

caiete critice

9 (347) / 2016



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

Director: Eugen SIMION

Alecu Russo (I)

de Eugen Simion

***Deux Europes
ou plus?***

de Serge Fauchereau

Cosmin Borza:
***„Mi-aș dori ca
profesorii să fie
mult mai implicați
social, mult mai
conștienți de
însemnătatea lor...”***

***Memento:
Gheorghe Tomozei***

de Lucian Chișu

***Orașul contemporan
între cunoaștere
științifică și percepții
aspiraționale***

de Maria Moldoveanu



caiete critice

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

și
Editura Expert,
sub egida
Academiei Române

Nr. 9 (347) / 2016

Revistă indexată CNCS în categoria B

Redacția:

Eugen SIMION
director

Valeriu IOAN-FRANC
redactor-șef

Lucian CHIȘU
coordonare editorială

Mihaela BURUGĂ
secretariat de redacție

Aida SARCHIZIAN

Călin CĂLIMAN

Maria MOLDOVEANU

Oana SOARE

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)

Evanghelos MOUTSOPOULOS (Grecia)

Mihail METZELTIN (Austria)

Thierry de MONTBRIAL (Franța)

Basarab NICOLESCU

Dumitru ȚEPENEAG

caiete critice



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

Director: Eugen SIMION

Alecu Russo (I)
de Eugen Simion

*Deux Europes
ou plus?*
de Serge Fauchereau

Cosmin Borza:
*„Mi-aș dori ca
profesorii să fie
mult mai implicați
social, mult mai
conștienți de
însemnătatea lor...”*

Memento:
Gheorghe Tomozei
de Lucian Chișu

*Orașul contemporan
între cunoaștere
științifică și percepții
aspiraționale*
de Maria Moldoveanu



CUPRINS

9/2016

FRAGMENTE CRITICE

Eugen SIMION: Alecu Russo (I)

Alecu Russo (I) 3

A GÂNDI EUROPA

Serge FAUCHEREAU: Deux Europes ou plus?

Două Europe sau mai multe? 14

INTERVIU

Cosmin BORZA: Mi-aș dori ca profesorii să fie mult mai implicați social, mult mai conștienți de însemnătatea lor, de drepturile lor și mult mai activi în apărarea lor” – Florian Saiu în dialog cu Cosmin Borza

„I would expect teachers to be more socially involved, more self concious of their signficance, of their rights and more active in their assertion”

- Florian Saiu in dialogue with Cosmin Borza 17

DOCUMENT

Ana-Maria PĂUNESCU: Din dedicație în scrisoare, spre poezie. (Și înapoi).

From the dedication to the letter, to poetry. (And back). 24

CRONICI LITERARE

Constantin COROIU: Bacovia, epoca și opera sa

Bacovia, His Epoch and His Work 31

Lucian CHIȘU: Memento: Gheorghe Tomozei

Memento: Gheorghe Tomozei. 38

COMENTARII

Paul CERNAT: Tânărul Eminescu și „avangarda nihilistă” a Junimii

The young Eminescu and the nihilist avant-garde of Junimea. 47

Dana LIZAC: Eminescu: *Venere si madonă*, sau Erosul hermetic (I)

Eminescu: Venus and Madonna, or the Hermetic Eros 57

Caius Traian DRAGOMIR: Trăind pentru creație sau descoperire – în căutarea
sensului vieții

Living for creation or discoveries – search for the meaning of life 69

CULTURĂ ȘI ECONOMIE

Maria MOLDOVEANU: Orașul contemporan între cunoaștere științifică
și percepții aspiraționale

Contemporary City between Scientific Knowledge and

Aspirational Perceptions 73



Eugen SIMION

Alecu Russo (I)



Abstract

Prima parte a acestui studiu este consacrată biografiei lui Alecu Russo (1819 -1859), prozator, publicist și dramaturg, presupus autor al poemului în proză Cântarea României. Textul evocă pe călătorul romantic, de tip herder-ian, al cărui temperament contemplativ reușea să țină în echilibru dezbaterile centrifuge despre tradiție și modernitate ale timpului. Ideile sale despre cultura națională (în care un loc esențial îl ocupă literatura populară), despre teatru și misiunea criticii sunt ideile epocii (C. Negruzzi și M. Kogălniceanu), nuanțate și, în unele cazuri, însoțite de o expresivitate sporită. Descrierile sunt tipic romantice, cu elementele unei rusticități miraculoase, prin tradiționalismul lui temperat în ceea ce privește „chipul trecutului”. Prieten cu Alecsandri și Bălcescu, apreciat de G. Ibrăileanu pentru spiritul său critic, Alecu Russo se prezintă, în eseurile sale, drept un „organicist” speriat de „străinismele” din limbă, neocolind aspectele critice provenite din ambele direcții. Lectura unor lucrări precum Piatra teiului, Iașii și locuitorii lui la 1840, Jugnicerul Vadră, Studie moldovană, Soveja dezvăluie un impresionist înzestrat cu daruri eseistice, atunci când face critică de idei, și cu spirit liric, atunci când scrie despre nostalgiile trecutului. Simțul fin al observației și umorul se adaugă printre calitățile acestui scriitor care a trăit numai 40 de ani.

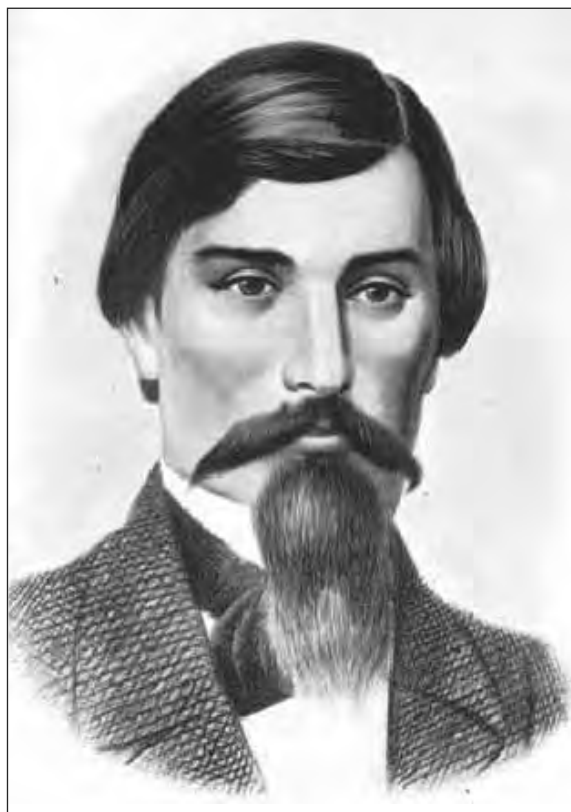
Cuvinte-cheie: polemică, eseu, memorialistică, spirit critic, Alecu Russo, Moldova.

The first part of this study is dedicated to the biography of Alecu Russo (1819 – 1859), a prose writer, publicist and dramatist, alleged author of the prose poem Song to Romania [Cântarea României.]. The text evokes the Herder-type Romantic traveler, whose contemplative temperament managed to keep in equilibrium the centrifugal debates on tradition and modernity of his time. His ideas on national culture (in which folk literature holds an essential part), on theatre and the mission of criticism are the ideas of his age (C. Negruzzi and M. Kogălniceanu), nuanced and in some cases accompanied by an enhanced expressivity. The descriptions are typically Romantic, with elements of a miraculous rusticity, by his temperate traditionalism regarding “the face of the past”. A friend of Alecsandri and of Bălcescu, appreciated by G. Ibrăileanu for his critical spirit, Alecu Russo appears, in his essays, as an “organicist” scared of the “foreignisms” in the language, never avoiding the critical aspects coming from both directions. The reading of works like The Linden Tree Stone [Piatra teiului], Iasi and Its Inhabitants of 1840 [Iașii și locuitorii lui la 1840], The Great Grain Collector [Jugnicerul Vadră], Moldavian Study [Studie moldovană], Soveja reveal an Impressionist endowed with aesthetic gift, when he deals with ideas criticism, when he writes about the nostalgia of the past. His fine sense of observation and humour are other qualities of this writer who lived only 40 years

Keywords: polemics, essay, memoirs, critical spirit, Alecu Russo, Moldavia.

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.

În același an (1819) cu Nicolae Bălcescu și Vasile Alecsandri, se naște la Strășeni-Lăpușna, la 17 martie, Alecu Russo, fiul lui Iancu Rusu, arendaș, negustor de cereale și proprietar de moșii pe valea Codrilor Bîcului și în ținutul Neamțului. Prin mama se trage, se spune, din familia Donici¹. Face întâi studii acasă cu un dascăl grec (obiceiul timpului) și în 1829 este plasat în Institutul lui François Neville de lângă Geneva, unde stă până în 1835. Inspirat de spiritul timpului, scrie în franceză (o limbă pe care, în cele din urmă, o stăpânește bine) contra tiraniei și își face, în genere, o educație democratică și liberală pe care o va cultiva, cu moderație, și în țară. Prin 1835-1836 este semnalat la Viena, într-o casă de comerț turcească, unde face practică la recomandarea, probabil, a tatălui. Descoperind la el o odă dedicată celui care încercase să-l ucidă pe Ludovic Philippe, poliția îl expulzează. Întors în țară, se stabilește la Iași, după ce, ne spun biografii săi, gospodărise o vreme la moșia familiei din zona Neamț. În 1839 cercetează obiceiurile populare și culege legende în Munții Neamțului. De aici iese *Piatra teiului*, un punct important de reper în opera, nu prea întinsă, a lui Alecu Russo. Îi place să călătorească și, notându-și impresiile, strecoară în ele, cum se va vedea, opiniile ideologice și comentariile (*cugetările*) lui morale, de multe ori originale. Russo este un veritabil călător romantic, în spiritul lui Herder, în spațiul românesc și, între altele, lui îi datorează Alecsandri descoperirea baladei *Miorița*. Ca om, observăm că nu se simte bine în administrația moldovenească, nu stă mult în nicio slujbă și, în genere, se împacă greu cu autoritățile. Atunci când își notează în *Amintiri* și în alte texte confesive rătăcirile sale, evită stilul dramatic, este ironic, relativizează lucrurile și le pune pe toate într-o narațiune din care nu lipsește poezia. În 1841 este numit asesor la Piatra, unde stă până în 1844, când este destituit din pricina absențelor repetate. Revine la Iași și, în 1845, îl întâlnește pe Bălcescu la conacul lui



C. Negri de la Mijina. O întâlnire esențială, începutul unei prietenii profunde.

În 1846 i se joacă piesa *Jignicerul Vadră sau Provincialul la Teatrul Național* și, pentru că autoritățile descoperă în ea aluzii, instigații la adresa ocârmuirii, autorul și actorii sunt arestați și surghiuniți la mănăstiri. Russo ajunge la Mănăstirea Soveja și, aici, descoperă „*Miorița*”. Peripețiile lui sunt notate într-un jurnal (*Soveja. Ziarul unui exilat politic la 1846*), publicat după moartea autorului. Nu-i propriu-zis un jurnal intim, mai degrabă un *memorial* cu accente subiective și un scenariu în care intră și mici discursuri eseistice, notații caracterologice în stil eseistic, *fiziologii* reușite. Este, în genere, stilul literaturii lui Alecu Russo, om instruit, spirit moralistic și ideolog, se va constata, din ceea ce G. Ibrăileanu numește în *Spiritul critic* „școala critică a Moldovei”. În 1848, se află printre *potrivnici* și, când mișcarea de protest eșuează, Russo ia drumul exilului: trece în Bucovina (unde este adăpostit la

1 Cf. G. Călinescu, *Istoria...*, ed. a II-a, și DGLR, Florin Faifer – autorul articolului.

moșia Cernauca, proprietatea fraților Hurmuzachi), de aici pleacă spre Viena și, în drum (la 3/15 mai 1848) participă la adunarea de pe Câmpia Libertății din Blaj, unde observă că lipsește ceva, și anume limba română. Este iritat de pedantismul latinist al intelighenției ardelenice, pe care îl condamnă, apoi, în însemnările sale. Suspectat de poliție, Russo este arestat la Dej, la 9 iulie, într-un restaurant, și este eliberat în septembrie în urma protestelor formulate de prietenii săi. Ajunge în cele din urmă la Paris și, în septembrie 1850, apare în „România viitoare” (revista lui Bălcescu) poema *Cântarea României*, care va stârni, în privința paternității, o dispută ce nu s-a încheiat, în fapt, nici azi. Revenind în țară, publică în „Zimbrul” *Studie moldovană*, în care încearcă să deseneze – „în minutul vajnic” – „chipul trecutului, precum se face la ceasul morții portretul unei rude”. Și-l face, repet, în modul *fizionomiilor*, cu un accent mai critic la adresa „pantalomanilor” (junii corupți de mai târziu ai lui Eminescu), cum încearcă, în epocă, și Negruzzi și Kogălniceanu. După dispariția scriitorului s-a găsit printre hârtiile lăsate de el un studiu mai vechi (*Iașii și locuitorii săi în 1840*) – un studiu, i-am putea spune, despre mentalitățile și psihologia colectivă a populației ieșene, foarte amestecată. Este vorba, aici, din nou, despre tinerii întorși din Franța și Germania a căror preocupare principală este *să-și omoare timpul*. O altă lucrare – cu o temă din același domeniu de preocupări (*Șezătorile la țară*) – s-a pierdut, ca și niște *Réflexions politiques écrites dans la prison d'Edimburg* (?).² Peste un an, Alecsandri publică *Balade populare* și, în „Cuvânt înainte”, mulțumește „mai cu seamă”, dlui Russo că l-a ajutat să culeagă, în călătoriile lor prin munții și câmpiile țării, poeziile populare. O carte esențială pentru cultura noastră.

Russo nu are o biografie bogată și nu face precum comilitonii săi din *școala critică a Moldovei* carieră politică. Scrie puțin și, din ceea ce scrie, tipărește și mai puțin. Este o vreme membru în Divanul Moldovei, profe-

sează apoi, tot pentru o vreme, avocatură, dar o pierde pentru că este „sumețit” față de autorități, în fine, trece prin diverse *sfaturi* și *departamente administrative* și *bancare*, fără să stea mult. Nu i-au plăcut onorurile, demnitățile publice, spun contemporanii și cei care i-au studiat cu mai mare atenție viața și scrierile. Colaborează cu mai mare frecvență la „Steaua Dunării” și participă la acțiunea pentru unire. Moare de ftizie (boala generației sale și, în genere, boala secolului romantismului) la 4 februarie 1859, în toiul unor evenimente istorice (Unirea Principatelor române, visul generației sale).

Alec Russo a trăit puțin (40 de ani) și n-a scris mult, iar din ceea ce a scris, a publicat doar o parte dintre studiile sale. Altele, importante, ca mai sus-citata analiză a psihologiei colective a ieșenilor, dar și *Jurnalul de la Soveja, Piatra-Teiului, Studii naționale, Poezia populară* etc., au apărut mai târziu când interesul criticilor literari se orienta spre alte subiecte. G. Ibrăileanu, dintre criticii mai noi, vede în Russo un spirit superior, esențial pentru *școala critică a Moldovei*, în demonstrația pe care o face în *Spiritul critic în cultura românească* (1909) privitor la superioritatea culturii moldovenești (cu o tradiție intelectuală mai bogată) în raport cu Țara Românească, unde prioritară ar fi fost politica, nu cultura. Teoria, discutabilă, în esență, dar justă în parte este că în Moldova, cu tradiții mai puternice, influența latinismului și a curentului politic francez a fost mai slabă decât în Muntenia, agitată politic, receptivă, grăbită să se sincronizeze politic, neavând timp să creeze un spirit critic și să pună o sită deasă în calea împrumuturilor, „exagerărilor”, „noutăților”. Concluzia lui Ibrăileanu este că „Moldova a dat românismului cultura sau, mai propriu, posibilitatea de cultură prin acel spirit critic [...] aplicat la introducerea culturii străine”. L-a dat, în mod sigur, prin Kogălniceanu și Alec Russo, dar cultura nu se limitează la spiritul critic și spiritul critic nu creează, singur, o cultură majoră, exponențială. Sunt multe alte forțe spirituale care participă la forma-

2 Cf. Florin Faifer, DGLR.

rea unei culturi și pe care agitata, sincronizată, politizată Valahie le-a avut și le-a folosit cu inteligență și talent în faza 1840-1860. Demonstrația lui Ibrăileanu, vreau să spun, rămâne deschisă. Am amintit-o, aici, pentru a semnală faptul că ea se bazează, în fapt, pe observațiile făcute de Alecu Russo, inclusiv pe aceea că „Moldova e mai rece, unde entuziasmul fie politic, fie literar, nu prinde la pripeală”.

Mai rece? Noi știam că Moldova este mai elegiacă, mai lirică, mai conservatoare, într-adevăr, dar de când aptitudinea pentru progres (specifică spiritului valah!) sau conservatorismul și răceala (caracteristice spiritului moldav, dacă sunt cu adevărat?!) reprezintă factori determinanți în procesul culturii? Ceva nu se potrivește în teoria lui Ibrăileanu. Sau se potrivește doar cu preferința lui, evidentă în cazul de față, pentru *școala critică a Moldovei* și, în primul rând, pentru ideile critice ale lui Alecu Russo, mai puțin pentru opera critică, de pildă, a lui Heliade Rădulescu. Antipatia pentru omul care se identifică, în crizele lui de orgoliu, cu revoluția (“revoluția mea”) și cu însăși paternitatea literaturii române, i-a făcut pe mulți (inclusiv pe onestul, dreptul, de regulă, G. Ibrăileanu) să nu vadă valabilitatea și importanța ideilor sale, sub multe aspecte.

Revenind la ideile și, în genere, la opera literară a lui Alecu Russo care, în generația de la 1848, face figură de compagnon simpatic, spirit contemplativ, risipitor, puțin preocupat, cum s-a văzut, de cariera lui intelectuală. Prieten cu Alecsandri și Bălcescu, om de cultură franceză – ca și aceștia, de altfel – el este mai degrabă un impresionist înzestrat cu daruri eseistice, atunci când face critică de idei, și cu spirit liric, atunci când scrie poemul *Cântarea României* (dacă el este autorul). Ideile sale despre cultura națională (în care un loc esențial îl ocupă literatura populară), despre teatru și misia criticii sunt ideile lui C. Negruzzi și M. Kogălniceanu, apărute cu un spirit de disociere mai ascutit, în unele cazuri, și mai fin intelectual. G. Ibrăileanu face în *Cursul de literatură* și, mai pe scurt, în *Spiritul critic*, recensământul lor, după cum am putut constata mai înainte, găsind mari

deosebiri față de *școala critică a Munteniei*. Nu sunt deloc mari, sunt doar nuanțe, contraziceri și un alt mod, poate, de a le argumenta. În *Critica criticii* el polemizează cu D.G. (Dimitrie Gusti, om politic și profesor, colaborator la „Albina românească”) care criticase, în „Albina”, *Băcălia ambițioasă*. Russo îi răspunde, apărând critica „cumpănită”, „giudecata nepărtinitoare”, coerentă, rațională și, prin toate acestea, convingătoare. Idei bune, de bun simț, în linia „Daciei literare”: „începutul și sfârșitul [în critică] nu trebuie să se bată în capete...”, „critica bună, că, trebuie să fie logică” etc. În concluzie: „Domnul D.G. n-a făcut despicarea cuvenită, domnul D.G. a vătămat logica”. Argumentul logic, în demonstrația polemică, va fi, se știe, și argumentul lui Maiorescu. „Nu-i în chestie”, spune acesta despre adversarul care nu respectă logica deducției logice sau fuge din subiect. Alecu Russo trece în finalul articolului său la o critică mai directă și mai brutal polemică, contestându-i competența celui care-i respinsese *Băcălia*, „știința oamenilor” (înțelegerea complexității psihologice a individului), și știința genului dramatic, adică norma celor ce se arată pe scenă. D.G. ar fi mai competent „în răsplătiri băcălești decât în critică”... Pe scurt, Alecu Russo lasă politețea deoparte și, adresându-se preopinientului său, îl rușinează fără milă:

„Domnule D.G., când am avè vreme să stăm la vorbă, ți-aș spune că n-ai idee de construcția unei piese, că nu înțelegi nici autorul, nici piesa, nici lucrurile, nici noima celor oare se arată pe scenă, nici știința oamenilor, a lumii și alte multe, dar sunt încredințat că nu m-ai înțelege, precum nu înțelegi nici ce citești acum. Știu că la vârsta d-tale îi greu de a învăța; îi mai lesne de a desface decât a face, a discoasă decât a coasă, a critica decât a scri: de aceea te las în pace, sfătuindu-te ca pe viitorime să înțaleji ce critici, să nu dai iar peste rușâne.” Limbaj aspru la un suflet liric.

În *Studie moldovană* (1851), Russo se arată mai degrabă ca un spirit conservator, îngrijorat de faptul că „națiile care au pierdut afiliația năravurilor părintești îs nații nestatornice” și că tinerii moldoveni, trimiși la studii

în străinătate, „au supt străinătatea”, dar nu și-au golit inima moldavă. „Capul ni-i cap de neamț, de franțuz, dar inima ne-a rămas tot de moldovan”, scrie el. E bine, e rău? Bine nu-i, în orice caz, pentru Russo care-i citise bine pe moraliștii și pe romanticii francezi. Meditează acum la această ruptură în interiorul spiritului și se umple de nostalgie și de jale: „Să spui drept, răsipirea cea iute a trecutului mă cuprinde de jale”... Și face, din această perspectivă, o analiză severă societății moldovenești care tinde să-și piardă tradițiile sub presiunea influențelor din afară. Acesta este și punctul de vedere al lui Kogălniceanu, mai moderat însă. El vrea reforme „fără pripeală” și condiționează sincronizarea cu spiritul occidental de păstrarea tradițiilor bune, acelea ce ne definesc *firea*, adică identitatea națională. Russo pune mai multă spaimă și o retorică romantică mai accentuată în apărarea tradițiilor spirituale și morale:

„Avem dar o datorie sfântă, firească și națională a culege viața părintască privată; nenorocirea literaturii, pedantă în silogism, pedantă în condei, pedantă în idei, care ne înecă și omoară în țările române închipuirea subț o *ridiculă ingeniozitate* a cuvintelor, nu vine din altă pricină decât din neștiința tradițiilor vieței strămoșești. De abie născuți la lumină, nu ne uităm la leagănul copilăriei noastre, am agiuns în halul poezilor, învățaților i teologilor imperiei răsăritene.”

Și, pentru a dovedi că așa se întâmplă, el face un fel de semiologie a veșmintelor: importul pantalonilor europenești în Moldova a provocat schimbarea tradițiilor și, deci, a societății moldovenești: „hanurile, tracturile [birturile], otelurile au intrat în țară în frac și în pantaloni”. Odată cu ele s-au schimbat mentalitățile, moravurile, iar sărbătorile (semnele unui mod de a fi) „au zburat”. Concluzia eseistului sociolog și moralist este sceptică în fața acestui spectacol:

„Societatea educată a Moldovei samănă a fi o colonie engleză într-o țară a caria nici limbă, nici obiceiuri, nici costume nu ar cunoaște; streinătatea se oploșește între noi; doi oameni se măsură astăzi de două ori din cap până în picioare până a nu rosti un cuvânt. Cu cât câștigăm în propășiri, cu

atâta pierdem în relațiile private.”

Reveria unui nostalgic, melancolia unui spirit conservator, după ce a cunoscut îndeaproape civilizația și cultura Occidentului european? Să nu ne grăbim să tragem o concluzie fermă. Russo nu-i, repet, străin de spiritul generației sale (o generație ce vrea, cu ardoare, *înnoirea*, progresul, democratizarea Principatelor), el își va nuanța ideile în alte articole. Nu este, în orice caz, de partea *ruginiților*, este doar, ca și Kogălniceanu și Alecsandri, un *organicist* speriat de „străinismele” din limbă și, în genere, de „barbarismul pedantismului”, „haosul limbistic” din epoca sa și, încă o dată, de „pedantismul sistemelor”. În *Cugetări* îi atacă pe toți filologii care inventează sisteme lingvistice (în speță pe latinisti ardeleni și pe gramarieni valahi – de tipul Heliade Rădulescu – care strică „limba obștească” prin importul masiv de italianisme și franțuzisme). Nu-i plac, este limpede, neologismele care ne-ar fi invadat limba; într-un capitol din *Cugetări* lansează un apel care să se audă dincolo de Milcov și Carpați:

„O mare mâhnire sânt; neologismul nesocotit aș ne-a învălătucit, încât nu mai putem zice cele mai simple lucruri și mai obicinuie, fără amestecare de vorbe străine; deprinderea noastră de limbi și lexicoane străine ne-a tăet la rădăcină cuvintele și idiotismul adevăratei limbii noastre, încât ne este mult mai ușor de a scri și vorbi franțuzo-românește și italiano-românește, decât sadè românește; ne mierăm când un cuvânt român sau o locuție pământeană pică din condeiul nostru. Cuvintele sunt țăruișile, idiotismul este marca, iar stilul este naționalitatea unei limbi. Mărturisesc neputința mea, deși am cercat a arăta rana noastră, rămâind cu nădejde că Pascalii, Volterii, Corneli, Racinii români viitori vor găsi și limba și stilul român, care le-am prăpădit.”

„Neologismul nesocotit” pare a nuanța puțin lucrurile. Om inteligent, Russo nu poate să nu înțeleagă faptul că o limbă care își închide porțile este o limbă ce-și fractуреază propria evoluție. Pedantismul o poate strica, artificializa, e adevărat, dar ostilitatea față de cuvintele noi (care vin, de regulă, odată cu noțiunile și lucrurile noi) o con-

damnă la involuție și izolare de spiritul vremii. Trebuie un spirit de înțelegere și cumpătare, în toate, în acest proces. Alecu Russo îl are, de regulă. Se duce la Blaj, s-a reținut, și asistă la adunarea de pe Câmpia Libertății. Este impresionat de ceea ce vede, dar când aude ce limbă încurcată vorbește intelighenția din Transilvania este scandalizat: frații ardeleni nu cunosc limba română, vorbesc altă limbă – vorbesc pe „latinie” (o limbă iscodită de ei, artificială, se înțelege) – și-i ceartă. Îi va certa și mai tare în alte articole. Polemizează cu Bariț – autorul articolului *Puține arătări pentru latinirea limbei noastre* – și, inversându-i numele (*dl uițiraB*) îi reproșează că nu ține seama în teoriile lui lingvistice de ceea ce, în alt fragment, Russo numește pe drept cuvânt „porneala limbei și noima criticei”. *Porneala* este ceea ce tot el numește *firea* limbii obștești, *noima criticii* pornește de la ideea că limbile „nu se reformează (cum vor filologii) [...] dimpotrivă limbile se formează zi de zi”. Concluzia lui este sceptică față de „neogalimatio-latini”, cum le zice el cu o formulă care n-a prins în limba cea obștească – și anume că „Ardealul pe mult timp încă nu este venit a prinde loc în mica literatură românească, de nu va părăsi sistemele cu care o înădușă acum pedantismul latin”. Avertisment corect, previziuni contrazise însă de evoluția ulterioară a curentului latinist. Filologii iscoditori de sisteme au fost înfrânți, în bună parte, datorită altui ardelean (fiu de ardelean), Maiorescu, și în mica literatură română – cum îi zice Russo – contribuția ardelenilor este esențială, în deceniile următoare, prin Slavici, Coșbuc, Goga, Agârbiceanu, Rebreanu, Blaga...

În această polemică, nostalgicul Russo (nostalgicul tradițiilor bune) inventează termene de „cuvântologie” și îi mai ceartă o dată pe confrății din toate provinciile care, în vremurile unei istorii care cere alte priorități, ei „concentrează înțelepciunea neamului în *cuvântologie*, alfa și omega științei și a râvnei românilor de dincoace și dincolo de Carpați”. Crede, în genere, că românii au dat prea multă importanță filologiei (*cuvântologiei*) care este „o știință de anticar”. Mai puțin, zice el, Moldova care ar avea (și aici

scrie propoziția pe care o citează Ibrăileanu în sprijinul teoriei sale despre *spiritul critic*) „un puncte în clipeală”, fiind o țară rece. Este pornit, în genere, pe „grameriani”, care prefac gramatica dintr-un *mijloc* (mijlocul de a stimula „slobozenia gândului”, „volnicia stilului”, „armonia, firea și folosurile scrisului”) în țel: „a iscodi sisteme”, a întoarce limba obștească la rădăcini etc. Este vizat aici – și nu pentru ultima oară – „potopul latinirei”. Laudă Școala ardeleană (Klein, Petru Maior, Șincai), dar nu-i acceptă pe *grameriani*, care, „mai mult dedați literei lucrurilor decât duhului [fac] multă erudiție moartă, dar nicidecum [nu se ocupă sau nu sunt în stare să intuiască] spiritul filosofic al lucrurilor”. Legatară de limbă este nația, desigur. Russo nu ignoră această relație, cum nu ignoră în *Cugetările* sale istoria pentru desemnarea și apărarea identității noastre. Ceea ce este exact: „Limba este națiunea și, prin urmare, limba română este națiunea română”. În privința istoriei, el este de părerea lui Kogălniceanu și Bălcescu, și anume că ea nu se rezuma la cărțile tipărite:

„Studia istoriei nu este numai în cărți tipărite: cartea vie a poporului, adică nărvurile, obiceiurile publice și private, portul, muzica și limba ne va da poate soluția ce o căutăm, soluție ce o sâptăm cu toți, învățați și neînvățați, și care unii o vânează pe pământuri străine; nu îndelungat poate orbirea sistemelor să întunece mintea unui neam.”

Ce este un *clasic*, întreabă Russo, decis să pună ordine în conceptele pe care contemporanii săi din Muntenia și Ardeal le cam încurcă? Și răspunde: „Clasicii [...] rezumă în ei, cu talentul sau cu geniul, civilizația și calitățile veacului lor”. Și, citând cazul lui Vaugelos (autorul unor *Remarques sur la language française*, 1647), se grăbește să adauge, lovind din nou în gramerianii contemporani: „nu avem nădejde că România viitoare va putea pune în rândul clasicii *grameriani* de astăzi”. Nici măcar un „clăsicișor”, adaugă el în derâdere. De buna evoluție a limbii române leagă, bineînțeles, și evoluția literaturii. Evoluția normală a limbii înseamnă eliberarea ei de sub tutela *pedanților*, dezvoltarea ei potrivit *firii* ce-o are. Mai



este ceva important în această ecuație: cunoașterea trecutului. *Ce înseamnă propășirea culturii dacă nu știm de unde am pornit?* Russo le pune pe toate la un loc:

„Dacă este ca neamul român să aibă și el o limbă și o literatură, spiritul public va părăsi căile pedanților și se va îndrepta la izvorul adevărat: la tradițiile și obiceiurile pământului, unde stau ascunse încă și formele, și stilul; și de aș fi poet, aș culege mitologia română, care-i frumoasă ca și aceea latină sau greacă; de aș fi istoric, aș străbate prin toate bordeiele, să descopăr o amintire sau o rugină de armă; de aș fi gramatic, aș călători pe toate malurile românești și aș culege limba. Am agiuns departe-departe și nu prea departe, cum zice cânticul. Suntem în minutul vajnic unde trebuie să facem chipul trecutului... Câți[va] ani să mai treacă, și hainele, limba, obiceiurile societății vechi de ieri se vor cufunda. Cum vom fabrica atunce drama sau elegia trecutului? Cu ce vom tălmăci istoria dacă nu cunoaștem sufletul mortului?... Ce va putea fi propășirea dacă nu vom ști de unde a pornit? Ce mângâiere putem simți noi, ostașii propășirii, dacă nu știm mărirea luptei?... Ce soi de părinți vom fi dacă lepădăm toată

moștenirea părintească?...”

Văzând și alte cugetări risipite în opera memorialistică (*Soveja, Amintiri, Piatra-Teiului, Iașii și locuitorii lui la 1840*), putem încheia că Alecu Russo este un ideolog care, sufletește, este apropiat de Bălcescu, dar prin tradiționalismul lui temperat face parte din clasa morală și spirituală a lui Kogălniceanu. Vrea și el propășirea, dar mai tare dorește ca să nu se piardă, în procesul de evoluție a societății, ceea ce lumea românească (îndeosebi Moldova) a câștigat. Regretă că au dispărut sau sunt pe cale să dispară obiceiurile vechi ale boierilor, petrecerile și mesele lor bogate. În Moldova, „astăzi există *cinuri*, dar boieri nu mai sunt”, scrie el într-un rând. Sau: „nimică nu mai leagă Moldova de astăzi cu trecutul și, fără trecut, societățile sunt schiopete; națiile care au pierdut șirul obiceiurilor părintești sunt nații fără rădăcini, nestatornice”. Ca *fizionomist*, în linia Negruzzi și Kogălniceanu (linia nostalgic-critică, moralizatoare, dar cu blândețe), cu o imaginație a ideilor poate mai mare și un sistem de relații bazat pe cultura franceză (Rabelais, Molière, Pascal, Buffon, Malherbe, Victor Cousin – sunt scriitorii și filosofi pe care-i citează

mai des), Russo face, cu precădere, studiul moravurilor colective și portretul a ceea ce el numește „chipul trecutului”. Remarcabile sunt paginile despre holeră, un fel de jurnal, în fapt, căci autorul spune că a cunoscut direct acest flagel, rămânând singurul viu din patruzeci de persoane ce locuiau în aceeași casă. O temă veche în literatură. Despre *cinstita boieră* a scris, mai târziu, și Creangă. Russo pornește de la ideea, nu lipsită de verosimilitate, că „la întâmplări mari se arată fizionomia popoarelor și se poate măsura puterea sufletească a omenirii”. Cu alte vorbe, o molimă grea dezvăluie caracterul unei nații. Credința (mă rog, firea, caracterul) românului este că „de este să fie, tot a fi”... și cu vorba aceasta românul „horăiește liniștit, măcar să peie lumea”. O propoziție pe care, peste un secol, o vor întoarce pe toate fețele și filosofii ființei, Mircea Vulcănescu și Noica, reprezentanți ai existențialismului românesc. Russo o notează în grabă și o deduce din fatalitatea (dogma) Orientului și din filosofia stoică. Aduce în sprijin o baladă și istoria unui maior care, trecând prin holeră, s-a purtat ca un om brav. Bună, ca pagină epică, este pictura atmosferei de tăcere și mahniciune a Iașiului în timpul cumplitei maladii și concluzia că „nenorocirea ne rebotează iarăși pe toți frații”. În orașul care, cu câteva zile înainte, stăpânea un spirit sărbătoresc, nu se aude acum decât urlul haitelor de câini sălbăticiți și cârâitul ciorilor:

„Se auzea numai un vuiet înădușit, pe care glasul clopotelor de moarte [îl] covârșea înfiorător, în toate părțile se întindeau bolnavii cerând agiutor, mame displetite strângând copiii lor morți, ștene de deznădăjduire, chihote drăcești prin crâcime și birturi, mulți arși de sete să târâiau pe la fântâni, se culca în glod, mulți murea, câțiva se ducea sănătoși. Înfricoșat lucru e boala prin orașe! Pe toate ulițele, cară plină de trupuri, cu picioarele, mâinile și capitile în toate părțile bălăbănind după umbletul nepotrivit. În zilele liniștite, auzirea morții de-abie îți lasă o impresie tristă, dară să vezi cum duce la groapă sute de mii, să vezi oameni tăvălindu-se în glod, să simți că per familii întregi, și uitându-te împrejur-ți să nu mai

întâlnești un prietin macar sau o cunoștință, este peste închipuire de a spune, și, ce e mai de jale, poate că astăzi nici nu ni mai aducem aminte de aceste jertfe.”

