

caiete critice

3 (329) / 2015



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

Director: Eugen SIMION

*Nicolae Filimon.
Primele semne ale
realismului (II)
de Eugen Simion*

*Le ravage de
l'unification,
une experience
a analyser
de Jean Askenasy*

*Un omagiu,
Al. Andriescu - 88
de Lucian Chișu*

*Tânărul Cioran și
ispita franceză.
Discursul epistolar
îndrăgostit
de Paul Cernat*

*Istorie, politică,
subversiune
fourieristă
de Bianca Burța-Cernat*



caiete critice

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

și
*Editura Expert,
sub egida
Academiei Române*

Nr. 3 (329) / 2015

Revistă indexată CNCS în categoria B

Redacția:

Eugen SIMION
director

Valeriu IOAN-FRANC
redactor-șef

Lucian CHIȘU
coordonare editorială

Simona GALAȚCHI
secretar de redacție

Aida SARCHIZIAN

Andrei GRIGOR

Bogdan POPESCU
Călin CĂLIMAN

Maria MOLDOVEANU

Ana-Lucia RISTEA

Oana SOARE

Mihaela PINTICĂ

Nicolae LOGIN

Luminița LOGIN

EDITURA
Expert

Tel.: 318.24.38; 318.81.06

E-mail: edituraexpert@gmail.com

office@fnsa.ro

ISSN: 1220-6350

ISSN (on-line): 2285-5041

Colegiul editorial:

Mihai CIMPOI

Jacques De DECKER (Belgia)

Serge FAUCHEREAU (Franța)

Valeriu IOAN-FRANC

Jaime GIL ALUJA (Spania)

Klaus HEITMANN (Germania)

Radivoje KONSTANTINOVIC (Serbia)

Evangelos MOUTSOPOULOS (Grecia)

Mihail METZELTIN (Austria)

Thierry de MONTBRIAL (Franța)

Maurice NADEAU (Franța)

Basarab NICOLESCU

Dumitru ȚEPENEAG



CUPRINS

3/2015

FRAGMENTE CRITICE

- Eugen SIMION: Nicolae Filimon. Primele semne ale realismului (II)
Nicolae Filimon. The First Signs of Realism (II) 3

A GÂNDI EUROPA

- Jean ASKENASY: Le ravage de l'unification, une experience a analyser
Ravagiile unificării, o experiență ce trebuie analizată 11

CRONICI LITERARE

- Gabriela ȘANDRU: Publicistul Călinescu...
Călinescu, the Publicist... 16
- Lucian CHIȘU: Un omagiu, Al. Andriescu - 88
A Homage to Al. Andriescu at 88 21

ISTORIE LITERARĂ

- Dana LIZAC: Eminescu, din Tiergarten în Curtea Veche (III)
Eminescu, from Tiergarten to Curtea Veche (III) 25
- Mircea COLOȘENCO: Ion Barbu și Jean-Arthur Rimbaud
Ion Barbu and Jean-Arthur Rimbaud 35

COMENTARII

- Caius Traian DRAGOMIR: Dreptul – principiu universal și subiect de apartenență
The Human Right – Universal Principle and Subject of Belonging 42
- Paul CERNAT: Tânărul Cioran și ispita franceză. Discursul epistolar îndrăgostit
Young Cioran and the French Temptation. The Lover's Epistolary Discourse 45
- Bianca BURȚA-CERNAT: Istorie, politică, subversiune fourieristă
History, politics, Fourierist subversion 54
- Mariana DAN: Ioan Flora – 10 ani de postumitate (II)
Ioan Flora – 10 Years of Posthumous Existence (II) 65



Ilustrăm acest număr cu lucrări ale artistului plastic
Camil RESSU
(1880-1962)

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

Eugen SIMION

Nicolae Filimon. Primele semne ale realismului* (II)



Abstract

Acest articol reprezintă a doua parte a analizei Academicianului Eugen Simion referitoare la primele semne ale realismului în literatura noastră, așa cum apar în opera scriitorului Nicolae Filimon. Această parte discută cadrul epic al romanului pe care criticul literar Eugen Lovinescu l-a considerat a fi o „mare creație epică”. Academicianul Eugen Simion este de părere că tipologia personajelor din romanul menționat (Ciocoi vechi și noi) a supraviețuit în imaginarul cititorului român în ciuda maniheismului său radical elementar și a intrigii narative liniare.

Cuvinte-cheie: Nicolae Filimon, semne ale realismului, epic, moralism radical.

This article is the second part of Academician Eugen Simion's exert on the first signs of realism in our literature such as they appear to be promoted by Nicolae Filimon, the novelist. This part analyzes the epic framework of the novel that the literary critic Eugen Lovinescu deemed to be a “great epic creation”. The article considers the typology of the characters in the referred novel (i.e. Ciocoi vechi și noi / The Old and New Fleecers) to have survived in the imagination of the Romanian reader in spite of its radical elementary Manichaeism and of the linear intrigue of the narrative.

Keywords: Nicolae Filimon, signs of realism, epic, radical moralism.

Acesta este, în rezumat, cadrul de desfășurare al romanului în care Lovinescu vedea semnele realismului și în care evoluează o „mare creație epică”, Dinu Păturică, eroul central. Spațiul epic este descris în amănunt, în varietatea și culoarea lui, pe măsură ce eroul urcă sau coboară pe scara socială. În primele pagini ale romanului îl întâlnim pe Păturică, june de 22 de ani, la scara caselor marelui postelnic Andronache Tuzluc. Prozatorul îi face portretul fizic și, după ce notează toate detaliile privitoare la înfățișarea lui și la anteriorul rupt cu care este îmbrăcat, trage concluzii – ca nu cumva cititorul să se înșele – asupra gândirii și pla-

nurilor ce-l muncesc pe acest nevolnic personaj balzacian, hotărât să cucerească, nu Parisul, ci averea și, prin ea, puterea deținută de stăpânul casei. Portretul este notabil în felul său, adică în stilul în care aglomerează detaliile realiste și scoate, apoi, din ele, grăbit și prolix, date despre caracterul, psihologia, morala și proiectele ambițioase (cele mai multe infernale) ale individului. Poate de aceea G. Călinescu, ținând seama de această nefirească relație și determinare, descoperă în *Ciocoi* „acel realism fantastic tipic la Balzac” în minuția descrierilor. Formula este sugestivă și poate fi acceptată cu observația că realismul lui Filimon nu

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.

* Fragmente din *Istoria literaturii române. Scriitori fundamentali*, în pregătire la Editura Art.

este niciodată, până la capăt, substanțial și consecvent, pentru că el este fragmentat și împănat cu numeroase comentarii pline de ardoare și de premoniții, cauzalități, reflecții morale ce dublează minuția și rigoarea realismului. Și, nu de multe ori, adăugarea enormă de detalii sugerează o notă de improvizație fantastică... Dar, iată, primul portret (vor fi și altele) al junelui stendhalian sau balzacian valah care așteaptă, smerit și prefăcut, să pună piciorul pe prima treaptă a ascensiunii sale:

„Într-o dimineață din luna octombrie, anul 1814, un june de 22 de ani, scurt la statură, cu față oacheșă, ochi negri, plini de violenție, un nas drept și cu vârful cam ridicat în sus, ce indică ambițiunea și mândria grosolană, îmbrăcat cu un anterior de șamalgă rupt în spate, cu caravani de pânză de casă văpsiți cafeniu, încins cu o bucată de pânză cu marginile cusute în gherghef, cu picioarele goale băgate în niște imine de saftian, care fuseseră odată roșii, dar își pierduseră culoarea din cauza vechimei, la încingătoare cu niște călimări colosale de aramă, în cap cu cauc de șal, a cărui culoare nu se putea stinge din cauza petecilor de diferite materii cu care era cârpit, și purtând ca vestmânt de căpetenie o fermetă de pambriu ca paiul grâului, căptușit cu bogasiu roșu, un astfel de june sta în scara casei marelui postelnic Andronache Tuzluc, rezimat de stâlpii intrării și absorbit în niște meditațiuni care, reflectându-se în trăsăturile feței sale, lăsa să se vadă până la evidență că gândirea ce-l preocupa nu era decât planuri ambițioase, ce închipuiau lui cea viață îi pune înaintea, și obstacolile ce întâmpina în realizarea lor.”

În același chip este alcătuit și portretul postelnicului Tuzluc, care apare, în pagina următoare a romanului, la celălalt capăt al scării. Capătul de sus. Semn premonitoriu, amănunt simbolic în scenariul epic ce tocmai debutează? Așa s-ar părea – oricum așa poate fi citit: un personaj (Postelnicul), ajuns în vârful piramidei sociale, în puterea slavei lui, se pregătește să coboare, iar altul (fiul treti-logofătului Ghinea Păturică ot Bucov Sud Saac) așteaptă nerăbdător să urce... Naratorul, atent la aceste semne,

introduce apoi eroul în casa postelnicului și, dacă îl introduce, descrie cu aceeași râvnă și pricepere camera în care este instalat noul ciubucciu (Păturică devine, astfel, „proprietar pe prima literară a Fortunei” – cum notează metaforic și emfatic), neuitând să ne comunice, în același timp, ce-i trece prin cap personajului și ce mari ambiții îl încearcă privind mulțimea de feligene, ibrice, ciubuce și bucăți de săpun de mosc. Morala lui, lamentabilă, este dată pe față cu brutalitate, ca nu cumva lectorul de bunăcredință să se înșele asupra naturii secrete a personajului care a reușit să pună piciorul în prima cameră a puterii: „iată-mă, în sfârșit, ajuns pe pământul făgăduinței; am pus mâna pe pâine și pe cuțit; curagiu și răbdare, prefăcătorie și iuchiuzarlac, și ca mine voi avea și eu case mari și bogății ca ale acestui fanariot”... Acesta-i modul lui Filimon de a caracteriza individul sau, cum se spune în chip curent, modul lui de analiză. Ori de câte ori personajul apare în prim-plan, adjectivele defăimătoare năvălesc în text. Ele anulează orice idee de psihologie, ființă interioară, evoluție, adaptare la situație. „Românul de națiune” (Banul C.) este bun și înțelept, cumpănit, curajos (curajul de a denunța fărădelegile lui Tuzluc). Tuzluc este, dimpotrivă, un venetic depravat care cumulează toate relele. Când acesta îndrăznește să ceară de soție pe Maria, fiica bunului Banu C., monument – ea însăși – de blândețe și curățenie sufletească – adolescența îl respinge cu vehemență pe acest „soț de porunceală”.

Virtuțile și depravările sunt, deci, împărțite categoric și irevocabil în roman. Andronache Tuzluc („un om care acum doitrei ani nu era decât un ticălos de ciohodar, ce tremura de frig dinaintea scării caselor noastre, iar acum înoată în atlasuri, catifele și samuri, nu poate fi decât un nemernic”), Dinu Păturică (omul care stă încă la capătul scării), Kera Duduca, cămătarul Chir Costea Chioru sunt într-o parte (partea negativă, înfiorătoare), Banu C., suava și pura Maria, vătaful de curte Gheorghe – de altă parte (partea cinstită și omenoasă). Împărțirea defavorizează pe venetici (îndeosebi fanarioți) și favorizează pe *românii din*



națiune, dar nu în totalitate și nu orbește: Dinu Păturică, diabolic de rău, vine din păturile autohtone de jos și nu s-ar putea spune că el reprezintă în vreun fel oarecare morala bazată pe omenie a românului, aceea pe care o laudă nemăsurat prozatorul în parantezele moralistice din narațiune.

În acest chip este desenată tipologia *Ciocoilor vechi* (pe cea nouă, promisă în timpul romanțului, prozatorul n-a mai avut timp s-o alcătuiască) care, în ciuda maniheismului ei radical și elementar, a supraviețuit în imaginarul cititorului român. Intriga narațiunii este liniară, fără mari surprize sau, mai bine zis, cu multe surprize anunțate (și cu zgomotoasă insistență, cum s-a putut constata) de către prozator. Dinu Păturică, junele care așteaptă la treapta de jos a scării (scara măririi) luptă să pună mâna pe averea postelnicului Andronache Tuzluc, ipochimenul ajuns și, pentru a reuși, Dinu începe prin a intra sub pielea stăpănu-

lui ce trebuie ruinat: îi capătă încrederea, îi corupe, apoi, ibovnica, Kera Duduca, ea însăși deja coruptă, duplicitară, dornică de chiverniseală mare și rapidă. Ajuns paznic la oi (om de încredere al postelnicului și supraveghetor și, în scurtă vreme, amantul Kerei Duduca), iscusitul Dinu își înlătură abil adversarii (în speță pe onestul vătaf Gheorghe), apoi începe să-și facă parte din veniturile postelnicului. Își asigură și complicitatea lui Chir Costea Chiorul, bogasier de la Sfântul Gheorghe cel Nou. Ca să ajungă la el, naratorul descrie o parte din București numită mahalaua Scaunelor. Aici locuiesc abagiii și găitănarii, jocarii subțiri și grași. La 1814, capitala Țării Românești arată rău, ulițele sunt acoperite cu blăni de stejar și, sub poduri, se află apele prinse în canaluri de lemn, niciodată curățate, stătute și puturoase. Mersul pe poduri este o adevărată tortură pentru nenorocitul pedestru, se plânge naratorul lui Filimon, critic acerb

al relelor stări de lucruri din urbea românească. Filimon prezintă cu un fel de realism migălos drumul spre casa bogasierului. „Pe la 1814 aceste ulițe, ca mai toate celelalte, erau așternute cu scânduri de stejar și aveau pe dedesubt canaturi de lemn pentru scurgerea apelor. A îmbla însă pe asemenea poduri era o adevărată tortură, căci uneori ele erau pline de noroi infectat din cauza necurățirii canalelor, alteori se rupea câte o scândură tocmai când nenorocitul pedestru punea piciorul pe dânsa și, fără veste, el se simțea cufundat în noroi până la mijloc sau chiar se pomenea cu o mână scrântită sau un picior frânt. Să mai adăogăm, pe lângă acestea, și lipsa de felinare și abia ne vom putea face o idee despre trista stare în care se aflau ulițele Bucureștilor pe timpii aceia.”

Bogasierul este abil, umblă cu *fățării* și are o tehnică foarte complexă de a-și atrage și îndatora clienții. Clienții săi sunt, de regu-

lă, feciorii de boieri cu stare. Acestora le împrumută bani, le face ușor servicii, le vinde scump dulame de proastă calitate, în fine, îi agață, pentru ca aceștia să ia vreun *buzmet gras*. Vin, la rând, tinerele cocoane, cărora le procură produse de înfrumusețare și le face servicii în escapadele amoroase... Strategia lui se bazează pe morala proverbului grecesc: „șterpelește ca să mănânci și fură ca să ai”... Și, ca să aibă, negustorul se servește nu numai de iscusința lui, dar și de prefăcătoriile copilelor sale, care, zice naratorul, atrag ca niște sirene în casa lor pe tinerii greco-valahi... Portretul este și în acest caz sumar, în carbune, în linii mai degrabă caricaturale. Mediul în care cămătarul se mișcă este cel al bogasierului Costea Chiorul, însă bine fixat epic. El pătrunde în toate casele boierești și, contactat de infernalul Păturică și întreținuta frumoasă și dibace Kera Duduca, bogasierul lacom intră în combinație și-l



deposedează, prin acte, de proprietăți pe Tuzluc. Ei își împart, ca să spunem astfel, sarcinile, responsabilitățile și se pun la lucru:

- „- Tu-1 vei încărca la socoteli.
- Tu-i vei cere șaluri și mățăsării.
- Tu-i vei specula moșiile.
- Tu-i vei cere diamanticele.
- Și unind jafurile la un loc, ne vom cum-păra moșii și țigani.
- Și-apoi ne vom cununa, nu este așa, Duducuțo dragă?
- Bravo, Dinule, ai ghicit!
- Bravo, Duduco!”

Dialog dur, satanic (un satanism de mahala bucureșteană), fără perdea – când e vorba de combinații atât de tenebroase – și, în mod cert, fără complexitate. Valabilitatea epică a acestei vaste fresce de epocă vine, în ciuda numeroaselor neîmpliniri, din încercarea de a crea o tipologie specifică și, mai ales, ține talentul – într-adevăr remarcabil al lui Filimon – de a reconstitui epic, prin *scene de viață*, structura socială și mentalitățile unei societăți dominate de ceea ce prozatorul numește într-un rând „tartufism”, lăcomie, desfrânare totală în toate planurile. Lumea ciocoilor, mari și mici, la începutul carierei sau, la sfârșit, când apare o nouă generație de parveniți – mai instruiți, mai abili – arată ca un imens bordel în care totul se vinde și se cumpără, totul se corupe. De la ciubucciul Păturică până la Domnița Ralu, cea care animă Teatrul de la Cișmeaua Roșie, toți indivizii *fățăresc*, complotează, trădează, acumulează și se destrăbălează. Filimon descrie acest *bazar al vicleșugurilor* (îl putem numi astfel) cu un realism îngroșat, obstinat, împovărat de adjective. Romanțul său este o pânză enormă pe care îngrămădește culorile (în cantități mari), strivind, astfel, nuanțele, finețurile desenului. Face același lucru și în prezentarea individului. Acesta nu are, în fond, viață interioară, nici evoluție. Este de la început bun (și cumulează virtuțile până la desfigurare) sau rău (și adună toate păcatele, nerușinările, ticăloșiile ce se pot imagina fără noimă...). Există însă o complexitate a răului, urâtului, imoralității, pe care Filimon n-o cunoaște sau n-o acceptă, după

cum există o complexitate și o profunzime a binelui și a moralității unui individ de care, iarăși, prozatorul nu ține seama. Este diferența dintre ceea ce putea numi *realismul tânăr, simbolic, exuberant* (abia desprins de maniera romantismului gazetăresc (exaltat și închipuit)) și *realismul auster, coerent și normal prozaic*, folosit la noi, de pildă, de Slavici (în varianta moralistă rurală) și în varianta prozei urbane, satirice, cu toate rafinamentele oralității și ale ironiei, de I.L. Caragiale în *Momente*.

Să revenim, dar, la tipologia romanului *Ciocoilor* (așa cum este construită). Dinu Păturică, în postura lui, încă umilă, de paznic al Kerei Duduca, ibovnica deloc fidelă și slăvită a postelnicului Andronache Tuzluc, Păturică și Duduca, zic, se aliază repede și pun la cale, s-a dedus din fragmentul citat mai sus, un jaf organizat, pe termen lung. Femeia întreținută locuiește pe strada Calității, în „foburgul nobleții”, ține eghimonicon, se îmbracă în stămburi scumpe, are casă deschisă și ea este frecventată de desfrânați juni fanarioți și români. Dă mese bogate și serate în care strălucește „fatalul ei dar fermecătoresc”. Darul fatal este împărțit de fermecătoarea grecoaică, în afară de Tuzluc, cu alte beizadele locale, între ei un tânăr și nesocotit calemgui care se lasă ușor cuprins de „funestul amor clandestin”. Prozatorul nu scapă prilejul să strecoare în text un mic eseu despre natură care a pus în fiecare om amorul – „această pasiune, cerească sau infernală, care uneori ne înalță, iar alteori ne degradează”... Pasiunea se întinde de la arta poeziei la arta inimii și, studiind tema, prozatorul își prezintă punctul de vedere. Nu-i deloc original, dar Filimon, știm deja, nu lasă nimic neelucidat, nejustificat în paginile lui speculative. Mai interesante sunt comentariile despre „boiul” și frumusețea Kerei Duduca, fiica lui Mihala Ciohodarul. Ea cumulează mai toate darurile și harurile femeiești și, în plus, știe să cânte din gură și la tambură „întocmai ca o hanăma din sarai”. Încă un prilej pentru Filimon de a face o dizertație despre inima misterioasă a femeii, în genere, care arată ca o carte scrisă cu litere cabalistice. Cine poate s-o citească? Oricum,

încornoratul Tuzluc nu deslușește *logogriful* din inima grecoaicii sale și se lasă, în continuare, păcălit. Metoda ei de convingere este clasică și eficientă. Când gelosul Tuzluc dă pe față trădarea ei și o amenință cu represalii, femeia vicleană dă un chiot de suferință și leșină strategic. Impresionat, credul, postelnicul plânge și o iartă, iar prozatorul, care cunoaște mersul lumii și tehnicile feminității viclene, încheie scena cu această propoziție înaltă și ironică: „nepoata Evei izbuti a mânca din pomul vieții fără a pierde raiul ca străbuna sa”. Asemenea trimiteri cu rost, dar mai des fără rost, sunt numeroase în romanț. Intervine apoi direct prozatorul și vorbește despre orbirea ce produce amorul și despre nenorocirea de a fi cuprins de nenorocirile iubirii: „Natura a făcut din inima femeii o carte scrisă cu litere cabalistice, pe care înamorații, în vanitatea și egoismul lor, cred că o citesc și o înțeleg; în realitate însă sunt foarte puțini aceia cari pot zice cu drept cuvânt că au descifrat acele ieroglife de la care atârnă mai adesea fericirea și nenorocirea oamenilor, și acești favoriți ai soartei nu sunt totdeauna cei nobili și avuți, nici cei frumoși sau cu spirit, ci uneori cu totul din contră, căci amorul este o ființă curioasă. S-a zis că e orb; se poate. Dar și dacă vede, trebuie să mărturisim că foarte mult îi place lucrurile bizare.”

După ce își pune cititorul în temă în legătură cu ieroglifele sufletului feminin, prozatorul întrerupe istoria *funestelor amoruri clandestine* pentru a prezenta *educațiunea ciocoiului* care, de aici înainte, va ocupa scena narațiunii. A găsit deja procedeul de a face asemenea fracturi în scenariu: își avertizează cititorii: „lectorii noștri cunosc bine agitațiunea [...] este datoria noastră acum și le spunem mijloacele întrebuintate de dânsul pentru realizarea acestor aspirațiuni” (este vorba, se înțelege ușor, de setea de bani a ciocoiului și de aspirațiunea de măriri)... Și prozatorul le spune, pe larg, mai mult chiar decât este nevoie: ce fură, cât fură, sub ce tertipuri, sub ochii îngăduitori ai postelnicului încrezător, până la orbire, în onestitatea, fidelitatea lui Păturică. Prozatorul face, așadar, biografia personajului, după ce ne-a prezentat caracterul lui de

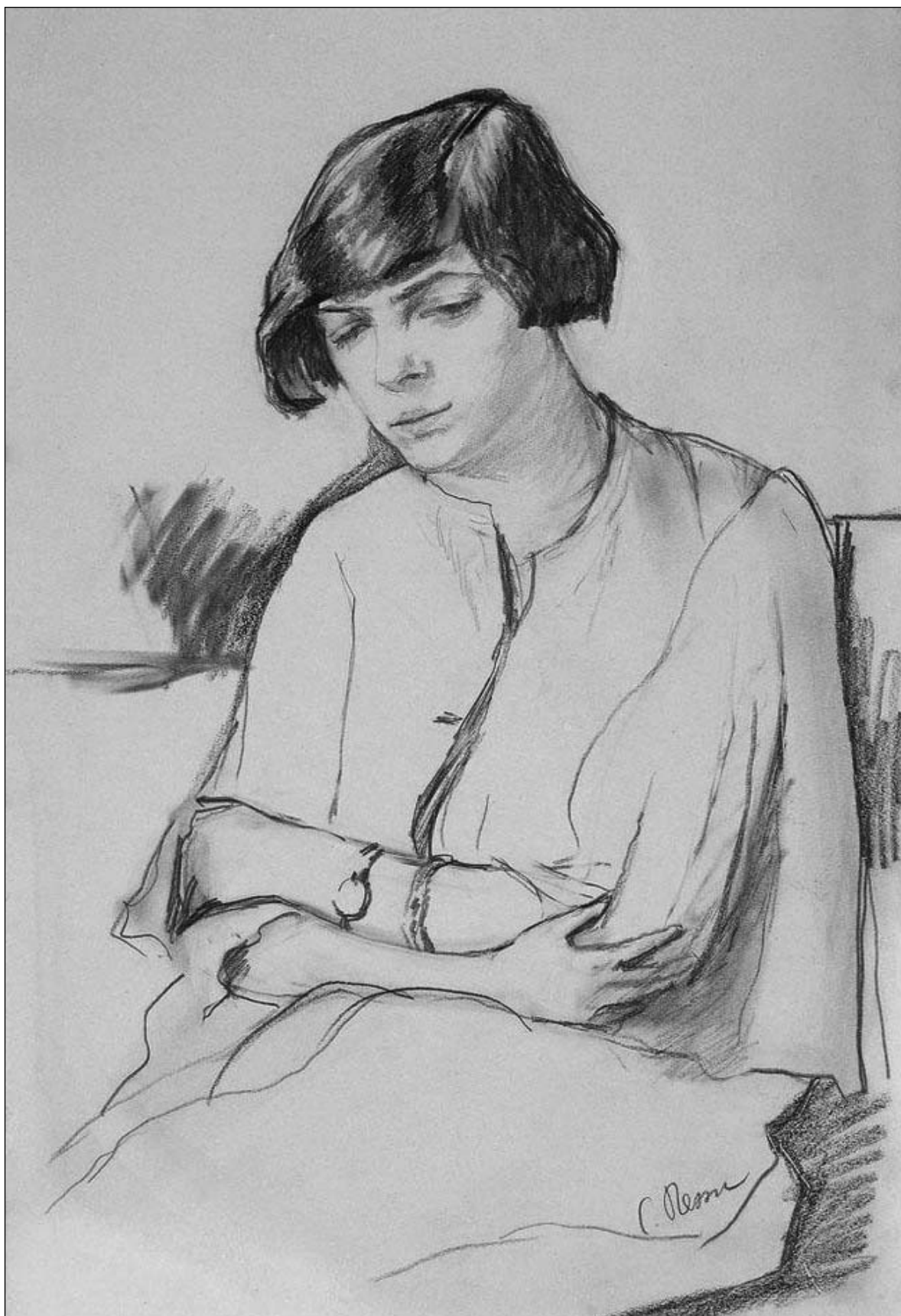
„șarpe veninos” și visul lui de a ajunge. Dinu știe să scrie românește și știe și ceva elinică... A învățat *pedagoghia* și *eclogarion* din scoarță în scoarță și, în momentul în care postelnicul îl angajează să-l frece la picioare și să-i aducă dulceturile, cafeaua și ciubucul, junele provincial se pregătește tocmai să înceapă la *gramatichi*. Se pune cu râvnă pe învățătură și, în mai puțin de doi ani, învață la perfecție – ca un înțelept, om cu multă știință (*sofolochiotatos*), ne asigură prozatorul –, limba și literatura grecească. Are și în acest domeniu planuri mari. Nu se mulțumește cu Omer, Pindar, Sofocle, Euripide, Anacreon, Sopho („bunuri pentru femei și oameni afemeiați”), vrea autori care să-i subțieze mintea și să-i dea idei pentru mărire. Îi vine la socoteală Plutarh, Cezar cu *Comentariile* lui și biografiile marilor bărbați din trecut... Ia din biblioteca fanariotului pe Machiavelli și un tratat de fiziologie și, citindu-le cu băgare de seamă, se pune la curent cu arta ipocriziei... Filimon explică această pasiune, zicând că Păturică este, în felul lui, nu un arivist de rând, „ci un om extraordinar” care vrea să pună știința lui de carte în slujba visului său de îmbogățire și ascensiune socială. Ajunge „biblioman”, confirmă naratorul, condiție ce n-ar însemna nimic în vremea în care se petrec asemenea lucruri, dacă n-ar fi banii și puterea administrativă. Fiul treti-logofătului le capătă pe toate. Ajunge mare stolnic, apoi judecător la hatmănie, ispravnic de județ, e bogat, locuiește într-un palat impunător și, ca Andronache Tuzluc pe care îl sărăcise, se înconjură de alți juni ambițioși și fără scrupule care-i vor lua locul... Biografia lui este un lung șir de matrapazlăcuri, cruzimi, înșelăciuni, ipocrizii, toate bine ticluite, cu dichis... Când apare mișcarea Eteriei, Păturică se alătură ei și negociază (cerând recompense) cu Ipsilante. Misia lui, între altele, este să-l elimine pe Tudor Vladimirescu, ceea ce și face. Bagă intrigă printre căzuși, agită spiritele, pune la cale diversiuni, întinde capcane, reușind în cele din urmă asasinarea pandurului – „omul cel mai mare al României”, scrie Filimon.

Șirul acestor fărâdelegi ar fi sporit, negreșit, dacă prozatorul nu s-ar fi decis să



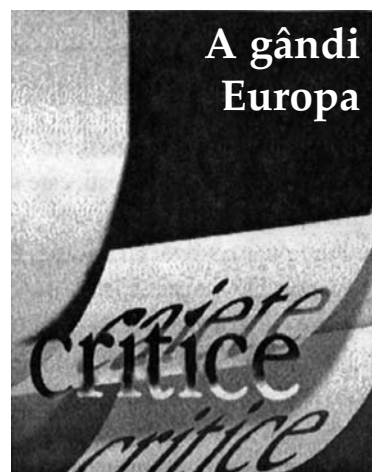
încheie istoria ciocoilor vechi și să-l pedepsească pe exponentul lor. Îl bagă în ocele de la Telega și, după șapte luni de suferințe, aflăm că, părăsit de toată lumea, Dinu Păturică își dă sufletul în spasmuri, nespovedit, ca un câine... Avera lui se risipește, Kera Duduca fuge cu un turc peste Dunăre, lăsând copiii de izbeliște... Moralist, autorul romanțului trage morala acestei crude istorii într-un eseu care mai veștejește o dată (o făcuse deja de atâtea ori în cursul narațiunii) apucăturile, fărădelegile ipochimenului său... Nu-l uită nici pe Chir Costea Chiorul. Trebuie să plătească și el la această Judecată de Apoi. Acesta ajunge un falit fraudulos și *Departamentul de crimilanion* îl condamnă pe mofluzul mincinos „să fie bătut la spete prin toate piețelele neguțătoarești și a se țintui de urechi în fața prăvăliei sale”... Un spectacol ce „dilectă” populația pestriță și agitată a Bucureștiului. În afară de „țintuirea de urechi” a falitului mofluz, ea asistă la două înmormântări simbolice: într-un coșciug modest din lemn

simplic și căptușit cu chimbrică verde purtat de patru postelnici se află cadavrul postelnicului Andronache Tuzluc, iar într-o căruță mizerabilă, trasă de doi cai, se găsește cadavrul lui Dinu Păturică. Cele două procesiuni mortuare se întâlnesc și stau față în față în locul în care este ținut mesagerul lor: Costea Chiorul. Întâlnirea finală, simbolică, justițiară. Și, pentru a nu scăpa nepedepsit niciun personaj din această parabolă a ticăloșilor, prozatorul o amintește și pe Kera Duduca, așa că notează cu satisfacție în ton povățuitor: „Iată cum își termină cariera vieții acești trei scelerați, întâmplarea voise ca ei să se mai întâlnească încă o dată, înainte de a se prezenta lui Dumnezeu, spre a-și da seama de relele ce săvârșiseră pe acest pământ. Cât despre chera Duduca, am aflat mai în urmă că ea, voind să facă pe cocheta și în casa noului ei bărbat, fu descoperită de dânsul și trimisă înaintea cadiului, carele ordonă să o coasă într-un sac și apoi să o arunce în valurile Dunării, după coprinde-re-a legilor musulmane.”



Jean ASKENASY

Le ravage de l'unification, une expérience à analyser



Résumé

Dans le contexte actuel de la mondialisation et de l'intégration européenne, les débats animés dans les divers champs des disciplines socio-humaines ne cessent d'insister sur les rapports entre les identités nationales, liées aux histoires et aux mémoires culturelles spécifiques à tel ou tel pays de l'Europe, d'une part, et les discours sur l'ainsi-dite « identité européenne », d'autre part. Dans cette perspective, notre travail se donne pour but d'analyser les problèmes que pose la configuration d'une « conscience européenne » dans le champ culturel (y compris historique et littéraire) contemporain, par-delà la tentation utopique repérable au niveau des discours « fédéralistes » d'hier et d'aujourd'hui.

Cuvinte-cheie: identitate europeană, identități naționale, federalism, cultură, conștiință europeană.

Dans le contexte actuel de la mondialisation et de l'intégration européenne, les débats animés dans les divers champs des disciplines socio-humaines ne cessent d'insister sur les rapports entre les identités nationales, liées aux histoires et aux mémoires culturelles spécifiques à tel ou tel pays de l'Europe, d'une part, et les discours sur l'ainsi-dite « identité européenne », d'autre part. Dans cette perspective, notre travail se donne pour but d'analyser les problèmes que pose la configuration d'une « conscience européenne » dans le champ culturel (y compris historique et littéraire) contemporain, par-delà la tentation utopique repérable au niveau des discours « fédéralistes » d'hier et d'aujourd'hui.

Mots-clés: identité européenne, identités nationales, fédéralisme, culture, conscience européenne.

Comment enseigner l'histoire et les littératures pour former l'Homme européen? Plus exactement, comment enseigner ces deux disciplines essentielles pour que l'adolescent d'aujourd'hui, sans cesser d'appartenir à une nation, devienne l'Européen compétent, actif et tolérant de demain?

La raison d'unifier les nations de l'Europe était de créer un « espace de paix, de stabilité et de progrès » dans le continent européen. Idée conçue en germe depuis le siècle de la Lumière, qui suivait à une Europe dévastée par des années de totalita-

risme, le processus d'unification économique et politique s'est concrétisé par la création de la Communauté européenne puis de l'Union européenne. Et avec toute la modestie qui s'impose, les séminaires annuels de Prof. Eugen Simion, débâtent la question essentielle: utopie ou réalisable?

Identité nationale, signifie avoir la conscience de sa continuité historique, linguistique, religieuse, de mœurs, de famille et de culture. L'Identité européenne, signifie avoir la conscience de son identité commune avec toutes les nations d'Europe.

Leibniz en 1680 considère qu'il n'y a pas des nations pures, la nation est en effet fédérale, et le fédéralisme vient de nier la souveraineté d'une nation sur l'autre. Patrick Riley, discutant les origines de la théorie fédérale (1973, 6: 87-121), dit: la nation est en réalité un fédéralisme national. Cela veut dire que les germes du fédéralisme européen se trouvent dans le fédéralisme national.

Le problème le plus grave est «la souveraineté», parce que pour réaliser l'Europe fédérale on doit renoncer à elle. Arthur Schlesinger, Jr.: renoncer à la souveraineté nationale c'est comme demander à une lady de renoncer à sa chasteté.

La dynamique du cerveau vivant ne permet pas la coexistence concomitante des deux consciences ou personnalités, mais elle permet leur succession alternative. Il est possible qu'un être humain soit convaincu de la sincérité de son appartenance nationale et européenne, parce qu'on ne peut pas appartenir à une nation sans appartenir à l'Europe et à la planète. Cela veut dire réaliser la conscience topographique, mais réaliser une conscience européenne complexe, linguistique, littéraire et historique?

L'analyse neuroscientifique de renonciation du thème – devenir européen sans cesser d'appartenir à une nation, d'avoir la conscience européenne et nationale en même temps – impose la double conscience et la double personnalité. Même dans la double conscience, les deux ne peuvent pas exister en même temps, elles se succèdent, sont alternatives. La dynamique d'un cerveau vivant change tous les secondes, ce que fait que la succession des deux consciences nationale/européenne puisse être très rapide. C'est une impossibilité neuroscientifique, que les deux consciences (nationale et européenne soient concomitantes et de valeur égale. Même leur alternance impose la question si un être humain peut réaliser deux ethos, un national et un européen d'intensité égale?

Qu'est-ce que c'est la conscience ? C'est la qualité d'être au courant de son existence européenne dans chaque situation qui implique le soi-même. Cette sensibilité sub-

jective d'avoir l'ipséité et le contrôle de son esprit européen, et Susan Schneider écrit dans *The Blackwell Companion to Consciousness*: tout avertissement qui devient à un certain moment une expérience forme notre conscience, en effet la forme la plus familière de notre existence et la plus mystérieuse.

Il est possible qu'un être humain soit convaincu de la sincérité de son appartenance nationale et européenne, parce qu'on ne peut pas appartenir à une nation européenne sans appartenir à l'Europe et à la planète. Cela veut dire réaliser la conscience topographique : oui, c'est possible, mais réaliser une conscience européenne complexe, linguistique, littéraire et historique pose une difficulté qui est illustrée dans l'exemple qui suit.

Le séminaire international «Penser l'Europe XII bis» avec le thème: comment enseigner l'art pour former l'Homme Européen, a été choisi par Angela Merkel et François Hollande sans l'Intervention d'Eugen Simion, de Maya Simionescu et de Thierry de Montbrial. Pour rapprocher leurs deux nations, Angela Merkel et François Hollande, inspirés par les festivités du cinquantenaire de la réconciliation gravée dans le traité d'Elisée, ont décidé d'utiliser l'art pour fortifier la soudure entre ces deux nations. François Hollande s'est adressé à trois spécialistes de l'élite de la peinture du Louvre: Henri Loyette, Jean Marc Ayrault et Daniel Cohn. Les trois réunis dans ce but, sont arrivés à la conclusion d'organiser l'exposition intitulée «De l'Allemagne», sous-titrée: 1800-1939 de Frederick a Beckmann. Comme date, on a établi le 26 mars 2013 au Louvre. Frederick symbolise l'amitié entre lui et Voltaire et Beckmann représente le peintre qui a créé une allégorie critiquant le nazisme.

Le président-directeur du Louvre, qui était un des deux commissaires généraux de l'exposition, a choisi comme base littéraire philosophique de l'exposition « la personnalité de Goethe ». Les trois scientifiques ont eu l'intention de faire découvrir la richesse, la diversité et l'inventivité des peintres allemands entre 1800 et 1939, qui,

très facile à comprendre, contenait pendant ce siècle et demi des peintres de génie. De plus, ils ont entrevu l'opportunité d'une initiative de collaboration scientifique entre le Centre Allemand de l'Histoire de l'Art (CAHA) et le musée du Louvre. Pour le commencement, les trois se sont dédiés à éviter toute allusion ou évocation de l'art nazi, a) en évitant tout peinture datée 1933 ou 1937, b) toute possibilité d'une lecture téléologique qui laisserait penser qu'il pourrait y avoir une continuité du romantisme au nazisme.

Voilà les quatre parties de l'exposition: Première partie: Goethe et l'universalisme des Lumières et non par un romantisme « sombre ». La tension Apollinien-Dionysiaque qui structure la première partie est mise au rapport que l'Art allemand entretient avec l'Antiquité et en nourrit la foisonnante créativité. La seconde partie s'ouvre sur un retour à Goethe, donc à l'universel, et pose les fondements d'une réflexion sur la nature et la peinture de paysage. La troisième partie n'est pas centrée sur l'Allemagne nazie, mais sur les décennies qui suivent le traumatisme de la Première Guerre mondiale. La dernière partie prend pour fils directeur la volonté de nombreux artistes allemands de placer l'humain au cœur de leur création.

