

5/2017

FRAGMENTE CRITICE

- Eugen SIMION: Ion Ghica – Opera literară (II)
Ion Ghica – the Literary Oeuvre (II) 3

A GÂNDI EUROPA

- Ioan Aurel POP: Reflecții asupra unui manual unic de educație europeană
Des réflexions sur un manuel unique d'éducation européenne 13

D. ȚEPENEAG 80

- Eugen SIMION: Eugen Simion în dialog cu D. Țepeneag
Eugen Simion talks to D. Țepeneag 23
- Nicolae BÂRNA: Neoavangardistul clasicizat
A neo-avantgarde rebel turned a classic of Romanian literature 34
- Bianca BURȚA-CERNAT: Literatura nonconformismului autentic
The literature of genuine non-conformism 39
- Dan PERȘA: Dumitru Țepeneag și unul dintre romanele sale
Dumitru Țepeneag and one of his novels 46

CRONICA LITERARĂ

- Constantin COROIU: Portretul unui precursor al postmodernității
The Portrait of a Forerunner of Postmodernity 51

SCRISOARE DE LA KÖLN

- Nicolae CORBEANU: Art Cologne
Art Cologne 57

COMENTARII

Caius Traian DRAGOMIR: Costul prestigiului sau al dictaturii	
<i>The price of the prestige or of dictatorship</i>	60
Paul DUGNEANU: Modest Morariu, Izotopia vizualului	
<i>Modest Morariu, Isotopy of the visual</i>	63
Dana LIZAC: Eminescu: Strigoii, sau cele patru vârste ale poetului (I)	
<i>Mihai Eminescu's poem Ghosts, or the Four Ages of the Poet (I)</i>	69

*Ilustrăm acest număr cu lucrări ale pictorului
George Catargi (1894-1963)*

Eugen SIMION

Ion Ghica – opera literară (II)



Abstract

Elaborată la o altă vârstă, semnificativă în ceea ce privește distanța în timp de la cosumarea evenimentelor și consemnarea lor scriptică, memorialistica lui Ion Ghica scoate în evidență schimbarea opticii auctoriale. Memorialistul laudă timpurile și obiceiurile vechi, având scrupule cu privire la readrea adevărului și a calității scriiturii sale. În tot ceea ce scrie, pe teme sociale și politice, se ține aproape de realitățile vremii. Nu suferă de maladiile ornării frazei și retoricii, cum nu este nici obsedat de lirismul grandios. Vrea să fie clar și scurt. Memoriile lui sunt eseuri epice, cu trimiteri la filosofi și economiști de prestigiu, însoțite de mici istorii de viață, de reflecții morale și de fresce de epocă, aceasta fiind „specialitatea” lui. Memorialistul observă ușor tipologia și face fizionomii din spațiul lui epic predilect. În mijlocul descripțiilor abundente introduce reflecții care dau sens și ușurează orientarea cititorului. În pitorescul asumat la amintirilor își face loc o extraordinară memorie vizuală, servită de un stil cultivat, intelectual, balzacian cu inflexiuni valahe. Portretele literare, unele dintre cele mai reușite din literatura noastră, cuprind personaje precum I. Heliade Rădulescu, haiducii Tunsu și Jianu, „prințipul Zamfir”, Manea nebunul, aventurieri, cu accente care cad pe detaliile vestimentației, ori peisagistice când este vorba de vechii București.

Cuvinte-cheie: memorialistică, fiziognomie, portret, București, stil, balzacianism.

Written at another age, significant as far as the distance in time from the events' occurrence and their recording in writing is concerned, Ion Ghica's memoirs emphasise the change of the auctorial optics. The memoirist praises the old times and habits, having scruples about rendering the truth and the quality of his writing. In everything he writes, on social and political topics, he keeps close to the realities of his time. He does not suffer from the disease of sentence ornament and rhetorics, nor is he obsessed with grand lyricism. He wants to be clear and brief. His memoirs are epic essays, with references to prestigious philosophers and economists, accompanied by brief life stories, moral reflections and age frescoes, this being his "specialty". The memoirist notices easily the typology and makes physiognomies from his predilect epic space. In the middle of the abundant descriptions he introduces reflections that give meaning and facilitate the reader's orientation. In the assumed picturesque of his memories there occurs an extraordinary visual memory, served by a cultivated, intellectual, Balzacian style, with Wallachian inflections. The literary portraits, some of the best accomplished ones in our literature, contain characters such as I. Heliade-Rădulescu, the outlaws Tunsu and Jianu, "Prince Zamfir", Manea the Mad, adventurers, with accents falling on details of apparel, or landscape, when old Bucharest is mentioned.

Keywords: memoirs, physiognomy, portrait, Bucharest, style, Balzacianism.

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.

II. În legătură cu modul în care scrie Ghica și cu sursele lui de informare ne spun câte ceva două fragmente din narațiunea istorică *Din timpul zaverii*, citată mai înainte. El se plânge, mai întâi, lui Alecsandri de faptul că lumea nouă (care va să zică, progresul!), de când există ziare și se publică evenimentele în „Monitorul”, nu le înregistrează toate și „nu le scrie cum sunt”, când le scrie. Memorialistul laudă, cum fac de regulă memorialiștii, timpurile și obiceiurile vechi, când „mai scriau oamenii și de urât”. Și mai existau, adaugă el, *câte un logofăt, câte un boier, câte un Ureche, Costin sau Neculce – uricari, letopiseși și cronicari – care să înregistreze, oră cu oră, zi cu zi „cele ce se petreceau”*. Azi sunt cluburi, presă, *grădini cu cântări și încântări*, continuă el diatriba, și evenimentele importante se pierd... Mai mult, când faptele sunt scrise, ele sunt mistificate, relatate în mod maniheistic. Este limpede, Ghica este la 1880, când notează opinia lui rea despre vremurile moderne, un om al trecutului, am putea zice un anti-modern, dacă am uita (ceea ce n-ar trebui să facem!) că tot el vrea să industrializeze Principatele române, sistemul corporativ, băncile de credit, creditul agricol etc., adică instituțiile și *formele societății burgheze*. Un om al progresului, deci... Când este vorba însă de *scris* și, mai ales, de *literatură*, el este un spirit care nu se grăbește. Nu crede în presă (care este mereu mincinoasă), ci în *bătrâni* care au trăit evenimentele și în cronicarii de altădată... Este sfiicios, om cu frică de Dumnezeu și, mărturisește, i-ar crăpa obrazul de rușine dacă ar scrie „tot ce-i vine la gură,,:

„N-ai admirat adesea – scrie el lui Alecsandri, confidentul său – înlesnirea cu care vorbesc și scriu unii oameni, și nu te-ai întrebat: de unde lor aceasta, când îi știi cine sunt și ce sunt? Ei, știi care e secretul talentului lor? Este că pot spune și scrie tot ce le vine la gură și sub condei, și verzi, și uscate; vorbesc și scriu fără să se gândească, nu cred ceea ce spun, nici ceea ce scriu; singura lor preocupare este de a face efect asupra galeriei sau de a-și îndeplini îndatorirea ce au luat cătră patronii lor; înțelegi că poate



scrie cineva mult și bine când cugetul îi permite să îmbrace oamenii cum îi place și cum îi vine mai bine la socoteală, că poate lesne să-i arate pe unii frumoși, chipoși și plăcuți și pe alții ticăloși și mizerabili. Eu, dac-aș face așa, tot mi s-ar părea că-mi sună la urechi ca un *Mane Tekel Fares* cuvintele: «Iată cum scrii tu istoria.» și, când citește într-o gazetă o notă ce confundă *zaherea* cu *zahar*, este scandalizat și, după ce-i trece supărarea, face promisiunea să nu scrie decât adevărul. Un jurământ, în fapt, ce trebuie reținut. Îl reținem, dar știm că memoriile cele mai sincere, cele care vor și chiar spun adevărul integral, au totdeauna – vor, nu vor – partea lor de ficțiune. Devin, când sunt bine scrise, literatură. Este și cazul, din fericire, al *Scrisorilor* lui Ion Ghica, cel ce jură, ca apostolii, că vor mărturisi adevărul credinței lor:

„Țin mult dar, foarte mult, a nu-ți spune decât ceea ce a fost și așa cum a fost. Mai bine trec cu tăcerea sau îmi frâng pana decât să laud vitejiile și virtuțile unui om care n-a fost decât o secătură, sau să înnegresc pe cineva pentru că nu mi-a plăcut ochii săi sau pentru că ai mei nu au avut norocirea să-i placă lui. Este și păcat a pune pe lume să citească ceea ce n-a fost.,,

Cu această idee își scrie Ghica amintirile sale pe care, așa cum am precizat, le supune mai întâi lecturii unui amic, Alecsandri, confident prețuit, fidel și martor exigent întrucât cunoaște o parte, cel puțin, din evenimentele notate, acum, de om care, pe lângă toate, se expune publicându-și memoriile în timpul vieții. Îndemnat mereu de amicul de la Mircești să scrie, Ghica are scrupule nu numai în ceea ce privește adevărul, dar și în legătură cu calitatea scriiturii sale. O propozițiune din fragmentul reprodus mai înainte ne atrage atenția: „Cum să fac ca să fie clar și scurt?” Nu știm cu exactitate ce face și cum face, dar vedem că scrisul lui reușește să fie clar și scurt, mai totdeauna. Nu suferă, este limpede, de maldia retoricii, nu-și ornează fraza, face proză bună, ignorând convențiile prozei romantice. Este, din acest punct de vedere, un modern, cu un pas înaintea epocii sale obsedate de lirismul grandios. Memoriile lui sunt, în fapt, niște eseuri epice, cu trimiteri la filosofi și economiști de prestigiu, însoțite – cum s-a văzut – de mici istorii de viață (acestea asigură fondul epic al însemnării), de reflecții morale și de fresce de epocă (specialitatea lui). Trimite, într-un rând, la „Cantu” sau în probleme de economie, la John Stuart Mill și Thiers (*Libertatea*), în altă scrisoare (*Egalitatea*, 1881) vorbește despre „țăranul ciocoit” și „tactica lingușitorilor” și dă sfaturi românilor să aibă încredere unii în alții, să lepede *ura*, *invidia* și *temerea*. „Apropiați-vă unii de alții și uniți lucrările voastre într-o acțiune comună” – încheie el. Se adresează, apoi, guvernului și-i recomandă, pe un ton calm, dar energetic, să *nu lingușească ignoranța și să nu ațâțe patimile, să nu înlăture și să persecute talentul și știința...* Sună bine aceste sfaturi, Ghica pare a fi un om drept, e patriot și liberal, are cultură politică

și, în tot ceea ce scrie, pe teme sociale și politice, se ține aproape de realitățile vremii. Dușmanii îl suspectează mereu de egoism și de șiretenie grecească. Scrisul lui arată însă altceva. Detestă moravurile fanariote și, despre greci, scrie cuvinte de laudă, apreciind cultura și naționalismul lor: „Grecii erau poporul cel mai luminat din tot Orientul, aveau oameni învățați [...], prin lucrările lor literare asupra vechilor autori clasici câștigase cauzei grecești toate spiritele universităților și academiilor” – scrie el în *Din timpul zaverii*. Trecând, apoi, la prădăciunile și violențele oamenilor lui Ipsilante (*zavergii*), schimbă foaia și vituperează perfidia grecească. Nu-i iubește, știm deja, pe ruși și, de câte ori vine vorba de Revoluția de la 1848 și de oamenii ei, nu uită să-l încondeieze pe eroul cu mantaua albă – Heliade, desigur – care, fire elastică, și-ar fi asumat revoluția cu îngâmfare. În *Liberalii de altădată* (1880) îl compară cu o cocoană arogantă care, vorbind de Revoluția de la 1848, zice „revoluția bărbată-mio!”... Eroul în mantaua albă crede, tot așa, că revoluțiunea este opera lui și că, înainte de dânsul, nimic nu fusese pe pământ. Dă, apoi, extra-se din scrierile bardului, pentru a-i dovedi lipsa de măsură, isteria grandilocvenței... La acest capitol, Ghica se arată consecvent și necruțător. Sigur și nedrept pentru că Heliade-Rădulescu n-a scris numai aceste fraze umflate și goale.

Unele notații au haz, prind bine situațiile comice din viața copiilor de la școala grecească. O zi de școală ține mult, de la răsăritul soarelui până la două ore după apus. Copiii se plictisesc și nu vor să se culce după prânzul cu ciorbă și cu rasol. Dascălul grec încuie ușa pentru ca școlarii să nu evadeze din cameră în timp ce el doarme adânc și cu răsunătoare sforăituri. Ca să scape, școlarii prind muște, ca Nică al lui Ștefan a Petrii, dar nu le strivesc cu ceaslovul, ci agață de ele bumbac netors și le dau drumul pentru a bâzâi în jurul nasului dascălului grec adormit. Acesta se trezește furios și-i alungă din cameră... Ocazie neratată pentru Ghica de a critica învățământul scolastic și de a recomanda, la 1882, școlile de meserii laolaltă cu învățătura clasică și științifică. În spa-

țiul memoriilor sale intră și altfel de indivizi, cum ar fi haiducii Tunsu și Jianu, personaje de roman de aventuri sau Teodoros care, din soldat de rând, ajunge *negoș* în Etiopia și moare eroic luptându-se cu englezii. Lui Ghica îi plac acești aventurieri. În Samos remarcă, am văzut, pe căpitanul Saltafaro, proscris, bun orator, în biografia colonelului, om dintr-o bucată, călit în acțiuni piraterești. Colonelul Laurent este, s-a văzut, un bonapartist inflexibil și un caracter independent, cavaleresc, printre legitimiști și orleandiști. Memorialistul observă ușor tipologia și face, în stilul literaturii din vremea lui, *fizionomii* din spațiul lui epic predilect (Constantinopole și Arhipelul). Fiind la Londra, în 1884, scrie despre „beșlii” turci și despre Iancu Văcărescu, fiul lui Alecu Văcărescu (ucis de arnăuții lui Alecu-Vodă Moruzi) și al Elenchii Dudescu, cea obsedată de evghenia ei, încât se crede înrudită cu Maria Tereza. Laudă talentul și patriotismul autorului *Păstorului întristat* și lasă să se înțeleagă că Eliad, marota lui, este informatorul poliției lui Kiseleff... Mai reușită, cu mai mare relevanță epică este narațiunea *Băltărețu*, unde se vede mai bine tehnica lui Ghica. Pentru a ajunge la portretul pe care vrea să-l fixeze, el pornește de departe, de la evenimentele istoriei și atmosfera generală din sud-estul Europei (invaziuni, răzmerițe, pacea de la Passarowitz, Kuciuk-Kainargi), descrie, apoi, ciurma și calicia din Țara Românească, situația proastă a spitalelor, agitația boierilor îngrijorați de starea țării (provocată, în cazul de față, de numirea primului domn pământean, Alexandru Șuțu) și, după ce toate acestea au fost notate cu grijă, condeii memorialistului se oprește asupra casei lui Dumitrache Ghica, numit „banul bătrânul”. Aici sunt adunați la sfatul boierii „cei mai colțați”... Firesc ar fi ca, după această deschidere, prozatorul să intre în subiect. Ghica mai are însă ceva de spus despre cadrul în care are loc sfatul boierilor îngrijorați de soarta țării. Așa că prezintă, în consecință, amănunțit curtea banului Ghica, apoi casele banului și ale fiului său Scarlat, sala mare din casa banului zugrăvită pe pereți și pe tavan cu zeii Olimpului și, după ce evocă

actorii și cântăreții celebrii care au trecut pe aici, face o nouă deschidere spre topografia Bucureștilor, vorbind de mahalalele, populația și gârla cu apă curată încă... Nu încheie nici acum prefața narațiunii. Prozatorul ajunge la boierii strânși în seara de Sfinții Mucenici în casa banului Dumitrache Ghica și face o clasificare a lor în funcție de averile pe care le au (moșii, scutelnici, poslujnici și țigani). În fine, odată cadrul descris, apare eroul narațiunii într-o butcă pe care, de bună seamă, prozatorul o prezintă înainte de a fixa omul și echipajul. Din această deschidere, demnă de un mare prozator intelectual, se vede cât de fin este condeii lui Ghica. Stilul lui cultivat anunță, cu o jumătate de secol înainte, stilul intelectual al romanelor lui G. Călinescu și, în genere, al prozei urbane românești în linie balzaciană estetizantă:

„Trecură două ore după sfințitul soarelui, și cerul era fără lună și fără stele, când o butcă – numai bronzuri și poleieli, dinainte, d-a dreapta și d-a stânga caprei vizitiului, cu două sirene aurite, cu coadele încolăcite și cu capetele cătând spre două mârțoage de cai cu hamurile legate cu sfoară, vizitiul cu cojoc peste cămașa lungă, și cu doi feciori dindărăt cu cauce pe cap – cobora la vale spre curtea banului Ghica, urmând la pas după un țigan desculț și zdrențuros, cu o masala mare pe spinare. Podelele jucau ca clapele unui clavir sub roatele butcei și aruncau în sus din hazna stropi de noroi apătos, care la lumina păcurei luminau parc-ar fi fost pietre scumpe. Acel straniu echipaj purta un fel de boier cu ceacșiri și cizme roșii, cu o giubea soioasă îmblănită cu nafă și în cap cu un ișlic în patru colțuri; degetele boierului erau pline de inele de rubin, de smaragd și de diamant. Era așteptat la sfatul boieresc, și de la dânsul depindea realizarea cugetărilor patriotice ale boierilor. El mânuia banii ce mai rămăseseră în țară; el avea daraveri cu Țarigradul și cu Beciul; iscălitura lui ajunsese să aibă trecere chiar și dincolo de Lipsca. Șoproanele lui și lăzile din pimniță gemeau de scule, șaluri și argintării, tot amaneturi de pe la boieri. Butca în care se zdruncina, adusă pentru o nuntă mare, nu-i fusese plătită și sta amanet

în șopronul său; iar inelele din degete erau marfă de vânzare. În curte la banul, aproape de scară, stau o mulțime de masalale înfipte în pământ, cu masalagiii roată pe lângă dânsele; vizitiii, plecați într-o rână pe capră, cu hățurile în mână, își petreceau vremea cu glume și păcălituri între dânșii; fiecare la rândul său povestea câte o batjocură, o trântală sau o bătaie bună mâncată de la turci, de la nemți sau de la muscali, și făceau haz nespus – că așa e făcut românul, râde de toate și de toți, chiar de necazuri și de nenorociri.,,

Balzac începe romanul cu prezentarea străzii, apoi a grădinii și a casei în care așteaptă personajul central al romanului, memorialistul Ghica își ia libertăți mai mari și începe, am precizat, cu reconstituirea epocii și cu ideea că, „dacă timpul distruge totul fără milă, cel puțin memoria vie se restaurează pe cât se poate” și înfățișează pas cu pas, cu chibzuință, gospodărește, curtea și casele banului citat, pentru a-și introduce cititorul în atmosferă. Surprinzătoare, remarcabilă este aici precizia fotografiei, dar și puterea ei de sugestie. Prozatorul dă un număr mare de amănunte ce par inutile unui ochi superficial (de câți coți este streășina casei, numele proprietarilor care s-au perindat, derivațiunile Dâmboviței, numele și rolurile jucate de încântătoarele demoazele ale timpului etc. și încă altele ce se aglomerează în pagină):

„Curtea banului Ghica era cât o moșie de mare; începea din capătul despre apus al Podului Gârlei, devalde de Zlătari, mergea în jos pe malul apei până în dreptul caselor Văcărescului, unde este astăzi casa lui Barbu Belu; d-acolo cotea spre Sfinții Apostoli, până unde sunt băile lui Mitraszewski, apuca la dreapta pe uliță înainte, tăia de-a curmezișul strada Mihai-Vodă, trecea gârla la cazarma pompierilor și apoi la vale prin Gorgani, cuprinzând toată mahalaua Domnița Nastasica, și se încheia cu ocolul la Podul Gârlei la Zlătari. Dacă timpul distruge tot fără milă, cel puțin memoria vie se restaurează pe cât se poate! Norocită când izbutește a face să se vază cu ochii sufletului ceea ce nu mai există și nu se mai vede cu ochii din cap și când face să se

auză cu gândul cuvintele care sunau la urechi! Casele bătrânului Ghica și ale fiului său Scarlat se aflau amândouă în cuprinsul de mai sus; erau două namile de case, cu pridvoare, săli mari, tinzi și paratinzi, sagnasie, odăi mari de musafiri, sofragerie de iarnă și de vară, iatacuri și cămări, cu arcade și bolte învărtite, beciuri și pimnițe pe dedesubt; învelitoarea de șindrilă, mai naltă decât casa și cu streășina scoasă de jur împrejur de doi coți. D-a rândul, pe lungul zidul curții în șir, cuhnii, odăi de slugi și de logofeți, grajduri, șoproane, grădini de flori și de zarzavaturi, livezi de pomi roditori, fânărie și lemnărie. Acele două palaturi, unul în fața altuia, erau despărțite numai prin strada Mihai-Vodă și prin gârla. Casa banului bătrânul a trecut prin moștenire la fiul său cel d-al patrulea, banul Mihail, nenea-mare, cum îi ziceau, fiindcă era cel dintâi născut din căsătoria de a doua, și s-a restaurat de fiul său cel d-al cincilea, Alexandru-Vodă Ghica, la anul 1834, când s-a suit acesta pe scaunul domniei. Acum este proprietatea județului și a devenit Palatul Prefecturii de Ilfov. Iar de casa de pe malul stâng, a banului Scarlat Ghica, care a trecut-o fiului său celui d-al treilea, Neculae, ginerele domniței Nastasichii Muruz, de unde s-a și dat numele mahalalei – casă mare cât o cazarmă – nici urmă nu se mai vede: a putrezit din temelie până în vârf din pricina deselor înecări ale Dâmboviței și a căzut bucățică cu bucățică în fărâmaturi.,,

dar, când o citești, observi că pagina desenată cu o minuție de topograf nu-i o reproducere seacă făcută de un topograf cu bună memorie istorică: pagina are culoare și casele, odăile, curțile, ulițele văzute de autor „cu ochii sufletului”, cum mărturisește, capătă împreună pregnanța unui personaj epic. G. Călinescu zice că Ion Ghica are erudiție și „o extraordinară memorie vizuală”, ceea ce este adevărat, dar mai are, cred, ceva, și anume simț estetic și talent moralistic. Simțul estetic se vede în modul cum armonizează această îmbulzeală de obiecte și le dă un sens epic, iar talentul unui moralist poate fi dedus din felul în care își comentează singur tablourile de epocă pe care le pictează pe vaste pânze. Strecoară între ele și



câte o apoftegmă ce le dă un sens mai general. Tocmai am citat propozițiile lui despre *memoria norocită* ce trebuie să reconstituie ceea ce timpul destramă. Memoria care aude *cu gândul cuvintele care sunau* [altădată] și *vede cu ochii sufletului ceea ce nu mai există și nu se mai vede cu ochii din cap...* Se poate spune mai bine, mai înțelept și mai expresiv decât spune memorialistul în aceste propoziții bătrânești despre rolul și puterea creatoare a literaturii memorialistice? Se poate, evident, sunt atâtea dovezi în literatură, dar nici reflecțiile valahului Ghica nu sunt de lepădat. El le introduce în mijlocul descripțiilor abundente, menite să le dea un sens și să ușureze, astfel, orientarea cititorului. După ce pregătește cadrul narațiunii, coboară, în fine, pe scenă eroul, Băltărețu, moment în care Ghica deschide alt rând de prezentări. Este rândul vestimentației. La acest punct, memorialistul are de lucru, pentru că, în sala mare în care pătrunde Băltărețu, după ce a urcat scara ce dă în pridvor purtat de subțiori de doi feciori, se află lume de tot felul: boieri mari și mici,

ciocoi și slugi, calemgii, care poartă, toți, ișlice după rangul lor. Ghica este în largul său, le înfățișează, într-adevăr, cu o mare erudiție. Naratorul său este la curent cu moda epocii și știe să deosebească, de pildă, ținuta unui mare boier de aceea a unui boier de rang secund, în funcție nu numai de poziția socială, dar și de vârstă și de funcții:

„Boierii cei tineri și eleganți și feciorii de boier mare purtau în cap un glob rotund de hârșie brumărie; mărimea acelu balon era aproape patru coți în circumferență și avea la unul din poli o gaură pe unde intra capul până dasupra sprincenelor, și la celalalt pol un fund de postav de mărimea și forma unui cuib de rândunică, de unde boierul, plecându-și nițel gâtul la dreapta, putea să-și apuce ișlicul cu patru degete. Boierii mai în vârstă purtau ișlic tot atât de umflat, dar sfera nu era întregă, era tăiată neted orizontal, ceva mai sus de cercul cel mare, iar pe acel șes era întins un fund de postav. Ișlicul acesta se lua din cap cu ajutorul amânduror mânilor. Calemgiii, ciocioașii, slugile de dindărătul caleștilor boierești și negustorii cei mari pur-

tau ișlic mic, de forma unui borcan întors cu gura în jos și de un diametru mult-mult de o jumătate de cot și dasupra o pernă mare în patru colțuri, umplută cu bumbac sau cu păr de cal. Boierii cei mari se îmbrăcau cu ceacșiri roșii cu meși, papuci sau cizme galbene de meșină, cu botul ascuțit, întors în sus și fără toc; antiriile erau de ghermeșit, de citarie, calemcheriu, cutnie, selimie sau sevai; se încingeau la brâu cu șal de Indii; vara, fermeneaua scurtă, vara și iarna, scurteică îmblănită cu pacea de samur, singeap sau cacom; pe dasupra, giubea de postav sau, la sărbători, biniș. La alaiuri și la ceremonii, protipendada și veliții purtau pe cap gugiuman de samur cu fundul de postav roșu; vara, feregea, și iarna, contoș; baș-boierul purta hanger la brâu; boierii cei halea stau împrejurul domnului cu bastoane lungi în mână. Numai vodă cu beizadelele purtau fund alb la gugiuman. La zile mari, domnul îmbrăca cabanița, care era un fel de contoș cu ceaprazuri de fir și cu profiruri de samur. La alaiuri, boierii cei mari mergeau călări pe cai arăpești acoperiți cu harșa mare cusută cu fir.” Și, pe această vastă pânză, bogat colorată, este desenată, într-adevăr, vestimentația unei întregi epoci în care modelele se amestecă și, odată cu ele, straturile sociale și mentalitățile, relațiile dintre ele. Mulți termeni ne sunt necunoscuți azi, limba a evoluat, schimbându-se moda, au dispărut și cuvintele ce o numeau. Ca să ne lămurim din ce erau confecționate/croite antiriile baroce, împopoțonate (stilul barocului oriental în variantă valah-otomană), purtate de mării boieri ce se află în salonul marelui ban din proza lui Ghica trebuie să consultăm dicționarul: *calemcheriu, citarea, cutnie, ghermesit, sevai, selimie...* și vom descoperi că toate acestea definesc feluri de stofe fine de mătase al căror nume s-a pierdut. Au rămas culorile și sonoritățile lor stranii. Nu-i nevoie să le căutăm pe toate în dicționarul de arhaisme, ochiul cititorului fermecat de proza fluentă și fastuoasă a lui Ghica le ghițește relativ ușor sensul general. Fixate pe pânză, în culorile lor bălțate, ele sugerează o lume strivită de convențiile și simbolurile unei culturi pestrițe și crepusculare. Ghica este, repet, priceput în astfel de reconstituiri,

are ochi pătrunzători și până de prozator. Talentul lui se vede bine în această epică încărcată, statică, strălucitoare prin aglomerarea de obiecte și, mai ales, de nuanțe. Un veritabil prozator al spațiilor aglomerate.

După fixarea spațiului de desfășurare, urmează portretele personajelor. Altă specialitate – și ea eminentă – a memorialistului. Când Băltărețu, abia pătruns în salonul înțesat de ișlice, dă ochii cu ipochimenul numit „prințul Zamfir”, naratorul se grăbește să-i facă portretul și să-i relateze, pe scurt, istoria vieții. Portretul este, cum este de regulă în proza lui Ghica, unul dintre cele mai reușite din punct de vedere literar din memorialistica lui Ghica. Accentul cade și aici pe detaliile vestimentației. Ele sugerează, vom vedea de îndată, psihologia bovarică a bogasierului care se socotește fiu din flori al Mariei Tereza și, în consecință, frate vitreg cu Franz Iosif:

„Acel care anunța Băltărețului această știre înveselitoare era un om între două vârste, mai mult bătrân decât tânăr; gros la burtă, alb și rumen la față și cu mustățile rase; purta pantaloni de nanchin galben cu capac, băgați în cizme ungurești cu pinteni, jiletcă vârgată, frac cafeniu cu bumbi de metal cu pajură împărâtească, cravată roșie de pambriu, în care îi intra bărbia cu totul, până la gură, lăsând să iasă d-o palmă două colțuri ascuțite de guler scrobite. Din buzunarele jiletcei atârnavă d-o parte și de alta, zornăind, două lanțuri groase de chei și peceți mulțime. Era «prințipul Zamfir», amic intim și nedezlipit al banului Pană Filipescu. Odinioară bogasier cu prăvălia lângă Bărăție, iar acum fiu din flori al Mariei Terezii, și prin urmare frate vitreg cu Iosif și cu Leopold al Austriei. La moartea împăratului Iosif, după cum spunea chiar el, renunțase la tron și-l trecuse fratelui celui mai mic, Leopold, numai și numai de dragostea Filipescului, pe care nu se îndura să-l lase singur.”

„Prințipul Zamfir” este, desigur, un pitoresc impostor valah, bun de gură, colțos și cu fantezia bogată. I se opune, în această scenă romanescă (o seară în care se confruntă mentalitățile timpului și orgoliile a două clase de boieri), un alt personaj pitoresc

creat de Ghica, Manea Nebunul, protejat de banul Ghica. Acesta este un admirator al lui Mavrogheni și-l înfruntă cu vorbe aspre pe lăudărosul „Prințip Zamfir”, care este un partizan fanatic al lui Mavrogheni. Manea este un nebun „de mare probitate și discrețiune”, cel puțin așa îl prezintă naratorii din această narațiune memorialistică (una dintre cele mai bune din proza lui Ghica), construită cu o anumită tehnică literară. Polemica dintre ei ia forme puțin intelectuale. Când „prințipul” reclamă zgomotos preeminența lui Filipescu, Manea, simțindu-se insultat în preferința lui pentru Mavrogheni, îi răspunde cu o palmă răsunătoare. Boierii și slugile lor folosesc o dialectică lipsită de complicațiile spiritului. Ce urmează este o scenă dintr-un posibil roman de moravuri în notă satirică:

„– O sfecliseși, zise prințipul Zamfir.

– Ce o sfeclise, mă! n-auzi tu că era galben ca turta de ceară! Nu știi tu ce este gălbinarea, mă! fața morcovului, mă! întrerupse Manea, și Sgabercea adăogă:

– Zi mai bine ca galbenii olandezi; Mavrogheni îi trăgea sufletelul de sfoară.

– Toți boierii să moară, numai Manea și cu banul Ghica să trăiască, mă! strigă deodată Manea, bătând cu pumnul în laviță, și se sculă cântând cântecul lui favorit:

Zon, zon fivrilzon!

– Ci tacă-ți gura, nebunule – ripostă supărat prințipul Zamfir – nu ți-am spus d-o mie de ori că Filipescu e mai mare?

– Nebun ești tu, mă păcătosule! îi răspunse Manea. Ce adică, pentru că-mi zice Manea Nebunul!? Da' nu știi tu, mă! că-mi zice așa tocmai pentru că nu sunt nebun, mă! cum îți zice și ție prințipul Zamfir, tocmai pentru că nu ești prințip, mă! Banul Ghica să trăiască, mă! Soarele să-mi fie cu bine, iar luna s-o mănânce vârcolacii, mă! Mavrogheni ținea cu turcul, mă! De la turc belșug, iar de la neamț calicie; neamțul umblă tot cu Ucigă-l toaca în buzunar, mă! scoate foc și panglice pe nas, mă! Merge cu *chinele la patalie* călare pe porc, mă! Franțuzul, în zbor pe sus, ca pasărea, și englezul, ca rața pe apă, iar muscalul porcos, cu râtul d-un cot, mă! în toate alea își

bagă botul. Voia la dumneata ca la banul Ghica! Nu știi tu, mă! că de n-ar fi nu s-ar povesti, mă!

– Ba tot Filipescu e mai mare! strigă indignat prințipul Zamfir, arătând pumnul, amenințare la care Manea răspunse cu o palmă de răsună sala și îndată se sculă cântând: «*Fivrelzon! fivrelzon!*» Așa pronunța el pe românește cuvintele cântecului său favorit: «*Dansons la Carmagnole! vive le son! vive le son du canon!*»

– Bre! Da' ce mai palmă, neiculiță! Adormisem, și m-a deșteptat din somn; așa e, nea Maneo, c-ai crezut că era falca lui Mustafa-pașa? zise Sgabercea.,,

Fragmentul reprodus mai sus amintește de *Ciocoii* lui Filimon, mai precis de ospetele pe care le dă Dinu Păturică, unde se mănâncă bine și se discută cu spor despre tehnicile spolierii stăpânilor. În proza lui Ghica lumea este amestecată și confruntările, cum se poate reține, au alte teme. Este, mai întâi, lumea pestriță din anticameră. Ea joacă țin-tar, se ciondănește, se insultă, își trage palme și, când se potolește, deapănă istorii sau ascultă. Sgabercea este „un făt-frumos de la Dudescu”, Băltărețu este un bogasier îmbogățit, Manea este un nebun milos și darnic, dă tot ce are la săraci și, când este provocat, apără memoria celor pe care îi admiră. O lume, cum ne amintim că spune naratorul principal, de toată mâna. Manea este, cu datele epocii, un personaj din clasa boemilor sărăciți și generoși, pripășit pe lângă curtea banului Ghica. Un personaj nou în proza românească, rătăcit între clasele sociale. Nu se știe de unde vine și ce secret ascunde în existența lui nebuloasă. O schiță de personaj straniu (nebunul filantropic, boemul care-și divinizează protectorul și solicită moartea boierilor, în fine, ipochimenul inclasabil social care anunță, poate, pe *omul de prisos* din literatura ulterioară), schița, repet, a unui posibil personaj cu un comportament bizar, realizată de un realist interesat și de tipologia mediilor sociale umile, nu numai de aceea a claselor de sus. Și I.L. Caragiale fixează în nuvele și schițe câteva naturi atipice, *sucite*, indivizi cu ascendențe biologice obscure. Cu puțină imaginație, am putea zice că Manea, nebu-

nul lui Ghica, pare a descinde, prin latura miloasă, creștină și cinstea lui, din proza rusească:

„Manea nu râdea niciodată. Umbla pe uliță strigând în gura mare: «Toți boierii să moară, mă! numai Manea să rămâie, mă!» Daca îi zicea cineva ceva, arunca cu pietre. Nu se temea de nimeni pe lume, decât de banul Ghica. Acolo în curte la banul se adăpostea, avea odaie, îmbrăcăminte și mâncare. Manea era milos și darnic; tot ce avea da la săraci; dacă-i da cineva o haină bună, un anteriu, o giubea blănită, el se ducea la croitor sau la cojocar și le schimba pe haine groase mitocănești, pe cari le împărțea la săraci, păstrând pentru dânsul pe cea mai proastă; uneori rămânea numai cu cămașa. Nimeni nu știa de unde era, nici de unde venise. Singurul său amic era Cloșcă vizitiul, care se zice că era rudă cu Cloșcă cel vestit în răscularea din Ardeal. Cloșcă vizitiul a murit cam pe la anul 1829, în curte la tată-meu, când ședeam în Gorgan peste drum de cazarma pompierilor. Când venea câteodată vorba cu el despre Manea, Cloșcă răspundea oftând: «Bine că e așa, după câte văzură ochii lui...» și îndată schimba vorba, parc-ar fi fost un secret între ei doi. Manea era un om de mare probitate și discrețiune. Banul Ghica, când vrea să ajute pe vreun sărac, chema pe Manea, și lui îi încredința banii ce voia să trimită; știa că nu era om să se atingă de o lăascaie..»