Creangă își scrie *Amintiri din copilărie* în jurul vârstei de 40 de ani, când se uită în urmă și-l cuprinde un sentiment de mahniciune. Pe predecesorul său, Alecu Russo, mahniciunea că timpul trece și, odată cu el, se duce și tinerețea, îl cuprinde ceva mai devreme, prin 1855, la 36 de ani. Atunci își dă seama că *din zilele trecute nu rămâne în închipuire decât un soare de-a pururea cu raze strălucitoare și un miros de neșters*. Și îl cuprinde sentimentul semnalat mai înainte care, în limbaj mai nou, se cheamă melancolie, căci, notează el, „nimică nu poate fi pentru om mai frumos decât trecutul, căci trecutul e tinereța și tinereța e fericire!”... *Amintiri* este, ca și celebrele *Amintiri din copilărie* de peste trei decenii, tot o autoficțiune, mai scurtă, cu mai puține elemente epice și mai multe comentarii eseistice. Din „multele dulci ochi a tinereții și copilăriei”, prozatorul (căci Alecu Russo este, totuși, în narațiunile și autoficțiunile lui eseistice, un veritabil prozator liric) a ales două întâmplări de pe valea codrilor Bâcului, de unde s-a ivit și balada Danciului, eroul care zace bolnav sub un păr de nouă ani și jumătate. O baladă pe care o reproduce fragmentar și o comentează succint pentru a trece la părul copilăriei sale. Ce urmează se poate bănuî. Un poem despre frumusețea lumii rurale, cu parfum de flori de tei, amurguri fabuloase și povești de demult spuse de moșnegi mitici. Un *peisaj* tipic romantic în care găsim mai toate elementele unei rusticități miraculoase, spațiul predilect al copilăriei în literatura secolului al XIX-lea:

„Iată pădurea unde alungam mierle, cireșul sălbatic unde mă băteam cu țărânașii; iată colo, colo în depărtare, în zarea luncei, pe deasupra pârlazului, țiganka cu desagii, o stahie uscată, prietină cu *mama pădurei*, ce vine să ieie băieții, umbre ce mă fac să răsar și acum, deși îmi râd încet și cu iubire. Cât de dulci sunt amintirile bătailor de inimă, cât de învăpăioase sărutările tinereții înflorite... însă nu desfătează inima, nu descânt durerile lumii, nu mângâie de înșelă-

ciunile vieții ca dulcele soare a copilăriei, alinit prin depărtare, ca soarele ce se vede prin o ceață subțire. Dar serile satului meu, când luna se rădica asupra părului, și cum până fântânei se părea un cocostârc cu pliscul întins... ce sări sănine! Într-amurgul se apropia cârdurile, aducând miroasele câmpurilor cu ele, turmele de oi zbierând cu cioabanii fluierând; focurile se aprindea dinaintea caselor; fumul stuhului se împrăștia în văzduh cu mirosul teilor ce venea de la pădure; moșnegii spuneau ele turci și de tătari."

Apare, aici, printre chipurile trecutului, și o Măriucă, de 16 ani, „față de trandafir și de spumă de lapte, ochi de mură”, tot o Măriucă (dar nu cea a Săvoiuului din *Amintirile* lui Creangă) și, evocând-o, autorul o pune printre *icoanele trecutului*, alături de curțile boierești ce s-au ruinat și de miturile pe care le povestesc bătrânii sub părul mitic, seara... Remarcabilă în acest poem al trecutului este descrierea (evocarea) unei *petreceri* ritualice, cu vâlmășagul slugilor boierești ameteite de alergătură, cu trăsuri în care stau boierii și giupânele lor, cu stolnici și bucătărese ce poartă maiestuos merindele, dulcețurile... O petrecere homerică în peisaj vechi moldovenesc și cu cântece jeluitoare. Este natura și lumea din proza de mai târziu a lui Sadoveanu și, tot ca în epica lui, aflăm imaginea unei petreceri care este un fel de sărbătoare a întregului univers rustic. Chefur uriaș începe cu venirea trásurilor cu cai împodobiți și arnăuți cu pistoale la brâu și ciubucuri *încălifate* (ascunse în pungi) în mână. Chefur are loc într-o poiană mare, la poalele munților, și felul în care amestecă sălbăticia cu rafinamentul desfrâului, moștenit de pe vremea fanarioților, este, în descrierea lui Russo, memorabil epic. Iată, întâi, șirul trásurilor:

„... în a doua, giupâneasa cu vutcale și dulcețurile; în alta sofragiul și țigănașul său nedespărțiți, cu tacâmurile; în alta, stolnicul cu vinațele, cafeaua, pânea și pelinul mai cu seamă, fără care nu este zi-întâi mai! apoi vine bucătariul cu merindele, ș-apoi gloata din casă, slugile, femeile și cuconașii. De se întâmplă vecini, adunarea nu se mai numără; drumul se acopere de trăsuri și de călă-

reți: strânsura, cu răcnite, chiote și împușcături, seamănă o nuntă de cele huoase, precum obicinuia părinții noștri de toate treptele, călăreții, baloanele cu ficiorii boierești la obloane, brașovencele (de care ne-a scutit astăzi Dumnezeu pentru odihna ciolanelor noastre), căruțele și alaiul agiung într-o poiană mare și frumoasă, în mijlocul codrului, unde iarba-i netedă ca un covor, nu departe de un izvor rece în care steclesc fedeleșele. Mesele se întind: masa boierească, masa giupânesei și a ficiorilor, masa oamenilor și masa țiganilor. Sub poalele codrului verde se vede un foc urieș, împregiurul focului muncesc bucătarii; mieii întregi se întorc în țepe de lemn; pârpalacul umple pădurea de miros. Benchetul începe cu glume late; pelinul curge prin pahare, după pelin, vutca, fala gospodăriilor! vutca se taie cu cuțitul! vutca se schimbă cu vișinapul; vinul și lăutarii întart boierii, paharele se umplu des, fesurile zbor în văzduh. Sunt manele dulci, sunt manele mângâioase, sunt manele dureroase ce rup inimile: bătrânii înclin, tineritul bea în papucii cucoanelor și se sărută cu lăutarii, iar cucoanele, cu ochii înecați în amor, cântă versuri frumoase, de se răsun codrii, și se trezesc păunașii. Pe marginile poienii, arnăuții dau din puste și din pistoale, slugile hiesc ca roii rătăciți, surugiii se îmbată. Porneala-i o amestecătură nespasă: de-abie prin mijlocul nopții mai încep iarăși a cânta privighitoarele spăriete de huet și de glasul lăutarilor!... Am văzut multe zile-întâi de mai de atunci, în Iași și la țară, dar nu seamănă că zi-întâi a mea; în loc de veselie am simțit dor și amărăciune!"

După înfățișarea acestui paradis pierdut (paradisul vechilor obiceiuri, cu petreceri câmpenești ca acelea de mai sus și alte icoane și alte chipuri ale trecutului), Russo mută *ochirea* spre altă epocă a Moldovei. Epoca în care copiii moldovenilor iau drumul Apusului. Ocazie pentru autor să atace, din nou, tema *străinătății* și, deci, a modernizării. Începe, așadar, să se juluiască în stilul lui Beldiman și să vorbească el, om învățat, inteligent, înzestrat cu ironie, de *jalnica tragedie* a Moldovei și de dorul de patria descrisă mai înainte. Vituperează „era grecilor”

(epoca fanariotă) și-i critică pe englezii și francezii care s-au turcit:

„Inglezii își pun turbanuri, fesuri peste coifuri, mătănii la gât și huesc de trezăsc morții, vechii cruciați... Franțujii stau sub arme și sub uniforme, nemișcați și liniștiți ca liniștea turcească.”

De aici, adică odată cu ceea ce autorul numește *epoha căderii*, narațiunea subiectivă a lui Russo își pierde caracterul epic și devine o cronică a istoriei Moldovei, mai ales a nenorocirilor ei. „Alt taraf, altă constituție”, zice el cu umor, socotind, judecând schimbările dese și haotice. Este învolburat, citează din hrisoave și cronici de familie. Când ajunge la 1821, spiritul lui rămâne sceptic în fața promisiunilor de schimbare. *Alt taraf, altă constituție, aceleași moravuri*:

„Suntem fiii oamenilor de la 1821, știm ce e dar duhul acelor concesi și înțălegem logica hortișă, ce șovăiește între mărturisirea dreaptă a adevărului și a cugetului și între sofisme. Așadar boierii pribegi începura a cumpăni, a socoti și prinde la inimă; constituții și proiecte plouă, curieri trieră țara, Țarigradul și Petersburgul mai cu seamă, Fanarul e în picioare, mezatul opiniilor și a sufletelor se începe. Toate proiectele seamănă unele cu altele în principiiuri, și toate sunt într-o conglăsuire: «a restrânge puterea ocârmuirii, a pune țara sub epitropia boieriei». Fiecare taraf își face o constituție.”

Mai interesat, în această serie memorialistică este jurnalul *Soveja*, descoperit și tipărit după dispariția autorului. Russo a fost arestat, cum am notat deja, sub învinuirea de instigație împotriva ocârmuirii, în 1846. Jurnalul este legat de acest incident și este scris tot atunci, din moment ce marchează datele. Începe la 4 martie (1846). Nu-i propriu-zis un *jurnal intim*, lipsindu-i multe elemente ale genului. Este mai degrabă un *jurnal-memorial*, într-un stil ce se folosește în epocă. Memorialul lui Alecu Russo cuprinde mai puține fapte de existență și mai multe cugetări, descrieri, întâmplări, obiective, portrete, istorii vechi, referințe culturale... La 4 martie diaristul-memorialist se află deja în închisoare, ca „jertfă politică” și, dacă nu i-ar lipsi cărțile și nu i-ar fi urât, ar

fi mulțumit: „apoi, zău, nu știu de n-aș fi aici tot așa de bine ca și la Iași”. Trage la tutun, ca patru turci, și cugetă la *moarte și nimicire*. Fură un petic de hârtie de la temnicer (un om înțeleghător, bun povestitor, în fine, un temnicer care este o *mângâiere* pentru prizonier, ne spune chiar prizonierul care se apucă să noteze peripețiile sale). O deschidere diaristică potrivită mai degrabă într-un roman: naratorul-erou, aflat în detenție, se întoarce în trecut și începe să reconstituie istoria evenimentelor. Numai că naratorul-erou al lui Alecu Russo (adică autorul de pe copertă) are darul cugetării și, înainte de a descrie faptele de existență, vrea să noteze ceva despre „boala condeului”, adică *boala literaturii*, în care a căzut și el. Pretext de a divaga pe această temă care, în limbaj mai direct și mai apropiat de noi, se exprimă printr-o interogație: *de ce scriem?* O întrebare pe care și-o pun toți diaristii din lume. Iată justificarea pe care o aduce (cu oarecare umor și tăgăduință) prizonierul de la Soveja:

„Nu știu ce pornire împinge în veci pe om către păsul său... oare este aceasta spre a-și aduce sieși mângâieri? – Nu-mi vine a crede... Fi-va dar spre a-și atrage luarea-aminte a celorlalți și a-i îndemna să te bage în seamă, să-ți prindă mila sau să te laude?... Pare c-aș crede aceasta mai bine, mai ales când mă gândesc la dramul de zădărnici și de trufie ce zace-n fundul inimei oricărui om și mai cu seamă a oamenilor carii, spre rău sau bine, sunt căzuți la boala condeului... De aceea nu pot crede că cei de seama mea au scris vreodată întâmplările lor fără de un interes cu totul personal. Nu voi însă să aduc pilde politice... de vreme ce ar fi de răs a amesteca politica într-o treabă ca aceasta; apoi cine voiește însă să cunoască pricinile, împrejurările și urmările unor asemenea [pilde] n-are decât a citi cele ce s-au petrecut cu Mirabeau și vor cunoaște dintr-acelea, toate părerile mele în asemenea materie”, și, după ce lămurește (este un fel de a spune) *mângâierea* lui în această împrejurare, promite să prezinte lucrurile „de la capătăiul lor”. Capătăiul este, știm deja, *Jicnicerul Vadră*. Chemat la agie, dramaturgul este vesel ca o ciocârlie și primește în

liniște sfaturile unui prieten: „fii cuminte fără d-a te înjosi; fii țeapăn și nu zvăpăiat”. Este un fel de cod, prescurtat, al celui ce urmează a fi anchetat. Dramaturgul stă de vorbă cu ministrul de resort și de la acesta află că aceia ce l-au pârât sunt actori care joacă în piesă. Autoritățile, complice, vor să-l scape de năpastă, însă vodă vrea să dea o pildă cu el, așa că, după aceste întâlniri, mângâieri, cadouri (aga îi dă o blană, ministrul o căciulă, galoși, un ciubuc și tutun), îmbrățișări, dramaturgul iese „prizonier de stat”. În tindă, cine îl salută? Bineînțeles, actorii care îl turnaseră ocârmuirii... Diaristul, pus acum la popreală, notează totul cu umor trist. Începe călătoria prizonierului, într-o căruță, pe o grămadă de fân, însoțit de doi cazaci călări. Și ce face un prizonier-călător? Observă și cugetă. Mai ales cugetă. Ajuns la prima poștă, este cercetat de un *căpitănaș* indiscret și, ca să scape de el, prizonierul zice că-i surd. Este atent la surugiul lui și promite să scrie într-o zi *fiziologia surugiului* și chiar să-l pună într-o piesă de teatru. Se răzgândește repede: „calea [teatrului] este plină de spini”. Se uită la locurile prin care trece și ce vede nu-i place: numai pustietăți, „tot câmpii întunecate de crivăț”. La Bârlad înghite un păhăruș de rachiu, la Tecuci găsește covrigi ispititori. La Focșani plouă și prizonierul, care-i om de lume, simpatic și sociabil, se adaptează repede circumstanțelor și ascultă o poveste cu tâlhari celebri și cu un turc zdrobit în scutul morii. Russo știe să povestească și, relatând-o acum, osânditul politic din jurnalul său se înviorează.

Îi plac, este limpede, asemenea istorii, deși mai la îndemână, în literatura lui, se află meditația (eseul) și poemul. În Vrancea mai ascultă o istorie teribilă și, la 2 martie, primește vizita unui egumen călare și cu o pipă nemțească în gură. Ispravnicul, om simpatic și el, ca toți de până acum, îi citește opisul domnesc în care, printre altele, se stipulează că răzvrătitul Alecu Russo „să se privegheze zi și noapte de către doi *gens-d'armis* destoinici și nemitarnici; să se ție la cea mai aspră opreală, fără a i se da de scris sau a primi el scrisori, și a se așeza pe hrană de fasole și pe canon de rugăciuni, spre a-și

veni la pocăință și la ispășenia păcatelor...” Ajuns la acest punct al istoriei, memorialul începe să devină jurnal intim, adică autorul notează evenimentele pe măsură ce le trăiește. Bineînțeles, această sincronizare este relativă. Diaristul primește un volum de Théophile Gautier și este mulțumit. Găsește în el o propoziție care-l pune pe gânduri: „un convent est un monde”, pe care o comentează în felul său tăgăduitor: „când ești exilat, chiar raiul ți-ar părea iad”. Părintele Acati, egumenul, paznicul său, bun povestăș, îi ține de urât și-i spune istorii de demult. Este bolnav și primește vizita unui *untrofițer*, a unui *vameș ciung* și a trei grații pe care diaristul le fixează în portrete caricaturale: „una e o mătușă groasă, ce se crede încă tânără și face nazuri; are în creștet un pieptene, deși e cu părul zburlit; poartă rochie neagră, care a fost de mătase, și un șal, iar negru.” Cealaltă e munteancă; nu-i slută, dar e sulimenită și înzorzonată și târăște după sine o manteluță ce pare a fi fost de *drap-de-dame*. A treia, îmbrăcată cu straie jumătate vechi și jumătate nouă, înfățișează curat chipul acelei frumoase și puternice denumiri românești ce seamănă pe femeia slută cu *ciuma*... Ele vorbesc mult despre *locurile de pe aici și se plâng că nu pot găsi slugi*. În fine, deținutul merge la slujbă la biserică, ascultă cântece religioase și citește cărți bisericești. La 4 aprilie primește știrea eliberării sale. Amână plecarea pe a doua zi. Semn că, totuși, nu i-a fost așa de urât. E săptămâna mare și biserica săracă, despuiată, este plină de lume... Diaristul pare a ieși din detenție luminat, la rândul lui, cu sentimentul că cei care au umplut biserica luminată de câteva lumânările, „sunt cu credință adevărată”...

Soveja este, dar, jurnal-memorial al unui răzvrătit romantic care, în detenție, nu-și pierde umorul și nici simțul de observație. Îi place să facă portrete și să reproducă istorii auzite. Din afara jurnalului știm că, fiind aici, în surghiun, Russo a auzit *Miorița*, a notat-o și i-a făcut-o cadou lui Alecsandri ca s-o cizeleze. Descoperire uriașă. Eveniment istoric în poezia românească. De ar fi făcut numai acest lucru, Alecu Russo ar fi meritat să intre în istoria literaturii.

Serge FAUCHEREAU

Deux Europes ou plus?



Abstract

Opinia intervenientului este că nu politica de stânga sau de dreapta separă Europa, ci presiunile de ordin economic care vin din exterior. Reamintind o idee a eseistului Tzvetan Todorov, S. Fauchereau consideră că nu există democrație, pentru că nu poporul deține puterea, ci multinaționalele sau grupuri de putere (lobbies). Nu faptul că suntem ateisti sau credincioși ne aduce în conflict, ci fanatismele sunt cele cu adevărat periculoase și împotriva lor trebuie luptat.

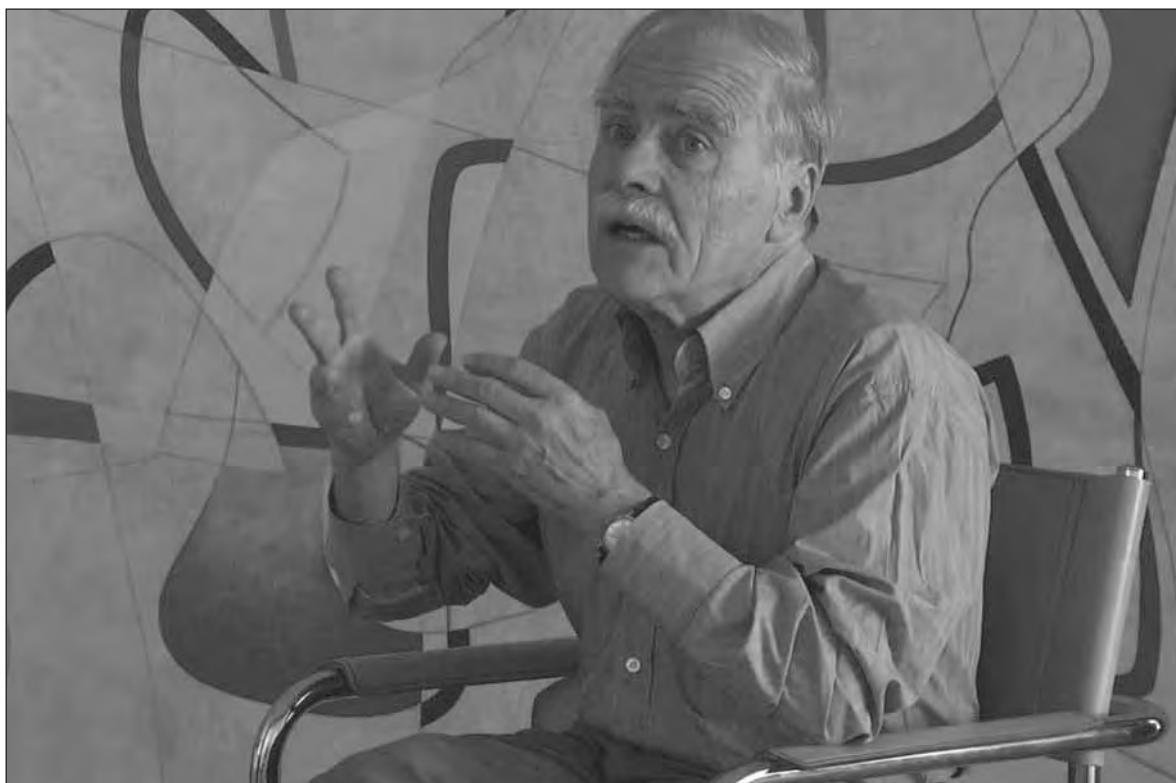
Cuvinte-cheie: grupuri de putere, Tzvetan Todorov, presiuni economice, fanatismul religios, absența democrației.

According to the speaker's opinion, it is not the leftist or rightist politics which is dividing the Europe, but the economic pressures coming from abroad. Remembering an idea Tzvetan Todorov the essayist, S. Fauchereau believes that there is no democracy, because it is not the people who is detaining the power, but the multinational societies or lobbies. It is not the fact that we are atheists or christians that brings us into conflict, but the fanaticism are really dangerous and we must be fight against them.

Keywords: lobbies, Tzvetan Todorov, economic pressures, religious fanaticism, democracy absence.

Le concept *Europe* pour les politiciens, les politologues et tes économistes n'est pas le même au regard sceptique et fataliste du petit monde culturel. J'appartiens à ce second groupe et je ne perle ici que de ce point de vue étroit, même si j'ai quelques idées simples de citoyen. C'est ainsi que je suis un partisan obstiné d'une Europe unie, véritablement unie et non pas un rassemblement d'intérêts nationaux égoïstes manœuvres par les *lobbies*, sans gouvernement central établissant une politique commune, sans force année commune. Une véritable union peut maintenir l'entente, par exemple entre une Californie et un Alabama pourtant très dissemblables. Maintes contradictions sont plus difficiles à résoudre qu'entre le rouge et le vert. Sans

contester le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes, je ne sais pas quoi penser de l'indépendance souhaitée par des communautés qui veulent devenir des états la Catalogne, l'Ecosse, la Flandre et même (ne rions pas trop) la Corse, le vois 28 et bientôt 130 Europes, alors que je voudrais n'en voir qu'une seule, en naïf utopiste qui rêve d'un espace de solidarité où chacun contribuerait selon ses moyens. Ce ne sont pas tant des divisions politiques de droite ou de gauche qui nous séparent mais des pressions extérieures d'ordre économique. L'essayiste Tzvetan Todorov y voyait récemment un problème plus général «L'économie s'affranchit de toute dépendance par rapport au politique, elle tend à mettre ce dernier à son service. Le terme de *démocratie* se



vide de son sens, ce n'est plus le peuple qui détient le pouvoir, mais les multinationales, ce qui, en fin de compte, revient à dire que quelques individus, puissants car riches, décident du destin des peuples. » (*Le Monde*, 9 mai 2014).

La puissance économique entraîne la puissance culturelle et linguistique. Du point de vue de la culture, une division existe entre les gouvernements qui ont l'envie ou le pouvoir de promouvoir leur patrimoine artistique et littéraire (le pouvoir éditorial, les expositions, le cinéma, etc.) et les gouvernements trop pauvres ou qui n'y voient aucun intérêt. La proximité ou l'éloignement géographiques n'entrent guère en ligne de compte puisque notre Europe de l'Union Européenne est plus proche des deux Amériques que de la Russie et plus proche de l'Afrique du Sud que de l'Estonie, notre partenaire et alliée dont nous ignorons finalement la culture et l'histoire. Ces disparités multiplieraient beaucoup les possibilités d'une double culture. Mais soit: acceptons de respecter le cadre de cette discussion et restons entre nous, à 28 ou 30.

S'il y a une division, elle ne vient pas d'une séparation en deux groupes politiques, séquelle de la Guerre froide. Ce clivage est artificiel et circonstanciel. Serions-nous aujourd'hui à l'époque d'une guerre tiède qui concernerait aussi la culture ? Contre qui ? Contre des conquérants impérialistes ? Contre des pays puissants d'Asie, du Moyen Orient ou d'Amérique ? Quoi qu'il en soit, la guerre tiède d'aujourd'hui n'empêche ni le commerce ni la circulation des capitaux. En revanche, elle gêne beaucoup les échanges culturels, qui ne sont jamais la priorité d'un gouvernement, on le conçoit.

Vous vous interrogez sur le facteur religieux en Europe. Soit, mais il faut faire semblant d'oublier les religions islamiques et judaïques répandues dans beaucoup de nos pays et qui ne sont pas qu'une séquelle du colonialisme ou des guerres. Pour prendre un exemple au sein des 28, je ne vois pas que le catholicisme de la Lituanie crée un problème avec sa voisine luthérienne, la Lettonie – en revanche il y a éventuellement mésentente avec son autre voisine, la



Pologne aussi catholique qu'elle-même. Sauf quand on a affaire à des fanatiques, la politique et l'économie savent s'entendre avec les religions, comme au temps où le cardinal de Richelieu s'alliait avec le protestant Gustave Adolphe de Suède.

En Europe aujourd'hui, la religion ou l'absence de religion ne constituent pas un facteur de division discriminatoire. Les divers croyants et les mécréants vivent parfaitement ensemble si le respect est réciproque. Le danger est dans les fanatismes qui, comme dit Voltaire, « ne tolèrent ni la tolérance ni les tolérants ». Le fait que coexistent différentes religions me paraît plutôt un facteur de cohérence si tous, croyants ou non, ont des mêmes valeurs de fraternité.

En continuant d'énoncer des banalités, j'insisterai encore sur ceci : Tout en préservant d'heureuses colorations nationales dans chaque culture, les valeurs fondamentales sont les mêmes dans l'ensemble plus général du monde européen, qu'on soit Portugais ou Serbe, Chilien ou Finlandais – sauf à être perverties par quelque idéologie dictatoriale. Les divisions ou, plus exactement, la communication insuffisante entre les uns et les autres relèvent d'un manque de curiosité et d'éducation trop répandu et non moins, du pouvoir économique et politique évoqué plus tôt. Culturellement, il n'y a qu'une seule Europe.

En somme, s'il y a deux Europes, cela ne me paraît pas dans la culture (la culture européenne est aussi cohérente et diversifiée qu'une autre) mais dans un écart grandissant en son sein entre les riches et les pauvres qui, généralement ont peu accès à l'éducation et à la culture ; et ceci dans tous les pays – la richesse et la pauvreté étant évidemment relatives ici ou là.

S'il y a deux Europes, la division est entre deux systèmes : d'une part, les valeurs démocratiques de solidarité et de tolérance ; et d'autre part, les valeurs de dangereux maniaques impérialistes ou théocratiques qui veulent imposer des modèles brutaux, asservir l'art, emprisonner les idées, assassiner réellement ou symboliquement quiconque n'adopte Pas leurs opinions, leurs croyances et leurs coutumes. Ce danger existe, même en Europe.

Florian Saiu în dialog cu Cosmin Borza

„Mi-aș dori ca profesorii să fie mult mai implicați social, mult mai conștienți de însemnătatea lor, de drepturile lor și mult mai activi în apărarea lor”



Abstract

Dialogul cu Cosmin Borza, profesor și cercetător la Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu” din Cluj-Napoca, este, fără îndoială, o demnă reverență în fața educației și a culturii românești. Dar nu pentru că reperele acestui interviu dezvălesc până la os deficiențele societății noastre, ci pentru că, „scos la tablă”, tânărul dascăl Cosmin Borza te copleșește prin sinceritatea cu care-și deschide inima.

Cuvinte-cheie: profesor, educație, politică, bani, Marin Sorescu, România, Europa, Occident, poezie, literatură, cultură.

The dialogue with Cosmin Borza, professor and researcher at the Institute of Linguistics and Literary History „Sextil Pușcariu” in Cluj-Napoca, is undoubtedly, a statelty reverence to the Romanian education and culture. Not only due to the fact that the terms of reference, in this interview, lay bare the deficiencies in our society, but because „put on blackboard” the young teacher Cosmin Borza overwhelms you with the sincerity he opens his heart with.

Keywords: teacher, education, politics, money, Marin Sorescu, Romania, Europe, Occident, poetry, literature, culture.

Cine este omul Cosmin Borza? Ce vânt v-a purtat în lumea literelor?

Cosmin Borza: Un om timid, introvertit, inhibat, prudent, discret și lista adjectivelor ar putea continua cu ce sinonime parțiale doriți dumneavoastră. Un timid care a învățat – zilnic și, uneori, de mai multe ori într-o zi, că elev conștiincios a fost întotdeauna – să-și trateze neajunsurile. Inclusiv faptul că răspund întrebării dumneavoastră despre omul care cred că sunt este, pentru mine, o probă a reușitei acestei îndelungate autoeducări. Tot timiditatea a fost și „vântul” care m-a purtat în lumea literelor. În anii de gimnaziu și, mai ales, în cei de liceu, cititul și scrisul (oricât de naiv) despre cărți (în spe-

cial despre cele care nu-mi plăceau) mă ajutau să-mi construiesc o anumită stimă de sine. Rescriam obsesiv și, câteodată, cu o înrâncenare de care mă rușinez astăzi toate comentariile dictate de profesoara de română până deveneau cu totul „ale mele”. După o vreme, eseistica sau critica literară mi s-a părut cel puțin la fel de fascinantă ca proza, poezia, dramaturgia. Apoi, a existat un excepțional profesor de limba și literatura română, care a predat o viață la liceul din orașul meu natal, Ineu (jud. Arad). Cultura și inteligența dumnealui, subtilitatea interpretărilor propuse, interesul autentic pentru a dialoga cu improvizațiile mele analitice, m-au făcut ca, în momentul în care mi-a spus „du-te la Litere, în Cluj”, să nu ezit

Cosmin BORZA, cercetător la Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu” din Cluj-Napoca, e-mail: cosmi_borza@yahoo.com

Florian SAIU, jurnalist, e-mail: florian.saiu@gmail.com



vreo clipă. Bineînțeles, „vântul” ar fi rămas o adiere fără consecințe dacă nu aș fi avut norocul să primesc sprijinul părinților/bunicilor, oameni cu venituri modeste, care s-au sacrificat (nu e un termen deloc exagerat!) pentru ca eu să pot studia în Cluj-Napoca.

Ați fost profesor, o meserie prea puțin respectată la noi. V-ați simțit vreodată umilit, frustrat, pe punctul de a abandona acest drum?

Am predat aproape 10 ani (în învățământul preuniversitar și, în paralel sau în timpul studiilor doctorale, ca seminarist ori ca lector asociat). Nu mai sunt profesor de anul trecut, dar nu din cauza umilințelor și frustrărilor care, în România, intră în „fișa postului”, ci fiindcă mi s-a oferit oportunitatea de a deveni cercetător la Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu” din Cluj-Napoca (slujbă la care visam imediat după absolvirea facultății). Încă sunt nostalgic după măcar trei sferturi dintre anii în care am activat în învățământ. Nu cred că există altă profesie (pentru un filolog) în care rolul social să fie atât de mar-

cant, în care rezultatele muncii depuse să se vădească la fel de intens, în care acumulările intelectuale să poată fi împărtășite cu la fel de mult rost. Firește, nu trebuie ignorat un foarte mare dezavantaj: pentru cine se dedică acestei meserii cronofage (care, în plus, implică – pentru a garanta supraviețuirea financiară – predarea de meditații după ore), timpul dedicat lecturii „extracurriculare” se reduce substanțial, iar cel pentru scris tinde spre zero. Tocmai de aceea, nu cunosc o injurie mai grotescă adusă profesorilor (de română) decât acuza (răcnită de un fost președinte al țării) că ar munci doar trei-patru ore pe zi.

Ce condiții ar trebui să fie îndeplinite pentru ca profesorul român să aibă o existență liniștită, decentă?

Normalitatea, decența, egalitatea de șanse în sistemul românesc de învățământ depind de îndeplinirea a două condiții absolut firești: respectarea legii (în vigoare) care prevede alocarea a 6% din PIB pentru finanțarea educației, respectiv crearea unei

conștiințe/identități profesionale substanțiale (inclusiv prin susținerea unor sindicate puternice și cu adevărat reprezentative) care să contrabalanseze discreditările constante la care profesorii sunt supuși. Cum se va fi înțeles, ambele condiții sunt dependente nu atât de contextele politice, cât de credința cadrelor didactice în demnitatea propriei profesii. Mi-aș dori ca profesorii să fie mult mai implicați social, mult mai conștienți de însemnătatea lor, de drepturile lor și mult mai activi în apărarea lor. Am mai scris-o undeva: mi se pare inacceptabil ca un fost premier, care a girat tăieri salariale umilitoare, care ar fi trebuit să fie declarat – simbolic – *persona non grata* pentru sistemul românesc de educație, să deschidă festiv (în calitate de primar) anul școlar și să fie întâmpinat cu flori și aplauze chiar de cei pe care i-a înjosit. Inadmisibil e și ca profesorii să accepte pasiv implementarea unor nenumărate reforme demagogice, fundamentate pe suspiciunea/manipularea că activitatea didactică actuală este dezastruoasă. A se vedea chiar cel mai recent proiect reformist – „România educată” – care, până acum, a facilitat doar devierea mai multor fonduri spre învățământul privat (finanțarea „per elev”) și apariția unui infantil „statut al elevilor”.

Sunt alocați suficienți bani educației? Ce șanse are elevul sărac în această societate aflată într-o veșnică tranziție?

Cum spuneam, legal, sunt alocați suficienți bani. Doar că legea nu este aplicată de guvernanți sau, mai precis, nu se poate coagula o presiune socială suficient de intensă/amplă pentru ca „Legea Educației Naționale”, nr. 1/2011, să aibă efecte reale. Atâta timp cât câștigul salarial mediu net din învățământul preuniversitar nu trece de 2.000 de lei, eu aș numi „elev sărac” aproape orice copil de profesor. Cât despre elevii foarte săraci la care cred că se referă întrebarea dumneavoastră, șansele lor sunt foarte scăzute, indiferent cât de pasionați, perseverenți, inteligenți s-ar dovedi ei. Alocațiile și bursele de stat actuale sunt o glumă proastă, iar acțiunile de mecenat expuse în mass-media creează mai degrabă iluzii și

doar deturnează atenția de la problemele reale. Ori de câte ori aud/văd/citesc propagandiști ai „statului minimal”, ai „pieței libere”, ai reușitei „prin propriile forțe” etc., îi trimit în gând în prea multe case unde părinții nu pot să susțină financiar o navetă de câțiva kilometri a propriilor copii. Ce să mai vorbim de continuarea studiilor în marile centre universitare.

Examenul pentru ocuparea posturilor de directori școlari a fost și este viciat de intruziunea politicianilor, care, din calitatea de membri ai comisiilor de evaluare, își numesc favoriții în funcție în detrimentul profesioniștilor. Ce opinie aveți despre acest fenomen? Cum ar putea fi el eradicat?

În bună măsură (deci, desigur, cu excepțiile fericite de rigoare), lumea funcționarilor din minister, a inspectorilor și a directorilor de școli constituie un „fenomen” emanamente politic. L-aș separa răspicat, chiar dacă știu că nu se poate, de meseria de profesor. Și înaintea acestui examen (vicios prin însăși substanța probelor de concurs) „favoriții” luau adeseori locul profesioniștilor. Acum, mulți dintre ei au primit o legitimitate nedreaptă. Înainte, ei erau catalogați drept „pile” ale vreunui inspector (de obicei, cel general); acum, și-au „câștigat” titlatura de directori „prin concurs național”. Parcurgând testul-grilă de evaluare a „aptitudinilor cognitive și a competențelor manageriale”, mai că-ți vine să-i valorizezi pe candidații care nu au corespuns așteptărilor. Soluția? Una singură, aceeași enunțată anterior: profesorii autentici să ia atitudine, să se implice, să semnaleze nedreptățile, să se opună public lor.

Ce credeți despre „moda” tezelor de doctorat plagiate? Poartă și profesorii o parte din vină pentru acest flagel care a sufocat România?

„Profesorii” coordonatori poartă cea mai mare parte din vină. Candidați la parvenism și impostură pot fi mulți, dar – vorba lui Moromete – depinde sub ce *denumire* sunt cunoscuți de ceilalți. Flagelul este mult mai extins decât ne-ar plăcea să credem: începe cu îngăduința față de fraudarea tezelor/tezelor/examenelor naționale, conti-

nuă cu superficialitatea tratării lucrărilor de licență, de dizertație, de grad, se desăvârșește prin oportunismul profesorilor care conlucrează la „fabricile de diplome”. Consecințele juridice ale plagiatului ar trebui să fie aceleași ca la orice furt calificat. Cu mențiunea că, de obicei, „profesorul” coordonator nu e complice, ci unul dintre făptași.

Ce opinie aveți despre propunerile care vizează reducerea orelor de limba română, de istorie, de latină?

În cazul limbii române, nu e doar o propunere, ci o decizie. Amputarea istoriei și a latinei a fost evitată doar pentru că reacția de opoziție a Academiei Române și a mai multor organizații profesionale, ba chiar a câtorva inspectori demni/curajoși, au venit prompt. Cine a decis noul plan-cadru pentru gimnaziu este, generic vorbind, același funcționar (tehnocrat, „expert” în politici educaționale) care a coordonat și alte false reforme ale sistemului de învățământ. Portretul său, în câteva tușe: a predat unul sau două semestre (dacă a fost la catedră vreodată), intră în contact cu școala doar în contexte formale/oficiale, când simulacrul se dovedește deplin, este cel mult alfabetizat în materiile pe care le reformează, dar e doctor în științele educației, s-ar sufoca după o săptămână în învățământul real, însă se arată neobosit în a preda altora proceduri și coduri de bune practici internaționale, plătește taxe de înscriere la conferințe despre educație care depășesc salariul lunar al unui profesor debutant.

Să schimbăm puțin registrul. Ce v-a determinat să scrieți despre Marin Sorescu? Și de ce despre poezia soresciană și nu despre proza, eseistica sau dramaturgia autorului „Ionei”? Poetul Marin Sorescu este prezent în manualele școlare, se studiază „obligatoriu”, dar pare decupat fără milă din contextul cultural-literar actual. De ce credeți că se întâmplă acest lucru?