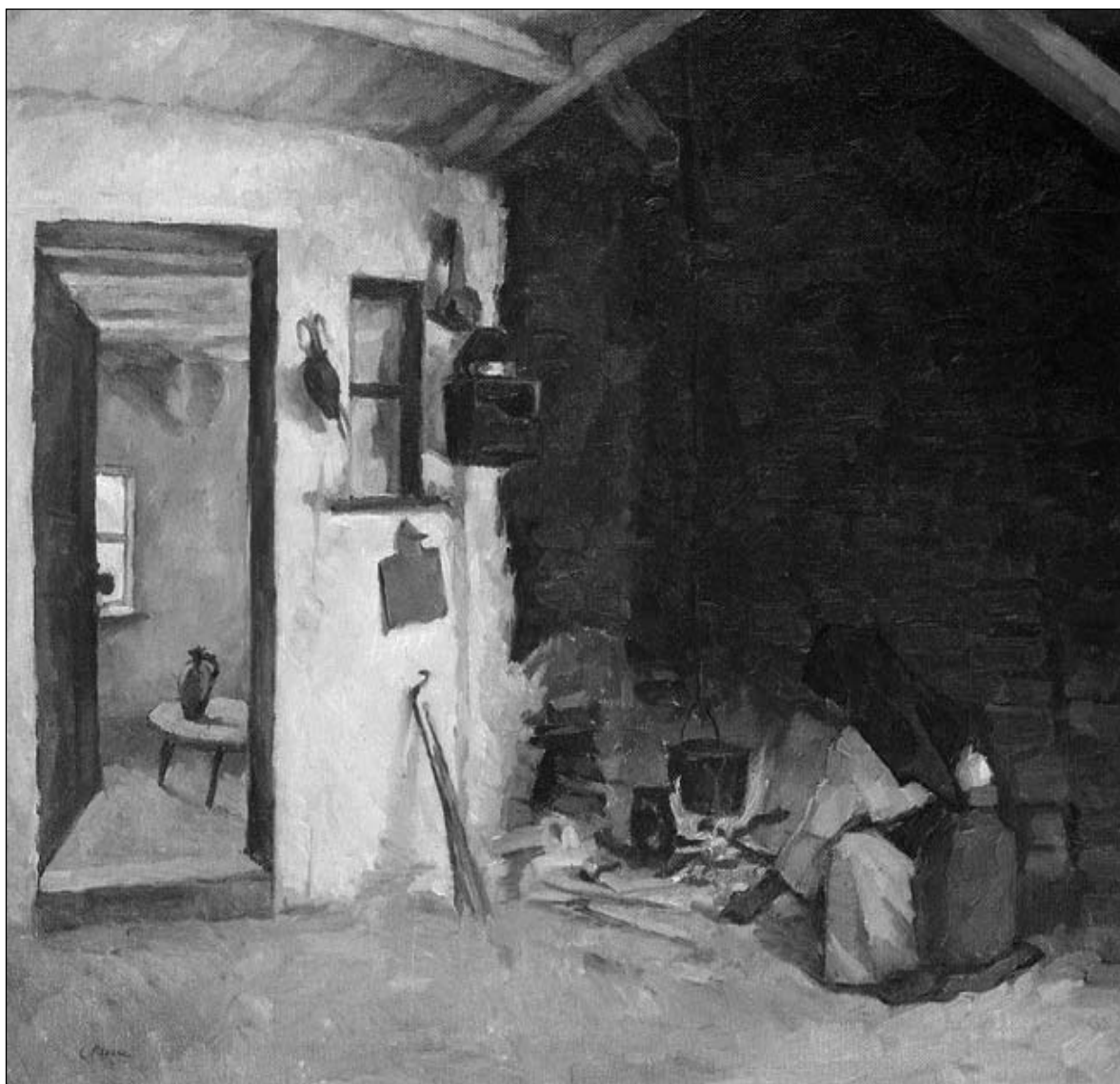
En dépit de tous ces efforts, l'exposition a eu l'effet inverse, mais le succès de caisse était dû au scandale que l'exposition a initié. L'exposition a été étiquetée comme caricaturale et a déclenché une vive polémique, transformant l'idée initiale de rapprochement dans une séparation abyssale des deux cultures, dans une énorme croissance de la francophobie chez les allemands et le revirement du mot « Boche » chez les français. Même la diplomatie reconnue de l'ambassadrice d'Allemagne en France, Mme Susanne Wasum-Rainer, n'a pas aidé. Elle a décrit l'exposition comme une exposition grandiose, un magnifique cadeau du Louvre à l'amitié franco-allemande à l'occasion du 50^e anniversaire du traité de l'Elysée, qui a offert, par le truchement des œuvres exposées, encore jamais montrées en France, la valeur de l'art allemande.

Le Figaro a lancé une série d'article sous le titre «Le torchon brûle entre Louvre et Berlin». L'hebdomadaire intellectuel du centre gauche allemand «Die Zeit» écrit: «une exposition au Louvre sur les années 1800-1939 le suggère et déclenche ainsi un scandale politico-culturel. Le Louvre a choisi de simplifier à l'extrême l'art allemand, construisant sa propre histoire de l'Allemagne sur le modèle nietzschéen, en rangeant les 200 œuvres en deux catégories: dionysiaques et apolliniennes. Le résultat dégagera une impression obsessionnelle de l'art allemand de l'époque, fasciné par la mélancolie, la guerre, ou les mythes allemands et les légendes des forêts détournés par les nazis. Bref, l'exposition d'un pays voisin tourmenté, sombre et dangereux ».

Bref, l'exposition du Louvre «De l'Allemagne» est une grande désillusion pour les deux chefs d'état, elle a provoqué une violente adversité parmi les historiens de l'art. C'est l'opposé de ce que nous avons voulu faire, regrette Sébastien Allard, conservateur en chef au département des peintures du Louvre, et co-commissaire du musée. Même le tableau *L'enfer des oiseaux*, considéré par les critiques une œuvre pacifiste, une œuvre de résistance, exécutée en exil, a été réinterprété comme une allégorie de la dictature nazie.

À la fin de l'exposition, les spécialistes offrent au public le film sur les Jeux olympiques de 1936, *Olympia* de Leni Riefenstahl, cinéaste et photographe associée à Adolf Hitler et aux nazis. La réaction du Journal *Die Zeit* était: est-ce que l'art allemand a-t-il toujours été programmé pour la catastrophe et la guerre? L'art allemand exprime des pulsions primitives du Reich prussien dionysiaque, devenu fou vers 1900, avant de resurgir dans le national-socialisme. Echarde [aşchie, țepușă] ???/ Dérangé par la polémique et la tempête diplomatique, Andreas Beyer, le directeur de CAHA, confie au *Figaro* de ne mettre plus de l'huile sur le feu. Ma conviction reste cependant que l'on ne peut pas raconter l'histoire d'un pays ou d'un peuple à travers ses œuvres d'art!

Dans un mot: au lieu de rapprochement,



séparation abyssale dans leur nationalisme ethnique et l'europhobie.

La notion de l'Europe a ces racines dans les œuvres d'Erasme (1466 -1536), «le couronnement de la gloire de la Christianité humaniste et tolérante» de Voltaire (François-Marie Arouet 1694 - 1778) l'écrivain de la Lumière qui lutte pour la liberté de l'expression et la séparation de l'église de l'état. Cette vision de culture européenne est née pour contrecarrer l'absolutisme de l'église et de l'empereur. La lutte contre les formes de l'absolutisme a commencé au Moyen Age, avec les conflits d'investiture de l'évêque, pour lequel le Pape demande le droit absolu, tandis que l'empereur deman-

de ce droit pour lui-même. Les guerres entre l'église et l'état continuent jusqu'au XVIII siècle, et on germe l'idée d'une Europe internationale en dehors de l'église et de l'état, conduite par les idées de la liberté, égalité et fraternité de la révolution française, idéalisée par Voltaire. Malheureusement, les résultats de la révolution française finirent par la terreur de Robespierre, ainsi que la révolution marxiste par la dictature du goulag, et la révolution social-démocratique par l'horreur d'Auschwitz.

L'Europe libérale d'aujourd'hui, qui a créé l'Union Européenne, donne naissance, à cause du culturalisme, à l'intégrisme de l'Islam, qui se transforme petit à petit dans

l'absolutisme. L'infiltration continue des milieux nationaux islamiques a permis de lancer les projets d'éducation pour la minorité infiltrés dans la communauté européenne, qui finira par imposer la culture islamique comme le pouvoir politique qui grandit avec leur natalité écrasante. Le résultat final est le retour au Moyen Âge des années 1000, plus destructive, car à la place de l'inquisition on emploie un terrorisme fanatique. L'Union Européenne n'a pas le pouvoir de former des structures efficaces contre le culturalisme violent. Il faut une vraie révolution humaniste avec des figures de la taille de Voltaire, Albert Camus ou Jean Paul Sartre pour la réaliser. Malheureusement, c'est difficile à trouver aujourd'hui les personnalités qui puissent lancer une révolution culturelle pour former l'Homo Européen contre l'Homo Nationale, et la marche vers l'Homo Eurabicus, continue lentement et sûrement.

L'optimisme vient de la part de la science : «*Le Human Brain Project*» a pour but de combiner par des moyens informatiques l'ensemble des connaissances acquises sur le neurone et le connectome, de toutes les bases de données. Il a reçu un financement de l'Union Européenne de plus d'un milliard d'euros et fédère plus de 80 institutions de recherche européennes et internationales.

CONCLUSION. On peut réaliser la double identité ou double conscience dans le domaine de la science, mais dans les arts ce sera difficile.

Notes: Le terme *dionysiaque* qualifie une attitude, une vision. C'est en particulier, la danse ??, qui explore les polarités de ces deux sensibilités contraires. Le dionysiaque désigne la dissolution de l'individu dans le tout de la nature, qui comporte tout ce qui est instable, erratique, insaisissable, sensuel, inspiré, fougueux, lié non seulement selon Nietzsche à l'Asie et à l'Orient, mais formant également le soubassement de son opposé, l'apollinien, c'est-à-dire le stable, l'ordonné, le classique, le rationnel, régulier, supposé être le propre du génie occidental.

L'*Apollinien* est une notion employée par l'allemand, en opposition au dionysiaque.

L'apollinien renvoie, au contraire du dionysiaque, à ce qui est caractérisé par l'ordre, la mesure, la maîtrise de soi. Apollo (et: Dpóllwn, *Apollon*, *Apellôn*: Dpeílwn, *Apellôn*: Dploun, *Aploun*; *Apollô*) est le plus important et complexe dieu de la mythologie et Il est le dieu de la lumière et du soleil, un jeune athlète, vrai prophète, poète et musicien, fils de Zeus avec une sœur jumelle.

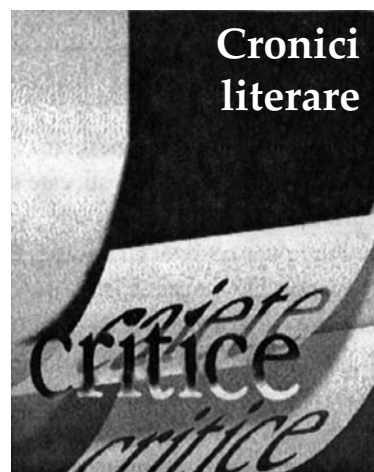
La nature de la conscience. Les philosophes, après avoir essayé de comprendre la nature de la conscience et de décrire ses propriétés essentielles, sont arrivés à se poser la question si le «concept conscience» est valide ou non? Est-ce que l'on peut l'expliquer? Comme est-elle liée au langage? Est-elle la frontière du dualisme entre le cerveau et l'esprit (*mind* et *brain*) ? C'est le moment où, en essayant de transférer la pensée aux ordinateurs et robots, la coexistence s'arrête?

La conscience et la physique quantique. On pourrait invoquer, à ce sujet, la découverte que la matière, avec les deux formes d'existence interchangeables, corpuscule et onde, sont exprimées / renvoie à la dualité cerveau/esprit, brain/mind. Que le plus complexe système de l'univers contienne, dans ces 10 milliard de neurones et quelque trillion de connexions, cette dualité. Que l'onde photonique a une vitesse moyenne de 300.000 km par seconde, 1 million fois plus rapide que l'onde sonore. Que le temps est la quatrième dimension de l'espace. Que les mesures de la physique quantique sont limitées par l'existence du principe de l'incertitude de Werner Heisenberg et le paradoxe EPR -, et, qui démontre leur insuffisance, augmentent l'incertitude et les probabilités.

Le culturalisme. L'être humain est modelé par les représentations et les idées en vigueur dans le contexte social et politique qui est le sien, et il traite ces représentations et ces idées comme allant de soi, simplement parce qu'elles se trouvent être en vigueur autour de lui, donc en effet sa culture.

Gabriela ȘANDRU

Publicistul Călinescu...



Abstract

Expunerea de față este o recenzie a ultimelor două volume din publicistica călinesciană care închid apariția ediției Opere aflate sub egida Academiei Române. Aceste volume conturează profilul lui G. Călinescu, arătând dialogul între cei doi Călinescu, cel de dinainte și cel de după instalarea regimului socialist, metoda sa critică, continuitatea fiind o dominantă a gândirii și a scrisului său. În spatele discursurilor partizane regimului, a compromisului se ascunde coerența unui destin care și-a înțeles epoca și a acceptat rolul de scriitor fidel operei sale, evitând angajamentul total.

Cuvinte-cheie: G. Călinescu, publicistică, postume, continuitate, cultură română postbelică.

This exposure is a review of the last two volumes of G. Călinescu's journalistic activity which close the publishing of the Opere [Works] edition, aegis of The Romanian Academy. These volumes depict the profile of G. Călinescu, showing the dialogue between the two parts of Călinescu's identity, the one before the installation of the Socialist regime and the other after it; they also illustrate his critical methods and the fact that continuity is a characteristic of his thinking and of his writing. Behind his political partisan speeches and behind the compromise it is hidden the coherence of a destiny who understood his times and who accepted the role of being a writer loyal firstly to his work, avoiding the total political commitment.

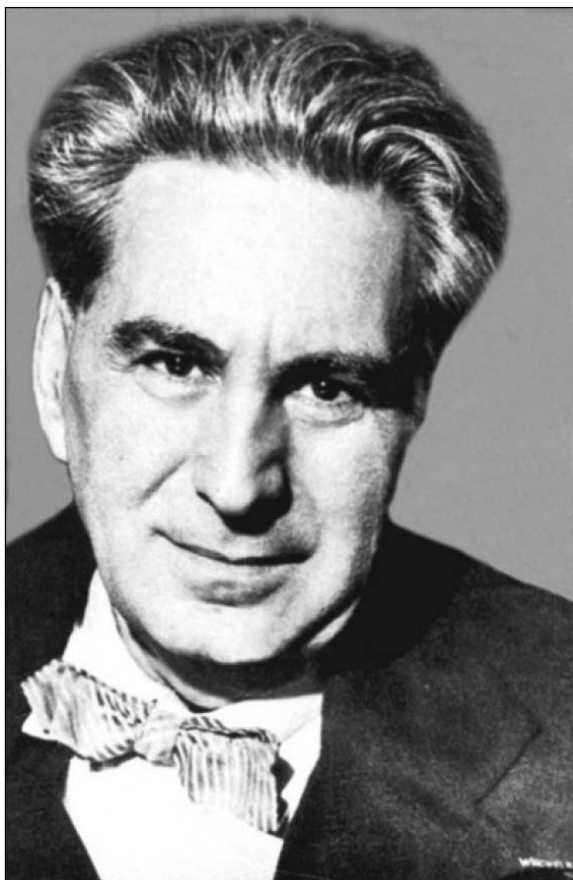
Keywords: G. Călinescu, journalistic activity, literary remains, continuity, Romanian postwar culture.

G. Călinescu, „Opere XI Publicistică (1963-1965). Conferințe”, ediție coordonată de Nicolae Mecu, text îngrijit, note și comentarii de Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu, Pavel Țugui și Daciana Vlădoiu, lucrare realizată în colaborare cu Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, colecția „Opere fundamentale”, coordonată de Eugen Simion, București: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2012, 1176 pag.

G. Călinescu, „Opere XII Publicistică (Postume și inedite)”, ediție coordonată de

Nicolae Mecu, text îngrijit, note și comentarii de Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă și Pavel Țugui, prefață de Eugen Simion, postfață de Nicolae Mecu, lucrare realizată în colaborare cu Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, colecția „Opere fundamentale”, coordonată de Eugen Simion, București: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2012, 1549 pag.

Apariția volumelor Opere XI, Publicistică (1963-1965). Conferințe și Opere XII, Publicistică (Postume și inedite) sub egida



Academiei Române, în anul 2012, încheie seria publicisticii lui G. Călinescu care însușește 12 volume, un număr aproximativ de 17.000 de pagini. Această ediție integrală conține scrierile critice și moralistice ale criticului român, începând cu primele texte din 1920 și încheind cu cele din 1965, ediție aflată sub îndrumarea lui Eugen Simion. Cel din urmă semnează și prefața acestor ultime două volume, afirmațiile sale constituindu-se sub forma unui mic studiu critic. Textul îngrijit, notele și comentariile au fost realizate de Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu, Pavel Țugui și Daciana Vlădoiu. Nicolae Mecu încheie aceste apariții cu o postfață în care conturează personalitatea proteică a criticului, subliniind dialogul existent între cei doi Călinescu, cel de dinainte și de după instalarea regimului care a impus tezele realismului socialist.

La începutul prefeței, Eugen Simion subliniază efortul depus de editori pentru restituirea acestui număr impresionant de

pagini, o muncă ce a durat mai bine de opt ani, de descifrare, transcriere și introducere a lor într-un sistem coerent. Noutățile nu au întârziat să apară, descoperirea unei variante de peste 200 de pagini a studiului *Universul poeziei*, care dezvăluie o imagine mai pronunțată a culturii poetice a lui Călinescu și a „metodei” sale critice, fiind doar un exemplu. Eugen Simion afirmă în această prefață rolul central al criticului în peisajul vieții literare românești, în receptarea literaturii și a procesului său de modificare prin care trece, nu de puține ori, începând cu perioada interbelică, perioadă în care poezia, critica și proza își schimbă modelele, se europenizează. Erudiția sa îi permite să se plaseze în centrul vieții literare și, în ciuda tendințelor avangardiste din climatul existent, să pledeze pentru clasicism, pentru stabilitatea și continuitatea literaturii române. Continuitate, aceasta este mărturia de credință a criticului, așa cum reiese și din „metoda” folosită în alcătuirea *Istoriei literaturii române de la începuturi până în prezent*: „G. Călinescu nu-i dar, în avangardă, ci – cum trebuie să fie orice critic care are simțul duratei și perspectiva totalității literaturii – în ariergarda avangardei.” (Eugen Simion). De aici și contradicția dintre el și trăiriștii, al căror ideal era omul nou, a căror ideologie era irațională, mistică, totalitară în ultimă instanță. Cu toate acestea, umanismul său nu l-a împiedicat ca, după 1944, să accepte noua ideologie socialistă și să laude în spiritul criticii marxist-leniniste noii scriitori-cetățeni. Ediția aceasta are meritul de a publica toate articolele, chiar și pe acelea care ar putea să stirbească autoritatea criticului, deoarece își propune să prezinte un Călinescu complet, un întreg destin. Deși Călinescu este condamnat pentru compromisul făcut, disocierarea omului de operă trebuie făcută. Posteritatea a dezvăluit că, datorită acestei atitudini, de mimare a angajamentului în ultimă instanță, criticul și scriitorul au reușit să-și scrie opera și să-și creeze un climat pentru difuzarea ei. El a declarat că „orice scriitor conștient de valoarea lui trebuie să-și păstreze independența de gândire și de creație, făcând, în regimul de azi, numai compromi-

suri neînsemnate care să nu-l angajeze definitiv" (1958). Această concepție i-a oferit libertăți, dar nu l-a privat de o atentă supraveghe din partea securității. Europeanismul gândirii sale era o amenințare pentru conducătorii vremii.

Postfața lui Nicolae Mecu, *Cei doi Călinescu în lumina manuscriselor*, pune în dialog pe criticul idealist cu criticul care afișează o ideologie marxist-leninistă, arătând o continuitate de idei, dar și o distanțare vizibilă. Nu se poate vorbi de omogenitatea acestor două atitudini, însă, nici nu pot fi excluse una de către cealaltă. Nicolae Mecu face o radiografiere a spiritului critic călinescian, așa cum reiese din publicistica sa, arătând preferința lui Călinescu pentru alegerea unor metode, alegerea unor teme care să corespundă cu proiectul său, istoria literaturii române. Criticul român se află într-o continuă negociere cu sistemul, dar și cu sine însuși, în încercarea de a nu atenta la valorile naționale ale culturii și ale literaturii și a-și păstra în același timp autoritatea în condițiile actuale. Congruența dintre cele două ideologii duce, inevitabil, după 1947, la crearea de hibrizi care conțin îngroșări ale aspectelor „vechi” pentru a fi digerate de sistem, exagerările ideologului de serviciu fiind însoțite însă de ideile, intuiția și erudiția care îl caracterizau.

Textele din această perioadă cuprind diferite reconsiderări ale scriitorilor din trecut, neagreați de sistem, în mijlocul cărora se află „poetul național”, Mihai Eminescu. Frecvența textelor despre Eminescu, în timpul climaxului politicii sovietice, care coincide cu centenarul nașterii poetului, este ridicată. Aceasta se datorează, după cum afirmă Nicolae Mecu, dezideratului călinescian de a-l scoate pe poet de sub influența criteriilor de valorizare ale ideologiei realismului socialist, dar și pentru că, o dată recuperat, el ar atrage cu sine o parte semnificativă din tradiția literaturii române. În această ordine de idei vine și reconsiderarea junimismului și a lui Titu Maiorescu în speță (articolele *Junimismul lui Maiorescu*, *Titu Maiorescu socialist!*?), a scriitorilor din prima jumătate a secolului al XIX-lea și din perioada literaturii „vechi”. Sub titulaturi precum

„burghezii progresiști”, „boieri generoși”, G. Călinescu scrie despre boierii Golești, despre Eliade, Kogălnicescu, Alecsandri, Ghica, Bălcescu, Rosetti etc. Apelarea la limbajul ideologic folosind citate din clasicii marxism-leninismului sunt imperative, deși există și texte care se debarasează de acest limbaj, sintetizând intuiția critică și teoretică, precum *Istoria ca știință inefabilă și epică*, *Poezia realelor* etc. Tot în această perioadă se explică preponderența folosirii portretului, a biograficului într-o măsură mai mare decât în scrierile de dinainte de 1947. Criteriul estetic este mai puțin prezent, criticul motivând prezența unor figuri în peisajul literar românesc apelând la coordonate istorice, sociologice, etnografice, antropologice și moralistice.

Volumul XI al ediției cuprinde publicistica antumă publicată între anii 1963-1965 și textul conferințelor cuprinse în volume, la care se adaugă cele rămase în manuscris.

Criteriul cronologic a fost folosit în dispunerea articolelor, iar acestea sunt însoțite la sfârșitul ediției de note și comentarii în care se reface și se explică geneza și circulația lor, multe dintre ele fiind deja antologate în volume postume. Un exemplu este cazul articolului *M. Eminescu* apărut în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, XII, nr. 1-2, 1963, pp. 17-31 și reprodus cu titlul *M. Eminescu, poet universal* în volumul *G. Călinescu, Studii și comunicări*, ediție îngrijită și prefațată de Al. Piru, București, Editura Tineretului, 1966, pp. 172-193 și cu titlul *M. Eminescu* în volumul *Eminescu. Studii și articole*, pp. 196-216. Acest articol este reluarea unei conferințe ținute de Călinescu la Școala de vară de la Sinaia în 12 august 1963, având ca titlu inițial *Universalitatea lui Eminescu*. Aflăm tot din aceste note că, în Arhiva „G. Călinescu” de la Biblioteca Academiei Române, la cota II ms. 58 a-b figurează dactilograma de 23 de file a acestei conferințe cu traducerea manuscrisă în franceză a unor fraze, precum și existența în același fond a unei dactilograme de 23 de file a traducerii în franceză a acestei conferințe. De asemenea, este refăcut dialogul dintre unele texte, contopirea unora dintre ele în conținutul altor texte. Textul articolu-

lui *Despre măiestrie și metaforă*, apărut în „Contemporanul”, an XVIII, nr. 1 (847), 4 ianuarie 1963 este contopit în capitolele *Clasicismul gnostic și Romanța cantabile* din ediția revăzută din *Opera lui Mihai Eminescu*.

Conferințele publicate în volumul XI au un caracter inedit, deoarece multe dintre ele nu au fost publicate, fiind descoperite în manuscris. Este și cazul conferințelor *Eminescu, poet al poporului, Caragiale despre alegerile din trecut din țara noastră, François Rabelais, umanist, Cervantes, Pace și cultură, L'umanesimo moderno di fronte a quello di Pico della Mirandola*. Notele și comentariile din finalul volumului prezintă mecanica creării acestor texte, schimbările la care au fost supuse în urma unei lecturi oficiale, înainte de a se rosti în fața unui auditoriu. Acesta este și cazul alocuțiunii [„*Un iubitor al păcii*”] care se presupune că a fost rostită în fața unui public muncitoresc. Manuscrisul acesteia există în trei variante, ultima pagină a uneia dintre ele conținând propuneri primite de la un for supervisor care recomanda: „opera creatoare constructivă contribuie la consolidarea păcii”. Un caz special este și conferința nerostită despre *Pico della Mirandola*, conferință care ar fi trebuit prezentată la *Mirandola* în septembrie 1963, la congresul sărbătoririi a 500 de ani de la nașterea scriitorului italian. Cornelia Ștefănescu în *G. Călinescu sau „seriozitatea glumei estetice”* afirmă că motivele acestui incident, nesuținerea ei, ar fi fost manifestațiile ostile de la aeroport și de la hotel care aveau un caracter politic. Conferința *A. Toma – poet combatant* este o mostră a discursului dublu pe care criticul român a fost nevoit să îl adopte, manuscrisul original de 17 file conținând pasaje care, mai târziu, în volumul omagial colectiv *Sărbătorirea academicianului A. Toma la împlinirea vârstei de 75 de ani, ședința solemnă din 14 februarie 1950* vor dispărea. Ironia călinesciană la adresa imposturii și lipsei de valoare transpare: „Pentru ca atmosfera să fie cât mai caldă și mai proprie abolirii distanțelor ce separă câteodată generațiile, ducându-le chiar la antagonism, să-mi îngăduiți să-i vorbesc direct. Așadar, iubite sărbătorit. Printr-o întâmplare, printr-o

regretabilă întâmplare, nu m-am ocupat de dumneata în *Istoria literaturii române*. Ai fi avut toată dreptatea dacă, constatând aceasta, ai fi rămas nu mâhnit, pentru că dumneata ești un mare senin, ci surprins de logica unui istoric care, foarte generos cu autorii dintre cei mai contestabili (de altfel în scop documentar), refuză un loc unui scriitor care a luat parte la mari bătălii”. Dovadă a tipului acesta de discurs este, cu atât mai mult, neinclusiunea lui A. Toma în nicio ediție reeditată a *Istoriei*. Referințele despre Baudelaire, Horațiu, Virgil, Edgar Poe, Petrarca sunt de asemenea eliminate în forma tipărită. Ceea ce este specific conferințelor, datorită caracterului lor ultim, de a fi rostite în fața unui auditoriu eterogen, este caracterul ideologic mult mai profund, mai explicit față de articolele scrise.

Articolele care după moartea lui G. Călinescu au rămas în manuscris sunt adunate în volumul XII al ediției publicisticii scriitorului, *Postume și inedite*. Unele dintre ele au fost deja publicate în periodice sau volume (postumele), altele au un caracter inedit, văzând acum tiparul. Textele selectate în acest volum au fost alese avându-se în vedere caracterul lor virtual de articole, studii, eseuri destinate publicării. Au fost selectate și texte de altă factură, lucrări de seminar, referate pe marginea unor cărți, rapoarte privind mersul lucrurilor la *Tratatul academic de istorie a literaturii române*, referate de recomandare pentru un post universitar, referate asupra programei școlare de literatură română, texte alese datorită contiguității lor cu lumea literară și pentru că riscau să rămână nepublicate datorită lipsei unui criteriu de clasificare.

Volumul reunește scrieri datând din anul 1919 până la moartea lui G. Călinescu, care completează portretul deja schițat al scriitorului. Acesta scoate la iveală texte care subliniază idei recurente în opera călinesciană și dezvăluie texte a căror formă extinsă este necunoscută. Lucrările de seminar ale studentului care se semnează Gh. Călinescu, printre care amintim pe cea despre poezia *Ghetsemani* a lui Duiliu Zamfirescu, pe cea despre nuvela lui Nicolae Filimon, *Nenorocirile unui slujnicar* sau pe



cea care are ca subiect *Judecătorul din Zalamea* a lui Calderon, conțin semințele gândirii sale critice, treptata detașare de perspectiva estetică a criticii profesorului său, Mihail Dragomirescu, și asumarea unei perspective social-istorice în interpretarea critică. Inedit este și răspunsul dat lui Eugen Lovinescu din *Simplă convorbire de idei cu d. E. Lovinescu*, o „punere la punct ideologică” la recenzia făcută de Lovinescu la apariția *Istoriei...* lui Călinescu din anul 1941. Fiind acuzat de lipsă de obiectivitate, care se pliază pe un fond de susceptibilitate caracteristic temperamentului său, Călinescu definește obiectivitatea ca fiind recurgerea la documente și capacitatea de a fi onest, de a avea un punct de vedere adecvat construcției interpretării. Pentru critic, cartea este o „realitate directă”, idei care îl conduc să afirme că „eu nu sunt un contemporan cu scriitorii contemporani. Oamenii empirici îmi sunt indiferenți, îndepărtați până într-atât încât nu știu dacă unii sunt vii sau sunt morți”. Am amintit mai sus descoperirea manuscrisului *Universul poeziei*, varianta extinsă a studiului-dialog a cărui primă redactare a apărut în foileton între 1943 și 1945, pentru a fi reluat apoi, într-o formă unitară, în *Jurnalul literar* (1948). Proiectul conține numeroase comentarii critice origi-

nale și un numeros material poetic din diferite literaturi (română, franceză, italiană, germană, latină, engleză, americană, rusă, spaniolă). Pentru critic, poezia nu are un înțeles restrâns, între poeții citați regăsindu-se A. Gide, cu o serie de fragmente din *Les Nourritures terrestres* sau J. Galsworthy, cu o scenă din *A Modern Comedy*. Erudiția sa dublată de inventarul de teme și simboluri care există în universul liric fac din acest studiu ce nu are o formă definitivă o imagine a laboratorului de gândire călinescian.

Aceste ultimele două volume din ediția *Opere*, coordonată de Nicolae Mecu, completează peisajul activității de publicist a lui G. Călinescu și încheie munca echipei editoriale care a urmărit minuțios parcursul celui care, în ambele regimuri, a avut o autoritate pe care a impus-o prin personalitatea sa aulică și prin erudiția sa. Studiile mai noi – apariția în 2014 a volumului *Asaltul cetății. Dosarul de securitate al lui G. Călinescu*, I. Opreșan – arată că G. Călinescu nu a fost văzut de sistem ca o persoană de încredere, ci ca un inamic al său. Funcțiile decorative sunt dublate de o continuă urmărire a sa de către securiști, iar compromisul făcut, continua negociere a poziției sale au permis publicarea operei care cuprinde și pasaje curajoase estetic, nepermise altor scriitori.

Un omagiu, Al. Andriescu - 88

Abstract

Articolul de față se referă la personalitatea universitarului ieșean Al. Andriescu (1926-2014), profesor, scriitor și cercetător, figură marcantă a filologiei din vechea capitală a Moldovei. Pe parcursul unei jumătăți de secol, Al. Andriescu a scris numeroase cărți, studii și articole care se răsfrâng în direcții precum studiul limbii române vechi, al stilisticii și limbii literare, în critica și istoria literară. În fiecare dintre aceste domenii lucrările sale s-au bucurat de înalte aprecieri, unele concretizate în premii de excelență. Viața și activitatea sa constituie un exemplu demn de urmat.

Cuvinte-cheie: Al. Andriescu, universitate, filologie, lingvistică, critică literară.

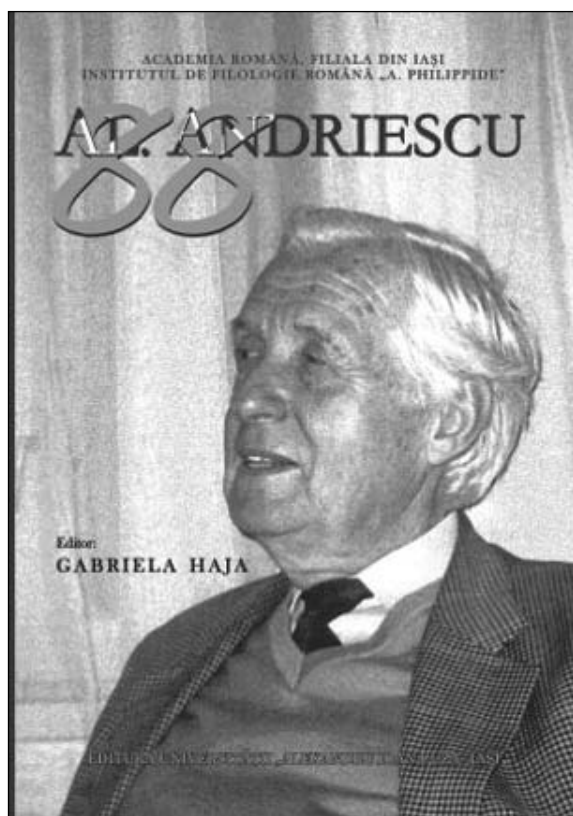
The present article refers to the personality of the University Professor in Iassy, Al. Andriescu (1926-2014), who was a teacher, writer and a researcher, a remarkable figure of the Philology in the old capital of Moldavia. During the last half of the century, Al. Andriescu wrote multifarious books, studies and articles covering various directions such as the study of the old Romanian language, of stylistics and literary language in the literary history and critique. His works were highly appreciated no matter the field they addressed, and some of them won him prizes of excellence. His life and activity constitute an example worthy of following.

Keywords: Al. Andriescu, university, philology, linguistics, literary criticism.

Un volum omagial, consacrat personalității profesorului Al. Andriescu (1926- 2014), membru al *Almei Mater Iassyensis* timp de mai bine de o jumătate de secol, a fost tipărit de curând la editura Universității „Al. I. Cuza” din Iași. Din nefericire, sărbătoritul n-a mai apucat să-l vadă și să se bucure de el, ceea ce nu înseamnă că, dincolo de regretul absenței acestei satisfacții, importanța inițiativei s-ar diminua. O datorăm Gabrielei Haja, unul dintre colaboratorii apropiați ai celui omagiat. Pe pagina de titlu, unde stă scris *Al. Andriescu 88*, este redat chipul cordial al profesorului, care continuă să emane, pentru cei care l-au cunoscut, blândețea afa-bilă cu care își întâmpina convivii. Nu puțini și nu dintr-o singură profesie intelectuală.

De aceea am considerat util să recapitulez meritele criticului literar și universitarului filolog la apus de carieră.

Student și apoi cadru didactic al instituției căreia i s-a dedicat cu devoțiune, profesorul Al. Andriescu a fost la fel de bine cunoscut și apreciat în mediile științifice și literare datorită laborioaselor sale preocupări. Concomitent cu parcurgerea treptelor carierei universitare – de la preparator și asistent până la titlul de profesor conducător de doctorate –, Al. Andriescu a coordonat sau a făcut parte din conducerea unor publicații științifice, numele său fiind frecvent întâlnit în „Collegium”, apărută sub egida Societății de Științe Filologice (SSF), „Analele” Universității „Alexandru Ioan



Cuza" din Iași (AUI, secția lingvistică, la care a deținut funcția de redactor-șef între 1994-2001). A fost, de asemenea, unul dintre colaboratorii permanenți al celor mai prestigioase reviste din arealul nostru filologic: „Limba română”, „Limba și literatură”. A făcut parte din conducerea a două reviste literare („Cronica”, 1966-1968; „Timpul”, 1993-2009), aflându-se printre semnatarii, în timp, de articole și intervenții, în reviste literare precum „Ateneu”, „Luceafărul”, „România literară”, „Convorbiri literare”, „Cahiers roumains d'études littéraires”. Închid cercul adăugând că Al. Andriescu a

fost membru al Uniunii Scriitorilor și al Comisiei Naționale de Atestare a Titlurilor, Diplomelor și Certificatelor Universitare (CNATD). Alături de activitatea didactică, studiile, cărțile și edițiile pe care le-a îngrijit i-au adus satisfacții și împliniri, fiind răsplătite, în plan profesional, de numeroase premii de excelență, așa spune de la prima sa carte¹, până la ultima dintre contribuții².

Coordonatele biografice și profesionale între care este cuprinsă existența celui omagiat depășesc jumătatea unui secol, necesitând ele-însele și alte, la fel de necesare, detalieri. La intrarea în facultate, profilul intelectual al studentului Al. Andriescu a fost decisiv înrăurit de întâlnirea cu savantul G. Ivănescu, ultim discipol al întemeietorului Școlii lingvistice ieșene (A. Philippide), școală a cărei conducere avea s-o preia de la Iorgu Iordan, odată cu plecarea acestuia la București. Insist asupra rolului deținut de mentor³ asupra formației intelectuale a studentului primilor ani de studii, precizând că enciclopedismul profesorului G. Ivănescu⁴, un cărturar ale cărui merite sunt încă prea puțin cunoscute în domeniul filologiei românești, s-a desfășurat radial și asupra altor tineri (de atunci, dar și din deceniile următoare), în sensul că preocupările foștilor săi studenți ieșeni (Vasile Arvinte, Al. Andriescu, Ecaterina Teodorescu, Ștefan Giosu, V. D. Țăra, Nicolae Frâncu, Carmen Gabriela Pamfil) au contribuit, prin adițiune, la conturarea opiniilor avansate de G. Ivănescu în știința limbajului. Fiecare dintre cei mai înainte amintiți a ilustrat, în sfera lui de cercetare, concepția științifică ivănesciană, refăcând viziunea de ansamblu asupra limbajului așa cum o prefigurase și apoi adâncise marele cărturar.

1 În 1973, cu prilejul apariției, volumului de critică literară *Disocieri*, Editura Junimea, i se decernează premiul Uniunii Scriitorilor pentru Debut.

2 La final de carieră, în 2008, Al. Andriescu primește Premiul *Perpessicius*, (ediții critice), pentru Gib I. Mihăescu, *Opere*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, cronologie, note, comentarii și variante, Editura Academiei Române, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2 volume, București, 2008. (Din *Juriu* au făcut parte acad. Eugen Simion, profesorii Paul Cornea, Ion Simuț, Nicolae Mecu, Lucian Chișu, Liviu Franga)

3 Vezi Carmen Gabriela Pamfil, Luminița Botoșineanu, G. Ivănescu – repere biografice, în *AUT*, L, 2012, pp. 13-22.

4 G. Ivănescu este autorul tratatului *Istoria limbii române de la origini până azi*, (Junimea, 1981), prin intermediul căruia avea să contureze o viziune comprehensivă asupra originilor și evoluției limbii române literare, asemănătoare, dar pe un alt plan, acela al istoriei limbii, cu celebra *Istorie* a lui G. Călinescu.

Dintre aceștia, Al. Andriescu s-a orientat spre stilistică și istoria limbii, domenii din a căror interferență ideatică se va nutri majoritatea covârșitoare a articolelor, studiilor și cercetărilor sale. Preocupările sale au vizat, preponderent, istoria limbii și configurarea diacronică a stilurilor, cercetătorul stăpânind deopotrivă achizițiile și teoriile care se impuseseră cu privire la formarea limbii literare sau la etapizarea lor. Astfel sunt prezentate, de pildă, rezultatele la care a ajuns în cele două studii⁵ consacrate începuturilor presei și evoluției acesteia din punct de vedere al stilului. Studiilor și cercetărilor de profil pur filologic li se adaugă, în tot acest interval de timp, colaborările în paginile revistelor de cultură. Numele său este prezent în articole de consemnare a celor mai ilustrative aspecte ale vieții literare sau se manifestă prin participări în cadrul dezbaterilor organizate în legătură cu evoluția poeziei și prozei, a fenomenului literar contemporan. Studiind virtualitățile creative din stiluri, profesorul Al. Andriescu a îmbrățișat o viziune ambivalentă în ceea ce privește studiul limbajului, cu instrumente de acces pentru escaladarea ambilor versanți ai textului, artistic și filologic. Rezultatele n-au încetat a se vedea în articolele sale de critică literară, în cele consacrate artei traducerii, în profilurile literare sau în realizările de cercetător al fenomenului viu al literaturii și, nu în ultimul rând, în calitate de editor al lui Gib Mihăescu. Cu aceeași dezinvoltură intelectuală Al. Andriescu scria despre autorii consacrați ai momentului, având un exercițiu de critic literar, via filologie, dar păstrându-și, în mediul universitar, preocupările de înalt nivel științific.

În ultima parte a vieții, profesorul Al. Andriescu a revenit la problematica istoriei limbii române din perspectiva textelor religioase, cercetarea introductivă din *Monu-*

*menta linguae Dacoromanorum. Biblia 1688*⁶, fiind ulterior sintetizată în amplul studiu asupra psalmilor⁷ în care este relevată influența lor asupra limbajului literar artistic. Ipotezele avansate aici invită la prezumția că textele religioase dispun de numeroase „zăcămintele” care au contribuit nu doar la formarea limbii literare, ci și la înnobilarea celei artistice încă de la începuturile ei și continuată ulterior prin opera unor autori precum Sadoveanu, Arghezi, Blaga, Voiculescu, Doinaș.

