

caiete critice

Revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă

Director: Eugen SIMION

NR. 2 (376) • FEBRUARIE 2019



DAN BERINDEI:

**UNE LEÇON QUI DEVRAIT CONTRIBUER
AU RÉVEIL GÉNÉRAL**

SERGE FAUCHEREAU:

AVANGARDES EUROPÉENES. LETTONIE (II)

BIANCA BURȚA-CERNAT:

UN CÂNTEC DE LEBĂDĂ. ELOGIUL MEDITERANEI

ANDREEA TELIBAN:

UȘOR CU DOCUMENTELE PE SCĂRI!

**DE VORBĂ CU CRITICUL ȘI
ISTORICUL LITERAR PAUL CERNAT:**

**„NU MĂ POT FIXA CU ADEVĂRAT ÎNTR-O TABĂRĂ,
AȘ AVEA SENTIMENTUL CĂ SACRIFIC
CEVA PEA IMPORTANT FĂCÂND ASTA” (II)**

Existențialismul româneșc (I)

Fragmente critice de Eugen SIMION



caiete critice

Numărul 2 (376) / 2019

ISSN: 1220-6350 / ISSN (on-line): 2285-5041

Revistă indexată CNCS, Scipio, Erihplus

REDACTIA:

Eugen SIMION
director

Valeriu IOAN-FRANC
redactor-șef

Lucian CHIȘU
coordonare editorială

Mihaela BURUGĂ
secretar de redacție

Bianca BURȚA-CERNAT

Ștefania MIHALACHE

Oana SOARE

Andreea TELIBAN

Paul CERNAT

Alexandru DUMITRIU

DTP: Mihăiță STROE

COLEGIUL ȘTIINȚIFIC:

Mihai CIMPOI

Jacques DE DECKER (Belgia)

Serge FAUCHEREAU (Franța)

Valeriu IOAN-FRANC

Jaime GIL ALUJA (Spania)

Radivoje KONSTANTINOVIĆ (Serbia)

Michael METZELTIN (Austria)

Thierry de MONTBRIAL (Franța)

Evangelos MOUTSOPOULOS (Grecia)

Basarab NICOLESCU

Eugen SIMION

Virgil TĂNASE

Dumitru ȚEPENEAG

Revistă editată de
**Fundația Națională
pentru Știință și Artă,
Grupul interdisciplinar
de reflecție și Editura Expert,**
sub egida **Academiei Române**

ERIHPLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

 **SCIPIO**
SCIENTIFIC PUBLISHING & INFORMATION ONLINE

site: caietecritice.fnsa.ro
e-mail: caietecritice@gmail.com

CUPRINS

2 / 2019

3

FRAGMENTE CRITICE

Eugen SIMION

Existențialismul românesc (I)

The Romanian Existentialism (I)

16

A GÂNDI EUROPA

Dan BERINDEI

Une leçon qui devrait contribuer au réveil général

O lecție care ar trebui să contribuie la deșteptarea tuturor

19

AVANGARDES EUROPÉENES

Serge FAUCHEREAU

Lettonie (II)

Letonia (II)

30

INTERVIU

Alexandru DUMITRIU

Paul Cernat: „Nu mă pot fixa cu adevărat într-o tabără,

aș avea sentimentul că sacrific ceva prea important făcând asta” (II)

Paul Cernat: “I cannot really belong to one side,

I would feel as if I sacrificed something too important by doing that” (II)

43

ANIVERSARE

Eugen SIMION

Nicolae Breban 85

47

COMENTARII

Cătălin STURZA

Ghilotina anilor 1990. Cazul Nicolae Breban (I)

The Guillotine of the 1990s. The Nicolae Breban Case (I)

60

Bianca BURȚA-CERNAT

Un cântec de leădă. Elogiul Mediteranei

Un chant de cygne. L'éloge de la Méditerranée

73

Andreea TELIBAN

Ușor cu documentele pe scări!

Mind how You Handle the Documents!

78

SCENE LITERARE DIN VIAȚA OBIȘNUITĂ

Mihăița STROE

Miros de ceai și de vipie

Scent of Tea and Scorching Heat

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: eugen.simion@fnsa.ro

Existențialismul românesc (I)

Abstract

Acest studiu aduce în discuție o generație de mari creatori afirmați în perioada interbelică, precum Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu sau Eugen Ionescu, care formează ramura românească a unui curent de idei european (existențialismul). Autorul fixează punctele de pornire ale existențialismului românesc – Kierkegaard, Dostoievski și misticii ruși (Berdiaev, Șestov) și spanioli (de la Ioan al Crucii până la Unamuno), filosofia existențialistă germană (Karl Jaspers și Heidegger), dar și tradițiile spiritualității ortodoxe. Pentru o mai bună înțelegere a acestor filiații și diferențieri, sunt cercetate cursurile de metafizică ale lui Nae Ionescu, modelul imediat al tinerilor existențialiști. Elevii lui Nae Ionescu se despart de el în multe privințe și se despart și între ei. Mai toți acești tineri au, însă, complexul de a aparține unei culturi minore. Scriu o literatură care pune în discuție totul în cultura românească, de la filosofie la politică și, de aici, la morala colectivă. Unii dintre tinerii filosofi ai ființei sunt creatori în adevăratul sens al cuvântului. Mărturisirile (toate scrierile lor au o notă accentuat autobiografică) sunt admirabil scrise, iar ei înșiși, „generaționiști”, cum mai erau numiți în anii ’30, fac literatură fără să vrea. Este nevoie de comprehensiune când discutăm destinul și atitudinile existențialiștilor români într-o istorie agitată, dominată de confruntarea dintre două sisteme totalitare, pentru a putea fi judecați drept.

Cuvinte-cheie: existențialismul românesc, Mircea Eliade, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Eugen Ionescu, Nae Ionescu

This study focuses on a generation of great authors of the Interbellum, such as Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu or Eugen Ionescu, who form the Romanian branch of a European school of thought (existentialism). The author establishes the starting points of the Romanian existentialism - Kierkegaard, Dostoevsky and the Russian mystics (Berdyayev, Shestov) as well as Spanish mystics (from John of the Cross to Unamuno),

* Lucrare realizată în cadrul Proiectului *Prezervarea și valorificarea patrimoniului literar românesc folosind soluții digitale inteligente pentru extragerea și sistematizarea de cunoștințe* (INTELLIT), PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0821/ Nr 54PCCDI/ 2018.

the German existential philosophy (Karl Jaspers and Heidegger), but also the traditions of the Orthodox spirituality. Nae Ionescu's Metaphysics lectures are examined for a better understanding of the filiation and differentiations, as he was the youngsters' immediate model. Nae Ionescu's students differ from him in many respects, as there also are differences between themselves. However, almost all the young Romanian existentialists share the complex of belonging to a minor culture. They write a kind of literature which questions everything in the Romanian culture, from philosophy to politics, hence the collective morality. The confessions (all their works own an emphasized autobiographical character) display an admirable style, and they, „the generational”, as they were also called in the 1930s, create literature without intention. Comprehension is required when discussing the destiny and attitudes of the Romanian existentialists during a troubled history, dominated by the confrontation between two totalitarian systems, for a fair appraisal.

Keywords: Romanian Existentialism, Mircea Eliade, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Eugen Ionescu, Nae Ionescu

|||||

1. „Trăirismul”, un termen derizoriu la 1928, care definește ulterior un nou curent de idei: existențialismul românesc

S-a pus de mai multe ori problema dacă există sau nu un *existențialism* românesc și, dacă există, în ce măsură el a lăsat urme adânci în cultura românească?! Marii critici raționaliști din epoca interbelică (E. Lovinescu, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Perpessicius, Vladimir Streinu) nu l-au recunoscut, sau, mai exact, nu au dat importanță tinerilor care, pe la sfârșitul anilor '20 și în toți anii '30, agitau ideea *experienței* (*trăirii*) în procesul cunoașterii și voiau să schimbe, radical, temele culturii române, punând accentul pe ceea ce Eliade – socotit „șeful generației tinere” – numește, în *Itinerar spiritual* (1927), valorile spiritului (trăirea nemijlocită, misticismul, metafizica realului, aventura existențială, formele inconștientului etc.). Când scria aceste propoziții, Eliade avea 20 de ani, citise pe Gide, Papini, Ortega Y Gasset și scrisese deja două romane autobiografice în stilul și cu temele lui Gide (*Romanul adolescentului miop* și *Gaudeamus*), rămase în manuscris. În eseurile din ziarul „Cuvântul”, el face apologia virilității, a *chisticului* (spiritualului) și, desigur,

a experienței – cuvântul de bază, cuvântul profetic în programul acestor tineri care vor să construiască o Românie în care dominante să fie valorile spiritualității. Eliade nu se teme de contradicții și recomandă cunoașterea mistică. Fără cunoașterea mistică n-ar fi posibilă „sinteza” și, deci, nu este posibilă o mare cultură. Iar drumul spre marea cultură trece, neapărat, prin ortodoxie. Spiritualitatea românească trebuie, în consecință, împăcată cu Dumnezeu – zice Eliade. „Spiritualul” trebuie să vină la putere...

În acest timp (sfârșitul anilor '20), alți tineri (printre ei, Petre Pandrea) publică, în 1928, în „Gândirea” (revistă cu orientare ortodoxă, condusă de poetul Nichifor Crainic), un manifest (Manifestul grupului „Crinul alb”) în care recomandă, patetic și ultimativ, despărțirea morală și intelectuală de vechile generații, vinovate de o „nemaipomenită lipsă de spirit filosofic”. Tinerii vor, acum, să toarne o „picătură de neliniște” în mentalitatea românească și să impună un „complexitudinism” în care să intre „varietatea, pasiunea, pesimismul generos și fanatismul ideii, reîntoarcerea spre *Trecut* pentru a descoperi rădăcinile străbune și a rezolva dezaxarea, revolta creatoare și abnegația”. Noua generație, ce se pregătește să ia locul celei vechi, este „turmentată de probleme”, are „credință”, „are gânduri” și tinde spre „concretul frenetic și fericitor”, fără a spune pe ce cale.

Critica „serioasă” din epocă (critica raționalistă, critica estetizantă, critica tradiționalistă) reacționează vehement la această revoltă tinerescă, taxând-o de „rasputinism”, insolență, „nechezat de literaturism excesiv” și, în genere, de neseriozitate. Așa zice tânărul critic Mihail Rarea în prestigioasa revistă „Viața Românească”: el consideră că originile acestui program se găsesc în manifestele suprarealiste, dadaiste și în scrierile catolice franceze și că, în esență, revolta „Crinului alb” nu-i decât un document de „inepție logică și de fanatism și grosolanie”. Nu-i o combinație prea oximoronică? Dadaismul și catolicismul merg, oare, împreună în programul „complexitudinismului” de la „Crinul alb”?... Nici alți critici și filosofi din deceniile trei și patru nu gândesc, în fond, altfel despre ceea ce, cu o formulă generală, s-ar putea numi „revolta tinerilor” într-un moment în care modernismul românesc câștigă teren și curentul ideologic tradiționalist tinde, și el, să se sincronizeze cu mișcarea de idei a timpului. „Curente irrationale”, cum li se spune în chip curent, nu sunt luate în seamă, iar când sunt, ele sunt socotite primejdii-oase pentru literatură și filosofie. G. Călinescu le consacră în *Istoria...* sa (1941) un capitol (*Momentul 1933: Filosofia „neliniștii și a aventurii”. Literatura „experiențelor”*), punând la un loc pe maioreșcianul Ion Petrovici cu antimaioreșcianul Nae Ionescu, filosof al experienței și al neliniștii, adversar hotărât al „filosofiei de școală”, în fine, veritabilul „maître à penser” al generației lui Eliade și Cioran. Criticul acceptă din programul acestor tineri revoltați doar dorința de a impune cultura română în lume și le reproșează atitudinea programatic ostilă față de bătrâni.

Acești tineri, cu bune studii în străinătate (îndeosebi în Germania), merită însă, ne dăm seama azi, mai mult decât un refuz categoric sau o privire condescendentă. Oricât de orgolioase și injuste ar fi opiniile lor față de „bătrâni”, câteva idei sunt noi în literatura română, la 1928 și 1936. Câteva idei și, în genere, câteva modele, pe care Eliade și colegii săi de generație vor să le impună în eseistică și în romanul românesc.

Prin eseistică trebuie să înțelegem și filosofia. O filosofie, se va vedea de îndată, gândită în alt chip decât o gândiseră și o scriseră filosofi dinaintea lor, în speță Maioreșcu și elevii săi. Formula „filosofia de școală” – pe care o detestă, mai întâi, Nae Ionescu și, după el, Noica și Cioran – exprimă această dorință a tinerilor din anii '30 de a schimba ceva în modul de a gândi conceptele filosofiei. În primul rând, de a depăși „filosofia ca sistem” și de a face o *filosofie a existenței* bazată pe experiență, pe „trăire”, în fine, pe o metafizică înțeleasă ca „un cod de trăire și de valorificare a realității” (Nae Ionescu). În discursul (manifestul), într-adevăr confuz, bombastic, fanatic, aglomerat de sublimități, revolte și injustiții fabuloase al adolescenților din 1928 („Gândirea”) sunt, totuși, sugestii de înnoire ce vor reveni, câțiva ani mai târziu, în articolele kierkegaardianului Emil Cioran, sau chiar în scrierile lui Eliade, mai cumpănite și mai coerente. „Neliniștea”, de pildă, ca stare de spirit, este comună acestor tineri care anunță schimbări radicale în cultura română. „Neliniștea” implică în chip direct ideea de „cunoaștere” și, la acest punct, filosofii și scriitorii apăruiți după Primul Război Mondial (un eveniment cu mari consecințe în istoria României!) sunt de acord că ea trebuie să includă și fenomenele iraționale. Filosofia își schimbă conceptele și, cum zice Nae Ionescu, filosofia se mută de la catedră în stradă. O nouă noțiune devine prioritară în acest proces: *experiența* (trăirea directă), apoi *stilul* (modalitatea) de a aborda problemele metafizicii își modifică mijloacele.

Acestea și altele, câteva, sunt ideile și temele de meditație care circulă în revistele scrise de tineri, pe la mijlocul anilor '20 și, din ce în ce mai insistent și cu o argumentație intelectuală mai solidă, în deceniul următor. Deocamdată, ideologia lor literară nu este limpede decât într-un singur capitol: ei vor să se schimbe radical cultura română, sunt ostili față de cei dinaintea lor, vor să impună rapid și în chip elocvent cultura română pe scena europeană, în fine, unii (avangardiștii) strigă „jos arta că s-a prostituat”, cer moartea academismului

în arte și o nouă viziune (internaționalistă), alții (filosofii, esești care urmaseră cursurile profesorului Nae Ionescu și își trecuseră doctoratele în Germania) vor să construiască o Românie culturală în care sociologia și metafizica existenței să colaboreze și să schimbe structurile existente în societate și în gândirea dominantă în societate, în toate domeniile și sub toate aspectele. În acest câmp de bătaie haotic începe să se contureze un curent de gândire pe care un critic din epocă situat pe poziții raționaliste (Șerban Cioculescu) îl botează, în deriziune, „trăirism”, pornind de la ideea cunoașterii prin experiența faptului

trăit... Azi ne dăm seama că „trăiriști” luați în râs în cafenele literare din București, pe la 1928-1938, reprezintă ramura românească a unui curent de idei european (*existențialismul*) și din rândurile lor vor ieși câțiva mari creatori, cum ar fi Mircea Eliade, Cioran, Noica, Mircea Vulcănescu și Eugen Ionescu. Ei și alții, mai puțin cunoscuți, formează *existențialismul românesc*, cu punct de

plecare în Kierkegaard, în Dostoievski și misticii ruși (Berdiaev, Șestov) și spanioli (de la Ioan al Crucii până la Unamuno), în filosofia existențialistă germană (Karl Jaspers și Heidegger), dar și în tradițiile spiritualității ortodoxe. Pentru a înțelege mai bine aceste filiații și diferențieri trebuie să cercetăm întâi cursurile de metafizică ale lui Nae Ionescu, modelul imediat al acestor tineri care, exasperați de condiția marginală a culturii române, vor să construiască o lume a spiritului. Că nu se înțeleg asupra căilor de urmat (Eliade vrea o valorificare a miturilor și, în genere, a tradițiilor spirituale, în timp ce Cioran vrea o „ardere de tot” a valorilor tradiționale și impunerea unei

morale bazate pe forță, nu pe resemnare în fața istoriei) este o altă problemă. Cert este că ei vor, într-un sens sau altul, o schimbare radicală a lumii românești, începând, cum am precizat, cu lumea spiritului.

2. Un profesor de filosofie atipic (Nae Ionescu) care-i învață pe studenții săi să se dezvețe de filosofie. O întâmplare cu Noica, elevul său eretic, patru decenii mai târziu

Regăsim *in nuce* aceste idei, ziceam, în cursurile și în articolele acestui tânăr profesor de filosofie atipic (Nae Ionescu, 1890-1940) pe care le audiază, prin 1928-1935, la Universitatea din București, studenții în filosofie veniți de peste tot. Unii dintre ei (Mircea Eliade, Mihail Sebastian) se afirmaseră deja în „Cuvântul” (ziarul condus de același Nae Ionescu), Emil Cioran venea din Rășinari, Sibiu și era deja dezamăgit de profesorii bucureșteni, alții (Mircea

Acești tineri, cu bune studii în străinătate (îndeosebi în Germania), merită, ne dăm seama azi, mai mult decât un refuz categoric sau o privire condescendentă. Oricât de orgolioase și injuste ar fi opiniile lor față de „bătrâni”, câteva idei sunt noi în literatura română, la 1928 și 1936

Vulcănescu) se pregăteau, sub îndrumarea lui Dimitrie Gusti, în domeniul sociologiei, în fine, în jurul lui Nae Ionescu încep să foiască din ce în ce mai mulți scriitori tineri care vor activa, apoi, în grupul „Criterion”. Vin aici și cei cu vederi politice de dreapta, și cei de stânga, dezgustați – și unii, și alții – de politicianismul timpului și de slăbiciunile democrației românești. La început sunt împreună în revolta lor, iar după 1933 – cu precădere spre sfârșitul deceniului – prăpastia dintre cele două tabere se va adânci. O parte (Eliade, Cioran, Noica) arată simpatii pentru extrema dreaptă, sub influența aceluiași Nae Ionescu, mitizat de unii, demonizat de alții. Oricum, ideile lui sunt în calea tuturor,

raționaliști și existențialiști, de stânga sau de dreapta.

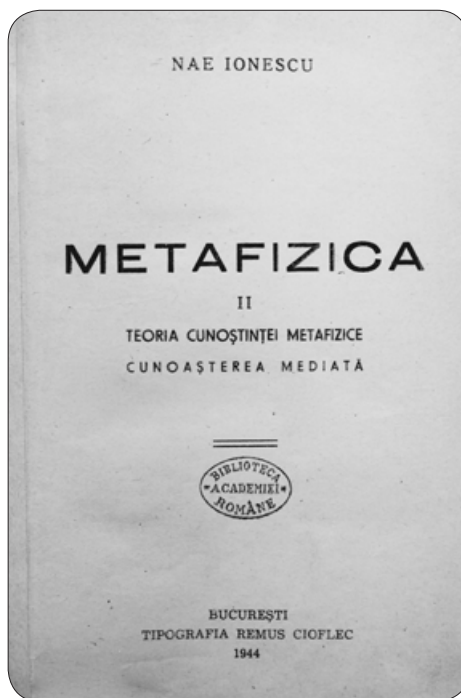
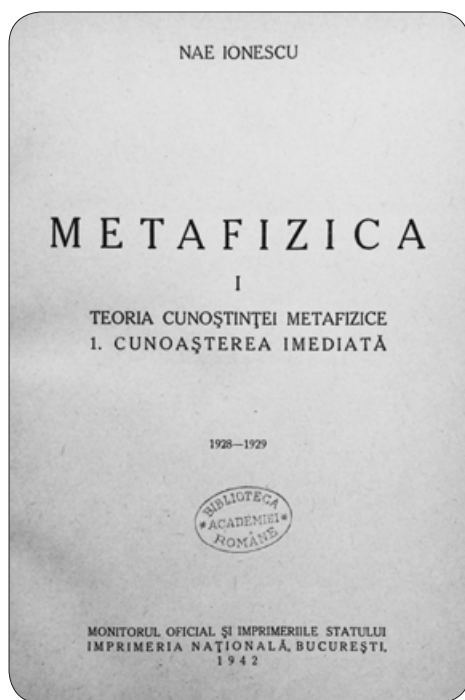
Dar ce le spune și prin ce-i atrage acest profesor de logică și metafizică atipic, care amestecă filosofia cu jurnalistica și, în amfiteatru, predă nu un curs de „soluții filosofice” (apanajul *filosofiei de școală!*), ci de „probleme filosofice”? Să citim cursul său de *Metafizică* din 1928-1930, publicat prima oară în 1942-1944¹. El începe printr-o mărturisire surprinzătoare: profesorul zice că nu are un plan, că începe cursul la întâmplare și că, în fapt, cursul este un prilej de lămurire pentru el, profesorul, odată cu studenții. Cu alte vorbe, profesorul nu știe mai multe decât ascultătorii săi și doar împreună vor lămurii unele lucruri. Apoi: profesorul nu are un program, nu știe de unde să înceapă și nu știe dacă va reuși sau nu, la capăt, ceea ce începe. Rostul lui este însă să încerce... Atât. Nici vorbă de concepte sigure, de idei valabile oricând și în orice situație, de judecăți date o dată pentru totdeauna, pe scurt, pentru a înțelege filosofia și a face o filosofie, trebuie să începi prin *a te dezvăța* de ceea ce te-a învățat „filosofia de școală”. Nu-i nevoie, așadar, de un sistem coerent...

Ne putem închipui cum întâmpină aceste confesiuni preliminariei tinerii din 1928-1930, obișnuiți, până atunci, să primească în școală ceea ce li se spune că reprezintă adevărurile fundamentale ale filosofiei. Află acum altceva, și anume că „filosofia [...] este un act de viață, un act de trăire” și că metafizica este „un cod de trăire și o valorificare a realității”. Mai află că un moment metafizic în viața spiritului se înrudește „cu recrudescența vieții religioase”. Cu alte cuvinte: metafizicianul nu trebuie să ignore religia, așa cum făcuseră, decenii de-a rândul, profesorii de filosofie din universitățile românești, în frunte, desigur, cu Maiorescu (spirit ateu). Obiectul religiei este „summum bonum” și scopul ei este *mântuirea*. Obiectul metafizicii este *verum* (adevărul absolut), iar scopul

ei este *cunoașterea*. Nu se poate ca prin cunoaștere să ajungem la mântuire? Iată ce problemă le pune Nae Ionescu elevilor săi, încercând să-i dezvețe de ceea ce învățaseră până atunci.

Sunt nevoit să fac, aici, o paranteză și să introduc un element confesiv. Să narez, adică, o mică întâmplare semnificativă, cred, pentru ideea filosofiei ca dezvăț de filosofie. O paranteză în stilul, de altfel, al cursului de metafizică pe care îl comentez în aceste pagini introducti-

ve. Să facem, dar, un salt de o jumătate de secol și să ne imaginăm că, pe la sfârșitul anilor '70,



¹ *Metafizica, I, Teoria cunoștinței metafizice, 1. Cunoașterea imediată* [1928-1929], ediție îngrijită de C. Floru, C. Noica, Mircea Vulcănescu, București, 1942, și *Metafizica, II*, Editura Remus Cioflac, București, 1944.

apare în același amfiteatru universitar (Amfiteatrul „Odobescu” al Facultății de Litere din București) în fața unui număr de studenți (circa 500), veniți de peste tot (adică de la toate facultățile bucureștene), apare, zic, Constantin Noica, unul dintre elevii recalitrânți ai lui Nae Ionescu. Trăia de câțiva ani la Păltiniș, o mică localitate situată în Munții Carpați, nu departe de Sibiu. Stătuse mulți ani în închisorile comuniste și, căpătând dreptul de a publica, tipărise deja câteva cărți de filosofie ce avuseseră un mare succes în rândul tinerilor intelectuali români. Citez doar una dintre ele: *Rostirea românească*, în care autorul încearcă să definească, pe urmele lui Nietzsche și Heidegger, o *gramatică a spiritului românesc*, adică un mod de a fi al lumii românești sau, cum spun filosofi existențialiști francezi (*recte* Jean-Paul Sartre), un *mod de a te situa în lume*. *Rostirea...* lui Noica avusese, repet, un ecou uriaș în rândul generației tinere de intelectuali sătisiți de marxism-leninismul de mântuială pe care îl predau de câteva bune decenii, profesorii români și, în genere, ideologii regimului totalitar. „Filosoful de la Păltiniș” – cum i se spunea cu simpatie filosofului retras din zarva bucureșteană pentru a medita în liniște la *frumosul* românesc și la alte categorii ale filosofiei ascunse în vorbe comune, ca *întru* sau *ba da, ba nu* – discută în scrierile sale „altfel” despre spiritul românesc și despre posibilitatea de a face *filosofie a ființei* într-un sistem politic controlat atunci de cenzorii ideologiei de partid.

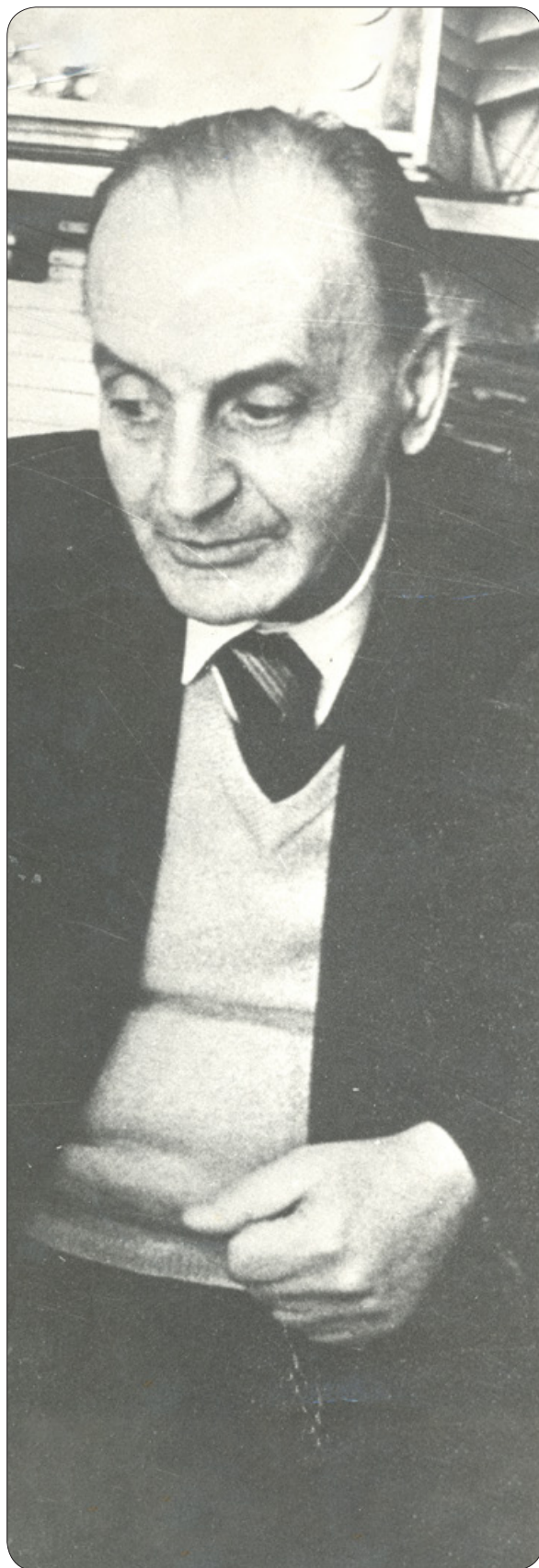
Făceam atunci critică literară curentă și nu ezitasem să scriu despre cărțile lui Noica, prietenul lui Cioran. Îmi plăcea nu numai *scriitura* lui (operă de veritabil creator), dar și atitudinea lui mai generală: deși stătuse atâția ani în detenție, n-a voit, când a fost eliberat (1964), să părăsească țara, așa cum făcuseră prietenii săi Cioran și Eliade. Ambiția lui era să dovedească faptul că se poate face cultură de performanță chiar și în circumstanțele unui regim totalitar. Polemizase cu prietenii instalați în Occident (îndeosebi cu Cioran) și continua să polemizeze cu Occidentul însuși, acuzându-l că *a optat pentru unt, nu pentru cultură*. Nu avea în esență

dreptate, dar nu se înșela când apăra primatul intelectului în lumea postmodernă (primatul spiritului, o veche idee a generației sale). Voia să-și scrie opera filosofică aici, într-un mediu politic ostil. Și reușise. Era citit, temele lui erau dezbătute de tineri, limbajul lui (de o remarcabilă expresivitate) începuse să fie imitat de elevii săi, care nu întârziaseră să apară și să concureze serios pe „culturalnicii” epocii (reprezentanții culturii oficiale în critica literară și în științele sociale).

Întors din Franța, unde fusesem câțiva ani profesor la Paris – IV Sorbonne, l-am invitat pe Constantin Noica să se întâlnească, în cadrul *Cercului de critică*, cu studenții bucureșteni. Filosoful a acceptat și, în ziua și ora convenită (16:00), își face apariția – cu trupul lui ușor încovoiat, cu fața lui luminoasă și cu privirea sa penetrantă – în Amfiteatrul „Odobescu” înțesat până la refuz de o mare de tineri curioși... Era prima oară, după 40 de ani, cred, când acest mare filosof revenea într-o sală de curs. Din nefericire, a fost și ultima oară, pentru că autoritățile regimului comunist i-au interzis ulterior accesul. Dar atunci, unica oară, ucenicul lui Nae Ionescu a fost primit – nu zic în triumf – dar cu o *simpatie interogativă*, cu o *iubire intelectuală plină de suspiciuni tinerești*, cum mi-am putut da seama... Filosoful însuși, adresându-se acestor tineri însetați de adevăr, nu i-a cruțat. A început numaidecât să-i certe în stilul său: le reproșă că se mulțumesc să fie „ființe pentru devenire” și nu luptă să devină „ființe pentru ființe”. Ceea ce, în limbajul acestui filosof al ființei (în sensul heideggerian al expresiei) înseamnă că tinerii nu se îngrijesc să-și cultive spiritul și să-și îmbogățească ființa interioară, ci se lasă stăpâniți de problemele materiale... Studenții (cei mai mulți dintre ei îl vedeau prima oară la față pe acest filosof mitic, coborât în mijlocul lor din singurătatea de la Păltiniș) îl ascultau într-o liniște elocventă pe omul învățat care-i certa atât de frumos... Noica polemiza cu ei, tinerii, polemiza (polemiza în stilul său prietenos, nu lipsit, în același timp, de o anumită fermitate a opiniilor sale) și cu prietenii săi parizieni, îndeosebi cu Eliade și Cioran. Nu era de acord cu

ei în privința Europei. Eliade scrisese că spiritul Europei și-a consumat deja energiile creatoare. Noica era, dimpotrivă, de părere că Europa va da în continuare tonul, Europa nu și-a epuizat spiritul creator... A ales, este drept, ca mod, „spiritul geometric”, dar nu-i deloc târziu ca să readucă în ecuația lor intelectuală și existențială „spiritul de finețe” și atunci cultura europeană va da din nou tonul. *Poate că a și făcut-o deja...* După ce și-a încheiat discursul jumătate profetic, jumătate plin de reproșuri, au urmat întrebări. Îmi amintesc de una dintre ele, poate cea dintâi pusă de un student din sală: „- Ce-ați învățat, Domnule Noica, de la Nae Ionescu, sau ce v-a învățat, mai mult și mai mult, Nae Ionescu, maestrul spiritual al generației Dvs?”. Întrebare imprudentă. Nae Ionescu – ideolog al mișcării extremiste de dreapta – nu era un nume frecventabil decât în pamflete. Aducerea lui în discuție, în împrejurarea descrisă mai sus, era cu totul rău venită, dacă nu suspectă. Noica n-a stat mult pe gânduri și a răspuns cu o voce fermă: „Nae Ionescu ne-a învățat să ne dezvățăm de filosofie”...

Discuția s-a încheiat aici în legătură cu acest *maître à penser* care, din pricina convingerilor sale politice, a fost multă vreme (mai mult de o jumătate de secol) doar subiect de pamflet, iar metafizica lui interzisă. Închei paranteza subiectivă (confesivă) aici. Am deschis-o din două motive: a) ca să prezint un ultim filosof existențialist care supraviețuise istoriei brutale a secolului al XX-lea și b) ca să citez răspunsul său privind lecția (învățătura) primită de el și de generația sa de la profesorul lor, foarte controversatul Nae Ionescu, mort în condiții suspecte, la 50 de ani. Răspunsul filosofului a fost, se observă ușor, diplomatic. Ca să scape de o întrebare dificilă, Noica vorbește despre *dezvățul*, nu de *învățatul* primit de la dascălul lor de metafizică... Dar n-a fost un răspuns numai diplomatic. A existat și un adevăr în această propoziție prudentă pentru că, în chip real, Nae Ionescu cerea elevilor săi, înainte de orice, să se lepede de ceea ce i-a învățat *filosofia de școală*. Îi învăța să se dezvețe. Nu făcea același lucru, după



50 de ani, Noica cu studenții bucureșteni? Nu le sugera, indirect, că, dacă vor să facă filosofie de performanță, trebuie să înceapă prin a se lepăda de ceea ce au învățat de la alții? Adică de filosofii momentului? Iată la ce mă gândeam atunci, ascultând răspunsul prudent și inspirat dat de filosoful de la Păltiniș studentului curios și – cine poate să știe?... – provocator...

3. Cunoaștere și înțelegere. Două metafizici europene

Să rămânem, pentru moment, la lămuririle pe care le aduce, în cursul său de metafizică, Nae Ionescu. O *lămurire* (un termen care-i place profesorului și pe care-l folosește des), mai întâi, privitoare la metafizică: „metafizica este știința ființei, a existenței”. O definiție în concordanță cu filosofia tomistă. Trimiterea o face chiar profesorul, acceptând ideea că *orice judecată existențialistă [...] trebuie să conțină pe „este”*. Și mai departe: „posibilitatea de a trăi [...] echivalează cu posibilitatea de a inventa, adică de a crea”... Există, zice tot Nae Ionescu, o deosebire între *cunoaștere* și *înțelegere*. Cunoașterea are la bază analiza, iar înțelegerea se bazează pe „trăirea evenimentului însuși”. Aceste două noțiuni despart Europa în două din punct de vedere filosofic și moral: cunoașterea este specifică pentru lumea occidentală, în timp ce înțelegerea este proprie lumii europene orientale. O idee care va face carieră în literatura generației existențialiste românești. O regăsim în scrierile lui Eliade, în studiul *omului românesc* întreprins de Mircea Vulcănescu și, sub o formă mai dramatică, în cărțile lui Cioran. Noica – se va vedea – face o teorie în același sens, vorbind de cele două *geometrii ale spiritului* (cu punct de referință în Pascal) care separă Europa....

Dar ce-ar putea despărți *cunoașterea* de *înțelegere*, două noțiuni care, în limba română, aproape că se suprapun? Cunoaștem fără a înțelege ceea ce cunoaștem? Și, putem înțelege ceva fără a cunoaște mai întâi ceea ce vrem să înțelegem? Nae Ionescu este, însă, de părere că aceste noțiuni, dacă nu identice, oricum învecinate, despart nu

numai un spirit, dar chiar un continent cu multe culturi. Iată cum: „înțelegerea este o activitate analogă cu creația: în momentul în care ai înțeles un lucru ajungi la rețeta creării lui; când cunoști un lucru nu-i iei rețeta; poți să-l identifice perfect, dar resorturile lui intime, legea lui de creație, aceasta nu poți să o «înțelegi» prin cunoaștere, ci prin înțelegere”². Pe scurt: *cunoașterea este determinare, nu creație, înțelegerea este creație...* De aici vine deosebirea de mentalitate, de viziune, de stil, în fine, de mod de a fi și a privi universul din afară în cele două lumi ale Europei, chiar dacă Europa este, în totalitate, creștină. Nae Ionescu, filosof existențialist de nuanță creștină, trasează o frontieră precisă în funcție de cele două Biserici (ortodoxă și catolică): pentru creștinii orientali, universul este o „existență pe care noi o trăim”, în timp ce, pentru cei din Vest, „universul este o existență pe care ei o cunosc; noi ne aflăm înăuntrul universului, apusenii stăpânesc într-un oarecare fel universul; ei îl cunosc, noi nu-l cunoaștem, noi îl pătimim, am zice, suntem sub influența lui; noi nu ne ridicăm deasupra universului, noi suntem înăuntrul lui”.

Să nu comentăm, deocamdată, această teorie care separă civilizația, culturile și chiar religia europeană. Să vedem care ar fi, în viziunea lui Nae Ionescu, urmările acestei duble percepții a universului. Deosebirile sunt importante și determină stilul de existență și, în chip inerent, modul de a gândi existența. Noi, creștinii din Răsărit, *trăind, pătimind, fiind* înăuntrul universului și nevoind să-l stăpânim, ci doar să-l înțelegem, avem o metafizică adecvată, bazată pe contemplație și pe lipsa noastră de inițiativă. Imposibil, zice Nae Ionescu, ca partea a II-a din *Faust* să fie scrisă de un om din Răsărit, pentru că, în metafizica răsăriteană, nu intră ideea de a stăpâni, de a mânui universul. Noi lăsăm universul cum este, încercăm doar să trăim cu el și în el, fără a-l lua în stăpânire... Noi contemplăm universul pentru a-l putea înțelege. Dar, atenție!, avertizează profesorul de metafizică, contemplația nu este o atitudine

² *Metafizica*, ed. cit., p. 60.

pasivă, contemplarea este „o încordare dureroasă, un fel de încordare de a te depăși, de a te pierde pe tine însuși, într-un fel oarecare”.

Contemplația nu-i o atitudine pasivă! Iată o propoziție ce se va repeta în scrierile ucenicilor. Cioran va face caz de această funcție activă a spiritului contemplativ. Și nu-i singurul. În fapt, Nae Ionescu pune în discuție mai toate ideile, judecățile, conceptele socotite de vechea filosofie „sigure”, imuabile. *Conștiința*, zice el, este într-o continuă prefacere. Ea „se prefacă în toate

pe rând, în toate obiectele care îi sunt date spre cunoaștere”.