Interesul pentru și dorința de a revizita „cazul” scriitorului canonic Marin Sorescu au apărut încă din primul an în care, în cali-

tate de profesor, am predat literatură postbelică. Ori de câte ori începeam un capitol nou al programei școlare, mă străduiam să le explic elevilor cât mai convingător de ce un autor sau altul se înscrie în lista foarte scurtă (17 nume) a scriitorilor studiați obligatoriu în liceu: originalitatea și capacitatea creației de a răsturna orizontul de așteptare al epocii, „anxietatea influenței” pe care o produce opera, anume impactul asupra evoluției literaturii naționale, amploarea și subtilitatea demersului de cunoaștere a lumii, potențialul artei de a scruta critic/polemic relațiile economice, politice, sociale alienante dintr-o etapă istorică, forța de a acumula atât recunoașterea specialiștilor, cât și a publicului larg, multiplicitatea semnificațiilor care pot fi atașate creației, durată/rezistența/vigoarea în timp a interesului critic etc. etc. (v. studiile despre canon semnate sau coordonate de Harold Bloom, John Guillory, Frank Kermode, E. Dean Kolbas, Virgil Nemoianu, Robert Royal, Robert van Halberg). Or, chiar dacă poezia soresciană cadra (poate chiar mai substanțial decât în cazul altor autori clasici români) cu respectivele criterii ale canonicității/canonizării, a fost ușor să constat că, exceptându-i pe Eugen Simion și pe Ion Pop, criticii contemporani fie i-au eludat cu obstinație meritele, fie i le-au contestat brutal și ultimativ. Acest paradox al canonicului Sorescu m-a intrigat, i-am recitat cât am putut de profesionist întreaga poezie, precum și mare parte din dosarul receptării critice adiacent ei. Cu cât cercetarea avansa, cu atât deveneam tot mai convins că am șansa să aduc o contribuție – oricât de modestă – la restabilirea unei raportări firești la literatura română din timpul comunismului, raportare denaturată de revizuirile „estetice” și postmoderniste de la începutul anilor ‘90 (nedrepte, interesate politic și dezinteresate de lectura critică propriu-zisă, ale căror efecte derutante sunt sesizabile și astăzi). Dramaturgia sau proza lui Sorescu au stârnit doar incidental „bătălii canonice” atât de intense, așa încât – pentru unitatea demonstrației – am limitat studiul doar la poezie. La fel ca în cazul materializării

dorinței de a urma „Literale” clujene, trebuie neapărat să fac o precizare: interesul pentru poezia lui Sorescu rămânea aproape sigur fără consecințe dacă profesorul Ion Pop nu ar fi acceptat să-mi coordoneze cercetarea doctorală și nu ar fi intermediat obținerea unei burse care să facă posibilă dezvoltarea ei. Îi mulțumesc și pe această cale.

„Marin Sorescu. Singur printre canonici” – cum s-a născut acest titlu? Care este povestea nefardată a acestei cărți atât de apreciate în mediul academic?

Teza de doctorat se intitula „Marin Sorescu – fețele tranzitivității”. După susținerea publică, în vara lui 2012, am propus-o spre publicare Editurii Art, în cadrul colecției „Revizitări”, sub titlul aproape cacofonic „Marin Sorescu. Canonicul fără canon”, care dădea seama de schimbarea de accente/mize critice produsă de rescrierea câtorva capitole ale tezei. Cartea a apărut abia în noiembrie 2014 cu titlul menționat și de dumneavoastră, care-l parafrazează pe acela al volumului de debut al lui Sorescu, „Singur printre poeți”. Schimbarea s-a produs la insistențele bunilor mei prieteni Alex Goldiș și Claudiu Turcuș, cărora li se părea neinspirat „canonicul fără canon”. Ca de obicei, ei au avut dreptate. Așadar, de la primele contacte până la publicare au trecut peste doi ani, perioadă în care m-am interesat de două-trei ori de soarta ei editorială. Insistent sigur nu am fost. Redevenisem profesor (la Colegiul Național Pedagogic „Gheorghe Lazăr” din Cluj-Napoca), îmi plăcea tot mai mult să predau, lucram susținut la schițarea unui proiect postdoctoral menit să prelungească deschiderile teoretice ale studiului recent încheiat și – deși mă străduiesc să nu fiu mistic – îmi spuneam că această carte „o avea timpul ei”.

Care sunt, în opinia dumneavoastră, diferențele dintre poezia adolescentină soresciană și cea de maturitate târzie? Dar între Sorescu înainte de 1989 și cel de după 1989?

Timid incurabil, Marin Sorescu a fost un adolescent întârziat numai în relațiile socia-

le (de aceea a și suferit atât de mult după 1989, când și recunoașterea sa instituțională, și animozitățile colegilor de breaslă au atins apogeul). În poezie, el a fost mereu un „matur precoce” care doar a mimat elanul adolescentin. Fără a supralicita importanța și valoarea poeziilor scrise în anii de liceu/facultate, se poate afirma că ele dau seama de un spirit creator perfect conștient de presiunea tot mai numeroaselor convenții/simulacre existențiale și culturale consacrate de societatea modernă. Euforia vitalistă, candoarea ori entuziasmul redescoperirii lumii sau patosul cvasi-romantic pe care unii critici le identifică în versurile soresciene caracterizează mai degrabă înscenările retorice, în timp ce substanța poetică autotului „Liliiecilor” este, chiar de la început, dependentă de o viziune sceptică asupra lumii, care motivează o intensă problematizare a limitelor artei ori a apocalipsei umanului. Această perspectivă existențială se va acutiza neașteptat de mult după 1989, când poetul – agasat și, uneori, hărțuit de luptele ideologice ale așa-zisei democrații românești – compune versuri din ce în ce mai protestare, mai programatic satirice, mai fățiș politice, deci tot mai străine de identitatea sa autentică.

Ce-a însemnat perioada comunistă pentru copilul și adolescentul Cosmin Borza? Ce amintiri legate de „Epoca de Aur” v-au rămas imprimare pe retină?

Copilul de șase ani și jumătate în decembrie 1989 avea „retina proaspătă, fără gunoaie”. Când se transmitea „în direct” Revoluția, părinții mi-au spus că e un film nepotrivit pentru copii și m-au trimis la culcare. „Amintirile” legate de „Epoca de Aur” mi-au fost setate în timpul adolescenței când discursul anticomunist monopoliza sfera publică. Nuanțele/relativizările (mai ales dacă veneau din partea bunicilor nostalgici) mi se păreau atunci probe incriminatorii pentru cei care le rostesc. În fapt, eram învățat că tot, chiar tot, ce ține de comunism este definitiv corupt, murdărit, compromis. Îmi place să cred că, astăzi, sunt capabil să văd nuanțele.

Care sunt, în opinia lui Cosmin Borza, cei mai valoroși prozatori ai perioadei comuniste? Dar cei mai reprezentativi poeți?

Propun câte patru nume (să nu fie nici mult prea simbolicul trei, nici un șir lipsit de orice selecție). Prozatori: Marin Preda, Nicolae Breban, Ștefan Bănuțescu, Augustin Buzura; Poeți: Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Mircea Cărtărescu, Ion Mureșan. De ce cred că acești scriitori ar fi mai reprezentativi valoric pentru literatura română postbelică decât, să zicem, Petru Dumitriu, D.R. Popescu, Eugen Barbu, George Bălăiță, Sorin Titel, Radu Petrescu, Gabriela Adameșteanu, Mircea Nedelciu, Ștefan Agopian, Ioan Groșan ș.a., respectiv Geo Dumitrescu, Leonid Dimov, Ana Blandiana, Virgil Mazilescu, Mircea Ivănescu, Ileana Mălăncioiu, Emil Brumaru, Angela Marinescu, Alexandru Mușina ș.a.? Răspunsul e relativ ușor de formulat, însă ar trebui însoțit de numeroase delimitări teoretice: cei opt scriitori menționați corespund în mai mare măsură criteriilor canonicității/canonizării (pe care am încercat să le schițez într-un răspuns anterior).

Ce părere aveți despre literatura noastră feminină? Sunt scriitoarele împinse discret spre periferia spațiului cultural?

Cred că „literatura feminină” este un concept critic funcțional atâta timp cât nu se transformă în criteriu de stabilire a valorii estetice. Subevaluări și supraaprecieri motivate doar de „genul auctorial” au existat mereu și, din păcate, pot fi identificate încă destule dovezi ale dăinuirii respectivelor excese interpretative. De aceea mi se pare salutar studiul din 2011 al Biancăi Burța-Cernat, „Fotografie de grup cu scriitoare uitate: proza feminină interbelică”, în care mecanismele de enclavizare a scriitoarelor sunt denunțate argumentat, iar analizele critice sunt ferite de orice discriminări de gen. Acuza că nu dezvoltă o lectură feministă „up to date” constituie cel mai mare elogiu care i se poate aduce unei astfel de cărți. Așa-numitul „echilibru de gen” (devenit subiect-fetiș al lumii contemporane) nu cred că lipsește din câmpul cultural românesc actual. Sau, cine știe, poate că identitatea mea de gen nu-mi permite o evaluare pertinentă...

Ce părere aveți despre politizarea instituțiilor culturale?

Nu cred că este un fenomen endemic, așa cum lasă impresia polemicile politice cu... tematică așa-zis culturală, iscate mai ales în preajma alegerilor. Unele instituții (cum sunt Academia Română, institutele de cercetare de sub egida ei, asociațiile profesionale ale diverselor tipuri de creatori etc.) sunt prea mari/influente pentru a fi afectate substanțial de ingerințele politicului. Altele (fundații, organizații, centre culturale) sunt, dimpotrivă, prea nișate pentru a constitui o miză reală pentru politicieni. Așa se explică și de ce aceste instituții culturale sunt subfinanțate. Cât despre „cazul” ICR, evoluția sa – începând cu anul 2005 – arată cu asupra de măsură că promisiunea depolitizării este un garant al politizării intense. Cei care se ipostaziau mai vajnic în repere intelectuale și morale apolitice au devenit, odată ajunși în fruntea ICR, mai politrucici decât mulți politicieni.

Ce părere aveți despre scandalurile care au sfâșiat Uniunea Scriitorilor? Mai este acest organism un garant al obiectivității, al cinstei și al onoarei?

Vremea părerilor despre Uniunea Scriitorilor din România a trecut. Din păcate, e timpul hotărârilor judecătorești. Orice formă de dialog a fost anulată de atitudinea conducerii USR și de măsurile de-a dreptul inchizitoriale pe care le-a luat. Uneori, reacțiile liderilor USR au fost revoltătoare, alteori – comice, cel mai adesea – demne de compasiune. Singurul aspect pozitiv pe care îl găsesc acestui „scandal” trist este coeziunea dovedită de cei mai importanți reprezentanți ai generației „douămiiste”. Oferă speranța că USR poate avea un viitor.

Ce cărți i-au modelat structura emoțională omului Cosmin Borza?

Marcante cât o revelație au fost mai ales nuvelele/povestirile lui Kafka și romanele lui Dostoievski, căci le-am citit în vara de după primul an de liceu. În clasa a X-a îmi părea că nu mai sunt atât de bălbâit și de peltic. Era, desigur, doar o impresie.

Ce proiecte macină liniștea criticului Cosmin Borza?

Mi-aș dori să scriu o carte despre proza românească dintre 1960 și 1980, adică tocmai intervalul în care se impune așa-numitul „neomodernism” poetic. Planul era să încep studiul în această vară. Nu am reușit.

Se poate trăi decent din scris?

Depinde ce fel de „scris”. Pe deloc puțini scrisul „pe linie” (de partid sau de interes patronal/corporatist) i-a îmbogățit indecent. Unii câștigă dincolo de decență din scrisul altora și, când li se solicită o minimă redistribuire a profitului către scriitori, văd în jurul lor doar fantome ale comunismului. Există și scriitori români care trăiesc doar din scris. Dar vieții lor adjectivul „decent” nu i se poate aplica.

Produsele tipărite – și mă refer aici în special la reviste culturale, ziare, periodice – suportă din ce în ce mai greu războiul cu spațiul virtual. Care credeți că va fi soarta hârtiei scrise?

Nu cred că se mai poate vorbi de un război între tipar și spațiul virtual. Pentru majoritatea publicațiilor, trecerea la ediții electronice a reprezentat singura formă de supraviețuire. Lupta cea mare va fi dusă de abia de acum înainte și va viza protejarea/păstrarea arhivelor acestui nou tip de produse culturale. În ultimul an, am citit – pentru diverse proiecte de cercetare – destul de multă presă literară interbelică (inclusiv câteva efemeride ale vremii). Accesul la respectivele periodice a fost relativ ușor. În schimb, lectura „on line” a unor articole din reviste centrale contemporane ridică adeseori probleme insurmontabile. Totodată, mi se pare de neimaginat ca formatul electronic să înlocuiască total cărțile tipărite. Nu mi-ar ajunge o viață să mă acomodez cu noile rigori de lectură.

Ce înseamnă Facebook-ul, WhatsApp-ul, LinkedIn-ul pentru intelectualul de astăzi?

Cu această întrebare bateți la porți închise. Cont de Facebook nu am, fiindcă nu cred că relaxarea și informarea trebuie să meargă mână-n mână cu autopromovarea ori cu narcisismul. Cu LinkedIn mă întâlnesc doar în emailuri (pe care le șterg mecanic), iar

WhatsApp-ul l-am dezactivat, deoarece consuma prea mult din memoria telefonului.

Care este profilul cultural al României?

Pot doar să schițez un răspuns. România are un profil cultural prolix, tipic oricărei țări în care sărăcia atinge cote alarmante: propensiunea pentru fanatism și intoleranță, nevoia de lideri providențiali se îmbină fără mari tensiuni cu fetișizarea culturilor democratice avansate. De la „Nu ne vindem țara!” s-a putut trece absurd de lin la „Vrem o țară ca afară!”. Ambele tipuri de excese au început să fie atenuate, în ultimii ani, pe măsură ce deziluziile tranziției de la comunism la capitalism au generat o tot mai accentuată conștientizare a necesității fixării unor „proiecte de țară” concrete, particulare, contextuale, iar nu abstracte, utopice.

Cum credeți că va influența fenomenul migrațiilor profilul cultural european? Va fi el afectat sau se află deja într-o schimbare sensibilă?

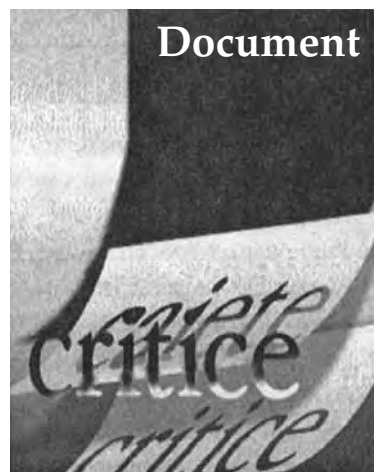
Profilul cultural al Europei de Vest suferă, într-adevăr, modificări substanțiale, iar cauza majoră este constituită de atacurile teroriste (stupefiant prin brutalitatea lor). Ar fi o greșală să punem semnul egalității între acestea și fenomenul migrațiilor. Procesul din urmă așază o oglindă revelatoare, deci și cutremurătoare, în fața utopiilor ori idiosincraziilor discursurilor ideologice prin care se legitimează elitele politice europene. Iluzia că Europa Occidentală poate rămâne o enclavă a bunăstării, a democrației și a civilizației are efecte tot mai nocive pentru cetățenii ei.

Sunteți un om credincios, stimate domn?

Și dacă aș încerca să nu fiu credincios, nu are cum să-mi iasă. Am crescut în lumea lui Slavici, unde „gura satului” și vocea preotului se confundă. „Biblia pe înțelesul copiilor” a fost prima mea carte. Un așa-zis „cod moral creștin” se activează – nu întotdeauna în chip fericit – ori de câte ori mă străduiesc să-mi „cumpănesc” (vorba bunicilor) deciziile. Reușesc, totuși, să fiu foarte puțin religios. Adică atât cât să nu stârnesc tensiuni inutile în familie.

Ana-Maria
PĂUNESCU

Din dedicație în scrisoare, spre poezie. (Și înapoi)



Abstract

Despre prietenia dintre scriitori fie s-au scris prea multe, fie nu s-au scris destule. În aritmetica sentimentelor și a poeziei e, practic, același lucru. Și, totuși, din când în când, ora rezumatelor bate spre târziu. În cazul poezilor Marin Sorescu și Adrian Păunescu, metafora a trecut, nu numai într-o ocazie, din vers în dedicație. Un drum cu dublu sens și cu limezime spirituală reală. Acest drum.

Cuvinte-cheie: prietenie, literatură, dedicație, adevăr, Adrian Păunescu, Marin Sorescu.

About friendship between writers people wrote either too much, either not enough. In the arithmetic of the feelings and of the poems this means the same thing. But sometimes, from time to time, the clock of the resumes seems to touch the limits of what we call too late. In the case of the two poets, Marin Sorescu and Adrian Paunescu, the metaphory passed, in more than an occasion, from the lyrics to the dedicatory. A road with double sense and with real spiritual accuracy. This road.

Keywords: friendship, literature, dedicatory, truth, Adrian Păunescu, Marin Sorescu.

Ca orice drum care începe acolo unde începe viața, și acesta, dezbătut și analizat în acest articol, și-a respectat matca. Prietenia dintre Adrian Păunescu și Marin Sorescu, tratată ca metaforă paralelă a poeziei celui din urmă, înțelegea ca adevăr dublu al unor vieți care au trăit și au (ne)murit cu aceeași intensitate. Reprezentând, în mod evident, radiografia unui caz izolat, acest subiect poate fi, însă, perceput și cu caracter global, în încercarea de a-l transpune și de a-l aplica unui întregi generații sau, mai bine de atât, întregii lumi scriitoricești. Se cunoaște, desigur, faptul că între oameni care împart aceeași meserie – fie ea tehnică sau creativă – apar, cel mai des, invidii și cuvinte care distrug metafora, dar iată că șansa ajută la descoperirea și unor altfel de relații și de comuniuni, întru libertate și conștiință.

Deși cunoscut ca un excelent critic al vremurilor sale, atât în poezia parodică publicată sau nu, cât și în viața de fiecare zi, Marin Sorescu dovedește, în înscrisurile personale, o loialitate și o căldură sufletească pe care nu le mai întâlnim decât în versurile sale. Între omul Marin Sorescu și poetul Marin Sorescu pare a exista, uneori, o graniță atât de subțire, încât devine imposibilă delimitarea în termeni geografici a celor două ființe (sau mai multe?) care împart același suflet și același trup. Alteori, pare că Sorescu e cel din vers. Și că tot un Sorescu e cel din interiorul clepsidrei prieteniei. Despre pluralitatea în existență a scriitorilor s-au scris, de asemenea, studii specializate și s-au adunat, ani la rândul, mărturiile ale criticii acreditate și ale apărării din oficiu. Heteronimia latentă din fiecare dintre noi este, însă, un subiect în curs de conturare și

Din dedicație în scrisoare, spre poezie. (Și înapoi)

caiete
critice



de afirmare, e o lacrimă încă necăzută din ochii noștri, ai acelora care, înainte de toate, își afirmă libertatea, în cel mai pur și constant înțeles al său.

Analizată mai mult în sens unic, prietenia dintre Marin Sorescu și Adrian Păunescu ar putea deveni, în ani, în zeci de ani, un model de relație intrapoetică, un tipar după care s-ar putea analiza, mai târziu (poate prea târziu), poeziile contextuale și amănuntele periferice care ar putea ieși la suprafață ulterior. Dovadă a atașamentului lui A. Păunescu față de colegii de generație este însăși lucrarea sa de doctorat, dedicată celor trei prieteni și scriitori și vecini de calendare, lirice și convenționale, Marin Sorescu, Nichita Stănescu și Ioan Alexandru.

Dovadă a atașamentului lui Marin Sorescu pentru cuvântul în sine, și nu atât pentru poezia prelucrată sau dată bunului de tipar, o reprezintă naturalețea și plasticitatea, aduse majoritar în față, chiar și atunci când trecea pe curat un salut, pe copertele cărților sale recent tipărite. În biblioteca personală a poetului Adrian Păunescu îmbătrânesc, aproape în același timp cu oamenii, dedicațiile pe care poetul Marin Sorescu a ales să le scrie, să le rescrie, să le șteargă cu *setea muntelui de sare* și să le recupereze într-o existențială și eternă ardere interioară. Exact cum s-a întâmplat și cu opera sa.

Pe cartea *Setea muntelui de sare*, reprezentativă pentru dramaturgia pe care a lăsat-o moștenire vremurilor și oamenilor, Marin Sorescu, într-o ultimă lună de iarnă a anului 1975, scrie, sub titlul *Aceeași sete*: „Lui Adrian Păunescu, de care mă leagă aceeași sete și de a cărei poezii mi-e foame, frățește această plută cu meduze.” Prefațând astfel binecunoscutele sale opere („Iona”, „Paracliserul ” și „Matca”), autorul pare a reface, într-o singură și complexă construcție („plută cu meduze”), întregul zădărniciu din „Iona”, spre exemplu. Neutralitatea cu care aruncă în brațele prietenului său, scriitor și el, limpezimea paradoxal încurcată din operele sale dramatur-

gice aduce în prim-planul analizei de astăzi *luciditatea și contrastul*, ascunse, împreună, parcă, în același colț de suflet oltenesc. Interesant este și faptul că Sorescu a ales să dea un titlu acestei dedicații: „Aceeași sete”, un titlu care înțelege să compună și să recompună în mod evident un sentiment comun, o *sete* pe care scriitorul o fură din propriul titlu de carte, pentru a o putea împărți/împărtăși cu Adrian Păunescu. Afirmarea *legământului* dintre ei doi se face în mod evident și imposibil de contextualizat spre contestare. În plus, în această dedicație iese la suprafață și generozitatea lui Marin Sorescu, care spune, în același ton poetic, că *îi este foame* de poeziile păunesciene. La o a doua privire, poate mai atentă, se observă chiar un pleonasm ideatic, pe plan emoțional, pe care Sorescu probabil că îl comite de dragul momentului și de dragul momentelor care formează eternități.

Despre obiceiul lui Adrian Păunescu de a îi sărbători în manifestările Cenaclului Flacăra pe cei mai valoroși reprezentanți ai ceasurilor vremii, vorbește însuși unul dintre oamenii care au trăit acest sentiment al recunoașterii și al înălțării: Marin Sorescu. Pe cartea *Norii*, la data de 21 februarie 1976, scriitorul născut în singura zi care apune din banal în excepțional numai o dată la patru ani, îi scria lui Păunescu următoarea dedicație:

„Lui Adrian Păunescu, minunatul care face gestul unic în literatura română, ca un poet cu familia sa (11.000 de entuziaști) să sărbătorească un alt poet (singur). Garoafa primită la această emoționantă întâlnire – poeziei sale de mare suflet românesc! La 40 de ani, dar ca și nou, **MARIN SORESCU.**”¹

Recunoaștem, și în aceste cuvinte, stilul inconfundabil al paralelor care, parcă, fără să știe, și în acest caz, deosebit tocmai prin subiectivism și convențional, deschid acele două ceruri ale poetului Sorescu, întruchipând ambiguu și, totuși, limpede un sentiment real de complicitate, recunoștință și

1 PĂUNESCU, Adrian, Generația '60 • Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ioan Alexandru (*Teză de doctorat*), Editura Păunescu, 2007; Anexa 6

smerenie în fața marilor gesturi de caracter care marchează, din când în când, nu numai conștiințe, ci și epoci. Cu toate acestea, e necesară sublinierea faptului că, în cinstea normalității fiecărei secunde, în omul Marin Sorescu trăiește aici, înainte de toate, autorul Sorescu. Gestul de a fi sărbătorit public de Adrian Păunescu reprezintă pentru poet nu o alarmare precoce a unei generații opresate și nici o faptă frumoasă și atât, pe care ar putea să și-o treacă în jurnal orice adolescent, ci „un gest unic în literatura română”. Lipește, prin urmare, propria viață de propria semnătură sau, mai exact, respirația de fiecare secundă a fiecăruia dintre noi cu fenomenul rar și aproape incoerent numit *literatură română*. Recunoaștem din stilul sorescian al punerii cuvintelor în scenă și joaca de-a parantezele, pe care mai ales poetul Marin Sorescu a adus-o la rang de metaforă și de suspin. Finalul dedicației sale întrunește, la o primă și sceptică vedere, calitatea fizică și calitatea spirituală, garoafa menționată reprezentând legătura cu lumea palpabilă, cu visul întruchipat și nu amestec de noaptea din noi înșine, o legătură pe care pare că Marin Sorescu dorea să o păstreze, dacă nu intactă, măcar vie.

Legătura dintre cei doi poeți, pe care acest text nu încearcă nicidecum să o probeze, ci numai să o treacă în prim-planul vremurilor de astăzi, este cu atât mai emoționantă cu cât avansăm în colecția de dedicații: „Marelui poet și prieten Adrian Păunescu, posesorul unui minunat pian care va cânta veșnic – cu dragoste.”², scria Marin Sorescu, în 1985, pe volumul său de cronici literare *Ușor cu pianul pe scări*. De remarcat din nou simetria dintre propria operă și generozitatea auctorială: Sorescu, pe volumul ce poartă acest remarcabil titlu, împrumută în dedicația către Păunescu cel mai important element – pianul. Metafora traversează, încă o dată, prin anatomii imprecise, lumea adevărilor în vers alb, pentru a ajunge în lumea versurilor nerecunoscute, troienite tandru pe o coală curată, în mijlocul realității și în amănuntul irealului. Joaca

de-a cuvintele nu se traduce, în prietenia aceasta soresco-păunesciană, într-o joacă a sentimentelor. De-a viața și de-a sentimentele nu pare a se juca nimeni, în această non-competiție a dedicațiilor personale. „Unui minunat pian care va cânta veșnic” – greu de recunoscut, totuși, Marin Sorescu (poetul), în aceste cuvinte calde, care prefațează la nivel personal, să nu uităm, un volum critic. Iată, așadar, că, în virtutea eternității polivalente, autorul se mai și odihnește, lăsând sentimentele și poezia cuvintelor simple să ia locul complicatelor ite vascularizate care se întretaie în drumul către capodopere. Interesantă este și coborârea – sau urcarea? – spre cele scrise de Sorescu despre Adrian Păunescu, în cronică sa, prezentă în volumul menționat, și intitulată „Gladiator liric și polemic”:

„Adrian Păunescu vine în poezie cu armele și bagajele gladiatorului roman, care se luptă deopotrivă pentru pâine și pentru circ. Pâinea poeziei e adevărul simplu, care trebuie trăit cu pasiune și spus răspicat; circul – dreptul la joc, la imaginație, la vis. Iată de ce versul său se constituie ca un manifest, un steag furtunos, simbol al celor mai arzătoare idei și pasiuni contemporane, ținut cu amândouă mâinile și ridicat sus cu decizia revoluționarului romantic (...). Îmi place mai ales modul în care îmbină liricul cu polemicul. Poezia sa este o poezie de atitudine, în primul rând: atitudine fățișă. Am putea spune pledoarie – și în focul demonstrației zărești și colții și lacrimile. Când Adrian Păunescu își arată colții, e un autor de pradă: inerția, vechi apucături, îndărătnici și sfătuitori de ocazie sunt sfâșiați în largi hiperbole, făcuți cu miere și cu oțet și puși pe munți la uscat, în priveliștea lumii. Dar imediat spectacolul e punctat de o ieșire lirică, la fel de grandioasă. Multe versuri îți rămân în minte și farmecul lor e greu de explicat.

Am în față noul său volum. Ai zice, uitându-te la titlu: după nietzscheenele „animale bolnave” ale lui Breban, înapoi

2 Idem, Ibidem.

la Kant. Căci el gândea, parcă, un „Proiect pentru o pace veșnică”. N-a apucat s-o vadă. Oare poate, mai poate Păunescu însănătoși planeta? Oricum, un Boicil sub formă de versuri nu strică. Sau mai degrabă păunescil: versuri extrase, pesemne, tot din alifia nivea sau din alte alifii, ori din toate alifiile. Dacă te ungi cu ele dimineața, la gimnastica de producție, ți se iau problemele cu mâna. Așa șoptește limba despicată a detractorilor, care nu mai cred în vraci și elixiruri miraculoase.”³

Imposibil de comentat în câteva cuvinte cele scrise de Marin Sorescu, pe ton și în context oficial. Inepuziabilitatea sa binecunoscută ia forma criticii, de această dată, îngăduind o colecție de opinii și analize literare complicate și, în același timp, simple prin asumare. Curentul vorbelor complicate și al muzelor care se ascund în spatele virgulelor pare a nu-l fi atins pe Sorescu, în această cronică făcută poeziei lui Adrian Păunescu, în volumul pe care știa că i-l va dăruia acestuia din urmă și pe care atât de clar i-l prefătează, printr-o dedicație concisă și generoasă, în stilul prieteniei celor doi.

Din dedicație în scrisoare, spre poezie. Ajungem, cu timiditatea căutătorilor de comori, la scrisoare. În încercarea de a înțelege doar, și nu de a pune întrebări acolo unde răspunsurile ne sunt scrise deja, iese în drumul cercetării și al ordonării evenimentelor în funcție de elementaritatea lor, o scrisoare pe care Marin Sorescu i-o trimite prietenului său Adrian Păunescu, din America:

„Dragă Adrian,

O să te bucuri sau nu, dar am ajuns cu bine la Iowa City, orașul cu o mare de studenți, care a clipocit când ne-a înghițit și pe noi (pe noi, mai greu). Acum suntem pe undeva pe down, culegem flori (de May) și ne batem cu veverițele care se cațără până la fereastră, pretinzând în fiecare dimineață un spărgător de nuci. Dar să nu-ți mai vorbesc cifrat, că obosește o lume întreagă.

Adriane dragă, ai lăsat pe aici o dâră luminoasă, mai profundă decât Iowa River, toți își amintesc de tine cu mare simpatie și aș pronunța chiar cuvântul dragoste, pe alocuri. Cum ai făcut?

Îmi place liniștea de aici. Ce e când îți țiue o ureche? Fie din cauza Oceanului (na, că eu îi zic Pacific) Atlantic (când ești deasupra și tot aștepți să cazi, ți-e tot una), care mi-a intrat pe o ureche și mi-a ieșit pe cealaltă, dar cum se vede o fi rămas suflul primordial, fie din cauza procentajului mare de th, îmi tot vâjâie a dreaptă. Când a dreaptă, când a stângă, surd se spune... Dacă știu să caut eu în dicționar („Vigi, aruncă-mi bibliografia!) deaf, dar nu sunt a deaf person. Oi fi eu surd la altele. Multe atracții, în toate părțile. (...) Din păcate, am picat și noi pe o devalorizare a dolarului, cum numai nouă ni se putea întâmpla. Viața de cămin o știi. E bine când ai un cămin al tău. Nimic nu te mai poate distra de la învățătură. Stai acasă, căminul în camera cealaltă, mergi pe stradă, căminul după tine.

Ce noutăți pe la București? Există vreo posibilitate de-a ne abona la „Luceafărul” și „România literară”? Trimite-mi și mie volumul tău de versuri (și al Constanței), vreo două exemplare. Acum, ca să-ți spun adevărul (care a rămas la fund, ca undelelemnul), încă nu m-am desmeticit. Parcă aș fi la mine în sat, pe vale, după cuiburi de ciori, și tot aștept clipa fericită să mai cresc și să plec la Craiova. Altădată, totul mi se pare prea complicat. Am reclamat la primăria orașului (a nouă) lipsa de troleibuze. Autoturismele îmi repugnă. Fiecare student își are autoturismul lui – o adevărată porcărie. Când mergi pe stradă, te pomenești singur pe trotuar, ți-e și urât, Doamne, iartă-mă!

Ne-ai pus să ne îmbrăcăm gros și pe aici e primăvară. Chiar în momentul acesta, soarele a ieșit dintr-un nor. Ieri a plouat tot timpul, diluându-mi impresiile. Ce voiam să te întreb: e voie să pescuiești în fluviu? Dar în marile lacuri? Dar în oceane (ăle două)? Face să-mi iau o undiță? Am văzut chiar în dreptul hotelului, la malul apei, doi pești, uite-

3 Ibid.

așa! Îi vedeți și voi? În general, Iowa, cum o știți. Ca și America. Din avion, panorama New York-ului e fantastică, noaptea. De jos încă nu am mirosit-o. Călătoriile, la primăvară. Ce mai e pe la revistă, prin țară, prin continent? Din Europa, nu suntem aici decât trei. Vă dorim la toți un an nou fericit. How do you do? Sau. How are you?

*Te îmbrățișez, Marin,
The May Flower,*

P.S. Cu engleza nu mai am probleme: am început să nu mai înțeleg nimic.”⁴

În această tulburătoare și senină scrisoare dinspre un capăt de lume spre altul, se poate extrage, fără precizie neapărat chirurgicală, o serie complementară de elemente care dețin adevărul despre complexitatea lui Marin Sorescu, om și autor, dar și despre lipsa ermetismului căutat cu orice scop, ce s-ar fi putut ascunde în aceste rânduri de o profundă și solidară sinceritate. Se regăsesc, așadar, în această scriere, multiple situații care îl trădează pe poetul Sorescu. Spre exemplu, „Ce e când îți țiuie o ureche?” – acesta ar putea fi, fără îndoială, un început sorescian de poezie. Dar analiza literară intră din sfera presupunerii în cea a concretului. Și se tot întoarce către cititor, cu precizia unui bumerang. În aceste rânduri, însă, prietenia dintre scriitori ocupă prim-planul poemului pe care două penițe compatibile îl pot scrie, uneori fără să știe.

În scrisoarea lui Marin Sorescu, se remarcă și multe alte aspecte. Printre acestea:

Dorul de casă. Condiția scriitorului care se află în altă țară decât a lui. O țară probabil mai coerentă. Sau o țară mai liberă. Și, totuși, o altă țară. O condiție mai mult sau mai puțin privilegiată, pe care Marin Sorescu știa clar cine o putea înțelege, în acel moment. Cineva care a trăit pe proprie piele sentimentul străinătății, ca pe un element nu mereu salvator, cât totdeauna incompatibil cu simțirea proprie și cu simptomatologia versului latent. Disperarea lui Sorescu de a rămâne în legătură cu familia sa identitară – România –, de a se abona la

publicații, de a primi cărți de acasă, prinde glas într-o caldă și prietenească formulare, ca de la poet la poet, ca de la oltean aflat în America la oltean întors din America. Iar odată cu intrarea aceasta în cel de-al doilea strat identitar comun al celor doi – Oltenia –, se cuvine să remarcăm fragmentul de o deosebită sensibilitate pe care Marin Sorescu îl încredințează, într-o eternitate bănuită de amândoi, lui Adrian Păunescu: „Acum, ca să-ți spun adevărul (care a rămas la fund, ca undelemnul), încă nu m-am desmeticit. Parcă aș fi la mine în sat, pe vale, după cuiburi de ciori, și tot aștept clipa fericită să mai cresc și să plec la Craiova.” Răsună, ca un ecou prelungit peste vârste, această Oltenie a lor, pe care numai trecerea de la copilărie la maturitate a putut să o mai depărteze, fie și numai cu câțiva pași, de prezentul niciodată surprins la timp, în întreaga sa estetică și cinematografie.

Un alt element pe care Marin Sorescu îl pune în valoare, cum o face, de asemenea, și în poezia sa, este *paratenza*. Obişnuiește, în rândurile prietenești și, aparent, complet personale pe care i le trimite lui Păunescu, să folosească, așa cum se întâmplă și în vers, punerea în paranteză fie a unei metafore, datoare să îndulcească firul cromatic al gândurilor nerostite, fie a unui adevăr care trebuie cumva să iasă în evidență. Apare aici acel stil al evidențierii prin voită și reparată omitere, pe care îl recunoaștem și îl înțelegem, uneori nu la prima, ci la cea de-a doua amănunțită lectură. De ce rânduri *aparent* personale? Pentru că în corespondența dintre doi scriitori, care au înțeles la (ne)timp care era condiția lor și care ar fi putut fi poziția lor în istoriile literare ce vor să vină, există posibilitatea *conștientizării* fiecărei idei și a fiecărei ezitări. Și de aici, din această *conștientizare*, se poate întrezări drumul spre viitoarea poezie. Poezia care, uneori, rămâne nescrisă, ferecată într-o fascinantă bănuială critică.

Marin Sorescu își păstrează și în acest discurs informal, sau poate că mai ales în acest tip de discurs, simțul umorului: „Cu

4 Ibid.



engleza nu mai am probleme: am început să nu mai înțeleg nimic.” Un final imbatabil de scrisoare, care nu face decât să deschidă noi linii de dialog și de iscuțime intelectuală, linii de care, cu siguranță, ambii protagoniști au vrut și au știut să se bucure, până la capăt.