Volumul este conceput în două importante secțiuni, prima consacrată omului și operei, cu toate reperiile biografice, însoțite de o *Listă de lucrări* comprehensivă, de reperi critice, și acestea adunate selectiv, pe criterii valorice indiscutabile: G. Ivănescu, Mircea Zăciu, Liviu Leonte, Laurențiu Ulici, Emil Manu, Paul Miron, G. Dimisianu, Florin Faifer, D. Irimia, Z. Ornea, Teodor Vărgolici, Mihai Ungheanu, Dan Mănucă, Elvira Sorohan, Al. Călinescu, până la tinerii și foarte tinerii Eugen Munteanu, Șerban Axinte sau Bogdan Crețu. În cadrul aceleiași secțiuni, un loc important în dețin mărturiile unor apropiați ai muncii intelectuale a profesorului Al. Andriescu, evocările fiind deschise de Gavril Istrate, cel mai vârstnic dintre semnatori, și încheiate de poetul Lucian Vasiliu, care evocă în intervenția sa intitulată semnificativ *Un altfel de junimism*. Tot primei părți îi aparțin studii și consemnări ale celor care l-au cunoscut pe Al. Andriescu, fie direct, fie prin operă. Depun mărturie, în acest sens, Mircea Anghelescu, Noemi Bomher, Stelian Dumistrăcel, Gabriela Gavril, Dan Mănucă, Ion Simuț, cercetători din mai multe generații universitare, dar și scriitori ori jurnaliști culturali precum Grigore Elisei, Ovidiu Nimigean, Lucian Vasiliu. Important de semnalat este revelația pe care a produs-o cercetarea lim-

5 *Limba presei românești în secolul al XIX-lea*, Editura Junimea, Iași, 1969; *Stil și limbaj*, Editura Junimea, Iași, 1977.

6 Urmare a unei colaborări între universitarii ieșeni (Vasile Arvinte, Al. Andriescu, N. A. Ursu, Corneliu Dimitriu, Petru Zugun, Eugen Munteanu, Ion Florea, Gabriela Haja, Eugenia Dima, Ion Caproșu, Mircea Roșian, Marietta Ujică, Mihai Alin Gherman) și Universitatea „Albert Ludwig” din Freiburg (Paul Miron, Elsa Lüder, Gustavo Adolfo, Loria Rivel), vor apărea volumele din *Monumenta linguae Dacoromanorum*, a cărei editare a început în 1988. Proiectul se află în derulare, în el fiind antrenați actualmente mulți alți cercetători filologi din generațiile mai tinere.

7 *Psalmii în literatura română*, Iași, Editura Universității „Al. Ioan Cuza” din Iași, 2004.

bajului psalmilor⁸, din intervenția lui Stelian Dumistrăcel. Mircea Anghelescu se ocupă de dezvoltările textuale din ediția Gib Mihăescu, cu o atenție specială acordată *Rusoaicei*, considerată a fi cel mai realizat dintre romanele scriitorului din Drăgășani.

Cel de-al doilea capitol, cu mult mai întins în economia volumului, constituie secțiunea contribuțiilor unor cercetători din varii domenii ale științei filologice. Fiecare dintre aceștia se bucură de reale aprecieri pentru performanțele din domeniul lor de activitate. Unele dintre texte privesc cercetări ale fenomenului literaturii religioase (Niculina Iacob), altele se referă la etimologia unor cuvinte mai puțin frecvente în limbajul comun (Petru Zugun), la chestiuni de lexic și gramatică normativă (Cătălina Măranduc), dar și la problematici cum ar fi excursurile în literatura populară (Gina Nimigean), editările din literaturile mai noi (Codrin Liviu Cuțitaru), chestiunea traducerilor literar-artistice sau abordările din literatura universală. Contribuțiile enumerate mai sus întregesc panopia filologică, stabilind o legătură de sens cu direcțiile preocupărilor de o viață ale lui Al. Andriescu. Ele sunt concludente și explicite în ceea ce privește bogata eflorescență a deschiderilor către umanism și formatele sale culturale, pe care le-a cultivat Al. Andriescu. Particularitatea lor constă în faptul că provin din arealul academic, cu întrepătrunderi literar-artistice și comentarii critice ori istorico-literare, semn că, mult înainte, existase inițiativa unui volum omagial, la 85 de ani, exclusivist prin formatul datelor sale științifice.

Portretului schițat în volumul de față i se adaugă o dimensiune la fel de importantă, chiar dacă nota ei de subiectivitate se manifestă din plin. Nu fac, prin urmare, notă disonantă nici imaginile (fotografiile) atașate la finalul textelor volumului, în care Al. Andriescu se află alături de profesorii săi, G. Ivănescu și Gavril Istrate, ori alături de colegii de generație, Vasile Arvinte, Alexandru și Ecaterina Teodorescu, de alți universitari ai Literelor ieșene (I. D. Lăudat,

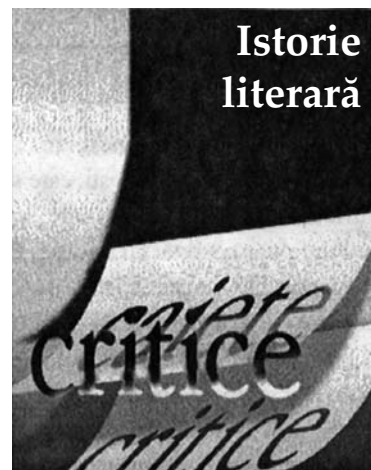
Constantin Ciopraga, Al. Husar, Herta Peretz, Dumitru Irimia, Mihai Drăgan, Al. Călinescu, Lucia Cireș, Gabriela Haja) ori de scriitorii George Lesnea, Al. Paleologu, Horia Zilieru, Mihai Ursachi, Grigore Vieru, Mircea Radu Iacoban, Corneliu Sturzu, Florin Faifer, Ștefan Oprea, Andi Adrieș, Liviu Antonesei, Ovidiu Nimigean, pictorul filolog Val Gheorghiu. Tot din aceste „file de album” și de viață atrag atenția câteva dedicații pe cărți, aparținând lui Constantin Ciopraga, Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Adrian Marino, Al. Călinescu, Dan Laurențiu, Emil Brumaru, fiecare în parte denotând prețuirea de care Al. Andriescu s-a bucurat din partea acestor nume consacrate sau foarte cunoscute din critica și istoria literară, din literatura noastră.

Semnificația acestei apariții omagiale, pe care, din nefericire, așa cum am spus, profesorul Al. Andriescu n-a apucat s-o aibă sub ochi, îmi pare una demnă de semnalat. În primul rând, faptul că apare pe hârtie într-un moment de expansiune a tehnologiilor „realității virtuale”, când lumea intelectuală, și nu numai ea, migrează în noul mediu, globalizant și intercultural, conectată la vitezele viitorului. Nedistingând între informație și cultură, concepte ce par unite de semnul egalității, viitorul ne oferă, pe lângă deja foarte cunoscutele-i avantaje, sentimentul deloc stenic al degringoladei. Volumul de față reprezintă, prin conținut și formă, expresia unei atitudini de rezistență, fiind proiectat cu fața dinspre prezent spre valorificarea trecutului. Nu intră, adică, în modă, iar o sintagmă precum „moștenirea înaintașilor” sună vetust, rutinier, fără ecou... pozitiv. Dar astfel de poncife ale postmodernității nu au, în toate situațiile, autoritate deplină ca să se manifeste discreționar. De aceea volumul îngrijat de Gabriela Haja trebuie semnalat tocmai pentru că reține în actualitate (și împotriva uitării) o figură importantă a vieții universitare ieșene, care și-a cucerit binemeritul prestigiu datorită consecvenței unirii valorilor trecutului cu prezentul, trasată cu fermitate pe durata unei jumătăți de veac.

8 Stelian Dumistrăcel, „Să mai poți ceti psaltirea...”, pp. 79-87.

Dana LIZAC

Eminescu, din Tiergarten în Curtea Veche (III)



Abstract

După indiciile naratorului, cititorul poate să stabilească traseul ultimei plimbări nocturne a eroilor în Tiergarten și să reconstituie ordinea întâmplărilor din nuvela *Remember*. Sir Aubrey de Vere, masca lui Eminescu, dispare în Noaptea de Sânziene, moment simbolic al morții artistului care și-a încheiat opera. Crima pare însă să se petreacă mai târziu cu câteva zile, spre sfârșitul lunii iunie. Calendarul evenimentelor din ultimele zile de viață ale lui Aubrey de Vere pare să se suprapună pe calendarul lui iunie 1883 din viața lui Eminescu, când are loc înlăturarea lui din presă și din viața civilă. Motto-ul nuvelei, peisajul lui Ruysdaël și ultimele cuvinte rostite de erou întăresc această supoziție și oferă sugestii asupra împrejurărilor morții morale a poetului, așa cum s-a petrecut ea în viziunea lui Mateiu Caragiale.

Înțelesul „straniei întâmplări” din nuvelă rămâne la început ascuns naratorului, preocupat doar de propria lui salvare și nu se va dezvălui decât peste șapte ani, când Sir Aubrey de Vere va reveni în spirit.

Cuvinte-cheie: Eminescu în iunie 1883, Mateiu Caragiale, *Remember*, Jacob Isaacksz van Ruysdaël.

The narrator's clues allow the reader to understand the route taken by the two characters during their last nocturnal walk in Tiergarten Park and to restore the time sequence of happenings in *Remember*. Sir Aubrey de Vere, the mask of Eminescu, disappears during Midsummer Night, at a moment that is symbolic for the death of an artist having completed his oeuvre. The murder, however, seems to take place a few days later, towards the end of the month. The sequence of events during the last days in the life of Sir Aubrey de Vere can be superposed over the events at the end of June 1883 in the life of Mihai Eminescu, when he is annihilated as a journalist and political activist. The motto of the story, Ruysdaël's landscape and the last words uttered by the hero seem to support this assumption and they offer clues about the circumstances of his violent death and about the way it happened in Mateiu Caragiale's view.

The meaning of “the strange incident” in the story remains impenetrable for the narrator, who is solely concerned with his own salvation – and will only be revealed seven years later, when Sir Aubrey de Vere returns in spirit.

Keywords: Eminescu in June 1883, Mateiu Caragiale, *Remember*, Jacob Isaacksz van Ruysdaël.

A doua moarte

În anul 1883 Eminescu nu era numai la apogeul traseului său ca poet, ci și la apogeul carierei lui de om politic. Jurnalist

temut pentru intransigența sa, devenise o figură de primă mărime a conservatorismului și a luptei pentru idealul național. Cariera lui de luptător începe cu primul

articol politic, publicat la 20 de ani în ziarul „Federațiunea” din Pesta și se încheie cu recitarea poeziei *Doina*, pe 6 iunie 1883, în adunarea Junimii prilejuită de dezvelirea statuii lui Ștefan cel Mare la Iași. „Această cetire a fost cea de pe urmă a lui Eminescu” spune Iacob Negruzzi.¹ Unora textul li s-a părut de o violență excesivă și l-au pus pe seama sănătății psihice deteriorate a poetului.

Momentul când naratorul matein îl întâlnește pe Aubrey de Vere în cele două ipostaze în Tiergarten este foarte apropiat de momentul morții acestuia. În ambele situații, Mateiu semnaleză excesul. Femeia are fața prea sulemenită, bărbatul întrece orice măsură: „Pudra cu care își vâruise obrazul era albastră, buzele și nările și le spoise cu o vopsea violetă, părul și-l poleise, presărându-l cu o pulbere de aur, iar ochilor le trăsese jur împrejur largi cearcăne negre-vinete ce-i dădeau o înfățișare de cântăreață sau de dănțuitoare”.

Ne întrebăm de ce cearcănele negre-vinete dau o înfățișare „de cântăreață sau de dănțuitoare”. Se machiau la începutul secolului cântărețele sau dansatoarele în acest fel? Sau acest facies exprimă altceva? Tenta albastră-vânăta a pielii și cearcănele negre-vinete compun mai degrabă o mască a durerii. Pe de altă parte, vânăutul este pentru Eminescu culoarea poeziei, iar părul de aur este un atribut al creatorului. Nu are de a face oare această mască cu starea de spirit a lui Eminescu în vara lui 1883 și cu *Doina*, ultima sa „cetire”? *Doina*, cântec de jale, numită și „cântec lung” sau „horă lungă” în Transilvania? Nu este această mască tragică expresia sentimentelor de deznădejde, de ură, chiar, a omului lumii vechi, care se simte înfrânt și sacrificat de materialismul lumii noi, de interesele economice străine, care distrug în calea lor trecutul, ordinea firească a lucrurilor, adevărul, curățenia și frumusețea vieții?

Dacă urmărim cu atenție notațiile temporale ale lui Mateiu, crima pare să se petrea-

că în altă zi decât ultima întâlnire în Tiergarten. După dispariția lui Aubrey de Vere plouă o săptămână, apoi vremea se așează și naratorul iese la plimbare. Indicația pe care Mateiu o dă despre această zi este că e „un ajun de sărbătoare”. După începutul lui iunie prima zi notată ca sărbătoare, nu ca solemnitate sau memorial în calendarul catolic (suntem în Berlin) este Sf. Apostol Toma, 3 iulie. Recapitulând, deci, în Noaptea de Sânziene, 23/24 iunie, cei doi prieteni se văd ultima dată și se despart pe Podul Cornelius. O săptămână plouă (24, 25, 26, 27, 28, 29 și 30 iunie). Încă o zi-două durează până când „vremea rea face în sfârșit pace”. În 2 iulie, cu o zi înainte de Sf. Toma, naratorul iese la plimbare pe seară și află din ziare că târgul urla „de două zile” de vestea omorului. Știrea fusese deci în ziare pe 1-2 iulie sau 30 iunie-1 iulie, cadavrul fusese pescuit probabil pe 29 sau 30 iunie. O zi sau două îi trebuie unui cadavru aruncat în apă să se ridice la suprafață și să plutească, cel mult trei în apă foarte rece, – dar era vară și foarte cald –, deci moartea survenise pe 28 sau 29 iunie.

Acest calendar coincide cu calendarul sfârșitului de iunie 1883 din viața lui Eminescu. Zilele sunt caniculare, dar atmosfera este încinsă și din punct de vedere politic. „În ziua căreia i-a urmat noaptea ce voi povesti numaidecât la vale, picaseră oameni pe drum ca muștele”, spune Mateiu, cu referință probabil la descinderile, perchezițiile și expulzările care au loc în București în aceste zile. Pe baza documentelor s-a formulat chiar ipoteza că în zilele de 24-28 iunie Eminescu este urmărit și ridicat de mai multe ori de poliție, dar nu poate fi reținut pentru că de fiecare dată intervine cineva.² În 28 iunie este internat cu forța în spiciu. Seara, Caragiale tatăl află cele întâmplate și izbucnește în plâns.

Exact ca în cazul lui Aubrey de Vere, pe 1 și 2 iulie apar anunțuri în ziare: pe 1 iulie ziarul „Românul”, pe 2 și 3 iulie „Timpul” anunță îmbolnăvirea și îndepărtarea din

¹ Într-o însemnare publicată în „Convorbiri Literare” în iulie 1889.

² Nicolae Georgescu, *Cele trei arestări ale lui Eminescu*, în vol. *Eminescu. Ultima zi la Timpul (Dosar de presă). Cartea argumentelor*, Editura ASE, București, 2011, pp. 191-210.

presă a „stimatului confrate”. Aceste știri de presă pecetluiesc moartea civilă a omului politic Eminescu. Apoi se așterne liniștea, la fel cum după pescuirea lui Aubrey de Vere din canal ziaarele tac: „Citeam toate ziaarele și-mi venea aproape ciudă; nici un rând măcar în care să se mai pomenească de groaznica pescuire”.

La ultima întâlnire din Tiergarten, Aubrey de Vere știe că e un om sfârșit. În latura lui „feminină”, de militant politic, se simte amenințat cu moartea: e neastâmpărat, neliniștit, tremură ca scuturat de friguri, nu vrea să rămână singur, lăcrămează, își ia prietenul de braț, deși de obicei evită orice familiarități. Se știe că în zilele lui iunie 1883 Eminescu era agitat, se temea că va fi omorât și purta un pistol la el. În același timp, în decursul ultimei plimbări, Aubrey de Vere își privește mereu în zare, cu surâsul pe buze, pietrele albastre, „de cari se legau poate amintiri tainice și cărora le hărăzea parcă, cu patimă și dor, gândirea lui cea din urmă”. Pietrele, operele, sunt cele față de care moartea nu are putere. După ce trec Podul Cornelius peste Landwehrkanal, unde începe Calea Electorilor, drumul celor aleși, expresia i se schimbă și se transformă în chipul cu care eroul va trece în eternitate. „Se redobândise pe sine, se îndreptase, înțepase nările și acum stă țeapăn, rece și mândru, foarte mândru”: e chipul celui „nemuritor și rece”.

În același timp, „trăsurile feței sale prelungi se ascuțiseră, de la albastrul fraged de floare coloarea ochilor îi trecuse la albastrul cu licăriri aspre al oțelului, iar pe buzele subțiate zâmbetul i se făcuse crud. În paloarea-i lunară, cu părul său de aur – comentează Mateiu – Sir Aubrey nu mai avea ca înfățișare în acele clipe nimic firesc, semănând mai mult a serafim, a arhanghel decât a făptură omenească”. Cel care este și arhanghel și seraf este Mihail, „asprul arhanghel al răzbunării”, cum îl numește Eminescu în *Geniu Pustiu* – un chip al intransigenței cu care și-a dus lupta politică, al cruzimii unei instanțe morale absolute, care nu a iertat pe nimeni. Eminescu rămâne în eternitate cu aceste două chipuri, care exprimă cele două laturi ale personalității

lui: Luceafărul, chipul poetului și Arhanghelul Mihail, cel al luptătorului.

În 28 iunie 1883 Eminescu a fost asasinat moral. Cercetările din anii din urmă au scos la lumină determinările foarte complexe ale evenimentelor petrecute în această zi. Multe se vor fi spus pe această temă și în familia Caragiale. Mateiu vorbește despre temerile lui Aubrey de Vere, dar nu despre cauzele morții sau despre autori. Detaliile pe care le dă indică doar o lovitură sufletească, în inimă. „Trupul purta în partea stângă a pieptului o rană adâncă. Lovitura fusese atât de puternică încât arma – o lamă îngustă cu două tăişuri – se frânse, o parte rămânând în rană”. Faptul că lama e ruptă arată că victima se luptase și opusese rezistență, lama fină arată că pumnalul fusese un stilet. Cuvântul *stilet* vine din italianul *stiletto*, diminutiv al lui *stilo* (pumnal) din latinul *stilus*, care înseamnă instrument ascuțit de scris. Să notăm și că termenul pentru pumnal, în franceza veche *daguer*, în italiană *daga*, în engleză *dagger*, se consideră a avea originea posibilă în cuvântul *daca* din latina vulgară, cu sensul de „cuțit dacic”. Un fel de a spune, poate, că a fost omorât de scrisul său și de idealul unității naționale, al Daciei mari, care a fost idealul vieții lui.

Aubrey de Vere este pescuit din apele canalului legat în manta, cum legat în cămașă de forță fusese Eminescu dus la ospiciu. El, cel care înfășurat în manta privise la steaua singurătății, la condiția lui de geniu... Cadavrul poartă mânuși, ceea ce înseamnă că omul a fost, metaforic cu mâinile curate – dar e desculț. Încălțările au fost din vremurile biblice un însemn al demnității personale. Stăpânii umblau încălțați, sclavii și fugarii umblau desculți. A descălța pe cineva însemna a-l umili: picioarele descălțate însemnau rușinea, pierderea autorității, a proprietăților. Eroului îi sunt lăsate proprietățile poetice – numai proprietățile poetice, insistă Mateiu: „Se găsisse asupra victimei, în hârtie și aur, o mică avere, bașca prețul sculelor ce purta cu risipă nebună, toate din belșug bătute în safire de Ceylan, numai în safire de Ceylan. În schimb nici o hârtie tipărită sau scrisă care să poată trăda ceva despre ucis – nimic, nimic. Hainelor le fuse-

se smuls petecul cu numele croitorului, iar ceasornicului tasul cu iscălitura aurfaurlui. După chip, înecatul nu mai era în nici un fel de recunoscut, pentru că fața îi fusese arsă cu o apă tare ce-i rosesse aproape în întregime pielea și carnea până la os”.

I se lasă deci hârtiile poetice, dar i se iau actele de identitate politică și i se șterge de pe față masca tragică.

La fel ca în cazul lui Eminescu, „incidentul” este adus în atenția publicului. Mateiu pune ca motto la nuvela lui cuvintele „Ceci est un fait divers atroce”. *Fait divers* presupune în limba franceză o știre care apare în presă și reflectă o întâmplare mai mult sau mai puțin importantă, de cele mai multe ori nefericită, întâmplare care nu e legată de politică sau economie, ci de viața socială. În argoul jurnalistic francez faptul divers e denumit „chien écrasé” (câine călcat de mașină). Sursa motto-ului, o carte de amintiri despre Parisul de altădată, *Les mémoires du Bal Mabil*, cheamă în memorie un vers eminescian: „Drept științ-având în minte vreun vals de Bal-Mabil”.

Un fait divers atroce

Le Bal Mabil a fost un stabiliment pentru dans, fondat de frații Mabil în 1844, la Paris, pe actuala Avenue Montaigne. Era un fel de grădină artificială, iluminată cu lămpi de gaz (o noutate la vremea aceea), frecventată de persoanele cu dare de mână. Aici s-a dansat prima dată cancan-ul, care a cucerit Parisul și a devenit un dans național.

Eminescu menționează acest loc nu fără dispreț, când vorbește în *Scrisoarea III* despre tinerii care s-au dus la Paris ca să primească o educație aleasă și s-au întors „... drept minte o sticlă de pomadă,/ Cu monoclu-n ochi, drept armă bețișor de promenadă,/ Vestejiți fără de vreme, dar cu creieri de copil,/ Drept știință-având în minte vreun vals de Bal-Mabil”.

Mateiu își ia motto-ul dintr-o carte de amintiri despre acest loc de petrecere, publicată la Paris în 1864 de Emile Blondet, sub pseudonimul Paul Mahalin: *Les mémoires du Bal Mabil*. Cea mai mare parte a cărții este dedicată „animatoarelor” acestui

stabiliment, iar Blondet sugerează că privește personajele și întâmplările pe care le relatează cu un ochi hermetic.

Motto-ul ales de Mateiu pentru *Remember* încheie cea de a doua dintre însemnările despre una dintre muzele Mabil-ului: Miss Fauvette. Portretul ei este o adevărată camee hermetică. Pe numele ei adevărat Seraphine, este o frumusețe: „albă ca laptele, blondă ca soarele, suplă ca o liană care se mișcă în cercuri atunci când cântă, când valsează, când stă de vorbă... cercuri mereu”, zice Blondet. Întrebată de ce vine la Mabil, ea răspunde: „Pentru că aici e mai multă lumină”.

Însemnarea privește moartea Seraphinei. „Miss Fauvette a murit, a murit în flăcări! ... Într-o zi de vară, pe când zbura către iubitul ei – fericită în rochia ei dintr-o țesătură primăvărată, ce îi picta cu ciclam umărul lăptos – ca o perlă așezată în mijlocul unui trandafir ce îi servea drept cutiuță de catifea, – un chibrit aprins, căzut de la fereastra unei cafenele, aprinse dintr-o dată rochia – trandafirul – catifeaua.

Miss Fauvette își dădu sufletul la spitalul Hotel Dieu, după șaptezeci de ore de chinuri...” Și Blondet încheie: „Ceci est un fait divers atroce”.

Un element exterior, un gest neglijent sau răuvoitor, poate ucide într-o clipă o ființă care în ființa ei întruchipează însăși Marea Operă... La fel cu chibritul aprins care o ucide pe Seraphine, o știre publicată în presă ca fapt divers îl ucide moral pe Eminescu. *Ceci est un fait divers atroce*: acesta este un fapt divers criminal.

Cadra de Ruysdaël

La începutul nuvelei, naratorul sare din viață în vis contemplând un pâlă de „bătrâni copaci frunzoși și sumbri” în piațeta din fața casei. „Îi regăseam chiar, la Muzeul Frederic, într-o cadră de Ruysdaël”. După descriere („copaci stufoși, adumbrind lângă o cădere de apă un castel în ruină”), tabloul este una dintre cele două versiuni ale *Cimitirului evreiesc* de pictorul olandez Jacob Isaacksz van Ruysdael/Ruysdael/Ruysdaël (cca. 1629-1682) – cea aflată în

Germania și pictată în jur de 1670. Ruysdaël este considerat cel mai mare peisagist olandez, iar *Cimitirul evreiesc* este lucrarea sa cea mai cunoscută.

Este singurul peisaj al pictorului care reunește elementele citate de Mateiu. Câteva morminte din cimitirul evreilor portughezi Beth Haim de la Ouderkerk, lângă Amsterdam, sunt așezate de pictor într-un decor imaginar, pe un teren deluros cu un râu și o cascadă, în care fantezia artistului adaugă ruinele Castelului Egmont. Mateiu, care numește tabloul „mic peisaj melancolic” (dimensiunile reale sunt 84 x 95 cm) probabil pentru a-l face mai greu recognos-

cibil, notează că i se înfățișează ca o oglindire a sufletului său, poate pentru mesajul de speranță reprezentat de curcubeul care iese după ploaie și de „fărâma de cer vânat” care începe să se zărească.

Cimitirul evreiesc este un tablou enigmatic, învăluit în umbre. În timp ce unii istorici îl consideră o meditație pe tema *Vanitas*, alții îl văd ca pe o critică adusă opulenței și ostentației elitei evreiești sefarde, care trăia în Amsterdam departe de condiția precară a evreilor askenazy. Membrii celor două comunități nu erau înmormântați împreună, ci în cimitire diferite sau în secțiuni diferite ale aceluiași cimitir. În secolul al XVII-



Jacob van Ruysdäel, *Cimitirul evreiesc de la Ouderkerk* (cca. 1670).
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda.

lea, Cimitirul Beth Haim adăpostea multe morminte impunătoare, dovezi ale unei elite vizibile și prospere, care se bucura de prestigiu și putere. Cimitirul era inclus în turul Amsterdamului și era vizitat de călătorii străini, împreună cu Esnoga, uriașa și splendida sinagogă sefardă, inaugurată în 1675, cea mai mare din lume la vremea aceea.

Van Ruysdaël alege pentru tabloul său patru dintre cele mai bogate morminte, fiecare aparținând unei figuri ilustre a primei generații a comunității. În afară de aceștia, ale căror morminte sunt reprezentate în tablou, în Cimitirul Beth Haim este înmormântat și rabinul Menasseh Ben Israel, cel care a fost mediator între grupurile de interese financiar-bancare din Amsterdam și Cromwell.

Dincolo de critica unei elite animate de mari interese materiale, pictorul este solidar cu soarta evreilor de rând. Deși nu este evreu, își face portretul și se semnează pe una dintre pietrele de mormânt căzute la pământ, în colțul din stânga jos al tabloului.

Londra, Paris, Flandra, Bordeaux, Curaçao

În afară de portretul pe care Mateiu îl face lui Aubrey de Vere, aflăm puține lucruri despre el: că mergea deseori la Muzeul Kaiser Friedrich și la prăvălia unde bea rachiuuri din Java și Antile; că se plimba în nopțile toride în Tiergarten, ca și naratorul. Cam atât. Personajul rostește puține cuvinte în această relatare și tocmai de aceea trebuie citite cu atenție. „...Avea un creier de minune alcătuit și un duh scânteietor, el ar fi făcut fală clubului cel mai închis și nu s-ar fi simțit la strâmt nici într-o adunare de cărturari, pentru că, dacă mărturisea că rufele și le spală la Londra, adaugă că tot astfel, în suta a optsprezecea, coconașii din Paris și le spalau în Flandra și cei din Bordeaux la Curaçao și așa știa să vorbească de toate...”. În aceiași termeni vorbește Mite Kremnitz

despre Eminescu: „Cum citise în toate limbile, asupra cărora era extraordinar de versat și bazat pe memoria sa colosală, se putea vorbi cu el despre toate”.³

Este însă cel puțin ciudat acest exemplu de erudiție, referitor la spălatul rufelor – un motiv pentru a nu fi luat în sens literal. „Rufele murdare” sunt secrete care trebuie păstrate într-un cerc restrâns. Ce va să însemne că rufele murdare Aubrey de Vere și le spală la Londra? Ce secret îl leagă pe Eminescu de Londra? Răspunsul se găsește în introducerea la *Geniu Pustiu*, în identificarea lui Toma Nour cu Tasso și a acestuia cu Carol II Stuart, „regele Scoției” – și prin el cu Carol I Stuart, ultimul rege englez al lumii vechi, sacrificat de Cromwell.

Dar care este secretul „coconașilor” din veacul al optsprezecelea? Coconașul, care nu muncește și nu produce nimic, dar trăiește opulent și își exhibă cochetăria vestimentară, e, ca și dandy-ul, un anti-erou eminescian. Ce-i unește așadar pe acești tineri cocheți cu aceste locații care par să nu aibă nimic comun între ele – Paris, Flandra, Bordeaux, Curaçao?

Așa cum le țese Mateiu, firele de legătură par să ducă la aceiași evrei iberici, sefarzi, dintre care cei mai mulți erau originari din Spania. Cei care refuză convertirea la catolicism sunt expulzați din Spania în 1492. Mulți se refugiază în Portugalia, dar în 1496 sunt expulzați și de aici. Peste un an, regele Manuel transformă expulzarea în conversiune forțată. Acești convertiți spanioli și portughezi sunt numiți în Europa „portughezi”, „negustori portughezi”, „națiunea portugheză”, dar și „maranos”, „conversos”, sau „creștini noi”. Cei mai mulți dintre ei, continuând să-și practice religia în secret, pleacă în secolele următoare din sudul peninsulei Iberice și se stabilesc în alte țări. Locul de preferință este orașul Amsterdam, unde sunt feriți de persecuții religioase și constituie o comunitate bogată și puternică. În Franța se stabilesc mai ales în Paris, Bordeaux și Bayonne. În secolul al XVII-lea, un număr de familii sefarde din Amsterdam

3 Mite Kremnitz, *Amintiri fugare despre Eminescu*, în vol. *Mărturii despre Eminescu*, Humanitas, București, 2013, p. 266.

colonizează insulele Surinam și Curaçao din arhipelagul Antilelor olandeze, în Marea Caraibelor. În 1602 se înființează Compania Olandeză a Indiilor Orientale, iar în 1621 Compania Olandeză a Indiilor Occidentale, în care evreii portughezi joacă rolul principal, ca armatori, bancheri, asiguratori și negustori. Datorită lor Olanda devine putere colonială.

Compania primește un drept de monopol asupra comerțului în regiunea Caraibelor și practică așa-zisul „comerț triunghiular”: din Africa sunt luați sclavi, care sunt vânduți pe continentul american; zahărul, tutunul și bumbacul luate de aici sunt vândute în Europa, iar textile, rom și bunuri industriale luate din Europa sunt vândute în Africa. La sfârșitul secolului al XVIII-lea, evreii portughezi din Curaçao constituiau cea mai mare, mai bogată și mai activă comunitate din Lumea Nouă.

În Franța, orașul Bordeaux, partener comercial cheie al Olandei, devine principalul port pentru comerțul cu Antilele, ceea ce contribuie semnificativ la dezvoltarea sa economică și demografică. În ce privește legăturile dintre Paris și Flandra în secolul al XVIII-lea, nimic nu pare relevant pentru acest context. „Flandre” este însă nu numai o regiune geografică, ci și un cartier în Paris, format în jurul drumului care mergea din Paris către Flandra, numit ulterior „Rue de Flandre”. Aici, un loc de îngropăciune care funcționa din 1770 a devenit ulterior primul cimitir autorizat al evreilor portughezi din Paris, ale cărui rămășițe se pot vedea și astăzi.

A bea sau a mânca sunt gesturi care în ordine simbolică înseamnă a asimila, a înțelege, a cunoaște. Aubrey de Vere bea rachiuri din Java și Antile și vorbește despre „rufele murdare”, interesele și practicile unei elite bancare, financiare și comerciale. Eminescu va fi vorbit de multe ori despre astfel de lucruri, la o masă de birt bucureștean, cu Caragiale tatăl. După cum a vorbit de multe ori, cu adevărată turbare, în articolele lui de ziar, în contra unor interese similare, pe care le vedea manifestându-se în România vremii lui. Mateiu sugerează în nuvelă că se temea de represalii din partea

unor astfel de cercuri. La ultima întâlnire, pe Podul Cornelius, Aubrey de Vere are vedenia morții:

„- E o stranie noapte, zise el grav. Asemenea nopți sunt mai de temut ca beția; vântul cald împrăstie friguri rele. Stendhal scrie că la Roma, când bate un anume vânt în Trastevere, se ucide.” Trastevere, cartierul „de dincolo de Tibru” a fost din Antichitate zona în care locuiau străinii și primul habitat al comunității evreiești din Roma.

Sfertul de oră, păstrăvii și vinul de Rin

În nuvela *Cavalerul Gluck* excentricul din Tiergarten al lui Hoffmann îi cântă naratorului la pian din opera lui *Armida* și apoi dispare din cameră. Ia lampa cu el și îl lasă în întuneric: „A lipsit un sfert de oră”, spune Hoffmann. Ceva asemănător spune și Aubrey de Vere: „Am să zăbovesc nițel, poate mai mult de un sfert de ceas, oricum însă mai puțin de o jumătate”.

Ce semnificație are sfertul de oră în acest context? Pe cadranul hermetic *fără un sfert* este locul învierii, locul în care, din cadavrul în putrefacție începe să se ridice spiritul nemuritor – ceea ce corespunde stadiului *albedo* al Operei alchimice. Pe tărâmul poeziei este locul în care, pe direcția ascendentă a receptării, din opere disperate începe să se contureze coerența, sensul, adevărul universului poetic care este Opera. În punctul *fără cinci* acest proces este terminat, spiritul a înviat și s-a înălțat. Locul lui Iisus înălțat la dreapta Tatălui, în termenii teologiei creștine, poziția *fără cinci* este pentru un artist locul pe care îl ocupă în eternitate, identificat cu Opera.

Cum se poziționează cei doi eroi față de aceste repere? Gluck, mort de 22 de ani la data când se petrec întâmplările (1809), artist cu un loc bine stabilit în istoria muzicii, i se înfățișează naratorului în primă instanță în pătimașă contradicție cu receptorii lui din generația nouă, epigonică. Pe direcția ascendentă *Solve*, a receptării, el se situează undeva la *fără 20*, în faza alchimică *nigredo*, în care cadavrul este în descompu-



nere, sau opera e în proces de analiză în mintea receptorului. După un sfert de oră de absență, la *fără cinci*, Gluck revine și se prezintă în ipostază de nemuritor, senin și zâmbitor.

Hoffmann se întâlnește, că să spunem așa, cu umbra unui mort, pe când Mateiu se întâlnește cu umbra unui om viu. Când Aubrey de Vere rostește ultimele cuvinte în nuvelă, Eminescu se situează în momentul imediat după apogeu, când opera e încheiată și îl așteaptă moartea, ceea ce l-ar plasa în poziția și 25. Va reveni pentru narator în momentul în care el, naratorul, receptorul, va începe să-și înțeleagă experiența, în momentul în care în mintea lui va începe să se facă lumină. Momentul corespunde fazei alchimice *albedo*, care pe cadran începe cu *fără un sfert*, deci peste 20-25 de minute, „poate mai mult de un sfert de ceas, oricum însă mai puțin de o jumătate”. Sunt bineînțeles minute teoretice. Aubrey de Vere nu se va întoarce după 20-25 de minute fizice, pentru că în acea noapte naratorul nu înțelege nimic din întâmplările pe care le trăiește. Va reveni după șapte ani, când naratorul

va înțelege sensul personalității lui și va scrie nuvela. La acest moment se referă ultimele cuvinte pe care i le spune prietenului înainte de a se despărți definitiv de el.

„Trebuie să te simți și dumneata slăbit de zăduf... Ai să-mi faci plăcerea să iei ceva cu mine, un păstrăv, doi, și o sticlă de vin de Rin, să ne mai întremăm. Dar înainte să-mi dai voie să lipsesc puțin... Și, scoțând ceasornicul, o floare de platină muiată într-o rouă mărunță de pietre albastre: ...Ai să vrei să mă aștepți, nu-i așa? Am să zăbovesc nițel, poate mai mult de un sfert de ceas, oricum însă mai puțin de o jumătate.”

Floarea albastră este o marcă eminesciană, iar simbolul alchimic al platinei (metal extrem de rezistent) combină simbolul soarelui și al lunii: ceasornicul lui Aubrey de Vere apare ca imaginea unei opere împlinite. Rinul, râu care curge de la sud la nord, din Alpi în Marea Nordului, e o metaforă a direcției *Solve*, direcția cunoașterii. A bea vin este un gest care simbolizează tot cunoașterea, iar sticla (*verre* în franceză) trimite la numele personajului și la ideea de adevăr.

Păstrăvul la rândul lui sugerează tot ideea de adevăr (jocul de cuvinte *trout-truth* în limba engleză). Trout=truth=Ver, iar păstrăvul poate, în egală măsură să trimită la cunoscutul lied romantic cu același nume. În poemul lui Christian Friedrich Daniel Schubart, pus pe muzică de Schubert, „temperamentalul” păstrăv înoată sprinten „ca săgeata” în râul limpede. Ca să-l poată prinde, pescarul „trădător” și „cu sânge rece” tulbură apa. Poemul este o proiecție a experienței de viață a autorului, militant pentru valorile iluminismului, oponent al vestigiilor feudalismului în Germania și care a plătit cu ani de temniță pentru convingerile sale. Un destin comun atâtor luptători pentru adevăr și pentru dreptate socială. Schubart, Eminescu – un păstrăv, doi...

A *întrema*, pe de altă parte, înseamnă a pune pe picioare, a îndrepta, a reface, a vindeca, a restabili. Toți acești termeni indică, în sens alchimic, direcția *Solve* și se referă la întregirea personalității celor doi eroi. După cum spune Aubrey de Vere, amândoi sunt „slăbiți de zăduf”. Lui Eminescu i se inter-

zice contactul cu viața, cu realitatea, este înnăbușit în latura lui militantă. Va fi lăsat să trăiască numai ca poet nebun. Mateiu este la rândul lui (prin proprie voință) amputat de contactul cu viața pentru că trăiește exclusiv în dimensiunea imaginarii și într-un mediu estetizant. Lipsa, zăbava lui Aubrey de Vere va fi lipsa lui din înțelegerea naratorului. Mesajul umbrei pare să spună: „Nu o să mă dai uitării, o să înțelegi peste un timp adevărul existenței mele și prin această înțelegere o să-ți restabilești contactul cu realitatea, cu viața, o să te întregești, și prin tine o să mă împlinesc și eu”.

După dispariția lui Aubrey de Vere plouă o săptămână încheiată. Pentru Eminescu, plânsul e o metaforă a creației („De plânge Demiurgos doar el aude plânsu-și”), iar ploaia este procesul de creație care ajunge până la limitele cele mai de jos, acolo unde autorul a dispărut și operele rupte de el sunt „căzute” ca picăturile de ploaie și împrăștiate, amestecate în tina lumii comune. Când vremea se îndreaptă și naratorul matein se hotărăște să iasă din casă, rostește câteva cuvinte enigmatice. „Neîncrezător, nu ieșii decât târziu la plimbare. La zări se lumina a ploaie”. Această consemnare, contrazisă de evocarea serii în fraza următoare („Era așa de albastră acea seară dulceagă și lină, de un albastru închis fluid, că orașul părea scufundat în adâncimile tainice ale unei mări”), pare să trimită în altă parte și readuce în memorie cadra de Ruysdaël. Privit retrospectiv, peisajul olandez surprins după ploaie, când se arată o geană de lumină printre nori, capătă și alte sensuri.

Ruinele Castelului Egmont, adăugate de fantezia picturii în tablou, sunt legate de un personaj cu destin asemănător lui Eminescu. Lamoral, Conte de Egmont, Prinț de Gavere (1522-1568), luptător pentru cauza libertății naționale în fața opresiunii spaniole, este și eroul tragediei lui Goethe cu același nume. Pentru această piesă Beethoven scrie muzica de scenă Egmont, Op. 84, din care astăzi se interpretează frecvent uvertura. Întemnițat și abandonat de ai săi, contele Egmont este decapitat, iar în 1573 castelul său din Egmond aan den Hoef este distrus.