Nu-i primul, desigur, care sesizează această dialectică

în procesul cunoașterii, dar este cel dintâi

care se îndoiește sistematic de

„ideile primite”. Cu adevărat

îi învață pe discipoli

săi să se dezvețe de adevă-

rurile din manualele de filoso-

fie și morală. Și o face în felul

său, intrat în legenda învățămân-

tului universitar din epocă: fără protocol,

sfidând retorica discursului magistral,

pornind de la întâmplările de pe stradă,

întrerupând cursul pentru a comenta un

eveniment oarecare, în fine, desolemniz-

ând sistematic, cu vădită vocație teatrală,

discursul filosofic. Este, desigur, un om in-

struit și un om inteligent, adversarii îl bănuiesc

de impostură și, dacă ne luăm după criticii literari

raționaliști, marele *guru* al generației tinere este

un scamator, un oportunist, „care-și pune oportu-

nismul în termeni hegelieni”, „un cabotin super-

rior” (G. Călinescu). Eliade îl crede, dimpotrivă,

un geniu și declară în postfața la *Roza vânturilor*³

că dacă noi românii am fost contemporani cu Eu-

ropa în probleme de filosofie, am fost datorită lui

Nae Ionescu. Mai modest (dar cât de sincer mo-

dest?), profesorul de metafizică, *maître*, nu-și gă-

sește alt merit decât acela de a încerca să înțeleagă ce se întâmplă în jurul lui. „Știu doar atât – scrie el într-o cofesiune – că sunt un biet om care încearcă ce se petrece în jurul lui, și care își dă seama că instrumentul acesta de înțelegere nu se creează decât încet-încet, printr-o atenție umilă și stăruitoare aproximare a vieții”. Nu-și recunoaște nicio originalitate în demersul său și nici nu aspiră să-și creeze un sistem filosofic. Pe urmele lui Nietzsche („orice om de sistem este suspect”), „balcanicul”

Nae Ionescu (așa îl numește

G. Călinescu, pentru că

Nae Ionescu s-a născut

la Brăila și pentru că,

în Amfiteatrul univer-

sitar, joacă ingenios

comedia nelămuririi,

neștiinței sale!), Nae

Ionescu, repet, refuză

vehement orice idee

de sistem în filosofie.

La fel vor face și elevii

săi (Cioran, în primul

rând), cu excepția, poa-

te, a lui Constantin No-

ica și a lui Mircea Vulcă-

nescu, care, structural,

tind să pună ordine în

gândurile lor și revendi-

că o *viziune*, o *geometrie a*

spiritului. Ce învață, toți, de

la profesorul acesta impre-

vizibil este că nimic nu-i sigur

în „ponoarele filosofiei” și că un bun filosof este

acela care se îndoiește de tot. Cioran va absolu-

tiza acest gând, scriind, mai târziu și în repetate

rânduri (în opera românească și opera franceză),

că el nu-i nimic altceva decât un „specialist în în-

doială” și că singura știință pe care o stăpânește

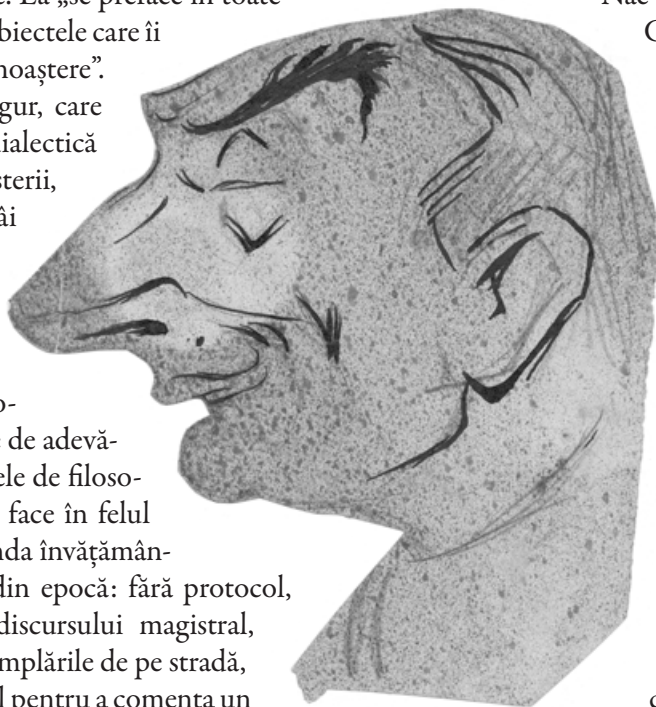
este *știința neliniștii*. Evident, toate acestea sunt

niște speculații, răsfățuri de oameni învățați, plic-

tisiți de adevărurile de manual și de conceptele

zise imuabile, intușabile. Meritul lui Nae Ionescu

este acela de a-i convinge pe acești tineri dornici



Nae Ionescu
văzut de Victor I. Popa

³ Nae Ionescu: *Roza vânturilor*, 1926-1933. Culegere îngrijită de Mircea Eliade.

să impună cultura română în lumea modernă că, în metafizică, nimic nu-i sigur și că existența este capitolul esențial al filosofiei.

4. Tipologia mysticilor și originalitatea acestor clasificări

Îi învață și alte lucruri sau, mai exact, aduce în spațiul metafizicii pe care o predă și alte categorii ale spiritului, cum ar fi *magia, mistica, păcatul, simbolurile mistice, tipurile de cunoaștere, iubirea creștină*, în fine, vorbește la curs despre Dumnezeu și despre Sfântul Duh și despre *angelogie*. Când lipsește de la curs, se scuză peste o săptămână, zicând că n-a avut ce le spune. Printre mistici, distinge trei tipuri (*tipul pelerinului* – care vede lumea ca o ierarhie, la capătul ei fiind desăvârșirea; *tipul mirelui* – adică *mirele mistic* care-l caută pe Dumnezeu; *tipul sfântului* – cel ce crede că drumul spre Dumnezeu este calea purificării de sine). În privința *păcatului*, Nae Ionescu face o teorie care, în fapt, absolvă de vină pe păcătos, căci, zice el: „ori admitem că Dumnezeu știe tot ceea

ce se va întâmpla, deci Dumnezeu l-a făcut cu necesitatea păcatului în el, ori Dumnezeu nu știa că omul trebuie să păcătuiască. Și atunci admitem că Dumnezeu nu știe tot”... Cu aceste argumente, filosoful apără pe Cain, descoperind fisuri în logica divinității. Dacă sedentarul Cain – cel ce lucrează pământul – l-a ucis pe fratele său, Abel – păstorul, spiritul migrator –, înseamnă că Dumnezeu a vrut acest lucru, pentru că omul, fiind creația Sa, Dumnezeu a pus răul în om. O speculație pe care filosoful o repetă în articolele

și cursurile sale. Nu se leapădă, însă, niciodată de creștinism, iar în privința Bisericii, Nae Ionescu ia totdeauna apărarea ortodoxiei, în varianta ei țărănească, se va vedea.

Nu toate aceste idei privitoare la metafizică, existență, tipuri mistice, cod de existență etc. sunt originale în *Metafizica* lui Nae Ionescu. Suspiciunea că el a folosit surse străine (din cărțile occidentale) circulă din timpul vieții sale. Mihail Sebastian vorbește, în *Jurnal*, despre ele. De curând, a fost pus pe două coloane, dovedindu-se, astfel, că profesorul care își pune întrebări în fața studenților și caută răspunsuri (*lămuriri*) pe

loc, nu face, în fapt, decât să reproducă răspunsurile date de alții înaintea lui⁴. Acesta poate fi, într-o oarecare măsură, adevărul, dar sofistul inteligent Nae Ionescu are o scuză: el nu-și pune ideile în cărți, *nu le scrie*, le folosește în cursurile sale libere, unde, într-adevăr, improvizează cu talent, folosind și cu ceea ce a învățat din cărțile scrise de alții. Într-un discurs oral, nu dai totdeauna bibliografia ideilor tale, reproduci, doar, într-o demonstrație subiectivă, improvizată,

Sămânța profesorului care nu predă studenților săi categoriile kantiene și nici nu face istoria filosofiei, ci le vorbește despre păcat și mântuire, despre magic și mistic, dovedindu-le că metafizica este un cod de trăire, sămânța, zic, aruncată de el în „ponoarele” generației tinere (un termen care-i place) prinde rădăcini și rodește

ideile ce pot fi împrumutate din diverse locuri. Când le așterni pe hârtie, lucrurile se schimbă. Cutuma europeană este să declari totdeauna, la subsol, sursele demonstrației și să particularizezi contribuția personală. Nae Ionescu este un spirit socratic, nu și-a tipărit niciodată *Metafizica* (au făcut-o, după moartea lui, devotații săi ucenici!) și n-a încercat niciodată să-și ordoneze într-un studiu filosofic propriu-zis teoriile sale. Așa că originalitatea sa poate fi greu determinată. Ideile sunt luate de peste tot (cu precădere din eseistica

⁴ Vezi Marta Petreu, *Nae Ionescu și Evelyn Underhill*, „România literară”. Sursele invocate, aici și în alte articole despre această temă, sunt englezoaica Evelyn Underhill și Max Scheler.

germană) și deseale lui referiri la teologie îl arată fixat în linia tradițională a ortodoxiei românești. Faptele sunt mai clare, la acest capitol, în proza sa jurnalistică. Aici, tema religiei revine des și opțiunile profesorului de metafizică răsăriteană se văd mai limpede.

Reținem, deocamdată, că, în cursurile sale, pune accentul pe „existență”, „experiență”, „aventură”, „trăire”, „tragicul vieții”, se referă la „filosofia ființei” și la *cunoaștere* în raport cu *înțelegerea* și nu ignoră, ca subiect de meditație metafizică, *mitul*, care este „un fel de răsfrângere a unei stări de suflet”. Trimiterile sunt la ortodoxie, catolicism și protestantism, la iudaism, la Iisus și la părinții Bisericii... Ideea de „experiență” (trăire), dominantă în aceste improvizații, duce gândul, desigur, la „Erlebnis” (despre care scrie Mircea Eliade, într-un articol intitulat *Despre o anumită experiență* – din volumul *Oceanografie*), iar metafora *neliniștii* indică lecturi din Kierkegaard, filosoful – alături de Șestov – pe care îl citesc cu nesaț și elevii săi. „Neliniștile” maestrului trec și în scrierile discipolilor. Eliade le aduce în literatură, în faza de început, atunci când încearcă să-i imite pe Gide și pe Papini, mai târziu (*Lumina ce se stinge*, 1934) pe Joyce. Romanul său existențialist (*Întoarcerea din Rai. Huliganii*) dezvoltă tema tragicului, a experienței, aventurii și, în genere, a neliniștilor tinerei generații, numite generația tragică. După 1936, trece la proza fantastică bazată pe ceea ce el numește „concretul folcloric” (*Domnișoara Christina*, 1936), iar după cel de Al Doilea Război Mondial, atunci când trăiește în exil, la proza mitică (*Noaptea de sânzienă*, *La Țigănci*, *Pe strada Mântuleasa* etc.).

Sămânța profesorului care nu predă studenților săi categoriile kantiene și nici nu face istoria filosofiei, ci le vorbește despre *păcat* și *mântuire*, despre *magic* și *mistic*, dovedindu-le că metafizica este un cod de trăire, sămânța, zic, aruncată de el în „ponoarele” generației tinere (un termen care-i place) prinde rădăcini și rodește. Generația lui Eliade, Cioran, Noica, Mircea Vulcănescu, Mihail Sebastian, Petre Țuțea, numită de unii (adversari ideologici) „generația în pulbere”, iar de ei înșiși „generația tragică” sau

„generația criterionistă”, reprezintă, în fapt, existențialismul românesc, o mișcare de idei care a dat câteva personalități de prim rang în cultura română și în cultura europeană. La numele citate înainte trebuie asociat și acela al lui Eugen Ionescu, care a audiat și el cursurile de metafizică ale profesorului Nae Ionescu, dar nu le-a acceptat ideologia. „Existență”, „experiență”, „trăirea”, „tragicul existenței”, „spiritul religios”, ostilitatea față de „filosofia de sistem” și față de valorile acceptate, oficializate (de tip Victor Hugo sau Arghezi) sunt însă, și pentru el, noțiuni fundamentale în creația sa. *Nu* (1934) este, prin negaționismul și misticismul ei, o carte de eseistică existențialistă. De dreapta sau de stânga (politește), pe Cioran și pe Eugen Ionescu îi despart, în tinerețe, multe, dar îi unesc sentimentul tragic al existenței (sau, cu o formulă a lui Mircea Vulcănescu, „pesimismul activ”) și ideea că esențial în filosofie și literatură este verbul *a trăi*. Așadar: *trăirea* (experiența), fără de care cunoașterea este imperfectă și inesențială.

5. Combaterea pozitivismului și lichidarea raționalismului cartezian. O „democrație țărănească” bazată pe ortodoxie

Pentru a vedea, mai exact, formele existențialismului românesc și efectele lui în cultura și politica din anii '20 – '30 trebuie să citim nu numai *Metafizica* lui Nae Ionescu, dar și articolele sale, strânse (o parte) de Mircea Eliade în volumul *Roza vânturilor* (1937). Ele cuprind perioada 1926-1933. Se observă ușor, parcurgându-le azi, că profesorul de metafizică face aici ceea ce s-ar numi o *filosofie de existență*. Aduce, altfel zis, filosofia în gazetărie și încearcă să definească, pe urmele lui Eminescu, o *filosofie politică* și o *practică politică* prin însemnările zilnice, fatal efemere în alte cazuri. Regăsim aici teorii, disocieri, teme din metafizica sa, cum ar fi acelea despre „grija tragică a mântuirii”, despre tradițiile spirituale ale Răsăritului, despre „un nou echilibru spiritual” în societate și despre o imperioasă „înnoire religioasă”. Țintele

mai înalte ale acestor articole scrise într-un limbaj simplu, tranșant, superior pedagogic sunt combaterea pozitivismului și lichidarea raționalismului cartezian („care este o răsturnare și, mai departe, o falsificare prin unilateralitate a celui adevărat”). În politică, Nae Ionescu vrea să pună sub observație regimul democratic și parlamentar și, în genere, să facă în așa fel încât să precumpănească în viața societății concepția organică în defavoarea concepției contractuale. Are idei și în sfera religiei. Mizează pe o ortodoxie țărănească (va fi urmat, aici, de Mircea Vulcănescu) și crede că, în esență, creștinismul face parte din ființa noastră națională... Detestă constituționalismul parlamentar, care n-ar fi decât un corelat al mentalității protestante, și propune, ca formă optimă de guvernare, „democrația țărănească”, ridicată pe temelia ortodoxiei țărănești. Cum se traduce în chip real această formulă conservatoare („reacționară”, în sens francez, cu referire, de pildă, la Chateaubriand – „un modern-antimodern”) în plină modernitate – nu știm. Ideologul Nae Ionescu vorbește de o „dictatură a maselor” și salută entuziast apariția în *societatea rumânească* a *cetelor de voinici* care, bine ordonați, ar putea impune democrația străzii. Formula (îi mai zice: „mișcarea voinicilor”) este sibilinică și, dacă o legăm de ceea ce se petrece în mișcările politice extremiste din epocă, soluția *cetelor de voinici* se dovedește a fi catastrofală.

Nae Ionescu este, în mod cert, un autohtonist în materie de politică, economie și, în genere, în ceea ce privește atitudinea față de evoluția socială. A fost pus de către comentatorii săi în descendența filosofilor *organiciști* ai secolului al XIX-lea românesc (Kogălniceanu, Hasdeu, Maiorescu, Eminescu) și în vecinătatea modelului spiritual reprezentat, într-o fază mai nouă a istoriei, de Vasile Pârvan. Aproximarea de această tradiție este, în bună parte, corectă. Ca și Kogălniceanu, gândește o evoluție organică a structurilor sociale. Ca Maiorescu și Eminescu, profesorul de metafizică este, categoric, împotriva importului de forme fără fond din alte civilizații (în speță, din cele apusene), căci iată ce

predică el (un verb pe care ar trebui să-l ținem minte) într-un articol din 18 decembrie 1930:

„Toată falsitatea și artificialitatea culturii românești, de aproape 100 de ani încoace, e rezultatul încercărilor făcute la noi de a se transpune – nici măcar de a se transplanta deci! – în realitățile moldo-valahe anumite forme de viață apusene cari *acolo* se născuseră în adevăr în chip organic. Iar postulatul, presupuziția acestor încercări, a fost întotdeauna convingerea că formele de cultură în ultimă analiză: de spiritualitate – se pot transmite, și, deci, importa. Eroare fundamentală, care s-a verificat pretutindeni ca atare. Sunt încredințat că neamul nostru nu se va reculege, nu va lua cunoștință de el însuși, și nu va izbuti să devină creator în ordinea spirituală, decât din momentul în care va pricepe, în sfârșit, că în această ordine nu se poate construi decât pe baze autohtone, și că ori ce import de idei – valabil, desigur, în cadrele stricte ale tehnicii – rămâne sterp și duce la aparițiuni ridicule; rostul acestor idei importate neputând fi decât cel mult de «combustibil», în nici un caz de «sămânță». Îmi dau seamă, desigur, de falsa perspectivă pe care o creează astăzi obicinuițele noastre și lenea noastră de cugetare, neputința noastră de a ne smulge unor tipare de gândire cari ne sunt cu violență impuse de aproape un veac. Asta nu mă va împiedica însă să afirm și să pun mereu ca temă de reflecție pentru cei cari nu au pierdut obicinuița de cugetare, faptul fundamental că influențele între culturi sunt numai aparente, și că orice cultură nu împrumută alteia mai «înainte» decât *nume* pentru realități proprii, originare, – sâmburele însuși, elementul esențial și caracteristic generator fiind prin însăși natura lui netransmisibil, netransformabil și, deci, neasimilabil. Iată convingerea noastră – cu adevărat «științifică», aceasta –; iată mărturisirea noastră de credință care trage o precisă linie de demarcație între noi și toate internaționalele din lume fie ele negre, albe, verzi sau roșii. Ar mai fi ceva de adăugat? Nu”.

Din această teză combătută de E. Lovinescu (ideologul sincronismului și al modernității

românești) și de alții, decurg alte consecințe în gândirea socio-politică a lui Nae Ionescu. El reia problema relațiilor noastre cu Franța și, deși le privește cu oarecare bunăvoință, ajunge la concluzia că Franța n-a contribuit la nașterea și constituirea economiei noastre naționale, dar a participat – adjuceându-și partea leului – în „așezarea noastră politică”. Influența ei s-a manifestat în viața spirituală și, aici, doar „în regimurile păturei superpuse, și nu a influențat decât activități ale căror legături cu realitățile românești sunt mai degrabă îndoielnice”...

Opinie mai mult decât discutabilă, deseori respinsă în cultura română de ieri și de azi, foarte sensibilă când este vorba de modelul francez, prezent în toate momentele esențiale ale istoriei noastre politice și culturale, începând cu secolul al XIX-lea. S-au spus multe și se pot spune, în continuare, multe în legătură cu acest subiect. Aici ne interesează, însă, altceva: modul în care

s-a constituit *modelul existențialist românesc* în deceniile interbelice și chipul în care el s-a manifestat în literatura română. La alcătuirea lui, o contribuție importantă o are acest profesor de logică și metafizică, totodată gazetar și om politic influent, pe care câțiva tineri intelectuali eminenți, seduși de paradoxurile lui, îl citesc, îi audiază cursurile universitare și, de multe ori, îi duc mai departe ideile. Uneori – în sfera politicii – cu efecte dezastruoase pentru destinul lor existențial și pentru România.

Încă o dată: prin ce-i seduce controversatul, „impostorul balcanic” Nae Ionescu? Am sintetizat, până acum, părerile lui (în răspăr!) în domeniul metafizic și în spațiul teoriei sociale. Recapitulez, pentru o mai bună lămurire a cititorului de azi: metafizica este *un cod de viață*, democrația parlamentară reprezintă o calamitate (o formă de *deșărare*, de pierdere a identității), în

fine, unica democrație potrivită pentru un popor ortodox, popor de țărani, cum este poporul român, este *democrația țărănească* bazată pe o ortodoxie de tip rural... Mai departe: în politică trebuie instituită *dictatura masei*, iar în viața societății românești trebuie să primeze „mișcarea voinicilor”. Un bun român (filosoful scrie „un bun *rumân*”) este un ortodox incoruptibil și trebuie să rămână așa, pentru că ortodoxia se potrivește cu firea noastră, deși suntem latini. Nu agreează pe catolici, nici pe greco-catolici (*uniți cu Roma*), pe motive care nu interesează

subiectul eseului nostru. Ce reținem, totuși, este faptul că religia catolică păstrează doar misiia apostolică (misiia de convertire), în timp ce ortodoxia asociază misiunea apostolică cu cea „sobornicească”. Altfel spus, noi, „ortodocșii”, respectăm caracterul colectiv al credinței (ne rugăm împreună și, prin aceasta, consolidăm Biserica), în timp ce catolicii și protestanții pun accentul

pe individ și pe caracterul individual în credință. Și aici ar fi multe de zis. De ce un credincios nu s-ar ruga singur și n-ar căuta singur (sau și *singur*, în intimitatea credinței sale și în singurătatea, sfioșenia *credincioșeniei* sale) pe Dumnezeu?... Nae Ionescu zice că n-ar fi bine și, de aceea, amestecă mereu Biserica în gândirea lui politică și religioasă.

De la religie la metafizică și de la metafizică la politică, Nae Ionescu reclamă mereu prezența „Predaniei” (tradiția Bisericii) și, alături de ea, alte câteva *viziuni* și *corelații*, cum ar fi „viziunea organică a realităților”, „corelația organică”, „autarhismul rumânesc”, „realitățile organice”, „fința colectivă”, noțiunea de „devenire” (preluată mai târziu de Constantin Noica) etc. Acestea – în parte sau toate la un loc – ar trebui să producă o revoluție spirituală, să ducă la consolidarea statului ortodox țărănesc. ■

Pentru a vedea, mai exact, formele existențialismului românesc și efectele lui în cultura și politica din anii '20 – '30, trebuie să citim nu numai Metafizica lui Nae Ionescu, dar și articolele sale din volumul Roza vânturilor

DAN BERINDEI

Vice-președinte al Academiei Române

Vice-président de l'Académie Roumaine

e-mail: dan.berindei@acad.ro

Une leçon qui devrait contribuer au réveil général

.....

Abstract

The two world wars that have taken place have led humanity to a relative peace. There is not yet a clear awareness that the launch of a third war would destroy the planet and us the human beings along with it. We need to learn from the mistakes of the past and to make a common front against those who, greedy after political and financial power, would keep the side of military conflicts.

Keywords: First World War, waste of planet ressources, history lessons, stopping wars, planet destroying

Cele două războaie mondiale care au avut loc au adus omenirii o relativă pace. Nu există încă o conștiință clară a faptului că declanșarea unui al treilea război ar distruge planeta și pe noi, oamenii, odată cu ea. Trebuie să învățăm din greșelile trecutului și să facem front comun împotriva celor care, ahtiați după puterea politică și financiară, ar ține partea conflictelor militare.

Cuvinte-cheie: Primul Război Mondial, risipirea resurselor planetei, lecțiile istoriei, oprirea războaielor, distrugerea planetei

=====

Une longue période de paix avait contribué à faire oublier ce qui signifiait une guerre. Quand le conflit fut déclenchait en été 1914 une grande partie des populations réagit même avec enthousiasme. Maints, d'un côté et de l'autre, étaient convaincus qu'ils seront

rapidement des vainqueurs. Eurent lieu des manifestations de joie et d'enthousiasme, s'ajoutant la conviction ferme que la guerre sera rapide et que évidemment elle assurera la victoire. La désillusion allait s'installer et la victoire sera – après presque une décennie – seulement des pays situés d'un côté !

Le réveil à la réalité eut lieu même après les premiers combats, mais il sera renforcé dès les immenses pertes. La guerre est apparue dans toute sa dureté. Aux pertes humaines s'ajoutèrent les immenses destructions et pertes matérielles. On y constata aussi les conséquences de l'évolution de l'armement. Dans chaque famille des pays en guerre on enregistra des pertes, les morts, les blessés et les invalids, ceux qui furent les victimes aux rangs de la population et à cela s'ajoutèrent les immenses pertes matérielles.

Evidemment, après presque une demi-décennie, vint la victoire et l'enthousiasme de ceux qui l'avaient remporté, mais les conséquences et les pertes y restèrent pour les vaincus, en premier lieu, mais aussi pour les vainqueurs. On avait appris une nouvelle leçon, mais malheureusement cela n'allait pas empêcher qu'une nouvelle guerre mondiale ait lieu en 1939 aux conséquences encore plus néfastes. Hélas ! Les leçons de l'histoire sont vite oubliées.

Mais, aujourd'hui après la Seconde Guerre Mondiale et surtout après la découverte et l'utilisation de l'arme atomique l'immense majorité des habitants de notre planète ne peuvent qu'être adversaire d'un nouveau déclenchement d'une guerre mondiale. Toutefois, le danger d'un acte de provocation ou même d'un hazard persiste. De certaine manière, les gens sont conscients de ce péril latent, mais malheureusement on n'assiste pas à un mouvement solidaire qui réalise un front commun d'opposition à ce danger d'une destruction de notre planète. Les grandes puissances et comme d'ailleurs aussi les petites ne réussissent pas à faire ce front commun et d'arriver ainsi à une véritable cohabitation pacifique. Combien de ressources immenses de



Iosif Iser, *Soldați în tranșee* [1916-1917]

l'humanité sont perdues dans la course et les investissements dans les armes les plus sophistiquées qui menacent l'existence, la vie de toute la planète !

En général, on fait semblant d'ignorer ce péril, mais il subsiste. Il s'impose, aujourd'hui comme hier, que les grandes puissances arrivent à une entente. Cela est nécessaire pour la survie de l'humanité, mais aussi pour que des sommes immenses ne soient plus investies dans une course d'armement qui n'offre que des inquiétudes aux habitants de la planète et consomme une bonne partie des ressources de celle-ci. Evidemment que des intérêts économiques représentent un frein très difficile à contourner, mais on peut exprimer l'espoir qu'une prise de conscience collective de plus en plus forte impose cela et impose ainsi non seulement qu'on évite l'utilisation

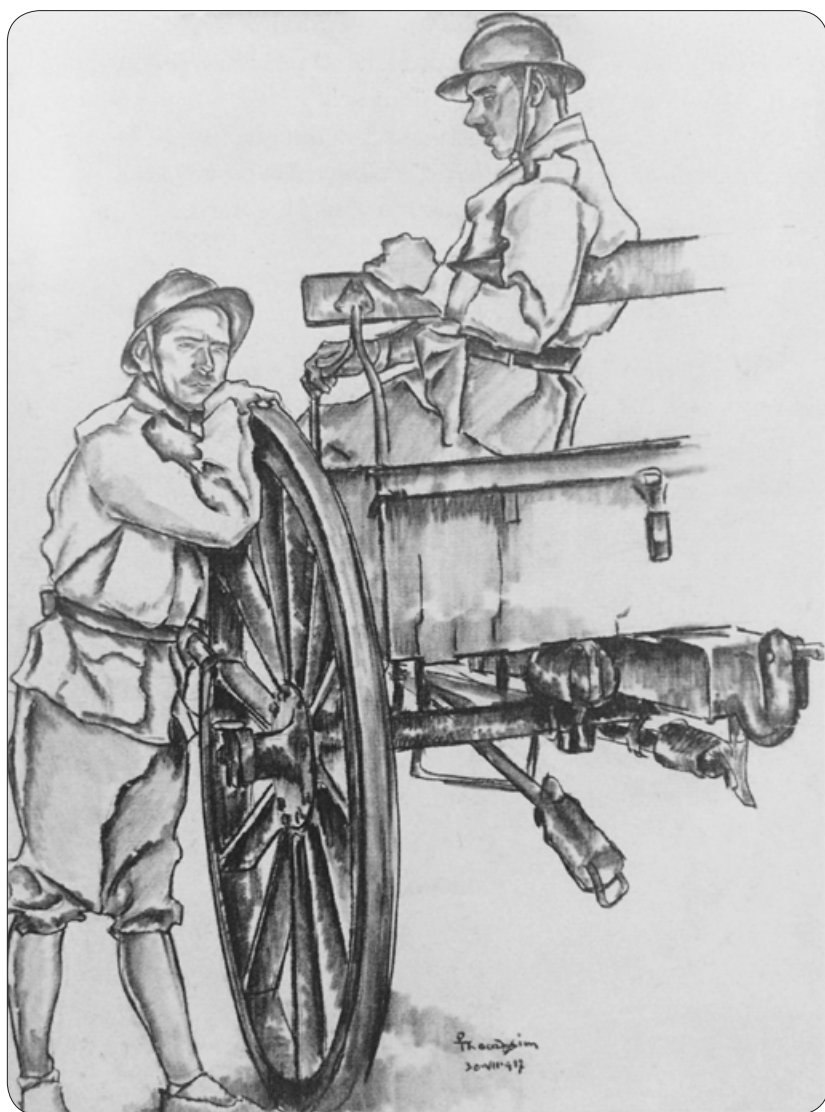
des ressources à une fin dangereuse, mais aussi facilite une entente générale et offre la possibilité que les ressources gaspillées pour l'armement soient destinées aux actions poursuivant le bien-être universel. Cela s'impose aussi en tenant compte de l'expérience de la Première Guerre Mondiale, ainsi que de la Seconde. Une Troisième Guerre Mondiale et surtout le danger qu'elle pourra provoquer concernant l'utilisation d'armes de destruction en masse ne peut que signifier qu'on crée la possibilité de la fin de notre planète provoquée par nous-mêmes.

L'entente et le compromis qu'elle suppose entre les grandes puissances de ce monde, impérieusement imposée par les tragiques expériences de deux guerres mondiales, entraînent à se réaliser et on continue à exister dans un monde plein d'incertitudes et de dangers mortels latents. Les grands de la planète doivent arriver à comprendre dans leur propre intérêt qu'une existence pacifique mérite des sacrifices ! La paix universelle ne doit plus être un rêve, elle doit installer dans le monde comme un lieu-commun et ainsi on pourra gagner une existence paisible. Qu'on pense seulement aux énormes sommes que chaque pays investit dans l'armement et dans l'alternative qu'une utilisation de celles-ci dans le progrès et le bien-être ait lieu !

La terrible menace de l'utilisation des nouvelles

armes de destruction en masse et surtout ses conséquences doivent être saisis par chacun. On doit envisager avec lucidité une situation qui représente le danger d'une terrible mort d'une terrible mort de l'ensemble de la planète. Les hommes eux-mêmes doivent en prendre conscience dans leur ensemble et qu'un réveil collectif ait lieu, autrement on sera victimes de ceux qui ne se rendent pas compte ou ne le veulent pas qu'elles pourraient être les résultats d'une nouvelle conflagration.

Le réveil général est la seule voie de salut de l'humanité, mais aura-t-il lieu encore à temps !? ■



Ion Theodorescu-Sion, *Doi ostași* (1917)

SERGE FAUCHEREAU

Scriitor, critic literar, membru de onoare al Academiei Române, Franța

Écrivain, critique littéraire, membre d'honneur de l'Académie Roumaine, France

e-mail: josette.rasle@laposte.fr

Lettonie (II)

Abstract

Conceived in four episodes, this study makes a presentation of Latvian history, from the beginning to the first decade of the 20th century, Letts being under the control of the Germans and, later, of the Russians, a colonized country in which the population was without political rights and who fought hard to gain its independence. Along with the historical background, the author describes the struggle of cultural elites to build a national art and to give the country an international reputation.

Keywords: Latvian history, German and Russian occupation, Latvian painting art, Latvian architecture, Latvian sculpture

Conceput în patru episoade, acest studiu face o prezentare a istoriei letonilor, de la începuturi până în prima decadă a secolului al XX-lea, letoni aflați sub controlul germanilor și, apoi, al rușilor, o țară colonizată, în care populația era fără drepturi politice și care a luptat din greu pentru a-și câștiga independența. În paralel cu fundalul istoric, autorul descrie lupta elitelor culturale pentru a construi o artă națională și a da țării un renume internațional.

Cuvinte-cheie: istoria letonilor, ocupație germană și rusă, arta picturală letonă, arhitectura letonă, sculptură letonă

Pour une population lettone prise entre les colonisateurs russes et l'hégémonie culturelle de sa minorité germanique, la guerre que l'Allemagne déclare à la Russie le 1^{er} août 1914 représente moins une alternative entre deux maux qu'une circonstance permettant peut-être de gagner enfin l'indépendance du pays. Possessions du tsar, les

provinces baltes sont attaquées par les forces allemandes. Après la Lituanie, la Courlande est envahie et ses habitants fuient en masse. Dès l'été 1915, Riga est menacé. Des mesures de défiance ont été prises à l'égard des Germanobaltes (fermeture d'écoles, interdiction des journaux allemands). Devant l'avance allemande, la Russie accepte que soient créées

des unités spécifiques de Tirailleurs lettons. Des jeunes artistes comme Jāzeps Grosvalds et Niklāvs Strunke s'y enrôlent en 1916. Les élèves de l'École des beaux-arts de Riga parmi lesquels Valdemārs Tone, Konrāds Ubāns, Jēkabs Kazaks et Romans Suta sont évacués dans la lointaine province russe de Penza où les surprendra la révolution russe en 1917. Ils rejoignent alors les brigades de Tirailleurs lettons. Depuis leurs créations ces combattants volontaires se battent avec un courage qui surprend leurs alliés et leurs adversaires, à tel point qu'ils sont depuis lors, selon les mots de Ginta Gerharde-Upeniece, « un symbole de l'identité et de la fierté nationales lettones »¹. La chute du tsar et la création des soviets sont d'abord perçus comme des espoirs d'indépendance. Mais Riga tombe le 3 septembre 1917 et moins de six mois plus tard, tout le pays est occupé par les Allemands. Les Tirailleurs lettons sont incorporés à l'Armée Rouge. La trêve de Brest-Litovsk (3 mars 1918) marque le retrait des Russes du conflit mondial. L'armistice général du 11 novembre à Compiègne est suivi une semaine plus tard à Riga par la proclamation de la République indépendante de Lettonie. La paix ne s'installe pas pour autant dans le pays qui va connaître, comme son voisin estonien, près de deux ans de combats pour libérer son territoire. Désorienté entre la propagande bolchevique et les pressions des Germano-baltes et des troupes allemandes d'occupation toujours présentes, le pouvoir politique tergiverse entre l'une et l'autre tendances en l'absence d'un réel contrôle de ses maigres forces armées, elles-mêmes divisées, comme une grande partie de la population. Tout cela entraîne une grande confusion dans cette guerre de libération et des comportements de guerre civile chez les uns et les autres, notamment des arrestations et des

exécutions arbitraires. La crainte de la terrible police politique bolchevique, les grands troubles sociaux en Allemagne même, les soutiens militaires ponctuels des Alliés et des autres Baltes, tout un faisceau de circonstances ramène une paix réelle en 1920². Le pays a perdu un tiers de sa population.

Grosvalds le fondateur

La guerre désorganise les milieux de l'art en Lettonie mais n'interrompt pas toute activité artistique. Un homme va y jouer un grand rôle : « Peu avant la guerre, Grosvalds, plein d'énergie et de grands projets est revenu à Riga »³. Lors de la Quatrième Exposition d'art letton où un secteur spécial est une rétrospective posthume de Matvejs mort cette même année 1914, il montre de son côté de nouvelles œuvres. Il rencontre alors des peintres de son âge et fonde avec eux le groupe « La Fleur verte » : Aleksandrs Drēviņš, Valdemārs Tone, Konrāds Ubāns et le sculpteur Kārlis Johansons (que bientôt on retrouvera sous le nom de Karl Ioganson). Jāzeps Grosvalds a le prestige de celui qui, grâce à des parents aisés, vient de passer trois ans à Paris et a beaucoup voyagé en Europe. Les titres de ses tableaux parlent d'eux-mêmes, « par exemple, *Le port de Marseille, Canal à Venise, Tolède, Cordoue*, etc. »⁴. Il a étudié auprès de divers maîtres, d'abord des conservateurs libéraux comme Charles Guérin puis des cubistes de l'Académie de la Palette qui lui paraissent excessifs comme tous les avant-gardismes extrêmes qu'il peut voir à Paris. Il semble fréquenter surtout les anciens fauves et apprécier particulièrement parmi eux Kees van Dongen. En fait, c'est la peinture d'André Derain qui l'impressionne le plus. Le tableau *En banlieue parisienne* (1914) n'a pas le chromatisme violent des premiers fauves mais des couleurs baignant

¹ Ginta Gerharde-Upeniece in catalogue « 1914 », Riga, Musée National des Beaux-arts, Arsenāls, 2014, p.17 (trad. S.F.).

² Pour plus de détails sur les hostilités et les bouleversements sociaux et politiques de ces années 1914-1920, renvoyons ici encore aux pages que leur consacre Suzanne Pourchier-Plasserand, *Les Arts de la nation*, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

³ Boris Vipers, *Jāzeps Grosvalds*, Riga, Valtera un Rapas, 1938, p.19 (trad. S.F.).

⁴ Boris Vipers, *Jāzeps Grosvalds, op. cit.*, p. 17 (trad. S.F.).

Jāzeps Grosvalds, *Réfugiés près d'un chemin de fer* (1915-1916)

dans un calme gris-violet où se détache, selon un dessin simple et un peu anguleux, une femme attablée seule devant un verre, vieux thème parisien depuis Manet et les impressionnistes. Ici, le paysage urbain est un fond ostensible et la grande publicité *Bock 20c* au-dessus du visage amène de la buveuse, s'impose avec l'autorité des inscriptions cubistes. C'est peut-être par l'intermédiaire de Grosvalds qu'il passe quelque chose de Derain chez Drēviņš. Quoi qu'il en soit, les nouvelles peintures de Grosvalds retiennent certainement l'attention, malgré les réticences qu'éprouvera l'artiste lui-même devant leur frivolité dans une époque de brutalité et d'angoisse. Lorsqu'au printemps 1915 les forces allemandes ont envahi la Courlande, des vagues de civils ont fui vers l'est jusqu'en Russie, Grosvalds a été le premier à rendre compte de leur détresse par le dessin et l'aquarelle. Ce sont des pochades d'un réalisme brut, telles ces *Réfugiés près d'un chemin de fer* (1915-1916). Ce n'est que plus tard, à l'arrière, qu'il composera à l'huile un tableau

réfléchi, *Le vieux réfugié* (1917) : un grand vieillard protégeant un enfant se dresse, impressionnant sur un fond de maisons en feu. Ces fuyards perdus loin de leur pays ont inspiré de nombreux tableaux dont le très grand *Réfugiés* (1917) de Jēkabs Kazaks. La menace allemande se rapprochant, les artistes seront à leur tour soit des réfugiés soit des combattants. Grosvalds et Strunke s'engagent dans le Sixième Régiment des Tirailleurs lettons en 1916, tandis que Ludolfs Liberts, Erasts Šveics et les frères Oto et Uga Skulme serviront dans l'armée russe. Après leur séjour à l'école de Penza, Suta, Tone et Ubāns rejoindront les rangs lettons.

Les autorités militaires lettones ont conscience d'avoir en ces peintres de précieuses recrues pour rendre compte de leur action, aussi ne les envoient-elles pas en première ligne (Grosvalds est interprète). Elle les laisse enregistrer à leur gré la vie quotidienne et les combats des tirailleurs, comme si elles avaient l'intuition de donner corps ainsi à un futur mythe national. Cette position est

assez remarquable car dans cette Europe en guerre, l'armée britannique étant la seule à détacher officiellement des peintres sur les terrains des hostilités (Nash, Nevinson, Orpen), ce sont de rares initiatives individuelles qui, dans les autres pays, ont laissé quelques peintures. En France, par exemple, on citerait peu de témoignages de peintres (Auguste Chabaud, A. Dunoyer de Segonzac) parce qu'on préférerait la photographie ou le cinéma, plus accessibles au grand public⁵.