Remarcabil este însă, înainte de toate, în însemnările lui Ghica, darul lui de a povesti. În *Băltărețu* narează, la cererea musafirului din casa banului Ghica, istoria lui cu Mavrogheni, care voia să-l omoare. O poveste plină de cruzime, strecurată abil de memorialist în seria acestor admirabile, repet, portrete și tablouri de sfârșit de epocă fanariotă. Băltărețu face legătura dintre cele două clase. El este invitat în odaia în care petrec boierii cei mari și, acolo, aflăm și istoria lui, laolaltă cu aceea a lui Alecu Văcărescu, fiul lui Ienăchiță, cel ridicat de arnăuții lui Vodă și ucis, mișelește, din motive, cum aflăm din documente publicate ulterior *Scrisorilor* lui Ghica, de gelozie amoroasă sălbatică. Băltărețu este negustor și cămătar, rumânizat prin căsătoria cu o



pământeancă. Scarlet Cămpineanu, oaspețele bătrânului ban, îi reconstituie biografia și cere bani pentru ca unul de-al lor, Niculae Dudescu, să se ducă din partea țării la Bonaparte s-o ajute „să o cotorosim de lăcustele din Fanar”. Băltărețu, prudent, se vaită de greutate, de afacerile proaste, se apără cu neștiința lui („De! boieri dumneavoastră! cum știți că este mai bine, că acu’ dumneavoastră sunteți țara [...] le știți pe toate [...] Noi suntem niște păcătoși, niște proști!..”), apoi acceptă să-i împrumute pe boieri cu 30 până la 40% pe an. Istoria se încheie de către memorialist cu precizarea că bogasierul cămătar a scos la mezat toată averea Dudescului și, în cele din urmă, și-a însușit-o. Deznodământ cunoscut. Ce nu se cunoaște este ce s-a întâmplat cu imensa avere pe care o acumulează. „Unde e azi averea Băltărețului? Nimeni nu știe”, notea-

ză în finalul acestei remarcabile narațiuni Ghica. Memorialistul introduce în subsol o notă prin care continuă istoria lui Băltărețu, venit din Târnova și, după vorbă, cuțovlah sau arnăut. Devenit „lipsan mare și bogat, cu daraveri de bani și de mărfuri cu Viena, cu Pesta, cu Brașovul și cu Lipsca”, a murit, totuși, sărac în 1823... O sancțiune morală pe care Ghica ține s-o noteze. *Băltărețu* este una dintre cele mai „literare” dintre narațiunile istorice ale memorialistului pentru că încearcă aici – și reușește – să facă puțină tipologie cu mijloacele prozei obiective și să schițeze caractere. Comparându-le cu personajele din *Ciocoi* remarcăm ușor, chiar dacă este vorba numai de fragmente dintr-o posibilă frescă, diferența de stil. Băltărețu, bogasierul, are o anumită complexitate, Manea Nebunul este un personaj original, *ișlicarii* lui Ghica sunt dintr-o clasă mai nouă decât Dinu Păturică și Kera Duduca.

Din *Scrisorile către Alecsandri* reținem și alte figuri de epocă. Bârzoș din schița cu același nume, este un *nacealnic*, un fanatic al slujbei, cartofor înrăit, lozinca lui de acțiune este: „Ia nevinovat, slujba!” Polițai al generalului Zaltukin, omul forte în Principate pe la sfârșitul deceniului al treilea, el terorizează împreună cu stăpânul lui Bucureștii loviți de ciumă. Boierii rămași în oraș se adună seara în casa lui Cornescu pentru a bate cărți și a-și risipi averile, iar ziua, mari vânători, se duc pe câmpul de la Obor la Plumbuita pentru a vâna, urmați de cocoanele lor, amatoare de spectacol. Ghica le compară cu damele spaniole pasionate de luptele de tauri. Moment favorabil pentru ca memorialistul, interesat, cum îl știm, să prindă în pagini asemenea spectacole în care cruzimea se însoțește cu pitorescul, prezintă *zăvozii* (moloșii) vânătorilor. Alecu Ghica Barbă-Roșie are un câine-lup cu urechile și coada tăiate, animal fioros care doarme noaptea la ușa stăpânului. Fiara are o curiozitate: nu-i poate suferi pe muscali și, într-o luptă cu trei soldați, moare străpuns de o baionetă. Grigore-Vodă Ghica – pe vremea în care se petrec asemenea întâmplări – are zăvozi „cât vițeei de mari”, iar Costache Cornescu are pe Moș Martin, un urs pe care-l crescuse de mic. Timofei, vizitiul lui

Bârzoș, îl întărată și-l biciuiește cu cruzime până ce ursul sare pe el și-l sfâșie. Rău, dar se pare și drept, este și generalul Zaltukin, care moare de ciumă, voind să dovedească boierilor valahi sceptici că boala de care mureau ca muștele soldații prin curți și maidane nu este contagioasă. Ghica îi face și lui un portret de om necruțător, un fanatic al legilor. Când vitele mor, înhamă pe cazaci în locul boilor, când un boier comentează defavorabil ordinele lui, îl surghiunește. Mitropolitul Grigorie îl roagă să fie îngăduitor și, turbat de furie, generalul îl trimite în surghiun în fundul Rusiei... Prezentând cazul, Ghica introduce un comentariu moral despre firea rușilor pe care, în mod evident, nu-i iubește. Arată, aici, totuși oarecare obiectivitate, căci, scrie el, pornind de la cazul generalului sângeros și, în același timp, corect:

„Rușii au privilegiul de a fi răi, cruzi și nedrepti și d-a fi totodată oamenii cei mai buni la suflet și cei mai plăcuți; ei pun toate faptele cele neomenoase sub firma: «*Ia nevinovat... slujba!*» cum zicea *calejki-sovetnikul* Bârzoș, care afară din slujbă era omul cel mai plăcut, sufletul cel mai bun și mai milostiv, omul lui Dumnezeu cum s-ar zice.”

Alte însemnări au un mai pronunțat caracter demonstrativ, ca *Insula Prosta*, de pildă, unde memorialistul face elogiul cooperățiunii în agricultură și industrie. Vorbește de „sistema lui Schulze Delitsch” și descrie o fermă din străinătate în care totul este ordonat și lucrurile merg bine. Citează pe Karl Marx și Bakunin și, în stilul lui digresiv, face speculații despre modernizarea societății românești. Speculațiile (reluat în multe alte articole) sunt interesante, însă epicismul interior este aproape inexistent. Se poate reține doar o bună, ca de obicei, panoramă a caselor, grădinilor, străzilor curate, glicinelor și a copacilor ghimpoși și a gazonului „însmălțat” cu flori din această insulă „din gura Atlanticii”... Nu mai încapă îndoială că Ion Ghica este un excepțional peisagist urban într-un secol românesc în care literatura produce cu precădere peisagiști rurali, pictori, lirici ai naturii.

Ioan Aurel POP

Reflecții asupra unui manual unic de educație europeană



Abstract

S-a încercat în 2008 elaborarea unui manual de educație europeană pe profil istoric, la care autorul intervenției de față a fost invitat să contribuie. Examinat mai de aproape proiectul s-a dovedit a fi plin de eronate înțelegeri ale diferitelor noțiuni istorice, plin de greșeli de concepție. Astfel, printre limitele observate s-au numărat: chestionarul partinic (excluzând Europa Orientală) de la sfârșitul capitolelor; utilizarea nepotrivită a denumirilor toponimice; prezentarea trunchiată a Renașterii și Evului Mediu, confuzia termenilor de naționalitate și cetățenie. Studiul istoriei, deși esențial pentru educația tinerilor europeni, trebuie făcut schimbând optica: istoria nu te ajută să prevezi, ci să vezi mai bine lucrurile.

Cuvinte-cheie: studiul istoriei, proiectul manualului de educație europeană, personalități românești istorice, Nicolae Titulescu, Dimitrie Cantemir.

We tried in 2008 to elaborate an European education book from historical point of view, to which the author of the present intervention was invited to contribute. Examined closer, the project proved to be full of erroneous understandings of various historical notions, full of conceptual mistakes. Thus, among the observed limits were: the party spirit of questionnaire (excluding Oriental Europe) at the end of the every chapters; bad utilization of toponymic names; truncated presentation of the Renaissance and the Middle Ages; the confusion of the terms of nationality and citizenship. The study of history, though essential for the education of the young Europeans, must be done by changing the angle: history does not help you to predict, but to see things better.

Keywords: history study, project of European education book, Romanian historical personalities, Nicolae Titulescu, Dimitrie Cantemir.

En 2008, j'ai été invité, avec d'autres experts, à contribuer à l'élaboration d'un manuel d'éducation européenne avec un profil historique. Il ne se traitait pas de le commencer de zéro parce que un « prototype » existait déjà dans ce sens. Pour des raisons diverses, qui ne sont pas d'intérêt ici, le plan n'a pas été finalisé. Dès un certain moment, quand j'ai appris en détail les intentions des initiateurs, je me suis même opposé à la continuation des démarches.

Le projet s'appelait « Manuel pédagogique pour une éducation dans l'esprit de la citoyenneté européenne ». Son but n'était pas de transmettre des connaissances définitives sur ce que l'Europe est ou n'est pas, mais, au contraire, de permettre aux jeunes européens de s'interroger, d'exprimer leurs propres opinions, de les confronter avec des données susceptibles de nourrir leurs interrogations et, par cela, de contribuer à la naissance d'un sentiment d'adhésion à cette

formidable aventure, constituée par la construction européenne. L'intention ainsi déclarée était extrêmement tentante.

Autrement dit, on présupposait que les élèves auraient appris et accumulé, d'autres sources et disciplines scolaires, les informations nécessaires sur l'Europe. Puis, par l'intermédiaire de cet instrument, leur sympathie, leur appréciation, leur approbation et leur respect pour l'Europe Unie, sur le point d'être faite, devraient être formés ou fortifiés. Mais, si l'on juge dans une manière plus pragmatique, la proposition qui nous avait été faite était en fait d'ignorer que la grande majorité d'élèves qui auraient accès à ce manuel n'avaient pas beaucoup d'informations sur l'Europe déchirée et « ghettoïsée » ou sur ses sanglants conflits. Ils n'avaient aucune idée si un letton parle une langue germanique ou slave, ou si la Hongrie a dix millions ou trente millions de citoyens. Ils ne pouvaient dire si l'illuminisme a précédé le romantisme ou s'il l'a suivi. Ils ne savaient pas pourquoi le Moyen Age était appelé « l'âge sombre », pourquoi les ottomans étaient considérés les ennemis de la « République chrétienne » dans le XV^{ème} siècle, ou quand l'Italie est devenue un état etc. Il semblait que ces choses n'avaient aucune importance pour « l'éducation européenne ».

Comme une prémisse théorique de travail, on pouvait faire cette abstraction, mais, dans le subsidiaire, il était évident que les jeunes, qui ne savaient pas beaucoup de choses sur l'Europe et sur les anciens européens, n'avaient pas de connaissances adéquates ni sur les européens d'aujourd'hui. La présupposition que les jeunes savent les données essentielles sur l'Europe et qu'ils peuvent opérer avec eux, même si ce fait est une utopie, créait néanmoins des prémisses (selon l'opinion des quelques-uns) pour le modelage déjeunes esprits conformément à la volonté des architectes de l'Europe unie. D'une autre côté, de nombreux chapitres du prototype du manuel transmettaient des connaissances historiques suffisantes, en espérant qu'elles soient réceptionnées *tale quale*.

Le second chapitre du « prototype », inti-

ulé « La genèse de l'Europe », analysait la réflexion sélective de l'histoire européenne, dès l'apparition de ce nom et jusqu'au moment des prémisses de la création de l'Union Européenne. Par rapport aux autres chapitres, tels que ceux concernant les frontières, l'identité ou la citoyenneté, celui-ci aurait dû être basé sur la diachronie, c'est-à-dire sur les transformations successives (avec le temps) du monde européen. Mais les choses sont différentes, parce que la formation de l'Europe était traitée plutôt sous l'aspect sociologique et politique.

A la fin des chapitres, il y avait un questionnaire à choix multiple pour l'évaluation générale des connaissances. L'un de ces questionnaires contenait sept demandes, dont quatre concernaient les réalités de l'Europe Occidentale et Centrale et les autres trois concernaient les Grecs et la Grèce. Aucune question sur l'Europe Orientale. La question n° 5 (*Dans le XI^{ème} siècle, quel était le vrai nom de l'Empire qui est devenu plus tard l'Empire Byzantin ?*) orientait l'attention des élèves vers l'empire oriental considéré, d'une manière forcée, une sorte de prémisse de l'union européenne ultérieure.

Dans quelques parts, les noms historiques de certaines colonies ou les noms familiers dans un grand pays étaient utilisés. Ainsi, le nom de la capitale impériale de Charlemagne apparaît dans la forme française : Aix-la-Chapelle. Ce nom, mais pas seulement celui-ci, accentue un autre fait : comment devons-nous reproduire les toponymes dans les manuels ? Est-ce que nous devons garder seulement la forme consacrée dans une certaine langue ou devons-nous donner aussi la forme officielle actuelle ? Par exemple, tout cartographe transposera sur une carte de l'Europe contemporaine le nom d'Aix-la-Chapelle dans la forme d'Aachen, parce que celle-ci est la forme officielle actuelle du nom de la localité. Certainement, pour un français, la forme d'Aachen n'a aucune relevance, mais celle-ci est la forme actuelle, la place étant dans l'Allemagne. Si nous ne l'utilisons pas, nous seulement rendons plus difficile l'identification de la ville respective. C'est pourquoi, il



est très important de donner la forme officielle actuelle d'un toponyme historique, même si seulement entre parenthèses.

J'ai été frappé par la formulation suivante dans le thème « L'Europe médiévale et de la Renaissance » : « Cet occident chrétien, sous l'autorité du Pape, s'assumera l'ambition de reconquérir le Jérusalem... ». La phrase contenait une attitude contemporaine, de condamnation dissimulée de l'action, avant de l'expliquer. A ce temps-là, pendant les croisades classiques, ce terme n'a été jamais utilisé de cette manière dans l'Europe ; on parlait de « la libération des Lieux sacrés », comme une obligation pieuse de l'Europe face à leur profanation par les « infidèles ». Que derrière cela étaient cachées aussi des ambitions de conquête des quelques-uns, c'est une autre chose, mais l'élève doit comprendre aussi, parmi

d'autres choses, la différence entre l'idéologie (la propagande) et la réalité, entre la foi et la politique.

Du désir de souligner la variété européenne, les unités de tout type étaient obturées, les divisions étant supra-licitées. Par exemple, pour la carte confessionnelle du continent, dans le cas de la Roumanie, une partie substantielle du nord-ouest qui marquait les catholiques était découpée. Mais les catholiques représentent seulement 4% du total de la population et ils ne sont pas groupés, mais disséminés à l'ouest, à l'est et au sud du pays. Pour le chapitre concernant l'identité européenne, dans le sous-chapitre « L'Europe médiévale et de la Renaissance : l'héritage antique, la science et l'humanisme », on parle de deux sphères linguistiques nettement distinctes qui divisaient l'Europe : la sphère de la langue latine, dans

la part occidentale catholique, et celle de la langue grecque dans l'Europe orientale orthodoxe (p. 82). L'observation est incorrecte pour deux motifs : 1) ces sphères linguistiques ne font pas référence aux langues vernaculaires, mais seulement aux langues de l'église (liturgiques), de la culture écrite et des chancelleries, ce qui doit être mentionné ; de plus, de la perspective des langues vivantes, le Moyen Age aussi a eu un grand groupe qui parlait des langues romanes, un groupe qui parlait des langues germaniques et un autre qui parlait des langues slaves, avec d'autres groupes plus petits ; 2) l'Europe orientale a eu deux langues liturgiques, de la culture et de la chancellerie, c'est-à-dire la langue grecque (dans l'Empire Roman Orientale ou Byzantin) et celle slave (la slave ecclésiastique), cette dernière plus répandue que la première, entre les bulgares, les serbes, les roumains, les russes etc., c'est-à-dire dans tout le *Commonwealth* byzantin. Autrement dit, les principales régions confessionnelles européennes étaient deux (jusqu'à la Réforme protestante), mais les grandes langues de la culture, de l'église et de la politique étaient trois : le latin, le grec et le slave. En ce qui concerne les langues et les peuples actuelles de l'Union Européenne, dans la carte des langues indo-européennes (p. 43), on peut trouver une erreur : la place du hongrois est teinte en vert, la langue respective étant incluse ainsi parmi celles slaves. Mais le hongrois, le finlandais et l'estonien sont des langues finno-ougriennes, de la grande famille des langues ouralo-altaïques, ce qui devrait être mentionné de quelque part pour deux raisons : 1) les hongrois, les finlandais et les estoniens formaient trois états des 27 de l'Union Européenne de ce temps-là et 2) vu que pour les autres peuples représentatifs de l'Europe il y a des indices qu'ils sont des indo-européens, la même chose devrait être faite pour les trois ci-dessus mentionnés, au moins dans une note. De plus, ni les basques sont des indo-européens. L'idée du sous-chapitre qui parle des indo-européens exprime la difficulté de trouver toujours un fonds culturel commun, mais la présence

des indo-européens souligne justement cette difficulté.

On doit faire aussi une observation de forme, mais avec des conséquences dans le contenu : les termes de citoyenneté et de nationalité ont des sens divers dans les deux grandes régions de l'Europe. Par exemple, la formulation « est citoyen de l'Union Européenne tout individu ayant la nationalité d'un État membre » – Traité de Maastricht, 1992 (page 119), est déroutante pour un bulgare, un hongrois ou un roumain etc. Pour eux, la nationalité n'a aucun élément composant juridique et exprime l'appartenance à une nation et pas à un état. Par exemple, un hongrois qui vive en Serbie, même s'il est un citoyen serbe et a un passeport serbe, considère qu'il a la nationalité hongroise. Mais cela ne signifie pas qu'il est un citoyen de l'Union Européenne vu que la Serbie n'est pas un état membre de l'Union Européenne. La même chose dira un roumain qui est un citoyen de l'Ukraine, c'est-à-dire qu'il a la nationalité roumaine, sans que cela lui permette d'être aussi un citoyen de l'Union Européenne. Autrement dit, dans l'ancienne Europe de l'Est, les identités ont un autre contenu et certains termes homonymes ont d'autres sens. C'est pourquoi, pour les est-européens, la formulation « l'identité européenne trouve son expression dans la citoyenneté » (page 118) est relative. Par exemple, la grande majorité d'hongrois diront qu'ils se sentent comme ça (c'est-à-dire des hongrois) pas parce qu'ils sont des citoyens de la Hongrie, mais parce qu'ils ont la nationalité hongroise (c'est-à-dire parce qu'ils parlent le hongrois, parce qu'ils ont les mêmes repères culturels, les mêmes traditions, coutumes etc. comme tous les hongrois, quel que soit la place où ils vivent et leur citoyenneté). Ici on peut constater la bien connue distinction entre la nation (plutôt) politique et la nation (plutôt) ethnique, suite à l'évolution particulière des peuples de l'Europe Centrale et de l'Est comparés aux peuples de la part occidentale.

Dans le chapitre « La genèse de l'Europe », l'évolution historique n'est pas présentée

à l'intermède des peuples (des communautés), mais à l'intermède des personnalités. Les justifications sont nombreuses, l'une des plus importantes étant que les personnalités ont fait référence à l'idée de l'Europe et ont présidé la construction de l'Europe unie. On peut observer qu'il y a aussi des événements ou des processus historiques qui ont contribué à cette unité ou l'ont visée. Par exemple, une tentative d'unité européenne – avec les limites de l'époque et du monde à la fin du Moyen Age – a été représentée par l'Union de Florence (1439), en conséquence de laquelle, pour des décennies, les hommes ont cru que l'Occident et l'Orient de l'Europe pourraient être unis de nouveau. À ce moment-là, dans ce siècle héroïque, de nombreux princes catholiques et orthodoxes ont lutté ensemble pour la défense de la République Chrétienne (c'est-à-dire de l'Europe), étant considérés « des athlètes du Christ », sans qu'ils se rejettent ou se méprisent les uns les autres (par exemple : un catholique, Jean Hunyadi, et un orthodoxe, Etienne le Grand). Le Conseil de Florence a été un exemple de congrès international européen *avant la lettre*, avec la participation des deux empereurs, des deux grands dirigeants des églises (le Pape de Rome et le patriarche de Constantinople) et des prélats et hiérarques de toute l'Europe. Son idée de base était très généreuse, c'est-à-dire de réunir l'Europe catholique et celle orthodoxe. À la fin, cette initiative a été un échec qui a donné des espérances et a marqué le siècle. À Constance (au bord du lac Baden, en Allemagne), il a été organisé un congrès européen similaire, pendant les années 1414-1418, qui a mis fin au schisme occidental et où le vote a été donné par « des nations ».

De plus, on peut observer qu'avant le Siècle des Lumières, avec de rares exceptions, les initiatives (surtout celles individuelles et savantes) d'unité européenne de l'Occident concernaient l'Europe catholique et protestante, l'Europe de Charlemagne. L'autre Europe, d'où est résulté même le nom du continent, était complètement ignorée. Autrement dit, pour nous, les contem-

porains, ces initiatives semblent partielles. Néanmoins, ce type de propositions, d'unité partielle, sont venues en grand nombre de l'est, du monde byzantin ou orthodoxe, leurs auteurs en soignant à voir unis les peuples slaves, les grecques et les roumains, au but de résister pour la conservation de leurs valeurs communes. Certainement, elles n'ont jamais été validées et sont devenues caduques, parce que la civilisation byzantine était en déclin, elle ne pouvait plus servir comme modèle, d'une côté, et parce qu'elles ont échoué dans le panslavisme, c'est-à-dire dans le nationalisme slave, mis sous la hégémonie de la Russie, d'une autre côté. Mais l'aspiration à l'unité et surtout aux unités partielles – plutôt quand des périls imminents se montrait pour les peuples, les nations et les états déchirés – a été naturelle et pérenne en Europe, indépendamment du fait qu'elle était catholique, protestante ou orthodoxe. Graduellement, les divisions religieuses ont été remplacées par celles politiques et nationales, générées par ce que l'on appelait au début « l'équilibre européen » et puis « l'intérêt national » ; néanmoins, même dans ces conditions, les diverses alliances, confédérations, coalitions etc. ont conduit à la création des unités partielles et ont maintenu vive l'idée de réunir toutes les énergies. Bien sûr, dans la grande majorité, leurs buts étaient égoïstes, hégémoniques, dominateurs. Pour la première fois dans l'histoire européenne, la construction initiée après la Seconde Guerre Mondiale semblait différente, étant basée sur des principes démocratiques, sur le respect des droits de l'homme, sur la non-discrimination et sur la libre volonté des associés et, en plus, sur une unité réelle des hommes qui composaient l'Europe, non seulement sur leurs élites. Seulement que de l'expression des idées jusqu'aux faits il y a une certaine distance.

Deuxièmement, on doit observer que presque tous « les Pères de l'Europe », accentués ici (dans le « prototype »), à l'exception des grecques antiques et de Dostoïevski, sont occidentaux ou (un peu) central-européens. Il est assez naturel d'être



comme ça parce que les idées d'unification européenne, des temps plus proches, sont nées dans l'Occident et de ce point-là ont eu la tendance d'inclure les régions orientales et du sud-ouest aussi. Les premiers qui ont remarqué le phénomène et le péril de la fragmentation, des luttes fratricides, en faisant aussi les premiers appels à la culture de l'altérité, de la cohésion et de l'unité, ont été les occidentaux. Néanmoins, on sait que parmi les états récemment entrés dans l'Union Européenne (après 2004), se sont remarqués des partisans de l'Europe. Tant qu'ils sont, ils devraient être mentionnés d'une manière, chacun par trois ou quatre lignes au moins. Par exemple, à côté de l'allemand Leibniz (1646-1717) pourrait être placé l'un de ses plus jeunes collègues, c'est-à-dire Dimitrie Cantemir (1673-1723), prin-

ce, membre de l'Académie européenne de Berlin, un savant pré illuministe encyclopédiste, polyglotte, homme des lettres, musicologue, éthicien, philosophe, osmaniste, partisan, par ses idées, d'une Europe ouverte, sans frontières ; son nom est gravé sur le frontispice de la Bibliothèque Sainte Geneviève de Paris. Similairement, à côté du nom d'Aristide Briand (1862-1932), on pourrait mettre aussi les noms de ses contemporains et de ses collègues d'idées, c'est-à-dire Eleutherios Venizelos (1864-1936) et Nicolae Titulescu (1882-1941) – ce dernier étant élu deux fois le président de la Ligue des Nations -, des militants fervents pour la création des systèmes d'alliances européennes pour le maintien de la paix. Mais la paix est un but suprême de l'Union Européenne actuelle. Ceux-ci sont des argu-

ments pour un certain équilibre formel de l'idéologie européenne, avec couverture dans les réalités.

Ici intervient quand-même une demande assez délicate par ses implications : est-il recommandable, pour l'illustration d'une idée (préconçue), d'extraire du passé et du présent seulement (ou plutôt) ces faits, personnages, idées etc. qui servent à son illustration ? Est-ce que par ce type de sélection nous privons la réalité de sa richesse et de sa complexité et, à la fin, est-ce que nous falsifions la réalité ? Est-ce que nous créons dans la tête des élèves l'impression que l'histoire de cette région du monde a été une marche triomphale vers l'Europe unie ? Naturellement, la réponse doit être négative parce qu'il y a beaucoup de moyennes, dans ce prototype même, pour ne pas créer cette impression, surtout par le procédé pédagogique E.D.A. (Éveil, Débat, Approfondissement-Action). Pendant ces années d'ouverture européenne, dans de divers environnements et diverses places, j'ai souvent senti des encouragements tels que : mettons-nous à part les conflits et les guerres, parce que nous habituons les esprits des élèves à la violence ; ne parlons plus de « la croisade tardive » et de la lutte anti-ottomane pour la défense du christianisme, parce que nous risquons d'offenser certains candidats à l'Union Européenne ; n'accentuons plus l'importance du christianisme dans le Moyen Age parce que nous inoculons l'idée de la supériorité d'une certaine religion ou confession etc. Ou, plus gravement, parfois on a dit, assez directement, qu'il n'est pas « politiquement correct » de parler des nations et de leur ascension, parce que le nationalisme a provoqué tant de conflits et a mis beaucoup d'obstacles à l'Union Européenne etc.

Nous pensons que, dans ces cas, une grave confusion des plans logiques a été faite. Aucune fresque réelle et vraie de la société passée – tant que nous pouvons la connaître – ne peut faire du mal si elle est présentée avec honnêteté, de bonne foi et bonne volonté. Nous ne pouvons pas juger les sociétés du passé selon les standards

actuels et nous ne pouvons ni donner un verdict conformément à cela. Si les hommes médiévaux regardaient les ottomans comme leurs ennemis, cela ne signifie pas que nous devons « corriger » (et vice-versa) cette perception, ni que, en disant la vérité, les européens d'aujourd'hui détesteront les turcs contemporains. D'une autre côté, la sélection du passé seulement des personnalités, des épisodes, des faits ou des idées qui illustrent la route vers l'unité européenne peut créer, dans les jeunes esprits, l'impression que la formation de l'Union Européenne a été une marche triomphale assez simple, ce qui serait loin de la réalité. Beaucoup de découpages (trop nombreux et trop douloureux) de ce type ont produit les sociétés totalitaires et nous avons vu, malheureusement, les désastres qu'elles ont produits.

À l'intermède de l'éducation européenne, à l'aide de l'histoire, on ne doit pas condamner, ni absoudre, mais, premièrement, on doit constater et retenir. Certainement, les constatations peuvent aussi avoir un contenu axiologique, mais les valeurs doivent être soutenues et promues, parce que sans eux toute idée directrice disparaît. L'éducation à travers l'histoire doit montrer une vérité occultée dans beaucoup d'instruments de l'éducation : si, au nom de l'église, de la famille, de la nation, de la liberté ou de la patrie ont été commis des faits abominables, des crimes et des guerres, alors on ne doit condamner ni l'église, ni la famille, ni la nation, ni la liberté, ni la patrie. C'est la même situation quand un incendie ou une inondation se produit et quand nous ne pouvons pas nous venger du feu ou de l'eau, parce qu'ils sont des éléments vitaux fondamentaux et n'ont aucune faute pour les calamités provoquées à leur intermède. Un autre principe qui résulte de l'éducation à travers l'histoire est le suivant : si la société moderne fonctionne à travers la démocratie, l'égalité, la liberté etc., cela ne signifie pas que les mondes passés, basés, par exemple, sur la hiérarchie, la soumission, le privilège, la discrimination etc. (comme dans le Moyen Age), doivent être analysés

et hiérarchisés conformément à la grille actuelle des valeurs. Ce serait comme si je disais que Erasmus de Rotterdam a été inférieur à un étudiant d'aujourd'hui parce qu'il ne savait pas utiliser un ordinateur. L'histoire ne classe pas les peuples selon des critères de valeur et, surtout, ne les condamne, ni même d'une manière euphémique. Beaucoup de gens ont été accusés et condamnés par la justice humaine et par celle divine au fil du temps pour des faits graves, à fois avec des conséquences catastrophiques pour l'humanité. Mais la tentation de blâmer de grandes communautés, des peuples et des nations entières a existé et existe aujourd'hui aussi.

De plus, tout manuel, à la fois d'éducation historique et d'éducation pour la citoyenneté européenne, doit aborder le passé en respectant le spécifique intrinsèque de la discipline historique. Nous disons cette chose parce que, trop souvent récemment, l'histoire, prise comme un témoignage pour démontrer des idées, est complètement déformée, les faits sont extraits du contexte et, plus souvent, de l'espace et du temps. Mais, les faits historiques se passent chronologiquement et spatialement et leur extraction de l'espace et du temps détruit leur relevance et les rend manipulaires. Tous les éléments du passé peuvent être extraits du contexte, peuvent être groupés, sélectionnés des époques différentes, quand même pas dans l'étude de l'histoire, mais dans d'autres disciplines, telles que la politique, la sociologie, la littérature, l'éthique etc. L'histoire a sa spécificité, liée à la diachronie, a une logique interne qui, si enfreinte, dissout la discipline même qui porte ce nom. Souvent, la dimension historique de notre monde est passée sous silence ou déprisée, même si pas d'une manière évidente, mais tacitement. Les causes sont multiples, étant liées même à l'extraction de l'étude ennuyeuse de l'histoire dans de certaines places et périodes. De nombreux professeurs ont enseigné les élèves d'une manière erronée que ceux qui connaissent bien le passé apprennent de ses erreurs et peuvent prévoir le futur. Le dicton *Historia*

magistra vitae a nourrit illusoirement les esprits des générations d'élèves. De cette perspective, la plus convaincante et réaliste mise en place est venue de la part de Paul Valéry (assez évoqué parmi les pères de l'Europe unie) : « Ce n'est pas sans fruit qu'on médite le passé en ce qu'il a de révolu. Il nous montre, en particulier, l'échec fréquent des prévisions trop précises ; et, au contraire, les grands avantages d'une préparation générale et constante, qui, sans prétendre créer ou défier les événements, lesquels sont invariablement des surprises, ou bien développent des conséquences surprenantes, – permet à l'homme de manœuvrer au plus tôt contre l'imprévu ; *L'Histoire, je le crains, ne nous permet guère de prévoir ; mais associée à l'indépendance de l'esprit, elle peut nous aider à mieux voir* ». Ce « mieux voir » est essentiel, mais il n'est pas une plaidoirie pour l'étude mécanique du passé, à l'espoir de l'expérience édenique du présent et du déchiffrement du futur. Le « mieux voir » est fait à travers les connaissances, y incluses les connaissances du passé. La mémoire est un élément de l'intelligence et doit être exercée. Nous vous proposons d'essayer de montrer que nous sommes intelligents, dans l'absence de la mémoire. Nous ne réussissons pas. C'est pourquoi, il est beaucoup plus intelligent d'enseigner les jeunes que nous, les hommes, même si nous ne sommes pas capables d'atteindre l'absolu (la perfection), nous avons la capacité d'atteindre l'équilibre. Et de l'équilibre font partie toutes les dimensions du temps, c'est-à-dire du présent, du passé et du futur. Si, pour vivre notre vie présente, il est essentiel de penser au futur, pour comprendre cette vie nous devons nécessairement connaître notre passé.

Le « prototype » de l'année 2008 du manuel de citoyenneté européenne a échoué. Il semble que, ainsi comme nous ne sommes pas préparés pour faire l'Europe unie, nous ne savons encore élaborer un tel manuel. Beaucoup de pays se crispent dans leur coquille, défendent (ou pensent qu'ils défendent) les valeurs nationales, relèvent

des forces politiques et des idéologies exclusivistes, promeuvent des discours xénophobes, réinventent les frontières et des murs en fil de fer barbelé. Autrement dit, l'unité est encore formelle. D'une autre côté, l'assaut des extraeuropéens (ceux à l'extérieur de l'Union Européenne) – et même des groupes de l'Europe Orientale vers les pays plus riches de l'Occident – crée des problèmes réels pour les pays cibles, dans les conditions du nombre accablant de nouveaux venus et de l'impossibilité de leur intégration. De plus, l'occidento-centrisme était évident. Les peuples de l'Europe de l'Est, précédemment communistes, acceptés quand-même dans la nouvelle construction européenne, étaient mentionnés parfois, mais comme des membres plus pauvres de la famille. Naturellement, un manuel d'éducation européenne ne peut inclure des côtes proportionnelles à la taille des pays ou à la valeur du PIB, mais l'équité doit être assurée d'une manière ou d'une autre, sans ostentation ou orgueil. C'est pourquoi, toute cette démarche est extrêmement difficile.

Cela ne signifie pas que l'éducation pour l'Europe unie – une Europe unie honnête, non-discriminatoire et généreuse pour tous – est en vain. Au contraire, cette éducation est plus nécessaire que jamais. En dépit de grands instruments de connaissance, rapides et efficaces, dont nous avons à disposition aujourd'hui, se préfigure le grand péril d'une ignorance généralisée ou, sinon, d'une unilatéralisation effrayante. Parfois, à l'absence d'un ordinateur nous nous rendons compte que nous ne pouvons plus faire des choses élémentaires, qu'à la fois les enfants pouvaient les faire. C'est pourquoi, nous devons militer pour les connaissances et pour leur accumulation. Nous devons tous savoir qui sont les européens, pourquoi nous sommes européens, pourquoi nous convient d'être européens. Nous devons apprendre à aimer la diversité, le multilinguisme et, surtout, l'altérité. Tous ceux sont des valeurs et les valeurs sont formées par l'éducation, y incluse « l'éducation pour la citoyenneté européenne ».