Copacii care umbresc aceste ruine vorbesc și ei. Dacă în prim-plan trunchiul uscat, ars, mort, este ca o ființă omenească ce își întinde mâinile cu deznădejde spre cer, în plan secund, pâlcul de copaci viguroși, admirați de narator, domină peisajul, natura cuprinde și năpădește cimitirul. Un fel de a spune că forța personalității și operei eminesciene este invincibilă. După ploaie iese un curcubeu alb, ca adevărul, norii „se răzbună”, apare o fărâmă de cer vânat, ca speranța unui nou cer albastru și a unei noi creații. „La orizont se lumina a ploaie”, spune naratorul și poate această lumină mărturisește ceva despre prima lui idee de a scrie nuvela.

Floarea de câmp și floarea de grădină

Când naratorul iese în oraș după săptămâna de ploaie, se găsește tot în lumea visului, dar în punctul ei cel mai de jos, în lumea comună. Seara e albastră, dar nu ca cerul, ci ca fundul unei mări, orașul e plin de oameni obișnuiți care au ieșit la plimbare și care doresc să se bucure de bunurile vieții.

Unul dintre aceștia se considerase dintru început naratorul, comparându-se cu prietenul său: „făcea parte dintr-o lume cu totul alta decât a mea. Sărea în ochi: una e floarea de câmp, alta floarea de grădină”. Previne cititorul și își mărturisește subtil lacune de caracter. Declară că reținerea și discreția fuseseră temeiul prieteniei lui cu nobilul personaj: „Dacă el însă nu destăinuia nimic, apoi eu îl întrebam și mai puțin și presupun că tocmai asta a fost pricina că am legat prieteșug. O veșnicie să ne fi întâlnit, tot mai lesne i-ar fi scăpat lui o destăinuire decât mie o întrebare. De altfel, nici nu țineam să aflu ceva: ce mă privea pe mine?”. La scurtă vreme însă după întâlnirea nocturnă cu femeia din Tiergarten se simte „îmboldit de o curiozitate josnică” și pândește în același loc câteva seri la rând.

Deși este fascinat de Aubrey de Vere și onorat de prietenia lui, naratorul îl judecă cu măsura lumii comune și dovedește în legătură cu cele petrecute înainte și după moartea lui o totală lipsă de empatie. La

întâlnirea nocturnă cu femeia din Tiergarten e cuprins de acel „simțământ tulbure, în care și nedomerirea și urâtul și teama își aveau partea lor”. La întâlnirea de la Fântâna lui Roland, care e și ultima, sancționează costumația și machiajul strident al personajului: „... întrecuse orice măsură. Oricum, nu se iese astfel în lume”. E „plictisit”, pentru că prietenul său se arată tulburat și speriat. Nu se gândește nici o clipă că ar putea avea o suferință sau ar putea trece prin momente grele. Spune că nu ține să-l revadă, e iritat că prietenul îl face să aștepte „în vreme ce el cine știe la ce desfătări se deda” și ajuns acasă e cuprins de ciudă, pentru că prietenul nu revenise. „Așteptam bineînțeles un cuvânt de la Sir Aubrey – se cădea din partea lui.”

Nici când află despre crimă nu dă vreun semn de compasiune și nu se gândește decât la sine: „Putea să isprăvească mai bine, sau mai târziu măcar, după ce aș fi plecat eu, fiindcă din noi doi, la început, nu știu, zău, care a fost mai de plâns... Prin ce am trecut, din clipa în care am înțeles cine era ucisul, ce am tras, mai e nevoie să spun?” Se teme că va fi interogată de Poliție: „... despre tânărul cu care păream atât de legat, tocmai eu, sărăcuț de mine, eram ăla care știa mai puțin”.

Începe o perioadă de frământări care ilustrează, în oglindă, frământările lui Eminescu din iunie 1883 și care se ghiceau din comportamentul lui Aubrey de Vere la ultima întâlnire. Eminescu se simțea amenințat, urmărit de Poliție, vorbea despre o cabală care se țese în jurul lui, purta un pistol la el. Tensiunea acestor zile contribuie la declanșarea crizei de nebunie pentru care e dus la ospiciu. „Se zice că frica e albastră – mărturisește naratorul matein – eu am văzut-o de toate colorile, i-am străbătut iadul întreg, pogorându-i râpele fără fund, suindu-i culmile cele mai repezi, piscurile de groază ce se pierd în norii nebuliei, și cum n-am înnebunit de-a binelea e de mirare... Simțeam urzindu-se în ascuns, în jurul meu, strângându-se pe tăcute mrejele meșteșugite ale celei mai îndrăcite poliții, mă și vedeam apucat, năpăstuit... pierdut pentru totdeauna...”

La moartea lui Aubrey de Vere naratorul se dezice într-un fel de cel cu care „legase prieteșug”: acesta nu îi este după moarte mai mult decât un „străin necunoscut”, căruia îi recunoaște însă două calități. Prima – că era un om al lumii vechi și un aristocrat prin înzestrare, ca cei printre care ar fi putut în mod firesc trăi. Thomas Killigrew, dramaturg, John Wilmot, duce de Rochester, poet, Barbara Palmer ducesa de Cleveland, o mare frumusețe „regalistă”, favorită a regelui Carol II Stuart, Nell Gwynne, actriță cu talent comic ieșit din comun – toți aceștia, citați ca exemple de Mateiu, oricât de excentrici, de „nebuni” în existențele lor agitate, au fost personalități proeminente, care au dat strălucire epocii Restaurației engleze. S-au bucurat cu toții de înzestrări excepționale, indiferent dacă s-au născut în cele mai nobile familii ori în mahalalele Londrei.

A doua calitate a „străinului necunoscut” e în ochii naratorului faptul că era un inițiat. „... de la el păstrez de neșters întipărite în minte unele mișcări lăuntrice ce-i scăpărau pe neașteptate în vorbire, cugetări cum n-am prins de la alții, nici n-am găsit scrise... această ciudată ființă știuse... să pătrundă... taine ce nu se dezvelesc decât celor aleși.”

„Altmintreli, prin ea însăși, pieirea lui Sir Aubrey n-a depășit în ochii mei însemnăta-tea unui fapt divers” precizează Mateiu.

Și totuși, pentru acest om, care nu înțelege nimic din experiența pe care o trăiește, se întâmplă ceva: în Germania se simte deodată străin. „Atunci mi-am dat lămurit seama cât e de greu în țară străină, între străini. Întâiul meu gând a fost dar să părăsesc numaidecât Berlinul, să fug la mine în țară.” După moartea lui Aubrey de Vere ciclul german se închide. Vine toamna (lipsită de frumusețea toamnelor din țările mai de la sud), naratorul se închide din nou în casă (care de data asta e tunelul de trecere înapoi spre realitate), refugiul estetizant dispare, în casă nu se mai face muzică, fântâna seacă, florile se scutură, copacii din piațetă sunt tăiați.

Naratorul iese din dimensiunea imagină-rului, se întoarce în realitate, acasă, în București.

Mircea COLOȘENCO

ION BARBU – 120 de ani de la naștere (18 martie 1895)

Ion Barbu și Jean-Arthur Rimbaud

Abstract

Acest articol începe prin a prezenta cadrul de influență și penetrare al poeziei lui Arthur Rimbaud în literaturile europene, în special în literatura română. În acest context criticii literari nu au detectat nici un semn de influență a lui Rimbaud asupra operei lui Ion Barbu, în ciuda admirației poetului pentru Rimbaud. Formația științifică a lui Ion Barbu este considerată de autorul articolului a fi asemanătoare cu performanța lui Omar Khayyam.

Cuvinte-cheie: influența lui Arthur Rimbaud, Ion Barbu, simbolism, suprarealism.

This article starts with the presentation of the framework held by the influence of Arthur Rimbaud's poetry and the degree of its penetration into the European literatures, including Romanian literature. In this context the literary critics have detected no signs of Rimbaud's influence in Ion Barbu's works despite of the poet's admiration for Rimbaud. Ion Barbu's scientific formation is considered by the author of the article to resemble the degree of performance that was found in Omar Khayyam's works.

Keywords: Arthur Rimbaud's influence, Ion Barbu, Symbolism, Surrealism.

Poezia lui Jean-Arthur Rimbaud (Charleville, 20 octombrie 1854 – Marsilia, 10 noiembrie 1918) a fost răspândită, în România, mai mult în original. Cea mai veche ediție existentă în colecțiile Bibliotecii Academiei Române ori ale Bibliotecii Naționale din București este cea datorată lui Paul Verlaine, din 1895.³³ Numai așa se explică de ce, credem noi, influența creației sale asupra literaților români este invers proporțională cu exegeza și traducerea din opera lui în limba română.

Nici în celelalte literaturi europene, creația poetică a lui Rimbaud n-a penetrat mai repede ori mai puternic.

În poezia anglo-saxonă, de pildă, poezia lui Rimbaud și a celorlalți mari simbolști francezi a fost cunoscută la sfârșitul secolului trecut prin antologia datorată poetului și

criticului englez Arthur Symonds,⁴⁰ deși poetul francez este considerat un premergător al poeziei imagiste americane moderne cu poema *Marine*.²⁰ În schimb, K.E. Gilbert și H. Kuhn, în tratatul lor dedicat istoriei esteticii, nu-i recunosc lui Rimbaud nici o influență asupra creației literare universale și nici nu-i menționează cel puțin numele ori poezia, fie în edițiile engleze din 1939 și 1953, fie în cea românească din 1972.²²

În literatura de limbă germană, Stefan George este influențat, printre alții, de Baudelaire, Mallarmé și Rimbaud, ca o reacție antinaturalistă. La Georg Trakl, lirica lui Baudelaire și Rimbaud a avut rol de a-i declanșa căutările proprii. Dramaturgul Friedrich Dürrenmatt își recunoaște precursorii în Aristofan și Kierkegaard, dar și



în Trakl și Rimbaud, cel din *Le bateau ivre*, sau în retorica barocă a lui Claudel etc.²⁶ De reținut că ultimii doi autori sunt scriitori de origine austriacă și, respectiv, elvețiană, iar Stefan George, în ultimele clipe de viață, s-a refugiat în Elveția ca protest împotriva Prusiei, patria natală.

Nici în literatura neogreacă, dacă luăm în discuție o altă literatură europeană, dar din zona noastră geografică, cu care literatura română a avut legături intrinseci până într-o anumită perioadă istorică (1830) și după care s-au dezvoltat independent una de alta, nu a suferit de influența creației lui Rimbaud, deși l-a dat literaturii franceze pe Moréas, *alias* Ioannis Papadiamantopoulos, cel care, la Atena, publicase unica sa antologie de versuri în limba maternă și în franceză *Turturele și vipere* (1872), în care limbă ultimă va excela, după 1880, autorul *Manifestului simbolismului*.¹⁹

Să fie un recul propriu al culturilor anglo-americe și germane față de spiritualitatea de origine neolatină ori un caz aparte care îl privește în special pe Rimbaud? Americanii declară, fără nici un

ocol, că *Le bateau ivre* se trage direct din Poe.¹⁶ Germanii au întrezărit și ei că opera francezilor Baudelaire, Mallarmé, Verlaine și Rimbaud este inspirată nu numai din E.A. Poe, ci și din Swedenborg, E.T.A. Hoffmann și R. Wagner.²⁶

Cât privește pe literații greci, aceștia au alte motive, probabil. La ei, sincronismul și mândria națională nu au contingente așa de aprige. Ei poartă încărcătura unor întâietăți profunde fără egal, fiind lipsiți de acele complexe freudiene care provoacă infirmități afective.

Fără a încerca să fim arbitri, căci nu ne-am propus acest lucru, menționăm asemenea aserțiuni și situații ca atare.

Întâia mențiune a lui Rimbaud și a operei sale poetice, în presa românească, îi aparține lui Ion Minulescu, în 1908, care îi făcea portretul literar însoțit de o gravură a chipului său.³⁰ Următoarea însemnare despre poetul francez se produce patru ani după aceea, în 1912, când apărea un profil literar datorat unui neofit anonim.¹ Celelalte două (și ultimele până în 1918), prin informațiile luate din studiul lui Marcel Coulon, din *Mercure de France*,³¹ ori din cartea lui Gustave Kahn, *Simboliști și decadenti*,² exegeza operei lui Rimbaud nu progresează. De subliniat, în acest răstimp nu se înregistrează în volum nici o traducere în limba română. Trecuseră aproape trei decenii de la decesul său și alți atâția de când încetase a mai scrie, însă, în România, reverberația operei în direct nu avea să vină decât mult mai târziu.

George Hanganu va publica, la scurt timp unul de altul, două studii despre Rimbaud,²³ dintre care unul în limba franceză.²⁴ Tot în această limbă, publicase, mai înainte, în 1933, un studiu Benjamin Fondane, devenit, ulterior, cetățean francez, în 1939.²¹

După al Doilea Război Mondial, poezia lui Rimbaud își face loc în haină românească prin traduceri datorate lui Ion Frunzetti (1945),³⁵ Petre Solomon (1961 și 1968)^{36, 37} și N. Argintescu-Amza (1968),³⁷ Tașcu Gheorghiu (1979),³⁸ dar și prin studiile mai mult ori mai puțin extinse ale lui Al. Philippide (1957),³² Petre Solomon (1980)⁴² sau Horia

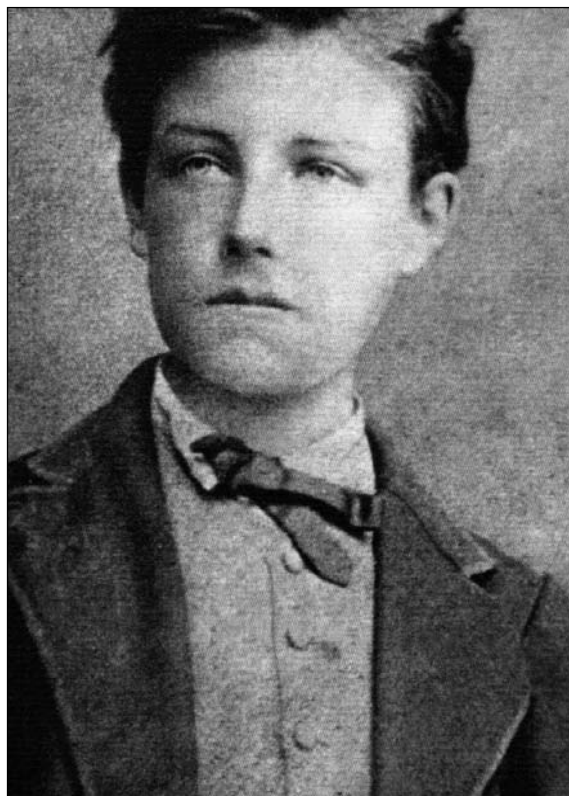
Lovinescu (1981).²⁹ Se pare că studiul acestuia din urmă a constituit teza de doctorat, în 1946, a autorului ei, dar care, în prefața volumului, este subintitulat *eseu*. O teză de doctorat cu același titlu își propusese să susțină, prin anul 1922, la Universitatea Sorbonei, criticul și istoricul literar Vladimir Streinu.

Preocupările privind cunoașterea operei lui Rimbaud au trecut, în acești ani, chiar interesul național.

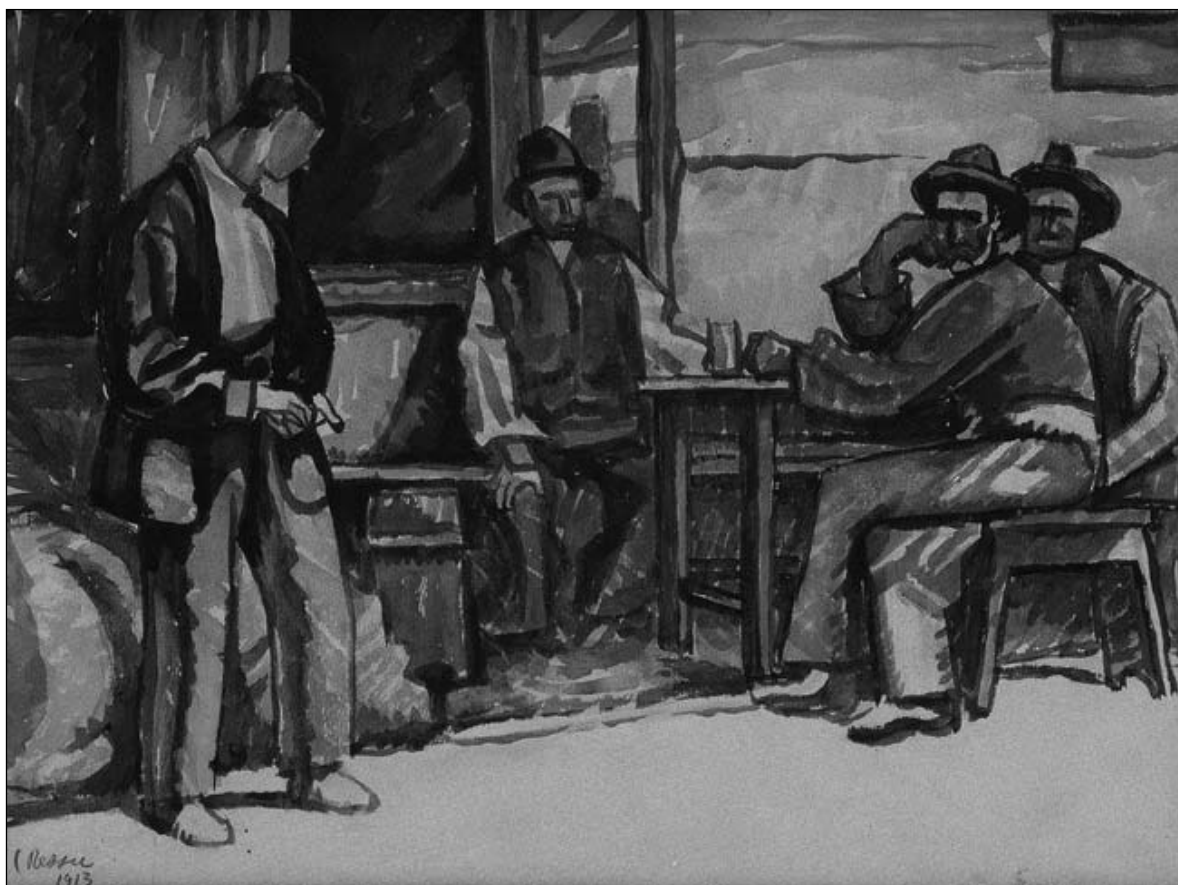
Astfel, în două convenții culturale încheiate de statul român cu Ungaria, în 1958,³⁹ și cu patria de obârșie a poetului, în 1966,³⁴ a fost stipulată publicarea, în maghiară și, respectiv, în franceză, a două ediții din creația rimbaldiană.

În privința influenței directe a lui Rimbaud însumată creației literare românești propriu-zise, exegeții au fost și mai zgârciți.

În istoriografia literară românească, pot fi distinse două curente antagonice, în care unul tradiționalist, în fruntea căruia trona belicos Nicolae Iorga și care vedea în simbolism nebuni simulați și escroci („Simbolism, săpun literar care nu curăță”)²⁵, și al doilea – modernist, la care au aderat nu numai marii creatori ai secolului al XX-lea, tacit sau prin declarații zgomotoase, cei mai mulți prin creații, avându-i ca mentori pe Al. Macedonski, O. Densusianu, E. Lovinescu ș.a.¹⁰ Însă, în luările lor de poziție, a căror autoritate este inatacabilă, nu întâlnim referințe concrete la vreun poet român, pentru a discerne direct ori indirect influența rimbaldiană. Ci tot ce-au scris privitor la poetul francez sunt considerații polemice reciproce sau la adresa lui N. Iorga.²⁸ În schimb, va scrie G. Călinescu, într-un stil voalat, recunoscând în Șt. Petică, de pildă, un „cunoscător perfect al poeziei franceze noi în chiar spiritul ei: Laforgue, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé...”¹², dar numai atât. În poezia bacoviană, același G. Călinescu va conchide că „prototipii sunt Rodenbach, Rimbaud și Verlaine”,¹² iar în poezia lui Perpessicius, va depista o asemănare cu atmosfera rimbaldiană din *Le dormeur du val*.¹² De altfel, în privința lui Rimbaud, asemenea lui E. Lovinescu, s-a abținut și G. Că-



linescu să facă vreo referință în propria corespondență.^{12, 27} Nici Tudor Vianu, la începutul carierei sale didactice, nu s-a deosebit de cei doi contemporani ai săi. Într-una din părțile tratatului de estetică (*Structura și creația artistică*), referindu-se la mecanismul operei, scrie: „Firește, sunt artiști la care precumpănește originarul, alții la care domină cultura. Comparați pe Rimbaud cu Leconte de Lisle! Comparați pietatea naivă a unui Duccio cu arta savantă a unui Rafael, pictor al umanismului, cum a fost numit odată.”⁴⁶ Este o considerație împrumutată de la B. Berenson⁸ și fără nicio legătură cu literatura română. Totuși, comentând corespondența sinesteziiilor lui Rimbaud din sonetul *Voyelles* cu cele descrise de Ernst Jünger în studiul *Lauda vocalelor* (în vol. *Blatter und Steine*)^{44, 45}, Tudor Vianu a introdus în discuție sonetul *Sonuri și colori* al lui Mircea Demetriade, „care, inspirat de Rimbaud, nu aduce mai puțin răsfângeri din implicațiile proprii limbii noastre.”^{17, 18, 45} Observațiile lui T. Vianu privesc, în continuare, creațiile lui Al.A. Philippide, T. Arghezi, Lucian Blaga ș.a., însă nici una sub incidența influ-



ențelor ori, ca în cazul lui Mircea Demetriade, al imitațiilor din Rimbaud.

Totuși, influențele sau asemănările rimbaldiene există în literatura română. Cu mai multă atenție, Ov. S. Crohmălniceanu a găsit acele spații obturate la înaintași.¹⁵ Le-a găsit în poezia lui T. Arghezi, bineînțeles, cel care frecventase cenaclul lui Al. Macedonski, fiind debutat de acesta. Descoperă că Bacovia și Al. Philippide a constatat independent unul de celălalt *Je est un autre*, asemenea lui Rimbaud. Iar cel care a scris *Rimbaud le voyou*, în 1933, respectiv B. Fundoianu, nu putea să-l cunoască atât de bine ca exeget, dacă nu și-l asimila, mai întâi, ca poet de limbă română. Are pentru suprarealiști, cum ar fi Gelu Naum, poeți care îi continuau ideatic în mod paradoxal pe simbolisți, dar nu în sensul reluării travaliului lui Rimbaud asupra verbului, ci, ca o descărcare electrică, străfundurile experienței proprii fiind, o cu totul altă părere decât a lui Vladimir Streinu, care respingea pe suprarealiști, ca voluntari ai servilismu-

lui literar, și suprarealismul, ca sentiment de două ori penibil: o dată, ca dependență, și, a doua oară, ca întârziere a culturii și spiritului literar românesc față de Europa. Ba, suprarealiștii cereau, asemenea lui Rimbaud, incendierea tuturor muzeelor.⁴¹ Același lucru îl exprimau Ion Barbu și Ion Vineanu, în anii 1926–1927, respingând suprarealismul ca desuet, după douăzeci de ani de la încheierea lui în Europa. În poezia lui Ion Barbu, istoricul literar Ov. S. Crohmălniceanu nu a depistat nici un fel de influențe, deși îl citează pe poetul francez de-a lungul întregului excurs despre creația barbiană, dar nici nu menționează undeva că eseul *Rimbaud* a fost scris la aproape două decenii după ce opera lui principală se încheiase definitiv. Oricum, era ceva, întrucât Tudor Vianu nu realizase nici o apropiere între Ion Barbu și Rimbaud, în studiul ce i-l dedicase în anul 1935⁴³ și nici după aceea. Iar formularea că Ion Barbu ar fi părăsit poezia, asemenea lui Rimbaud, ca pe un eșec, este o gravă confuzie care nu se regăsește nici în

mărturisirile poetului, decât ca un moft, dar nici în activitatea lui de după publicarea cărții de versuri, *Joc secund*. Aceeași similitudine cu Rimbaud, de drum fără întoarcere, a făcut-o Ov. S. Crohmălniceanu, referindu-se și la Eugen Ionescu, care ar fi părăsit critica literară, după scrierea volumului *NU*, în favoarea dramaturgiei, deși autorul *Cântăreței chele* a mai perseverat în luări de poziții tranșant eseistice. Ulterioarele citări ale lui Rimbaud atingătoare de poezia lui Simion Stolnicu, Miron Radu Paraschivescu (traducător din Rimbaud) și Maria Banuș sunt demne de luat în seamă, pentru că cei trei nu au fost înserați ca simbolști și, implicit, rimbaldieni în antologia dedicată respectivului curent literar de Lidia Bote, în anul 1968,¹⁰ și nici analizați în monografia, radiografiind același curent, în anul 1966, de aceeași cercetătoare.⁹ De altfel, Ov. S. Crohmălniceanu este coautor, alături de Ion Caraion, al unei antologii a poeziei franceze, începând cu Rimbaud.¹¹

Creația lui A. Rimbaud decupată din spațiul literar simbolist ori de altă apartenență teoretizantă trebuie văzută nu atât în sine, cât ca refracție asupra întregii arte poetice, dar și asupra întregii științe și conștiințe ale umanității. În aceasta constă, printre altele, poziția unică a poetului Ion Barbu, *alias* matematicianul Dan Barbilian, față de creația lui A. Rimbaud. Căci Ion Barbu s-a înălțat, în poezia sa, la nivelul creației rimbaldiene, însă pe alte căi decât cele ale celorlalți poeți români. De aceea, experiența poeziei barbiene, de pe o parte, și a teoretizărilor lui din eseul *Rimbaud*, pe de alta, constituie o poziție originală în creația literară românească și, credem noi, la nivel european.

Ion Barbu este unul dintre acei poeți a cărui pregătire științifică de performanță se poate asemăna cu cea a lui Omar Khayyam. Ambii au realizat, atât în poezie, cât și în știință, creații de seamă de egală valoare pe scara axiologică. Trecerea de la poezie la matematică, în ceea ce îl privește pe Ion Barbu, nu s-a făcut brusc. Ci Ion Barbu, după experiența poetică încheiată prin publicarea cărții de versuri *Joc secund*, la începutul anului 1930, a schimbat creația

literară, în favoarea celei matematice. Nu a fost vorba de vreun abandon. Ba, chiar a scris și poezii, și eseuri. Dar în paralel cu creația poetică, Ion Barbu exersa matematici superioare. Experiența poetică a lui Rimbaud a trăit-o la altă vârstă și la alte altitudini culturale. Încă din octombrie 1921, pomenea de el în corespondența în versuri cu Simon Bayer: „J’épelle bravement Rimbaud /.../ Á la valeur visuelle des a, o, u, i é, / Je romps ta songerie et lance une sottise.. /.../ Mais, depuis, toujours, bravant des mers de givre, / Tes «baumes d’Arabie» surchargent mon «Bateau ivre».”⁵ (Cutezător silabisesc Rimbaud /.../ La valoarea vizuală a lui a, e, i, o u, / Îți întrerup visarea și-mi scapă o prostie... /.../ Dar, de atunci, mereu, înfruntând mări de gheață, / «Balsamele-ți arabe-mi domină *Nava beată*».) Într-un interviu din septembrie 1929, când se apropia să încheie parțial cariera literară, declara: „Am o singură evlavie: Edgar Poe și trei admirații: Mallarmé, Rilke, Rimbaud.”⁶ Ulterior, în iulie 1947, într-o scrisoare către Nina Cassian, avea să declare că îl consideră pe Moréas mai mare decât Rimbaud, ca Mallarmé și Kafka, „pentru poezia lui de locuri comune reabilitate, superficialități de adânc, hrănitoare ca oliva atică răsădită din Aquitania”⁷

Un an mai târziu, după susținerea conferinței-eseu despre Rimbaud, într-o alta dedicată lui Jean Moréas, prezentată în același cerc literar, în iunie 1948, a făcut precizarea: „Chez Moréas (toujours la Moréas des *Stances*) il n’est pas question d’inventer, mais de purifier et de réduire. On voudra bien nous passer l’innocente manie – véritable déformation professionnelle – de recourir encore, pour le comparer et le mieux comprendre, à quelque mathématicien. C’est le formalisme de Félix Klein ou plutôt le purisme logicien de Hilbert, qu’il évoque inlassablement.”⁶ / La Moréas (Moréas tot cel din *Stanțe*, nu e vorba de invenție, ci de purificare și de reducere. Veți binevoi să ne iertați mania inocentă – adevărată deformare profesională – de a recurge, pentru a-l compara și a-l înțelege mai bine, la cutare matematician. / Moréas / evocă neostoit formalismul lui Felix Klein sau, mai degrabă,

purismul logic al lui Hilbert. / Transferul efortului poetic al lui Rimbaud, pe de o parte, și al lui Jean Moréas, pe de alta, în creația matematică și în lumea matematicienilor, nu putea fi făcută decât de un specialist în cele două materii. Iar după alți ani, în 1955, pe când fusese cuprins în colectivul de traducători ai creației lui Shakespeare în limba română, Ion Barbu avea să facă următoarele disocieri: „Un lucru al artei e, în primul rând, un lucru moral. E imoral să iei în deșert tainul tău de muncă și să nu faci atât de bine cât poți face. Strălucitele improvizații ale cutărui sau cutărui poet sunt basme. Ori e vorba de o glorie suprafăcută, ori avem de a face cu o uriașă condensare de activitate, vădită în secătuirea ce-i urmează. Cazul lui Rimbaud nu a fost altul.”⁵

Astfel, poetul și matematicianul Ion Barbu – Dan Barbilian, deși declarase, între timp, „Numai matematicile mă fericesc. Poezia mă declanșează.”⁷, dar și „Cea mai bună pagină ce-am scris este *Veghea lui Roderick Usher*” (deci o anulare a poeziei și a prozei, o dublă anulare!?), cinstea prin Rimbaud arta de geniu la care alătura geniul matematic, ca fiind la fel de strălucitor și înălțător.

Ceilalți rimbaldieni (și nu numai români), care au scris sub influența creației poetului francez ori asemănător, explicitându-se totodată și în excursuri separate, cum ar fi Al. Macedonski, Ovid Densusianu, Ion

Minulescu, Nicolae Davidescu, Ion Pillat, B. Fundoianu, Al. A. Philippide ș.a., nu-i pot fi egali lui Ion Barbu în ceea ce privește pătrunderea teoretică asupra creației lui Rimbaud.

Eseul intitulat *Rimbaud* a fost realizat de Ion Barbu direct în limba franceză și prezentat, la 22 ianuarie 1948, sub formă de conferință, în lectura Yvonnei Strat⁴⁸, în salonul căreia aveau loc periodic ședințe cu caracter literar. După lectura eseului-conferință, a urmat un recital din creația rimbaldiană, versuri și proză, în interpretarea alternativă a Vioricăi Anghel și a Margaretei Romane-Pușcariu, absolvente de Conservator, Jean Herdan – nepotul actorului de Max, Sanda Stolojan – nepoata lui Duiliu Zamfirescu, poetul Dan Botta și inițiatoarea acestui salon literar – Yvonne Strat, toți cunosători rafinați ai limbii franceze. Eseul se păstrează în varianta manuscrisă inițială, dar și în alte trei variante dactilo succesive, fiecare având corecturi olografe aparținând lui Ion Barbu. Prima variantă (în mss.) și ultima (dactilo) se află în posesia Muzeului Literaturii Române din București,⁴⁷ iar celelalte, în colecția scriitorului Adrian Rogoz. O variantă quasi-definitivă a fost publicată, în traducere română, în anul 1967³, o alta în anul 1970⁵, precum și în volume, dar atât în franceză, cât și în traducere.^{4, 6}

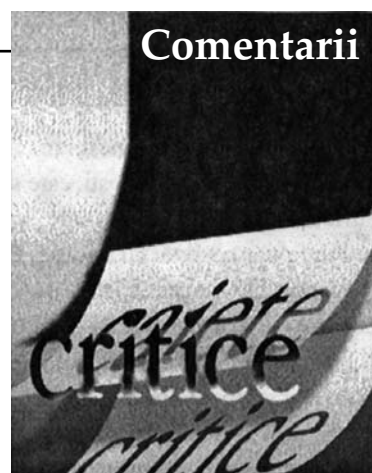
Bibliografie

1. *** *Arthur Rimbaud. Un precursor al simbolismului în literatură*, în „Viitorul”, V, 1912, nr. 1631, p. 2;
2. *** „*Sonetul Vocalelor*” de *Arthur Rimbaud*, în „Viitorul”, VI, 1913, nr. 1996, p. 2; Prezentarea capitolului despre Rimbaud din cartea lui Gustave Kahn *Simboliști și decadenți*.
3. Ion Barbu, *Rimbaud*, în „Luceafărul”, VII, 1 august 1964, nr. 16 (149), p. 12;
4. Ion Barbu, *Pagini de proză*, Ediție, studiu introductiv și note de Dinu Pillat, Editura pentru Literatură, București, 1968, pp. 107–118;
5. Ion Barbu, *Poezii*, Ediție îngrijită de Romulus Vulpesco. Editura Albatros, 1970, pp. 339–344;
6. Ion Barbu, *Versuri și proză*, Ediție îngrijită, prefată și tabel cronologic de Dinu Pillat, 1970, Editura Minerva, București, pp. 235–246;
7. *Ion Barbu, în corespondență*, I, Ediție îngrijită de Gerda Barbilian și Nicolae Scurtu, note și indici de Nicolae Scurtu, 1982, Editura Minerva;
8. B. Berenson, *Die mittelitalienschen Maler der Renaissance*, 1925;

9. Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, EPL, București, 1966;
10. Lidia Bote, *Antologia poeziei simboliste românești*, EPL, 1968;
11. Ion Caraion & Ov. S. Crohmălniceanu, *Antologia poeziei franceze de la Rimbaud până azi*, București, vol. I-III, 1974-1976;
12. G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Compendiu, 1968, EPL;
13. G. Călinescu, *Correspondența lui... cu Al. Rosetti (1935-1951)*, Ediție îngrijită, cu prefață, note și indice de Al. Rosetti. Cu o postfață de Vasile Nicolescu, Editura Eminescu, București, 1977;
14. G. Călinescu, *Scrisori și documente*, Editura Minerva, București, 1979;
15. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I-III, Minerva, 1972, 1974, 1975;
16. Marcus Cunliffe, *Literatura Statelor Unite*, EPL, București, 1969;
17. N. Davidescu, *Din poezia noastră parnasiană. Antologie critică*, 1943;
18. Mircea Demetriade, *Sonuri și colori*, în „Românul”, decembrie 1906;
19. C. Th. Dimaras, *Istoria literaturii neogrecești*, EPLU, București, 1968;
20. Serge Fauchereau, *Introducere în poezia americană modernă*, Editura Minerva, București, 1974;
21. Benjamin Fondane, *Rimbaud le voyou*, Paris, 1933;
22. K. E. Gilbert & H. Kuhn, *Istoria esteticii*, Editura Minerva, București, 1972;
23. George Hanganu, *Doi poeți vizionari: Ch. Baudelaire și A. Rimbaud*, Arad, 1938;
24. George Hanganu, *L'Univers poétique d'Arthur Rimbaud*, Brașov, 1938;
25. Nicolae Iorga, *Simbolismul*, în „Drum drept”, 24 ianuarie 1925;
26. Mihai Isbășescu, *Istoria literaturii germane*, Editura Științifică, 1968;
27. E. Lovinescu, *Scrisori și documente*, Editura Minerva, București, 1981;
28. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, București, vol. I-III, 1981;
29. Horia Lovinescu, *Rimbaud*, Eseu, Editura Univers, București, 1981;
30. Ion Minulescu, *Arthur Rimbaud*, în „Revista celorlalți”, I, 1908, nr. 2;
31. Const. Paul, *În Franța: Problema Arthur Rimbaud este discutată încă în studii capti-vante*, în „Flacăra”, III, 1913, nr. 7, pp. 62-63;
32. Al. Philippide, *Arthur Rimbaud*, în „Tânărul scriitor”, 1957, nr. 2, p. 68;
33. A. Rimbaud, *Les Stupra. Sonnets*, Paris, 1871; Arthur Rimbaud, *Poésies complètes avec préface de Paul Verlaine et notes de l'editeur*, 1895;
34. Arthur Rimbaud, *Oeuvre*, Paris, București, 1966;
35. A. Rimbaud, *Iluminările*, Precedate de poeme din *Primele versuri*, în tălmăcirea lui Ion Frunzetti, București, Editura Fundația Regală, 1945;
36. A. Rimbaud, *Poezii*, în românește și prefață de Petre Solomon, 1961;
37. A. Rimbaud, *Scrieri alese*, Tălmăcirii de Petre Solomon și N. Argintescu-Amza, prefață de Al. Philippide, note și comentarii de Irina Bădescu, 1968;
38. A. Rimbaud, *Un anotimp în infern. Iluminările*, trad. Tașcu Gheorghiu, cuvânt înainte de Irina Mavrodin, București, Albatros, 1979;
39. A. Rimbaud, *A részeg hajó*, Összegyűjtött művek, Budapest, 1958;
40. Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, 1899;
41. Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, București, ESPL, 1968, vol. II;
42. Petre Solomon, *Rimbaud – o călătorie spre centrul cuvântului*, 1980;
43. Tudor Vianu, *Ion Barbu*, Cultura națională, București, 1935;
44. Tudor Vianu, *Funcțiunile metaforei*, în „Rev. Fundației Regale”, XII, 1945, 7;
45. Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, ESPL, București, 1957;
46. Tudor Vianu, *Estetica*, EPL, București, 1968;
47. Muzeul Literaturii Române București, nr. 23, 550/1; 23, 550/17;
48. Yvonne Strat este aceeași care a tradus în limba franceză și a editat, în ediție bilingvă, în 1972, poezia barbiană. De asemenea, este autoarea a numeroase tablouri în creion ale poetului la anii senectuții.

Caius Traian
DRAGOMIR

Dreptul – principiu universal și subiect de apartenență



Résumé

Crima supremă, în ordinea umană, este uciderea. Ofensa adusă unei credințe religioase este – și aceasta – necesar a fi exact considerată. Există dreptul la liberă exprimare, există, tot în calitate de drept universal, și cel privind propria imagine și identitate. Credința religioasă este o componentă esențială a propriei identități, ca și rasa, civilizația, sexul. Libertatea exprimării și dreptul la proprie identitate nu trebuie să se ciocnească.

Cuvinte-cheie: liberă exprimare, dreptul la imagine proprie, identitate, crimă, omucidere.

The ultimate, supreme crime in the history of civilization is killing humans. Offending one's faith is, certainly, a very severe injury. There is the right (as an essential human right) regarding the freedom of expression –, but there is also the right to one's own image and identity. The faith is an essential part of one's own identity, same like the race, nation or gender. The two rights – freedom of expression and personal identity and image – should not collide.

Keywords: freedom of expression, right of one's own image, identity, crime, murder.

Am în vedere un post român de televiziune care poate fi lesne remarcat de către orice telespectator obiectiv drept unul de o specială calitate, comparabilă aceleia a unor canale internaționale general apreciate pentru nivelul programelor pe care le realizează. Neîndoiește, nu este singurul canal tv din România de o valoare demnă de a fi notată, pentru capacitatea sa de iradiere în conștiința colectivă a unei națiuni în general nu foarte ușor de mulțumit. (Este drept că mai toate posturile românești sunt relativ deficitare în sfera informațiilor și comentariilor privind politica și evenimentele externe, dar în această privință este încă nevoie de o oarecare îngăduință și răbdare a publicului, pentru motive la care nu mă voi referi acum.)

Ceea ce am remarcat însă cu regret, și aceasta pe o perioadă lungă de timp, însă mai frecvent, în mod cert, în ultima vreme, este faptul că respectivul post – uneori și altele – exprimă lucruri, observații, sau se folosește pur și simplu de simple expresii care nu doar fac remarcată convingerea atee a cel puțin unuia dintre principalii săi comentatori, dar constau indiscutabil în fraze jignitoare, sau neglijente, sau de o penibilă și – scuzat să fiu – incultă considerare a credințelor religioase în general, dar cu deosebire a Creștinismului. Mă simt personal afectat de faptul că, în calitate, cu deosebire, de credincios creștin, dar cu siguranță și drept o persoană care și-a formulat cu atenție rațiunile filozofice, istorice și culturale, prin care își fundamentează credința,

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

rămânând însă apt să interacționeze direct cu aceia care o critică, mă văd obligat să aud respectivele impietăți, în fapt ineptii, presărând spațiul unor emisiuni remarcabile, de un indiscutabil talent și care îmi oferă altminteri o indiscutabilă satisfacție, ca amator de polemici probând talent, de o politică în același timp vehementă și dreaptă, de o critică superbă, de șoc, dirijată împotriva nebunilor unei perioade stupide a istoriei țării mele.