Les artistes lettons ne veulent pas montrer les horreurs de la guerre ; d'autres l'ont fait (Goya), d'autres le feront (Otto Dix). Ils se tiennent en retrait des engagements violents pour garder certaine dignité aux hommes et à leur peinture : les tirailleurs de Grosvalds sont calmement autour d'un feu de camp, ses soldats blessés souffrent mais marchent tant bien que mal ; l'éclaireur de Strunke, à plat ventre, observe le lointain avec ses jumelles, son mitrailleur attend dans un abri, tapi près de sa mitrailleuse. Dans ses peintures à l'huile, Grosvalds n'enregistre pas de scènes prises sur le vif mais il les reconstitue en les chargeant de sens. Ses *Trois croix* également intitulé *Croix baltes* (1917)⁶, figurant une colonne de soldats allant vers un cimetière renvoie à une montée vers le Golgotha, mais les trois croix symbolisent aussi les trois pays baltes martyres. Son *Tirailleur mourant* (1917) dans les bras d'une femme voilée de bleu rappelle nécessairement une pietà classique. Les soldats comme les réfugiés n'ont pas de visage, non pas tant parce qu'ils procèdent de rapides croquis schématiques mais parce qu'ils représentent anonymement tous les soldats, tous les réfugiés des combats du peuple letton. Grosvalds se fait une haute idée de la mission de l'artiste letton. Empruntons à l'excellent livre de Dace Lamberga une citation de lettre écrite en 1916 à Ubāns alors à Penza :

« N'oubliez pas maintenant que nous avons tous une priorité : bâtir le *château de lumières* de l'art letton et montrer ce que nous seuls sommes

capables de créer. Peu importe si l'on peint Penza ou Paris, les pommes de Cézanne ou des étoiles traditionnelles, l'important est d'exprimer notre beauté. Mettons de côté ce que quelqu'un d'autre pourrait peindre aussi bien que nous. Si nous avons vécu comme avant dans un Riga calme, nous aurions pu encore faire de longues études et expérimenter. Mais maintenant la guerre nous force à reconstruire une vie culturelle et pour notre peuple peu importe que nous soyons encore en train d'apprendre, car aujourd'hui chaque œuvre qui exprime fortement quelque chose d'original a plus de valeur qu'une œuvre très technique au sujet abstrait. »⁷.

Les jeunes artistes évacués à Penza ne sont pas inactifs. Il y a là de fortes personnalités : Kazaks, Suta, Tone, Ubāns, Johansons... Il est important de remarquer qu'ils y côtoient des artistes estoniens évacués comme eux : Eduard Ole, Friedrich Hist, Felix Randel (Johannsen), Juhan Raudsepp. Certes, ils sont loin de chez eux, dans un contexte très difficile – le froid, la faim, une langue qu'ils ne comprennent pas. Si l'enseignement n'est pas de grande qualité, ils ont au moins des discussions fructueuses entre eux et avec une étudiante locale d'origine ukrainienne, Aleksandra Beļcova. Ils peuvent travailler pour eux-mêmes quand ils n'ont pas de cours ou de travail particulier. Kazaks, par exemple, s'occupe du Comité des réfugiés (il s'est d'ailleurs représenté dans une aquarelle caricaturale de 1917, argumentant avec de grands gestes devant un groupe disparate). Certains, appelés sous les drapeaux, ne font qu'un séjour de quelques mois à Penza (Tone, Ubāns) mais tous resteront marqués par le souvenir d'une atmosphère d'amitié, de travail et d'enrichissement personnel grâce aux échanges entre eux et aux informations collectées. Ils ont parfois la possibilité de s'absenter pour de brefs séjours à Moscou. Cela a été crucial pour Kazaks qui a pu y voir en 1916-1917 des œuvres de Grosvalds et les collections d'art moderne

⁵ Renvoyons sur ce sujet à l'utile étude de Philippe Dagen, *Le Silence des peintres*, Paris, Fayard, 1996.

⁶ Il porte ce titre dans le livre de Boris Vipers, *Jāzeps Grosvalds, op. cit.*

⁷ Cité par Dace Lamberga, *Le modernisme classique*, Riga, Neputns/Musée des beaux-arts de Bordeaux, 2005, p.23.

occidental d'Ivan Morozov et Serge Chtchoukine accessibles à un public choisi. Il y voit pour la première fois des œuvres futuristes et cubistes. Comme Grosvalds, ce ne sont ni Matisse ni Picasso qui lui causent la plus forte impression mais le Derain d'après le fauvisme, dans ce qu'on appelait sa « période gothique ». Ses nouveaux tableaux, tels que *Trois femmes* (1916), tout en larges surfaces planes monochromes, notamment un fond d'uniforme incarnat intense ; les seuls détails modelés sont les visages et les mains des femmes. Le tracé général rectiligne ou anguleux ferait songer à un cubisme naissant, mais les distorsions du corps et le pathétique du sujet appelle plutôt à l'esprit l'expressionnisme allemand. Kazaks peint encore son grand *Vieux réfugié* puis part, avec Suta, Ubāns et Tone pour s'engager au secours de la capitale lettone. Les anciens de « la Fleur verte » auront l'occasion d'y croiser brièvement Grosvalds qui doit repartir pour Petrograd où il est en mission. Il y exécute quelques aquarelles qui témoignent de la violence des troubles révolutionnaires (*L'incendie du commissariat de Petrograd*, 1917).

De retour à Riga et en l'absence de Grosvalds, Kazaks fait figure de chef de file. Cela ne l'empêche pas d'hésiter entre plusieurs manières. Il y a un écart considérable entre l'*Autoportrait au foulard rouge* et *Au cirque* de la même année 1918. Le portrait est magnifiquement classique, réfléchi, précis et sans effets ostensibles. Plus hâtivement brossé bien que soigneusement composé, l'autre tableau présente un couple de grotesques expressionnistes se tournant le dos : elle, visage de Modigliani disgracié, se pomponne ; lui, se pocharde, un verre d'une main et de l'autre une bouteille effilée et suggestive dans l'entrejambe. À présent que la guerre semble tirer à sa fin on va pouvoir de nouveau « faire de longues études et expérimenter », ne pas craindre les « sujets abstraits » dont on a vu Grosvalds se défier mais dont Kazaks poursuit cependant l'idée essentielle : « Nous devons fonder la nation sur des œuvres d'art »⁸.

À ce moment-là Grosvalds est loin de Lettonie. En 1918 il est officier attaché à un corps expéditionnaire britannique en mission en Mésopotamie. Il en rapportera un grand nombre de peintures à l'aquarelle et quelques-unes à l'huile. L'exotisme n'est pas leur qualité première ; en revanche il y démontre une exceptionnelle capacité d'utiliser l'architecture orientale dans la construction plastique. Le cubisme (qu'il n'aimait pas) ne désapprouverait pas les lignes et les angles de tel *Paysage oriental* (aquarelle, 1918) ou du *Marché de Bagdad* (huile sur toile, 1919). Revenu à Paris en été 1919, il est nommé secrétaire de la Légation du nouvel état de Lettonie. Ce sera son ultime fonction.

Le Groupe des Artistes de Riga

La proclamation d'indépendance de la Lettonie le 18 novembre 1918 a aussitôt suscité un redoublement d'ardeur dans les milieux artistiques du pays, malgré les violences et les agressions étrangères qui agiteront le pays jusqu'en 1920. Deux musées des beaux-arts fonctionnent en 1919 : Le Musée de la Ville de Riga que dirige Purvītis, peintre d'une génération ancienne bienveillant envers les jeunes artistes, et le nouveau Musée National des beaux-arts installé dans le château de Riga. Chaque initiative, chaque exposition en préparation ou en cours donne lieu à d'âpres discussions où s'affrontent les conservateurs et les novateurs. Un certain nombre de ces derniers se regroupent sous l'appellation « Les Expressionnistes » dont la presse se fait l'écho durant l'été 1919. Il s'agit là de Kazaks, Strunke, Oto Skulme, Suta, Tone et Ubāns auxquels certains absents ont donné leur approbation comme Uga Skulme et Grosvalds – encore ce dernier déplore-t-il cette dénomination qui implique une unité esthétique qui n'existe pas dans le groupe et qui selon lui n'est pas souhaitable. Le mot est alors à la mode mais désigne plutôt l'expressionnisme allemand. Sous ce label discutable paraît tout

⁸ Cité par Dace Lambergā in *19x14*, Riga, Latvijas Nacionālais Māklas Muzejs, 2015, p.48, trad. S.F.

de même un recueil de linogravures de Kazaks, Oto Skulme, Strunke, Suta, Tone et Ubāns dont le voisinage est discordant. Tous sont plus ou moins expressionnistes mais selon des manières fort diverses : Strunke et Suta sont les plus bruts, Skulme le plus amène, Kazaks et Ubāns les plus changeants. Quoi qu'il en soit, c'est une rupture ostensible avec l'art en cours jusqu'ici, une sorte de manifeste sans paroles, comme les murs couverts de panneaux hardiment abstraits notamment ceux d'Aleksandra Beļcova au café *Sukubs* où ils se réunissent en compagnie de leurs amis écrivains et musiciens – contraction de *Su* comme suprématisme (mais ils connaissaient mal la radicalité de Malévitch) et de *Ku* comme cubisme qu'ils s'efforçaient d'assimiler.

Les « Expressionnistes » se rebaptisent plus justement le Groupe des Artistes de Riga, dont Kazaks est implicitement l'autorité suprême. On y comptera des sculpteurs comme Emīls Melders et plus tard la remarquable Marta Skulme et des dessinateurs comme Sigismunds Vidbergs, mais les peintres seront largement majoritaires. Une exposition se prépare au Musée de la Ville pour mars 1920, malheureusement sans la participation de Grosvalds emporté par la grippe espagnole à Paris, un mois auparavant – comme Guillaume Apollinaire, Amadeo Souza Cardoso, Bohumil Kubišta et comme tant d'autres. La préface anonyme du catalogue de l'exposition est une déclaration d'indépendance contre l'académisme et contre le réalisme où l'on relève de telles revendications :

La simple figuration de la nature ne nous satisfait plus. Nous sommes maintenant tous

disposés à montrer notre personnalité. Dans nos oeuvres ce n'est plus la nature (la nature extérieure objective), mais notre propre nature individuelle, notre sens spirituel que nous voulons exprimer⁹.

Sous l'influence des anciens « expressionnistes » l'orientation générale de l'exposition est cubo-expressionniste – à la notable exception de Gederts Elias, qui, ayant fait ses études avant-guerre à Bruxelles et à Paris, avait acquis de longue date les couleurs franches

du luminisme belge et du fauvisme. Pour ces années 1918-1920 les options ne sont pas encore franchement définies. *Les buveurs* (1920) de Jānis Lepieņš que la revue *L'Esprit nouveau* reproduira comme typique de l'art letton en 1921, n'est qu'un réalisme qui géométrise modérément les formes et nous ramène au cézannisme. Peu de souci du cubisme chez Tone (*Femme à la colombe*, 1919 ; *Etude pour un portrait*, 1920) et Ubāns (*Figure*, 1919)



Oto Skulme, *Portrait de Kārlis Straubergs* (1920-1921)

qui adoptent pour lors un maniérisme très particulier par lequel les traits des visages sont supprimés ou presque fantomatiques. On note surtout chez Tone le retour d'un arrière-plan figuratif qui entraîne un effet de profondeur : un paysage urbain apparaît derrière les *Deux femmes à table* (1920) devant une fenêtre ouverte et derrière une femme en pleurs et d'autant plus mystérieuse que rien ne suggère la moindre explication. En revanche, Suta semble s'engager franchement dans le cubisme. Sa *Nature morte au couteau* (1918) rappelle la période du cubisme analytique de Braque et Picasso (1909), qu'il a pu voir dans les collections russes. Oto Skulme, après avoir été proche du cubisme le plus abstrait (*Portrait de Kārlis Straubergs*, 1920-1921), a une brève

⁹ Cité par Dace Lambergā, *Le modernisme classique*, op. cit., p.57.

tentation cubo-futuriste qui l'apparenterait à ce mouvement russe avec des *compositions* (1920) qui sont agitées de frénésie : la nature morte est prise dans un tourbillon et la scène urbaine disperse les maisons, les réverbères et les arbres en échardes diagonales dispersées sur le tableau où seule une passante reste verticale. Strunke n'a pas ces préoccupations ; son *Portrait d'Antona Austriņa* (1919) tout en restant très réaliste rejoint déjà le courant de la *nouvelle objectivité* qu'il ne connaît vraisemblablement pas encore. Le modelé en demi-teinte du visage est en parfait contraste avec le *Portrait du compositeur Jūlijs Sproģis* (1920) de Kazaks, tout en ruptures formelles qui le découpent en plans roses et verts. Kazaks est-il pour autant devenu cubiste ? Un de ses derniers tableaux, *Dames à la plage* (1920) simplifie, certes, les formes mais en les arrondissant ostensiblement en sphères et en cylindres qui se découpent sur un fond très bleu (on parlerait de sphérisme si le terme n'appartenait au Polonais Boleslas Biegas. Il est difficile de conclure que Kazaks serait devenu cubiste comme ses amis. Sans doute ce peintre doué nous aurait-il étonné si la maladie ne l'avait fauché à l'âge de vingt-cinq ans le 30 novembre 1920.

L'accueil assez favorable reçu par le Groupe des Artistes de Riga suscite des jalousies parmi les peintres conservateurs qui en viennent à monter une cabale en exposant les barbouillages d'un peintre imaginaire, Reinholds Kasparsons. Ils n'empêchent pas le Groupe de l'emporter et de s'enrichir de nouvelles recrues comme Aleksandra Beļcova, Uga Skulme, Leo Snemps, Erasts Šveics et les sculpteurs Melderis et Marta Skulme déjà nommés. Le dynamisme du groupe a attiré l'attention. Leurs noms commencent à apparaître à l'étranger où quelques revues attentives s'ouvrent à eux. En 1921, un article de Suta informe la revue parisienne *L'Esprit Nouveau* sur « L'art en Lettonie », article général où les reproductions de Liepiņš ou de Drēviņš surprennent peut-être moins les directeurs théoriciens du purisme Jeanneret

(Le Corbusier) et Ozenfant que le cérémonial inconcevable des *Deux femmes à table* de Tone. L'année suivante, F.T. Marinetti rassemble à Berlin autour du futurisme tout ce que l'art, selon lui, a de plus nouveau, c'est-à-dire tous les *ismes* et quiconque accepte de participer à ses manifestations. Dans cette exposition futuriste figurent Aleksandra Beļcova, Suta, Vidbergs et le sculpteur Kalis Zāle qui a peut-être suggéré l'invitation de ses compatriotes.

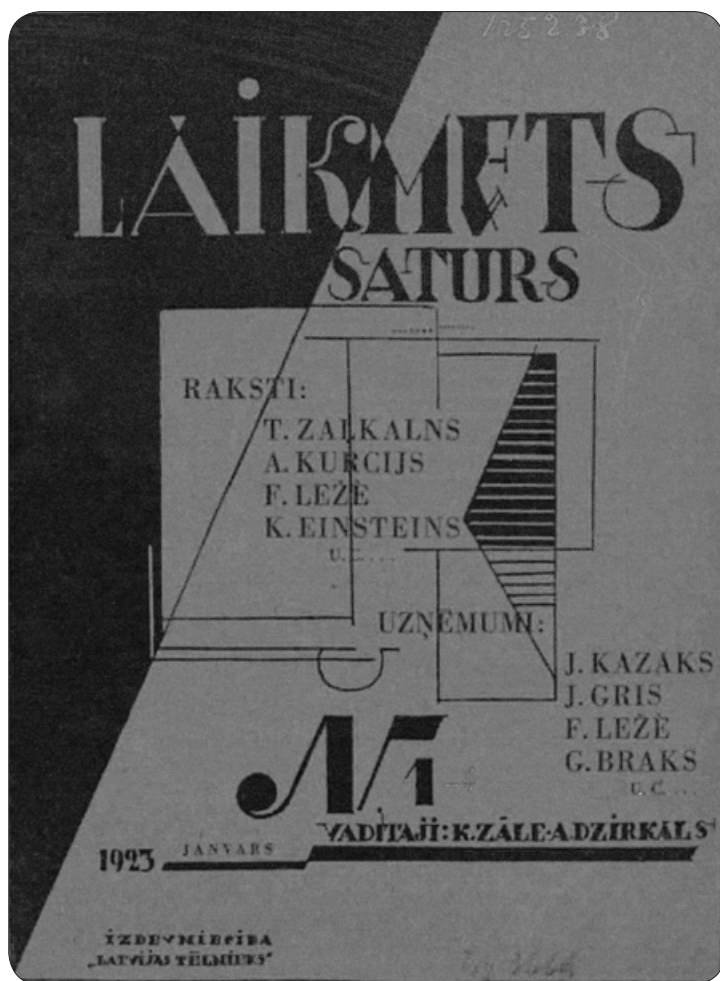
Zāle lui-même fait partie du Groupe des Artistes de Riga mais, en 1920, à son retour en Lettonie après de longues études artistiques en Russie, il en avait fréquenté les membres au Sukubs. Arrivé en 1922 à Berlin, métropole où règne alors une agitation cosmopolite, il avait rencontré les futuristes italiens dont le galeriste Ruggero Vasari et sa compagne lettone Vera Idelson ; ils l'avaient invité à exposer avec eux et avaient reproduit une de ses sculptures dans la revue allemande du futurisme à Berlin, *Der Futurismus*. Mais Dace Lambergā a plusieurs fois fait remarquer justement que le futurisme n'avait que très peu d'écho dans l'art letton. Voilà donc Zāle (qui signe aussi Zālīt) lancé dans l'avant-garde internationale et suffisamment sûr de lui pour lancer à son tour, avec un autre sculpteur, Arnolds Dzirkālis, la revue *Laikmets* (l'Époque), en janvier 1923. À cette époque le rôle des revues est crucial pour diffuser les idées et les images photographiques. Lancées avec très peu d'argent et beaucoup d'enthousiasme, elles se veulent internationales et volontiers polyglottes. (Typique est la revue d'El Lissitzky et Ilya Ehrenbourg avec son triple titre *Vesč'-Objet-Gegenstand*, 1922-1923). Elles sont en relation entre elles et suffisamment ouvertes à tout ce qui est novateur pour échanger leurs collaborateurs. *Laikmets* aura quatre livraisons, publiera par exemple dans *De Stijl* de Theo van Doesburg et donnera des articles de Paul Westheim de *Das Kunstblatt* ou de Jeanneret et d'Ozenfant de *L'Esprit Nouveau*. Première revue d'art en langue lettone, *Laikmets* publie donc Zāle, Zaļkalns, Ubāns, Liberts, Kurcijs... mais aussi beaucoup d'étrangers. L'art et la

littérature allemands sont relativement peu présents pour une publication internationale sise à Berlin (Westheim, le sculpteur Rudolf Belling, le Lorrain international Ivan Goll). Dans une ville où des dizaines de milliers de Russes ont émigré ou hésitent à le faire, leur présence est importante à *Laikmets*, d'autant qu'il s'agit de personnages en vue (Viktor Chklovski, Andréi Biely, Ivan Pouni). Mais une grande partie de l'information de la revue concerne le cubisme et le purisme (qui en est une prolongation) dans l'école de Paris ; d'où des textes et reproductions de Picasso, Archipenko, Lipchitz, Léger, Ozenfant, etc. C'est une période agitée, fébrile et créative à

Berlin dont Chklovski a donné une description pittoresque dans *Zoo* (1923), dont cet épisode chez Pouni :

Des amis viennent voir Pougny : Frieg, un Allemand blond avec une jolie femme, le Letton Karl Zalitt, bruyant comme un chrétien d'Afrique du IV^e siècle, Arnold Dserkahl, qui ressemble à un Suédois, silencieux, énorme, bien habillé, fort, et que je ne comprends pas. Y fréquente également Rudi Behling, un Allemand du genre français, un sculpteur, qui physiquement est fait comme un grillon...¹⁰.

Au milieu de cette agitation, Zāle est très actif. Il a délaissé l'art encore réaliste appris dans les écoles russes et selon lequel il exécutait des portraits pour la campagne de propagande bolchevique (*Garibaldi*, 1919) et, nonobstant ses fréquentations italiennes (futuristes) et russes (constructivistes) il pratique un art dorénavant cubiste, c'est-à-dire fondé sur un monde extérieur existant, paisible. Même sa *Danseuse* (1922) est un assemblage de solides géométriques en équilibre statique. Aussi est-il déconcertant de lire chez le biographe de l'artiste, Vaidelotis Apsītis¹¹, que les travaux de ce moment-là sont désignés avec insistance comme constructivistes car ils n'ont rien à voir avec l'art strictement non-figuratif de Vladimir Tatline ou El Lissitzky. Un petit nombre de photographies reproduites dans *Laikmets* sont malheureusement tout ce qui reste de l'œuvre cubiste de Zāle ; elles nous permettent de prendre mesure de la solide structure géométrique de ces œuvres,



¹⁰ Victor Chklovski, *Zoo*, Paris, Gallimard, 193, p.69, trad. Vladimir Pozner. Chklovski a transcrit les noms propres à sa façon mais on reconnaît Zāle (ou Zalit), Arnolds Dzirkalis et Rudolf Belling. Ils sont également transcrits de façon futuriste dans la version allemande de l'anthologie *Russen in Berlin*, Leipzig, Reklam-Verlag, 1991, p.296.

¹¹ Vaidelotis Apsītis, *Kārlis Zāle*, Riga, Liesma, 1988.

notamment une *Tête* et un *Portrait* (1922). Nous sommes aussi mal équipés pour juger de l'œuvre cubiste de Teodors Zaļkalns car elle a presque entièrement disparu. Sa sculpture la plus connue est un *Portrait du compositeur Modeste Moussorgsky* (1918-1919). Émergeant abruptement d'un socle en bois, sans côté, la tête du musicien est un polyèdre irrégulier où la face est réduite aux yeux, au nez et une lippe moustachue. Ressemblante ou non, l'œuvre est impressionnante et très personnelle. Dans le numéro initial de *Laikmets*, Zaļkalns reconnaît ce que l'art letton naissant devait à l'étranger – lui-même avait étudié en Russie, à Paris (avec Bourdelle) et à Florence.

L'art letton a emprunté ses moyens d'expression et il a également emprunté les règles qui vont avec ces moyens. L'âme lettone, le monde letton et sa compréhension du monde sont tous de nouveaux facteurs qui, quand ils se mêlent à ce qui a été emprunté avec des traditions lettones créeront l'art letton. Nous avons complètement assimilé tout ce que nous avons emprunté, nous contrôlons ces choses mais – en partie grâce à notre instinct et en partie grâce à notre réflexion – nous avons essayé de présenter notre approche unique et personnelle de l'art¹².

Réalisé à l'époque de la campagne de propagande déjà évoquée, on peut penser que le *Portrait du compositeur Modeste Moussorgsky* a été travaillé, réimaginé à partir d'un ou plusieurs portraits du musicien, comme Picasso avait repensé le *Portrait d'Ambroise Vollard* (1909-1910) que les artistes pouvaient voir à Moscou. Il relève du cubisme analytique, selon la classification de D.H. Kahnweiler, à la perfection.

La plupart des sculptures cubistes lettones ont été exécutées en plâtre, à l'étranger et n'ont pas survécu au temps et aux circonstances. Quelques œuvres remarquables ont cependant été conservées en version originale ou moulées ultérieurement à partir de modèles. L'exemple le plus ancien est l'œuvre de Marta Skulme

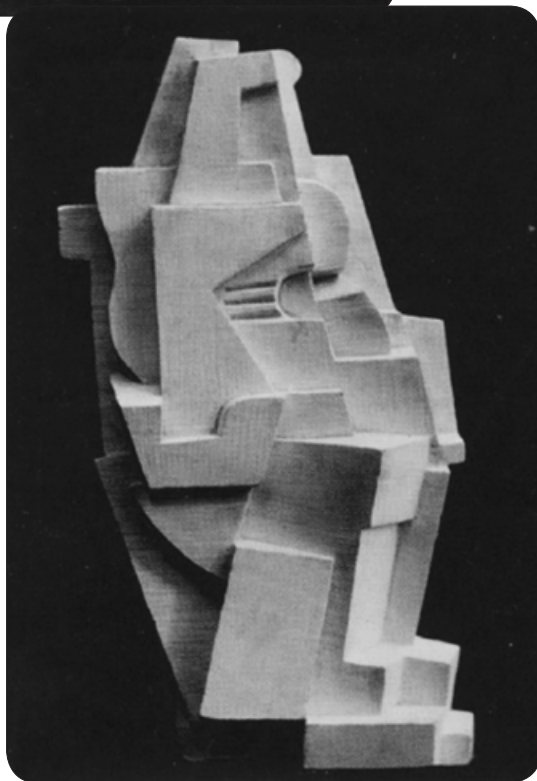
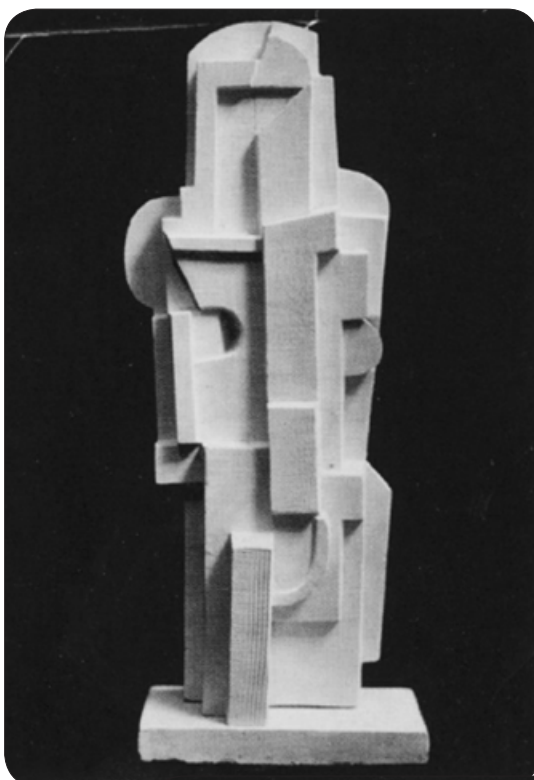
(Lepieņa avant d'épouser Oto Skulme). *Ma famille* (1920) est un bloc de bois sculpté sur trois faces de visages aux traits simplement esquissés (proches de ceux que peint alors Tone). Têtes d'ancêtres, la tête masculine, dirait-on, est ronde et nue, la tête féminine est anguleuse et porte une coiffe. L'artiste nous renvoie sciemment dans plusieurs directions, non pas tellement à ces divinités trismégistes de l'antiquité mais à la sculpture populaire brute et, par ailleurs, aux idoles de l'art océanien et africain que Matvejs avait fait connaître. Du même coup on pense à ces frustes bûches où le jeune Picasso taillait, lui aussi, en 1906-1907, des têtes schématiques pas encore cubistes. Marta Skulme deviendra incontestablement cubiste avec des figures de guitariste, ce personnage obligatoire de l'iconographie de l'époque. L'une seulement connue par une reproduction photographique de *L'Esprit Nouveau* se présente comme un assemblage complexe de solides géométriques où l'on est en peine de distinguer un personnage assis dont la guitare se réduit à trois traits depuis Braque et Picasso ; quasiment du cubisme synthétique, selon D.H. Kahnweiler. Plus sobre une tête de *Grand-père* (1923) disparue est proche de celles que sculpte alors Zāle qui a fraternellement accueilli Marta Skulme à Berlin en ces années 1922-1923. Le cubisme cède pourtant à plus de figuration dans *La jeune fille en costume national* (1927), avec la réintroduction des formes arrondies et un peu plus de réalisme. Mais l'artiste semble garder sa thématique – la famille, l'art populaire.

Formé en Russie comme tous les sculpteurs lettons de sa génération, Emīls Melderis a adhéré très tôt au Groupe des Artistes de Riga, comme ses proches amis Oto et Marta Skulme. Son *Portrait de Pavils Rozītis* (1921) en granit est célèbre. Très ressemblant, dit-on, il est l'œuvre d'un apprenti doué qui a cubisé une approche fondamentalement réaliste, c'est-à-dire qu'il a simplifié les surfaces du visage qui se rejoignent selon des lignes et des angles nets. Le

¹² Teodors Zaļkalns, « Notre art » in *Laikmets*, n°1, Berlin, janvier 1923, p.5, trad. Elza Muceniece.

portrait est réussi assurément ; il est d'autant plus fidèle que le cubisme est élémentaire. En revanche, sa *Fileuse* qui ne subsiste qu'en photographie *in texte* dans *L'Esprit Nouveau* est trop radicalement abstrait pour avoir été conçu avant sa rencontre avec Lipchitz, éminence grise de la revue pour la sculpture. Melderis a aussi composé des reliefs dont un seul, de 1925, existe encore aujourd'hui, *Outils de battage (Relief constructif)*, mais à la différence de Lipchitz ou de Laurens dont il s'inspire sans en avoir la sobriété, il accumule dans un certain désordre, des instruments et des coins de grange qu'on devine sans pouvoir les nommer. La démarche cubiste ne le satisfait peut-être plus. Lui aussi est en passe de revenir à la figuration.

Lorsque sont arrivés l'indépendance et le libre accès à l'information, les artistes, comme toute la population lettone, étaient impatients de rattraper *leur* temps perdu et cela s'est fait chez les jeunes dans un enthousiasme brouillon que Dace Lambergas souligne sans détours : « Presque tous les



Marta Skulme, *Sculptures constructives*, début des années 1920 (détruites)

artistes du Groupe des Artistes de Riga ont promptement changé de style, parfois en une année. Le plus souvent ils empruntaient quelques exemples par analogie car nos artistes ne se préoccupaient guère de recherches théoriques ou pratiques, d'évolution chronologique, ni de l'essence même du cubisme » d'où elle conclut que « 1919-1920 jusqu'à la fin de 1922 peut-être considéré comme la première phase du cubisme letton »¹³. Pour échapper à la dangereuse pression impérialiste des Russes et des Allemands, Suta était persuadé qu'il valait mieux regarder du côté de la France (ou

plus exactement la cosmopolite Ecole de Paris) :

Nous, les jeunes, pensons qu'il est temps de révéler les problèmes de notre culture ; avec une énergie forte et lucide nous devons faire savoir quelle est notre relation à notre époque et cela passe naturellement par les Français, car les formes sont fondées sur les principes de l'évolution artistique, et ces bases sont chez eux épurées à un tel degré que tous les peuples s'y reconnaissent et s'en

¹³ Dace Lambergas, *Le modernisme classique*, op. cit., p.83.

inspirent. Nous insistons sur le fait que dans la transmission de ces principes il n'y a aucune volonté d'imitation¹⁴.

Les réalisations lettones restent d'abord en deçà de leurs déclarations d'intention car leur information n'est ni récente ni complète. Tous ne connaissent pas les collections modernes de Chtchoukine et Morozov, tous n'ont pas visité les expositions itinérantes d'avant-guerre (Izdebski ; l'Union de la jeunesse). Ils ont surtout apprécié les premiers tableaux cubistes de Picasso et de Braque (jusqu'en 1909), mais ils ne connaissent pas leurs tableaux ultérieurs dit « hermétiques » où les couleurs sont peu nombreuses et assourdies, et la figuration réduite à quelques signes difficilement intelligibles, surtout pour le public d'amateurs ; quant aux papiers collés, on les ignore.

Les « petits cubes » que voyait Matisse ou quelqu'un d'autre (la chronique est variable) lors de la première exposition de Braque en 1908 (*Maisons à l'Estage*) ont toujours frappé ceux qui découvrent le cubisme, alors comme aujourd'hui – surtout s'ils ne les voient qu'en reproductions en noir et blanc, ce qui souligne la construction. C'est ce premier procédé cubiste qu'a retenu le plus jeune des Skulme, Uga, dans les paysages de sa ville natale *Jēkabpils* des années 1921 et 1922 où il semble attaché à la figuration ; il est vrai qu'éduqué à Saint Petersburg il avait notamment eu pour maître le peintre figuratif indépendant Pétrov-Vodkine. Avec beaucoup plus de fantaisie, Ludolfs Liberts y ajoute davantage de complexité dans la construction et une gamme de couleurs très riche. L'extrême géométrisation en trièdre et parallélépipèdes étroits de tout l'espace du tableau (*Femmes sur un chemin*, 1922) n'a d'équivalent que

dans la manière de Ludwig Meidner ou Lyonel Feininger et, auparavant, dans les tableaux rayonnistes de Larionov et Gontcharova – mais ces Allemands ou ces Russes déforment par souci de pathétique et non pour des raisons essentiellement formelles.

En supprimant la perspective on s'acheminait vers un cubisme synthétique que Suta pressent pour lui-même dans sa *Nature morte constructive* (1918-1919) peinture à l'huile qui se présente comme un collage de formes planes – un pot, une jarre et une assiette de fruits ronds et dressée à la verticale – devant un fond de divers rectangles

assemblés. Cet aspect de papiers découpés se retrouve avec plus d'insistance dans plusieurs toiles de Strunke de 1921, telles que *L'orateur*. Liberts a parfois essayé de conjuguer dans une *Nature morte* (1922) des formes planes (jarres, bouteilles en silhouettes) parmi des objets vus en perspective traditionnelle (faux cols, coupe), devant une fenêtre qui laisse voir une rue presque conventionnelle. L'effet

d'ensemble est allègrement incohérent. La démarche des uns et des autres paraît parfois incertaine, faite d'allers et retours – expériences ou hésitations. C'est ainsi qu'après sa *Nature morte constructive* qu'on date de 1918, Suta revient à une figuration presque conventionnelle avec *Deux figures* (1919) ou *Autoportrait à la pipe* et un couple dans lequel on est à même de reconnaître l'artiste en compagnie d'Aleksandra Beļcova, sa future épouse. Ses *Tranchées* (1920), souvenir de la guerre qu'il a connu comme tirailleur, est de nouveau un tableau sans perspective où les objets, comme les hommes lointains ou rapprochés, se dressent verticalement dans un même plan. Le très volontaire Suta expérimente sans trop savoir où il va. ■



¹⁴ Cité par Dace Lambergā, *Ibid.*, p.95.

ALEXANDRU DUMITRIU

Ziarist, București

Journalist, Bucharest

e-mail: alexandru.dumitriu.ro@gmail.com

De vorbă cu criticul și istoricul literar Paul Cernat:

„Nu mă pot fixa cu adevărat într-o
tabără, aș avea sentimentul că sacrific
ceva prea important făcând asta” (II)

.....

Abstract

Conferențiar la Facultatea de Litere a Universității din București și cercetător științific la Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, criticul și istoricul literar Paul Cernat este autorul volumelor „*Contimporanul*”. *Istoria unei reviste de avangardă* (2007), *Avangarda românească și complexul periferiei. Primul „val”* (2007), *Modernismul retro în romanul românesc interbelic* (2009), *Existențialismul românesc interbelic* (2013), *Vase comunicante. (Inter)fețe ale avangardei românești interbelice* (2018). A publicat, de asemenea, un roman, *Războiul fluturilor* (2005), în colaborare cu Andrei Ungureanu, și este prezent într-o serie de volume colective care „explorează” socialismul românesc. Acest interviu înseamnă o plimbare – fizică! – prin cartierul bucureștean Drumul Taberei, unde Paul Cernat a trăit trei decenii. Nu lipsesc, așadar, instantaneele „biografiste”, surprinse din mers, la fața locului – sau a blocului... Cum nu lipsesc – nu aveau cum să lipsească! – nici „tregerile” prin atmosfera din lumea literară, cu „opriri” asupra condiției literaturii de azi și asupra transformărilor socio-culturale cărora literatura trebuie să le facă față. Sunt, inevitabil, și „opriri” asupra altor tematici învecinate. În acest număr, partea a doua (finală) a unui interviu în mișcare.

Cuvinte-cheie: Paul Cernat, critică literară, literatură

Lecturer at the Faculty of Letters of the University of Bucharest and a researcher at the “G. Călinescu” Institute for Literary History and Theory, Paul Cernat, also a literary critic and historian, authored the volumes “*Contimporanul*”. *The History of an Avant-garde Review* (2007), *The Romanian Avant-garde and the Complex of the Outskirts. The First “Wave”* (2007), *The Retro-Modernism in the Romanian Interbellum Novel* (2009), *The Romanian Interbellum*

„Nu mă pot fixa cu adevărat într-o tabără, aş avea sentimentul că sacrific ceva prea important făcând asta” (II)

Existentialism (2013), *Interconnecting Vessels. (Inter)faces of the Romanian Interbellum Avant-garde* (2018). He also published a novel, *The War of the Butterflies* (2005) together with Andrei Ungureanu, and he is present in a series of collective volumes which “explore” the Romanian socialism. This interview is an actual stroll around the Drumul Taberei neighbourhood from Bucharest, where Paul Cernat has been living for three decades. Therefore, the “biographical” snapshots, while walking, or in front of the block of flats, do not miss. Neither do the “passages” through the atmosphere of the literary world – how could they! –, as well as the “halts” to reflect on the condition of today’s literature and on the social and cultural transformations which literature has to face. Inevitably, there are also “halts” concerning other contiguous topics. In this issue the second and last part of an interview on the move.

Keywords: Paul Cernat, literary criticism, literature

- *Pe unde am mai ajuns?*

- Suntem în fața celebrului bloc „Materna”, care acum nu mai e „Materna”! Magazinele „Materna” erau, înainte de 1989, cele cu articole pentru nou-născuți și copii. Era acea politică natalistă care, între timp, a dispărut; se nasc, oricum, tot mai puțini copii. Iarși, nu mai recunosc decât arhitectura decrepită a blocului, dar magazinele sunt cu totul altfel. Ne apropiem de strada Romancierilor, pe unde au stat o serie de scriitori, unde a locuit Constantin Noica. Noica avea cabana la Păltiniș, dar apartamentul lui era în Drumul Taberei, aici, pe strada Romancierilor, unde mai locuiesc și alți scriitori, chiar și unii colegi de la Institutul „Călinescu”. Era o cofetărie – cred că încă mai este –, cofetăria „Indiana”, care avea o anumită mitologie... Din păcate, văd că peste tot pe unde ne plimbăm, șantierul ăsta al metroului e prezent cu ravagiile lui, cu tot. Să sperăm că, atunci când metroul va fi dat în folosință, se va reface ceea ce a fost distrus. Iată, și trotuarul e

ca după un dezastru! Am avut senzația că o să revăd un cartier dichisit și văd că e mai degrabă o ruină, ceea ce mă pune pe gânduri, pentru că deplasarea mea spre margine e destul de paradoxală. Anumite zone din cartierul Militari și chiar din afara cartierului Militari – Roșu,

Chiajna – arată mai bine decât arată Drumul Taberei acum. Iar Drumul Taberei era chiar un etalon până în urmă cu nu foarte multă vreme. Cred că se poate face o analogie între felul în care arată acum cartierul ăsta și felul în care, pe de o parte, ar trebui să arate și, pe de altă parte, felul în care arată instituția literară acum. Sunt, totuși, zone importante în literatură care funcționează. Ceea ce nu funcționează sunt legăturile dintre ele. Există cărți importante care nu circulă, nu sunt receptate, iar librăriile nu le difuzează, pentru că, uneori, nu sunt suficient de comerciale.