Bibliografie

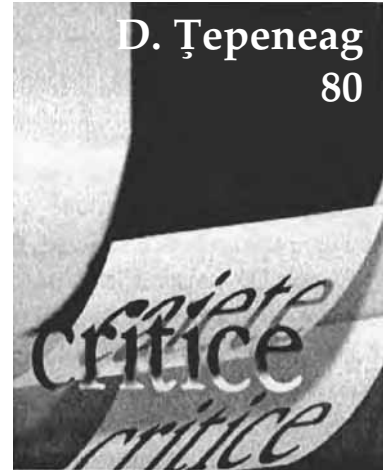
- Ajegbo, Keith; Kiwan, Dina; Sharma, Seema, Curriculum review: Diversity and citizenship, Nottingham, DfES Publications, 2007.
- Audigier François, «L'éducation à la citoyenneté dans ses contradictions», dans la *Revue internationale d'éducation*, n° 44, 2007 p. 25-34.
- Beernaert, Yves; Van Dijk, Thomas; Sander, Teodor, *The European Dimension in Teacher Education*, Bruxelles, Association for Teacher Education in Europe (ATEE), 1993.
- Birzea, Cezar; Kerr David; Mikkelsen, Rolf et al., *Étude paneuropéenne des politiques d'éducation à la citoyenneté démocratique*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 2005.
- Bryan T. Peck, *Managing the European Dimension in School: Case Studies of Experience*, Glasgow; Jordanhill College of Education, 1992.
- Duroselle Jean-Baptiste, *L'idée d'Europe dans l'histoire*. Préface de Jean Monnet, Paris, Denoël, 1965.
- EURYDICE, *L'éducation à la citoyenneté à l'école en Europe*, Bruxelles, Eurydice, 2005.
- Geremek, Bronislaw; Pitchy, Robert, *Visions d'Europe*, Paris, Odile Jacob, 2007
- Leleux, Claudine; Rocourt Chloé, *Pour une didactique de l'éthique et de la citoyenneté : Développer le sens moral et l'esprit critique des adolescents*, Bruxelles, De Boeck, 2010.
- Mak, Geert, *Voyage d'un Européen à travers le XXe siècle*, Paris, Gallimard, 2007.
- Trubert, Brigitte (dir.), *Les langues font l'Europe*, Nantes, SCEREN, 2005.
- *** Education for citizenship and the teaching of democracy in schools, Qualifications and Curriculum Authority (QCA), 1998

D. ȚEPENEAG – 80



Eugen SIMION

Dialog cu D. Țepeneag



Abstract

Interviul vine în completarea unei discuții mai vechi, purtate în anul 2011. În centrul atenției se află cultura postmodernă și privește evoluția literaturii în societatea contemporană, influențată de multiculturalism și globalizare. Cei doi interlocutori constată diminuarea interesului pentru literatură în favoarea altor forme de comunicare, înlocuirea acesteia de către civilizația imaginii, concesiunile etice și partizanatul unor critici literari, cultivarea divertismentului aducător de rating. Pe fondul minimalismului și prosperității comerciale codurile esteice și valorile sociale suferă mutații care au dus la agonia genurilor literare. Conversația are în vedere evenimentele recente din politica europeană și consecințele lor pe termen lung. Scepticismul cultural însoțește și constatarea că în loc de o Europă a culturilor, viitorul profilează o Europă a regiunilor.

Cuvinte-cheie: dialog, cultură, genuri literare, post-modernism, politică, societate, Europa.

The interview completes an older discussion that took place in 2011. The interview focuses on the Post-Modern culture and it refers to the evolution of literature in the contemporary society, influenced by multiculturalism and globalisation. The two interlocutors note the diminishing interest in literature in favour of other forms of communication, its replacement by the civilization of the image, the ethical concessions and the partisanship of some literary critics, cultivation of rating-bringing entertainment. On the background of minimalism and commercial prosperity, the aesthetic codes and social values are undergoing mutations that have led to the agony of the literary genres. The conversation is considering the recent events in the European politics and their long-term consequences. The cultural skepticism accompanies the finding that, instead of an Europe of cultures, the future is shaping up an Europe of regions.

Keywords: dialogue, culture, literary genres, Post-Modernism, politics, society, Europe.

Eugen Simion: Ultima oară când am dialogat în acest chip (adică într-un interviu la distanță) a fost în ianuarie 2011. Am discutat, atunci, despre *postmodernism* (un concept care nu-ți plăcea), despre *canonul lui G. Călinescu* – care, iarăși, nu-ți plăcea –, despre *corectitudinea politică*, despre *moartea poeziei* etc. ... Au trecut de atunci, iată, șase ani și

mai bine. Bănuiesc că nu ți-ai schimbat ideile despre aceste concepte și teme, așa că nu revin la ele. Te întreb altceva: cum ți se pare literatura română de după 1990? Dar critica românească? Când îți trimit aceste rânduri (24 aprilie 2017), tocmai s-a încheiat un seminar al tinerilor critici literari (28 de participanți), veniți din toate centrele culturale

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.

românești. Au discutat sau, mai bine zis, am discutat (am participat și noi, vârstnicii Mircea Martin, Ion Simuț, subsemnatul și alții) despre literatura actuală și despre critica de întâmpinare, pe care (vorbesc de ultima) tinerii critici nu prea mai vor s-o facă. Motiv: literatura și-a pierdut statutul în capitalismul, liberalismul, consumismul nostru estic. Și, în plus, n-au apărut în ultimele decenii opere capitale. Și nici nu este semn să apară. Cum să faci critică de performanță, se apără ei, în lipsa unui material stimulativ? Ce zici de acest refuz și ce zici, în genere, despre literatura postcomunistă? Au trecut aproape trei decenii de la revoluție. Epoca interbelică a avut doar două. Putem compara, literar vorbind, epocile?

D. Țepeneag: *Pentru a fi într-adevăr sincer, trebuie să recunosc că, din vina mea, bineînțeles, nu cunosc destul de bine «literatura post-comunistă». Mai ales cea din ultimul deceniu. Aș putea spune că odată cu vârsta, curiozitatea, inclusiv cea culturală, se pierde tot mai mult. Pe patul de moarte nu te mai interesează nimic: nici vii nici ceilalți muribunzi. Ar fi însă un umor prea negru... (Cu vârsta se pierde oare și umorul?) Nici literatura franceză contemporană («post-modernă») n-o cunosc prea bine. Adevărul e că citesc din ce în ce mai puțină literatură. Citesc mai ales filozofie și eseuri sociopolitice. O dovadă ar fi și faptul că în secolul XXI n-am tradus decât filozofie. Și poezie. Mai ales din română în franceză: câte un volum din poemele Martei Petreu și ale lui Ion Mureșan și nenumărați alți poeți pe care i-am publicat prin reviste. E adevărat că poezia e pe patul de moarte, dar eu și-așa, muribundă cum e, o prefer prozei, romanului care pare mai vivace, dar bate pasul pe loc. Așa cere publicul?*

Publicul e poate cel mai vinovat de «moartea» literaturii: marele public, care e tot mai mare și mai inert. Gândește-te, în secolul al XVIII-lea, peste 90% din populația Franței era analfabetă. Cultura acestei populații era folclorică. Dar romanul cel mai citit înainte de Revoluție era «La Nouvelle Héloïse» al lui Jean-Jacques Rousseau. În zilele noastre, romancierii care vând cel mai mult sunt Marc Lévi și Guillaume Musso. I-ai citit? Nici eu... (Pentru voi, criticii literari, e cel mai greu. Mie mi se

iartă mai ușor lipsa de curiozitate.) Ce s-a întâmplat în numai două secole? Printre altele, alfabetizarea a devenit obligatorie. Publicul cititor e tot mai numeros. Se citește chiar și în metrou. Iar publicul vrea să citească «aceeași» carte, adică același fel de carte, de roman polițist dacă se poate (în timpul comunismului se putea mai puțin), iar editorii și librarii – bieți întreprinzători în capitalismul avansat, precum și în cel de cumetrie! – au înțeles și se străduiesc să-i facă pe plac. La fel și scriitorii, care trebuie să trăiască și ei, și nu numai din jurnalism. Nu mai pot trăi din împrumuturi de la Uniunea Scriitorilor. Manolescu e mult mai puțin generos decât era Zaharia Stancu!...

S-ar putea ca tocmai critica să se țină cea mai bătoasă. Măcar în România. În Franța, critica de întâmpinare e din ce în ce mai coruptă. Fiecare editor are criticii săi care îi laudă cărțile și sunt mult mai exigenți cu cărțile celorlalți editori. Critica cea mai bună și cea mai severă e critica universitară, dar ea e rezervată scriitorilor înaintați bine în vârstă sau, mai ales, celor morți. În România am citit articole de critică bune, pătrunzătoare și probabil obiective. Iar în ce mă privește, n-am de ce să mă plâng: în afară de articolele de întâmpinare, s-au publicat vreo opt cărți despre literatura mea – scrise de N. Bîrna (două), M.V. Buciu (două), Ion Simuț, Laura Pavel, Daiana Felecan. Și continuă să se scrie, chiar dacă public din ce în ce mai puțin sau aproape deloc. De pildă, mi-a căzut sub ochi un articol publicat recent în «Apostrof», despre o carte a mea editată prima oară în Franța (în 1972) și abia în 1992 în România (unde a fost de fapt scrisă, începând din 1968): «Zadarnică e arta fugii». Articolul, semnat de Laurențiu Malomfălean, e poate cel mai bun care s-a scris despre acest text. Și, slavă Domnului, s-au scris și alte nenumărate articole despre această carte, nu numai în România, dar și în Franța sau în Statele Unite.

Cu această laudă bicefală (dar la vârsta mea se mai permite...) trec la altă întrebare.

Nu înainte însă de a-ți semnala faptul că diminuarea lecturii are și cauze mai grave, cum ar fi acelea legate de agresiunea civilizației imaginii în care trăim. Ea ne-a furat și continuă să ne fure cititorii. Un fenomen ce nu poate fi stopat. Nu insist, cunoști argu-

mente, cauzalitățile, comoditățile cititorului devenit spectator (privitor) captiv... El lasă deoparte cartea de poeme sau romanul de analiză și se uită la televizor sau se informează – când are motive – nu prin lectură directă, ci din ceea ce îi oferă internetul. Este fără rost să ne jeluim, mai de folos ar fi să vedem ce ar trebui să facem ca să utilizăm mijloacele de seducție media pentru a sprijini lectura poemului sau a romanului. Mă gândesc de mult la această problemă, dar, trebuie să mărturisesc, n-am reușit încă să găsec mijloacele de a convinge vreun post de televiziune românesc care să accepte o emisiune săptămânală dedicată culturii. Toți și toate fac politică. Numai politică. Cultura nu produce rating. Și, dacă nu produce, poate să aștepte. Și dacă așteaptă prea mult, te pomenești că poezia muribundă, de care vorbeai mai înainte, își dă duhul... Tânăra zeiță de pe patul morții nu mai are nici ea răbdare. Vezi, dar, D.Ț. cât de complicate și încurcate sunt ițele literaturii în postmodernitatea pe care, îmi amintesc, am salutat-o cu entuziasm prin anii '80. Chiar și noi, latinii din Orientul european, care, de regulă, primim lucrurile noi cu întârziere.

În rezumat: ce-i de făcut, în acest caz, căci de făcut trebuie să facem ceva? Nu trebuie să lăsăm juna zeiță a poeziei să zacă prea mult pe patul morții...

Ai dreptate: televizorul ne mănâncă timpul liber și ne trebuie multă voință și disciplină ca să-l lăsăm închis. Cel mai bine ar fi să ne lipsim de acest aparat. Și mai grav e pentru tinerele generații care au fost crescute cu televizor încă din timpul alăptării: mama nu se putea lipsi de imaginile acestuia. Când copilul învață să scrie și să citească devine sclavul computerului. E și mai cumplit...

Ce-i de făcut? Nu știi...Poezia nu mai e de mult o «jună zeiță». E o bătrână doamnă care se stinge încetul cu încetul. O doamnă respectabilă pe patul morții... Interesant e că tocmai această postură și aura de noblețe care o însoțește îi atrage pe mulți dintre cei care continuă să scrie poezie. Poezia moare, dar poezii continuă să existe. Pictura de șevalet a murit, dar sunt destui amatori care pictează cu pasiune.

În România nu mai sunt emisiuni culturale la televizor? Nu știam. Nu e prea grav. În

Franța, aceste emisiuni continuă să existe, dar după părerea mea nu asta salvează poezia. Și nici măcar literatura în general. La aceste emisiuni, se vorbește mai ales de romane, aproape niciodată de poezie. Și ce romane! Cele care sunt pe gustul marelui public. Ori, așa cum am spus deja, acest mare public e mai degrabă nociv pentru literatură. Știu că nu e «democratic» să spun asta... Numai că arta e mai presus de democrație. Poate că de aici i se și trage...

„Minimalismul” este, azi, în floare, la noi. Nimeni nu mai vrea să scrie un sonet. Parcă ar fi de rușine. Poetul tânăr pare a renunța totalmente și pentru eternitate la formele de seducție ale lirismului. Îmi amintesc că filosoful C. Noica era intrigat, încă de prin anii '70, de faptul că poetul român renunță la muzicalitatea versului, la rimă, la disciplina formală – în genere. Socotea că acest abandon vine de la francezi. Ei scornesc totul – și ceea ce este bine și ceea ce este rău – în artă. Cum vezi această problemă (*depoetizarea poeziei, tentația „minimalismului”, refuzul „formelor” ca formă în poezia de azi*)? Nu-i și acest programatic refuz al poetului o formă de agonie a lirismului?

Publicul pretinde să citească «aceeași» carte, iar poetul, scriitorul vrea, ori ar trebui să vrea, să scrie, dacă nu de fiecare dată o carte diferită (e de fapt imposibil!), atunci măcar o carte care să se deosebească nu numai în conținut, dar și formal, de cărțile scrise până atunci. Sonetele, rondelele sunt considerate perimate? Încă din timpul lui Noica? Probabil că e adevărat. Deși pe vremea lui Noica scria de zor Leonid Dimov. El a demonstrat că și într-o formă clasică, veche de secole, se poate scrie o poezie inovatoare. Iar Emil Brumaru – ca să dau tot un exemplu... oniric – nici acum n-a renunțat la rimă. Noica nu are dreptate: nu sunt francezii de vină. Dacă asta se poate numi o vină... Mallarmé a scris și după Rimbaud și nu se poate spune că era mai puțin «modern». Ca să nu mai vorbim de Valéry. Eu cred că mai degrabă americanii au lansat versul liber, considerat de unii drept prozaic. Gândește-te la Whitman. Mă rog, nu asta e foarte important. Apoi, nu cred că rima «poetizează». E Virgil Mazilescu mai puțin poetic decât alții din vremea sa? Dimpotrivă...



Whitman renunță, adevărat, la versul cantabil, dar nu renunță la toate formele de incantație, seducție ale poeziei. El se bazează pe puterea de seducție a imaginii, poemul lui sugerează prin acumulare de elemente grandioarea lucrurilor, în timp ce *minimalismul* de azi de care vorbim caută poezia (dar o găsește?) în umilința lucrurilor mărunte. Cel care a adus la noi această experiență (printr-o migăloasă retorică răsturnată) mi se pare a fi colegul nostru de generație, șaizecistul Mircea Ivănescu, cu istoriile lui despre Mopete... „Opțeciștii” cred că el este poetul reprezentativ de după 1945, nu Nichita Stănescu, nici Sorescu, nici Dimov care, în felul lui oniric, este un magician al versului. Părerii. Obstinate părerii...

Mircea Ivănescu devenise, după plecarea mea, bun prieten cu Dimov. Sigur, apreciau amândoi alcoolul. Dar și alții apreciau alcoolul... Eu cred că lui Dimov îi plăcea umorul ironic al lui Mircea Ivănescu. Asta era ce aducea nou Ivănescu. Iar noul contează. Noul e motorul evoluției artei, al literaturii. Noul sfârșeamă cara-

pea unei memorii înțepenite în repetiție. Eu așa cred... Poezia lui Mircea Ivănescu era relativ nouă pentru perioada aceea. Vreau să spun în poezia română.

Nu crezi că mâine sau poimâine poate apărea de undeva, dintr-un obscur Bacău, să zicem, un tânăr care să răstoarne cu poemele lui muzicale, melancolizante sau desperate, minimalismul la modă și, vorba lui Rimbaud, să readucă imaginația lirică la putere? Că eu cred...

Nu cred... Dar s-ar putea să mă înșel așa cum s-a înșelat și idolul criticii literare românești, George Călinescu, în privința lui Bacovia. Și a altora...

Atenție! G. Călinescu, pe care, observ, nu-l ai la inimă (inima spiritului tău literar!), nu-i singurul critic literar român care n-a intuit geniul poetic al lui Bacovia (*geniu* în sensul francezesc al termenului). Nici E. Lovinescu, nici criticii de după el. Abia Perpessicius scapă, o dată, în discursul lui înveșmântat artistic, formula de mare poet. Arghezi l-a acoperit, pur și simplu, cu geniul lui liric fabulos, pe modestul poet provincial. Lovinescu i-a justificat talentul printr-o splendidă imagine (*lacrima zidurilor umede*), dar n-a remarcat faptul că, pe la 1900-1902, Bacovia înnoia, cu mijloacele lui simboliste, substanța și limbajul poeziei românești. Macedonski și Ion Pillat (acesta i-a publicat, în 1916, *Plumb*) au fost cam singurii care și-au dat seama că versurile depresive, rupte ale imitatorului postboudelairian vizitează teritoriul exasperantelor banalități ale existenței. Au venit poeții din generația '60 care au mizat pe Bacovia și, odată cu ei, criticii literari care au justificat, estetic, substanța lirismului bacovian. Cine ne poate spune că n-o să apară un alt tânăr necunoscut care, în timp ce noi deplângem agonia poeziei, iar minimaliștii dezgustați de marile concepte lirice și de frumusețea formală a versurilor, notează borcanele din debaraua existenței curente, cine, zic, ne poate convinge că un tânăr geniu se ivește cine știe unde și, vorbind de iubire și de uimirea lui existențială, va scrie un poem muzical memorabil? Noi, românii, ratăm multe, mai puțin poezia. Cu poezia am stat totdeauna bine.

Așa e! În literatura română, poezia a fost mult timp superioară prozei. În ultima vreme însă e mai complicat. Am citit câțiva prozatori foarte buni: Cimpoeșu, Dan Perșu. Mai sunt desigur și alții. Repet, cunosc prea puțin literatura contemporană. Totuși, dacă iau exemplul lui Cărtărescu, recunosc că-l prefer ca poet. Nuvelele lui sunt foarte bune, dar eu îi prefer poezia din anii 80-90. Îmi plac deasemenea poezii clujeni, de pildă Marta Petreu, Ion Mureșan pe care i-am tradus în franceză.

D. Țepeneag, când te întreb, la telefon, ce mai scrii, îmi răspunzi, invariabil, că ai încheiat socotelile cu literatura. Nu te cred că vei fi în stare de acest sacrificiu (și nici nu-ți doresc să reușești!), dar te întreb: ce pregătești după *Camionul bulgar*? Cât crezi că durează agonia romanului?

Nu te mint... Și nu exagerez... Nu mai am nici destulă forță, nici idei cât de cât noi care să-mi dea ghes... Dacă vrei, îți mărturisesc un secret: al lui Polichinelle. De vreo zece ani scriu un «jurnal» care se cheamă «La spartul târgului». Carnetele conținând primii ani (sau dischetele, nu mai știu exact) le-am donat Bibliotecii Academiei. Sper să nu se piardă! Mai am și texte începute și lăsate de izbeliște. Poate că voi relua și voi încerca să isprăvesc unul din ele. Un roman. Nu neapărat despre moarte. Un roman de moarte, cum ar zice Kierkegaard. Dar va rămâne postum ca și jurnalul. Și probabil neisprăvit.

În prezent, coordonez o colecție de filozofia religiei la Editura Tracus Arte, unde îmi public și OPERE – nu complete, bineînțeles. Aș vrea să se știe că mai întâi am făcut această propunere la Editura Polirom, unde am publicat mai multe cărți în ultimii ani, inclusiv ultimul meu roman. L-am contactat pe prolificul critic literar Daniel Cristea Enache, căruia i-am înmănat spre lectură primul volum, intitulat «Proză scurtă». Cu mult aplomb și lăudabilă sinceritate, criticul m-a refuzat spunând că publicul nu e interesat de literatura mea, iar el n-ar vrea să rămână cu cărțile nevândute. Iată un critic literar preocupat într-adevăr de rentabilitatea literaturii.

Bun, am înțeles, te-ai întors la filozofie. Ții, totodată, un jurnal și te gândești, totuși, la un roman. E bine. Ai talent de diarist (dovadă *Un român la Paris*) și inteligența ta



artistică este suficient de malițioasă ca să fixeze corect moravurile lumii în care trăiești. Mi-a plăcut totdeauna în scrisul, dar și în comportamentul tău, sinceritatea puțin răutăcioasă, fuga ta de o sentimentalitate nesupravegheată și de o retorică fără noimă. Sunt calități esențiale în diarism, un gen literar de care m-am ocupat în ultimele decenii. Îți încredințez un secret: țin și eu, de mulți ani, un jurnal intim și, azi, când scriu aceste rânduri, nu știu ce să fac cu el. Să-l distrug, să nu-l distrug, să-l depun, undeva, pentru a fi deschis peste 30-50 de ani? O perspectivă care nu-mi place... Mă opresc, aici, cu această dilemă. În ceea ce te privește, aș vrea să pot citi însemnările tale intime... Nu de altceva, dar să văd ce gândești despre contemporanii tăi...

Când un critic literar scrie «jurnal» e și mai interesant. Jurnalul îi permite să se contrazică, să revină asupra judecăților sale, a verdictelor, uneori pripite, alteori dictate de diverse obligații, printre care prietenia e poate cea mai redutabilă. Sau interesul politic... Și eu aș vrea să citesc

însemnările tale. Trebuie totuși să ne resemnăm, și unul și celălalt. Să lăsăm plăcerea asta urmașilor noștri.

Trecând la altă temă: ați avut alegeri în Franța (primul tur). Am văzut rezultatele. Vechile partide s-au prăbușit. Gauliștii și socialiștii și-au pierdut credibilitatea. Să fie un semn, pentru noi, toți, că lumea europeană s-a săturat de politicianism? Să fie un semn că, după *Brexit*, va urma un *Frexit*? Cum se simte, în acest context tulbure, cultura europeană? Ce șanse îi dai?

Lumea s-a săturat de politicianism, spui tu. Nu știu. E greu de judecat. De pildă, partidul socialist... a fost de soartă greu lovit. Dar nu e prima dată când i se întâmplă. Benoît Hamon, pentru care eu am votat anul acesta (ecologist și cu idei de stângă excelente!) n-a obținut decât 6,8%. De acord. Dar în 1969, Gaston Deferre, candidat la alegerile prezidențiale n-a reușit decât vreo 3%. După 12 ani totuși, Mitterand devine președinte. În ce-l privește pe Fillon, el a pierdut din cauza acuzațiilor, adevărate sau nu, în legătură cu angajarea fictivă a nevastei înainte de-a ajunge prim-ministru sub Sarkozy.

Nu văd cum am putea renunța la partidele politice.

*Altceva s-ar putea întâmpla. Să apară partide politice noi sau cele existente să-și schimbe mai mult sau mai puțin ideologia. De pildă, eu nu mă aș mira ca Partidul Socialist să devină tot mai ecologist. Capitalismul nu poate fi învins decât printr-o politică ecologistă. Egalitatea între oameni e un vis. Probabil imposibil. Pe când încălzirea generală a atmosferei e o realitate tot mai amenințătoare. Tot mai aproape. Confirmată științific. Chiar dacă actualul președinte al Statelor Unite, miliardarul Donald Trump, e în stare s-o nege. Recunosc, Macron nu mi-e simpatic. E un șmecher. A avut, ce-i drept, o idee genială: o lovitură la stânga, una la dreapta. Un gondolier! A fost ajutat și de Holland care în felul ăsta s-a răzbunat pentru umilința de-a fi împiedicat de propriul său partid să se prezinte la alegeri. După *Brexit*, nu va urma nici un *Frexit*. Marine Le Pen nu are nici o șansă să câștige confruntarea decisivă împotriva lui Macron. Poate mai târziu. Peste cinci ani...*

E adevărat, Uniunea Europeană se clatină. Și se clatină mai ales din cauza Angelei Merkel

care a primit cu brațele deschise peste un milion de migranți. Cu ce entuziasm! Cel puțin la început. Pe urmă le-a plătit nu știu câte miliarde turcilor ca să-i rețină pe ceilalți care se pregăteau să vină și ei în paradisul european. Bineînțeles, migrația continuă, deși în proporții mai reduse. Printre migranți se strecoară și teroriști. Iar poporul german nu prea îndrăznește să cârtească. Ce-i drept, Hitler, astrul cel negru, planează și acum deasupra Germaniei, în sfârșit cu chiu cu vai reunită. Nemții de azi trebuie să se arate (să se prefacă!?) cât mai primitivi pentru a nu fi acuzați de rasism. Și să condamne țările din Europa de Est că refuză (de pildă, Ungaria) sau ezită să deschidă larg frontierele. Aceleași țări care au stat mai mult de trei secole sub turci. Budapesta a fost pașalâc. Nici francezii nu sunt dispuși să primească prea mulți migranți. Prea mulți deodată. Altfel, de câteva decenii încoace africanii, de religie musulmană sau nu, fac parte din populația Franței în proporție de câteva milioane. Și totuși Marine Le Pen nu va câștiga. Cel puțin anul acesta.

Cel mai grav va fi peste două-trei decenii când va începe migrația climaterică, iar Europa va fi cu adevărat inoadată. Mă opresc, pentru că pesimismul meu poate deveni insuportabil.

Când răspunsul meu va ajunge la tine, vom cunoaște cine a învins. Nu fac previziuni, pentru că previziunile nu se confirmă mai ales când este vorba de viitor, cum zice un sceptic cu umor. Urmăresc spectacolul francez de la distanță, prin intermediul postului TV France 24 care ajunge și la noi. Eu, personal, îl regret pe Alain Juppé, care – am impresia – reprezintă gaullismul autentic. El trebuia să ajungă în finală, dar n-a fost să fie. Pe scurt, de la distanță, Franța noastră nu arată bine. Sau, mai exact, nu-i bine Franței noastre permissive, tolerante, deschise. Va rezista ea, acum, sub presiunea acestei migrații biblice? Observ că mediul academic francez se arată din ce în ce mai îngrijorat în ceea ce privește interesul național în procesul globalizării. Prietenul nostru, Thierry de Montbrial, președintele și fondatorul IFRI, a publicat, recent, o carte cu acest titlu... Economiiștii, politologii și sociologii francezi pun în discuție politica de la Bruxelles și, în genere, soluțiile globalismului.

Victoria lui Macron n-a fost pentru nimeni o surpriză. Cred că nici pentru prietenul tău Thierry de Montbrial care pare să fie – dar nu sunt sigur, nu-l cunosc: nici pe el nici IFRI – mai degrabă de extrema dreaptă. Marine Le Pen a fost destul de lamentabilă în confruntarea cu Macron. Nu e de mirare că cei mai mulți alegători (66%), mai ales intelectuali, au votat pentru Macron. Nu am nici un fel de simpatie pentru el, mai ales că nu pare să-i pese prea mult de ecologie, dar ce propune Marine Le Pen nu constituie o politică favorabilă Franței: retragerea din Uniunea europeană și întoarcerea la franc. Anglia s-a ținut în marginea Europei și n-a renunțat niciodată la moneda sa. Franța și Germania formează nucleul european. Ele două au construit Europa și au introdus moneda comună. Anglia nu făcea parte din formația inițială. De Gaulle nici nu vroia să audă de Anglia. În Anglia, ca și în Franța lui Marine Le Pen, nu intelectualii au vrut ieșirea din Europa. E complicat...

Un lucru e sigur: Franța e într-o situație economică șubredă, cu o datorie internațională imensă. Nu e în interesul ei să părăsească Uniunea. Macron va încerca să facă reformele pe care socialiștii n-au fost în stare să le facă, bizuindu-se cât de cât și pe sprijinul Germaniei, singura țară europeană cu adevărat bogată.

În discuția noastră anterioară există o mică propoziție („se vorbește azi din ce în ce mai puțin de specificul național”), pe care n-am avut timp, atunci, s-o analizăm. N-ai vrea s-o justifici acum? Este o problemă ce mă preocupă de mai mult timp. Unii confrăți (globaliști „à outrance”) cred că este o falsă problemă. Ei vor să scoată „istoria” din manualele școlare și, în parte, au reușit, înlocuind „istoria” cu tema „comunicării”. Nici literatura nu se simte bine... A dispărut din programa școlară cam tot ceea ce se leagă de istoria literaturii... Argumentul este că nu trebuie să împovăram spiritul tânăr cu asemenea fenomene inactuale... La ce i-ar folosi adolescentului care lucrează pe calculator să învețe, în clasă, despre un roman cu temă rurală? (așa pune chestiunea, îmi amintesc, un scriitor român de succes, azi)... Te întreb, D.Ț., i-ar folosi sau nu?

Și programa școlară franceză pune la îndoială

necesitatea istoriei literaturii. În ce mă privește, istoria rămâne necesară pentru a înțelege literatura care nu are un «adevăr» al ei, indiferent de epocă. Literatura e într-o permanentă mișcare, într-o neîncetată schimbare. Dacă se oprește, bate pasul pe loc, încremenește și moare. E nevoie de istorie. Trebuie explicat cum s-a ajuns de la Cervantes la Robbe-Grillet sau de la Shakespeare la Ionesco. Ori asta face istoria, asta e rolul ei. Repet, pentru literatură, viziunea istorică e mai importantă decât pentru știință unde se caută un adevăr obiectiv, fiecare nouă descoperire în acest domeniu anulează adevărul precedent.

La drept vorbind, această tendință a eliminării istoriei e în concordanță cu mentalitatea populistă a epocii noastre. Literatura nu poate nici ea scăpa mișcării generale a culturii. În ce privește specificul național, nu e cătuși de puțin o falsă problemă. Dimpotrivă. E o problemă la fel de actuală ca și mondializarea de care e strâns legată. Specificul național a devenit important odată cu dezvoltarea tot mai puternică a statelor naționale. Atunci a căpătat amploare, în epoca literaturii zise romantice (clasicismul era mai degrabă mondializant) pe care poate că n-a determinat-o dar oricum a stimulat-o. Pe de altă parte, specificul național e vital pentru literaturile «mici» pe care mondializarea are tendința să le înghită. Literaturile mici nu pot spera să supraviețuiască decât grație specificului național. Șansele sunt minime. Literatura postmodernă impune tot mai puternic uniformizarea culturii, a literaturii. Literatura se va robotiza și ea. Scriitorii, fie și postmoderniștii cei mai conformiști, vor dispărea încetul cu încetul.

În ce privește specificul național, n-am nimic de zis. Este așa cum zici tu. Cam așa gândesc și eu. Există, într-adevăr, primejdia ca globalismul să înghită *culturile mici*. Sper, totuși, ca această nenorocire să nu se întâmple și Europa noastră să rămână o *Europă a națiunilor*, cum voia De Gaulle, nu o *Europă a regiunilor*, cum gândesc s-o facă, azi, comisarilor de la Bruxelles. Să mai spunem că marea cultură europeană se bazează pe diversitatea culturilor naționale și nu pe uniformitatea lor? Nu sunt atât de pesimist ca tine, dar, mărturisesc, sunt și eu, critic și istoric literar, neliniștit în ceea ce privește viitorul culturii naționale. Mă neliniștesc (și



mă irită enorm) nu atât comisarii de la Bruxelles – care nu iau în seamă cultura – cât noii noștri culturnici, părofeți, analiști din interior, care atacă orbește *spiritul național* și suspectează de naționalism (xenofobie) pe oricine zice că *națiunea* nu-i un concept depășit și că tradiția spirituală nu stă în calea progresului în societate și, în genere, a europenismului nostru.

Eu nu sunt neliniștit. Și știi de ce? Pentru că nu-mi fac nici cea mai mică iluzie. Chiar dacă Europa rămâne o Europă a națiunilor, cum zici tu, până la urmă tot nu va putea rezista în fața tăvălugului mondializării. Dar asta nu se va întâmpla... mâine. Nițel mai târziu.

Revin la o întrebare la care, în 2011, n-ai răspuns: crezi că am intrat deja în epoca *post-literaturii* de care vorbește Richard Millet în *L'enfer du roman*?

Cred că da... Numai că Millet nu pare să fi înțeles foarte bine ce este post-literatura. Nu înțelege sau nu îndrăznește să înțeleagă și să vorbească despre rolul cititorului, al marelui public care își impune gustul cu o tiranie proprie

societății capitaliste. Nu mai repet ce-am spus deja... Romanul actual a ucis celelalte genuri literare, spune Millet. Mai grav, a impus un anume gen de roman sub influența romanului american. Aici are dreptate, dar în literatura americană există și scriitori de mare rafinament care, ca să zic așa, nu sunt pe placul cititorilor americani.

Millet e de fapt un scriitor oarecare care se străduie să scrie «frumos». Dar nu scrisul «frumos» contează, nu el va salva literatura. Frumosul n-a salvat pictura. Și asta o știm încă de mult. Avantajul romanului față de poezie e spațiul care îi îngăduie romancierului să construiască și să se apropie de muzică. Spațiul acesta permite și ajută să se exprime noul. Iar noul face să avanseze literatura, așa cum tot el o apropie de sfârșit. Cum spunea un filozof german: «Căutarea disperată a lui novum se termină în nihil.» Asta mulți n-au înțeles. Nici Millet. El se arată pesimist, repetându-se în formule nu totdeauna strălucite. S-a spus despre el că e «Cioran du pauvre». De fapt, el nu e un teoretician al literaturii. Dar oare Cioran e un adevărat filozof?

Evident. Cioran nu-i un teoretician al literaturii, dar este *un creator* în literatură, prin limbajul lui, miraculos, care dă un sens nihilismului său, altfel greu de acceptat. Este, apoi, „un adevărat filosof”,? Este un moralist care se îndoiește de folosul filosofiei. Deci, un filosof.

Ar fi fost mai corect să spun că nu e filosof în sensul clasic al cuvântului. E un filozof al vieții, oarecum ca Nietzsche, un Lebensphilosophie. Ca Nietzsche și ca urmașii acestuia precum Scheler, Bergson. Numai că vine după... E un fel de urmaș al urmașilor. Și atunci despre Millet ce să mai spun? Pentru mine, Millet nu e o referință de luat în seamă.

D.Ț., ai împlinit de curând 80 de ani. Te felicit. Mulți înainte. Cum se simte „spiritul eretic”, oniric, dizident, acum, la vârsta înțelepciunii? Observ că tinerii critici vorbesc bine de *onirism* și că, în genere, în ciuda spiritului tău eretic, ai mulți prieteni. Ca să-l citez pe Barthes, ți-au reușit și ție *prietenii-le*, nu numai ideile. Dovadă chiar ideea de onirism. S-au strâns în jurul ei și scriitorii care vin din alte zone ale imaginarului epic și din alte stiluri. Mă gândesc la Sorin Titel și la Emil Brumaru.

Emil Brumaru a fost oniric de la bun început. Aș putea spune că la el onirismul e mai vizibil și mai ușor de semnalat decât la Mazilescu. Nu pot să uit când a venit la Dimov acasă (unde eu eram aproape tot timpul în perioada aceea) și ne-a spus: Și eu sunt oniric! Iar în privința lui Sorin nu ai nici aici cu totul dreptate. Sorin Titel a avut perioada lui onirică. Romanul care i s-a publicat la Paris («Lunga călătorie a prizonierului») e un roman oniric. Și nu e singurul. Mie îmi place și mai mult «Dejunul pe iarbă», un text hipermodern de un mare rafinament. Îmi pare bine ce-mi spui despre prietenie. Altcineva mai puțin binevoitor decât tine ar putea obiecta că m-a ajutat distanța și timpul relativ scurt pe care mi-l petrec în țară să-mi păstrez prietenii. Dar să știi că și în Franța am prieteni, aceiași de ani și ani de zile. E foarte simplu de explicat. În prietenie, în general, ca și în prietenia literară, eu mi-am impus următorul principiu pe care cred că în majoritatea cazurilor l-am respectat: îi cer fiecăruia atâta cât poate să dea, nu eu fixeaz limitele generozității amicale.