În cazul prieteniei dintre Adrian Păunescu și Marin Sorescu, fie și numai din aceste câteva exemple, se dovedește că metafora își poate croi nestingherită drumul și *dinspre* și *spre* poezie. Iar viața de fiecare zi, în unele situații, se aseamănă, cu identitar amănunt, cu viața de fiecare strofă, în vers alb sau rimă încrucișată, a marilor scriitori confirmați de istoriile literare, aflate azi în rafturile bibliotecilor.

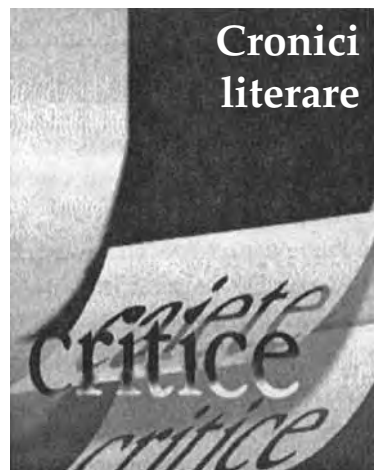
În acest studiu și-au făcut locul mai mult scrierile pe care Marin Sorescu i le-a adresat mai tânărului său prieten, Adrian Păunescu. Interessant de menționat că Adrian Păunescu a ales, de multe ori, să răspundă gesturilor tandre chiar în versuri, în poeme publicate ulterior, care au, în ziua de astăzi, cu biografiile în minte sau pe hârtie, o cu totul altă însemnătate. Un răspuns la toate

aceste gesturi ale lui Sorescu ar putea fi considerată însăși lucrarea de doctorat a lui Adrian Păunescu, lucrare care îi este și lui dedicată și în care își fac loc, printre analize literare, cuvinte-mărturie, grupate riguros în anexe. Dar aceasta este o altă sferă de discuție și de contextualizare. Un alt album din seria prieteniei dintre scriitori. O altă iță care se manifestă, de această dată, nu atât în dedicație sau scrisoare. O altă armă de dialog care ar trebui scoasă, la un moment dat, din teacă, în virtutea cunoașterii și creației.

Privind retrospectiv, e ușor de înțeles, însă, cât de aproape se situează vocea scriitorului din dedicațiile pe care le face prietenilor de vocea scriitorului din poemele pe care le oferă tuturor. Un almanah al generozității, în cazul de față, o aliniere fericită a oștilor cuvintelor rostite sau scrijelite în cerneală la momentul potrivit. Ce e prietenia dintre scriitori? O utopie? Poate. Ce e prietenia dintre Sorescu și Păunescu? Un adevăr spus la timp, un act de conștiință și curaj, închis între coperte, coperte care adăposteau, oricum, cu sublimă responsabilitate, un tezaur înțesat de semne de punctuație.

Constantin COROIU

Bacovia, epoca și opera sa



Abstract

La 105 ani de la nașterea lui Bacovia, autorul comentează cele două masive volume, însumând aproape 1500 de pagini, ce compun „Dosarul Bacovia” de Constantin Călin, lucrare pe care o consideră cea mai cuprinzătoare privind biografia și opera marelui poet. Sunt remarcate în mod deosebit studiul aprofundat al climatului social-politic, cultural, moral în care a trăit și a scris Bacovia, dar mai ales analiza pluriperspectivistă a universului artistic bacovian văzut în relație cu istoria și lumea prin care a trecut poetul român cu cea mai spectaculoasă posteritate după Eminescu. În opinia semnatarului acestei cronici, Bacovia și bacovianismul și-au găsit în Constantin Călin cel mai devotat și competent biograf și exeget.

Cuvinte-cheie: dosar, epocă, mahala, provincie, inegalități, provincial, provincialism, antiprovincial.

One hundred and five years after Bacovia's birth, the author comments upon the two massive volumes, totalizing almost 1500 pages and representing the „Bacovia File” by Constantin Călin, an work that he considers to be the most comprehensive one with regard to the biography and the work of the great poet. The author particularly points out the thorough study of the socio-political, cultural and moral climate in which Bacovia lived and wrote, but most of all the pluri-perspectivistic analysis of the Bacovian artistic universe seen in relation to the history and the world through which the Romanian poet passed with the most spectacular posterity after Eminescu. In the opinion of the author of this book review, Bacovia and the Bacovianism have found in Constantin Călin the most devoted and the most competent biographer and exegete.

Keywords: file, epoch, slum, province, inequalities, provincial, provincialism, anti-provincial.

Am afirmat și altădată că Bacovia și-a găsit în *Constantin Călin* biograful și exegetul ideal. O atestă cu asupra de măsură ceea ce criticul și istoricul literar băcăuan a numit: „Dosarul Bacovia”, compus din două masive volume: primul având subtitlul: *Eseuri despre om și epocă*, în cuprinsul căruia numai notele se întind pe 200 de pagini, al doilea fiind, cum precizează autorul tot în subtitlu: *O descriere a operei*. Lectura ambelor opuri, nu doar a celui dintâi, care este și nu este o biografie în sensul clasic al termenului, poate duce cu gândul

într-o primă instanță la o propoziție a lui *Jean Paul Sartre*: „povestea unei vieți este iremediabil povestea unui eșec”. Cum a fost viața lui Bacovia, a fost ea un eșec sau o biruință?, cel mai simplu răspuns e că, mai ales în cazul poetului „Stanțelor burgheze”, viața sa chiar se confundă cu opera. Ele sunt la fel de înșelător „banale”. Să nu uităm că însuși Călinescu s-a înșelat, receptându-l pe Bacovia în cheie minoră.

Cartea întâi a *Dosarului*, o narațiune cu mai multe niveluri și cu personaje care evoluează, firește, în jurul lui Bacovia, are o

miză mai ambițioasă și mai complexă decât o biografie în înțelesul clasic al termenului. Portret, evocare, document, mărturie inedită, analiză și chiar psihanaliză, toate concurează la refacerea traiectoriei unui destin pe fundalul unei istorii frământate. Descrierea urbei lui Bacovia, așa cum arăta ea la finele veacului XIX și în prima jumătate a secolului XX, este făcută cu un remarcabil elan epic. Constantin Călin dezvăluie cu o pană sigură și inspirată imaginea târgurilor de provincie din Moldova de odinioară, atmosfera morală a acestora, culoarea cenușie a peisajului lor sufletesc. Dar perspectivele, subiectele, temele abordate sunt multiple.

O temă este cea a relațiilor poetului de la Bacău cu epoca, cu vremurile, cu istoria. Constantin Călin conchide la un moment dat: „Oricât ar părea de ciudat, trebuie spus că schimbarea de regim de la 23 august a fost (...) <schimbarea în bine>. Ar fi un abuz să-i reproșăm (lui Bacovia – *n.mea* C.C.) că a aderat la acesta și că i-a rămas fidel”. Bacovia nu fusese – ne reamintește criticul – nici demnitar și filosof „iraționalist” ca Blaga, nici simpatizant al dreptei, ca Ion Barbu sau Dan Botta. În consecință, „n-avea problemele de conștiință, reticențele sau temerile lor. *Apropierea de noua putere a fost una în idee*”(subl.meă C.C.). Epoca anterioară fusese una de „inegalități și frustrări” resimțite mai ales de intelectuali, de scriitori, de artiști. Dar „nu sinecurile și ajutoarele bănești l-au determinat pe Bacovia să se apropie de noul regim (de plătit, l-au plătit și cele anterioare), ci respectul pe care acesta îl arată unor scriitori ca el: ofensați, umiliți, marginalizați. De unde mai înainte abia se știa de existența sa (trăiește? e mort?), acum se vede băgat în seamă, chemat la viața literară, tratat cu delicatețe (atitudine la care ține mult), ridicat la locul de cinste pe care-l merită, răsplătit, onorat”. La 65 de ani, în octombrie 1946, dar și în vara lui 1947, la Bacău, este sărbătorit și premiat. Face parte, pentru prima dată în viața lui, dintr-un prezidiu prestigios, cel al adunării de alegeri a Societății Scriitorilor Români, la 14 septembrie 1947. Apoi, în ziua de 14 decembrie 1956 este adus „cu o mașină mare, elegantă, comodă” la Casa Scriitorilor din Calea

Victoriei, pentru festivitatea prilejuită de împlinirea vârstei de 75 de ani. A fost – notează Constantin Călin – „apogeul onorurilor de care a beneficiat” ori, cu o altă expresie – a poetului însuși – „nunta cu garoafe albe”. Comentariul biografului este judicios: „În toate aceste manifestări nu-i exclus să fi fost și o anume manipulare, dar nicidecum în formele diabolice pe care (punând între paranteze elanurile, sentimentele, reacțiile umane spontane) și le imaginează unii azi”. Evident, Bacovia era un „martor credibil” în demonstrația care privea condiția scriitorului în regimurile anterioare, „deși – mărturisește autorul *Dosarului* – nu cred că o fac cu perversitate, se folosesc de el ca de un exponat anatomic sau de o planșă de muzeu: <Iată victima!>”.

O altă temă, ce ar putea părea colaterală, dar numai la o privire superficială, este cea a stării învățământului în perioada când Bacovia își făcea, târâș-grăpiș, studiile gimnaziale și liceale. Bacovia „prinde” epoca faimoaselor reforme ale lui Spiru Haret, omul căruia i se deschisese perspectiva unei cariere fulminante în Occident, după un strălucit doctorat în matematică susținut la Paris, dar care s-a întors în țara sa pentru a o ridica prin învățatură și educație. Între altele, a creat un liceu de nivel european. Constantin Călin evocă „epoca haretistă” – este expresia sa – când Bacovia își face studiile liceale. Adică epoca întemeierii în România a unei școli menite să-i pregătească pe elevi pentru „trebuințele vieții complexe” și să formeze buni cetățeni. Ilustrul om de știință și pedagog cerea dascălilor – tocmai în acest scop – să exalte în sufletul tinerilor sentimentul național, să cultive patriotismul prin intermediul miturilor istoriei naționale (atât de terfelite azi de toți fonfii și găgăuții, cum i-a numit pentru vecie Eminescu). El, Spiru Haret, europeanul pur-sânge, matematicianul elogiât de însuși Einstein, îi îndemna pe profesori: „*Combateți din toate puterile tendințele unei școli nenorocite, care lucrează pentru a distruge în sufletul elevilor orice avânt generos și orice încredere în oameni și instituțiile lor; – iarbă veninoasă, care paralizează tocmai ceea ce face puterea și bucuria tinereții: credința în bine*”.



În fine, o temă ce nu putea lipsi din vasta lucrare a lui Constantin Călin este cea a provinciei și provincialismului. Ideea de provincie este văzută diacronic. Istoricul culturii subliniază că ea „s-a modificat de câteva ori”. Îndeosebi în perspectiva Marii Uniri, când „răspunderile morale și materiale pe care <centrul>, capitala politică și culturală a țării, le are nu numai față de provinciile românești din afara hotarelor, ci și față de <provinciile> aflate în interiorul lor”, dar, cum era firesc, mai ales după 1918. Marea Unire se produce însă „înainte ca problemele politice, economice și sociale (între ele, cea mai gravă așa numita <ceștiune țărănească>) să fi fost rezolvate”. Încât, după euforia Marii Uniri – „prind să iasă la iveală inegalitățile, diferențele de nivel, sub raportul dezvoltării, între provincii”. Inegalitățile și diferențele de dezvoltare economică – nu și culturală, după opinia mea – aveau să se mențină, uneori să se accentueze. Euforia a continuat până în 1940.

Din păcate, s-a ratat, cel puțin parțial, o unică șansă pe care nesimțitoarea și de atâtea ori ingrata – cu noi – istorie totuși ne-o oferise. După unirea Moldovei cu Țara

Românească, dar mai cu seamă după 1918, se produce o polarizare a energiilor și resurselor în capitală. Este cumva modelul francez, preluat mimetic. Conform prostului obicei al pământului înfloreste importul de „forme fără fond”. Ibrăileanu deplângea pe bună dreptate faptul că românii mai mult au importat. Bucureștiul se cheamă – nu-i așa? – micul Paris. În linia modelului, și din nevoia de sincronizare rapidă, fără o bază reală, se adoptă un limbaj specific. Constantin Călin observă că „termenul de provincie (nu de provincii – *n.me*a C.C.), cu multiplele lui conotații, pătrunde masiv în limbajul presei, literaturii și criticii”. Conotații contraproductive pătrunse în mentalul românilor și în primul rând al bucureștenilor, mulți dintre ei proaspăt migrați din... provincie. Aș aminti aici că în deceniul al patrulea al secolului trecut, G.Călinescu îi ridiculiza pe acei ieșeni, destul de numeroși, mutați cu arme și bagaje la București, care, ajunși în capitală, plângeau cu lacrimi de crocodil de dorul Iașului. Ba chiar înființau un fel de *club al ieșenilor* la București. Grav este că s-a uitat repede ceea ce rostiseră Mihail Kogălniceanu sau

A.D.Xenopol despre Unirea de la 1859. Autorul monumentalei „Istoria Românilor” atrăsese atenția: „Să nu se uite un lucru: dacă unirea s-a făcut, ea s-a datorat în exclusivitate Moldovei și anume centrului ei, IAȘUL, care sângerează și astăzi de jertfa făcută pe altarul neamului”.

Poate nu e lipsit de importanță să notăm în acest context că, la data întemeierii statului național unitar român, Bucureștiul avea o populație doar cu 25% mai mare decât Iașul. Aceasta era diferența în plan demografic. În alte privințe, deosebiri erau mult mai mari, nu puține în favoarea Iașului. E de domeniul evidenței că nici nu se putea să nu se trăiască (și să nu se gândească) provincial într-o țară „împărțită” în capitală și provincie. Țările europene importante: Anglia, Rusia, Germania, Italia, dar nu numai acestea, au mai multe „capitale”. Ba, în nu puține, capitala politico-administrativă este, economic mai ales, chiar de o importanță mai mică față de alte centre ale țării: Milano sau Torino față de Roma, Münchenul sau Frankfurt-ul față de Berlin etc.

Constantin Călin definește provincialismul ca fiind „o stare neprielnică modernizării” ceea ce se vede „în reacția oamenilor”, în preocuparea lor pentru lucrurile derizorii, în mizele mici, „în complexul de inferioritate”, dar și „în lipsa spiritului critic și scurtimea memoriei culturale, în degradarea <scării de valori>”. Sigur, nu se poate generaliza, realitatea obligă la o percepere nuanțată. Nu se poate compara o urbe ca, de exemplu, Bacăul, aflat aici în discuție, cu orașe – nu-i așa?1 – din provincie ca Iașul sau Clujul, unde memoria culturală și spiritul critic s-au dovedit a fi nu o dată mult mai puternice – și mai fecunde – decât în capitală. Ca să nu mai vorbim de sentimentul istoricității, al identității, care în cele două capitale, ale Moldovei și Transilvaniei, este mult mai profund decât în sud. Constantin Călin apreciază corect că Bacăul – unde „două treimi din populație se ocupă cu negoțul” – nu putea să-l încante pe Bacovia, după ce poetul petrecuse niște ani la București și la Iași. Dar – scrie criticul – din anumite puncte de vedere, atmosfera

tenebrosului târg din vremea sa pare, totuși, să-i fi convenit, ba chiar să i se fi potrivit. Oricum, „ca orice sceptic, Bacovia are înțelepciunea de a nu protesta împotriva sortii”. Mai mult – „Această lipsă de pretenții îl transformă într-un observator cu vederi juste, care, formulate în modul cel mai simplu, devin memorabile. *Sensul lor e antiprovincial*” (subl.meu C.C.). Profund „antiprovincială” este, însă, mai înainte de toate, opera sa. Un poet care își trăiește cea mai mare parte a vieții la Bacău –, pierdut într-o provincie pustie” este mai universal ca viziune și expresie decât chiar un Lucian Blaga (pentru a da ca exemplu pe unul dintre cei trei mari B). E limpede că biograful lui Bacovia se află în fața unei incomparabile experiențe de viață și de creație, fără comparație în literatura română, precum și a unei posterități spectaculoase. Dacă acceptăm ceea ce credea Sartre, și anume că „povestea unei vieți este iremediabil povestea unui eșec”, atunci putem spune că puțini sunt marii poeți ai lumii care au convertit – ca Bacovia – un eșec existențial într-o victorie artistică.

Cartea a doua a *Dosarului Bacovia* cuprinde nu numai ceea ce criticul numește cu exagerată modestie „o descriere a operei”. O descriere întregită de *glose* și de un *jurnal* care nu e doar un simplu jurnal de lectură. Pe scurt, este vorba de o investigare complexă a universului poetic bacovian, de analize și considerații privind domenii multiple la care lirica lui Bacovia trimite. Diversitatea acestora este surprinzătoare, cu atât mai mult cu cât: „Bacovia reprezintă cazul unui mare poet fără imaginație. În aproape tot ce spune, el trece rareori dincolo de propria biografie, de spațiile familiare, de mișcările și gândurile obișnuite.” Fapt e că analiza operei bacoviane îi prilejuiește istoricului și criticului literar incursiuni și în alte teritorii decât cele ale istoriei literare și culturale. Apropo de istoria literară, aflăm din *Dosarul Bacovia* că în intervalul dintre 1899, când debutează Bacovia, la „*Literatorul*”, și 1916, când îi apare primul volum – *Plumb*, în România nu erau mai mult de 300 de poeți. (Astăzi avem mii și mii, numai în Uniunea Scriitorilor sunt, cred, peste 2000). Cât pri-

vește volumul de debut al poetului „adormit pe cărți într-o provincie pustie”, Constantin Călin observă că titlul acestuia s-a dovedit a fi „norocos” și el „a contribuit la individualizarea unei cariere literare”. Dacă s-ar fi numit *Ego*, cum intenționase Bacovia, sau altfel, nu ar fi avut ecoul definitiv cunoscut. De asemenea, așezarea poemului omonim în fruntea volumului a fost inspirată, căci „deși nu conține nimic doctrinar, a părut, și unora le mai pare încă, o *artă poetică*”, ceea ce a influențat mecanismele receptării și chiar comportamentul lui Bacovia. De ce, se întreabă criticul, acest cuvânt „fără rezonanță, mut și rece, a avut momentul său de atracție și de *elocvență*? Pentru că definea, scurt, un complex de stări caracteristice generației de la confluența secolelor XIX și XX: apăsare, oboseală, plictiseală etc. Era termenul unui diagnostic moral...”

Dacă observațiile și evocările lui Constantin Călin privind mahalaua ni se par firești, căci ea, mahalaua, face parte din geografia bacoviană, ca și cele referitoare la „personajul” Bacovia, care „suferă încontinuu de proasta întrebuintare a propriei vieți”, suntem surprinși, aș spune cum nu se poate mai profitabil, de amplele considerații ale autorului privind anotimpurile, fauna, flora, tropismele, materiile. Criticul constată că, deși Bacovia s-a ocupat cu creșterea porumbeilor, în lirica sa nu există porumbei. Domină, în schimb, corbi. Cât privește flora, *copacul* apare de 17 ori, iar *arborele* de trei. Constantin Călin descrie, precum un botanist, plopul, cu cele două specii ale sale – *nigra* și *pyramidalis*, acesta din urmă, care „se înfioară de vânturi nevăzute”, atingând înălțimea de 40 de metri. Sunt evocate legende despre plop și foșnetul lui perpetuu. Extrem de interesant și de relevant este capitolul consacrat tropismelor: *Pustiul*, *Solitudinea*, *Melancolia* (Bacovia situându-se aici în tradiția lui Eminescu și a lui Baudelaire), *Tăcerea*, *Angoasa* (generată, cum s-a spus de „faptul că nu se poate acționa” – *Henri Laborit*), *Plictiseala*, *Nevroza*, *Visul*, *Anarhismul* (Bacovia fiind un „anarhist în domeniul esteticii”, dacă ar fi să dăm crezare mărturisirilor dintr-un interviu luat

de I. Valerian, un gazetar cu reputația de intervenționist în răspunsurile interlocutorilor săi), *Semnele romanței* (“Generația care înclină decisiv spre romanță e cea junimistă, îndeosebi după 1877, când, în prelungirea euforiei născute de Războiul de Independență, se infiltrează în suflete oboșeala și dezamăgirea”). Nu-mi pot reprima o întrebare: Ce s-o fi infiltrat oare în sufletele generației postdecembriste, de s-a „înclinat decisiv” spre manea?! În fine, *materiile*: cafeaua, care așa cum reiese din literatura lui Alecsandri, a lui Costache Negruzzi sau Alecu Russo, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea era înrădăcinată puternic pe meleagurile noastre; ceaiul, considerat la noi o băutură occidentală, chiar dacă a pătruns aici prin Rusia și se prepara în samovar; parfumul, cuvintele parfum și parfumat fiind folosite de Bacovia, în poezia și proza sa, de peste 20 de ori.

La autorul „Scânteilor galbene”, observă Constantin Călin, „spațiul fanteziei e redus, în schimb senzațiile ocupă un loc mult mai întins decât la alți poeți”. Disociind între sinceritate și impostură, criticul crede că „Întrucât se referă la fapte trăite, poezia lui Bacovia, considerată ‘simplă’, are nevoie de mult mai multe glose decât a oricărui dintre contemporani”. Deși autorul „trăiește și gândește cum simte”, sinceritatea lui Bacovia „e, nu o dată, obscură”, oricum netransparentă pe deplin: „Ea trebuie înțeleasă ca o tendință a spiritului său de a se analiza și exhiba, fără a putea totuși să depășească întotdeauna limitele impuse de convenții sau de vocabular. Fiind sincer, onest, Bacovia e în același timp hermetic din cauza caracterului personal al aluziilor cuprinse în poemele sale, dintre care unele cu greu mai pot fi pricepute. Cronicar al propriei vieți, autor al unui jurnal fără dată, el e, dincolo de orice îndoială, un ‘scriitor de adevăr’. Adevărurile artei sale sunt adesea una cu adevărurile vieții.” Ar fi putut să le convertească epic, într-un roman de pildă, nu numai în poeme precum *Lacustră* sau *Plumb*? Nu, deoarece „ca prozator, Bacovia – se poate spune – are vocație dar n-are aplicație”.

Devenit „o legendă” la finele anilor ‘30,



distins cu Premiul Național de Poezie, în 1934, peste un deceniu tipărindu-i-se „ediția definitivă” de Opere, Bacovia este, totuși, în publicistica românească a vremii, o prezență mai mult decât discretă, un marginal, un cvasinecunoscut. Constantin Călin numără doar opt interviuri date de marele poet între care: două lui I. Valerian, apărute în „Viața literară”, unul lui Vasile Netea pentru „Vremea”, unul lui Eugen Jebeleanu, publicat în „Veac nou”. Ultimul i-a fost luat de Cicerone Theodorescu, în anul morții, pentru revista „Flacăra”. Chiar și admiratorii lui Bacovia, câți vor fi fost dintre contemporanii lui, n-ar fi putut prevedea că poetul va avea o posteritate literalmente spectaculoasă, cum o caracterizează Mircea Iorgulescu și Ion Pop. Observațiile și reflecțiile lui Constantin Călin sunt de natură să explice acest fenomen ce s-a produs în conștiința literară românească a ultimei jumătăți de secol XX. Criticul crede că „secretul artei sale nu stă în „figuri”, combinații, ci, oricât de simplu ar părea, în cuvânt, „cuvântul greu”, i-aș zice, cu polisemie latentă, egal sau mai greu decât frazele, paragrafele sau paginile altora. el justifică economia scrisului său și abundența comentariilor pe care le provoacă. Cine se îndoiește, să recitească versuri ca: „Ninge secular, tăcere, pare a fi bine...”, „O, cum omul a devenit concret...”, „Dorm volumele savante-n înghețatele vitrine” etc. Încearcă apoi să înlocuiască pe ‘secular’, ‘prozaici’, ‘concret’, ‘savante’ și va observa imediat efectul”. Când identifică însă elementele ce țin de „expresivitatea retro la Bacovia”, Constantin Călin atrage atenția asupra datării limbajului bacovian și, implicit, ne strecoară în suflet îndoiala privind continuarea posterității fabuloase a poetului: „Ideea pe care ne-am format-o despre poet ne face să credem că vorbele sale au un conținut psihologic bogat. Dacă într-adevăr e așa, asta se datorează și colaborării generațiilor ulterioare cu textele sale. Fiecare a mai pus câte ceva. Cert, valorile afective ale anumitor cuvinte erau, în epocă, altele decât cele pe care li le dăm acum. Un fragment din Bachelard îmi confirmă această părere: «Cei care au trăit în secolul trecut (al XIX-lea – n.meă C.C.) rostesc cuvântul lampă într-un mod cu totul diferit de noi. Pe mine, visător de cuvinte, cuvântul bec mă face să râd.

Niciodată becul nu ne va fi îndeajuns de familiar pentru a primi un adjectiv posesiv. Cui i-ar veni să spună, astăzi, becul meu electric, așa cum se spunea pe vremuri lampa mea. Cui îi mai vine – mă întreb la rândul meu – să-i ceară iubitei ceea ce-i cere poetul în Decembre? Atmosfera de acolo e aproape de neînțeles pentru un tânăr crescut cu calorifer în casă, posesor recent de video și băutor de whisky. În cei care n-am crescut la bloc și am rămas „visători de cuvinte”, „sobă”, „jăratec”, „horn”, „ceai”, lectura în fotoliu, „lampă” („foc de lampă”), „clampă” trezesc însă nostalgii. Noi continuăm să investim nu numai intelectual, ci și sentimental în Bacovia. Suntem, poate, ultimii care mai înțelegem ce spun versuri ca: ‘Trist cu-o pană mătur vatra, solitar...’, ‘Și-acum când geamuri triste se aprind’, ‘Bate gol, în poloboace, butnăria’, ‘Tabla tuburilor sună aiurarea tuturor...’ și vibrăm când le citim.”

Cum va fi receptat „cel mai dens dintre poezii români” și – constată Constantin Călin – cel mai citat scriitor al nostru, alături de Caragiale (doi mari nedreptățiți de cei doi mari critici: Călinescu și Lovinescu)? Greu de prevăzut. Fapt este că – așa cum observă exegetul său cel mai devotat – Bacovia „a devenit, nu de azi de ieri, o referință. ‘Plouă ca-n Bacovia’, ‘Ninge ca-n Bacovia’, ‘E trist și pustiu ca-n Bacovia’ etc.”. Altfel spus, cosmosul, atât cel exterior, cât și cel interior, are cel puțin pentru noi, românii, și o dimensiune bacoviană.

În încheierea acestui comentariu, mi-aș permite o confesiune. M-am întrebat nu o dată parcurgând, cum se zice, cu creionul în mână voluminosul *Dosar Bacovia*, operă critică singulară în istoria noastră literară, citind de-a lungul timpului și alte glose ale autorului despre marele poet: care a fost și este sentimentul dominant al lui Constantin Călin față de cel căruia i-a consacrat o mare parte din viața activă? L-a iubit, îl iubește el pe Bacovia, având în vedere devotamentul cu care s-a dedicat pătrunderii în cele mai adânci zone ale universului bacovian, așa cum postulase Perpessicius? Risc un răspuns: iubirea lui Constantin Călin față de Bacovia este una rece și îmi pare că are în ea ceva straniu precum opera și existența celui căruia i s-a dăruit într-un mod exemplar.

Memento: Gheorghe Tomozei

Abstract

Articolul de față este consacrat împlinii a optzeci de ani de la nașterea poetului Gheorghe Tomozei, pe nedrept uitat de contemporani. Autorul textului arată că, după moartea sa, a apărut un singur volum din versurile poetului, facsimilat după un manuscris, dintr-o inițiativă particulară, nu instituțională. Alături de comentariile istorico-literare privitoare la acest manuscris (cu titlul preluat după cartea lui Robert Burton,

Tratat asupra melancoliei) și semnalarea diferențelor filologice dintre el și Misterul clepsidrei, 1971, sunt evocate și unele aspecte biografice ale existenței lui Gheorghe Tomozei, între acestea numărându-se tendința de a-și depăși condiția socială modestă, detectabilă inclusiv în subconștientul artistic, prin care s-a stabilit o apropiere de Mateiu Caragiale, scriitor cu o experiență psihologică asemănătoare.

Un loc important în articol îl ocupă cultul prieteniei, care a deținut un rol major în concepția despre viață a lui Gheorghe Tomozei și a avut consecințe editoriale importante privitor la Nicolae Labiș și Nichita Stănescu, doi dintre cei mai valoroși poeți români ai secolului trecut.

Cuvinte-cheie: biografie, aniversare, psihologie, lirism, manuscris, tipar, Gheorghe Tomozei.

This article is consecrated to the celebration of eighty year since the birth of poet Gheorghe Tomozei, unjustly forgotten by the contemporaries. The author of the text shows that, after the poet's death, only one volume of his poems was published, facsimiled after a manuscript, by a particular initiative, not by an institutional one. Besides the historical-literary comments regarding this manuscript (with the title taken after Robert Burton's book,

Treatise on Melancholy) and the signaling of the philological differences between the latter and the Sandglass Mystery [Misterul clepsidrei], 1971, some biographical aspects of Gheorghe Tomozei's existence are evoked, among which his tendency to surpass his modest social condition, detectable in the artistic subconscious as well, by which an approach was established to Mateiu Caragiale, a writer with a similar psychological experience.

An important place in the article is occupied by the cult of friendship, which played a major part in Gheorghe Tomozei's conception on life and had important editorial consequences regarding Nicolae Labiș and Nichita Stănescu, two of the most valuable Romanian poets of the last century.

Keywords: biography, anniversary, psychology, lyricism, manuscript, printing, Gheorghe Tomozei.

Ajuns într-un nemeritat con de umbră, Gheorghe Tomozei (1936-1997) a fost una dintre vocile lirice de o incontestabilă precocitate. Debutase, la numai 12 ani¹, în paginile unei reviste pentru copii (1948), iar un an mai târziu, o publicație destinată elevilor, îi făcea un profil cu exemplificări din propria-i... creație. Dincolo de acele vremuri foarte tulburi, cu situații conjuncturale dintre cele mai insolite, talentul întrezărit și semnalat ca atare avea să fie confirmat cu prisosință. Gheorghe Tomozei a devenit autorul unei opere consistente cuprinzând volume cu versuri (de ordinul zecilor) de eseuri, cărți consacrate prieteniei și marilor evenimente istorice sau culturale. A fost redactor-șef la revista „Argeș” și prieten foarte apropiat al celor mai reprezentativi poeți ai epocii, în succesiunea Nicolae Labiș, Nichita Stănescu, aspirând să li se alăture, ca muschetar, în regatul Poeziei.

În mod surprinzător nu școala – de pe băncile căreia i se făcuse auzit numele (de poet) – a stat la originea evoluției sale, ci pregătirea de autodidact, a cărei propensiune trebuie căutată în psihologia eului acestui autor care nu și-a cunoscut paternitatea. Fascinația arată literaturii și năzuințelor lui Mateiu Caragiale, de a trăi printre fantasmеle trecutului și de a-și inventa origini nobiliare, spune multe despre visurile secrete ale lui Gheorghe Tomozei, urmărit la debutul în carieră de stigmatul de bastard, însă foarte determinat să-și depășească ignobila condiție, cu aceea de delfin. Având în vedere că Nichita Stănescu îl ridicase în rang, cunoștințele comune adresându-i-se cu formula „prințul Tom”, apelativul a circulat în mediile literare. Dezirabila postură se confirmă în palierul psihologic, s-ar zice, pe toate ariile de desfășurare ale creației lui Gheorghe Tomozei, începând de la caligrafia heraldică a scrisului său, cu litere și trăsături hieratice, continuând cu stilul înflorit



sau lexicul deliberat „învechit”, dar mai ales cu dicțiunea ideilor, multe de sorginte mitologică ori nobiliară, la care se adaugă, confirmativ, și dorința lui de asociere cu grupurile restrânse ale celor „aleși”.

Gheorghe Tomozei a fost victima unui atac de cord pe 31 martie 1997, ziua de naștere a bunului său prieten Nichita, întâmplare comentată de unii ca o tristă plecare, drept *fatum*, de alții interpretată prin *fastus*, ca semn al unei (re)întâlniri. În anul precedent – la împlinirea vârstei de 60 de ani – poetul fusese sărbătorit de revista „Literatorul”. Pentru că se bucura de atenția și afecțiunea mai tinerilor săi colegi de redacție, le oferise acestora materialul necesar evenimentului, ultimul fericit din, totuși, scurta sa viață. Cultul sentimentelor cordiale, pe care acest devotat prieten al marilor scriitori voia să-l toarne în bronz, ori să-l sculpteze în marmură, fusese abandonat în acei ani, când ocupația principală a

1 „În revista «Licurici», nr. 74 (din 11 sept. 1948), în cadrul rubricii *Aș vrea să fiu scriitor*, este publicată povestirea *Secerișul*, aparținând elevului de 12 ani Gheorghe Tomozei (cl. a II-a, Lic. En. Văcărescu, Târgoviște)”; „În «Pionierul» nr. An 1, nr. 13 (1 sept. 1949), apare un articol nesemnat despre pionierul Gheorghe Tomozei cu exemplificări din versurile acestuia.” Vezi *Cronologia vieții literare românești. Perioada postbelică*, Vol. III, (1948) și IV (1949-1950), Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2010, p. 192 și respectiv 2011, p. 116.

unora dintre confrăți devenise distrugerea de statui. A fost repede uitat.

La aproape două decenii de la despărțirea de noi, versurile lui Gheorghe Tomozei reintră în circuitul public datorită poetului și prozatorului Marius Marian Șolea, un tânăr care apare și dispare din atenția generală prin gesturi uneori surprinzătoare, ca să nu spun don quijotești. Atras magnetic de fantasme și pericole (elev fiind, a plecat din Târgu-Jiu în 1991 ca să lupte pentru cauza românilor din Transnistria) Șolea întruchipează, în ochii noștri, o ipostază a bunului samaritean, binefăcător și apărător al cauzei altora. Avem câteva exemple, dar ne oprim la cel de față: în peregrinările sale prin anticariate a descoperit un manuscris al lui Gheorghe Tomozei, crezând, inițial, că are în față un text inedit. După câteva investigații sumare și-a dat seama că lucrurile nu stăteau întocmai: volumul *Misterul clepsidrei*, Editura Eminescu², București, 1971, infirma calitatea de inedit a manuscrisului.

Întrucât între cartea tipărită și manuscrisul provenit din Arhiva Tomozei (risipită în cele patru vânturi) existau o serie de inadvertențe, Marius Marian Șolea l-a editat pe spezele proprii, prin facsimilare, sub titlul *Tratat asupra Melancoliei*³, făcând în Nota asupra ediției, unele precizări, pe care le redăm *passim*: „Această carte aduce în facsimil volumul scris de Gheorghe Tomozei în iarna lui '71, în vila Uniunii Scriitorilor de la Cumpătu, Sinaia, în timpul unui concediu împreună cu Nichita Stănescu. Cei doi poeți și-au dedicat reciproc câte o carte. Doar cartea lui Tomozei a devenit un volum singular. Poemele lui Nichita Stănescu se regăsesc foarte probabil în volumele *Cartea de recitare*

și *Măreția frigului*, publicate în perioada imediat următoare...”.

Pentru cazul de față, cercetările lui Marius Marian Șolea se încheie în termenii de mai sus. Pregătirea sa, de specialist în istoria artei și a monumentelor vechi (religioase), nu este întrutotul conformă și aplicabilă cerințelor editării filologice a cărții, implicând adică analiza și compararea versiunilor (manuscris și tipar). Ea lipsește acestei inițiative editoriale.

Faptul că volumul ar fi trebuit să aibă un frate geamăn (de creație) nu este probat, cum nici eventualitatea ca versurile elaborate de Nichita Stănescu între 8 – 28 februarie să fi intrat în volumele *Măreția frigului* și *Cartea de recitare*⁴, ambele apărute în 1972, nu poate fi validată, rămânând o ipoteză avansată de M. M. Șolea în numele credinței despre existența unei reciprocități intelectuale și chiar sentimentale între cei doi prieteni. Ea (ipoteza) părea sustenabilă fiindcă acești doi (încă) tineri poeți, Gheorghe Tomozei și Nichita Stănescu, unul de 35, celălalt de 38 de ani, respiră aerul ozonat al înălțimilor și se răsfață dialogând pe tema fugii ireparabile a timpului. Între datele certe privitoare la amicitia lor se adaugă și predispoziția pentru existența boemă. Concediile petrecute în casele de creație de la Cumpătu (despre care Mircea Micu și alții au scris cu penița înmuiată în whisky), arată că însăși atmosfera de acolo, beatificatoare, invita la reflecții și gesturi fraterne. Prezența lor împreună timp de trei săptămâni, seamănă cu un cantonament sportiv, în care echipierii se antrenează și fac exerciții zilnic, cu deosebirea că, în situația de față, pregătirile aparțin scrisului.