- *Cum vi se par relațiile dintre vecinii acestui „cartier” pe care l-ați numit al literaturii?*

- Din păcate, foarte proaste! S-a ajuns la un fel de ghețozare, la o parohializare extremă, fiecare

S-a ajuns la un fel de ghețozare, la o parohializare extremă, fiecare pe strada lui, fiecare pe scara lui de bloc, așa zice

pe strada lui, fiecare pe scara lui de bloc, așa zice. E un fel de psihologie a bulei de Facebook, care, de fapt, vine de departe, din enclavizări mult mai vechi între elite și societate. Și cred că lucrul ăsta e, de fapt, responsabil

de starea relativ deplorabilă a lumii noastre literare. Sigur, sunt foarte mulți oameni de foarte bună calitate, se scriu destule cărți bune, dar, privind lucrurile sistemic, nimic nu se leagă. Sângele nu mai circulă prin organismul nostru literar! Totul e ca maioneza tăiată! O problemă

de sistem, o problemă de metabolism. Or, aici ar trebui intervenit, la echilibrarea metabolismului. Vorbeam, la început, de tabere. Sunt prea multe tabere care nu mai comunică între ele. Oamenii s-au ascuns în spatele zidurilor, au tras obloanele, au pus zăvoarele, eventual mai stau și cu arma la ochi, să vadă cine se apropie de ei, dacă nu cumva vine un dușman... Asta nu poate să dea rezultate pe termen lung. Ar trebui făcut ceva ca să ieșim din această psihologie nenorocită. Cred că nu e imposibil, dar pentru asta ar trebui să credem noi înșine mai mult în literatură, până la urmă, în ceea ce poate să însemne ea ca pedagogie a nuanței, a complexității, a umanității profunde. Mai există un aspect destul de trist

în legătură cu ce vorbim: oamenii nu mai cred că literatura poate să-i ducă undeva unde merită. Unii o consideră un fel de vehicul pe care îl iei până la un moment dat, după care te urci într-un vehicul mai mare și mai frumos, care te duce undeva unde faci bani și de unde îi dai, disprețuitor, cu piciorul, ca unei rude sărace cu

care îți e rușine să te mai afișezi. Literatura nu mai e producătoare de utopii, de vise capabile să schimbe lumea, nu mai face jocurile ca altădată.

În momentul în care te simți complet format, s-a terminat!

- Unde ne ducem?

- Acum ne ducem spre începutul parcului, dinspre cofetăria „Indiana”, dar, până atunci, aș vrea să intrăm pe partea dreaptă, să vedem școala 169 și, dinspre ea, și școala 155, care e un fel de „inimă” a cartierului, înconjurată de „fortărețele” astea de blocuri, de marile terenuri de fotbal.

- Vorbeați despre lipsa de motivație a unora dintre cei care se apropie de literatură...

- Lipsa de motivație vine și dintr-o lipsă de investiții. Aici ar trebui să se investească mai

mult în oameni, ca să reiau o formulă legată de un proiect cu fonduri europene: „Investește în oameni!”. De fapt, e vorba de selecție. Sunt foarte mulți oameni de foarte bună calitate care se pierd. Și se pierd tocmai pentru că nu au fost selectați atunci când trebuia, pentru că nu au fost puși la locul lor, în care ar fi funcționat foarte bine.

- E important să căutăm modele?

- E foarte important! E foarte important să existe modele și, aș zice eu, repere. Am crescut cu puține modele, mai degrabă mi-am bricolat modele. Dar am crescut și cu nostalgia lor, și cu nevoia lor. Pe măsură ce am înaintat în

vârstă, când am ajuns în facultate și după aceea, am început să-mi găsesc tot mai multe.

- V-au decepționat unele dintre ele?

- Unele, da, dar nu pe termen atât de lung. De la fiecare poți să înveți câte ceva. Sigur că sunt tot felul de despărțiri. Dar dincolo de despărțiri, dacă privești lucrurile cu mai

multă detașare, sunt și elemente care rămân. Da, au fost foarte multe decepții, fără îndoială, dar au fost și foarte multe lucruri frumoase. Și aici eclectismul a funcționat, pentru că am avut modele foarte diferite. Nu am avut modele absolute, cărora să mă subordonez integral, pe viață.

- Astăzi mai aveți modele?

- Da, am, dar nu genul de modele pe care să le urmez 100%. Asta ar trebui să fie școala 169...

- Până la ce vârstă considerați că e bine să avem repere, modele?

- Toată viața cred că e bine să avem. Dar există modele formative, modele în proximitatea cărora crești, și sunt modele către care tinzi și la vârsta la care te consideri deja format. De fapt, niciodată nu ești cu adevărat format. În momentul în care te simți complet

„Nu mă pot fixa cu adevărat într-o tabără, aş avea sentimentul că sacrific ceva prea important făcând asta” (II)

format, s-a terminat! Trebuie, e de dorit să acumulezi toată viaţa, să nu te anchilopezi, să te reinventezi. Există modele care îţi impun o anumită disciplină, care te presează să le urmezi integral. Există, însă, şi modele catalitice, care te lasă să te dezvolţi singur, sub o „supraveghere” părintească, atentă, totuşi...

- Care sunt mai bune?

- Ambele sunt bune, ambele pot fi, la o adică, şi rele, în felul lor. Am avut dezamăgiri, dar am avut şi surprize plăcute, de multe ori. Au fost modele în care am investit foarte mult şi care m-au dezamăgit, dar au fost modele pe care le-am descoperit mai târziu şi nu m-au dezamăgit. Cred că e o vreme pentru toate. Fiecare vârstă îşi are modelele şi reperiile ei. Nu putem trăi izolaţi unii de alţii, avem nevoie să ne raportăm la ceva. Modelele ne fac să creştem, să ne dezvoltăm, la rigoare să ne confruntăm cu ele. E valabil şi pentru antimodele, fireşte.

- Sunt în prezent, în spaţiul cultural românesc, modele care merită urmate?

- Sunt. Încă mai sunt modele vii şi creative printre noi, dacă ne referim la oamenii în viaţă, pentru că există şi modele care nu mai sunt printre noi şi la care ne putem raporta altfel.

Decât codaş la oraş...

- Spuneţi că aceasta este Şcoala 169.

- Da, asta este Şcoala gimnazială nr. 169, şcoala pilot. Mai este, vizavi, Şcoala nr. 155, unde am învăţat eu. Arată destul de bine – asta e deja o surpriză plăcută! –, arată mai bine decât am lăsat-o. E legată de biografia mea pionierească, din perioada 1978-1986. Peste drum trebuie să fie Şcoala 155. Când am ajuns aici, Şcoala 169 avea renumele şcolii pe care a urmat-o Lulu Mihăescu, faimoasa Veronica, din filmul omonim pentru copii! Cred că acum trăieşte prin Canada, e cam de vârsta mea sau mai mare...

- Dumneavoastră de ce nu trăiţi prin Canada sau prin alte părţi?

- Pentru că sunt, totuşi, un tip sedentar! Călătoresc foarte mult mental. Dar fizic călătoresc destul de puţin. Am ieşit pentru prima dată din ţară foarte târziu, la începutul lui 2006. Prea târziu ca să mă pot muta în Canada sau oriunde în altă parte! Nici nu mi-am dorit, pentru că am fost, poate, prea centrat pe literatura română. Şi, atunci, mi-am spus că e bine să te ocupi de ceea ce ştii mai bine şi să valorifici la maximum asta. Dacă m-aş fi ocupat, de la început, de literatura franceză sau de literatura engleză şi aş fi devenit, la o adică, specialist în ele, poate că aş fi ajuns şi-n Canada... De ce nu?! Dar nu s-a întâmplat aşa,

am rămas în literatura română şi cu literatura română în Canada nu te descurci, te descurci în schimb, cât te mai descurci, în România. Aşa că, decât să fiu codaş la oraş, cum se spune, am preferat să fiu, în satul meu, nu neapărat fruntaş, dar măcar ceva care să simtă că funcţionează optim, acasă.

- Vreţi să ne oprim puţin pe banca aceasta?

- Sigur că da! E chiar o zonă mai umbroasă aici, în apropierea terenurilor mele favorite de fotbal!

- Suntem în faţa unui bloc de pe strada Paşcani, o stradă „sadoweniană”.

- Aşa e. Strada Paşcani e legată de Şcoala 155, şcoala mea generală. Pare uşor depopulat cartierul, parcă ar fi plecat lumea în vacanţă! În orice caz, a îmbătrânit. Era mult mai plin de viaţă atunci când l-am abandonat şi îmi vine foarte greu să cred că, în 10 ani, 12 ani, s-a putut schimba atât de mult. Nu compar acum cartierul Drumul Taberei cu cel de când aveam 10 ani, ci cu cel din 2005, când am plecat de aici... Din păcate, nu s-a schimbat deloc în bine. Cu excepţia parcului, care arată minunat. Îmi place să cred că, de la parc, s-ar putea reconstrui cândva imaginea cartierului. Sloterdijk are

un eseu excelent despre „parcul uman”. S-ar putea scrie, probabil, ceva și despre parcul literar. Toată plimbarea noastră prin cartierul Drumul Taberei poate să trimită, la rigoare, și la o reconfigurare a identității mele, pentru că, totuși, cartierul ăsta m-a formatat literar. Cu mult înainte să mă ocup de critică, am fost modelat interior de spațiul ăsta. Există un spațiu al Drumului Taberei, așa cum există un spațiu al Bărăganului, un spațiu mioritic și așa mai departe. Putem invoca morfologia culturală a lui Spengler și Frobenius, dar și spațiul literar al lui Blanchot sau spațiul în literatură de care s-a ocupat Valeriu Cristea într-o carte, din păcate, fără mare ecou. E un spațiu și un timp, un cronotop. Pentru că veni vorba de timpul și spațiul pre-literar: învățtoarea m-a întrebat, după obicei, în clasa I, ce vreau să mă fac când voi fi mare. Am spus fără să clipesc: poet! Nu știu de ce, probabil pentru că începusem să mă uit foarte mult prin volumele de versuri din librării, care m-au făcut să vreau să scriu și eu ceva asemănător.

Uneori, e bine să te ocupi și de lucruri pentru care nu ai vocație

- Poate că nu vă plăcea strada Romancierilor?

- Nu cred că înțelegeam eu foarte bine ce-i cu romanul pe vremea aia! Cred că descoperisem mai întâi poezia și rămăsesem, așa, fixat pe ea. Romanul l-am descoperit un pic mai târziu, dar nu mult mai târziu. Așa că am spus poet, după care am regretat, am zis că poetul e ăla de la masa de brad, care moare în mizerie, care are o existență mizerabilă, la marginea societății, or, eu nu vreau să ajung așa, vreau să fiu, totuși, un om cu picioarele pe pământ, prin urmare n-o să mă ocup de literatură, o să fac altceva, cu totul altceva, ceva serios, responsabil. M-am gândit, la un moment dat, să fiu medic. Mi-am dat seama că nu-i de mine medicina, nu aveam o memorie atât de fidelă – nu am nici acum, am o memorie afectivă foarte bună, dar, atunci când îmi propun neapărat să învăț ceva pe dinafară, nu reușesc. Văzând că nu merge, m-am orientat



către Politehnică. N-aveam niciun fel de aplecare către matematică, fizică sau chimie. De fapt, către fizică mai aveam, dar la matematică luam notele cele mai mici. La celelalte materii, umaniste, nici nu trebuia să învăț, pentru că atunci când am ajuns la școală citisem deja multe cărți de literatură, istorie, geografie și biologie, îi învățam și pe alții...

- Acordați note mici?

- Nu, dau note destul de mari, mai mari decât ar trebui, în ultima vreme. A fost și o perioadă când dădeam note mai mici, uneori prea mici. Dar când eram elev, se dădeau note și mai mici. Dacă luai un 6 sau un 7, erai deja bunicel. Am luptat mult timp cu propria incapacitate de a lua note mari la matematică, am reușit să obțin chiar rezultate decente, dar asta după meditații susținute, după un efort pe măsură. Am reușit – cu chiu, cu vai! – să intru la Politehnică în 1990, după ce am făcut un liceu de matematică-fizică, la specializarea electrotehnică. Nu pot să spun

„Nu mă pot fixa cu adevărat într-o tabără, aş avea sentimentul că sacrific ceva prea important făcând asta” (II)

că mi-a prins rău. Cred că e o experiență care merită asumată. Uneori, e bine să te ocupi și de lucruri pentru care nu ai vocație. Te ajută să-ți dezvolți anumite dimensiuni care te îmbogățesc intelectual. Atunci când m-am întors la literatură – pentru că m-am întors destul de repede la literatură după un ocol prin științele exacte și prin Politehnică –, am perceput-o cu totul altfel. E un exercițiu al distanței, al raționalității critice, o școală a relativității mature. Și cred că asta m-a ajutat în mod decisiv să devin critic literar, nu poet, cum am vrut la început. Poetul e legat direct de literatură, e în interiorul ei, o trăiește, o practică. Dimpotrivă, criticul e cel care stă pe margine și comentează.

Mi-a plăcut mult mai mult să „chibițez” de pe margine decât să fiu în miezul fierbinte al creației

- La cenaclul pe care l-ați frecventat în Facultatea de Litere ați încercat și poezia?

- Nu! Ba da, o singură dată, dar e un episod pentru care viitorii detectivi ai istoriei literare, dacă îl vor dibui, vor primi un premiu din partea posterității mele! Glumesc! Am scris patru poeme pentru cenaclul „Prospero”, de la Facultatea de Limbi străine, condus de doamna Monica Pillat. Vreo două dintre ele erau pastişe după Ilarie Voronca, unul după Sorescu și altul mai bacovian, așa. Din fericire, n-am recidivat. Se scrie mult prea multă maculatură poetică, n-am vrut s-o alimentez, mai ales că am mult spirit autocritic.

- Credeți că instituția cenaclului este una benefică?

- Este una benefică. Din păcate, cenaclurile nu prea mai există acum, s-au mutat în mediul on-line. Există cenacluri virtuale, mai mult sau mai puțin bune, dar eu cred că nu se compară,

totuși, cu vechile cenacluri. De ce? Pentru că acolo era o altă relație cu textul. Experiența mea de critic de cenaclu e foarte edificatoare în acest sens. Am avut niște experiențe formative în această calitate. La cenaclurile pe la care treceam, prima jumătate era dedicată lecturilor – cred că așa e și acum –, iar a doua jumătate era dedicată criticii de text. În pauză, fraternizam fără niciun fel de probleme cu autorii pe care tocmai îi ascultasem: poeți, prozatori, ce erau cei care citeau. Ei bine, această fraternitate era uitată complet și deliberat după ce trecea pauza, când „blajinii” foști ascultători de pe culoarele spațiilor unde aveau loc cenaclurile se transformau în niște critici feroce, care n-aveau mamă, n-aveau tată...

- Și nici „frați”!

- Nici frați! Iar cei care citiseră deveneau victimele cruzimii celor dintâi...Totuși, cei care treceau cu bine de testul ăsta, mă refer aici strict la scriitori, dacă aveau tăria să revină după bumbăceala primită rezistau cel mai bine în perspectivă. Cei care învățau din greșeli mergeau mai departe și ajungeau ei înșiși să le

dea dreptate criticilor. Însă condiția de critic literar cred că impune și o formă de prudență. Mi-a plăcut mult mai mult să „chibițez” de pe margine decât să fiu în miezul fierbinte al creației. Asta deși în copilărie mi-am dorit, cum spuneam, să fiu poet, iar în adolescență scriam romane în minte, prinzând melodia frazei celor pe care le citeam.

Critica negativă vinde mai bine decât laudele. Mai degrabă citești o „radere” decât un articol elogios, e mai multă adrenalină acolo și, se spune, mai multă autenticitate

În căutarea echilibrului pierdut

- Totuși, lășitatea nu se potrivește cu condiția de „atacant” care, spuneți, v-a definit într-o perioadă...

- Am atacat chiar la baionetă! În perioada afirmării mele de critic am fost mult mai agresiv decât sunt azi. Am avut, la un moment dat, niște

rubrici unde mă ocupam de scriitori veleitari sau minori, pe care îi făceam mici fărâme. Uneori, am fost și nedrept. Nu toate „victimele” mele meritau incluse în categoria asta. Dar când ești tânăr sau foarte tânăr, ai o doză de agresivitate în plus, agresivitatea afirmării. Iar critica negativă vinde mai bine decât laudele. Mai degrabă citești o „radere” decât un articol elogios, e mai multă adrenalină acolo și, se spune, mai multă autenticitate. Mi-a prins bine adrenalina asta juvenilă, dar nu m-am mulțumit cu ea. De la un punct încolo, mi-am dat seama că nu ajungi, totuși, prea departe cu asta. E bine să faci și „ecarisaj” literar, dar e bine să și construiești, să vezi și partea latura

pozitivă a lucrurilor. E o vorbă a lui Thomas Mann, dacă nu mă înșel, care îmi place foarte mult; într-un fel, mă și definește. Mann spunea că, atunci când simte că barca se înclină într-o parte, se așază, instinctiv, în partea cealaltă, pentru ca echilibrul să fie salvat. Mi se întâmplă și mie, când am senzația că barca se răstoarnă într-o parte sau alta, să simt nevoia de a contrabalansa. Poate că e ceva din natura mea clasică aici...

- Încercați și în privința politicii asemenea așezări „compensatorii”?

- Și în ceea ce privește politica, da, cu siguranță. Sunt un „traseist” tipic din punctul ăsta de vedere, Caragiale e mic copil! Cu timpul, mi-am dat seama că lucrurile pentru care mă agitam politic foarte mult erau atât de relative și atât de derizorii, privite de la o anumită distanță, încât mi-am spus: „Dom’le, de ce-am fost eu atât de crud, de ce-am fost atât de orb, de captiv unor lucruri pe care nici nu le înțelegeam cu adevărat?”. Mă tem foarte mult să nu devin prizonierul unor viziuni restrictive. De regulă, există și o parte bună a opțiunilor pe care, politic, le detestăm la adversarii noștri.

Numai că nu suntem dispuși s-o acceptăm, nu suntem dispuși să înțelegem de ce pentru unii e bun ceea ce pentru noi e detestabil. Cu trecerea timpului, am devenit tot mai relativist și din punctul ăsta de vedere. Am devenit relativist din experiență, pentru că m-am lovit cu capul de tot felul de praguri și am învățat din asta. E un fel

de *trial and error*. Vezi, la un moment dat, că ai greșit. Și, dacă ai tăria să-ți dai seama că ai greșit, că n-ai avut dreptate într-un anumit moment sau altul, că ai fost excesiv, că ai văzut numai ce-ți convenea, dacă ai tăria să recunoști lucrurile astea, cred că poți să progresezi în primul rând intelectual. Ceva a rămas, totuși, constant, indiferent de

schimbările mele de opțiune: aversiunea față de discursurile hegemonice, oricare ar fi ele.

Noua corectitudine politică anticomunistă

- Greșelile trebuie recunoscute public sau doar la nivel intim?

- Eu le-am recunoscut întotdeauna public. Spre deosebire de alții, care și-au schimbat atitudinile fără să le asume, eu mi le-am asumat de fiecare dată. Nu înseamnă că m-am dezis complet, ci înseamnă că am adăugat ceva pe care, dintr-un motiv sau altul, nu voiam să-l văd. Am scris, la un moment dat, un text foarte dur despre Adrian Păunescu, în volumul *Explorări în comunismul românesc*. Un text care poate să fi fost valabil pe anumite porțiuni, dar era foarte partizan și vedea numai ceea ce era taxabil, nu vedea și ceea ce era bun. Am scris apoi, 10 ani mai târziu, la moartea lui Adrian Păunescu, un text în care încercam să recuperez partea luminoasă a poetului, pe care unii anticomuniști postcomuniști, de foarte multe ori chiar cei care

„Nu mă pot fixa cu adevărat într-o tabără, aş avea sentimentul că sacrific ceva prea important făcând asta” (II)

au beneficiat de pe urma lui, nu mai voiau sau nu mai aveau interes să o recunoască. Mi-am făcut foarte mulți dușmani, atunci, dintre foștii „prieteni” sau „aliați” de idei. Și am început să înțeleg mai bine multe lucruri. E o experiență extrem de instructivă în privința oamenilor.

- Cum e cu oamenii, în general?

- Există două categorii mari: există oameni foarte partizani, așa-numiții *bater-i*, fanaticii sau, eufemistic spus, oamenii de convingeri ferme, care nu ies niciodată din ale lor, care nu sunt capabili să accepte că și celălalt poate să aibă dreptate, care sunt, de foarte multe ori, niște absolutiști ai urii; și există oameni dintr-o zonă mai moderată și *open mind*, care nu sunt fanatizați, care nu sunt înrăiți, oameni de dialog, indiferent dacă ești sau nu de acord cu opiniile lor politice. Asta a fost un test. Au mai fost și altele, care m-au lămurit

pe deplin și m-au făcut să mă revizuiesc radical. Am putut să constat, uneori pe pielea mea, cât de intoleranți sunt cei care pledau pentru toleranță, cât de puțin deschiși și cât de puțin liberali sunt cei care pledau pentru deschidere și pentru liberalism cultural. Totul până la opțiunile lor: aici, deveneau mult mai dogmatici și mai absolutiști decât cei pe care îi contestau.

- Spuneți-mi, dacă vreți, un gest de ostilitate de care v-ați izbit atunci.

- Spre exemplu, am aflat „pe surse” că Mircea Mihăieș, un eseist pe care îl prețuiam foarte mult și pe care îl prețuiesc și azi în calitate de anglist, de americanist, de eseist literar, dar deloc în calitate de publicist politic, a încercat, după ce am scris acel articol, să mă excludă din anumite activități cultural-pedagogice pe care le avusesem până atunci. Probabil ca să nu pervertesc ideologic pe cineva... Avusesem o colaborare foarte bună cu Institutul Cultural Român, unde am ținut un curs pentru studenții străini, îl țin și acum, în ultimii ani l-am

reluat, în cadrul unui program care se cheamă *Burse pentru tinerii traducători*. Ei bine, după acel episod cu textul despre Adrian Păunescu, m-am trezit că nu mai era nevoie de mine în proiectele I.C.R.-ului în care eram chemat până atunci! Am aflat ulterior și de la cine au plecat lucrurile – de fapt, au plecat de la mai mulți, dar se pare că Mircea Mihăieș, pe atunci vicepreședinte I.C.R., a fost foarte supărat după articolul despre Păunescu. Și a mai fost ceva care m-a revoltat: bucuria pe care unii intelectuali publici

au avut-o în a dansa, simbolic, pe cadavrul poetului. Păunescu murise. În mod normal, ar fi trebuit să existe un fel de decență postumă. Or, lucrul ăsta n-a existat! Nu numai poetul, ci și miile de admiratori care l-au însoțit pe ultimul drum au fost acoperiți cu cele mai pestiferante lături elitiste, în acord cu noua corectitudine

politică anticomunistă. M-am întrebat: până la urmă, suntem oameni sau nu?! Putem să coexistăm într-o lume literară normală cu asemenea atitudini? Asta e gândirea liberală, antitotalitară care ne e predicată în numele unei lumi mai drepte și mai bune? A se slăbi! Unii au o voluptate în a-și rupe cojile de pe rănille trecutului, în a scoate profit din asta. Dacă rana li se cicatrizează, trebuie s-o împiedice să se cicatrizeze până la capăt, trebuie să o redeschidă și să scoată maxim profit din ea. Or, eu cred că e mai bine ca rănille, dacă există, să fie lăsate să se cicatrizeze. Pentru că, altfel, nu ne mai facem bine niciodată. Dacă ne reintoxicăm periodic și extragem o voluptate din tot felul de traume ideologice personale, dacă profităm de pe urma traumei conjuncturale și o *brand-uim*, dacă ne facem un obiectiv suprem din a ne răzbuna *ad infinitum*, exterminându-ne nu doar adversarii, ci și amintirea lor, ne dezumanizăm fără drept de apel, iar opțiunile noastre nu mai valorează, moralmente, nici cât o ceapă degerată.

Am putut să constat, uneori pe pielea mea, cât de intoleranți sunt cei care pledau pentru toleranță, cât de puțin deschiși și cât de puțin liberali sunt cei care pledau pentru deschidere și pentru liberalism cultural

Multă lume crede că a fi obiectiv în priva epocii comuniste înseamnă a fi nostalgic

- *Ne întoarcem în parc?*

- Sigur!

- *Adineaori, am auzit un trecător care îi zisese
altuia...*

- „...a trecut comunismul!”

- *A trecut?*

- Nicio epocă nu trece cu adevărat! Până la urmă, nici Evul Mediu n-a trecut, nici secolul al XIX-lea n-a trecut, nici interbelicul n-a trecut. Comunismul, fiind mai apropiat cronologic, sigur că n-a trecut nici atât, sunt foarte multe lucruri care supraviețuiesc în memoria noastră și în jurul nostru... Iată, și cartierul ăsta e, până la urmă, un produs al comunismului. E un produs bun al comunismului, că tot vorbeam despre părțile pozitive și părțile negative. Cartierul Drumul Taberei este una dintre părțile luminoase.

- *Atunci, Vatra Luminoasă e și mai și...*

- Acolo e un pic altceva! Dar cei care sunt nostalgici după epoca respectivă nu sunt nostalgici nici după perioada anilor '50, nici după perioada anilor '80; sunt nostalgici după epoca anilor '60-'70, după perioada de dezvoltare, de liberalizare națională, de creativitate culturală descătușată, de succes diplomatic internațional.

- *E foarte des resuscitată tema „anticomunismului”. Oare n-am depășit epoca respectivă, oare există o remanență a ei, o remanență a socialismului, ca să fie mai aproape de adevăr?*

- A socialismului real, da. Nu, n-am depășit acea epocă, nu vrem s-o depășim, și ne întoarcem mereu acolo pentru că autovictimizarea e profitabilă, poți parveni ușor, azi, cu ajutorul ei. Intri, adică, în așa-zisa lume bună, cu toate avantajele de rigoare. Mai sunt și cei care nu și-au exorcizat nici azi frustrările, care au o nevoie bolnăvicioasă în a da vina pe comunism pentru propriile lor frustrări și eșecuri. Eu am o atitudine inversă din punctul ăsta de vedere. Eram foarte anticomunist în anii '80, în anii '90. Acum, însă, sunt mai degrabă un nostalgic...

- *Un melancolic, spuneți la început.*

- Mai degrabă un lucid! Multă lume crede că a fi obiectiv în privința epocii comuniste înseamnă a fi nostalgic. Încerc să văd și partea bună, și așa, și altminteri, vorba lui nenea Iancu. Fiecare sistem politic implică niște costuri și beneficii pentru diverse categorii sociale. Dacă vrem să vedem numai costurile, putem să le vedem doar pe ele și gata; dacă, însă, vrem să vedem și beneficiile, eu zic că e mai util. Pentru că e foarte multă ipocrizie și foarte multă ignoranță în povestea asta cu anticomunismul. Până la urmă, cine era cu adevărat anticomunist ar fi trebuit s-o arate la timp! După război, mulți viteji se arată! Ar trebui să facem un efort de înțelegere, de înțelegere complexă, lucidă a epocii, să discernem. Mai ales că perioada comunistă n-a fost omogenă, a avut mai multe faze, fiecare cu specificul ei, nu fost ceva otova. De foarte multe ori, anticomunismul e practicat cu un heuripism suspect. De foarte multe ori, avem tendința să aruncăm, odată cu apa murdară, și copilul din copăie. Apa murdară a existat, fără îndoială. Eu, unul, am simțit-o din plin. Ceea ce m-a traumatizat în cel mai înalt grad a fost episodul demolărilor. Am crescut la bloc, dar vacanțele mi le petreceam la Ploiești, într-o casă mic-burgheză, intimistă, dintr-o zonă cu străduțe vechi, la care am ținut foarte mult și pe care am văzut-o demolată sub ochii mei. Asta m-a marcat puternic atunci.

- *Ați descris acele secvențe în volumul O lume dispărută.*

- Da. Dar, după un anumit moment, am început să văd și altfel lucrurile. De asta am pus titlul secvenței mele biografice *Supraviețuirea sub un clopot de sticlă* și, ca motto: „Familiei mele și mie însumi, celui de atunci”. Ce vrea să însemne asta? Că puștiul de atunci, care a trăit cele relatate, nu era același cu maturul de acum, care le scrie. Sub un clopot de sticlă percepi fals realitatea; ești captiv într-o bulă, n-ai perspectivă, ai, în schimb, foarte multe iluzii, pe care le crezi, cu furie, reale. Mi-am dat seama târziu, dar, din fericire, mi-am dat seama că, de fapt, trăiam într-o iluzie, că multe dintre spaimile mele erau induse și amplificate

„Nu mă pot fixa cu adevărat într-o tabără, aş avea sentimentul că sacrific ceva prea important făcând asta” (II)

din afară, de propaganda Războiului Rece. Eram captivul unor discursuri care mă vorbeau, credeam că toată lumea nu putea fi decât așa și nu altfel... Or, lumea era în foarte multe feluri. În fine, mă blocasem într-un anticomunism nevrotic. Drept care am simțit nevoia să-mi deparazitez creierul, să mă dezintoxic, pe cât posibil. Anticomunismul nu mă ducea nicăieri, nu mă ajuta să înțeleg, dimpotrivă, îmi oferea un nou prefabricat ideologic, imaginea în oglindă a ceea ce pretindea că detestă.

Viața mea de individ e la fel de prețioasă ca întreaga existență a lumii

- *Strada asta unde duce?*

- Strada asta este tot strada Pașcani, iar aici este Școala nr. 155, pe care am urmat-o. Nu știu dacă se poate intra. Arăta destul de derizoriu când am fost elev, dar am avut profesori buni, carte se făcea. Aici era o Alimentară care, acum, a fost înlocuită de un Mega Image. Ceea ce nu e rău... În zona asta parcă arată ceva mai bine cartierul, e o porțiune mai dichisită. Revin la clopotul de sticlă. Da, era o formă de supraviețuire acolo. S-ar putea glosa foarte mult despre felul în care se supraviețuiește în anumite condiții de presiune și temperatură. Anii '80 au fost, totuși, niște ani limită, ani de

faliment ai unui sistem politic, economic și social. În eseu meu biografic am spus mai multe lucruri despre asta. La un moment dat, când m-am despărțit definitiv de cel cu care am făcut (alături de ceilalți colegi din volum) un dialog final, e vorba de Horia-Roman Patapievi, el mi-a spus așa: „De fapt, tu nu voiai să te eliberezi de epoca aia nenorocită, ci voiai să-ți descrii propriul tropism! Tu, acolo, ți-ai descris, de fapt,

propriul tropism!”. Avea dreptate – exact asta mi-am propus să fac! Am vrut să-mi descriu, onest, propriul tropism de supraviețuire în condiții limită, de relații asimetrice cu sistemul: zi ca ei și fă ce știi, fă pe prostul la nevoie, camuflează-te, nu arăta nimănui ce gândești; să nu-ți pese dacă alții o să te ia peste picior, pentru că tu știi despre tine ceea ce ei nu știu, iar, la un moment dat, când situația se va schimba, o să-ți vină apă la moară, iar libertatea interioară nu ți-o poate lua nimeni! Nu trebuie decât să supraviețuiești până ajungi la momentul în care să-ți permiți să spui, fără riscuri, ceea ce nu puteai să spui înainte. Ce-i drept, finalul eseului meu biografic era de un defetism cinic. Spuneam acolo că n-am ieșit în stradă în decembrie 1989 pentru că mi-a fost frică, pentru că voiam să supraviețuiesc, ca să văd cum se termină totul și pentru că am învățat din experiența regimului comunist că nicio cauză, nici măcar libertatea, nu merită să-ți dai

viața pentru ea. Viața mea de individ e la fel de prețioasă ca întreaga existență a lumii.

- *Trebuie să ne „eliberăm” de epoci?*

- Nu, tocmai! Am preferat să înțeleg. Ce-i aia să te eliberezi?! Nu poți să te eliberezi decât înțelegând mai bine ce-a fost cu tine atunci. Așa văd lucrurile și cred că fiecare epocă are formele ei de captivitate. Și noi, acum, trăim într-un fel de captivitate – de altă

Și noi, acum, trăim într-un fel de captivitate – de altă natură, firește. Trăim tot sub un clopot de sticlă, într-o lume virtuală, la fel de supravegheați, într-un mediu care și-a schimbat radical configurația. Dar, vorba unui satiric francez din secolul al XIX-lea, Alphonse Karr: „Cu cât lucrurile par că se schimbă, cu atât ele rămân, de fapt, aceleași”

natură, firește. Trăim tot sub un clopot de sticlă, într-o lume virtuală, la fel de supravegheați, într-un mediu care și-a schimbat radical configurația. Dar, vorba unui satiric francez din secolul al XIX-lea, Alphonse Karr: „Cu cât lucrurile par că se schimbă, cu atât ele rămân, de fapt, aceleași”. *Plus ça change, plus c'est la même chose.* Ar trebui să ne ferim, pe cât posibil, să ne blocăm mental într-o anumită opțiune; trebuie să încercăm să

vedem lucrurile din cât mai multe perspective posibile pentru a trece pe *next level*!

- *E și o mișcare protestatară intitulată astfel...*

- A, nicio aluzie! E vorba de *next level* la nivelul cel mai propriu, fără niciun fel de trimitere culturală sau politică. E vorba de un alt nivel de perspectivă. Pentru că, până la urmă, cât trăim învățăm. Nu știu dacă evoluăm într-un sens pozitiv sau nu, dar ne schimbăm, acumulăm experiență. Inevitabil, ajungem să vedem lucrurile pe mai multe dimensiuni. Nu putem să le vedem, la nesfârșit, la fel. Unii dintre noi recunosc asta, alții nu. Eu, unul, fiind un temperament mai experimental, prefer să văd lucrurile din cât mai multe unghiuri. Și mai e ceva: nu accept să fiu aservit unei idei sau concepții, oricare ar fi aceasta. Vreau să folosesc ideile, nu să mă las vorbit de ele. Or, atunci când te atașezi foarte mult de o idee și o ții la nesfârșit așa, te blochezi iremediabil. Ajungi să nu mai percepi realitatea decât prin prisma acelei idei sau ideologii limitative. Recunosc că asta cauzează, ca să zic așa, la ceea ce numim coerență identitară. Recunosc că asta poate duce la risipire și, până la urmă, la dizolvarea personalității. Trebuie să ai, cât de cât, o convingere care să te centreze și articuleze. De acord! Numai că, vorba lui Martin Luther: „Aici stau, nu pot altfel!”. Țasta sunt, iar această incoerență – sau aparentă incoerență – e, probabil, coerența mea profundă. Ea vine, repet, din teama de a anchiloza într-o perspectivă. Ceea ce implică, într-adevăr, multe riscuri, implică, înainte de orice, riscul de a nu putea fi situat.

Ambii versanți ai fiecărei probleme

- *Noi unde ne situăm acum?*

- Acum ne situăm – din nou! – pe strada Târgu Neamț. O să închidem cercul, ajungem spre parcul Moghioroș.

- *Văd, pe o placă de marmură amplasată la intrarea în blocul din dreapta, că aici a locuit, între 1983 și 2001, scriitorul Corneliu Omescu.*

- Foarte interesant, nu știam placa asta! Au început să apară plăci comemorative și în Drumul Taberei, în zona asta, ceea ce este

nou pentru mine. Drumul Taberei a fost, cum spuneam, un cartier locuit de mai mulți scriitori. Unii dintre ei s-au mutat, au locuit pasager aici, alții au rămas. Dar asemenea plăci comemorative nu am văzut decât prin centru sau prin zonele limitrofe centrului, mult mai puțin în cartierele astea noi. Iată că încep să apară și aici! Foarte



© Andreea Teliban

bine! Se istoricizează, ba chiar devine clasic cartierul! Vorbeam de situare și de identitate. Cred că, dacă privesc retrospectiv la „pieile” pe care le-am schimbat, la metamorfozele prin care am trecut, realizez că am, de fapt, o problemă. Am o problemă, pentru că, în afară de eclectismul ăsta de care vorbeam, nu reușesc să găsesc un principiu director, unificator al identității mele intelectuale. O asemenea condiție are, și ea, atât costuri, cât și beneficii. Costurile țin de dispersia identității, de fragmentarea ei haotică, incoerentă, prea contradictorie. Beneficiile țin de faptul că imprevizibilul are farmecul lui artistic. Cred că am mai declarat, cu diverse ocazii publice, că nu-mi place să fiu previzibil. Dar există și un previzibil al imprevizibilului! Dacă te blochezi în imprevizibil, riști să devii suspect!

- *Poate exista coerență într-o lume adesea incoerentă?*

- Păi, asta e o problemă foarte importantă, la care mă gândesc adesea. Poate exista, dar depinde de prețul pe care ești dispus să îl plătești. Dacă vrei să te *upgrade*-zi, să te adaptezi în permanență la transformările lumii ăsteia, la metamorfozele

„Nu mă pot fixa cu adevărat într-o tabără, aş avea sentimentul că sacrific ceva prea important făcând asta” (II)

ei, s-ar putea, la un moment dat, să eşuezi în cazul în care te fixezi de timpuriu într-o identitate fixă, rigidă, cu carapace chitinoasă... S-ar putea să n-o mai înţelegi şi să raportezi totul, procustian, la acest set de valori suspect de stabile. Dacă eşti prea deschis faţă de tot ce e nou, faţă de tot ce se schimbă, iarăşi, nu e bine. Pentru că trebuie să ai, totuşi, un centru de greutate. E de dorit să fii ca în formula aceea a ultimului Roland Barthes, preluată, ca deviză, şi de profesorul Simion: *în ariergarda avangardei*. Eu cred că e încă şi mai bine să fii cu un picior în avangardă şi cu altul în ariergardă. Ca să vezi mai bine. E o problemă de perspectivă. Şi cred că, de fapt, sunt în căutarea unei perspective, a unei perspective din care să văd lucrurile cât mai fidel. Nu spun bine, spun fidel. Adică, să văd ambii versanţi ai fiecărei probleme.

Luxul contemplării safe a unei epoci

- *Vorbiţi de versanţi şi ne intersectăm cu Strada Peştera Scărişoara...*

- Am fost chiar şi-n Peştera Scărişoara! Sunt un mare montaniard, mi-a plăcut întotdeauna muntele. Apropo de perspectivă, nu? Ca să ai perspectivă, trebuie să ajungi pe vârf sau, oricum, suficient de sus ca să vezi cel mai bine ce e la poale. Mi-a plăcut şi îmi place, în continuare, să fac drumeţii, să urc, fără să fiu un alpinist propriu-zis, sunt un drumeţ pasionat. Şi asta cred că ţine de formula mea. Îmi place să peripatetizez, spuneam. Iată, şi noi, acum, facem acelaşi lucru: peripatetizăm!