Principiu bun. Roditor. „Exilul” tău parizian (pun între ghilimele termenul, pentru că știu că nu te consideri un exilat) te-a ajutat, totuși, să-ți menții prietenii literare românești. Distanța conservă, uneori, amicițiile literare, altfel foarte schimbătoare în zona noastră. După 1989, s-au produs, la noi, multe divorțuri în lumea literară. Eu, personal, nu mă pot lăuda azi cu prietenii mele. Le-am pierdut aproape pe toate după 1990. Mi-au reușit mai mult ideile decât prietenii. Asta ca să rămân la observația lui Roland Barthes. N-am reușit însă să mă cert cu tine. Este un succes. Recunosc.

Nu mai repet ce-am spus mai înainte. Deși constat că nu citești foarte atent răspunsurile mele...

Și, acum, o întrebare gazetărească: te simți bine în lumea de azi? Crezi că inteligența românească (atât de dezbinată, *indușmănită*, sfârtecată de uri abisale și de complexe) mai poate avea un cuvânt de spus în societatea românească și, dacă îl spune, mai poate fi ascultată?

Uiți că eu trăiesc aici, în Franța, nu în România. Sigur că am constatat și eu dezbinarea și violența în relațiile dintre scriitori. Am trăit și eu cât de cât această violență (ură e prea mult spus), vreau să spun chiar și după căderea comunismului (chiar să fi fost comunism?). Dar cum am spus mai sus, în legătură cu prietenii, eu am o atitudine care și mai ușor de păstrat când e vorba de neprieteni (nu sunt mulți...): sunt calm și răbdător, ca să nu zic nepăsător... Sigur, în privința asta, faptul că trăiesc aici mă ajută enorm. Și încă ceva. Trebuie să recunosc că nici eu nu sunt un sfânt. Am intrat în polemici destul de violente, câteodată poate exagerate. De exemplu, Nicolae Manolescu probabil că nu merita atâta încrâncenare polemică din partea mea.

Dar nici încrâncenarea lui și a altora nu-i de recomandat. Am auzit că nu te-a introdus în *Istoria literaturii* lui. Te-a trimis la *dicționar*. Ești mulțumit, înțeleg, cu acest nou exil! Te simți bine?

Te rog să mă crezi că puțin îmi pasă. Și de altfel nici nu văd ce aș putea face. Oricum, eu nu am nimic de pierdut. El riscă: în prezent, dar

mai ales în viitor. Își riscă reputația lui de critic, de mare critic literar. Într-un fel îl admir pentru curajul de care dă dovadă. Ori poate e sincer, crede într-adevăr că nu merit să ocup un loc, alături de atâția alții, în Istoria literaturii române. Și-atunci ce-ai vrea să zic? Te las pe tine să-ți exprimi indignarea. Tu ești critic și autor de istorie literară...

Se vor împlini, nu peste mult timp, trei decenii de la căderea comunismului. Revin la întrebarea de mai înainte: ce-a câștigat, ce-a pierdut cultura română? Ce-am ratat în regimul libertății? Generațiile interbelice au avut doar două decenii pentru a se exprima... Și știm azi ce-au reușit să facă în cultură... Noi ce lăsăm în urmă în afară de conflictele noastre?

Cum aș putea răspunde la această întrebare? E adevărat, că aparent nu avem nicio șansă când ne comparăm cu generația interbelică. Dar dacă ne gândim mai bine nu e chiar așa. Să nu uităm că generația noastră – și chiar încă două generații după noi – ne-am format în timpul așa-zisului comunism. Și totuși cât de cât ne-am descurcat. Nu e numai grupul oniric pe care l-aș da de exemplu. Nicolae Manolescu – că tot l-am pomenit, vorbind despre polemici – a fost în timpul ceaușismului un critic excelent. Și aș spune că, în general, criticii s-au descurcat nesperat de bine în epoca aceea. Criticii de la «România literară» (Valeriu Cristea, Eugen Simion, Lucian Raicu, Sami Damian) și nu numai. Și trebuie să recunoști că ei aveau sarcina cea mai ingrătă. Dar au fost și poeți și romancieri foarte buni și care au făcut regimului concesiile relativ mici: de la Marin Preda și Nichita Stănescu, până la Mircea Ciobanu. Un poet ca Sorin Mărculescu, un prozator și eseist ca Livius Ciocârlie n-au făcut niciodată nici cea mai mică concesie regimului. Și nu sunt numai ei. Dacă nu înșir aici și numele altora e pentru că au fost într-adevăr destul de mulți.

Vrei să-ti spun ceva? Dintre marii scriitori interbelici care au apucat comunismul unii m-au dezamăgit. Până și Sadoveanu, când a scris «Mitrea Cocor». De ce l-a scris? Și el și alții puteau foarte bine să tacă, cum a încercat să tacă Arghezi (care și-a dat în petec la spartul târgului!), pentru că ei își făcuseră opera. Sigur, nu-i condamn, pentru că perioada aceea a fost cumplită. Mulți au tăcut pentru că zăceau în închi-

sori.

Mai scuzabili, pentru că mult mai vulnerabili, erau scriitorii care debutau în acea perioadă. Ei nu aveau nimic pus de-o parte. Atunci își creau opera. Ar fi putut să scrie pentru sertar. Unii așa au făcut. Dar criticii? Cum să scrie pentru sertar? Unii dintre ei, printre care și critici ca tine sau Valeriu Cristea au rezistat onorabil. Și alții. Dimov, de pildă, a tăcut toată această perioadă. Dimov a debutat la 40 de ani, în 1964, când începuse deja destinderea. Mai înainte nu făcuse decât o singură încercare, câteva poeme despre Horia, concesive, dar nu partinice. După ce ne-am cunoscut, scriam amândoi pentru sertar, mai exact spus, unul pentru celălalt și eventual pentru cei câțiva prieteni din jurul nostru.

Și a mai fost Blaga!

În ultimii ani ai dictaturii ceaușiste au apărut tineri poeți excelenți; pe unii dintre ei (Cărtărescu, Iaru, Dinescu etc.) i-am tradus și publicat aici, în Franța, încă de atunci.

Recitesc întrebarea și îmi dau seama că amărăciunea ta ține mai ales de ultima perioadă pe care, din păcate, o cunosc mai puțin. Dar aș putea cita și aici numele câtorva poeți care îmi plac, dovadă că i-am tradus în franceză. Sau prozatori. Dacă vrei să știi, scriitorii români de după război au fost incomparabil mai mult traduși decât cei din generația antebelică. Tu, de pildă, ai fost cu mult mai mult tradus în franceză, engleză și alte limbi, decât idolul tău George Călinescu. Aștept să mă contrazici...

Uite că nu te contrazic. Observ, totuși, că nu zici nimic despre criticii literari. Îi citezi doar pe aceia care au scris cărți despre tine. Te înțeleg. Dar nu ei, am impresia, te-au impus ca scriitor, critic vorbind, și nu ei au luptat pentru recunoașterea onirismului. În jurul acestui grup literar (să-i spunem astfel) s-a dus o mică bătălie. Câștigătoare, în cele din urmă. Chestiunea cu marii scriitori care „și-au dat în petec” – cum zici tu – „la spartul târgului” (au ales „Academia”, cum spune Virgil Ierunca, nu „Temnița” – adică refuzul de a scrie sub comunism!), este tratată, de regulă, în chip maniheistic. N-o putem discuta, aici, în chip obiectiv, estetic și moral. S-o lăsăm pentru altă dată sau s-o lăsăm pentru alții, pentru procurorii noștri morali, de pildă, care s-au specializat în revizuirile est-etice. Aș vrea să ne întoarcem



la biografia omului care scrie, dar nu știu dacă dialogul nostru nu s-a întins prea mult... N-ai vrea să-ți faci acum, la 80 de ani, un autoportret? Și să spui cititorilor tăi ceva ce nu știu încă despre tine? Cum se vede, la 80 de ani, lumea de azi, de la Paris? Citesc articolul unui politolog italian, Giovanni Salvatori, și aflu că *multiculturalismul* a eșuat și că *monoteismul teocratic* islamic este total incompatibil cu democrația europeană. În concluzie, zice el, politica „porților deschise” este nefastă... Politologul citat propune închiderea lor și, în plus, recomandă o *Europă confederală* compusă din primele șapte țări membre. Celelalte, 19, să dispară din combinație. Să revină la locul lor. Cum vede și cum judecă un om de cultură din Est, instalat de 30-40 de ani în Occident, astfel de profeții sumbre? Este și Europa comunitară în agonie, nu numai literatura?

Are dreptate Salvatori. Dar nu știu dacă ideea lui ne poate salva. Cele șapte țări, în frunte cu planturoasa Germanie, sunt cele care au des-

chis larg porțile Europei. Iar când țările de care vor să se descotorosească n-au acceptat să primească migranți, s-au arătat foarte indignate. S-au prefăcut că nu știu că cei mai mulți migranți nici nu vor să se oprească în țări prea sărăcăcioase pentru visul lor european. Ipocrizia intelectualilor occidentali în legătură cu acest subiect mă scoate din sărite.

Mai grav e că salvarea migranților care plătesc bani grei pentru a traversa Mediterana pe vase șubrede și neîncăpătoare a devenit o afacere pentru organizațiile care veghează și-i salvează de la înec. Au apărut, în Italia și-apoi în Franța, mai multe articole în acest sens.

Ce să spun? Literatura e în agonie, dar nu contează: cei mai mulți nu au habar sau nici nu le pasă. În schimb, cei mulți, telespectatorii și cititorii de romane polițiste, resimt pe pielea lor invazia «monoteiștilor teocratici»; în curând nu vor mai putea suporta, iar generoșii politicieni și industriașii care au nevoie de mână de lucru ieftină, vor fi siliți să țină seama.

București, 2 mai 2017

Neoavangardistul clasicizat

Abstract

A optzecea aniversare a nașterii lui Dumitru Țepeneag, foarte important și original scriitor, oferă prilejul unei recapitulări sintetice a operei sale și unei sublinieri a însemnătății, originalității și valorii acesteia. Scriitor novator, așa-zicând rebel, neoavangardist, Dumitru Țepeneag a fost canonicizat și clasicizat. Animator, alături de poetul Leonid Dimov, al unui curent literar – „onirismul estetic” sau „structural” –, lider al „grupului oniric”, și teoretician al esteticii onirismului, Țepeneag a ilustrat prin propria operă radical înnoitoare pe care o preconiza. A publicat volume de proze scurte, romane. Ostracizat de regimul comunist, exilat în Franța, a devenit și scriitor francez, publicând opere în limba franceză (unele — sub pseudonimul Ed Pastenague). Din 1990 a scris din nou în românește și a fost treptat recunoscut ca una din valorile de prim rang ale prozei române contemporane.

Cuvinte-cheie: Dumitru Țepeneag, Ed Pastenague, onirismul structural, literatură română, literatură franceză, neoavangardă, proză literară, octogenar.

The eightieth anniversary of Dumitru Țepeneag, a prominent and original writer, offers the opportunity for a synthetic evaluation of his oeuvre, that can fully highlight its significance and originality. An innovative writer, a member of the neo-avant-garde, a so-called rebel, Dumitru Țepeneag has been „cannonized” and „classicized”. The animator (together with the poet Leonid Dimov) of a new literary movement and school, called “aesthetic oneirism” or “structural oneirism”, the leader of the “oneiric group”, and the theoretician of oneirism aesthetics, Țepeneag illustrated his principles in his highly unorthodox literary works. Having published short stories, novellas and novels, ostracized by the communist regime and exiled in France, he started to write and publish in French (sometimes as Ed. Pastenague). Since 1990 he has returned to writing in the Romanian language and has gradually been granted recognition as one of the main representatives of Romanian contemporary fiction.

Keywords: Dumitru Țepeneag, Ed. Pastenague, Romanian oneiric literature, French literature, neo avant-garde, literary prose, octogenarian.

Fără îndoială, aniversările „rotunde” ale unui scriitor nu constituie în sine un temei de valorizare suplimentară ori de elogiere mai răspicată a operei respectivului autor. Împlinirea unei vârste nu reprezintă vreun merit literar, și, după cum remarcam cu alt prilej, dacă un creator e demn de admirație la, de exemplu, 70 de ani, atunci a fost și la 69 și va fi și la 71, și poate fi elogiât ori de

câte ori e cazul, nu neapărat la sorociri „rotunde” cifric. Totuși, este evident că acele, cu oarecare scepticism primate deseori, rotunde aniversări oferă un prielnic prilej de evocare, de reiterată elogiere și reamintire a înfăptuirilor celui sărbătorit, fiindcă, bineînțeles, atunci când e vorba de mari valori, de opere „clasicizate” (chiar dacă relativ recente), în orice moment „este cazul”

să fie pomenite și readuse în atenție, ocaziile calendaristico-biografice oferind doar pretextul săvârșirii unei reamintiri, unei omagierii explicite oricând oportune.

Așadar, Dumitru Țepeneag a devenit octogenar. Țepeneag, un clasic al literaturii noastre extrem-contemporane, un clasic al „rebeliunii” literare, al revoltei novatoare, un clasic al marii literaturi izvodite în românește în deceniile din urmă. Un „clasic” în perpetuă mișcare, un clasic „în răspăr”, nicicând înțepenit, nicicând hieratizat convențional în niscai postură comod-prestigioasă și „definitivă”. Un neoavangardist clasicizat. De altfel, importanța lui Dumitru Țepeneag pentru literatura română contemporană o depășește pe cea a operei proprii, datorită caracterului de pionierat al demersurilor lui și, pe de altă parte, rolului său de „catalizator” pentru adeziunea programatică a unui întreg grup de scriitori la căile înnoirii radicale. Partizan declarat al unui proces pe care îl numea „sincronizarea conștiință a literaturii noastre la evoluția literaturii moderne universale”, Dumitru Țepeneag (născut la București, la 14 februarie 1937), a contribuit prin propriile scrieri – publicate în momentul prielnic de la mijlocul deceniului al șaptelea – la acea „sincronizare”. Formula lui Dumitru Țepeneag era – la începuturile activității lui literare – cea a unei proze poetice, antirealiste. Ea nu poate fi „redușă” la modalitățile de proză fantastică, alegorică sau simbolică manifestate anterior, și nici asimilată avangardei „istorice” (suprerealismului, de pildă), căci, deși se raportează implicit la avangardă, relația e una nu de continuitate, ci de contestare, de ruptură. Era vorba de o modalitate prozastică, pe atunci, la noi, nouă, asemănătoare și convergentă (fără să reprezinte o imitație servilă) cu orientări ale extremei modernități înregistrate, în epocă, pe plan mondial. Animator, alături de poetul Leonid Dimov, al unui curent literar – „onirismul estetic” sau „structural” –, lider al „grupului oniric”, și teoretician al esteticii onirismului, Țepeneag afirma că scriitorul oniric recurge la vis în cu totul alt fel decât au făcut-o romanticii și suprarealiștii: pentru el, visul nu e un simplu rezervor de imagini, ci un îndreptar legislativ. Debutând în



prima jumătate a anilor șaizeci, în periodice, publicând în anii următori volume de proze scurte de o frapantă originalitate, opere novatoare, marcate de experimentalism, scriitorul, pronunțându-se, de pe poziții tot mai radicale, pentru o liberalizare (estetică și culturală, dar și politică) mult mai amplă decât cea, limitată, pe care era dispus s-o conceda regimul, devine un personaj incomod, indezirabil, hărțuit de autorități. Volumele sale de proză scurtă, onirică, *Exerciții* (1966), *Frig* (1967), *Așteptare* (1972) sunt și rămân – să nu ne ferim de „cuvinte mari”, chiar de vor fi fiind banalizate! – niște nestemate în tezaurul literaturii noastre. În 1975, în urma radicalizării atitudinii sale protestatere, scriitorul a fost exilat de regimul ceaușist, fiind privat de cetățenia română fără ca el să fi cerut acest lucru. Timp de aproape două decenii, scrierile sale – și, bineînțeles, comentarea lor sau simpla referire la ele aveau să fie interzise în România.

Alungat din spațiul geografic și cultural național, scriitorul și-a continuat activitatea literară în Franța, mai întâi în limba română, ulterior și în limba franceză (sub numele său sau sub pseudonimul Ed Pastenague). Și, de la povestiri și nuvele, a trecut la roman.

Pentru primul său roman, *Zadarnică e arta fugii* (publicat pentru prima oară în tra-



ducere franceză, în 1973, iar în versiune originală în 1991, Premiul Uniunii Scriitorilor), scriitorul și-a însușit, mânuind-o cu mare virtuozitate, în mod creator și, de fapt, original, tehnica acreditată în epocă de unii reprezentanți ai „Noului Roman Francez”. Cartea a fost comparată, pe bună dreptate, cu cele mai bune romane ale lui Claude Simon. Totuși, nu trebuie insistat excesiv asupra asemănarilor și posibilei, foarte probabilei filiații: romanul lui Dumitru Țepeneag se distinge în primul rând prin marcata lui originalitate. E vorba de o proză a circularității temporale sau, mai bine zis, a simultaneității. Lectura adecvată e una de tip „poetic”, segmentele componente ale textului interacționează generând metafore prozastice.

Capodopera de romancier a lui Dumitru Țepeneag din prima lui perioadă de creație e, probabil, *Nunțile necesare* (1992, premiul Academiei Române), o „rescriere”, în cheie postmodernă, cu tehnica narativă specifică scriitorului, a unui mit fundamental al culturii tradiționale românești: *Miorița* (cu refe-

rire intertextuală și la poemul lui Ion Barbu *Ritmuri pentru nunțile necesare*). Tratat sub semnul derizoriului, în registru familiar și chiar trivial – ciobanului mioritic îi este substituit un profesor de țară, pe nume Ciobanu, căruia doi colegi răuvoitori, Pădureanu și Munteanu, îi urzesc „moartea” social-profesională, respectiv destituirea pentru imoralitate, „oia năzdrăvană” e o fetiță cu care protagonistul are relații erotice vinovate etc. –, prin împletirea originală a tehnicilor și procedeelelor proprii onirismului, textualismului și „Noului Roman”, mitul e revitalizat pe coordonatele actualității. Secvența finală, memorabilă, reprezintă o „nuntire cosmică” tulburătoare, construită în registrul carnavalescului tragic și al onirismului alegoric, „replică” validă la alegoria morții din finalul celebrei balade folclorice. Cartea e, astfel, nu numai o macrometaforă națională, ci și o paradigmă a experiențelor umane, cu împletirea lor de umbră și lumină, de cădere și de elevare, de mizerie și de aspirație spre puritate și mântuire. Gravă prin miza tâlcurilor ei esențiale,

ea aspiră să realizeze, asemenea tragediei grecești, dar și atâtor mari autori moderni, prin paradoxul eufemizant propriu artei, prin **katharsis**, sublimarea tumultului amorf al existenței într-un moment de fericire dificil cucerit. Modalitatea aleasă e cea a exaltării derizoriului, cultivarea registrului carnavalesc. Apoteoza carnavalesc-tragică din final, năucitoare epifanie glorios-derizorie, rămâne unul dintre cele mai remarcabile spectacole de artă literară.

Următoarele cărți ale prozatorului – prima, *Le mot sablier/Cuvântul nisiparniță*, 1984, bilingvă, scrisă în parte în limba română, în parte – în cea franceză, conform unei formule probabil unice, oricum rarissime, în literatura universală, celelalte, *Roman de gare/Roman de citit în tren*, 1985, și *Pigeon vole /Porumbelul zboară*, 1989 – în limba franceză – sunt opere de valoare și de mare interes în cadrul literaturii extrem-moderne. Cred că se cuvine să insistăm un pic asupra originalității realmente uluitoare a cărții *Cuvântul nisiparniță*. carte în sensul cel mai propriu bilingvă, al cărei text începe în românește și se sfârșește în franțuzește, după ce, de-a lungul paginilor, cele două limbi se alternează sau se amestecă în proporții variabile. *Cuvântul nisiparniță* este o operă-document, o cronică-demonstrație a trecerii de la o limbă de expresie la alta. Un „experiment” izbutit. E un text care își ilustrează propria referință, o narațiune a cărei temă de căpetenie – sau subiect „adevărat” – este propria producere.

După decembrie 1989, când scriitorul s-a putut întoarce în țară și a reluat nestingherit legătura cu viața literară românească, când și-a „repatriat”, prin publicare în limba română, opera publicată în timpul exilului, Dumitru Țepeneag a revenit la scrisul în românește, îmbogățind literatura națională cu un puternic ciclu romanesc, o trilogie formată din romanele *Hotel Europa* (1996), *Pont des Arts* (1998) și *Maramureș* (2001), care s-a impus drept una dintre cele mai însemnate înfăptuiri ale prozei noastre de azi. După câțiva ani de tatonare din partea receptării, trilogia romanescă deschisă de *Hotel Europa* a fost practic „canonizată”, fiind recunoscută drept una din operele de primă importanță a literaturii românești contemporane.

Fiecare din cele trei romane are particularități, care au fost depistate de critică. Primul ar fi cronică unei goane generale spre Vest, al doilea ar fi mai degrabă static, stagnant, fiind nu un roman al faptei, ci unul al lecturii (al lecturii... precedentului roman al lui Dumitru Țepeneag, pe care personajele l-au citit și îl comentează și interpretează), în fine *Maramureș*, în chip simetric față de *Hotel Europa*, înfățișează o goană (a unor personaje din cele mai diferite, pitorești și „reprezentative” totodată, în frunte cu însuși personajul numit „Autorul,”) către „Est”, mai precis către un sat din Maramureș, totul încheind-se printr-o carnavalescă epifanie burlesc-gravă (înrudită cu finalul de la *Nunțile necesare*, de data aceasta „nuntirea cosmică”, grotesc-„mioritică”, fiind reprezentată de „moartea Autorului” ori, mai precis spus, de ridicarea lui în slavă la bordul unui OZN). Toate manierele și tehnicile de scriitură utilizate anterior de prozator („onirismul”, alegorismul liric, tehnica „noului Roman” etc.), precum și formule anterior repudiate ori evitate de el (scriitura așa-zis „realistă”, parodia romanului polițist, recursul la arsenalul mitului modern despre extraterestri și OZN-uri ș.a.) sunt combinate și orchestrate magnific în această trilogie flamboiantă și copleșitoare, care oferă o relevantă aplecare asupra unor chestiuni fundamentale ale actualității și ale omenirii de totdeauna, examinate și „tratate” literar sub semnul postmodernismului radical.

Trilogia inaugurată prin *Hotel Europa* reunește, împletește, pune în interconexiune, exploatează simultan două filoane (maniere, viziuni, formule, seturi de procedee și tehnici, strategii, modalități de scriere, estetici aplicate – putem să le spunem cum vrem!...) de mult familiare scriitorului, și anume onirismul și textualismul, cărora li se adaugă, în premieră la Dumitru Țepeneag, ceea ce am putea numi „realism”. Nu realismul „tradițional” ca atare, dar o modalitate de adecvare și referire la „real” convergentă cu acela, cochetând, însă, și cu zona literaturii-document (vizând realitățile europene din primii ani nouăzeci). Fără nicio îndoială, trilogia romanescă deschisă prin *Hotel Europa* i-a adus lui Dumitru

Țepeneag, recunoașterea deplină ca scriitor de elită, de primă importanță în literatura noastră contemporană. Fiindcă, lucru evident, recunoașterea scriitorului în calitate de creator de prim rang a fost tardivă, întârziată de necunoașterea scrierilor lui în spațiul cultural și lingvistic căruia îi aparține, necunoaștere provocată de dramaticul lui traseu biografic. Unul dintre artizanii marcantă ai „sincronizării” literaturii române, în anii '60, cu literatura universală modernă, șef de „școală” literară, ulterior franciror neobosit pe frontul înnoirii prozei, precursor al textualismului optzecist, revelator implicit (prin perfecta lui integrare temporară, fără stridențe, într-o literatură europeană prin excelență „occidentală”, cea franceză) al europenității literaturii noastre, Dumitru Țepeneag a fost, din cauza ostracizării la care a fost supus, ignorat timp de aproape două decenii în țara lui, în rândul cititorilor și criticilor români. Dar revenirea, „repatrierea”, recuperarea (timpului pierdut!) au fost – când le-a venit vremea – relativ rapide și eficiente. Marele scriitor (re)apărut – ca prin minune! – în arena literară de baștină, din care lipsise fără voia lui, a stârnit interesul publicului iubitor de literatură și al comentatorilor profesioniști, și este, cred, suficient de relevantă consemnarea observației că opera lui a suscitât, în perioada anilor de după 1990, un foarte mare număr de comentarii critice (cronici, articole, studii și eseuri, apărute în periodice dar și în volume, fiindu-i consacrate de altfel, mai multe volume monografice, consistente, de critică literară), el fiind, probabil, sub acest raport, „campionul” necontestat al perioadei postdecembriste, în rândul colegilor lui de generație.

Recunoscute finalmente drept capodopere, romanele trilogiei care i-a sporit gloria au fost urmate de ale creației, nu mai puțin însemnate, dovedind din nou remarcabila capacitate a autorului de a se autoexplora, de a-și reajusta neobosit instrumentele și procedările, de a se „reinventa” fără preget, bineînțeles că pe tărâmul deja configurat al obsesiilor, obiectivelor și metodelor lui de creație esențiale și caracteristice. Prin așa-zis „micul” roman *La belle Roumaine* (2004), acuzat inoportun de unii comentatori de a fi

lipsit de „suflu epic”, opinie consecutivă unor lecturi inadecvate, prozatorul își vedește din nou determinarea stăruitoare de a aborda sub aparențe „mărunte” subiecte de fapt copleșitoare (respectiv tema *inconsistenței sinelui*, a evanescenței eului, a precarității individului ca instanță a percepere a propriei sale coerențe și a „controlului” propriei vieți în lume, tema, „scandaloasă”, a sensului vieții...), și își demonstrează iscusința de a o face în chip admirabil, dând o bijuterie de rafinament prozastic, care e o carte despre viața ca un rol recitat, despre textierul și regizorul ei prezumat și despre așteptare, fiind totodată chiar și un roman „de spionaj”, dar de spionaj metafizic, de spionare a transcendenței goale...

Următorul roman al autorului, *Camionul bulgar*, apărut în 2010, este o nouă piesă de mare forță (sub aparențe contrare, de fragilitate și evanescență) și de extrem rafinament a bibliografiei prozatorului, textul constituind o împletire de considerații de teorie literară și ilustrarea, demonstrarea lor în compunerea, în generarea efectivă a romanului. Esențializând, se poate spune că acest roman – un „autoroman onirist-ironist”, ca să recurgem la o formulare a criticului Laurențiu Malomfălean, care, într-un excelent comentariu, releva între altele că ar fi „adevărat colaj, înglobând jurnalul, meta-romanul și ficțiunea, conversațiile telefonice, scrisorile și mailurile, teoria literară, fragmentele din ziare și proverbele turcești” – este o sinteză, un fel de „rezumat” ostensiv, de actualizare autospeculară, în *racccourci*, a întregii creații a prozatorului. După unele opinii, el ar reprezenta sfârșitul literaturii, al literaturii așa cum ne-am obișnuit s-o cunoaștem până acum.

Mai nou, în cercuri amicale, în împrejurări informale, scriitorul afirmă că nu mai publică, că nu va mai publica. Nu pretinde că și-ar curma activitatea literară, respectiv practica scripturală, însă promite că nu va mai publica nimic, lăsând decizia eventualei publicări în sarcina posterității. Însă, cred, promisiunea nu poate fi luată neapărat serios: sinceră, fără îndoială, ea poate fi oricând anulată de o surpriză editorială, eventual de proporții... Cine știe...

La mulți ani, Dumitru Țepeneag!

Bianca BURȚA-CERNAT

Literatura nonconformismului autentic

Abstract

Articolul este prilejuit de împlinirea vârstei de optzeci de ani de către D. Țepeneag. Teoretician al onirismului autohton, romancier, eseist și traducător, „exilat” politic în Franța până în 1990, sărbătoritul este semnatarul unei întinse opere literare scrise în limbile română și franceză, începută în urmă cu aproape o jumătate de secol: *Exerciții*, *Frig*, *Zadarnică* arta fugii, *Nunțile necesare*, *Cuvântul nisiparniță*, *Roman de citit în tren*, *Porumbelul zboară*, *Hotel Europa*, *Pont des Arts*, *Maramureș*, *La belle Roumanie*, *Camionul bulgar*.

Analiza planurilor narrative și surpinderea neonconformismului practicat de scriitor în cel din urmă roman al său, Camionul bulgar, fac obiectul prezentului text.

Cuvinte-cheie: Aniversare, literatură, roman, onirism, nonconformism, Țepeneag.

*The present article is dedicated to D. Țepeneag's 80th anniversary. A novelist, essay writer and translator, the autor of theoretical writings on oneirism in Romanian literature, a political exile in France before 1990, the celebrated writer has rounded up a vast literary oeuvre written both in Romanian and French, over almost half a century: *Exerciții* (*Exercises*), *Frig* (*Cold*), *Zadarnică* e arta fugii (*Vain is the Art of the Fugue*), *Nunțile necesare* (*The Necessary Weddings*), *Cuvântul nisiparniță* (*The Hourglass Word*), *Roman de citit în tren* (*A novel to Read on the Train*), *Porumbelul zboară* (*Pigeon Post*), *Hotel Europa*, *Pont des Arts*, *Maramureș*, *La belle Roumanie*, *Camionul bulgar* (*The Bulgarian Truck*).*

The present text offers an analysis of the narrative levels and the writer's non-conformist discourse in his latest novel, Camionul bulgar (The Bulgarian Truck).

Keywords: Anniversary, literature, novel, onirism, nonconformism, Țepeneag.

Scriitorului Dumitru Țepeneag nu-i plac prea mult, din câte îmi dau seama, articolele-bilanț care, fără a face economie de elogii, vor sau riscă să-l expedieze pe cel omagiat în salonul cu vechituri al literaturii, printre autorii „de manual”, cu bun potențial de mumificare. Cum nu am – nu pot avea! – nici cea mai firavă intenție de a mă plasa, aici, în interiorul unei asemenea scheme, n-am să fac, în cele ce urmează, decât să sugere-

rez, capricios, câteva tușe ale unui „portret” *en miettes* al scriitorului. Al unui scriitor despre care s-au scris deja câteva cărți (între acestea, de neocolit fiind exegezele întreprinse de Nicolae Bârna și de Laura Pavel), dar care ne poate procura oricând surprize. Ficționar abstras, maestru al cerebralei evaziuni în ceea ce s-ar putea numi fantasma „literaturii pure”, utopic autonome în raport cu un concret (social, politic, psiholo-

gic etc.) prea colcăitor; dar și intelectual critic, „angajat” în descrierea lucidă a unor situații – în perioada imediat următoare Tezelor din Iulie, ca și mai târziu, după 1990. Cu simpatii de stânga, dar decis împotriva pernicioasei democratizări a literaturii – împotriva lipsei de criterii, a anomiei valorice și a convingerii că oricine poate scrie literatură: „A aplica reguli înseamnă a face o literatură formatată, precum aceea predată de americani în școlile lor literare” – afirmă, pe bună dreptate, într-un interviu de acum câțiva ani acordat lui Horia Gârbea.

O luciditate de invidiat (aliată cu rigooarea jucătorului de șah...) îi servește, fără greș, atât pe terenul disocierilor estetice, cât și în formularea – nuanțată întotdeauna, nu de puține ori usturătoare – a unor puncte de vedere în chestiuni civice, etice. N-a amestecat și nu amestecă nici azi, lucrurile, nu confundă – ca să zic așa – spațiile de joc: de o parte esteticul suveran, literatura practică ca artă „înaltă”, ca pură și superioară gratuitate a spiritului; de cealaltă parte, agora, cu disputele-i ideologice și, uneori, cu stringența unui gest clar de protest ori de susținere. Jumătățile de măsură nu i-au plăcut, nu-i plac, nici în literatură, nici în materie de reacție civică; nu l-a tentat, în anii comunismului, până la exilul său parizian, practica vreunei forme de esopism (cine-i citește jurnalul – publicat sub titlul *Un român la Paris* – înțelege mai bine de ce), proza esopică apărându-i ca un dublu compromis: și estetic și civic, literatură impurificată și atitudine etică temătoare, nedusă până la capăt. De aceea, nu poate accepta cu nici un chip interpretările în cheie politică date povestirilor onirico-absurdiste din volume ca *Exerciții* (1966) sau *Frig* (1968).

„Am refuzat întotdeauna să fac politică în literatură” – se mândrește, cu îndreptățire, scriitorul. Intelectualul D. Țepeneag nu ezită, însă, a se pronunța chiar și în chestiuni politice delicate. Citesc o tableță a sa de pe la începutul anilor '90, publicată la rubrica „Șotron” (pe care o ținea pe atunci la *Contemporanul* lui Nicolae Breban); tableta poartă titlul „De la înțelepciune la eroism” și ironizează „conformismul de tip nou, conformismul la opinia curentă, domi-

nantă”, pe care îl definește în binecunoscuta-i manieră paradoxală: „Înțelepții [...] își fac o socoteală simplă, băbească: e mai bine să ai aceeași părere cu cei mai mulți; dar nu cu cei mai mulți care tac și, eventual, votează (când ți-e lumea mai dragă!), ci cu cei mai mulți care se exprimă”. Profilul conformistului „de tip nou” este ilustrat printr-o anecdotă: „Eram în Piața Universității la sfârșitul lui aprilie 1990. Cu Cornel Regman și nevastă-sa. Căscam și noi gura impresionați de excitația mulțimii, de cântecele și sloganeurile anticomuniste. La un moment dat, un student a apărut la balconul Universității și a strigat:/ – Cei care nu sunt comuniști să îngenuncheze! Au îngenuncheat toți, doamna Regman pe vine. Am rămas doar noi doi, Regman și cu mine, în picioare./ – Eu nu pot să îngenunchez, că nu mă mai ridic. Am încheieturile ruginite, mi-a spus oarecum jenat criticul literar. [...] Îngenuncheații mă priveau cu dezaprobare și chiar cu ură./ – Comunistule! Mi-a șoptit scrâșnit unul dintre eroii din piață...”.

Nici o schiță de portret – fie și una atât de sumară cum este cea de față – dedicată lui D. Țepeneag nu poate face abstracție de faptul că, în persoana acestuia, prozatorului, teoreticianului onirismului, eseistului și traducătorului le stă alături și un foarte generos și discret totodată pledant al cauzei literaturii române: pasionat cititor de poezie, D. Țepeneag (între altele și membru în comitetul de redacție al revistei *Po&sie* conduse de Michel Deguy), a tradus și promovat în Franța un număr considerabil de poeți români contemporani. În 1990, la editura Belin apărea datorită domniei sale antologia *Quinze poètes roumains* (în care se regăsesc poeme de Gellu Naum, Ștefan Aug. Doinaș, Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Nichita Stănescu, Sorin Mărculescu, Dan Laurențiu, Emil Brumaru, Ileana Mălăncioiu, Ana Blandiana, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea, Mircea Dinescu, Mircea Cărtărescu și Florin Iaru, volumul incluzând și texte de prezentare pentru fiecare autor antologat și extrase relevante din critica literară.) Întrebat de Ovidiu Șimonca (într-un interviu apărut în 2007 în *Observator cultural*) ce l-a determinat să se ocupe cu atâta aplomb de promovarea



altora (generozitatea? inteligența?), D. Țepeneag dă un răspuns mucalit-malițios, în stilul ce-i e caracteristic: „Ca să te hotărâști, să te ostenești și să-ți pierzi timpul și să traduci, de exemplu, sau să recomanzi unui editor sau jurnalist, trebuie să fii cât de cât generos. Sau foarte deștept. Să-ți zici: «Eu îmi pierd timpul să-l promovez pe cutare, să-l traduc, dar în felul ăsta vorbesc și de mine». E important să vorbești și despre alții, faci impresie bună... [...] Chiar așa de egoiști sunt scriitorii români, [...] să vorbească numai despre ei? Nu știu, eu cred că sunt prost crescuți. E și o chestie de proastă creștere”. Considerații deloc comode!

În scrisul literar, ca și în cel publicistic, D. Țepeneag și-a păstrat întotdeauna calmul și ironia, incluse în formula unui histrionism

simpatic, savuros. Asperitățile unor judecăți sunt atenuate, în discursul său, de un ton relaxat, moderat-jovial.

M-am amuzat de curând dînd, într-un număr din 1992 al *României literare*, peste o replică vitriolantă pe care promotorul onirismului i-o servea tînărului – pe atunci – Corin Braga pentru că încercase (tot în *România literară*) să schițeze, cu toate precauțiile strategice, un proiect de „resurecție a onirismului”, revendicându-se, chiar dacă polemic pe alocuri, de la literatura văzută ca subversiv-revoluționară a lui D. Țepeneag: „Mai deunăzi mi-au căzut ochii pe un articol al cărui titlu răsuna ca o trâmbiță: «Halucinaria – Resurecția onirismului». [...] / Ia te uită, mi-am zis, mă și îngropaseră... De viu! Și nu numai pe mine, dar tot

«grupul oniric». Și nu numai grupul, dar și ideea onirică. De la un timp, îmi ajunsese și mie la urechi zgomot surd de sape, târnăcoape și lopeți. Nu mai știai care sapă ca să mă îngroape și care ca să mă dezgroape. Sau poate erau aceiași... *Resurecția* onirismului: vorbă de cioclu care vrea să pară politicoasă”. („Maestrul” și „ucenicul” într-ale onirismului s-au reconciliat, bineînțeles, ulterior.)

Reticență firească în fața pericolului muzeificării, cu atât mai firească cu cât vine din partea unui scriitor foarte activ (și totodată reactiv), prezent în viața literară – la Paris, ca și la București – prin cărți care nu sunt pur și simplu cărți, ci cărți-interogație. Cum este, de pildă, *Camionul bulgar* (2010), roman care, dincolo de latura sa ludică ori de sofisticarea mecanismului textual pus la lucru, se articulează din reflecții – deloc comode pentru cei ce au nevoie de iluzia că literatura mai înseamnă realmente ceva în era prefixului „post-” – asupra crizei Literaturii. A unei literaturi nu doar supuse unor amenințări/agresiuni exterioare, ci, mai grav, minate din interior de germeni disolutivi, de o imposibilitate funciară de a și transgresa la infinit limitele, de a ieși din „rețetă”, de a ocoli repetitivitatea, clișeul, soluțiile facile, de-mult-spusul. Tema nu e, desigur, „nouă” la Dumitru Țepeneag, e chiar una dintre temele sale obsedante, de la debut până în prezent; noi sunt, în schimb, împreună cu unghiul de abordare, o mulțime de amănunte, de situații și de nuanțări ale problemei. În fond, chiar utopia aceasta a „noutății” obligatorii în literatură se cere deconstruită. Ceea ce și face, indirect, Dumitru Țepeneag. Până la urmă, lupta cu inerția rețetei literare – confruntare în care scriitorul în cauză s-a vădit un combatant redutabil – se însoțește inevitabil cu scepticismul întreținut de constatarea că rețeta nu poate fi la infinit ocolită și că însăși împotrivirea în fața acesteia riscă să intre, de la un punct, într-o rețetă. Ceea ce nu i se va întâmpla însă niciodată autenticului anticonformist Dumitru Țepeneag.

De la primele-i volume – *Exerciții* (1966), *Frig* (1967) – până la trilogia finalizată cu romanul *Maramureș* (2001) și la experimentul din *La belle Roumaine* (2004), Dumitru

Țepeneag s-a aflat într-un război declarat cu proza „leneșă”, pe care a supus-o unor variate exerciții de deconstrucție și căreia i-a contrapus alternativa unor *texte* incomode (pentru gustul estetic comun), revoluționare în intenție, transgresive și în mod evident elitiste, selectându-și potențialii cititori exclusiv din rândul rafinaților infestați cu morbul livrescului alexandrin. Teoreticianul „onirismului” a rămas ferm pe poziție întru apărarea redutei sale: utopica cetate a Literaturii complet desprinsă de contingentul an-estetic (necontaminate de o ideologie ori de alta) – pe aceste poziții îl găsim și în *Camionul bulgar*, „roman-șantier” care, desfoliindu-se treptat la lectură, lasă să se întrevadă, odată cu un mic tratat asupra scriiturii artiste, o profesiune de credință și o nouă sfidare la adresa „democratizării” literaturii. Ambele transcrise cu luciditatea (auto)ironică a unui autor care își dă prea bine seama că, cel puțin pe această spirală a istoriei pe care ne aflăm acum, tipul de scriitură pentru care pledează nu doar că are o audiență redusă (ceea ce e firesc, de altfel, indiferent de mode și timp, când avem a face cu o literatură pentru „inițiați”...), dar se află și într-un anumit impas, riscând să „se repete”, să se manierizeze.

Dilema e serioasă, așa cum se conturează ea (la modul implicit) în *Camionul bulgar* (și nu numai): între, pe de o parte, o literatură alterată de tentația consumismului, adulterată de rețetele cinematografului de serie și, pe de altă parte, o literatură rafinată, dar care dă semne de oboseală, după cele câteva decenii bune de experiment/tehnicism prozastic (fertil, în principiu, dar ajuns în apropierea unei fundături), între aceste două posibilități extreme ce-ar fi de ales?!... Probabil că un nou experiment – un alt tip de experiment –, a cărui necesitate țesătura cărții de față o „teoretizează” și pe care *Camionul bulgar* îl „figurează” prin metafora unui Proiect prozastic morganatic, (re)cognoscibil deocamdată doar pe o cale apofatică. „Îți vorbesc despre un roman pe care doar am de gând să-l scriu [...]. Proiectul unui roman [...]” – îi scrie Naratorul (devenit el însuși personaj în cartea pe care o scrie) soției sale Marianne, dar în nici un

moment nu dă indicii concrete despre ceea ce ar presupune acest misterios „proiect”, în schimb se abținează să descrie – exclusiv! – ceea ce acesta *nu va fi*, ceea ce acesta *nu vrea să fie*... Nu va fi proză „realistă” pe gustul aceluia public ce „adoră feliile care mustesc de viață, zemoase ca feliile de pepene”. Nu va fi însă vorba nici de fantastic, deși cititorii (inclusiv criticii!) tocmai asta vor crede: „Prima oară când Marianne a observat că se mizește, nu s-a grăbit să-mi atragă atenția. [...] Până atunci nu mai auzisem despre un asemenea fenomen. [...] Cititorii (ca și doctorii?) au crezut probabil că e vorba de o metaforă. [...] Eu unul mi-am dat osteneala să descriu boala Mariannei cu tonul unui scriitor realist”... Romanul proiectat nu va fi nici autoficțiune, deși aparent împrumută de acolo anumite structuri narrative. Nu va fi, de asemenea, o postmodernă revizitare a clasicilor („Memoria mea se tocește, se destramă pe zi ce trece și degeaba vreau eu să fac pe postmodernul, adică să rescriu ceea ce s-a mai scris deja, să-mi revizitez predecesorii, că nu mă țin baierale”), deși cartea e/va fi blindată cu aluzii livrești și va relua, la prima vedere, scenariu epice (sau, mai exact spus, fragmente de scenariu...) binecunoscute. Clișeele „romanului-eseu” vor fi sistematic ocolite; iar o banalitate precum „romanul – artă a complexității” (semnată Milan Kundera...) va fi constant ridiculizată. Pe de altă parte, nici subtilitățile marca Echenoz nu vor avea mare căutare pentru proiectul prozastic cu pricina: „Nu trebuie să exagerez. N-o să fac din romanul meu un fel de *Bolero* al lui Ravel. Nu de alta, dar ar fi o compoziție prea simplă. Simplistă...”. Dar, mai înainte de toate – cu precizarea asta și începe, de fapt, „romanul-șantier” –, nu va urmări cu nici un chip „subiectul”, „Structura mă interesează cel mai mult la un roman, altfel puțin îmi pasă, vă spun drept, adică să povestesc o istorie, fie și foarte interesantă, pasionantă, senzațională, ei bine da, mă lasă rece...”.

Despre acest „proiect de roman” (adevărat „obiect imposibil”) – subintitulat *Șantier sub cerul liber* – îi vorbește personajul-narator la telefon, de la Paris, soției Marianne aflate tocmai la New York. Scriitorul-perso-

naj are multe dintre datele lui D. Țepeneag însuși – vine din România, tocmai a publicat la editura pariziană un volum de „articole de critică literară, cele mai multe acre și răutăcioase”, *Frappes chirurgicales*, e prieten cu un traducător, Alain, care seamănă foarte bine cu Alain Paruit ș.a.m.d. Procedeu folosit și în *Hotel Europa*, unde, de altfel, Marianne – aceeași Marianne de aici, cu aceeași boală misterioasă și cu același spirit critic mereu la pândă – deține un rol similar: acela de a comenta (prin rotație cu Pastenague, „dublul” Autorului) Textul care tocmai se scrie și din care, în același timp, ea face parte. Acest simpatic truc narativ are avantajul de a introduce, odată cu ingredientul dialogismului, o binevenită distanță ironică față de principii pe care, altfel, Naratorul-Autor risca să le formuleze uneori cu insuficientă maleabilitate. Secvențele în care cei doi, Autorul și Cititoarea, discută despre cartea aflată în șantier, despre personaje, strategii narrative, detalii legate de receptare/interpretare ș.c.l. condimentează, în doze atent supravegheate, narațiunea. În disputa cu apărătorul perfecte gratuități a Literaturii, ironiile Mariannei – cititoarea pragmatică, ancorată în realitate – pun bemolii necesari.

Camionul bulgar amestecă mai multe planuri narrative și mai multe tipuri de texte – toate însă cu valențe autoreferențiale. Avem în primul rând un soi de jurnal scris pe computer, unde Naratorul-Autor consemnează stadiile șantierului său de creație și, de la un punct încolo, etapele unei istorii amoroase pe care tocmai o trăiește – sau, aici se lasă destul loc ambiguității, pe care tocmai o imaginează – cu Milena, o tânără scriitoare slovacă, autoare de autoficțiuni dubioase; istoria cu pricina se prelungește printr-o corespondență pe email transformată în spectacol retoric. „Recunosc că nu trebuia să scriu la persoana întâi. Dar m-am luat și eu după scriitooarele care sunt azi la modă. Am avut-o drept model pe Christine Angot”, comentează acid autorul. Același Narator-Autor notează, apoi, cu anumită frecvență observații despre un prieten grav bolnav (Alain) sau reflectează asupra bătrâneții. Într-un alt plan, sunt reproduse discu-



țiile purtate prin telefon cu Marianne. De asemenea: fragmente de articole, notițe, anunțuri, fapte diverse decupate de prin ziare sunt răspândite mai peste tot prin cartea-„șantier”. Iar din miezul declarațiilor de intenții, al lungilor discuții și reflecții în jurul romanului ce urmează să fie scris cresc, cu intermitență, fragmente onirice, cvasi-poematice – și acestea sunt chiar pasaje din „romanul” proiectat. Dar textul oniric se dezvoltă, la rândul-i pe două planuri – care la un moment dat se întâlnesc –, unul dominat de un personaj feminin, Beatrice, personificare a unui erotism straniu, celălalt urmărind traseul tânărului Țvetan, care pleacă din Bulgaria cu camionul-i hodorogit, încărcat cu o marfă misterioasă, străbate Italia și Franța cu un scop nelămurit.

Evident, toate aceste paliere comunică în permanență între ele și uneori se amestecă, metaforele cele mai semnificative trec dintr-un plan în celălalt – bunăoară imaginea șantierului halucinant „unde se săpa nu ca să se construiască ceva”, ci „cu scopul destul de dubios de a se afla ce se ascunde sub pavajul străzii...”, imagine „filmată” în planul poetic unde evoluează Beatrice, este reluată, pe palierul pseudo-autoficționar, de către cel care își subintitulează proiectul de roman *Șantier sub cerul liber*. Intrând într-o librărie în preajma căreia fusese până de curând un șantier, Beatrice cere un volum al lui D. Țepeneag, *Prin gaura cheii*. Alt exemplu: un episod fantasmatic cu un anticar căruia îi dispare peste noapte un Osiris de fildeș – lăsând-o astfel singură pe Isis, care se micșorează și ea spectaculos în palma unui cumpărător! – își găsește ecou în speculațiile Naratorului-Autor în marginea „dispozitivului osiriac” (binecunoscuta teorie a lui Jean Ricardou). Subtilitățile de construcție merg până la detaliu. Parcursul personajelor e presărat cu „semne” (în sens eliadesc...) și cu simboluri erotico-tanatic și dublat de o – ingenios-derutantă – pistă interpretativă propusă chiar de autor. Textul e înțesat de „capcane”; de pildă, numele personajelor l-ar putea încuraja pe cititor să suprainterpreteze: Beatrice întâlnește la un moment dat pe cineva numit Dan Tesson, camionagiul bulgar ajuns la

Paris se cheamă... Țvetan; o tânără americană venită să viziteze Europa se numește Daisy; Milena, scriitoarea slovacă, te poate trimite în două direcții – nu doar la logodnică lui Kafka, ci și la un fel de model al ei masculin, un binecunoscut Milan, scriitor ceh... Voit derutantă e, cu siguranță, și constanta revenire la *Camionul* Margheritei Duras (și la ecranizarea acestui roman). De la un cap la altul, cartea lui D. Țepeneag intrigă, stimulează, „provoacă”.

Scriș într-o atmosferă agitată de obsesii teoretice vizând „sfârșitul (moartea) literaturii”, „literatura în pericol”, „post-literatura” etc. etc., textul *Camionului bulgar* are un foarte evident sens polemic, construindu-se pe câteva juste interogații asupra locului pe care îl mai poate avea literatura în societatea globală. Cine și ce mai citește azi? Cine și ce (ori pentru cine) mai scrie azi? Ce impact are asupra Textului schimbarea suportului de hârtie cu cel electronic? Până unde își poate îngădui să meargă, în epoca internetului, convenția colaborării autorului cu cititorul? Pornind de aici se încheagă, în câteva puncte ale „șantierului” din *Camionul bulgar*, niște nuclee de narațiune distopică. Iată, de pildă, ipoteza unor cărți care, postate experimental de autorii lor pe internet, să poată fi modificate de oricare cititor – căruia să i se permită „să ștergă [...] ce nu-i place”, „să-și alcătuiască din cuvintele scriitorului cartea care e pe gustul lui”; și aceasta „cu riscul că se vor ivi nenumărate variante dintr-un același text”. Sau: „Literatura de ordinator va înlocui literatura de gară, se va întinde de la un continent la altul, peste mări și țări, internauții își vor povesti între ei amorurile și visele. Se vor împrieteni, se vor îndrăgosti e-mailând de la Montreal la Melbourne, de la Los Angeles la Satu Mare. N-au nevoie să se vadă. N-au nevoie nici să creadă în vorbele lor. Lumea întreagă va deveni o bulă de ficțiune sentimentală”. Predicții „negre”, consonând cu ironiile la adresa autoficțiunii (și a autoficționarilor, la modă azi în Franța) sau cu anumite considerații despre „o literatură a democrației noastre capitaliste ajunsă în stadiul final”...

Dumitru Țepeneag și unul dintre romanele sale

Abstract

Este schițată sintetic biografia literară și moral-politică a prouatorului Dumitru Țepeneag, înnoitor al literaturii și militant pentru democrație și libertate de creație, exilat de regimul comunist și interzis în România în perioada 1975-1990. După 1990, opera i-a fost editată și cunoscută în România, însă absența lui forțată din cultura română a constituit o dramă. Dacă ar fi fost cunoscut la timp, scriitorul ar fi avut fără îndoială o mare influență novatoare asupra scriitorilor din mai tinerele generații. Dumitru Țepeneag este ultimul mare prozator care a venit „pe filiera franceză”, diferită de cea a postmodernismului american. Este comentat minuțios romanul *Zadarnică e arta fugii*, una din capodoperele scriitorului, ca operă reprezentativă pentru creația literară a onirismului structural, fiind analizată maniera și tehnic de creație, precum și sensurile majore, profunde, ale acestei literaturi. Dumitru Țepeneag, mare scriitor, a fost într-o vreme un mare nedreptățit, dar, cu siguranță, valoroasele sale creații și idei, acum cunoscute și recunoscute, vor rodi și în viitor.

Cuvinte-cheie: Dumitru Țepeneag, exil, onirismul structural, influență înnoitoare, postmodernism, literatură română, proză literară, „Zadarnică e arta fugii”.

The present article aims to draw a sketch for a literary, moral and political biography of Dumitru Țepeneag, a prominent innovator in the field of literature, a militant for democracy and freedom of creation, exiled by the communist regime between 1975-1990 and banned in Romania. After 1990, his work was published and received recognition in Romania, but his forced absence from Romanian culture was a massive misfortune. Had he been known in due time, the writer would undoubtedly have exerted a major influence on the writers of the younger generations. Dumitru Țepeneag is the last great writer to come to Romanian literature “through the French channel”, that is different from that of American postmodernism. The article comments on the novel “Vain is the Art of the Fugue”, one of the writer’s masterpieces, as representative for the „structural oneirism” trend and analyses the author’s narrative strategies and creation techniques - as well as the major, profound meanings of his fiction. Dumitru Țepeneag, a great writer, has been the victim of injustice - but his invaluable creations and ideas, now fully recognized, will certainly bear fruit in the future.

Keywords: Dumitru Țepeneag, exile, structural oneirism, originality, post-modernism, Romanian literature, literary prose, “Vain is the Art of the Fugue”.

Uluiitor roman „Zadarnică e arta fugii”! A fost constatarea când mi-a căzut în mână, la începutul anilor 90. Am fost uluit de excelența romanului și nu mai puțin de faptul că abia de auzisem de un așa grozav prozator:

Dumitru Țepeneag. Am pus acest fapt pe seama ignoranței mele. Dar căutând apoi alte romane, am început să-i deslușesc biografia. A fost un scriitor mazilit. În 1975 i s-a retras cetățenia română printr-un decret

prezidențial. A fost un caz unic. Incomod pentru regimul comunist, deoarece, într-o vreme când mai toți românii disimulau și spuneau că „e bine”, în timp ce gândeau cu totul alta, Dumitru Țepeneag a avut curajul să spună lucrurilor pe nume în interviuri și luări de poziție la Paris. Existența sa a fost ștearsă, în țară, cu buretele. Volumele publicate deja (proză scurtă), au fost retrase din librării și topite. Iar numele său a fost interzis în presa românească, fie ea culturală sau nu. De aceea nu auzisem de el decât din zvonuri până în 1990. Zvonuri despre un mare scriitor român ce trăiește la Paris. Dar zvonurile sunt doar zvonuri. Nu țin loc de operă literară, iar opera sa nu exista în țară. Publicase, doar la Paris câteva romane. Primul a fost chiar „Zadarnică e arta fugii” într-o traducere numită „Arpièges” (1972!). „Les noces nécessaires” („Nunțile necesare”) (1977), „Le mot sablier” („Cuvântul nisiparniță”), (1984); „Roman de gare” (1985) și „Pigeon vole” (1989). Apoi, după 1989, au început să-i fie publicate romanele la edituri românești, în limba română. Istorie cunoscută de acum, dar care înfățișează, în opinia mea, o mare dramă a literaturii noastre, o mare dramă culturală. Deoarece eu cred că, publicat la timp la noi, ar fi avut o imensă influență asupra literaturii românești și asupra dezolării romanului românesc. Când, în anii 80, optzeciștii căutau o sincronizare cu literatura lumii, au luat ca reper postmodernismul, un curent literar american, născut din lupta scriitorilor cu acapararea de către mass-media a potențialului public cititor. Au căutat o nouă expresie literară, care să atragă cititorii. Până la generația optzecistă, filiera sincronizării noastre era Franța. Curentele ei literare s-au născut cu totul altfel, din mari căutări și aventuri stilistice și existențiale. Fără nimic mercantil în ele, cum a fost postmodernismul american. Postmodernismul nu se potrivea câtuși de puțin la noi. Trăiam în cu totul alte condiții. Ca să fii postmodernist, copiași o formă. Pe când, a urma filiera franceză, însemna să urmezi un spirit. Enormă deosebire. Iar Dumitru Țepeneag a fost ultimul mare prozator român ce a venit pe filiera franceză. S-a raportat, pe de o parte, cu onirismul estetic sau structural, la

suprerealism (prin negare) și la Noul Roman Francez. Ca formă, această literatură are atributele postmodernismului literar. Dar are și un spirit. Dacă optzeciștii s-ar fi revendicat de la Dumitru Țepeneag, ar fi avut de câștigat enorm. Dar iată că Dumitru Țepeneag (ca scriitor francez Dumitru Țepeneag) era șters din catastife și, după 1989, optzeciștii afirmă că nu au fost influențați de proza lui Dumitru Țepeneag, deoarece nu au cunoscut-o. Nu a fost aceasta oare o crimă asupra literaturii române? Ca să nu vorbesc despre faptul că a fost o crimă morală împotriva omului și scriitorului Dumitru Țepeneag. O altă dramă, cel puțin la fel de profundă.

Așadar, enorm impact a avut asupra mea romanul „Zadarnică e arta fugii,,! Am citit apoi tot ce am găsit despre *onirismul estetic*, iar mai târziu am simțit un ghes să dau o interpretare romanului. Dar o interpretare după ideile mele de prozator, nu una din perspectiva onirismului estetic, mai ales că pe aceasta o făceau deja alți scriitori la perfecție, între care Octavian Soviany, Corin Braga și Nicolae Bârna. Eu am căutat să privesc romanul țepeneagian ca pe un roman vizionar. Nu e nevoie de o justificare, deoarece literatura e un tărâm liber interpretării, dar aveam o justificare personală: o carte mare suportă orice perspectivă interpretativă fără să iasă în pierdere. Dimpotrivă, va avea un câștig. De altfel, onirismul estetic, ca orice teorie estetică, mi-a părut mai degrabă un set de reguli de compoziție romanescă. Un „îndreptar” de scriere, dar care nu dă seama de zonele de adâncime ale scrierii literare realizate în virtutea sa. Este un mijloc literar. Și cred și acum că e așa, de vreme ce scriitorii onirici au o estetică în comun, dar în substanță (și stil) sunt foarte diferiți. Care este viziunea romanului „Zadarnică e arta fugii,,? Eu am văzut în el descrierea unui univers alcătuit din celule identice. Să fugi dintr-o celulă în alta e cu totul inutil. Nu vei găsi nimic nou. E ca și când ai bate pasul pe loc. Iar descrierea acestui univers, este o viziune asupra existenței. Cărțile nu și-ar avea rostul, dacă nu ar fi viziuni asupra existenței în general și asupra existenței umane în particular. Cum se naște în carte această viziune?

Un comentator francez al romanului „Zadarnică e arta fugii” și-a intitulat articolul: „Primul roman al lui Zenon din Elea”. De ce? Un roman scris de Zenon, ar corespunde argumentelor aduse de filozoful eleat cum că *nu există pluralitate și nu există mișcare*. Celebru este argumentul „Ahile și broasca țestoasă”, în aparență un paradox, care însă își găsește o perfectă acoperire în matematici, în calculul infinitezimal. Zenon intuiește o „lume infinitezimală” și afirmă că aceasta este lumea noastră. El continuă și dezvoltă tezele altui filozof eleat, Parmenide și „paradigma eleată” poate fi considerată drept bază a „viziunii asupra existenței” din romanul „Zadarnică e arta fugii”.

Fiecare episod al romanului *Zadarnică e arta fugii* e mereu și mereu reluat dintr-un punct infinitezimal apropiat de cel inițial, de fiecare dată cu amănunte noi. Oamenii, deși par cuprinși de o frenetică mișcare, bat de fapt pasul pe loc, se află mereu în apropierea punctului din care au pornit. Între un pas și altul pe care îl fac, există nenumărate segmente infinitezimale de străbătut. Ceea ce părea alergare la început, devine o mișcare încetinită, infinitezimal încetinită. *Nu există mișcare!* Concomitent se „operează” o reducere a „personajelor” la unul singur: femeile se reduc la o femeie mereu cu aceeași sacoșă în mână, în care se află pâine și pești; bicicliștii, la un biciclist cu pești în plasa de pe portbagaj; interiorul unui compartiment de tren, a unui autobuz, celula unei închisori – devin unul și același lucru. Pluralitatea este redusă la o carceră în care oamenii, reduși la un om, aleargă pe loc. Pentru că toți sunt cuprinși, ca unul, în existența infinitezimală. *Nu există pluralitate!* Concepția lui Zenon se metamorfozează la Dumitru Țepeneag în viziune.

Dar am descoperit și altceva remarcabil în acest roman.

Imaginile, ce ar trebui să posede un statut oniric (în romanele ulterioare ale prozatorului ele există ca atare), nu sunt de fapt imagini, deoarece cu ele se produce un fapt straniu: se transmută în simboluri îndată ce apar. Se reunesc sub un numitor comun. Însă mereu aceste simboluri sunt valorificate doar într-o latură a lor. Dumitru

Țepeneag, scriind romanul, a avut altceva în vedere. Ideea sa era să utilizeze *cuvinte-capcană* și *cuvinte-obsesii*. Primele erau menite să structureze *Fuga*, drept o „cursă cu capcane – ca în jocurile pentru copii”. *Cuvintelor-obsesie* nu le dă un rol, dar spune că ele „vor fi **găină** (găinile), **uliu** (deci o degenerare a simbolului vultur) și **câine** (amintind parodic de leu)”. Este evident că toate aceste *cuvinte-obsesii* sunt simboluri degradate, iar funcțiunea lor literară este efectul parodic. Dorea, de asemenea, să renunțe la **pești**, poate deoarece nu descoperise ce anume simbol „degenerat” exprimă ei. În versiunea finală a romanului, **peștii** sunt însă prezenți. Ideea *cuvintelor-obsesii* ia așadar naștere din conștiința degradării simbolurilor, echivalând degradarea lumii omenești. „Roadele,,: utilizarea simbolurilor într-o singură latură a lor. Explicit, din simbolismul plurivalent al peștelui, se păstrează latura sa erotică, falică (femeia din chioșc – degradare psihanalitică). **Peștele** păstrează totuși în roman cel mai puternic caracter oniric dintre *cuvintele-obsesii*. Astfel, din simbol al tărâmului subpământean, el va culmina oniric într-o imagine aeriană, deși de cele mai multe ori **peștii** sunt morți, se află pe un port-bagaj sau într-o sacoșă. Dar peștele mai este simbol al lui Hristos, „mânuitor și instrument al Revelației” (dicționar). Mai este participant la drame. Dar este și simbol al abundenței, fecundității, vieții și al mesei euharistice, nevalorificate nici măcar aluziv în roman. **Pâinea** simbolizează hrana esențială, dar nimeni nu mănâncă din ea. Lada este ascunzătoarea de comori spirituale, a cărei deschidere echivalează revelația, dar nimeni nu o deschide. Iată câteva dintre *cuvintele-cheie*: peștele, pâinea, Maria, Maria-Magdalena („redușă” la femeia M), trandafirul – simboluri ale mitului christic. (**Trandafirul** e sângele lui Hristos, Sfânta Inimă și simbolizează regenerarea ființei și inițierea). Se observă ușor din roman că pentru personajele ce îl populează, sensul simbolurilor a fost cu totul uitat și toate simbolurile sunt opace. Însă fiecare personaj poartă cu sine un pește, o pâine, un trandafir, iar în coșul țaranului din tren se află, poate, ouă. Nu sunt purtate



din nostalgie, nu sunt o căutare a Paradisului pierdut. Opacitatea lor e totală. Însă ele purtate așa, în neștire, parcă forțează anamnesisul... Un prunc, un pește, un căpitan în brațele femeii („parodie” a Madonei cu pruncul)... Femeia în brațele naratorului... Femeia din autobuz naște „*un morun* (simbol hristic degradat prin specificare: morun – n.n.), *apoi doi iepuri albi de angora* (iepurele, „animal erou și martir, a cărui ambianță simbolică trebuie apropiată de mielul creștin” – dicționar) și *un trandafir* (sângele lui Hristos – n.n.)”, „într-o muzică stranie și nemaipomenit de frumoasă” și într-o „lumină albastruie” (paradisiacă probabil). Întrupări repetând mascat (și „degradat,”) nașterea lui Hristos. Dar convergența în valorificarea mereu parțială a simbolisticii *cuvintelor-obsesii*, sugerează o lume secătuită, opacă transcendenței și revelației, o lume a gesturilor bufe, lipsite de finalitate. Oamenii scrijelesc pe uși axe împărțite în segmente infinitezimale, controlorul CFR încearcă în mai multe rânduri să facă demonstrația deplasării infinitezimale, gesturile nu sunt niciodată duse până la capăt,

există mereu și mereu alte segmente de străbătut, care nu permit atingerea unui finis. Evident, dacă raportăm mișcarea infinitezimală la lumea fizică în care trăim și pe care o cunoaștem, ea este în cel mai bun caz un paradox, dacă nu un non-sens, sau o matematică a spațiilor infinit mici. Dacă o raportăm însă la spiritualitatea omenească, avem imaginea foarte clară a viziunii propuse de Dumitru Țepeneag. Desfășurarea romanului „Zadarnică e arta fugii” se referă la spiritualitatea lumii omenești, nu la lumea fizică. E, într-adevăr vorba despre o viziune, deoarece întotdeauna „viziunea” se referă la problemele spiritului, sunt o reacție la degradarea spirituală. Culminația viziunilor, a profețiilor, este apocalipsa, sfârșitul omenirii. (În economia scenariilor religioase, va urma resurecția, căci profeția este și o promisiune – însă literatura e un text desacralizat și nu are în vedere așa ceva). Dumitru Țepeneag nu va face pasul spre apocalipsă, deși „**Nunțile necesare**” se aseamănă apocalipsei. „Literatura apocaliptică” ia naștere în România, în opinia lui Octavian Soviany, în ultimul deceniu al



secolului XX. Interesul față de romanul „Zadarnică e arta fugii”, dincolo de valoarea sa intrinsecă, stă în aceea că el este aidoma unui nod filogenetic. În el converg firele literaturii din trecut și se răspândesc firele literaturii viitoare, pe un segment mai scurt de timp privind latura artistică (de la supra-realism la textaulism) și pe un segment de timp cu mult mai vast privind latura sa vizionară (de la profetirea Apocalipsei făcută de Ioan, la literatura apocaliptică a deceniului zece). Să urmărim și atrocitatea parodie a jertfei hristice din finalul cărții, înainte de a încheia comentariul romanului. Porcul, simbolizând prin excelență instinctele josnice, lăcomia și ignoranța, i se substituie lui Hristos și este în mod repetat înjunghiat de un om cu șapcă de șofer. Câteva femei, care prin „reducția” operată sunt M (sau Maria și Magdalena), „scapă ori azvârlă castroanele, încearcă să oprească brațul nemilos al

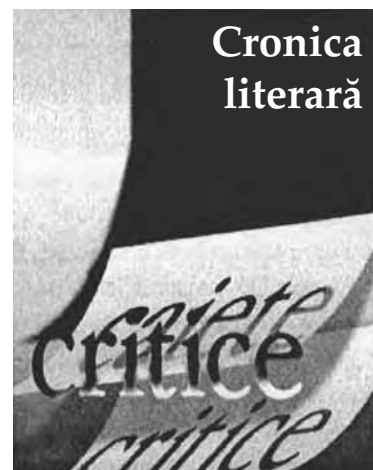
bărbatului, una din ele cade în genunchi, cealaltă înalță brațele spre cer și pare că se roagă”. Scena nu necesită alte comentarii. Încremenirea ce urmează – aspect absolut al lumii eleate – și muzica, sunetul unui flaut, „o melodie calmă, plină de dulceață”, „care izbutește să treacă până și prin ușa aceea de fier scrijelită în fel și chip” (cu axe infinitezimale, desigur), semnificând divinul ce inundă, nevăzut, neștiut, lumea (așa cum simbolurile sacralului o traversaseră, cu totul opace), mai păstrează o singură mișcare: a picăturilor de sânge care cad de pe lama cuțitului și acompaniază melodia flautului. Dacă în scenariul evanghelic jertfei lui Hristos îi urmează Învierea, statornicind în lumea oamenilor resurecția spirituală și mântuirea, scenariul lui Dumitru Țepeneag neagă că omenirea și-a asumat consecințele sacrificiului Hristic, iar dacă asta se va fi întâmplat cândva, totul a fost dat uitării. Cartea sfârșește încremenind omenirea în chiar momentul săvârșirii actului sacrificial, un act pentru oameni lipsit de sens, un act neasumat.

Ei bine, pentru cine va fi crezut că vorbesc despre puternica impresie ce mi-a făcut-o romanul „Zadarnică e arta fugii” în urma unei lecturi superficiale, s-a înșelat. Am toate argumentele să spun că este o capodoperă. Iar evoluția ca scriitor a lui Dumitru Țepeneag (care este, prin ce a scris în limba română, este scriitor român, iar prin ce a scris în franceză, scriitor francez) după 1989 este la fel de impresionantă. Nicolae Bârna a studiat-o în amănunt.

Cred că Dumitru Țepeneag este cel mai nedreptățit scriitor al literaturii române. Dacă nedreptatea de a fi fost mazilit și de a-i fi fost topite cărțile, este cumva solvabilă, cealaltă, influența ce o putea avea asupra literaturii române, rămâne veșnic insolubilă. Este o situație răspândită la noi. Scriitorii, prozatorii, nu valorifică marile romane românești. Merg mai degrabă pe filioanele literaturii europene sau americane. Dumitru Țepeneag, ca mare prozator român, intră însă în istoria noastră literară și, treptat, cu siguranță, „ideile” sale literare vor fi valorificate și de critica literară, și de scriitorii din viitor.

Constantin COROIU

Portretul unui precursor al postmodernității



Abstract

Subiectul comentariului îl constituie volumul „Cioran, o mitologie a nedesăvârșirilor” de Eugen Simion, un amplu eseu de 500 de pagini în care criticul conturează profilul complex al marelui moralist și prozator. Autorul trece în revistă câteva dintre temele și obsesiile „expertului decăderii” și „aristocratului îndoielii” așa cum sunt ele relevate și analizate de Eugen Simion în această carte considerată de semnatarul cronicii una de maximă importanță în exegeza cioraniană. Și asta în primul rând datorită stilului, artei citatului și propozițiilor memorabile ce luminează din diverse unghiuri figura lui Emil Cioran, un clasic cu o posteritate fabuloasă.

Cuvinte-cheie: mitologie, modern, antimodern, îndoială, ură iubitoare, eșec, nefericire, discurs privat.