Socotesc a fi corect să fie respectate sensibilitățile tuturor celor care sunt de aceeași credință ca și mine și care nu vor să se lipsească nici de emisiuni de o aleasă condiție jurnalistică. Nu aș fi făcut, cu toate acestea, demersul în care mă implic, scriind prezențele rânduri, dacă nu s-ar fi întâmplat ceea ce s-a întâmplat acum aproape o lună la Paris, în redacția acelui săptămânal de presupus umor. Nu pot compara ceea ce nu este de comparat, dar, oricum, mă vor interesa totdeauna mult mai mult emisiunile postului meu preferat de televiziune, din România, decât orice fel de caricatură, lipsită de prea multă inspirație tocmai pentru că se adresează tematic unei anumite ideologii. Se știe că orice formă de artă – inclusiv, sau mai ales, în cazul cuvântului și imaginii – își pierde valoarea și semnificația când este acaparată de o intenție pe care am putea să o numim fie pătimașă, fie îndârjit propagandistică; o anumită detașare – nu lipsită însă de pasiunea exprimării în sine – este proprie adevăratei creații.

Săptămânalul francez, redacția sa, oamenii ei au fost victimele unei crime de excepționale și înfiorătoare proporții. Așa ceva nu trebuie cu nici un chip să se întâmple; pe lângă faptul că ființa umană, chiar și socotită de a fi compromisă prin rea-voință față de semenii, are în sine sacralitate ce vine din suflul divin pe care l-a primit. Pe de altă parte, măreția patriarhilor și profeților, de la Noe la Abraham, până la Sfântul Ioan Botezătorul și, în ultimă instanță, până la Mahomed care, fără să accepte divinitatea lui Iisus, în care cred și astfel îmi găsesc locul spiritual în calitatea mea de creștin ortodox, este totuși urmat și venerat de peste un miliard de credincioși, nu are

nevoie să fie apărată individual de vreun om, și aceasta mai ales prin uciderea unor ființe umane. Despre lucrurile acestea au vorbit și au scris mulți, nu voi continua acum, pe tema lor. Mă voi referi pe scurt la cu totul altceva.

Se invocă, în apărarea publicării unor caricaturi vizând o anumită credință religioasă, privind marile persoane și repere în care o religie sau alta se concretizează, dreptul inviolabil la liberă exprimare. Dreptul într-o autentică viziune etică, morală este însă universal sau nu există; Kant explică, în modul cel mai clar, că moralitatea însăși se relevă în faptul că maxima acțiunii tale oate fi adaptată ca principiu universal. Dumnezeu însuși ne-a poruncit, prin Moise, în Decalog – porunca a șasea – „să nu ucizi”. Poți spune tuturor oamenilor acest lucru – contrariul „să ucizi” nu poate fi adoptat ca maximă universală, fără ca umanitatea însăși să dispară. Dreptul la liberă exprimare este un comandament uman și nu unul divin, dar, aparent, el poate fi universalizat, în sens kantian.

Se uită un lucru decisiv însă: între drepturile universale ale omului se află și dreptul la propria imagine – ori în această imagine de sine, pentru mine și pentru foarte mulți, apartenența la o credință, la o religie este cu mult mai importantă decât culoarea pielii, orientarea liniei ochilor, locul de naștere sau etnia la care particip. Dacă nu pot fi jignit – dacă nu se poate încerca nimic în acest sens –, pentru rasa mea, pentru culoarea pielii mele, pentru limba maternă pe care o vorbesc, pentru națiunea mea, de aș fi batjocorit pentru credința pe care o am, creștin fiind, sau musulman, sau ateu, sau budist, sau mozaic? Identitatea mea poate fi mai profund vizată în cazul credinței mele decât în orice alt sens. Evident, nu crima soluționează o asemenea problemă – simpla ridicare disprețuitoare din umeri a celui credincios și insultat poate fi suficientă.

Ce se întâmplă însă cu universalitatea dreptului? Pe emblema unuia dintre cele mai culturale state ale lumii – a uneia dintre țările care au participat cel mai intens și masiv la marea istorie, este scris, ca deviză, și nu în limba respectivei națiuni:



„Dumnezeu și dreptul meu”. Dumnezeu, deci, așa cum ni se cere tuturor, de către Iisus: mai presus de orice. Dar ce este cu dreptul meu – în fond înțeleg: a nu mi se refuza niciodată, nici mie, dreptul pe care îl am ca ființă umană. Și totuși, de ce al meu? Nu putea fi simplu: dreptul – deci, după Dumnezeu, dreptul. În familia regală a României este spus, ca un angajament perfect: „Nihil sine deo”. Oamenii au însă ten-

dința nefastă de a se gândi doar la dreptul lor? Adesea este așa. A lupta cu terorismul, ca act întru totul îndreptățit, va deveni o încheștare fără sfârșit, dacă nu vom începe a socoti că, prin referire din nou la Immanuel Kant, după Dumnezeu va trebui să vorbim despre dreptul universal și, consecutiv, implicit, despre dreptul tău, al lui sau al ei, al lor, al tuturor și abia, în cele din urmă, al meu din simplă eleganță a stilului.

Tânărul Cioran și ispita franceză. Discursul epistolar îndrăgostit

Abstract

Studiul de față își propune să urmărească, pornind de la scrierile epistolare, eseistice și publicistice din epocă, procesul intim în urma căruia Cioran a ajuns să opteze, în anii '40 ai secolului trecut, pentru cultura și identitatea lingvistică franceză. Inclusiv abandonarea angajamentelor extremiste din tinerețe se lasă explicată prin seducția estetică a Franței, ca formă de civilizare a „barbarului” filogerman și de acomodare – reciproc avantajoasă – între identitatea culturală centrală și cea periferică.

Cuvinte-cheie: *decadență, vitalism, seducție, stil, identitate.*

Based on the correspondence, essays and publicist writings in the epoch, the present study sets out to track the intimate process that made Cioran prefer the French culture and linguistic identity during the 40's of the last century. The abandonment of the extremist engagements in his youth can also be explained by France's aesthetic seduction as a form of civilizing the filo-German "barbarian" and of accommodating – under a mutual advantage – the central cultural identity with the peripheral one.

Keywords: *decadence, vitalism, seduction, style, identity.*

Pentru tânărul Emil Cioran, care și-a petrecut primii ani de viață la periferia ardeleană, pronunțat germanofonă, a unui Imperiu Habsburgic muribund, dar și la „frontiera balcanică a civilizației” (după cum va nota mai târziu), Germania va fi prima gazdă externă. Pe vremea aceea nu cunoștea – după propriile-i mărturisiri din *Entretiens...*¹ – decât la modul aproximativ limba franceză. Era, în schimb, „singurul român” care frecventa biblioteca în limba germană din Sibiu/Hermannstadt. Primele însemnări păstrate din adolescență sunt mai ales comentarii despre romane franțuzești (de, între alții, Zola, Flaubert, Alphonse Daudet, Anatole France); cărțile nu au fost citite însă în original, ci în traduceri românești. Ca student la Facultatea de Filosofie

din București, după câteva săptămâni petrecute în cadrul Școlii de vară la Geneva (1931), primește prima bursă de studii la Universitatea din Berlin (1933), unde se lasă contaminat de frenezia mesianică, eroică și vitalistă a hitlerismului în ascensiune. Pleacă apoi la München, revenind după un an în capitala Germaniei. În martie 1935 (cu plecare de pe 28 februarie) evadează însă pentru o lună la Paris, unde se afla, tot cu o bursă, prietenul său Bucur Țincu, autor – pe urmele raționalistului catolic Henri Massis – al unei „apărări a civilizației” în răspăr cu majoritatea „neobarbară” a congenerilor. Într-o scrisoare către Aurel Cioran (martie 1935) notează următoarele: „Multe lucruri am învățat aici și multe am învățat să le uit. Numai melancolia a rămas aceeași, dulce și

Paul CERNAT - Universitatea din București, Facultatea de Litere, e-mail: cernatpaul@gmail.com.
1 Sylvie Jaudeau, *Entretiens avec Cioran: suivis d'une analyse des œuvres...*, José Corti, Paris, 1990.

amară, la Paris ca la Sibiu, Berlin sau Râul Sadului". Iar într-o altă, către părinți, din 26 martie 1935: „Dacă n-aș fi fost la Paris, toată viața aș fi regretat”². Va rămâne la Paris o viață și nu va regreta prea mult.

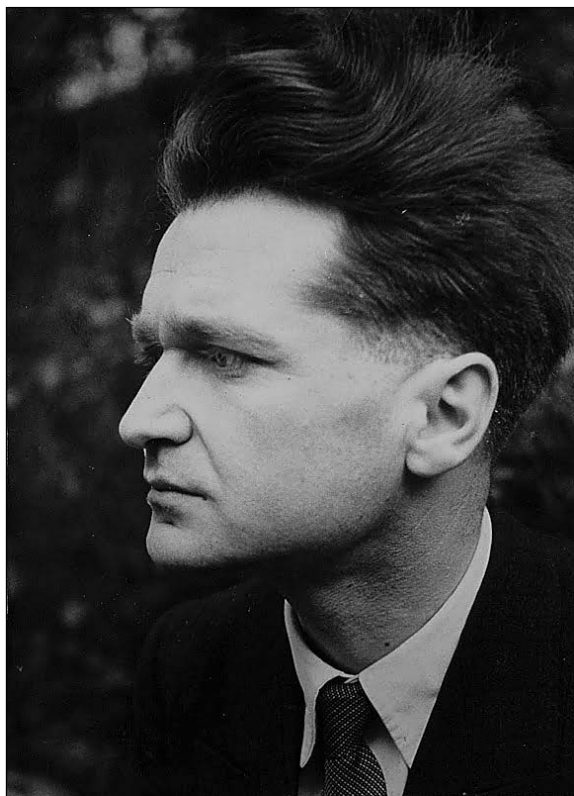
Într-un articol din 1932 (*Pentru o orientare înspre cultura germană*), pleda ferm „pentru o orientare înspre cultura germană” și împotriva „formalismului” culturii franceze: „Mă gândesc, nu fără melancolie, la destinul culturii românești, cultură parazită a Franței. Am fi fost incomparabil mai departe dacă, în loc să stăm în umbra Franței, am fi stat la umbra Germaniei. Toate valorile culturii franceze păstrează un caracter de echilibru formal care (...) devin caricaturi sau compromis în culturile străine sau în culturile mici. (...) Atunci, însă, când am fi împrumutat elemente de la germani, a căror complexitate și al căror stil monumental nu sunt susceptibile de caricaturizare, situația noastră ar fi fost desigur alta. Împotriva unei dependențe rușinoase de Franța, există în România foarte puține reacțiuni. (...) Vom putea forma noi, cei tineri, o pleiadă de germanofili cari să împrăștiăm o cultură infestată de prea mult franțuzism?”³ Termenii („cultură parazită a Franței”) amintesc, frapant, diatribele lui B. Fundoianu din prefața la *Imagini și cărți din Franța* (1922), cu precizarea că Emil Cioran ar prefera – ca alternativă la statutul de „colonie culturală” franceză – un „parazitism” față de cultura germană. Imitația francofilă ar fi motivată, în primul rând, de insuficiențele mentalității autohtone: românii „nu au destin”, nu au o „misiune în istorie”, sunt „oameni atenuați” și nevertebrați interior, fără simțul tragicului, al excesivului și sublimului, iar „formele culturii le sunt exterioare”. Afinitatea cu ideile lui Lucian Blaga privind „influența catalitică” a culturii germane (prin comparație cu cea „modelizantă”,

exterioară a culturii franceze) este evidentă. Cioran nu contestă însă modelul francez în sine (sau n-o face decât rareori), ci îl consideră inadecvat pentru cultura română: „Cultura franceză este o cultură de nuanțe, în care o individualitate fin dezvoltată se aplică îndeosebi în specificări și individualizări. Noi, românii, am compromis finețea acestor forme; căci nu este un popor pentru care forma (în accepția estetică) să joace un rol mai redus. Decât, în România absența formalismului ca o expresie sau formulă spirituală indică mai puțin o spontaneitate (cum este în Germania), cât o incapacitate de hotărâre, de alegere și precizare”⁴. Modelele filosofice și spirituale cioraniene sunt altele, în special cele germane și ruse, definite de exces, irațional, colectivism organic și forță mesianică, nu de „nuanța” devitalizantă și de „inteligenta” rațiocinantă. Cioran deplânge, printre altele, faptul că un Kierkegaard „a cărui influență în Germania este imensă, deși a trăit cu 100 de ani înainte, este complet necunoscut la noi, fiindcă în Franța de-abia acum s-au făcut două traduceri fragmentare”. Expresionismul, problematica filosofiei vieții ar fi, din motive similare, „aproape complet necunoscute” în România. Pentru tânărul Cioran, ca și pentru mulți dintre colegii săi de generație, spiritul francez este definit de valorile civilizației clasice și de o spiritualitate solară, apolinică, fără acces la partea de umbră a ființei: „claritate”, „inteligentă”, „nuanță”, „echilibru” sunt termeni caracteristici. Drept urmare „Trebuie să dezvoltăm în noi tot ceea ce alcătuiește specific și barbar, în spanioli, germani și ruși, să lichidăm cu sentimentul francez al existenței, cu acea claritate care nu luminează nimic, săracă în raze, fără să aibă cel puțin seducția luminii crepusculare”. Eseiul pledează pentru „Formlosigkeit”, însă nu „în semnificația

2 Emil Cioran, *Opere II. Publicistică. Manuscrise. Corespondență*, ediție îngrijită de Marin Diaconu, introducere de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Colecția „Opere fundamentale”, București, 2012. Pentru toate celelalte scrisori citate în acest text (cu indicarea datei la care au fost trimise de Cioran sau, după caz, primite de Cioran) a fost folosită aceeași ediție.

3 *Pentru o orientare înspre cultura germană*, în *Calendarul*, an I, nr. 123, 10 august 1932, p. 1, reprodus în *Opere II*, ed. cit., p. 256.

4 *Ibid.*



peiorativă din considerațiile francezilor” (p. 406). Pentru eseistul român, Franța „trăiește într-o inactualitate spirituală și politică scandalosă”, iar „o cultură care are la bază clasicismul (ca formă de spirit) și rococoul nu poate fi decât inactuală” (pp. 407-408). E, altfel spus, o „cultură de stil”, caracterizată prin „echilibru între viață și spirit”. Dincolo de această morfologie culturală spengleriană, gândirea aforistică a lui Cioran se manifestă cu știutul aplomb: „în Franța toată lumea are talent; rar găsești un geniu” (geniul – în accepția romantismului înalt german – fiind asociat tragicului, demoniului, trăirii paroxistice și lipsei de măsură, care debordează formele). Ceea ce nu înseamnă că mesianismul ar lipsi, în viziunea sa, marii culturi franceze: nu lipsește, recunoaște el însuși într-o *Apologie a Germaniei*, este însă camuflat și, prin aceasta, mai eficient: „discreția mesianismului francez, masca permanentă sub care se ascunde, explică de ce el a fost privit totdeauna cu

mai multă simpatie decât sinceritatea brutală a mesianismului teutonic”. Căci „Franța a iubit totdeauna omul de societate, fin, politicos, subtil, rafinat și intelectualizat”⁵ (pp. 408-410). Interesant de remarcat e felul în care melancolia lui Cioran, inițial de esență „religioasă” (v., spre exemplu, considerațiile despre melancolia lui Dürer), se va estetiza tot mai mult în contact cu Franța, prin medierea poeziei lui Baudelaire. Tot în Franța, Cioran învață să devină un „om de societate”, afirmându-se, finalmente, ca „mare stilist” al limbii franceze, iar mesianismul său național, „barbar”, se va ascunde sub „masca” universalistă.

După ce publică *Schimbarea la față a României* (urmată, după un an, de „blasfemiatoriul” *Lacrimi și sfinți*) și se lasă antrenat, alături de mulți dintre colegii săi de generație, în aventura „purificatoare”, mesianică a legionarismului, filosoful disperării primește o bursă de la Institutul Francez de Înalte Studii din București (aflat sub direcția lui Alphonse Dupront). La Paris, locuiește o vreme la Hotel Marignan, 13 rue Sommerard, după care se mută în Cartierul Latin. În vara lui 1939 solicită prelungirea bursei pentru un an, prezentând un raport asupra activității sale universitare din anul precedent. Curând însă, statul român intrat în război își retrage studenții bursieri din străinătate; Cioran se întoarce acasă, însoțit de câțiva prieteni aflați și ei în capitala Franței. Revine totuși la Paris grație prelungirii bursei (în perspectiva redactării unei teze doctorale – niciodată scrise – despre problema păcatului originar la Pascal și Kierkegaard). Rămâne aici până în noiembrie 1940, când se întoarce din nou în România, asistă la rebeliunea legionară și rostește la Radio elogiul delirant despre Corneliu Zelea Codreanu. Revine în capitala Franței, imediat după înăbușirea rebeliunii, mai întâi în calitate de consilier cultural pe lângă Legația României de la Vichy (februarie 1941). Urmare a unor sesizări venite de la Paris și Sibiu, va fi destituit însă peste câteva luni (mai 1941) de guvernul Ion

5 *Apologia Germaniei*, în *Calendarul*, an II, nr. 434, 1 august 1933, p. 1, 2, reprodus în *Opere II*, ed. cit., pp. 405-410.

Antonescu. Rămâne în Parisul ocupat de trupele hitleriste, unde îl cunoaște pe Benjamin Fondane, evreul existențialist hăituit de Gestapo. Pasiunea comună pentru Baudelaire și Șestov îi apropie. O nouă solicitare de primire a unei burse în cadrul Școlii Române din Franța pentru anul școlar 1942-1943 îi va fi aprobată de ministrul Educației Naționale de la București, Ion Petrovici. În felul acesta, Cioran, căruia îi fusese rezervată o catedră de filosofie la un liceu din Sibiu, reușește să rămână la Paris până la încetarea războiului, când se stabilește definitiv acolo. Acomodarea cu noua patrie se traduce, între altele, prin elaborarea eseului *Despre Franța*, prin legătura sentimentală de o viață cu Simone Boué, prin pătrunderea în cercuri intelectuale influente și, finalmente, prin decizia de a opta pentru limba franceză, după ce, într-o vacanță petrecută la Offranville, lângă Dieppe, încercase să traducă în românește din poemele lui Mallarmé și Valéry. Elaborează, vreme de câțiva ani, reflecțiile din *Îndreptar (breviar) pătimăș, Razne și Ferestre către nimic* (din care, stimulat de Mircea Eliade, va citi în noiembrie 1948) fragmente în cenaclul de la cafeneaua Korona. După război „lichidează” definitiv relațiile cu Legiunea. Distruge manuscrisul unei cărți favorabile acesteia și se reinventează ca scriitor francez prin *Exercices négatifs* (viitorul *Precis de décomposition*). Trecut prin testul lecturii orale a Simonei Boué, prin lectura „filologică” exigentă a unei alte prietene („La Grammairiene”), și prin cea a prietenului basc M. Lacombe, care îi recomandă „metecului” rescrierea radicală a textului, alternativa – nedorită – fiind „întoarcerea în Balcani”.

Ce a însemnat, de fapt, Franța pentru tânărul bursier din anii '30? A însemnat, pe rând sau simultan, o aventură exotică seducătoare, o vacanță prelungită, un refugiu ideal din calea războiului, un loc terapeutic nesperat, dar și o amânare indefinită a întoarcerii în țară, unde îl așteptau șomajul, un decepționant post de profesor suplinitor în provincie sau, după război, represiunea regimului comunist. În plus, Parisul venea să compenseze eșecul „schimbării la față a României”, oferind o soluție individuală de

viață. Decadența unei mari culturi imperiale apare ca un balsam moral pentru cel care își pierduse credințele și iluziile colective. Într-un fel, Cioran a „înșelat” Germania cu Franța. Dacă Germania îl convertise, în 1933, la mistica revoluției naționaliste, Franța boemă și rafinată subminează acest elan vital, slăbindu-i, progresiv, radicalismul. Treptat, ea va fi asimilată, tot mai mult, unui spațiu privilegiat al devitalizării, pe măsură ce filosoful înaintază în vârstă. Opțiunea pentru democrația liberală va fi pusă, după război, pe seama îmbătrânirii și a pierderii energiei agresive (tinerețea fiind privită, prin comparație, ca favorabilă febrei revoluționare a angajărilor politice extremiste).

Discursul epistolar al tânărului Cioran despre Paris e un tipic discurs îndrăgostit, erotic și senzual uneori, asociat alteori unei fericiri cvasi-matrimoniale. Chiar primul contact cu Orașul-lumină (la care-l atrag în primul rând umbrele...) e lămuritor. Într-o scrisoare către Arșavir Acterian, trimisă din Berlin, în martie-aprilie 1935 își justifică persuasiv atracția pentru Parisul corupător de „suflete obosite”: „Te sfătuiesc să te duci la Paris, când ți se va ivi întâia ocazie. Numai acolo vei învăța ce înseamnă un cer melancolic, sub atracția căruia sfârșitul bulevardelor se împânzește într-o boare și te cheamă ca adierile unei mări; acolo trăiești numai trecutul în mod intim și calci pe istorie cu fiecare pas (...) Parisul e, în fond, un oraș trist, fără să fie grav. (...) Dezastrul meu ar fi luat o formă definitivă dacă aș fi studiat la Paris. În orașul în care nimic nu e convergent și nici o mișcare n-are vitalitate aș fi fost silit să reeditez tragicomedia”. Simptomatică e și mica divergență de opinii cu Mircea Eliade, căruia, într-o scrisoare trimisă din Paris pe 13 decembrie 1937, îi relatează despre o participare asiduă (în scop de „informare”) la manifestările politice ale dreptei radicale franceze. Destinul Franței îl îngrijorează: „Am frecventat, de când sunt aici, aproape toate întrunirile politice de oarecare importanță. N-aș putea spune că mă interesează prea mult, dar vreau să știu la ce etapă istorică a ajuns Franța și ce e de făcut la noi. (...) Doriot – care este cel mai bine dintre naționaliști, cu aptitudini de șef – spunea chiar astăzi la un miting că pe Franța o așteaptă un destin de

Olanda, dacă nu poate realiza în câțiva ani o revoluție națională. Este îngrozitor să vezi cum în cadrul celei mai mari prosperități domnește aici cel mai negru pesimism". Ultima soluție ar fi, în opinia sa, o „revoluție națională”, încă posibilă în barbara România, dar improbabilă în obosita Franța: „România nu se poate ridica în fața Apusului decât printr-o revoluție de dreapta. Mai mult ca niciodată m-am convins că Garda de Fier este ultima șansă a României. Democrația a făcut din Franța o societate și un stat, o colectivitate și nu o națiune. Orice gest de dinamitare a democrației în România este un act creator. Acestea sunt banalități ale unui om informat. Noua generație – privită în masă – este mult mai interesantă decât aici. Naționaliștii tineri francezi sunt niște... cuziști". Argumente radicale, dar, după cum se vede, pragmatice... Din acest punct Cioran aluneacă însă, surprinzător, spre o solidarizare intimă cu Parisul: „Aș minți dacă ți-aș spune că nu-mi place în Franța. Parisul este un oraș căruia mă abandonez cu voluptate, deși nu-i gust plăcerile decadente. Sunt extrem de sărac (...) și-mi convine că și exterior sunt condamnat la izolare. Curios că n-ai iubit niciodată Parisul și pe Baudelaire. Asta explică divergențele noastre de temperament. Orice tristețe este o solidarizare cu Parisul.” Afinitatea baudelairiană e, totuși, una pentru cultura Decadenței, în varianta sa gratuită, estetică și hedonistă (ea fusese exorcizată, prin comparație, de către Eliade în microromanul „vampiric” *Domnișoara Christina*, apărut cu un an în urmă). Deocamdată, Cioran nu se gândește la Paris ca la o destinație a bătrâneții și morții, ci ca la un cadru „parfumat” al melancoliei și plictiselii. O confirmă, din plin, articolul *Fragmente de Cartier Latin*⁶, unde bursierul polemizează, cordial, cu naratorul romanului Malte Laurids Brigge al lui Rilke („autobiografie curajoasă pînă la demență”): „Nu vii aici ca să mori, ci pentru a da mai multă poezie plictiselii, pentru a te abandona estetic nefericirii, pentru a luneca cu gust pe dimensiunea propriei singurătăți. De aceea îi scriam lui Mircea Eliade că orice tristețe este o solidarizare cu Parisul.” Identificarea afectivă cu Rilke – care, în tine-

rete, a locuit și el în Quartier Latin – este totuși vizibilă. E vorba însă de un Rilke trecut prin „răul” lui Baudelaire și corectat prin mizantropia lui Chamfort („maestrul meu în dezgustul de umanitate”). Virusul dezangajării și al scepticismului e deja instalat și eseistul se abandonează voluptuos, alături de marginali, emigranți și ratați periferici, cântecelor de sirenă ale primitoarei metropole decadente: „Fiecare colț al Cartierului poartă urmele pașilor de ratați, ale sufletelor lipsite de muzică și de poezie, care nu-și mai ascultă decât vidul și chemarea lui funebră. Câtă vreme înfrîngi absorția vampirică a Parisului prin muzică și poezie, prin rezervele lor, adaugi și tu un accent pateticului său crepuscular. Te-ai secat lăuntric? Parisul este, atunci, cadrul ideal al unei agonii, și Rilke nu s-a făcut decât ecoul acestor voci de sfârșit”. În mod semnificativ, Rilke va fi invocat și în primul eseu scris de Cioran în franceză (*La vogue de la mort dans la metaphysique occidentale*. Prilejuit de traducerea cărții lui Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, și rămas nepublicat, textul pune în scenă o filosofie care, după falimentul marilor sisteme explicative, a ajuns, prin celebrarea „vieții”, să cultive, ca soluție de supraviețuire, meditația asupra „morții”, extrăgându-și energiile de la „marginile” gândirii filosofice, din literatură și poezie. O filosofie existențială, subiectivă și estetizată, avându-și în Kierkegaard marele precursor. Moartea, alături de nostalgia (dorul) după o pierdere ireparabilă constituie de altfel și temele primelor articole publicate de Cioran în presa franceză, *Mihail Eminescu* și *Le „dor” ou la nostalgie*. Cele două texte trebuie citite în oglindă cu elogiul la adresa lui Corneliu Zelea Codreanu din *Profilul interior al Căpitanului*. În fața pesimismului național („nu e nici un semn în trecutul (țării) care ar justifica o speranță”), liderul legionar oferea soluția „transfigurării” neamului, iar elogiul său retrospectiv, rostit la Radio în perioada rebeliunii (27 noiembrie 1940), are ceva din exasperarea ultimei șanse. În aceeași logică (nemărturisită), eseu francez din 1943 despre supremația „morții” la

6 *Fragmente de Cartier Latin*, în *Cuvîntul*, an XV, nr. 3130, 31 ianuarie 1938, p. 4, reprodus în *Opere II*, ed. cit., pp. 699-702.



Eminescu oferă imaginea eșecului definitiv. *Rugăciunea unui dac*, poemul preferat al lui Cioran, e celebrat ca „unul dintre poemele cele mai disperate ale omenirii, un imn adus anantizării”. Nemaiputând alege între România

și Căpitan, după eșecul „schimbării la față a României”, Cioran va alege Franța, ca soluție „universalistă” de avarie și ca salvare individuală de sub stigmatul „neantului valah”.

O imagine elocventă a oscilației tânărului Cioran între „datoria” față de cei din țară și „pasiunea” pentru o Franță amenințată de Germania hitleristă e de găsit într-o scrisoare către părinți din 3 martie 1938, unde interesele „vânătorului de burse” pariziene intră în conflict cu cele pecuniare ale publicistului militant din România: „Aș fi vrut să scriu articole la Cuvântul sau la Vremea, pentru a încasa ceva parale, dar mi-e frică să nu-mi risc bursa, descriind unele situații de pe-aici, care nu sunt atât de rele pe cât se spune. Totuși, ca om de dreapta, aș fi obligat să fac anumite rezerve, ceea ce mă tem să nu indispuină pe directorul Institutului Francez din București. La întoarcere, voi încerca să arăt însă amănunțit situația Franței. În cazul unor articole favorabile, m-aș compromite în rândul naționaliştilor de la noi.” Ca într-un amor clandestin, Franța câștigă, inexorabil, teren în sensibilitatea și opțiunile tânărului „barbar”: „ce-aș face în țară, ca profesor secundar, imbecilizându-mă într-un oraș oarecare de provincie? Aici măcar simt zilnic că devin mai mult decât sunt. Niciodată n-aș fi crezut că voi ajunge să mă atașez în așa măsură de Franța. Este singura țară respirabilă” (31 iulie 1938). Asemenea alegații apar și în alte scrisori „către cei de-acasă”, cu trimiteri justificative la blasfemicul Lacrimi și sfinți: „...sunt dispus să accept orice, numai să nu mai fiu profesor. Când mă gândesc la Brașov, îmi vine rău și am impresia că niciodată n-aș fi putut scrie pagini atât de amare ca în ultima carte, dacă nu m-ar fi exasperat o meserie imposibilă” (25 ianuarie 1938). În alt registru, „dragostea” pentru Paris îi va fi împărtășită și lui Tudor Vianu: „Cred, într-adevăr, că Parisul m-a îmbogățit, dacă nu în inspirație, cum generos bănuiești d-voastră, în tot cazul într-o distanță poetică de lume (...). Dincolo de strălucirea lui cuceritoare, există un ritm grav și surd, ce te invită să fii trist, în mod plăcut trist. Și cum Parisul grăbește nemilos autocunoașterea, oamenii își descoperă aici, mai repede decât aiurea, vidul, nefericirea sau norocul” (4 iunie 1938).

Întors din „voiajul magnific din Bretagne” într-un Oraș care vara „pare deșert” („N-au mai rămas pe străzi decât șomerii și jidanii unguri”), Cioran le scrie părinților despre rolul terapeutic al vacanțelor franceze asu-

pra maladiilor sale persistente: „Cu bani relativ puțini, am văzut cele mai somptuoase plăji ale Franței, am trăit mai bine ca la Paris și m-am recreat peste așteptările mele – dacă n-ar fi totuși aceste picioare care mă dor din când (în când)”. Părinților le dă vestea rămânerii încă un an în Franța prin „recomandațiile cari le-am primit de la câteva personalități franceze și impresia personală ce am făcut-o asupra Directorului Institutului Francez” (31 iulie 1938). Vor urma și alte excursii studențești „ieftine” – multe dintre ele în Sud, pe Coasta de Azur. La Nisa „Este așa de frumos, c-aș vrea să rămân toată viața. La soare e cald ca vară”, le scrie părinților pe 5 ianuarie 1939. Iar pe 22 aprilie, aflat într-o companie feminină senzuală, îi va scrie de pe coasta Antibelor prietenului Mircea Zaprațan: „Farmecul paralizant al Mediteranei și un cer implacabil senin pân-la cruzime mă împiedică să-mi adun gândurile și afecțiunile. În fața splendorii, cugetul e o ineleganță. Vechile tulburări s-au îndulcit și disperările sibiene și antice (Sibiul e de-altcum cel mai expresiv simbol al imemorialului) au pierdut din acuitate și ireparabil. Din filosof de nopți albe ajungi o curvă a azurului (...). Când nu crezi în nimic, în umbra sânilor și în alinările marine încerci iresponsabilitatea lui Dumnezeu înainte de creație. Întinderile și îmbrățișările mi-au descoperit dulceața nimicului. Imaginează-ți un budism senzual”. Relațiile amoroase din acea perioadă îl ajută, prin schimburile epistolare, să-și perfecționeze franceza scrisă, dar legătura afectivă cu Franța implică, printre altele, rupearea legăturilor cu „cei de-acasă”. Într-o scrisoare către Jeni Acterian, trimisă din Paris pe 26 iulie 1939, Cioran afirmă franc: „Prefer infinit să rămân pe aici, întocmindu-mi soarta mea de haimana din dureri și călătorii și pierzând incurabil toate legăturile prin care mă simțeam atașat oamenilor”. Șase luni mai târziu (1 ianuarie 1940), își mărturisește abandonul și lui Eliade: „Fericirea nu se poate concepe decât într-un hotel parizian, citind poeți englezi și visând fără idei, într-o neașteptare vagă. (...) Acum, când mă năpădesc presimțiri triste, îmi dau seama cât țin la România, ce nefericit m-ar face dispariția ei. (...) Parisul e ca înainte, doar mai distins și mai cuceritor fără lumini. Când ies seara pe străzile lui dezolante,

mă regăsesc și mă bucur. Orașul acesta pierdea mult prin veselie și oameni. Atmosfera de amurg e potrivită minunat momentului lui istoric. Ce stranii sunt emanațiile de decadență, ce învăluitoare semnele alexandrinismului!”. Lui Jeni Acterian îi scrie din nou din Paris, pe un ton de reverie lirică: „Uneori mă gândesc c-ar trebui să rămân aici, să mor cu aceste case, să mă învechesc cu ele, leagăne ideale ale ostenelilor mele. Odată plecat, ce voi face fără poezia cafenelelor și a străzilor înguste? M-am sincronizat incurabil decadențelor acestui oraș” (15 ianuarie 1940). Pentru un neurastenic și un mizantrop căruia soarele îi produce indispoziții psihice, atmosfera pariziană devine un balsam: „Dacă ai fi bănuț cât câștigă Parisul prin lipsa oamenilor și a luminii, te-ai fi hotărât, cred, să vii aici.” În același registru îi va scrie, pe 5 februarie, și prietenei Ecaterina Săndulescu din Sibiu, identificând, de data asta, Parisul cu un spațiu al vacanței prelungite: „Te rog să mă crezi că sunt conștient de fericirea de-a trăi aici. De n-aș fi supus prea frecvent nesănătăților, m-aș învidia de dimineața până seara. Ce-mi mai poate oferi viața după atâta vacanță?” (idem.). Întorcerea în țară e, acum, condiționată de „supraviețuirea ei ca stat”. Realitate care începe să nu mai fie sigură, după Dictatul de la Viena și pierderea Transilvaniei de Nord. Drept urmare, Cioran le va scrie părinților pregătindu-i pentru tot ce poate fi mai rău: „Vă văd prea îngrijați de viitorul meu. Nu vă fie frică de aceasta. Dacă România va reuși să se mențină ca stat, o să ajung și eu ceva. Dacă nu, toate sunt în zadar” (16 martie 1940). Chiar și în perioada imediat anterioară ocupării Parisului de către armata germană, rămâne ferm pe poziții, înștiințându-și părinții (pe 4 septembrie 1941) că „Viața la Paris e ca și înainte. Sau aproape. La ora actuală, e punctul cel mai sigur din Europa. Ce s-a petrecut prin România în ultima vreme ține de fantastic, de tragedie și de greață”. Trimiterea la „tragedia și greață” din România vizează, desigur, eșecul rebeliunii legionare. Devenit consilier cultural la Ambasada română de la Vichy, Cioran își pregătește retragerea prin apelul la același providențial Dupront, mediat de amicul Eugen Tănase: „Nu știu câtă vreme voi mai rămâne în misiunea asta. În

tot cazul, nu sunt prea entuziasmat de Vichy. Pe Dupront cred că-l vezi des. Este foarte drăguț. Am petrecut la Vichy momente agreabile cu dânsul. Eu aștept să plec la Paris, n-am încă aprobarea” (aprilie 1941). Nu trebuie, totuși, să-l credem pe cuvânt când încearcă să-și liniștească părinții cu argumente de genul: „Să nu credeți că voiajând atâta eu nu fac nimic. În realitate studiez. (...) În Franța, mai mult decât aiurea, învață să fii abil. Cât despre înstrăinare, n-aveți nicio teamă. În realitate, nu devii patriot decât printre străini. Călătorind atât prin Franța, am ajuns să iubesc peisajul românesc” (22 iunie 1941). Mai ales având în vedere aprehensiunile lor, confirmate în timp: „Știam de la început că n-o să fiți de acord cu mine în chestiunea rămânerii în Franța. Eu vă înțeleg scrupulele și neliniștile, în parte, le-am încercat și eu, acum, însă, din ce în ce mai puțin. Toți prietenii cari au venit din țară m-au sfătuit să mă rămân. Afară de aceasta, e ultimul meu an de streinătate; întors în țară, nu voi mai avea nicio altă posibilitate de a trece granița. Cine-mi va mai da bursă?”. Adevăratele sale opțiuni se regăsesc mai degrabă în scrisoarea trimisă din Paris lui Constantin Noica, pe 23 noiembrie 1941: „Trăiesc complet în afară de lume, în cel mai extraterestru oraș. De rosturile lui și ale acestei țări nu se mai poate vorbi decât la... mai mult ca perfectul compus. Idealul meu de supremă inactualitate și-a găsit, în fine, cadrul potrivit”. Sau în cea de pe 24 februarie 1943, unde e sugerată „demisia din românită”: „...regret des c-ai refuzat bursa acestui stat, unde dezmățul mai are încă un sens, pentru a te retrage la gurile Dunării, unde totul va reintra iremediabil în doină și unde Miorița va deveni curvă. Eu m-am scos afară din istoria culturii, deși citesc pe Valéry în englezește și pot zâmbi idolilor tăi. Îți dai seama ce pot însemna pentru un ins trândav cinci ani de zile de Cartier Latin?” Un epilog melancolic al aventurii legionare și o recunoaștere, resemnată, a înfrângerii întâlnim în scrisoarea către Mircea Vulcănescu trimisă din Paris pe 3 mai 1944: „După ce-am citit studiul tău, în acest Cartier Latin în care putrezesc glorios de șapte ani, îmi ziceam că n-aș avea totuși nimic de adăugat dacă el s-ar fi terminat cu o analiză a adagiului fatal «n-a fost să fie» – care-mi pare a fi cheia tuturor neizbutirilor noastre și formula



în sine a oricărei ursite.” Aventura politică va fi lăsată, definitiv, în urmă, iar scrisoarea către părinți din 17 aprilie 1946 clarifică tranșant lucrurile: „În multe privințe am avut noroc cu un prieten evreu român care se află la Paris din 1940. L-am cunoscut în țară mai demult. (...) pot conta în orice împrejurare pe sprijinul lui. În fond, toate ideile sunt absurde și false, nu rămân decât oamenii așa cum sunt ei, indiferent de oricine și credințe. În această privință, m-am schimbat mult. Cred că niciodată nu voi mai îmbrățișa nicio ideologie.” Antidotul parizian își face, astfel, efectul până la capăt, pregătindu-l pe Cioran pentru o nouă identitate și pentru un alt destin.