- *De aproape două ore!*

- A trecut foarte repede timpul!

- *Vă promisesem că va dura o oră plimbarea noastră...*

- Baterie să avem! Acum ne apropiem de parc, închidem cercul, închidem Bucla. E o buclă temporală, dar e şi o buclă spaţială. Ceea ce m-a amuzat şi m-a şi bucurat, într-un fel, deşi m-a neliniştit în primă instanţă, e faptul că discuţia noastră a reuşit să intereseze, chiar să intrige pe cetăţenii care treceau prin dreptul nostru. Trebuie să recunosc că am o anumită frustrare, de la o vreme: atunci când merg cu mijloace de

transport în comun, sau când mă plimb prin oraş, nu mai aud conversaţii care să mă reţină. Oamenii parcă nu mai au ceva interesat de discutat între ei, ceva care să te facă să te opreşti şi să tragi cu urechea şi să zici: „Ia uite ce spune ăsta!”.

- *Trasul cu urechea e un reflex al trăirii într-un cartier?*

- S-ar putea. Deşi există cartiere şi cartiere. Cred că e, de fapt, un reflex al trăirii în cartierul Drumul Taberei, unde auzai multe lucruri care-ţi reţineau atenţia. Nu ştiu cum ar fi fost dacă aş fi trăit, să zicem, în Rahova, sau în Crângaşi. Cred că am fost norocos că am trăit în Drumul Taberei. Dar când iei distanţă faţă de o anumită epocă o vezi cu totul altfel decât o vedeai din interior; o vezi, de obicei, mai relaxat. Pentru că nu te mai ameninţă şi îţi permiţi luxul să o contempli *safe*. Dar da, curiozitatea faţă de cele ce se vorbesc în jurul meu e un reflex al trăirii îndelungate în cartierul Drumul Taberei. Unde, după cum s-a putut observa, ai de toate: ai şi parc, ai şi labirinturile astea de străzi, şcoli, biserici, grădini, enclave, un micro-climat, o mică lume. O lume închisă, totuşi, o buclă, izolată de restul zonelor prin marea stradă Drumul Taberei. Înţeleg că, până la sfârşitul anului, va fi dat în folosinţă şi metroul, după lupte seculare care au durat aproape 20 de ani... S-o vedem şi pe asta! O să pot să văd astfel cartierul Drumul Taberei şi pe „dedesubt”, pentru că la suprafaţă l-am tot văzut. Chestiunea perspectivei şi a identităţii cred că e cea care se desprinde, până la urmă, din peregrinarea noastră. A identităţii sub toate aspectele, a identităţii literare, printre altele, ca rezultat al spaţiului. Da, identitatea mea literară a crescut de-aici, până la urmă, mai mult decât din Ploieştii vacanţelor, pentru că am şi acolo o dimensiune semnificativă a personalităţii, de explorat cu o altă ocazie.

Ocol prin propria identitate

- *De ce se întoarce ca la Ploieşti şi nu ca la Târgovişte ori Buzău?*

- Eu, unul, aş avea experienţă în acest sens, pentru că o întorc deseori ca la Ploieşti! Cred că e o *forma mentis* a ploieşteanului a întoarce

o problemă pe toate fețele. Și nenea Iancu e un fel de ploieștean. Chiar dacă s-a născut în apropiere de Moreni, la Haimanele, și-a făcut, totuși, școala în Ploiești, unde a luat parte și la istoria republicii lui Candiano Popescu. Există, oricum, un spirit al Ploieștilor, unul eminamente versatil. Pentru mine, a fi versatil nu e deloc o vorbă de ocară, ci un elogiu; când spun despre un artist că e versatil, îi fac cel mai mare compliment. Am întâlnit formula asta în legătură cu unii chitariști rock, se spune, de exemplu, despre Carlos Santana că e un chitarist foarte versatil, capabil să schimbe cu dezinvoltură cele mai variate stiluri și registre. Cred că asta e și partea frumoasă a întoarcerilor ca la Ploiești. Un fel de dribling derutant la adresa situațiilor dificile, aparent fără ieșire. Evident, putem vorbi și de rău această versatilitate: amoralitate, neseriozitate, lucruri de felul ăsta. Și asta e adevărat. Ploieștenii, atât cât am apucat să-i cunosc, sunt foarte ironici, isteți și malițioși, poate doar oltenii să mai fie așa de iuți. Dacă tot a venit vorba de Ploiești, după ce am vorbit de Moldova, legătura mea afectivă cu cele două spații explică, probabil, slăbiciunea mea specială pentru literatura lui Geo Bogza. Bogza este un ploieștean cu ascendență moldovenească, părinții lui veneau

din Moldova, de fapt. Iar textul bogzian care îmi place cel mai mult e, de departe, *175 de minute la Mizil*. Mizilul fiind, ca să zic așa, un fel de provincie a Ploieștilor. Haios e faptul că, în *175 de minute...*, apare invocată, la un moment dat, și o provincie a Mizilului. O telefonistă amărâtă mărturisește că vine „din provincie”, adică dintr-un sat de lângă Mizil. Iată dar că până și Mizilul poate fi un centru față de anumite provincii! În fine, pentru mine, Mizilul e un alt fel de reper. Nu am văzut Mizilul până acum câțiva ani, deși sunt ploieștean prin genealogie, prin primii trei ani ai copilăriei și prin vacanțele de până la finalul adolescenței. Închid paranteza Bogza, pentru a rămâne, totuși, la legătura cu latura mea ploieșteană. Acum ne îndreptăm spre ieșirea din cartierul Drumul Taberei, cam pe-acolo pe unde speram să fug de-aici, către Ploiești, când am fost adus la bloc. Ploieștiul e, pentru mine, un capitol aproape închis acum, pentru că nu mai am acolo decât – cred – vreo două sau trei rude în viață, și ele foarte în vârstă. Casele de care eram legat fie nu mai există, fie locuiesc alte familii în ele, vacanțele pe care le petreceam acolo sunt, de multă vreme, o amintire. Când mă gândesc la existența mea ploieșteană, mă gândesc la cineva dintr-o altă viață. Am tăiat foarte multe legături cu ea. Cu viața din

Drumul Taberei, nu. Peste Drumul Taberei n-am cum să sar, sunt, totuși, 30 de ani din viața mea. Am stat aici efectiv 30 de ani bătuți pe muchie, de la 3 ani la 33! Sunt mulți scriitori care nici n-au trăit atâta: Nicolae Labiș, Traian Demetrescu, sau prietenul Sorin Stoica. E o perioadă suficient de întinsă ca să nu pot s-o trec într-un plan biografic secund.

- Am ajuns de unde am plecat, în parc. Am întors-o ca în Drumul Taberei?

- Am întors-o ca la Ploiești în Drumul Taberei! În buclă. Am intrat, de fapt, într-o buclă a timpului, nu numai a spațiului. A fost ca un fel de ocol prin propria mea identitate. ■



© Andreea Teliban

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: eugen.simion@fnsa.ro

Nicolae Breban 85

Abstract

Acest articol este un portret moral-intelectual consacrat prozatorului Nicolae Breban, la împlinirea a 85 de ani. Pornind de la atitudinile publice ale romancierului despre lumea postmodernă, de la cauzele cărora li se dedică, întotdeauna cu ardoare și vehemență, Nicolae Breban, autorul articolului ajunge – inevitabil – la literatura sărbătoritului, scrutând direcțiile, orizonturile, modelele și meritele acesteia. Pe urmele îndepărtate ale prozatorilor analiști din anii '20-'30, Nicolae Breban a dezvoltat și a încetățenit *eseul romanesc* în romanul autohton. Scriitorul este obsedat de tema puterii în lumea modernă și, mai nou, de *tema fricii* și a *nesiguranței* în psihologia omului românesc.

Cuvinte-cheie: Nicolae Breban, literatură română, proză

This article is a moral and intellectual portrait dedicated to prose writer Nicolae Breban on his turning 85 years of age. Starting from the novelist's public attitudes concerning the postmodern world and the causes Nicolae Breban is committed to, always passionately and vehemently, the author of this article inevitably delves into the literary work of the celebrated writer, scrutinizing the directions, the horizons, the models and merits. Following in the distant steps of the analyst writers of the 1920s – 1930s, Nicolae Breban developed and established the *novelistic essay* in the Romanian novel. The writer is obsessed with the theme of power in the modern world, and more recently, with the *theme of fear* and *apprehension* in the psychology of the Romanian.

Keywords: Nicolae Breban, Romanian literature, prose

* Lucrare realizată în cadrul Proiectului *Prezervarea și valorificarea patrimoniului literar românesc folosind soluții digitale inteligente pentru extragerea și sistematizarea de cunoștințe* (INTELLIT), PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0821/ Nr 54PCCDI/ 2018.

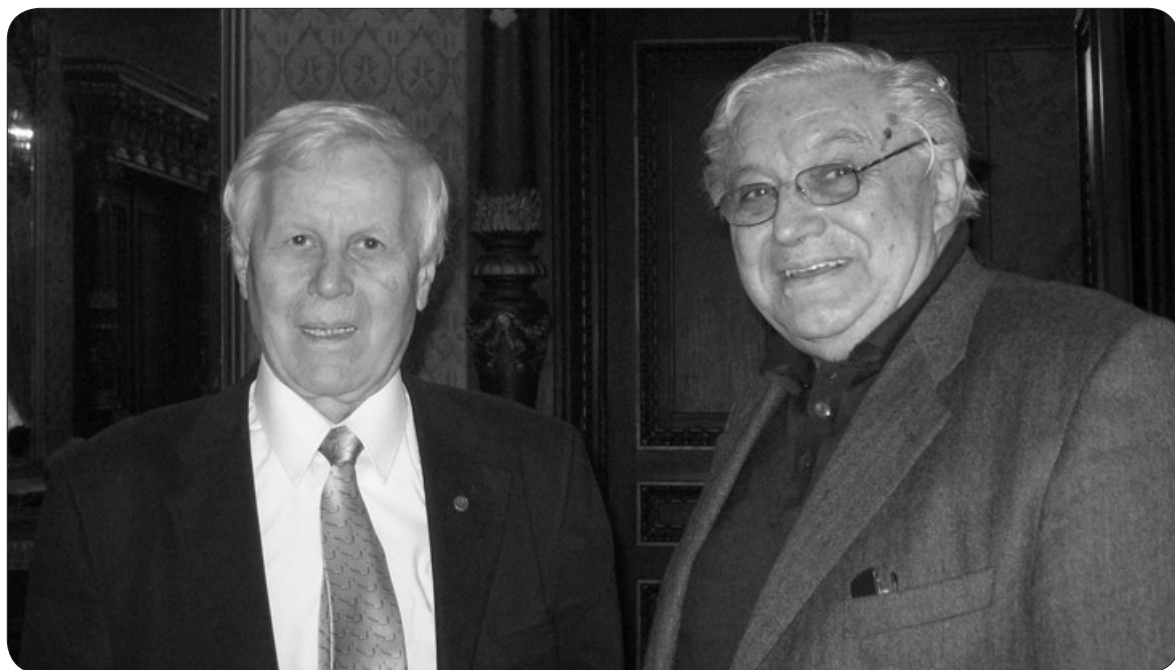
Zilele acestea, mai exact, la 1 februarie, prozatorul Nicolae Breban a împlinit 85 de ani. Academia Română și Muzeul Național al Literaturii Române l-au sărbătorit cum se cuvine și, participând la ambele ceremonii, l-am firitisit și eu, tot cum se cuvine între confrăți, și i-am urat să trăiască mult, în demnitate și, dacă se poate, în bucuria scrisului. Ieri seară (când scriu aceste rânduri este 3 februarie a.c.), l-am urmărit două sau trei ore, nu mai știu bine, într-o convorbire, la televiziune, cu Octavian Hoandă. Am aflat lucruri noi despre biografia lui intelectuală, pe lângă multe altele pe care le știam. Nicolae Breban este, nu mai încape vorbă, o personalitate a literaturii noastre și, mai nou, am remarcat faptul că este și un spirit angajat, acela care își asumă deliberat „sarcina lumii”, ca să folosesc formula lui Jean-Paul Sartre – adică se interesează de viața politică românească și urmărește, în genere, agitațiile și confuziile lumii postmoderne de pretutindeni. A devenit, cu alte cuvinte, nu un om politic (a fost o vreme, pe la începutul anilor '70, și a părăsit, brusc și inexorabil, politica și pe oamenii politici de atunci), a devenit, voiam să zic, un *spirit ideologic*, în continuarea tradiției iluminiştilor din *Școala ardeleană*. Aceia – mai toți, prelați greco-catolici – luptau pentru recunoașterea latinității noastre și drepturile naționale, spirituale și morale ale unei nații subjugate. Am publicat recent, la Fundația Națională pentru Știință și Artă, în patru tomuri (colecția „Opere fundamentale”), textele fundamentale lăsate de acești teologi, istorici și filologi care, instruiți la Viena și Roma, au reînviat spiritul național.

Revendicându-se din ei, fiul preotului greco-catolic Breban din Maramureș apără, azi, tradițiile spirituale și valorile românești față-n față cu provocările globalismului uniformizator. Le apără bine, în chip elocvent, cu argumente convingătoare, susținând ideea că o națiune fără cultură riscă să dispară din istorie. O idee pe care au susținut-o, înaintea epocii actuale, marii cărturari români, de la Bălcescu și Kogălniceanu la Eminescu și,

de la el, la Iorga și G. Călinescu și, în mare parte, existențialiștii români (Eliade, Noica). Amintesc de ideologul Breban, înainte de a-i face un portret prozatorului Breban, cum mi-am pus în gând, pentru că am observat că, vorbind de opera lui, prozatorul ajunge, inevitabil, la temele enunțate mai înainte. Adică la limba română, la istorie și la modul în care este prezentată istoria noastră în manualele școlare, la miturile românești, pe care unii istorici actuali nu mai obosesc să le demitizeze, într-o exuberanță generală, în fine, la europenismul nostru fundamental, organic, și la politica noastră păguboasă.

Ideologul Breban (nu știu cum să-i zic altfel) este un bun orator, discursul său pare a avea ceva din ardoarea și vehemența, chiar și stilul revendicativ al memorandiștilor ardeleni, înaintașii săi. Are păreri în toate sferele sociale și culturale și, chiar dacă nu ești de acord cu el în toate chestiunile, îl ascuți și îți seama de ceea ce spune.

Despre prozatorul Breban știu, evident, mai multe și pot să-i fac un portret mai exact sau, poate, mai verosimil. Este un spirit orgolios și ambițios (recunoaște singur), și-a ales modele mari în literatură (Dostoievski, Nietzsche și Thomas Mann) și le pomenește ori de câte ori are prilejul, vrea – tot cu ardoare și vehemență – să fie un mare scriitor și dă semne că reușește sau a și reușit deja, în fine, ucenicul *mărturisit, jurat*, al lui Dostoievski nu suferă de complexul modestiei și nici nu crede că modestia și calea de mijloc (aceea pe care o recomandă moraliștii lumii, de la antici la moderni) sunt, în literatură, calea cea bună, calea creației mari. El își asumă, să spunem așa, idealul pe față, cu un radicalism ce impune. În Dostoievski a descoperit că omul (personajul) nu-i, cum credeau clasicii, bun sau rău, omul poate să fie – și este în literatură – și bun, și rău, într-o misterioasă combinație. Nu-i admiră pe nuveliști, nu-i plac deloc *Momentele și schițele* lui I.L. Caragiale (încropite, superficiale, anecdotice, prea anecdotice și, din toate aceste motive, inesențiale pentru epica mare), acceptă, în schimb, povestirile lui Caragiale,



influențat, acum, de G. Călinescu. Am motive să-l contrazic la acest punct, dar nu-i locul și nu-i nici momentul.

Îi place, în schimb, Rebreanu, pentru că, justifică el, autorul lui *Ion* și al *Pădurii spânzuraților* este constructor în sfera romanesului și pentru că a eliminat lirismul și jurnalismul din epică. Nicolae Breban este, aici, pe aceeași poziție cu G. Călinescu (cel din *Sensul clasicismului*) și nu numai. În genere, prozatorul român, cu mici excepții, a optat, între cele două războaie, pentru *epica obiectivă* și pentru proza de analiză. Breban însuși este un analist și, din spațiul prozei românești, preferă, bănuiesc, romanul Hortensiei Papadat-Bengescu. Nu l-am auzit niciodată vorbind de Anton Holban, primul romancier integral proustian. Lui Camil Petrescu îi reproșează că și-a risipit talentul în teatru și că a scris prea puțin în genul care i se potrivea, și anume romanul... Sunt păreri de prozator interesat să-și determine un stil original și, de se poate, stilul să-l ajute să creeze o tipologie inedită în proza românească, rămasă, după el și după alți scriitori, critici, teoreticieni literari, în sfera realismului tradițional.

Chestiunea se poate, desigur, discuta și s-ar putea ca ei să aibă dreptate. Problema

esențială în romanul românesc nu-i, totuși, de metodă (deși și aceasta are o importanță ce nu se poate ignora), nici – în totalitate – de temele romanului. Urban-rural este o antinomie pe care critica românească a depășit-o demult. Urbană sau rurală, tema nu decide soarta (valoarea) romanului. Chiar Lovinescu, analizând proza lui Agârbiceanu și Rebreanu, cade de acord că stratul germinativ al creației nu-i un factor decisiv în literatură. Decisiv, esențial este doar punctul de vedere al creatorului față de sursa creației sale. Critica românească și-a pierdut mult timp deliberând dacă se poate face roman bun, modern, cu țărani sau numai cu orășeni. Îmi pare bine că Nicolae Breban (de care, luat cu vorba, iată, m-am îndepărtat) nu și-a pus această falsă dilemă. El și-a pus alte probleme, de pildă aceea a conflictelor umane pe care trebuie să le cuprindă și să le analizeze romanul modern și, pornind de aici, problema unei tipologii mai complexe, care să depășească maniheismul tradițional. A reușit, cred, s-o creeze și s-o impună în literatura postbelică. Grobei al său nu seamănă nici cu Mitică, nici cu Ion al Glanetașului sau cu Ilie Moromete. Nu-i nici din familia personajului sadovenian, apropiat de mituri și de o existență ce continuă natura primordială.

A mai realizat ceva (ceva important) autorul romanelor *În absența stăpânilor* și *Bunavestire*, și anume să introducă, masiv, în roman *eseul românesc*, pe urmele îndepărtate ale prozatorilor analiști din anii '20-'30 (mai sus citații Hortensia Papadat-Bengescu, Holban și Camil Petrescu). Înaintea lui, Paul Georgescu și Al. Ivăsiuc încercaseră, în anii '70-'80, să orienteze narațiunea spre eseu românesc (gen în care autorul, naratorul și personajele au, toți și toate, idei diferite sau apropiate, fac teorii, ridică probleme generale privitoare la condiția omului, în fine, spre a repeta formula lui Camil Petrescu, personajele nu rămân inerte în narațiune, ele *văd idei*). Nicolae Breban a dezvoltat și a încetățenit *eseul românesc* în romanul românesc.

Voiam să-i fac un portret moral-intelectual prozatorului Nicolae Breban și, iată, m-am pierdut din nou în digresiuni, paranteze și filiații epice. Reiau, așadar, schița de portret cu care începusem acest mic articol prietenesc, omagial. Solid, împlinit la trup, cu o înfățișare de senator roman, decis în păreri, cu un limbaj ce nu acceptă replica și, dacă o acceptă, este pentru a o reprima rapid și definitiv, cu un temperament și un comportament ce pot atinge toate notele muzicale ale ființei sale interioare, de la tandra prietenie până la refuzul cel mai dur, Nicolae Breban este, în lumea scriitoricească postbelică, un personaj el însuși, deprins, am sentimentul, din romanul său. Se iubește pe el însuși și, în funcție de sine, judecă lumea din jur. Are un puternic *sentiment al preeminenței*, ca și Camil Petrescu din *Agendele* lui Lovinescu. Crede netulburat în steaua sa epică norocoasă, nu acceptă, integral, din generația sa, decât pe Nichita Stănescu (singurul, după el, egal cu sine în talent și în putere de seducție intelectuală), este obsedat de tema puterii în lumea modernă și, mai nou – cum am observat în discursul său public –, de *tema fricii* și a *nesiguranței* în psihologia omului românesc.

Ultimul său roman se cheamă *Frica* și în el studiază psihologia abisală a omului mic, umilit, oportunista, versatil, nu cu necesitate rău, dar împins spre rău (crimă) de forțele



puternice și obscure ce zac în sufletul lui sedus de umilință. Regăsim, tot aici, personajele lui atipice, programatic contradictorii: o activistă de partid feroce are gusturi sexuale bizare, un comunist cu fața umană (Nistor) apără țăranul român de teroarea colectivizării și este, până la urmă, eliminat de sistem. În jurul acestor indivizi – repet, atipici, în bună parte malefici –, autorul construiește o vastă narațiune, în care analiza abisală și meditația se cheamă și se găsesc în interiorul unui vast eseu românesc. În el, naratorul își asumă când rolul autorului obiectiv, când rolul personajelor, naturi esențial deliberative.

Un roman, așadar, brebanian, o meditație despre epoca stalinistă și despre condiția omului (cu viciile și intențiile lui bune, dar, mai ales, cu frustrările și complicitățile lui) într-un regim de teroare. La 85 de ani, Nicolae Breban nu dă, deloc, semne de oboseală. Senectutea în care a intrat nu i-a domolit, remarc, voința de putere literară (ca să rămân în limbajul nietzschean al eroilor săi).

La mulți ani, Nicolae Breban! ■

CĂTĂLIN STURZA

Cercetător independent

Freelance Researcher

e-mail: catalinsturza@gmail.com

Ghilotina anilor 1990. Cazul Nicolae Breban (I)

Abstract

Care sunt momentele definitorii ale evoluției literare ale lui Nicolae Breban și cum este influențată cariera sa literară de schimbările sociale și culturale provocate de Revoluția din decembrie 1989? Pentru a surprinde un context în evoluție, voi face apel la trei „izvoare” sau tipuri de surse: (1) opera scriitorului, ca sursă primă, care este un barometru pentru maturizarea estetică a scriitorului, dar și pentru viața literară și socială a cetății în care acesta creează; (2) critica literară de întâmpinare, a cărei oglindă îngustă surprinde, pe de o parte, evoluția operei unui scriitor, dar reflectă, pe de altă parte (când punem oglinzile cap la cap), și evoluția percepțiilor asupra operei, determinată de mutațiile estetice și ideologice apărute în lumea artistică, dar și în cea politică; (3) istoria literară și istoriile politice și sociale, care au, cel puțin teoretic, avantajul de a se ridica mai sus cu o treaptă sau două, deasupra operei și deasupra criticii de întâmpinare, surprinzând imagini panoramice asupra unor intervale cronologice mai largi, intervale în care se vor distinge mai clar modelele unor mișcări estetice, ideologice și sociale de ansamblu. În cadrul analizei, voi schița un răspuns și pentru întrebarea: ce se întâmplă cu destinul lui Nicolae Breban dincolo de pragul Revoluției din decembrie 1989?

Cuvinte-cheie: Nicolae Breban, critica de întâmpinare, cronologia operei, Revoluția din decembrie 1989, modele estetice, istorie politică și socială, studii literare contemporane

What are the defining moments of Nicholas Breban's literary evolution and how is his literary career influenced by the social and cultural changes produced by the Romanian Revolution of 1989? To capture an evolving context, I will appeal to three types of sources: (1) The work of the writer, as a primary source, is a benchmark for the aesthetic maturity of the writer, but also for the literary and social context in which he creates; (2) The reviews and impressions of the literary columnists, a somewhat narrow mirror that captures the evolution of

* Eseul de față este bazat pe lucrarea *Proza românească din anii 1990 și 2000: între tradiție, modele internaționale și forțele pieței*, scrisă în cadrul proiectului POSDRU *Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate*, cofinanțat de Uniunea Europeană și de Guvernul României.

a writer's work while it also reflects, when we put the reflections together, the evolution of the perception of the work, determined by the aesthetic and ideological mutations in the artistic and in the political society; (3) Literary histories, and political and social histories, that, at least in theory, have the advantage of rising above the work of the writer and the reactions of the literary columnists, capturing panoramic images that span across wider chronological intervals, which will allow us to identify more clear models for aesthetic, ideological, and social movements. In the analysis, I will also follow Nicholas Breban's literary journey the threshold of the Revolution of December 1989.

Keywords: Nicolae Breban, reviews and impressions of literary columnist, the chronology of the work, the Romanian Revolution of 1989, aesthetic models, political and social history, contemporary literary studies

Simpla desfășurare a listei romanelor, volumelor de memorii, de confesiuni, interviuri, eseuri și teatru publicate de Nicolae Breban este impresionantă. Începând cu *Francisca* (București, Editura pentru Literatură, 1965) și trecând prin *În absența stăpânilor* (București, EPL, 1966), *Animale bolnave* (București, Editura Tineretului, 1968), *Îngerul de gips* (București, Editura Cartea Românească, 1973), *Bunavestire* (Iași, Editura Junimea, 1977), *Don Juan* (București, Editura Cartea Românească, 1981), *Drumul la zid* (București, Editura Cartea Românească, 1984) și până la *Pândă și seducție* (București, Editura Fundației Culturale Române, 1991), scris, de fapt, în 1976, Nicolae Breban publică, în medie, un volum o dată la trei ani.

După 1990, scriitorul își va menține, în mod aparent, ritmul de publicare, prin *Elegii parisiene* (Cluj, Editura Dacia, 1992), *Amfitrion* (volumele I-III: *Demonii mărunți*; *Procuratorii*; *Alberta*, București, Editura Du Style, 1994), *Confesiuni violente. Dialoguri cu Constantin Iftime* (București, Editura Du Style, 1994), *Spiritul românesc în fața unei dictaturi* (Iași, Editura Institutul European, 1997), *Riscul în cultură* (Iași, Editura Polirom, 1997), *Ziua și noaptea* (Editura All, 1988), *Stricte amintiri literare* (Cluj, Editura Dacia 2001), *Voința de putere* – al doilea volum al unei tetralogii deschise de romanul *Ziua și noaptea* (Cluj, Editura Dacia, 2001) – și *Sensul vieții* (în patru

volume, *Memorii* I, II, III și IV, Iași, Editura Polirom, 2003, 2004, 2006 și 2007). La o privire mai atentă, observăm o diversificare a genurilor: Nicolae Breban cochetează cu poezia și eseu, cu interviul și cu volumele de memorii. Pe terenul romanului revine doar de două ori, prin trilogia *Amfitrion* și prin seria (tetralogia) deschisă de romanul *Ziua și noaptea*. Cel puțin o parte a acestei producții editoriale de după 1990 reflectă și adună activitatea publicistică și polemică intensă a lui Nicolae Breban.

Pentru a înțelege această evoluție, care aduce, aparent, o sporire cantitativă a numărului de publicații de după 1990, trebuie să răspundem la o întrebare esențială: atunci când ne raportăm la temele fundamentale ale lui Nicolae Breban, avem de-a face, în ultimele două decenii și jumătate, cu o evoluție în ceea ce privește abordarea lor sau cu o involuție?

Pentru a răspunde la această întrebare, voi trece în revistă câteva repere importante ale receptării critice a romanelor, eseurilor și publicisticii lui Nicolae Breban.

I. Receptarea critică

I.1 *Francisca* – debutul în roman

În romanul de debut al lui Nicolae Breban, *Francisca*, criticii au văzut exercițiul unui autor încă neexperimentat și naiv. „*Francisca* este un

roman atât de rău conceput și scris [...], în care naratorul știe dinainte totul despre personajele sale, vede în întuneric și prin veșmintele acestor personaje”¹, scria I. Negoîtescu. *Francisca* rămâne „exercițiul unui artist încă neexperimentat și naiv”².

Mircea Iorgulescu observă, totuși, că, prin *Francisca*, Nicolae Breban introduce un concept nou de roman, pe care, mai devreme sau mai târziu, critica a ajuns să-l descrie corect: „Era în 1965, era spre toamnă. În librării [...] un gros roman de aproape 600 de pagini: *Francisca* de Nicolae Breban. Volum de debut, tiraj desigur mic față de cărțile autorilor consacrați: numai 12.140 de exemplare «broșate» – se menționează în caseta tehnică. [...] Nicolae Breban va fi socotit întâiul romancier al noului val de prozatori – 1965. [...] El aduce, de la prima carte, o lume nouă în proza românească și deopotrivă un concept nou de roman, pe care, mai devreme sau mai târziu, critica l-a descoperit și l-a descris corect și aplicat”³.

În altă parte, Mircea Iorgulescu descrie mecanismul prin care personajele lui Nicolae Breban își pierd individualitatea. Ele se dezindividualizează sub înrâurirea vieții sociale și a ritmurilor vieții; personalitatea eroilor din *Francisca* și din următoarele romane ale lui Nicolae Breban se pierde prin exces: „Existența personajelor lui Nicolae Breban din romanul *Francisca*, prima sa carte, este înrâurită într-o

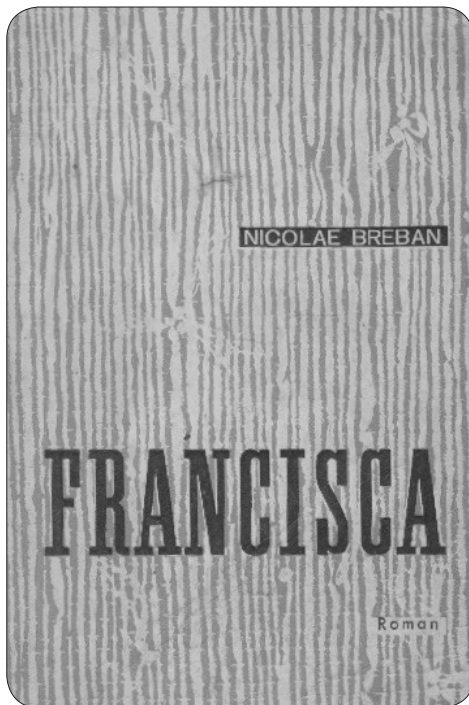
asemenea măsură de evenimente, de istorie și de ritmurile vieții sociale, încât ele încetează de a mai fi individualități. Scriitorul creează tipuri: delimitarea categorială acționează cu atâta putere, încât conștiinței noastre se impun muncitorul Cupșa, activistul Chilian, afaceristul Mănescu, îndrăgostitul Petrașcu, copilul Herbert, bătrânul Constantinescu, bovarica E.B. (nu sunt acestea chiar inițialele numelui

eroinei lui Flaubert?!) din *În absența stăpânilor*, predicatorul Krinitzk, ucigașul Miola, adolescentul Paul (din *Animale bolnave*), intelectualul Ovidiu Minda (din *Îngerul de gips*). [...] Are loc, așadar, o dezindividualizare «în sus», ieșită ori smulsă din cadrele firești, personalitatea eroilor lui Nicolae Breban se pierde prin exces, este anihilată printr-o «dezvoltare» explozivă, printr-o «înflorire» violentă; la tip se ajunge printr-o evoluție în sensul depășirii tiparelor caracterologice, scriitorul înfăptuind astfel o mică re-

voluție estetică, nu singura totuși propusă de romanele sale”⁴.

Eugen Simion observa că *Francisca* impune o vocație de romancier obsedat de câteva teme: „Una este, de exemplu, tema cuplurilor”⁵.

Eugen Negrici îi atribuie lui Nicolae Breban meritul de a face loc, pentru prima oară în mod consecvent, în romanul românesc postbelic, introspecției și analizei psihologice: „Nicolae Breban face, pentru prima oară în chip consecvent, loc în romanul postbelic



¹ I. Negoîtescu, *Însemnări critice*, Cluj, Editura Dacia, 1970, p. 236.

² *Idem*, p. 254.

³ Mircea Iorgulescu, *Prezent*, București, Editura Cartea Românească, 1985, p. 193.

⁴ Mircea Iorgulescu, *Al doilea rond*, București, Editura Cartea Românească, 1976, p. 222-223.

⁵ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, București, Editura Cartea Românească, 1974, p. 466-484.



introspecției și analizei psihologice, adesea blamate de critica inchizitorială a anilor '50 ca tentație rușinoasă și regretabilă a scriitorului. Prozele sale urmează traseul de la tipic la excepțional⁶.

Nicolae Breban nu se arată, în *Francisca* – așa cum nu se va arăta nici în următoarele sale romane –, preocupat de înnoirea mijloacelor artistice. În schimb, prozatorul este preocupat de psihologia abisală, de coborârea spre abisurile sufletești în analiza cuplurilor: „Impasibil, cum va fi mereu, față de vorbe, zvonuri și mode, prozatorul nu pare obsedat de chestiunea reînnoirii mijloacelor artistice – la ordinea zilei la jumătatea anilor '60, când ajung la noi ecourile obosite ale «noului roman». El dă cuvântul – pe sute de pagini – Franciscăi (felceriță într-o uzină) să-și împărtășească prietenului și activistului Chilian amintirile ei de fapt de 20 de ani, nemilos de lucidă și care

a reușit să se desprindă de mediul ardelenesc și de clasa ei, evident, în «descompunere» (burghezia de provincie). [...] De pe acum Breban găsește satisfacții și căi îmbietoare de coborâre spre abisurile sufletești în analiza cuplurilor⁷.

Marian Popa afirmă despre *Francisca*, la aproape patru decenii de la debutul lui Nicolae Breban, că ar fi un roman „pe linie de partid”. Romanul ar răspunde cerințelor ideopolitice ale epocii prin „alegerea unor cazuri extreme de reciclări umane și umaniste în folosul edificării socialismului: pe de o parte, ale descendenților «foștilor», pe de altă parte, ale exponenților anonimi și marginali ai țărănimii⁸”.

Observăm, așadar, încă de la primul roman, două polarități ale discursului critic: pe de o parte, romanul este foarte prost construit, este exercițiul unui scriitor naiv, noutatea la nivelul mijloacelor artistice este nulă, personajele nu sunt individualități, prozatorul își înecă personajele – și romanul – în excese. Pe de altă parte, *Francisca* are meritul de a face loc, pentru prima dată în romanul românesc postbelic, analizei psihologice și propune o nouă formulă; cu toate scăderile ei, această formulă are meritul noutății.

Aceleași observații – și aceleași polarități – le vom întâlni în majoritatea analizelor, pentru toate romanele lui Nicolae Breban. De multe ori, cele două polarități vor fi pregnant reprezentate în discursul aceluiași critic: e vizibil faptul că, în anii 1960-1980, critica se arată vizibil iritată de numeroasele scăderi ale romanelor lui Nicolae Breban și, în ciuda acestui fapt, este gata să le recunoască anumite merite. De unde provine această generozitate? Am văzut o explicație la Eugen Negrici: introspecția și analiza psihologică – procedee de bază ale lui Nicolae Breban – erau adesea blamate de „critica inchizitorială a anilor '50” ca „tentație rușinoasă și regretabilă a scriitorului”.

⁶ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, București, Editura Fundației Pro, 2002, p. 210.

⁷ Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 211.

⁸ Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, București, Editura Semne, 2009, p. 664.

Proza lui Nicolae Breban trebuie, așadar, apărată deoarece ea reprezintă un punct de rezistență în fața „criticii inchizitoriale”.

I.2. Setea neistovită de bărbăție

Mircea Martin ironiza, în 1969, formula epică a lui Nicolae Breban, arătând că singurul lucru necesar pentru ca ea să fie „acreditată” este acela ca scriitorul să o repete. „Într-o vreme în care știm din ce în ce mai puțin ce înseamnă un roman, cred că putem integra fără remușcări formula epică oferită de Nicolae Breban, recunoscând, cu autoironie implicită, că e suficient ca autorul să o repete pentru a o acredita definitiv”⁹.

Setea neistovită de bărbăție este, după Mircea Martin, principalul mobil al eroilor lui N. Breban: „În absența stăpânilor se vedește a fi, așadar, tensiune permanentă, din unghiuri și de pe poziții diferite, spre o categorie umană privilegiată, având vocația supremației și fascinația puterii. «Energile» pe care le adună atâția dintre eroii lui Breban vin din această sete neistovită de «bărbăție». Concept generos, în care ne place să vedem, dincolo de o biologie robustă, și o anumită atitudine față de destin”¹⁰.

„Stăpânii” sunt cei care își iau în mână frâiele propriului destin, cei care colaborează cu propriul destin și nu-l recunosc decât în măsura în care-l modifică. „Ei sunt – scrie Mircea Martin – învingătorii din toate timpurile pentru care soarta înseamnă voință și libertate de acțiune, cei cărora parcă nu li s-a «dat» un destin, ci ei înșiși l-au inaugurat, așa cum vorbele, invocând cu credință faptele, le pot anticipa și chiar instaura. Dezideratul pur devine realitate și terapeutica acestui miracol e energia, adică ardoarea propriului destin”¹¹.

Insuficiența epică a romanului este semnalată, prompt, de Mircea Martin; totuși, în buna tradiție a „criticii elitiste” a anilor 1960-1980, criticul e gata să găsească, tot el, scuze scriitorului în care vede un anumit potențial – iar scuzele merg până la a „inventa” cartea (absentă): „Romanul lui Breban se desfășoară în afara subiectului propriu-zis, insuficiența lui epică fiind compensată de o viziune categorială, de unde și posibilitatea speculației critice de a «inventa» cartea într-un gest solidar cu comentariul întotdeauna excesiv al autorului”¹².

Romanul este calificat drept unul didactic, în orice caz, „irezistibil” eseistic, cu o anumită deschidere lirică (marcată drept un element pozitiv): „Un roman aproape didactic prin interesul pentru omul abstract, exemplar, și prin aplecarea irezistibilă spre eseu, dacă eseul însuși nu ar sfârși în «poezie»”¹³.

Eugen Simion consideră că *În absența stăpânilor* nu este, propriu-zis, un roman, că nu are minima coerență internă care să-i permită să se „califice” drept roman: „În absența stăpânilor, a doua carte a lui N. Breban (1966), nu e propriu-zis un roman și precizarea de pe copertă derutează. Ce legătură poate fi între cele trei secvențe ale cărții: *Bătrâni, Femei, Copii*, decât aceea a mijloacelor de analiză a câtorva identități psihologice (bunica doamnei Iamandi și E.B., E.B. și Herbert)?! Citind însă totul fără prejudecăți, constăți că, sub diverse chipuri, obiectul analizei e același, că o realitate morală particulară îl obsedează pe autor, că, în fine, aceeași temă revine în toată narațiunea”¹⁴.

I.3. Variațiuni pe aceeași temă

Romanele lui Nicolae Breban sunt, arată Valeriu Cristea, variațiuni minime pe aceeași

⁹ Mircea Martin, *Generație și creație*, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 105.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Mircea Martin, *op. cit.*, p. 106.

¹³ Mircea Martin, *op. cit.*, p. 109.

