

caiete critice

10-11 (252-253) / 2008



Revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă

Director: Eugen SIMION



Fragmente critice

*Un jurnal intim de
acum patru decenii
și o mică istorie
cu Zaharia Stancu*
de Eugen Simion

*Colocviul
G. Călinescu față cu
noua critică literară
- Sfârșitul
certitudinilor?*

Comentarii

*Satul F. înainte de
Bănulescu (chipuri,
istorii, mentalități)*
de Bogdan Popescu

Literatură străină

*Note sur la
monumentalité*
de Serge Fauchereau

Artă și cultură

*DaKINO 18
și filmul politic*
de Călin Căliman

caiete critice

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

Redacția:

Valeriu IOAN-FRANC
redactor-șef

Lucian CHIȘU
coordonare editorială

Aida SARCHIZIAN
Andrei GRIGOR
Bogdan POPESCU
Răzvan VONCU

Daniel CRISTEA-ENACHE
Călin CĂLIMAN

Maria MOLDOVEANU
Ana-Lucia RISTEA
Oana SOARE
Andrei MILCA
Paula NEACȘU
Nicolae LOGIN
Luminița LOGIN



Tel.: 318.24.38; 318.81.06
E-mail: edexpert@zappmobile.ro
office@fnsa.ro

ISSN: 1220-6350

Colegiul editorial:

Mihai CIMPOI

Serge FAUCHEREAU (Franța)

Valeriu IOAN-FRANC

Klaus HEITMANN (Germania)

Mihail METZELTIN (Austria)

Thierry de MONTBRIAL (Franța)

Maurice NADEAU (Franța)

Basarab NICOLESCU

Eugen SIMION

Dumitru ȚEPENEAG

CUPRINS

10-11/2008

FRAGMENTE CRITICE

Eugen SIMION: Un jurnal intim de acum patru decenii
și o mică istorie cu Zaharia Stancu. 3

CRONICI LITERARE

George NEAGOE: Ieronim Tătaru - Însemnări caragialiene 16

DUMITRU MICU '80

Lucian CHIȘU: Un continuator al (spiritului) Școlii Ardelene. 20

CONVORBIRI

André Müller în dialog cu Friedrich Gulda 23

DOSAR

Colocviului *G.Călinescu față cu noua critică literară* - Sfârșitul certitudinilor? 31

DOCUMENT

Liviu BORDAȘ: Operele incomplete ale Dorei d'Istria. Istoria unei ediții la 1870 51

COMENTARII

Doina BOGDAN-DASCĂLU: Geo Bogza sau Reporterul somnolent în poet 57

Bogdan POPESCU: Satul F. înainte de Bănulescu (chipuri, istorii, mentalități) 63

Alde LUPASCO-MASSOT: Lupasco și viața 67

NEGRU PE ALB

Andrei GRIGOR: Mică istorie a feminității literare (II) 70

LITERATURĂ STRĂINĂ

Serge FAUCHEREAU: Note sur la monumentalite 79

Daniel-Henri PAGEAUX: Basil Munteano serviteur et franc-tireur du comparatisme . . . 81

caiete

critice

ȘTIINȚĂ ȘI FILOSOFIE

Aurel Octavian BEREA: Originea răului pe Terra 91

CARNET PARIZIAN

Virgil TĂNASE: Literatura nu se concepe ci se săvârșește102

CULTURĂ ȘI ECONOMIE

Maria MOLDOVEANU: Economia artelor (II)104

ARTĂ ȘI SPECTACOLE

Dana DUMA: Festivalul internațional al filmului de la Valladolid 2008
- O redută a filmului de autor113

Călin CĂLIMAN: DaKINO 18 și filmul politic116

*Ilustrăm acest număr cu lucrări ale artistului
Bogdan Pietriș*

Eugen SIMION

Un jurnal intim de acum patru decenii și o mică istorie cu Zaharia Stancu



Abstract

The article contains notes from a diary written by the author himself, four decades ago, during his journey to Denmark. A diary almost forgotten, but found among some papers.

Public, începând cu acest număr, un jurnal intim scris acum patru decenii. L-am regăsit, lunile trecute, printre hârtiile mele. Uitasem, pur și simplu, că există. El se leagă de călătoria pe care am făcut-o în 1968 în Danemarca. Era prima dată când pășeam în „lumea capitalistă”, în împrejurări ce merită, cred, a fi povestite. Iată, pe scurt, această istorie. Locuiam atunci în Balta Albă, pe strada Liviu Rebreanu, nr. 6, într-un bloc în care locuiau mai mulți scriitori, printre ei – Romulus Vulpescu și Ileana Vilpescu, Ioanichie Olteanu, C. Țoiu... Un cartier nou, cu mijloace precare de transport și, la vremea în care începe această istorie, un apartament fără telefon. Ca să ajungi în centru, făceai o oră cu un autobuz hodorogit și supraaglomerat. Pregăteam, atunci, teza mea de doctorat despre E. Lovinescu (titlul ultim al lucrării: *E Lovinescu, scepticul mântuit*) și mergeam aproape zilnic la Biblioteca Academiei și la „România Literară” unde lucram ca redactor. Îmi amintesc bine, între atâtea lucruri dezagreabile din acea vreme, călătoriile mele spre centru. Un coșmar... Urmărind biografia intelectuală a lui E. Lovinescu, ajunseseam tocmai la momentul stagiului său parizian, la începutul secolului al XX-lea. Își pregătea teza de doctorat cu impresionistul Emil Faguet despre publicistul Jean-Jacques Weiss, iar ca lucrare complementară studiul *Les voyageurs français en Grèce au XIX-e siècle*. Locuia, în 1907, împreună cu Victor Eftimiu, pe Rue des Carmes, 20, la M^{me} Boucheny, în cartierul latin nu departe de piața în care urma să fie spânzurat poetul François Villon... În *Memorii* înfățișează cu admirabil talent de prozator această perioadă fericită din viața lui... Reconstituim acum biografia criticului și, ajungând, zic, la faza lui pariziană, am avut ceea ce s-ar putea numi „un coup de mélancolie”... M-am gândit la condiția mea de tânăr critic și la șansele mele în această disciplină austeră... Ce șanse puteam avea? Publicasem două cărți (*Proza lui Eminescu* și *Orientări în literatura contemporană*), pregăteam studiul despre Lovinescu (care a contat enorm în formarea unei idei despre conștiința etică a criticului), scriam în fiecare săptămână în *Gazeta literară* (și apoi, în *România Literară*), citeam ce-mi cădea în mână și ceea ce puteam împrumuta de la prietenii și profesorii mei... Când priveam mai departe în viitor mă copleșea disperarea... Aveam deja 35 de ani și nu părăsisem „lagărul socialist”. Marii critici din trecut avuseseră altă experiență: studiile și călătoriile lor ritualice în Occident (Măiorescu, Lovinescu, Vianu, G. Călinescu), sincronizarea lor cu mișcarea de idei a timpului... Dar noi, dar eu? M-a apucat, spun, o mare neliniște. Nicio lumină, de nicăieri. Doar în Cehoslovacia se mișcau lucrurile. Primăvara de la Praga anunța, parcă, ceva, o schimbare... La noi, totul era încremenit...

Cu aceste gânduri negre în cap m-am prezentat, câteva zile mai târziu, la cabinetul lui Zaharia Stancu, președintele Uniunii Scriitorilor. Legendarul „Neica Zaharia”, cum îi

ziceau scriitorii. „Zăricuță“, cum îi spunea conjudețeanul său, teleormăneanul Marin Preda. Aveam motive să cred că mă simpatiza acest scriitor cu fața cretoasă (cum i-am zis eu o dată), înalt și drept ca o plută, cu o înfățișare aristocratică, bărbat teapăr și zâmbind – vorba lui Nichita Stănescu. M-am prezentat, zic, la ușa lui Zaharia Stancu (mai exact, în anticamera biroului lui de pe Soseaua Kiseleff), apărut de celebra Doamnă Teohari, secretara lui. M-a primit în picioare, în spatele biroului său, cu fața severă și bănuitoare. Acesta era protocolul său, cunoscut bine de scriitorii din toate generațiile. Se lupta pentru ei, celor în vârstă le obținuse pensii, pe cei ieșiți din pușcării îi ajutase să primească ajutoare de la Fondul Literar și să intre în servicii, scriitorilor mai tineri le acorda împrumuturi de la același Fond Literar... Primindu-mă, se aștepta să-i cer un împrumut... „Da, - da mă întâmpină el cu o voce fals supărată – ce dorești, ce nevoie ai de-ai venit la mine, Zaharia Stancu, președintele Uniunii Scriitorilor, hărțuit de toți, aici, în Casa lui Eminescu, eu, om bătrân, Zaharia Stancu, înjurat de toți, da, da, eu, Zaharia Stancu trebuie să am grijă de toți“... Cam acesta era, în rezumat și fără nuanțele glasului său, imposibil de reprodus, discursul lui de întâmpinare. Nu era un discurs agresiv, menit să descurajeze pe solicitant, era mai degrabă ipocrit jeluitor, voind să sugereze că nu-i ușor președintelui scriitorilor să stea acolo, în „Casa lui Eminescu“, și să primească solicitările scriitorilor, în loc să stea acasă la el și să-și scrie opera. După acest protocol, Zaharia Stancu era dispus să asculte oful solicitantului. „Da, da, te ascult, ce-ai pățit, ce ți s-a întâmplat, să știi că stăm rău cu Fondul Literar, stăm rău de tot, suntem săraci, săraci suntem noi, scriitorii români“... plusa el ca un supliment de avertisment. Scriitorul – solicitant nu pleca însă niciodată cu mâna goală. „Să vină Iancu [Traian Iancu, președintele Fondului], unde-i Iancu, striga el imperativ, și în câteva secunde Traian Iancu apărea cu chipul lui înroșit de spaimă și spinarea ușor curbată. Traian Iancu juca și el un rol în această piesă. Rolul lui era să fie înspăimântat și eficient. „Iancule, zicea Zaharia Stancu cu o voce tăragănată, acest tânăr scriitor are nevoie de ajutorul nostru, de ajutorul nostru are nevoie, dă-i o mie de lei, o mie de lei să-i dai, este un tânăr talentat ...“ Scena se încheia cam în acest fel...

Stăteam, acum, în fața lui Zaharia Stancu și ascultam încordat discursul lui jeluitor. Era supărat pe toată lumea, toată lumea complota împotriva lui, toți se coalizaseră: *chiar și prietenul D-tale, Marin Preda - e împotriva mea, da, da, împotriva mea, Zaharia Stancu, chiar și el, teleormănean ca și mine, se ridică împotriva mea - se văita Zaharia Stancu - am să plec, în Spania mă duc să spăl closetele, așa am să fac, am să fug din „Casa lui Eminescu“*... Când și-a încheiat discursul, s-a uitat la mine cu o privire complice, dându-mi semn că este acum gata să mă asculte... A fost mirat că nu-i cer împrumut de la Fondul Literar ... și a devenit mai atent. „Domnule Președinte, îmi amintesc că i-am zis eu ușor stingherit, aș vrea să plec în Occident, marii critici din trecut...“ și i-am spus, pe scurt, ceea ce gândeam fără să dramatizez lucrurile... Zaharia Stancu m-a ascultat și la urmă mi-a pus trei întrebări. Plecase de la biroul lui și se așezase pe un fotoliu de lângă fereastra biroului său, aceea ce dă spre grădina în care se afla, atunci, sculptura lui Oscar Han înfățișând pe Eminescu. Eu stăteam în picioare... „Da, da, zice Zaharia Stancu, te înțeleg, te înțeleg bine, vrei să mergi în Occident, în Occident vrei să mergi, nu-i ușor, deloc nu-i ușor...“ Și, apoi, brusc îmi adresează cele trei întrebări năucitoare:

1. *Eoreu ești?* ... mă întreabă el în chip surprinzător, și desigur, ipocrit, pentru că știa dinainte cine sunt și de unde vin... Eu am zâmbit strâmb, ca de o glumă pe care n-o înțelegeam prea bine... În consecință, n-am răspuns. Nici el n-a insistat. A trecut la a doua întrebare:

2. „Mason ești?“ – lansează Neica Zaharia - întrebarea - fulger. Mi s-a părut că gluma bate spre batjocură pentru că în 1968 masoneria era o societate subversivă... „Domnule Zaharia Stancu,“ zic eu... Zaharia Stancu nu m-a lăsat să protestez și a trecut la întrebarea următoare:

3. „Pederast ești?” La acest punct al bizarei anchete am rămas ca să zic așa, cu gura căscată și am părăsit numaidecât cabinetul lui Zaharia Stancu cu sentimentul că își bate joc de mine. Cătrănit de-abinelea m-am întors în Balta Albă, hotărât să nu mai calc în „Casa lui Eminescu” câte zile voi avea. N-a fost așa, pentru că, peste câteva zile, sună la ușa mea – cine credeți? – chiar șoferul lui Zaharia Stancu. „Haide, zice acesta cu o voce militărească, te cheamă șeful”... *Nici vorbă* – răspund eu – *nici vorbă să merg acolo unde...* Nu mi-am terminat gândul meu de refuz pentru că șoferul de doi metri mi-a tăiat-o scurt: „Șeful mi-a ordonat să nu mă întorc fără tine, haide!, te aștept aici”... Ca să nu lungesc vorba, m-am dus, nu de teamă, ci intrigat de graba celui care, cu câteva zile în urmă, mă umilise cu întrebările lui absurde. „Ce-o vrea de la mine, acum, după ce...” mă întrebam eu tolănit în mașina prezidențială... Când D-na Teohari m-a introdus în biroul înfățișat mai înainte, mă aștepta în picioare același Zaharia Stancu, cu chipul dârz și, mi s-a părut, cu o privire complice. „Da, da - începe el cu glas târăgănat, ușor arțăgos - da, pleci în Danemarca trei luni de zile, în Danemarca vei pleca trei luni, nu o săptămână, am obținut pentru D-ta o bursă, de la Ambasadorul Danemarcei, om de treabă, îl cunosc bine, îmi e prieten, da, da te duci în Danemarca, să vezi și D-ta lumea din afară, ești băiat tânăr, trebuie să vezi lumea, lumea s-o vezi, te duci acum la tovarășul Ghișe (vicepreședinte, atunci, al Consiliului Culturii), el o să se ocupe de plecarea Dumitale, da, da, în Danemarca ai să pleci...”

În aceste circumstanțe am ajuns la Copenhaga, și am început să țin jurnalul ce urmează. M-am gândit de multe ori de atunci la scena judecată în fața mea de neuitatul Zaharia Stancu, poet remarcabil în linie tradiționalistă, autor al unei proze notabile (*Descult, Șatra, Uruma...*) și al unui ciclu românesc (*Rădăcinile sunt amare*) conformist, fără valoare estetică. Om, altminteri, complex, bun președinte al scriitorilor în circumstanțele unei istorii imposibile. Ce rost aveau întrebările sale așa de fistichii și atât de demoralizante pentru un tânăr scriitor care, simțind că tinerețea se duce, voia să vadă cât de cât lumea din afară?... Cert este că, după lunile petrecute în Danemarca, Universitatea din București m-a recomandat să merg ca lector de limba și literatura română în Franța (Paris, Sorbonne) și, în 1970, am ajuns în orașul pe care îl știam bine din romanele lui Balzac și Zola. Îl „citisem” urma acum să-l cunosc în chip direct. Când m-am întors în țară după câțiva ani, Zaharia Stancu era bolnav și, după câteva luni, a murit. N-am avut timp să-i mulțumesc pentru sprijinul pe care mi-l dăduse într-un moment crucial al existenței mele intelectuale. Am continuat să-i citesc însă cărțile cu atenție poemele și prozele lui inegale cu valoare și să scriu, cred, corect despre ele. Zaharia Stancu a fost ceea ce se cheamă un personaj. Unul foarte original în viața noastră literară. Eu am apucat să văd partea lui bună, generoasă și imprevizibilă. Îmi amintesc azi, când reconstitui aceste întâmplări vechi de aproape 40 de ani, cu simpatie și recunoștință de el. [E.S.]

15 decembrie 2008

Volumul I

6 VII/70

Sosim la 12:30 la Copenhaga, după o călătorie – de la Berlin – de 45' cu avionul, pe un timp bun deasupra unei mări de un albastru putred. De îndată ce părăsim – pentru moment – marea, se văd culturile încadrate într-o geometrie perfectă. O sen-

zație intensă de civilizație. Nimic nu pare deplasat, nefolositor. Se observă bine fermele și locurile din jurul lor strânse între liniile perfect trase ale unor dreptunghiuri. Aterizarea pe Kastrup: impresia că intram în mare, apoi apare o limbă de pământ și, aici, pe o lungă pistă se așează imensa pasere cu care am venit. Aeroportul nu are nimic extraordinar privit din exterior: un

lanț de cuburi din fier și sticlă întins pe aproape un kilometru. Avionul oprește la 20 de metri de o intrare special destinată. Dispare comedia cu autobuzul care la București și la Berlin ne duce (50 de metri!) de la avion spre sala de așteptare sau invers. Intrăm direct, aici, în aeroport și, fără niciun ghid, ajungem fără dificultate unde trebuie. Totul este simplu. Formalitățile durează mai puțin de 30 de secunde. O pasarelă ne duce la locul de unde putem să ne ridicăm bagajele. Arunc ochii în jur: o aglomerație formidabilă, oameni cu fizionomii variate. Se aud mai multe limbi. Niciun fel de protocol. Fiecare călător, cu valiza în mână sau pusă într-un cărucior foarte practic, trece prin fața vameșului, un om tânăr. Îmi face semn să trec, fără a manifesta nici cel mai mic interes pentru conținutul valizelor mele. Abandonez căruciorul, la întâmplare, și văd că toți procedează la fel. De la aeroport spre centru orașului, drumul duce prin apropierea mării, printre locuri cu o iarbă grasă de un verde încins. Se circulă cu o viteză nebunească. Toți oamenii aceștia de la volan sunt grăbiți, toți aleargă undeva și această impresie că nimeni nu vrea să piardă o singură secundă am avut-o tot timpul în Danemarca. Nu observ niciun agent de circulație. Stopurile funcționează cu o precizie matematică. Șoferii sunt disciplinați, iar pietonii – am putut constata mai târziu – respectă în chip religios legile de circulație.

O plimbare, după amiază, prin Centrul orașului Copenhaga. Recunosc clădirile masive, cenușii, pe care sunt prinse puternice semne luminoase. Noaptea, trebuie să fie, aici, un mare spectacol de lumini. Nu m-am înșelat. Stau pe o bancă, rămasă – prin ce minune? – liberă, în fața primăriei, și urmăresc jocul de lumini de pe clădirile înconjurătoare. O orgie de culori. Jos, traficul atinge punctul maxim. Cele 8-10 benzi sunt pline până la refuz. Mă simt extraordinar de singur în această lume grăbită, grăbită. Mă uit în jur și observ, totuși, că sunt și alții care nu se grăbesc. Merg pe strada comercială cea mai importantă din Copenhaga. Fiecare vitrină este un mic spectacol. O plăcere să privești. Magazinele sunt de la ora 5 închise. Au rămas cofetăriile și



restaurantele. Pe trotuar, instalați în confortabile scaune de paie, beau cafea sau bere, nelipsita bere Tuborg sau Carlsberg. Străbat o mică piață înconjurată de grădini suspendate. Multe flori, la toate ferestrele. Un grup de elevi – marinari dau un spectacol gratuit. În șir indian, cântă și se bucură într-un chip ce le este propriu. Cel din frunte, poartă o mare focă de plastic, simbolul – probabil – nu știu ce. Oamenii se opresc o clipă, se amuză și pornesc mai departe.

Mai departe dăm peste o colonie de hippy. Sunt – cei mai mulți – străini veniți, aici, la Copenhaga, unde nimeni nu-i deranjează cu nimic. Cineva îmi spune că aici este locul de întâlnire al hippylor care au străbătut toată Europa pentru a veni în Nordul primitiv. Unii fac un simplu popas; vor să ajungă în Suedia sau Norvegia. Copenhaga este vama nordului. Am citit mult și multe despre mișcarea hippy. Față de acum doi ani, mi se pare o scădere și a numărului și a importanței lor în viața a orașului. Poate mă înșel, însă n-am mai văzut acele desene fantastice pe trotuar și nici rândurile mari de

tineri ce afixau cu o tentație o mizerie neagră. Cei mai mulți sunt tineri, extraordinar de tineri, au 15-16 ani. Fetele sunt clorotice și-și aranjează cu o urmă de cochetărie pletele lungi nepieptenate, și zdrențele de pe trup. Unele poartă rochii lungi (*maxi*), însă moda *mini*, rămâne și în această lume întoarsă la o viață elementară, stilul dominant. Citesc, apropo de hippy și, în genere, de nemulțumirile tineretului contestatar, un articol al scriitorului Villy Sørensen (în *Revue danoise* 34/1969). El încearcă să explice cauzele neîncrederii tinerilor în generațiile anterioare. O formulă de sursă marcusiană, mi se pare potrivită pentru a defini acest proces: „toleranța represivă”. Societatea daneză ar avea, aici, față de noua generație o toleranță represivă. Ea dă – cu un cuvânt – tinerilor dreptul de a exprima nemulțumirea lor în cuvinte și de a rămâne la cuvinte. Ce propune Sørensen? O soluție destul de vagă! Cei ce dețin puterea să nu uite de tinerețea altora și, deasemenea, să nu uite tinerețea lor. Întrebarea este dacă cei ce au puterea în mână nu uită, iar cei tineri de tot citesc și, dacă citesc, pun vreun preț pe sfaturile celor dinaintea lor! Trebuie să revin asupra tinerilor. E cuvântul ce stă pe buzele tuturor.

7 VII./70

M-am instalat la *Edmont*, un hotel, în timpul cursurilor universitare, pentru studenți. Acum – vara – este la dispoziția turiștilor. Invație de americani. Personalul hotelului, de la portar la chelner, este format din studenți. Aici munca este valoarea cea mai de preț. Nimeni nu se rușinează să muncească, orice, pentru că nu există prejudecată muncilor demne și nedemne. Citesc, într-o revistă, apropo de acest aspect, o prezentare a unui înalt personaj politic. Ajungând la familie, autorul portretului nu uită să amintească faptul că soția înaltului om politic a învățat și a practicat o meserie serioasă: *coafura*. A fost, deci, coafeză. Relatarea este făcută fără nicio urmă de ironie. Un copenhagez îmi povestește că un ministru pe care îl cunoaște bine își trimite copiii, vara, după ce școlile s-au închis, să

lucreze, indiferent unde. Un asistent de la Universitatea din Copenhaga, care a vizitat de mai multe ori România, îmi telefonează la hotel amintindu-mi că nu poate veni la întâlnirea stabilită întrucât chestiuni importante la serviciu îl împiedică să plece. – Ce serviciu?, întreb eu, nedumerit. Explicația vine imediat: asistentul lucrează în timpul vacanței în altă parte decât Universitatea. Câștigă un ban făcând o muncă neintelektuală: îngrijește grădina unui om cu stare sau intră într-o echipă de zugrăvi.

O vizită la Dl. Richard Hausen, directorul serviciului cultural din Ministerul de externe. Un om între două vârste, fizionomie tipic nordică, părul blond, spălăcit, rărit puțin, ochelari cu ramă groasă. Cunoaște bine România. A stat, la noi, 2 ani și jumătate ca atașat cultural. Are o mare simpatie pentru poporul nostru și-mi mărturisește că, acasă, are o colecție frumoasă de cărți românești (între ele ediții vechi, ediții princeps). Încearcă să vorbească românește, apoi renunță, scuzându-se că, nemaifăcând exerciții, are dificultăți de pronunție. Dl. Hausen are o pregătire solidă de filolog și, în conversație, este sclipitor. Discutăm despre noua generație daneză. Caută să fie înțeleghător. Explică fenomenul *contestatar*. Vă încredințează că sunt și tineri care nu simt atracție față de mișcarea hippy. De pildă – cei doi băieți ai lui – nu manifestă intenția de a îmbrăca zdrențele și de a face – cum fac alții – o lună, două de mizerie.

La ministerul culturii – unde intru fără niciun obstacol – sunt primit de dl. Harder Rasmussen. O discuție agreabilă – în prezența altui funcționar – Dl. Wild Pedersen. Subiectul conversației: povestirile lui Andersen. Mai sunt citite, azi, într-o epocă de concurență sălbatică a televiziunii și filmului? Îl încredințez că Mihaela fetița mea, le știe pe dinafară. E, totuși, sceptic. Copiii vor povestiri moderne, televiziunea este un mare concurent...Mă sfătuiește, dacă ajung la Odense, să nu cumva să nu vizitez casa lui Andersen. Există un frumos cult în Danemarca pentru acest scriitor. Dar nu numai pentru el. La Ministerul de Externe mi se arată o hartă culturală a Danemarcei.

Sunt notate numele personalităților și localitățile unde s-au născut. Interesant. Danezii simt o mare mândrie că țara lor a dat lumii oameni eminenți în toate domeniile. La același minister observ un fel de grafic al circulației valorilor daneze în lume, în decursul istoriei. Apropo de stima față de valori. Dintr-o monografie despre Søren Kierkegaard, scrisă de Frithiof Brandt, de la academia regală de științe și litere – rețin amănuntul că, la Gilbejerg Hoved, o localitate situată la nord de Copenhaga, a fost ridicată, în 1935, o piatră comemorativă, pentru a omagia un moment din viața lui Kierkegaard. Cu o sută de ani în urmă, într-un moment de criză spirituală, tânărul Kierkegaard se retrăsese, aici, pentru a-și regăsi liniștea. Pe piatră au fost gravate următoarele cuvinte scoase din jurnalul filozofului: „Ce este adevărul dacă nu a trăi pentru o idee?”.

*

8 VII/70

O dimineață clară, nordică, soare anemic. Parcurile sunt la această oră goale. Pe Oster Allé tineri pe biciclete și motorete se grăbesc, probabil, spre servicii. În autobuzele bine întreținute, cu șoferi eleganți și amabili, călătoresc mai ales oamenii în vârstă. Multe femei bătrâne. Cei mai tineri preferă bicicleta sau motoreta. Trotuare special amenajate le facilitează circulația. Se deschid magazinele. Coșuri cu mărfuri cu preț redus sunt așezate pe stradă. Oamenii vin, le răscolesc și pleacă. Rareori câte unul cumpără. Se observă, aici, o artă a reclamei. Peste tot, o publicitate ce te apucă de ochi, te obligă să privești și să încerci. Vitrinele sunt aranjate în chip ingenios. Pe mari banderole de hârtie cuvântul miraculos: *nosalg*, (preț redus). Negustorii danezi știu să facă comerț.

O vizită în portul central al Copenhagei. La intrare, o poartă imensă, mai bine zis două coloane puternice – pe care sunt așezate statuile celor doi zei tutelari: Mercur și Neptun. Ceva mai încolo - *mica Sirenă*, simbolul acestei țări mici, așezată în zona de interferență dintre două mari civilizații și culturi (engleză și germană). Danezii au

știut să-și apere personalitatea. Au ocupat – cum îmi explică cineva – tot ceea ce este util, dar au conservat tradițiile (fondul) lor. Ce-i poate caracteriza? Greu de spus. Poate că extraordinarul lor sunt, practic, prețuirea pe care o au față de valoarea muncii, o modestie activă, rodnică, gospodărească. Pământul este sărac, dar au reușit să facă din el o imensă grădină brăzdată de puternici construcții industriale. Tehnică și flori, peste tot flori, în cele mai nefirești locuri. Merg într-un cartier mărginaș. Casele sunt modeste. Trebuie să fi fost, aici, cu opt – nouă decenii în urmă o colonie de muncitori. Pereții de cărămidă învechită, murdară. Însă oriunde este un loc liber, flori – albe și mov, într-o combinație de neuitat. Revin la mica sirenă – o statuie discretă, așezată într-un mic golf, nu departe de portul central. Nu are nimic deosebit, în afară de discreție. Valoarea ei stă în modestie. Danezii vin aici în pelerinaj. Fixată pe un bloc de piatră, cu fața întoarsă spre mare, tristă și sentimentală, mica sirenă a devenit simbolul unei națiuni. Când – cu câțiva ani în urmă – cineva, făcând o glumă proastă, a furat capul micii sirene, toată Danemarca s-a emoționat. A trebuit ca în cel mai scurt timp un sculptor să reconstituie corpul micii vietăți marine pentru ca spiritele să se liniștească. Turiștii se fotografiază lângă statuie, o întreagă industrie a ilustratelor popularizează figura delicatei sirenei a nordului. Trebuie să spun ceva despre fetele daneze. Dacă n-aș avea teamă că s-ar da alt înțeles vorbele mele, aș spune că Danemarca este o vitrină de picioare. Minijupa a pus în valoare structura athletică, a fetei daneze. În restaurant, pe stradă, în magazine, peste tot, dai peste aceste fete blonde, cu priviri enigmatice, zâmbitoare, purtându-și fără rușine picioarele lor lungi și frumoase. Îmbrăcate sumar, totuși decent, cu părul lung strâns în coamă de cal sau lăsat să curgă pe pieptul lor puternic, ele dau o impresie de sănătate și de explozivă tinerețe. Prezența tineretului în societatea daneză este masivă. Poate este o impresie superficială. Dar – întâlnindu-le teste tot – ai sentimentul că nordul este o cucerire a tinerilor.