2 Gheorghe Tomozei, *Misterul clepsidrei* (poezii), Coperta și prezentarea grafică: Petre Vulcănescu; Fotografia: S. Tomescu, Editura Eminescu, București, 1971. Lector Elis Bușneag, Tehnoredactor: Ion Tudor, executat de întreprinderea poligrafică 13 decembrie 1918, comanda nr. 11.726/1971.

3 Gheorghe Tomozei, *Tratat asupra Melancoliei* (facsimil după manuscris), Coperta: desen de Gheorghe Tomozei; Tehnoredactor: Dan Amza. Copyright © Marius Marian Șolea, Editura Vremea, București, 2014.

4 Avem, totuși, un volum scris „la patru mâini” de cei doi: *Carte de citire, carte de iubire*, Editura Facla, Timișoara, 1980. Buni prieteni, celor doi se vor reîntâlni și în alte situații similare (la Câmpulung bunăoară, în vilele de la Marea Negară ș.a.m.d.). Sub îngrijirea lui Gheorghe Tomozei, apare Nichita Stănescu, Gheorghe Tomozei, *Dedicații*, Editura Libertas, Ploiești, 1992, un interesant volum de câte șapte poezii dedicate de fiecare doctorului Ion Donoiu, prieten al celor doi, „singurul capabil să îmbolnăvească – nouă ne-a transmis patima numismatică”, în care „protocolul dedicațiilor” este transformat de Gheorghe Tomozei într-un adevărat ceremonial.



Dar, în opinia noastră, lucrurile stau altfel. În același an, Nichita Stănescu semnase prefața la *Atlantis*⁵, un minuscul volum de versuri al lui Gheorghe Tomozei. Este, mai degrabă, demn de crezut că reciprocitatea despre care vorbește M. M. Șolea s-a manifestat prin dedicația tipărită pe volum ca semn de recunoștință pentru însoțirea versurilor din placheta *Atlantis*, de prefața⁶ celui considerat un important poet al momentului, principalul continuator al lui Nicolae Labiș, din generația șaizecistă.

*

Confruntând poeziile tipărite în 1971 cu manuscrisul editat în 2014, reies câteva aspecte. Primul se referă la rolul cenzurii, a cărei vigilență era asemenea a celor o mie de ochi ai lui Argus. Dacă denumirea cărții și cea a manuscrisului sunt diferite, consecința trebuie căutată în „Tezele din Iulie”⁷, care stopaseră dezvoltarea în continuare a fenomenului de supra-compensare din literatura perioadei 1965-1971, când tinerii scriitori restabiliseră linia de continuitate cu marii autori interbelici. Replica modernă a poeziei lor dată realismului socialist, odelor, multe cu nume și prenume, înălțate conducători-

5 Gheorghe Tomozei, *Atlantis* (cu o prefață de Nichita Stănescu), Editura Albatros, București, 1971.

6 „*Atlantis* este, într-un fel, o antologie a miturilor adolescente. A încerca o monografie a adolescenței înseamnă a privi cu ochii literelor înapoi e nobil și gratuit. Atât de gratuit încât se transformă în lucru, în obiect. Ceea ce autorul încearcă în această carte nu sunt poezii. Sunt obiecte, sunt pene ale păsării care zboară înapoi. Uitasem că propriii noștri părinți sunt trupurile noastre din adolescență ... Dar cum am putea uita că sufletul acestor trupuri călătorind prin cărți trebuie să revină? Există un fel de acasă al sentimentelor. Aceste pene zburând prin sufletul nostru sunt un nobil «acasă» al adolescenței noastre. Iată-le oferindu-ni-se în cartea lui Gheorghe Tomozei.” (*Precuvântare*)

7 Titlul din 1971 este dat de o poemă din volum, iar opțiunea reprezintă efectul ultim al unui deja promovat cult al personalității – înainte de vizita cuplului dictatorial în China și Coreea de Nord – tot mai vizibil, într-o primă fază, în textele ideologilor din publicistica românească. Mai apoi el este ilustrat de zăriștii domeniilor industrie, economie și agricultură. În anii de început ai deceniului al optulea din secolul trecut, limbajul de lemn va fi perfecționat și în coloanele care deschideau revistele culturale.

lor politici, vitejei ilegaliste ori stahanoviștilor și eroilor anonimi ai luptei de clasă, se confrunta cu un obstacol ideologic care aparent fusese îndepărtat, cultul personalității. Din această cauză, asocierea versurilor cu un titlu precum *Tratat(ul) asupra melancoliei* devenea sancționabilă. Dispariția din volum a odei funerare, cu versuri pâlپătoare ca lumina de candelă, scrise la moartea lui Miron Radu Paraschivescu, este în legătură cu operațiunea curățirii locului de alte nume decât acelea destinate cuplului ceaușist. La fel, eliminarea altora dintre poeme.

În aceeași ordine de idei, relevantă de punerea în oglindă a celor două ediții, se înscriu ablația dedicației originale (extirparea corpului străin, Robert Burton⁸) și schimbarea ordinii poeziilor din manuscris, consecință ce atrage după sine ștergerea datării poeziilor, pe care Gheorghe Tomozei o consemnase scrupulos⁹. Spre deosebire de manuscrisul editat cu doi ani în urmă, volumul tipărit în 1971 conține o primă parte intitulată *Cina cea de taină a copiilor* (pp. 11-133), care corespunde parțial originalului. Un alt capitol din carte este intitulat *Cântarea cântărilor* (pp. 133-169) iar prin localizarea și datarea de la final (Argeș. Valea cu pești, iarna [anului] 1970), rezultă că Gheorghe Tomozei adăugase și poezii scrise cu an înainte, când fusese beneficiarul unui stagi, într-o altă casă de creație a Uniunii Scriitorilor. Prin urmare, se conturează

ideea că nu ne aflăm nici pe departe în fața identității operei finite (tipărite) cu manuscrisul acesteia, idee întărită de acest capitol suplimentar, cu poezii de iubire închinete unei Șulamite / Sulamite contemporane¹⁰, viitoarea soție, actrița Magda(lena) Popovici¹¹, căreia poetul îi ceruse mâna.

Spre deosebire de ediția din 1971, manuscrisul editat de M. M. Șolea este compact. Nu are subdiviziuni, fiecare poezie fiind numerotată și datată (cu patru excepții) începând cu 8 februarie 1971 și terminând cu 28 februarie același an. Un alt aspect caracteristic (și) manuscrisului de față – care intră în seria obsesiilor – îl reprezintă faptul că poetul aplica un caroi, de linii orizontale și verticale/oblice peste cuvintele eliminate din text, dorind parcă să nu le poată înregistra cu privirea, spre a nu se lăsa influențat în vreun fel de prezența lor.

Faptul că ediția nu corespunde reproducerii în facsimil a versurilor scrise în iarna anului 1971, cum anunță editorul, trebuie pus tot pe seama controlului exercitat de cenzură asupra activității editoriale. Ce avem aici? Variante ale unei ediții sau aceeași ediție trecută prin blocul operator al comunismului și supusă unui act de chirurgie ideologică, substituit procesului firesc și necesar al cenzurii estetice. Rolul propagandei de partid, insinuată sub masca estetismului este foarte puțin analizat și supus

8 În volumul din 1971 apare: „Acest Mister al clepsidrei se dedică prietenului Nichita Stănescu.” Gheorghe Tomozei. Iarna 1971. În ediția din 2014, luăm act de forma primă, care suna astfel: Acest *Tratat asupra Melancoliei* imaginat de a fi o replică la *The Anatomy of Melancholy* operă a englezului Robert Burton (1621) se dedică lui Nichita Stănescu (Gheorghe Tomozei, iarna, 1971). Sinteză a cunoștințelor vremii, strânse într-un tratat de tip enciclopedic (medicină, mitologie, literatură, istorie), cartea lui Robert Burton, despre care contemporanii cred că nimeni nu ar fi auzit până în 1981, când Mihai Nasta o pomenește în a sa *Anatomia suferinței*, se potrivea, cel puțin prin intenție, ca o mănășă, preocupărilor din lirismul lui Tomozei.

9 „În schimb, pe pagina interioară, de titlu, apare, cu sens reparator, precizarea temporală: „8-23 febr., 1971, Sinaia (Cumpătul)”. Încercând să obținem informații, din presa timpului, despre „starea vremii”, a rezultat că în luna februarie a anului 1971 temperaturile au oscilat – în cea mai mare parte a timpului între zero și 12 grade –, cei doi având parte de feeria naturii și a zăpezii doar în ultimul interval, începând cu 24 februarie, când se consemnau condiții climaterice aspre (de la -8, la +2 grade) și ninsori abundente.

10 Noua Șulaminta, care luase locul primei iubiri oficializate și legalizate, poeta Elena Dragoș, este venerată imnic în maniera Psalmilor lui David. Versurile sunt pline de solemnitate, exultă în fața darurilor feminității și a misiunii sacerdotale la templul iubirii.

11 Ceremonia se desfășoară la Oficiul stării civile din Câmpulung, în prezența Stelei și a lui Fănuș Neagu, nașii de cununie.

dezbatelor astăzi. În plus, Marius Marian Șolea a fost „derutat” și de o însemnare¹² făcută pe mapa documentului arhivat: *Tratat asupra melancoliei* devenit *Misterul clepsidrei*, prin care Gheorghe Tomozei legitimează avatarul livresc de mai sus. Toate aceste amănunte, care la prima vedere par leșturi, își recapătă importanța sub incidența atributelor filologiei și istoriei literare.

*

O altă chestiune are în vedere dactilograma predată editurii, martorul absent despre care nu știm decât prin comparații ipotetice dacă ea (dactilograma) și textul tipărit corespund integral. Prin urmare, este posibil ca între manuscrisul redat prin facsimilare de Editura Vremea și dactilograma livrată Editurii Eminescu în 1971, Gheorghe Tomozei să fi operat, el însuși, alte corecturi.

În lipsa dactilogramei, constatăm că unele dintre intervențiile pe manuscris se încadrează perfect în capitolul revizuirilor stilistice, care atrag atenția asupra laboratorului său de creație. Volumul tipărit se deschide cu cea de a 25-a poemă din manuscris, rolul acesteia de a călăuzi pe cititor în labirintul creației modificând sensibil mesajul general. O altă observație se referă la cele cinci poezii neincluse în volumul din 1971. În opinia noastră două (*Spaimele, Final reversibil*) au fost respinse de redactorul de carte ori de cenzură pentru izul lor religios și profetic¹³, alte două (*Catarge, La fel*) fiindcă erau inconsistente valoric, în timp ce despre ultima, *La aflarea morții Miron Radu Paraschivescu*, am exprimat deja un punct de vedere în legătură cu expandarea cultului personalității.

Iată și alte motive pentru care nepotririile celor două ediții n-ar trebui ignorate. Se știe că își arhiva manuscrisele, conservându-le în etapele succesive ale elaborării. Era atent până la pedanterie în tot ceea ce făcea.

De pildă, în numele codului estetizant pe care unii îl mai utilizează și astăzi, poetul scrie unele cuvinte cu -s-, în loc de -z- (*poezie, filosofie*). Ele apar aliniate tacit la normele ortografice încă din 1971. Celor mai multe dintre finalurile din varianta manuscris se încheie cu (trei) puncte de suspensie, semn că gândurile, înainte de a se risipi și dispărea în neant, îl cutreieră cu ecoul lor prelungit pe mai departe. În volumul tipărit, textele sunt ghilotinate de punct. De asemenea, în manuscris toate titlurile apar cu inițială majusculă, în timp ce pentru volumul din 1971 se apelează la tehnoredactarea cu minuscule, viziune conform căreia poezia, în expresia ei modernă, nu este chiar text normativ, ci o formă liberă și originală de exprimare, insubordonată regulilor (limitărilor) impuse de gramatică și ortografie.

*

În ceea ce privește structura tematică a cărții, aceasta se prezintă, ca să-l parafrazăm din nou pe autor, „suav anapoda”, cum vor a fi fost și cele trei săptămâni petrecute alături de Nichita Stănescu la în casa de creație de la Cumpătu.

Nu lipsit de interes este ritmul de lucru din cele trei săptămâni petrecute la Cumpătu. Trei zile (9, 10 și 15 februarie) sunt albe, fără nicio poezie (tran)scrisă. În schimb, cele mai productive se arată a fi altele cinci (8, 12, 17, 19, 21) în care poetul așterne pe hârtie nu mai puțin de 42 de poeme, ceea ce reprezintă un indiciu referitor la combustia furnalului liric și la șarjele eliberate.

În chiar ziua sosirii la Sinaia, Tomozei scrie, la foc automat, șase poezii: *Heraldică, Alint, Halucinare, În spațiul plăpând, Cântec, Anonimus*. Prima din mapa cu manuscrise (dar numerotată cu 2), *Heraldică*, poate fi considerată o „introducere” în universul liric, un loc bine delimitat ocupând priete-

12 În partea stângă, sus, se află, notat cu marker negru, XIX (numărul curent al volumelor) și, apoi, într-un chenar pe mijloc, titlul original *Tratat asupra melancoliei*, în dreptul căruia Gheorghe Tomozei a scris, cu litere mai mici: „devenit *Misterul clepsidrei*”. Manuscrisul este însoțit [în partea dreaptă sus] de datarea 8-23 febr. 1971 SINAIA (Cumpătu).

13 „Spaimele tale, Ezechil/ sunt presimțitele coarne de miel/ mielul ce paște/ ierburi ce nu se pot cunoaște/ din pajiștea amăruie/ a nimănuie/ descoperindu-și trupul/ abia când îl sângeră lupul/ (...) Suntem la fel,/ Ezechil” (*Spaimele*, p. 29).



nul său, Nichita: „Ce alte steme ți-ai vroi, Nichitas/ decât albind pe-o lespede de han/ garoafe tulburi, sparte de potcoave/ când văduvitul de carboave, Pann/ netrebnice iubiri târa-n calesce?/ Ori pătrunjel vroiești/ ori vrej de-agave/ ori dulci muieri – până la țâțe pesce,/ cu pleoapele ca merele jilave?”. Limbajul este de atmosferă, nu atât vetust, cât învechit în stil propriu, cu inserturi mitologice (amintindu-l pe zeul cu barbă, coarne și copite de țap, stăpân peste pădurile Arcadiei și simbol al sexualității) ori cu trimiteri la arta poetică horatiană, fără a-și arăta oroarea, cum făcuse poetul antic, în fața „femeilor pesce”. Autodidactul se lăfăie în voie pe acest pat liric. Tema *otium*-ului și a irosirii timpului încheie această poezie în care Capitala (...București rămas/ cu trup de fum/ sub ochiul ce se stinge/ lut străveziu, cu oase spelbe gras”) este proiectată în secol bizantin, iar Nichita evocat după liniile des-

enului pe care i-l făcuse Florin Pucă, apropiat breslei scriitoricești, în mare vogă atunci: „ca pe butuc, ți-așază pe hrisoave/ cinstitul cap, pe când Secunda-gâde/ de steme te desfolie, Nichita/ și cu usturioata gură râde, în versul nostru, mână de țărână, ce se-ncăpățânează să Rămână/ cu unghiile, la murit, lingave...”. Poezia dă tonul acestei terapii prin melancolie, traversată de mici evenimente cotidiene peste care germinează abundent vegetația lexicului său arhaizant.

Zona subliminală a mesajelor lui Gheorghe Tomozei, atrage atenția încă de la început prin atașamentul față de autorul *Crailor de Curtea veche*. Înainte de a exulta etimologic și latinizant, poetul suferă, ca și Mateiu Caragiale, după cum se observă în *Poet din flori*, de frământările aceleiași drame: „Poete, plebee,/ tras din femeie/ și din bărbat/ neafat,/ ai fost sărac până/ și de păroasa mână/ ce sparge odaia/ iubind cu

bătaia...// Iată-te matrice/ imperatrice!". Atmosfera baladescă și limbajul „său” plin de sonuri nefrecventabile – „pesce”, „București”, „coconi”, „hrisoave”, „calesce”, „vroiești” – se împacă greu cu actualitatea/realitatea și percepțiile modernilor, dar poartă amprenta stilistic-orgoliosă („matrice/imperatrice”) a lui Gheorghe Tomozei, îmbibată de manierism și memorie a trecutului.

Proiectate într-un timp interior, poeziile sunt de o muzicalitate ușor baladescă, imaginația artistului ducându-ne cu gândul la o descendență mirionraduparaschivescă, adică amintind de suprarealismul ori onirismul poetic. Creațiile întregului volum se autogenerază în fluxul gândirii, spontane și libere să se exprime. Estetismul său cantabil, aparent canonic (redus numai la sonurile rimelor), își exersează capacitatea imaginativ-creatoare, apelând progresiv și iterativ la resursele tradiției romantice, îmbogățită de dogme și precepte, nume, simboluri, devenind un dicționar de idei culturale enunțate cu siguranța și sfătoșenia unui om bine și îndelung polizat de viață. Suprafețele textuale apar adânc impregnate de intarsiile limbajului tomozian. Recuzita spațiului liric (de la cetatea Ninive la studiourile Metro-Goldwyn-Mayer) aparține pregătirii sale ca autodidact, unele dintre poeme fiind adevărate mostre de virtuozități caligrafice scrise direct pe suportul de abur al sentimentului. Principiul în numele căruia aceste imagini caleidoscopice intră în metabolismul liric este dicteul automat, în vecinătatea căruia se află, redusă la minimum, lumina de veghe a psihicului. Prin efortul mai întâi imaginativ și abia după aceea conceptual, explorarea materiei se transformă în aventură aptă să devină poezie.

Alchimia lexicală și raritatea cuvintelor obținute prin aceste procedee, trimit la un alt timp decât cel real, în care Gheorghe Tomozei se complăce. O poemă al cărei manuscris evidențiază modificări notabile și adânci retușuri de natură stilistică reînvie, prin registrul deja menționat, atmosfera petrecerilor ciocioiești de la Hanul lui Manuc: „dintr-un cap al casei în celălalt/ duhnește-a levănțică de Levant,/ când tot

aici adia/ a usturoi deșucheat și-a cafea!” (Frica). Alte versuri par inspirate de rafinementul, și el de extracție orientală, din Craii... aceluiași Mateiu Caragiale: „Muierile lustruiesc tigăile/ și le subție ca foaia de ceapă,/ deretică odăile, și apoi se-ngroapă/ în hârdăul cu apă de ploaie,/ neagra se face bălaie,/ intră buzata copilă/ și iese dalilă, intră baba/ și iese regina din Saba”. Autohtonizat, cuceritorul emblematic de femei este nelipsit părtaș al acestor agape din alt secol: „La han/ s-a anunțat Don Juan/ de Deliorman”. Reprezentările se derulează pe ecranul unei perpetue nostalgii după vremuri de mult apuse, în interiorul cărora imaginația poetului călătorește folosindu-se de o baghetă de vrăjitor: tot ce privirea atinge se ipostaziază în emoție, în reflectare policromă, în joc de lumini pe comori. Peste realitatea cotidiană – o vizită la Crucea de pe Caraiman, filmele rulate în cinematograful din Sinaia, vestea dispariției lui MRP, moartea campionului de bob, bătrânul Rolls-Royce de la Peleş –, se așterne repede arama limbajului demodat („Maiența”, „Chipru”, „Levant”, „Ninive”, „Elsinor”, „palatul Borghese”, „lupanarul din Pompei”, „santal”, „levănțică”, „parfume”, „plachii”, „șerbet”, „vutce”, „cafea”, „falern”, „sarilii”) transformând încet, dar sigur totul într-o lume de hagiolăc.

Curenții lirici învălmășiți peste versanții poeziei aduc cu ei și alte influențe. *Mașinării romantice* este o poezie pe care Gheorghe Tomozei o „împarte” cu Ilarie Voronca: „... iar noaptea/ tinichelele se strâng de frig și rugina/ fierbe ca-ntr-o bucătărie monstruoasă...// N-avem de ales între burduhănoasele/ mașinării și acea geometrică sculă,/ turnată cu caligrafia de egretă/ în argint visător – ghilotina...”.

Între „temele” acestui volum în facsimil, un loc aparte ocupă scriitorii (poetii) și cărțile lor. Alături de Nichita Stănescu, Gheorghe Tomozei evocă în versurile sale și alte nume: Eugen Jebeleanu („pescarul de la Mangalia”), Dimitrie Stelaru („iluminat de paharul cu drojdie/ și de chelia fumegătoare”). Sau face comerț cu tocmeli orientale: „Pe-o minaretă a Sfintei Sofii/ am dat patru bacovii./.../ – Cât ceri pe aceste carafe?/ –

Două cârloave/ Avem safir, sacâz, caragiale/
și alte giuvaergicale:/ un pillat cu mânerul
sculptat/ și-un nichita cu trei capace./ Face
trei cai arăbești/ – Face// Cu un macedoski
iei un pac de cinabru/ și-un foarfece de tuns
ionbarbu./ Avem manii și alecsandri./ Vrei
alifie sculătoare, vrei vin de blaga?/ –
Vreau!/ – Bate laba!” (*Apocalipticul iarmaroc*).
În același context, trebuie menționată acea
deploratio scrisă la aflarea vestei morții lui
Miron Radu Paraschivescu: „Ți-aș aduce-n
epitafe/ cu tertipuri tipografe/ litere pre-
lungi, piroane/ pentru racla ta, Miroane/
literele Faraon/ peste piatra ta, Miron,/ unde
nefiresc/ os paraschivesc/ își coboară-n
brumă/ albul plin de humă”.

*

În încheiere, nu știm cât de multe servicii
îi va aduce imaginii lui Gheorghe Tomozei
acest volum editat, în facsimil, după manus-
crisul provenit din bogata și (cândva!) ordo-
nata lui arhivă. Important este că inițiativa
lui Marius Marian Șolea constituie un prilej
în plus de a-l omagia la împlinirea a 80 de
ani de la naștere, altfel decât într-o tăcere
aproape lugubră. Ne-am fi bucurat ca
numele său să reîntre în viața literară grație
inițiativei vreunuia dintre foștii tineri care i-
au fost în preajmă sau a fundației care a
intrat în posesia bibliotecii sale. Aceștia au
preferat momentului aniversar anonimul.

Întrucât s-au împlinit opt decenii de la
nașterea sa, câteva rânduri apreciative nu
vor părea lipsite de sens. Gheorghe Tomozei
și-a format un stil propriu atât în viață, cât
și în scris. Își renegase foarte modestul tre-
cut, evadând din realitate în existența iluzo-
rie, pe care și-o dorea la fel cum o concepute
Mateiu Caragiale. Insistăm asupra acestui
model secret, întărind argumentele cu amă-
nuntul că reușise să achiziționeze de la
urmașii acestuia o parte din mobilier
(biroul, mapa din piele de hipopotam, o
cărămidă sumeriană) și zugrăvise tavanul
camerei sale de lucru într-un verde umbros.
Își „îmbrăcase” apartamentul în cărți, multe
dintre ele fiind ediții rarisime, altele biblio-
file, puse pe hărți vechi din loc în loc și așe-
zase pe rafturi monede de aur, argint și
bronz bătute în toate epocile. Își modelase

viața intimă cu o migală aproape artificioa-
să, învăluind-o într-o atmosferă ireală. În
societate era, ca și în scris, discret, dar atent
la ceea ce se petrece în jur, proaspăt în gân-
dire, incisiv fără a fi tăios, de o ironie mai
degrabă amară, fiind defensiv polemic pe
aproape fiecare pagină scrisă.

A avut cultul prieteniei și s-a aflat în
multe împrejurări alături de cel căruia îi
dedicase acest volum. L-a amintit în inter-
vențiile sale, scrise și orale, cu profunzime
simpatetică, dar fără clamorozitățile ori
actele de bravură ale altora destul de nume-
roși, autointitulați amici, care au ținut să-i
evoce postumitatea escamotând jenant ra-
porturile. Ei au vorbit/scrise nu despre mira-
culosul privilegiu de a se fi aflat în ambianța
geniului stănescian, ci în buna spusă a unui
vers eminescian, lustruindu-se pe ei în rolul
de proteguitori jucat de aceștia, ce au făcut
ei pentru Nichita, ca și cum l-ar fi înfiat și ar
fi călăuzit pașii de albatros ai poetului.

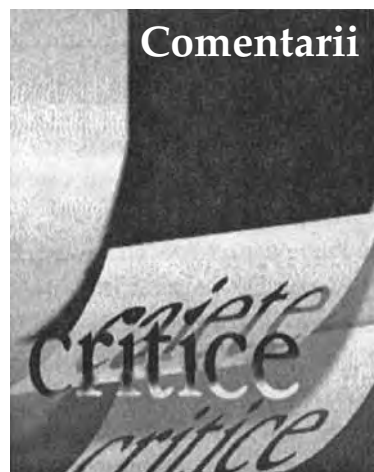
Publicistica sa avea străluciri și profun-
zimi unduitoare, fiindcă autorul ei făcuse
din strategiile narrative o adevărată artă a
aparențelor. Scria cu apă de trandafiri, în
care strecura și câteva picături de vitriol,
mănuind cu aceeași grație și eleganță arta
bunelor maniere și floreta de polemist. În
prima făcuse reverențe până la pământ, în a
doua ipostază se dovedise disciplinat și
metodic, eficient și tăcut, ca orice tovarăș de
nădejde.

Gheorghe Tomozei rămâne unul dintre
artiștii notorii ai perioadei comuniste, poet
cu operă și stil propriu, poate nu atât de
inconfundabil cum a fost stilul lui Fănuș
Neagu, dar un stil care îl detașează de cei-
lalți confrăți. S-a dorit orfevrier al cuvântu-
lui scris, un intelectual rafinat, cu aer de
noblețe princiară. În fiecare dintre obiecti-
vele țintite, făcuse pași decisivi. A fost prin-
tre puținii autori din năbădăioasa noastră
literatură predestinați profesiei prin talent
și, deopotrivă, prin vocație.

Am adăugat și aceste considerații rezu-
mative despre Gheorghe Tomozei, înteme-
iate de momentul aniversar, care justifică
titlul acestei intervenții, Deci, un *memento*.

Paul CERNAT

Tânărul Eminescu și „avangarda nihilistă” a Junimii



Abstract

Studiul de față urmărește, pornind de la primul text publicistic al lui Mihai Eminescu (O scriere critică) și de la poemele Venere și Madonă și Epigonii, circumstanțele pătrunderii poetului – pe atunci student la Viena – în cercul Junimii. Aflată în dezacord cu agenda lui Titu Maiorescu & Co, opțiunea eminesciană pentru scara de valori a primului său profesor, bucovineanul Aron Pumnul, indică o adeziune dificilă, dar avantajoasă pentru ambele părți. Clauzele adeziunii și rădăcinile disensiunii sunt analizate pornind de la articolul mai sus-amintit, unde Eminescu privește Junimea ca pe o „avangardă” intelectuală definită de un „nihilism pretențios și savant”.

Cuvinte-cheie: Eminescu, junimism, critică, nihilism, avangardă.

This study researches, starting from the first critical text published by Eminescu (A critical writing) and from the poems Venera and Madonna and The Epigones, how the poet – then, a student at the University of Vienna – was introduced to the Junimea circle. Eminescu's option for the values of Aron Pumnul, his first professor from Bucovina, in disagreement with Titu Maiorescu's agenda, indicates a difficult adherence, but with certain advantages for both parts. The terms of this adherence and the roots of the disension are analysed in this study considering the above mentioned article as starting point, since Eminescu writes here about Junimea in the terms of an intellectual „avant-garde”, defined by a „pretentious and erudite nihilism”.

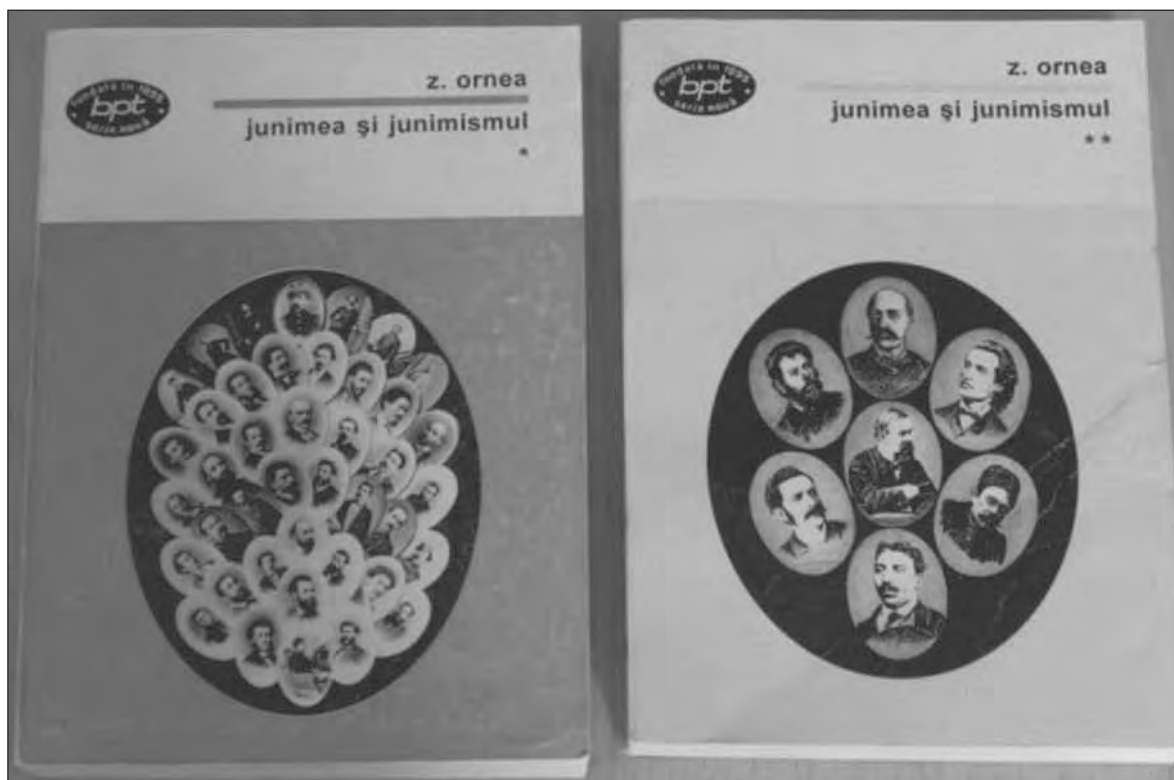
Keywords: Eminescu, Junimism, criticism, nihilism, avant-garde.

În, până acum, cea mai substanțială monografie dedicată Junimii și junimismului, Z. Ornea tinde să susțină că – departe de a fi o probă a nepotrivirii de caracter dintre Eminescu și junimiști, *Epigonii* ar vădi compatibilitatea între teoria maioresciană a „formelor fără fond” și conservatismul eminescian¹. Numai că *non idem est si duo dicunt idem*. În mod evident, nu liberalii „roșii”, ci noua generație conservatoare a *Convorbirilor*... face obiectul aprigei satire a tânărului romantic; evaluarea lui Ornea pare a fi menită mai degrabă să-l protejeze pe poet de exegeza antimaoresciană. În fapt,

Epigonii e ultima piesă dintr-un delicat proces de negociere. În scrisoarea adresată lui Iacob Negruzzi la *Convorbiri literare*, pusă în abis prin cele două versuri din *Ieremiada* lui Schiller, Eminescu își dezvăluie subtil modelul livresc german, cu trimitere subtextuală la *Über Naive und Sentimentalische Dichtung* (prima parte a *Epigonilor* e un elogiu al „naivității” trecutului, iar a doua – o satiră la adresa prezentului „trezit, rece”: „Dacă în *Epigonii* veți vedea laude pentru poeți ca Bolliac, Mureșan și Eliade, acelea nu sunt pentru meritul intern a lucrărilor lor, ci numai pentru că într-adevăr te mișcă

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

¹ Z. Ornea, *Junimea și junimismul II*, Editura Minerva, București, 1998, p. 159.



acea naivitate sinceră, inconștientă cu care lucrau ei. Noi cești mai noi cunoaștem starea noastră, suntem treji de suflarea secolului, și deaceea avem atâta cauză de a ne descuraja". În scrisoare, unde își vedește excelenta familiarizare cu producțiile convorbiriste, poetul se arată dispus la concesii în privința „formeii” (exact cea pe care junimiștii o vor aprecia...) pentru a justifica „ideea fundamentală”: ruptura între predecesorii aurali și decadența modernă a *generației tinere*, marcate de un „rău al veacului”: „Poate că *Epigonii* să fie rău scrisă. Ideea fundamentală e comparațiunea dintre lucrarea încrezută și naivă a predecesorilor noștri, și lucrarea noastră trezită, rece. Prin operele liricilor români tineri, se manifestă acel aer bolnav și dulce pe care Germanii îl numesc *Weltschmerz*. Așa Nicoleanu, așa Skelitti, așa Matilda Cugler, – e oare cum conștiința adevărului trist și sceptic învins

de cătră colorile și formele frumoase, e ruptura între lumea bulgărului și lumea ideii. Predecesorii noștri credeau în ceea ce scrieau, cum Shakespeare credea în fantasmalele sale, îndată însă ce conștiința vede că imaginile nu sunt decât un joc, atunci, după părerea mea, se naște neîncrederea sceptică, în propriile sale creațiuni. Comparația din poezia mea, cade în defavorul generației *noi* și cred cu drept². În *Venere și Madonă*, cu care pătrunde pe 15 aprilie 1870 la *Convorbiri literare*, ca și în imediat ulteriorul *Epigonii*³, Eminescu adoptă versul maiestuos de 15-16 silabe, în ritm trohaic, și desfășurarea amplă, ca în fața unui examen de maturitate. El accede în salonul junimist pe ușa din față fără a face concesii și fără a se plia, subaltern, pe agenda grupării; o face, dimpotrivă, apărându-și demn și cu aplomb critic propriile opțiuni în răspăr. Dictată de vocea rațiunii, nu de cea a inimii, de recu-

² Iacob Negruzzi, *Amintiri din "Junimea"*, Editura Cartea Românească, București, 1939, pp. 252-254.

³ Citatele din cele două poeme sunt reproduse după M. Eminescu, *Opere I. Poezii tipărite în timpul vieții*, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, ediție critică îngrijită de Perpessicius cu 50 de reproduceri după manuscrise, București, 1939.

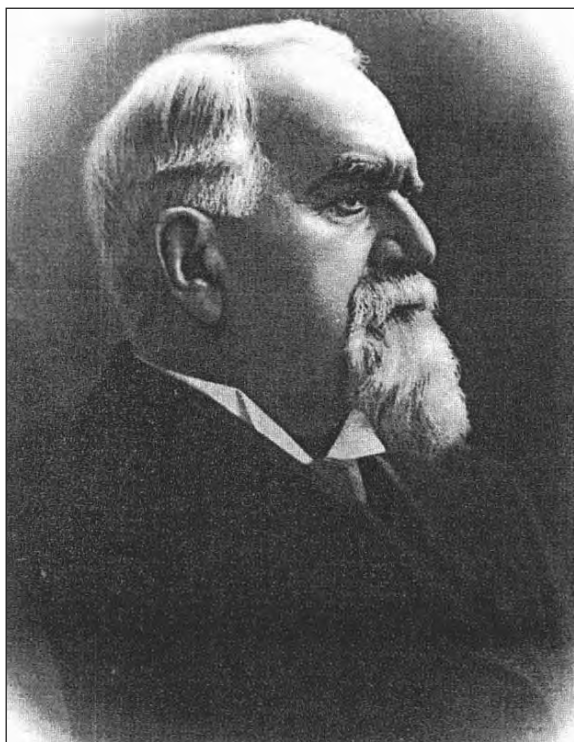
noașterea reciprocă a calității literare și intelectuale, nu de afinități afective, adeziunea n-a fost comodă pentru niciuna din părți, deși amândouă au avut de câștigat de pe urma ei; tensiunile transpar și din celebrul pasaj pe care Maiorescu i-l dedică poetului în *Direcția nouă...din 1871-1872*: „cu totul osebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, până acum așa de puțin format, încât ne vine greu să-l cităm îndată după Alecsandri, dar în fine poet, poet în toată puterea cuvântului...”⁴.