¹⁴ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 311.

temă, născute „din pasta aceleiași obsesii”: „Romanele lui Nicolae Breban sunt [...] variațiuni minime pe aceeași temă. Având coordonate identice, ele par mai degrabă subdiviziuni enorme, născute din pasta aceleiași obsesii, ale unei narațiuni orbitale, rotindu-se în jurul unui punct fix, care este o idee. Dar o idee organică”.¹⁵ Organicitatea obsesiei – și a ideii – l-ar așeza pe Nicolae Breban deasupra generației sale: „În aceasta constă, de altfel, superioritatea lui Nicolae Breban față de mulți dintre tinerii săi colegi care vântură ideile ca pleava, dar nu se aleg până la urmă (și cititorul pe lângă ei) cu mai nimic. Printre atâtea mimi, crispați de veleitate, printre atâtea măști cu strâmbături de groază puerile și plăgi de machiaj, iată un obraz marcat cu adevărat de fixații. Ca să înțelegem proza lui Nicolae Breban, de o robustă monotonie, trebuie să ne referim la obsesia ei centrală”.¹⁶

Pentru autorul romanelor *Francisca*, *În absența stăpânilor*, *Animale bolnave*, care formează împreună „trilogia aceleiași obsesii”, universul se reduce la interacțiunea sau suprapunerea unor raporturi de forță. Virilitatea și pasivitatea sunt cele două polarități (singurele două polarități) ale cosmosului: „Cosmosul lui Nicolae Breban este de o simplitate naivă, amintind imaginile despre lume ale primilor filozofi. Două elemente, două «principii», masculinul și femininul, produc și susțin, prin confruntare, toată dinamica relațiilor interumane. Fiecare om are, în viziunea romancierului, o încărcătură de virilitate sau de pasivitate, încărcătură care își poate schimba, ca electricitatea, semnul de la un cuplu la altul”.¹⁷

Asemenea cavalerilor rătăcitori, eroii lui Nicolae Breban văd un rival în oricine

le iese în cale – arată Valeriu Cristea. Când cineva are ca unic reper al validării de sine puterea, confruntarea cu toți cei din jur este inevitabilă: „[Eroii romanelor lui Nicolae Breban] vor imediat să se convingă că ei sunt «mai tari», să-și creeze o poziție de forță. [...] Ca într-un ev mediu întunecat, în proza lui Nicolae Breban o ierarhie strictă leagă și desparte personajele”.¹⁸

Tocmai această obsesie a forței îi face, însă, pe eroii lui Nicolae Breban niște veșnici adolescenți și-l transformă, în cele din urmă, și pe prozator într-un adolescent întârziat. „Obsesia forței, a tranșării hotărâte, dorința de a fi cel «mai tare», de a prevala, de a domina, de a sfida prin insensibilitate, într-un cuvânt dorul de împlinire virilă, setea prestigiului masculin nu sunt caracteristice în cel mai înalt grad tocmai adolescenței? Ca și personajul său, Paul, Nicolae Breban este un «veșnic adolescent». Dar o literatură a «celor tari» noi credem că nici nu este cu puțință, fiind fără obiect.”¹⁹

Maturitatea rămâne în proza lui Nicolae Breban un etern miraj; în realitate, atât eroii, cât și proza sunt condamnați la o veșnică adolescență: „Mirajul maturității traversează întreaga proză a lui Nicolae Breban, populată de personaje care rămân, într-un fel, niște veșnici adolescenți. [...] Cu unele excepții, eroii lui Nicolae Breban se desfac cu dificultate, chinuitor, din adolescență, vârstă care, în cazul lor, tinde în chip tiranic să se prelungească, să supraviețuiască termenului ei biologic”.²⁰

I.4. Aspectul politic

Eugen Simion observă că *Animale bolnave*, cel de-al treilea roman al lui Nicolae Breban, suferă în continuare de un exces de eseism și

¹⁵ Valeriu Cristea, *Domeniul criticii*, București, Editura Cartea Românească, 1975, p. 202.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Idem*, p. 203.

¹⁹ *Idem*, p. 204.

²⁰ *Idem*, p. 207-208.

că scriitorul n-a dobândit știința conciziei și nici arta de a-și stăpâni fraza: „Îi lipsește lui N. Breban, deocamdată, ceea ce un mare scriitor numea știința elipsei necesare, știința conciziei și arta de a-și stăpâni fraza [...]. *Animale bolnave* suferă de o dilatare a frazei, de un exces de eseism ce împiedică ochiul să urmărească ideea mare a cărții și desfacerea ei în țesătura narațiunii până la nervurile cele mai fine”²¹

Liviu Petrescu crede că, în anumite părți, romanul *Animale bolnave* atinge un punct de vârf al literaturii contemporane, în planul fluxului psihologic: „*Animale bolnave* este cea mai importantă realizare a literaturii contemporane în planul fluxului psihologic, dar numai în parte, în spațiul care i se rezervă lui Paul Suceurdeanu”²²

Eugen Negrici este de părere că *Animale bolnave* reprezintă un punct de hotar în creația lui Nicolae Breban și identifică o sursă a interesului prozatorului pentru singular și psihologic în Dostoievski: „Scriind *Animale bolnave* (1968) – punct de hotar în creația lui –, Nicolae Breban se va dovedi preocupat nu atât de tipic, cât de excepțional. Îndoindu-se de posibilitatea unor clasificări de orice natură în aria umanului, N. Breban anunță părăsirea acestei convenții. Dacă luăm în considerare interesul pe care îl arată pentru *singular* și *psihologic*, modelul nu poate fi decât Dostoievski”²³

Monica Lovinescu se arată, în cronica citită la Europa Liberă pe 10 iunie 1969, foarte

rezervată față de romanul *Animale bolnave*. Ea le reproșează criticilor care scriu despre carte acumularea de referințe nepotrivite – și compararea (nesusținută de materia romanului) a lui Nicolae Breban cu Kafka. „S-ar spune că la București cronicarii și chiar criticii au fost cuprinși de un adevărat delir interpretativ pentru a vorbi despre *Animale bolnave* de Nicolae Breban. Nu numai entuziasmul izbește

prin quasi-generalizarea lui. La urma urmei, această carte, nu impecabil scrisă, relevă totuși un romancier de o vână remarcabilă și deci elogiile se pot, până la un punct, justifica. Ceea ce nu se justifică însă deloc este acumularea de referințe nepotrivite. Și mai ales aceea la Kafka. Misterul lui Kafka e de natură conceptuală, e ca o schemă abstractă, un etern castel al noțiunilor în care nu se intră, din care nu se iese. Ce poate avea el comun cu misterul nutrit de un fel de sevă elementală din *Animale bolnave*?”²⁴

Trei luni mai târziu, vorbind despre Congresul al X-lea al PCR, Monica Lovinescu îi va reproșa, tranșant, lui Nicolae Breban atitudinea duplicitară și statutul de membru în Comitetul Central: „Cum poate, de pildă, Nicolae Breban, ajuns în Comitetul Central, să scrie fraze ca acestea: «Sarcina noastră este de a crea o artă care să răspundă într-un grad cât mai înalt cerințelor partidului și poporului nostru, o artă care să se situeze pe cele mai înalte culmi ale măiestriei contemporane», când cerneala atâtor be-



²¹ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 230.

²² Liviu Petrescu, „Romanul psihologic”, în *România literară*, nr. 7/1971.

²³ Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 213.

²⁴ Monica Lovinescu, *Unde scurte*, vol. I, București, Editura Humanitas, 1990, p. 363.

niuci succesivi s-a vărsat pentru exact aceeași formulă?”²⁵

E o atitudine care nu poate avea decât o singură consecință: pierderea identității – și a credibilității – ca scriitor: „E totuși imposibil să fii cu Dostoievski în volum și cu beniucismele la tribuna de partid. Nu salvezi nici țara și, în schimb, te pierzi, sigur, pe tine. Și lucrul acesta nu-l privește numai și numai pe Nicolae Breban”.²⁶

Aspectul politic este unul important și nu poate fi lăsat în afara acestei discuții. Contextul creează scriitorul și contextul creează personajul Nicolae Breban, așa cum este el reflectat în diversele istorii literare.

Marian Popa observă, în *Istoria... sa*, că remarcabilă, în *Animale bolnave*, este „capacitatea de monografiere sociopatică”: „Remarcabilă aici este tocmai capacitatea de monografiere sociopatică. Pe de o parte, sociopatul este amoral, activ, definit de volițional; el deranjează societatea, trece peste cadavre, folosește ideologiile, religiile, ideile, modelele, este impermeabil în receptarea valorilor străine fixației sale, nu participă la eforturile colective, pe care, totuși, le poate exploata și chiar specula; rece, fără compasiune, fără rușine, sentimentul onoarei, regret, muștrări de conștiință, el își are un opus în psihopatul fără voință, fără rezistență la influența exterioară, anormal indecis și la dispoziția altuia, dispus la cucerire sau seducție, lipsit de scopuri proprii în viață, deficitar în privința «conținutului interior», fără atitudini ferme, căzând dacă este abandonat. Aceste două tipuri de disociabili și asociabili descrise de orice psihopatologie sunt personajele fundamentale în proza lui Breban, el însuși unul cu voință de sociopat evoluat al anilor '70”.²⁷

Foarte malițios, același critic speculează că apariția romanului *Animale bolnave* ar reprezenta un punct hotărâtor în ascensiunea socială și politică a prozatorului: „După *Animale bolnave* (care are o nouă ediție în 1969), Nicolae Breban este un om aranjat și sub raport politic, fapt remarcabil în măsura în care ascensiunea sa bruscă nu este justificabilă câtuși de puțin prin mesajul cărților sale și nici prin merite activistice în viața publică. [...] Este mișcat în tot ce întreprinde de un complex de superioritate care mai este arogat, dar cu modestie, în felul lui, de Dumitru Popescu, ideologul momentan care-l agreează”.²⁸

I.5. *Îngerul de gips* – analiză psihologică și tezism

Romanul *Îngerul de gips* nu aduce, după Eugen Simion, nimic nou în proza lui Breban: „Stilul rămâne neschimbat în *Îngerul de gips*, unde epicul este și mai mult absorbit de analiză”.²⁹

Analiza psihologică este incoerentă și confuză, romancierul „intră greu în subiect și realizează totul în mod neplăcut și greoi”: „Analiza, în *Îngerul de gips*, este incoerentă, confuză, mai ales la început, și pentru a ajunge la materia propriu-zisă a romanului trebuie să treci prin spațiul de 100 de pagini cam prolix, cu trei-patru determinări pentru aceeași nuanță. N. Breban intră greu în subiect (autorul, ca și personajele, realizează totul «neplăcut și greoi»), demersul său epic este lent și propune o acumulare de detalii de același plan. Însă de la un punct amănuntele nu mai împiedică analiza psihologică și textul capătă o remarcabilă densitate”.³⁰

²⁵ Monica Lovinescu, *op. cit.*, p. 370.

²⁶ *Idem*, p. 372.

²⁷ Marian Popa, *op. cit.*, p. 669.

²⁸ *Idem*, p. 771.

²⁹ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 320.

³⁰ *Ibidem*, p. 328.

Zona abisală este zona predilectă în care se mișcă și locuiesc personajele lui Breban: „Acolo jos, adică în zona în care se trăiește după alte legi decât acelea ale existenței normale, în zona fascinantă și distrugătoare a adâncurilor – aici se mișcă personajele lui N. Breban”.³¹

Eugen Negrici crede că *Îngerul de gips* confirmă capacitatea lui N. Breban de a scoate la lumină părțile ascunse ale psihicului omenesc: „*Îngerul de gips* (1973) confirmă capacitatea lui Breban de a revela partea ascunsă a psihicului omenesc, de a aduce la suprafață tenebrele sufletului mascate de automatisme sau de comportamente cotidiene normale. [...] Momentul Mia Fabian este momentul maturizării eroului, al renunțării la masca superiorității sale întemeiate pe ignorarea de sine: el a avut curajul ca, prin înjosire (din nou Dostoievski) și prin bălăcirea în apele murdare ale vieții, să-și cunoască slăbiciunile și voluptățile trăirii autentice. Curajul să înfrunte adevărul. Motoul cărții, un citat din *Ecce homo* de Nietzsche, își găsește justificarea în roman: «Cât adevăr suportă, cât adevăr îndrăznește un spirit?»”³².

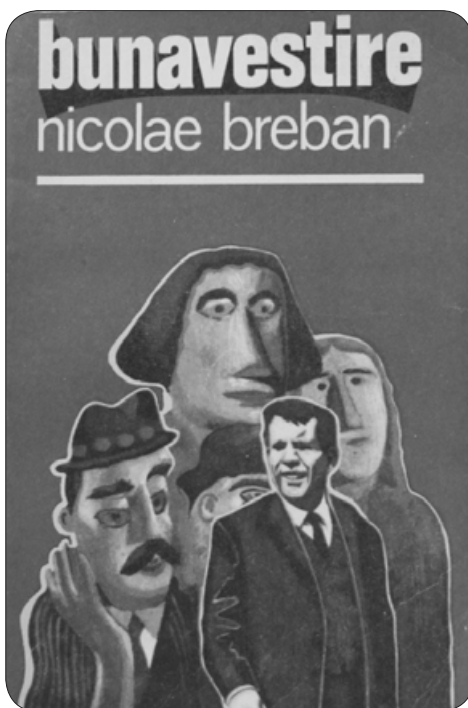
Ceea ce deranjează, în roman, este senzația de tezism: „Ne întrebăm, sub această incidență, dacă țesătura bogată de fapte, observații realiste, numeroasele personaje excelent creionate reușesc să atenueze senzația de tezism, de efort prea mare de susținere a unei schelării teoretice”.³³

I.6. *Bunavestire*: cel mai valoros roman al lui Nicolae Breban

Nicolae Manolescu vede, în *Bunavestire*, o utopie negativă și o ilustrare complexă, la nivelul marii literaturi europene, a „apocalipsului mic-burghez”. „Utopie negativă, ca acelea ale lui Butler sau Orwell, înrudită cu viziunea argheziană din *Cimitirul Buna-Vestire*, romanul lui Nicolae Breban nu rămâne la ilustrarea simplă a unei teze. Nu e nici satiră, nici, cu atât mai puțin, o apologie. În întreaga literatură modernă există puține imagini atât de complexe ale apocalipsului mic-burghez.”³⁴

Romanul surprinde etapele emergente ale unei religii totalitare menite să elimine umanismul burghez; o asemenea religie își extrage adepții aproape exclusiv din pătura micii burghezii din provincie: „Provincia constituie

simbolul acestui univers feudal sui-generis, avanpostul unei religii totalitare, care urmărește să lichideze egalitatea, democrația și celelalte «vestigii» ale ideologiei burgheze renaștentiste. Mica burghezie este instrumentul și forța conducătoare a acestei noi ordini spirituale care erodează toate valorile umaniste și care-și găsește echivalentul social-istoric concret în nazism și în atâtea orânduiri totalitare care fac specificul secolului XX. Un om nou, un pur *homo politicus* se naște din această eroziune catastrofală.”³⁵



³¹ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 323.

³² Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 214.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. III, București, Editura Minerva, 1983, p. 212.

³⁵ *Ibid.*



Raporturile de putere sunt și raporturi de putere politică, iar puterea pură este, în fond, pentru Nicolae Breban, puterea politică.

Într-o altă cronică, Nicolae Manolescu numește *Bunavestire* „un roman excepțional”: „Un roman excepțional este *Bunavestire* al lui Nicolae Breban. Dens, de mari viziuni satirice, scris cu vervă, sarcastic, grotesc, stilistic inepuizabil și original”.³⁶ Printre modelele scriitorului, cronicarul îi identifică pe Musil, Canetti și Hesse.

Mircea Cărtărescu va vedea, aproape 30 de ani mai târziu, în *Bunavestire* un protoroman postmodern și „o meditație profundă despre fractură”: „*Bunavestire*, inspirată, semnificativ, în întregime din gândirea lui Nietzsche, este un roman care poartă în miezul lui o problemă postmodernă. Nu este o carte fracturată, ci o profundă meditație

despre fractură. Arbitrarul, hazardul, discontinuitatea, indeterminarea sunt privite aici nu ca niște defecte ale unei lumi sau ale unei cărți, ci ca niște date necesare, poate chiar definitorii. Orice bunăvestire, orice intervenție în lume a minunii, a îngerului, a unei chemări, fie și interioare, este un punct de discontinuitate, este o fractură în ordinea lucrurilor”.³⁷

Aproape de speculațiile lui Mircea Cărtărescu, Radu G. Țeposu identifică, la rândul său, în *Bunavestire*, „o parabolă satirică”: „*Bunavestire* este o parabolă satirică [...], un tratat de retorică aplicată, o parodie a stilurilor, după modelul lui Joyce (*Ulysses*), prin [...] permutarea verosimilului la nivelul discursului narativ – care produce verosimilul prin retorică”.³⁸

Nicolae Steinhardt plasează sorgintea ideatică a romanului în triumghiul Nietzsche – Gide – Alfred Adler. „Mihai Farca făurește o soteriologie maniheistă – amestec de Nietzsche, Gide și Alfred Adler – inversă, întemeiată nu pe dragoste, ci pe dispreț, strategie și sete de stăpânire”.³⁹

1.7. Sub semnul culorilor sumbre

O observație interesantă a lui Valeriu Cristea este aceea că romanele lui Nicolae Breban stau – asemenea unei mari părți a prozei românești – sub semnul culorilor sumbre. Culorile luminoase, complementare nu sunt cunoscute prozatorilor români. „Născut în 1860, în epoca de afirmare a naturalismului pe plan european, romanul românesc a fost puternic marcat de această coincidență. Una din ursitoarele sale a venit pare-se de la Medan... Sarcina lui de viitor este de a crea culorile luminoase, complementare, refăcând astfel spectrul cromatic complet al existenței.”⁴⁰

³⁶ Nicolae Manolescu, „Bunavestire”, în *România literară*, nr. 24/1977.

³⁷ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas, 1999, p. 332.

³⁸ Radu G. Țeposu, *Viața și opiniile personajelor*, București, Editura Cartea Românească, 1983, p. 172.

³⁹ Nicolae Steinhardt, *Incertitudini literare*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, p. 267.

⁴⁰ Valeriu Cristea, *op.cit.*, p. 207.

Aceeași observație este reluată și nuanțată de Nicolae Manolescu: „Consecvent tradiției literare autohtone, în care eroii întunecați, violenți și rapaci sunt mai numeroși decât opușii lor, Nicolae Breban nu ar acorda nicio atenție laturii pozitive și luminoase a omului. [...] «Totul îmbracă aspectul unei înțeleștări zoologice», conchide Valeriu Cristea, după al doilea roman al autorului. Afirmția se dovedește valabilă și pentru următoarele patru. Aceste romane nu transcend doar psihologicul, ci și moralul. Domeniul conflictelor este biologic. Politicul însuși apare ca o variantă a biologicului. De aici nu decurge însă o înfirmare estetică, dar o puternică originalitate. Și ea constă în capacitatea romancierului de a zugrăvi umanul în *corporalitatea* lui. [...] Spațiul brebanian seamănă cu un labirint suprapopulat. O trivialitate promiscuă se înstăpânește în casele cu mulți chiriași (dostoievskienele case de raport), în camere și bucătării sordide, pe străzile pe care o lume amestecată se revarsă și debordează”.⁴¹

Valeriu Cristea îi reproșează lui Nicolae Breban și „cruzimea viziunii”, faptul că recunoaște, din toată paleta de manifestare a omenescului, doar o „unilateralitate profundă”⁴². Nicolae Breban este, după Valeriu Cristea, creatorul unui om unidimensional, al unui unic tip de personaj.

I.8. O frenezie a deformării

Cornel Ungureanu leagă succesul romancierului Nicolae Breban de contextul literar al „liberalizării” culturale din 1965 și de contextul generației – predominant poetice – a „șaizeciștilor”: „Succesul fulgerător al lui Nicolae Breban nu poate și nici nu trebuie dezlipit de momen-

tul literar 1965; o generație de povestitori și de poeți avea nevoie de un romancier pentru a consacra definitiv strălucitoarea ei apariție în literatura română. Nu de un romancier făcut prin extinderea narațiunilor [...]; de un autor înzestrat nu cu talent de povestitor, ci cu vocație de romancier”.⁴³

Tema marilor familii care dezvoltă raporturi de vasalitate clară și o rară capacitate de disimulare, de mascare a adevărului este, după Cornel Ungureanu, una dintre temele dominante ale lui Nicolae Breban: „Există în cărțile lui Breban un îndrăgostit etern, precum Gherman în *Îngerul de gips* sau Gașpar în *Animale bolnave*, cu mare rol în definirea raporturilor stăpân-victimă, agresor-victimă, raporturi care îl interesează cu prisosință pe autor. O temă brebaniană ar fi deci aceea a marilor familii, a acelor familii care asigură o capacitate de reprezentare socială optimă, care dezvoltă raporturi de vasalitate clară, stări conflictuale puternice și, mai ales, o rară capacitate de disimulare: de mascare a adevărului”.⁴⁴

Capacitatea de a realiza sau de a nu realiza o familie este definitorie pentru personajele lui Nicolae Breban: „Trecem, în cărțile lui Nicolae Breban, de la o familie la alta: am spune că personajele lui Breban mereu obsedate – preocupate – de reprezentarea socială a lor se justifică, se definesc, se verifică prin capacitatea lor de a realiza sau de a nu realiza o familie”.⁴⁵

Romancierul trăiește, crede Cornel Ungureanu, o „frenezie a deformării”, în spirit naturalist: „Deformările «naturaliste» fac parte din stilul său curent de lucru: în absența rațiunii se nasc monștri; în absența rațiunii ființele devin «animale bolnave». Analist al stărilor de abdicare ale rațiunii și ale raționalului, el este un analist al «stărilor trupului», al felului în care omul face corp

⁴¹ Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 213.

⁴² Valeriu Cristea, *Interpretări critice*, București, Editura Cartea Românească, 1970, p. 93.

⁴³ Cornel Ungureanu, *Imediata noastră apropiere*, vol. I, Timișoara, Editura Facla, 1980, p. 255.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibidem*, p. 256.

comun cu Lumea, a felului în care el încearcă să se integreze în Tot”.⁴⁶

Frenezia deformării ar fi îndeaproape legată de o „moralitate a barocului”: „La toate nivelurile, romanele lui Nicolae Breban afirmă structuri ale barocului, ilustrând, poate, și «morală» acestui stil”.⁴⁷

I.9. *Don Juan* și marea temă a lui Nicolae Breban

Marin Sorescu vede în *Don Juan* un mozaic de demonstrații – altfel spus, un nou roman tezist: „*Don Juan* al lui Nicolae Breban, ca și celelalte, este un mozaic de demonstrații. Puțini sunt prozatorii noștri care să posede într-un asemenea grad organul ideii, al contemplării abstracte, al asocierii și disocierii. E unul dintre scriitorii cei mai lipsiți de complexe în fața marilor probleme, cu voința vizibilă, uneori *prea* vizibilă, de-a face proză, nu balcanică sau sud-est-europeană, ci central europeană, central planetară”.⁴⁸

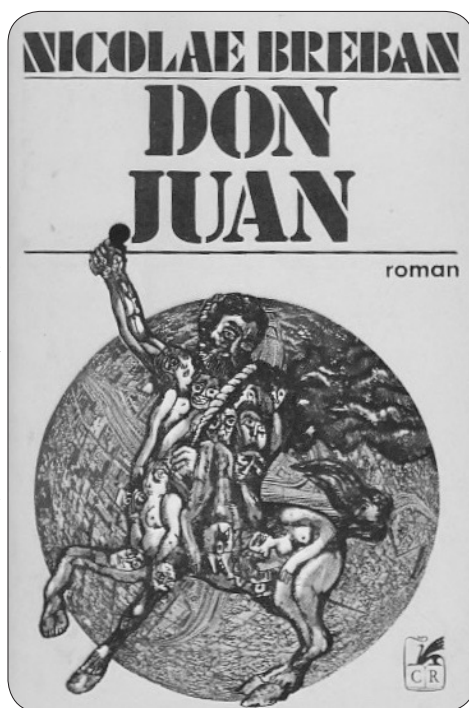
Marin Sorescu realizează și un proiect (ironic) al romancierului – care și-ar alege modelele doar dintre marii maeștri: Thomas Mann, Tolstoi, Dostoievski: „Când se compară singur cu Thomas Mann, Tolstoi și Dostoievski nu glumește. A învățat, într-adevăr, de la ei (a știut să-și aleagă maeștrii!), i-a adâncit «poate mai mult decât trebuie», cum se spunea în epocă despre Joyce, le-a intuit «lipsurile» și, oricum... e mai tânăr

cu 50-60-100 de ani, nu-i așa? Și, oricum, are o mulțime de cărți nescrise în față. Să ne înțelegem: se compară cu marii maeștri ai lumii pentru a-i umili”.⁴⁹

În același capitol, Marin Sorescu punctează, fără ezitare, defectele prozei lui Nicolae Breban și include caracterul liric al acesteia la capitolul defecte: „Fraza lungă, în falduri, iar, la nivel de eroi, o nestăvilă tendință de lungire, vreau să spun de analiză. Terminându-i cărțile, te întrebi, chiar cu părere de rău, de ce s-au terminat? Romanul mai putea continua. Câteodată: mai putea continua oricât. Un reproș deci: o structură fragilă, mai precis: nu îndeajuns de puternică

osatura obiectivă a acțiunii. Iar ca o mică boală (există și altele mai mari) caracterul mai degrabă liric”.⁵⁰

În sfârșit, marea temă a întregii literaturi brebaniene ar fi, după Marin Sorescu, chiar Nicolae Breban: „Romanele sale prezintă, toate, la diferite niveluri artistice, același spectru al unei subiectivități supradimensionate. Simplificând, am putea spune că marea temă a literaturii sale e chiar el – și această temă se poate circumscrie c-o formulă fericită a unui înaintaș bănațean: «ăl mai tare om din lume»”.⁵¹



I.10. Maeștrii interbelici ai lui Nicolae Breban

O opinie în prelungirea celei a lui Marin Sorescu exprimă și Marin Mincu – *Don Juan* și

⁴⁶ *Ibid.*, p. 258.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 261.

⁴⁸ Marin Sorescu, *Ușor cu pianul pe scări*, București, Editura Cartea Românească, 1985, p. 178.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 174.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 180.

⁵¹ *Ibidem*.

Grobei n-ar fi decât ipostaze hiperbolizate ale eului auctorial: „Este vorba de o continuitate polemică, desigur [cu scriitori precum Hortensia Papadat-Bengescu și Gib Mihăescu, *n.m.*], pornită prin voința competitivă de a da o replică profundă celor mai vizibile realizări ce-l preced; «stăpânii absenți», «animalele bolnave», «îngerul de gips», Grobei, Don Juan nu sunt decât ipostaze hiperbolizate ale eului, născute din tentativa dramatică de exorcizare a unei instanțe auctoriale excesive. Pentru consumarea scripturală a acestui exces de egocentrism existau două posibilități: una – mai la îndemână – aparținând modalității românești a jurnalului, aduse la rezultate interesante prin Anton Holban și reluată de prozatorii textualiști/textualizanți actuali, cu efecte nu întotdeauna originale; și alta – mai dificilă – impunea investigarea cu metode ce aparțin romanului «obiectiv» a unui material narativ nou. Pe aceasta din urmă o va alege Nicolae Breban, într-un efort susținut de a consolida linia clasică a romanului românesc și de a participa simultan la manifestarea prozei est-europene ce-l are drept maxim exponent recunoscut, acum, pe cehul Milan Kundera»⁵².

Dimensiunea supraomului nietzschean ar fi, în romanele lui Nicolae Breban, una mai mult parodică: „În afară de Dostoievski, s-a vorbit, în cazul lui Nicolae Breban, de dimensiunea supraomului nietzschean, dimensiune totuși mai mult parodică dacă avem în vedere finalitatea grotescă a unor asemenea dezlănțuiri isterice de energii vitale. Excepțiile, câte sunt, par să confirme regula, printr-o motivare ce se înscrie mai exact în zona patologicului decât în aceea a narativității. În această direcție, existau anticipările Hortensiei Papadat-Bengescu și ale lui Gib Mihăescu»⁵³.

Opera lui Nicolae Breban se așază în continuitatea explorărilor începute de Hortensia Papadat-Bengescu și de Gib Mihăescu, la intersecția dintre metoda proustiană și

psihanaliza freudiană: „În această direcție, existau anticipările Hortensiei Papadat-Bengescu și ale lui Gib Mihăescu. Marea prozatoare reușește, prima la noi, să investigheze un material românesc ambiguu – cu vasta sa cohortă de cazuri clinice – obținând efecte remarcabile, printr-o îmbinare inefabilă a metodei tradiționale cu proustianismul, *Rădăcini* reprezentând exemplul cel mai avansat al romanului românesc interbelic. Abia prin Gib Mihăescu, personajul dominator prin masculinitate se repliază către acea reducere, retractilitate, diminuare, slăbire, ambiguizare a potențelor proprii, înregistrându-se diagrama negativă a unor tensionări paroxistice ale trăirii, obținute prin poietica absenței. De aici, acel halou de imposibilitate stranie ce însoțește lectura prozei lui Gib Mihăescu. Este evident pentru orice cititor avizat că, prin romanele sale, Nicolae Breban explorează un filon sugerat *in nuce* de cei doi prozatori și, nu întâmplător, autorul își exprimă de multe ori întreaga admirație pentru «doamna Hortensia Papadat-Bengescu»⁵⁴.

Gabriel Dimisianu recunoaște, la rândul său, proza Hortensiei Papadat-Bengescu printre modelele influente ale romanelor lui Nicolae Breban: „Dostoievski în proiecție universală și Hortensia Papadat-Bengescu în proiecție românească, aceștia sunt marii scriitori în a căror descendență N. Breban se așază, cu deplină îndreptățire și confirmând, de altfel, constatările în același sens ale multor critici care i-au discutat proza»⁵⁵.

Reținem, așadar, cele două modele din literatura română interbelică indicate de Marin Mincu și de Gabriel Dimisianu – Hortensia Papadat-Bengescu (cu numeroasele sale cazuri clinice) și Gib Mihăescu – și apropierea lui Nicolae Breban, cel puțin în privința unor procedee de investigare a materialului românesc, de Milan Kundera. ■

⁵² Marin Mincu, *Textualism și autenticitate*, Constanța, Editura Pontica, 1993, p. 136.

⁵³ *Ibidem*, p. 135.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Gabriel Dimisianu, *Lumea criticului*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000, p. 130-131.

Un cântec de lebădă. Elogiul Mediteranei

Abstract

Seul de față, parte a unui studiu mai amplu consacrat lui Panait Istrati, se oprește asupra ultimelor două cărți ale autorului, *În lumea Mediteranei. Răsărit de soare* (1934) și *În lumea Mediteranei. Apus de soare* (1935), și, implicit, asupra ultimelor peregrinări ale personajului *alter ego* (Adrian Zografi) înaintea plecării sale în Occident. Aventurile orientale ale lui Zografi și ale tovarășilor său pot fi citite ca o contrapondere evazionistă la romanul pierderii iluziilor. Moralistul Istrati amestecă în narațiunea sa notații caracterologice inspirate de proza unui Balzac și sugestii simili-dostoievskiene despre „subterana” sufletului omenesc măcinat de contradicții.

Cuvinte-cheie: Panait Istrati, ciclul autobiografic, Orient, evazionism, proză moralistă, proză picarescă

Cet essay – qui fait partie d’une étude plus ample vouée à l’œuvre et à la biographie de Panait Istrati – porte sur les derniers deux livres de l’auteur, *Méditerranée. Lever du soleil* (1934) et *Méditerranée. Coucher du soleil* (1935), et, y compris, sur les dernières pérégrinations du héros *alter ego* (Adrien Zografhi) avant son départ pour l’Occident. On pourrait lire les aventures orientales de Zografhi et de ses compagnons dans la clé d’un contrepoids du roman de la perte des illusions. Le moraliste Istrati mélange dans sa narration des considérations caractérologiques empruntées à la prose d’un Balzac et des suggestions qui semblent venir de Dostoïevski concernant la «souterraine» de l’âme humaine consumée par toute sorte de contradictions.

Mots-clés: Panait Istrati, Le cycle autobiographique, l’Orient, évasonisme, prose moraliste, prose picaresque

Ultimele două volume din ciclul autobiografic, *În lumea Mediteranei. Răsărit de soare* (1934) și *În lumea Mediteranei. Apus de soare* (1935), reprezintă o contrapondere evazionistă la romanul pierderii iluziilor, urmărind tribulațiile aceluiași Adrian Zografi în cuprinsul unor teritorii „exotice”, departe de Brăila natală, în Egipt sau în Siria (dar și, episodic, în Grecia, la Muntele Athos). Pitorescul atmosferei –

* Lucrare realizată în cadrul Proiectului *Prezervarea și valorificarea patrimoniului literar românesc folosind soluții digitale inteligente pentru extragerea și sistematizarea de cunoștințe* (INTELLIT), PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0821/ Nr 54PCCDI/ 2018.

cu alternanța de fast și de mizerie proprie Alexandriei egiptene sau Damascului – și picarescul narațiunii se împletesc, și de această dată, cu reflecția asupra naturii umane și a efemerității tuturor lucrurilor. Prietenia cu Mihail, rusul enigmatic ce străbate proza lui Istrati de la primele până la cele din urmă volume, cunoaște în aceste ultime două cărți ale autorului nuanțele crepusculului – *Moartea lui Mihail* este, de altfel, una dintre secvențele memorabile ale cărții, alături de istoriile ce-i au ca protagoniști pe Musa ori pe Solomon Klein. Construite modular, din povestiri aparent autonome, conform unei strategii epice abordate de Istrati încă de la debut, cele două volume despre „lumea Mediteranei” au o coerență ce derivă nu numai din atmosferă, ci și din existența unui fir epic urmărit relativ consecvent și respectând o cronologie a preumblărilor lui Zografi – din decembrie 1906 până în decembrie 1913, când, sub impulsul unei „chemări a Apusului”, eroul *alter ego* al lui Istrati se pregătește să plece pentru prima dată la Paris. Oscilând între contemplativitate și spiritul de aventură, Adrian Zografi este un personaj în căutarea unor experiențe inedite, revelatorii pentru ceea ce înseamnă umanitatea profundă, dincolo de orice determinări conjuncturale – etnice, religioase ori politice. Oameni de toate naționalitățile și confesiunile devin personaje în narațiunile lui Zografi, al cărui cosmopolitism trădează nu atât atracția către medii pitorești sau exotice, cât interesul pentru alteritate, în cele mai variate forme ale acesteia¹.

Ultima carte a autorului e scrisă într-o stare de criză permanentizată și de provizorat, între spital, Mănăstirea Neamț și alte locuințe



temporare, în mijlocul unei existențe „mai infernale ca niciodată” – cum i se plânge Istrati unuia dintre prietenii săi, scriitorul olandez A.M. de Jong, într-o scrisoare din 24 iunie 1933: „De o lună, în ciuda interdicțiilor medicale, lucrez șase ore pe zi. Cu 38 de grade febră, condeiul într-o mână, iar cu cealaltă apăsându-mi inima și rugându-mă să se țină bine”². „Respir mereu anevoios și cred că totuși voi crăpa, într-un viitor apropiat, în ciuda pielii mele teribil de argăsite”³ – îi scrie aceluiași A.M. de Jong, un an și ceva mai târziu, când

¹ O observație marginală, dar semnificativă din monografia lui Al. Oprea, *Panait Istrati. Dosar al vieții și al operei* (București, Editura Minerva, 1984), situează această ultimă carte istratiană sub semnul unui „mit mediteraneean promovată de o întreagă literatură, care începe cu Byron și se continuă, în epoca noastră, cu D.H. Lawrence sau Lawrence Durrell – mit ale cărui corespondențe le putem găsi și în literatura română, chiar dacă am cita alături de *Méditerranée. Lever du soleil* doar *Călătorie în Africa* de Vasile Alecsandri (1855)” (vezi cartea citată, p. 332 și urm.).

² Panait Istrati, scrisoare către A.M. de Jong, din 24 iunie 1933, reprodusă în volumul *Panait Istrati în corespondență cu scriitori străini*, ediție, traduceri și note de Alexandru Talex, București, Editura Minerva, 1988, p. 119.

³ Scrisoare din 24 octombrie 1934 adresată lui A.M. de Jong – vezi volumul citat în nota anterioară, p. 136.

cartea – ultima sa carte! – e deja încheiată, așteptând publicarea, în condiții deloc pe placul autorului⁴.

Istrati descrie *În lumea Mediteranei* ca pe „o feerie, fără nici o poveste socializantă”⁵. Afirmatie adevărată doar până la un punct, pentru că subtextul contestatar, revoltat și, în ultimă instanță, politic al acestei „feerii” – sau, mai adecvat, al acestei pledoarii pentru evaziune și pentru ficțiunea salvatoare – se lasă întrevăzut la tot pasul, pentru ca, în finalul celui de-al doilea volum, într-un capitol intitulat *Chemarea Apusului*, să devină explicit. Întâlnim aici, de exemplu, un Adrian Zografi care combate în coloanele publicațiilor de stânga, preocupat, în același timp, de a nu-și pierde independența de opinie și de a nu se vedea înregimentat printre militanții mai mult sau mai puțin onești, mai mult sau mai puțin obedienți – „o biată roțiță a mașinării socialiste”. În *Chemarea Apusului* e evocată prietenia cu un militant socialist, Costică Aloman, cel mai bun prieten al lui Zografi după moartea lui Mihail și, ca bun cunoscător al oamenilor, atent la „toate contrazicerile firii” neînregimentatului Adrian. Cei doi poartă, între altele, o polemică pe tema divorțului dintre „prietenie” și „datorie” în acțiunea politică.

*Istrati se zbate să se sustragă
politicului și Istoriei, se adâncește
în evocări ale unor țărâmură
îndepărtate, dar reflexul său de
revoltat împotriva injustiției și
a inumanității îl împiedică să
descrie locurile pe care personajul
său le străbate ca pe niște
așezări neafectate de istorie și să
povestească viețile diferiților săi
eroi ca pe niște „exotice” basme
orientale*

„Revoluționar” prin structură și, insinuează naratorul, unul dintre puținii socialiști cu adevărat umani (întrucât „îmbina revolta cu duioșia prieteniei – calități destul de rare în sânul partidului nostru”), Aloman susține, în această dispută, preeminența „datoriei” și a devotamentului, pentru că (spune el): „Afecțiunea, dragostea, prietenia sunt niște abstracțiuni care pot fi negate. Datoria îndeplinită este un fapt, o realitate, săritoare în ochi ca și soarele”. Doar pe jumătate convins de acest argument, Zografi încearcă să se implice în activitatea socialistă, „salahorind” la revista partidului, dar „puzderia de neghiobii socialiste” citite aici îl demobilizează:

„Nu, nu! În Apus, marile ziare socialiste dau

muncitorimii cititoare o hrană intelectuală de mâna întâi; aici, la noi, chiar avocații mișcării sunt niște proști de dau în gropi, care blagoslovesc redacția cu prostii, scrise într-un stil ce te face să-ți iei câmpii. [...]