9 VII/70

Rețin o frază din Samuel Beckett: „Tu sera seul au monde avec ta voix”. Nicăieri nu mi s-a părut mai dreaptă, ca aici, această remarcă. O lume dominată de civilizație, mulțumită de ceea ce a creat tehnica, bucurându-se de comoditățile ei. Dar omul, în orele lui de singurătate, ce spune? Omul care se retrage în casă la ora 17 obosit de zgomote, de extraordinara mișcare a străzii, exasperat de mașini, de televizor, de revistele pornografice care nu mai păstrează nicio limită, absolut niciuna, ce spune acest prizonier de rasă al unui mecanism formidabil de complicat? Un punct mi se pare obscur în această formulă de viață: individualitatea cetățeanului de rând, modestă piesă într-un aparat miriapodic. Un filozof care a trăit, pe aceste locuri, cu mai bine de o sută de ani în urmă, avertizează: „L’angoisse est la réalité de la liberté comme possibilité d’une possibilité”. Sau: „L’angoisse peut être comparée au vertige. Celui dont l’oeil vient à plonger dans un abîme profond a le vertige. Mais quelle en est la cause? C’est aussi bien son oeil que l’abîme; car s’il n’avait pas regardé en bas...De la même manière, l’angoisse est le vertige de la liberté qui se fait sentir quand la liberté regarde dans sa propre possibilité. Dans la vertige, la liberté succombe...” (Kirkegaard). Dacă interpretez bine, originea angoasei este sentimentul libertății de a medita asupra posibilităților tale. Posibilitatea unei posibilități. Libertatea de a-ți închipui o libertate. Aceasta provoacă o stare de euforie și disperare. Kirkegaard face o deosebire între *teamă* și *angoasă*. Teama se leagă de un obiect precis, este efectul unei cauze determinate. Angoasa se produce pe alt plan al spiritului și are – s-a văzut – origini unei obscure.

*

Străbat un cartier mai îndepărtat al Copenhagei: Gentofte. Vile curate, frumoase, multă verdeață și – indiscutabil – o mai mare liniște decât în oraș. Mi se spune că este un cartier al oamenilor înstăriți. Intru în apartamentul unui bloc (4 niveluri) ce nu se remarcă prin nimic. Aș spune chiar

că, privit pe dinafară, este destul de dezagreabil pentru că dă impresia unei cazarme mai bine ținute. În genere, danezii nu țin la arhitectură. Casele – și cele mai vechi, construite înainte de război – nu au niciun ornament. Arhitectură simplă, balcoane mici, fără risipă. Singura ornamentație o constituie florile.

În interior, se observă imediat simțul practic. Totul este la locul lui. Camerele largi – luminoase, aranjate cu gust. Un salon mobilat sumar, două uși ce se deschid spre sufragerie, în așa chip încât cele două camere formează un salon imens unde se concentrează viața familiei.

*

10 VII/70

O vizită la Skodsborg, o mică localitate pe linia Copenhaga – Helsingør. Blocuri de patru etaje așezate pe coasta mării, în preajma unei păduri. Cu trenul – 20 de minute din centrul orașului. Danezii preferă să trăiască în astfel de locuri mai retrase de zgomotul orașului. De aici, se vede malul suedez. Vapoare albe – imense păsări obosite, înfrânte. Discut cu cineva ce stă, aici, de 10 ani despre viața privată a danezilor. Nu au nicio prețuire pentru cei ce nu știu să se descurce, îmi spune el. O prietenie – aici – înseamnă, în primul rând, a nu deranja. Alt subiect: monarhia daneză. Întreținută (2 mil. coroane pe an) de parlament. Decont – administrație sigură. Amuzant. Socoteala practicilor danezi a fost următoarea: un președinte de republică ne-ar costa mai mult. Monarhia este mai rentabilă. Rol simbolic în viața statului. Semnează decrete și atât. Interzis de a se amesteca în viața politica a țării.

*

Pe strada comerciană a orașului. În mulțimea pestriță, agitată, un tip curios îmi atrage atenția: înalt de peste 2 metrii, acoperit de hârtii colorate, cu o bonetă tot de hîrtie – verde și roșie – împinge un căruț de copil plin cu reviste. Cineva îmi spune că e modul lui de a-și face reclamă: este editorul, autorul și vânzătorul unei publicații.

*

11 XII/70

Cu dl. Pedersen – un tânăr de la Ministerul Culturii – prin Copenhaga. M-a invitat de câteva zile, și la ora 9 ne întâlnim în holul hotelului. Se scuză, dar nu cu prea mare convingere că are o mașină de un tip special. Și este, într-adevăr: o mini-camionetă, vopsită în toate culorile, cu două mari poze lipite la spate (o femeie bătrână și o tânără daneză). O săgeată și două litere – sunt avertizat – pentru a exprima ideea de ascensiune. Dl. Pedersen – tânăr simpatic, îmbrăcat corect, are simpatii pentru arta „psychédélique”. Mă duce să văd o familie-colectivă. Un număr de tineri care trăiesc împreună – bărbați, femei, copii. O dezordine pitorească. Pereții sunt tapetați cu afișe, colaje, tablouri *psihedelice*. Îmi atrage atenția un colaj: pe o bucată de carton înrămat este lipit un fragment de pânză colorată (dacă nu mă înșel – jumătate din chiloții unei femei), completat cu alte desene inextricabile. Cânta fără încetare muzica. Se pictează. Un tânăr lătos îmi explică – privitor la modul de a-și câștiga existența – că face curele ornamentate. Observ, într-adevăr, pe un perete o mică expoziție de curele cu ținte ingenios fixate. Într-un colț – o bibliotecă modestă. Îl întreb pe interlocutorul meu dacă este un adept al mișcării hippy. Da, are simpatii pentru hippy, dar el – personal – nu se simte hippy. N-a renunțat la toate valorile tradiționale. A părăsit doar familia și a găsit aici un alt tip de familie (o comunitate bazată pe prietenie, solidaritate, gusturi comune, religia libertății, greața de o civilizație a abundenței. Un act de revoltă, desigur, dar nu o revoltă agresivă. Va rămâne până la sfârșitul vieții în această nouă comunitate, va schimba, cândva, stilul de existență? Nu știe, nu se gândește la soluții definitive, sigur este că acum se simte bine, crede că a făcut o alegere bună. Va vedea mâine, poimâine ce va fi...

Părăsim familia colectivă și ne îndreptăm spre un cartier muncitoresc. Aici, într-o curte interioară, un grup de actori tineri organizează spectacole sub cer liber pentru copiii cartierului. Mi se spune că este un experiment. Găsim cu greu curtea respec-

tivă. Nici urmă de actori. Azi n-au spectacol. Atmosferă dezolantă. Alt cartier: acela al vechilor muncitori colonizați. Case mici, cochete, înăbușite de flori. Trăiesc, aici, mulți studenți. Nu departe, pe malul unui lac întins – un cartier al burgheziei copenhageze. Case austere, trainice, cu o arhitectură modestă, menite nu să placă ochiului, ci să ofere confort interior. Cultură nordică, cultură a confortului, nu a esteticului. Spațiul interior este esențial. Acolo se petrece totul, ca în dramele lui Ibsen. Danezii sunt, se pare, și mai pragmatici. Frumosul nu este niciodată gratuit. O casă trebuie să dea, întâi, sentimentul securității, durabilității, comodității, după aceea vine, dacă vine, ornamentul exterior. Important este să te simți bine în spațiul pe care l-ai creat, nu să ai emoții estetice în bucătărie sau în sala de baie. Mentalitatea unei burghezii întreprinzătoare. Cuvintele ei de ordine sunt *trăinicia* și, repet, comoditatea. E vorba de burghezia tradițională. Cea nouă trăiește în vilele din Gentoft și Hellerup.

O vizită, scurtă, la *grădina cu trandafiri*, așezată pe un loc ceva mai ridicat, în apropiere de vechiul port al orașului. O cultură de trandafiri de toate soiurile și culorile. Au o valoare pur decorativă (îngrijirea cade în seama municipalității). Pentru că dl. Pedersen este un iubitor de contraste – îmi propune să vizităm, imediat, portul vechi al orașului. De aici se vede bine orașul cu impunătoarele lui clădiri. Se observă turnul verde al primăriei, apoi acela al palatului Christianborg unde se află parlamentul, bursa, biserica Sfântul Nicolae etc... Portul vechi este, acum, locul de depozitare a gunoaielor. Mașini abandonate, hârtii. Printre ele, niște cocioabe, case din lemn. Trăiește, aici, o categorie ciudată de oameni. Însoțitorul meu spune că este vorba de indivizi care nu vor să accepte o viață civilizată. Dau neîncredător din cap. Observ mulți oameni bătrâni, femei în special, gospodărint în jurul modestelor așezări. Un camion abandonat este transformat în locuință. Ceva mai încolo o șalupă, devenită și ea locuință. În fața unei astfel de clădiri – o mascotă, o sculptură, în fapt, de o formă indeterminată

și o simbolică greu de descifrat. Nu prea se armonizează cu ceea ce este în jur. Prezență bizară, ironică într-un spațiu deloc sublim.

Trecem de aici spre portul nou și, apoi, prin piața din fața Castelului Amalienborg – reședința regală. Un grup de clădiri așezate în cerc. Soldații, îmbrăcați în pantaloni albaștrii, tunici de un roșu țipător și cu imense căciuli negre (din blană de urs) în cap stau de pază într-o atitudine degajată. Acceptă cu ușurință să se fotografieze cu turiștii străini, amatori de asemenea curiozități. Se schimbă garda. Asistăm la spectacol. Un ritual amuzant. Plecăm mai departe spre fântâna *Gefion*, un complicat grup de sculpturi -: tauri înfuriați din nările cărora țâșnesc puternice jeturi de apă. Sunt invitat de scriitorul Johann Allen. Locuiește într-o vilă în cartierul Hellerup. O grădină bine întreținută. O casă tipic daneză, mi se spune Dl. Allen vorbește, mai des, despre problemele tinerilor. Cărțile lui au fost traduse în mai multe limbi. A stat câțva timp în Franța. Soția lui – are mult spirit. Este mândră de grădina pe care o îngrijește – într-adevăr – în chip exemplar. La dejun, este de față și poeta Grethe Helten și reprezentata Asociației Scriitorilor Danezi, Dna Lövgren. Discutăm despre condiții de viață a scriitorului contemporan. Sunt interesați de felul în care este organizată Uniunea Scriitorilor din România. Din păcate, ei știu foarte puțin – ca să nu zic deloc – despre literatura română.

Discutăm despre tineri. Gazdele – sincer îngrijorate de lipsa de seriozitate a unei părți din tineretul danez. Îmi atrag, totuși, politico atenția că nu trebuie să considerăm pe acești tineri nomazi ca reprezentând întregul tineret danez. Cei mai mulți – muncesc în chip serios, întemeiază familii, se integrează societății. Ne retragem în grădina scăldată, la această oră, de razele unui soare fără putere. Un nuc tânăr, frumos, cu ramuri ce ating pământul domină totul. Un câine mic, inteligent, cu o mică placă la gât – pe care sunt imprimate numele și adresa stăpânilor – face salturi acrobatice. Seara, la

Tivoli – imensul parc de distracții din centru. La intrare, oameni îmbrăcați în costume de culoare închisă, cu dungi roșii, cu mari șepci în cap. Par niște generali la paradă. Parcul este în așa fel organizat încât orice gust este satisfăcut și la orice vârstă. Sunt spectacole de teatru, de varietăți, concerte etc. Copiii sunt în extaz. Se aud până departe țipetele lor. Copenhaga se amuză. Oamenii în vârstă încalcă căluții de lemn alături de copii, se înghesuie în mașinile minuscule și pornesc într-o cursă nebunească pe un ring nu prea larg. O trupă de tinere fete din Helsingør străbate parcul anunțând un spectacol. Copiii își potrivesc pașii după ritmul tobelor asurzitoare. Totul, aici, este mecanizat. Tehnica domină și jocurile de noroc. Nu sunt uitate, cu toate acestea, nici distracțiile tradiționale. Pe o bârnă sunt înfipte cuie puternice și cine vrea să-și încerce puterea dă o coroană, primește un ciocan și izbește cu sete în floarea cuiului. Condiția este de a introduce cuiul, dintr-o singură lovitură, până la floare în lemnul care nu-i atât de moale. Se face mult haz de cei ce ratează. Unii se ambiționează și lasă multe coroane negustorului care, imposibil, potrivește la nesfârșit noi cuie în bârna de lemn. Însă aglomerația cea mai mare este la jocurile mecanice, unele foarte ingenioase. Într-o sală imensă, așezate sute de aparate în fața cărora stau sute de oameni atenți la sfârșitul luptelor dintre indivizi și mecanismele complicate.

Părăsesc, obosit, această imensă mașină de distracții. Străzile orașului sunt acum aproape pustii. Copenhaghezii au părăsit capitala (e sâmbătă seara) s-au retras în cămine.

*

12 VII/70

E duminică. Bate un vânt rece, cerul este acoperit. Atmosfera dezolantă. De la fereastră camerei urmăresc mersul șovăitor al unui tânăr danez beat. Se oprește o clipă în fața hotelului, stă pe gânduri apoi, cu un gest de plictiseală, pornește mai departe. Ies, la ora prânzului, pe Østerbrogade, o stradă lângă, cu multe magazine. Lume

puțină. Copenhaghezii stau închiși în case sau au plecat din oraș. La *Cafetăria* nu mai este înghesuiala obișnuită. O pereche de hippy, câțiva bătrâni (îndeosebi femei), doi-trei tineri singuratici și cam atât. Afară a început să plouă. Au apărut, deodată pe stradă, umbrelele. Copenhaghetul poartă la el, totdeauna, această armă secretă. La hotel, s-a aprins, în căminul din hol, focul. Turiștii americani și italieni s-au așezat în jurul lui și-și beau cafeaua. Femeile italiene vorbesc tot timpul. Un debit formidabil. Își povestesc, în fond, lucruri agreabile, însă dau sentimentul, tot timpul, că se ceartă. La chioșcul de ziare și ilustrate o fată cu o fizionomie tipic nordică. O cheamă Vedeke sau cam așa ceva. Râde tot timpul. Meseria îi cere să fie veselă. E serviabilă, drăguță cu toată lumea. În tot personalul hotelului nu găsește pe cineva mai mare de 20 de ani.

*

13 VII/70

Plec, la 12, cu trenul spre Glumsø, o mică localitate pe ruta Copenhaga – Rochkiede – Ringsted – Nykobing, în sudul Seelandei. În gară, mă așteaptă familia unei Elsa Gress, înștiințată dinainte de amabilul Kurt Nielsen de la oficiul național de turism. Dna Gress este o femeie de circa 50 de ani, romancieră, eseistă, cineastă, căsătorită cu un pictor american, Mrs. Clifford Wright. Citesc într-un volum apărut la Strasboourg, 1967 (*l'Art du cinéma dans dix pays européens*) că gazda mea este cunoscută prin critica ei de o mare severitate (6 volume de eseuri asupra literaturii). Are, într-adevăr, opinii categorice. O interesează, acum, filmul. A și făcut, în colaborare, un film pe care într-o sală special amenajată îl văd. Este o încercare interesantă de a uni în film mai multe arte: pictura, muzica, dansul, literatura. Filmul nu are propriu zis un subiect: pelerinajul unei trupe de actori. Prilej de a trece prin mai multe epoci, stiluri etc. Dar, pentru a înțelege mai bine despre ce este vorba, să prezentăm casa familiei Gress Wright – „decenter”, așezată, într-un cătun, lângă un sat mai mare: Glumsø. Două corpuri, ca două mici hale industriale. Într-unul se află

atelierul pictorului și sala de proiecție, devenită și sală de expoziție, de spectacol, de gimnastică. În celălalt, se află locuința propriu zisă care dă într-o grădină fermecătoare. Interiorul casei este tapetat cu tablouri în toate stilurile, de la cel realist – naiv, până la pictura non-figurativă. O colecție impresionantă, pânze din toată lumea. Domină, firește, tablourile Dlui Clifford Wright. El pictează, la rândul lui, în mai multe stiluri, de la portretul realist, în maniera olandeză, la desenul fantastic. Am văzut câteva pânze reușite, cu o coloristică foarte vie. Peste tot, măști africane, ceramică, afișe, mici grupuri statuare. S-a înțeles că în casa familiei Gress Wright se află un atelier artistic. Pe aici trec adeseori artiști din toată lumea. Găsesc un actor american care, în așteptarea unui spectacol la televiziunea daneză, locuiește la familia Wright. Are părul lung, pantaloni de piele, o curea lată cu ținte strălucitoare, o cămașă dintr-o pânză viu colorată și, la gât, o largă lavalieră neagră. Fumează pipă, seara se plimbă îngândurat prin grădină îmbrăcat cu o pelerină neagră, lungă. Stil romantic întârziat, ușor cabotin. Intră în tablou. Acolo unde sunt mulți artiști există și asemenea atitudini ostentativ artistice, ușor ridicole, prefăcute. Gândindu-mă mai bine la situația artistului în lume. Sfârșesc prin al simpatiza pe acest Hamlet american care se poartă în grădina Doamnei Gress ca pe scena teatrului din orașul apropiat. Dna Elsa este sufletul acestui centru. Ea scrie, pictează, face mâncare pentru întreaga familie, discută. Are o mare pasiune pentru conversație. Îmi expune pe larg opiniile ei despre condiția artistului. Cunoscut, între timp, și restul familiei: David, băiatul cel mare, este student în istorie la Copenhaga. Barbara are 12 ani, iar Jonathan, mezinul, are 10 ani.

Am uitat să amintesc de cei doi sau trei papagali, foarte activi. Într-o cameră se află instalat un pian și, alături, o baterie. Barbara cântă, după cină, sonate de Schumann. David are oarecare îndemănare pentru teatru de marionete. Împreună cu tatăl a scris câteva scenarii. În familie, pregătește din când în când spectacole dovedind

desteritate în mânuirea păpușilor. E un tânăr instruit, interesat – între altele – de Română. A călătorit, o săptămână, la București și Brașov. Singurul – deocamdată – care nu arată aptitudini speciale pentru vreo artă este Jonathan. După semnele pe care mi le face din ochi, înțeleg că nu-i displace meseria de clown. Deocamdată, se joacă. Coama lui blondă poate fi văzută în cele mai neverosimile locuri.

Citesc un capitol din cartea la care Dna Gress lucrează acum. Este vorba de un volum despre clasicul realizator de film, Carl Dreyer (*La femme du pasteur* – 1920; *La passion de Jeanne D'Arc* – 1927; *Vampyr* (1932), *Dies Irae* (1943), *Ordet* (1954), *Gertrud* (1964). Dreyer este un expresionist, un poet tragic al imaginii. Dnul Gress numește stilul lui: realism psihologic. O precizare îmi reține atenția: cinematograful este pentru Dreyer ceea ce era *Gesamtkunstwert*-ul pentru ultimii romantici: un teren de întâlnire și unificare a artelor. Iată, poate, o justificare a vieții paradoxale a gazdei noastre.

Înainte de a pleca mai văd două filme, realizate – ca și altele – tot de Dna Elsa, cu concursul – de data aceasta – al întregii familii. Este o parodie. O vrăjitoare – interpretată de Dna Elsa, bine înțeles – face fel de fel de farmece. David, băiatul cel mare, joacă rolul tânărului căruia i s-a inculcat, prin magie, ideea de crimă. El se duce și omoară o păpușă. Jonathan, mezinul, are rolul unui clown. Barbara – este tânăra prințesă, desprinsă dintr-o pictură de Renoir. Pictorul Clifford are ingrata misiune de a fi un preot rotofei, bine hrănit, ridicol cu o chelie imensă, ridicol. O intrigă previzibilă. Binele învinge. Fantezie, culoare, ironie. Stil baroc naiv. Vrăjitoarea poartă o largă mantie de un roșu țipător. Agreabil acest film *de familie*.

La amiază plec la Ringsted pentru a lua trenul spre Nyborg. Înainte de a ajunge la Ringsted străbatem mai multe sate – mici orașele, în fapt. La Vrangstrup se află o biserică (secolul al XI-lea) – cea mai veche, mi se spune, din Danemarca. Remarcabile sculpturi în lemn. Picturile murale (cu numeroase scene laice – sunt din secolele XIII-

XIV, recondiționate în secolul trecut). Impresionează simplitatea, lipsa de fast.

*

14 VII/.

Ajung în mai puțin de o oră la Korsor, punct de trecere spre insula Fionia (Fyn). Mai multe ferryboats-uri fac regulat curse între cele două maluri. Străbatem marele Belt. Pe vapor se poate lua masa, se poate bea, totul este în așa fel aranjat încât pasagerul să nu se plictisească. Când soarbe ultima picătură de cafea apare Nyborgul. Am fost printre puținii călători care nu-și bea în tihnă cafeaua. Și iată de ce: îndată ce puternicul Ferry-boots pornește, îmi amintesc că am uitat în trenul rămas la Korsor tabloul pe care mi-l dăruise simpaticul pictor din Glumsø, Dl. Clefford Wright. Încerc să fac ceva, dar până ajung la căpitanul vaporului trece oarecare timp. Căpitanul – figură tipic nordică, trup mare, zidit din materii abundente – față roșcovană, blândă, nu se arată impresionat de pățania mea. A văzut multe, a auzit și mai multe. După ce Căpitanul vorbește la telefon cu nu știu cine, îmi comunică scurt că a doua zi pot ridica tabloul de la gara centrală din Nyborg. Sunt neîncrezător. Totuși, a doua zi, la ora indicată, ridic de la biroul de bilete tabloul rătăcit, plătind 5,20 coroane taxă pentru poștă. Sunt pur și simplu uluit. Nu-mi vine să cred, am sentimentul că am nimerit pe altă planetă...

Nyborgul (12.855 locuitori, prima capitală daneză) este, acum, un orașel balnear, cu vile frumoase, multe hoteluri și grădini. Toate străzile duc în centrul orașului unde se află biserica reginei Margareta, un superb magazin, cinematograful, cofetăria, biroul de turism etc. Descopăr fără dificultate toate aceste instituții pornind, neînsoțit de nimeni, de la hotelul Hesselet, aflat la marginea de nord a orașului, pe malul mării, într-o pădure de fagi. La ora șapte nu mai este aproape nimeni pe stradă. Citesc numele de pe frontispiciul vilelor: Dana, Carmen, Renaa, etc. Descopăr și castelul din Nyborg, prezentat de toate materialele de propagandă turistică. Castelul – unul din cele mai vechi din Scandinavia – a fost construit la

începutul secolului al XIII-lea, atingând punctul lui de strălucire în timpul domniei regelui Cristian al IV-lea. A fost restaurat (citesc într-o mică istorie a castelului) în 1917, iar astăzi a devenit, ca toate castelele din Fionia, muzeu. Mă întorc la Hesselt, luxosul hotel condus de un tânăr sârb, îmbrăcat deosebit de elegant, ca un ministru ce pleacă la o ședință a Pieții Comune. Hotelul este o construcție nouă, beneficiind de tot ceea ce tehnica poate oferi. Și oferă multe, de la mini-frigidere din perete până la aparatul de radio cu patru lungimi de unde. Toate acestea costă bineînțeles enorm. Așa se explică de ce nu găsești aici agitația din alte hoteluri daneze. Câțiva americani, olandezi, cu familii numeroase, și cam atât. Dacă aș călători pe spesele mele, n-aș putea sta, bineînțeles, aici. Sunt însă, să nu se uite, invitat de Ministerul culturii din Danemarca. Mă simt privilegiat.

Din Nyborg, pornesc – însoțit de o reprezentată a oficiului local de turism – spre nordul Fioniei, la Svendborg. Străbatem „grădina Danemarcei”, culturi de secară, cartofi, etc. Fermele sunt mai toate vopsite în roșu. În jurul lor pasc vaci cu ugere enorme. Bidoanele cu lapte sunt înșirate dealungul micii șosele asfaltate pe care mergem. O mașină special amenajată le culege. Alta adună lăzile cu căpșuni.

De la Svendborg luăm un vaporăș spre insula Aero, puternic centru turistic. Observ un pod enorm, construit recent, ce leagă Fionia de insula Taasinge. Privit de jos, podul pare un animal svelt într-un salt curajos. Pe vapor animație. Mulți copii. Familii întregi călătoresc spre Aerøskøbing (1290 locuitori), orașul cel mai important al insulei. Ajungem, aici, după o oră. Case mici, cochete, străzi înguste. Atracțiile orașului: o veche clădire – „Case cu păpuși”, - o altă casă de câteva secole unde s-a amenajat un interesant muzeu al industriei casnice daneze, și – în fine – o expoziție foarte originală. Este vorba de vapoarele construite de căpitanul Peter Jacobson (1873-1960) în sticle de toate formele și toate mărimile. Este, într-adevăr, un fapt senzațional. Căpitanul a reconstituit, în interiorul unor sticle, toate tipurile de vapoare,

neavând – în această privință – vreo prejudecată. Toate țările sunt reprezentate în această lume de corăbii minuscule acoperite de pereți de sticlă.

De la Aerøskøbing plecăm, conduși de amabilul șef al turismului local, spre alt punct al insulei: Marstol, vechi oraș pescăresc pe malul Balticei. Nu-i foarte animat la această oră. Impresie stranie de *altă Europă*. Ordine și austeritate. Oamenii se mișcă, parcă, mai încet, sunt tăcuți, își văd de treabă, economisesc energia din interior. Altă cultură, alt comportament decât în sud-estul nostru european. Ne întoarcem, cu același vapor, la Svendborg și, de aici, pe altă rută pornim spre Nyborg. Vizităm mai multe castele daneze, între care, cel mai important este cel de la Egeskov, locuit de un baron sau conte, foarte întreprinzător de altfel. El a deschis lângă impunătoarea clădire (stil Renaștere) o braserie. La alt castel, proprietarul - tot un baron – patronează un luxos restaurant. Aristocrația daneză nu disprețuiește, cum se vede, profesiunile rentabile.

De remarcat și muzeul vehiculelor, la Egeskov. Ideea este a ilustra evoluția mijloacelor de transport. Carete, calești, biciclete, mașini, de la începutul secolului, câteva tipuri vechi de avioane sunt expuse aici. Ideea este bună – expoziția – modestă.

*

16 VII./70

Un tânăr institutor din Dalby mă invită să vizităm nordul Fioniei. Trecem prin Kerteminde și, după câteva mici localități, ajungem la Viby, unde vizităm o biserică din secolul al XIII-lea, în pas, altfel, cu evoluția tehnicii. Credincioșii mai vârstnici ascultă *messa* la casă. În mijlocul bisericii atârână macheta unei corăbii. Casele sunt acoperite cu paie, dar, în interior, există calorifer, televizor, mașină electrică de gătit etc...