Că dependența lui Cioran de Franța lasă urme ce amenință să-l „înstrăineze” de camarazii săi din țară o sesizează, prompt, Constantin Noica, într-o scrisoare trimisă de la vila sa din Sinaia (20 septembrie 1939): „Firește, vedem bine cât regreti Parisul dezrădăcinărilor și amărăciunilor tale, în apele căruia înotai cu atâta dezinvoltură. Dar mă întrebam uneori dacă alexandrinismul tău de acolo satisface mai mult decât rafinamentele tale și dacă nu cumva aici, printre atâtea dezastre, e cazul să

satisfaci duritățile tale. Într-un sens, Parisul tău riscă să te efemineze și, în orice caz, să te îmblânzească prin literatură și expresie. Aici, în plină «nefință», cum vorbeam, te poți însănătoși cum trebuie de tot normalul de care te intoxicase Parisul. Cu o condiție: să nu te simți prea bine, ceea ce – le service militaire aidant – văd că nu e cazul!” Observație acută, cu bătaie lungă în timp: Parisul îl va „îmblânzi” pe Cioran „prin literatură și expresie”... Câteva zile mai târziu (25 septembrie 1939), dintr-o nouă scrisoare aflăm că Cioran fusese supărat pentru că a trebuit să se întoarcă la București cu „prietenii” (între care și Noica), înainte cu câteva zile de rechemarea în țară a celorlalți colegi. Spera oare să rămână la Paris, în pofida evidenței? Cert e că Noica a ținut să avertizeze, cu îngrijorare justificată, asupra pericolului „efeminării” și „de-nietzscheanizării”, i.e. de-legionarizării prietenului „corupt” de aerul „de seră” al Parisului și de seducțiile aferente: „Dragă Emile, mă întreb și de astă dată dacă Parisul ți-e perfect recomandabil. Îmi scrii cât de necesară îți este atmosfera lui «de seră» și, după câte am văzut singur, înțeleg bine de ce te întorci acolo (...) îmi dau seama că treci printr-o fază acut nietzscheană și că o răfuială cu ceilalți, mai bărbătească și mai riscată, nu ți-ar fi stricat. Ai fi avut-o aici, dacă rămâneai și, mai ales, dacă-ți revizuiai decepțiile ori dezgusturile. Ai fi avut-o așa cum nădăjduiesc s-o avem noi, acum când orizontul se mai limpezește nițel și glasurile noastre încep iarăși să se ridice. Dar ai preferat să pleci într-o Franță caldă, încinsă de un război și mai caldă. Te-aș condamna cu oarecare emfază (...) dacă n-aș simți că nu știu cum dracu faci tu să scoți ceva de învățat din tot ce nu e altora materie de învățatură. În fond, nu-mi dau bine seama ce e cu tine și nici ce ascunde exclamația ta că nu mai e nimic de făcut. Dar simt că, atâta vreme cât te invidiez, se-ntâmplă ceva cu tine. Și n-am încetat să te invidiez.” Va urma un lung dialog dincolo de Cortina de Fier, ilustrat de-o parte și de alta prin eseurile „epistolare” binecunoscute, iar controversele amicale pe tema relațiilor dintre universal și idiomatic se vor prelungi până în anii '80.

Bianca BURȚA-CERNAT

Istorie, politică, subversiune fourieristă*

Résumé

Articolul de față identifică principalele mize narative ale povestirilor istratiene cu haiduci, inventariind polemic o serie de interpretări și de suprainterpretări formulate, de-a lungul vremii, de diferiți exegeți ai lui Panait Istrati.

Cuvinte-cheie: narațiune identitară, figuri ale revoltei, subversiune, Orient și Occident.

Cet article cherche à identifier les principales mises narratives des histoires istratiennes dont les héros sont des haïdoucs, en inventoriant d'une manière polémique toute une série d'interprétations et de surinterprétations formulées, à travers le temps, par les différents exégètes de Panait Istrati.

Mots-clefs: narration identitaire, figures de la révolte, subversion, Orient et Occident.

„Unii vor un text (o artă, o pictură) fără umbră, tăiată de «ideologia dominantă»; dar înseamnă să vrei un text fără fecunditate, fără productivitate, un text steril (vedeți mitul Femeii fără Umbră). Textul are nevoie de umbra sa: această umbră înseamnă un pic de ideologie, un pic de reprezentare, un pic de subiect: fantome, buzunare, dâre, nori necesari: subversiunea trebuie să-și producă propriul clar-obscur”

(Roland Barthes, *Plăcerea textului*).

După Kyra Kyralina/Chira Chiralina (1923) și *Oncle Anghel/Moș Anghel* (1924), Istrati scrie, la sugestia editorului său francez – Rieder –, un al treilea volum din ciclul povestirilor lui Adrian Zografi: *Présentation des Haïdoucs/Haiducii* (1925)¹. Deja în 1924,

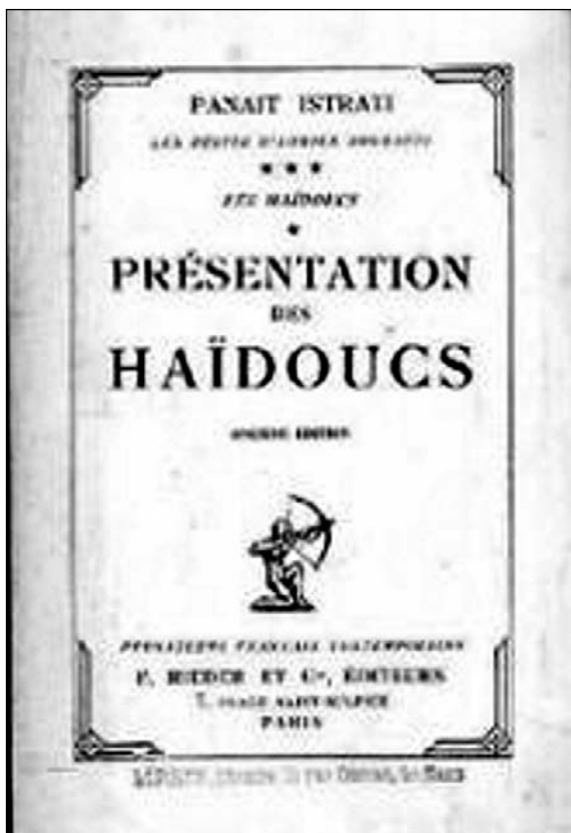
când, de altfel, editorul îi asigură, timp de câteva luni, șederea într-o mică localitate din Vosgi (în Alsacia, la Masevaux) pentru a-și scrie cartea, Istrati face declarații în acest sens în diferite articole apărute în țară. Într-o amplă confesiune solicitată de *Adevărul literar și artistic*², Istrati ține să menționeze că, deși apărute în colecția „Prosateurs français contemporains”, cărțile sale se hrănesc din realități românești, mai vechi sau mai noi, populate fiind cu personaje care, când nu au un prototip real (cum este cazul lui moș Anghel), vin dintr-o ficțiune colectivă ce tinde să se confunde cu realitatea istorică, vin, mai precis, din legendele copilăriei sale brăilene. În această categorie intră Chira sau Cosma („frate bun cu haiducii copilăriei noastre”); la fel și eroii cărții la

Bianca BURȚA-CERNAT – Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, e-mail: bianca.cernat2015@gmail.com.

* Această lucrare a fost elaborată în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, Beneficiar: Academia Română POSDRU/159/1.5/S/136077

1 Roman tradus pentru prima oară în limba română de I. Neagu-Negulescu, în 1930, la Editura Cugetarea, sub titlul *Din povestirile lui Adrian Zografi: Haiducii*.

2 „Un Gorki român: Panait Istrati. Viața și scrierile lui Panait Istrati povestite de el însuși”, în *Adevărul literar și artistic*, 11 mai 1924 – text reluat *Trei decenii de publicistică*, vol. II, Ed. Humanitas, București, 2005, pp. 48-58.



care tocmai lucrează: „Urmăresc să-i pun în lumina adevărată pe acești luptători, conduși de eterna patimă a libertății și a dreptății, în culoarea locală a împrejurărilor din România de dinainte de Independență”³. Idealistul Istrati, militantul pentru dreptate socială face din existența acestor eroi de legendă un pretext pentru o narațiune în țesătura căreia se străvede când teza socială, când – fapt curios, cel puțin aparent, în cazul unui internaționalist declarat – teza națională. Cărțile istratiene cu haiduci oscilează între parabolă și narațiunea istorică, ambele cu miză identitară. Prin haiduci, de fapt, se înțeleg și alții... Într-un alt text, o polemică *Scrisoare deschisă domnului Al. Cazaban*⁴, autorul mărturisește a se afla într-o situație dilematică: editorul îl stipendiază pentru a-și scrie, în liniște, la Masevaux, romanul cu haiduci, în vreme ce „sirenele

fabricilor urlă și lucrătorii trec cu sutele pe sub fereastra mea”: „Mă întreb dacă e cinstit din parte-mi să stau la scris pe spinarea lor. (...) Mă îndoiesc de scrisul meu, mi-e teamă să nu fiu luat chiar de pe acum drept un fabricant în serie de «lite-lături» sentimentalo-artistice, și nu știu cum să fac ca să ajung a spune mai repede ce am de spus”. Ce are atât de irepresibil de spus Istrati, cui i se adresează, în fond? El lansează „mesaje” pe mai multe canale, către diferite categorii de cititori. Deși nu o recunoaște niciodată direct, el ar vrea, simultan, să-l seducă pe cititorul burghez, dornic de evaziuni livrești („*Mon ami, c’est dur de pouvoir tenir le lecteur en haleine!*”⁵ – i se plânge, într-o scrisoare trimisă de la Nisa, la 31 ianuarie 1925, lui Romain Rolland), dar să-i spună ceva esențial și unui potențial cititor de extracție modestă, semenului său muncitor care, în rarele momente în care s-ar putea ocupa și de altceva decât de câștigarea pâinii, ar avea nevoie de un reper, de un îndemn, de un sprijin moral. Primului, scriitorul îi oferă delectare, îi stimulează reflexele de leneșă căutare a calmului și voluptății, îi adoarme vigilența. Celui de-al doilea, ar dori să-i strecoare, subversiv, germenul îndoielii, pe acesta i-ar plăcea să-l încurajeze pe calea reflecției, spre a-l face conștient de sine, catalizând procesul unei necesare revolte interioare. Istrati se adresează oamenilor din lumea largă, în particular cititorului occidental ahtiat după pitorescul oriental și balcanic, și, deopotrivă, oamenilor pe care i-a lăsat în urmă în țara natală, mizând pe nevoia lor de autodefinire identitară. În același timp, el trasează, prin narațiunile sale, un spațiu de întâlnire: între Occident și Orient, între gratuitatea artistă, elitară, și militantismul revoltatului proletar. Prin ceea ce scrie, face cunoscută Vestului o lume mică, dintr-un Est cvasiignorat; și aduce, totodată, la această margine de lume, mesaje din și despre un Occident inaccesibil, ce se cere, la modul utopic, cucerit. Un

3 *Ibidem*, p. 58.

4 Text datat 23 iulie 1924 și apărut în *Adevărul literar și artistic* din 3 august 1924 (vezi *Trei decenii de publicistică*, vol. II, ed. cit., pp. 70-74).

5 *Correspondance intégrale Panaït Istrati-Romain Rolland. 1919-1935*, Canevas éditeur, Paris, 1989, p. 193.

Occident a cărui superioritate în planul civilizației, al tradiției culturale o invocă apăsător atunci când li se adresează, în termeni nu totdeauna îngăduitori, conaționalilor săi, dar a cărui superioritate spirituală nu se grăbește să o proclame. Pentru Istrati, pentru omul din Est, Occidentul înseamnă deopotrivă mirajul unei lumi mai deschise și mai libere și mediocritatea unei lumi confiscate de inesențial și de „mode”; de aceea: „Cer să fiu crezut că dacă aș avea un copil, l-aș lăsa să citească pe haiducii noștri; i-aș smulge însă din mână nouă zecimi din ce apare azi în vitrina librăriei franceze”⁶.

Deși departe de a fi, estetic, cele mai reușite cărți ale autorului, *Haiducii* și *Domnița din Snagov* se bucură, în Franța, chiar și după nouă decenii de la apariția lor, de un considerabil succes de public, ca și, printre cititorii avizați, de un succes de stimă. Pentru aceștia din urmă – tentați, nu de puține ori, să suprainterpreteze aceste scrieri, în fond, modeste, supralicitându-le valoarea –, *haiducul* pare a reprezenta, redus la esență, tipul eroului istratian prin excelență: revoltat împotriva oricăror canoane constrângătoare și împotriva tuturor abuzurilor comise de cei puternici asupra celor slabi, determinat, în toate gesturile sale definitorii, de un miraj al libertății și de un impuls donquijotesch al dreptății. Haiducul nu mai este, astfel, un simplu personaj de baladă, desprins din decorul primelor decenii ale secolului al XIX-lea, ci o fantasmă a prezentului. Este, cu alte cuvinte, omul modern prin excelență, „omul revoltat” – care, în narațiunile istratiene, îmbracă veșmântul pitoresc, pe jumătate oriental, pe jumătate occidental, al răzvrătitului dintr-o țară mică, nesuverană, măcinată de conflic-

te interne și guvernată de legi discriminatorii. În mod firesc, general-umanul conținut de narațiunile istratiene și, de asemenea, o ușoară tentă parabolică a acestora captează cu deosebire atenția cititorului de dincolo de granițele românești; notele particulare, detaliile locale, într-o mai mică măsură.

În prefața la ediția din 2014 a volumului *Présentation des Haïdoucs* (de la Editura L'échappée), Sidonie Mézaize îl caracterizează pe autorul acestei cărți ca pe un „vizionar” care, atât în ficțiunile sale, cât și în confesiunea din *Vers l'autre flamme*, a descris, cu orice riscuri – în primul rând, cu riscul marginalizării –, pericolele ce amenință, într-un secol XX intolerant, valorile umane fundamentale. Haiducii lui Istrati, „oameni-ecou”, notează Sidonie Mézaize, „poartă în ei germenii revoluțiilor viitoare”⁷. O interpretare în cheia parabolei, prin urmare. „Eroi romantici sau metaforă existențială?” – se întreabă și Carmen Oszi într-o postfață ce însoțește ediția mai înainte amintită, înclinând, oarecum previzibil, spre a doua variantă. Ipoteza haiducului istratian ca erou simili-existențialist ar putea fi, cu anumite nuanțări, seducătoare hermeneutic. Seducătoare nu înseamnă, însă, și convingătoare.

Luând ca pretext legendele despre haiduci, unde evenimentele se desfășoară, în genere, la intersecția secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, în plină epocă fanariotă – ce-și anunță, însă, crepusculul –, *Prezentarea haiducilor* plutește într-o oarecare confuzie temporală. Întâmplările de aici se petrec cu numai câțiva ani înainte de acelea ale cărții imediat următoare, *Domnița din Snagov*, a cărei acțiune se coagulează în jurul Unirii

6 Panait Istrati, „Citind pe Gala Galaction... în vacanță”, în *Adevărul literar și artistic*, 24 august 1924.

7 „Le credo du haïdouc est sans ambiguïté: «Ma mère: la forêt. Ma vie: la liberté». Il ne doit rien à personne. Et alors que l'ordre du monde porte en sa structure même la tyrannie et l'injustice, il continue de se battre. Fataliste, mais jamais résigné. La voix de cet «homme-écho», ainsi que le définit Istrati, trouve aujourd'hui une résonance toute particulière. Visionnaire, il a su voir le danger que le xxe siècle ferait porter sur les valeurs fondamentales que sont l'amitié et à la loyauté. (...) «Les haïdoucs sont seuls à ne pas penser comme tout le monde.» Libentaires avant l'heure, ils portent en eux les germes des révolutions futures. Dans le cas d'Istrati, refuser de se ranger du côté de l'opinion publique, c'était prendre la voie de l'exil, de la solitude. Un choix assumé et douloureux, qui inspire aujourd'hui encore l'audace d'entreprendre et le courage de ne jamais renoncer à ses idéaux” (Sidonie Mézaize, în Prefața la *Présentation des Haïdoucs*, L'échappée, Paris, 2014).

Principatelor; ne aflăm, deci (sau ar trebui să ne aflăm), undeva prin preajma lui 1850. Totuși, anumite amănunte ale cadrului trimt spre o perioadă ceva mai veche (două-trei decenii mai devreme). E, desigur, o inabilitate de construcție, explicabilă, poate, și prin aceea că narațiunea din *Prezentarea haiducilor* ezită între o perspectivă realistă (în sens larg) și una mitică – nu și mitizantă însă, întrucât, așa cum s-a observat, haiducii istratieni nu sunt eroi, ci oameni care, departe de a intra în niște tipare ideale, „suferă de adânci defecte omenești” și „sunt puși să facă față unor contradicții morale specifice timpurilor moderne”⁸. Dacă haiducii sadoveniени se disting printr-o „seninătate maiestuoasă, o gravitate decantată” – remarcă Al. Oprea –, „cei ai lui Istrati sunt încrâncenați, arși înlăuntrul lor”: „Primii par descinși din eposul homeric, ceilalți, din infernul lui Dante”⁹. Și încă: „Haiducii lui Panait Istrati nu sunt decât niște lumpeni travestiți”¹⁰. Iar „haiducia” nu este, în acest context, decât un mod de a denumi, într-o narațiune cu tâlc, o ipostază radicală a revoltei în contemporaneitate. „La haiduci, nașterea nu dă nici un drept de întâietate, nici o deosebire, afară de aceea de a fi, la luptă, în rândul întâi” – proclamă un personaj.

Fără a întruni atributele unei parabole moderne – o atare încadrare ar forța excesiv limitele interpretării –, narațiunea se organizează aici pe coordonatele fabulei sapiențiale, mizând nu atât pe concret, pe reconstituirea unei atmosfere și a unei lumi, cât pe abstract, pe reflecția asupra umanului în sens larg și, la un alt nivel, asupra a ceea ce ar putea însemna identitatea românească. Lui N.D. Cocea, personajele acestei cărți – în care descoperă „freamătul adevăratului suflet românesc” – îi apar ca figuri „turnate nu în bronz, dar în carne, în sânge și în

oase”, „figuri de o mie de ori mai vii în paginile povestitorului decât toate fantezele cari ne înconjoară”¹¹. Afirmație mai mult decât amendabilă, pentru că *Prezentarea haiducilor* nu aduce în scenă personaje pregnante și situații memorabile, ci propune, sub aparența unei ficțiuni ce poate fi descrisă sub specia aventurii, a pitorescului și chiar a exoticiului, teme de meditație și de dezbateră – între acestea, libertatea, ca supratemă, ca obsesie definitorie a literaturii istratiene. Componenta esențială a acestor povestiri cu haiduci nu este epicul, deși, în mod curios, cititorul plezirist gustă în ele în special ceea ce pare a fi aventură și spectacol; epicul este aici, oricât de curios ar suna afirmația, doar adjuvantul unei proze ce conține atât de numeroase inserturi eseistice, încât, de la un punct încolo, riscă să se identifice cu acestea. În privința valorii estetice a unor asemenea scrieri, verdictul formulat de Eugen Simion¹² este fără drept de apel: narațiunile istratiene cu haiduci sunt convenționale, „cu un scenariu puțin credibil și cu ipoteze politice (...) ușor onirice”; totuși: „Rămân povestirile adiacente, cum este aceea a Țiganului Trăsnilă...”.

Dacă în *Chira Chiralina* și *Moș Anghel* Istrati realizează o veritabilă proză de caractere, de medii și de atmosferă, în *Prezentarea haiducilor*, ca și în *Domnița din Snagov*, unde caracterele sunt reduse la schemă, iar concretețea atmosferei și a situațiilor de viață înfățișate diminuează vizibil, autorul e tentat de formula unei proze-eseu deghezate în proză de aventură. Greu de spus dacă e vorba de o tentație conștientizată până la capăt sau, mai degrabă, de un impuls natural, greu de reprimat – pe care îl resimte un Istrati implicat, la modul aproape pasional, în realitățile politice ale epocii –, de a întoarce spatul gratuității unei literaturi „artistice”, pentru a se angaja într-o proză cu mai preg-

8 Al. Oprea, *Panait Istrati. Dosar al vieții și al operei*, Editura Minerva, București, 1976, p. 139.

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem*, p. 145.

11 N.D. Cocea, „Haiducii”, în *Facla*, nr. 101, 24 august 1925.

12 Eugen Simion, *Introducere la Panait Istrati: Opere. Povestiri. Romane*, Ediție îngrijită, cronologie, note și comentarii de Teodor Vârgolici, Editura Academiei Române și Editura Univers Enciclopedic, București, 2003.

nant mesaj etic. De altfel, de la primele până la ultimele sale texte, autorul oscilează între cele două opțiuni, neputându-se hotărî să o îmbrățișeze definitiv pe nici una. Situație dilematică, ale cărei ecouri trec din planul extratextual – al ezitărilor autorului empiric – în acela literar, tematizată de multe ori explicit, prin punerea în conflict a mirajului artei și a imperativului acțiunii.

La rigoare, am putea citi *Prezentarea haiducilor* ca pe un roman modular, construit din juxtapunerea a șase narațiuni cu autonomie relativă, ale căror fire se întâlnesc, conform unei strategii binecunoscute, într-o narațiune-cadru. Rând pe rând, șase personaje povestesc, în prezența tânărului Adrian Zografi, în ce împrejurări și-au asumat destinul de proscrisi, istorisindu-și astfel „viața, bucuriile, suferințele, urile”. Briganzii din Vâlceaua Întunecată sunt paisprezece la număr, dar numai câtorva li se dă dreptul la cuvânt, într-un moment crucial pentru ei, când, la puțin timp de la moartea căpitanului lor, acel Cosma care ne este cunoscut încă din *Chira Chiralina*, tocmai și-au ales un nou căpitan, în persoana unei foste ciobănițe, Floricica/Floarea Codrilor. Situație atipică în legendele cu haiduci aflate la originea ficțiunii istratiene¹³. Neobișnuitul întâmplării e semnalat și explicat din chiar prima pagină a cărții. La îndemnul junelui Irimia, fiul ei și al lui Cosma, Floarea Codrilor deschide seria mărturisirilor și a profesiunilor de credință; este, de departe, cea mai amplă și mai puțin convențională dintre cele șase autoprezentări ale haiducilor, deși nu și cea mai bine scrisă, confesiunea unei eroine care se sustrage tiparelor feminine ale epocii sale. De aici, o oarecare impresie de inedit, frapantă de la bun început în *Prezentarea haiducilor*. Anumiți interpreți au văzut în această amazoană de secol XIX¹⁴ – care manifestă ten-



dințe emancipatoare specifice unei epoci mai târzii – un personaj dintr-o proză cu filigrane tendințe feministe. Hélène Lenz merge până la analogii cu Janeta Malthus și Anna Munsch, primele două soții ale scriitorului, și insistă asupra „opțiunilor «feministe»” ale lui Istrati. Că, „pentru a demonstra superioritatea celui de-al doilea sex în materie de luptă și conducere”, autorul „s-a comportat ca un romancier realist care sugerează o înrudire între libertatea de mișcare și de gândire a unei eroine ca Floricica și a modelelor de femei emancipate întâlnite în Occident”¹⁵ – este însă mai mult decât discutabil. Floarea Codrilor, „femeia cu inima dintr-o bucată”, „bărbătoasă în hotărâri” („de la moartea lui Cosma nimeni nu știuse să-i încalce telegarul mai abtîrîr decît dînsa, nici să înfrunte mai bine oboseala și lipsurile”) nu e, prin aceasta, un personaj

13 Într-un eseu despre sursele folclorice ale povestirilor istratiene cu haiduci (*Istrati folkloriste?*, în volumul colectiv coordonat de Daniel Lérault, *Les haidoucs dans l'oeuvre de Panaït Istrati. L'insoumission des vaincus*, L'Harmattan, Paris, 2002), Hélène Lenz semnalează două posibile modele ale Floarei Codrilor: Voica Balaca și Mizilca, eroine ale unor balade românești.

14 O atenție specială acordă acestui personaj Adriana Babeți în *Amazoanele. O poveste*, Editura Polirom, Iași, 2013.

15 *Ibidem*, p. 77 și 106. (Traducerea fragmentului citat îi aparține autoarei prezentului studiu.)

masculinizat (precum, de exemplu, Chirița lui Alecsandri), spaima antifemiștilor, indiferent de epocă, și țintă a ironiilor acestora: „Era femeie. Femeie cu șalvari, e drept, dar femeie. Și, pe deasupra, frumoasă”. Neverosimilă, neconvingătoare literar, Floricica împărtășește soarta multora dintre personajele feminine ale lui Istrati: insignifianța – chiar și atunci când li se atribuie un rol principal. Încă de la primele texte istratiene mai ample citite în manuscris, Romain Rolland făcea următoarea observație: personajele masculine sunt, aici, mult superioare („ca interes și valoare artistică”) celor feminine¹⁶. Figură de prim-plan în *Prezentarea haiducilor* și, mai ales, în *Domnița din Snagov*, Floarea Codrilor este, din punct de vedere estetic, o miză ratată.

Odată încheiată confesiunea amazoanei ajunse căpetenie de haiduci, ies la rampă, ca într-un spectacol: Ilie Înțeleptul, „o figură de mitropolit războinic, știind să ucidă între două rugăciuni, să bea și să mănânce între două bătălii”, cu un aer de „mucenic șovăind între viață și moarte”, călugărul Spilca, fost plutaș pe Bistrița, vâtaful Movilă, Irimia „feciorul pădurii”, precum și un haiduc fără nume, reprezentant și apărător al celor mulți și anonimi, convins că doar „inima robului cunoaște generozitatea”. În povestirile acestor purtători de cuvânt ai unei umanități ultragiutate capătă contur și alte siluete pitorești: haiducii Groza și Cosma, Chira cea risipitoare (deja cunoscută din narațiunea eponimă), părințele Ioachim de la Mănăstirea dintr-un lemn – călugărul-haiduc cu „glas de serafim” și „trup de măgar” –, arhonteles Samurakis, boieri ce se dedau la orgii și perversiuni, oameni ai Bisericii vânduți diavolului, asupritori, nedreptățiți și proscrisi aparținând unor specii variate. Personajele sunt numeroase și, pe cât de pitorești, pe atât de puțin memorabile dacă sunt luate fiecare în parte. Pitorescul rezultă, de fapt, din acumularea

relativ alertă de amănunte fizionomice ori gestuale sesizate, cu destulă acuitate, de un narator moralist. Cât privește faptele relateate – abuzuri de tot felul exercitate de cei puternici asupra celor slabi, rapturi, nedreptăți și reacțiile de revoltă pe care le generează, scene de desfrâu și istorii de parvenire –, acestea se subsumează unei fabule despre Răul metafizic și despre multiplele sale manifestări într-o societate segregată, la modul nietzschean, între stăpânitori și asupriți.

Pe acest fundal, diferitele istorii despre asuprirea turcească și fanariotă ori despre cupiditatea boierilor și preoților români din primele decenii ale secolului al XIX-lea devin pretexte pentru considerații în marginea unui Rău generic și a unui prezent ce repetă, cu schimbările de decor aferente, anomaliile trecutului. Iritările, sensibilitățile, obsesiile vechiului publicist socialist ies la lumină în paginile *Prezentării haiducilor*. O anecdotă aparent inofensivă – povestită de haiducul Groza – despre un șoarece care, simțindu-se insignifiant, cere sfat și ajutor de la mai-marii Universului (personificați de Soare ori de Vânt), se încarcă, treptat, cu un mesaj subversiv vecin cu teza anti-capitalistă: lamentațiilor șoarecelui – „Vreau să muncesc ca să-mi câștig pâinea, dar văd că fără sprijinul unui puternic viața o să-mi devină cu neputință. Tot porumbul, toată brânza sunt în mâinile celor tari; cei slabi n-au decât să-și strângă cureaua”¹⁷ – Vântul le răspunde prin următoarea pildă despre putere celor fără de putere: „Vezi tu stânca aia din mare? Înainte de-a fi unde o vezi, era cățărata pe muntele ăsta, ce se înfige ca un colț în mare. Acum vreo câteva mii de ani, niște boieri puternici, dar tâmpiți, se-apucară să dureze, colo sus, o cetățuie puternică și tâmpită, ca și stăpânii ei. (...) Tu știi că nu-mi plac stavilele puse libertății. (...) Mă pusei, dar, să suflu din toate puterile asupra acestui cuib de jecmânitori. Erau

16 „D’une façon générale, ce qui est supérieur dans votre oeuvre, ce sont les figures d’hommes: Sotir, Kir Nicolas, oncle Anghel (...). Les figures et les scènes des femmes sont inférieures, en intérêt et en valeur d’art” – îi scrie Romain Rolland lui Istrati într-o scrisoare din 24 septembrie 1922, reproducă în volumul *Correspondance integrale Panait Istrati – Romain Rolland*, ed. cit., p. 106.

17 Panait Istrati, *Prezentarea haiducilor*, în *Opere*, vol. II, ed. cit., p. 19.

înfipti strașnic! (...) Din veac în veac, se tot înmulțeau și deveneau mai sfidători. (...) Când, deodată, un huruit îngrozitor mă făcu să sar în sus!... (...) Ceea ce nu fusesem în stare, în câteva mii de ani, săvârșiserăți voi, șoarecii, în câteva generații. Pricipi: boierii de-acolo îngrămădiseră în beciurile lor tot belșugul pământului și când zici *boieri* și *belșug*, zici șoareci. (...) Și neamul șoricesc lucrase așa de bine la împărțea belșugului cu șoarecii-boieri, încât stânca, sfârțecată de unii ca să se cuibărească, iar de alții ca să-i stârpească, sfârși prin a se năru!

¹⁸. O viziune pesimistă asupra naturii umane și o fabulă cu deznodământ cvasi-apocaliptic. Asemenea micronarațiuni, aparent secundare, constituie, până la urmă, materia principală a cărții. Decorurile, personajele, destinele acestora există, parcă, în primul rând pentru a încadra aceste anecdote cu „teză” ce denunță „legea care apără numai pe cei care o fac”. Din aceeași serie fac parte descrierile, frecvente până la obsesie, ale spațiului bisericesc/mănăstiresc ca spațiu concentraționar („fabrică de credință” pe a cărei fațadă se desenează „un întreg șir de sfinți, mucenici și jandarmi ai bisericii”) și desacralizarea unui Dumnezeu rămas nepăsător în fața crimei. În atmosfera de „cazarmă întărită”, cu „tunuri pentru apărarea starețului, a sfetnicilor săi și a bogăției lor”, plutașul Spilca hotărăște să devină haiduc. Și, de altfel, destui dintre haiducii lui Istrati vin din rândul unor modești și plini de bună-credință slujitori ai bisericii, care au, la un moment dat, revelația că adevărata asceză nu e posibilă între pereții de cazarmă ai mănăstirilor, între icoanele cărora li se închină „carnățari smeriți”, „vrednici creștini care îndulceau poruncile lui Christos însușindu-și pământurile”, ci în lumea relativ liberă – nu ideală, dar, în orice caz, mai bună – a proscrisilor. În această logică, potrivit căreia raporturile convenționale se inversează, haiducia înseamnă o regăsire a sinelui autentic, iar a trăi în „lume”, a accepta legile civilizației echivalează cu a rățăci, fără alternativă, într-un

pustiu. Siluetele haiducilor istratieni nu sunt, totuși, idealizate – spre deosebire de prototipurile lor din legende sau din anumite romane populare –, ci umanizate prin atribuirea unor omenеști slăbiciuni; egoismele ori accesele de orgoliu nu le sunt străine și nu toate gesturile lor temerare sunt motivate de un principiu abstract al dreptății, neexcluzând uneori capriciul, aventura de dragul aventurii, tentația gestului gratuit. Ei nu reușesc decât să găsească „leacuri trecătoare” pentru suferințele individuale ai căror martori devin în diferite ocazii, dar nu înțeleg, de exemplu – observă unul dintre eroii ce se confesează în aceste pagini –, că „răul de care suferea țaranul nu cerea numai bani ca să fie tămăduit”, ci, cum se va vedea în *Domnița din Snagov*, o acțiune politică.

Finalul cărții pune în scenă, sub pretextul unei controverse iscate între junele Irimia și un haiduc fără nume, o situație dilematică, deschizându-se, fie și cu mijloace rudimentare, spre o proză de tip dezbateri. Este formulată aici o problemă la care Istrati revine adesea în confesiunile sale sau în textele publicistice: chestiunea necesității sau, dimpotrivă, a inutilității gestului de revoltă schițat în nume individual și în apărarea unei libertăți individuale amenințate, ci și în numele și întru apărarea unei categorii mai largi de oprimați. „Eu sunt haiduc pentru mine, nicidecum pentru semenii mei”, afirmă orgolios Irimia, punând semnul egalității între acești semeni și robii incapabili „să se bată pentru o credință”: „Cere-le să crape de frică, și vor crăpa cu toții. Asta e temelia puterii sultanului, a lui vodă și a arhontelui Samurakis. (...) M-am vindecat de visul ce leagă soarta oamenilor liberi de a robilor (...) Acela care îndură mai cu ușurință jugul decât pierderea libertății lui să rămână la jug”. (Deși tot Irimia adaugă: „Vă voi dovedi că nu mi-a lipsit dorința de a-l apăra pe cel căzut”.) Replica, tăioasă, nu întârzie: „Iar eu sunt haiduc pentru a apăra pe robi!”.

Autonomă în intenție, *Prezentarea haiducilor* se citește, totuși, ca uvertură la *Domnița*

¹⁸ *Ibidem*, pp. 19-20.

din Snagov (*Domnița de Snagov*, Paris, 1926¹⁹). Aflați în prima carte la ora bilanțurilor, eroii se pun cu adevărat în mișcare abia acum, aventurile lor căpătând un mai accentuat caracter românesc: nu se mai limitează la a-și aminti și a povesti, ci acționează. Singurul care povestește – din perspectiva lui desfășurându-se întreaga cavalcadă a evenimentelor – este cel mai tânăr dintre haiduci, Irimia²⁰, care istorisește apogeul și declinul cetei celor paisprezece haiduci conduși de Floarea Codrilor. Faptele rememorate se întind pe durata unui deceniu și ceva, de pe la 1854 până după detronarea lui Cuza, concentrându-se, pe spații semnificative, asupra momentului reprezentat de Unirea Principatelor. O narațiune cu ambiții de roman istoric, prin urmare, mult mai atentă decât cartea anterioară la detaliile de epocă și de atmosferă – ceea ce nu înseamnă, însă, că ar lipsi de aici anacronismele, impreciziile, alunecările dinspre realitatea istorică documentabilă spre fantezia naiv-mitizantă. O intrigă de roman politic complică această narațiune, să-i zicem, „istorică” și, în acest punct, haiducii istratieni se despart definitiv de prototipurile lor legendare, evocate, altminteri, în paginile *Domniței din Snagov* prin câteva inserturi baladești. Se strecoară în narațiune, alături de haiduci precum Groza, Jianu, Codreanu și Bujor sau idealisti de felul hatmanului Miron – tânăr reformist, adept al unei linii politice unioniste și prooccidentale –, chiar Alexandru Ioan Cuza, „om bun și incoruptibil”, personaj convențional, construit din clișee idealizatoare puse în circulație de o serie întreagă de legende foarte populare în copilăria lui Istrati (ca și mai târziu) – texte ce arată forța cu care nevoia de mit și de iluzie se poate impune, la nivelul mentalului colectiv, în fața mult mai banalului adevăr istoric.

Pentru mai multă culoare, Istrati reproduce din culegerea lui G. Dem. Teodorescu,

Poezii populare ale românilor (1885), într-un soi de prolog al romanului, o baladă a haiducului Gheorghiță și, într-o notă de subsol, dă această referință bibliografică, arătând că „haiducul Gheorghiță este poate cel mai autentic dintre toți, deoarece este singurul care are un mormânt, atestat istoricește – cunoscut pe la 1885 de către toți ciobanii ținutului”²¹. Acest insert textual funcționează ca o *mise en abîme* și ca o prolepsă. Spusă de un cioban întâlnit pe Valea Bâscei, balada e ascultată de cei paisprezece haiduci „cu smerenie, ca la biserică” – „fiindcă, la urma urmelor, ceea ce istorisise era viața noastră” – și cu rele presentimente, care o îndeamnă pe Floarea Codrilor să conchidă: „În lumea asta, totul sfârșește printr-un cântec haiducesc...”, constatare ce încheie casant prologul romanului. Al unui roman în care – se cuvine subliniat, în răspăr cu exegeții preocupați, la modul fastidios, de la un punct încolo, de filiații folclorice –, nucleul baladesc popular e doar un artificiu livresc. Miza e cu totul alta în *Domnița din Snagov*, și ea consistă în construirea unei narațiuni (fără îndoială, teziste) despre o istorie românească nu foarte îndepărtată.

Pierzându-și alura întrucâtva atemporală din cartea anterioară, haiducii devin, într-un mod original, desigur, oameni ai vremii lor, extinzându-și domeniul de acțiune până în saloanele mondene unde se pune la cale Unirea Principatelor. Întreprinderile lor sunt mult mai variate, nemailimitându-se la clișeu redistribuirii către săraci a resurselor recuperate din averea ilicită a celor cu stare... Ei au devenit haiduci moderni, un fel de agenți secreți ce se infiltrează peste tot și recrutează adepți din toate straturile societății, pe modelul organizațiilor secrete din preajma lui 1848. Inițiază operațiuni de „comando”, cu scop evident politic, și, pentru „acoperire”, se ocupă de negustorie, conștienți totodată de importanța revoluționară pe care o poate

19 Romanul este tradus în limba română de Alexandru Talex și apare la Editura Cartea Românească, în 1937 – versiune destul de inabilă, pe alocuri arhaizantă în mod forțat sau, dimpotrivă, recurgând la neologisme inadecvate.

20 O neconcordanță narativă – una dintre multele – face ca Irimia să apară când în ipostaza unui tânăr (cel care îl introduce pe Adrian Zografi printre haiduci), când în aceea a unui octogenar.

21 *Domnița din Snagov*, ed. cit., p. 115.

avea comerțul în Țările Române. („Isidor se însărcina cu instalarea mai multor categorii de negustori evrei, hood-bey furniza banii, iar Floricica lua pe seama ei transportul mărfurilor de la punctele de frontieră până la prăvăliile așezate în câteva centre ale Principatelor./ În acest chip, începu pe pământ românesc un comerț care – la început alcătuit în întregime doar de evrei – trebuia să constituie mai târziu un izvor de energie națională și să ajute reîntrirea României în rândul țărilor civilizate./ Răsplata care căzu pe capul evreilor pentru faptul că fuseseră și la noi vehiculele progresului, ba chiar îl înlesniseră, fu cu totul alta decât aceea pe care o scontaseră inițiatorii.”²²) „Cuibul haiducilor” de la Snagov, cvasi-clandestin, seamănă cu un falanster, construit după regulile acelei ideale „societăți armonice” imaginate de un Ch. Fourier și, la noi, experimentat la Scăieni în anii ’30 ai secolului al XIX-lea. Fourieriste par a fi, de altfel, multe dintre ideile vehiculate de personajele acestei cărți, de la denunțarea moralei tradiționale și afirmarea necesității unei contra-morale până la pledoaria pentru emanciparea femeii sau de la descrierea raporturilor inechitabile specifice unei societăți a „voracității generale” până la utopia unei „societăți festive”. Diferă, evident, anumite accente; și unul dintre acestea privește atitudinea față de religie: în vreme ce Fourier respinge morala datoriei în numele unei religii neopresive, autorul *Domniței din Snagov* se apropie de un Proudhon, care respinge chiar ideea de religie în numele moralei. Și ca publicist, și ca autor de ficțiune, Istrati sfidează, iconoclast, orice reprezentare a lui Dumnezeu, în care pare a nu vedea decât o expresie a arbitrariului și a represiunii. Deși, până la urmă, rămâne de văzut dacă haiducii săi ascultă de o religie sau (doar) de o morală a libertății și a dreptății.

„Pentru ca lumea să devină mai bună, orice om trebuie să fie un haiduc!”, proclamă Floarea Codrilor, supranumită aici Domnița din Snagov, iar „ideile ei haiducești”, enunțate fără echivoc, în maniera

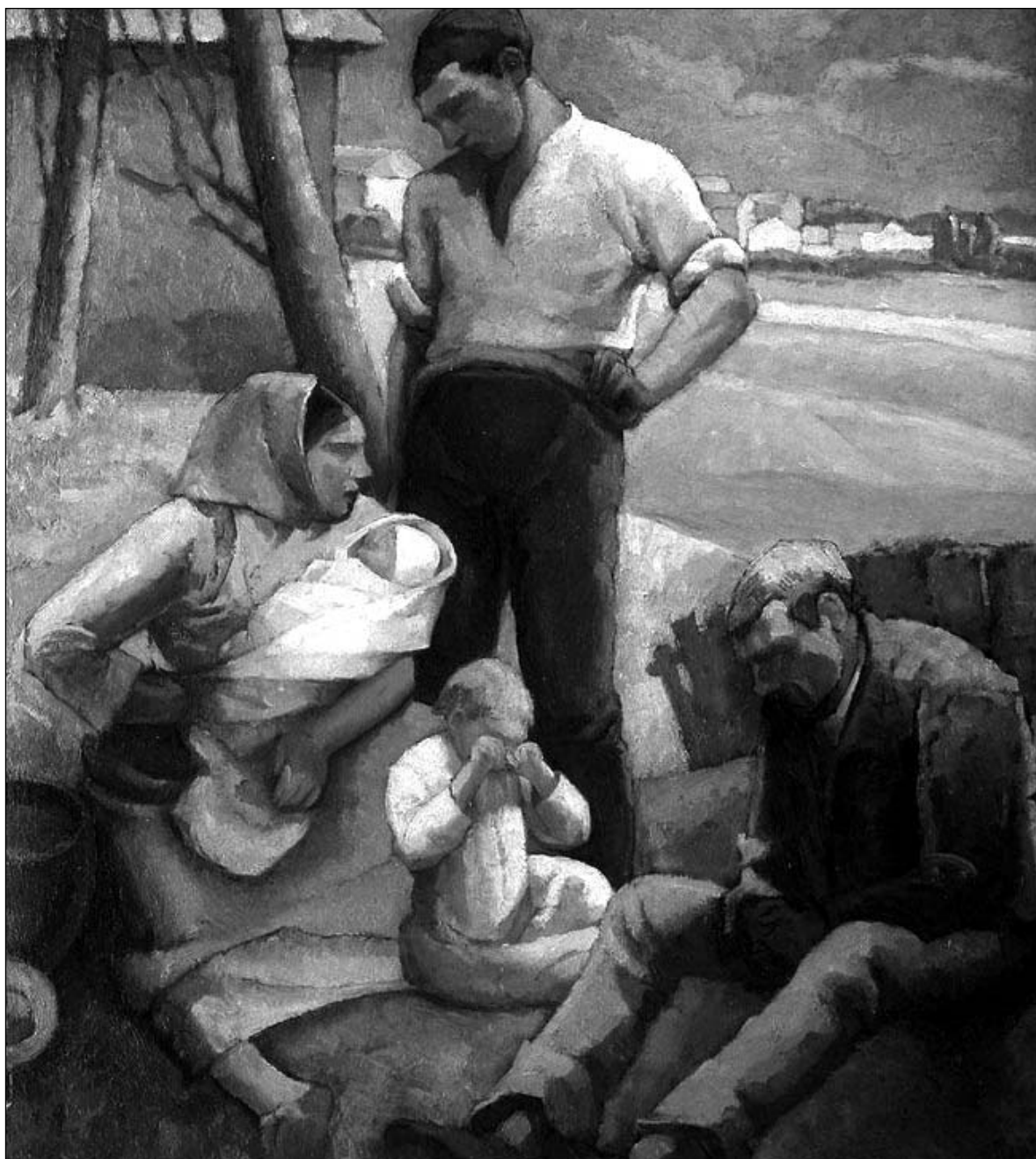
unui articol de ziar, sunt „reîntoarcerea pământului la țărani, secularizarea averilor mănăstirești, desființarea robiei țăganilor și a pedepsei cu moartea, Unirea Principatelor și garanții constituționale”. La nivel vulgar-pragmatic, „politica” acestei eroine prea puțin verosimile – ajunse, printr-o metamorfoză neexplicată, din ciobăniță căpitan de haiduci și apoi „mare negustoreasă de mățăsuri din Levant” și femeie de lume, cu intrări în cercuri politice selecte – nu exclude apelul la „farmecele” sale feminine, după o deviză oarecum echivocă: „Lăsați-mă să practic haiducia mea acolo unde se află oameni puternici”. Altfel, ea nu vorbește ca o femeie de la mijlocul secolului al XIX-lea, fie ea oricât de emancipată, ci, pur și simplu, ca un om politic devotat cauzei naționale, în slujba căreia nu ezită să-și pună violența „feminină”.

Cu o epică mai bogată și mai alertă decât *Prezentarea haiducilor*, romanul de față adaugă, în același timp, și mai multe paranteze digresive, sub forma unor lungi discursuri ale unor personaje (uneori învecinate cu tirada) despre umanitate și dreptate socială, despre raportul – uneori vicios-complice – dintre cei puternici și cei slabi, despre „poporul (...) ținut la obroc de orice mișcare de idei” sau despre obiceiurile românilor fals-occidentalizați și necesitatea introducerii „modelelor apusene”. Când formulează reflecții de moralist, e clar că nu personajele *Domniței din Snagov* vorbesc, ci însuși autorul lor, căruia îndemnul lui Romain Rolland de a se obiectiva, de a renunța la egocentrismul persoanei întâi singular („*Effacez donc (...) le moi autant que vous le pourrez*”²³) i se potrivește prea puțin, constrângându-l ca o haină prea strâmtă. Scoase din contextul lor ficțional, anumite pasaje ar putea constitui, mai degrabă, nuclee ale unor eseuri moralistice dinamizate de un patos al ideii; ca în acest fragment – profesiune de credință – unde prinde contur definiția unui „haiduc” generic:

„În furnicarul omenesc se găsesc inși cărora nu le e de ajuns propria lor viață,

²² *Ibidem*, p. 169 și urm.

²³ *Correspondance intégrale Panait Istrati-Romain Rolland*, ed. cit., p. 116.



suferința și durerea lor și care se simt trăind prin toate experiențele de pe pământ (...).

Aceștia sunt *oamenii-ecou* (...)! Noaptea, ei aud sunetul cărnii mușcată de sălbăticia plăcerii; ziua, sar în sus, odată cu toate ființele sângerate de chinul animalic al muncii pe care n-o iubesc.

Sunt unul din acești oameni-ecou: sunt un haiduc!

Dacă tu, cititorule, nu ești; dacă te mulțumește viața ta, a părinților sau a prietenilor

lor tăi, atunci n-ai să mă pricepi, deoarece, contrar felului tău de-a fi, îmi place să mă amestec în tot ceea ce-i omenesc și nu mi-e indiferent dacă semenul meu trăiește sub sceptrul dreptății, dacă are vreo durere sau e arătat cu degetul.

Oh! Nu trebuie să fiu luat drept un înger sau apostol! Nu! Pot să fac și rele, însă păcatul meu este dintre acelea pe care nu le poți înlătura în viață și nu-s niciodată o pacoste pe capul oamenilor. Și apoi, acolo unde

însăși Bunătatea nu-i în stare de nimic, nici eu nu pot mai mult!"²⁴.

Într-un articol favorabil, în ansamblu, autorului – prețuit pentru „calitățile sale fără pereche de povestitor și, prin aceasta, de creator român” –, dar rezervat, cu îndreptățire, în privința valorii estetice a *Domniței din Snagov*, Șerban Cioculescu²⁵ insistă asupra hibridității, asupra inconsecvenței de formulă a acestei cărți care ezită între o narațiune fantezistă și una realistă, de reconstrucție a unui cadru istoric: de pildă, personajul feminin central „această Florică, soată a lui Cosma, tânără dar contemporană și cu Jianu și cu Cuza (Alexandru Ioan), haiducă și castelană, făuritoare a «Unirii Principatelor», eroică și martiră, ține de domeniul fanteziei. Romanul pretinde a resuscita începuturile noastre istorice (de stat), pe eșafodajul acesta fragil. (...) *Domnița din Snagov* epuizează temele haiducești și lasă o impresie de oboseală. Scene frumoase nu lipsesc, dar un roman este un tot și sub acest unghi opera se destramă”. De altfel, autorul recunoaște el însuși, în legătură cu *Haiducii*, într-un interviu acordat lui N.D. Cocea²⁶: „Nu sunt un romancier, ci un povestitor” – observație formulată și reluată, în varii configurații, de toți comentatorii, din epocă și de mai târziu, ai literaturii istratiene. Nu este un loc comun, este, pur și simplu, o evidență peste care nu se poate trece.

Istrati va fi intuit impasul, lipsa de orizont a narațiunilor sale cu haiduci; și a pus punct acestui ciclu, care ar fi trebuit să continue cu o altă carte – ultima, de altfel, din această serie –, *Groza*. Motivul *politic* invocat de autor apropo de decizia sa intempestivă

de a nu-și mai finaliza proiectul nu rezistă până la capăt. Revenit, în toamna lui 1925, în România, ar fi fost atât de revoltat de abuzurile prezentului – comise asupra românilor chiar de guvernul român, nu de turci sau de greci –, încât evocarea unor cruzimi și a unor revolte din trecut i-ar fi dat sentimentul inutilității: „Povestirile mele cu violuri și masacre, de-acum o sută de ani, pălesc în fața împușcăturilor de copii, bătrâni, femei și sugari, pe care ofițerii armatei noastre – declarați «eroi» în Senatul român – îi urmăreau și-i doborau de-a lungul câmpurilor. (...) / Prescurtai ceea ce aveam de spus asupra trecutului și mărturisesc că am scris *Domnița din Snagov* cu puțină tragere de inimă. / De altfel, la ce mi-ar servi elanul? Ca să-mi înveselesc cititorii? Nu sunt făcut pentru una ca asta. Să-i înduioșez? Da! E ceea ce-mi place; dar văd că Occidentul se înduioșează mai lesne de colierele de perle (...) pe care americancele bogate le rățănesc prin localurile de noapte din Montmartre (...) și, în sfârșit, de tot ce nu tulbură siesta stăpânilor acestei lumi”²⁷. Totuși, are dreptate Dolores Toma să adauge „anumite nuanțe” acestei explicații politice acceptate ca atare de numeroși exegeți istratieni: abandonarea ciclului cu haiduci e impusă mai degrabă de „coerența demersului literar și a gândirii autorului” decât de „contextul istoric”; „eșecul idealului haiducesc” găsindu-și deja ilustrarea în *Domnița din Snagov*, un alt volum din aceeași serie și cu același material n-ar mai fi adus nimic nou²⁸. Istrati își părăsește, astfel, haiducii, pentru a exersa, pur și simplu, o altă formulă scripturală și pentru a asuma noi ipostaze ale conștiinței revoltate.

24 *Domnița din Snagov*, ed. cit., p. 158 și urm.

25 În *Viața literară*, nr. 21, 2 octombrie 1926.

26 Ioan Nicoară [N.D. Cocea], „De vorbă cu Panait Istrati. Amintiri, impresii, speranțe”, în *Facla*, 31 august 1925.

27 Vezi Panait Istrati, *Opere*, vol. II, ed. cit., p. 1054.

28 Dolores Toma, *op. cit.*, p. 99: „Tous les exégètes se contentent de cette explication politique de l’abandon des haïdoucs, mais je pense qu’on pourrait l’enrichir de certaines nuances importantes. Elles relevant de la cohérence de la démarche littéraire et de la pensée de l’auteur plutôt que du contexte historique. Au fond, ce qu’il avait trouvé en Roumanie représente l’échec de l’idéal haïdouque. Cet échec, ne l’avait-il pas déjà décrit dans *Domnita de Snagov*? N’avait-il pas déjà démystifié ce modèle humain (...) ? Si ce rêve lui faisait mettre un bémol à la demolition du héros haïdouc, elle est pourtant parfaitement explicite. Un volume sur *Groza* n’aurait pu rien apporter de plus, sauf au cas où l’état d’âme avait permis à l’écrivain de se livrer à ce rêve”.

Ioan Flora – 10 ani de postumitate (II)

Abstract

Lucrarea de față, scoate în evidență, într-un context intertextual, straturile semantice ale poeziei autorului, care au fost prea mult timp neglijate. Format în România, dar și în Iugoslavia (Serbia), contemporan cu generația beat, opunându-se metadiscursului oficial despre istorie, poetul Ioan Flora se încadrează într-un nou tip de viziune despre lume și cultură, promovat de pe atunci și care, curând, avea să definească postmodernismul. Legând sensul artei în general și poezia în particular de „re-vederea” individuală a lumii și a culturii, fondându-și poetica pe biografism, inserția în cotidian, scriitura albă, spiritul ludic, polimorfismul limbajului, umorul grotesc, ironie etc., I. Flora cultivă în mod subtil o viziune organicistă a lumii, de cea mai bună filiație românească. Din această perspectivă, „verismul” său, acea latură pe care a insistat critica românească ca fiind definitorie pentru poetica sa, este doar aparent; autorul, de fapt, practică procedeul deconstruirii și reconstruirii lumii, în care „stările de fapt” „veridice” descrise de autor ascund categorii situaționale, nu de natură istorică, ci mitică și arhetipală. Diacronicul și sincronicul își dau mâna în trăirea prezenteistă a cotidianului, autorul fiind înclinat să se angajeze, din perspectiva prezentului, în diverse dialoguri culturale și axiologice, adesea paradoxale, lucide, pline de umor cu autorii din toate timpurile. Este un mod de a revizui, ori „re-vedea” relația, ori „gâlceava” omului dintotdeauna cu lumea și preceptele sale, transpusă în literatură. Venind ca reacție la provocările textualismului, ori structuralismului, care neglijau rolul autorului în text, acest gen de poetică a autenticității trăirilor subiective readuce în drepturi problematica autorului ca om. Deși ideea de text „construit” este prezentă în continuare, procedeul poetic al lui I. Flora anulează distanța presupusă dintre subiect și obiect. Acest fapt presupune că „obiectul”, adică „starea de fapt”, descrisă în poemele lui Flora, nici nu poate exista dacă nu e percepută de subiect, așa cum nici poemul nu poate exista în afara existenței biografice a autorului, ca om. Suntem aici departe de „verism”. Mai mult de atât, în viziunea autorului, nu este posibilă nicio istoriografie impersonală, „oficială”, căci timpul care a trecut nu mai există ca atare, este un timp vid, abstract, iar „starea de fapt” se poate referi doar la trăirea în prezent, la trăirea clipei, veșnic alta. Clipa, din prezentul trăirii, este centrul de referință atât în ceea ce privește actul percepției, cât și al creației. Locul istoriei îl ia memoria (personală și culturală), care a înregistrat, în imagini, faptele ce au „umplut” timpul respectiv, dându-i o formă. Acesta este la I. Flora sensul „memoriei asatine”; ea invadează prezentul și participă nemijlocit la construcția „stărilor de fapt” ale poemelor. Prin uzul memoriei, autorul reinterpretează, dintr-o perspectivă prezenteistă și postmodernă jocul relației: materie-spirit, om-autor, păcat-virtute, sacru-profan etc. Poetul, în postură de scriptor acum, pune în balanță, pe de o parte, condiția materiei supusă legilor entropiei, straturile sale arheologice, iar, pe de altă parte, indestructibilitatea cuvântului, care, chiar învechit, dezvăluie ori reconstruiește realități semnificative ce vor rămâne prezente atâta timp cât sunt susținute de existența cuvântului respectiv. Cuvântul dat, cuvântul scris, cuvintele dintre oameni, cuvântul vechi etc. persistă în prezent cu memoria lui cu tot, pe care o

înglobează, opunându-se legilor entropiei la care e supusă materia. Pentru I. Flora poezia nu este atât un „document”, așa cum susține poetul, ci un document despre document, căci în intertextualitate se ascunde tot timpul o semnificație imediată, ori culturală „re-văzută” – revizuirea fiind deopotrivă o caracteristică a postmodernismului, dar mai ales a „clocotrismului” sârbesc (mișcare artistică bazată pe performance-uri și diverse texte), în care autorul este unul dintre principalii promotori. Căci viziunea „documentară” oficială, ca și istoria, nu fac decât să camufleze adevărul, în timp ce poetul deconstruiește iluziile comode despre viață din perspectiva memoriei, susținute de cuvânt. Ca poet postmodern, I. Flora aduce o viziune nouă în literatura română, fondată nu numai pe prezenteism, ori posibilitatea comunicării și revizuirii valorilor culturale produse în diversele perioade, ci și prin perceperea „realității” puse între ghilimele, căci aceasta este de natură proteică, nu poate fi fixată definitiv nici în textul literar, dar nici în „textul vieții”; în loc de „realitatea” care este vidă, fiind supusă legilor entropiei în timp, „poveștile adevărate”, spuse de oameni, ori de autorii care sunt și ei în primul rând oameni, au rolul de a salva de horror vacui. I. Flora, ca poet-povestitor și „constructor” în același timp, creează, prin substanța inefabilă a cuvintelor, însăși materia „concretă” a lumii înconjurătoare, îngrămădind-o în poeme, după ce a extras-o din propria memorie, ori din lexicoanele vechi: între real, imaginar, științific și mitic nu există nicio linie de demarcație.

Cuvinte-cheie: Ioan Flora, scriitor român, postmodernism, balcanism, klocotrism / clocotrism, construcție și deconstrucție, stare de fapt, povestitor, realitate proteică, identitate, horror vacui.

The present essay reveals – within an inter-textual setting – the semantic layers of the author’s poetics, which have been too long neglected. Ioan Flora attended higher studies both in Romania and in Yugoslavia (Serbia), he was a contemporary of the Beat generation, an opponent of the official meta-discourse on history; he belongs to his time’s new outlook and culture, which was soon to define post-modernism. Relating the meaning of art in general, and poetry in particular to the need of ‘re-viewing’ (seeing again) the world and the culture from a personal perspective, his poetics is grounded on biography, on reference to actual, immediate circumstances, on the ‘blank writing’, on the playful polymorphism of expression, grotesque humor, irony, etc. However, I. Flora implicitly nurses an organic view of the world, in a genuine Romanian tradition. From this perspective, his ‘verism’, a feature some Romanian critics attributed to him, is only apparent: the author, actually, practices the procedure of deconstruction and reconstruction, whereby the ‘veridical’ ‘facts’ described stand for situational categories of a nature not factual and historical, but mythological and archetypal. Diachrony and synchrony meet within everyday facts, and it is the present time that points to the fact of living, in the sense of being in the world. It is from the perspective of the present that the author initiates cultural and axiological dialogues with authors of all times, often in paradoxical, insightful or humorous ways. This is a way for the poet to re-examine, or ‘re-view’ man’s feud with the world, as transposed in literature. As a reaction to the challenges of textualism and structuralism, which tended to ignore the author, this type of poetics, founded on the authenticity of subjective experience, brings back the issue of the author as a human being. Although the idea of ‘building’ a text is still present, the poetic procedure of I. Flora annihilates the presumed distance between the subject and the object. This means that ‘the object’, that is, ‘the state of fact’ presented by the poet, cannot even exist if not perceived by the subject, nor can the poem emerge in the absence of the biographical existence of the author, as a human being. We are here very far from ‘verism’. Moreover, in the vision of the author, there is no such thing as an impersonal, ‘official’ historiography: the time that passed does not exist anymore as such, it is a void, abstract time, and ‘the state of fact’ can only be considered as related to living in the moment, living one instant after another. It is the instant of living that is the centre of reference for both the act of perception and the artistic creation. The place of history is taken by memory, which has registered the facts that ‘filled up’ the respective time, in images, giving it a shape. This is the meaning of I. Flora’s ‘killer memory’; memory invades the pre-

sent and takes part in building 'the states of fact' of poems. It is from the standpoint of the present, by resorting to memory, in a Postmodern key, that the author reconsiders the patterns of relation matter-spirit, man-author, sin-virtue, sacred-profane, etc. It is now that the poet, acting as a scribe, envisages, on the one hand, the condition of matter, subject to the laws of entropy and adding archeological layers – and, on the other hand, the durability of the word, which, even when old, reveals and re-builds significant realities, as long as they are supported by the existence of the respective word. The given word, the written word, the words circulating among people, the old word, etc. persist in the present as filled up with memory, thus opposing the laws of entropy that govern matter. For I. Flora poetry is not basically a 'document', as he maintains, but it is a document about a document, as it usually covers an immediate or cultural meaning, which is 're-viewed'. With this poet, revision is a feature common to both post-modernism and Serbian 'Klokotrism', an artistic movement based on street performance and various texts, one of whose founders was I. Flora himself. As history, the official 'documentary' view also conceals the truth, while the poet is engaged in the deconstruction of the comfortable illusions of life, from the perspective of memory, backed up by words. As a Postmodern poet, I. Flora brings a new vision to the Romanian literature, founded not only on the perception of things from the point of view of the present, or on the reinterpretation of the cultural values produced in different periods of time, but also by the perception of a protean reality, which cannot be pinned down as such definitively. Unlike 'reality', which is void, as subject to change in time, 'the true stories' (told by people, or by authors, who are in the first place just people as well) are stable and are meant to save us from horror vacui. As a poet and story-teller at the same time, I. Flora 'builds up' the concrete matter of the surrounding world, piling it up in his poems through the substance of words, after having extracted it from his memory, or from the lexicons: there is no line of separation between the real, the imaginary, the scientific, and myth.

Keywords: Ioan Flora, Romanian writer, Postmodernism, Balkans, klokotrism / clocotrism, construction and deconstruction, state of fact, story-teller, proteic reality, identity, horror vacui.

Poetul alchimist: între lumea construită și cea revelată

Identitatea lui I. Flora ca poet nu trebuie privită prin prisma identității sale istorice, ci auctoriale. Scriind însă în limba română, încadrându-se, în primul rând, într-o filiație culturală românească și aducând o însemnată contribuție la o nouă expresie a acesteia, el face parte, cum bine observă Cornel Ungureanu, din geografia literaturii române de azi. Mai mult, dacă istoria ar reprezenta, după I. Flora, un soi de enumerare arheologică a resturilor de „oale și ulcele” (v. poemul *Dejun sub iarbă*), încercând să reconstituie un trecut fărâmițat în ipoteze, coerența identitar-culturală rămâne intactă doar prin limbă și datorită limbii în care poetul s-a decis să scrie, deoarece doar cuvintele au păstrat intacte toate reprezentările lumii din diversele perioade, ca memorie culturală. De aceea, poetul își face o plăcere în a consulta lexicoanele metafizi-

ce românești și descrie, la rândul lui, „vasiliscul” (o ființă corcită între cocoș și uliu, cu aripi de zmeu și coadă de șopârlă, cu două perechi de picioare, cu o privire care ucide și o respirație de foc, ce prefăce totul în scrum, cu o coroană pe cap, cu proprietăți magice și soteriologice), bufnița, cârțița, inorogul, struțocămila etc. Preluând de la primul romancier român, om politic, dar și inițiat în „științele secrete” ale vremii, Dimitrie Cantemir, ultimele două „specii”, Ioan Flora parcă dorește să scrie, în locul istoriei oficiale, o istorie „adevărată”, fondată pe reprezentarea lumii, pe credința de atunci ce reprezintă singurul adevăr trăit.

În același sens, dar și în sensul formulei *coincidentia oppositorum*, poetul scrie și poeme „alchimice”, prezentând toate suferința umană în general (și nu numai a poetului) ce rezultă din questa pentru aflarea adevărului. Tot într-o „paranteză” (semantice, de data aceasta), se conturează lupta politică pentru putere, bazată pe poziția hege-

monică în propagarea forțată a unei viziuni despre lume, în care există asupritori și martiri. Discursul poetic face aluzie, printre altele, la impunerea unei anumite „identități” ca ideologie, gest uman arhetipal, ce se repetă pe parcursul istoriei îmbrăcând diverse forme situaționale în timp și spațiu:

Picătura chinezească, martiriul, infernul
numit tehnică a acelor o mie de răni
arta tragerii în țepă,
asigurând supraviețuirea victimei pe
puțin
patruzeci și opt de ore,
Carl Fustav Jung și alchimia,
Spiritus mercurius, nigredo și umbra,
adevărul materiei,
nadirul și cauda pavonis și mai ales sângele
în care licărește viața și moarte deopotrivă,
acel *rubedo* în stare să recupereze existen-
ța umană
în ansamblu,
reasamblarea sufletului la loc.

(*Nigredo și umbra*, în vol. *O
bufniță tânără pe patul morții*)

Procedeul „alchimic” al unității contrariilor, pe care se sprijină scriitura lui Ioan Flora a fost pus în evidență și de Srba Ignjatović, cel mai de seamă exeget al operei poetului român din Serbia: „Poetul se adresează «vremurilor romantice», căutând un fel de trecut idilic, dar descoperă «vremurile ciumei», o viziune a lumii flagelantă și masochistă, înțeleasă ca o pedeapsă a Domnului pentru păcatele și nimicniciile omenești (poemul *Serenissima*). Poetul este fascinat de credința grotescă în hainele, măștile și de toate simbolurile considerate a proteja împotriva molimei”. (Ignjatović 1991: 78)

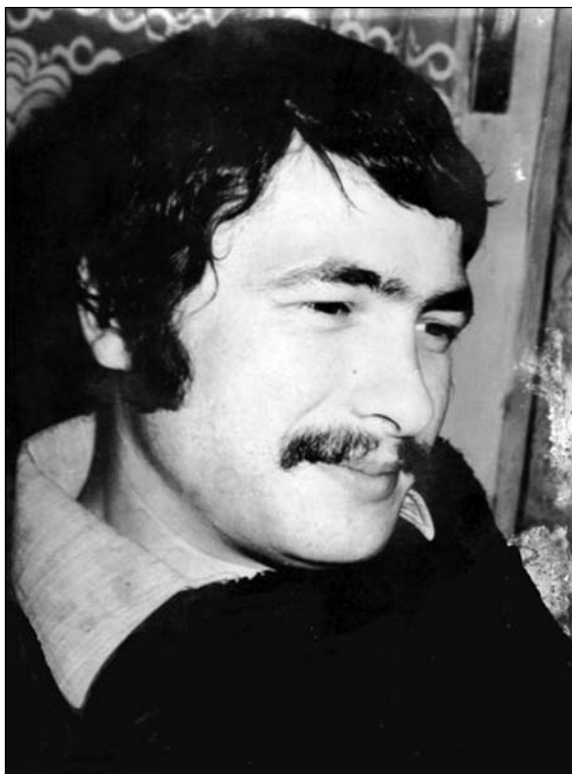
În cazul lui I. Flora poetul este un fel de „catalizator”, un scriptor. Identitatea sa

creativă trebuie judecată și din acest unghi. Ca mare maestru al „meseriei” sale, poetul poate pătrunde în „miezul lucrurilor” printr-o „breșă” ce are loc în cotidian, în „lumea fizică” și chiar dacă nu e în stare să numească adevărul (căci „nici o frază adevărată”), el îl poate măcar aduce la iveală, îl poate „intermedia” prin însăși scriitură. Din logica poetică a scriitorului se poate deduce că până și titlul volumului din 1977, *Lumea fizică*, sugerează faptul că mai există și (cel puțin) o altă lume, iar aceasta este lumea reprezentării: „lumea-i așa cum o gândesc eu și nu așa cum se cere din răspuțeri/ să fie” (*Mălai și măcriș*, în vol. *O bufniță tânără pe patul morții*). Înrudit ca manieră a „construcției” poemului cu Geo Bogza¹, primul scriitor român care și-a dat seama de valoarea poetului Ioan Flora încă de la debut, recomandându-l în revista *Luceafărul* drept un mare poet, și cu Gellu Naum² prin forța vizionară, Ioan Flora este până la urmă, așa cum observă și Cornel Ungureanu, un poet ce poartă amprenta lui Vasko Popa:

„Dacă la un nivel, cartea [*O bufniță tânără pe patul morții*] asimilează sugestia folclorică (*zoosofia*: bufnița, șoimul, cârțița aparțin unei mitologii populare, au demon) punând în valoare semnele pământului, evidențiind constelațiile simbolice ale Magnei Mater, la altul, mai savant, ea trăiește vârsta alchimică a literaturii. Criticul poate observa lesne înruderile cu literatura «lupească» a lui Vasko Popa. Nu epigonismul, ci înrudirea. *O bufniță tânără pe patul morții*, cu sugestiile-i, simbolurile, animalele tutelare, cu spațiile de pasaj, cu locurile de trecere «dincolo» se leagă mai bine decât altă carte a vreunui poet iugoslav de lirica vaskopopiană. E o altă traducere a lui Vasko Popa: a doua așezare în cuvintele

1 „Treapta de la care Ioan Flora pornește la 21 ani e foarte înaltă. Chiar influențele ce se vor fi găsit în scrisul său îi fac cinste, reamintind pe seniorii simțirii și ai expresiei, din marea poezie modernă a lumii.” (G. Bogza).

2 G. Bogza, într-un gest „clocotrist”, a mâncat la Uniunea Scriitorilor (UKS) din Belgrad, într-o întâlnire cordială, un trandafir roșu, care îi fusese dăruit, interogând parcă publicul în legătură cu gestul său; tot el umbla prin Belgrad prin anii '80 sprijinindu-se în mers nu într-un baston, ci într-un băț de ski. Acestea erau tot revizui, ori „re-vederi” ale convențiilor pe care omul e forțat să le respecte și față de care poetul lua atitudine. Poemul lui G. Naum *Oglinda oarbă* a fost folosit într-o „situație” clocotristă etc.



limbii române va urma". (Ungureanu 2003: 217)

Identitatea poetului „constructor” este la I. Flora un fel de identitate htonică, poetul este, de fapt, „zeul-cârțiță” și „fiară” sau „animalul-labirint”:

Ca un Homer, ferindu-se de hermine și
ulii și nevăstuici,
ea se adăpostește cu precădere la rădăci-
na stejarului,
la rădăcina popoarelor și-a templelor
marmoreene.
Ochii ei pe jumătate stinși
distrug în depărtare rugurile măslinilor
în flăcări.

(*Animalul-labirint*, în vol. *O
bufniță tânără pe patul morții*)

Actul scriiturii și identificarea cu acesta
este, în final, o questă gratuită, căci:

O pânză de doi stânjani îmi acoperă ochii
scrutători.
Cuvântul n-o poate urni din loc.
Cuvântu-i numai privire, marmură
curgătoare, oglindă.

(*Priviri în loc de cuvinte*, în vol. *O
bufniță tânără pe patul morții*)

Meseria de scriptor asumată de Ioan Flora se poate corela cu meseria de gropar, căci, în ciuda efortului, poetul rămâne, ca și groparii, în lumea profană, în lumea meșterilor, care, asemeni Meșterului Manole, se trudes în zadar. (În alte poeme – cum vom vedea mai departe – se poate chiar intui că poetul este de fapt un „păcătos”):

Și-atunci, deodată, tipicul început să se
rotească în cerc, sărutarea
cea de pe urmă să se repete și ea
(groparii zideau și tencuiau precipitați
pustiul de groapă, care
nu se mai sfârșea):
era o cursă gratuită contra cronometru,
n-aducea ziua ce-ndrăzne
să surpe noaptea, meșterii zideau în
adâncuri, părintele zidea în ceruri,
carnea mortului zâmbea în muțenia ei
atemporală, norii plecară de se
prăbușiră dincolo de munți.

(*Despre zidire*, în vol. *Dejun sub iarbă*)

Dacă în toate volumele de versuri se poate detecta jocul subtil dintre dimensiunea profană și cea sacră a vieții, dinamica dintre aspectul său „fanic” și cel „criptic” (mult mai puțin explicat decât la Blaga, dar omniprezent), volumul de versuri *Dejun sub iarbă*, utilizând toate procedeele care au devenit o marcă a scriiturii lui I. Flora (parabola, paradoxul, umorul negru, schimbarea vocii și a tonalităților, dialogul aparent etc.) reprezintă exemplul cel mai evident de rebalansare a discursului poetic în sensul trecerii de la simpla „stare de fapt” a volumelor din tinerețe către tragismul ființării în timp. Cotidianul, iradiind parcă o lumină interioară, reprezintă punctul de intersecție dintre sacru și profan, dintre memoria colectivă și cea individuală. Poetul face acum uz de un întreg tezaur arhetipal, de motive mitice, camuflate, desigur, cu grijă în pânza de păianjen a scriiturii.

Disponând de un extrem de variat diazon creativ, mișcându-se cu ușurință între cultural și biografic, între regizarea veridică și cea suprarealistă, între economia și abundența stilistică, între gestul concret și arhetip, Ioan Flora fixează o lume înrădăcinată în spațiul pitoresc și tragic sud-est european. În volumul de versuri *Dejun sub iarbă*,

pe lângă motivele biblice, dăm de timpul ciclic al reîntoarcerii, de motivul meșterului și al construcției, de ciobanul din *Miorița*, într-o versiune parabolică plină de umor, de hibridul calului năzdrăvan/ cal putere/ cal lumină, de coborârea în infern/ metrou, de animalul năzdrăvan care mănâncă zăpadă în loc de jăratic, de castelul lui Kafka în Franța, dar și de motivul morții incerte, doar sugerate (ca în nuvela lui M. Eliade *La Țigănci*), de motivul mamei și al tatălui, de motivul călcării umbrei, motivul pisicii negre, de Ikar, de Kraljević Marko și Musa Kesedžija din cunoscutele balade epice sârbești, de motivul tărâmului natal, de fumul din poemul lui Blaga, ce cade pe pământ ca un stâlp, de titlul volumului lui Adam Puslojić *Cad spre cer*, folosit ca un fel de axiomă, de motivul blestemului părintesc etc. Toate aceste puncte de referință sunt camuflate în „stările de fapt” circumscrise în poeme, în timp ce tema centrală a acestui volum este trăirea clipei pusă în contrast cu zădărnicia vieții.

Polisemantismul nu este vădit nici în ultimul volum antum al autorului, căci discursul își menține caracterul aproape laconic și poemele pot fi citite și într-o cheie superficială, de suprafață, de către un oarecare „Toma Necredinciosul”, poetul repovestind aici și unele bancuri, care însă devin și ele „stări de fapt”, relevă o stare de spirit într-un anume timp istoric, dar pot fi încadrate în aceeași măsură, în mod paradoxal, în categoria „miturilor”. Cert este că, și la o citire superficială a acestei plachete de versuri, apare evident faptul că Ioan Flora e un maestru al compoziției, al accentelor, al contrastelor revelatoare, al narațiunii lirice, al surprinderii detaliului semnificativ în context etc. Cu toate acestea, la o citire mai atentă, sub stratul de „mortar” concret și evident al poemelor, se află o serie de alte straturi semantice. De exemplu, în *Înălțarea schelei* (poem obsedat din nou de actul construirii, care este prezent pretutindeni la I. Flora) aflăm că la Mănăstirea Voroneț, fundalul pe care este pictată Judecata de Apoi ar putea avea și o altă culoare (verde) decât „albastrul de Voroneț”:

Am mâinile însângerate. Cu toate cele zece degete
strivesc miile de omizi
ce s-au abătut peste singurul lăstar de viță din curte.
Cu răbdare de stâlpnic, culeg, una câte una, păstăile
moi și păroase le strivesc în palma stângă, măcinându-le cu dreapta.
Pasta verzuie, dospită, ar putea acoperi până și peretele
exterior al Voronețului, acela cu *Judecata de Apoi*.

Furtuna de-aseară a strămutat omizile din duzi în stufărișul
de viță cu ciorchini rubinii.
Mă voi spăla pe mâini cu apă și cu săpun, cu detergent de rufe –
verdele crud a pătruns definitiv în mortarul subcutanat.
Furtuna de-aseară, milioanele de omizi, ploaia năprasnică,
strugurii în pârg, mâinile însângerate.
Zugrav anonim sacrificând o mie de vieți, în chiar clipa înălțării schelei.

Asociațiile la care face trimitere acest poem sunt multiple: în mod sigur autorul le-a avut în vedere, transpunând într-un cadru dacă nu profan (pentru că e vorba de o mănăstire), atunci cotidian, motivul jertfei întru zidire. Pe lângă acest motiv s-ar putea detecta și acela al vinovăției și al păcatului. Păcătuieste oare poetul, pentru că jertfește o mie de vieți, de omizi, ce-i drept, pentru a picta cu culoarea lor viziunea sa proprie, apocaliptică în fond (căci e vorba de *Judecata de Apoi*), sau este el un salvator, căci vrea să salveze strugurii mănăstirii? Strugurii sunt oare meniți vinului pentru euharistie, sau delectării profane? În general vorbind, este oare artistul, care caută, re-vede și reformulează „mersul lumii” un sfânt, sau un profanator? Pe de altă parte, „culoarea” viziunii sale, „verdele crud a pătruns definitiv în mortarul subcutanat”, sugerând faptul că însuși creatorul, ca persoană fizică este un fel de lăcaș pătruns de spirit. Se impune întrebarea dacă euharistia și arta sunt (cel

puțin în lumea de azi) unul și același lucru (așa cum propuneau M. Eliade sau T.S. Eliot de exemplu, după care funcția religiei va fi preluată în lumea profană de poezie, ca fiică a mitului). Este spiritul ce-l pătrunde pe creatorul de artă unul bun sau rău, din moment ce pe degetele cu care creează, dar și jertfește, rămâne imprimată culoarea destinată redării *Judecății de Apoi*? S-ar putea spune că, pe de o parte, prin viziunile sale htonice, I. Flora face parte dintre „poetii blestemați”, dar, pe de altă parte, prin discursul său meditativ, ponderat, el rămâne totuși genul de artist catalizator, capabil să dozeze, cu o acuratețe aproape de farmacist sau alchimist, luminile și umbrele, binele și răul, clipa trăirii și semnificația sa atemporală, plămădind o lume ce integrează contrastele și care este de aceea nu numai o lume fizică, ci și o lume revelată. Este o lume a trăirii profane, dar și a revelației în același timp.

Poezia ca document și deconstruirea iluziilor comode despre viață

Unul din răspunsurile paradoxale, dar lucide, referitoare la identitatea poetului s-ar putea afla și într-un text clocotrist al lui Ioan Flora, intitulat *Govnar i zao* [Căcăcios și rău] în care poetul nu afirmă „Eu sunt Ioan Flora”, ci spune „Și eu sunt Ioan Flora” (s.n.), introducând atât ambivalența dintre „bine” și „rău”, cât și cea dintre eul liric și cel biografic, dar, mai ales, faptul că și el e un om ca toți oamenii, iar poemele vor fi scrise numai din această perspectivă:

„Și eu sunt Ioan Flora. Și eu am mâncat pâine cu untură, dăde și jumări, până la diaree. Și eu am aprins focul cu cocenii de porumb, chiar și câte cincisprezece ore pe zi. Și mie mi-a plăcut să campez pe pajiște, acolo, chiar lângă grădina buncii. De fapt, nici nu prea poate fi vorba de întâmplări spectaculoase. Toate acestea au fost și sunt monotone. Toate acestea se scufundă în cenușiu, în obișnuit. E important, poate, că sunt momente în care caut în sinea mea o trăsătură

particulară, sau, mai bine zis, recunosc în sinea mea o neliniște, o neliniște nemotivată, un fel de frică fără obiect (poate de mine însumi?) și momente când cad cu capul în jos sau când aș putea, în orice moment și nesilit de nimeni, să cad de la etajul șaisprezece, de exemplu.

Dar nici asta nu poate fi important; cum nu poate fi important faptul că am scris atâtea texte stupide de care mi-e greață, sau multe alte texte, de care din nou mi-e greață. Dar important poate fi faptul că sunt clocotrist, și că sunt viu și, de asemenea, da, iată, încerc încă să ies din acest cenușiu, să mă rup de aceste amintiri stupide, [important e] faptul că încerc încă să văd în lucruri, în cele mai elementare lucruri și întâmplări și o altă dimensiune, mai importantă decât cea generală, ușor de recunoscut și general acceptată, faptul că în lucruri și întâmplări văd, așadar, o legătură cu sine, cu propria viață.

Și eu sunt Ioan Flora. Și eu am mâncat pâine cu untură, până la diaree. Și eu sunt un laș. Și eu sunt un căcăcios și un [om] rău. Și eu sunt un egoist. Și eu sunt fericit. Și eu mint. Și eu fur. Și eu mă întreb ce fel de secol o fi asta. Important e că sunt clocotrist și important e că sunt viu.” (Flora 1981: 14-15, traducere din limba sârbă în română: M. Dan)

Pe Ioan Flora însă, ca și pe clocotriști, nu l-a interesat nicio „școală” ori „curent” în mod particular. Dorind inițial, ca și Vasko Popa și Slavko Almăjan, să se distanțeze de maniera retorică a genului romantic și de metaforizarea abuzivă, care mai persistau încă în scena literară, atât în Serbia, cât și în România, I. Flora a publicat, încă din 1977, două poeme programatice. Primul se intitulează *În afara oricărei practici romantice* (din volumul *Fișe poetice*), iar al doilea face parte din volumul *Lumea fizică* apărut în același an (într-o ediție bilingvă la Comuna Literară Vrșet) și poartă titlul: *Poezia-i document, mi-am spus*. „Documentarismul” poetic al lui Ioan Flora nu presupune însă redarea directă, ori „în oglindă” a situației din realitate, ci *poezia sa este mai degrabă un „document” despre un document*, o reinterpretare a

faptelor, în care semnificația acestora se ascunde în intertextualitate. Căci viziunea „oficială” și așa-zis „documentară” a lucrurilor nu face decât să camufleze urâtul, moartea, grotescul și suferința, servind o viziune acceptabilă în „orizontul așteptărilor”, iar poemele lui I. Flora deconstruiesc tocmai acest orizont:

Viței în cămașă de forță, țapi, cai meta-
lici, porci,
catări, hipopotami
își dreg beregata la abator,
scot țipete ușoare înainte de răsăritul
soarelui.
Este știut, dealtfel, că lovitura se dă cu
îndârjire
și patimă,
că lama cuțitului trebuie să fie mată iar
sângele prins
în lacuri de acumulare și nu lăsat să se
împrăștie,
în șiroaie inegale, pe străzi și șosele,
prin grădini, magazine și săli de specta-
col.

(*Arta de a ucide*, în vol.
Terapia muncii)

Decamufarea și dovada fiind, cel puțin teoretic vorbind, rolul oricărui document, I. Flora deconstruiește iluziile comode despre viață, dar mai ales istoria și ideologiile sale, astfel încât umorul său negru, ori satira (v. și poemul antologic *Lupta voluntară a pompierilor cu incendiul*³) sunt motivate din interiorul textului. Multe din poemele sale reprezintă imagini exemplare ale unei nebunii colective, care însă se repetă, mobilul istoriei fiind perpetuarea răului:

Prin patruzeci și ceva (a se verifica asta)
s-au făcut câteva deschizături în ghețuri-
le Dunării
și-au fost înecați,

cum ai arunca o piatră de râu în apă,
câteva mii de oameni.

În codrii Catinelui,
alte câteva zeci de mii și-au băut, înspre
dimineață,
porția de lapte amestecat cu ghips și s-au
metamorfozat
cu toții,
care-n arin, care-n burete-de târș.

Chiar acum, în mijlocul șoselei asfaltate,
o șerpoaică își scoate pe gură ouăle, mari
ca niște fudulii
și-ncearcă să facă cu coada gaură-n
asfalt.
Pe malurile Dunării se-aprind lumânări
Și se înfig în zăpada aceluiași cer albas-
tru.

(*Însemnări de lucru*, în vol.
Terapia muncii)

Două decupaje istorice, reprezentând exterminările în masă, petrecute la Novi Sad și în Pădurea Katin sunt asociate, căci, deși e vorba de două evenimente diferite, mobilul lor arhetipal e același, iar adevărul istoric rămâne camuflat în firea umană, în cele mai mici gesturi, ori „stări de fapt”. În această privință, poemul citat mai sus nu se deosebește de *Joc cu cărțile pe față* (din același volum):

Vremea marilor evenimente și trecu și
vine,
la posturi, deci, *mesdames* și domnilor,
cășcați-vă bine ochii,
faceți-vă aprovizionările din timp, trăiți-
vă viitorul
și nu mai râvniți la somnul de după-
amiază și nu mai vânați
cu jurnalul de problemă socială
viespile căpușite între cele două gea-
muri ale ferestrei.

3 La fabrica de confecții Stalin,/ din strada Stalin,/ izbucnise în luna Stalin a anului Stalin/ Marele incen-
diu Stalin// Pompierii de la asociația pompierilor voluntari Stalin/ sosiseră cât ai bate din palme/ cu
roșiile lor vehicule Stalin,/ cu nemărginitele, cu feericele, cu voluntarele lor/ furtunuri și căști Stalin /și
reușiseră să stingă în timp record/ Marele Incendiu Stalin.// Elevii de la Școala generală Stalin,/ din car-
tierul, din Piața Stalin,/ înmânaseră mai apoi, îngenunchind până la pământ,/ vajnicilor pompieri mari
buchete de trandafiri/ și garoafe.// Era o atmosferă de reală însuflețire Stalin/ și-n ochii trecătorilor apă-
ruseră scânteind/ ușoare șuvițe de lacrimi./ (1985).

Luete împreună, aceste ultime două poeme citate reprezintă un fel de „protest poetic”, motivând rațiunea de a prefera „identitatea interioară”, al cărei centru se află în faptul personal de a fi, de a trăi liber în afara oricăror ideologii și problematici sociale. Se poate deduce că și identitatea poetului se aseamănă cu identitatea viespiilor prinse între două geamuri; sunt oare cele două geamuri cultura hegemonică românească și cea sârbească, ori asociația este cu totul întâmplătoare? Un alt mod al autorului de a protesta îl vom afla și mai târziu, când, în urma bombardamentelor din fosta Iugoslavie, din 1999, Ioan Flora publică (în același an) un volum de versuri intitulat *Medeea și mașinile ei de război*, tradus și publicat ulterior în Statele Unite ale Americii. Discursul poetic amplu este aici fondat pe „arhetipurile” și „categoriile” memoriei culturale, prezente în textualitate sau intertextualitate, ce definesc acel „prezent continuu” al civilizațiilor și culturilor. Mai mult, Medeea este magiciana tărâmului barbar, care își ucide propriii copii și este arhetipul sugestiv pentru ideea de autodistrugere pe care o propune civilizația noastră.

Postmodernism, reinterpretare și polisemie

Viziunea clocotistă și postmodernă a lui I. Flora, care refuză orice doctrină, ideologie, canon estetic, religios, formulările teoretice de orice fel, precum și actul de a contesta reprezintă o viziune moștenită nu neapărat din avangardă, cât din generația *beat*. Pe lângă filiația cu Allen Ginsberg și H. M. Enzensberger, Srba Ignjatović pune în evidență afinitățile lui I. Flora în contextul creator iugoslav și sârbesc:

„Nu trebuie să uităm nici îmbinarea unor experiențe la care însuși Ioan Flora a avut prilejul să participe în mai multe rânduri – împletire realizată în actualul orizont al mai multor practici poetice novatoare. Creația poetică a lui Tomaž Šalamun și Franci Zagoričnik din Slovenia, a lui Goran Babić și Branko Bošnjak din

Croația, a lui Milan Komnenić și Adam Puslojić, Milutin Petrović, Novica Tadić și a mai multor din rândurile poezilor sârbi, Jovan Zivlak, Tolnai Otto și Vujica Rečin Tucić, ca și a lui Vojislav Despotov din Voivodina, Stevan Tontić și Abdulah Sidran din Bosnia și Hertegovina, a lui Radovan Pavlovski și Bogumil Džjuzel din Macedonia, Ranko Jovović din Muntenegru... s-a bucurat întotdeauna de o largă receptare, de ecou și influență în contextul nostru literar și cultural. Aici, desigur, își găsește un loc al său și Ioan Flora, fără a pierde contactul cu sursele poeziei și culturii românești, cu atât mai mult cu cât nici în contextul poetic local nu se poate vorbi despre un caracter *unitar* al liricii. Este vorba, mai simplu, despre o generație de poeți deschiși inovației și „reformulării” poeticii și practicilor poeziei, sau despre un „deziderat” căruia ei i-au găsit o soluție, fără a renunța la puternica individualitate a vocilor proprii și la instituirea unui cod poetic.” (Ignjatović: 37-38)

Viziunea contestatară în esență a lui Ioan Flora are însă și reversul ei, pentru ca dacă poetul refuză istoria, împreună cu toate „poveștile” sale impuse ca „adevărate” și cu tot ceea ce presupune acest fapt, pentru el, prezenteismul percepției și clipa trăirii concrete, imediate, nu împiedică racordarea la modelele creative anterioare. Clocotrismul, ca postmodernism, opta în mod declarativ pentru preluarea modelelor creatoare mai vechi, indiferent de ce epocă ar fi fost vorba, iar maxima clocotistă, conform căreia clocotrismul a existat dintotdeauna, precum și faptul că acesta se autodefinia ca „spirit/spiritualitate” reprezintă un soi de aderare la ceea ce astăzi se numește prezenteism. Ioan Flora, revenit de la studiile universitare din România, după ce trecuse între timp și prin experiența grupului bucureștean *Noii*, devenit în Serbia (alături de Adam Puslojić și Aleksandar Sekulić), unul dintre cei trei *Kirus clocotricus* sunt câteva din circumstanțele care explică multe dintre procedeele scriiturii sale. Ioan Flora a participat

la multe dintre performance-urile clocotriste numite „situații”⁴ în „roluri” de măcelar, de *pater familias* înfășurat ca „statuie vie” în folie de argint, de om călcat cu fierul de călcat, spălat, frecat și șamponat (eveniment după care a suferit de pneumotorax) etc.; toate acestea în numele ideii că artistul e un om de rând, ca toți oamenii dintotdeauna, că spiritul uman este în esență creativ și el nu se modifică pe parcursul istoriei, că omul are (dreptul la) identitatea sa interioară, opusă (în toate timpurile și locurile) celei identități „oficializate”, chiar culturale, impuse din afară, pe care Cioran o numea „transcendentală”.⁵ (Cioran 1991: 32-33)

Teroarea istoriei, dar și a filozofiei ideologizante a culturii, omniprezentă în clocotism, era satirizată în numele unor gesturi umane cotidiene, de semnificație aproape rituală și arhetipală. Metafora era adusă în stradă, arta și viața interferau, când se închideau expozițiile plastice, oamenii luau locul operelor de artă (iar Flora s-a aflat și el printre aceste „sculpturi vii”), iar exponatele ieșeau în stradă, în pulsul vieții din care se născuseră. Se stabilea un întreg ciclu „ritual” fondat pe ideea vieții, morții și regenerării ca precept universal valabil, în timp ce pe plăcuța de lemn atârnată de gâtul clocotriștilor scria: „Historia mater repetitorum est”. Esența umană creativă, în fond aceeași pe parcursul istoriei, reprezenta mobilul „spiritualității” clocotriste și ea asigura comunicarea cu alți creatori, din orice timpuri, care au fost și ei oameni obișnuiți, care și-au dus viața lor personală și irepetabilă și care au avut de confruntat cu toții acea teroare a „identității transcendente”, a ideologiei impuse în vremea lor. Clocotrismul a avut și meritul de a întrezări „identitatea interioară” ca drept al omului, dar

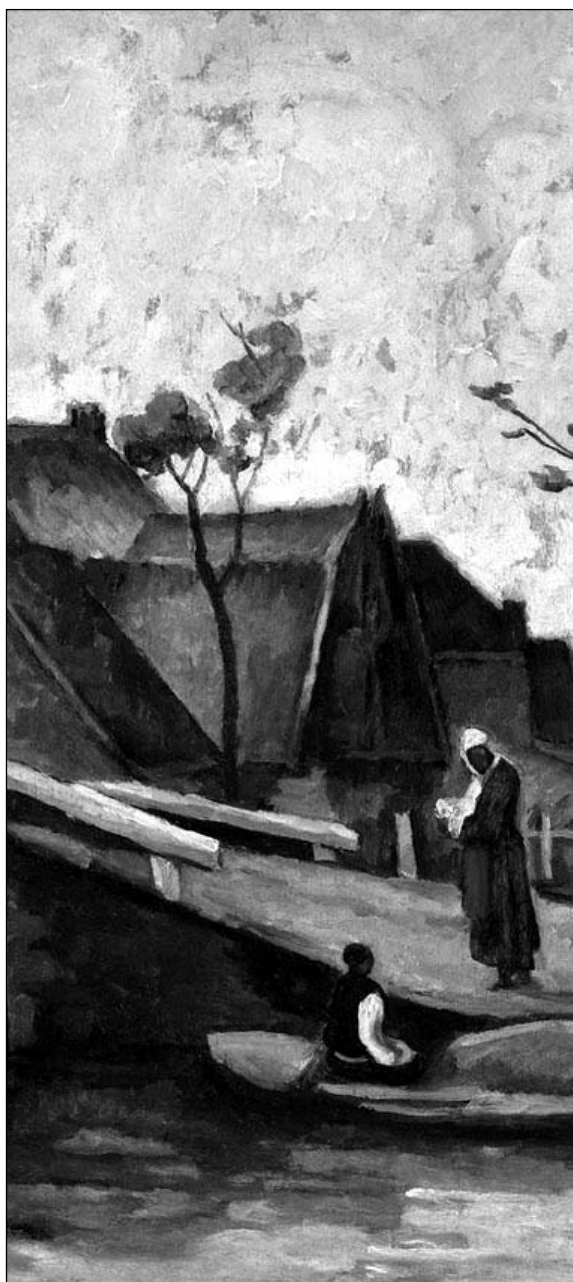
și al artistului în același timp. „Transcendentalismul” ideologic din filozofia culturii, cu sistemul său axiologic cu tot, a fost înlocuit în clocotrism cu viziunea antropologică, prin care valorile și creația artistică pornesc de la omul concret, biografic. Astfel artistul, ca om concret, se simte legat de toți creatorii, ca oameni și este în stare să poarte, pe baza operelor de artă, un dialog cu aceștia. În acest sens, ceea ce în postmodernism se va numi „citate”, în clocotrism reprezintă comunicare, preluare, „re-vedere”, transformare creativă din perspectiva identității interioare a artistului. Ioan Flora era un maestru desăvârșit al acestei „re-vederi”, iar poemele sale transpun motivele universale și atemporale în trăiri reactualizate.

A fi în esență contemporan cu marii creatori din toate timpurile înseamnă a purta un dialog cu aceștia în prezentul trăirii concrete. Acest lucru este posibil, deoarece toți marii creatori și inventatori ai omenirii au fost cu toții, prin luciditatea lor, niște „clocotriști”: creatori de nou, dar și (mai ales) oameni concreți. „Spiritul” clocotrist este spiritul creativ uman dintotdeauna și care este același atât în cazul artistului, dar și al omului care receptează arta. Arta nu a putut fi alungată din Cetatea imaginată de Platon, deoarece omul a avut nevoie de ea întotdeauna (această idee e preluată dintr-un dialog dintre N. Stănescu și A. Puslojić publicat în revista *Zum Reporter*⁶ din Belgrad). Arta și receptarea ei imediată reprezintă modul de a fi al clocotrismului. Arta este făcută de oameni concreți și este „primită” tot de oameni, care au nevoie de ea, deoarece, prin artă, se „re-văd” lucrurile și se vorbește o „limbă” omenească, ce face apel la „identitatea interioară” umană ca opusă diverselor ideologii impuse de istorie. Toate aceste caracteristici ale clo-

4 Deși vedea clocotrismul nu ca pe o mișcare, ci „un laborator al artei” (Galaktički, în: *Književna reč*, nr. 127/25 iul. 1979).

5 „Etica normativă de stil vechi se menține într-o astfel de poziție față de om. După ea normele pot modifica efectiv omul asimilându-l într-o sferă ideală de valori. Transcendentalismul acestei etici derivă din caracterul ei formalistic. Prin aceasta ea scoate pe om din istorie. Procedarea ei constă în a trece de la valori spre om. Antropologia pleacă de la om spre valori. În domeniul problemelor de cultură ea nu se interesează de structura valorilor, ci de omul care produce valori. Aceasta o diferențiază de filozofia culturii”.

6 *Zum Reporter*, Belgrad, Nov./1982.



trismului se află și între rândurile poemelor lui Ioan Flora.

Doar astfel se poate înțelege de ce poetului i-a atras atenția pictorul Manet, de exemplu, care, prin al său *Mic dejun pe iarbă*, a putut „comunica” cu pictorul venețian Giorgione, dând o nouă formă tabloului acestuia prin reinterpretare, adică dezbrăcându-le pe cele două doamne care stau pe iarbă alături de bărbații îmbrăcați în mod normal, în costumele epocii respective. Se pare că tocmai acest contrast dintre vremel-

nicia modei și constanta atemporală (motivul nudului) reprezintă intenția tematică din cunoscutul tablou al lui Manet, care împrumută chiar și titlul tabloului său de la Giorgione. Ce inițiativă „clocotristă” la Manet, care nu mai este privit de I. Flora, în primul rând, ca întemeietorul impresionismului în pictură, ci ca un postmodern *avant la lettre*, ce reinterpretează valorile culturale care îi preced, adică poartă un dialog cu ele! Cum ar fi putut Ioan Flora, cu umorul său caracteristic, să nu observe așa ceva! La rândul lui, I. Flora a preluat „dejunul” ca motiv și, într-un act de comunicare, în cadrul *prezentului continuu al artei*, a plasat acest dejun „sub iarbă” (v. volumul *Dejun sub iarbă*).

C. Ungureanu consideră însă că „titlul trimite nu la Manet, ci la Sorin Titel: *Dejunul pe iarbă*, primul nouveau roman al scriitorului”, care recapitula copilăria și adolescența „unui cititor de poezie” dintr-o provincie bănățeană. (Ungureanu 2003: 222) Nu este semnificativ dacă I. Flora s-a racordat cultural la Manet, la Titel, ori la ambii. Important este faptul că poetica sa este înclinată „revederii”, reinterpretării și reevaluării motivelor. Tocmai prin această voită deconstrucție a canoanelor culturale, la baza căreia se află intenția de comunicare cu autorii din toate timpurile, I. Flora este un postmodern de înaltă calitate. *Dejun sub iarbă* lasă în continuare mult loc de gândit.

Într-un mod asemănător se va întâmpla și în cazul poemului *O bufniță tânără pe patul morții*, unde I. Flora preia motivul de la Bolintineanu probabil, cu care comunică în prezent, reinterpretându-l. Preluarea motivelor este cea mai evidentă în *Discurs asupra Struțocămilei*. Toate textele incluse în această carte au ca punct de pornire alte texte mai vechi, pe care I. Flora le semnalează în notele din finalul cărții. Volumul este, cum bine constată Liliana Armașu: „un fel de matrioșcă inepuizabilă a literaturii, care poate cuprinde exact atâtea texte câte are la activ eventualul cititor. Una dintre primele surse ale acestui întins și ramificat poem epic este *Istoria ieroglică* de Dimitrie Cantemir, în urma căreia se situează *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, *Metamorfozele* lui Kafka, *Soliloquia* ale

Sfântului Augustin, *Craii de Curtea-Veche*, de Mateiu Caragiale, lista continuând cu Diogene, Ovidiu, Arghezi, Kavafis – „poetul din Alexandria” – și cu încă multe alte referințe, care se cer încă deconspirate. Cea mai pitorească în tot acest peisaj literar rămâne celebra struțocămilă cantemiriană, ființa hibridă, care ‘nu-i nici vultur, nici castor, nici câinele mării,/ ea nu-i nici bătlan, nici uliu, nici coțofană,/ nici inorog ...’ (...) ea fiind o idee doar de pasăre cămilită,/ o idee de cămilă păsărită’. *Discurs asupra struțocămilei* este nu doar un generos loc comun unde și-au dat întâlnire diverse texte, dar și o armonioasă împletire de stiluri, de la onirism spre suprarrealism, prin manierism și realism.” (Armașu: 2010: 11)

Vădit influențat de clocotrism, dar și de maniera postmodernă, ce coexistă în nuce cu clocotrismul și care se cristaliza în perioada în care autorul își publica primele volume, Ioan Flora aderă conceptual la procesul de reevaluare a faptelor culturale din trecut, de revizuire a „valorilor canonice”, ceea ce era o tendință definitorie pentru întreaga artă a secolului XX. În acest sens, cuvântul „sub” din *Dejunul sub iarbă* al lui Ioan Flora poate avea aceeași funcție pe care o au și mustățile pictate de Marcel Duchamp pe portretul „canonice” Gioconda de Da Vinci, de exemplu. Deconstrucția „canoanelor” din trecut și „reconstrucția” situației respective din perspectiva prezentului, prin prisma trăirii individuale a valorilor, reprezintă un act de comunicare cu toți creatorii, ca oameni și ei, și aceasta pare a fi trăsătura caracteristică a poeziei lui Ioan Flora. La el, polisemia merge mână în mână cu intertextualismul.

Reinventarea postmodernă a poeziei: „Struțocămila amistuină diamante”

Nevoia de comunicare în spațiu și timp, coordonate anulate ca atare doar în alchimia textului artistic, este grefată în însuși stilul caracteristic al lui Ioan Flora, care ascunde un mare povestitor. Dacă în literatura de azi, povestitorul tradițional a fost

înlocuit de scriitorul de romane autobiografice, scrisori, jurnale intime, ori de creație (precum Gheorghe Crăciun în *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la „Pupa rusă”*, de exemplu), Ioan Flora reinventează atât povestitorul tradițional, cât, mai ales, poezia, demonstrând că aceasta este un gen tot atât de proteic, ca și romanul. Într-o discuție purtată cu el, prin anii ’90, cam înainte ca el să fi scris *Medeea și mașinile ei de război*, poetul îmi spunea: „viitorul poeziei este în proză”. Iar astăzi, cred că acest mare poet, care a reinventat poezia în felul său, nu a fost inclus în importante istorii ale literaturii române, unde ar trebui să aibă un loc aparte, tocmai pentru că nu se încadrează în tiparele canonizate ale poeziei. Ioan Flora este un deschizător de drumuri. Doar astfel se explică faptul că, la zece ani de la moarte, poeziile sale mai circulă încă în cercurile artistice din București și din Belgrad, în ciuda faptului că nu a fost încă înțeles și recepționat în mod adecvat de critica literară românească.

În poetica lui Ioan Flora nimic nu este întâmplător, ori gratuit. În acest sens trebuie privit faptul că poetul a publicat în 1996 volumul *Cincizeci de romane și alte utopii*, prezentând o selecție din volumele *Fișe poetice*, *Lumea fizică*, *terapia muncii*, *Starea de fapt*, *O bufniță tânără pe patul morții* și *Tălpile violete*, în care poemele respective au fost „promovate”, deloc întâmplător, ca romane. În *Avertisment*, I. Flora spune: „Îmi place să cred că noua lor cămașă retorică le îngăduie să ardă nestingherit, cu aceeași flacără, năprasnică și albăstruie, cu care ardeau în contextul lor inițial. Ba, mai mult: că acum se vor bucura de un continent de aer în plus.” Deloc întâmplător nici citatul din Albérès, pe care autorul îl pune drept motto în fruntea acestei cărți: „Căci romanul nu are legi; el își inventează în fiecare secol legile și înnoirile. Inform prin natura lui, deoarece romanul este proteic. Și aceasta nu numai în cadrul înnoirilor, atât de absconse la prima vedere, pe care i le propun astăzi propriile lui laboratoare, ci și în ansamblul vieții lui. Viața lui nestăvilită care, asemeni vieții organice în Cosmos, poate lua toate înfățișările. (R.-M. Albérès, *Istoria romanului modern*)” (Flora, 1996: 12, 14) Din

această perspectivă, ne punem logica întrebare: de ce ar fi poezia un gen mai puțin proteic decât romanul? Ori cunoscutele poeme ale lui I. Flora, cum ar fi *Povestea morții lui Grigori Rasputin*, *Tăcerea ca stare de fapt* și *O bufniță tânără pe patul morții* etc., aduceau deja în literatura română o noutate, chiar și înainte de a fi programatic „promovate” de autor în „utopii”, pe care le-a publicat, probabil, tocmai pentru a atrage atenția asupra cheii în care trebuie citită poezia sa: *autorul introducea, de fapt, un gen nou în perimetrul cultural românesc*. Ioan Flora descoperă că vechile texte clasice românești, mai ales cele în care autorul era povestitor (fapt care impune de la sine și reacția ascultătorului), citite azi, sunt poetice și dau de gândit. De exemplu, cerbul lui Creangă din *Harap-Alb* este „solomonit și întors la țată”, iar această expresie cu iz enigmatic și hazliu devine chiar titlul unuia dintre poemele lui I. Flora. Doar că el citește aceste texte vechi într-o nouă cheie, adică reacționează ca un „ascultător” din ziua de azi, comunicând astfel cu autorul acestora, așa cum autorul din trecut și-ar fi dorit probabil; I. Flora chiar își face o plăcere în a intercala în textele sale nu numai o zoologie mitologică, cu aspect utopic și suprarealist, ci și întregi expresii, pe care le regizează, cum bine a observat Al. Cistelean (Cistelean 1993: IV), „într-o scriitură simulat naivă, sfătoasă, sau candid-descriptivă”, dezvăluind o fascinație pentru lexicul respectiv, încărcat de semnificațiile ermetice ale limbajului popular. Cum Moldova a dat culturii române pe cei mai însemnați povestitori, probabil de aceea, I. Flora le vorbește oamenilor de azi din cârciuma din Neamț (*Cocoșul de Neamț*, în vol. *Dejun sub iarbă*) într-un limbaj vechi, în care limba e împletită cu înțelepciunea: „bărbatul răpus/ de trântitura muierii, despre lipsa nespusei lumini și priveala/ ochilor frumoși, despre groaza cuvântului dat și cheazășia pentru datorie,/ despre mulțimea strâmbătăților și neputința/ întocmirii firii întru bine”. Am reluat acest citat, deoarece el poate fi interpretat nu numai ca o spovedire a poetului înainte de a merge la mănăstire, ci și ca „spovedania” legată de crezul autorului, care *introduce în literatura*

română genul de poezie-povestire, definind-o în același timp succint ca pe o *Struțocămilă amestruind diamante*. „Amistuirea” înseamnă, pentru acest poet postmodern un act de comunicare în spațiu și timp, preluare a valorilor și reinterpretarea lor prin „amistuire”.

Horror vacui și Puterea cuvântului

Ca poet-povestitor, și „constructor”, în același timp, al „stării de fapt”, Ioan Flora se implică într-un act constructiv „demiurgic”, creând (prin substanța inefabilă a cuvintelor) însăși materia „concretă” a „lumii înconjurătoare”, dându-i o abundență și consistență aproape greu de suportat, îngrămădind-o în poeme, după ce însă a extras-o din memoria proprie ori din lexicoane, în care prin cuvinte s-au păstrat chiar realități demult uitate, dar pe care poetul le recuperează, ajutat de existența cuvintelor ca atare. Între real, imaginar, științific și mitic nu există nici o linie de demarcație, în timp ce poetul operează cu „scriitura albă”, care implică „logicul” din punct de vedere gramatical și „alogicul” din punct de vedere semantic.

Această abundență a materiei poate fi privită din perspectiva *horror vacui*, considerată ca un element constitutiv al întregii arte și, mai ales, ca mobil al narațiunii, al actului de a povesti. La I. Flora, „povestea vorbeii” (caracteristică pentru întregul spațiu balcanic și sud-est european descris, căruia autorul îi aparține, unde vorbitorii diverselor limbi l-au inventat împreună pe Nastratin Hogeia) este legată de actul existențial în aceeași măsură în care Șeherezada, de exemplu, și-a amânat moartea, prin povestire. Povestirea și nu poezia, căci povestirea cere neapărat ascultătorul, receptarea, actul esențial uman al comunicării! Iar cum întregul opus al lui I. Flora este fondat pe coincidența programatică dintre eul biografic și cel artistic, ca și în dlocotrism, faptul de a comunica este esențial. Comunicarea este aproape rațiunea de a fi a balcanicului, dar și a artei postmoderne – în cazul lui Ioan Flora. În cercurile artistice boeme din

București, din care făcea parte și Ionica Flora, mai circulă și astăzi, spre exemplu, poezia lui cu „Mutele”, ce amintește de ciclul povestirilor „deocheate” ale lui Creangă. Acest gen de poeme-povestiri ale lui I. Flora se pot explica prin aceeași teamă de vid existențial, de care omul poate scăpa comunicând „omenește”, adică povestind „de toate”.

În civilizația ateistă de astăzi, doar noțiunea de *horror vacui* poate explica existența miturilor, a povestirilor, „romanelor și utopiilor”, cum ar spune I. Flora, ca pe importante mobile existențiale. M. Eliade explică la tot pasul poveștile, filmele, ideologiile de azi prin nevoia arhetipală a omului de a se sustrage anxietății în fața vidului existențial, „umplându-și timpul” cu o „poveste adevărată”. Se poate presupune, pe de altă parte, că și *cultul deșeurilor* din arta modernă, evidentă și în clocotrismul la care I. Flora a participat cu „trup și suflet”, reprezintă nu numai nevoia de a „recicla trecutul”, ci și de a da o coerență nouă existenței, pentru a scăpa de *horror vacui*. Căci, prin „reciclarea” postmodernă, timpul și spațiul sunt anulate și chiar, mai mult de atât, „obiectele” ori textele din trecut devin o nouă „poveste adevărată”, chiar dacă individuală, cu care ne umplem existența. Spre deosebire de romantici, care reconstruiau un trecut idealizat, Ioan Flora readuce în prezentul „povestirii” componentele materiale din trecut ca deconstruite în mod natural, de timp. Mai mult, el privește cu fascinație abundența deșeurilor arheologice, pe care le invocă cu multă plăcere și pricepere: „Unelte de obsidian, podoabe din scoici *spondillus*,/ fragmente de ceramică pictată,/ copac prosopomorfic din lut, cu chip de pisică,/ securi de piatră, securi de bronz,/ model de casă ca o creastă de cocoș,/ străchini și cupe, căldări de bronz,/ cratiță scitică,/ securi de piatră, securi de lut,/ urnă etajată,/ Idolul de Vârșeț (cap pătrat cu ochi de bufniță,/ cu aripi în loc de brațe),/ aplice de bronz pentru cingători.” (*Dejun sub iarbă*)

Conștient de legile entropice prin care materia e distrusă la trecerea timpului, I. Flora descoperă, în același poem, care dă titlul ultimului său volum antum, *Dejun sub*

iarbă, forța cuvântului, care nu numai că se sustrage legilor entropiei, la care e supusă materia, ci, supraviețuind intact, îl ajunge chiar pe om „din urmă”, ca un blestem. *Dejun sub iarbă*, acest poem antologic, este fondat pe două planuri, în care primul, din care am citat mai sus, este cel al materiei arheologice, în timp ce al doilea, marcat de autor prin scrierea în *italic*, reprezintă o baladă populară, cu iz de mare autenticitate, în care „se povestește” cum morții nu pot „dormi” liniștiți dacă oamenii nu își respectă jurământul, deci cuvântul dat și că ei sunt în stare să „lucreze” de pe lumea cealaltă, pentru ca vorba să fie împlinită. Puterea cuvântului fiind atât de mare, se poate presupune și că vorbele din literatura română a înaintașilor, din miturile ori folclorul românesc îl „ajung din urmă” pe autor, ca și blestemul. Ca opus materiei, cuvântul este la Ioan Flora indestructibil.

Realitatea istorică recuperată și realitatea simbolică istoricizată. Cuvântul ca evocator și creator de realități

La Ioan Flora prin „puterea cuvântului” realitățile istorice se recuperează nu numai ca descrise din prezent, ci ca reprezentate din interiorul și structura cuvântului, a sintagmei, a economiei sintactice respective. Cuvântul în sine este la poetul-constructor, I. Flora, un element, ca și apa, ori focul, care trebuie mânuit cu multă pricepere, căci altfel, ca și elementele naturii, el poate fi „o slugă bună, dar un stăpân rău”, o unealtă, dar și o armă. Fiind un atribut exclusiv uman, cuvântul este temelia reprezentărilor lumii, adică a realității, prin „poveștile adevărate” pe care le creează despre ea. Căci în fiecare perioadă istorică, omul vede realitatea și crede în „real” în baza unui anumit discurs despre realitate. Fie că este vorba de o ideologie laică, ori sacră, cuvântul are puterea de a crea realitatea ca reprezentare – exprimând-o. „Realitatea” nu este fixă, ci se schimbă în timp și spațiu, deși, ca noțiune, ea este confundată cu adevărul despre lume „în vigoare”. De aceea, nici nu există o

singură realitate, ci *realități proteice*, „povești adevărate” ce se construiesc și deconstruiesc neconținut. Literatura, ca parte a culturii în care se fixează „poveștile adevărate” despre lume, reprezentările acesteia, este și ea proteică în totalitatea sa și nu numai în cazul romanului, ca în citatul preluat de I. Flora din Albérès. Proteismul „poveștii adevărate”, ca proces ce ține atât de textul literar, dar și de „textul vieții” ca reprezentare a lumii prin „povești”, este în mod substanțial și esențial mobilul practicii poetice al lui Ioan Flora. Acest proteism reprezintă, în aceeași măsură, importanta inovație stilistică pe care autorul o aduce nu numai în literatura română, ci și universală. Și tocmai această viziune stă la baza efectelor scriiturii lui Ioan Flora, pe care le constata și Gh. Crăciun: „totul devine istorie, inclusiv cotidianul, inclusiv stările lui. Dar nu numai istorie, ci și geografie culturală, nu doar realitate istorică recuperată, ci și realitate simbolică istoricizată”. (Crăciun 2001: *Observator cultural*).

La Ioan Flora, „povestea adevărată” a „arborelui de pâine” (Flora 1989: 64), are aceeași funcție în cadrul discursului creativ ca și cea despre Stalin din *Lupta voluntară a pompierilor cu incendiul*, ori cea despre bufniță, ori despre Rasputin, ori despre țărâna din *Moartea cu efect întârziat* etc. Peste tot cuvântul, prin puterea sa, nu este numai un evocator de realitate, ci el creează realitatea – realitatea ca „poveste adevărată” de la un moment dat, irepetabil, atât în cadrul diacroniei istorice și biografice, cât și în cadrul epifaniei creative. Schimbarea în timp, ca metamorfoză neîntreruptă a materiei colcăind într-o abundență sufocantă, legea entropiei, moartea nu sunt evocate, ci create de Ioan Flora. *Moartea bufniței*, a lui Rasputin, Medeea ucigându-și copiii, *Triumful morții* din volumul *Memoria asasină*, așteptată să-și „dea arama pe față” (Flora 1989: 92), reprezintă toate doar presimțirea morții iminente, reprezentarea penultimei clipe ale vieții, momentul în care materia se luptă din răspuțeri cu forțele entropiei, fie că acestea se aplică la materia istorică, biografică, ori poematică.

Presimțirea sfârșitului iminent constituie

substanța marilor sale poeme, scrise de regulă la persoana a treia. Nu are nicio importanță dacă perspectiva se schimbă, căci poetul ne surprinde și prin dexteritatea cu care adesea folosește și persoana a doua, iar când scrie la persoana întâia simbolismul penultimei clipe se confundă cu premoniția epifanică: „Ninge cu fulgi mari peste teii înfrunziți, peste/ castanii în floare./ În autobuzul comunal, consătenii mei vorbesc/ românește în șoaptă:/ e sâmbătă și merg la Oraș – la școală, la spital/ la piață.// Îngrijorat: ce-o spune cardiologul?// Pe la prânz voi culege un braț de narcise din grădina ei,/ le voi înveli într-o lumânare,/ le voi așeza la crucea subțire ca un fum.// Subțire ca un fum” (*Narcise din grădina mamei*, în vol. *Dejun sub iarbă*). În acest poem dedicat mamei sale, care murise, o simplă ninsoare declanșează revelația ca presimțire a propriei morți: căci ninsoarea cade peste pomii în floare, stricându-le rodul... Nu moartea în sine e tema, ci drumul iminent spre ea, până acolo unde „munții nu mai aveau poteci” (*Despre zidire*, în: *Dejun sub iarbă*). E ca și cum toate aglomerările imagistice obsedante, neimportând la ce persoană sunt expuse, extrapolează filmul neîntrerupt al tuturor agoniilor reale ori simbolice ca trăire personală: poemele-povestiri, adevărate poeme-fluviu sunt parcă toate menite să umple golul existențial, să mântuiască de oroarea de vacuum din această penultimă clipă, dar, în același timp, ele au rolul de a amâna finalul. E un alt mod de a spune că „poveștile adevărate” ale lui Ioan Flora redeschid, în lumea profană de azi, funcția soteriologică a artei prin epifanie și catharsis. Ele ne vindecă de „opera timpului” prin identificare și uitare de sine...

Dacă literatura este o „construcție” alături de toate celelalte construcții ce definesc însăși noțiunea de cultură, Ioan Flora s-a construit în primul rând pe sine în „povestea adevărată” a literaturii române ca inovator al practicii poetice. Iar acest fapt nu se cere consemnat doar pe lespede de piatră din Arpino, unde s-a născut Cicero, ci și pe filele de hârtie ale istoriilor literare românești.

Bibliografie

- Armașu, Liliana (2010). Ioan Flora. Discurs asupra eternității, în: *Clipa* nr. 2, 2010.
- Cioran, Emil (1991). *Antropologia filozofică*. Craiova: Pentagon-Dionysos.
- Cistelecan, Al (1993). Prefață, în: Flora, Ioan (1993). *Poeme*. București: Editura Fundației Culturale Române.
- Crăciun, Gheorghe (2001). Poezie la scara 30+1, în: *Observator Cultural* nr. 67, iunie, 2001. (www.observatorcultural.ro)
- Dan, Mariana (2006). Clocotrismul și „mina de aur” sârbo-română, în *Caiete critice*, 8-9 (226-227).
- Deretić, Jovan (1987). *Kratka istorija srpske književnosti*. Beograd: BIGZ.
- Eliade, Mircea (1999). *Mitul eternei reîntoarceri*, București: Univers enciclopedic.
- Flora, Ioan (1977): *Fișe poetice*. Panciova: Libertatea.
- Flora, Ioan (1977): *Lumea fizică*. Panciova: Libertatea.
- Flora, Ioan (1979): Galaktički, în: *Književna reč* nr. 127/25 iul. 1979.
- Flora, Ioan (1981). *Govnar i zao*, în: „Delo”, nr. 10, Octombrie/1981, Belgrad, p. 14-15.
- Flora, Ioan (1981): *Terapia muncii*. Panciova: Libertatea.
- Flora, Ioan (1984): *Starea de fapt*. Panciova: Libertatea.
- Flora, Ioan (1988): *O bufniță tânără pe patul morții*. Novi Sad: Libertatea.
- Flora, Ioan (1989): *Memoria asasină*. Novi Sad: Libertatea.
- Flora, Ioan (1990): *Tălpile violete*. Novi Sad: Libertatea.
- Flora, Ioan (1995): *Discurs asupra Struțocămilei*. București: Cartea Românească.
- Flora, Ioan (1996): *Cincizeci de romane și alte utopii*. București: Editura Eminescu.
- Flora, Ioan (1999). *Antologia poeziei sârbe (sec. XIII - sec. XX)*. București: Cartea Românească.
- Flora, Ioan (1999). *Medeea și mașinile ei de război*. Panciova: Libertatea.
- Flora, Ioan (1999): *Medeea și mașinile ei de război*. Panciova: Libertatea.
- Flora, Ioan (2004). *Dejun sub iarbă*. Pitești: Paralela 45.
- Flora, Ioan (2006). *Intrarea în casă. Poeme bănățene*. Timișoara: Editura Brumar (antologie publicată de Șerban Foarță).
- Ignjatović, Srba (1991). *Cronicar insurgent alchimist. Lumea faptelor, a exoticiului și a ezotericului în poezia lui Ioan Flora*. Panciova: Colecția revistei *Lumina*. (În românește de Lucian Alexiu).
- M. Dan (2010). *Construcția și deconstrucția canonului identitar*. București: Muzeul Literaturii Române.
- Marino, Adrian (1980): *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Pavlović, Milivoje (2002). *Avangarda, neoavangarda i signalizam*. Beograd: Prosveta.
- Puslojić, A., Flora, I., Stănescu, N (2005). Adam, Ioan, Nichita și frații lor – Colectivizarea poeziei, în: *Manuscriptum* nr. 1-4/2005, București, pp. 144-156.
- Rastegorac, Ivan (1981). Formarea steagului clocotrist, în: *Delo*, nr. 10, octombrie/1981, Belgrad.
- Stănescu, Nichita (1982). Kad bi se naoružali mrtvi (interviu cu Nichita Stănescu). *Zum Reporter*, Belgrad, nov. 1982.
- Tartler, Grete (1984), în: „Viața românească”, LXXIX, nr. 4, aprilie 1984, pp. 93-94, *apud* Ignjatović, Srba (1991). *Cronicar, insurgent, alchimist*. Panciova: Libertatea. Colecția revistei „Lumina”.
- Todorova, Maria (2006). *Imaginarni Balkan*. Beograd: Biblioteka XX veka. (trad. din engl. în română cu titlul: *Balkanii și balcanismul*)
- Ungureanu, Cornel (1989). Noile avangarde: de la Nichita Stănescu și Adam Puslojić la Ioan Flora, în: *Imediata noastră apropiere*. Timișoara: Editura Facla.
- Ungureanu, Cornel (2005). *Geografia literaturii române, azi*. Vol. IV – Banatul. Pitești: Paralela 45



UNIUNEA EUROPEANĂ



GUVERNUL ROMÂNIEI



Fondul Social European
POS DRU
2007-2013



Instrumente Structurale
2007-2013



O I P O S D R U



ACADEMIA ROMÂNĂ

Investește în oameni !

FONDUL SOCIAL EUROPEAN

Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013

Axa prioritară nr. 1

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

Domeniul major de intervenție 1.5

“Programe doctorale și post-doctorale în sprijinul cercetării”

Titlul proiectului:

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

Beneficiar: **Academia Română**

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

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

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

Obiectivul specifice: ● 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 umanioarelor, 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