Sărmană clasă muncitoare! Ai fi meritat o soartă mai bună”.

E unul dintre ultimele paragrafe din cartea despre Mediterana. Istrati se zbate să se sustragă politicului și Istoriei, se adâncește în evocări ale unor țărâmură îndepărtate (Alexandria, Cairo, Beirut, Ghazir ori Damasc), dar oricât

⁴ Cartea apare la Editura Rieder, cu care Istrati avea un contract de exclusivitate: primul volum, *Méditerranée. Lever du soleil*, la sfârșitul anului 1934, iar cel de-al doilea, *Méditerranée. Coucher du soleil*, la începutul anului următor. Versiunea românească – primul volum, în traducerea lui Alexandru Talex; cel de-al doilea, în traducerea lui Istrati însuși – va fi publicată postum, în 1936, la Editura Cartea Românească. „Canaliile de «editori prieteni» [...] au reușit să mă demoleze ca om și operă. Din iunie trecut, nu mai primesc un ban de la ei, în ciuda stipulațiilor contractului, dar se pretind în continuare stăpâni «pe vecie» ai cărților mele” – a se vedea scrisoarea din 24 octombrie 1934 către A.M. de Jong, citată anterior. (Istrati primise, totuși, în avans drepturile de autor pentru *Méditerranée*...)

⁵ Panait Istrati, scrisoare către A.M. de Jong, din 24 iunie 1933 – deja citată.

și-ar dori să se refugieze în contemplația gratuită, spiritul său reactiv, reflexul său de revoltat împotriva in justiției și a inumanității îl împiedică să descrie locurile pe care personajul său le străbate ca pe niște așezări neafectate de istorie și să povestească viețile diferiților săi eroi ca pe niște „exotice” basme orientale. Ochiul de fotograf al scriitorului receptează deopotrivă o lume a splendorii și una a mizeriei, sedus de fantasma unei existențe ce transcende socialul și ideologicul, dar suficient de lucid încât să pună în discuție posibilitatea *de facto* a unei asemenea transcenderi. Mai degrabă decât o „feerie” – neîngrădită de considerații morale ori sociale –, *În lumea Mediteranei* e o carte despre imposibilitatea feeriei într-un context ultrapolitizat și ultraideologizat. În această cheie ar putea fi citită, de fapt, și „spovedania” (sau autojustificarea) lui Zografi din *Chemarea Apusului*:

„Știu bine, e o pacoste pe capul meu această inadaptabilitate [...] care face din mine un însingurat, retras în turnul meu de fildeș, cu toate că sunt la cheremul oamenilor mai mult decât oricine! Prin viața mea fără căpătâi sunt legat de semeni, în fiecare clipă. Cel care nu are o familie și nici măcar o situație nu se poate să nu aibă nevoie de aproapele său, afară de cazul când e o canalie care duce o viață ferită de griji materiale. Or, nu e cazul meu! Totuși, dacă-mi disprețuiesc aproapele când cugetă și trăiește ca un vierme, îl iau în brațe și mă înduioșez când văd că suferă căinește din pricina soartei sau a societății omenești; atunci nu-i precupețesc nici dragostea și nici ajutorul meu, simțindu-mă, în clipa aceea, exact în situația lui, suferind și având nevoie de ajutor. O mai fi oare cineva așa ca mine?”

Eroul *alter ego* al lui Istrati suferă de aceea neliniște dostoevskiană de a nu-și găsi un loc în lume. „Înțelegi dumneata ce înseamnă să n-ai unde te duce?”, întreabă un personaj al lui Dostoievski (Marmeladov – din *Crimă*

și pedeapsă). E exact sentimentul pe care îl trăiește Zografi (și, împreună cu el, atâția alții: de la „căpitan” Mavromati și Mihail Kazanski până la Sotir, Bakâr, Musa ori Sara Feldman) și care îl îndeamnă pe acest erou picaresc să colinde lumea în căutarea unui „acasă” iluzoriu. Dar „casa” lui Zografi și a altora, care fac diferența „dintre omul cu patrie și cel cosmopolit”, e situată într-un teritoriu ipotetic; e o simplă posibilitate, o utopie. „Casa” cosmopoliților sau a „vagabonzilor” istratieni e de găsit oriunde și nicăieri. Pentru aceștia, drumul e mai important decât destinația; ei se instalează, deci, într-o situație de provizorat așa cum s-ar instala în propria casă. Intimitatea lor este astfel, în mod paradoxal, drumul; este spațiul deschis, cu posibilitățile lui (teoretic) infinite. Fantasma Mediteranei e utopia unui „acasă” neconstrângător, a unei libertăți ce nu mai pretinde în schimb sacrificii. E fericirea însăși, dar – constată în modul cel mai realist cu putință Zografi – „nu există fericire, iar abdicarea te pândește la capăt”.

În lumea Mediteranei este, cum am menționat deja, o narațiune modulară, compusă – pe o linie de continuitate – din asamblarea unor fragmente (patru în primul volum: *Musa, Sara și... barurile, Bucurii și mizerii „egiptene”, În Siria: Solomon Klein; șase în al doilea: O serată teatrală la Damasc, Cine e autorul lui „Hamlet”?, Călugării de la Sfântu-Munte, Pasiuni la Lacul Sărat, Moartea lui Mihail, Chemarea Apusului*), potrivit unei strategii istratiene recunoscutibile. Între altele, această strategie constă în a concilia latura observației morale și componenta descriptiv-pitorescă – ambele: la fel de puternice –, suprapunându-le, totodată, o dimensiune autoreferențială destul de pregnantă. Romain Rolland a definit această formulă personală ca „realism «picaresc»” amalgamat contrastiv cu o „poezie a indistinctului” (de sorginte romantică), atrăgând, însă, atenția asupra necesității de a se păstra o justă proporție, un echilibru „între cele două elemente constitutive

ale [...] personalității” istratiene⁶.

Naratorul – și, prin el, Istrati însuși – își mărturisește dificultatea de a imagina o poveste, declarând că nu face decât să noteze întâmplări din propria viață. În bună măsură, acesta este un truc narativ, pentru că, oricum, imaginația și notația faptului de viață – *nota bene*: niciodată frustră, întotdeauna supusă unui anumit ritual al povestirii – se amestecă până la a fi greu de diferențiat. În plus, neputința de „a imagina” e o mărturisire care se referă oare la epoca tinereții, a primei plecări în Egipt (la sfârșitul lui 1906), sau – în mod ambiguu – îl privește și pe scriitorul deja consacrat?! O doză de echivoc, în această privință, subzistă până la final – deși în *Apus de soare*, unde reperele cronologice par mai bine precizate, prezentul narațiunii se dezvăluie a fi 1913 (câțiva ani mai târziu, deci, față de începutul aventurilor mediteraneene...), în preajma unui alt mare eveniment din viața eroului (Adrian Zografi) și a naratorului: descoperirea Occidentului.

Notațiile lui Zografi sunt amendate, la un moment dat, de vechiul prieten, Mihail, care „le-ar fi vrut mai literare, mai amănunțite”: „El se aștepta să fac descrieri admirabile, demne de-a fi publicate într-un ziar. Nici el nu mă cunoaște bine; sunt foarte puțin în stare să-mi transform sentimentele într-un meșteșug aducător de câștig”. Din nou, Zografi/ Istrati glosează, ca de atâtea alte ori, în jurul opoziției dintre „artă” și „viață”. În fața unui Mihail devenit brusc necomprehensiv și care îl acuză că nu e „artist” – pentru că „un artist are sentimente numai ca să le poată exploata în arta sa, devenită meserie, ca oricare alta” –, Zografi conchide:

„Eu prefer să nu fiu artist, dacă e vorba să mă străduiesc ca să devin, cu prețul de a-mi

iroși viața dacă nu reușesc. Știu din exemplul altora că dacă îți pui în cap să fii un artist, cu orice preț, apoi nu trăiești decât pentru scopul ăsta.

Nu! nu! Îmi iubesc frumoasa viață pentru ea însăși...”

Totodată, într-un alt context, el își consolează mama – îndurerată de inaptitudinea lui Adrian de a prinde rădăcini – cu promisiunea că va deveni scriitor, aducându-i, cu o doză de cabotinism, argumentele omului practic – pe care, de altfel, în foru-i lăuntric, el însuși le-ar respinge energic (pentru că nu Zografi e acela care să creadă cu adevărat că scriitorul e doar „un om care scrie romane frumoase și pe care toată lumea îl iubește”):

„– ...vreau să șterg din ochii tăi toate necazurile care te rod acum și am s-o fac în clipa când voi fi un scriitor.

– Ce e aia scriitor?

– Un om care scrie romane frumoase și pe care toată lumea îl iubește.

– Și la ce-i folosește?

– Câteodată câștigă foarte mulți bani”.

Evident, dialogul acesta se cuvine citit într-o cheie ironică...

Adrian Zografi lasă în urmă Brăila, „biet cătun – fie el scăldat de Dunăre” și „Bucureștii siberieni” care i-au „zdruncinat sănătatea”. (Ca și Istrati însuși – bolnav de tuberculoză –, Zografi obișnuiește să plece iarna, începând cu 1906, în Egipt, unde clima caldă îi e mai prielnică sănătății.) Urmează să-l întâlnească pe Mihail, angajat la un hotel din Cairo. Ajuns în „Egiptul faraonilor” și al copilăriei sale de visări exaltate, Adrian e, însă, la început

⁶ A se vedea scrisoarea lui Romain Rolland din 5 ianuarie 1935, adresată lui Panait Istrati (reprodusă în volumul *Correspondance intégrale. Panait Istrati – Romain Rolland. 1919-1935*, établie et annotée par Alexandre Talex, Préface de Roger Dadoun, Paris, Canevas éditeur, 1989, p. 365): „Bien que ce réalisme «picaresque» doive garder sa place dans vos Confessions, cette place gagnerait à être plus restreinte, au profit du poète d'indistinct et du «romatique» que vous êtes, au plus profond de votre nature. C'est une question de proportion artistique entre les deux éléments constitutifs de votre personnalité”. Deși acest realism «picaresc» trebuie să-și păstreze locul în Confesiunile dimitale, acest loc ar avea de câștigat prin restrângere, în beneficiul aceluia poet al indistinctului și al «romanticului» care sunteți, prin natura dimitale cea mai profundă. E o chestiune de proporție artistică între cele două elemente constitutive ale personalității dimitale”.



descumpănit, mai ales atunci când, la Cairo, Nilul i se arată „decepcionant”, „noroiu ca și Dunărea”: „Doar magnificii palmieri, care îl străjuiesc pe alocuri, refac Egiptul din pozele copilăriei mele. Cât despre muzeul de la Bulac, mumiile sale m-au scârbit și restul m-a obosit. Nu-mi place ceea ce poartă o etichetă”. Oroarea de convenționalism – ca și simptomul unui plictis cvasi-metafizic în fața repetiției sau a artificialității – îl însoțește peste tot pe Zografi.

O mare dezamăgire este reîntâlnirea, la Cairo, cu Mihail, pe care Zografi îl găsește inexplicabil schimbat, învins de boală, împins de sărăcie să muncească până la extenuare și cu totul transfigurat moral: un Mihail zgârcit, excesiv de precaut, mai puțin expansiv, mai puțin prietenos, „sufocat” de o „bruscă dorință de câștig”. Mereu atent la gesturile semnificative, Istrati îl notează și pe acesta:

„Reproșându-i, într-o zi, zgârcenia de-acum și reamintindu-i viața noastră liberă de altădată, Mihail a scos din buzunar un pumn de lire sterline, mi le-a arătat, cu o privire ce nu i-o cunoșteam și mi-a spus:

– Libertatea? Iat-o!”.

Atmosfera egipteană pe care o descoperă Zografi pare a avea proprietatea de a potența, de a cataliza sau de a exacerba înclinații până la un moment dat ascunse. În Egipt, unde – remarcă amar-ironic naratorul – „lira sterlină [...] are înfățișare divină”, un personaj precum (noul) Mihail nutrește, de exemplu, gândul absurd de a se căsători cu bătrâna proprietăreașă a hotelului unde e angajat ca portar, atras aproape maladiv de milionul de lire al septuagenarei – o „evreică rusă [...], care a trecut la catolicism cu sufletul și... averea”... Dar Mihail, cu un vag sentiment de vinovăție, ține să se justifice în fața consternării lui Adrian Zografi, pretinzând – voit paradoxal – că intențiile sale nu sunt ce par a fi, adică manifestarea unui tropism, a unei spaima nesublimată legate de supraviețuire, ci una dintre numeroasele căi ce „se oferă sufletului cinstit, ca să-l călăuzească spre același absolut”:

„– ...Ceea ce mă interesează aici este milionul de lire. Nu te speria: n-am devenit o lichea. Dacă iezuiții folosesc primele trei milioane ca să convertească suflete la catolicism, voi folosi și eu pe «ultimul», dacă pun mâna pe el, ca să eliberez suflete de povara zilei de

măine, să le ajut ca să poată glorifica viața, fiecare în felul său. Vreau să înființez un cămin pentru marii artiști săraci, oameni a căror pierdere este uneori mai tristă pentru omenire decât un cer care ar rămâne pe vecie acoperit de nori. La Alexandria, pe malul Mediteranei, vreau să-mi instalez Prytané-ul meu”.

Retras ulterior, pentru „reculegere”, la Sfântul-Munte și ezitând să îmbrace rasa călugărească (ce i-ar fi adus, mai ales sub protecția echivocă a unui stareț cu înclinații pederaste, privilegiul unei vieți mai ușoare...), Mihail îi mărturisește prietenului său Adrian, într-o scrisoare care acestuia i se pare cinică, dar care e mai degrabă disperată, sentimentul său de om înfrânt:

„Și ce-ai vrea să fac, ieșind de-aci? Moartea și-a clădit casă în plămâni mei. Niciodată n-am fost în stare să fac mare lucru cu mâinile mele, iar acum mai puțin ca oricând. Să mă omor? N-am nici o poftă, deocamdată. Numi mai rămâne, deci, decât să mă însor (dacă m-o vrea!) cu vreo bătrânică copleșită de nevoia de afecțiune deosebită – specialitatea mea – și să-mi poată garanta, în schimb, un dram de existență caldușă, timp de patru sau cinci ani, cel mult, ce cred că mai am de trăit”.

Moralistul Istrati amestecă, astfel, în narațiunea sa, notații caracterologice inspirate de proza unui Balzac și sugestii similidostoievskiene despre „subterana” sufletului omenesc măcinat de contradicții (Balzac⁷ și Dostoievski fiind, cum am mai arătat, două dintre „modelele” direct asumate de autorul lui *Moș Anghel*). Impresionat de turnura pe care a luat-o traseul existențial al lui Mihail, Romain Rolland face undeva o observație de finețe: acest „idol” nu se prăbușește, poate, foarte adânc, dar se prăbușește de foarte sus:

„Quelle chute! Si, de tous, il ne tombe pas le plus bas, il tombe de plus haut; et sa culbute est, de toutes, la plus piteuse... Pauvre Mikhaïl!... Mais je dirais surtout: pauvre Panait! Car, pour en arriver à ces yeux dessillés, il a fallu bien des larmes. On les devine...”⁸.

Nu de puține ori, Zografi comentează aproape consternat pervertirea lui Mihail⁹, „răstălmăcirile pe care și le da propriei sale conștiințe, de când tuberculoza îl rodea, hrănindu-l cu himere nu prea demne de un om ca el” (observație din *Pasiuni la Lacul Sărat*). Amar, comentariul include – comprehensiv – și o justificare. Moartea lui Mihail (sau – iarăși o ambiguitate! – „disparația”

⁷ Pe linia prozei de moravuri, Al. Oprea apropie *Răsărit de soare* de *Iluzii pierdute*, „opera balzaciană care-i plăcea atât de mult lui Panait Istrati”, cu următoarea adăugire – de luat, desigur, sub beneficiu de inventar: „Această filiație marchează și factura artistică a cărții. [...] Tratarea literară se suprapune exact realității, autorul apelând la un realism lucid, care pătrunde dincolo de iluziile personale ale indivizilor. *Răsărit de soare* este una dintre operele lui Istrati care merită în cea mai mare măsură calificativul de verism (cu virtutea-i esențială: demistificarea)” (Al. Oprea, *Panait Istrati. Dosar al vieții și al operei*, ed. cit., p. 337 și urm.).

⁸ „Ce cădere! Chiar dacă, dintre toți, nu cade cel mai jos, el cade de la înălțimea cea mai mare; iar decăderea sa este, dintre toate, cea mai vrednică de milă.... Bietul Mihail!... Dar aș spune mai ales: bietul Panait! Căci, pentru a ajunge să deschidă ochii asupra acestor lucruri, a fost nevoie de atâtea lacrimi. Se vede asta...” – Romain Rolland, într-o scrisoare către Panait Istrati din 18 decembrie 1934, reprodusă în volumul *Correspondance intégrale. Panait Istrati – Romain Rolland*, ed. cit., p. 363.

⁹ Dolores Toma descifrează în această insistență a naratorului asupra decăderii lui Mihail o strategie persuasivă prin care eroizarea aceluiași personaj e contrabalansată de o umanizare a lui: „À l'admiration de son lecteur pour lui, il a peut-être voulu que celui-ci ajoute le pardon, en lui donnant ainsi l'occasion d'exercer cette suprême vertu, pour Istrati, de l'homme bon et généreux. On se rappelle ses craintes que Mikhaïl ne soit aimé que par une centaine de lecteurs. On comprend mieux cette crainte si l'on pense que par ce livre il veut surtout susciter l'amour, d'une part dû à Mikhaïl, de l'autre bon aussi à être ressenti par le lecteur. Aux côtés de l'auteur, celui-ci pourra apprendre à éprouver non pas cet amour «facile» eu pour celui qui le mérite, mais l'amour qui, par delà les vicissitudes réelles, continue à faire briller tout seul ses magnifiques cristaux éternels” (Dolores Toma, *Panait Istrati de A à Z*, Peter Lang Edition, 2014, p. 212 și urm.)

sa în cursul unei călătorii spre Odessa, deja foarte grav bolnav...), eveniment care face obiectul unui întreg capitol din *Apus de soare*, e astfel pregătită și anunțată chiar de la începutul cărții despre Mediterana, când Zografi întâlnește un Mihail irecognoscibil, carcasa omului de odinioară. Episodul morții lui Kazanski reabilitează, însă, compensatoriu, o prietenie și îl repune pe piedestal pe personajul de departe cel mai obsedant (și, până la un punct, cel mai idealizat) din proza istratiană. Exaltat, Zografi redescoperă acum personalitatea „irepetabilă” a lui Mihail, comparat cu Hristos, în încercarea de a arăta ce înseamnă „a iubi un om așa cum iubești un Dumnezeu”:

„Sentimentul acesta n-are nimic vag în el. Încep chiar să mă întreb dacă Mihail a fost o realitate sau numai o apariție halucinantă. Dacă a fost o realitate, atunci ea este

asemănătoare celei a lui Christos. Iisus nu s-a mai repetat, în viață. Nici Mihail. [...] Trebuie să existe, deci, suflute de sărbătoare, pe care Dumnezeu le trimite printre oameni în zilele mari ale veșniciei. [...]

Odată cu dispariția lui Mihail pieriri și mijloacele mele de a iubi un om așa cum iubești un Dumnezeu”.

Lirică, exaltată, patetică, dispariția lui Mihail Kazanski e povestită, în fond, de un scriitor aflat el însuși în proximitatea morții.

În mare, tribulațiile lui Zografi se împletesc, în primul volum, cu acelea ale unui prieten cunoscut în timpul călătoriei spre Egipt, pe vaporul „Dacia”, Musa, evreul sexagenar Moritz Feldman,

împins pe tărâmul egiptean de o dramă familială: vrea să-și readucă acasă, la București, o fiică răătăcită, pe frumoasa Sara, ademenită la Alexandria de un logodnic-proxenet. Descriș în tușe pitorești, drumul de la Constanța – prin Constantinopol, Pireu și Smirna – spre Alexandria e presărat cu confesiunile lui Musa¹⁰, împărtășite unui Adrian Zografi extrem de receptiv la nefericirea semenilor. La Alexandria, Adrian îl însoțește pe Musa în căutarea Sarei, traseu – incluzând intrarea în sta-

bilimente dubioase – ce le dezvăluie minciunile fetei, care le scrisese părinților că a devenit proprietara unui bar. O găsesc în mizerie, exploatată de prietenul Titel (fost cofetar și proxenet de ocazie), dar încă în stare să fascineze și să înșele vigența paternă: „o micuță statueta, albă, cu măiestrie dăltuită, fragilă, ai cărei ochi mari negri erau mistuiți de-o viață intensă”. În fața spectacolului reprezentat de un apus de soare la Ramleh, pe terasa unei

cafenele luxoase, ea încearcă patetic să-și persuadeze tatăl că opțiunea sa de viață e îndreptățită, în timp ce Musa și Adrian, amândoi cu garda jos, contemplă „feeria de necrezut”, cu „sufletul întristat” la gândul că „omul își strică în mod deliberat viața, făcându-se nedemn de atâta frumusețe”: „– Vezi tu, tată, de ce vreau să fac avere sau să mor? Fără bani, toate aceste splendori sunt inexistente. E atelierul sau magazinul unde suzoriale mele își petrec viața. E șantierul tău”. Îi vine în apărare un anumit Falconi, escroc, exploatator de tutun, pretins protector și partener de afaceri al Sarei și al logodnicului ei – în realitate, amant găsit prin diligențele lui Titel –, care îi ține lui Musa un discurs împotriva „mediocrității” și a „monstruozității” de a fi sărac – timp în care își

*Moralistul Istrati amestecă,
în narațiunea sa, notații
caracterologice inspirate de proza
unui Balzac și sugestii similitudinoase
dostoievskiene despre „subterana”
sufletului omenesc măcinat de
contradicții (Balzac și Dostoievski
fiind, cum am mai arătat, două
dintre „modelele” direct asumate
de autorul lui Moș Anghel)*

¹⁰ O eboșă a acestui episod poate fi identificată – schimbând ceea ce este de schimbat – într-o mai veche povestire istratiană, intitulată chiar *Musa*, scrisă în limba română și apărută în *Viața Românească* (nr. 11, noiembrie 1925).

introduce tacticos o țigară „într-un frumos port-țigaret de chihlimbar”, ca răspuns indirect la întrebarea onestului Musa: „Oare nu poți fi fericit decât bogat?”. După ce salahoresc ca zugrăvi la un hotelier evreu venit din Anglia și sunt păcăliți, Adrian și Musa pleacă împreună cu Sara și Titel la Cairo, amăgiți de promisiunile lui Falconi, care le propune să se asocieze într-o afacere și care, de asemenea, nu întârzie să-și arate chipul adevărat: pretinsul întreprinzător vrea, de fapt, ca Sara să-l urmeze în Argentina, ca angajată a unui bordel de lux... Aventurile egiptene ale lui Zografi și ale tovarășilor săi au, într-un plan simbolic, semnificația unor rătăcirii printr-un labirint al aparențelor, al lucrurilor cu aspect înșelător, al mirajelor de tot felul. Tânărul și exaltatul Zografi se inițiază, astfel, în „lectura” semnelor realului – adesea obscure, ademenitoare, amăgitoare.

La Cairo, Adrian își continuă obișnuita existență de „hoinar” ce-și împarte timpul între contemplația gratuită (lux plătit cu prețul foamei) și truda fără orizont, într-un perpetuu provizorat, asumat ca regulă de viață. Muncește pe un șantier, pe malul Nilului, apoi ca „om-sandviș”, luminând cu o lanternă-reclamă firma unui cinematograf, împarte afișe prin cafenele („ocupație ce-mi permite să cutreier zilnic jumătate din oraș”). Se împrietenește cu prostituatele de pe străzile din Cairo („Să fie adevărat că Egiptul ar fi patria femeii ușoare? Toate națiunile, toate limbile sunt acolo prezente”) și descoperă, dostoevskian, în aceste femei încolțite de mizerie (unele „demne de considerație, dat fiind devotamentul lor pentru un copil sau pentru o mamă infirmă”) rezerve de generozitate și de solidaritate umană.



Din Egipt, Adrian și Musa pleacă, printr-un anumit concurs de împrejurări, în Siria, chemați la Beirut de un prieten al acestuia din urmă, Solomon Klein, fals antreprenor în construcții, escroc (ca și Falconi și, ca și acesta, practicând proxenetismul mascat) cu bogată experiență și cu o avere pe măsură. Această nouă aventură e povestită în același registru al prozei de moravuri, cu notații caracterologice vizibil influențate de lecturi din Balzac. Victime, din nou, ale propriei naivități, ale unei excesive încrederi în oameni, cei doi tovarăși sunt ținuți captivi

de viclenia acestui Solomon Klein, care îi duce în Liban, la Ghazir, convingându-i, în mod neverosimil, să muncească aproape fără plată. Principiul după care se conduce Solomon Klein e foarte bine rezumat în această mărturisire: „Eu prefer inteligența care te îmbogățește muncii cinstite care te infometează”; și, de asemenea: „Nu se află decât o singură cinste adevărată, aceea de a practica necinstea pe față”. De partea cealaltă, ajunși „două biete zdrențe omenesti, nevinovate și pline de haz”, Adrian și Musa –

„însuflețiți de dorința de-a trăi, chiar flămânzi, plini de păduchi, sub acest cer care niciodată nu întreabă pe cei săraci de ce nu sunt și ei bogați!”... – continuă să teoretizeze „libertatea luminoasă”, gustată chiar și cu prețul de a nu avea decât un codru de pâine pe zi, preferabilă muncii „în vreo fabrică mohorâtă”, unde „te plictisești de moarte”. Totodată, atunci când, la sfârșitul tuturor acestor tribulații, Musa constată, prăbușit lăuntric, eșecul călătoriei sale în Egipt, adică imposibilitatea de o salva pe Sara, convingând-o să renunțe la visurile nebunești de lux și să se întoarcă acasă,

prietenul mai tânăr îi ține un „«discurs» de milă frățească” în care pune în discuție, cu o remarcabilă capacitate de autodistanțare, temeiurile propriiei vieți de „vagabond”, recunoscând – alături de „o puternică nevoie de a înțelege, înainte să condamn” – inclusiv un posibil „faliment al dorinței noastre de independență”:

„– ...Uită-te la Mihail: el n-a vrut să facă nici o concesie alor săi și a plecat de-acasă, ca să ducă o viață sfârtecă de concesiuni și, pe deasupra, vrednică de plâns [...] Dar mă întreb: cine are dreptul de-a defini natura concesiilor ce convin temperamentului nostru? [...] Sara [...] preferă să-și piardă urma în lume și să se culce cu primul venit, pentru un pumn de bani sau pentru o masă. Tot așa răspundeam și eu mamei mele când mă întreba pentru ce duc o viață de vagabond; și cum e și natural, mama nu mă înțelegea. Tu n-ai s-o înțelegi deloc pe Sara, la fel ca și părinții lui Mihail, pe bietul lor fiu. Dar, pentru mine, problema e alta. [...] Pentru mine, conflictul, foarte grav și permanent, este în altă parte. Și anume, atunci când individul, afectuos și sociabil, dar îndrăgostit de această independență care-i libertatea mișcărilor sale, se ridică împotriva societății omenești, a cărei existență este clădită tocmai pe renunțarea fiecăruia dintre noi la această libertate. [...] Dar nu-i totul: când citesc, printre rânduri, scrisorile lui Mihail, mă întreb dacă nu-i pe cale să-și blesteme pasiunea pentru libertatea mișcărilor sale, dacă nu le sokoate ca o aberație a spiritului său, mai mult victima orgoliului nostru decât ca o necesitate absolută, ca o condiție de viață. Și, în cazul ăsta, la ce servesc toate suferințele pe care le acceptăm ca un preț de răscumpărare a fericirii noastre, pentru că nu există fericire, iar abdicarea te pândeste la capăt?”

Aceste concluzii sceptice sunt, însă, acelea ale unui Istrati ajuns la finalul vieții – și care își scrie acum, probabil presimțind finalul, ultima carte –, decât judecățile eroului său, foarte tânăr încă și aflat abia la începutul marilor sale aventuri în lumea largă. Dovadă că, în partea a doua din *În lumea Mediteranei*, preumblările, iluziile și exaltările lui Adrian Zografi continuă neîngrădite de aceste sceptice concluzii, discret „uitate” între timp, puse în paranteză.

Prima parte a cărții se încheie cu o prolepsă: cu un mic rezumat a ceea ce avea să se întâmple mai departe cu Musa, de care Adrian se desparte acum pentru totdeauna (Musa întorcându-se la București), și cu o mică, dar revelatoare scenă la care Zografi avea să asiste cinci ani mai târziu, la Alexandria: e un epilog la drama Sarei, fiica lui Moritz Feldman, de nerecunoscut în ipostaza de patroană a unui bar egiptean („Fortul Napoleon”): „un fel de pisică jigărită și murdară, cu ochii înfundați în orbite, părul vraiste și gura – mai ales gura – cusută, lipită pentru veșnicie”, privind absentă din spatele unei teighele „răpănoase”. (Ironia destinului face ca Sara să-și văzut „visul” egiptean împlinit într-un mod atât de sinistru...¹¹)

Continuare imediată a evenimentelor din *În lumea Mediteranei*. *Răsărit de soare*, al doilea volum (*Apus de soare*) – mai puțin unitar decât primul (și apropiindu-se într-o mai mare măsură de structura unui volum de povestiri înrudite tematic și/ sau legate între ele prin circulația acelorași personaje) – urmărește tribulațiile lui Zografi la Damasc (în primele două „capitole”), apoi la Sfântul-Munte, unde personajul se află în trecere, la întoarcerea în țară, după care, Mediterana rămânând în urmă, acțiunea se mută pe un teritoriu românesc, la Lacul Sărat (episod ce fisurează și mai mult unitatea, și așa precară, a volumului); după un nou capitol egiptean, istorisind ultima călătorie întreprinsă împreună cu Mihail (e vorba despre *Moartea lui*

¹¹ Al. Oprea (în monografia citată, p. 335) atrage atenția că „Istrati nu ne relatează peripecțiile ulterioare ale Sarei, pentru că, în cartea aceasta, el se ridică deasupra limitelor unei descrierii naturaliste, știe să sară cu îndrăzneală peste mari perioade de timp, comprimând durata povestirii. Ni se va relata finalul, care atinge mărșă tragică. [...] / Ce anume se va fi petrecut între timp? [...] Nu știm. Autorul nu ține să explice totul, lăsând o margine liberă imaginației cititorului și, în acest fel, sugerând dimensiunile îndepărtate, incerte, evanescente ale aventurii omului în lume”.

Mihail), aventurile „orientale” ale lui Zografi se încheie cu un episod bucureștean, în mare măsură autoreferențial, anunțând „chemarea Apusului”. Texte precum *O serată teatrală la Damasc* sau *Cine e autorul lui „Hamlet”?* – ca și, de altfel, celelalte „capitole” din *Apus de soare* – pot fi citite (și au și fost!) autonom. Constantă rămâne, în fiecare dintre cele șase narațiuni din care se compune volumul, oroarea lui Zografi față de tot ceea ce înseamnă fixare, stabilitate, opțiune definitivă. La Damasc – „orașul cel mai prăfuit din tot imperiul lui Abdul-Hamid”, „cel mai urât și mai murdar”, unde „totul îmi părea un vis urât” – Adrian se oprește, în mod surprinzător, mai multă vreme, autoiluzionându-se că s-ar putea stabili aici, influențat și de memorabilul Simon Herdan – evreu din România, meșter tinichigiu și om cu suflet mare, care îl primește pe tânărul hoinar ca pe un fiu. La rândul său, Simon Herdan are o biografie de fost „vagabond” (ceea ce îl face, probabil, să se recunoască nostalgic în tânărul Zografi): „se cățăraseră pe acoperișurile caselor din patru continente și văzuse lucruri foarte felurite”; „timp de douăzeci și cinci de ani fusese vagabondul ideal și cinstit, figura rătăcitoare, îndrăgostită de pământ, nimic altceva decât de pământ”. Ajutat să-și înjghebe un atelier de vopsitor, înconjurat de prieteni binevoitori (de toate etniile posibile: greci, turci, arabi, evrei, armeni, italieni...) și reputând de la bun început un succes nesperat (pentru că abilitățile sale de vopsitor trec aici drept „artă”...), Zografi este, un timp, satisfăcut de a fi ajuns „un *domn*, bine îmbrăcat, salutat din depărtare și cu comenzi din belșug”. Din această stare de automulțumire îl scoate, însă, brusc, un detaliu aparent anodin: neputându-și aminti, într-o zi, într-o discuție de la cafenea, cine a scris *Hamlet*, întreabă în stânga și în dreapta, e contrariat de faptul că la Damasc chiar și oamenii cu profesii intelectuale ignoră piesa lui Shakespeare, devine din ce mai surescitat și mai copleșit de „o scârbă, un dispreț total față de oamenii și lucrurile care-mi fuseseră dragi mai înainte”. „E o beznă orașul ăsta!” – îi strigă inocentului Herdan, care, altfel, face tot posibilul

să-l pună pe nemulțumitul Zografi în legătură cu oameni care i-ar putea (crede el) răspunde la întrebarea „Cine e autorul lui *Hamlet*?”. Alert și cu umor povestită, întâmplarea are, totuși, o doză de dramatism. Obsesia pentru *Hamlet* e, firește, numai un pretext – simplu declanșator al crizei –, dincolo de care se întrevede adevărata obsesie, de nedepășit: „să plec afară, la aer curat și câmp cât vezi cu ochii” sau visul de a hoinări împreună cu Mihail „prin locurile cele mai frumoase ale Mediteranei”. Parțial spectaculos, parțial previzibil, Zografi părăsește Damascul împreună cu un scamator aflat în trecere prin oraș, singurul care știuse să-i amintească cine e autorul lui *Hamlet*:

„Ce preț ar putea să mai aibă viața mea într-un oraș în care trebuia să cauți cu lumânarea pe cineva care să știe de *Hamlet*? Oameni binevoitori... Legături prietenești, pe cari te puteai sprijini la ananghie... Și atâta tot! Nu-mi era de ajuns.

Tihnă fără cugetare. Cimitir. Bunătatea însăși devine plicticoasă fără farmecul inteligenței cultivate. Pântec plin și somn. Îi e mai ușor omenirii să-și asigure pâinea decât să răspundă la o întrebare care-i răscolește mintea”.

Contrazicând ceea ce afirmase cu alte ocazii, anume că prietenia, solidaritatea, simplitatea comuniunii umane sunt superioare artei – chiar și celor mai valoroase expresii artistice! –, Zografi (și, odată cu el, Istrati însuși) adoptă în acest moment o poziție elitistă; și, evident, nu e prima dată când se află în contradicție cu sine.

Într-un mod subtil, Roger Dadoun citește epopeea comico-dramatică a lui Zografi din *În lumea Mediteranei* ca pe o „coborâre în spirală în interiorul unui sine în stare de fugă sau de pierdere permanentă”, stăruind asupra episodului semnificativ țesut în jurul obsesiei livești din *Cine e autorul lui „Hamlet”?*:

„Această irupere a lui Hamlet și a întregii încărcături culturale, precum și a filosofiei

al cărui purtător este, confirmă, în felul său, cheia literară a operei, dar trimite la ceva încă mai esențial: la interogația asupra ființei sale însăși pe care Istrati o urmărește prin Mediterana «sa» și al cărei răspuns nu-i va fi dat decât la sfârșitul episodului, oarecum în grabă, de un prestidigitator numit Moldova Verde și care este, fără îndoială, «un evreu din România», adică un compatriot, un om «de acasă». De ce atunci să cauți în altă parte?»¹².

Reconciliat tardiv cu Istrati, Romain Rolland îi scrie, după lectura primului volum din *În lumea Mediteranei*, că a fost impresionat de „accentul de umanitate decepționată” ce răzbate din această carte, ca și de „arta” scriiturii. Al doilea volum, Apus de soare, îi apare scriitorului francez ca inegal, salvându-se, însă, prin „paginile sale nemuritoare despre prietenie”

„J’ai lu *Méditerranée*. C’est l’un de vos meilleurs livres. Jamais votre art, votre style

n’a été plus simple, plus souple, plus dépouillé de rhétorisme et d’ornements – plus dénuqué d’art – (le plus grand art, le plus voisin de la nature). Et en même temps, cette nature est vue par des yeux moins amers et plus purs que dans vos derniers volumes, dont le «naturalisme» est souvent épais et non filtré.

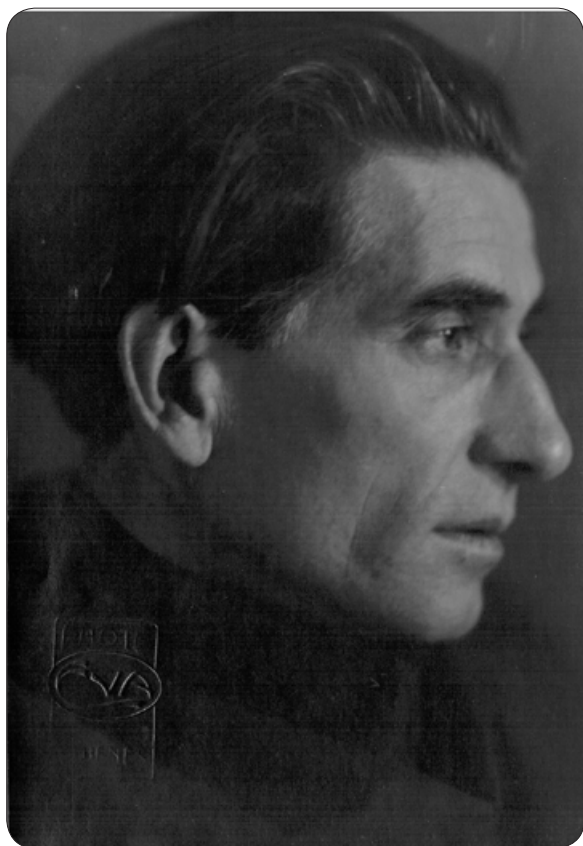
Ce qui me touche principalement, c’est un accent d’humanité désenchantée, qui ne se trouve nulle part dans vos autres livres, aussi poignant et compréhensif»¹³.

Al doilea volum îi apare însă (în mod justificat, de altfel) scriitorului francez ca inegal și lipsit de unitate. *Apus de soare* se salvează, totuși, adaugă Rolland, prin „paginile sale nemuritoare despre prietenie” sau prin subtilitatea cu care autorul știe să facă elocvente „«tăcerile» lui Mihail” – chiar dacă „realismul autobiografic în proporție de 90%” are, dincolo de virtuțile sale, „serioase inconveniente”¹⁴.

¹² Roger Dadoun, „Mediterana lui Panait Istrati”, comunicare susținută la Paris III- Nouvelle Sorbonne, 9-11 mai 1984, reprodușă fragmentar în volumul *Cum am devenit scriitor*, I, ediție de Alexandru Talex, București, Editura Minerva, 1985, p. 442.