Ca și Eminescu în *Epigonii*, Maiorescu dă aici cu o mână ce ia cu alta, deși îl elogiază pe tânărul poet „așa de puțin format” pentru „farmecul limbajului (semnul celor aleși), o concepție înaltă și pe lângă aceste (lucru rar între ai noștri) iubirea și înțelegerea artei antice”, adică pentru *clasicitatea* artei sale, nu pentru caracterul „romantic” sau „modern” ce implică, nu-i așa, exces și dezechilibru... Mai mult: îl omologhează ca lider al noii generații poetice, plasându-l în ierarhia „direcției noi” imediat după „veșnic tânărul” Alecsandri. Ierarhia maioreșciană se va păstra până la finele anilor '80 ai secolului 19 și va trebui să așteptăm moartea lui Eminescu pentru ca ea să se schimbe: în *Poeți și critici*, polemizând cu emulii eminescieni, Maiorescu încă îi apără lui Alecsandri poziția de lider literar național, justificând-o (extraestetic și, în orice caz, extrapoetic) prin „totalitatea acțiunii sale literare”. Putem vedea în acest gest și tentativă de a delegita un fenomen alarmant, numit de Albert Thibaudet *la critique des artistes* – critica artiștilor/a creatorilor, diferită de critica profesorală. Viitorul imediat avea să pună, și la noi, în evidență avantajele celei dintâi, într-o epocă de faliment al esteticii normative și de ascensiune a nihilismului. Nu Sainte-Beuve l-a omologat, în fond, pe Baudelaire, ci Gautier & Co, nu critica literară de autoritate l-a impus atenției

în Europa pe Edgar Poe, ci Baudelaire; simbolismul românesc a fost promovat, între 1900-1920, de critica poezilor (de la Macedonski și Petică la N. Davidescu și F. Aderca), nu de criticii instituționalizați, în general ostili fenomenului, iar după 1920 criticii noștri moderni tind să devină (și) creatori, artiști. Criticii profesoralii nu „descoperă”, ci legitimează, organizează și instituționalizează. Maiorescu nu l-a „descoperit” pe Eminescu, ci l-a consacrat. Nu lui Maiorescu, ci poetului Eminescu i se datorează „descoperirea” și aducerea la Junimea a lui Slavici, Creangă, Caragiale. Maiorescu i-a omologat critic ulterior, dar și marii artiști validați de el i-au oferit un blazon fără de care acțiunea sa publică n-ar fi avut efectul scontat (cei mai mulți s-au îndepărtat, finalmente, de mentorul junimist, ba chiar au intrat în conflict cu el după momentul consacrării). Critica artiștilor e, cum s-a spus, o avangardă a criticii literare, în vreme ce critica normativă are – prioritar – un caracter de consacrare și stabilizare, situându-se nu în avangardă, ci (cu formula lui Roland Barthes) în *ariergarda avangardei*, dacă nu în ariergardă pur și simplu.

Putem identifica lesne în pasajul maioreșcian invocat o camuflare a antipatiilor personale (ideologico-politice) în argumente estetice vagi: „iubitor de antiteze cam exagerate”, „reflexiv mai peste marginile iertate”, deși identificarea bipolarității din structura poemelor – și din psihologia poetului – nu poate fi contestată. Iubirea de antiteze era vădită și în celălalt poem trimis *Convorbirilor...*, iar Maiorescu se pronunță cu rezerve despre amândouă. Despre „strania poezie” *Venere...* afirmă, chițibușar, că ar cuprinde o „comparare confuză”: „Madona nu este o idelizare a Venerei, nici Venera antică o realitate brută pe lângă Madona modernă”, iar strofa „prin care poetul rezumă încă o dată compararea, nu o lămurește mai bine, ci slăbește poezia prin repetiție”. În cele câteva rânduri dedicate *Epigonilor*

4 Titu Maiorescu, *Direcția nouă în poezia și proza română*, în Titu Maiorescu, *Critice I*, prefață de Paul Georgescu, text stabili, tabel cronologic, indice și bibliografie de Domnica Filimon, Editura pentru Literatură, București, 1967, pp. 159-160.



dezacordul devine însă fățiș și programatic, iar denunțata „exagerare” a antitezei nu mai privește calitatea estetică a poemei, ci inanitatea estetică comparației dintre „micimea epigonilor” și „poetii mai vechi”: „*Epigonii* cuprind o antiteză foarte exagerată. Pentru a arăta micimea epigonilor, se înalță peste măsură poeții mai vechi, și lauda ditirambică a lui Țichindeal d.e. și a lui Heliade cu greu va putea încălzi cetitorii mai critici de astăzi”⁵. Peste ani, a pune pe același plan pe Cârlova, Mureșanu și Bolliac (pentru a nu mai vorbi de Anton Pann) de Bodnărescu, Nicoleanu, Skeletti și Matilda Cugler-Poni nu va mai aprea scandalos: *au contraire*. Scandaloasă poate apărea, cel mult, punerea pe același plan depreciativ a lui Țichindeal cu Ion Heliade Rădulescu...

Poemul eminescian se deschide personalizat cu un elogiu al Vârstei de Aur – topos reacționar și conservator în care scrisul se sacralizează, devenind scriptură („Când

privesc zilele de-aur a scripturilor române...” – proiectat, printr-o lectură-imersiune, în reverii regresive, acvatic-amniotice. „Dulceața” romantică fuzionează liniștitor cu „seninătatea” clasică („Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine”) generând viziuni paradisiace din care răsare, ca într-o lirogeneză, o întreagă genealogie poetică: „Văd poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere”. Excelența lor este sinonimă excelenței lingvistice, iar comparația limbii cu un „fagure de miere” nu e lipsită de relevanță în planul imaginarului ideologic. Adept, din anii formației vieneze, al ideilor fiziocrate, din care va desprinde concepția unui stat „al furnicilor și al albinelor”, Eminescu asimilează poezia *esenței* productive a stupului (despre *dulce* ca epifenomen senzorial al Romantismului, în relație cu scufundarea maritimă, prospețimea aurorală și adormirea a scris pe larg Edgar Papu în *Existența romantică*⁶). În volumul său despre „negocierea” imaginii eminesciene, Iulian Costache formulează o observație-cheie: „Citit în paralel cu preconizata antologie a poeziei pre-junimiste, care ar fi urmat să fie prefăcută de studiul lui T. Maiorescu, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1866*, poemul *Epigonii* pare o altă antologie, fiind bazată însă pe un alt criteriu și realizată într-o cu totul altă manieră”⁷. Avem, așadar, de-a face cu competiția între două antologii legitimize, între două *liste* canonice; una aparține criticului, sub forma unei „sinteze generale în atac”; cealaltă – redactată în versuri – aparține poetului și primului său magistr, Aron Pumnul. Prelungind unele sugestii despre mitul vârstei de aur din studiul *Eminescu și lumea miturilor* al lui Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Costache identifică în structura *Epigonilor* un model heraldic polemic – heraldica fiind considerată o „știință a trecutului” („poemul *Epigonii* are în structura de adâncime (...) o gramatică heraldică, fapt

⁵ *Ibid.*, p. 162

⁶ Edgar Papu, *Existența romantică. Schiță morfologică a romantismului*, Editura Minerva, Colecția „Biblioteca pentru Toți”, București, 1980, pp. 63-76.

⁷ Iulian Costache, *Eminescu. Negocierea unei imagini*, Editura Cartea Românească, București, 2008, p. 263.

care putea avea și un sens polemic în raport cu atitudinea de desconsiderare a trecutului, care le era reproșată de o seamă de contemporani junimiștilor”)⁸, iar în caracterizările lirice din prima parte – niște embleme stilizate. Emblemele sunt însă menite să înnobileze identități; iar emblemele lirice ale lui Eminescu sunt forme „calde” de înnobilare (premodernă), alternative în raport cu o critică „rece” (modernă, de tip raționalist). Eminescu contrapune logoului maiorescian mythosul romantic, atitudinea nostalgic-paseistă și lirismul emblematic (ca purtător de cuvânt al unei „lumi ce gândea în basme și vorbea în poezii”). Prima secțiune din *Epigonii* are un caracter afirmativ, de adeziune intimă; cea de-a doua – unul polemic, sarcastic. Diferențele dintre cele două „liste” poetice, una – canonizantă, cealaltă – decanonizantă, sunt în mare parte superpozabile deosebiri dintre judecățile lui Aron Pumnul din *Lepturariu românesc cules den scriptori români* (prima antologie a scrișului autohton, apărută la Viena în patru tomuri între 1862-1865) și cele din *O cercetare critică asupra poeziei române la 1867*. Cele două liste, cea eminescian-pumnuleană (mai curând pașoptistă) și cea maiorescian-junimistă se întâlnesc totuși într-un spațiu estetic de negociere. Din lista poezilor minori cu care se deschide pomelnicul din *Epigonii* – (Dimitrie) Cichindeal/Țichindeal, (Barbu-Paris) Mumulean, (Ioan) Pralea, Daniil (Scavinschi), (Antioh) Cantemir, (Alec) Beldiman, (Alexandru) Sihleanu – singurul care are parte de o adevărată definiție lirică e (Iancu) Văcărescu, printr-o aluzie la poemul *Primăvara amorului* („cântând dulce a iubirii primăvară”). Ceva mai complexe sunt caracterizările unor poeți-moralști și fabuliști. La fabulistul Donici – „cuib de-nțelepciune” – Eminescu reține (observație fină) personificarea atipică a obiectelor inanimate: „care, cum rar se întâmplă, ca să mediteze pune/Urechile ce’s prea lunge, ori coarnele de la cerb”. Memorabilă rămâne definirea lirică a lui Anton Pann, „finul Pepelei, cel isteț ca un proverb”.

Plasată simbolic în fruntea poezilor pașoptiști, figura bătrânului „Eliad” – idol al tinereții lui Eminescu, dar și *bête noire* a lui Titu Maiorescu & Co – se bucură de un portret pe măsura personalității de Romanticism înalt a acestuia, în care trimiterea transparentă la *Biblice...* („delta biblicelor sante, profețiilor amare”) e proiectată pe fundalul gândirii mitice și al profetismului fantast, de mari altitudini vizionare. Din creația lui Boliac, poet protestatar prin excelență, e reținută ca definitorie poezia socială („*Bolliac* cânta iobagul ș’a lui lanțuri de aramă”), iar din puținele stihuri ale lui Cârlova – *Marșul oștirii române*. Comparat cu Byron într-o aluzie la *Anul 1840*, Grigore Alexandrescu are parte de o caracterizare psiho-morală mai extinsă, prefigurând pesimismul ontologic eminescian („palid stinge-Alexandrescu sunta candel’ a sperării/Descifrând eternitatea din ruina unui an”). Întreaga strofă dedicată lui Bolintineanu are ca obiect debutul său liric cu *O fată tânără pe patul morței*; tot de o strofă, vibrantă însă (comparația abruptă cu Orfeu a fost deseori invocată) și încheiată cu un vers-efigie („preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet”) se bucură și Andrei Mureșanu (de tribunul ardelean Eminescu se va ocupa pe larg în proiectele sale lirico-dramatice). Printre atâtea poeți ai trecutului se strecoară – strategic? – un prozator: Costache Negruzzi, tatăl lui Iacob fiind beneficiarul unui vers de referință, vizând actualizarea trecutului („șterge colbul de pe cronică bătrâne”), și al unei definiri lirice de întinderea unei strofe, având ca obiect nuvelele istorice („zugrăvește din nou, iarăși, pânzele posomorâte/ce-arătau faptele crunte unor domni tirani, vicleni”). În *O cercetare critică...* Maiorescu aprecia, ca și Eminescu mai târziu, *Primăvara amorului* de Iancu Văcărescu, dar dacă tonul eminescian va fi unul global-empatic, criticul junimist anunța, acid, că nu poate reține din creația Văcărescului decât respectivul poem. Și în cazul lui Bolintineanu, Maiorescu își afirma – într-o notă de subsol – preferința pentru poezia începu-

8 *Ibid.*, pp. 259-262.

turilor (epitomizată de Eminescu prin *O fată tânără...*), delimitându-se însă de politizarea retorică de după *Eumenidele*. Grigore Alexandrescu este menționat și el printre fericitele excepții, dar cam în fugă, în timp ce Donici e pomenit cu condescendență. De tăcere sunt acoperiți Pralea & Co, Cârlova și Bolliac. Deriziunea maioresciană îi atinge, din plin, pe Eliade și Mureșanu, în timp ce Anton Pann nu e amintit, în condițiile în care *Spitalul amoriului* se numărase, cum știm, printre sursele lui Maiorescu în realizarea antologiei poetice pașoptiste.

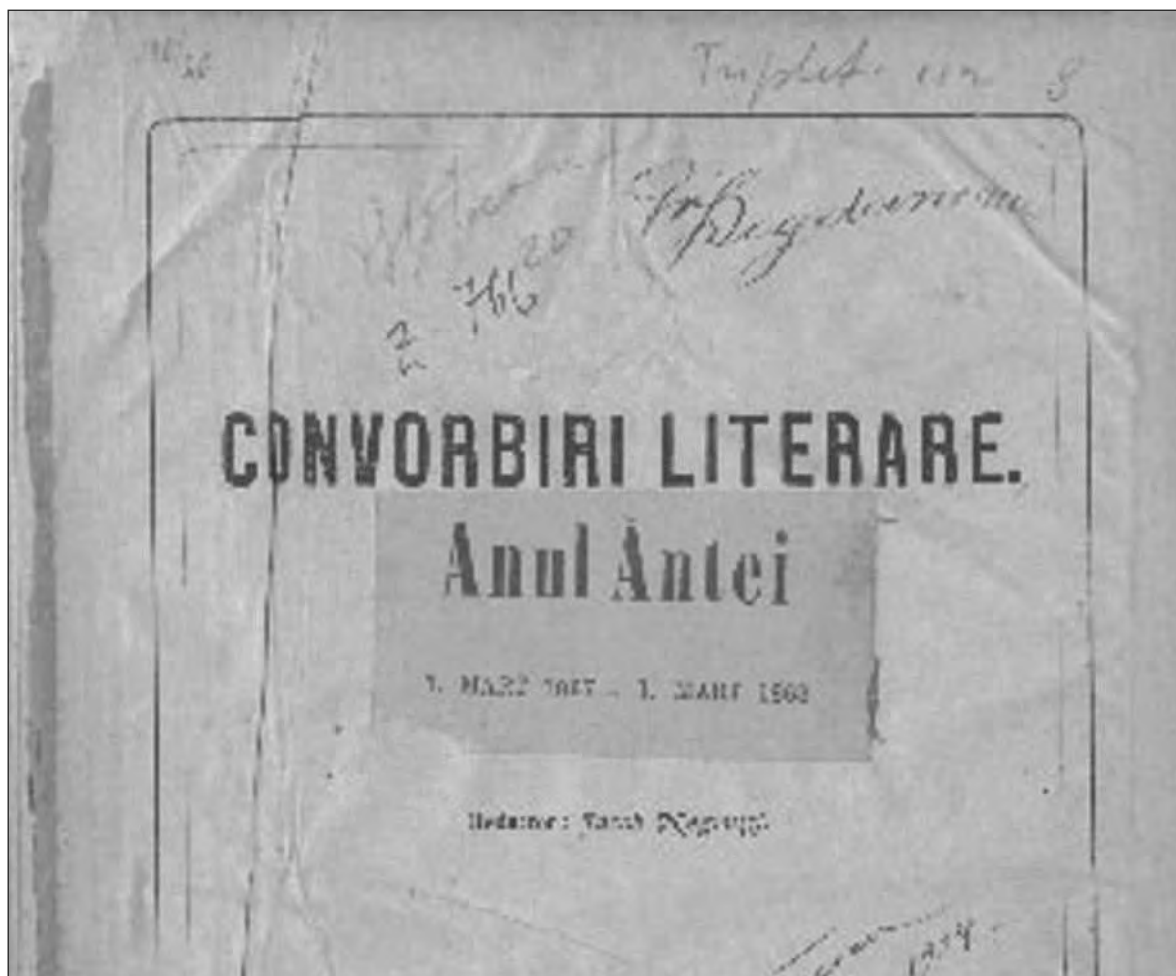
Bref, poetul-student la Viena își negociază trecerea de la modelul pumnulean (reper al mișcării de emancipare a românilor din Bucovina imperială), la cel junimist, care-l atrage estetic și intelectual, dar căruia nu i se poate preda necondiționat. E de presupus că junimiștii vor fi închis ochii în fața numeroaselor puncte de dezacord, mulțumiți cu calitatea excepțională a achiziției. Pentru oamenii noului „început de drum”, aflați în plină ofensivă (anti)canonică, Eminescu reprezenta o carte câștigătoare: dacă prin adeziunea lui Alecsandri cîștigaseră, ca legitimator, pe liderul „vechii” generații pașoptiste (fericita excepție...), prin autorul *Epigonilor* își atrăgeau liderul poetic al „direcției noi”. Dar și Eminescu va avea beneficii serioase de pe urma intrării în clubul de elită al generației, care-și propunea să redefinească, într-o direcție modern-conservatoare, noul stat român și cultura lui.

Deplin convergentă cu opțiunea lui Maiorescu este recunoașterea lui Alecsandri drept centru al canonului literar în vigoare. În *Cercetarea critică...*, liderul Junimii îi oculea strategic punctele slabe (numeroase), dându-l mereu ca exemplu pozitiv. La rândul său, Eminescu își încheie pomelnicul poetic dedicându-i trei strofe (toți ceilalți beneficiind de câte o sintagmă, un vers sau cel mult o strofă). Totuși, pentru a înțelege

mai bine adeziunea eminesciană, va trebui să ne oprim mai atent asupra primului text publicistic al poetului, *O scriere critică*, apărut în *Albina*, V, nr. 3, 7/19 ianuarie 1870, pp. 2-3⁹ (revista, scoasă inițial la Viena și mutată în 1867 la Pesta, beneficia de o colaborare susținută din partea studenților bucovineni din Imperiul austro-ungar). Textul e, cum se știe, o replică polemică la adresa broșurii lui D. Petrino, *Puține cuvinte despre coruperea limbei române în Bucovina*, tipărită în 1869 la Cernăuți. Cercetătorii epocii¹⁰ au observat că răspunsul, trimis inițial *Foii societății pentru literatura și cultura română în Bucovina*, care își încetează însă apariția în 1969, și preluat de Vincențiu Babeș pentru *Albina*, fusese redactat în numele studenților români din Viena și al societății iterare și sociale „România”. *Nota Bene*, Petrino fusese inițial un adept înfocat al pumnismului, pentru ca, sub influența Junimii, să treacă în extrema denigratorilor; sistemul filologic pumnulean, adoptat oricum provizoriu, la concurență cu cel etimologist, până la unificarea academică a ortografiei, fusese aspru criticat și de Maiorescu în articolul *Despre scrierea limbei române* din primul număr al *Convorbirilor...* și de Alecsandri în *Dicționar grotesc* și în piesa *Matei Millo*. Eminescu acceptă ideea că fonetismul școlii bucovinene e, ca și etimologismul Școlii Ardelene, o exagerare inevitabilă până la găsirea justei căi de mijloc. Numai că replica eminesciană – vizând nu atât apărarea ideilor lui Pumnul, cât demontarea punct cu punct a broșurii „baronului poet” – bate de la început spre Titu Maiorescu și ideile junimiste, ilustrate de vulnerabilul Petrino (e adevărat, printr-o analogie parțială între școala lui Maiorescu și cea a lui Kant). Siguranța tonului și calitatea argumentației vădesc, de pe acum, un gazetar deja format. Analiza critică este meticuloasă, nuanțată, și, pe lângă numeroase chestiuni de natură filologică, atinge probleme literare importante. În mod

⁹ Textul citat aici este reluat după Eminescu, *Articole politice I. Fragmentarium*, ediție critică și note de D. Vatamaniuc, Introducere de Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2015, pp. 43-54.

¹⁰ V. și D. Vatamaniuc, *Publicistica lui Eminescu*, Editura Junimea, Iași, 1985, pp. 15-26.



curios, referirea la Alecsandri n-a reținut atenția exegeților, deși ar fi meritat: „În capitolul IV, criticul (î)l laudă pe d-l Alecsandri și-l face regele poeziilor, lucru la care aplaudăm și noi, până ce vom avea și un împărat al poeziilor, care adică să-l întrecă pe dumnealui, ceea ce, spus fără compliment, va fi cam greu, deși suntem de o natură ce nu despeară niciodată. Abstragem însă autoritatea ce i-o dă criticul în materie de limbistică și în proză. Proza d-lui Alecsandri nu e niciodată și nicăiri la nălțimea poeziei. Prozei (î)i trebuie raționament solid, și-n proza d-lui Alecsandri nu e decât spirit și jocuri de cuvint, ceea ce-i dă un timbru cu totul feminin: căci spiritul – zice Jean Paul – este raționamentul femeii”. Cine ar putea fi viitorul „împărat al poeziilor” – ne putem lesne imagina, citind printre rânduri... De pe acum, Eminescu țintește foarte sus. Cel mai sus, de fapt, dincolo de aparen-

ta modestie cu care amână, deocamdată, confruntarea. Dacă – până la proba contrarie – nu-i poate nega autorului *Steluței* statutul de „rege al poeziei”, el nu se sfiește în schimb să-i conteste proza, cu argumente vag misogine din panoplia esteticii romantice germane (afinitatea profundă a prozei eminesciene cu Jean Paul e binecunoscută). Să recitim acum prima strofă a *Epigonilor* dedicată „regelui poeziei”: „Ș`acel rege-al poeziei, vecinic tânăr și feric, /Ce din frunză îți doinește, ce cu fluerul îți zice, /Ce cu basmul povestește – veselul Alecsandri, /Ce `nșirând mărgăritare pe a stelei blondă rază, /Acum seculii străbate, o minune luminoasă, /Acum râde printre lacrimi când o cântă pe Dridri.” Avem în aceste versuri o suită de metafore critice apte să ridice afectivul liric la nivel conceptual: „vecinic tânăr și feric”, „veselul Alecsandri”, cu trimiteri intertextuale în serie: „înșirând mărgărita-

re", „a stelei blondă rază". Numai că, pe lângă recuzita folclorică a unora din poemele sale (doina, basmul), „regele poeziei" este invocat și cu o... proză: sentimentală *Dridri*. Să-și fi revizuit între timp Eminescu părerea despre proza alecsandrină? Fapt e că va cocheta cu ea ceva mai târziu, în câteva fragmente epice și dramatice nefinalizate. Ultimele două strofe dedicate lui Alecsandri în *Epigonii* rețin atenția printr-o cascadă de ipostaze sentimentale ale visului (cuvântul vis și dervatele sale sunt folosite de cinci ori în opt versuri), pentru a încheia cu un blazon autoritar: resuscitarea patriotică a fantasmelor istoriei legendare și a vremii lui Ștefan: „Sau visând o umbră dulce cu de-argint aripe albe,/Cu doi ochi ca două basme mistice, adânce, dalbe,/ Cu zâmbirea de vergină, cu glas blând, duios, încet,/ El îi pune pe-a ei frunte mândru diadem de stele,/ O așază 'n tron de aur, să domnească lumi rebele,/ Și iubind-o fără margini, scrie: „visul de poet".// Sau visând cu doina tristă a voinicului de munte,/ Visul apelor adânce și a stâncelor cărunte,/ Visul selbelor bătrâne de pe umerii de deal,/ El deșteaptă'n sânul nostru dorul țării cei străbune,/ El revoacă'n dulci icoane a istoriei minune,/ Vremea lui Ștefan cel Mare, zimbrul sombru și regal". Evident, nu Alecsandri neoclasicul, apropiat de Maiorescu, este recuperat aici, ci Alecsandri romanticul...

Chestiunea feminității scrisului va fi invocată și de Iacob Negruzzi în legătură cu Eminescu. Primul director al *Convorbirilor*... își amintea cum, în martie 1870, primise la redacție o scrisoare din Viena, „scrisă cu litere mici și fine ca de o mână de femeie" ce conținea, sub semnătura M. Eminescu, poezia *Venere și Madonă*: „Mi-am zis că trebuie să fie de la una din numeroasele poete tinere din provincie..."¹¹. Spre deosebire de critica mai nouă, care a apreciat superlativ – pe drept cuvânt – primele două strofe („Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,/Lume ce gândea în basme și vorbea în poezii,/O! te văd, te aud, te cuget, tânără și dulce veste/Dintr-un cer cu alte stele, cu-alte

raiuri, cu alți zei.//Venere, marmură caldă, ochi de piatră ce scânteie,/Braț molatic ca gândirea unui împărat poet,/Tu ai fost divinizarea frumuseții de femeie,/A femeiei, ce si astăzi tot frumoasă o revăd") – interesul lui Iacob Negruzzi „se deșteptă și merse crescând până la sfârșit" abia de la a treia strofă. *Venere...* – text prin care Maiorescu și junimiștii vor fi convinși de valoarea poetului – este, și el, un poem al dezvrăjirii, al căderii (feminității, în cazul de față) dintr-un „angelism" ideal în „demonia" realului și a cărnii, dar și al reabilitării prin iubire. Mai interesant, în *O scriere critică*, este însă faptul că atributul de „feminin" – asociat unui estetism superficial și frivol – apare atribuit și lui Maiorescu, printr-un compliment otrăvit. Și asta chiar în incipitul articolului: „După faimoasele critice, în sine bine scrise, ale d-lui Maiorescu, trebuia neapărat să iasă la lumină și o școală a sa de partizani care, minus spiritul de o finețe feminină și minus stilul bun și limpede al d-sale, să aibă și ea aceleași defecte ce le are părintele, aceeași ridicare la nivelul secolului al 19(-lea), același aer de civilizațiune și gravitate cari din nenorocire sunt numai o mască ce ascunde adeseori numai foarte rău tendința cea adevărată și ambițiunea personală". Pasajul conține acuze grave, care nu-l vizează doar pe D. Petrino sau școala junimistă, ci – în chip direct – pe Maiorescu: „ridicarea la nivelul secolului al 19(-lea)" și „aerul de civilizațiune și gravitate" ar fi – „din nenorocire" – doar o „mască" pentru „tendința cea adevărată"; anume pentru „ambițiunea personală", ascunsă „adeseori numai foarte rău"... Pentru tânărul poet, liderul junimist oferă imaginea unui tip ambițios, cinic și ipocrit, cu un stil „bun și limpede", dar cu un spirit „de o finețe feminină", ergo lipsit de „raționament solid". Eminescu identifică în atitudinea maioreșciană și un conformism snob al prezentului (prin „ridicarea la nivelul secolului al 19(-lea)"). Introduce apoi opoziția „sincer și onest" vs. „savant și pretențios", primul dublet fiind moralmente justificabil prin onestitate, iar al doilea –

11 Iacob Negruzzi, *op. cit.*, pp. 249-250.

meprizabil prin artificialitate. Dincolo de ele, identifică însă principala „maladie” a lumii moderne – nihilismul, temă centrală, chiar în acei ani, a gândirii lui Nietzsche: „În locul nihilismului sincer adeseori și onest al unora din autorii noștri (...) s-a ivit acum alt nihilism – cel savant și pretențios care, uitându-se cu despreț din fruntea și prin ochii secolului asupra a toți și toate, se crede la nivelul învățaților (analog al politicilor) din Germania sau Europa civilizată pentru că a învățat, sau mai bine n-a învățat, în școalele de pre acolo”. Iată-i așadar pe D. Petrino & Co, inclusiv pe Maiorescu, plasați sub semnul „formelor fără fond”... Oarecum surprinzător, Eminescu folosește, probabil pentru prima dată la noi în sens cultural, termenul de „avangardă” spre a desemna „nihilismul” noii școli: „În cazul de față avem a face cu unul din avangardele celor mulți cari vor urma, adică: cu o broșură a unei avangarde intitulată deplin astfel: *Putine cuvinte despre coruperea limbei române în Bucovina* de D. Petrino (Cernăuții, 1869, Tiparul lui Bucoviecki și Comp.). Introducerea broșurei e în poezie, recte în versuri. Întâi poezia!” Junimea ca avangardă bovarică și nihilistă: iată o situație incitantă, ca și ideea nihilismului camuflat al lui Maiorescu. În tot cazul, adamismul modern, deschizător de noi drumuri, al Junimii din această fază, împreună cu agresivitatea polemică a demersului ei, îndreptățește o asemenea calificare. Recitind *Epigonii* ca prelungire și ilustrare a *Scrierii critice*, nu putem să nu fim frapați (și amuzați) de subtilitatea ludică a maliției eminesciene: constatând că Petrino își scrie introducerea broșurii în versuri (sunt citate câteva mostre), Eminescu va da, mai târziu, junimismului o replică polemică tot în versuri (*Epigonii* poate fi citit, la rigoare, ca text critic deghizat într-un excelent poem).

Cu armele lui Titu Maiorescu și într-un spirit ce vine dinspre *Introducția* lui Kogălniceanu la *Dacia literară* („vom critica opera, iar nu persoana”), Eminescu pledează pentru o obiectivitate definită, kantian, ca separare între subiectul și obiectul criticii: „Combateți atunci mijloacele, domnul meu, combateți-le în defectuositatea lor, și nu

persoana, individul”. Diplomat, nu-l atacă însă frontal pe liderul junimist, ci pe D. Petrino, căruia îi dă o lecție de autonomie a judecății estetice: „Geniul, în zdreanță sau în vestminte aurite, tot geniu rămâne; ideea sublimă, espresă chiar într-o limbă, defectuoasă, tot idee sublimă rămâne, și principiul cel mare și salutariu același rămâne, aplicat prin mijloace greșite chiar. Și, dacă combateți formele esteriore ale fondului, băgați de seamă a o face din punct de vedere absolut: estetic, rece și judecător raționalist al formei, combateți-o cu rigoarea și seriozitatea convicțiunii, nu cu pamfletul ridicol și fără preț, care detrage întotdeauna mai mult autoriului său decât celor persiflați prin el.”

Apărând, moderat, *Lepturariul...* lui Aron Pumnul, Eminescu o face cu modestia celui care „nu se pretinde filolog”. Nu apărarea fonetismului pumnian absolut îl interesează (studentul vienez e prefect conștient de limitele, exagerările și fraudele pioase ale fostului său profesor din Cernăuți), ci îndreptățirea contextuală, din angajament patriotic față de românii din Imperiu. Chiar dacă admite acuzele privind „coruperea” limbii române prin influența germană, Eminescu justifică fenomenul prin ordinea priorităților (mai important e ca românii bucovineni să poată vorbi românește, fie și defectuos), imputându-i chiar lui Petrino folosirea unor decalcuri germane improprii. La fel de importantă este apărarea *Lepturariului...* ca primă antologie (și genealogie scrisă) a literaturii române, în opoziție cu nihilismul maiorescian care făcea *tabula rasa* din trecutul poetic autohton spre a plasa Junimea sub zodia adamică a a întemeierii civilizatoare. Eminescu e un legitimist prin vocație, legat de ideea Tradiției istorico-spirituale și convins că literatura nu începe cu el ci se moștenește și asumă integral, organic, cu un sentiment al responsabilității față de înaintașii modești sau valoroși. O *scriere critică* justifică, în fața ironiei junimiștilor, laudele excesive ale lui Pumnul la adresa minorilor: „Nu râdeți, domnilor de *lepturariu*: pentru că secațiunea sa de pe-alocura e oglinda domniei-voastre proprii; nu râdeți de nihilismul său, pentru că e al dv. Și

dacă e vorba pe masca jos! Apoi masca jos de la toți și de la toate, astfel încât fiecare să-și vadă în fundul puținătății sale. Dacă apoi *Lepturariul* a exagerat în laude asupra unor oameni ce nu mai sunt, cel puțin aceia, mulți dintre ei, au fost pioniri perseverenți ai naționalității și ai românismului – pioniri, soldați gregari, a căror inimă mare plătea poate mai mult decât mintea lor – e adevărat! – care însă, de nu erau genii, erau cel puțin oameni de-o erudițiune vastă, așa precum nu există în capetele junilor noștri dandy. Acei oameni, acei istorici cari au început istoria noastră cu o minciună, după cum zice d. Maiorescu, de au scris tendențios și neadevăr, scuza lor cea mare nu o găsești tocmai în tendința și neadevărul lor?” Se vede însă limpede și de aici, și din *Epigonii*, ezitarea lui Eminescu între opțiunea extraestetică (tradiționalistă), fundamentată de priorități naționale, și cea esteticizantă (raționalistă și nihilistă, modernă în fond). Amănunt esențial: denunțând „formele fără fond”, Maiorescu deplânge *lipsa fondului autohton necesar*, în timp ce Eminescu apără fondul pierdut, atacând impostura „formelor” de import mimetic. Nihilismul eminescian este paseist și ontologic, un nihilism al nostalgiei absolutiste; el ia act de surparea temeiurilor și o acuză cu deznădejde patetică. Schimbarea de paradigmă (marcată prin excepționala formulă „s-antors machina lumii”) implică pierderea tuturor valorilor tari și a stării de natură, cu inocența-i inconștientă, în favoarea unei artificializări extreme, alienante: „Măști râzânde, puse bine pe-un caracter inimic;/Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază;/ În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază;/Voi credeți în scrisul vostru, noi nu credem în nimic!// Și de-aceea spusa voastră era sănătă și frumoasă,/ Căci de minți era gândită, căci din inimă era scoasă,/ Inimi mari, tinere încă, deși voi sunteți bătrâni./ S-a întors machina lumii, cu voi viitorul trece;/ Noi suntem iarăși trecutul, fără inimi, trist și rece;/ Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin!...Toate-s praf... Lumea-i cum este... și ca dânsa suntem noi ”. Iar dezvrăjirea Poeziei îi prilejuește poetului – pe linia subțire dintre pesi-

mismul schopenhauerian și nihilismul nietzschean – câteva dintre cele mai puternice reprezentări ale convenționalității gândirii și artei: „O convenție e totul; ce-i azi drept, mâne-i minciună;/.../; Oamenii din toate cele fac icoane și simbol/; Numesc sânt, frumos și bine ce nimic nu însemnează/; Împărțesc a lor gândire pe sisteme numeroase/ Și pun haine de imagini pe cadavrul trist și gol.// Ce e cugetarea sacră? Combinare măiestrită/ Unor lucruri existente; carte tristă și ncâlcită,/ Ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra./ Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate,/ Voluptos joc de icoane și cu glasuri tremurate, Strai de purpură și aur peste țărâna cea grea.” Încă o dată: nu avem de-a face, în *Epigonii*, cu o adeziune la teoria maioreșciană a formelor fără fond, ci cu denunțarea junimismului însuși drept formă goală. În *O scriere critică*, Eminescu recunoaște „exagerarea laudelor la adresa unor oameni cari nu mai sunt” în *Lepturariu*... justicând-o prin argumentul național („pionieri conecvenți ai naționalității și românismului”). Primatului patriotismului sincer asupra adevărului istoric sau estetic îi corespunde un primat al inimii „mari” asupra minții „reci”, ca în a doua parte a *Epigonilor*: „Iară noi, noi, epigonii? simțiri reci, harfe zdrobite/Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte...” Denunțarea nihilismului contemporan (peste care plutește umbra Decadenței), a convenționalității artei și reprezentării realului arată, pentru postmoderni, o față familiară. Trebuie însă subliniat faptul că Eminescu nu spune, aici, *voi*, ci *noi*; nu procedează, așadar, ca un adversar exterior, ci ca un *insider* critic, potențând astfel greutatea – și autenticitatea – propriilor afirmații. El se identifică, altfel spus, cu ceea ce denunță, și se desparte, dramatic, de propriul trecut. Integrându-se generației junimiste, o face cu resemnare și cu sentimentul unei fatalități radical dezvrăjite („Toate-s praf... Lumea-i cum este și ca dânsa suntem noi”). Pentru deja marele poet, luciditatea – și raționalismul sceptic, modern care-o prezidează – este, vorba lui Camil Petrescu, o dramă. O dramă a Căderii și a decăderii în același timp.

Eminescu: *Venere și madonă*, sau Erosul hermetic

Abstract

Dincolo de cele trei chipuri feminine evocate de Eminescu în poemul său de debut se străvede prezența zeului său tutelar – Hermes, cel care urcă și coboară neîncetat între cer și pământ. Zeu cu multe fețe, adevăratul începător al poeziei, Hermes poartă și masca lui Eros. Principiu cosmic al iubirii în lumea veche, transformat mai târziu în ideal al iubirii creștine, degradat ca iubire de sine în lumea modernă, erosul hermetic este ilustrat în acest eseu prin reprezentări diverse – statui ale Venerei antice, lame din pachetul de Tarot, tablouri de Botticelli și Raphael, poeme de Eminescu și Baudelaire.

Cuvinte-cheie: Eminescu, Venere și madonă, lectură în cheie hermetică; Hermes ca Eros; Court de Gébelin; gândire mito-poietică; modelul cosmologic tradițional; Venus pudica; Botticelli, Nașterea Venerei, Primăvara; Tarotul ca sistem de simbolism esoteric; Madona Sixtină a lui Raphael; Baudelaire, Les fleurs du mal.

Beyond the three women Mihai Eminescu recalls in his first published poem (Venus, the Holy Virgin, and his own beloved), there lurks the presence of his patron god, Hermes. The true founder of Apollo's poetic art, a god of many faces, Hermes also impersonates Eros. The cosmic principle of Love in the ancient world, later morphed into the ideal of Christian love, degraded as self-love in the modern world, the hermetic Eros is illustrated in the present essay by means of various works of art – statues of the ancient goddess Venus, Major Arcana Tarot cards, paintings by Botticelli and Raphael, and poems by Eminescu and Baudelaire.

Keywords: Mihai Eminescu, Venus and Madonna, a reading in a Hermetic key; Hermes as Eros; Court de Gébelin; mythopoetic thinking; the traditional cosmological model; Venus pudica; Botticelli, Birth of Venus, Spring; the Tarot Pack as a system of esoteric symbolism; Raphael's Sistine Madonna; Baudelaire, Les fleurs du mal.

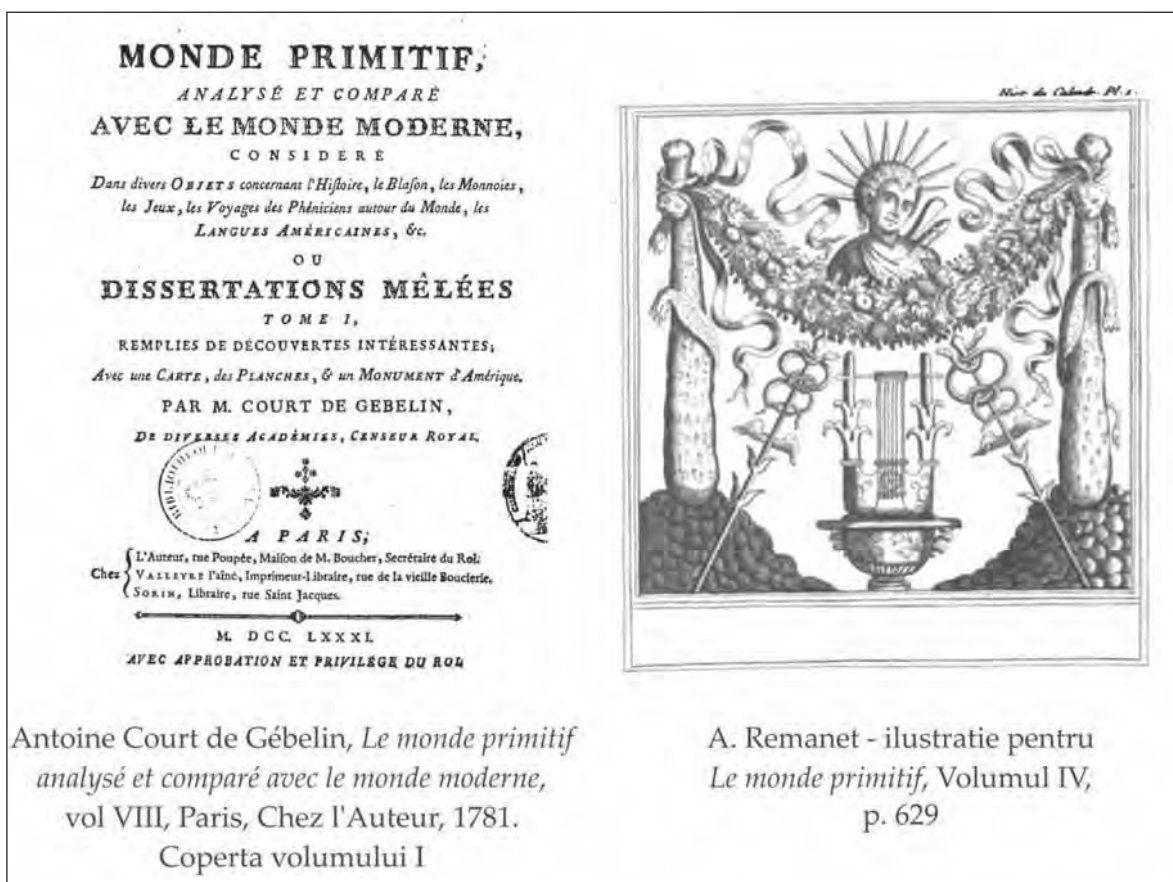
English renditions of Eminescu's poem *Venus and Madonna*:

Corneliu M. Popescu in Mihai Eminescu – Poems, Cartea Românească Publishing House, Bucharest, 1989, pp. 48-50 (First edition at Eminescu Publishing House, Bucharest, 1978, pp. 56-57); **Andrei Bantas** in Mihai Eminescu, Poeme/Poems. Romanian-English bilingual edition. Translated by Leon Levitchi and Andrei Bantas. Minerva Publishing House, Bucharest 1978, pp. 44-51.

Idealul pierdut și lumea primitivă

Poemul de debut al lui Eminescu, la 20 de ani, (15 aprilie 1870 în *Convorbiri literare*)

îl arată ca pe un poet matur, cu un univers poetic bine conturat și o conștiință clară a rolului pe care și-l asumă: se consideră pe sine un poet-profet, un mesager al zeilor, un poet hermetic. Merge înapoi cu gândul și



amintirea pe firul creației și are viziunea unei lumi fericite, abia desfăcută din întunericul originilor, pierdută pentru noi, oamenii de astăzi:

Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,

Lume ce gândea în basme și vorbea în poezii

În această mitică Vârstă de Aur, oamenii trăiau în pace și armonie, îndestulați, în mijlocul naturii, într-un univers însuflețit și plin de sens. Felul lor de a explica și a exprima lumea, pre-conceptual, mito-poetic, nu urca în sferile noțiunilor și legilor generale și nu cobora până la proza lumii comune de astăzi. Gândeau în basme și vorbeau în poezii, cum spune poetul. Străbate aici, poate, un ecou din monumentala lucrare a lui Antoine Court de Gébelin *Le monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne*

(1773-1782), care a cunoscut o considerabilă audiență în epocă și și-a dorit să fie un suplimment la Marea Enciclopedie Franceză.¹ Unul dintre spiritele cele mai erudite ale timpului său, precursor al antropologiei, al filologiei comparate și al ocultismului francez, autorul își dorește să reconstituie lumea primitivă, de la origini până la începuturile epocii istorice a civilizației grecești (secolul VII î.e.n.). Urcând înapoi în timp, spre izvoarele cunoașterii, studiind limbi, tradiții, mituri, texte, imagini, caută secretul pierdut al unei ordini eterne și imuabile, așa cum se reflectă ea într-o presupusă limbă originară, pe care promite să o reconstituie. Această promisiune, rămasă neonorată, îl face celebru.

Teoria lui Court de Gébelin asupra limbii originare derivă din viziunea lui asupra lumii primitive: nu o lume haotică și infor-

1 Anne-Marie Mercier-Faivre, *Un supplément à „L'Encyclopédie”: Le „Monde primitif” d'Antoine Court de Gébelin*, Paris, Honoré Champion, collection „Les Dix-Huitièmes Siècles”, 1999.

mă, ci dimpotrivă un univers unitar, continuu, circular, străbătut de firele verticale ale corespondențelor, în care fiecare treaptă a lumii, fiecare nivel de existență se oglindește în celelalte. Pentru el, natura este cauza primă: natura imuabilă și eternă, inteligentă și rațională se oglindește deopotrivă în spiritul omului, în natura universală, în natura fizică și în limbă. Cuvintele primitive nu sunt (în termeni saussurieni) asocieri arbitrare între un semnificat și un semnificant, ci au un raport de similitudine cu lucrurile desemnate: sunt simboluri și nu semne. Ceea ce Court de Gébelin denumește „geniul alegoric” – recursul la imagine, la analogie – este pentru el o trăsătură dominantă a omului primitiv, care trăiește într-un univers poetic.²

Conștiința unei ordini universale, transmisă de la începuturile lumii până la noi neîntrerupt, ca și ideea unui univers unitar, structurat, circular, organizat pe coordonate orizontale și verticale, un univers „magic”, în care toate lucrurile își răspund, pentru că sunt legate între ele prin fire invizibile – acestea sunt idei care fac parte din inventarul gândirii hermetice.

Court de Gébelin nu era străin de acest domeniu. În afară de promisiunea de a

reconstitui limba primordială, celebritatea lui se clădește și pe punerea în circulație culturală a Tarotului, pachet de cărți de joc cu origine obscură, în care vede (fără a produce dovezi istorice) un condensat de doctrină hermetică, o formă distilată a vechii Cărți a lui Toth (Hermesul egiptean), care ar fi conținut învățătura inițiatcă a preoților de la piramide.

Valoarea de adevăr științific a acestor afirmații nu are importanță pe tărâmul poeziei, care operează cu alte categorii. După Court de Gébelin, Etteilla (Jean-Baptiste Alliette) și Levi Eliphas au impus Tarotul în conștiința colectivă ca pe un sistem de simbolism esoteric. În climatul de renaștere ocultă generat de Eliphas în Franța, unii dintre artiștii secolului XIX s-au racordat la tradiția hermetică, ce le-a format gândirea și le-a înflăcărat imaginația.

Să-l cităm dintre toți pe Baudelaire, care îl evocă pe Hermes Trismegistus³ în introducerea volumului *Les Fleurs du Mal*⁴ și care consideră travaliul poetului de aceeași natură cu al alchimistului:

... j'ai fait mon devoir

Comme un parfait chimiste et comme une
âme sainte.

2 ... rien n'a été l'effet du hasard: tout a sa cause et sa raison... la Parole... elle est une suite indispensable de la raison... elle n'est que la peinture des idées données par la Nature immuable & éternelle qui se peint dans l'esprit, comme elle se peint au physique dans le miroir des eaux... il n'existe qu'une Langue, une Langue éternelle & immuable puisée dans la Nature raisonnable... toutes les Langues existantes ne sont que des modifications de cette Langue universelle...il existe par conséquent une science étymologique... elle donne la raison... de chaque mot... elle répand sur lui... une vie nouvelle, fort au-dessus de ce qu'il étoit lorsqu'on ne voyoit en lui que l'effet du hasard, sans aucun rapport avec l'idée qu'il étoit destiné à peindre... la nature physique et universelle n'étant que le lieu et l'emblème de la nature intelligente & raisonnable, le langage qui peignoit celle-là peint également celle-ci, par le seul acte de prendre chaque mot dans un sens figuré... de-là résulteroit une nouvelle Langue sublime & fourée d'une infinité de beautés et de richesses, le langage figuré et allégorique dont les loix n'étoient pas moins nécessaires et immuables que celles du langage physique, & calquées exactement sur les mêmes principes... ce langage allégorique devient une clef essentielle de l'Antiquité... il présida à ses Symboles, à ses Fêtes, à ses Fables, à sa Mythologie entière... dépôt sacré de l'esprit & de la sagesse des premiers hommes.” (Antoine Court de Gébelin, *Le monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne*, vol VIII, Paris, Chez l'Auteur, 1781, pp. XIII-XV)

3 Hermes Trismegistus, cel „de trei ori mare” (pentru că înțelepciunea lui îmbrățișa cele trei lumi), îmbină trăsăturile zeului grec Hermes cu cele ale zeului egiptean Toth și este presupusul autor al *Corpusului Hermetic*, serie de texte sacre care stau la baza gândirii hermetice.

4 În poemul *Au lecteur*

*Car j'ai de chaque chose extrait la quintes-
sence,
Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.*⁵

Zeul tutelar al poetului în lumea arhaică, primitivă, în care omul trăia înfrățit cu natura, este (pentru noi, cei născuți în cultura europeană) zeul Hermes⁶, adevăratul începător al poeziei: el este cel care construiește (din carapacea unei broaște țestoase) lira, pe care mai târziu i-o dă fratelui sau Apollo, păstrându-și pentru sine fluierul păstorului. El cântă prima teogonie, invocând (nu întâmplător) protecția zeiței Mnemosyne, mama muzelor și zeița Amintirii.⁷ Poetul primitiv este legat de țărâmul sacru al profeției și depinde de inspirația divină și de muze. Într-un studiu despre începuturile poeziei, Gregory Naghy consideră că „afinitatea lui Hermes cu un stadiu nediferențiat de poezie-profeție și faptul că el inaugurează arta poetică a lui Apollo, cântând o teogonie, sugerează că Hermes este un zeu mai vechi decât Apollo” și că arta sa este un vestigiu „al unui țărâm poetic mai vechi și mai cuprinzător”.⁸ Poetul primitiv îndeplinea aceleași funcțiuni ca zeul Hermes. În ipostaza de *kērux*, mesager, făcea drumul de la cer la pământ și de la pământ la cer, aducând mesajele zeilor și ducând zeilor rugile oamenilor. Ca profet/vizionar, *mantis*, urca și cobora pe firul creației și avea viziuni despre trecut și viitor. Iar ca *oidos*⁹, cântăreț, traducea aceste mesaje și viziuni pe înțelesul tuturor.

În poemul nostru Eminescu, poetul-profet, ne aduce mesajul zeilor și ne vestește o naștere:

*O! te văd, te-aud, te cuget, tânără și dulce
veste*

*Dintr-un cer cu alte stele, cu-alte raiuri, cu
alți zei.*

Sub ochii noștri, din lumea naturală, magică, poetică, a începuturilor, se naște, (în șuvoiul unei mișcări ascendente, dinspre simțuri spre intelect, („O! te văd, te-aud, te cuget”) – ca luna din valuri, ca aurora din tenebre, ca Venera din spuma mării – arhetipul, modelul abstract, al lumii ce va veni, întruchipat de idealul armoniei perfecte al antichității clasice. Acest arhetip coincide cu Adevărul hermetic: lumea în ipostaza ei autentică, pură, nedegradată, „tânără”, abia născută, „verde”, fragedă – o primă formă materială, rarefiată, diafană, aproape de natura spiritului. Rădăcina străveche VER, care se găsește în cuvintele *adevăr* (*veritas* în latină), *verde* și *primăvară* (*ver* în latină), poate constitui o siglă emblematică pentru acest câmp semantic. Să menționăm și forma *vergin* folosită în poem. La atributul „tânără” se adaugă cel de „dulce”, termen mult folosit de Eminescu, cu referință la dulceața mării. Aliment sacru, ce îmbină calitățile hrănitoare cu culoarea aurie a soarelui și a spiritului, (o hrană spirituală, o cunoaștere), mierea trimite și la perfecțiunea geometrică a fagurelui.

Poetul ne aduce vestea noii lumi de la zei și din cer: dar „un cer cu alte stele, cu-alte raiuri, cu alți zei” decât ale noastre. Nu stelele din cărțile de astronomie și nici idolii lumii moderne (banul, puterea, prestigiul, plăcerea, intensitatea experiențelor de moment, care încearcă să umple vidul sufletului însingurat) – ci zeii care patronau în vechime planetele¹⁰: Luna, Mercur, Venus, Soarele, Marte, Jupiter și Saturn.

5 *Les Fleurs du mal* – Ébauche d'un épilogue pour la 2e édition

6 Considerat în general ca fiind și tatăl zeului Pan

7 Homer, *Imn către Hermes*, 414-435

8 Gregory Naghy, „Ancient Greek Poetry, Profecy and Concetps of Theory” în *Poetry and Profecy: the Beginnings of a Literary Tradition*, ed. James A. Kugel, Cornell University Press. Ithaca, New York, 1990, p. 58

9 Cuvântul a dat în limba română *aed*

10 Numite în limba greacă *asteres planetai*, „stele călătoare” – pentru că erau obiecte mișcătoare care se puteau vedea pe cer cu ochiul liber



Cele șapte ceruri, sau raiuri (orbitele celor șapte planete) erau și simboluri pentru cele șapte trepte ale lumii sau sfere de existență. Mai sus de planete străluceau stelele fixe și, dincolo de ele, Cercul Zodiacal desăvârșea armonia celestă. Toate erau însoțite, cu toate omul era într-o legătură directă, de la însușirile pe care le primea la naștere (când sufletul, condus de zeul Hermes, străbătea cele șapte sfere în jos, pentru a se încarna pe pământ), până la ceasurile care îi erau faste sau nefaste în fiecare zi a săptămânii și a anului, la oracolele prin care primea mesajele zeilor și la altarele pe care le aducea ofrande și le înălța rugi.

Zeița cu trei chipuri

Idealul armoniei universale este și un ideal al frumosului – și despre frumusețe, în ipostaza ei de frumusețe feminină este

vorba în poem. În lumea veche Frumosul era expresia Adevărului, a ordinii imuabile și eterne, a armoniei care străbătea sferile și a Binelui, a valorilor morale. Frumusețea ființelor umane era o noblete, o demnitate, întemeiată pe o ordine interioară, intelectuală și morală, care la rândul ei reflecta legile firii. Din acest motiv, în acest univers circular, artiștii din vechime puteau modela chipul unei zeițe după chipul unei muritoare. Amândouă se împărtășeau din aceeași frumusețe și se oglindeau una în alta. O muritoare putea fi „umbră frumuseții cei eterne pe pământ” (cum spune Eminescu în *Scrisoarea V*), iar chipul unei zeițe, sculptat de Praxitel în marmură de Paros, putea fi divinizarea frumuseții unei femei muritoare. Amandouă erau, pe de altă parte, ipostaze ale aceluiași principiu feminin: Materia, sau Natura. În viziune hermetică, Materia este o zeiță cu trei chipuri, care corespund celor trei lumi tradiționale: lumea de sus (lumea spirituală a ideilor, arhetipurilor și principiilor imuabile) – lumea de jos (a obiectelor și ființelor materiale, individuale) – și lumea intermediară, a interferențelor între cele două. *Materia Prima*, cea de la originile și din centrul lumii, este o materie fluidă, de natura sufletului, numită din acest motiv de hermetisti și *Anima Mundi*. Ea este Muma, Haosul, pântecul lumii, genunea, apa primordială sau pământul primordial (care sunt altceva decât elementele fizice), apoi pântecul cu prunc în el, oul cosmic, apoi, în manifestare, Fecioara cu prunc în brațe, Maica Domnului. Această lume de mijloc este populată de sfinți și de îngeri (spirite și acțiuni de mediere), peste care Sfânta Fecioară este regină.

În afară de această ipostază centrală, Materia are și o ipostază exaltată, „divinizată”, care corespunde lumii de sus. Aici este o zeiță, de substanță rarefiată, pură, diafană, luminoasă, aproape de natura spiritului: Diana, Afrodită, cea născută din spuma mării, Venus Anadyomene¹¹, cea tocmai iesită din valuri. Această ipostază corespun-

11 Evocată de Eminescu în *Scrisoarea V*: „Așa că, închipuindu-ți lăcrămoasele ei gene,/ Ți-ar părea mai mândră decât Venus Anadyomene”.



Alessandro Botticelli, *Nașterea Venerei*.
Galeriile Ufizzi, Florența



Alessandro Botticelli, *Primăvara*.
Galeriile Ufizzi, Florența

de cu lumea tânără și proaspătă, cu armonia universală, cu geometria lumii și cu Frumosul absolut. Alte întruchipări ale Zeiței în această ipostază sunt Primăvara și Aurora.

În fine, în lumea de jos, care e lumea propriu zis „materială”, lumea de după Cădere, a individualităților și a timpului, lumea în care trăim noi, materia ființează în ipostaza ei decăzută, de substanță compactă, solidă (ceea ce numim în mod obișnuit „materie”) – din care sunt compuse lucrurile și ființele individuale. Zeița și sfânta sunt înlocuite aici de Eva de după Păcatul Originar, sau de „fiica Evei”, femeia muritoare, instabilă, „cu toane”, orgolioasă, mincinoasă, „cochetă”, sau chiar decăzută, prostituată – pe care Eminescu o numește „Dalila”, ori „femeia”.

Întâlnim aceste ipostaze în tablourile lui Botticelli *Nașterea Venerei* și *Primăvara*, în care același personaj feminin se repetă în ipostaze diferite. Izvorâte din cercul hermetizant al familiei Medici din Florența, cele două tablouri pot fi citite în serie, de la dreapta la stânga și de la stânga la dreapta. Partea din stânga a acestei secvențe reprezintă lumea de sus: aici Materia este Venera abia născută din valuri. În lumea de mijloc este reprezentată prin cele cele trei grații

(care întruchipează natura ei triplă) și Venus cea cu prunc în pântec. Această lume este și habitatul lui Hermes, mediatorul între cele de sus și cele de jos, prezent și el în tablou (oprind norii cu caduceul lui). În lumea de jos, zeița devine Flora, patroana prostituatelor, care își împarte florile din poală tuturor. Dacă privim mai bine tabloul, vedem că această frumoasă cu zâmbet echivoc are dinții stricați, ca semn al unei putreziciuni interioare. Tot ea este nimfa Chloris (ultimul personaj feminin, din partea dreaptă a tabloului), violată de Zephyr (știm de la Ovidiu¹²) care ulterior se căsătorește cu ea și o transformă în zeița Flora. Dar cu această transformare am pășit deja pe drumul de întoarcere, care ne va duce înapoi din lumea materială pe drumul cunoașterii în sus, spre Adevăr, înapoi la Venera cea proaspăt născută: ea este adevărata Primăvară, curățenia, frăgezimea, prospețimea absolută a lumii.

Pentru Eminescu lumea de sus, lumea spirituală, a zeilor și a principiilor este, metaforic și tărâmul cosmic, cerul cu soare, lună și stele. Principiile sunt simbolizate de aștri cerești: principiul material este Luna (pe alte nume Selene, Elena¹³), astru cu lumina palidă, învăluită de razele soarelui pe care îl reflectă și înconjurată de stele.

¹² Ovidiu, *Faste* 5. 193 și urm.

¹³ Ileana, pe românește: și ar putea exista un portret mai frumos al Ilenei Cosânzeana decât Venera născută din valuri a lui Botticelli?



Venus Capitolina
Musei Capitolini, Roma



Venus de' Medici
Galeriile Uffizzi Florența

Lumea intermediară este tărâmul verde al naturii, vegetația, codrul, marea întruchipată de Fecioara Maria în ipostaza ei de mediator între Dumnezeu și oameni. Lumea de jos este lumea câmpiei aride, a cetății și a ființelor individuale. Cele trei ipostaze ale Materiei sunt ilustrate succint de poet în deschiderea poemului *Luceafărul*: Cătălina, ființă individuală, este o ipostază a zeiței cu trei chipuri: “Și era una la părinți/ Și mândră-n toate cele/ Cum e Fecioara între sfinți/ Și luna între stele.”

**Statuia Venerei antice:
iubirea ca principiu cosmic**

*Venere, marmură caldă, ochi de piatră ce
scânteie,
Braț molatic ca gândirea unui împărat poet*

Viziunea hermetică a lumii este timp spațializat: mișcarea poemului este și o mișcare în timp, de-a lungul epocilor istorice. Lumea de sus, a universalului, a forțelor

cosmice, a zeilor, lumea intelectuală a principiilor imuabile și a formelor ideale, corespunde antichității și poetul evocă în chip de emblemă a acestei lumi o statuie a Venerei antice. De vreme ce vorbește despre brațul „molatic” al acestei statui, ne închipuim că are în minte o Veneră din tipul *Venus pudica* (*Venera capitolină* sau *Venus de' Medici*), cea mai cunoscută statuie a antichității, reprodusă în nenumărate copii, din perioada elenistă și romană până în epoca modernă și care derivă din Aphrodita din Cnidus, atribuită de legendă lui Praxitel.

În ce măsură ilustrează această femeie, care își acoperă cu o mână sâni și cu alta pubisul, frumosul ideal, frumusețea intelectuală, Adevărul și armonia lumii dintâi? Oximoroanele care o descriu și imaginea brațului moale (același cu brațul dislocat, nefiresc de lung al Venerei botticeliene și cu eșarfa figurii de pe lama XXI a Tarotului), ne fac să credem că Eminescu a văzut în această imagine, (cum la fel a văzut Botticelli,



Alessandro Botticelli, *Nașterea Venerei* (detaliu). Galeria Uffizi Florența



Lama XXI, Le Monde (Lumea)
Tarotul de Marsilia

care a luat-o ca model pentru Venera lui) o alegorie a principiilor hermetice¹⁴.

În gândirea hermetică, Zeul/ Dumnezeu/ creează lumea și omul prin emanație, într-o mișcare descendentă, de materializare a spiritului, numită de alchimiști *Coagula*, pentru că presupune coagularea formelor materiale individuale (obiecte și ființe). Tot Zeul resoarbe lumea la sine, într-un moment de autocunoaștere, printr-o mișcare de întoarcere, ascendentă, de spiritualizare a materiei, numită de alchimiști *Solve*, pentru că presupune disoluția formei materiale și eliberarea spiritului încătușat în ea.

Această mișcare ascendentă este una cu ridicarea gândirii omului, prin cunoaștere, din sferele materiale către Dumnezeu. Cele

două direcții sunt cele două brațe ale lui Hermes și cei doi șerpi de pe caduceul lui. Specific gândirii hermetice este că deși transcendent, Dumnezeu are nevoie de creație și de om pentru a se cunoaște pe sine în ipostază de creator. Cunoașterea lui Dumnezeu de către om înseamnă cunoașterea de sine a lui Dumnezeu. Cele două mișcări, desemnate de principiile *Solve* și *Coagula* se compun într-o mișcare circulară: postulatul de bază al gândirii hermetice este circularitatea relației între creator și creația sa.¹⁵

La acestea trimit oximoroanele cu care poetul caracterizează statuia Venerei antice. Primul spune că este vorba despre materia exaltată, spiritualizată: „marmură caldă” (piatră, materie, animată de focul spiritu-

¹⁴ Botticelli a fost redescoperit abia la sfârșitul secolului XIX, deci Eminescu nu avea cum să-i cunoască operele, dar cele două spirite se întâlnesc pe teritoriul gândirii hermetice.

¹⁵ Glenn Alexander Magee, *Hegel and the Hermetic Tradition*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2001, p. 10

lui). Al doilea, care se referă la ochi, („ochi de piatră ce scânteie”) arată ca o ilustrare a principiilor *Coagula* și *Solve*. Pentru Eminescu *Coagula*, direcția creatoare, îndreptată către forma individuală, materială, este asociată cu o privire îndreptată în afară – în timp ce *Solve*, direcția reflectării/gândirii, îndreptată către esențe, este asociată cu o privire îndreptată înăuntru, adâncită în sine. Luceafărul va avea, în ipostaza lui angelică, de poet/creator „... ochii vii/ Ce scânteie-n afară” și apoi, în ipostaza lui demonică, de gânditor, ochi care „lucesc adânc himeric,/ Ca două patimi fără saț/ Și pline de-ntunerice”. Statuia Venerei antice îmbină, la fel, cele două ipostaze: ochiul întunecat, negru, material, „de piatră” și privirea care „scânteie” în afară.

Brațele acestei statui, la rândul lor, fac gestul hermetic fundamental, care indică direcțiile *Solve* și *Coagula*: un braț este îndreptat în sus (corespunzător direcției *Solve*), iar celălalt este îndreptat în jos (corespunzător direcției *Coagula*). Principiile hermetice imuabile, brațele lui Hermes, vor fi „marmoreele brațe” ale Luceafărului – corespunzătoare și celor două laturi ale personalității lui, cea de poet/creator și cea de gânditor – brațe care se desfășoară din vâlul/ giulgiul negru, al învelișului material.

Botticelli scoate în evidență brațul „creator” al Venerei lui, (paralele cu bucla pe care o formează părul ei), deformându-l într-un chip care sfidează anatomia umană și îi declară funcția simbolică. Acest braț

„moale” și „rotund” (la fel ca brațul „leneș” și „rotund” al Ilenei din Călin), îndreptat în jos, desemnează direcția creatoare, dar și circularitatea hermetică – coborârea spiritului în forma materială, urmată de „bucă” de întoarcere a spiritului la sine. În poemul nostru, brațul curbat al statuii beneficiază de o mult elogiată comparație: „Braț molatic ca gândirea unui împărat poet”.

Ce va să spună această comparație? Și despre ce împărat să fie vorba? Un candidat ar putea fi împăratul Marc Aureliu. Statuia sa în bronz, mutată la îndemnul lui Michelangelo în Piața Capitoliului¹⁶ este singura statuie ecvestră din bronz care a supraviețuit din Roma Antică până în zilele noastre.¹⁷ Este oxidată, acoperită de patina verde numită *verdigris*, ca orice statuie de bronz expusă condițiilor atmosferice.¹⁸

Împăratul este reprezentat tot așa, cu un braț îndreptat în sus și cu celălalt lăsat moale în jos, ținând un hăț al calului. Unul dintre cei cinci conducători buni ai Imperiului Roman, inițiat în Misterele de la Eleusis, om cu existență exemplară, împărat educat în ale literaturii, filosof stoic, Marc Aureliu poate să fi fost ales drept termen de comparație de către Eminescu și pentru o comparație pe care o face el însuși, foarte des citată, și care dezvăluie o gândire de poet: se compară pe sine cu un smarald¹⁹. „Frumosul – scrie el – oricum ar fi, este frumos prin sine însuși și se desăvârșește prin sine și nu are lauda ca parte din el... Care dintre... lucruri e frumos datorită laudei sau

16 Astăzi în Piața Capitoliului este așezată o copie, originalul este adăpostit în Musei Capitolini

17 Motivul este ca a fost considerată a-l reprezenta pe Constantin cel Mare, protector al creștinilor.

18 Nichita Stănescu evocă statuia Împăratului în una dintre „Respirările” sale: „Calul era aidoma calului, dar de trei ori mai mare. Făptura împăratului era aidoma unei făpturi de om, dar de trei ori mai mare”. (*Respirări*, Editura Sport-Turism, București, 1982, pag. 28). În realitate, calul și călărețul au înălțimea totală de 4,24 m., ceea ce înseamnă că spusele poetului au valoare simbolică: acest „de trei ori mare” sugerează că privește statuia cu un ochi hermetic.

19 Pentru culoarea sa verde, care e culoarea naturii, spațiu intermediar între cer și pământ, smaraldul este prin excelență piatra simbolică pentru doctrina hermetică. Textul hermetic fundamental, al cărui autor declarat este Hermes Trismegistul, a fost găsit (spune legenda) gravat pe o tăbliță de smarald și din acest motiv poartă numele de *Tabula Smaragdina*. Eminescu evocă această piatră în *Călin* („Cine e nerod să ardă în cărbuni smarandul rar/ Și-a lui vecinică lucire s-o strivească în zadar?”) ca simbol al doctrinei hermetice – împreună cu metafora alchimică a „arzătorilor de carbune”, ce desemna alchimiștii amatori, care practicau „arta” în căutarea aurului fizic, fără a înțelege natura spirituală a operațiunilor și scopul acestei căutări.

nu e frumos din pricina criticii? Smaraldul își pierde oare culoarea dacă nu e lăudat?"²⁰ ... «Orice ar face sau ar spune cineva, eu trebuie să fiu bun: ca și cum aurul, smaraldul sau purpura ar spune tot timpul: „Orice ar face sau ar spune cineva, eu trebuie să fiu smarald și să-mi păstrez culoarea”».²¹

Poetul hermetic își poate spune același lucru: el slujește Zeul și tradiția hermetică, trebuie să-și fie consecvent sieși și funcțiunii pe care o îndeplinește și nu trebuie să fie în nici un fel preocupat de lauda sau critica celor din jur.

Statuia împăratului și statuia Venerei antice fac deci, amândouă, gestul hermetic fundamental. „Cele de sus sunt la fel ca cele de jos, și cele de jos la fel cu cele de sus”, spune aforismul care deschide *Tabula Smaragdina*: microcosmosul oglindește macrocosmosul, între cele două există o identitate de structură. La rândul ei, prin gestul pe care îl face, *Venus pudica* pune în evidență și cele trei regiuni ale anatomiei sale, care corespund celor trei lumi tradiționale și celor trei nivele principale de existență: pieptul – lumii de sus, pubisul – lumii de jos și între ele pântecul (ca loc al nașterii) – lumii intermediare. Cele trei sunt în om și spiritul, sufletul și trupul.

Ca și statuia Venerei, statuia împăratului-poet ilustrează cele trei lumi. Brațul său ridicat arată către lumea de sus. Situat între cer și pământ, împăratul călare este un om cu frâiele propriului suflet în mâini. Să privim la arcana a VIIa a Tarotului, numită „Carul” și la personajul care îl conduce: „un tânăr voievod/ Cu păr de aur moale”, ar

spune Eminescu²². Acest tânăr, care are Soarele și Luna pe umeri face același gest: un braț este lăsat moale în jos, pe șold, celălalt ține un sceptru îndreptat în sus. La carul sufletului său sunt înhămați doi cai, întocmai ca în alegoria carului a lui Platon.²³ Caii lui Platon sunt unul nemuritor, alb (sufletul spiritual) și celălalt muritor, negru (sufletul instinctual). În cazul zeilor și al oamenilor evoluți cei doi cai merg în aceeași direcție și carul înaintează firesc. În cazul oamenilor obișnuți, calul negru este năruș, trage în direcție inversă față de calul alb și carul se poate răsturna în orice clipă. Caii „tânărului voievod” merg, amândoi, în direcția privirii stăpânului. Calul albastru, întunecat, e „strunit”, „îndreptat”, „întors” și merge în același sens cu cel roșu.

Aceasta „îndreptare” a sufletului inferior marchează pentru om întoarcerea de la calea strâmbă a instinctualității, a orgoliului și a cupidității și reintegrarea în ordinea firească a lumii, care este circuitul de creație și autocunoaștere al zelui. În statuia ecvestră a lui Marc Aureliu, tot așa, calul urmează întocmai gestul stăpânului său: picioarele din față ale calului sunt îndreptate în același sens ca brațele lui²⁴: e un cal strunit, supus voinței stăpânului – un cal „învățat” cum sunt caii ciobanului mioritic. Împăratul, filosof stoic, a ilustrat prin întreaga lui existență această cale, a omului care își domină destinul prin supunerea în fața necesității și integrarea în ordinea firească a lumii.²⁵

Ce geometrie ilustrează, deci, statuia Venerei antice, statuia ecvestră a împăratului Marc Aureliu și lama a VIIa a Tarotului?

20 Marcus Aurelius, *Gânduri către sine însuși*, Humanitas, București, 2013. Traducere din greaca veche, studiu introductiv, note și indici de Cristian Bejan. IV, 20, pag 125

21 Ibid, VII.5, p. 209

22 Poetul cunoștea fără îndoială pachetul de Tarot din operele ocultiștilor francezi. Imaginea din această lamă poate să fi stat la originea unora dintre trăsăturile Luceafărului în prima sa apariție în poem. Dacă privim cu atenție, coroana tânărului rege de pe lama a VIIa a Tarotului seamănă cu coroana lui Stefan cel Mare în portretul din *Evengheliarul de la Humor*, considerată cea mai exactă reprezentare a voievodului.

23 *Phaedrus*, 246a–254e

24 Ideea că felul cum sunt reprezentate picioarele calului într-o statuie ecvestră simbolizează modul în care a murit călărețul este un mit.

25 Acesta este și mesajul *Mioriței*, în ultimă instanță.



Alessandro Botticelli, *Primăvara* (detaliu). Galeriile Uffizzi, Florența



Statuia ecvestră a împăratului Marc Aureliu.
Musei Capitolini, Roma



Lama VII, Le Chariot (carul).
Tarotul de Marsilia

Cel mai simplu și mai general plan al lumii: trei sfere mari de existență (cele trei lumi tradiționale), desfășurate pe șapte nivele sau trepte; un pol superior, un pol inferior; două direcții de mișcare între ele: direcția descendentă, care întruchipează atracția, „iubirea”, spiritului pentru materie (*Coagula*) și direcția ascendentă „iubirea” materiei pentru spirit, (*Solve*). Cele două compun mișcarea circulară perpetuă, care menține în existență tot ceea ce există și asigură coeziunea universului – liantul universal, „Iubirea”, Erosul, ca principiu cosmic, ca expresie a universalei armonii: „L'amor che move il sole e l'altre stelle” cum spune Dante²⁶. În simbolismul hermetic, principiul spiritual, masculin, patern, este ilustrat de Soare; cel material, feminin, matern – de Lună. Între ei își are locul arhetipul Fiului, principiul mișcării, cel care urcă și coboară, care se încarnează, moare, învie și se înalță. Unul dintre chipurile lui este Luceafărul, cu cele două ipostaze ale lui, Eosphoros și Phosphoros, Luceafărul de dimineață și Luceafărul de seară.

Această mișcare/iubire cosmică și această armonie a evocat-o poetul hermetic de la începuturile lumii, de când Hermes-zeul a cântat pentru prima dată obârșia zeilor pe lira lui cu șapte coarde, inspirat de zeița Amintirii, Mnemosyne. Căci poetul herme-

tic este o funcțiune prin care se succed, în timp, poeți individuali. Spre deosebire de alți poeți, care au, fiecare, originalitatea lui, poezii hermetice sunt toți la fel, în sensul că se raportează la aceleași adevăruri și spun aceleași lucruri: numai formele exterioare, cojile, diferă. Fiecare este în fond identic cu înaintașii și cu succesorii lui. „Tu ai fost divinizarea frumuseții de femeie,/ A femeiei, ce și astăzi tot frumoasă o revăd”, spune Eminescu – ca și când ar spune că tot el a fost cel care a privit-o și a cântat-o, în altă viață, pe Euridice sau pe Elena din Troia – la rândul ei și ea, mereu aceeași Femeie, sub chipuri diferite. La fel se repetă în cicluri, din vechime până în ziua de astăzi, viață după viață, iubirea lui Arald și a Mariei în *Strigoii*: „Și azi el se-avântă pe calul său arab/ Și drumul, ca săgeții, îi dă peste pustie”. La fel îi spusese iubita adorată lui Alecsandri, în *Vis de poet*: „... o credință sfântă de la cer îmi vine/ Că în altă lume m-am iubit cu tine.” La fel se va repeta destinul ciobanului mioritic în destinul succesorilor lui, cu care se identifică: „...să mă îngroape/ Aice, pe-aproape,/ În strunga de oi,/ Să fiu tot cu voi;/ În dosul stânii,/ Să-mi aud câinii” – și cântul lui, una cu suflarea Zeului, se va auzi în opera lor: „Vântul, când a bate,/ Prin ele-a răzbate/ S-oile s-or strânge,/ Pe mine m-or plânge/ Cu lacrimi de sânge!”

26 În ultimul vers al *Divinei Commedia* (*Paradiso* XXXIII,145)

Caius Traian DRAGOMIR

Trăind pentru creație sau descoperire – în căutarea sensului vieții

Abstract

Marele psihiatru, psiholog și psihanalist, Viktor E. Frankl, creatorul logoterapiei, a afirmat, prin opera sa, că omul este ființa aflată în căutarea sensului vieții. A afla acest sens înseamnă, pentru om, dobândirea echilibrului condiției sale. Insuccesul acestei căutări se traduce prin nevroză sau și fragilitate în adaptare. În realitate problema sensului vieții se rezolvă exclusiv în relația Dumnezeu-om. Ființei umane îi revine datoria de a alege, sau afla, sensul prezentului în viața sa.

Cuvinte-cheie: psihologie, logoterapie, sensul vieții, nevroză, adaptare, religie, credință, timpul prezent.

The great psychiatrist, the creator of logo therapy, Viktor E. Frankl, considered that man is the being searching for the sense of the life. Reaching this sense gives to the humans the real perception of the life balance, while a lack of success this way generates neuroses or defencies in the normal adaptation. In fact, offering to the man a sense of his life is a gift of God – for human beings the scope should be to discover a true sense of the present time, during his life.

Keywords: psychology, logo therapy, sense of life, neurosis, adaptations, religion, belief, present time.

În marea mișcare psihanalitică, datorată, ca origine și prime linii directoare, așa cum bine se știe, lui Sigmund Freud, precum și dedicării acestuia pentru practica și dezvoltarea psihoterapiei, numărul marilor personalități de medici și psihologi de foarte înalt nivel nu este de loc unul redus ori, cel puțin, relativ limitat – dimpotrivă, acesta poate fi considerat copleșitor. De la primii săi continuatori, ce îi urmează, reluând în modalități distincte și, în același timp neconforme cu multe dintre tezele inițiatorului și maestrului domeniului, precum Carl Gustav Jung și Alfred Adler și fie

numai până la mult mai fidelul freudian, o personalitate aparținând unei a treia generații de remarcabili psihanalisti ce au urmat lui Freud, psihiatrul francez Jacques Lacan, care publică o culegere a lucrărilor sale în 1966 ce avea să dea un nou impuls studiilor și cercetărilor în domeniul noii concepții asupra psihismului și patologiei psihice, pot fi întâlnite numele cele mai distinse ale psihoterapiei nevrozelor, precum Karen Horney, Ana Freud, Erich Fromm, Wilhelm Reich, Michael Balint și nenumărați alți, alcătuind școli întregi de cercetători, medici, psihologi, precum „Școala Freudiană din

Paris” și „Societatea Psihanalitică Parisiană”, ilustrate de personalități precum Angelo Hesnard sau Sacha Nacht. Reviste de psihanaliză, publicând lucrări inovatoare apar în principalele țări în care psihiatria ocupa o poziție științifică de seamă. Este adevărat că tocmai în Viena, capitala în care Sigmund Freud a profesat ca medic și, implicit psihanalist în cea mai mare parte a vieții sale, în care a făcut multe dintre descoperirile ce au schimbat viziunea modernă privind funcțiile psihice, dacă nu chiar totalitatea acestora și a publicat principalele sale lucrări, a fost recunoscut cu greu și relativ târziu drept ceea ce era în fapt: o mare personalitate a științei din întreaga istorie a medicinei și a studiului vieții psihice. O astfel de problemă nu apare însă rar în biografiile marilor reformatori ai gândirii și cunoașterii. Freud nu a făcut decât să confirme, cel puțin parțial, convingerea și constatarea, de mult exprimate și încetățenite, că „nimeni nu este profet în țara lui”. Cu toate acestea, unul dintre cei mai remarcabili psihanalisti ai întregii perioade a evoluției psihanalizei, de la crearea și afirmarea acesteia a fost profesorul de neurologie și psihiatrie al Universității din Viena, o capacitate unică atât ca om, ca profesor și, nu mai puțin, ca inovator în psihanaliză, Viktor E. Frankl. Variantei psihanalitice dezvoltată de Frankl, autorul i-a dat numele de logoterapie, considerând-o a fi o variantă de analiză existențială. În descrierea metodelor sale de lucru alți psihiatri și psihanalisti îl consideră o personalitate care include în cercetarea sa ideea unei condiții spirituale a ființei umane, acesta fiind imposibil de redus la simpla sa condiție fizică sau corporală; pe respectiva cale el adoptă o convingere deistă, în mod sincer și evident religioasă. O astfel de poziție în studiul medical psihologic al omului a făcut, ca Viktor E. Frankl o școală a condus-o sau orientat-o până la o vârstă târzie – la vârsta de șaptezeci și nouă de ani, în 1984, Viktor Frankl publică o carte de cel mai mare interes existențial „Man’s search for meaning”, tradusă în numeroase limbi, între care și română („Omul în Căutarea Semnului Vieții”) publicată de Meteor Press în 2009 și 2015. Volumul cuprinde



două secțiuni aparent distincte, dar aflate într-o foarte coerentă asociere, permițând o dublă explicație – aceea privind modul în care autorul a făcut față unei îngrozitoare detenții de trei ani în lagăre de concentrare naziste precum și înțelegerea modalității de abordare logoterapeutică a pacienților, în a doua parte a cărții, într-un text constituind un capitol publicat anterior, într-o versiune mult mai veche a lucrării, sub același titlu ca și cel actual. A lua în considerație substanța cărții menționate a lui Viktor E. Frankl înseamnă a deschide o cale nouă, mergând, pe cât se poate, încă dincolo de orizontul deschis nemijlocit de marele psiholog și medic, spre a ajunge la o înțelegere filozofică, existențială, totodată etică și spirituală, a ceea ce noi toți, oamenii, putem fi, sau deveni, odată ce hotărâm a ne cunoaște, fie și modest, după capacitatea pe care o avem privindu-ne însă din unghiul cercetărilor psihicului uman, așa cum acesta a fost studiat în cursul a peste un secol de psihanaliză, dar și sub raportul trăirilor pe care duri-

tatea regimurilor aceluiasi secol, sfâșiat de războaie și guvernări sălbatic totalitare, le-au adus semenilor noștri, inclusiv unora dintre cei mai aleși ca suflet și cunoaștere.

Ce înseamnă a afla, de către noi, sensul vieții? Sau cel puțin a descoperi, sau alege, sensul propriei noastre vieți? Spre a utiliza un termen aristotelic, ne vom situa în căutarea propriei noastre entelechi sau a entelechiei ființei umane, în universalitatea existenței sale? Pentru Freud, determinarea comportamentului uman, al acțiunii omenești, al trăirilor normale sau patologice este unul de ordin instinctual; în acest mod libertatea umană este limitată – ea poate fi dobândită, sau redobândită, doar atunci când toate pornirile instinctuale, cu multiplele lor asocieri, opoziții sau ciocniri, sunt recunoscute de subiect, fie în mod natural, în cazul persoanei care a urmat o dezvoltare proprie sănătoasă, într-o ambianță favorabilă, fie cu ajutorul unui psihoterapeut, deci al unui psihanalist. Omul, în viziunea lui Frankl, aflat în căutarea sensului vieții este însă o persoană, o ființă umană aprioric liberă, care poate să își determine autonom sensul demn de urmat, pe care alege să îl dea vieții sale. Pentru om, a-și căuta sensul vieții este, sau poate fi – în funcție de autenticitatea demersului său – un act de natură să conducă la împlinirea sa existențială dar, în cazul parcurgerii unei stări nevrotice, ori a unei condiții interioare conflictuale, cu severe consecințe pentru adaptarea sa emoțională și socială, poate fi vorba de urmarea unui proces logoterapeutic, apt să îi normalizeze modalitatea inserției sale în propria viață. Deși o personalitate religioasă, un psihoterapeut considerat a aparține în psihanaliză grupului, nu foarte numeros, deist, Viktor Frankl nu mixează în mod efectiv credința sa și tehnica utilizată de el în abordarea psihoterapeutică a pacientului, decât atunci când sindromul psihic în fața căruia se afla impunea o astfel de asociere în tratament. Pentru Viktor Frankl a-ți descoperi și alege un sens al vieții este modalitatea electivă de a te situa pe un suport vital demn de încredere, și care nu te va lăsa niciodată descoperit, amenințat de a rămâne suspendat în gol, blocat într-un impas periculos.

Faptul că o personalitate precum Frankl, un om care a descoperit pe seama propriei sale suferințe, de negândit, trăită în lagărele naziste, sub permanenta amenințare a vieții, cât de aberantă, criminală, poate fi monstruoza inumanității și pe de altă parte a tratat pacienți suferind triste derive ale adaptării psiho-emoționale și comportamentale generate de bolile psihice, fiind însă, în același timp un om al credinței consideră că are să atribuie ființei umane capacitatea, nevoia, dar parcă și obligația de a căuta pentru sine un sens al vieții ne pune totuși în fața problemelor noastre ale tuturor oamenilor cu care suntem confrunțați pe parcursul vieților noastre întregi. Viețile noastre sunt ale noastre cu adevărat, nouă ne aparțin ele sau noi suntem supușii existenței noastre, existență care se caracterizează în istoria acestor vieți? Datorăm faptului de a ne trăi viața întreaga noastră libertate, cel puțin în această lume, dar nu suntem legați de toate constrângerile existenței tocmai prin viața care, oricum am considera-o, ne-a fost, cumva, dată? Putem avea aceeași entelehie, sau adopta aceleași obiective, socotindu-ne independenți față de orice putere spirituală supraumană, contestând prezența, mai presus de noi asupra unei astfel de autorități, sau dimpotrivă, supunându-ne lui Dumnezeu, ai cărui robi ne considerăm a fi în chip ineluctabil și, totodată, voluntar? Putem alege, ontologic, să fim efectiv spirit sau materie, voință sau reprezentare, dar nu putem fi siguri de împlinirea speranței noastre de a fi în viață încă o zi, sau o lună, sau un an. Dispunem de o largă libertate în moarte, dar de o mult mai limitată libertate ca viață.

Nu avem o suveranitate incontestabilă, și nici măcar aproximativă, asupra vieții noastre, dar putem decide – este adevărat – asupra sensului acestei vieți. Frankl a vrut să își ofere sieși, dar nu mai puțin pacienților săi un drept enorm și nu a greșit punând în jocul demnității umane ideea de sens. Este însă, oare vorba, în calea aleasă de Frankl de chiar sensul vieții, atunci când constatăm prin întrebările pe care ni le punem cu privire la viață că dispunem noi înșine doar parțial de aceasta? Și dacă noi nu dispunem,

atunci avem dreptul să credem că există cineva – sau ceva – în stăpânirea căruia este această viață?

Viktor Frankl dorind să își maximalizeze lui însuși, precum și pacienților săi, un potențial de rezistență și succes, în fața încercărilor existenței, a comis o importantă eroare. Noi nu avem a căuta corectitudinea sau oportunitatea unei decizii asupra sensului vieții – nici măcar un sens condiționat sub rezerva unor circumstanțe a căror existență să încercăm a o deține. Dacă pentru un om al credinței viața sa aparține Divinității, dacă ea este un atribut divin: „Toate lucrurile au făcute prin El; și nimic din ce a fost făcut, n-a fost făcut fără El. În El era viața, și viața era lumina oamenilor. Lumina aceasta era adevărata Lumină, care luminează pe orice om, venind în lume”. (Ioan 1,3,4,9) Frankl greșește calea în sensul propriei concepții antropologice, atâta vreme cât el s-a considerat credincios și nicicum nu i se poate refuza această auto-caracterizare sau identificare: omul supus Divinității nu poate el însuși da sens vieții. Pentru omul de credință atât sensul vieții ființei umane în universalitatea sa, cât și sensul vieții omenității în fiecare dintre împlinirile personale pe care generații după generații, acest sens le adoptă nu aparține unui om ci lui Dumnezeu, venind de la El și întorcându-se la El.

Eroarea lui Frankl, totuși nu a fost decât foarte parțială – cu siguranță că în nici un caz concret și probabil nici în sinea sa, pentru el însuși, încercarea de a găsi în ce mod, prin ce anume, o ființă, omul care era el sau altul a fost dedicată în lumea spiritului, cu atât mai mult a Spiritului Divin, într-un sens anume, ca sens al vieții sale o astfel de încercare, deci nu ar fi fost vreodată respinsă de psihologul și omul Viktor Frankl care a traversat curajos și demn experiența permanentei suferințe și amenințări vitale extreme.

Ce îi rămâne unui necredincios, întru religie, unui ateu care aspiră la a dobândi un sens al vieții? Acest om poate revendica un sens al vieții în interesul umanității în ansamblu, în interesul patriei, al familiei, al semenilor săi, al unei iubiri. Ce poate și

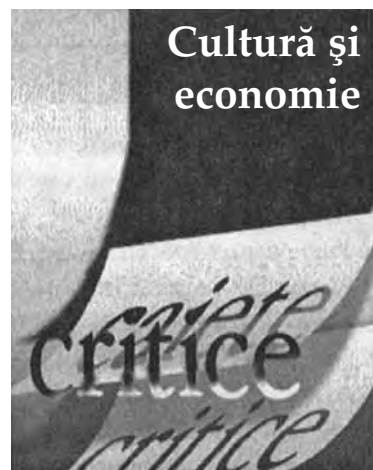
însă un om despre oameni? Care este certitudinea valorii umane ca sens, în viitorul unei umanități adesea fluctuantă și nesigură etic, al celei mai iubite țări, al celor mai iubiți dintre oameni, fie și privind generos, sincer și necondiționat, iubirea celui ce se află în căutarea sensului vieții sale? Nu cunoaștem această lume în detaliile și nici în semnificațiile particularităților sale – este un paradox, dar Dumnezeu, ale cărui căi sunt necunoscute, Cel Aflat Dincolo, în afara percepției noastre este, totuși, prezența cea mai cunoscută nouă, căci el, fiind Dumnezeu, nu poate fi oricum, chiar dacă, pentru noi, El nu ne este permis, nu ne permite a-l vedea în simpla, săraca și limitata noastră imaginație. Omul poate coborî oricând la nivelul unui eșec uman, dacă sprijinul său îl caută în oameni.

Omul are de dat un sens prezentului, odată ce a descoperit cu insistență, credință, și speranță, împlinire, sensul vieții sale, așa cum socotește a fi fost îndreptat înspre el de Cel în Mâna Căruia Sunt Viețile noastre. Prezentul nu are cum avea un sens în contradicție cu posibilul sens spiritual superior, în sine și în origina sa. Spre a nu greși în planul identificării unei dedicări superioare a sa, un singur principiu rămâne absolut ca necesitate – cel al modestiei sau, altfel spus, al umilinței creștine. În orice religie adevărată, și care a avut și are un rol major în istorie, credința și încrederea nu devine paranoie dacă stau sub controlul absolut al rugăciunii, eventual al meditației și al supunerii în fața eclesiastului, a rabinului, a învățătorului, a maestrului.

Sensul rezultat din alegerea liberă a parametrilor prezentului, ca actualitate sau drept viitor rezultat din prezentul-prezent, se cere a fi, în limitele sale umane, garantat; încrederea modestă stă sub cenzura cunoașterii științifice, cunoașterii etice și estetice, a practicii subiectului însuși și a societății, organizată astfel încât deciziile ei să confirme sensul pe care ființa umană împlinită și demnă este îndreptățită să îl acorde prezentului; în plus prezentul, nu este ceea ce are a fi dacă este contrazis de absolut și etern.

Maria MOLDOVEANU

Orașul contemporan între cunoaștere științifică și percepții aspiraționale



Abstract

Înțelegerea proceselor ce însoțesc schimbările fără precedent ale orașului contemporan necesită o serie de clarificări conceptuale, redefiniri și nuanțări ale unor noțiuni ca: oraș, oraș tradițional, zonă urbană, regenerare creativă, dezvoltare urbană, oraș ca sistem – "cel mai complex sistem teritorial" ș.a.

Articolul pledează pentru adoptarea viziunii sistemice în cercetarea zonelor urbane.

Construcția orașelor durabile, a orașelor pentru "cetățeni-cetățeni", a orașelor ca "centre de inovație și dezvoltare culturală" impune fundamentarea științifică a proiectelor, cercetarea problemelor și a oportunităților specifice spațiului urban, ca și investigarea percepțiilor locuitorilor, a nevoilor, valorilor și așteptărilor pe care le au în materie de urbanitate și de politici urbane pentru autodezvoltarea zonelor în care trăiesc și creșterea calității vieții lor.

Cuvinte-cheie: zonă urbană, oraș ca sistem, sustenabilitate urbană, percepții aspiraționale.

La compréhension des processus qui accompagnent les changements sans précédent de la ville contemporaine exige une série de clarifications conceptuelles, redéfinitions et mises en évidence de certains concepts tels que ville, ville traditionnelle, zone urbaine, régénération créative, développement urbain, ville comme système – «le système territorial le plus complexe» etc.

L'article plaide pour l'adoption d'une vision systémique dans la recherche des zones urbaines.

La construction des villes durables, des villes pour les «citadins-citoyens», des villes comme des «centres d'innovation et de développement culturel» impose la justification scientifique des projets, la recherche des questions et des opportunités spécifiques de l'espace urbain, ainsi que l'investigation des perceptions des résidents, des besoins, des valeurs et des attentes qu'ils ont en matière d'urbanité et de politiques urbaines pour l'auto-développement des zones où ils vivent et pour l'augmentation de la qualité de leur vie.

Mots-clés: zone urbaine, ville comme système, durabilité urbaine, perceptions aspirationnelles.

Potrivit concepției promovate la nivelul orașelor europene incluse în Programul URBACT – un program destinat schimbului de cunoaștere și experiențe în materie de politici urbane –, orașele sunt adevărate „centre de inovație și dezvoltare culturală”. Ele furnizează infrastructura și echipamentele

necesare activităților creative și producției culturale, accesului la știință și educație, la artă și la consumul de produse simbolice. În condițiile în care Europa își redefineste rolul în economia mondială, activitățile culturale generează „ambianța creativă” necesară dezvoltării economice și sustenabilității.



Practic, orașele „pun în operă” politicile concentrate pe competitivitate și regenerare urbană.

Acum, când orașele trec prin schimbări teritoriale și sociale fără precedent, ca și prin schimbări ale mediului, când „apar noi practici de planificare și gestiune urbană, noi profesii și specializări, noi teme de dezbateri și cercetare, noi abordări în domenii cum sunt: economia urbană, managementul, planificarea comunitară, marketingul urban” (Ioan Ianoș), unii cercetători români consideră necesare clarificări epistemologice și redefiniri ale unor concepte de bază.

De pildă, I. Ianoș susține că trebuie disociați conceptul de „oraș ca sistem” de ceea ce numim „sistem urban”. Orașul reprezintă el însuși un sistem, „cel mai complex sistem teritorial” (Ioan Ianoș), în care orice schimbare a unei componente (e.g., economică, teritorială, demografică) antrenează modificări de structură și funcționalitate a celorlalte componente/subsisteme (e.g., social, cultural etc.); el poate fi conceput ca un „câmp al fluxurilor (cu intrări și ieșiri) cu relații de

tip feed-back”, ca un organism viu capabil să-și creeze propria identitate și autonomie relativă de natură materială și informațională.

Prin urmare, *orașul poate fi înțeles ca sistem*, dar nu definit ca sistem urban – noțiune ce reprezintă o „rețea de orașe”, un „sistem de așezări”, „ansambluri constituite prin relații de interdependență între mai multe așezări urbane” (după cum scrie D. Pumain), orașul fiind, în viziunile unor cercetători (Ioan Ianoș), „doar o componentă a sistemului urban”.

Alți autori (e.g., Gabriel Alexandru) consideră „sistemul urban” ca fiind o „categorie urbanistică generică” extrem de utilă în dezbaterile și interpretările din domeniu. Indiferent de accepțiunile noțiunii „sistem” și de perspectivele pe care le generează în diverse contexte științifice, se consideră că abordarea sistemică „este aplicabilă la orice scară teritorială” și că adoptarea ei „are efecte benefice în practica urbanismului și amenajării teritoriale” (arh. Doina Elena Cristea).

Viziunea sistemică oferă o perspectivă mai largă de cuprindere „a modului de structurare și relaționare a tuturor tipurilor de activități” (10, p. 28). De asemenea, abordarea sistemică „permite aplicarea conceptelor de regenerare creativă pentru revitalizarea localităților urbane” (Cristina Ștefan).

Cunoscutul arhitect și urbanist G. Alexandru sesizează multitudinea de termeni asociați orașului contemporan – „cyber-city”, „mega city”, „global city”, „edge city”, „generic city”, „cita diffusa” etc. –, fără ca aceste determinații să afecteze ideea de „oraș tradițional”.

Atributele sale structural-sistemice (i.e. ale „orașului tradițional”) îi permit evoluția și adaptarea, făcând posibilă reconsiderarea, restaurarea, recrearea lui, așa cum se stipulează și în *Documentul de la Toledo* al Uniunii Europene.

„Orașul deschis este o realitate, indiferent dacă vorbim de „cities in crisis” sau „cities in development”. În spațiul european au loc dezvoltări urbane prin complementaritate, prin convergență, prin coeziune ș.a. (G. Alexandru), prin extindere și integrare de teritorii periferice – acele „avanposturi ale creșterii orașelor”, cum le numește Angelica Stan.

În studiul de față, ca sinonim al orașului, noi folosim conceptul zonă urbană, pe care îl disociem de alte concepte, ca „aglomerație urbană”, „zonă metropolitană”, „concentrare urbană” ș.a. Zona urbană este alcătuită, de regulă, din zone rezidențiale, zone industriale și de afaceri, zone speciale – destinate funcțiilor administrative și ale serviciilor (cultură, învățământ, sănătate etc.), cuprinzând și spațiile verzi, ca spații de utilitate publică (M. Alexandru și M. Mănescu).

Zona urbană reprezintă orașul fizic, definit fără legătură cu granițele administrative și politice și care se caracterizează prin densitate mai mare a populației – e.g., peste 50.000 de locuitori rezidențiali (G. Erdeli, 2, p. 101). Desigur, obiectivul dezvoltării sustenabile a orașelor vizează și zonele periurbane, i.e. arealul situat în jurul orașului „central”, „spațiul supus avansării frontului urban”, locul unde se diseminează funcțiile specifice urbanului și care dobândește

caracter de subansamblu al orașului (Census Bureau – US State Office of Management and Budget (OMB)).

În această accepție abordăm și noi „zona urbană” și investigăm evenimente culturale și instituții publice de cultură situate în limitele (interiorul) zonei. Însă, după unele considerații ale urbanistilor români (e.g., Cătălin Sârbu), termenul *periurban* „se referă la fenomenul de concentrare a fluxurilor ce definesc un teritoriu antropizat în jurul unui centru urban”, cuprinzând orașe, dar și așezări rurale mai mici – complementaritățile fiind benefice, în opinia lor, și unora, și altora (10, p.78).

Fără a ne propune prezentarea detaliată a problemelor pe care le au orașele contemporane, și nici a ansamblului așteptărilor formulate de profesioniști și de populația urbană, considerăm semnificativă imaginea proiectată de unele studii, ca și aprecierile exprimate în spațiul public.

De la dificultăți în găsirea resurselor necesare vieții și producției de bunuri și servicii (e.g., echipamente pentru industrii creative) la diverse forme de limitare a orașului tradițional, între care delocalizarea habitatului și a utilităților de producție, de la zonele defavorizate cu șomaj și sărăcie accentuată, cu acces restrictiv în centrul localităților, ca și la educație, artă, servicii de sănătate, la expansiune urbană necontrolată, dar și excese ale administrației locale, de la lipsa locurilor de muncă la dominația mediului construit, de la „paraginile industriale” la agresivitatea dezvoltatorilor urbani, de la lipsa de perspectivă invocată de generația tânără la exprimarea artistică prin graffiti și multe asemenea „întâmplări” înregistrate de memoria colectivă, orașul nu pare a fi un mediu prielnic pentru dezvoltare umană și competitivitate, pentru afirmarea artelor și creșterea calității vieții, pentru relații interumane civilizate și protejarea patrimoniului urban.

Dar percepțiile populației citadine nu sunt exclusiv negative. Trebuie subliniat faptul că percepțiile aspiraționale conțin referiri implicite la așteptările locuitorilor și, uneori, cereri exprese în materie de urbanitate a spațiului lor existențial.

Există, cum scrie Maria Mănescu, și „un alt fel de a citi orașul”, chiar dacă administrația locală întârzie asumarea proiectelor de redefinire a spațiului public urban. Autoarea evocă a doua Cartă europeană – *Manifest pentru o nouă urbanitate* (2008) –, care susține construcția de orașe durabile, orașe pentru „cetățeni”, orașe ale cunoașterii care să valorizeze trecutul și să potențeze prezentul, să aplice principiile guvernantei etice etc. și să promoveze diversitatea. Este adevărat, precizează Angelica Stan, „orașul nu poate fi detașat de istorie, de locuitorii săi”, trebuie să-l privim „ca alteritate”, chiar dacă are un trafic infernal, kitch-uri și „arhitecturi scandaloașe sau facile, serbede, penale”; orașul are poezia sa.

Nevoia de armonizare, de culoare, de poezie se regăsește în așteptările locuitorilor, în percepțiile lor aspiraționale. Oamenii au nevoie de orașe „sigure, sănătoase, sustenabile, atractive” – afirma Jan Gehl în conferința ținută la București (iunie 2012), cu prilejul lansării cărții sale *Cities for People*. Nu întâmplător, conferința lui Jan Gehl s-a numit „Avem un oraș. Cum îl locuim?”, pentru că arhitectul consideră fundamentală planificarea urbană „orientată spre oameni”, ca și aplicarea de soluții integrate pentru spațiile (publice) urbane, așa cum au fost ele aplicate în marile metropole: New York City, Melbourne, Copenhaga.

O nouă viziune asupra orașului înseamnă „asumarea lui”, abordarea lui ca partener, inclusiv perceperea poeziei lui – „singurul element peren”, cum scrie A. Stan –,

ca și lectura metaforei sale artistice etalate în statui, în patrimoniul arhitectural, în grădini, în diverse creații insolite, cum a fost și Festivalul Luminii de la București, 5-8 mai 2016.

Light festival

– un eveniment urban electrizant –

Festivalul Internațional al Luminii Spotlight, București, 2016, organizat de Centrul Cultural al Capitalei, este un eveniment reprezentativ pentru actualele trenduri de evenimente urbane.

Construit cu talent și imaginație fantastică de artiști români și internaționali (e.g., Amanda Parer (AU), OGE Creative Group (ISR), Ralf Westerhof (NL), Visual Skin (RO), Philippe Morvan (FR), Lords of Lights (UK)), Festivalul a reușit să schimbe peisajul urban al Bucureștilor și, timp de mai multe seri, să antreneze locuitorii orașului în parcurgerea unui traseu cultural asemenea unei galerii de artă.

Spectatorii au fost invitați să descifreze metafore artistice cu construcții arhitecturale și instituții publice de pe traseul dintre Biblioteca Centrală Universitară și Piața Națiunilor Unite, dar asociate și unor concepte existențiale, precum „visul european” sau „unitate în diversitate”, cel din urmă fiind ilustrat de instalația care reprezintă România la Amsterdam Light Festival și inclusă în Luminade Walking Tour (localizată acum pe Calea Victoriei 19).

În zilele Festivalului, Calea Victoriei a devenit o expoziție itinerantă în aer liber, cu instalații interactive, spectacole de lumini și sunet – prima ediție a evenimentului marcase Anul





Internațional al Luminii 2015 – sesiuni de video mapping și diverse proiecții în culori, reușind să creeze un „miraj urban” insolit, în traducerea personală a simbolurilor localizate pe acest traseu al luminii.

Și „Planeta gigant”, instalația inspirată după coproducția franco-cehă „Planeta fantastică” (1973), localizată în fața BCU „Carol I”, și „Angels of Freedom”, i.e. cinci îngeri luminoși și colorați, cu aripi ce-și schimbă continuu culoarea, instalație localizată în piațeta din fața teatrului Odeon, au fost menite să transpună spectatorii în ipostaza de ființe fantastice, „să demonstreze că planeta noastră este un tărâm cu adevărat fantastic”.

La fel de ingenioase au fost și celelalte „exponate” (e.g., „Covor de lumină” de la Muzeul Național de Artă al României, „Armata pinguinilor” din Parcul Krețulescu, „Final celest” de la Magazinul Muzica, „Lose Yourself to Music” din Piața Universității, ceea ce i-a determinat pe bucureșteni „să citească” poezia orașului lor rescrisă de artiști și specialiști în evenimente culturale, capabili să folosească tehnologii moderne, alte mijloace susceptibile să stimuleze imaginația spectatorilor.

(Sursa: www.bucuresti2021.ro)

Metaforele artistice sunt prezente în spațiul urban nu numai cu prilejul spectacolelor și al experimentelor multimedia, ci totdeauna când arta este prezentă în universul citadin. Urbaniștii români (e.g., Maria Mănescu) citează în articolele lor idei relevante pe această temă din lucrările unor autori renumiți, cum este, de pildă, Camillo Sitte. În cărțile sale *Arta construirii orașelor* și *Urbanismul după principiile sale artistice*, Sitte, arhitect și critic de artă, paseist, consideră că „orașul trebuie să le ofere locuitorilor siguranță și fericire”, iar pentru asta, în construcția și amenajarea orașelor, „arta trebuie să aibă locul său bine definit”.

În context, reamintim faptul că în lume există așezări urbane denumite „orașe ale artei” – e.g., Veneția, Toledo, Cracovia – sau altele care și-au propus să devină „orașe ale artei” (e.g., Yokohama – Japonia), întrucât resursele artistice de care dispun au devenit mize importante ale identității, dezvoltării și atractivității lor turistice.

În *Urbanismul* nr. 18/2014, Maria Mănescu prezintă antologia de texte „Aspecte de artă în București” și reproduce fragmen-



te din textele celor trei autori: Mac Constantinescu, Mihai Arțăreanu și Sandu Eliad, respectiv „Estetica străzii”, „Pentru o artă urbanistică” și „Spectacolele străzii”. Toți trei apreciază perioada în care primar al capitalei a fost Dem Dobrescu (1929-1933), când a început practic modernizarea Bucureștilor, cu ample lucrări urbanistice și edilitare ce au contribuit la modernizarea conștiinței urbane a cetățenilor (M. Mănescu).

Preocupați mai ales de domeniul artistic, autorii citați consideră că orașul „are îndatorirea de a fi mediu prielnic” pentru dezvoltarea artelor, că „arta are un rol de căpetenie în viața orășenească” (M. Arțăreanu), că marile spectacole ale străzii au rolul de a contribui la cimentarea colectivității urbane și la crearea celebrității orașelor: „orașe, regiuni întregi trăiesc răstimpul dintre un

spectacol și altul din câștigul acumulat cu prilejul acestor manifestări de artă. Mai mult, localități care nu însemnau nimic pe harta lumii au ajuns, datorită spectacolelor lor populare, să fie celebre în toată lumea” (S. Eliad). Autorul evocă pe bună dreptate Carnavalul de la Nisa – unul dintre cele mai longevive și celebre din lume (datând din 1294) –, ca și Festivalul de Muzică și Teatru de la Salzburg, desfășurat an de an din 1920 până în zilele noastre.

„Estetica străzii” este o altă temă abordată în această antologie. În context, M. Constantinescu formulează o serie de critici la adresa esteticii statuare a capitalei, relevând lipsa bunului gust și a profesionalismului în amplasarea statuiilor și a monumentelor, în deciziile de a le muta din locația inițială, consemnând: „după cum o casă se construiește cunoscându-i dinainte tere-



nul și vecinătățile pentru acordarea sa cu mediul înconjurător, tot astfel un monument statuar se concepe cunoscând dintru început cadrul în care va fi înălțat. A deplasa un monument din locul pentru care a fost creat înseamnă a-i reduce în mod simțitor efectul său artistic” (4, p. 11) și, adăugăm noi, semnificația istorică, antropologică etc.

Practic, arta urbană trebuie să-i modeleze pe oameni, să exercite asupra lor o „atracție irezistibilă”, să-i învețe să comunice, să-și exprime trăirile, așteptările, percepțiile.

Percepțiile oamenilor despre orașul în care trăiesc depind de mai multe repere. Unele sunt elemente esențiale ale orașului, respectiv: identitatea (individualitate), structura (spațială și paradigmatică) și semnificația (emotivă sau practică) (6, p. 191), la care Kevin Lynch adaugă *locul* în care se află orașul, traseele, cartierele ș.a. „Majoritatea oamenilor, scrie Lynch, desenează mintal

orașul, începând cu drumurile, pentru a forma o structură axială sau pentru a-și trasa itinerariile personale cele mai frecvente” (6, p. 191). Aceste elemente contribuie la formarea *imaginii orașului*. Autorul arată că „pentru fiecare oraș există o imagine publică compusă prin suprapunerea mai multor imagini individuale” (6, p. 46). Acestea sunt foarte importante, pentru că o așezare umană trebuie privită/considerată nu numai ca o construcție în sine, ci și în funcție de percepțiile locuitorilor săi.

Sigur că orașul este perceput de un număr mare de oameni cu personalități diferite, cu temperamente diferite, cu ocupații diferite, așa încât fiecare dintre locuitorii unei așezări urbane „va găsi materialul perceptiv ce corespunde modului său de a privi lumea”, iar atunci când își exprimă percepțiile, va comunica implicit emoțiile, aspirațiile, valorile sale.

Bibliografie

- *** (1999), *Dicționar de economie*, Ed. Economică, București.
- *** (1999), *Dicționar de geografie umană*, Ed. Corint, București.
- Choay, Françoise (2002), „Pentru o analiză structurală a percepției urbane”, în *Urbanismul, utopii și realități*, Ed. Paideia-Simetria, București.
- Constantinescu, Mac; Artăreanu, Mihai; Eliad, Sandu (2014), „Aspecte de artă în București”, în revista *Urbanismul* (serie nouă), nr. 18.
- Ianoș, Ioan (2012), „Orașul ca sistem și sistemul urban”, în vol. *Sisteme urbane*, editat de Registrul Urbaniștilor din România și revista *Urbanismul*, București.
- Lynch, Kevin (2012), *Imaginea orașului*, editor Registrul Urbaniștilor din România, trad. Alexandru-Ionuț Petrișor, București.
- Mănescu, Maria (2011), „Semiologie, urbanism, cultură urbană”, în vol. *Cultura urbană*, editat de Registrul Urbaniștilor din România și revista *Urbanismul*, București.
- Mănescu, Maria (2011), „Un alt fel de a citi orașul: traseul cultural Verona”, în vol. *Cultura urbană*, editat de Registrul Urbaniștilor din România și revista *Urbanismul*, București.
- Pumain, D. (1992), „Les systemes de villes”, în vol. *Encyclopédie de géographie*, Ed. Economica, Paris.
- Sârbu, Cătălin (2012), „Un sistem urban aparte: Brăila-Galați”, în vol. *Sisteme urbane*, editat de Registrul Urbaniștilor din România și revista *Urbanismul*, București.
- Stan, Angelica (2011), „Orașul ca poezie. The city as a poem”, în vol. *Cultura urbană*, editat de Registrul Urbaniștilor din România și revista *Urbanismul*, București.