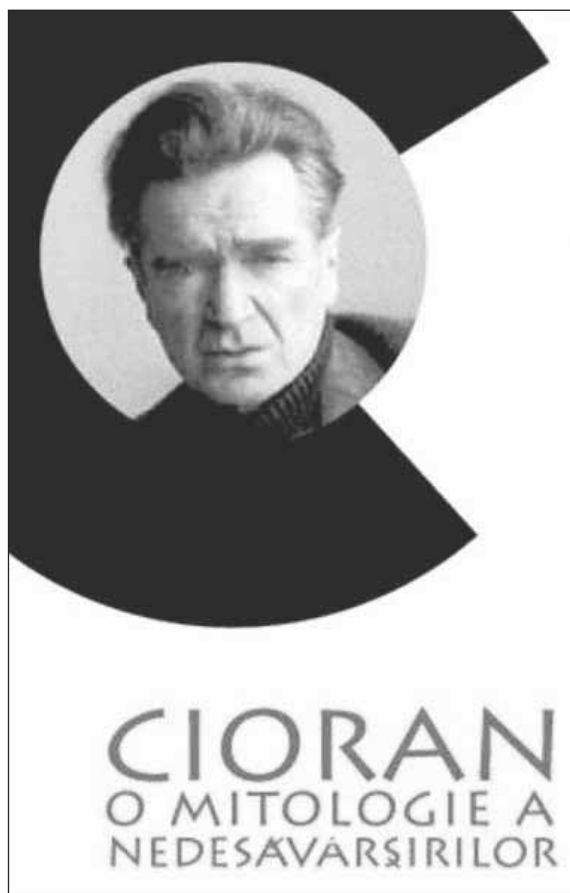
The article discusses Eugen Simion's book on Cioran, a five hundred pages essay in which Simion sketches the complex profile of the great moralist and essayist Emil Cioran. Analyzing Simion's very important book, the author highlights some of the themes and obsessions of the „expert in decomposition” or of the „aristocrat of doubt” that was Cioran. Simion's style, his carefully chosen quotations from Cioran and his trenchant judgments illuminate Cioran's body of work from various angles, worthy of this classic with a fabulous posterity.

Keywords: mythology, modern, anti-modern, doubt, loving hate, failure, unhappiness, private discourse.

Pe cât de greu e să scrii o carte despre Cioran, pe atât de greu este și să comentezi o carte despre Cioran. Constat asta, o dată în plus, după lectura eseului „Cioran, o mitologie a nedesăvârșirilor”, de Eugen Simion, apărut la Editura Tracus Arte. O carte grea la propriu (peste 500 de pagini) și la figurat pe care însă o citești, așa cum ne-a obișnuit Eugen Simion, ca pe o captivantă poveste ce are în centrul ei un personaj fascinant; o narațiune critică în care faptele și ideile se împletesc și fac posibilă conturarea unui portret poliedric. Asta cu toate că – scrie criticul – „este greu de făcut portretul

lui Cioran pentru că temele, obsesiile, complexele se repetă, adevărat, dar mobilitatea spiritului este așa de mare și de imprezicibilă, încât ea trece fermecător dintr-o contradicție în alta și de la un paradox strălucitor la altul care întoarce pe cel dinainte. Cum să prinzi într-un desen reprezentativ, verosimil, valurile acestei mări agitate mereu de furtuni văzute și, mai ales, de furtuni nevăzute, pentru că se produc în adâncuri. Criticului literar nu-i rămâne decât să cerceteze însemnările moralistului și, ghicind ceea ce este esențial în ele, să sporească numărul schițelor de portret...

Adică să dea nedesăvârșirilor lui Cioran o ordine și o verosimilitate. Cât de cât...". Metafora lui Eugen Simion este cum nu se poate mai sugestivă. Ca și lectura cărților lui Cioran, cea a eseului său te trece prin multe ape, prin multe stări și te face să trăiești sentimente dintre cele mai diverse și mai contradictorii. Mă grăbesc să spun că oricât de mult ne-ar surprinde și ne-ar violenta negativismul autorului „Schimbării la față” pe noi românii, nu ar trebui să ne fie rușine să-l confirmăm într-o bună parte din negările și învinuirile sale. Oare nu suntem obligați moralmente să fim onești și să ne întrebăm dacă nu cumva merităm criticile acestui „aristocrat al îndoielii” și „expert al decăderii”? Eugen Simion documentează și nuancează cu finețe la fiecare pas, abordând nu o dată un stil interogativ și, contaminat parcă de spiritul cioranian, un stil al îndoielii care revelă și invită la reflecție. Căci criticul își propune și reușește să demonstreze că Emil Cioran e mai mult decât „paradoxalul, atipicul, surprinzătorul, contradictoriul care nu-și recunoaște alt merit decât acela de a fi *profesor de îndoială*, un erudit al suspiciunii, în fine, un specialist în apocalipsuri, cum ne spune de multe ori!”. Eugen Simion contextualizează și analizează *sine ira et studio* scrierile tânărului Cioran, cele românești, însumând 3000 de pagini în ediția OPERE, publicate de Marin Diaconu la Fundația Națională pentru Știință și Artă, în 2012. Criticul întreprinde o lectură în paralel a paginilor rămase în manuscris și a articolelor de până în 1934, anul când apare „Pe culmile disperării”, carte „ce a scandalizat lumea intelectuală românească”. Consideră că e fundamental a-l citi pe tânărul Cioran, cu atât mai mult cu cât acesta a mărturisit că „tot ce știe la 60 de ani, știa deja la 20 de ani”, ce a urmat de-a lungul a patru decenii neînsemnând „decât un lung exercițiu de verificare”. Negativismul tânărului Cioran e de natură să șocheze și să scandalizeze, fiindcă nici un alt român nu i-a criticat pe români așa cum a făcut-o el. Impresia e că nimic nu-l satisface, ba chiar îl revoltă și îl aruncă într-o profundă criză morală. Este extrem de critic inclusiv cu Ardealul său, care „n-a produs după război aproape



nimic în cultură”. Ce să mai vorbim de realitatea de dincoace de munți! Ajuns la București ca student este, observă Eugen Simion, dezamăgit de lumea lui Mitică, plină de proști și de escroci. Suntem, crede el cu mâhnire, „un popor resemnat și inert în istorie”, nu există un mesianism românesc, cultura română este o cultură minoră, „de cârpeală”, adamică, iar România este o țară fără noroc și fără istorie, destinul ei fiind unul al eșecului. Detestă „fatalismul balcanic” și deplânge „blestemul balcanic”. Ca toți din generația sa, „generația tragică” sau generația existențialismului românesc, cum o definește Eugen Simion, detestă ironia carașiană. Deplânge, în fine, mioritismul: „Învinuiesc această țară de a nu fi putut să depășească un scepticism vulgar și de a fi receptat totul cu o resemnare imbecilă, cu o pasivitate inconștientă, de a nu fi avut curajul absurd al unei eroice afirmări...”. Dincolo de duritatea tușelor întunecate, nu putem să nu fim tulburați mai

ales astăzi de propozițiile „uluitoare” ale acestui gânditor care are „geniul conciziei”. Sigur, este aici și un subtil mecanism psihologic, în sensul că ele, propozițiile, poartă amprenta unei mari autorități intelectuale și scriitoricești. Spuse sau scrise de vreun demitizator de azi ar provoca cel mult un zâmbet condescendent: vorbește și el acolo că așa-i la modă, o modă nefericită! Formulată aforistic de Cioran, orice idee, oricât de extravagantă, cade cu totul altfel în mintea și în sufletul cititorului, adică puternic convocant. Exercițiile de negație din scrierile sale de tinerețe, atrage luarea aminte Eugen Simion, vor continua în cărțile filosofului la maturitate și la senectute. Referitor la „Schimbarea la față”, criticul afirmă că „lasă o impresie stranie. Niciodată în cultura română nu s-a spus ceva mai rău despre *răul românesc*”. Și aceasta după ce în „Pe culmile disperării”, publicată când autorul avea doar 23 de ani, în 41 de fragmente sunt întoarse pe dos toate „ideile primite, toate adevărurile acceptate ca adevăruri”. O carte pe care Eugen Simion o consideră ca fiind „jurnalul unei crize morale”. Dar s-ar putea spune, cred, că toate cele 15 cărți ale lui Cioran „scrise în chip strălucit în două limbi” compun un insolit jurnal al unei crize morale. Mai rămâne ceva de admirat sau măcar de luat în seamă privind cultura „de cârpeală” a unui popor fără istorie, cum zice cel ce se compară cu un Iov valah?! Da, și încă ceva foarte important. De pildă, chiar limba pe care a părăsit-o și pe care o consideră a fi cea mai mare creație a popoului român, o limbă a cărei poeticitate este superioară celei a limbii franceze. Apoi, Eminescu, singurul român pe care Cioran nu-l neagă, fiindcă el „depășește prin talentul și filosofia sa lipsa de profunzime și grandoare, în fine, orizontalitatea românească...”. Recitește „Rugăciunea unui dac” – „un imn al neantizării... unul dintre cele maiperate poeme din toate literaturile”, în care se regăsește. Recitește „Luceafărul” care „nu are pereche în toată literatura franceză (destul de săracă, de altminteri...). Ce limbă avem! Nu cunosc alta mai poetică. Din păcate e intraductibilă” – scria Cioran într-o epistolă din 1974. Dar „îți vine

câteodată să spui că ai noștri compatrioți nu sunt demni de limba ce o vorbesc”. Ceea ce îmi amintește de o replică a lui Nichita Stănescu. Întrebat odată la Iași, la Casa Pogor, ce crede că ar spune Eminescu, dacă ar veni acum printre noi, poetul „Necuvintelor” a răspuns ghilotinant: „Ar spune: dați-mi limba înapoi!”. Eugen Simion definește admirabil sentimentul de *ură iubitoare* pe care îl trăiește și îl exprimă în atâtea moduri Cioran față de România și de români. Și chiar față de țaranul român, pe care îl neagă în scrierile de tinerețe și nu numai, dar căruia, remarcă Eugen Simion, în cele din urmă, îi dă dreptate „în fatalismul și scepticismul lui fundamental”. Uneori, observă criticul, Cioran devine de-a dreptul liric: când, de pildă, evocă anii de copilărie și paradisul pierdut din zona Rășinarilor vorbește precum Creangă.

Eseul lui Eugen Simion confirmă încă o dată postulatul călinescian (reproduc din memorie): critica este arta citatului. În cazul lui Cioran cu atât mai mult. Avea dreptate *Michel Tournier*, când spunea, nu fără o fină ironie invidioasă, că Emil Cioran „oferă citate pentru orice situație”, adăugând că „nu mai poți deschide o carte recentă, fie că e vreun roman, o culegere de versuri sau un eseu, fără să dai peste o frază de-a lui Cioran”. Ceea ce, în treacăt fie zis, spune mult despre posteritatea moralistului, a „artistului oximoronului și paradoxului”, a ultimului European, cu majusculă, cum a mai fost caracterizat. Un European „adorat și contestat cu aceeași fervoare” îndeosebi în Franța, cu o posteritate care pare să le depășească net pe cele ale comilitonilor săi Mircea Eliade și Eugen Ionescu, pentru a ne referi la strălucita și des evocata triadă. Eugen Simion argumentează citând copios, dar niciodată mai mult sau mai puțin decât trebuie și întotdeauna atunci când trebuie pentru a trage încă o linie la portretul personalului său. Iată doar câteva dintr-o multitudine de exemple: Cioran este „un sceptic corupt de limbajul său nemaipomenit... El poate spune orice: nu-l crezi, dar îți place. Scrie, uneori, enormități în ordine morală, dar propozițiile lui sunt memorabile”. Admirator al lui Nietzsche, filosoful care a

fundamentat postmodenitatea, Cioran este „un *modern antimodern* care anunță, încă din anii '30, fără să-și dea seama, spiritul postmodernității”. Dar și un Cioran pe care l-a cunoscut direct: „... în filosoful cel mai nihilist din secolul al XX-lea trăiește un om delicat și nostalgic, un suflet, pot spune, chiar liric”.

Cât de paradoxal este însuși destinul acestui artist al paradoxului! Ca și congenurul său, Constantin Noica, consideră critica literară o profesiune fără substanță pentru că nu are concepte. Dar, notează Eugen Simion, în Franța este revendicat nu de filosofi, ci de criticii literari, ca un mare scriitor și stilist al limbii franceze, comparat în țara și în limba lui Voltaire cu însuși Voltaire, și nu de oricine, ci de *Jean d' Ormesson* („aux antipodes d' un Voltaire, Cioran écrit aussi bien que lui...”), iar în opinia temutului critic *Angello Rinaldi* (*L'Express*): „Cel mai mare scriitor al Franței de azi este românul Emil Cioran”. Evident, nu numai în Franța, ci și în România a fost și este revendicat de critica literară. Cartea lui Eugen Simion e o dovadă peremptorie. Critica s-a răzbunat pe contestatarul ei!

Emil Cioran nu poate fi înțeles, cât de cât, vorba lui Eugen Simion, în afara corespondenței sale. Și nu numai pentru că el este „unul dintre marii epistolieri ai epocii”, cum subliniază autorul eseului „Cioran, o mitologie a nedesăvârșirilor”. Apoi, să nu uităm, Cioran însuși proclamă că adevărul despre un autor îl află mai curând din corespondență, decât din operă. Fapt e că, în cazul său, se impune cu atât mai mult comparația între *discursul privat* din scrisori și *discursul public* din operă, cum procedează Eugen Simion, și asta nu numai referitor la „fantasma țării pe care (Cioran) o invocă mai totdeauna, cu un sentiment de ură-iubitoare”. Criticul descoperă în corespondența cu fratele, confidentul cel mai apropiat, dar și cu colegii de generație din țară „un alt Cioran, altul decât acela pe care îl știm din scrierile publice. Un Cioran nebănuit: grijuliu ca un țăran foarte legat de familie, săritor, sfătos, iritat când privește vești despre neseriozitatea generației tinere, în fine, un Cioran plin de afecțiune când

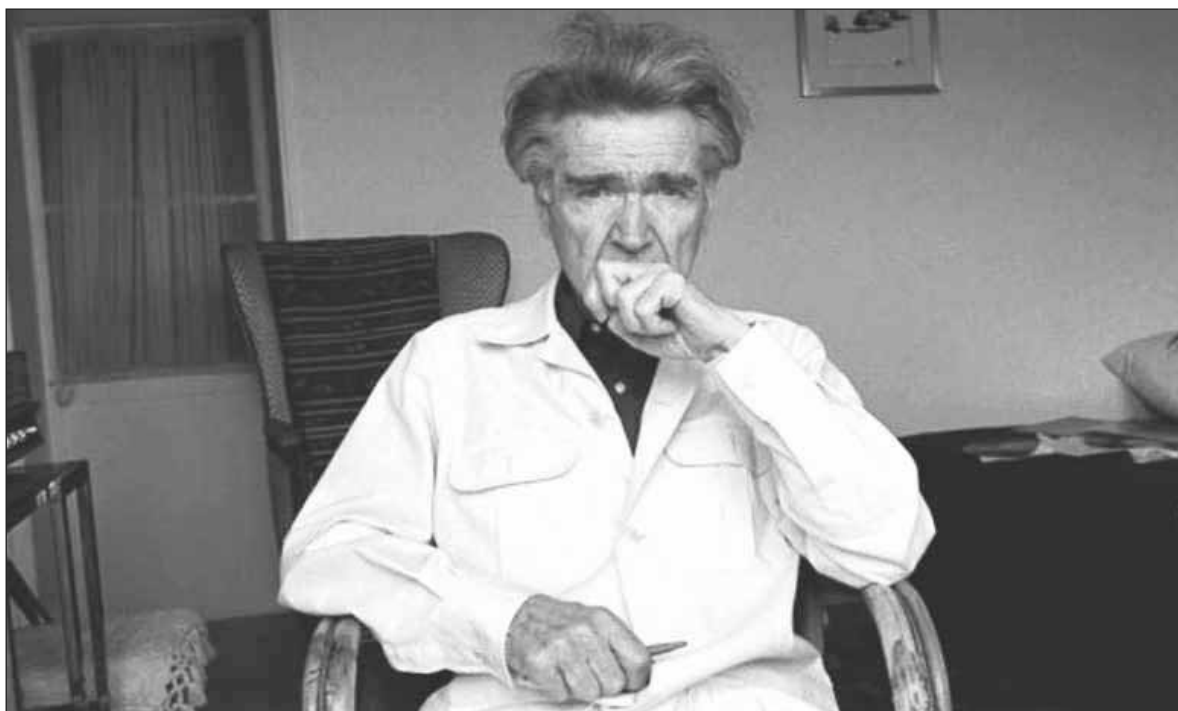
este vorba de părinți, de fratele și de sora lui...”. Cel care scrisese atât de radical despre destinul nostru minor și rușinea de a fi român, despre blestemul și fatalismul balcanic ce ne-a marcat fără scăpare, îi mărturisește tulburător lui Constantin Noica într-o misivă din 1970, citată de Eugen Simion: „Cumpănind bine lucrurile, dintre noi tu ești singurul care ai făcut cea mai bună alegere. Nu te poți împlini decât aproape de originile tale; drept că o astfel de statornicie a cerut sacrificii, pe care nu ai de ce să le regreti acum, din moment ce ele erau, pe cât se pare, înscrise de la bun început în destinul tău, și care până la urmă s-au dovedit fertile. Nu știu dacă la tine e vorba de preștiință sau de instinct – cert e că tu ai înțeles dintotdeauna ceea ce mie mi s-a părut o extravagantă sau chiar o nebunie. că *a fi* nu e cu puțință decât înăuntrul propriei tale etnii”. Și în scrisori, Cioran își exprimă admirația *sans rivages* și, aș spune recunoștința, pentru Eminescu, face apologia limbii române pe care a părăsit-o, identifică paradisul copilăriei cu țara natală „loc de refugiu imaginar”, dar într-un spațiu cât se poate de concret, de real „cuprins între Rășinari, Sibiu, Șanta, Coasta Boacii”. În martie 1967 îi scria fratelui Aurel: „Îți mulțumesc pentru ilustrata cu Păltinișul. N-am fost niciodată acolo iarna. Este unul dintre locurile din țară pe care aș vrea să le revăd cândva. Și mai ales Șanta! Ar trebui cumpărată casa aceea, așa părăsită și pustiită cum e. Mi-aș putea sfârși zilele acolo. Un refugiu ideal. Mă gândesc la Traian, ciobanul de la stâna unde mergeam după brânză. Cel din urmă cioban îmi pare azi de preferat oricărui intelectual parizian. Iată la ce concluzii ajungi în Occident”. Un Occident în criză, decăzut, cum reiese și din corespondența cu austriacul Wolfgang Kraus (1924-1998), autor de studii filosofice, editor, organizator de prestigioase instituții culturale europene. Este vorba de corpusul ce cuprinde 158 de scrisori ale lui Cioran plus două ale Simonei Boué, toate trimise lui Kraus, precum și cinci ale acestuia către Cioran și care a fost descoperit la Biblioteca Națională din Viena de George Guțu și publicat la Humanitas în traducerea sa: „Scri-

sori către Wolfgang Kraus (1971-1990)". Într-una din epistole, Cioran scrie: „Nu există salvare pentru civilizația care nu mai crede în ea însăși. Îmi îngăduiți să fac o profeție? Peste cincizeci de ani, Notre Dame va fi o moschee". Scrisoarea este datată: 1 ianuarie 1987. Peste doi ani, în fatidicul 1989, diagnosticul său e și mai sever: „...creștinismul este completamente gol pe dinăuntru”.

Correspondența lui Cioran e străbătută de ceea ce aș numi o jovialitate gravă care îl face pe filosoful deșertăciunii lumii mai uman. Este mereu preocupat de betșugurile trupești și, desigur, de binefacerea sau de ineficacitatea vreunui medicament, își privește cărțile, destinul lor, cu senină detașare și cu scepticismul celui care știe că până la urmă totul este zadarnic, efemer și că nimic nu e mai relativ decât eternitatea, refuză premii prestigioase și cu mare vizibilitate în valoare de zeci de mii de dolari și sute de mii de franci sau șilingi, citește mult („cititul e marele meu viciu,,), scrie puțin („Neajunsul de a fi om, zice el într-o scrisoare, nu trebuie amplificat de grafomanie,,), călătorește împreună cu Simone, dar nu într-atât încât să nu aibă mereu nostalgia unor țări și orașe pe care nu le-a văzut încă sau pe care nu le va vedea niciodată, este îngrijorat de situația sa locativă, primește musafiri, de obicei nedoriți, din România, care îi ocupă timpul și îl agasează, își face zilnic obișnuita plimbare în „foarte frumoasa” Jardin de Luxemburg, tânjind după liniște și singurătate, pe care însă nici într-un asemenea cadru nu le poate afla pe deplin „căci sunt nevoit să întâlnesc în fiecare zi pe cineva, ceea ce face parte din comedia pariziană („Marea eroare a vieții mele a fost aceea că am ales Parisul ca primul meu acasă, o viață fără zăpadă, fără puritate exterioară și, ceea ce este și mai rău: fără singurătate. E adevărat că aici ești însingurat, dar niciodată singur,,), nu agreează ceremoniile, festivitățile de orice fel, nu-i place să țină conferințe, nefiind un vorbitor și temându-se de ridicol. La 1 noiembrie 1982 îi scria prietenului austriac: „Acum câteva săptămâni am fost la Köln, nu pentru a ține o conferință – nu sunt capabil de așa ceva -, ci pentru a purta o discuție la Centrul

European (predare de limbi străine). Mi s-au pus întrebări referitoare la... concepția mea despre lume, iar o prietenă care are o voce fermecătoare a citit aforisme tenebroase. Am avut sentimentul că sunt autorul unor inscripții funerare”. În fine, scepticul și aristocratul îndoielii basculează între sentimentul ratării și o discretă satisfacție a împlinirii („Nu mă pot converti la nimic, și totuși nu-mi consider viața un eșec,,).

Un capitol cu totul insolit în corespondența lui Cioran privește idila sa cu o tânără profesoară de filosofie din Germania, mai exact din Köln, *Friedgard Thoma*, care a publicat în 2001, un epistolar intitulat „Pentru nimic în lume. O iubire a lui Cioran”, carte editată și la noi în 2005, în traducerea Norei Iuga, cu dezvăluiri ce au surprins și chiar au șocat lumea culturală. Din păcate – sau din fericire! – destinatară a cenzurat mai multe epistole. Scrisorilor, trimise de filosoful îndrăgostit de la Paris profesoarei din Germania în perioada 1981-1990, Eugen Simion le acordă o meritată importanță, căci nu e posibil un portret al lui Cioran fără această parte a corespondenței: „Cine și-ar fi închipuit că moralistul care scrie despre nenorocul de a te naște poate să intre fără mari ezitări – putem spune chiar: cu o însuflețire nebănuită – în asemenea încurcătură sentimentală? Ei, bine, intră, simțurile scepticului se aprind, dorințele lui erotice nu se rușinează...”. *Friedgard Thoma* îl vizitează pe Cioran în „apartamentul de sub acoperiș” când Simone, femeia cu care de-o viață este „semi-însurat”, lipsește. Altădată, se plimbă peripatezând prin cimitirul Montparnasse, metodă verificată de a conferi și mai mult romantism întâlnirii și clipelor trăite de îndrăgostiți. Eugen Simion citează la un moment dat un fragment din ceea ce numește „un discurs îndrăgostit imprudent pentru filosoful septuagenar, dar memorabil, cu formule uluitoare”. Curat uluitoare îți vine să spui, dar într-o cheie gravă: „Am discutat prea mult și am înțeles dependența mea senzuală de Dumneavoastră în toată claritatea ei abia după ce v-am mărturisit la telefon că aș vrea să-mi îngrop capul pentru totdeauna sub fusta Dumneavoastră. Ce mor-



tale pot fi anumite lucruri. Totul a început de fapt cu fotografia, vreau să spun cu ochii Dumneavoastră. Ați fost oarecum speriați când v-am vorbit de o înclinație «perversă» pe care mi-o stârnește trupul Dumneavoastră. *Perversă* nu a fost cuvântul potrivit; am vrut să spun *arzătoare*. Doar sunt normal; stări interzise cer expresii ne-naturale. Cred (poate mă înșel) că în dimineața asta aș fi mai puțin obsedat, dacă ați fi fost mai binevoitoare cu mine”. Tânăra doamnă rupe relația cu prietenul său *en titre*. Cioran o vizitează la Köln și stă în locuința ei, unde se simte foarte bine („Vreme de două zile am fost încoronat,,), iar „scepticul de serviciu” devine brusc mai luminos în reflecțiile sale. Pe drumul de întoarcere, îi scrie din Baden-Baden, adresându-i-se cu: „Iubita mea țigancă”. Constată totuși că fericirea îl face și mai nefericit decât nefericirea. Ar vrea să evadeze cu cea la care se gândește în fiecare secundă „într-o insulă părăsită și să plângă toată ziua”. Dar vrea și să moară împreună „cu o singură condiție: să fim puși în același sicriu”. Filosoful simte iubirea „ca o dulce cădere”, formulă splendidă, zice pe bună dreptate Eugen Simion. „Femeia culturală”, cum o numește criticul, devine „centrul vieții mele, zeița unuia care nu crede în

nimic”. Zeița îi declară apoi: „Chiar și în brațele altui bărbat, nimic nu ar putea să se compare cu ce-mi dați Dumneavoastră”. Ceea ce, în definitiv, spune aproape totul despre relația dintre ei. Ca să fie și mai clar, îi invită pe Cioran și pe Simone la reședința sa de vară în mijlocul unui clan format din fostul soț, Günter, fetița acestuia, băiatul ei și un prieten cu fiul său. Friedgard și Simone se simpatizează și se împrietenesc, dar Cioran devine din ce în ce mai anxios. În fine, iubirea eșuează, așa-zicând, într-o prietenie ce a durat destui ani. Nu numai acest roman de dragoste în formă epistolară este pasionant, ci și modul cum îl repovestește Eugen Simion. De fapt, el capătă cu adevărat virtuți epice sub condeiul eseistului. Îl micșorează pe marele filosof și scriitor „încurcătura sentimentală” în care s-a aruncat cu însuflețire?! Nicidecum, îl umanizează, crede criticul, îl înalță chiar, mi-aș permite să spun. Oricum, „Cioran intră și iese frumos și demn omenește din această istorie”. Morala fabelei, mai scrie criticul, este „foarte cioraniană: *fericirea de a fi nefericit sau nefericirea, pentru spirit, de a fi fericit o clipă în turbulenta și imprevizibila existență. Dragostea îi răpește norocul de a rămâne cinic*”. Propoziții memorabile.

Nicolae CORBEANU

Art Cologne



Abstract

Prezentarea de față se referă la cea de a cincizecea ediție a Târgului de artă de la Köln, care a găzduit 218 galerii de artă din 28 de țări. Cel mai vechi Târg de artă din lume, Datând din 1965, Târgul de artă de la Köln este considerat cel mai vechi format expozițional din lume. Lucrările care au atras în mod special atenția numeroșilor vizitatori, fie prin execuție, fie datorită prețului exorbitant al exponatelor, au aparținut artiștilor Chris Burden, Alexej von Jawlensky, Jef Geys, Hans Mayer, Markus Oehlen, Andreas Gusk. Premiul Art Cologne din acest an a fost decernat artistului Günter Herzog, director științific al Arhivei centrale a comerțului internațional cu obiecte de artă, organizație care, la rândul ei, aniversază în acest an 25 de ani de existență. Profesor la Universitatea din Köln, Günter Herzog predă istoria socială și culturală a artei precum și istoria comerțului cu opere de artă.

Cuvinte-cheie: Târg, artă, galerie, expoziție, semnificații, modernism, Köln.

This is a presentation of the fiftieth edition of the Cologne Art Fair, that showcased 218 art galleries from 28 countries. The oldest Art Fair in the world, established in 1965, Art Cologne is the first art fair organized by and for commercial galleries to exhibit and sell modern and contemporary art. The art works that attracted the most attention from a massive public, either for their craftsmanship or for their exorbitant price-tag, belonged to artists Chris Burden, Alexej von Jawlensky, Jef Geys, Hans Mayer, Markus Oehlen, Andreas Gusk. This year, the Art Cologne Prize was awarded to Günter Herzog, scientific head of the Central Archive of International Art Trade - an institute that celebrates, in its turn, the 25th anniversary in 2017. A professor at the University of Cologne, Herzog teaches the cultural and social history of art, as well as the history of the art trade.

Keywords: Art fair, gallery, exhibition, significance, modernism, Köln.

Între 25 și 29 aprilie a avut loc la Köln ediția din acest an a târgului de artă modernă Art Cologne. Din 1967 acest târg, cel mai vechi de acest fel din lume, este locul de întâlnire al artiștilor din secolele 20 și 21 de pretutindeni. În halele pavilioanelor de expoziții din Köln, 218 galerii de artă din 28 de țări au prezentat cu acest prilej circa două mii de artiști și operele lor. Iar zeci de mii de vizitatori au putut să le admire și, dacă aveau interes și destui bani, să le și

cumpere. Chiar și copiii au putut profita de acest târg, beneficiind de bilete cu reducere, care le ofereau, între altele, posibilitatea de a participa la „work-shopuri” menite să-i ajute să-și prelucreze impresiile.

Lucrarea artistului Chris Burden „Degetele lui Budha” a atras în cea mai mare atenție: un mănunchi de stâlpi de felinar de înălțime excepțională strânși laolaltă, ca un grup de oameni înspăimântați, care încearcă să se ferească de un mare pericol. Lu-



crarea a fost subiect de discuții nu numai pentru că, prin dimensiunile ei, nu putea fi trecută cu vederea, ci și pentru că, prin sensul politic care i s-a atribuit, incita la diferite interpretări. Fiind prezentată în cadrul unei galerii cu vânzare, se crede că va fi vândută la un preț exorbitant.

De multe elogii s-a bucurat laureatul premiului Art Cologne Raimund Thomas din München, care a prezentat la standul lui capodopere într-o arhitectură specială. Thomas a vândut, între altele, o lucrare a lui Alexej von Jawlensky cu 220.000 de euro.

Prețurile exponatelor au variat de la mii până la sute de mii sau chiar milioane de euro. Dar cunoscătorii au putut achiziționa și la prețuri accesibile opere remarcabile. De pildă, belgianul Jef Geys a prezentat o serie de fotografii cu motive inspirate de celebrul Tour de France din anul 1969, foarte apreciate de cunoscători. Iar o mică sculptură semnată de Sabrina Fritch a putut fi achiziționată la prețul de 1650 de euro.

Dar prețurile au putut ajunge până la sume uluitoare. Hans Mayer a expus numeroase lucrări la prețuri la care muritorii de rând pot cel mult visa. „Figura de fantezie” a lui Markus Oehlen costă 80.000 de euro, o pictură în ulei a lui Neo Rauchs 380.000, iar un desen de proporții monumentale al lui Markus Oehlen 475.000 de euro. O lucrare a lui Ücker din anul 1981, „Grădina de cenușe”, a fost oferită la prețul de 230.000 de euro. „Abducția” de Zwirner costă 380.000. Și mai scumpă este lucrarea fotografică a lui Andreas Gusky „Bangkok I”, care se ridică la prețul de 400.000 de euro, iar o sculptură de dimensiuni impresionante a lui Manolo Valdez poate fi cumpărată cu un milion. Tot un milion costă o pictură abstractă a lui Gerhard Richter. Lasylo von Vertes din Zürich a vândut unui colecționar o lucrare de Juan Miró cu peste un milion. Iar o pictură abstractă de Gerhard Richter poate fi cumpărată cu trei milioane și jumătate. Dar

pentru lucrările cele mai costisitoare prețul a fost rareori afișat, el fiind de cele mai multe ori obiectul unor negocieri. Numărul tranzacțiilor este totuși în creștere deoarece tot mai mulți vizitatori consideră operele de artă o investiție sigură.

De o mare apreciere s-au bucurat și tinerele galerii din halele NEW CONTEMPORARIES și COLLABORATIONS. „Hale proprii pentru tinerele galerii sunt un mare avantaj, spunea Larissa Bischoff de la Bischoff Projects din Frankfurt pe Main. Ea a atras mulți vizitatori la standul ei, între altele, cu „Fists” de Ben Thorp Brown. Galeria Chert din Berlin a avut succes cu sculpturi ale lui Petrit Halilaj, căruia Asociația artiștilor plastici din Köln i-a dedicat anul trecut o expoziție.

Un model de succes a constituit-o colaborarea galeriilor Natalia Hug din Köln cu galeriile Mier din Los Angeles, care au vândut împreună numeroase lucrări ale artiștilor renani Jana Schröder și Thomas Wachholz.

În acest an premiul Art Cologne a fost decernat artistului Günter Herzog. Prof. Dr.

Günter Herzog este directorul științific al Arhivei centrale a comerțului internațional cu obiecte de artă, organizație care aniversază în acest an 25 de ani de existență. Günter Herzog este profesor la Universitatea din Köln, unde predă istoria socială și culturală a artei precum și istoria comerțului cu opere de artă.

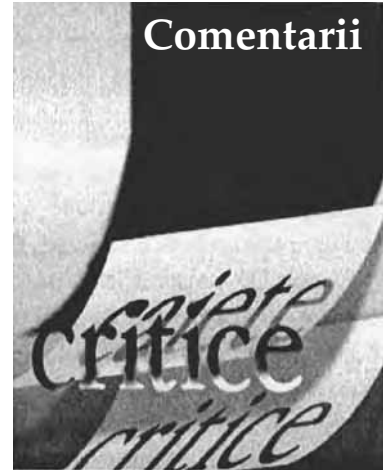
Cea de-a 50-a ediție a târgului Art Cologne a fost considerată atât de comentatori cât și de organizatori un succes. Peste 60.000 de vizitatori – între care colecționari și reprezentanți ai muzeelor din Germania, Europa și din întreaga lume – și-au manifestat interesul pentru exponate. „Așteptările noastre au fost încă o dată întrecute” a spus în concluzie Daniel Hug, directorul târgului Art Cologne. „Factorii succesului celei de-a 50-a ediții nu pot fi trecuți cu vederea. Concentrarea asupra calității exponatelor și combinarea echilibrată a prezenței galeriilor germane și străine, a celor cu veche tradiție cu galerii tinere asigură viitorul târgului Art Cologne” a mai spus el.

Köln, 5 mai 2017



Caius Traian
DRAGOMIR

Costul prestigiului sau al dictaturii



Abstract

Lucrurile, faptele, realizările pot fi unice, de nesubstituit prin altele, de înlocuire, sau sunt repetitive, reprezentând serii de realități similare. Primele, afirmă Immanuel Kant au demnitate fără a li se putea asocia un preț material; celelalte fac obiectul tranzacției, sau evaluării pur materiale. În istoria politică, prima categorie este reprezentată de prestigiul împlinirilor datorate marilor personalități; dictatura este repetitivă – toate dictaturile sunt asemenea. Ele Alcătuiesc posibilitățile materiale, morale și spirituale de care dispun popoarele – trecerea dincolo de acestea implică istoric un mare și consecvent efort de restaurare creativă a valorilor.

Cuvinte-cheie: realizări istorice, personalități de prestigiu, umanitatea creației, dictatura, similitudinea opresiunii.

The things, facts, achievements can be unique, impossible to be substituted by others, while there are some constituting series of similitudes. In accordance with Immanuel Kant, the first ones have dignity but could not be estimated by a price – the other ones may be payed and are always identical to those included in the same category. The creative achievements of the great personality of political and historical evolution are, every one unique and have dignity. The dictatorial regions are all similar and they exhausted the material, moral and spiritual resources of the people submitted to them, involving a huge effort of restoration of the values, after they passed, or were rejected.

Keywords: historical achievements, prestige personality, unique creations, dictatorship, similarity of oppression.

Immanuel Kant spunea că lucrurile pe care le utilizează oamenii dar, implicit, și evenimentele, popoarele, faptele omenești, sunt de două feluri, aparțin a două categorii – cele, numeroase, care pot fi înlocuite prin altele similare, permit substituția în deplină reciprocitate și altele, mai rare, mai puțin abundente, caracterizate de o inconfundabilă unicitate, și care, deci, nu pot fi înlocuite prin nimic.

Lucrurile primei categorii au un preț; pot fi obținute prin avansarea, către cel care,

eventual dispune de ele sau poate, chiar, le produce, a respectivului preț. Cele unice – lucrurile, ființele, realizările – nefiind posibil a se obține altfel decât prin nașterea, ori împlinirea într-o singură conjunctură, într-o irepetabilă asociere de circumstanțe, acestea nu au cum să fie definite ori obținute printr-un preț, prin achitarea unei valori oricând repetabile, fie și numai în principiu. Lucrurile categoriei a doua, în disocierea datorată lui Kant nu au preț, ci demnitate.

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

Prestigiul unui om, al unei instituții, al unei țări sau al unui stat, al unei civilizații prin extensia termenului, al unei creații, nu are cum fi decât irepetabil – prestigiul acesta este unic, fie el chiar și atribuit pentru o calitate ce aparține unei largi categorii. Unui mare scriitor, unui pictor, unui artist, ori militar de geniu, unui geniu din orice domeniu de exercitare a spiritului, a inteligenței, i se poate atribui aceeași profesie, aceeași ocupație, același mod de a se manifesta, dar el nu are cum se afirma prin aceeași manieră de exprimare a valorii sale. De fiecare dată, pentru ceea ce este unic în universul uman, ori în creația divină, tocmai natura valorii, calitatea formei acesteia, odată împlinită este irepetabilă și face diferența față de tot restul valorilor lumii. Prestigiul aparține unicității – așa cum el nu poate avea un preț, nu poate fi nici obținut, cumpărat, împlinit, realizat printr-un cost, acesta văzut în ordine materială, financiară, sau măcar traductibilă financiar.

Există profesii care ar părea să aducă celui care se angajează în practica lor, oricum un prestigiu – o asemenea pretenție este falsă; așa cum printr-o anumită profesie poți accede la un înalt prestigiu ai de făcut față și primejdiei compromiterii. În orice domeniu o astfel de disjunctiei a căilor afirmării – sau infirmării – personale este așezată, ca o încercare în fața oamenilor ce li se dedică, deci se supun riscului încercării. Între toate drumurile diferitelor profesii acelea care atrag riscurile deosebit de mari ale decăderii de la un posibil prestigiu la compromiterea gravă, sunt probabil evoluțiile, aspirațiile, implicările politice. De la cel mai înalt devotament pentru binele oamenilor, pentru salvarea patriei, pentru dezvoltarea unei civilizații, pentru bunăstarea unei națiuni și până la marile crime împotriva umanității, la suprimarea violență a milioane de vieți, sau distorsionarea abjectă a spiritului omenesc a libertății ca dat existențial, inerent statutului uman, totul, în exercițiul politic, poate fi identificat în nenumărate cazuri dintre cele mai bine cunoscute.

Despre culminația prestigiului putem vorbi gândind la Pericle, la Iulius Cezar, la Constantin cel Mare, oricât ar fi legate

numele acestora și de agresiuni îndepărtate împotriva ființei omenești. Apoi de ce nu am include în categoria politicii încununată de prestigiul a unor conducători nume precum acela al unui Ștefan cel Mare, ca român, al lui Ludovic cel Sfânt, sau nume mai recente, precum acela al lui Clemenceau, De Gaulle, Gandhi, Luther King sau Ioan-Paul II, marele om al bisericii și, totodată, marele om politic.

În sine însă, funcțiile politice, președinți – oameni politici a căror funcție poate impune separarea de politica de partid, prin activitatea lor rămânând însă oameni politici, eventual persoane cărora le revine răspunderea politicii unei întregi națiuni -, prim-ministru, miniștrii, oameni ai dreptului, din nou obligați la o distanțare maximă, la perfecta separare de politică opțiunii doctrinare, partinice, distanțare care în sine este un act al voinței publice, deci politice în sens universal și astfel absolut, fiind limitate la constrângerile statului în calitate de cadru strict formal, nu reprezintă altceva decât o repetitivitate căruia i se poate oricând stabili un preț, rămânând ca demnitatea să le fie atribuită doar de voința, intelectul și, la limită geniul, unui om politic sau altuia, ajunși aceștia la o superioară viziune asupra omului, istoriei, națiunilor, umanității, spiritului.

Care este însă maxima înclinație la repetitivitate în cazul persoanelor politice, ce anume poartă aceasta? Răspunsul la o asemenea întrebare este de o totală simplitate – dacă există un mod al conducerii care aproape să nu aibă variații în manifestarea sa, în calea adoptată de conducere, ca similitudine în toate diferitele întruchipări, care prin oricare din afirmările sale, odată descrisă, aceasta să poată sta drept descriere integrală a tuturor celorlalte cazuri, numele acestora, mai exact al acestei condiții a autorității este, de sigur, dictatura. Odată ce ajungi să cunoști o dictatură ajungi, în fapt, să realizezi că le cunoști pe oricare dintre celelalte. Într-o carte nu de mult apărută, intitulată „Al Treilea Reich” (autor Richard J Evans), ai senzația halucinantă că regăsești întreaga realitate a comunismului românesc.



Descrierea unei dictaturi – și, astfel, implicit, a tuturor dictaturilor – ar putea, oricând ocupa multe, foarte multe pagini, precum aceea prezentată în cartea privind Reichul german, aici anterior citată. Nu acesta este scopul prezentelor considerații – sigur însă trebuie observat că întrucât o dictatură nu este decât obiectul politic, și exemplul politic al unei condiții din categoria celor repetabile și, ca atare el, respectiv dictatura, nedispunând, cu deplină siguranță, de acea demnitate a obiectelor și condițiilor unice, nu are cum să nu își afle un preț. Poate fi deci spus că o dictatură va avea totdeauna un preț – va putea fi creată ca un produs cumpărat, în care se face o oarecare investiție financiară. Luând lucrurile în concretul lor tot ceea ce susține o dictatură, în esența ei implică un cost, deci implică o plată. Dictaturile, prin partidele lor unice au fost plătite prin mecanismul însuși al existenței partidului ale cărui cadre de conduce-

re au fost totdeauna subvenționate la niveluri superioare celor ale unor funcționari înalți însă cu poziții neconectate direct politicii. Democrațiile actuale, în ansamblul lor, dar mai ales democrațiile în constituire, sau în consolidare, dezvoltate în spațiul geopolitic, fost comunist nu sunt altceva decât poli-dictaturi. Conducătorii instituțiilor care dispun de sisteme și mecanisme – ce pot fi folosite spre a susține grupări și structuri potențial apte să instituie dictaturi, sau să capete, în sine o activitate dictatorială sub conducerea șefului respectivei structuri, vor trebui să își realizeze acțiunile, să își stabilizeze personalul angajat în dictat și să convingă publicul de capacitatea, forța și susținerea pe care stau poli-dictaturile în ansamblul lor. În locul unui dictator care își plătește poziția și susținerea prin întreg sistemul statal, apare nevoia unui suport multiplu. Dictatorul unic își plătește partidul unic, dar, în cazul unei țări insuficient de puternice, ca sistem de forțe militare posibil de constituit aceasta, are nevoie de un suport extern unic – acesta fiind o internațională comunistă și pe această cale sau, eventual, direct de Uniunea Sovietică. În poli – dictaturile actuale susținerea interioară o realizează corupția, prin afacerile persoanelor private interesate de un suport material și economia dispersă și dezorganizată expres, pentru a putea fi manevrată în sensul cerut de interesele corupte, multiple. Sprijinul extern este, cu necesitate în acest caz unul multiplu. Acesta precum partidul unic altădată, va trebui finanțat. Cât se plătește oficialilor străini angajați în susținerea publică în România, folosind mediile românești, în cea mai mare parte a lor, pentru actul de a favoriza o multitudine de dictatori, un sistem al dictatului multiplu, fără legătură cu orice necesitate națională, necesitate a cărei satisfacere ar aduce conducătorului – și conducătorilor – transformări acum în sisteme de funcționare rutinieră, repetitivă – posibilitatea a deveni un om, și oameni, ai demnității ai unicității actului lor salvator pentru un popor și pentru un stat în autentică evoluție individualizantă de neredus la o dictatură, fie aceasta și multiplu structurată, deci o poli-dictatură.

Modest Morariu, Izotopia vizualului

Abstract

Lirica lui Modest Morariu, una dintre vocile poetice remarcabile ale celei de a doua perioade ale neomodernismului românesc, dovedește calitatea rară a unei enunțări în descendența imagismului, concisă, punctuală și, deopotrivă, la nivelul semnificatului al ambiguității și complexității semantice. Totuși, acest plan al enunțului este structurat, în cea mai mare parte, de izotopia erosului în varianta cuplului. Gama sentimentelor și stărilor psihice variază de la fericire, euforie, încântare la melancolie, nostalgie sau tristețe dezabuzată, iar filtrul ironiei temperează orice posibilă notă a subiectului liric. De asemenea, formația sa de critic și istoric de artă a influențat prin rafinamentul estetic al „privirii” imaginarul poetic.

Cuvinte-cheie: enunțare, subiect liric, izotopie, text, pulsivitate erotică, imaginar.

The poetry of Modest Morariu, one of the most remarkable poetic voices of the second period of the Romanian neomodernism, proves a rare quality of the Imagism progeny utterance: concise, punctual and, equally, at the ambiguity's significant level and semantic complexity. However, this plan of the enunciation is structured, for the most part, by the eros isotope in the version of a couple. The range of feelings and mental states varies from happiness, euphoria, delight to melancholy, nostalgia or disillusioned sadness and the irony's filter moderates any possible note of the lyrical subject. Also, his art critic and historian profile influenced his work by aesthetic refinement of the poetic imagery „gaze”.

Keywords: enunciation, lyrical subject, isotope, text, erotic compulsion, imaginary.

Discursul poetic al lui Modest Morariu se derulează pe două planuri: al rostirii minimale, economicoasă, clară și, totuși, poli-semantică în simplitatea ei voită, programatică și celălalt plan al unui limbaj mai vocal, dialogic sau fals monologal, interogativ, tensionat imperativ, grav ori pesiflant ironic. Motivarea lor o voi explica mai târziu. Citez o *Marină* pentru primul tip de discurs poetic: „În urmă e marea verzuie/ –

verzuie până în prundișul ochilor tăi/ în urmă, faleza înaltă/ și salutul meu cu palma deschisă către zare;/ în urmă, tu cu o algă albastră pe umăr, /cu brățări de spumă pe glezne/ și părul lipit pe frunte, pe obraji./ Rămâi așa o veșnicie/ Și eu voi reveni în valul înalt.”¹ Într-adevăr, nimic altceva decât un peisaj marin desprins parcă din tablourile lui Dimitrie Ghiață. Privirea descriptoare parcurge textul și vizualizează

Paul DUGNEANU – Profesor universitar doctor, Universitatea „Ovidius” din Constanța, Facultatea de Litere, Departamentul de Filologie Română, Limbi Clasice și Balcanice, e-mail: pdugneanu@gmail.com
1 Toate versurile lui Modest Morariu sunt extrase din antologia *Nașterea nostalgiei*, București, Editura Cartea Românească, 1984 (colecția „Hyperion”).

en arrière plan, nu prea departe, verdele mării, mai aproape nisipul plajei și, înălțându-se brusc, stânca falezei, iar profilată pe linia orizontului, o siluetă schițând un salut cu mâna. Puțin în spate, abia ieșită din apa mării o femeie cu jerbe de spumă și roindu-i pe glezne și părul umed lipit de obraji. O simplitate și netezime elegantă a contururilor. Cuvinte exacte, răspicate, indicând precis ceea ce vor să comunice în lipsa, cel puțin în aparență, a conotațiilor, însă adresate cui? Mării, iubitei, orizontului ce se pierde în infinit? Linii ferme, bine desenate și, totodată, invoalte ale peisajului.

Dar această limpezime este un pic tremurată, vibratilă, o înfiorare se ascunde dincolo sau în ea un mister presimțit? O obscuritate luminoasă, o prezență prețioasă și rară? Neîndoielnic că da, altfel cum s-ar justifica versurile finale: Rămâi așa o veșnicie/ și eu voi reveni în valul înalt." Nu este cazul să mai amintesc și conotațiile apei, mai ales ale mării, în imaginarul erotic. Constatăm că secvența evocată, pentru că instanța poetică se referă la un moment trecut în pofida prezentului enunțativ care, ce-i drept, actualizează și face vie emoția trăită, nu se limitează exclusiv la emoția pur plastică deși ochiul exersat al estetului familiarizat cu artele vizuale se simte.² Textul implică discret, abia perceptibil, însă persistent, fin insinuant, un abur de senzualitate, de înfiorare erotică. Repet, vag sugerat, dar persistent în textura poeziei. Spun textură și nu text, deoarece temenul presupune o urzeală a scriiturii, un fel de interioritate și intimitate organică, biologică, similară, metaforizând, rețelei plasmatică din sânge printre ochiurile și hățșurile căreia circulă celulele roșii; sângele viu și difuz al textului care, în cazul de față, pare a fi pulsiunea erotică. Și mai concret formulat, erotizarea scriiturii în sensul afirmațiilor lui Roland Barthes despre juisanța regăsită a lecturii sau despre necesitatea sa în *Le plaisir du texte* (Paris, 1973), eseu prin care a dorit să reabiliteze și să redimensioneze, în



plină ofensivă a semioticii structuraliste și a textualismului indigest, ideea de bucurie a lecturii și a scrierii: „Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu’il me désire. Cette preuve existe: c’est l’écriture. L’écriture est ceci: la science des jouissances du langage.” (p. 13). Probabil că sentințele barthiene atât de frontale, de imperative în asertarea plăcerii, a acelei *jouissances du langage* nu par a fi cele mai potrivite pentru discursul poetic mai temperat al lui Modest Morariu; formulările, dar nu și adevărul lor. Subdiscursul erotizat se trădează prin o izotopie a senzorialului și senzualului în sintagme ca *prundișul ochilor*, *algă albastră*, *marea verzuie*, *brățări de spumă*, *părul lipit pe frunte*, *pe obraji*, ce își trimit semnalele dincolo de suprafața descriptivă a imaginilor, coagulate într-un moment unic a cărui substanță poetul încearcă să o fixeze în limbaj. Calitatea clipei, conținutul ei fulgurant și indefinisabil de emoție estetică și esență

² Modest Morariu a fost și un remarcabil eseist și critic de artă, obținând și Premiul de critică al Uniunii artiștilor plastici în 1975 pentru albumul *Rousseau le Douanier*.

trăită amintesc de acele *instants qualifées*³ din volumul cu titlul identic al lui Jean Tortel, iar considerațiile criticului francez Jean Raymond despre poetica torteliană credem că sunt relevante și pentru textul, și nu numai acesta, lui Modest Morariu: „... cuvântul pronunțat este totdeauna al clipei, captat, capturat în ceea ce îl face ireductibil la orice comunicare discursivă. Acceptat, depus pe pagină ca pură instanță verbală.”⁴ Astfel de „momente calificate”, de „capturi” ale intensității și singularității unor secvențe fugitive de existență și stări sufletești sunt destul de frecvente. O *Înserare* cuprinde decupajul unui peisaj marin și al percepției generate de acesta, într-un stop cadru, ținându-l în enunț ca într-un insectar al memoriei, aripile fragile ale clipei euforice: „Am petrecut o zi frumoasă/ și iată amurgul/ ne închidem acuma sub pleoapa lui însângerată,/ preschimbând bucuriile noastre în istorie: / Atunci marea s-a strecurat în ochii tăi/ și-a dansat acolo pe-o scenă albastră,/ zvârlind scânteii și unduind/coapse de spumă.” Alternanța timpurilor verbale și prezența deicticelor atunci-acum, într-un joc de oglinzi trecut-prezent creează un efect perspectival. Euforia estetizant-erotică a poetului în ipostaza eului textual, este întreruptă de un contrapunct al mișcării dinamice vizuale care dă mai multă valoare clipei trăite: „Atunci un pescăruș a planat lin/ și brusc a plonjat./ «Un mic înger feroce» – ți-am spus/ și tu ai clătinat din cap cu gândul aiurea.” Un alt „instantaneu calificat” în *Moment marin* cu acel miez al timpului erotizat: „Marea se zbate la picioarele noastre,/ ne-nvăluie și cântă istoria ei neînțeleasă/ [...] Prefă-te piatră,/ și-am să te sărut o veșnicie,/ și-am să-ți pun cununi de spumă,/ și-am să-ți cânt eternitatea lor.” Sesizăm, din nou izotopia erotică a mării

printr-un verb ca *a învălui* și sintagma *cununi de spumă*, frecventă într-un număr considerabil de poezii ca *Moment de fericire*, *Moment marin*, *Sfârșit de vacanță*, *Pe țărm* etc. Această izotopie pe care nu o suprapun cu noțiunea de câmp lexical sau semantic⁵ manifestată la nivelul discursului prin rețeaua de imagini și simboluri este intim asociată de tema dragostei în variatele sale aspecte. Am ales să ilustrez pentru valoarea sa, dar și ca *instant calificé* primul text, *Moment de fericire*. Prezența chiar din peritext a cuvântului *moment*, a se vedea și titlul, trimite la substanța epifanică a timpului trăit. După o ușoară stare de spleen, mai degrabă frivolă, contemplația estetică în fața luminii sclipitoare reflectată de apa mării, va fi perturbată: „Erai puțin plictisită, dar marea scânteia/ ca o piele de cal înspumat. [...] Dar într-un val mai înalt marea ți-a reamintit gustul primului nostru sărut,/ în primul meu vis lipsit de inocență.” Revelația „presimțită”, altfel spus, epifanică a erosului s-a produs tot datorită mării, valului „înalt”, unde adjectivul are și un sens spiritual pe lângă cel spațial, în silepsa „într-un val mai înalt marea ți-a reamintit”. Folosesc cuvântul epifanic în accepția etimologică, elină, de apariție, și nu în sensul teologal, creștin de revelare a sfintei treimi la botezul în apa Iordanului al lui Iisus, însă nu exclud nici conotația de transcendență sacrală. După un timp al spleen-ului în care prezența actorilor îndepărta nu apropia, cu toate că instanța lirică repeta prin anamnesis schema actanțială a arhetipului biblic („semnele pescărușilor pe nisip îmi aminteau/ de vremea când hoinăream prin Eden,/ presimțind ivirea ta,”) miracolul mării îi readuce împreună în durată sacră a iubirii edenice: „și-un gust străvechi de mirodenii neștiute/ ne-a readus alături pe

3 Pentru ilustrare reproducem două instantanee: „Lit blanc rectangle/ Où le plaisir/ Le repos l'agonie/ S'imprime et de cela/ Rature.” (*Lit blanc*) și „Ouvre la main. Tu pétris/ Sur ta paume l'orage blême./ Je le sais. Ouvre donc la main.// Et toi, chien au long poil d'hiver,/ Aboie, l'oeil rauque/ Tourné vers le portail” (*Ouvre la main*)

4 Jean Raymond, *Practica literaturii*, traducere de Mioara Izverna, București, Editura Univers, 1982, p. 219

5. Maria Corti, discutând despre conceptul de izotopie literară în *Principiile comunicării literare* pare să accepte analogia cu câmpul semantic deși menționează că semioticianul Greimas o teoretizează drept categorie structurantă.

plaja pustie/ să reinventăm o clipă eternitate.” Ingenios este și oximoronul care pune în conjuncție clipa și eternitatea, nefiind vorba de coincidentia oppositorum, ci de un moment ce conține în el veșnicia. Fulgurația temporală a lui Modest Morariu este diferită de *momentul calificat* din poezia lui Tortel pentru că acesta este densificat, plin, chiar și cerul este „courbe” și „épais” (Jean Tortel, *Instants qualifiés*, în *Limites du corps*, Paris, Gallimard, 1993, p. 191), în timp ce în lirica poetului român clipa apare mai transparentă, aș risca termenul de grațioasă, nefiind, totuși, văduvită de substanțialitate semantică. Subiectul liric insistă asupra mitologemului biblic din *Geneză*, „Eu eram Adam și tu erai Eva”, textualizând articulația dintre decorul exterior, eu și scriitura într-un anamnesis imaginar: „Eu am tăiat prima felie/ din prima pâine a lumii,/ iar după masă, în timp ce priveam/ cum zburdă scânteile de apă, / am scris primul poem.” (p. 18) Surpriderea și fixarea secunde fericite, într-o reverie discret erotizată prin imaginea fluturului rotindu-se într-un zbor frivol-jucăuș în jurul cuplului duce la un fin paradox temporal: „Eram doi maci într-un câmp de grâu,/ și ne legănam, și ne legănam,/ în vremelnica noastră eternitate.” (*Zi de vară*, p. 18) Așadar clipa *calificată* poate condensa în ea, „ca într-un chihlimbar”, o durată trăită extatic, extrasă din fluxul temporal și evenimential. Un gest, o acțiune, o ieșire din fixitatea și perceperea totală a momentului, ar întrerupe starea de beatitudine lucidă și ar atrage o revenire în imanența causală, sufocantă a timpului: „Primul gest va destrăma bucuria,/ timpul își va ridica iar toate stăvilarele/ și ne va înneca în valul secundelor.” Al secundelor golate de sens, de preaplinul extazului erotic și de aura emoțională. Condiția paradisiacă se fisurează, între cei doi se insinuează o relație echivocă, de atracție-respingere văzută din perspectiva eului liric (instanța enunțiativă): „Te lipești de mine, răzbunătoare parcă; / o flacăra și tandră și dură îți joacă-n priviri.” Comunicarea și comuniunea îndrăgostiților s-au alterat, cuvintele sunt opace, aproape inutile: „Cuvintele nu mai pot spune nimic/ Ne-am dezbrăcat de

cuvinte.” Și transmit, subliminal, o semnificație unică, alienarea ce le va însoți și consuma existența: „vibrează un singur înțeles: totdeauna./ Și nimeni nu vede/ cum devenim încet fantome.” (*Dialectică ascunsă*, p.22)

Actul erotic, este înscris, după o modalitate deja cunoscută, și în scenariul biblic al ispitirii și al cunoșterii amare a binelui și răului: „Neașteptat s-a ivit șarpele dintre dune/ și-a rostogolit între noi/ măru de culoarea amurgului,/ și noi l-am împărțit/ cu o nesăbuită bucurie.” (*Izgonirea din paradis*, p. 25) Memoria și timpul în general fisurează în variate moduri clipa fericită sau o acoperă. Există timpul exuberant al fericirii cuplului „scris” pe nisip, un alt fel de a spune efemer, dar de o fragranță aurorală, deși, curios, pare oarecum neliniștitor: „Miresme de-nceput de lume/ se răsfață pe țărniș, / pătrund în somnul care/ îți destramă surâsul.” (*Sfârșit de vacanță*, p. 27) Nu este altceva decât invazia timpului exterior, real, cronofag care absoarbe intimitatea secunde fericite: „și simt cum timpul mării/ înghite secunde noastre.” De la acest frison panicat, de la revenirea sugerată în realul real dragostea se va topi în amintire și nostalgie. Secvențe și replici din trecut se derulează pe ecranul memoriei afective, cuvinte și gesturi banale primesc retrospectiv, subiacent, abia ghicite sensuri premonitorii sau de avertizare; plecarea de la o cafenea parcă de operetă, cu firma *La Atletul albanez*, trecerea pe lângă un cimitir, un câine care le-a tăiat calea, o bufniță care a zburat „greoi” deasupra lacului, o înfiorare a vântului în stufăriș și bagatelizarea ironică a gestului iubitei care i-a dăruit o frunză de trifoi cu patru foi. Un fetiș ca ramura de vâsc sau madragora, investit cu o funcție magică benefică pentru cel care îl poartă, dar coborât de eul liric sceptic și dezamăgit în planul derizoriului societății moderne, secularizate: „o port și acuma/ lângă buletinul de identitate/ cărți de vizită bancnote/ chitanțe legitimații/ și multe alte fleacuri/ de care nu se poate lipsi/ nici un om civilizată.” (*Nașterea nostalgiei*, p. 62) Paratextul este cât se poate de lămuritor în acest sens. Și într-o poezie ca (*Elegie* p. 63) un „inventar” de obiecte, scene trecute, amintiri, discuri cu



melodii de dragoste ca *Only you* (The Platters) și *You are my destiny* (Paul Anka, nu The Platters), o călimară cu urme de cerneală uscată etc. cu valoare sentimentală, nostalgic-amară: „o labă de pasăre mumificată (sacralizată/ printr-un ciudat process chimic natural)/ [...] / cutiuțe de cristal încastrat în metal aurit,/ fotografii în sepie/ ...” Conștiința modernă și postmodernă își arată semnele și nu permite excesul de sentimentalism, contrabalansându-l prin autoironie și asociere reductivă. Însuși actul scriiturii este prezentat ca „resturi de cerneală închegată”, subtil persiflat freudian; călimara are gâtul „întors pervers ca o

capcană”. Și gesturile tandre ale îndrăgostiților s-au estompat și îndepărtat în timp trecute prin sita memoriei afective, încât par ireale. Tonul este intensificat emoțional: „Dar în ce zi? În ce an? În ce viață?” Notele mai acute se vor stinge însă și vor fi absorbite în murmurul scriiturii erotizate care se întorce în sine ca valurile în apa mării: „când marea se leagănă-n mare,/ clipind cu lumina privirilor tale,/ mângâind nisipuri chinuite de vânt.” Discursul poetic al lui Modest Morariu învederează, în lumina evidenței, profunzime și rafinament estetic.



Eminescu: *Strigoii*, sau cele patru vârste ale poetului

Abstract

Poemul *Strigoii* urmărește destinul regelui avar Arald, de-a lungul câtorva etape, din copilărie până la sfârșitul ciclului său de evoluție. În baza unei lecturi în cheie hermetică, eseul de față își propune să demonstreze că în acest poem, la fel ca în *Călin*, Eminescu vorbește despre relația „vampirică” a poetului cu *Limba* și despre propriul său destin poetic, marcat de întâlnirea cu *Balada Miorița*. Dacă în *Călin* poetul explorează aceste teme în aspectul lor luminos, diurn, al bucuriei creației și împlinirii ca poet, *Strigoii* ilustrează reversul, latura întunecată, nocturnă, a condiției poetului, ce presupune sacrificiul propriei existențe ca drum spre realizarea de sine.

Cuvinte-cheie: *Eminescu*, *Strigoii*; lectură în cheie hermetică; *Goethe*, *Călătorie în Italia*; *balada Miorița*; *tratatul hermetic Poimandres*.

Eminescu's poem Ghosts traces the destiny of Arald, the Avar king, from childhood throughout his four ages, down to his final demise. The present essay is a reading of the poem in a hermetic key which aims to show that, as in Călin (pages from a fairy tale), Eminescu deals with the Poet's „vampiric” relationship to Language, as well as with his own life-changing exposure to the Mioritza Ballad. While in Călin such topics are explored in their diurnal, luminous aspect, with a focus on the joy of creativity and artistic achievement, Ghosts illustrates the dark, nocturnal side of the poet's condition – self sacrifice as a means to attaining fulfilment.

Keywords: *Mihai Eminescu's poem Ghosts; a reading in a hermetic Key; Goethe's Italian Journey; the Mioritza ballad; the hermetic tractate Poimandres.*

Poemul *Strigoii*, publicat în același an cu *Călin* (1876), a fost întotdeauna considerat povestea romantică a unei iubiri care trece dincolo de hotarele morții. Așezată, cum zice G. Călinescu „în evul turbure al Daciei creștine din vremea năvălirilor barbare... bizara compunere... prin vagul istoric, trezește nedumeriri...”¹ La fel crede profesorul Alexandru Bogdan, autorul celui mai cuprinzător studiu asupra acestui poem.²

Deși stabilește cu mai mare precizie cadrul istoric și pune în lumină izvoarele inspirației eminesciene, autorul nu își propune să dea un răspuns nenumăratelor întrebări care confuzionează cititorul: „Când a murit Arald? De ce a murit? Cum s-a făcut Maria strigoaică ... ce se întâmplă cu Arald și cu Maria după ce fură surprinși de răsăritul soarelui?; apoi amestecul de Avari, popor barbar, păgân, cu creștinii monahi; Odin

Dana LIZAC, e-mail: danalizac@hotmail.com.

1 G. Călinescu *Opera lui Mihai Eminescu*, Editura pentru literatură, București, 1967, pag. 70

2 Alexandru Bogdan, *Strigoii*, în revista *Transilvania*, Sibiu, nr. III și V/1909

zeu germanic și Zamolxe, zeu dacic, Arald, nume norvegian și Maria; magul perzian și corbii, unul alb, celălalt negru; varga de vrăji și pământul, care dă viață, și luna, care dă lucire, de trebuie să zicem și noi ca Arald, că vedem «toată firea-amestecată».³

Eseul de față își propune o lectură a poemului în cheie hermetică. Această viziune s-a cristalizat în timp îndelungat din surse diverse și în urma lecturii textelor din *Corpusul Hermetic* în traducerea lui A. J. Festugière (Hermès Trismégiste, *Corpus Hermeticum*, Les Belles Lettres, Paris 1946-1952) și Brian Copenhaver, *HERMETICA the Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a New English Translation, with Notes and Introduction*, Cambridge University Press, 1992.

Pornind de la observația că poemul *Strigoii* urmărește destinul eroului în câteva etape, din copilărie până la sfârșitul evoluției sale, ne propunem să demonstrăm că în acest poem, precum în *Călin*, Eminescu vorbește despre relația poetului cu Limba și despre propriul său destin poetic. Dacă în *Călin* poetul explora aceste teme în aspectul lor luminos, diurn, al bucuriei creației și împlinirii ca poet, *Strigoii* ilustrează reversul, latura întunecată, nocturnă, a condiției poetului, care presupune sacrificiul propriei existențe ca drum spre realizarea de sine. Amândouă punctele de vedere continuă mesajul ciobanului mioritic, exprimat, credem, în testamentele sale pentru oi și pentru măicuța bătrână, așa cum am arătat cu alt prilej.⁴ Căci, sub chipul Mariei, cu *Miorița* credem că se întâlnește regele-copil-poet și cu ajutorul ciobanului mioritic, sub chipul bătrânului mag, credem că o regăsește cu adevărat, după moarte. Înaintaș în ale poeziei, cap de tradiție, ciobanul mioritic-preot dac este văzut de noi și ca o ipostază a lui Poimandres, păstorul de oameni, eroul celui mai important tratat din *Corpusul hermetic*, după părerea noastră fundamental pentru înțelegerea viziunii poetice eminesciene.

Să urmărim deci destinul poetului, de la începuturi.

Copilăria și visurile de mărire

Istoria consemnează puține lucruri despre avari: se știe că au fost o confederație nomadică formată cel mai probabil în Asia, care în secolul VI a invadat bazinul danubian, sub conducerea kaganului/hanului Bayan (și nu a unui rege Arald). Dar detaliile acestei migrații credem că au prea puțină importanță în poemul *Strigoii*, unde referințele istorice și geografice, ca și numele personajelor, au o funcțiune strict simbolică.

În poem, Arald povestește că triburile lui, venind de undeva, dinspre răsărit, împing alte populații spre nord, până la pol, de unde triburile germanice ale zeului Odin coborâseră spre sud să cucerească Roma. Arald urmează un traseu care începe într-un est nedefinit, urcă spre nord și coboară (pe un drum paralel cu drumul triburilor germanice) înspre vest și înspre sud, întâi pe Volga, apoi pe Nistru, înspre meleagurile dunărene.

În termeni hermetici traseul descendent desemnează calea creației, a materializării spiritului, direcția denumită de alchimiști *Coagula*. Dar acest traseu est-nord-vest-sud, pe care îl indică Arald, se situează pe cercul hermetic în sens invers față de sensul firesc (care este cel al acelor ceasornicului). Calea lui Arald este la fel cu calea pe care coboară muntele Ungurean și Vrâncean în balada *Miorița*: nu calea cea „dreaptă”, a integrării în circuitul firesc, de creație și autocunoaștere al Zeului, ci calea „nedreaptă”, „strâmbă”, „inversă” a afirmării propriului ego, a dorinței de putere, mărire și dominație. „Pe Nistru tăbărâsem poporul tău sămpil”, își amintește regele avar în timp ce veghează la căpătâiul Mariei, logodnica lui moartă. În lamentația lui, Arald recunoaște că pornise pe drumul vieții ca un primitiv,

³ Alexandru Bogdan, *Strigoii*, în revista *Transilvania*, Sibiu, nr. III/1909, pag. 130

⁴ *Miorița lui Alecsandri, în umbra lui Hermes*, în *Caiete Critice* nr. 6 și 7/ 2016



un barbar: regele-copil este avar în primul rând în sens moral: apelativul *avar* este sinonim cu adjectivul *avar*, care înseamnă *lacom, lipsit de generozitate; zgârcit, care nu dă din al său și vine de la verbul latin *aveō-avere*, cu sensul de a-și dori cu putere, a înseta/flamânzi după ceva.*

„Eram un copilandru. Din codri vechi de
brad
Flămânzii ochi rotindu-i, eu mistuiam
pământul,
Eu răzvrăteam imperii, popoarele cu
gândul...
Visând că toată lumea îmi asculta cuvân-
tul ...

...și amintește Arald despre sine. Mân-
drul și semețul rege ne apare ca un portret
al artistului la prima tinerețe, iar în numele
Arald, vechi nume germanic care înseamnă

„conducător de oști”, credem că Eminescu
și-a încifrat propriul nume, Mihail – numele
arhanghelului care conduce oștile lui
Dumnezeu împotriva forțelor Satanei în
Noul Testament. În ebraică, Mihail înseam-
nă *Cine este ca Dumnezeu?*⁵ și se interpretea-
ză în mod tradițional ca o întrebare retorică,
la care se așteaptă un răspuns negativ:
nimeni nu este ca Dumnezeu. Numele Mihail
transmite ideea de umilință în fața divinită-
ții – dar în tinerețe Arald este departe de o
astfel de virtute: „Domnind semeț și tânăr
pe roinicele stoluri/ Căror a mea ființă un
semizeu părea,/ Simțeam că universul la
pasu-mi tresărea.”

Codrul este, pe de altă parte, pentru
Eminescu și un simbol al tradiției poetice,
iar brazii sunt copaci veșnic verzi care cresc
pe înălțimi, pe tot pământul. Codrii vechi de
brazii evocați de Arald ne apar ca o imagine
a tradiției poetice universale. Referințele la

⁵ Din *mi „care”, ke „ca”, El „divinitate”,*

gând, vis, cuvânt și vorbire din relatarea lui ne dau motive să credem că aspirațiile războinice ale tânărului rege traduc aspirațiile poetice ale copilului Eminescu, care se știe născut genial, „rege” – iar faptele lui de vitejie se petrec nu pe câmpurile de bătălie ci între filele cărților, unde poetul ia cu asalt, răvășește „cu gândul” și asimilează literatura universală, operele marilor poeți cu glorie veșnică. Copilul citise cu aviditate poezii romantice germani și visa probabil să devină asemenea lor – poate chiar un poet universal de expresie germană. Faptul că îi dedică lui Odin o strofă întregă în lamentația lui la căpătâiul Mariei și faptul că triburile lui migrează pe urmele triburilor germanice ne îndreptățește să credem că zeul Odin e pentru Arald un model:

Căci Odin părăsise de gheață nalta-i
domă,
Pe zodii sângeroase porneau a lui
popoară;
Cu creșetele albe, preoți cu pleata rară
Trezeau din codrii vecinici, din pace
seculară,
Mii roiuri vorbitoare, curgând spre
vechea Romă.

Odin e mânat de dorința de a cuceri Imperiul Roman și a deveni stăpânul lumii, dar despre triburile lui nu aflăm decât că sunt „roiuri vorbitoare” și că trezesc, răscolesc, în drumul lor, vechi populații și vechi tradiții. Să fie acest Odin, Hermesul germanic, o mască a lui Goethe, poet hermetic și el, pe care Eminescu tânăr să și-l fi luat ca model și părinte spiritual, „naș” într-ale poeziei, fără a-i înțelege, la acel moment al primei tinereți, mai mult decât măreția și gloria?

E posibil: numele lui Goethe vine de la cuvântul germanic got „zeu”, sau de la forma arhaică göte „naș”. Eminescu se întâlnește probabil (până la data redactării poemului) cu jurnalul lui Goethe de călătorie în

Italia, *Italienische Reise* (1813 -1817). Probabil văzuse, reprodus, celebrul portret al lui Tischbein *Goethe în Campagna Romana*, în care poetul e reprezentat stând pe o piatră, între ruine cotropite de verdeață, cu atribuțiile lui Hermes, *petasos* (pălăria cu boruri largi) și *chlamys* (mantaua), cu un picior acoperit și celălalt descoperit, cu ochii îndreptați spre cer și cu mâna arătând către pământ. Poate văzuse și o imagine a hermei⁶ ridicate în memoria lui Goethe în curtea Castelului Scaligero din Malcesine, pe malul lacului Garda.

Jurnalul lui Goethe mărturisește o căutare de sine. Pentru el, ca și pentru mulți alți artiști romantici din țările de la nord (să-i menționăm numai pe englezii Byron, Shelley și Keats) călătoria în Italia a însemnat o emancipare sexuală și emoțională, o dobândire a libertății personale și artistice. Ruinele vechii civilizații romane, cotropite de natură, stilul de viață relaxat și permisiv din Italia, ofereau imaginea însăși a unei ordini constrângătoare care cedează terenul în fața pasiunii și a senzualității.

Mărire, putere, glorie, plăcere – acestea sunt idealurile copilului Arald și acestea vor fi fost visurile copilului Eminescu, pe când răvășea cu gândul poezia romantică germană.

Mica inițiere: de la copilărie la tinerețe

În timp ce coboară dinspre Volga „pe Nistru”, înspre sud-vest, în dorința de a cuceri, probabil, rapid și ușor teritoriile poetice de la gurile Dunării și de la întorsura Carpaților, lui Arald îi iese în cale regina acestor meleaguri, Maria. Iubita eminesciană ideală este întotdeauna Limba Română în ipostaza unei Opere poetice (Opera unui înaintaș) și credința noastră este că această întâlnire, care îi schimbă destinul, marchează, pentru copilul care îi citea pe Schiller și pe Goethe, întâlnirea cu

6 Hermele erau stâlpi de piatră dreptunghiulari, având săpat în partea superioară capul sau torso-ul unui zeu, cel mai adesea al lui Hermes. Erau amplasate deseori la răscruci, la hotare sau pe drumuri, în chip de borne indicatoare. Numele zeului Hermes se zice că provine de la acest tip de statuie.

Limba Română în ipostaza poeziei populare și a operei „regine”, *Miorița*. Poezia populară este continuatoarea poeziei străvechi, arhaice: în folclor, în adancurile tradițiilor poetice naționale, se găsește filonul unei înțelepciuni primordiale, primite de oameni, se zice, la începuturile lumii, de la zei – și apoi, pe măsură ce oamenii au început s-o uite – de la mesagerii zeilor, poezii din vremurile când poezia nu era despărțită de profeție, *aezii* al căror nevăzut zeu tutelar era Hermes (zeu-păstor și adevăratul începător al poeziei).⁷ Ca un râu ce curge subteran, această înțelepciune, care formează substanța Tradiției Hermetice, e o prezență ascunsă în gândirea, credințele, tradițiile și arta popoarelor: Maria vine însoțită de „sfetnici vechi de zile”, la fel de bătrâni ca preotul dac al lui Hermes, căruia Arald îi va cere ajutorul mai târziu. Limba Română îl recunoaște, cu multă emoție, de la prima privire, pe cel care va fi cel mai mare poet al ei: „Cu glasul plin de lacrimi, de-nduioșare cald,/ Privindu-mă cu ochii, în care-aveai un cer,/ Mi-ai zis: „Aștept din parte-ți, o, rege cavaler,/ Că-mi vei da prins pe-acela ce umilit ți-l cer./ Eu vreau să-mi dai copilul zburdalnic – pe Arald’.”

Ce-i cere Maria lui Arald? Care este chemarea pe care o aude copilul Eminescu, când citește *Miorița* lui Alecsandri în *Lepturariul* lui Aron Pumnul? Este în primul rând o chemare a iubirii, o chemare la creație. În al doilea rând, este chemarea Limbii Române. Copilul genial se simte chemat să se oprească din cursa lui zburdalnică prin literaturile lumii, să asculte vocea limbii și a tradiției poetice a poporului său, în care să se integreze – și să înceapă să scrie. Dar Maria îi mai cere ceva: să renunțe la ego-ul lui infantil în numele unei înțelegeri și unei misiuni mai înalte. Căci copilul zburdalnic are înzestrări excepționale și va trebui să-și ducă la îndeplinire destinul de „rege cavaler”, menirea de creator autentic.

Maria se prezintă cu chipul iubitei eminesciene ideale, al fetei de împărat din *Călin*, al Ilenei Cosânzeana din basme, sau al Venerei Anadyomene, zeița pură, tocmai ieșită din valurile mării: „Ca marmura de albă,/ cu păr de aur moale”, și-o amintește Arald. E o ființă spirituală, cu lumina cerului, a lucrurilor de sus și a adevărilor eterne, în ochi. Brațele ei „de zăpadă” reprezintă principiile hermetice imuabile *Solve* și *Coagula* (la fel ca brațele Venerei antice din *Venere și Madonă*, sau „marmoreele brațe” ale Luceafărului de mai târziu), iar părul ei este blond „ca spicul cel de grâu”: sugestia este de forță germinativă. Arald este fascinat de înfățișarea frumoasei regine, dar nu înțelege atributele frumuseții ei decât în sensul lor de suprafață și răspunde la chemarea ei, dar numai în parte.

Poetul se „întoarce” de pe direcția lecturilor dezordonate și de la visul lui de a deveni poet universal:

Și, întorcându-mi fața, eu spada ți-am
întins.
Pe plaiuri dunărene poporu-și opri mer-
sul,
Arald, copilul rege, uitat-a Universul

Spada este un instrument al luptei și dominației, dar și al cunoașterii – și aspirațiile belicoase lasă locul unui sens constructiv, creator: „...ntâia dată-n viață un plâns amar mă-neacă”, mărturisește Arald (plânsul înseamnă adesea creație pentru Eminescu). Dar tânărul rege continuă să se pună pe sine în centrul vieții sale: *Miorița* devine muza, inspirația lui și noaptea, la ceasul creației, ea este cea care „vine” în sălașul lui:

De-atunci, fecioară blondă că spicul cel
de grâu,
Veneai la mine noaptea ca nimeni să te
vadă.

⁷ In al său *Imn către Hermes*, Homer povestește cum Hermes face lira din carapacea unei broaște țestoase și cântă prima teogonie, invocând-o ca protectoare pe Mnemosyne, zeița Amintirii și mama muzelor, din care descindea direct, prin mama sa, Maia. Ii cedează lira fratelui său Apollo, când cei doi își împart între ei funcțiunile poetice și își păstrează pentru sine fluierul păstorului.



Regele avar este „prins” de tradiția folclorică românească, înlănțuit în brațele ei, captivat de bogăția ei de sensuri, pe care este însă prea tânăr să le înțeleagă: și așa cum Arald gustă plăcerile iubirii alături de Maria, fără să înțeleagă mai mult decât frumusețea ei fizică, poetul tânăr receptează *Miorița* în straturile ei inferioare, „senzuale,,: vraja versului, muzicalitatea, ritmul, rima. Este îndrăgostit de Limba Română, de eufonia poeziei populare, dar fără să înțeleagă că această eufonie exprimă o armonie metafizică:

Arald, copilul rege, uitat-a Universul.
Urechea-i fu menită ca să-ți asculte vier-
sul.

Iubirea cu Maria este pentru regele-copil o mică inițiere, o primă inițiere în tainele iubirii, dar în tainele iubirii profane. Pentru poet, este o trecere de la o existență dezarticulată la un sens creator. Dar este un proces aflat abia la început. Poetul este la rândul lui

iubit de Limba Română, dar aceasta nu conținește să-l certe și să-i ceară mai mult: iubita îi întinde gura (pentru a fi sărutată) și cu aceeași gură îl muștră: chemarea la creație se împletește cu chemarea la o cunoaștere mai înaltă și la iubirea adevărată, care presupune o renunțare la sine. Maria, *Miorița*, Limba Română, știe că tânărul poet îi aparține, că e ales pentru adevărata poezie și își cere drepturile asupra lui:

Și-nlănțuindu-mi gâtul cu brațe de zăpa-
dă,
Îmi întindeai o gură deschisă pentru
sfadă:
„Eu vin la ține, rege, să cer pe-Arald al
meu”.

După un timp însă, această inspirație, izvorâtă dintr-o receptare superficială, se epuizează. Maria moare și este îngropată: trupul ei culcat în biserică, „cu fața la altar” este aidoma cu cel al Ilenei întinsă în crivat din *Călin*, dar în ipostază căzută, „de jos”.

Ileana adormită în alcovul ei scaldat în lumina lumii de sus era Opera înaintașului; Maria moartă este opera lui Arald. Are același chip alb, dar albul ei este albul de var al morții. În vreme ce părul de aur al Ilenei era împrăștiat pe perne, pe lângă trupul ei, printre trandafiri, părul de aur al Mariei „curge din raclă la pământ”. Firele nu mai marchează corespondențele între sus și jos, circuitul creator e rupt. Ochii îi sunt căzuți în cap, buzele vinete ale poeziei sunt lipite, zâmbetul ei trist marchează încheierea unui ciclu, dar fără împlinire autentică.

În termeni hermetici, corpusul, cadavrul, este o metaforă a operei, a ideii coagulate, învelite în învelișuri din ce în ce mai dense până la fixarea într-o carcasă rigidă: gândul devine, la capătul procesului creator, un poem, un obiect mort. Motto-ul primei părți vorbește despre opera autentică, a poetului venit de sus, care parcurge (la fel cu Zeul care creează Lumea) sferile de sus în jos pentru a da o formă materială arhetipurilor: „... că trece aceasta ca fumul de pre pământ./ Ca floarea au înflorit, ca iarba s-au tăiat,/ cu pânză se înfășură, cu pământ se acopere.” Arald nu are însă acces la straturile de sus ale Operei înaintașului, la conținutul de idei, spiritul („fumul,,), viziunea („floarea,,), poate nici chiar la complexitatea de sensuri a cuvintelor Limbii Române („iarba,,). Opera lui de tinerețe este o mică operă poetică de inspirație folclorică. Deși prins în brațele Tradiției Hermetice, din care nu se va desface, Arald este deocamdată un poet profan, care a urcat de jos în sus și a dat formă materială nu adevărilor universale, ci propriilor lui păreri, sentimente și dorințe. Poemele lui, chiar dacă reușite din punct de vedere formal, nu se subsumează unei cunoașteri și unei concepții mai înalte. Nu se conglomerază pe o structură, ci sunt piese așezate într-o succesiune simplă: „Pe pieptul moartei luce de pietre scumpe salbă”.

Arald este încă un om al lumii comune, instinctual, impulsiv, disperat că a pierdut viața lui de plăceri alături de Maria (inspirația și forța creatoare). Valorile lui sunt încă averea și puterea, gândește în metafore goale de conținut și nu fără o oarecare bru-

talitate: „De-ai fi cerut pământul cu Roma lui antică,/ Coroanele ce regii pe frunte le așază/ Și stelele ce vecinic pe ceruri colindează,/ Cu toate la picioare-ți eu le puneam în vază,/ Dar nu-l mai vrei pe Arald, căci nu mai vrei nimică.” Vaza lui Arald, ca și cupele lui Cătălin din *Lucașfărușul*, sunt recipiente, receptacole, embleme ale lumii materiale, a cărei primă caracteristică este receptivitatea (în sens negativ – pură forță absorbantă). Gestul lui de „a pune la picioare” întărește sugestia de creație în zonele inferioare, de expresie, ale poeziei. Gândurile lui sunt încălcite („Și încălcat e părul lui negru...”) și vocea ego-ului, a dorinței de putere și glorie universală, se aude din nou: „Ah! unde-i vremea ceea când eu cercam un vad/ Să ies la lumea largă... și fost-ar fi mai bine/ Ca niciodată-n viață să nu te văd pe tine -/ Să fumege nainte-mi orașele-n ruine,/ Să se mplineasca visu-mi din codrii cei de brad!,,

Căutarea și drumul spre centrul lumii

Arald este însă născut, „menit”, ca și Lucașfărușul, să fie mai mult decât un războinic. În afară de sensul de conducător de oști (fie ele și oștiri de cuvinte) numele lui mai înseamnă și altceva: *Arald*, *Harald* în limbile nordice, este același lucru cu *Herold* din limba germană, *herald* în limba engleză, *héraut* în limba franceză – care toate înseamnă mesager, trimis sau vestitor. Regele avar e un poet predestinat pentru un astfel de rol, care e unul dintre cele două roluri ale lui Hermes: direcția descendentă, pe care zeul înaripat coboară de la cer la pământ, deschizându-și drumul cu caduceul, aducând mesajul zeilor și formulându-l pe înțelesul oamenilor, este pentru poet direcția creației, a coborârii și întrupării ideii în forma materială. Arald are o chemare puternică și nu poate renunța la iubirea lui pentru Limba Română, pentru *Miorița*, pentru poezia populară și pentru tradiția pe care o reprezintă. Vrea să-și recapete forța creatoare, simte că *Miorița* are sensuri mai adânci și și pornește în căutarea lor – iar drumul îl duce către straturile de adâncime, pre-creștine, arahaice, păgâne, ale literaturii populare,

după cum aflăm din motto-ul celei de a doua secțiuni: „În numele sfântului/ Taci, s-auzi cum latră/ Cățelul pământului/ Sub crucea de piatră”.

Poate este momentul să ne întrebăm aici dacă Arald a fost încreștinat de Maria, după cum au considerat unii comentatori pe baza unor variante ale poemului. Răspunsul nostru este că nu. Dragostea lui cu Maria se consumă undeva în oraș (spațiu prin excelență al lumii profane în geografia simbolică eminesciană) iar biserica creștină în care se află mormântul Mariei este privită și ea ca o instituție a lumii profane. Mormântul reginei este „sub zid”, dincoace de linia de demarcație care desparte lumea lui Dumnezeu de lumea de după Cădere, de *Ianua Terrae* a celor vechi. În lumea comună credincioșii, dar și preoții înșiși, sunt prea adesea mai legați de cele pământești decât de cele spirituale și înțeleg numai sensurile de suprafață ale religiei pe care o practică sau o slujesc. „Monahi, cunoscătorii vieții pământene,/ Cu barbele lor albe, cu ochii stinși sub gene,/ Preoți bătrâni ca iarna, cu gângavele glasuri//... A misticei religii întunecoase cete.”

Arald pornește însă în căutarea unor înțelesuri dincolo de rosturile lumii comune: călare pe un cal negru (arab, aflăm mai târziu în poem),⁸ încă înfășurat în manta neagră a ego-ului, dar și a celui neștiut de nimeni, Arald iese din lumea materială, a prezentului și a orașului. Călăuzit de Steaua Polară, regele avar urcă pe scara firii și pe firul timpului, intră în codru, în zona din centrul lumii, în lumea verde a naturii (care a fost, înainte de manifestare, tărâmul originilor) – acolo unde prezidează zeul Hermes, mediatorul între cer și pământ:

Ajuns-a el la poala de codru-n munții vechi,
Isvoară vii murmură și saltă de sub piatră,
Colo cenușa sură în părăsita vatră,

În codri-adânci cățelul pământului tot latră,
Lătrat cu glas de zimbru răsună în urechi.

În codrul care este pentru Eminescu un simbol al tradiției poetice, trunchiurile arborilor bătrâni sunt siluetele poezilor trecuți în veșnicie, iar adâncul codrului este acel strat de adâncime în care tradiția folclorică națională se întâlnește cu poezia arhaică, în dimensiunea universalității. Aici își are sălașul Cățelul pământului, făptură mitică ce prevestește cu lătratul lui strident moartea sau nenorocirea pentru cel care-l aude între toaca din cer (miezul nopții) și cântatul cocoșilor. Dar ceasurile acestea, care marchează moartea și învierea, sunt și ceasurile inițierii – iar Hermes, care e și inițiatorul, păstorul sufletelor și călăuză lor după moarte pe tărâmul de dincolo, poartă uneori cap de câine: în ipostaza Hermanubis, de exemplu.⁹ Zeul Toth, Hermesul egiptean era și el reprezentat uneori cu cap de câine. Cățelul pământului pe care îl aude Arald are însă glas de zimbru, iar zimbrul este un simbol național: glasul lui vine din adâncurile tradiției românești, ale culturii arhaice subiacente stratului de cultură creștină. Călătoria în acest spațiu îl duce pe Arald în fața unui mag bătrân: „Pe-un jilț tăiat în stâncă stă țapăn, palid, drept,/ Cu cârja lui în mână, preotul cel păgân/ ...În plete-i crește mușchiul, și mușchi pe a lui sân.”

Magul e un preot dac, pentru că îl invocă pe Zamolxe – și în același timp o imagine a zeului Hermes însuși. Mușchiul care i-a crescut în plete și pe piept îi conferă culoarea verde a naturii, verdele de smarald al tărâmului hermetic, cu care e contopit. E orb, are numai vedere internă (capacitatea vizionară a profetului). Numără zilele și anii: această numărătoare era o funcțiune a lui Thoth, Hermesul egiptean, care era „Numărătorul anilor”, „Măsurătorul timpului”, „Domnul Timpului” și „Regele Eternității”.

⁸ Arabia și „Egiptul” semnifică pentru Eminescu patria doctrinei hermetice

⁹ O combinație între zeul Hermes și zeul egiptean cu cap de câine Anubis. Câinele este un animal prin excelență hermetic pentru dubla sa ipostază: este pe de o parte fidel, devotat, cel mai bun prieten al omului – pe de altă parte rău, agresiv, „câinos” cu dușmanii.

De-un veac el șede astfel – de moarte-uitat, bătrân ...

El numără în gându-i zile nenumărate,
Și fâlfâie deasupra-i, gonindu-se în roate,
Cu-aripile-ostenite un alb ș-un negru corb.

Zborul celor doi corbi figurează cele două arcuri care compun roata mișcării universale, în termeni hermetici direcția descendentă a materializării spiritului, *Coagula* și direcția ascendentă a spiritualizării materiei, *Solve*.¹⁰ „Barba-n pământ i-ajunge și genele la piept”, mai spune poetul. Aceste fire continue, care sunt paralele cu trupul său, reprezintă firele de corespondență între lumea de sus și cea de jos, corespondență pe care Hermes o întruchipează.

Bătrânul preot al lui Zamolxe reunește funcțiunile poetului hermetic. Este în primul rând mesagerul zeilor – pe tărâmul poeziei, poetul care formulează mesajele zeilor pe înțelesul oamenilor. Însemnul acestei funcții este varga, caduceul vestiturului – dar și bagheta magică a creației, instrumentul poetului-profet, „a farmecelor vargă”, cu ajutorul căreia magul va desfășura în fața lui Arald spectacolul creației divine. În al doilea rând, bătrânul preot este o călăuză spirituală, care ține în mâna cârja păstorului. Cele două funcțiuni, pe care le deține din vremuri imemorabile, sunt împletite aici cu caracterul național.

Herodot istorisește că „tracii nu se închină altor zei în afară de Ares, Dionysos și Artemis. Mai marii lor însă, spre deosebire de oamenii de rând, i se închină lui Hermes înaintea tuturor zeilor și jură pe numele lui, considerându-l strămoșul lor”.¹¹ Valoarea de adevăr a acestor afirmații nu are importanță pe tărâmul poeziei. Așa cum Toth este Hermesul egiptean și

Odin este Hermesul germanic, Zamolxe și preotul dac, loțiitorul sau pe pământ, ne apar în acest poem ca ipostaze ale unui Hermes român. Duhul gurii Zeului, pe care magul îl invocă mai târziu, „arde și îngheață”, iar focul și gheața sunt metafore pentru mișcările *Solve* și *Coagula*. Păstorul-poet, preot al lui Zamolxe, inițiatorul lui Arald, cel „de moarte-uitat, bătrân”, ne apare în același timp ca începătorul mitic al tradiției poetice naționale: ciobanul care a compus și a cântat pentru prima dată balada *Miorița*.

Îl vedem așezat pe un jilț (numit în poem și „tron”) tăiat în stâncă, „șapăn, palid,¹² drept”, la fel cu Craiul la nunta din *Călin*, ceea ce înseamnă că are locul lui de neclintit în Tradiție și demnitatea unui mare maestru/magistru/mag, rege și preot, care „stă” pe o mare operă și pe o lungă posteritate, atât de lungă încât i-a uitat șirul. Iar Arald, care nu s-a dezbatut de ego-ul și de aroganța lui de războinic, îi cere semeț să-i reaprindă forța creatoare și, om fără credință în zei fiind, îi propune un târg: „O, mag, de zile vecinic, la tine am venit,/ Dă-mi înapoi pe-aceea ce moartea mi-a răpit,/ Și de-astăzi a mea viață la zeii tăi se-nchină.”

Marea inițiere: de la tinerețe la maturitate

Opera profană și opera hermetică

Arald este condus de bătrânul preot dac într-un „dom de marmur negru”, în adâncul muntelui, în pântecul pământului, al marii Mume, din care toate izvorăsc și în care toate se întorc. Ceea ce urmează este inițierea tânărului rege, care la început nu înțelege ce i se întâmplă și strânge „crunt” mâna pe spadă, pregătit să se apere.

Inițierea lui Arald urmează modelul din *Poimandres*, considerat cel mai important dintre tratatele *Corpusului Hermetic*, în care

10 Zeul Odin, Hermesul germanic, are și el doi corbi, Huginn și Muninn, care îi aduc vești din toată lumea.

11 *Istoriei*, 5.7

12 Paloarea trimite la o ambivalență hermetică. Cuvântul vine de la latinescul *pallor*, de la *pallere* (a păli), înrudit cu *pallus* (închis la culoare, întunecat) și cu cuvintele grecești *pelios* (livid, întunecat) și *polios* (cenușiu). Paloarea este deci un amestec de alb și negru, paleta de culori specifică mediatorului între cele de sus și cele de jos, între spirit și materie.

un discipol care și-a luat numele de Trismegistos povestește cum odată, când trupul îi e amortit, ca în somn, are o revelație. I se arată o ființă de o statură impresionantă, care se recomandă a fi Poimandres, gândul (Nous-ul) Zeului și care se oferă să-i răspundă la întrebările care nu-i dau pace: pentru că Trismegistos vrea să înțeleagă „natura lucrurilor care sunt” și să-l cunoască pe Zeu. Numele Poimandres a fost interpretat de unii exegeți ca însemnând „păstorul de oameni” (din *poimēn*, păstor și *anēr om*), iar de alții ca provenind din expresia egipteană *p-eime-n-re*, care înseamnă „cunoașterea lui Re (Ra)” sau „înțelegerea lui Re (Ra)”.¹³ Prin dialogul cu Poimandres și viziunile pe care acesta le declanșează, discipolul înțelege etapele creației divine, faptul că orice creație autentică urmează tiparele creației Zeului și rolul de creator și călăuză a sufletelor pe care trebuie să și-l asume cel care dobândește o astfel de cunoaștere.

La început, Poimandres îi oferă lui Trismegistos o viziune a arhetipului Creației. Acest punct culminant este urmat, după părerea noastră, de resorbția creației la sfârșit de ciclu, de recăderea forțelor creatoare în vortexul ce precede haosul, după care urmează un nou început: Cuvântul Zeului, forța lui creatoare, penetrează din nou Materia Prima, într-un prim gest creator. „Apoi din acea lumină [...] un Cuvânt (*Logos*) sfânt s-a pogorât peste acea natură... ”¹⁴ Știm din alte texte ale *Corpusului* că apele primordiale sunt pline de germeni, iar Cuvântul, înțelegem, activează unul dintre

aceștia, care începe să se miște, înfășoară haosul în jurul sau și creează vortexul original, „străvechiul șarpe”, balaurul primordial, „furtuna” de la începutul ciclului, în care forțele creatoare ale materiei și spiritului nu sunt încă despărțite.¹⁵ Din acest vortex, germenul activat, „sămânța de lumină” a Zeului, care pentru preotul dac este Zamolxe („tu, Zamolxe, sămânța de lumină”, îl invocă el), țâșnește în sus, ca o lumină care se ridică în înaltul cerului, unde se așează ca Principiu Spiritual și Creator: „...și din natura umedă țâșni un foc pur și se înalță în văzduh; era o lumina iute și mai ales lucrătoare.”

La fel se întâmplă în *Strigoii*. Bătrânul mag crește ca Poimandres la dimensiuni impresionante: „Fantastic pare-a crește bătrânul alb și blând”. Aprinde o candelă, care joacă același rol cu „sămânța de lumină” a Zeului, din care se înalță lumina:

“...para lungă/ Se nalță-n sus albastră, de flacăre o dungă
Lucesc în juru-i ziduri ca tuciul lustruiți”.

În *Poimandres*, în diferite ipostaze, Zeul creează lumea în etaje, prin supunerea forțelor creatoare primordiale („stihiiile”) și a elementelor prime (focul, apa, aerul și pământul), care desemnează principiile hermetice în lumea de sus, elementele naturii în lumea de mijloc și elementele fizice în lumea de jos. În pântecul lumii, Arald simte un prim suflu „rece”,¹⁶ și aude cântul slab, blând¹⁷ și dulce al vocilor (puterilor) crea-

13 *Hermetica*, traducere din greacă și latină în limba engleză, introducere și note de Brian Copenhaver, Cambridge University Press, 2000, pag. 95

14 Fragmentele din *Corpusul hermetic* sunt citate din traducerea lui Dan Dumbrăveanu, revizuită de Alexandru Anghel, text mai accesibil cititorilor români: Hermes Trismegistos, *Corpus Hermeticum*, Ediția a III-a revizuită și adăugită, Editura Herald, București, 2015, pp. 31-43

15 Eminescu relatează această etapă, a proto-creației, în *Scrisoarea I*: „Dar deodat-un punct se mișcă... cel întâi și singur. Iată-l/ Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl!... De-atunci negura eternă se desface în fășii,/ De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii...”

16 Focul și gheața, caldul și recele, reprezintă, pe rând, în funcție de nivelul și contextul în care se manifestă, principiile hermetice *Solve* și *Coagula*. Suflul rece ar corespunde aici ridicării Principiului Spiritual din haos.

17 Blândețea, moliciunea, este un atribut al forței creatoare pentru Eminescu: la fel ca Soarele, Zeul/ Creatorul/ Tatăl „dă din sine” neconținut, fără a se epuiza vreodată, împărștie binefacerile lui asupra Creației. Direcția descendentă, creatoare, expansivă, a cercului hermetic, este denumită în Caballa „mila lui Dumnezeu”.

toare, asemenea cu vocea „dulce” a puterilor pe care o aude discipolul Trismegistos la sfârșitul ciclului.

Și o suflare rece prin dom atunci aleargă
Și mii de glasuri slabe încep sub bolta largă
Un cânt frumos și dulce – adormitor
sunând.

Creația continuă ca un gest de forță: în drumul său descendent, de la cer la pământ, de materializare a spiritului, Zeul, în ipostaza suflului său creator (vântul) traversează sferile naturii, supune stihiiile și le fixează într-o formă materială, concretă, care va fi Creația, opera Creatorului. Până în centrul lumii, această miscare este paralelă cu resorbția lumii de sus la sfârșit de ciclu, de aici spaima și împotrivirea materiei:

Din ce în ce cântarea în valuri ea tot crește,
Se pare că furtuna ridică al ei glas,
Că vântul trece-n spaimă pe-al mărilor talaz,
Că-n sufletu-i pământul se zbate cu necaz -
Că orice-i viu în lume acum încremenește.

Zeul din *Poimandres* creează în unități armonioase, în cosmosuri, sfere: lumea de sus, a principiilor (Universul), cosmosul naturii, apoi cosmosul pe care am putea să-l numim „Lumea divină”, sau spațiul sacru, constituit din primele două – și „cosmosul muritorilor”, sau „cosmosul simțurilor”, lumea sensibilă, alcătuită din „cercuri”. Deși geneza din *Poimandres* are multe asemănări cu Geneza biblică, în textul hermetic lumea de jos nu se naște ca rezultat al unui Păcat Originar: Zeul se retrage pur și simplu din nivelele de jos ale Creației sale, pe care le lasă să fie „pur și simplu materie”, „lipsită de rațiune”.

Așa, coborând în trepte de la cer la

pământ, pe direcția hermetică *Coagula*, se desfășoară creația divină și orice creație autentică parcurge aceleași etape. În relatarea lui Poimandres, arhetipul creatorului uman autentic este Omul primordial, făcut de Zeu după chipul și asemănarea Lui. Omul, admirând operele Zeului și atras de forțele lumii de jos, vrea să devină și el creator. Privirea lui, îndreptată în jos, traversează sferile, iar imaginea lui (una cu imaginea Tatălui, cu arhetipul divin) se oglindește pe tărâmul Naturii ca formă luminoasă pe apă și ca umbră pe pământ. Omul coboară să locuiască aceste proiecții, Natura îl îmbrățișează și din iubirea lor se nasc șapte oameni terestri (o operă concretă, citim, cu șapte straturi), sublimi și androgini, ca și creatorul lor.¹⁸ Numim „operă hermetică” o astfel de operă, care oglindește arhetipul divin, ca într-o răsfrângere de oglinzi, în multiple straturi de semnificație – care traduce, cu alte cuvinte, mesajul de raționalitate, armonie și măsură al Zeului către om, transmis prin Hermes, mesagerul zeilor.

Privirea magului dac se mută în continuare la polul opus, la straturile inferioare, „temeliile”, lumii, în „cosmosul muritorilor”. „Se zguduie tot domul, de pare-a fi de scânduri,/ Și stânci în temelie clătindu-se vedem”. Strofa care urmează este o imagine în oglindă a strofei precedente, care vorbea despre creația divină. Arald vede și aude tot o mișcare de creație, dar de data aceasta de jos în sus: vocile creatoare nu mai sunt vocile spirituale ale înaltului, ci vocile instinctuale, „de vibrație joasă”, ale lumii materiale, în mișcare dezordonată, nestăpânită (asemenea stihiiilor din zona inferioară a Naturii), forțe conflictuale ale întunericului:

Plânsori sfâșietoare împinse de blestem,
Se urmăresc prin bolte, se cheamă, fulger, gem
Și cresc tumultuoase în valuri, rânduri,
rânduri...

¹⁸ În sens hermetic „androgin” este ceea ce posedă ambele principii hermetice: cel al creației, masculin (Soarele) și cel al reflectării, feminin (Luna)

Acest tip de creație este propriu omului comun, instabil și irațional. Aflăm din *Poimandres* că după ce a terminat ciclul creator, Zeul a desfăcut legăturile tuturor lucrurilor și muritorii, ființe androgine inițial, au rămas incompleți, cu o singură valență, cu un singur sex. În lumea de jos, creația este în primul rând procreație. Oamenii au nevoie unii de alții pentru a fi compleți, cei mai mulți trăiesc supuși trupului și instinctualității, măcinați de suferințele pe care le generează dorințele lor niciodată satisfăcute și chinuiți de demonul egoului lor. Opera poetului rezident în acest „cerc strâmt” de existență este o mică operă profană – cu doar două nivele: conținutul (părerile, sentimentele, dorințele, judecățile lui personale) și forma (limba și figurile de stil).

După ce face demonstrația acestor două tipuri de creație și de opere (pe care le vom numi pe scurt „opera profană” și „opera hermetică”), magul rostește o vrajă, care are ca scop să-l transmute pe Arald de la primul tip de creație la al doilea, să facă posibilă o continuare a operei profane de tinerețe pe nivelele înalte ale artei autentice. Premisa este însă o transmutare în planul cunoașterii: o înțelegere a *Mioriței* la nivelele ei superioare de viziune și gândire.

Din mica operă de tinerețe a lui Arald, magul resuscitează spiritul Mariei/ *Miorița*, punând în lumină legătura între alcătuirea ei (cu accentul pe zona superioară a ființei) și principii hermetice în ipostază de elemente: Pământul (materia), Aerul (spiritul, duh din duhul gurii lui Zamolxe), Focul (principiul creației, *Coagula*, scânteile), Apa (principiul reflectării, *Solve*, luna).

– „Din inimă-i pământul la morți să deie viață,
În ochii-i să se scurgă scânteii din steaua lină,
A părului lucire s-o deie luna plină,
Iar duh dă-i tu, Zamolxe, sămânță de lumină,

Din duhul gurii tale ce arde și îngheață.

Prin înțelegerea („supunerea”) forțelor creatoare și a principiilor hermetice, Arald va depăși limitele înguste ale viziunii lui de tinerețe și va vedea/înțelege *Miorița* nu ca pe o operă profană, ci ca pe o operă hermetică. Această nouă receptare se va ridica la nivelele superioare de conținut spiritual, de idee, structură și viziune poetică în Opera înaintașului:

Stihii a lumii patru, supuse lui Arald,
Străbateți voi pământul și a lui măruntaie,
Faceți din piatră aur și din îngheț văpaie

Impulsul creator lipsit de consistență reală, „apa” creației de tinerețe, se va transforma în „sângele” poetului matur, în forța creatorului autentic – iar din propriile lui opere, la rândul lor, va țâșni conținutul spiritual, la atingerea unui receptor de forță – așa cum din cremene sar scânteii la lovirea cu un obiect de oțel:

Să-nchege apa-n sânge, din pietre foc să saie.

Darul adevăratei înțelegeri și al adevăratei poezii vine însă cu prețul lui: „Dar inima-i fecioară hrăniți cu sânge cald”, își încheie magul invocația. Inima fecioară este esența nepenetrată a poemului, sensul hermetic al *Mioriței*¹⁹ – iar sângele „rece” al creatorului autentic, care se ridică din haos, se plătește cu sângele cald al vieții: Arald va trebui să renunțe la sine și să se dăruiască complet poeziei. Va renunța la viața lui personală, va fi ca mort pentru ceilalți, va deveni, metaforic spus, un spirit fără trup, un strigoi – și un vampir, al cărui sânge este consumat de operă, de Limbă, de Maria cea „cu buza sângerată”, cu al cărei sânge se hrănește, la rândul său.

19 Inima este un organ prin excelență „hermetic” prin dubla ei mișcare de contracție și expansiune, sistolă și diastolă, (la fel ca plămânul, cu mișcările sale de expirație și inspirație) – similare cu mișcările de expansiune și contracție ale spiritului numite de alchimiști *Solve* și *Coagula*.