¹³ „Am citit *Mediterana*. E una dintre cele mai bune cărți ale dumatiale. Niciodată arta, stilul dumatiale n-a fost mai simplu, mai suplu, mai dezbrăcat de retorism și de podoabe – mai denudat de artă – (e arta cea mai mare, cea mai învecinată cu natura). În același timp, această natură e văzută cu ochi mai puțin îndurerați și mai puri decât în ultimele dumatiale volume, al căror «naturalism» e adesea greoi și necontrolat./ Mă emoționează în primul rând un accent de umanitate decepționată, atât de sfâșietor și de comprehensiv, care nu se mai găsește nicăieri în alte cărți ale dumatiale” – a se vedea scrisoarea lui Rolland din 18 decembrie 1934, anterior citată.

¹⁴ A se vedea scrisoarea (deja citată) a lui Romain Rolland din 5 ianuarie 1935. Remarca despre „realismul autobiografic în proporție de 90%” vine ca răspuns la o mărturisire a lui Istrati dintr-o scrisoare datată 29 decembrie 1934 (reprodușă în volumul de corespondență citat – p. 363): „Je voudrais vous dire que – dans cette nouvelle série de la *Vie d’Adrien Zograffi* et surtout dans les deux *Méditerranée* – je fais de l’autobiographie et de la biographie, dans une proportion de 90%. Il n’y a que les futilités que je modifie. De là vient ce «dénudé d’art», de «rhétorique», cette simplicité voulue, dont vous parler et qui est impossible de maintenir dans toute une œuvre”/ „Aș vrea să vă spun că – în această nouă serie a *Vieții lui Adrian Zograffi* și mai ales în cele două *Mediterane* – fac autobiografie și biografie într-o proporție de 90%. Nu schimb decât lucrurile lipsite de importanță. De acolo vine acea «dezgolare de artă», de «retorică», acea simplitate *voită* despre care vorbiți și care e imposibil de menținut în tot cuprinsul unei opere”.



Trebuie spus, însă, că, în construcția personajului *alter ego* al acestei serii de romane începute cu *Chira Chiralina* și terminate cu *În lumea Mediteranei. Apus de soare*, există și o doză – nu tocmai ne semnificativă – de livresc. Pentru că Adrian Zografi iese, într-un fel, din mantaua lui *Jean-Cristophe* (1904-1912), o carte revelatorie pentru Istrati – și, poate, dintre toate cărțile lui Romain Rolland, aceea cu care autorul lui *Codin* și al lui *Mihail* rezonează cel mai mult. *Jean-Cristophe*, istorie a unui artist genial și inadapabil la condițiile vieții burgheze, revendicându-se (și prin tematică, și prin scriitură) de la tipare romantice, este, dacă putem spune astfel, cea mai „istratiană” carte a lui Rolland. Prin structura sa de personalitate, Adrian Zografi – răzvrătitul, pateticul, impulsivul, exaltatul, neconvenționalul, neînregimentatul și, fie și ca virtualitate, „artistul” – se înrudește îndeaproape cu Jean-Cristophe, muzicianul luciferic, condus de o fantasmă a libertății și de o congenitală aversiune față de limitarea spirituală a burghezului. Asemănările

merg uneori până la detalii caracterologice. Comună le este, de exemplu, amândurora – odată cu refuzul spontan al constrângerilor sociale – obsesia spațiului deschis, reflex al unei angoase claustrofobice. Personalitatea lui Zografi, ca și aceea a lui Jean-Cristophe, e un melanj de elementaritate (tradusă într-un soi de religiozitate panteistă) și subtilitate contemplativă, de energie primară și de complexitate morală. Curajul lor, vecin uneori cu „nebunia”, manifestat prin sfidarea sistematică a normelor curente, trădează, de la un punct încolo, un deficit al instinctului de supraviețuire (interferând, paradoxal, cu un vitalism la fel de manifest). Corespondențele pot merge chiar mai departe: și în *Jean-Cristophe* al lui Romain Rolland, ca și la Istrati, există personaje precum unchiul Gottfried, vânzătorul ambulant, care ilustrează tipologia „vagabondului”; și într-o parte, și în alta idolatrizarea figurii materne (mama Louisa, la Rolland, mama Joița, la Istrati) are ca revers obsesia tatălui absent, iar prietenii masculine (uneori cu o doză de ambiguitate homoerotică, așa cum se întâmplă în cazul relației adolescente dintre Jean-Cristophe și Otto sau dintre Adrian și Mihail...) dobândesc o aură cvasi-mitică. Nu în cele din urmă, ideea că adesea arta „minte”, trădează, falsifică e de regăsit – sistematic expusă – atât în *Bildungsroman*-ul rollandian, cât și la Istrati. Nu se poate spune că acesta din urmă imită, „copiază”, epigonizează. De altfel, între textul istratian și acela al „maestrului” Rolland, diferențele nu sunt mai puțin semnificative decât punctele de întâlnire. E vorba, pur și simplu, despre o afinitate spontană cu *Jean-Cristophe* – carte în care, într-un mod aproape „istratian”, cuvântul „om” este scris, în multe contexte, cu majusculă... Istrati se recunoaște (naiv-entuziast, poate, într-o primă instanță) în Jean-Cristophe și în umanitarismul lui Romain Rolland. Drumul pe care se angajează Adrian Zografi este, însă, în mod evident, diferit. Între altele (și fără a formula prin asta o judecată de valoare), este un drum cu mult mai haotic, mai pitoresc și mai imprevizibil. ■

Ușor cu documentele pe scări!

Abstract

Promițând o întâlnire cu un Marin Sorescu necunoscut, seria de patru volume, îngrijită de Maria Ionică, *Marin Sorescu în documente inedite* (2019) nu numai că nu ne confirmă așteptările, dar ne trimite la un *rendez-vous* cu o sosie a „singurului printre poeți”. Numeroasele greșeli (omisiuni de cuvinte, traduceri greșite, false transcrieri care denaturează sensul documentelor, identificări eronate de semnatori ai epistolelor, informații istorico-literare incorecte) pun sub semnul întrebării viabilitatea acestei ediții și, în ultimă instanță, forțează chiar interogarea, în genere, a statutului de cercetător în zilele noastre.

Cuvinte-cheie: Marin Sorescu, Maria Ionică, documente inedite, greșeli de editare

While promising an encounter with a yet unknown Marin Sorescu, not only does the series of four volumes *Marin Sorescu in unpublished documents* (2019), edited by Maria Ionică, fail to confirm the expectations, but it also sends us to a *rendez-vous* with a Doppelganger of the “unique one among poets”. The numerous errors (word omissions, inaccurate translations, fake transcripts which misinterpret the meaning of documents, misidentifications of the ones who signed letters to the writer, incorrect historical and literary information) all this casts doubt on the validity of this edition and, eventually, raises general doubt about the status of the researcher of today.

Keywords: Marin Sorescu, Maria Ionică, unpublished documents, editing errors

Arhivele scriitorilor, mai cu seamă ale marilor scriitori, răspândesc întotdeauna o forță magnetică. Editorii speră să dea lovitura restituind scrieri necunoscute publicului. Același lucru îl speră și colecționarii sau anticarii dibaci care se năpustesc cu speranță asupra posibilelor comori bibliofile. Iar în absența unei le-

gislații funcționale, a unei atitudini recuperatoare asumate într-un cadru legal, documentele scriitorilor ajung, de multe ori, nu într-o bibliotecă, unde le-ar fi locul, ci trofee pe cine știe ce rafturi scumpe.

Cei mai atrași, magnetizați de arhivele scriitorilor rămân, însă, cititorii. Dincolo de postumele anunțate și păstrate încă, din varii motive, în um-

* Lucrare realizată în cadrul Proiectului *Prezervarea și valorificarea patrimoniului literar românesc folosind soluții digitale inteligente pentru extragerea și sistematizarea de cunoștințe* (INTELLIT), PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0821/ Nr 54PCCDI/ 2018.

bra tiparului (cazul jurnalului lui I. Negoîtescu, de exemplu), așteptarea este una incertă. Nu se știe niciodată ce pot ascunde „sertarele” autorilor. Dorința de a ști e legată, în vremurile din urmă, de o tot mai pronunțată „sete de real”. Jurnalele, memoriile, amintirile, corespondența, precum și orice „montaj” de documente menit să deschidă ușa spre viața intimă a scriitorilor rămân la mare căutare.

Publicarea seriei de patru volume *Marin Sorescu în documente inedite*, însumând peste 900 de pagini de transcrieri și facsimile, promitea, așadar, să ne potolească „foamea de autentic”. Cu asupra de măsură chiar! Numai că, încredințată spre îngrijire Mariei Ionică, arhiva Marin Sorescu a fost trântită de-a valma în pagini, asemenea unei îmbelșugate mese de sărbători, de nu știi cu ce să începi. Și ce sărbătoare ar fi trebuit să însemne restituirea acestei arhive! Chiar dacă nu-și asumă statutul științific și nu ar trebui să sperăm la un aparat critic însoțitor, ediția de față, judecată după orice criterii, se arată, mereu, tot haotică. Documentele distribuite otova în pagină se „structurează” împotriva oricărei logici. Documente de familie găsim în toate cele patru volume, la fel și scrisori sau carto-

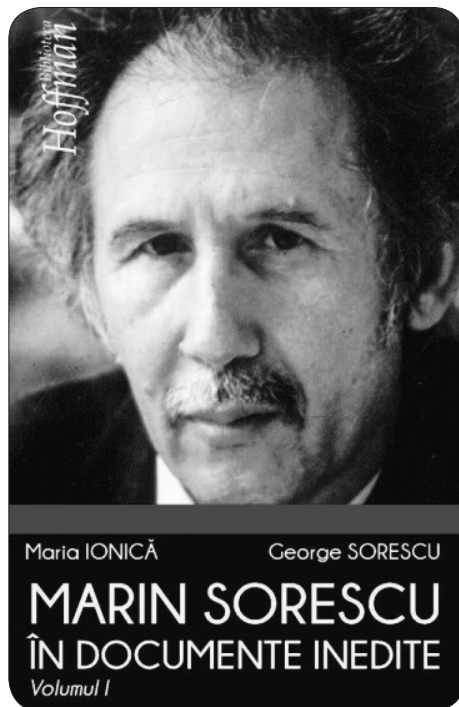
line primite de poet, la fel și manuscrise soresciene. Puse cap la cap, volumele de documente inedite sunt, structural, repetitive. Iar senzația pe care o degajă superficiala organizare a arhivei Marin Sorescu este aceea că Maria Ionică a descoperit progresiv documentele inedite și că s-a grăbit să le strecoare sub tipar înainte de a le inventaria. Dacă ar fi, însă, vorba doar despre „orânduirea” arhivei după legi necunoscute, am putea înțelege o mare exaltare sau bucurie naivă a unei autoare pasionate de opera lui Marin Sorescu. De altfel, Maria Ionică i-a consacrat

poetului câteva studii — evident, anterioare ediției de documente inedite (*Marin Sorescu, între parodie și solitudine necesară*, în 2003, *Marin Sorescu. Un eu creator în ipostaze daimonice* și *Marin Sorescu. Repere biografice*, ambele din 2005). Dar, cum notam, nu este vorba doar despre o asamblare precară. La tot pasul de hârtie întâlnim erori, de la cele mai puțin grave (omisiuni de cuvinte, nerespectarea spațierii

scrisorilor în transcrieri) până la unele impardonabile (traduceri greșite, false transcrieri care denaturează sensul documentelor, identificări eronate de semnături ai epistolelor, informații istorico-literare imprecise). Să le luăm, deci, pe rând.

La capitolul lacunelor minore, câteva exemple, subliniind cuvintele care lipsesc din sintagme sau fraze: „m-am bucurat primind un *mic* mesaj de la tine”, „«drum bun» pentru *toate* călătoriile plănuite” (vol. I, p. 97), „cât oi mai face, *puțină* umbră pământului” (vol. II, p. 49), „trimit de data aceasta un articol [...] care va interesa poate mai mult *doar* pe muzicieni. Mie mi se pare *însă* interesant”, „am un articol trimis și *încă* nepublicat” (vol. II, p. 68), „Ce mai e *nou* prin Severin?” (vol. II, p. 110), „suntem

exact *așa* cum ne-ai lăsat” (vol. III, p. 236), „Trimiseseam plicul dintâi în căutarea d-stră și s-a întors *adnotat* ca o corespondență oficială de serviciu” (vol. IV, p. 90). Poate că aceste prime mostre de editare deficitară par simple chițibușuri. Nu sunt. Inutil a explica felul în care un mesaj poate fi amplu sau succint, cum arată o scrisoare adnotată, sau câtă speranță ascunde cuvântul „*încă*” atunci când mărturisești cuiva că ai un articol „*încă* nepublicat”. În lumea alambicată a literelor, până și o virgulă poate schimba uneori tâlcul.



Marin Sorescu în documente inedite, vol. I, II, III, IV, ediție îngrijită de Maria Ionică (tehnoredactare, prefață, adnotări și concluzii), fond documentar: George Sorescu, Caracal, Editura Hoffman, 2019

Să trecem, acum, după aceste aperitive, la unul dintre felurile principale! Mai precis, la o scrisoare din 1982 a traducătoarei volumului sorescian *Ceramică*. Françoise Cayla se adresează pentru prima oară lui Marin Sorescu și îi cere, entuziasmată, aprobarea pentru publicarea în franceză a cărții amintite. Cu lecțiile dinainte făcute, Cayla își exprimă regretul că doar cinci dintre poeziile lui Sorescu au fost traduse până atunci în franceză. Mai mult, aceasta mărturisește că se află deja în tratative cu un editor. Editor despre care traducerea românească a scrisorii din ediția de față ne spune că ar avea o „vocație notabilă în promovarea *litteraturii de calitate, foarte cunoscut* cititorilor de limbă franceză” (vol. I, p. 55-56). Doar că, în franceză, citim altceva: „editeur dont la vocation est notamment la promotion de *littératures de qualité, trop méconnues* des lecteurs de langue française”. Am accentuat zona în care se produce „ruptura” de sens. (De altfel, pe tot parcursul acestui text, unde vor apărea, în interiorul citatului, cuvinte scrise cu caractere italice, sublinierea îmi aparține.) Astfel, în realitate, Françoise Cayla nu-i scrie singurului printre poeți că editorul cu care a vorbit în vederea tipăririi *Ceramicii* ar fi „foarte cunoscut cititorilor de limbă franceză”, ci că editorul promovează „litteraturile de calitate, prea puțin cunoscute cititorilor de limbă franceză”. Traducerea pentru care optează Maria Ionică nu este, deci, doar nefericită, ci profund incorectă. Acest exemplu de traducere inabilă nu este singular, nici măcar în interiorul aceleiași misive. *Mais passons!* După ce și-a dat acordul pentru tălmăcirea franțuzească, Marin Sorescu primește o nouă scrisoare în care, ne înștiințează Maria Ionică, traducătoarea susține, referindu-se la travaliul tălmăcirii, că „munca ce a fost pentru mine *atât de multă* și mi-a permis să mă atașez de România și de unul dintre cei mai mari poeți contemporani” (vol. I, p. 60). În fapt, Françoise Cayla scrie, conform facsimilului reprodus: „un travail qui a été pour moi *si enrichissant* et qui m’a permis de vivre pour ainsi dire avec l’attachante Roumanie et un de ses plus grands poètes contemporains”. Nu comentez alte stângăcii de traducere chiar din această jumătate de frază, semnalez doar faptul că Françoise Cayla nu s-a lamentat câtuși de puțin că elaborarea

traducerii soresciene ar fi presupus „atât de multă” muncă. Dimpotrivă, a considerat roditoare apropierea de poezia lui Marin Sorescu, traducerea reprezentând chiar o muncă de îmbogățire intelectuală. De această dată, traducerea aproximativă a epistolei ocultează chiar un compliment la adresa scriitorului român. Tot despre ocultare și editare este și următoarea propoziție: „Vous avez ici, signé, le cont[r]at” (vol. I, p. 167); propoziție absentă din tălmăcirea românească. La un an de la debutul discuției despre o eventuală publicare în Franța a *Ceramicii*, Marin Sorescu expediază o epistolă prin care-și exprimă bucuria materializării acelei inițiative. Mai mult, atașează și contractul editorial semnat („Aveți aici, semnat, contractul”), detaliu despre care nu aflăm decât citind direct facsimilul.

Dacă în primul volum din *Marin Sorescu în documente inedite* Maria Ionică se străduiește întrucâtva să ofere cititorilor și traduceri pentru corespondența în limbi străine purtată de Sorescu, pe parcursul celorlalte trei volume, traduceri se împuținează progresiv, deși documentele care ar necesita așa ceva nu lipsesc. După ce pare să fi abandonat munca de traducere, îngrijitoarea ediției alege să transcrie pur și simplu ce-i cade sub ochi și nu e românesc. Doar că nici așa nu reușește să transmită, mai departe, mesajele corecte. O cartolină mexicană poartă salutări de pe meleagurile care reprezintă (transcrie Maria Ionică) „la *parte* du monde *mays*” (vol. I, p. 154). Este vorba, desigur, despre „la *porte* du monde *maya*” (poarta lumii mayașe). Chiar mai interesant jonglează cu vorbele Maria Ionică atunci când traduce cuvinte inexistente, pe care tot ea le-a transcris: „mais *ne* nous ne savons *peas toute...lieuresiment* — «dar nu știm nimic despre asta»” (vol. IV, p. 147). Și chiar nu știm nimic, mai ales despre intruvabilul cuvânt „lieuresiment”.

Ajunsă la cel de-al patrulea volum cu documente soresciene, Maria Ionică renunță aproape în totalitate la ambiția de a mai traduce ceva din arhiva poetului. Așază în pagină reproducerile după manuscrise și atât. Motivează, totuși, în P.S.-ul *Preambulului*: „Ne-ar fi luat prea mult spațiu și timp traducerea mesajelor primite de scriitor în alte limbi. A primat, așadar, dorința de a înregistra cât mai multe astfel de documente, lăsând unor viitori

cercetători ai *fenomenului Sorescu* generos *front de lucru*” (vol. IV, p. 10). Cu alte cuvinte, la plăcinte înainte, la război înapoi!

Nici transcrierile din limba română nu sunt scutite de carențe. S-ar putea umple multe rânduri indicând cuvinte sau sintagme transcrise anapoda. Voi enumera doar câteva. Scriindu-i regizorului Radu Penciulescu, autorul *Ionei* îi împărtășește următoarea opinie: „Colpaci a făcut un spectacol bun cu «*Epigramiștii*» lui Mrozek” (vol. I, p. 164). Dincolo de faptul că numele dramaturgului polonez este văduvit de accente în nota explicativă din subsolul aceleiași pagini (Sławomir Mrożek), piesa lăudată de Sorescu este... *Emigranții*, nu *Epigramiștii*. Laudă epigramele aduce, în schimb, George Sorescu atunci când îi scrie fratelui său despre „epigramele publicate în «*Viața Românească*»” (vol. I, p. 186). Doar că, în manuscris, descifrăm repede numele adevăratei reviste în care Marin Sorescu a publicat respectivele versuri: *Viața studentească*. Tot despre încurcarea numelor de reviste: studentul de atunci Matei Vișniec îi expediază lui Marin Sorescu o scurtă misivă care adăpostește dorințe de publicare în *Ramuri*. Menționează că i-au mai apărut texte și în alte reviste, printre care, transcrie Maria Ionică, *Echinocțiu* (vol. II, p. 34). Inutil a spune că publicația amintită și corect scrisă de Vișniec e studentescul *Echinox*. Închei cu un ultim exemplu din generoasa categorie a falselor transcrieri. Din Parisul anilor '60, Marin Bucur îi trimite lui Sorescu o carte poștală cu Place de la Concorde, relatându-i: „Parisul mă întâmpină în fiecare zi cu minunăția lui care *inundă* sufletele noastre de urât și de prozaism” (vol. III, p. 234). Să facem întâi un mic ocol prin *Preambulul* celui de-al patrulea volum *Marin Sorescu în documente inedite* înainte de a ne întoarce la Paris. Maria Ionică ține să precizeze următoarele: „am avut și aici neajunsuri precum cele cauzate de timpul care a estompat anumite detalii (îndeosebi ale ștampilelor poștale), sau altele provocate de grafia aparent ilizibilă, «neglijența» unor corespondenți de a scrie și semna citeț, de a consemna data și locul de unde scriu etc. Nu de puține ori a fost de real ajutor experiența volumelor cu inedite soresciene anterior scrutate (vreo două și publicate), iar în câteva situații logica însăși și-a spus cuvântul” (vol.

IV, p. 9). Să ne întoarcem, deci, cu tot cu logică, la Paris. Cum ar putea Orașul Luminilor, cu minunile lui (nu minunăția, cum este greșit transcris) să „inunde” sufletele de urât și de prozaism? Simplu, nu ar putea! Și asta pentru că monograful lui C.A. Rosetti povestea cu încântare cum Parisul „*vindecă* sufletele noastre de urât și de prozaism”. *Passons!*

Reclamând grafia incomprehensibilă a unor corespondenți ai lui Marin Sorescu, Maria Ionică pare să-și justifice, totodată, propriile neglijențe. În cazul scrisorii lui Dumitru Velea, în care scriitorul stabilit la Petroșani îi trimite redactorului șef al *Ramurilor* un material despre Gr. Smeu (care publicase, chiar în 1984, de când datează și epistola, cartea despre *Sensibilitatea estetică românească*), îngrijitorul ediției nu reușește să identifice numele celui din urmă, citeț scris, de altminteri (vol. III, p. 193). O altă încurcătură se ivește în privința semnatarului unei vederi trimise, în octombrie 1988, din Germania de Vest. Maria Ionică nu reușește să identifice persoana care i-a trimis lui Marin Sorescu următoarele rânduri nici măcar făcând apel la „logica însăși”: „Dragă Domnule Sorescu, nu mai sunt deloc sigur dacă am confirmat primirea cărții «Ușor cu pianul pe scări» și ultimei dv. *scrieri* [transcris greșit; corect: *scrisori*] (în data de 2 septembrie). Dacă n-ar fi așa, mi-ar fi mare rușine. Oricum, vă sunt foarte îndatorat pentru prețiosul cadou și rândurile amabile. Așa cum v-am spus, mă voi strădui să obțin o invitație pentru dv. Nu știu dacă vom obține ceva chiar pe anul 1989, dar vom vedea. Cu cele mai bune gânduri, al dv.” (vol. II, p. 92). Maria Ionică încheie cu „[semnătură indescifrabilă]” și trece mai departe deși câteva simple întrebări ar fi lămurit repede problema, problemă care, oricum, nu ar fi trebuit să existe din moment ce semnătura este la fel de clară ca restul textului. Cine îi putea scrie lui Marin Sorescu o cartolină din Marbach am Neckar, oraș despre care Maria Ionică oferă informația inutilă că acolo s-ar fi născut Schiller? Oare vecinătatea geografică a acestui oraș cu Heidelbergul nu spune nimic? Și nici măcar invitația acolo a lui Sorescu? La Heidelberg trăia profesorul Klaus Heitmann. Încă un amănunt. În 1973, editura Eminescu era condusă de criticul și istoricul literar Valeriu Râpeanu, nu de Mircea Ciobanu, cum se precizează într-o notă (vol. II, p. 136).

Altă eroare, care ar putea dezvălui metodologia urmată în alcătuirea firavului corp explicativ al ediției. La 18/ 19 februarie 1993, Marin Sorescu primea o scrisoare caldă, cu urări aniversare. Între altele, poetul era asigurat de aprecierea orădenilor, în numele cărora se exprimă semnatară: „indiferent de ce se tot vorbește și se tot scrie și, indiferent de turnura politică a acestora, dincolo de patimile trecătoare și de mizeriile perpetue, orădenii vă iubesc și vă stimează. Nedatat”. Mai mult, Sorescu este invitat pe plaiurile bihorene: „Vă iubim și ne gândim la Dvs [în mss.: *Dv.*] cu prietenie. Ce-ați zice să veniți la noi, prin mai, când e frumos (sau prin sept.) și cald, să faceți *Matca*? Avem o fată excepțională (dramatică, glas, prezență) pt. rol — Mariana Vasile. Să mai vorbim, bine? Dl. Măinea e noul director” (vol. II, p. 79). Amicala epistolă este iscălită Vetuța Pop. Să risipim suspansul și să clarificăm că este vorba despre Elisabeta Pop. Vetuța, pentru prieteni, cum semnează, de altfel, și scrisorile adresate lui Ion D. Sîrbu și apărute în mai multe ediții de corespondență ale autorului *Jurnalului unui jurnalist fără jurnal*. Elisabeta Pop a fost, așadar, referent și secretar literar al Teatrului de Stat din Oradea din 1965 până la pensionare, în 1995. Totuși, Maria Ionică a găsit o altă Vetuța Pop, despre care scrie: „poeta, publicista și traducătoarea Vetuța Pop (1923 - 19 XII 1996!), stabilită, din 1951, în Canada, unde a desfășurat o remarcabilă activitate în cadrul organizațiilor românești din Montreal, Toronto și Hamilton, colaborând în presa exilului și publicând în mai multe ediții un volum de poezii. În 1981, a vizitat România, împreună cu familia”. De această dată, sublinierea din interiorul citatului nu-mi aparține. Maria Ionică a accentuat anul morții *acestei* Vetuțe Pop, l-a și însoțit de un semn de exclamare, pentru a da următoarea notă explicativă: „Am subliniat luna și anul morții corespondentei, pentru coincidența cu data la care Marin Sorescu trecea, și el, neîndurătoarea *punte*” (vol. II, p. 78). De unde a apărut, totuși, *falsa* Vetuța Pop, a cărei mini-descriere furnizată de îngrijitoarea ediției Sorescu nu se potrivește câtuși de puțin cu rândurile pe care, chipurile, le semnează? În misivă, aceasta scrie despre simpatia orădenilor și, mai important, despre montarea piersei soresciene *Matca* pe care,

e limpede, Elisabeta Pop, în calitate de secretar literar, putea să o introducă în repertoriul teatrului la care lucra, deja, de aproape 30 de ani. De unde identificarea lipsită de sens? Simplu: de pe Internet! Maria Ionică a căutat un nume pe care nu-l cunoștea și, între primele rezultate, site-ul obscur <http://www.alternativaonline.ca> dezvăluie fix informațiile pe care editoarea lui Sorescu le oferă, parafrazate, în marginea scrisorii. Plusează chiar și cu evidențierea coincidenței dintre luna morții celor doi corespondenți. Singura coincidență este aceea că, într-adevăr, a mai existat undeva, cândva, o Vetuța Pop care s-a datat literaturii. Dar care nu a avut nicio legătură cu Marin Sorescu. Nepunându-și problema că prenumele Vetuța ar putea fi un cognomen, neîntrebându-se ce legătură ar putea avea o poetă stabilită în Canada cu teatrul orădean, îngrijitoarea ediției stabilește filiații care, în realitate, nu există. De altfel, Maria Ionică recunoaște în mai multe rânduri că a apelat la Facebook și la Internet pentru elaborarea comentariilor ediției. Și, atunci, chiar documentarea a devenit una mai degrabă virtuală...

Despre tinerii ancorați atât de bine în lumile digitale, editoarea lui Sorescu scrie că: „admiterea în învățământul superior a cam revenit la principiul junimist *intră cine vrea, rămâne cine poate*” (vol. IV, p. 12). Același lucru s-ar putea spune și despre documentele Sorescu încăpute pe mâna Mariei Ionică: au intrat toate și au rămas nedeformate câte au putut. Pasiunea pentru opera unui scriitor de talia lui Marin Sorescu, pasiune pe care nu mă îndoiesc că Maria Ionică o are, nu ar trebui să constituie un impediment în calea unei editări responsabile.

Arhiva lui Marin Sorescu demonstrează că, deși a fost *singur printre poeți*, autorul *Descântotecii* nu a fost câtuși de puțin singur printre oameni. Corespondența cu familia și cu personalități din lumea culturală românească și de aiurea, precum și documentele cu caracter oficial (invitații la evenimente, contracte, colaborări), deși nu dezvăluie informații revelatoare care ar putea schimba ceva esențial din înțelegerea operei, dezvăluie, totuși, o constantă suflătoare a lui Marin Sorescu: prețuirea amicitiei. ■

MIHĂIȚĂ STROE

Teolog
Theologist
e-mail: st.mihaita@gmail.com

Miros de ceai și de vipie

Abstract

Această rubrică își propune să surprindă și să metabolizeze literar momente din viața obișnuită. Pentru că întâmplări mai mult sau mai puțin pitorești, supuse unor priviri iscoditoare, pot deveni, păstrându-li-se autenticitatea, punți spre literatură. Repovestind lumea din jur, așezându-i în pagină mărunțișurile sau curiozitățile, vom descoperi că în preajma noastră există nenumărate sensuri care, nu o dată, ne scapă. Așa cum ne scapă, uneori, tocmai faptul că ne aflăm în mijlocul literaturii.

Cuvinte-cheie: literatură, viață obișnuită

This column aims at capturing and metabolizing moments of the ordinary life in a literary manner. This is because happenings, more or less picturesque, on being scrutinized, may become, while preserving their authenticity, bridges towards literature. By re-telling the world around us, by placing its trifles and curiosities on a page, we shall discover that there are countless meanings around us, which we fail to notice more often than not. The same way we miss the very fact that we are in the midst of literature.

Keywords: literature, ordinary life

Din cauză că pământul se uscaseră și se crăpase atât de mult, furnicile se roteau pe marginea insulițelor de lut ca în niște labirinturi, în încercarea de a trece de pe o bucată de lut pe alta. Se împliniseră câteva luni de la ultima ploaie și erau săptămâni bune de când, de la troițele din

zonă, se stinsese chiar și murmurul rugăciunilor pentru pornirea ploilor. Fără izbândă. De sus nu venea nimic, iar cerul continua să fie pustiu ca un oraș de provincie în după-amiezile caniculare de duminică.

Satul agoniza în acel august de la începutul anilor 2000. Chipurile localnicilor

se scofâlciseră până au ajuns să semene cu crăpăturile din ogoarele lor. Apa din fântâni cobora tot mai jos, tot mai adânc în subsol, iar gălețile începeau să iasă năclăite cu nămol, cu apa din ce în ce mai tulbure, până când multe dintre ele au încetat să mai găsească apă. De pe fundurile puțurilor secate, la orele când soarele ajungea la zenit, începeau să se vadă lucruri vechi, pierdute cine știe când. Oale, găleți și pietre sclipeau asemeni dinților unei tigve ieșite la iveală din pământ. La ceasuri neștiute din noapte, seceta și zăpușeala bântuiau pe ulițe și tulburau somnul oamenilor, încât nimeni nu-și mai găsea loc în așternuturi.

Cele mai multe dimineți mă prindeau sub teii bătrâni de la poartă, profitând de puțina răcoare, înainte ca asfaltul să apuce să se încingă. Gura lumii ar fi putut spune că doar mă holbam la cei care se întorceau deja cu apă, cocoșați de greutatea căldărilor, dar pentru mine, încă elev la școala de-acolo, existau lucruri mai importante de cugetat, cum ar fi găsirea unei modalități de a strânge bani pentru o pereche de pantofi sport pe care nu mi-i îngăduiam. Ocazie care avea să apară curând, căci răbdarea oamenilor ajunsese la limite; vorbe care dădeau de înțeles că „asta nu-i viață și că nu mai merge” s-au răspândit ca un refren și, curând, hotărârea fu luată. Fântânile trebuiau ajutate, adâncite și curățate, adică sleite. Doar că nu prea se găseau oameni care să cunoască acest meșteșug. Puțarii (sau fântânarii) erau cel mult de ocazie, neexperimentați și cu lucrări rarissime.

Cererea însă exista, și-mi amintesc bine că prejudecata localnicilor de a nu a chema meșteri din afara satului din rușinea de-a lăsa pe mâna „străinilor” treburile ulițelor de baștină a făcut ca, fie după niște legi nescrise, fie complet aleatoriu, să se formeze câteva grupuri de oameni care să înceapă sleitul puțurilor. M-am alăturat uneia dintre cete. E adevărat că pe mine mă motivau mai degrabă cei 150.000 de lei și visul de a-mi lua adidași Nike.

O astfel de echipă avea trei posturi, distribuite celor cam zece-doisprezece membri.

Cel mai important era puțarul, cel care cobora în măruntaiele fântânii cu o cazma scurtă de un cot și pe umerii căruia stăteau responsabilitatea principală, pericolul, dar și gloria. El trebuia să încarce nămolul de jos într-un ciubăr mare și lung, ce cântărea la umplere peste 50 de kilograme, pe care îl trimitea în sus pentru golire. În buza puțului erau doi bărbați mai în putere care înșfăcau cu aplomb imensa găleată și o vărsau în apropiere, formând delușoare pe care și azi cred că le-aș putea recunoaște în curțile prin care am fost. În fine, a treia categorie, aceea a trăgacilor, din care putea face parte oricine avea la dispoziție două mâini și ceva timp, îi strângea pe adolescenții, băutorii, cei pierde-vară, aflătorii în treabă, nepricepuții și neîndemânaticii din zonă. Putea, așadar, face parte și un băiat care își dorea adidași Nike.

Deasupra fântânii se monta un fel de capră de lemn pe care se lega temeinic un scripete oțelit pentru tras funia. La un capăt al funiei era găleata care cobora în fântână spre puțar, iar de celălalt capăt țineam noi, trăgacii.

În zilele de sărbătoare nu se muncea. În rest, dacă nu se întâmpla cine știe ce, puteam merge și la două fântâni pe zi. Dimineața ne adunam în fața gospodăriei unde aveam treabă. Acolo puteam fi văzute, proptite de garduri, cele mai curioase biciclete: unele mâncate de rugină, altele fără șa sau fără portbagaj, cu spițe dispuse asimetric sau fără frâne, cu ghidoane strâmbe sau cu pedale lipsă. Mai târziu, m-am gândit că acel tip de sărăcie se aseamănă foarte mult cu goliciunea lui Adam și a Evei, în Rai, de care nu se rușina niciunul, tocmai pentru că părea în firea lucrurilor să fie așa.

Oamenii ne primeau cu câte o dușcă de țuică și o felie de parizer îndesat în franzelă. Nu se putea munci nici pe stomacul gol, dar nici cu el plin. Apoi, în timp ce ceilalți fumau de câteva ori ultima țigară, puțarul, veșnic în colțul gurii cu o țigară care părea că nu se consumă niciodată, stând deoparte, făcea o rugăciune știută numai de el. Sau poate doar

își făcea curaj păstrând liniștea. Apoi își așeza picioarele în găleată și, ținându-se de funie, ne zicea că e gata. Atunci, noi cedam scripetelui funia centimetru cu centimetru și îl priveam pe omul nostru cum coboară asemeni unui erou antic în Infern pentru a salva lumea. Și erau de fiecare dată sute de ciubere de nămol pe care le trăgeam până făceam bătăături și bătăturile se spargeau și se transformau într-o piele zgrunțuroasă, făcându-ne pe noi, cei mai tineri, să părem mai nobili și mai maturi. Noi, trăgacii, pleava și cei mai dispensabili din acest lanț al muncii eram pavăza care stătea între capul puțarului și ciubărul care plutea secunde bune deasupra lui, găleată care, cu siguranță, i-ar fi zdrobit țeasta dacă funia ne-ar fi alunecat din mâini. Dar funia se opintea în bătăturile noastre; strângeam din dinți visând la admirația cu care aveam să fim priviți de cei ai casei, eu mă gândeam la adidașii mei, și nu s-a întâmplat niciodată vreo tragedie.

Puțarul ne-a povestit că acolo, jos, este teribil de cald și că aerul care pătrunde la adâncime e foarte sărac și că n-are curaj să se uite în sus, după găleată, cum plutește suspendată deasupra lui. Ne zicea că cel mai greu e să sape sub ultimul tub de ciment al fântânii, de-a curmezișul lui, apoi sub buza tubului și că, atunci când vede întreaga structură de ciment coborând în spațiul liber, hârjându-se în drumul ei de straturile de pământ, are o bucurie imensă. Într-adevăr, îmi amintesc cum tuburile care se vedeau la suprafață coborau ca un șarpe imens în vizuina lui – metri întregi de beton și greutatea colosale deplasându-se în jos. Când tubul de la suprafață cobora sub nivelul pământului, se pune deasupra lui un altul și tot așa de câteva ori, până când nu se mai putea săpa din cauza apei care începea să țâșnească dintre tuburi și de dedesubt. Abia atunci îl trăgeam afară pe bietul puțar. Îl scoteam sleit și pe el – dar de puteri – transpirat tot și epuizat, cu corpul său uscățiv dar foarte vânjos tremurând, îmbrăcat doar într-o pereche de lenjerie intimă, cu o

ridicolă cască de plastic pe cap și capul într-o parte de la atâta istovire. Aducea destul de mult cu un Hrist melancolic și obosit, însă mulțumit de sine și care primea ritualic țigara deja aprinsă. De fiecare dată am plecat biruitori, știind că dimineață, când se va limpezi, fântâna aceea va avea apă.

Masa de după avea să fie îmbelșugată. Se începea de fiecare dată cu o ciorbă de rață sau de găscă și continuam cu niște bucăți de friptură care nu ne lăsau să ghicim de unde ar putea proveni. Se râdea mult la poante ușoare, oamenii se priveau în ochi și uneori se și înjurau, dar fără să se urască. Cei care obișnuiau să bea se îmbătau cu sentimentul datoriei îndeplinite, fericiți că nu pot fi judecați când ajung acasă – la urma urmei, veneau ca niște eroi, și, în orice caz, aveau o utilitate socială cu care nu se puteau mândri chiar în fiecare. Atunci am avut întâia oară impresia că oamenii pot fi egali, fie și doar în jurul unei mese sub cerul liber, cu câte o cană de vin prost în mână.

Zile la rând, după același scenariu, evenimentele aveau să se petreacă la fel. Ajungeam la purcoiul de rable cu două roți, așteptam să se fumeze țigările, mâncam un sandwich, îl pogoram pe meșter în fântână și scoteam de acolo tone de nămol. La final, ne așteptau cei 150.000 de lei, ciorba, friptura, vinul, euforia, sentimentul muncii terminate. După vreo două săptămâni strânsesem peste două milioane de lei, bani suficienți, și în acea dimineață am anunțat că renunț la a mai merge la sleiri. Așteptam cu nerăbdare ora amiezii, să iau autobuzul până în oraș, când a început să bată vântul. Se adunau nori de furtună. Flori de tei, scuturate de vânt, se roteau prin aer, purtate de curenți; în zare s-au ivit primele vinișoare argintii, care apăreau și dispăreau imediat, apoi ecourile grele ale tunetelor au măturat câmpiile până spre sat; picături mari de ploaie se zdrobeau de pământ și praful începea să se ridice. Teiul de pe asfaltul încins, udat acum din belșug de ploaie, făcea să miroasă din ce în ce mai mult a ceai și din ce în ce mai puțin a vipie. ■



Tel. 318.24.38; 318.81.06

E-mail: edituraexpert@gmail.com
office@fnsa.ro

caiete
critice
vă recomandă:

