri sunt scoși, necritic, în prim-planul importante sale sinteze.

Ovidiu Ghidirmic, în aventura sa herme-

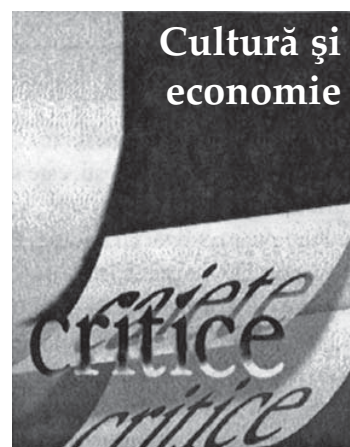
neutică, într-un capitol special al volumelor sale, *Scriitori și critici*, nu se ocupă numai de G. Călinescu, ci și de Titu Maiorescu, ctitorul criticii românești, de critica formalistă a lui D. Caracostea, promotor al structuralismului românesc, sau de Al. Piru, „modelul criticii universitare”. Dintre scriitori, abordează pe cei mai importanți: I. L. Caragiale, Mateiu I. Caragiale, M. Sadoveanu, Tudor Arghezi, Mircea Eliade, Al. A. Philippide, Vasile Voiculescu, până la contemporanii noștri, Ion D. Sârbu, Marin Sorescu și D.R. Popescu. Ne-au atras atenția articolele despre Mateiu Caragiale și relația creației sale cu cea a tatălui său, I. L. Caragiale, prilej pentru o polemică profitabilă cu Șerban Cioculescu. Pe urmele lui G. Călinescu, în *Pro domo*, Ovidiu Ghidirmic dedică două substanțiale capitole, *Eminesciana*, celui ce a întruchipat „sinteza supremă a spiritualității românești”. Acesta este chiar titlul primului articol de serie, preluând o expresie a lui N. Iorga. Constantin Noica vedea în Eminescu o ilustrare a idealului renașcentist de „uomo totale”, un geniu în toate compartimentele operei sale, poezie, proză fantastică și publicistică. În acest duh, criticul abordează orizontul mito-poetic eminescian, sondează cultura filosofică eminesciană, privește „lumea ca teatru”, realizează analize exemplare în „Lucifer – Hiperion” sau *Rugăciunea unui dac* și deschide noi perspective publicisticii.

Profesorul face două trimiteri către „cosmogonia indiană” și budism. Incitat de atacurile regretabile postrevoluționare la adresa marilor valori ale literaturii române, criticul nu scapă prilejul de a pune în discuție raportul între național și universal. El amintește „paneuropeniștilor”, deveniți nu întâmplător antinaționali și antieminescieni, două celebre sentințe. Prima, din 1943, a lui Tudor Arghezi: „fiind foarte român, Eminescu e universal”. A doua, din 1964, a lui G. Călinescu: „orice poet universal este ipso facto poet național”.

Astfel se încheie un periplu, ca „o profesiune de credință”, prin literatura română, cu un substrat polemic asumat, pe aripile hermeneuticii moderne.

Maria MOLDOVEANU

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



Abstract

Acest articol prezintă contribuția sectorului cultural la creșterea economică și ocupare, axându-se în principal pe muzee și festivaluri. Autoarea articolului aduce mai întâi considerații de ordin general despre tipurile de impacturi pe care le are cultura asupra creșterii economice și aduce în discuție noua viziune asupra culturii, promovată de Comisia Europeană. Atât impactul economic, cât și cel non-economic al festivalurilor sunt susținute cu date statistice.

Cuvinte-cheie: cultură, creștere economică, festivaluri, date statistice.

This article is a foray into the contribution of the cultural sector to the economical growth and occupation, focusing mainly on museums and expositions. The author of the article starts with overall considerations on the types of impacts culture has on economical growth and she introduces the new vision on culture that the European Commission promotes. The economical and non-economical impacts of festivals are presented by statistical data.

Keywords: culture, economical growth, festivals, statistical data.

Considerații generale

Contribuția culturii la dezvoltarea localităților urbane, la creșterea unor indicatori economici și a calității vieții populației citadine este o temă de dezbatere și analiză nu numai în rândul economiștilor și al decidenților politici, ci și în mass-media, în mediul universitar, în mediul de afaceri.

„Cultura este o formidabilă miză a dezvoltării economice și a creării bogăției”, este „motorul construcției sociale” – afirma, în pragul crizei economice, președintele Camerei de Comerț a metropolei Montréal, Michel Leblanc (18). Până în 2009, sectorul culturii generase venituri directe de opt milioane de dolari (ceea ce reprezenta 6% din PIB-ul metropolei), oferind cca 96900 de locuri de muncă – cifră ce situa Montréal pe

un loc important în economia Québec-ului.

În prefața lucrării *La culture à Montréal. Impacts économiques et financement privé*, Leblanc aprecia că, datorită dimensiunii sale culturale, istoriei și situației lingvistice, Montréal a devenit o metropolă creativă, vibrantă și deschisă, cu „o reputație internațională dintre cele mai vizibile” (18, p. 17), un furnizor important de resurse creative pentru întreaga regiune. Această poziție a fost dobândită prin implicarea agenților economici locali în finanțarea activităților culturale, prin mobilizarea mediului de afaceri din Montréal în favoarea sistemului cultural.

Lucrarea publicată de Camera de Comerț a metropolei Montréal a pus în evidență unele practici interesante legate de finanțarea privată a organizațiilor artistice.

Asemenea practici au la bază concepții manageriale întâlnite adesea în lumea afacerilor. În esență, finanțarea artelor din fonduri private nu coincide nici cu prioritățile sociale, nici cu urgențele (cum ar fi, de pildă, degradarea patrimoniului muzeal), nici măcar cu opțiunile culturale ale finanțatorilor, ci se raportează, în primul rând, la capacitatea organizațiilor artistice de a gestiona/conserva resursele (financiare, umane) de care dispun și, în al doilea rând, la notorietatea în comunitățile umane. Așa se explică și faptul că 341 de agenți economici cuprinși în acest sondaj au finanțat organizații artistice din domeniile menționate (în ordinea alegerii):

- festivaluri;
- arte vizuale;
- muzică;
- teatru;
- dans;
- literatură,

în vreme ce opțiunile personale vizau, în ordine: muzică, artele vizuale, teatru, dans, literatură, festivaluri ș.a.

Sondajul din regiunea Montréal evidențiază faptul că sectorul culturii ocupă un loc important în economia Québec-ului, că generează venituri și performanțe mai mari ca alte industrii, că în domeniul ocupării, de exemplu, are o contribuție consistentă.

Până la criza din 2009, se consemnează în studiul pe care îl prefățează Leblanc, vreme de un deceniu, numărul lucrătorilor din sectorul culturii a crescut cu 4,6% pe an (în comparație cu 1,7% în toate celelalte industrii). Contribuția culturii la ameliorarea pieței muncii a fost însă inegală – unele subsectoare au cunoscut o expansiune reală (e.g., în industrii creative cum sunt muzica, publicitatea, jocurile interactive), altele au stagnat în privința ocupării (în televiziune, de pildă, s-a resimțit impactul noutăților tehnologice), dar la nivelul sectorului cultural, în ansamblul său, numărul angajaților a crescut de la 61730 (în 1998) la 96910 (în 2008).

De asemenea, au crescut: ponderea economică a culturii în PIB (superioară ponderii de pe piața muncii – 6%, respectiv 5,1%), capacitatea resurselor umane, notorietatea

organizațiilor culturale, ansamblul influențelor exercitate asupra dezvoltării locale/regionale.

În general, domeniul culturii exercită două tipuri de influențe/impacturi, cum sunt denumite în *Raportul Institutului de Statistică al UNESCO* din 2013, asupra așezărilor urbane: *economice* (e.g., generează venituri, creștere economică și bunăstare, locuri de muncă și schimburi comerciale) și *noneconomice* (e.g., contribuie la ridicarea nivelului de cunoaștere și educație în societate, la structurarea sistemului de valori, la formarea și exprimarea capacităților creative, la dezvoltarea coeziunii sociale și afirmarea identității locale/regionale, la organizarea localităților și modelarea designului urban, la promovarea noilor tehnologii în viața de zi cu zi a locuitorilor, la îmbunătățirea calității vieții lor).

În acest sens, relațiile dintre cultură, dezvoltare, creativitate devin tot mai evidente – cultura fiind nu numai un factor-cheie al dezvoltării umane (alături de sănătate, educație ș.a.), așa cum se precizează în *Consensus européen sur le développement*, UE, 2005, ci și o prioritate a agendei de dezvoltare economică și socială, un element holistic al strategiei europene în materie de sustenabilitate. Cultura și creativitatea sunt motoare economice și de inovație care pot asigura o dezvoltare durabilă, ocupare și viață decentă milioaneilor de persoane din această lume, apreciază Stefano Manservigi (21) într-un articol consacrat Colocviului „Cultura și creația, factori de dezvoltare”, desfășurat la Bruxelles în anul 2009. În articolul său intitulat *Une nouvelle approche de la culture et du développement dans la stratégie de la politique européenne de développement?* (2009), Manservigi constată că, în ultimul timp, în dezbaterile asupra politicilor de dezvoltare, există o nouă viziune asupra culturii, după ce, ani la rând, din cauza subfinanțării, cultura ocupase un loc marginal.

Această nouă viziune asupra culturii se regăsește într-o serie de documente ale Comisiei Europene, în rapoarte, declarații, concluzii la diverse întruniri și conferințe internaționale. De pildă, în *Convenția UNESCO asupra protecției și promovării diver-*

sității expresiilor culturale (2005), se precizează că „aspectele culturale ale dezvoltării sunt la fel de importante ca și cele economice”, după cum *Agenda europeană a culturii în era mondializării* (2007) consideră că „mondializarea” este nu doar o miză a integrării economice, ci și esențialmente un proces cultural, că artele, celelalte industrii culturale contribuie la sustenabilitatea dezvoltării, că orice politică de dezvoltare trebuie să se sprijine pe sistemul culturii.

Colocviul internațional din 2009 „Cultura și creația, factori de dezvoltare”, la care se referă S. Manservisi în articolul său, s-a încheiat cu adoptarea „Declarației de la Bruxelles” a artiștilor și profesioniștilor din domeniul culturii (peste 800) din 65 de țări – un mesaj către decidenții politici din întreaga lume de a investi în dezvoltare și resurse umane, de a relansa dialogul cultural între țările UE și cele din ACP (Asia, Caraibe, Pacific), părți ale Acordului de parteneriat economic din 2008, de a îmbunătăți accesul la piețele de bunuri și servicii culturale, de a stimula inițiativele locale în susținerea sectorului cultural și a coeziunii sociale.

Teme similare au fost abordate în cadrul Seminarului internațional „Cultură și dezvoltare”, la care au participat profesioniști din domeniul culturii, reprezentanți ai societății civile, specialiști din organizațiile internaționale și din agenții ale ONU implicate în susținerea politicilor culturale. Participanții din peste 50 de țări au reiterat problematici legate de contribuția sectorului cultural la dezvoltarea economică și socială, de rolul industriilor creative și al turismului cultural în promovarea valorilor naționale, în relansarea parteneriatelor și a dialogului între culturi.

Fiind extrem de utile în proiectarea politicilor de dezvoltare sustenabilă, temele menționate mai sus sunt studiate în cadrul programelor de cercetare lansate/finanțate de UE și diverse organizații europene.

De pildă, programele și proiectele Institutului ERICarts, axate pe studierea *efectelor economice* ale culturii, aprofundează teme cum sunt: managementul politicii culturale în diverse sisteme de guvernare, practici de lucru în domeniul mass-media,

productivitatea din întreprinderile culturale, drepturile artiștilor din spațiul european, rolul culturii în dezvoltarea locală și regională ș.a.

Între programele și proiectele promovate de institut, un loc important îl ocupă Programul-cadru intitulat „Europa creativă”. El a fost proiectat să gestioneze creativitatea artistică în Europa, să faciliteze accesul la valorile culturale, să sprijine sectorul culturii și pe cel al audiovizualului, inițiativele și proiectele creatorilor și ale organizațiilor culturale din statele membre UE.

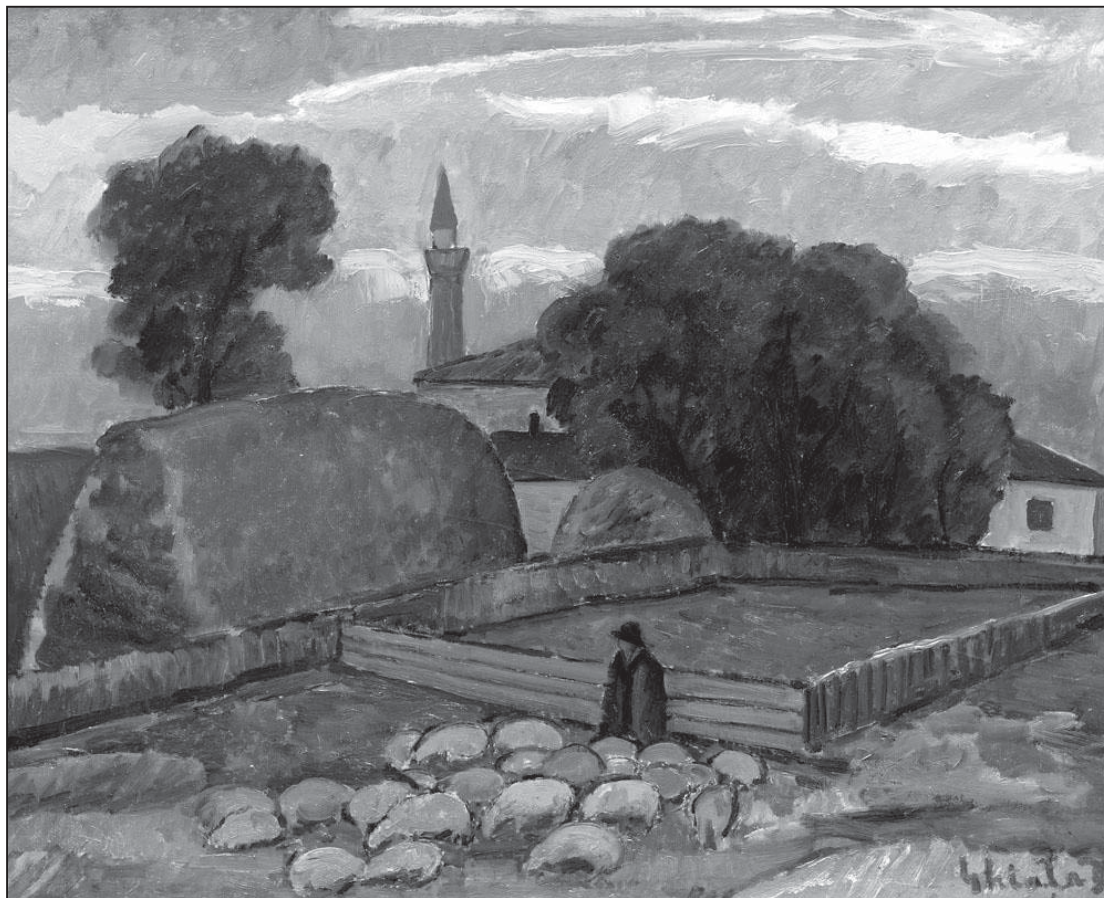
Pentru perioada 2014-2020, Programul dispune de un buget considerabil (1,46 miliarde de euro) pe care îl pot accesa zeci de mii de artiști și profesioniști din cultură implicați în proiecte și cercetări din domenii precum: arte plastice, creație cinematografică și proiecții de filme, publicații, muzică, artele scenei, patrimoniu, alte industrii creative.

Grație investițiilor financiare, altor facilități oferite de „Europa creativă”, de alte programe lansate de ERICarts, inițiativele din sectorul culturii contribuie la stimularea creșterii economice și a ocupării, la afirmarea capacităților creative în diverse localități și regiuni, la redefinirea ținutelor, a priorităților politicii de dezvoltare durabilă în spațiul comun european.

Analiza contribuției culturii – a unei instituții (e.g., Muzeul Luvru), a unui eveniment cultural (e.g., festival de film) – la bugetul unei localități, al unei regiuni etc. reprezintă „piatra unghiulară a relațiilor dintre cultură și dezvoltare locală” (X. Greff și S. Pflieger, 13).

În lucrările ce abordează relația dintre sectorul culturii și/sau al componentelor sale și dezvoltarea localităților urbane, întâlnim termeni precum: contribuție, influențe, impact, efecte – utilizați ca sinonime, deși fiecare dintre aceste noțiuni se distinge prin nuanțe și accepțiuni specifice.

De pildă, în dicționare, termenul „contribuție” este definit ca *sprijin, aport, concurs* dat cuiva sau pentru ceva, *înlesnirea apariției sau dezvoltării unui fapt, parte adusă de cineva la o acțiune comună etc.*, în timp ce cuvântul „*impact*” are accepțiunea de *inci-*



dență sau, în fizică – ciocnire, lovire etc. La fel, noțiunile „influență” și „efect”. „Influența” este definită ca *întrâurire, acțiune exercitată de cineva asupra unei ființe, a unui grup de persoane, a unui spațiu, a unui fenomen și care poate produce la acestea schimbări semnificative*. „Efectul” este definit și ca *influență, întrâurire, rezultat*, dar mai ales ca *urmare, consecință, repercusiune, fapt/fenomen* ce urmează altui fenomen și care este produs în mod necesar de acesta.

Desigur, se poate spune că veniturile aduse de un monument celebru (e.g., Castelul Bran) au *impact* asupra bugetului localității, dar este mai relevantă și corectă afirmația că veniturile castelului *contribuie* la creșterea PIB-ului local și a ocupării în zonă, ținându-se seama de faptul că vizitarea muzeului înregistrează un flux continuu, că implică funcționarea serviciilor de transport, întreținere a drumurilor, cazare, alimentație, comunicații ș.a., ceea ce

înseamnă mai multe locuri de muncă, mai multe angajări, mai multe taxe, deci mai multe venituri pentru bugetul local. În plus, vizitarea Branului are *efecte* asupra zonelor limitrofe, asupra mentalității economice și culturale a populației, asupra peisajului teritorial, a imaginii localității în care există, iată, un monument inclus în turismul cultural internațional.

Contribuția economică a unei instituții culturale la bugetul unei localități este cu atât mai consistentă cu cât le oferă rezidenților din acea așezare umană un număr mai mare de locuri de muncă (i.e. de salarii), care, impozitate, se reflectă în creșterea unor indicatori economici. În același timp, atragerea unui număr mai important de clienți din afara localității, clienți care fac un volum mai mare de cheltuieli culturale și alte tipuri de cheltuieli (e.g., transport, cazare etc.), generează venituri semnificative la PIB-ul local.

Fie că vin să participe la diverse evenimente (concerte, festivaluri, târguri, vernisaje), fie să viziteze monumente de artă, muzee etc. sau să achiziționeze anumite produse (e.g., cărți, tablouri, vitralii, instrumente muzicale), acești consumatori de cultură angajează o serie de cheltuieli, denumite *cheltuieli directe*, care, alături de *cheltuielile indirecte* efectuate de producătorii/distribuatorii de cultură pentru a-și finaliza proiectele și a achiziționa echipamente culturale și de *cheltuielile induse* realizate de întreprinderi în toate aceste demersuri, sunt relevante pentru evaluarea efectelor economice ale culturii asupra bugetelor locale, implicit asupra dezvoltării durabile a așezării.

Efectele economice ale culturii sunt și mai extinse atunci când produsele unei industrii culturale (e.g., industrie muzicală) sunt comercializate cu succes (CD-uri, albume muzicale etc.) în afara spațiului rezidențial. În acest context, aplicarea strategiilor de marketing cultural conduce la creșterea vânzărilor, a veniturilor locale, inclusiv a numărului locurilor de muncă.

În contextul cercetării influențelor, a impacturilor, a efectelor economice ale culturii asupra așezărilor urbane, X. Greffe și S. Pflieger pun accentul pe studierea *contribuției relative a activităților culturale* la dezvoltarea locală (i.e. contribuția diverselor ramuri și tipuri de activități), pentru a înțelege/a constata:

- dacă existența unui monument emblematic, a unui complex arhitectural sau sit arheologic, a unor peisaje naturale deosebite sau grădini publice menite să pună în valoare cultura teritoriului unde sunt situate sau „spiritul” lui, dacă protecția, întreținerea, punerea lor în valoare/în consum, cum spun marketerii, pe lângă potențialul de atractivitate și imagine, pot genera efecte economice similare cu organizarea în acea localitate a unui festival național/internațional de teatru, de film, de muzică, de artă medievală, de educație și cultură (cum este și cele-

brul Festival Internațional al Educației (FIE) Iași), inclusiv un festival insolit precum Festivalul Stradal din Slovenia, ajuns la a 17-a ediție;

- dacă înființarea unui centru cultural complex (cu muzeu, bibliotecă, studio de producție multimedia ș.a.) într-un mare cartier urban devitalizat în urma închiderii uzinelor este mai rentabilă pentru bugetul localității decât redeschiderea unui salon/târg expozițional (cu vernisaje periodice și participare internațională, cu sesiuni de licitații și întâlniri cu artiști celebri, cu dialoguri ale artelor, proiecții documentare etc.);
- sau dacă acceptăm ideea că asemenea evaluări comparative sunt dificile, uneori imposibile, adesea neconcludente nu numai din cauza incertitudinii datelor accesibile sau a statisticilor incomplete, ci și pentru faptul că metodele de măsurare nu sunt armonizate și generează concluzii interpretabile doar în context local.

Totuși, în concepția economiștilor specializați pe domeniul culturii, rolul evaluării economice a unei ramuri/activități culturale nu este numai acela de a afla dacă ramura/activitatea analizată creează venituri și locuri de muncă în proporție dezirabilă, ci de a constata și dacă această proporție este mai consistentă sau nu decât cea înregistrată în alte domenii de activitate.

Totodată, se consideră că, la definirea potențialului economic al unei ramuri, organizații¹ sau activități culturale, trebuie să se țină seama de criterii cum sunt:

- caracterul permanent sau ocazional al serviciilor/activităților oferite populației (e.g., lectură publică sau expoziție de artă sau spectacol muzical);
- dimensiunile teritoriale și densitatea locuitorilor din acel teritoriu;
- capacitatea organizațiilor culturale, a actorilor sociali din zonă/localitate de a stimula creșterea consumului de cultură în rândul populației urbane;

¹ Reamintim că termenul „organizație” este unul generic ce se referă atât la instituții publice, cât și la întreprinderi/companii și ONG-uri de profil.

- capacitatea comunității dintr-o localitate de a contribui la finanțarea domeniului sau a unui eveniment cultural etc.

Cercetările de teren evidențiază faptul că efectele activității culturale asupra dezvoltării urbane nu sunt conștientizate totdeauna de colectivitățile locale și, implicit, nu sunt conștientizate suficient pentru a participa la viața culturală. Ele trebuie convinse cu exemple și rezultate incontestabile în legătură cu *potențialul domeniului cultural*, fie că ne referim la activități tradiționale (e.g., muzee, turism cultural) sau la industriile culturale (e.g., industria cărții, a filmului, a mass-media), de a contribui la creșterea economică și la crearea de noi locuri de muncă, la bunăstarea populației și modernizarea spațiului urban. Pe măsură ce spațiul urban s-a extins spre zona industriilor creative (ale căror produse încorporează, pe lângă valoarea utilitară, și o valoare simbolică – estetică – relevantă), efectele lor economice au devenit și mai consistente. În acest sens, analiștii apreciază că exponenții puterii, ceilalți actori importanți din zona publică trebuie să stimuleze creativitatea locală, să identifice și să mobilizeze sinergiile din teritoriu (economice, umane, teritoriale etc.) pentru realizarea proiectelor culturale și a politicilor de dezvoltare.

Relația dintre cultură și dezvoltare, observă X. Greffe și S. Pflieger, s-a afirmat relativ lent atât în percepția publicului, cât și în dezbaterile științifice. Deși contribuția industriilor culturale și/sau creative la dezvoltarea localităților urbane este tot mai relevantă, statisticile din diverse țări, ca și cele ale instituțiilor europene situează pe primele poziții în cadrul diverselor ierarhizări componentele tradiționale ale culturii (e.g., muzee, monumente, festivaluri, expoziții).

De pildă, *Compendiul profilelor de țară* ce trebuie completat cu informații privind cheltuielile pentru cultură la nivelul fiecărui stat, pe lângă alți indicatori, cum sunt cheltuielile culturale publice pe cap de locuitor, cheltuielile culturale pe menaje etc., vizează și cheltuielile culturale publice pe componente principale ale sectorului, și anume:

- muzee și arhive;
- monumente și situri;
- literatură;
- biblioteci;
- presă scrisă;
- muzică;
- artele scenei;
- arte vizuale;
- film, cinematografie, fotografie, video;
- radio/televiziune;
- activități socioculturale;
- alte tipuri.

Însăși enumerarea acestor componente de mai sus dezvăluie percepția generală despre operatorii dominanți din piața culturală.

Cele mai multe rapoarte statistice folosite în zilele noastre situează în centrul activităților culturale forme tradiționale de producere și exprimare a bunurilor simbolice: muzee, turism cultural – inclusiv festivaluri, monumente, expoziții –, lectură, muzică etc.

Analiza influenței lor asupra așezărilor umane (urbane) se poate axa exclusiv pe indicatori economici pentru a evalua contribuția lor la PIB, la creșterea numărului locurilor de muncă ș.a. sau poate include și alte tipuri de influențe/efecte la nivel de coeziune, participare, performanță, imagine etc.

Festivalurile

Festivalurile culturale se numără printre cele mai vizibile evenimente din viața unei comunități și cele mai susceptibile de a valorifica potențialitățile locale.

Fie că sunt evenimente *culturale*, ca, de exemplu, Festivalul Internațional al Educației (FIE) Iași, fie că sunt centrate pe un concept artistic – teatru, muzică, fotografie, dans ș.a., antrenând în același timp alte expresii ale creativității umane –, festivalurile rămân în percepția publică: „manifestări de elită”, „spații de întâlnire și dialog între creatori, între creatorii și consumatorii de cultură”, „branduri culturale”, „spații de reflecție” etc. Realizând în 2014 o ediție de excepție, în contextul aspirației Iașilor de a deveni Capitală culturală europeană în anul 2021, FIE a inclus, pe lângă *dezbaterile academice* la care au participat invitați de renume

din lumea științei, alte două *festivaluri* (Festivalul de Teatru și Artă Performativă PERFORM Iași, 2014, și Festivalul Internațional intitulat „Poezia la Iași”, ediția I), *gale* (e.g., Gala Premiilor Operelor Naționale), *târguri* (e.g., Târgul Național de Ceramică Tradițională „Cucuteni 5000”), *expoziții* (e.g., sculptură „Empatia artei”), *vernisaaje* (e.g., „Atelier 35/Simeza ieșeană 2014”), *lansări de carte* (e.g., *Rânduri pentru Casanova* de Alla Wagner), *saloane ale cărții* (e.g., „Salonul cărților interzise”), dar și *concursuri*, *proiecții de filme*, *dansuri* ale minorităților ș.a.

Însă conceptul-cheie al festivalului a fost *celebrarea educației și a culturii* printr-o diversitate de conferințe, workshop-uri și seminare științifice pe teme de mare interes, de la importanța politicii culturale la adoptarea monedei euro, de la managementul artistic la integrarea tinerilor absolvenți.

Un demers inedit al FIE a fost extinderea manifestărilor (de poezie, teatru, operă) către cartierele orașului, lucru posibil datorită multitudinii de forțe locale antrenate în organizarea festivalului și capacității lor de a gestiona sinergiile științifice, economice, urbanistice, psihologice, educaționale ș.a.

Deși diferă unele de altele prin dimensiune, costuri, periodicitate, context local etc., festivalurile celebre se caracterizează, în opinia noastră, prin „unicitate în diversitate” – sintagmă asumată, ca generic, la FIT Sibiu 2014. Și FIT Sibiu, și Festivalul de la Edinburgh sau cel de la Avignon au lansat, de fiecare dată, un concept original care le legitimează ca „centre de excelență artistică”, după cum scria *The Sunday Times*, referindu-se la evenimentul din orașul scoțian. Ediție de ediție, festivalurile amintite au propus un mesaj *esențial* ce exprimă capacitatea artiștilor (și a organizatorilor) de a promova dialogul între culturi, apetitul pentru modernitate și interesul pentru păstrarea/continuarea tradiției, de a exprima identitatea, spiritul locului, al comunității urbane, ceea ce îi determină pe cunoscători să constate o anume asemănare subtilă, profundă, cvasiimperceptibilă, între așezările ce găzduiesc asemenea evenimente: la început de noiembrie, Edinburgh-ul „are ceva

din atmosfera orașelor transilvane (...), a Sibiului – până și scoțienii seamănă cu ardelenii...”, nota un jurnalist revenit în capitala scoțiană după ediția din 2013 a Festivalului de Teatru.

Pe lângă aceste asemănări, renumitele festivaluri au și alte elemente comune, ca, de exemplu, capacitatea de a mobiliza resurse umane considerabile și de a atrage importante resurse financiare.

Economiștii culturii (e.g., X. Greffe și S. Pflieger, 13, p. 82) pun însă problema dacă festivalurile, ca evenimente temporare care folosesc competențe artistice și tehnice din alte zone/localități și investesc bugete consistente în publicitatea media, reușesc să exercite efecte durabile asupra dezvoltării orașelor și dacă, pe lângă influențele sociale recunoscute, au și impact economic pozitiv asupra economiilor locale.

Cercetările axate pe contribuția activităților culturale la creșterea indicatorilor economici arată că realizarea unui festival, a altor evenimente asemănătoare implică mai multe categorii de venituri – directe, indirecte și induse – și mai multe decizii referitoare la cheltuielile necesare, la relația cu operatorii din turism, cu alți agenți economici, cu exponenți ai administrației locale ș.a.

Majoritatea anchetelor întreprinse în rândul populației au subliniat relația strânsă între evenimentele culturale și activitatea turistică, în sensul în care unii turiști ajung într-o localitate atrași fiind de existența unui festival în acea localitate, după cum publicul participant la festival profită, în același timp, și de serviciile turistice din zonă.

Un studiu efectuat în anul 1995 referitor la subvenționarea festivalurilor de către serviciile turistice prezintă exemplul Festivalului de Operă în Wexford, orașel situat la 115 km de Dublin, care, cu fiecare an (de la prima ediție – 1951), primește subvenții tot mai consistente și de la Board-ul Național de Turism, evident fiind faptul că, prin creșterea numărului locurilor de muncă și înființarea de întreprinderi necesare desfășurării evenimentului și, nu în ultimul rând, prestigiului său internațional, festivalul a stimulat creșterea fluxului de



turiști în Wexfort și în regiune (apud Greffe și Pflieger).

Dezvoltarea infrastructurii tehnice (transport, comunicații), a serviciilor hoteliere, ca și (re)amenajarea atracțiilor turistice (monumente, peisaje etc.) au o contribuție pozitivă la sustenabilitatea urbană.

Evaluările postfestival prezintă, între alți indicatori de bilanț, și structura bugetelor respective. De pildă, raportul *Le festival en chiffres*, cu referire la Festivalul de la Avignon, ediția din 2013, menționează că evenimentul din orașul francez a avut un buget de 12 milioane de euro, la care au contribuit cu subvenții Ministerul Culturii și Comunicațiilor (56%), Primăria orașului Avignon (13%), administrația regiunii Provence-Alpes-Côte d'Azur (9%) și UE (1,4%), celelalte procente reprezentând rețete proprii de finanțare: venituri din vânzarea biletelor, venituri din vânzarea unor spectacole, contribuții de la sponsori, mece-

nați și parteneriate specifice.

Evaluări de acest gen se efectuează, desigur, după fiecare eveniment important: unele dintre ele conțin și precizări despre impactul asupra bugetului local. Așa aflăm că, în 2001, contribuția Festivalului de la Avignon la bugetul orașului a fost de 23 milioane de euro, dar și că, în 2014, la Festivalul de Teatru de la Sibiu, sumele obținute din vânzarea biletelor au crescut cu 50000 de lei. De altfel, Festivalul de Teatru de la Sibiu este al treilea în Europa ca amploare și rezonanță, după cel de la Avignon și cel de la Edinburgh.

Alte rapoarte statistice menționează însă bugetul total și contributorii și dau detalii despre cheltuielile făcute pentru amenajarea și funcționalitatea spațiilor în care au loc spectacolele, pentru cumpărarea unor producții artistice și pentru reclamă în media etc. Mult mai exacte sunt însă cifrele referitoare la:

- numărul de spectacole și reprezentații;
- numărul artiștilor implicați și al altor profesioniști din țară și străinătate (manageri, ingineri (de sunet, lumină), experți, critici de teatru ș.a.);
- numărul de locații pentru spectacole în spații scenice tot mai diverse, uneori insolite, și numărul locurilor existente;
- numărul de bilete vândute (și biletele gratuite);
- numărul de spectatori pe zi și pe fiecare gen de manifestare – spectacole, expoziții, workshop-uri, concursuri – și menționarea zonelor din care ei vin;
- numărul exemplarelor în care se tipărește programul evenimentului și alte materiale publicitare;
- numărul jurnaliștilor prezenți la festival și numărul articolelor ce-i sunt dedicate;
- numărul emisiunilor TV (pe genuri jurnalistice) și cel al telespectatorilor interesați;
- numărul de susținători și parteneri media (instituții, agenți economici, ONG-uri culturale);
- numărul locurilor de muncă create cu prilejul evenimentului (resurse umane implicate în pregătirea, desfășurarea și valorizarea atuurilor lui).

La Sibiu, de exemplu, la sfârșitul ediției din anul 2014, s-a dat startul pentru ediția următoare (din 2015) a Festivalului de Teatru, cu promisiunea organizatorilor de a pregăti „cel mai complex festival din domeniul artelor spectacolului” organizat vreodată pe teritoriul țării noastre.

Reflecții la cafenea

– despre Festivalul Național de Teatru (FNT),
București, 2014
– Studiu de caz –

Festivalul organizat de UNITER, Ministerul Culturii, Primăria Municipiului București și ARCUB a fost gândit ca un prilej de etalare a fenomenului teatral românesc și spațiu de dialog între creatorii care pot influența mișcarea teatrală și pot susține interferența cu celelalte arte.

Asumându-și rețeta de succes practică la majoritatea festivalurilor, FNT a inclus în program, pe lângă spectacolele de teatru prezentate de colective ale instituțiilor teatrale, și trupe ale unor fundații culturale din țară (cca 20) și alte tipuri de manifestări:

- conferințe (e.g., „Noaptea picturii, nopțile teatrului” de George Banu, „Teatrul și sculptura – orizont al actorului” cu Monique Borie din Franța);
- expoziții (e.g., expoziția dedicată omului de teatru și radio Ion Manu (1881-1968));
- workshop-uri (e.g., „Jurnalismul teatral – lecția de anatomia spectacolului”);
- lansări de cărți (e.g., „Infinitul dinăuntru”, Ed. Humanitas);
- spectacole de coregrafie (e.g., „Mozart Steps”, Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu);
- teatrul de televiziune (e.g., „Unchiul Vanea”, coproducție a Teatrului „L.S. Bulandra” și TVR, 2013, prezentat pe TVR2).

După încheierea festivalului, la Cafeneaua critică, la fel ca și în alți ani, au avut loc dezbatere asupra evenimentului și a teatrului românesc în ansamblu, cu participarea organizatorilor, a unor critici dramatice și actori prezenți la manifestare.

Potrivit bilanțului, la ediția din 2014, s-au jucat 44 de spectacole cu 83 de reprezentații, în 26 de spații scenice, 26 fiind producții bucureștene, 17 ale unor trupe din țară și o producție din străinătate.

Acest bilanț pozitiv s-a datorat și unor parteneriate ale FNT (pe lângă cele existente), parteneriate ce au reușit să atragă spre teatru noi segmente de public.

Reflectând cele zece zile de manifestări artistice, organizatorii au ajuns la concluzia că FNT și-a atins ținta esențială, aceea de a reprezenta un „eveniment cultural de anvergură”. „Să organizezi evenimente culturale de anvergură în România – sublinia directorul Festivalului – nu este deloc ușor. Mereu se pune problema banilor (s.n.). Dar oamenii de cultură, dacă știu să fie convingători, reușesc să atragă de partea lor atât instituții de stat, cât și sponsori care înțeleg însemnătatea actului artistic” (Marina Constantinescu, director FNT).

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.
- 14 Ianăși, Liviu, *Les villes en changement et des changements dans l'éducation des professionnels*, comunicare susținută la Seminarul româno-olandez, București, 2009.
- 15 Ianăși, Liviu, *Organizarea spațială și aglomerații urbane*, în *Arhitext Design*, nr. 11/2000.
- 16 Ianoș, I.; Pumain, D.; Racine, J.B., *Integrated urban systems and sustainability of urban life*, Ed. Tehnică, București, 2000.
- 17 *Le festival en chiffres*, 2013, <http://www.festival-avignon.com/fr>.
- 18 Leblanc, Michel, *La culture à Montréal. Impacts économiques et financement privé*, Montréal, 2009.
- 19 Legea muzeelor și colecțiilor publice nr. 311/2003, publicată în *Monitorul oficial*, nr. 528/2003.
- 20 Legea nr. 350/2001 privind amenajarea teritoriului și urbanismul, publicată în *Monitorul oficial*, nr. 373 din 10 iulie 2001.
- 21 Manservisi, Stefano, *Une nouvelle approche de la culture et du développement dans la stratégie de la politique européenne de développement?*, în *Colocviul „Cultura și creația, factori de dezvoltare”*, Bruxelles, 2009.
- 22 Mikič, Hristina, *Mesure de la contribution économique des industries culturelles. Examen et évolution des approches méthodologiques actuelles*, UNESCO, Montréal, Québec, Canada, 2013.
- 23 Moldoveanu, M.; Mucică, D. et al., *Cultură, culte, industrii culturale – principii, obiective strategice, direcții de acțiune*, 2007-2013, în *Probleme economice*, vol. 168-170, București, CIDE, 2005.
- 24 Pârvulescu, Ioana, *În căutarea caselor pierdute* (prefață), în *Casele vieților noastre*, Ed. Humanitas, București, 2014.
- 25 Pleșu, Andrei, *O casă trebuie să lase loc pentru mister*, în *Casele vieților noastre*, Ed. Humanitas, București, 2014.
- 26 Throsby, D., *Modelling the Cultural Industries*, în *International Journal of Cultural Policy*, nr. 3, p.217-232, 2008.
- 27 Tremblay, Gaëtan, *Industries culturelles, économie créative et société de l'information*, în *Global Media Journal*, édition canadienne, vol. 1, Issue 1, p. 65-88, 2008.
- 28 UE, *Consensus européen sur le développement*, UE, 2005.
- 29 UNESCO, *Comprendre les industries créatives: les statistiques culturelles et les politiques publiques*, <http://portal.unesco.org/culture/2006>.
- 30 UNESCO, *Le pouvoir de la culture pour le développement*, Paris, 2010.
- 31 Watson, P. et al., *Determining Economic Contribution and Impacts: What Is the Difference and Why Do We Care?* în *The Journal of Regional Analysis and Policy*, JRAP 37 (2), p. 140-146, 2007.



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 impulsarea 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