La Malby, institutorul Nils Wild Pedersen îmi arată școala din localitate bine întreținută, cu un laborator modern, sală de gimnastică, bibliotecă etc. Este vacanță. În bibliotecă o cutie cu sticle de bere goale. Institutorii și profesorii au avut, la sfârșitul cursurilor, o petrecere. În clasele pentru ele-

vii din clasa întâi și a doua, pereții sunt tapetați cu desene amuzante. Învățătorul îmi atrage atenția asupra unui desen în care un domn cu mustață și ochelari stă într-o poziție solemnă, hieratică. În imaginația copilului, acest personaj reprezintă profesorul. Mă uit la interlocutorul meu: înalt, îmbrăcat în chipul cel mai simplu, Nils n-are nimic din solemnitatea desenului. Copiii îl salută cordial, pe stradă, făcându-i semn cu mâna, iar când vor să-i spună ceva îl strigă fără protocol: Nils. Este căsătorit, are doi copii și locuiește într-o casă pusă la dispoziție de comună. Mă invită să-i cunosc familia. Soția este, deasemenea, institutoare. Câștigă 2000 de coroane pe lună și cheltuiesc, pentru mâncare, 550-600 coroane. Se adaogă chiria, electricitatea etc. Îl întreb dacă sunt mulțumiți. Sunt. Se descurcă. Vor rămâne aici sau, dacă nu, vor merge în altă parte. Nils predă la clasele mici latina, franceza, engleza, daneza și lucru manual. A călătorit mult. Își propune să mai călătorească.

La Malby cunosc și o altă familie, retrasă în mijlocul unei păduri într-o casă veche. E o familie de artiști. El face sculptură și collaje. Ea – pipe din lut și vase. Au organizat o mică expoziție, într-o fostă bucătărie. Bucăți de ceramică, puternic colorate, fixate pe panouri largi. Bucăți de fier asamblate. Cei doi au stat oarecând vreme în Africa. Trăiesc, acum, din ceea ce pot vinde. Îl întreb dacă sunt mulțumiți de existența pe care o duc. Sculptorul nu spune nimic. Soția lui răspunde, cu hotărâre că nu. E, ca peste tot, greu a trăi numai din artă.

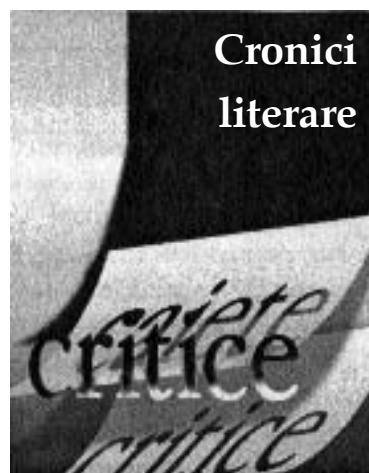
Pe un drum care se strecoară printre lanuri de grâu și secară ajungem la o fermă. Proprietarul este un om tânăr. Are o crescătorie de porci. A avut multă vreme vaci. Le-a vândut. E mai puțină muncă și mai rentabil să crești porci. Cultivă, firește, grâu, secară etc... Vizităm crescătorie de porci. Fiecare despărțitură are un grafic. Este notat cu exactitate câtă mâncare primește porcul, cât crește într-o săptămână. Nu trebuie să fie prea gras. Viața porcului nu este prea lungă. Începe într-o boxă laolaltă cu alți douăsprezece, treisprezece purcei și sfârșește, după câteva luni, în altă boxă, de

unde este exportat în Anglia sau în altă parte. Crescătorul cunoaște cu exactitate acest itinerar. Într-o boxă în care sunt închiși șase, șapte porci de 3 luni observ o roată de automobil legată de o grindă a acoperișului cu un lanț. E pusă acolo pentru joaca tinerilor animale. Până a le pune această roată se mușcau, era un vacarm. Roata i-a împăcat. Cu răturile lor lungi mișcă încolo și înapoi, toată ziua, jucăria aceasta. Întreaga muncă – în crescătorie și la câmp – fermierul o face singur. Totul este mecanizat. Îl întreb cât câștigă. Începe o poveste lungă. Se plânge. Nu-i ușor pentru un fermier. Mulți fermieri – au plecat la oraș. El este satisfăcut, deocamdată. Nu trăiește rău. Muncește uneori de la șase dimineața la nouă seara. La cinematograful merge rar. Are, în schimb, televizorul la dispoziție. Își petrece uneori vacanța în Suedia. Cu un cuvânt, merge. Face investiții. Și-a aranjat casa. Interiorul acestei locuințe de fermier se deosebește foarte puțin de interiorul unei case la oraș. În față, nelipita grădină cu iarba tunsă, un mic chioșc și câteva brazde de flori.

Înainte de a părăsi acest sat nordic, scăldat, acum, în lumină, îmbrățișat din toate părțile de o mare liniștită, neverosimil de albastră, mai intru într-o casă. Acea a profesorilor Max și Grete Christensen. Max are o figură specific daneză. Poartă barbă. Pe bibliotecă observ un portret al lui Lenin. Este interesat de viața politică. S-a înscris nu demult în Partidul Comunist. Discutăm chestiuni legate de situația internațională. Are observații pătrunzătoare. Predă, în acest sat îndepărtat, geografia și istoria. Face și cercetări. Îmi arată o expoziție mică de unelte de piatră de 5000 dinainte de epoca noastră. Le-a descoperit în nordul insulei. Mă uit în bibliotecă. Îmi sare numaidecât în ochi o ediție completă (20 de volume) din Kirkegaard. Am surpriza de a găsi și două cărți de Panait Istrati, în traducere – bine înțeles – daneză. Îl întreb ce părere are despre ele. Îi place Istrati, îi cunoaște bine biografia. Mă întrebă dacă este sau nu editat la noi. „Cu parcimanie”, răspund eu în dodii. Ne despărțim în chipul cel mai amical. Îl las pe acest tânăr Viking în grădina casei în care locuiește, cu pipa în gură, cu figura gravă, meditativă.

George NEAGOE

Ieronim Tătaru, Însemnări caragialiene



Abstract

The paper provides some information about a book which discusses the life and work of I. L. Caragiale. Ieronim Tataru made a thorough research and he obtained remarkable results. He discovered new evidences about Caragiale's biography, mainly about the writer's school studies. Tataru also analyzed the short stories by trying to reconfigure the atmosphere of the 19th century Prahova County, because there is placed the action of most narrations created by Caragiale.

Eminescu nu este singurul scriitor devenit mit literar. Nu doar el poartă eticheta de „mare român”. I. L. Caragiale reprezintă un caz asemănător. De fapt, inițialele prenumelui său sunt de prisos. Caragiale are un referent fără echivoc. Niciunul dintre fii n-a reușit să uzurpeze faima tatălui.

Întorcându-mă la mitificarea dramaturgului, credem de cuviință să facem unele precizări. Există, cum afirmam mai sus, câteva similitudini între mitificarea lui Eminescu și cea a lui Caragiale. Amândoi au primit etichete persistente în mentalul colectiv: „poetul național”, respectiv „Molière al românilor”, dar și cea comună de „mari clasici”. Astfel, ambii dețin garanții ale valorii perene. Apoi, școala a perpetuat prietenia dintre acești mari creatori. Iar dacă lui Caragiale nu prea i s-a acordat apelativul „genial”, i s-au recunoscut inteligența și luciditatea. Cât privește deosebirile, una mi se pare fundamentală sub aspectul recepției. Eminescu este asimilat, îndeosebi, desprins de opera sa literară. Domină imaginea gazetarului cu vederi naționaliste. De aceea, el poate fi integrat, mai cu seamă, în categoria miturilor națiunii.

În schimb, Caragiale devine contemporanul nostru prin creația lui comică. Perso-

najele, întâmplările și situațiile din schițe și din comedii apar mereu actuale. Citindu-l pe Caragiale, identificăm, de cele mai multe ori, textele acestuia cu realitatea în care trăim. Când vrem să tratăm cu ironie cruntă, dar să mimăm detașarea de evenimente, recurgem la literatura lui nenea Iancu. Și atunci ne dăm seama că istoria se repetă sau, mai degrabă, nu se schimbă, că problemele societății românești au rămas netălmăduite, ca în vremea când scria Caragiale. Îi invocăm pe Cașavencu, Dandanache sau Rică Venturiano, pe Mitică, pe elevi ca Ovidiu Georgescu, Mitică Dăscălescu sau Goe, pe dascăli precum Marius Chicoș Rostogan, Ionescu sau Popescu. Aceștia sunt percepuți ca întruchipări eterne, croite după versul eminescian „alte măști, aceeași piesă”. Îi dăm dreptate lui Caragiale și îi vedem, tot mai des, opera comică în jurul nostru și nu numai acolo. O căutăm și în biografia scriitorului.

Nu mă entuziasmez citind studii care trasează raporturile din viața și opera unui autor. Nu încerc nici să-mi crez o aură de partizan înfocat al estetismului. Mă gândesc în ce raport se află viața autorului creația acestuia, însă dezaprob lecturile de identificare, întrucât ele dăunează literarului.

* Ieronim Tătaru, *Însemnări caragialiene*, București, Editura Fundației Culturale Libra, 2006, 548 pag.



Textul ar rămâne blocat în context. Uneori însă, ca și în cazul lui Caragiale, scriitorii își mistifică, voluntar sau nu, trecutul, încurcându-i pe cercetători. Puțini sunt aceia care izbutesc să dezlege nodurile urzite. Ieronim Tătaru are șansa de a fi găsit documente care atestă că I. L. Caragiale a absolvit opt clase, înlăturând părerea inoculată de mărturisirea scriitorului că nu învățase decât patru (vezi p. 71). *Însemnările caragialiene* dezvăluie acribia unui om fascinat până la obsesie de figura unuia dintre simbolurile Prahovei. Căutările lui Ieronim Tătaru au ca mobil risipirea cețurilor ce bântuiau încă în preajma autorului *Momentelor*.

Ceea ce am intuit în titlu, mi s-a confirmat de la primele pagini. Ieronim Tătaru nu are pretenția de a fi un inovator radical al viziunii despre Caragiale omul și scriitorul, deoarece este conștient că informațiile descoperite vor aduce precizări, nu și opinii

întru totul noi. Cercetătorul dovedește astfel că imensa bibliografie despre Caragiale, întemeiată pe acte contradictorii și construită de prea mulți predecesori, pentru ca cineva să mai poată lua caimacul, disipează aproape orice intenție de a inova. Parcurgând cartea, am avut senzația că studiile anterioare l-au sufocat pe Caragiale, că oricine crede că poate spune lucruri originale despre nenea Iancu, trebuie să fie circumspect. Pe Caragiale îl idolatrizăm printr-o tradiție scrisă care ne împiedică să-l regândim. Referindu-ne la el, suntem sortiți să devenim postmoderni în limbaj, mai precis intertextuali, recunoscându-ne sursele sau prefăcându-ne că le-am uitat. E aproape inevitabil să vorbești despre el, altfel decât în citate. Iar Ieronim Tătaru trăiește cu seninătate disperarea de nu fi original. Frazele sale sunt croșetate fie din parafraze (cf., de pildă, p. 11, 12, 13, 14), fie din diverse

citare țesute într-un fir comun („Gândindu-se la primii ani ai vieții, mai des a vorbit Caragiale despre... *umilitatea extracțiunii mele; familia mea nu e nobiliară; umila mea familie...; umilul acoperământ părintesc...*” (p. 15). Câteodată, în dispunerea textului, intervin citate masive, din studiile lui Șerban Cioculescu ori G. Călinescu.

Ne putem întreba, pe bună dreptate, care ar fi miza centrală a acestei cărți, ce a dorit să nuanțeze sau să argumenteze autorul din moment ce, opiniile proprii sunt, aproape inexistente. Cheia este oferită printr-un moto, din *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică* de Nicolae Iorga, așezat în deschiderea capitolului „Orașul copilăriei și adolescenței lui I. L. Caragiale”: „Trebuie să fi cunoscut cineva Ploieștii..., ca să-l înțeleagă într-adevăr pe Caragiale și să vadă cât de mult este legată orice literatură, nu de o normă abstractă, ci de ceva real și omnesc... Fără Ploiești nu poate înțelege nimeni pe Caragiale...”. Așadar ne confruntăm cu un demers descins din tezele lui H. Taine despre influența exercitată de mediul social asupra scriitorului. Totuși, la nivelul speculației, căutarea surselor reprezentă, în opinia mea, o întreprindere tot atât de fantezistă ca hermeneutica. Reconstituind imaginea Ploieștilor din jurul lui 1870, Ieronim Tătaru îl recompune așa încât să fie leit cu universul mahalalelor descris de Caragiale: cârciumi, bodegi, prăvălii, hangii, negustori. Cel mai important aliat al demonstrației este însuși Caragiale – apropiat unui citat mai lung din *Monografia orașului Ploiești*, semnată de M. Sevastos, care încearcă să dovedească existența unui potențial Nae Girimea: „*Desigur, Caragiale a păstrat imaginea acestei lumi; o lume de care și-a amintit nu de puține ori. Iată, de pildă, cum arăta o bărbierie a vremii*” (p. 20), însă nu după mărturiile dramaturgului, ci după dorința lui Sevastos de a arăta ascendența ploieșteană a personajelor: „...era una din cele mai vechi din oraș, reprezentând complet meșteșugul, cu tot pitorescul lui. Bărbierul ținea și aplica lipitori, scotea măsele, puneau ventuze [...] Pe lângă bărbierit, tuns și frezat, bărbierii mai aveau meșteșugul, dispărut de mult, de a spăla clienții pe cap și pe gât” (apud Tătaru, 18

p. 20). Într-adevăr, bărbierul îndeplinea și profesia de subchirurg. Ca să păstrăm nota de suprapunere între real și textual, nu mă înșel să afirm că și în alte părți, bărbierii aveau aceleași îndeletniciri cu cei ploieșteni, fiindcă acțiunea comediei *D’ale carnavalului* se petrece într-un alt oraș. Nu-i era teamă *catindatului* de o posibilă vizită a fratelui său nenea Iancu „bogasierului din Ploiești”? Probabil că, înainte de a ajunge actor, nenea Iancu și-a dorit să se facă negustor de pânzeturi.

Nu cred că Ieronim Tătaru a făcut cea mai bună alegere să se plaseze în siajul determinismului din citatul lui Iorga. Este neconvingătoare tentativa cercetătorului de a pretinde că, urmându-i grila de lectură, „nu trebuie să le găsim modele «exacte» (cum adesea s-a încercat)” (p. 32) personajelor și locurilor. După un capitol cu o documentație solidă despre instrucția dramaturgului și despre primii dascăli, autorul uită că n-ar fi vrut să interpreteze întâmplări consemnate de gazetele din 1869 despre disputele dintre conservatorii și liberalii din Ploiești, despre incidentele din preajma alegerilor parlamentare, convertindu-le în „situație caragialească”, prin care Tătaru definește „întâmplări înfățișate într-un stil specific în publicațiile vremii, care evocă universul comic al lui Caragiale” (p. 97). Aș fi fost captivat, în primul rând, să descopăr „situații caragialești”, la alți scriitori. Dar poate că ele aparțin exclusiv lui Caragiale și epocii sale. Sunt aproape convins că așa gândeste autorul cărții de față care, după o incursiune în povestirea „Grand Hôtel «Victoria Română»” și în Ploiești, se îndreptăză că motoul selectat din Iorga „capătă valoare axiomatică” (p. 138).

Contribuția cea mai temeinică în analiza operei lui Caragiale o alcătuiește capitolul „Povestiri, zicători, eresuri”. Au fost semnalată, în dese rânduri, legăturile folclorului cu povestirile și nuvelele, însă, cum remarcă Ieronim Tătaru, trebuie reliefate mai clar aceste „raporturi, în cercetări anume, premergătoare unui studiu (ce nu-l avem, după știința noastră) care să le înfățișeze, utilizând metode comparative, nu numai în situația unor influențe directe, ci și a unor

corespondențe, într-o perspectivă integratoare” (p. 259). M-au impresionat acuratețea descompunerii straturilor culturale din acest capitol, răbdarea de a căuta, de a confrunta sursele și de a nu oferi soluții uni-voce.

Ieronim Tătaru descoperă imixtiunile culturii orale de tip rural în epicul care caută să creeze o atmosferă fantastică, precum *La hanul lui Mânjoală*, *La conac*, *Kir Ianulea* sau *Calul dracului*. Exegetul demontează credințele populare camuflurate în personaje și în gesturile acestora cu sprijinul culegerii lui Iuliu A. Zanne: *Proverbele românilor*. De exemplu, diavolul care o slujea pe Marghioala se încarnase în ied și în cotoi, iar necuratul „se poate preface în țap, mătă, ogar, bivol, curcan sau cocoș, însă niciodată în oaie, deoarece nu-i poate număra firele de lână” (p. 260). Mai mult, dracul transformat în animal fuge în momentele când călătorul își face cruce, deoarece „între nenumăratele nume populare ale diavolului e și *Ucigă-l crucea*” (p. 261). *La hanul lui Mânjoală* reprezintă o construcție epică în care nu apar amănunte, fapte de prisos, toate asigură coeziunea textuală și construiesc o grilă de lectură prea puțin sesizată: drumetului care se oprește la han este împiedicat să mai găsească destinația, fiind întors din cale de farmecele gazdei ajutate de diavolul deghizat în animal.

La conac și *Kir Ianulea* pot fi privite în relație cu fantasticul din *Povestea lui Harap-Alb* și din *Povestea lui Stan Pășitul* ale lui Creangă. Temeiurile pot fi găsite ușor. Pe de o parte, tânărul plecat să plătească arenda pe o datora moșierului, Harap-Alb se întâlnește cu un *roșcovan*, respectiv cu Împăratul Roș. G. Călinescu a insistat asupra poveștelor țărănești de a evita omul „însemnat”. Pe de altă parte, atât Acrivița, nevasta aleasă de Aghiuță-Kir Ianulea, cât și nevesta lui Stan ilustrează fie identitatea dintre femeie și diavol, fie faptul că femeia e creată din coastele diavolului.

În ceea ce privește *Calul dracului*, Ieronim Tătaru este îndreptățit să aleagă și o interpretare în cheie erotică, întemeiată pe titlul istorisirii, dar și pe unele aluzii infiltrate de prozator: „nu lipsesc sugestiile erotice și

echivocul” (p. 266). Poporul, ne înștiințează Iuliu Zanne, numește „calul dracului” pe femeia neastâmpărată, fără teamă de bărbați (vezi p. 265-266).

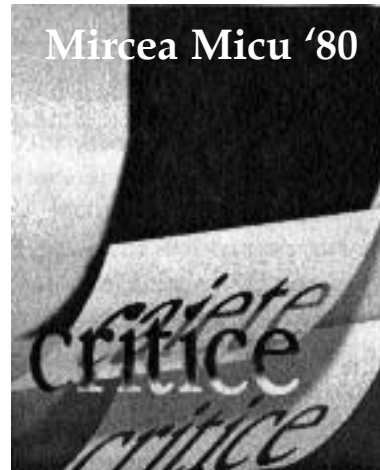
Se pare că umbra lui Machiavelli bântuie comediiile lui Caragiale în mai multe locuri decât în confuzia făcută de Cațavencu. Într-adevăr, machiavelismul n-avea cum să fie alungat de „gambettism”, poate doar de un concurent teribil, inventat de Trahanache: „machiverlăcuri”. Cu aceeași meticulozitate, Ieronim Tătaru extrage din comedii expresii aflate în sfera semantică a butadei „scopul scuză mijloacele”. Constatăm că lui Nae Cațavencu i se alătură Conu’ Leonida, fiul lui Trahanche, Tipătescu, Dandanache (vezi p. 271-272).

Aș fi dorit ca inserarea unui capitol despre Mateiu Caragiale și *Craii de Curtea-Veche* să nu rămână un inventar de opinii critice anterioare, un dosar de receptare alcătuit din nume cu rezonanță de panegiric: E. Lovinescu, G. Călinescu, Vl. Streinu, T. Vianu, Șerban Cioculescu. Articolul nu poate depăși stadiul de ceea ce numesc francezii „état des lieux”, adică nu mai mult decât o punere în temă cu unele controverse, cum ar fi aceea despre numărul Crailor, deja asimilată de admiratorii romanului.

Cartea lui Ieronim Tătaru generează sentimente contradictorii: mirare în fața documentelor ce pot modifica semnificativ biografia unui scriitor, care în 1908 se auto-ironiza că, după ce a făcut patru clase, a preferat să se mute la școala vieții; nedumerire, pentru că nu am descoperit o teză a acestei lucrări, ci, mai cu seamă, o colecție de informații; dezamăgit că I. L. Caragiale este citit trunchiat, fie prin intermediul criticilor literari, fie prin expresii intrate într-un folclor al creațiilor culte intrate în circuitul oral. Am avut revelația cuvintelor auzite cândva că lectura exagerată este nocivă. Dar într-un alt sens. Acribia poate conduce la pierderea ideilor proprii, la incapacitatea de a mai susține o cercetare, pentru că obiectul de studiu a fost aproape epuizat. În acest caz, nu ne rămâne decât să ne clădim discursul pe temelia textelor sacre, care se dovedesc a fi citate, și nu cărți.

Lucian CHIȘU

Un continuator al (spiritului) Școlii Ardelene



Abstract

The article speaks about Dumitru Micu's literary history and criticism activities, at the celebration of 80 years of life. The article presents his life as a science man an, shortly, his most important literary contributions (books, studies, literary histories, different works) in his area of activity.

Folosesc titlul de mai sus pentru a-l omagia pe profesorul Dumitru Micu la împlinirea vârstei de 80 de ani. Întrucât curentul larg răspândit în Transilvania secolului al XIX-lea este de mult apus, legătura cu sărbătoritul trebuie explicată. Dincolo de multe consecințe directe, menite a trezi pe români „din somnul cel de moarte”, iluminării ardeleni promovaseră și un model de intelectual, perpetuat peste secole. El se manifestă sub forma *datoriei de conștiință*. Din spiritul a colii ardeleni rămân viabile: sentimentul demnității noastre naționale, cultul dreptății sociale, îndemnul benedictin la muncă, onestitatea față de semeni, primatul faptei. De asemenea, „ctitorii” mișcărilor culturale considerau mai presus de cununa gloriei, lecția modestiei, a sacrificiului și discreției vecine cu anonimatul.

Născut la 8 noiembrie 1928 într-o familie de țărani plugari din Bârsa (jud. Sălaj), Dumitru Micu a trăit încă de la începuturile formării școlare în atmosfera acestor precepte, pe care le-a asimilat în conduita sa de viață și în cercetarea literară. De aceea, sub aripa proteguitoare a spuselor de mai înainte – care ar putea fi mult nuanțate – portretul cărturarului octogenar ni se dezvăluie printr-o linie de continuitate. Altfel, cele mai multe dintre învățăturile de mai sus nu mai au nicio căutare astăzi.

Așa cum îl cunosc, profesorul Dumitru Micu și-a sărbătorit ziua de naștere la masa

de lucru, în preajma cărților, meditănd și scriind la unul din subiectele literare, pe care, și la această vârstă, le împlineste cu exemplar devotament intelectual. Telefoanele de felicitare și persoanele care i-au călcat pragul acelei zile aproape că i-au produs surprindere. Categorie plăcută și în mod sigur răsplătită (de sărbătorit) prin cuvenitele onoruri ale ospitalității din care nu putea lipsi pocalul cu vin de viață lungă.

La momentul de bilanș opera profesorului Dumitru Micu numără câteva zeci de apariții editoriale din care emană spiritul său drept, soliditatea științei de carte, meticulozitatea responsabilă și deloc arogantă a omului de știință. Începând din 1955, profesorul a fost atras de cele mai incitante subiectele din literatura română. Este autorul multor monografii, două dintre ele dedicate poezilor ardeleni G. Coșbuc (1966) și Lucian Blaga (1966) despre a cărui concepție artistică a elaborat, suplimentar, volumele *Estetica lui Lucian Blaga* (1970) și *Lucian Blaga – autofăurirea prin logos* (2003). A semnat două cuprinzătoare studii cu privire la creația argheziană: *Opera lui Tudor Arghezi. Eseu despre vârstele interioare* (1965) și *Tudor Arghezi* (1972). Un altul lansa perspective noi de abordare asupra personalității lui G. Călinescu (*Între Apolo și Dionysos*; 1979).

Exegeze ample precum *Poporanismul și „Viața Românească”* (1961), *Început de secol 1900-1916* (1970), *Gândirea și gândirismul*



(1975) redau datele istorico-literare în toată complexitate lor și totodată raporturile culturale determinative ale unor epoci literare asupra cărora dogmatismul politic al deceniilor cincizeci și opte își pusese amprenta. Dincolo de impactul cu ideologia „gândiristă” (calificată și astăzi reacționară) și în pofida vigilenței de temut a cenzurii comuniste, masivul tratat *Gândirea și gândirismul* (1975) reușea, argumentat și convingător, să plaseze într-o lumină favorabilă contribuțiile din „Gândirea” ale pleiadei lirice de valoare europeană. Alte studii, publicate ulterior, reprezintă valorificări ale unor arii de competențe în care spiritul probei și acuitatea simțului critic sunt dublate de o putere de muncă puțin obișnuită. La începutul deceniului al nouălea din trecut secol, s-a reîntors la proza românească modernă plasând-o în context european (*Modernismul românesc*; 2 vol., 1984-1985). Alte două volume intitulate *Limbaje moderne în poezia românească de astăzi* (1986), *Limbaje*

lirice contemporane (1988) corelează poezia românească modernă, prin evoluție și tendințe, cu întreaga mișcare literară continentală. În *căutarea autenticității* (1991 și 1992) este o amplă incursiune în teritoriul romanului, familiarizându-l pe cititorul contemporan cu privire la conceptul de *autentism* din literatura mondială, ca apoi să-i includă pe prozatorii autohtoni în ansamblul general al problematicii discutate. În fiecare dintre volume, Dumitru Micu propune câte o dezbateră teoretică (*Metamorfozele romanului și sensurile autenticității*, I, *În căutarea autenticității*, II) în jurul cărora sunt ordonate cercetările și aplicațiile pe materialul literar propriu-zis, din care rezultă că autentism-ul în literatura noastră se datorează necesității imperioase a unora dintre romancierii de a prezenta „omul din om”.

După aceste acumulări ale unor mari suprafețe culturale, constituind etape esențiale în cercetarea literară autohtonă, înfrățite cu luciditatea celui interesat de adevărurile literaturii și nu de comentariul elogios în sine, Dumitru Micu s-a supus marii tentative de a realiza panorama noastră literară în *Scurtă istorie a literaturii române* (4 vol. 1994-1997). Nu avem prea multe astfel de încercări și e de presupus că, în viitor, literatura, ieșită din câmpul de referință al societății românești, nu ne va mai oferi astfel de exemple. *Scurtă istorie a literaturii române*, este o apariție de o însemnătate excepțională, fiind, după *Istoria* lui G. Călinescu, probabil singura cu tentă exhaustivă. Alături de lucrările semnate de Nicolae Iorga și Ov. Densusianu, de „istoriile” universitarilor (lucrări cu circulație, ca formă integrală, în cursuri litografiate), de „sinteza” lui Bazil Munteanu, tipărită în limba franceză, ori de cele mai apropiate zilelor noastre, purtând semnătura lui Al. Piru Ion Rotaru, N. Manolescu (recent apărută), de I. Negoieșcu sau Mihai Cimpoi (pentru literatura din Basarabia) cei ce au reușit realmente să finalizeze un proiect de asemenea anvergură sunt foarte puțini. În această „tradiție”, locul lui Dumitru Micu este lângă G. Călinescu. Pasiunea și atât de necesarul entuziasm trebuitor unei asemenea faustice

întreprinderi au dus la realizarea, câțiva ani mai târziu, a unei noi ediții, revizuite și augmentate, apărută sub titlul *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism* (2000).

Volumul de versuri *Fragmente autobiologice*, (1977), aduce în biografia profesorului mărturia unui suflet în esență liric, și, poate, e cazul să amintim că debutul literar, pretimpuriu, al viitorului savant s-a consumat sub auspiciile muzei Euterpe. Un alt volum, de memorii (*Timpuri zburcinate*, 2001), pune în evidență spiritul religios al memorialistului care, în timpurile tulburi ale fragedei adolescențe, își călăuzea energiile într-o proiecție vizionară dar utopică, încercând să îmbine umanismul de tip creștin cu elanurile schimbărilor revoluționare de atunci. În fine, romanul cu caracter autobiografic *Fata morgana* (2003) completează profilul proteic al acestui, „un om de bine”, cum l-a numit Eugen Simion într-un profil omagial de curând apărut, precizând: „în înțeles clasic omul de bine este un om moral, un spirit care respectă în tot ceea ce face valențele umanismului european”.

Dacă acestora li se adaugă cele câteva sute de studii și articole, manualele școlare al căror autor a fost, ca și bogata activitate didactică de la catedra Facultății de Filologie din București, continuată și azi prin conducerea de doctorate, ne apropiem de imaginea reală, altfel greu de „văzut” și chiar de bănuț, a tipului de dascăl venit prin filiera școlii ardelen. Activitatea sa științifică este opera unui erudit, care include domeniul cercetat într-un vast sistem de referințe din care sunt excluse entuziasmele ori părținirea. Autorul cercetează fenomenul literar românesc comprehensiv, cu o obiectivitate rece, trăgând concluzii elocvente, numai din cercetarea și interpretarea riguroasă a informației. Nu se entuziasmează și nici nu-și arată dezamăgirile, importantă fiind cunoașterea comprehensivă a fenomenului, pe care-l stăpânește grație unei metode de lucru care degajă competență și acuratețe. Cărțile sale, pline de idei interesante, i-au conferit o autoritate incontestabilă în critica și istoria noastră literară. Profesorul crede în



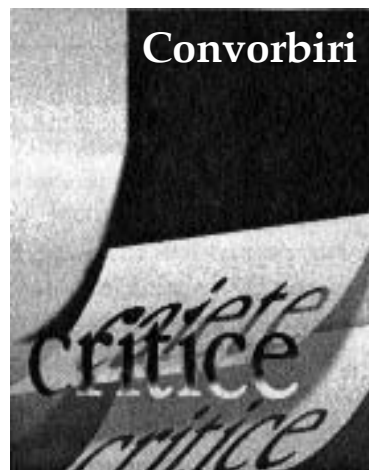
aceste valori pe care le-a slujit și le slujește.

De mai mult de o jumătate de secol, profesorul Dumitru Micu este dedicat muncii sale. Și a ezat investigația critică sub patronajul unui vechi și celebru adagiu latin: *sine ira et studio*. Retras din rumoarea publică, știutorul de multă carte participă la dialogul cultural contemporan în calitate de lector atent. Evită grupurile literare, preferând aroganței discreția, calitate absentă la foarte mulți dintre confrății de condei. În afara trudei la masa de lucru, profesorul poate fi văzut trecând îngândurat pe străzile și aleile parcului din apropierea casei, urmându-și traseul plimbărilor zilnice. Păoște absorbit în gândurile sale, părănd pentru ceilalți trecători un anonim.

Dar, pentru cei care îl cunosc, opera și îndemnurile sale fiind prilej de inițiere spirituală, același chip se aureolează de nimbul unei cariere strălucite. Pentru această Dumitru Micu este un învingător.

Iar, dacă „portretul” său la 80 de ani e prea puțin conform cu modelul publicitar al învingătorilor din zilele noastre, Dumitru Micu nu are nici o vină.

André Müller în dialog cu Friedrich Gulda



Abstract

Der österreichische Klavierspieler und Komponist Friedrich Gulda (1930-2000) ist, ohne weiteres, eine der vielseitigsten - und umstrittensten - Figuren der mitteleuropäischen Kultur des zwanzigsten Jahrhunderts. Das Interessante und Merkwürdige, jedoch das Bewundernswerte daran ist die Tatsache, daß Gulda sich keine Anstrengungen erspart hat, um seine künstlerische Freiheit zu bewahren. Auf dieser Suche nach der innerlichen Freiheit - wie einmal Friedrich Schiller - hat er gleichzeitig, mit Absicht oder rein intuitiv, ein bestimmtes Gleichgewicht im Leben erreicht, das ihm ermöglicht hat, sein Leben vielleicht ein bißchen mehr als andere Pianisten - wie zum Beispiel Glenn Gould - in seiner Zeit zu genießen, weil die Kunst, auch wenn sie versucht, ein besonderes Etwas dem Empfänger mitzuteilen, bleibt immerhin Unterhaltung, und wenn sie nicht gleichzeitig unterhaltsam ist, kann sie eigentlich nicht wirklich als Kunst bezeichnet werden. Das reicht jedoch nicht, um eine gewisse Tat künstlerisch zu nennen, und Gulda ist gerade diese hervorragende Leistung gelungen, das Unterhaltsame mit dem Wesentlichen, die Jazzmusik mit den Klassikern, die unbegrenzte Kreativität mit der Strenghheit der klassischen Regeln, in seinem Werk als Komponist und in seiner Tätigkeit als Klavierspieler zu vereinigen. Auf diese Weise wiederbelebt er einen Mythos, der erst mit den Romantikern populär wurde (Schiller, Hegel, Hoffmann u.a.) - infolge des kantianischen Versuchs, den Menschen als unempfindsames Wesen, als Verkörperung der reinen Vernunft umzugrenzen -, und zwar, den echten Künstler als voller Mensch, als Kopf und Herz, als Gedanke und Gefühl, der Welt gegenüberzustellen. Das hierunter veröffentlichte Interview bietet einen zusätzlichen Beweis dafür, daß diesem Musiker gelungen ist, ein vollständiger Mensch zu bleiben, um einen vollkommenen Menschen zu werden. [Daniel Stuparu]



De mai bine de patruzeci de ani sunteți unul dintre cei mai adulați pianiști din întreaga lume. Cu toate astea, compozițiile dv. nu sunt luate în serios de critică nici până în ziua de azi.

FRIEDRICH GULDA: Știu că anumiți domni care au impresia că se pricep la muzică, exprimă tot soiul de rezerve față de creația mea, dar publicul dă glas oricum preferințelor sale. Iar discurile se vând bine. Obişnuiesc să verific meticolos facturile procentelor care îmi revin din vânzări. Deci oamenii le place muzica mea. De vreme

ce presa de specialitate nu mai poate nega aceste evidențe, criticii spun, pentru a rămâne consecvenți cu sine înșiși (pentru că trebuie să mă găsească la fel de rău în continuare), că sunt genial, însă doar ca și clovn sau histrion.

Într-un interviu cu criticul muzical berlinez Klaus Geitel ați afirmat că lucrările dv. ar fi la fel de grozave precum cele compuse de Brahms, Mendelssohn sau Schumann.

Uitați cum vine treaba, eu trebuie să îmi adaptez limbajul la nivelul interlocutorului, în acest caz al domnului Kaiser...

Nu despre Kaiser era vorba.

...mă rog, Geitel, ceea ce tot aia e. Ăștia sunt genul de indivizi înguști, care trăiesc încuiați în ghetoul lor de muzică clasică. Nu sunt capabili să înțeleagă un alt limbaj. Dacă îi spun lui Kaiser că îl găsesc pe Keith Jarrett mai important decât pe Horowitz, mă întrebă cine e Keith Jarrett.

Dar știți că Joachim Kaiser este unul din cei mai mari admiratori ai dv.?

Știți ceva, îmi este absolut indiferent acest lucru, pentru că acest individ nu pricepe nimic din ceea ce intenționez și realizez eu sub aspect muzical. Toți acești oameni care mă venerază din motive greșite sunt pentru mine, cum să vă zic - nu că i-aș urî, asta ar însemna să le dau prea multă importanță -, dar sunt complet neînsemnați.

Unii din ei se miră că, în ciuda mării dv. iubiri pentru muzica de jazz, îl mai puteți interpreta și pe Beethoven.

Da, exersez pe ascuns.

Vorbiți serios?

Nu, dar atunci când mă pregătesc pentru un concert, o fac la modul conștiincios și pedant. Nu exersez șase ore pe zi, însă atâta cât e necesar pentru a nu face vreo greșeală într-o fugă de Bach sau o sonată de Beethoven.

Ați devenit celebru de foarte devreme. La șaisprezece ani ați câștigat deja un premiu internațional.

Am fost și sunt în continuare foarte talentat, ce ați fi vrut să se întâmple? În timpul studiilor la Academie am fost unul din cei mai apreciați virtuozii. În vreme ce alții se chinuiau să reproducă două sunete, eu asimilasem deja totul. Ce pot face?

Inteligența v-ar fi fost de ajuns, spuneți în altă parte, pentru a studia orice domeniu. Ați renunțat însă la studii încă din liceu, plecând de la ore tam-nisam, chiar în mijlocul lecției.

Da, am zis, dom' profesor, pot să merg și eu până la baie? Și dus am fost! Cred că era ora de matematică.

Și de ce nu ați plecat în pauza dintre ore?

Ah, nu mai avea nici un farmec. Nu mai râde nimeni, ce sens are? În pauze ușa e oricum deschisă. Voiam să fac puțin spectacol, ce Dumnezeu!

Asta îmi aduce aminte de scandalul pe care l-ați provocat anul trecut la Salzburg, atunci când, în loc să dați trei concerte, așa cum ați convenit în prealabil, ați șters-o pur și simplu în Ibiza.

Corect. Chestia asta însă a fost calculată până în cele mai mici detalii. Din păcate însă, nu s-a prea înțeles acest lucru. Și profit de această ocazie pentru a arunca puțină lumină asupra incidentului. Totul începuse cu șapte ani în urmă, atunci când, după foarte mult timp, am fost din nou invitat să cânt la Salzburg. Am zis da, firește. Pe atunci tocmai aveam un parteneriat de succes cu Chick Corea, pianistul american de jazz. Am învățat multe despre jazz de la el, iar el de la mine multe despre Mozart. Deci am propus dublul concert de Mozart, pe care l-am înregistrat împreună pe disc. Da, grozav, s-a spus, punem treaba pe roate, dar cine o să dirijeze? La care am răspuns: domnul Harnoncourt, ca și pe disc. Nu, asta nu se poate! Bine, atunci nu vin, am răspuns, și așa se face că acel concert nu a mai avut loc.

Dar ce i s-a reproșat lui Nikolaus Harnoncourt?

Habar n-am. Domnului Karajan mulți nu-i sunt pe plac. În orice caz, mi-am notat pățania, și m-am gândit - ok, deci ăștia sunt genul de oameni cu care nu poți fi onest, nici o problemă, atunci vom fi perfizi! Așa că Gulda cel viclean a acceptat din nou în 1988 o invitație la aceste spectacole, organizând în același timp un concert în Piața Domului cu dirijorul Harnoncourt, așa încât acești domni s-au găsit confrunțați cu o problemă insolubilă, aceea de a nu putea angaja și concedia un artist în același timp. În acest fel mi-am pus în aplicare planul nu în mod direct, ci pe ocolite, cu ajutorul unor metode necurate și al unor tertipurii murdare, nu pentru că aș fi așa de convins de calitățile domnului Harnoncourt, am rezerve serioase față de el, nu îl consider cel mai grozav...

Doar cel mai grozav sunteți dv.

Evident! Și nu permit nimănui să îmi interzică vreun lucru. Mi-am zis, dragă domnule Karajan, las că îți arăt eu ție! Pe când concertam în Piața Domului, aveam deja biletul către Ibiza în buzunar, pentru că

nu avusesem nici o clipă intenția de a da toate concertele aranjate. Deci Gulda cel rău și-a permis să îi joace o festă domnului von Karajan, cel asemenea zeilor, chiar în orașul său și al lui Mozart. Evident că a ieșit un scandal monstru. Pe mine m-a distrat la culme toată tărășenia, pe când stăteam a doua zi în nisip, și mă prăjeam la soare sorbind un cocktail și citind în *Süddeutsche Zeitung* sau *Wiener Kurier* consecințele înscenării mele. Răzbunarea e dulce. Plăcerea ce te încearcă atunci când îți distrugi adversarul e cea mai grozavă.

Pentru a suplini lipsa dv., organizatorii au încercat să îl aducă pentru un concert pe tenorul Luciano Pavarotti.

Da, apropo de tenori, vă mai pot povesti ceva! Există un instrument muzical care aduce foarte mult cu vocea unui tenor, violoncelul.

Acum aduceți în discuție altercația dv. cu violoncelistul Heinrich Schiff.

Exact. Acestui domn Schiff i-am scris practic pe trup concertul meu pentru violoncel. L-a interpretat de mai multe ori sub bagheta mea, iar anul trecut urma să îl susțină la Salzburg împreună cu un alt dirijor. În schimb însă, el a înlocuit acest concert, într-un mod meschin și timorat, pentru a se dovedi un prunc ascultător și a-și obține onorariul, cu o piesă inofensivă din repertoriul lui Haydn, pentru a se putea strecura în tot felul de găoaze, și pentru a nu-l supăra, vezi Doamne, cu ceva pe domnul Karajan. De atunci nu mai stau de vorbă cu el. Vreau să spun acest lucru cât se poate de clar. Am învățat foarte multe despre caracterul acestui om, deși cam știam de la bun început din ce fel de stofă era croit.

Atunci de ce i-ați mai dedicat concertul?

Mă rog, pentru că m-a rugat frumos.

Iar acum nu mai are dreptul să îl interpreteze?

Dimpotrivă, mi-e indiferent. Dacă domnul Schiff interpretează ca lumea concertul meu sau urinează pe el, sau că altul face chestia asta, mi-e indiferent. Piesa a fost scrisă, înregistrată și cu asta pentru mine e un capitol încheiat. Dar vorbeam despre măsura în care sunetul de violoncel aduce cu vocea unui tenor. Există o asemănare și la

nivelul capacității cerebrale, în ce îi privește pe reprezentanții acestor instrumente.

Sunt violonceliștii mai proști decât pianiștii?

Îmi puneți întrebarea la un mod foarte direct. Peymann spunea că actorii sunt adesea niște idioți. Aș adăuga că nici tenorii sau violonceliștii nu sunt mai breji. Atâta lucru avem dreptul să spunem!

Intrați frecvent în legătură cu colegii dv.?

Câtă vreme e vorba de indivizi care nu fac altceva decât să reproducă niște note înșirate pe un portativ, nu. Pianiștii care nu sunt și compozitori în același timp pentru mine nu sunt muzicieni în adevăratul sens al cuvântului, și nu fac decât să cânte a nu știu câta oară mai bine sau mai rău compozițiile extraordinare ale altora, care - *nota bene* – de cele mai multe ori sunt deja morți. După mine, această separație dintre interpreți și compoziști e o degenerare, care a început în secolul XIX și s-a încheiat cu apariția muzicii de jazz, din fericire. Mă cunosc cu pianiștii creativi precum domnul Jarrett, domnul Corea, domnul Peterson sau domnul Zawinul, de cele mai multe ori suntem chiar prieteni.

Sunteți de părere că un pianist nu ar trebui să interpreteze decât propriile-i creații muzicale?

La modul ideal, da. Înainte, era un lucru de la sine înțeles, faptul că fiecare își compunea propriile nonsensuri. Numai că nonsensurile domnului Mozart sunt cu mult mai bune decât cele ale domnului Hummel. Dar în principiu, făceau același lucru.

Corect, numai că acești oameni sunt morți de mult. Un mort nu mai poate cânta.

Nu, dar poate lăsa posterității un disc pe care cântă chiar el. Evident că pe vremea lui Mozart acest lucru nu era posibil. El trebuia să își fixeze ideile muzicale în note, pentru a le putea transmite mai departe. Între timp însă scena muzicală s-a schimbat enorm. Avem la ora actuală înregistrarea electronică a sunetului. În acest fel, nu mai e necesar să notezi o compoziție muzicală. Dacă Michael Jackson fluieră un cântec nou sau îl cântă, două luni mai târziu îl știe întreaga planetă, pentru că a vândut deja 20 de milioane de discuri. Așa-numita muzică liberă cu care m-am ocupat foarte multă vreme la

modul extrem, nu poate fi fixată decât prin înregistrări, pentru că acolo rolul central îl joacă improvizația, neprevăzutul, nepremeditatul. Se înregistrează chiar în timp ce crezi, iar apoi acest lucru poate fi reprodus, dar nu de către oameni, ci cu ajutorul unei mașinării capabile să redea înregistrarea. Un asemenea lucru rămâne posterității, ca un tablou sau o casă pe care ai construit-o singur.

Cu alte cuvinte, compozițiile celor care au murit nu le mai putem audia live.

Ba da. Poate fi integrată și această latură. Din operele lui Duke Ellington, unul din cei mai mari compozitori ai acestui secol, se poate reproduce *live* o lucrare sau alta, dar în mare opera lui subzistă prin discurile înregistrate chiar de el. Faptul de a ne confrunța cu muzica trecutului ca și până acum nu va mai fi o problemă, pentru că aceasta va fi la dispoziția noastră într-o interpretare autentică înregistrată.

Vă referiți la muzica de jazz.

Mă refer în parte și la muzica pop actuală. Domnul Jackson își scrie singur textele. Acum, cineva poate spune că Prince e mai bun. Dar faptul că Michael Jackson e net superior unui individ precum Rene Kollo, asta e indiscutabil.

Credeți că va mai interesa pe cineva acest gen de muzică în o sută de ani?

Peste o sută de ani nici eu, nici dv. nu vom mai fi în viață. Motiv pentru care această întrebare e foarte academică.

Adorno a ridicat totuși această întrebare, și a ajuns la concluzia că jazz-ul aparține, ca și șlagărul, muzei ușoare.

Îmi pare rău, dar când în discuție apare numele lui Adorno, pentru mine e momentul să îi pun punct.

Pe nedrept! Pentru că el a scris și despre Schönberg și muzica dodecafonică.

Serios?

În cartea sa "Filosofia muzicii noi" vorbește despre sistemul dodecafonic ca despre o nouă constrângere care a ajuns să subjuge muzica, deși intenția inițială era de a o elibera.

Cu toate acestea rămân fidel principiului meu de a nu discuta despre acest domn. Să vă povestesc cam de când a devenit el istorie pentru mine?

Chiar vă rog!

După cum se știe, domnul Adorno a fost consilierul muzical al lui Thomas Mann la realizarea romanului "Doktor Faustus", iar în acest roman există un profesor de muzică, personaj ce explică publicului interpretând în același timp la un mod cam excentric sonata Opus 111 de Beethoven.

Wendell Kretzschmar.

Exact. O scenă descrisă magistral. Doar că este inexactă. Acest profesor notează sub motivul principal din a doua mișcare, Arietta, diferite cuvinte pentru o mai bună înțelegere, printre altele și pentru a face aluzie la numele real al domnului Adorno, și scrie astfel cuvântul "Wiesengrund", dar face asta ca și cum prima silabă ar fi accentuată, adică "Wie-sengrund". Cu alte cuvinte, el pune la începutul acestei melodii un timp accentuat, ceea ce din păcate e greșit, și cu asta capitolul Adorno pentru mine s-a cam terminat. Dacă cineva nu poate face diferența dintre un timp accentuat și unul neaccentuat într-o piesă atât de celebră a literaturii muzicale, nu am cum să îl mai iau în serios ca filosof al muzicii.

Sunteți atât de exigent.

Nu sunt exigent, astea sunt lucruri de școală primară în ce privește formarea muzicală. Dar nu putem să schimbăm totuși acest subiect penibil?

Care?

Ăsta, cu domnul Wiesengrund.

Bine, atunci să vorbim despre domnul Schönberg și profundul dv. resentiment față de tot ce se leagă de acest nume.

De acord, doar să nu amestecăm lucrurile, altfel discutăm degeaba. V-am prezentat anterior acea diferență, foarte importantă pentru mine, dintre un muzician creativ și unul care se rezumă la a reproduce creația altora. Nu am nimic de reproșat unor domni precum Karajan sau Harnoncourt pentru faptul că nu sunt creativi, ci oarecum sterpi, dar în fond ei pentru mine sunt niște indivizi plăți, pentru că ceea ce fac ei pot face și eu la fel de bine, poate chiar mai bine, lăsând la o parte falsa modestie. În concluzie, nu prea îi pot aprecia pe acești oameni. Asta pe de o parte. Pe de altă parte, există o serie întregă de contemporani pe

care îi resping, deși sunt creativi. Am vorbit despre muzica liberă, care este de fapt o frumoasă utopie, pentru că în ea nu există nici un fel de legi. Poziția de pe care au plecat domnul Schönberg și susținătorii lui era similară. Muzica a fost eliberată de vechile reguli. Însă apoi s-a spus, dragilor, cu dur, mol și tonalitatea s-a cam terminat, dare dacă vrem ca libertatea să nu se transforme în haos și anarhie, trebuie să inventăm un nou sistem.

Ceea ce e corect.

Da, evident. Cel puțin teoretic, ei au dreptate. Departe de mine gândul de a-i lua pe acești domni peste picior la modul primitiv. Doar nu sunt idiot. Numai că nu sunt dispus să îi urmez. Consider că un sistem inventat de om pentru împiedicarea haosului nu este potrivit, nici sub aspect artistic, nici politic. Din așa-zisa libertate a revoluției rusești s-a născut tirania sistemului totalitar comunist. Asta nu pot accepta.

Prin faptul că dv. respingeți această abordare nu are să se schimbe nimic. Ordinea se succede libertății și invers. Așa a fost întotdeauna.

V-ați și găsit cui să spuneți asta! Știu din proprie experiență că omul nu este suficient de matur pentru sarcina pe care i-o aduce libertatea. Pot accepta necesitatea istorică a ciclului descris de dv. Acesta e mersul lumii. Dar regret acest lucru, și de aceea nici nu mă pot alătura lui. Drumul meu nu poate fi acesta. Trebuie să mai existe unul.

Și anume?

E o problemă de credință. Dincolo de toate confesiunile religioase, sunt totuși un om credincios. Fac deosebirea între o ordine metafizică de sorginte divină, și una inventată de om, care sfârșește invariabil în tiranie.

Dar poate omul inventa un lucru nedorit de Dumnezeu?

Nu, dar îl poate susține. El poate spune, teoria mea poate fi probată științific, nu am nevoie de nici un Dumnezeu. Ce ia naștere atunci, puteți vedea la domni precum Marx sau Schönberg.

Cu toate astea, cineva căruia îi plac aceste lucruri le poate considera ca fiind de inspirație divină.

Eu aș privi acest lucru ca pe o eroare.

Da, pentru că nu îl puteți înțelege pe Schönberg.

Cu siguranță nu îl înțeleg. Alegerea mea este muzica de jazz. Pot renunța complet la Schönberg. Nu cânt așa ceva, și nici nu ascult așa ceva, cel puțin nu cu plăcere.

Dar trebuie să fie arta mereu plăcută?

Asta e cu totul altă poveste.

Nu e, pentru că în acest fel ne apropiem de întrebarea fundamentală cu privire la misiunea artei. Are arta menirea de a îndepărta omul de realitate, sau mai degrabă ar trebui să îi deschidă ochii cu privire la anumite realități de care nu e conștient sau poate le ignoră?

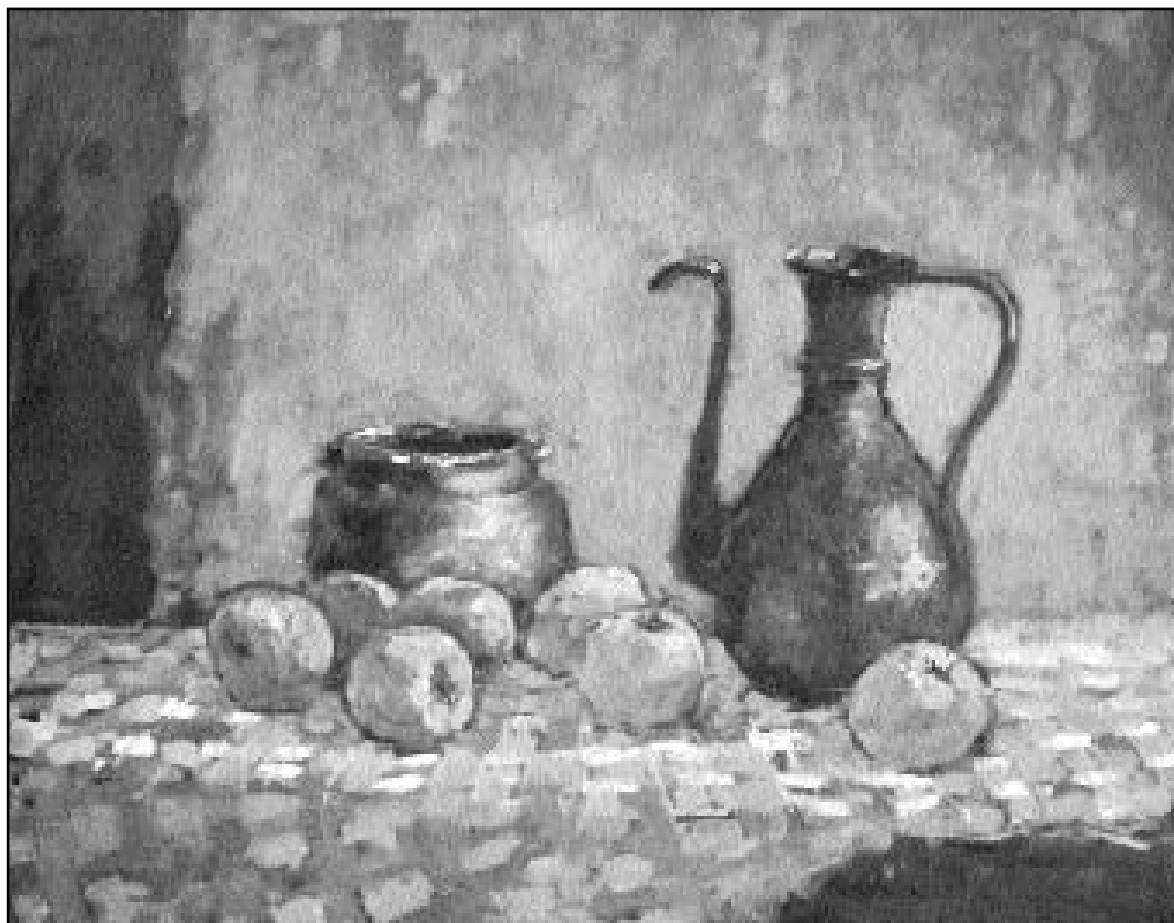
Bine, voi încerca să răspund la această întrebare.

În cartea dv., "Cuvinte despre muzică", scrieți că sarcina muzicianului ar fi aceea de servi auditorului său, de a-i fi de folos, prin aceea că îl fericește sau cel puțin îl amuză.

Da, numai că asta a fost demult. Răspunsul meu din ziua de azi ar trebui să fie actualizat. Aș zice însă că simplul fapt de a descrie sau reflecta ororile acestei realități, nu este suficient. Artistul trebuie să facă un efort de a găsi o cale, o ieșire din acest impas. Prin asta vreau să zic că el ar trebui să gândească și moral. Trebuie să încerce să recunoască legea divină și să o exprime prin arta sa. Întotdeauna am simțit un imbold în această direcție. Mai întâi am bătut cărările utopice ale anarhiei muzicale. Voiam să aflu dacă o muzica fără reguli și formă este posibilă. Mi-am zis, la naiba cu totul, anarhia e paradisul. Am mers pe tărâmul libertății muzicale mai departe decât oricine altcineva. Am făcut această experiență cu un fel de idealism morbid. Dar între timp am aflat că nu merge. Omul nu e construit așa. Nu poate trăi fără reguli. El caută ceva valid, viabil. El vrea să știe ce e corect și ce greșit, ce e rău și ce e bine. Și atunci m-am gândit, ce ne facem? Și am ajuns să mă întorc înapoi la tonalitate, pentru că nu am vrut să merg pe drumul deschis de Schönberg. Momentan deci mă aflu într-o fază de restaurare, să zicem.

Vreți să răspândiți voie bună, seninătate.

Da, voioșie, o stare de bine. Muzica mea din ultimii ani, "Concertul pentru violon-



cel”, “Concerto for myself”, “Concerto for Ursula”, au o latură conservatoare, lucru pe care nu mă feresc să îl recunosc, și sunt de asemenea conștient de pericolele legate de asta, pentru că așa ceva poate ajunge lesne pe mâna cui nu trebuie. Atunci apare simțirea sănătoasă a poporului împreună cu Partidul Național Democrat (partid radical de dreapta, ce s-a bucurat de popularitate în anii '60 – n. tr.) și așa mai departe. Și atunci nu mai e mult până ajungem la domnul Hitler. De aceea încerc să mă păzesc și să nu primesc aplauze de la cine nu trebuie.

Schönberg a reușit întotdeauna să se ferească de acest pericol.

Aici aveți dreptate. Pentru că această muzică nu este decât o privire rece asupra unei realități terifiante.

După Adorno, în ea se exprimă neputința umană.

Îmi e mai dragă atotputerea divină.

Pentru că sunteți prea slab să o suportați pe cea dintâi.

Vă las cu plăcere dv. asemenea judecăți de valoare. Ca tânăr am avut și perioade de depresie. Atunci când m-am ocupat cu muzica modernă, m-a cuprins o disperare profundă, pe care într-adevăr nu am mai suportat-o. Așa încât pentru a putea supraviețui am căutat o ieșire, și am și găsit una, de care sunt foarte mândru.

Ați intrat în subteranele muzicii de jazz.

Exact. Acolo încă mai exista o societate pe jumătate intactă cu o anumită camaraderie frățească, căldură sufletească, iubire, lucruri simple, cărora le duceam dorul în lumea academică. Aceasta a fost salvarea mea.

Deci orientarea dv. spre jazz nu a avut doar rațiuni muzicale.

Nu, dar eram deja extrem de fascinat de această muzică. Educația mea muzicală se bazează pe marii clasici, Mozart, Beethoven, Schubert. Am fost un elev model. Am făcut tot ce îmi ceruseră dascălii, doar o idee mai bine decât colegii mei. La opt ani am în-

ceput, la șaisprezece ani am câștigat primul premiu, am fost aclamat, distins cu premii, adulat bla, bla, bla. În toiul acestei recunoașteri oficiale a unui traseu până atunci exemplar, *summa cum laude*, survine întâlnirea mea cu muzica de jazz, care pe atunci îmi era cât se poate de străină. Acest lucru a avut asupra mea efectul unei eliberări.

De singurătate?

Și asta. Nu voiam să devin unul din acele cadavre ambulante pe care le știm cu toții. Cunosc dispoziția sufletească ce stă la baza acesteia, doar sunt vienez. Acest mod morbid de a gândi îmi este cât se poate de familiar.

Ați stat la un moment dat, așa s-a scris, la marginea suicidului.

Metaforic vorbind, da. Aveam douăzeci de ani, eram celebru, însingurat, călătoream de unul singur prin lume, dădeam 150 de concerte pe an și jucam șah cu mine însumi în camera de hotel, atunci când mă plictisiam.

Ce ați făcut cu banii pe care i-ați câștigat?

Tâmpenii, mi-am luat mașini scumpe, mi-am angajat un secretar care îmi căra valizele, chestii pe care le faci când ești tânăr și și dintr-o dată te trezești că ai o grămadă de bani.

Dar cum puteați cânta atât de magnific, în ciuda depresiei?

Pentru că mă concentram. Pe scenă de altfel eram fericit, faptul de a cânta era o binecuvântare. Dar zborurile, calea ferată, zecile de hoteluri, asta e partea care te dărâamă, o viață dură de la Paris și Texas la Viena sau Kentucky. În plus se adăuga constrângerea venită dinspre succes, stresul permanent, pentru că trebuie să oferi întotdeauna cea mai bună prestație, nu ai voie să cânti fals, să greșești vreo notă, înainte de un concert nu poți mânca nimic, poți bea doar puțină apă. Situația de astăzi a muzicii occidentale, adică meseria pianistului clasic în sens tradițional, a devenit un fel de sport de performanță, care nu prea mai are nimic de a face cu plăcerea, iubirea, bucuria pe care ți le produce muzica.

Alții văd lucrurile altfel. Autobiografia lui Arthur Rubinstein este intitulată "Fericita mea viață."

Mă rog, Rubinstein era optimist din fire, avea o predispoziție sufletească în acest sens.

Spre deosebire de Glenn Gould, care tocmai din motivele invocate de dv. nu a mai apărut în public.

Îl pot înțelege foarte bine, și în privința asta semănăm. Doar că eu am preferat să caut o altă cale, o ieșire din impas, decât să mă retrag. Am intrat în cluburile de jazz și mi-am găsit acolo fericirea muzicală. Ceea ce domnul Gould nu a făcut. Motiv pentru care a și murit la cincizeci de ani, în vreme ce eu la aproape șaiszeci mă țin bine și sunt un tip fericit.

Dincolo de asta, spre deosebire de Gould, dv. aveți și un caracter extravertit până la nerușinare.

Da, dar nu a fost întotdeauna așa. La început totul era foarte cerebral, calculat. În ziua de azi sunt relaxat și extravertit, pentru că am reușit în urma unei lupte de o viață să mă desprind din corsetul formării mele academice. Nu port frac, dansez cu plăcere, mă bucur de o mâncare gustoasă și de o băutură bună, ca și de o femeie frumoasă.

Cu iubita dv., Ursula Anders, ați apărut chiar gol în public.

Da, suflând într-un corn. Într-una din reprezentațiile lucrării mele "Opus Anders", cea mai importantă scenă, asemănătoare și la fel de neînțeleasă precum scena nudă din filmul domnului Bergman, "Tăcerea".

În film era vorba de o acțiune cu conotație sexuală.

Păi și în cazul meu tot despre asta era vorba! Acest gen de muzică are foarte multe de a face cu erotismul, pur și simplu. E vorba de povestea unei femei care își spune la un moment dat, fac ceva pe toate rețetele voastre, reprezentate de bărbații pe care îi avuse la viața ei, și acum nu mai face decât ceea ce are chef. O expresie a acestei revolte e faptul că se dezbracă. La început nici măcar nu observă acest lucru. Deodată însă devine conștientă de acest lucru, își ține respirația și își spune perplexă: sunt nebună! În acest moment apar eu, suflând în corn, care evident că e și el un simbol, și spun - și eu sunt nebun, hai să ne jucăm împreună.

Este doamna Anders încă partenera dv.?

Nu, trăiește acum la Hamburg. Noua mea parteneră este doctor în științe dramatice.

E tânără?

Sensibil mai tânără decât mine, lucru care a fost pentru mine un motiv să o avertizez. Dar nu a folosit la nimic.

Ce alte motive au existat?

Vedeți dv., Peymann, pentru a ne întoarce încă o dată la acel fatal interviu al dv. cu el, a spus la un moment dat că noi bărbații suntem niște porci îngrozitori. Nu mă refer aici la mine, dar să știți că nu e chiar departe de adevăr. În viața mea au existat patru femei cu adevărat importante, făcând pentru o clipă abstracție de celelalte. De două ori am fost însurat, întâia oară cu o actriță, Paola Loew. Ne-am despărțit pe cale amiabilă. După despărțirea de mine, ea a avut o relație lungă cu scriitorul *Torberg*. Atunci m-am gândit, e bine că nu a coborât ștacheta, nu se vede cu vreun handbalist sau vreun tenor, lucru ce mi s-ar fi părut o scădere de nivel. A doua mea nevastă era japoneză. Ea s-a simțit oprimită alături de mine. I-am zis la un moment dat, ce vrei de fapt, doar ai totul la dispoziție, o casă magnifică, un copil frumos, dragostea mea. În fine, poate că a avut dreptate. Așa încât a treia oară mi-am propus să fac lucrurile mai bine. Aceasta a fost doamna Anders. Am lăsat-o să facă ce vrea, nu am exploatat-o în nici un fel, am cântat împreună pe picior de egalitate. Am petrecut împreună 12 ani minunați, pasionali. Dar probabil că și de această dată am dat greș, pentru că reproșurile pe care mi-a fost dat să le aud au fost exact aceleași ca în cazurile celorlalte femei, deși, aș vrea să spun foarte clar, am fost animat de cele mai bune intenții.

Ei, asta nu se pune.

Tocmai. De aceea i-am și zis celei de a patra femei importante din viața mea - ai grijă, sunt un tip periculos.

Foarte perfid.

Șicana nr. 4, dacă vreți. Dar ce vreți să fac? Îmi plac femeile, și nu intenționez să le rănesc în vreun fel.

Vârsta vă face probleme?

Acum am cincizecișinouă de ani și încerc să mă obișnuiesc cu ideea că acuși începe probabil ultimul meu deceniu de viață.

Muzicienii de regulă ajung la vârste înaintate.

Dirijorii, vreți să spuneți.

Și pianistii. Horowitz are bine peste optzeci de ani.

Da, și încă mai cântă, e groaznic!

În cartea dv. de care am amintit deja dv. răspundeți la întrebarea, cum putem învinge moartea, spunând că aceasta este o iluzie, și că de fapt nu există.

Evident că prin asta mă refer la suflet. Sunt, așa cum v-am spus, un om credincios, poate tocmai datorită faptului că nu am fost crescut în perimetrul credinței. Tatăl meu era un social-democrat riguros și ca atare avea o poziție anticlericală. Atunci când l-am întrebat: alo, ascultă, cum vine treaba cu îngerii din cer și toate alea, mi-a răspuns, fiule, religia e disciplină opțională, nu e atât de importantă. Așa încât a trebuit să îmi caut singur principiile morale, fără spovedanie sau preot.

Și ați ajuns la vreun rezultat?

Am ajuns la concluzia că nu poți combate răul decât înmulțind într-un fel binele.

Și faceți asta?

Eu așa cred, sau aveți impresia că mă idealizez de unul singur?

Nu, pentru că v-ați numit deja singur un om șiret, viclean.

Mă rog, asta depinde de adversari. Dacă sunt provocat, mă apăr.

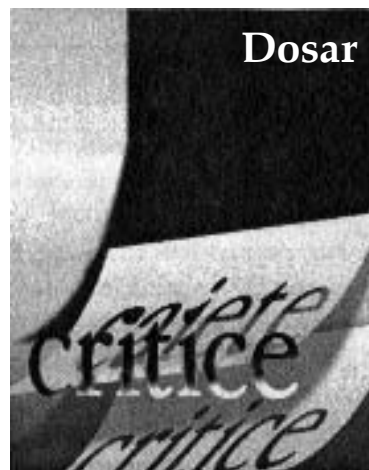
Veți concerta și anul ăsta la Salzburg?

Încă nu v-am povestit? Bine, atunci vă spun acum public că da. Pe 26 iulie dau un concert de jazz cu prietenul meu Zawinul în Piața Domului din Salzburg. Motiv pentru care deschiderea festivităților va fi amânată. Pe 27 iulie domnul Karajan dirijează "Bal Mascal", moment în care voi fi cu siguranță deja departe.

Nu am mai avut nevoie de tertipul răutăcios de anul trecut, adică de a fi angajat de stupidele festivaluri, pentru a putea cânta în acest oraș amuzant. De fapt, nici nu ar mai fi ținut figura a doua oară.

2 iunie 1989, Die ZEIT
Traducere din limba germană
de Daniel Stuparu

Sfârșitul certitudinilor?



Resume

La deuxième édition du colloque « G. Calinescu face à la nouvelle critique littéraire » a mis dans les débats de quelques uns des plus importants jeunes critiques de chez nous des sujets, nouveaux et anciens, concernant le rôle que la critique et la littérature ont aujourd'hui. Cause ou effet des audiences de lecture, le phénomène de la critique littéraire – avec ses lumières, ses ombres et ses pénombres – a été discuté de tous les points de vue par les 25 jeunes critiques littéraires, invités le samedi passé dans la Salle de Conférence de la Fondation Nationale pour la Science et l'Art (FNSA) de Bucarest. La rencontre entre les modérateurs, Livius Ciocârlie et Eugen Simion, des critiques de la génération '60, et les figures déjà connues du nouveau vague, parmi eux Daniel Cristea Enache, Razvan Voncu, Andrei Terian, Crina Bud, Bogdan Cretu, ou Mihai Iovanel, a été en grande mesure, un débat libre, sans des passions et des sectarismes de tribu littéraire, d'une problématique d'actualité depuis les derniers cent ans, c'est-à-dire, la littérature et la fin de ses incertitudes.

L'événement, organisé par FNSA, l'Union des Ecrivains de Roumanie et l'Association des Ecrivains Bucarest, a été lié, cette année aussi, de l'apparition de deux volumes de G. Calinescu. Les 25 participants ont reçu, de la part des organisateurs, les volumes III et IV des œuvres de G. Calinescu apparus sous les auspices de FNSA et de l'Académie Roumaine dans la collection « Œuvres fondamentales » coordonnée par Eugen Simion.

A doua ediție a Colocviului „G.Călinescu față cu noua critică literară” a pus în dezbateră câtorva dintre cei mai importanți tineri critici literari de la noi teme vechi și noi legate de rolul pe care îl au astăzi critica și literatura. Cauză sau efect al audiențelor de lectură, fenomenul criticii literare – cu luminile, umbrele și penumbrele sale – a fost întors pe toate fețele de cei 25 de tineri critici literari invitați sâmbăta trecută în Sala de Conferințe a Fundației Naționale pentru Știință și Artă (FNSA) din București. Întâlnirea dintre moderatori, Livius Ciocârlie și Eugen Simion, critici din generația '60, și figurile deja omologate ale noului val, printre ele Daniel Cristea Enache, Răzvan Voncu, Andrei Terian, Crina Bud, Bogdan Cretu ori Mihai Iovănel, s-a dorit – și a reușit în mare măsură! – o punere în dezbateră liberă, fără patimi și sectarisme de trib literar, a unei problematici mereu de actualitate în ultima sută de ani, literatura și sfârșitul certitudinilor ei.

Evenimentul, organizat de FNSA, Uniunea Scriitorilor din România și Asociația Scriitorilor București, a fost legat și anul acesta de lansarea a două noi volume din publicistica lui G. Călinescu. Cei 25 de tineri critici literari au primit în dar din partea organizatorilor volumele III și IV din Operele lui G. Călinescu apărute sub auspiciile FNSA și ale Academiei Române în colecția „Opere fundamentale” coordonată de Eugen Simion.

„Evidenta mizerie a unei discipline”

Aceste noi volume cuprind publicistica lui G. Călinescu dintre anii 1936 și 1939, aproximativ 3000 de pagini! Volume importante pentru a urmări cum s-au transformat ori au devenit numeroase articole în pagini întregi din monumentală Istorie scrisă de G. Călinescu. Mii de articole în care marele critic literar face în cronici de întâmpinare ori analize de mică și mare întindere dovada unei permanente căutări al unui son critic inconfundabil. Aceste volume din publicistica lui G. Călinescu au fost și în acest an bun prilej de ipoteze legate de certitudinile ori incertitudinile mijloacelor critice din perioada interbelică și până astăzi. Tema „crizei critice” l-a preocupat pe G. Călinescu, citat de Crina Bud cu un text din publicistică apărut în 1930: „Fără să tagăduiesc evidenta mizerie a unei discipline, altfel înfățișată în închipuirea mea, mă întreb dacă aceasta nu este ceea ce trebuie să fie în chip firesc. Ne-am obișnuit a vedea în critică o acțiune asemănătoare celei judecătorești, incoruptibilă, senină și executorie. În această autoritate de tribunal se oglindește mai mult o vârstă cu setea ei de adevăr și de certitudine”, a scris G. Călinescu.

Literatura în primejdie!

Văzută de cei 25 de tineri critici literari invitați la colocviu, „criza critice” a fost pusă sub lupa opiniilor și ale unor polemici cordiale. S-a vorbit, astfel, de imperioasa autonomie a esteticului, despre debarasarea de influența politicului și categorisirile de „stânga” sau de „dreapta”, despre criticul ca agent de promovare și despre faptul că critica literară e prea mult legată de sociologie, antropologie și politologie. Cum ar arăta o ideala fișă de post a unui critic literar? Un om de gust care să știe să facă un portret critic, care să reconstitue un univers, mizând pe autonomia criticului și a esteticului. „Literatura a pierdut mult în societate din cauze diferite, dar și din cauza ei!”, a afirmat Eugen Simion, criticul literar care a reamintit publicului de la colocviu cele trei cauze pentru care literatura și-a pierdut locul în ierarhiile societății după teoria lui Tzvetan Todorov din „Literatura în primejdie”, Flammarion, 2007: solipsismul, formalismul și nihilismul!

Spiritul exclusivist și dogmatic al optzeciștilor

Daniel Cristea Enache a vorbit despre motivația noii generații de critici literari din care și el face parte. Astfel, am putut afla că se face critică literară numai din pasiune, căci despre bani din drepturile de autor pentru textele critice de întâmpinare ori pentru studiile teoretice nu prea poate fi vorba. Nici pentru carieră universitară științifică nu se face critică literară pentru că publicațiile literare de la noi nu sunt omologate de către Consiliul Național al Cercetării Științifice din Învățământul Superior. Și nici pentru publicitate nu se face critică literară. „Mă simt mult mai apropiat de criticii generației '60, decât cei din generația '80”, a spus Daniel Cristea Enache. El a denunțat „spiritul exclusivist și dogmatist” al criticilor literari din generația '80 care practică „un generaționism prelungit în mod absurd”.

„Să nu v-o luați în cap!”

Profesorul Livius Ciocârlie a povestit o întâmplare cu tâlc din anii obsedantului deceniu despre audiența pe care o aveau atunci criticii literari. Alături de Nicolae Manolescu și Mircea Zăciu, profesorul Ciocârlie a fost invitat la Constanța. Acolo li s-a făcut o primire impresionantă în Salonul de Onoare al gării. Pionierii au început să țină scurte discursuri despre criticii literari invitați, în timp ce profesoara de limba română îi fixa cunoștințele unui elev ce se pregătea să ia și el cuvântul: „Zăciu, nu Baciu!”. „Să nu v-o luați în cap!”, le-a spus profesorul Livius Ciocârlie celor 25 de tineri critici literari din Oradea, Baia Mare, Cluj, Iași, Bacău, Constanța, Sibiu și București.

„Epoca de glorie a lui Simion și Manolescu s-a stins!”

Adrian Jicu este cadru universitar în orașul lui Bacovia și redactor la revista „Ateneu”. El este unul dintre tinerii critici literari care afirmă că nu trăim într-un sfârșit al certitudinilor. „Nu. Categoriec nu e sfârșitul certitudinilor. Și nu spun asta de complezență sau pentru că m-aș iluziona că trăim în cea mai bună lume cu puțință. Însă nu pot crede în scenariile apocaliptice ale unora sau altora, care prevăd un viitor sumbru literaturii și, mai ales, criticii literare. Fără îndoială, criticul nu va mai fi niciodată ce a fost în perioada interbelică și nici nu va mai avea puterea de persuasiune și valoarea de simbol din anii comunismului. E clar că epoca de glorie a lui Eugen Simion, Nicolae Manolescu sau Adrian Marino s-a stins. Aidoma celorlalte genuri, critica va găsi, cu siguranță, forme de manifestare potrivite actualității și își va adapta, de voie, de nevoie, discursul, apropiindu-se, probabil, de statutul de artă de sine stătătoare, de metalimbaj. Va fi, cred, un soi de act narcisist, o modalitate de manifestare a unui anumit tip de sensibilitate și, mai ales, de gândire”, ne-a mărturisit Adrian Jicu.

Critica, economia de piață și promovarea

Universitara Crina Bud locuiește în Baia Mare. Ea a avut câteva puncte de vedere bine primite de colegii ei de generație. „Sigur, critica de întâmpinare își împlinește rolul ca întotdeauna, dar, parcă tot mai mult, prinsă în mecanismele economiei de piață, ea preia și ceva din funcțiile unei agenții de publicitate. Încercările de distanțare a privirii în prea frecvențele abordări ale diferitelor generații nu sunt capabile a genera certitudini sub aspect axiologic, asemenea secțiunii sau *felii* de literatură fac mărturie despre o stare de spirit, nu pot oferi, însă, garanția calității. Grupările pe criterii de vârstă sau de ideologie artistică sunt verificate angrenaje de promovare în cultură, dar adesea liantul lor ține de context, este databil, adică și riscă să treacă prin sита critică a timpului. Distanțarea privirii cere un anumit răgaz pe care ritmurile contemporane îl permit tot mai puțin, iar proliferarea aproape fantastică a editurilor, a revistelor - tipărite sau electronice -, a evenimentelor culturale dau o cadență nebună lecturilor, luărilor de poziție și chiar adaptărilor discursului la, poate, prea diferite tipuri de public”, a comentat Crina Bud.

Pagină realizată de **Dan Mircea CIPARIU**

Andrei Simuț

Pornind de la câteva certitudini călinesciene

Nimic mai potrivit pentru ediția din acest an a colocviului G. Călinescu decât un articol al marelui critic scris parcă pentru anii 2000: *De ce nu se citește* (apărut în ianuarie 1939). Printre rândurile acestui text putem citi într-o mare măsură situația actuală: constatarea că a scăzut numărul de cititori; tinerii educați într-un spirit ostil culturii; profesorii care nu mai citesc; discursul extrem de răspândit despre decadența literelor românești (sub felurite pretexte: moralitate, bun-simț, puritatea limbii); scriitorii care „se boicotează unii pe alții prin

reviste”; publicațiile care recenzează numai ce convine grupurilor („aproape nicio revistă nu dă un tablou total al cărților apărute”); gustul tinerilor literați pentru succes rapid („tinerii țin prea mult să devină iluștri cu orice chip și prea puțin să convingă întâi că pot crea”); autonomia față de critică a editorilor și ancorarea lor decisă în orizontul comercialului; cultivarea de către edituri a predispoziției cititorilor pentru lecturi ușoare (literatura-„o distracție de după-amiază”).

Actualitatea de azi se citește în acest articol ca un palimpsest, chiar și în detaliu, așa cum sunt punctele 7 și 11, care merită o privire mai atentă. Punctul 7 se referă la neîncrederea crescândă a cititorului în criti-

critice

ca de întâmpinare. A avansa astăzi o astfel de ipoteză pare cu totul neadecvat, având în vedere consacrarea unei ample serii de nume provenite din critica de întâmpinare (mai ales în ultimii zece ani). Sunt vizibile câteva cauze pentru o posibilă marginalizare a foiletonismului critic: diversificarea mijloacelor prin care cititorii află despre actualitatea literară, schimbarea de paradigmă (de la cultura scrisului la cea a imaginii), dar și predispoziția cronicarilor de azi de a da verdicte negative (un obicei bazat pe prejudecata criticii românești conform căreia cronica negativă este dovada inteligenței și a spiritului critic incontestabil al celui ce o scrie), având ca efect faptul că cititorii își pierd încrederea în literatura română contemporană (concluzia că toate cărțile care se scriu azi sunt proaste). Un alt fenomen cu consecințe asupra diminuării rolului criticului de întâmpinare este enunțat de Călinescu la punctul 11: autonomia și atotputernicia editorilor. Faptul că editurile noastre au prosperat atât de evident în ultimii ani le apropie de condiția de corporații extinse, care asimilează printre redactori și ex-foiletoniști, își afiliază sau își creează organe de presă proprii, procese problematice tocmai pentru că sunt subsumate criteriului economic. Suntem în situația în care editorii decid ce literatură se scrie, asistăm la apariția unei specii de tristă amintire, romanul scris la comandă.

Probabil punctul 11 din lista lui Călinescu este cel mai valabil azi, el vorbind și despre o discriminare pozitivă la adresa tinerilor, despre goana editorilor după autori din tânăra generație, fenomen atât de discutat din 2004 încolo. Generația douămiistă face parte din generațiile favorizate de istorie, alături de generația '60, de aici și o anumită pactizare reciprocă între cele două promoții, proces analog cu cel survenit între generațiile trișate de Istorie (Cercul literar de la Sibiu, Școala de la Târgoviște vs generația '80), angajate în firești complicități culturale. Afirmarea rapidă, credibilitatea solidă cu care s-au simțit investiți (azi a devenit cel mai rentabil să fii considerat scriitor tânăr), succesul la public pot împiedica solida construcție cul-

turală de care au beneficiat generațiile anterioare, mai puțin favorizate de istorie și neamenințate de un factor inedit, pervers și mult mai dificil de contracarat decât comunismul: sistemul consumist. Discursul critic foiletonist este subminat din multiple direcții simultan, prins în rețeaua unor motivații contradictorii. Necesitatea de a combate avansul literaturii de consum și strategiile comerciale ale editurilor generează reflexul pamfletar, violent al foiletoniștilor, tentați să scrie predominant cronică negativă, ceea ce atrage până la urmă o dublă suspiciune, fie în privința nulității valorice a literaturii ce se scrie azi, fie asupra motivațiilor umorale ale cronicarului, care nu-și poate tempera idiosicraziile sau interesele grupului care-l creditează. Imperativul de a atrage publicul masificat aduce cu sine alte serioase dezavantaje: un limbaj mai puțin specializat, texte mai scurte, transformarea cronicii în simplă prezentare de carte. Iar „critica pozitivă” are și ea dezavantaje serioase, remarcate încă de Eugen Ionescu: un aer de „complezență”, „lipsă de subtilitate”, „entuziasm necontrolat”, conformism și impresia că este rezultatul lipsei simțului critic. Nu e greu de văzut azi că o cale facilă de a ajunge cronicar recunoscut este abilitatea de a regiza astfel de spectacole constând în desființarea cu surle și trâmbițe a cât mai multe apariții recente.

Puterea editorului a înlocuit-o pe cea deținută de criticul de întâmpinare, prin urmare acesta trebuie să-și redefinească scopurile. Mai întâi, o recunoaștere onestă a limitelor și a imposibilității de a mai urma modelul enciclopedic, atât de bine ilustrat de Călinescu, dar și de critici ai generației '60: specializarea devine o condiție insurmontabilă. În cadrul criticii de întâmpinare este nevoie de oameni specializați pe genuri. E necesară o definiție mai clară a profilurilor revistelor: cele publicistice, destinate publicului larg și cele de circuit restrâns, destinate universitarilor. La noi încă persistă o confuzie aproape neverosimilă în acest sens. Criticii care își asumă drept țintă publicul larg trebuie să mizeze mai puțin pe cronica negativă, pe pamfletul critic și mai mult pe recomandări de lectură.

Soluția este de a scrie despre cărțile cu adevărat importante, fiind o bună tactică de a atrage cititorul dezorientat de asaltul publicitar al societății de consum spre literatura română. Chiar selecția cărții respective este deja o valorizare implicită și firească. La ce bun să construiești ample demonstrații pentru a desființa o carte presupusă a fi lipsită de valoare? Critica de întâmpinare de azi a devenit excesiv de evaluativă, schematică, grăbită, într-o goană de a vorbi despre toate cărțile care apar, fapt utopic în entropia de apariții editoriale de azi. S-a schimbat și modul de legitimare pe termen lung al foiletonistului: bilanțul activității sale ar trebui să se materializeze nu în volume însumate din cronici, ci din sinteze ale actualității literare, panoramări care să insiste pe selecția titlurilor importante, o primă și provizorie schițare a unui canon al literaturii contemporane. Avem o serie amplă de foiletoniști de anvergură (care au oferit deja valoroase cărți de critică), dar lipsesc încă astfel de sinteze despre perioada postdecembristă.

Cronica amplă trebuie să fie apanajul criticii universitare, care are cu totul alte mize. Publicul țintă este format exclusiv din specialiști. Cronicarul care scrie la o revistă universitară poate porni polemici, construi concepte, schița chiar interpretări, deconstrui cărțile fără valoare. Miza nu este atragerea spre lectură a unui public dezorientat, ci selecția vie a valorilor și dialogul ideilor cu parteneri pe măsură. La noi, starea de fapt e departe de normalitatea din Occident. Critica de largă audiență este mereu suspicioasă, mereu negativă, mereu angajată într-un efort de a demonstra non-valoarea aparițiilor editoriale etc. Cea universitară este convențională, complezentă, mereu reverențioasă, prinsă în chingile unui sistem administrativ închis, care descurajează spiritul polemic. Criticii noastre îi lipsește o etică a polemicii în spirit anglosaxon, precum și un efort de a depăși schematica și rapida evaluare „la minut” a cărților. Dacă va continua în același spirit al exceselor, critica tânără riscă să-i piardă rapid capitalul de încredere cu care s-a trezit investită atât de surprinzător.

Iulia Micu

Catoptrismul criticii literare azi

Criticii tineri au o mare apetență pentru lectură. Ei sunt noua școală, „generația așteptată”, sunt curioși, dar mai ales nerăbdători. Atuurile lor îi fac să fie semnificativi, unii demni de luat în seamă încă de pe băncile universităților care i-au format. Mulți dintre ei știu că nu au voie să fie naivi, neinformați sau agresivi, intuiesc că ar trebui ca programul lor să poată coagula un decalog, o deontologie.

Critica de azi frapează prin multiplele asemănări cu perioada interbelică. Foiletonismul a fost și este în continuare un reflex al apetenței pentru informare a „modernității”. Publicul a rămas și el mare amator de scandal, tocmai pe asta mizând și detractorii. Polemicile condiționate de reviste și de grupări sunt adesea aseasonate cu slaba pregătire culturală a unora, cu tentația de a demola modelele, cu intenția de a scrie despre cărți în mod arbitrar și strategic pentru a atrage atenția asupra propriei persoane. Cartea poate deveni astfel nimic mai mult decât un pretext dincolo de care motivul articolului să fie altul. Exemplul lui Eugen Ionescu în care se erijează unii încercând să mimeze neliniști estetice similare, nu pare a fi aici cel mai fericit argument dat fiind faptul că tânărul Ionescu avea în vedere instituția criticii literare și, mai departe, chiar viața însăși.

Reflectând în mod subiectiv ceea ce vede în text, critica literară se poate regăsi oricând amenințată și transformată într-un bizar teatru catoptric, într-un devorator al identităților. Oare compromisul face și el parte din critica literară, devenind astăzi din regulă, nuanță, erijat într-un sinonim mai cuminte, și anume în „fler”? Tonul just nu poate să-și găsească loc în această paradigmă. El provine din tabăra rafinementului întotdeauna rezervat față de distrugeri și elegant în argumentarea obiecțiilor.

În sprijinul obiectivității, tinerii critici nu au dreptul să fie necruțători, ei trebuie să

arate cum e cartea, să ofere un sprijin cititorilor. Miza criticului, și aici mă refer în speță la critica de întâmpinare, a fost și rămâne în primul rând promovarea și justificarea valorii. Într-o cronică sau o recenzie a unei cărți trebuie să recunoști cartea. Victoria criticului e să te faci să citești, să te ghideze ce și cum să citești. El trebuie să vadă ce își propune autorul și în ce măsură reușește să facă ceea ce și-a propus. O cronică prost făcută demască imediat o intenție apriorică oricărei lecturi a celui care știe foarte bine ceea ce are de spus înainte de a deschide cartea.

E drept că lipsa de cumpătare poate trece drept emblema unui elan tineresc dar atunci când în ecuație participă și o anume pretenție la maturitate critică intervine o redundanță greu de escamotat. Există aici și un alt pericol, anume: diletantismul. Anchetă, interviul în critica literară a fost mereu o capcană, o momeală din care receptarea mușcă cuminte în speță datorită anchetaților și cel mai puțin datorită anchetatorului. Această desubstanțializare operată de către cei care își construiesc poziția în literatură exclusiv făcând anchete constituie cel mai pertinent exemplu pentru caracterul promiscuu și lacunar ce amenință viitorul criticii literare.

Ce se întâmplă dacă criticul literar trăiește o suprasaturație de literatură? Probabil că vor rămâne aceia care au știut să se păzească din timp, îngrămădind în spațiul exercițiilor critice raportări personale și neconforme cu textul analizat. Mizantropiile nu-și au locul în cultură. Aici primează intuiția, gustul și mai ales relectura. Istoria literară devine concludentă pentru situația criticii literare care își vedește utilitatea devreme ce după o marjă de timp de aproximativ douăzeci-treizeci de ani mai poate fi luată la fel de bine în seamă. Timpul cerne din actualitate mizând mai puțin pe caracterul contextual și într-o mai mare măsură pe caracterul eterogen al literaturii. Critica de întâmpinare se va înfrunta cea dintâi asemenea efecte dezagreabile și nu se va feri sa-și arate futilitatea dacă nu se păzește de

exagerări, nediferențieri sau de omisiunile importante la care adesea operează.

Cu scopul de a relativiza demersul, închei citând câteva fraze din rubrica *Gastronomie* a lui G. Călinescu din 8 ianuarie 1939 transformate, regizoral, în indicații de lectură: „Aceste mici tartine [*n.n.* critice] le serviți de preferință cu un cocktail; pentru acei ce nu beau prea mult alcool, cu băuturile din zeamă de fructe (ananas, grapefruit, portocale), atât de apreciate astăzi.”¹

Xenia Karo-Negrea

Certitudini lirice. Note despre poezia Angelei Marinescu

Una dintre puținele poetici construite pe o „certitudine” (sau având ca finalitate anunțarea/demonstrarea unui tip de certitudine) este poetica Angelei Marinescu. Opțiunea eului liric își găsește ecou atât în teoriile fizicii, cât și în notele despre certitudine wittgensteiniene, a căror idee comună este, grosso modo, aceea că există atâta certitudine, câtă ignoranță/necunoaștere există. Intuind sau deducând acest lucru, emitentul și-a îndreptat atenția spre ceea ce este oferit spre cunoaștere, și care poate fi și cunoscut: carnea.

Teza noastră este aceea că poeta pleacă de premisa că singura certitudine este biologicul, carnea, trupul, tangibilul, cu nuanța că omul nu este definit ca trup, ci arătat ca trup. Această trăsătură o plasează/ o leagă, din punctul nostru de vedere, pe Angela Marinescu de/ într-o „tradiție”, într-o familie lirică universală și problematizantă, aceea a poezilor expresioniști. Dincolo de această delimitare estetică, opțiunea eului își găsește ecou atât în teoriile fizicii, cât și în notele despre certitudine wittgensteiniene, a căror idee comună este aceea că există atâta certitudine, câtă ignoranță/necunoaștere există. Intuind sau deducând acest lucru, eul liric din poemele Angelei Marinescu și-a îndreptat atenția spre ceea ce este oferit spre cunoaștere, și cae poate fi și cunoscut: carnea.

1 G. Călinescu, *Jurnalul literar*, an I, nr. 2, 8 ianuarie 1939, p. 4.

Trupul – dubla soluție² a Angelei Marinescu

Una dintre constantele poeziei angela-marinesciene este ideea nietzscheeană a subiectivității originare în corp, în sensul în care trupul este fundamentul subiectivității, el este scara care duce către subiectivitatea profundă, de dincolo de simțuri. Trupul și numai trupul poartă în sine promisiunea escaladării. Nu altfel decât prin reactivarea simțurilor, instinctului se poate coborî în inconștient, prima oprire către supraindividualitate, către puritate.

Din acest punct se formează celelalte constante (definitorii) ale acestei poezii: animalitatea, voința de *regressus ad uterum*, instinctualitatea, cu alte cuvinte aparenta creditare a materiei în defavoarea invizibilului, intangibilului (dihotomie, cum vom vedea, cotată drept falsă) etc. Enciclopedic, convențional, „carnea” este sursa vulnerabilității. Melancolia, indiferența, legea, morala sunt stări (de spirit sau de fapt) inventate prin carne. Sunt efectele rănilor, bolilor, care, la rândul lor, sunt tic-tacurile tangibile ale efemerității. Angela Marinescu poetizează (și) aici prin destructurarea interiorului (fie că aceasta înseamnă carne, intimitate etc.) pentru restructurarea interiorității. Aceasta este reacția originară a eului care, în fața fenomenului, alege (sau este obligat) să se închidă în „autoalegorie” (cf. Cohen, p. 37).

De aceea, eul este de găsit (cum am văzut) doar în biologic și acest eu din biologic este, în poezia Angelei Marinescu, indicatorul, cursorul esenței, pentru că este sediul dorințelor secrete, al gândurilor celor mai intime și pentru că, pentru poetă, biologicul este adevărul. De aceea, poezia apare ca o contemplare a biologicului, adică a materiei vieții și de aici senzația că eul este

preocupat de interiorul biologic, de „înainte”, de „dinainte” și mai puțin de „dincolo”. De aici, cea goană după infinitezimal și cea obsesie a capturării în pagină a dimensiunilor celulare, subatomice ale ființei care pun eul pe traseul treptelor adâncului, cea minuțiozitate în a cartografia corpul.

Carnalitatea, cu prelungirea sa metonimică, sexualitatea leagă ceea ce pentru metafizică era dualism: corpul și spiritul, instinctul și limbajul, are dublu caracter de undă și particulă. Nu heterogenitatea/ omoogenitatea carne/spirit e de căutat, ci relația de inconvertibilă contiguitate între cele două noțiuni. Carnea e drumul cel mai sigur către acolo, către zona stărilor pure, către zona inconștientului, acolo unde se întâmplă depersonalizarea, dar și autenticitatea. Carnea este la dispoziția eului pentru că (și după cum), spre exemplu, mâna este instrumentul de cunoaștere și comunicare, de influențare a exteriorului, iar creierul/intelectul este prezentat (în repetate rânduri) drept cauza tuturor lucrurilor.

Oana Draia³**Sfârșitul literaturii?**

Dacă urmărim ultima parte din odiseea artei care se cheamă literatură, putem regăsi adesea personajul principal (literatura însăși) ipostaziat într-o Fata Morgana. Aceasta pentru că mulți dintre cei care au avut șansa susținerii (nejustificate decât prin scopul vandabilității) unor edituri de renume trăiesc, împreună cu cititorii lor, iluzia răsturnată că fac/citesc literatură. Devalorizarea literaturii este o certitudine care nu are o cauzalitate unilaterală, fiind susținută atât de volumele apăsate de promiscuitate și inconsistență, propulsate și

2 Facem trimitere aici la teoria lui Louis de Broglie, teoria dublei soluții care „constă în a admite că orice corpuscul, element al materiei sau foton de lumină, constituie un fel de singularitate în sânul unei unde extinse în care e încorporat și care ghidează mișcarea sa fiindcă el este solidar cu această undă” (p. 26).

3 Născută la 26 ianuarie 1982, în Hunedoara. A absolvit Facultatea de Litere a Universității din Oradea, specializarea română-engleză. Masterate în Cultură și civilizație europeană și Management educațional. Din 2006 este doctorand cu o teză despre opera lui Anton Holban, coordonată de prof. univ. dr. Ion Simuș. Din 2004 este profesoară de limba și literatura română. A publicat articole și studii de literatură în *Analele Universității din Oradea*, în revistele *Familia*, *Oglinda literară* și *Perspective*. E-mail: oanadraia@gmail.com

critice



de atitudinea panegirică a unor literați(?), cât și de epidemia microbului internaut sau de criza unei societăți care nu-și mai găsește axul valoric. Tinerii aflați la prima (poate și ultima) carte, și aceasta sub semnul întrebării, așteaptă recunoașterea imediată. Acum nici timpul nu mai are răbdare cu oamenii, nici oamenii nu mai au răbdare cu timpul... E clar faptul că trăim într-o societate în care ies în față cu ușurință fenomenele stridente. Dar poate că asta nu este ceva nou. Nefast este însă când aceste fenomene sunt valorificate sistematic și susținut. Literatura lasă acum impresia că se află într-o zonă crepusculară. Apar în librării produse care nu țin cont de limite, aflate sub semnul derizoriului, al exhibiționismului, nonconformismului, o literatură-caricatură, prozaică, încărcată de pirotehnie sexualiste sau cultivând anarhia la toate nivelurile – semantic, simbolic, estetic. Ce să mai vorbim de etică sau catharsis? Dar sunt și voci care se fac auzite nu neapărat prin țipăt, ci prin șoapte care necesită atenție și implicare. Un punct comun al scriitorilor de după '89 ar fi starea de turbulență

interioară trăită și valorificată însă în mod diferențiat. Nechemații sunt cei care nu reușesc o transfigurare estetică, rămânând în limita transcrierii nude, pe când cei talentați știu să-și mânuiască artistic penelul și dacă e înmuiat în noroiul realității – comuniste sau postcomuniste. Primii reprezintă avangarda brutală, extremă, rămânând în istoria literaturii cel mult ca o curiozitate, iar ceilalți, moderații, se vor clasiciza prin dimensiunea valorică a noutății configurate în operele lor. Probând o atitudine optimistă afirmăm că nu e nimic catastrofal în aceste extreme. Aceste trend-uri (ca să ne înscriem în registrul practicat) se perindă prin fața noastră și trec, iar adevăratele valori, care nu încetează să apară, chiar dacă o fac mai rar și uneori fără trâmbițe (din păcate!) vor persista. Literatura este un fenomen dinamic, adevăr confirmat tranșant chiar de aceste deviații. Prăpăstioșii se pot liniști: untul se alege chiar dacă necesită răbdare și timp. Deși sunt promovați și „scriitornici”, nu numai fără vocație, dar care destabilizează ideea de literatură ca artă, talentele care promit sunt apreciate. Este și de datoria acestora din urmă să înăbușească pornirile nihiliste.

Și cei care nu pledează pentru o atitudine pozitivistă trebuie să aibă în vedere vârsta biologică a acestei literaturi. Prozatorii noștri sunt prea tineri ca să dea opere de mare anvergură epică. Sunt într-o etapă a încercărilor, a căutărilor. Multe cărți echivalează cu o tatonare a multiplelor filoane epice, cu un experiment-exercițiu textual. Panorama actualității îi scoate în față pe cei tineri, dar nu putem uita de seniori, cei care își câștigă un loc pe primul raft prin forța experienței, a valorii și a recunoașterii obiective. Ar fi câteva nume în care cred (mai mult sau mai puțin), dar prefer să nu recurg la liste, lăsându-i pe cei mai avizați să nominalizeze alcătuind un canon care, oricum, se află sub semnul provizoratului, istoria și activitatea lor viitoare fiind hotărâtoare.

Stau în biblioteca mea. Ce mediu mai prielnic să scrii despre literatură?! Privirea mi se oprește pe rafturile puțin încovoiate sub greutatea cărților și a lumilor pe care le deschid-închid între cele două coperti. Nu,

pentru artă nu există sfârșit! Și dacă vedeta momentului este calculatorul, iar bătrâna carte, vitregită, dată la o parte, așteaptă cu acea încredere așezată, înțeleaptă, să-și recapete locul, nu mizez pe tehnologia modernă, cu toate facilitățile puse la îndemână de mediul virtual. Cu ce ar putea fi înlocuită plăcerea de a sta cu o carte în mână, voluptatea de a o deschide și de a atinge fiecare filă?

Crina Bud⁴

**„Dreptatea
în critică este relativă...”**

Cum n-au murit nici teatrul, nici literatura, nici cartea ca obiect, deși sentințe conținând pedeapsa capitală au fost rostite adesea, nici o apocalipsă a certitudinilor nu pare iminentă.

Întrebarea, care probabil caută răspunsuri negative cât mai bine argumentate, este totuși justificată pentru că într-o civilizație a clipului, a fracturilor (și a fracturiștilor), a metamorfozelor accelerate stabilitatea unor structuri de gândire, permanența unor repere par a fi amenințate cu dispariția. Dincolo de problemele cu adevărat grave ale educației contemporane, sursa fundamentală de repere necesare unei orientări morale sau culturale, se impune un vechi adevăr: prezentul se sustrage etichetărilor stricte. Ceea ce tocmai se plămădește, poate fi intuit, explicat, promovat ori negat, dar certitudinea valorii are nevoie de proba timpului oricât de redus ar fi acesta. Vâltoarea actului de cultură ori a celui existențial anulează necesara perspectivă și provoacă uneori un sentiment al urgenței, al derutei sau cu o terminologie deja uzată *al crizei*.

Se va fi gășind critica literară, în special, dar și cea larg culturală în impas? Cel pe care acest colocviu îl propune drept reper

ori chiar drept „model cultural”, G. Călinescu, rezonând la o stare de spirit a epocii lui, se întreba în 1930 dacă există o „criză a criticei”. În răspuns, constata fără dubii „o criză de autoritate față de candidații la literatură”, dar cu pragmatismu-i caracteristic cumpănea argumentele: „Fără să tăgăduiesc evidenta mizerie a unei discipline, altfel înfățișată în închipuirea mea, mă întreb dacă aceasta nu este ceea ce trebuie să fie în chip firesc. Ne-am obișnuit a vedea în critică o acțiune asemănătoare celei judecătorești, incoruptibilă, senină și executorie. În această autoritate de tribunal se oglindește mai mult o vârstă cu setea ei de adevăr și de certitudine.” A gândi acțiunile criticii dialectic (adevărat/fals) se dovedește, atunci ca și acum, o utopie, pentru că menirea actului critic nu este de a face dreptate, ci – după același Călinescu – de a crea („Când judec, creez.”), de a ajunge trecând prin emoție la „sentimentul de valoare”.

În căutare de certitudini te întrebi de unde vin siguranța și credibilitatea extraordinare ale discursului călinescian? Harul său dramatic, aplombul rostirilor și „vehemența intelectuală” sunt susținute de „un complex autocritic” și de un „intelect prezbit” care-l obligă să privească lucrurile de la distanță. Verdictele, certitudinile sunt găzduite în special de marea lui *Istorie a literaturii*, unde reușește să iasă din orizontalitatea lecturii imediate și se raportează la verticala diacronică pe care valorile au avut răgazul de a se așeza. G. Călinescu afirmă răspicat: „Istoria literară este forma cea mai largă de critică, critica estetică propriu-zisă fiind numai o preparațiune a explicării în perspectivă cronologică.” O anumită derută axiologică ori un sentiment al provizoratului specifice contemporaneității sunt alimentate tocmai de predominanța criticii de „preparațiune”, de scrutarea producției literare cu privire de miop. Sigur, critica de întâmpinare își împlinește rolul ca întot-

⁴ Lector universitar, Universitatea de Nord Baia Mare. Arii de interes: Literatura română, Literatură și totalitarism, Diaspora, Teorie critică. In volum: *Rolurile lui A.E. Baconsky în cultura română*. Obținerea premiului **Liviu Petrescu** al filialei Cluj a Uniunii scriitorilor din România, nominalizare la premiile Observatorului cultural pentru anul 2006. Studii, articole, cronici, eseuri publicate în *Caiete critice*, *Vatra*, *Steaua*, *Poesis*, *Nord literar*, *Convorbiri literare*, *Observator cultural*. Comunicări științifice susținute la simpozioane și colocvii naționale și internaționale.

deauna, dar, parcă tot mai mult, prinsă în mecanismele economiei de piață, ea preia și ceva din funcțiile unei agenții de publicitate. Încercările de distanțare a privirii în prea frecventele abordări ale diferitelor generații nu sunt capabile a genera certitudini sub aspect axiologic, asemenea secțiunii sau *felii* de literatură fac mărturie despre o stare de spirit, nu pot oferi însă, garanția calității. Grupările pe criterii de vârstă sau de ideologie artistică sunt verificate angrenaje de promovare în cultură, dar adesea liantul lor ține de context, este databil, adică și riscă să treacă prin sita critică a timpului. Distanțarea privirii cere un anumit răgaz pe care ritmurile contemporane îl permit tot mai puțin, iar proliferarea aproape fantastică a editurilor, a revistelor - tipărite sau electronice -, a evenimentelor culturale dau o cadență nebună lecturilor, luărilor de poziție și chiar adaptărilor discursului la, poate, prea diferite tipuri de public.

O atare condamnare la eterogenitate nu este străină de discuția tot mai intensă asupra relativității axiologice a lumii actuale. Dacă acest concept s-ar putea smulge din aria accidentalului, a aproximației și ar fi aplicat demersului critic în sensul în care Einstein încerca să-l explice „pe înțelesul tuturor”, n-ar aduce decât beneficii. Printre altele, fizicianul recurge la imaginea unui tren ce se deplasează pe calea ferată, și a unei pietre lansate de la fereastră de un pasager. În căderea ei spre pământ piatra descrie pentru pasager o linie dreaptă, în schimb pentru un privitor din afara trenului, ea străbate o linie curbă. În fața unei opere literare „lansate” criticul este nevoit să aibă o dublă atitudine: să-i urmărească atât traseul rectiliniu, dar și pe cel curb, să o perceapă dinăuntru, dar și din afară, în stricta contemporaneitate a creării ei, dar și în diacronie. Astfel înțelege, *relativitatea* critică ar avea o funcție integratoare, coagulantă, nicidecum una de disipare, poziționările nefiind interșanjabile, ci simultane.

Diagnosticările certe sunt cele în care analiza este dublată de efortul sintezei și ele se datorează recurgerii la un sistem complex de referințe.

În limbajul paradoxal al lui G. Călinescu dedublările cerute de actul critic s-ar traduce în felul următor: „Dreptatea în critică este relativă, dar tocmai această relativitate este izvorul obiectivității”. Dorita obiectivitate poate fi ratată atunci când literatura este trăită fără perspectivă (temporală, estetică, axiologică) o situație pe care autorul interbelic o denunță în 1932 când scria *Cei opt critici de azi*. Din punctul său de vedere valoarea are nevoie de confirmări, iar cei opt critici autentici ai timpului său (nenumiți), atunci când se pronunțau asupra aceleași cărți sau asupra aceluiași fenomen, furnizau certitudini. Doar că: „scriitorul a început să nu mai vrea opinia celor opt, adică anticiparea verdictului de mâine, el vrea elogiile necondiționate, adică minciuna.”

Prin urmare, revistele cu orizont îngust aflate în strictul uz al câte unui grup cu pretenții scriitoricești, site-urile cu design și citate impecabile ale câte unui autor, *blog-urile* unde nu trebuie deloc *să dai sama de ale tale câte le scrii*, recordurile de vânzări ale unor cărți ș.a.m.d., statutul de vedetă, nu sunt decât forme noi ale unor probleme vechi. Critica nu înseamnă autoritate, ci mai degrabă un bun simț de orientare în lumea valorilor, iar dacă astăzi semnele indicatoare ale punctelor cardinale par estompate o bună metodă de temperare a fireștilor neliniști ar fi proba celor opt critici: dacă ei pot fi identificați ... apocalipsa e departe.

Antonio Patraș⁵

Poezie, joc și artificiu

Bizară și nedreaptă îmi pare mefiența aproape unanimă cu care a fost și este în-

5 Antonio Patraș (n. 1973), critic literar, lector la Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași. Doctorat în filologie (2002) cu teza *Ion D.Sîrbu - de veghe în noaptea totalitară*. Premiul național pentru debut „Aurel Leon”, 2003; Premiul Revistei „Convorbiri literare” pentru modernitatea demersului critic (2003). Cărți publicate: *Ion D.Sîrbu - de veghe în noaptea totalitară*, Ed. Universității „Al.I.Cuza”, Iași, 2003, *Fragmentarium. Impresii despre oameni și cărți*, Ed. Timpul, Iași, 2006, Ibrăileanu. Către o teorie a personalității, Ed. Cartea Românească, București, 2007

tâmpinată poezia lui G. Călinescu, stigmatizată în genere ca inautentică și superficială. În artă, „specializarea” este o erezie – un mare spirit nu poate fi surprins parțial, pe o anumită latură, ci numai în desfășurarea integrală a propriului proiect. Iar cine a avut revelația operei călinesciene ca întreg nu se poate să nu fi remarcat că toate manifestările lui de critic, istoric literar, biograf, romancier, publicist, dramaturg, poet nu sunt decât aspectele fragmentare ale unei viziuni coerente și unitare asupra universului și artei deopotrivă. Numai printr-o regretabilă confuzie, generată de acea maladie a spiritului numită de Călinescu undeva „amuzie”, poeziei sale – dezavuată, de pe poziții dogmatice, ca simplă distracție, capriciu, frivolitate a unui intelectual lipsit de fior metafizic și de simț tragic - i s-a putut reproșa absența unui fundament ontologic, carența „inspirației”. De parcă jocul n-ar avea nici o legătură cu arta așa-zis „serioasă”! „Autenticitatea” jocului poetic călinescian nu trebuie căutată însă în ingenuitate și *furor poeticus*, ci în reflexivitate, luciditate, autodistanțare, gratuitate, teatralitate, imaginație livrescă ș.a. – de aici efectul calculat, stilul elaborat, cult, rafinat.

Asemeni cărturarilor din Renaștere, nu trind aspirațiile unui *uomo universale*, Călinescu își definește personalitatea în raport cu antichitatea greco-latină („Eu sunt grec”, obișnuia să spună), asumată ca patrie adoptivă a spiritului. Referințele mitologice abundente, parafrizarea clasicilor, prozodia impecabilă nu indică însă, cum s-a spus, apartenența la neoclasicism a poeziei sale. În spirit ludic, autorul subminează de fapt, parodic, locurile comune ale poeziei din toate timpurile. Astfel, atitudinea lirică din volumul *Lauda lucrurilor* corespunde „privirii indirecte”, dedublării: „Priveam lumea noros și indirect/ Ca *Melancolia* lui Dürer Albrecht” (*Impostură*).

Mimetismul, pastașa – ca „forme ale disimulării” – nu reflectă o imaginație sterilă și fără originalitate. Dimpotrivă! Artificiul e pe deplin asumat, în linia unei poetici ce „se manifestă implicit prin elogiul meșteșugului” (cf. Negoșescu) și al virtuozității: „Azi suflu meșteșugește/ În spuma grea, diafa-

nă/ Și strofa adesea plesnește/ Ca sticla venețiană” (*Condeiu care arde*).

Lectura studiilor critice ale lui Călinescu despre poezie lămurește mai bine coordonatele universului său liric, subliniind legătura semnificativă dintre teoria și practica literară. În concepția criticului, poezia nu ar urmări „să trezească sentimente”, căci ea reprezintă „un mod ceremonial al rostirii, forma goală a activității intelectuale”. Autorul nu este așadar, în termeni schillerieni, un „naiv”, ci un „sentimental” care, asemeni poezilor baroci, încearcă să suplinească absența conținutului, generatoare de *horror vacui* („Sunt un anxios!”), prin supralicitarea formei, jucând, histrionic, multiple roluri și apoi abandonându-le, strecurând pretutindeni o undă de ironie. În *Universul poeziei* criticul-poet își propune, asemeni lui Bachelard, să familiarizeze pe moderni cu „simțul antic al elementelor” (v. Nicolae Balotă, *G. Călinescu*, în vol. *Arte poetice ale secolului XX*, Ed. Minerva, București, 1976), căci el detestă „imagino-mania” și optează pentru cuvântul nemetaforic, auster, citând în această direcție pe romanticul Eichendorff: „În fiecare lucru doarme un cântec/ visând neîntrerupt./ Dacă nimerești cuvântul magic/ lumea începe să cânte”.

Multiplul fenomenal fiind reductibil, prin metamorfoze succesive, la câteva structuri nucleare de existență, se poate spune că poezia călinesciană este, într-o accepție *sui generis*, una „elementară”. Nu întâmplător s-a simțit autorul atras de *la petite poésie* a clasicilor întârziați din secolul al XVIII-lea francez, la Parny, Colardeau, Bernard, Gilbert, Lebrun sau Delille descoperind adesea „sublimități”. El critică pe Hegel, care privilegiase văzul și auzul ca singurele simțuri capabile a avea raporturi cu ideea, și pune în relief „inefabilul simțurilor minore” prin a căror „funcție metafizică” „didacticul se sublimează în cunoaștere lirică”. Elogiul „micilor ontologii” (v. Herman Parret, *Sublimul cotidianului*, Ed. Meridiane, București, 1996) îl situează pe Călinescu în avangarda poeziei experimentale, livresc intertextuale, de după război. În treacăt fie spus, lirica sa – ce poate fi receptată mult mai adecvat

astăzi, din perspectiva „noii” sensibilități postmoderne – prefigurează atât savantele înscenări din poezia unui Leonid Dimov, de pildă, cât și descriptivismul parodic al *Levantului* cărtărescian.

Citatul din Horațiu ales ca *motto* la volumul *Lauda lucrurilor* – ... *neque te ut miretur turba labores/ Contentus paucis lectoribus* – avertizează că nu oricine poate intra în rezonanță cu jocul rafinat și abstrus al poetului. Relația pe care poezia călinesciană o întreține cu literatura antecedentă reflectă o acută conștiință succesorală: „un adevărat poet ia în chip necesar unele poziții lirice favorabile de a căror conștiință se poate folosi omul de talent pentru a-și nimeri mai repede organizațiunile interioare” (v. Călinescu, *Curs de poezie*). Poetul nu este, într-adevăr, un iconoclast. Deseori lasă chiar impresia unei obediențe cam excesive față de modele, pe care, totuși, izbuteste să le reactualizeze într-un rafinat ansamblu, în care simpla dispunere e creatoare de sens: „numai geniul știe să se supună legilor, convenției, în vreme ce omul mediocru cultivă libertățile ciudate sub pretext de originalitate” (*ibidem*). Artistul – crede Călinescu – nu trebuie să inventeze adevărul, doar poziția, forța geniului fiind aceea de a nuanța, până la infinitezimal, ceea ce știm cu toții. Ca atare, edificiul călinescian pare să ia naștere dintr-o confruntare donquijotescă între viață și carte, confruntare lipsită însă de tragism, căci viața acceptă aici, firesc, jocul cărții – de unde și înțelegerea creației, în sens goethean, ca *Dichtung und Wahrheit*.

Poezia din *Lauda lucrurilor* apare astfel ca o anexă a reflecțiilor teoretice ale criticului, ca un *exemplum*; o poezie a „structurării” și „metamorfozării” (după taxinomiile lui Negrici), în care „privirea indirectă” a poetului descoperă un univers reflectat, „în oglindă”. De aici, raportul non-mimetic, mediat (de literatură) față de existent, scindarea, contrastul, literaturizarea ironică a propriei biografii: „Pe vremuri, încrezut/ «Gândeam» spre a fi văzut,/ Dar acum, când spiritul mi-e de probleme fecund/ Mă rușinez și m-ascund. (...) Și când fete mă-ntâmpină ades cu/ «Asta este Călinescu»,/ Cercetez

locul, emisferic,/ Să văd cui s-a dat acest nume generic,/ Căci eheu, eheu/ Nu mai am vanități de eu./ (...) La Pontul Euxin am fost să pun întrebări/ ...Și ca Ovid de pe mal/ Să contempļu spumă și val” (*Impostură*).

În ciuda artificului, a geometrizării și transfigurării generate de privirea „în oglindă”, Călinescu rămâne fidel unei viziuni antropocentriste: „Tot ce intră în poem e interior” (v. Călinescu, *Universul poeziei*, Ed. Minerva, 1971), relevabilă (și) în narcisismul frecvent autoironic. Himerele poetului sunt plauzibile, pe linia adevărului uman – dar absurdul, monstruosul lipsit de configurație, de *Gestaltung* sunt inconcevable între hotarele poeziei sale. Oglinda călinesciană modifică, efacează, dar nu deformează, haotic.

Cosmosul specular al poeziei dezvăluie tainicele corespondențe dintre om și univers: „Tot Universul nu este/ Decât joc de mari curcubeu,/ În scripetul lumii celeste/ Eu sunt așezat pe-o scântee.../ Ce este-n planetele șapte/ Se-ascunde în elemente” (*Lauda materiei*), dintre regnuri: „Oedip bătrânul cu privirea oarbă/ A fost de-a rândul iarbă,/ Pin, grâu, scaet, lalea,omidă/ Și-acum e cărămidă.../ Din lutul lui Homer, rapsod divin/ Ce știi de nu beau vin/ Și dacă huma ce-mi lipește vatra/ Nu-i decât Cleopatra?” (*Pământul*), „Dând hrană florilor/ Se scoală morții ca-ntr-o înviere/ Și din esența lor/ Fără răgaz albina scoate miere” (*Cositul*), sau dintre elemente: „Aș vrea să știu oare/ Unde fugi de soare/ Și-n duh prefăcută/ Te faci nevăzută?” (*Apa*), „Apa, pic cu picătură,/ Îl trezește, luată-n gură,/ Dacă-l stropești pe picioare,/ Oftează adânc și moare” (*Focul*).

Melancolia devine poză, „impostură”, artificiu în jocul scintilant al textelor călinesciene, ca în acest subtil periplu prin topografiile romantice: „Coconul cu ochi mari și pletele pe umăr/ Azi mi se pare mit./ În mână boabe grele de chihlimbar eu număr/ De univers uimit.” (*La un portret*); „Oglinzi de lacuri vezi oriunde/ Și sunt pătrate sau rotunde/ Și fluviile foarte late/ Inspiră-n om solemnitate” (*Procreație*).

Intertextualitatea este subiacentă unei asemenea lirici, diversitatea tiparelor metri-

ce (de la iamb și troheu la hexametru dactilic) și strofice (strofa safică, sonetul, catrenul, distihul, versul liber), rimele rare, lexicul inedit (de la vocabula arhaic cronicăreasă la regionalisme ori neologisme, într-o savantă mixtură), inversiunile sintactice, toate acestea vădind o prodigioasă disponibilitate expresivă. Patetismul, teatralitatea, exuberanța ludică sunt „manifestări ale unui suflet avântat și solemn”, iar creația – „un protest împotriva golului, un stupefiant prin care suportăm amețeala pe marginea abisului” (v. Călinescu, *Fatalitatea vocației*, în vol. *Scriitori străini*, E.P.L.U., 1967). Asemeni poezilor baroci, Călinescu parafrazează din autorii antici, cu predilecție din Horațiu, introducând o pronunțată notă subiectivă, absentă din textele originare. Poemul *Beatus ille, qui procul negotiis*, de exemplu, „concentrează, în viziune proprie, a doua epodă horațiană” (cf. Dumitru Micu, *Călinescu, între Apollo și Dionysos, Minerva*, 1979), modificând ansamblul și dezvoltând în prim plan momentul (abia schițat în textul latin) adăpării turmei. Ultimele strofe dezvoltă, cum s-a observat, un episod inexistent la Horațiu: „Și-acolo însuși slobod de veșminte/ Cu dreapta-n coama calului cuminte/ Înspumă balta putredă verzuie/ De lintițe și-apoi pe mal se suie// Cu pieptul ud de străluciri de fier/ Sub baldachinul unui conifer/ În fața cerurilor care ard/ Cu părul preschimbat într-un stindard/ Și stă solemn ca o statuie-ecvestră,/ Domn peste valea repede, silvestră/ În care-auzi tilince risipite/ Și pârâit de vreascuri sub copite”. Echilibrul clasic este, astfel, subminat de o serie de elemente romantice. De altfel, Călinescu însuși se considera „un ataraxic petulant”.

Elogiul universului domestic, din care nu lipsesc suave accente comice, dezvăluie un acut simț al concretului și o predispoziție sublimat epicureică. După clasicul tablou al anotimpurilor și viziunea genezei din *Cosmogonie*, poetul se oprește în fața întruchipărilor deloc iluzorii ale realului, cântând trandafirul și dulceața de trandafir – „miere etruscă ... în care doar-me-o veche, zaharisită muscă”, smochina și mărul în care „trăiește-n pace / ... un mic vierme rapace”, „imaculata carne viscerală” a verzii și pepenele –

„harbuz, colosal smarald”, vinul înmiresmat și ceaiul – „ființă celestială”, mistrețul pe jăratec etc.

Păpădia e un sonet pe tema trecerii timpului, aproape eminescian: „Ninsoare e, invazie de fluturi?/ (...) Păduri de spume, albe vegetații/ Sau, Moarte, tu, cortina-ți albă fluturi?/ În somnul meu sunt multe generații...”

În același registru se înscrie poezia decrepitudinii din *Ghenca* sau *Rochia de moar*, suavitatea friabilă a materiei descompuse (nu lipsesc aici anume ecouri argheziene) corelându-se ideii călinesciene potrivit căreia moartea e mai „poetică” decât viața: „Pe lângă gură cresc niște tulei de pluș,/ Din nară pică mucul: floare de cerceluș./ Și pe supt ochi mătușa-i spoită cu funingini,/ O coadă de melc, limba, îi iese printre gingini./ Iar osul de la deget mai nici o carne n-are/ Și unghiile crescute au arcuri ca de gheare,/ Pe rochie foșgăiesc gândacii, curcubeuri,/ De n-or fi niște jocuri de fluturi și de jeuri” (*Rochia de moar*).

Patul și fotoliile, săpunul și pasta de dinți, robinetul, ceștile, farfuriile, greierii, avioanele sau tractorul sunt demne, de asemenea, de cântul poetului, ale cărui elanuri cosmice se spulberă în cușca ontică a subcerescului: „Și eu desfac mari aripi în noaptea colosală/ Rup gratia de fier,/ Voind să evadez spre ziua siderală,/ Dar mă lovesc de cer” (*Obstacol invizibil*).

Transgresarea limitelor impuse ființei umane nu se poate realiza decât *als ob*, căci numai arta creează iluzia perenității. „Monumentul” horațian, ipostaziat ca cetate („Mai tare decât bronzul am ridicat cetate”) sau turn („Un turn durai mai nalt ca muntele Ceahlău”), se preschimbă finalmente într-un „castel de foiță/ transparent ca o aripă de musculiță”, însă – ține să precizeze poetul – „Ăsta-i singurul meu document, printr-un vers/ Dovedesc că am existat cândva în univers” (*Exegi monumentum*).

În așa vremuri sărace, poetul – „cântărețul lepros”, după expresia lui Blaga – se sfâșie, elegiac: „Am voit și eu ca și tine, Horațiu,/ Un șipot al Bandusiei să cânt în al meu Lățiu./ (...) Dar (...) Apa tuna așa de teribil/ Încât cuvântul lirei era inaudibil/

Și-o ploaie în avuz cu stropi de chrysopraz/
Făcea să-mi alunece lacrimi verzi pe-obraz”
(*Fons Bandusiae*); iar peste ani, în chip de sta-
tuie, victimă impasibilă a intemperiiilor,
asistă neputincios la jocurile Venerei: „Mân-
cat de-a toamnelor otravă/ De-aș fi ferit de-
o arhitravă/ De-aramă sau de fier,/ Lipsit de
nas sau de-o ureche,/ Voi fi de-a pururi ne-
pereche,/ Din ornament stingher.// Neștiind
ardoarea-mi inerentă/ La masca mea indi-
ferentă/ Privind după copaci/ Se va zdrobi
în brațe grupul/ De-ndrăgostiți, cu nici un
scrupul/ Sub ochii mei opaci.// Iar ploile
curgând încete/ Punându-mi lividă pecete/
Pe fruntea-mi idolatră/ Rostogoli-se-vor sub
sacri-mi/ Bulbi ruginiți, ca niște lacrimi/ Pe-
obraji reci de piatră” (*Statui*). Demistifica-
rea iluziei nemuririi prin artă e de natură să
rănească, prin ironicul condei arzând „ca
fosforul lui Mefistofel”, multe sensibilități.

Dezamăgit de o asemenea „veșnicie”,
scriitorul face elogiul oșii, al vieții la țară,
al trăirii clipei: „S-adun visez grămadă vo-
lumele vestite/ Și să le văd nuiiele de flăcări
mistuite/ Și numai cu *Virgiliu Georgicon* sub-
suoară/ Să plec apoi la țară” (*Georgicon*);
„S-a dus frumoasa juventute/ Ne îndreptăm
spre senectute;/ Intrând cu tinerii în horă/
Să-ntârziem măcar c-o oră/ Alunecarea în
Tartar/ Descriș de toți foarte amar./ Ce dacă
părul mi-este sur?/ *Gaudeamus igitur!*”;
„Precum știi, Anaximene/ Trăim printre
fenomene/ Tot ce toarce Clotho-n caer/ Este
zămislit din aer,/ Soarele, imensul sfeșnic,
Mă-ndoiesc că este veșnic,/ Viața noastră
este *fumus/ Juvenes dum sumus!*” (*Cântece de
petrecere*).

Viața fiind iute trecătoare și „mai șu-
bredă decât ața”, dragostea devine unicul
succedaneu al nemuririi. Poezia erotică a lui
Călinescu, pe linia lui Conachi și a primilor
Văcărești, adică „a singurilor poeți ai iubirii
din literatura noastră”, a fost imaginată ca o
replică dată misoginismului și „suficienței
virile” a scriitorilor români (cf. Călinescu,
Poezia „realelor”, în vol. *Universul poeziei*, ed.
cit.). Astfel, o întreagă cazuistică a amorului
este înscenată în ciclul de poeme dedicate
Otiliei, într-o tonalitate voit exaltată, din
care nu lipsesc însă discrete efluvii ironic
malițioase: „O, Tily, ești nebună,/ Eu n-am

mai multă minte,/ Ne-arat-a fi din lună/ Și
semne și cuvinte.// (...) Tu cânti de-mi spar-
gi timpanul,/ Faci zeci de piruete,/ Cutre-
muri chiar tavanul,/ Pân’ ce te iau de ple-
te.// Le suflu și le scutur./ Tu-mi mângâi
pumnul greu,/ Ești prinsă ca un flutur/ De
laba unui leu” (*O, Tily!*); „Când te cuprind
la piept/ Sau îngenunchi vibrant/ Mă simt
mai înțelept/ Ca filozoful Kant,// Care-a
ajuns cărunț/ Scriind *Rațiunea pură*,/ Eu te
sărut mărunț/ Pe-obraji, nas, ochi și gură”
(*Piatra filozofală*).

Poemul *Haricleea* este o adevărată *ars
amandi* în rezumat: „O, preaiubită Hari-
cleea,/ A fericirii află cheia/ De la un filozof
expert/ Uitat de Diogen Laert.// Deci *primo*,
mai presus de toate/ E a te-avea-n proximi-
tate/ Legată în îmbrățișare/ De-i cu puțință
cât mai tare.// (...) *Secundo*, poate să se
miște/ Din loc toți codrii; noi, ca niște/ De
lună zăpăciți nebuni/ Nepăsători de goți și
huni,/ Din buze să ne miruim/ Setoși, pe
unde nimerim”.

După propedeutica terestră la care este
supus, erosul accede în spații eterate, subli-
mat în limbajul ritmat, de suave arome ori-
entale, al *Cântării cântărilor*: „Din munți de
smirnă vino, din umbrele pădurii/ Vin din
Liban, mireasă,/ Dulceața de sub limbă-ți și
umezeala gurii/ Cu miere este dreasă” (*Vin
din Liban, mireasă*).

Dar iubovul dintre Aretuza și Erotocrit
nu poate fi ostoit preceptistic: „– Minunată
Aretuza,/ De dragu-ți mi-e arsă buza ...”
(*Aretuza*); „– Iubite Erotocrit,/ De tine cât
am jelit!/ (...) Nu puteam din plâns să tac/
Închisă tot în iatac,/ Despleteam coada pe
umăr/ Și-ncepeam perii să-i număr/ Vrând
ziuă și ceas să știu/ Când de gât o să te țiu./
(...) Sărută-mă pururea/ Să rămân de tine
grea,/ Din frunte spre tălpi în jos/ Să-ți fac
un cocon frumos,/ Din tălpi spre părul găl-
biu/ Să-ți fac cocon cilibiu” (*Erotocrit*).

Văicărelile à la Conachi, în partitura căli-
nesciană, delectează auzul, asemeni sonu-
rilor emise de timpan, într-o simfonie. În-
treaga poezie a lui Călinescu e rodul unei
ingenioase arte, adresându-se așadar numai
acelora capabili să discearnă imponder-
abilele unui spirit ales. Se va fi „distrat”
criticul scriind poezii? Nu e deloc exclus.

Distrația e, și ea, o formă de manifestare a setei de cunoaștere. Lucru pe care îl va fi știut Călinescu foarte bine.

Adrian Jicu⁶

Sfârșitul certitudinilor sau începutul speranțelor?

Nu. Categoriec nu e sfârșitul certitudinilor. Și nu spun asta de complezență sau pentru că m-aș iluziona că trăim în cea mai bună lume cu puțință. Însă nu pot crede în scenariile apocaliptice ale unora sau altora, care prevăd un viitor sumbru literaturii și, mai ales, criticii literare. Fără îndoială, criticul nu va mai fi niciodată ce a fost în perioada interbelică și nici nu va mai avea puterea de persuasiune și valoarea de simbol din anii comunismului. E clar că epoca de glorie a lui Eugen Simion, Nicolae Manolescu sau Adrian Marino s-a stins. Dar lucrul acesta nu echivalează nici pe departe cu moartea criticii, cum se grăbesc a declara ritos unii. Chit că anii '90 au echivalat cu un nou obsedant deceniu, dovedindu-se extrem de infertili pentru critică (ca de altfel pentru mai toate domeniile vieții publice), se merge ireversibil către o necesară normalitate. Aidoma celorlalte genuri, critica va găsi, cu siguranță, forme de manifestare potrivite actualității și își va adapta, de voie, de nevoie, discursul, apropiindu-se, probabil, de statutul de artă de sine stătătoare, de metalimbaj. Va fi, cred, un soi de act narcisist, o modalitate de manifestare a unui anumit tip de sensibilitate și, mai ales, de gândire.

De asemenea, este greu de spus și ce poate să însemne sintagma „sfârșitul certitudinilor”. Au existat certitudini vreodată? Și dacă da, le ce se refereau ele? La faptul că avem o literatură valoroasă? Că ea (mai) interesează? Că se mai poate scrie critică literară în condițiile de astăzi? Aș înclina să mă refer la un singur aspect, acela al autorității

criticii. Care, într-adevăr, ridică probleme serioase. Cu riscul de a supăra, critica de astăzi și-a cam pierdut autoritatea. Din varii motive, mergând de la scăderea interesului general pentru literatura scrisă, la înregimentarea în slujba unor interese și, de ce să nu recunoaștem, din cauza orgoliilor nemăsurate ale combatanților. Se tot vorbește de grupuri și grupări, de cabale, de conspirații, de (auto)marginalizări și chiar de ostracizări. Unora le place (nu jazull!) să-și plângă de milă, să se văicărească, pretextând statutul ingrat al criticii. Mi se pare o jalnică manifestare a propriei impotențe sau, câteodată, o strategie de marketing eficientă. Cât despre lipsa de solidaritate în interiorul breslei, lucrurile stau și mai rău. Nu cunosc în critica ultimelor decenii un nume sau o carte care să fi fost nu neapărat unanim apreciată, dar măcar să nu fi născut dispute. Există o plăcere aproape maladivă de a cârți, de a cârcoti, de a bârfi, de a trage preșul de sub picioarele altuia. Și, din păcate, din ce în ce mai rar, oameni capabili să poarte o polemică de idei, pe care să nu o trateze superficial și să nu o considere un afront. Locul spectacolului de idei e luat adesea de procese sau măcar de înjurături rostite printre dinți scrâșnind. Nici frumoșii nebuni de odinioară nu mai sunt. Craii criticii interbelice au apus. Gladiatorii ideilor (ubi sunt Iorga, Călinescu, Lovinescu sau Sanielevici?) au pierit, lăsând în urmă un mod nesănătos de a privi lucrurile. Criticii șazeciști importanți s-au clasicizat, au intrat cumva în canon, refuzându-și/refuzându-li-se spectacolul prezentului. Ei impun încă respect (autentic sau mimat), dar parcă vocea li s-a tocit când vine vorba de actualitate. Cei optzeciști se răfuiesc în continuare cu primii, într-o luptă surdă, lipsită de utilitate pentru moment, dar cu posibile consecințe în istoria literară. Iar tinerii (două miiști?) sunt... prea tineri ca să aibă autoritate. Și nici nu prea au pe cine să combată, la cine

⁶ Născut în 1979, în Bacău, asistent universitar la Facultatea de Litere a Universității din Bacău și redactor la revista „Ateneu”. Master în *Literatură comparată, teorie literară și antropologie culturală* și doctor în științe umaniste (distincția *magna cum laude*) cu o teză intitulată *H. Sanielevici - studiu monografic*. A semnat și/sau semnează cronici literare, comentarii critice, recenzii etc. în publicații precum „Ateneu”, „Cultura”, „Convorbiri literare”, „Observator cultural”, „Orizont”, „Tomis”, „Vitralliu” etc. Lista rămâne deschisă...

să se raporteze pentru a-și defini o identitate precisă. Cam acestea ar fi datele unei ecuații complexe și, aparent, fără ieșire...

Se spune (cu o evidentă notă de maliție) că, de fapt, critica ar fi un soi de căpușă, de trântor care ar trăi pe spinarea literaturii. Chiar dacă ar fi să acceptăm exagerarea, ar fi semn bun. Câtă vreme literatura dă semne de revigorare în ultimii ani, se poate întrezări o șansă și pentru tânăra critică. De altfel, interdependența dintre ficțiune și critică ține de domeniul truismului. Interesul în creștere pentru proza recentă, mă face să sper (fie măcar prin ricoșeu) și într-un moment al criticii. Semnale încurajatoare vin și din zona tinerilor cronicari, care, prin articolele din câteva reviste precum: *Observator cultural*, *Cronica*, *România literară* sau *Suplimentul de cultură*, și prin cărțile deja tipărite se impun tot mai viguros.

Închei reiterând ideea că nu despre un sfârșit al certitudinilor se poate vorbi, ci despre un început al speranțelor. Și îmi place să cred că nu am dezvoltat o utopie...

Claudiu Groza⁷

Cineva ne suflă în ceafă...

Trăiesc, de vreo jumătate de an, integrat de-acum și eu în „blogosferă”, dar și într-o anume dinamică public-literară, sentimentul unui paradox pe care până deunăzi nu-l sesizam astfel. Așa-numita „generație 2000”, a.k.a. cea mai nouă promoție a literaturii române, se clasicizează. Membrii săi au un cuvânt din ce în ce mai important de spus în ierarhia literară, le sunt dedicate numeroase premii, unele edituri au programe coerente și consistente ce îi privesc pe tinerii scriitori, o bună parte dintre criticii generației au devenit instanțe de valorizare.

Fenomenul are o dinamică fără precedent, îndrăznesc să spun, ținând cont că de

la „nașterea” douămiismului a trecut abia un cincinal și ceva.

Dar efectul acestei emergențe publice poate fi uneori derutant. Recunoșcuți drept autorități profesionale, girați de importante publicații culturale, o parte din criticii noului val dovedesc un dogmatism bizar față de autorii din generațiile anterioare. Și nu față de cei „încremeniți” într-un discurs literar inadecvat de-acum sensibilității de receptare extrem-contemporane, ci tocmai față de aceia care încearcă să-și „alinieze” scriitura la aceasta. Iar operația de evaluare critică se pliază suspect pe „sinergia” găștilor literare, pentru care aceiași (unii) tineri critici pledează pe față în articole „de opinie” umorale și păcătuind chiar prin defectele pe care le observă la alții.

Actul critic pare să se fi lepădat de o minimă deontologie profesională, pentru a deveni din judecată de valoare o „limbă” sau o „copită” dată, după caz, prietenului sau dușmanului (termenii sunt relativi, de bună seamă).

Asta într-un moment în care literatura română se confruntă cu o dublă provocare, după părerea mea. O provocare ce marchează paradoxul mai sus evocat și care ar trebui, cred, să constituie miza unei discuții „strategice” pentru literatorii români.

Pe de o parte, a crescut interesul pentru literatură/scriitor ca spectacol public/actor socio-cultural. Recent, am prezentat câțiva scriitori în cadrul unor lansări de carte sau lecturi publice într-o faimoasă cafenea a Clujului. Spațiul neconvențional și adecvarea autorilor la „mediu” s-au potrivit de minune cu interesul „spectatorilor”, majoritatea consumatori sporadici de literatură (în special de cea românească). Chiar și un discurs liric mai pretențios, cu trimiteri livrești ori filosofice puțin familiare auditoriului, s-a bucurat de succes.

Ieșirea autorului în scena publică se face, iată, pe un teren propice, chiar dacă, proba-

7 Născut la 28 decembrie 1972 la Cluj, este teatrolog, critic literar și eseist. Doctorand în filologie. Este redactor la revista de cultură *Tribuna* și la cotidianul on-line *Clujeanul.ro*. A publicat volumele *Computerul cu bibliografii* (2004) și *Caiet de teatrologie* (2005). Coautor la *Dicționarul personajelor din teatrul lui I. L. Caragiale* (2002) și colaborator la alte șapte volume colective. A obținut Premiul pentru debut al Uniunii Scriitorilor din România, filiala Cluj (2005).

bil, participantul accidental la asemenea evenimente nu va deveni brusc un împătimit cititor. Evenimentul însă, și o anumite regularitate a acestuia, pot să determine familiarizarea minimală a receptorului cu un domeniu în general judecat după... prejudecăți, clișee și repulsia față de compulsiunea literaturii de manual.

Pe de altă parte, literatura (română, în speță) tinde să se enclavizeze. Acesta e al doilea pol al paradoxului pe care-l aduc în discuție. Tendința mi-a fost relevată oarecum accidental și subit de pomenita *blogosferă*, care devine o nouă *agora virtuală*, mi-zând pe libertatea discursului personalizat-public constrânsă, în alte medii, de diverse rigori formale ori de conținut.

Pe bloguri apar frecvent croniche de teatru, opinii despre cărți, observații asupra evenimentelor culturale – în sensul cel mai larg, de la concerte de club la conferințe academice-publice. Majoritatea postate de *consumatori*, de receptori care nu mai iau în seamă decât rareori opinia valorizator-profesionistă.

Din acest *puzzle* virtual se constituie o nouă formulă de asumare a ofertei culturale, care eludează clasicul triumphi al recepției.

Mai mult, tot prin intermediul blogurilor este promovată o *altfel de literatură* – mi-e greu să definesc altfel fenomenul –, scrisă de oameni fără practica s-o numim „profesionistă” a actului literar. O literatură proaspătă, empatică, firească, deloc pretențioasă, ba chiar naivă de tot uneori, dar cu un impact notabil la publicul pentru care exercițiul lecturii exclude aproape de tot „canonul” românesc, fie acesta cel extrem-contemporan.

E o realitate încă necunoscută literatorilor români, dar care ar trebui poate dezbătută. Acum, cât încă se mai poate salva ceva din podul pe cale de surpare al relației dintre noi și cei ce (oare?) ne citesc.

Da, cineva ne suflă în ceafă. Fie că e vorba de marii scriitori ai literaturii universale (de la Melville la Kundera, oricât de stranie pare alăturarea), fie că e vorba de un mic val de autori, dintre care unii se vor pierde printre stabilopozii țărnelui, dar

alții, cine știe?, pot deveni *tsunami*-ul pentru care nu suntem pregătiți.

Nu știu dacă acesta e un sfârșit al certitudinilor, dar cred că ar trebui să fie un prilej de îndoială care să ne conducă spre (încă) o reconfigurare a raportului cameleonic creator-operă-receptor.

Ioana Cistelean

Odă sfârșitului certitudinilor

Nici n-ar fi tocmai confortabil să te scalzi în certitudini, fie ele (ori mai ales!) literare. O certitudine echivalează cu o autosuficiență, cu o implicată suspendare a creației, cu un sfârșit al provocării și al problematizării, cu o anulare a subiectului, cu o minimalizare a sa la stadiul de obiect ori animal sănătos și-atât. Literatura presupune un dezechilibru, un fior, o frământare, în ultimă instanță: o criză. Scriitorul autentic o aduce, o visează, o macină și o arde în pagină. O literatură invadată de certitudini este un organism mort, pe care l-am putea lăsa pe mâna informaticienilor și a inginerilor spre disecție și diagnosticare, însă unde-ar mai fi pulsul ei, palpitația, interogația, scântea?! Actul scrierii e fecund doar atunci când expandează incertitudini, când inoportunează lectorul avizat sau nu, când îl smucește și-l incită cât de cât. Nu cred în linearitatea literaturii, în canonul static, așa cum nu cred în linearitatea și-n siguranța unei iubiri.

Nu pentru că populăm un spațiu mioritic ondulat, nu pentru că-am fi singurii „aleși”, ci pentru că e-n esența dinamicii literare să se nască, să consume și să paseze ștafeta incertitudinilor ca motor intrinsec atât al autorului, cât și al operei. Există, evident, reperi axiologice, modele și direcții inovatoare asumate ca atare și, în consecință, acceptate ca centre de greutate, ca *certitudini* intrinsec estetice. Dar chiar și aceste puncte și coordonate literare (nominale, personalizate sau pur ideatice), dănuiesc prin perpetua lor relativizare, subminare, recorelare și demistificare-remistificare în motorul literar. Totul merită reevaluat, reinterpretat, reasezat. Tot ce se cir-

cumscrie și înscrie ariei substanțialului, tot ce rezistă modelor, tendințelor și fițelor de moment.

Textul este cel care-mi oferă mie, critic literar, certitudini: pe acelea de a-l fi parcurs cu atenție, de a-l fi radiografiat în detaliu, de a-l fi discutat/ radiografiat/ amendat argumentat, explicit și deschis, deschis variantelor, valențelor, contextelor semantice, semnificante, pluricolore, în măsura în care ele au relevanță și aplicabilitate în demersul interpretării. Și chiar și-așa, îndrăznesc să mărturisesc instalarea proximală a incertitudinii: o dată ce pagina mea e semnată și scrierea parafată, cred că nu sunt atotdeținătoarea adevărului asupra textului comentat, că nu sunt unică și irepetabilă în perspectiva critică, încercându-mă – iată – o senzație de disconfort ca rezultat a incertitudinii. Vitală pentru un critic literar, indiferent de generația, grupul sau direcția căreia i-a fost ori pe care și-a revendicat-o cu bună știință, mi se pare a fi verticalitatea observației estetice, sentimentul că și-a făcut treaba cu profesionalism, că a făcut-o cu bun simț față de carte și față de cititor, că nu are să-și reproșeze sau să se suspecteze tacit de compromisuri, lașități și ipocrizii umane și de circumstanță. Certitudinile unui critic literar nu sunt altele decât ale unui cizmar ori croitor: impostura intelectuală, sau mă rog profesională, vedetismul și acreala, închistarea agresive – acestea îmi lasă un gust amar întotdeauna, acestea sunt, la urma urmelor, certitudinile care mă vor scârbi mereu. Nu cred în apocalipse culturale, mă plictisesc de moarte dezbaterile pe marginea unor crize mereu închipuite și resuscitate doar de dragul de a ne auzi articulând zgomotos-spectaculos, bibliografiind, atacând și mușcând din autor, utilizând textul ca suport la-ndemână al trimiterii în judecată a omului care și l-a apropiat. Textul mă confortează și angoasează în același timp, nu putem reduce balansul la extremități evidente înscrise în parametrii unui alb

și negru. Îmi plac nuanțele, camuflajele, frazele care mă invită la asocieri, intertextualizări, mă fascinează textul și nu ținesc înveninat și deplasat autorul, nu cobor argumentarea în derizoriu și-n comoditate, cred în elitismul literar, nu în estetica maselor, nu în literatura pe-nțelesul tuturor și-i las pe alții să se desfășoare atitudinal, cvasi-invectiv.

Nu deplâng starea literaturii române, că n-am de ce s-o fac. Atâta timp cât se vor găsi nenumărate voci care să semnaleze imanența crepusculului asupra creației, atâta timp cât membrii breslei literate se vor lamenta la căpătâiul bolnavului în stază terminală, alias literatura, punctând recesiuni anxioase și pericole absconse, eu pot dormi liniștită: incertitudinile infinite îmi regalează mie acuta convingere a certitudinii.

Cristina Balinte

Ar fi prea mult să mă consider un critic literar. Sunt o cititoare, cu diplomă în Litere, căreia îi place să scrie și să transmită publicului puncte de vedere. Organizarea colocviului este utilă ca schimb de idei și de experiențe între generații/între membrii aceleiași generații, ca posibilitate a dezbaterilor libere asupra metodelor de a analiza valid și obiectiv cărțile. Din orice „medii” filologice provenim, universități, institute de cercetare, publicații culturale etc., toți urmărim în analiză scopul final reprezentat de alcătuirea unui discurs credibil.

Este uluitor să constați cum certitudinile au viață scurtă, aparțin mai curând momentului decât istoriei, care înregistrează de obicei fluctuații. Există consolarea că acest moft al adevărului de a nu se lăsa ușor prins sau, odată prins, la următoarea „mișcare” să scape nu a făcut concesii nimănui, nici lui G. Călinescu, nici generației '60. Dar și încurajarea că măcar se poate păstra onestitatea, în condițiile în care adevărul nu se atinge decât parțial.

8 Născută în 1977 la Constanța. Redactor la Revista de cultură *Tomis* din Constanța. Între 2004 și 2007 a deținut funcția de redactor-șef al publicației amintite. Între 2002 și 2004 a fost preparator la Facultatea de Litere, Universitatea „Ovidius” Constanța, iar între 2004-2007, asistent în cadrul catedrei de jurnalism a Universității „Andrei Șaguna” din Constanța. Pe lângă participări la volume colective de critică literară, este autoare a cărții *Pelerin la schiturile și mănăstirile dobrogene* (2004).

Daniel Cristea-Enache

S-a tot vorbit, la noi, despre criza literaturii și a criticii, mai ales a celei de întâmpinare. Sunt însă două probleme aici. Prima e că acest discurs catastrofic despre „dezastul” unei culturi are deja o lungă tradiție. Literatura română pare să treacă din calamitate în calamitate; numai că acestea trec, în timp ce literatura rămâne.

A doua problemă este la fel de tonifiantă. Nu numai că nu a dispărut critica de întâmpinare, dar a apărut o nouă generație de critici și cronicari literari, cu vârste cuprinse între 25 și 35 de ani. Toți s-au format după Revoluție și fac critică nu pentru bani, nu pentru funcții, nu pentru onoruri, ci din vocație. Și mulți dintre ei sunt buni și foarte buni.

Așadar, unde e criza?

Raluca Șerban-Naclad⁸**Albina regelui Solomon**

Se povestește că, odată, regele Solomon era în vizită la regina din Saba și aceasta l-a supus unei probe pentru a-i testa înțelepciunea. L-a dus într-o cameră plină cu flori artificiale, create de cei mai mari maștri atât de meșteșugit încât nu se distingeau de o floare adevărată. În camera respectivă se afla și o floare adevărată, iar regina i-a spus lui Solomon s-o ghicească.

Oricât s-a străduit, Solomon nu putea distinge floarea cu pricina pentru că toate erau parfumate și catifelate. La un moment dat, regele a rugat să se deschidă fereastra pentru că se încălzise tot muncindu-și mintea. După câteva clipe, a recunoscut și adevărata floare. O albină intrase pe fereastră și se așezase pe singura floare adevărată.

Această poveste cu tâlc, pe care am citit-o în culegerea lui Jean-Claude Carrière, *Cercul mincinoșilor*, avea următoarea introducere: „O poveste arabă ori evreiască înfățișează un alt fel de a găsi adevărul într-o lume a artificialului sau a *virtualului*” (s.n.). Povestea cu pricina m-a dus cu gândul la invazia internaută a producțiilor literare (să le numim așa, convențional, pe toate,

chiar dacă literatura se rușinează de multe dintre ele). Mai este posibil ca în „păienjenșul rizomatic” – vorba lui Augustin Ioan – al lumii literare virtuale să funcționeze evaluarea estetică sau, într-un astfel de spațiu, axiologia este un concept depășit?

Pe lângă beneficiile excepționale pe care comunicarea internaută le-a adus literaturii – și nu voi vorbi despre acestea din cauza exhaustivității subiectului – personal, mă irită două dintre efecte negative ale acesteia: facilitarea accesului, fără precedent, al grafomanilor pe scena literară și utilizarea unui limbaj din ce în ce mai suburban în textele literare propriu-zise sau în cele care comentează producții literare.

Pentru că aș face o nedreptate pomenindu-i doar pe unii și nici nu vreau să se creadă că-mi reglez conturile cu cineva prin scris, nu voi da nume de inși care nu au nici un fel de chemare pentru a scrie literatură, dar care au ajuns să fie invitați a citi din producțiile proprii în cadrul unor festivaluri, de altfel oneste, să primească premii literare consacrate, doar pentru că știu să se facă vizibili; pentru că agresivitatea lor este canalizată eficient prin intermediul unor strategii de marketare în mediul internaut, cum ar fi:

- 1) recoltarea neîncetată de adrese electronice la care-și trimit textele (firește sunt vânați toți cei care le-ar putea facilita, cât de puțin, accesul la notorietate: redactori/colaboratori la reviste literare pe suport electronic sau pe hârtie – și aici trebuie să spunem că, în ciuda scepticismului afișat, multă lume consideră că adevăratul debut este cel din revista tipărită – administratori de site-uri literare, moderatori forumiști, organizatori de festivaluri, colocvii, simpozioane literare etc.);
- 2) postarea de producții proprii sau de comentarii pe oricare dintre site-urile literare unde sunt primiți;
- 3) participarea la discuțiile forumiste;
- 4) întemeierea unei reviste web;
- 5) întemeierea unuia sau mai multor bloguri, o modă care în ultimii doi ani a luat o amploare incredibilă.

În acest fel se face vizibil un nume, indiferent de textele sale.

În legătură cu aceasta, făcând o paranteză referitoare la fenomenul literar de astăzi, se observă un fapt evident: în calitate de cititor, dacă sunt întrebată despre literatura așa-zis tânără, pot să vorbesc de autori valoroși pentru că i-am văzut, i-am ascultat citindu-și textele sau participând la dezbatere, pentru că au fost premiați, dar îmi amintesc cu greu de vreun poem anume cu toate că le-am citit volumele sau postările de pe internet.

Cauzele ar fi, în special, două: vizualizarea mai pregnantă a persoanei decât a textului și tendința de a-și concepe volumele ca un singur poem în care anodul imaginarului lor poetic este motivat ca modalitate de a aduce poezia în stradă după ce, atâta timp, a fost confiscată de cultura înaltă.

Mult regretatul Gheorghe Crăciun, în cadrul unei conferințe organizate de revista *Cuvântul* pe 30 noiembrie 2006, afirma: „Culturile alternative, culturile cotidianului, culturile individului de zi cu zi sunt forme care refuză validările oficiale, refuză tiparele de apreciere pe care le presupune cultura înaltă.” Referitor la literatura de pe suport electronic, modalitatea de validare, de evaluare o reprezintă, în special, postarea comentariilor. Oricâte eșantioane de cercetare ai folosi ajungi la concluzia că 90% dintre evaluări sunt judecăți de gust și prea puține judecăți de valoare estetică.

Mulți vor spune că poezia este inefabilă și scapă judecăților raționale și cel mai cinstit lucru pe care poți să-l spui despre un text poetic este dacă îți place sau nu. Lucru cu atât mai adevărat cu cât astăzi se practică în mod excesiv o poezie care vizează exclusiv crearea de stări prin verbalizarea unor stări. Nu este o poezie lipsită de simbolistică, însă această simbolistică este una a cotidianului mărunț, extrem de intimist, care se salvează, uneori, de banalitate prin structura epică a unui scenariu cotidian. Or, textul poetic trebuie să surprindă, în egală măsură, atât la nivel emoțional cât și la nivel reflexiv.

Revenind la evaluarea – comentariu a producțiilor literare postate pe net, se observă o îngrijorătoare depreciere a limbajului, nu în sensul unor strategii argumentative, ar fi prea mult, ci în sensul de vehicul al exprimării unei persoane. Ascuns de taina anonimatului (cu *nickname* sau nu) sau încurajat de intimitatea ocrotitoare a camerei în care se află imbatabila armă de atac – calculatorul – postatorul de comentarii este adesea un agramat care își varsă frustrările printr-un limbaj licențios.

Cu siguranță că mass-media românească de astăzi este una predominant pamfletară, însă pamfletul presupune și argumentare, nu numai „spălarea” cu lături a imaginii cuiva. Administratorii de site-uri, moderatorii de forumuri ar trebui să fie mai eficienți în a stopa tendințele „teroriștilor” limbajului de a-și exhiba mizeria sufletească și intelectuală.

Dezvoltarea internetului este probabil principala cauză a faptului că astăzi trăim într-o societate de tip *rizomatic* (vezi cărțile filozofului Gilles Deleuze), un ansamblu cu centrul pretutindeni, în care ierarhia este înlocuită de rețea.

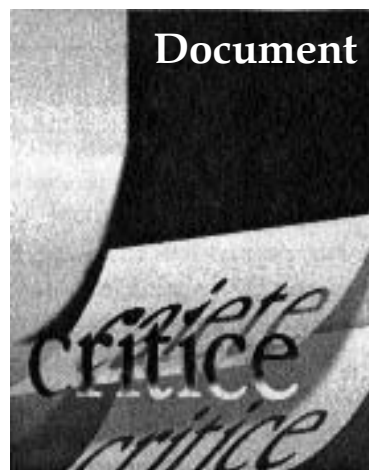
Într-o astfel de lume, existența canonului estetic este serios amenințată. Cosana Nicolae, în studiul *Canon, canonic. Mutații valorice în literatura americană contemporană*, se ocupă pertinent de acest fenomen și atrage atenția: „Din păcate, ce este «literar», în cel mai pur sens estetic, nu mai este foarte clar [...] esteticul încă există, dar ca o prismă ciobită în care textele literare se refractă în forme multiple”.

Totuși nevoia de ordine există, ceea ce înseamnă că și axiologia trebuie să funcționeze. Producătorii de texte literare pot susține cât vor că literatura este un joc gratuit, că este o necesitate sufletească. Atât timp cât generează efecte (cel mai general dintre ele fiind modificarea mentalului colectiv sau individual), a scrie literatură este o activitate ce trebuie evaluată.

Cu toată proliferarea indusă de internet, criteriile estetice trebuie să funcționeze, alegerea adevăratei flori este o necesitate atât timp cât nu ne mulțumim cu surogate.

LIVIU BORDAȘ

Operele incomplete ale Dorei d'Istria. Istoria unei ediții la 1870



Abstract

The background of this article is an inquiry into the fortune of Dora d'Istria (1828-1888) in Bucharest and Florence, the places of her birth and death respectively, and also the cities which she chose as her inheritors.

We have attempted to reconstruct the history and vicissitudes of the Romanian edition of her intended Complete Works (in the 1870s), as well as its reception in her native country, on the basis of published and unpublished sources available today. We also draw attention to the recent discovery of the manuscript of the last volume of this edition, which is currently prepared for publication by Georgeta Penelea-Filitti.

Străzi și statui

Unul dintre biografiile interbelice ai Dorei d'Istria (București, 22 ianuarie 1828 - Florența, 17 noiembrie 1888) observa că, deși aceasta și-a lăsat întreaga avere din țară primăriei Bucureștilor, nici una din străzile capitalei – purtătoare de nume atât de fantastice – nu a fost găsită vrednică de a-l purta pe cel al nobilei scriitoare.¹ De fapt primăria a fost doar executorul testamentar. Avera fusese lăsată, în cea mai mare parte, *Eforiei Spitalelor Civile*, ale cărei temelii le așezaseră strămoșii săi Ghiculești.

Altfel se întâmplase la Florența, unde legase ca moștenitor tot primăria, dar numai pentru a-i transfera bunurile în patrimoniul școlii de surdo-muți (*Società di educazione e patronato pei sordo-muti*), condusă timp de decenii de prof. Francesco Mangioni. Deși târziu și doar pentru câțiva ani, unei piațete din apropierea Villei d'Istria i-a fost atribuit pseudonimul scriitoare.²

Motivele: dragostea pe care a purtat-o Italiei și operele sale caritabile.³ La rândul ei, școala se angajase să păstreze cu pioșenie arhiva manuscrisă a donatoarei și chiar să o expună, alături de cărți, portrete, suvenire, într-o sală specială sub ciudatul nume – ce anunța deja începutul uitării – *Museo d'Istria*.⁴ Arhiva a fost atât de bine custodită încât foarte curând nu s-a mai auzit nimic despre ea.

Nici *Eforia Spitalelor Civile* din București nu s-a gândit să facă mai mult pentru memoria Elenei Ghica, în ciuda faptului că – așa cum vom vedea – contractase vechi obligații.

În schimb, înaintea împlinirii unui deceniu de posteritate, un *Cerc de studii orientale*, despre care nu știm deocamdată mare lucru, ia inițiativa ridicării unui monument în amintirea orientalistei dispărute. În vederea colectării fondurilor necesare, acesta publică un elegant pliant, devenit astăzi un document rar. Grație generozității doamnei

1 A. Vasulescu, *Dora d'Istria*, Cunoștințe folositoare (seria C, no. 114), București, [1941], p. 7.

2 Între 6 iunie 1908 și 24 septembrie 1912. V. *Atti del Consiglio comunale di Firenze*, 1908, vol. I, p. 552; 1912, vol. III, p. 16.

3 V. scrisoarea lui Alfonso Alferini, funcționar al primăriei, către D. Tordi, din 26 februarie f.a., Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze (= BNCF), Carteggio Tordi 546.86.

4 Angelo de Gubernatis, "Dora d'Istria", *Revue internationale*, Roma, VI, t. XXI, 10 janvier 1889, pp. 58-74 (74).



Georgeta Penelea-Filitti, am putut consulta exemplarul păstrat în arhiva personală I.C. Filitti.

Pliantul poartă pe prima pagină titlul *Apel*, încadrat de un motiv floral. Pe cea de-a doua e imprimat un medalion cu bine-cunoscutul portret realizat de pictorul venețian Felice Schiavoni și inscripția: "Dora d'Istria / Principesa Elena Ghica". Textul apelului este tipărit pe următoarea pagină: "Între figurile mărețe ale trecutului nostru strălucește și figura majestuoasă a / Dorei d'Istria, / sub al cărei poetic nume se ascunde cunoscuta încântătoare / Prințesă Elena Ghica. / Fără a mai enumera meritele acestei prodigioase femei, ne adresăm sentimentelor D-Vóstre generose și patriotice rugându-Ve să bine-voiți a veni în ajutorul / monumentului Dorei d'Istria / ce se va erigia în grădina Episcopiei. / Va fi cel atâtai monument în Țera noastră, înălțat în onórea unei scriitoare, demnă de amintire. / Comitetul Cercului studiilor orientale / V. Sabin." Ultima pagină cuprinde datele editoriale:

"468. – Tipografia *Bukarester Tagblatt*, Strada Șelari 7". Ziarul în a cărui tipografie a fost imprimat apelul a apărut între anii 1880-1918; ortografia lui este însă cea folosită până la 1898. Despre persoana care îl semna vom putea spune mai multe după finalizarea cercetărilor asupra acestei prime și necunoscute asociații orientaliste românești, care, iată, o alege ca figură tutelară pe Dora d'Istria.

Grădina Episcopiei este numele parcului unde fusese construit nu de mult Ateneul Român. Alegerea locului e încărcată de semnificații. Dar sentimentele contemporanilor au fost ori insuficient de generoase, ori prea puțin patriotice pentru prima statuie a unei scriitoare române. Lui Eminescu – mort la șapte luni după Elena Ghica – îi vor trebui peste 70 de ani ca să ocupe locul vacant din fața Panteonului național.

Astăzi numele Dorei d'Istria este purtat în România nu de străzi, școli și edituri, cum se întâmplă în Albania, ci de un club turistic.⁵ Situație jenantă, în fața căreia nu poți să nu accepți că uitarea e preferabilă proastei amintiri.

Românește

Indiferența societății românești față de Elena Ghica, prelungită după moartea ei, a făcut deja să curgă suficientă cerneală din penița celor puțini care o prețuiau. Chiar și acea parte a publicisticii autohtone care-i urmărea cu interes opera s-a mulțumit cu aplauze și cu elogii de import. Istoria literară a fost ingrată cu ea în comparație cu scriitoarele care, pe urmele ei, au preferat limba franceză (Anna de Noailles, Elena Văcărescu, Marta Bibescu). Dacă în istoria literaturii române a lui Iorga e amintită în câteva rânduri, în cea a lui Călinescu i se poate admira doar portretul.

O mare parte a articolelor care i-au fost dedicate în presa din Principate sau Transilvania exprimau regretul că celebra scriitoare europeană nu-și ilustrează talentul și în propria-i limbă. Altele preferau să exprime o speranță. O găsim formulată deja

⁵ Asociația Club Ecotur "Dora d'Istria", fondată în decembrie 2002, la București (<http://www.doradistria.org>).

în 1861 de către Radu Ionescu, considerat a fi primul nostru critic literar: "Nu facem nici o imputare autorului că n-a scris în limba sa natală; a avut fericită inspirațiune de a începe să scrie într-o limbă universală care este pretutindeni înțeleasă. [...] Cu chipul acesta D-na Dora d'Istria s-a făcut cunoscută, a fost mândră a se numi română, a vorbit adesea de patria sa, și sperăm că după ce a dobândit celebritatea dorită și meritată, va începe a scrie în limba română, înavuțind și literatura noastră națională cu scrieri însemnate, despre care putem fi mândri înaintea străinilor."⁶ Peste câțiva ani Iosif Vulcan anunța că speranța e pe cale de a se realiza: "Ea a scris în limbele culte ca să-și împlinească marea sa chemare mai cu succes, acuma însă la dorința generală și-a dat promisiunea că va scrie și în dulcea limbă maternă."⁷ Zvonul căruia îi dădea crezare cărturarul transilvan era probabil o reacție la atitudinea oamenilor publici "patrioți", în opinia cărora Dora d'Istria, scriind în franceză, nu aparținea culturii române. Elena era conștientă de acest lucru, așa cum se poate vedea dintr-o amară reflecție asupra soartei lui Heliade Rădulescu în exil: "Il a dû publier en français une partie de ses ouvrages, «manquant évidemment de patriotisme» en se servant d'une langue étrangère. Il aurait sans doute mieux

valu que, comme les pédants qui le critiquaient, il n'écrit dans aucune langue!"⁸

George Barițiu îi va lua apărarea împotriva celor care îi imputau că nu scrie în românește. Argumentului că, publicând într-o limbă de largă circulație, și-a făcut națiunea cunoscută întregii lumi, el îi adaugă un altul la fel de important: scriind în franceză despre subiecte de interes universal, Dora d'Istria a propagat imaginea savantului român, cvasi-absent în acea vreme de pe scena internațională.⁹

Opere

Același Radu Ionescu observa că motivul pentru care scrierile Dorei d'Istria sunt puțin cunoscute la noi este lipsa traducerilor în limba română.¹⁰ În Rusia, pe care nu a iubit-o, cărțile ei au fost traduse încă din 1865-1866.¹¹ Cesar Bolliac – vechi și apropiat colaborator al banului Mihalache Ghica – își va asuma misiunea de a realiza ediția românească integrală a operelor ei. În acest scop, va cere în mod repetat Ministerului Instrucțiunii Publice, timp de mai mulți ani, să sprijine tipărirea celei pe care o considera a fi cel mai mare scriitor român: "singurul autor român care a putut să-și facă un nume european, ale cărui scrise să ocupe loc onorific în toate bibliotecile Europei, publice sau particulare".¹² Dintr-un motiv sau altul,

6 Radu Ionescu, "D-na Dora d'Istria, I. Helveția germană", *Revista română*, București, I, august 1861, pp. 427-448 (429-430).

7 Iosif Vulcan, "Dora d'Istria", *Familia*, Pesta, II, nr. 18, 25 noiembrie / 7 decembrie 1865, pp. 213-215; republicat în volumul său *Panteonul Român*, tomul I, Pesta, 1869. V. ediția îngrijită de Lucian Drimba, *Scrieri*, vol. 2. *Publicistică*, Ed. Minerva, București, 1989, pp. 75-78 (78).

8 Scrisoare către Angelo de Gubernatis, din 11 august 1874; BNCF, Carte De Gubernatis 63.62, nr. 92.

9 [George Barițiu], "Dora d'Istria", *Transilvania*, Brasiovu, XI, nr. 5, 1 martiu 1878, pp. 49-51 (51). Ideea va fi reluată de Iosif Vulcan, "Dora d'Istria", *Familia*, Oradea-Mare, XXIV, nr. 47, 20 novembre / 2 decembrie 1888, pp. 541-542 (541).

10 Radu Ionescu, "D-na Dora d'Istria, III. Femeile în Oriente", *Revista română*, București, II, aprilie 1862, pp. 17-44 (41).

11 *Des femmes par une femme* a fost tradusă parțial în revista *Zagradnicinü vestnik* din 1865, iar *Les femmes en Orient* a apărut în 1866 la Sankt Petersburg. În română au apărut, prin grija lui C.A. Rosetti și Gr. H. Grandea, două texte minore: articolul "L'Italia s'è fatta!" (*Românul*, București, 4 decembrie 1860) și povestirea istorică "Vasilikia. Scene din haremul albanes", *Albina Pindului*, București, II, 15 august 1869, pp. 107-111; republicată în: G. Constantinescu (ed.), *Eroii Pindului: Marcu Boceari* de Gr. H. Grandea, *Vasilikia. Scene din haremul albanes* de Dora d'Istria (născută Princesa Ghika), *Atanasiu Diacon* de Gr. H. Grandea, Tip. C.A. Rosetti, București, 1872, 16 pp. (pp. 7-13). Un alt text, "Le bains de Pegli", a fost republicat în foileton de hebdomadaru *La Roumanie* (București, 1873-1874).

12 C[esar] B[olliac], "Helena Ghika, Dora d'Istria", *Trompeta Carpaților*, București, XI, nr. 1076, 22 iulie / 3 august 1873, p. 3 (tradus în franceză: "Notizie letterarie straniere: Romania", *Rivista europea*, Firenze, vol. IV, fasc. II, 1 ottobre 1873, pp. 406-407).

miniștrii – atât conservatori cât și liberali – nu s-au arătat interesați de acest proiect, iar librării autohtone nu se încumetau să-și asume o întreprindere ce se putea dovedi riscantă politic: “Noi, neavând librari cari să se însărcineze cu așa trebe, mai cu seamă că nu pot fi siguri de neprigonire, căci precum se știe, la noi nu se poate nimic în care să nu intre politica, și cu care să nu se facă politică, și prin urmare, poate guvernul tot auzind vorbindu-se Dora d’Istria și iarăși Dora d’Istria, să-și facă năluciri că poate Dora d’Istria să vrea să se facă Domn în Țara Românească, și atunci iată bietul librar cu cărțile nevândute, ba poate și chiar arse.”¹³

Prin urmare, în 1873 se adresează lui Dimitrie Gr. Ghica, văr al scriitoarei și administrator al *Eforiei Spitalelor Civile*.¹⁴ De această dată demersul s-a dovedit mai norocos, iar traducerea a fost comisionată imediat. La sfârșitul anului, Bolliac anunță intenția de a tipări în coloanele ziarului său pasaje din diferite scrieri la a căror tălmăcire lucra “de câțva timp” Grigore Peretz, fratele său vitreg.¹⁵ Astfel, publicarea Dorei d’Istria în limba română va deveni o afacere de familie, la care va fi asociat și Ștefan S. Sihleanu, nepot al celor doi.¹⁶

Totuși tipărirea *Operelor* va începe abia în 1876, fiind probabil stimulată și de vizita autoarei la București cu un an înainte. Tot atunci, la recomandarea ministrului cultelor și instrucțiunii publice, principele Carol i-a conferit medalia Benemerenti de aur (clasa I) pentru “distinsele sale merite literare”.¹⁷

Din păcate, datorită dificultăților financiare provocate de război, ediția se va opri după primele trei volume: *Operile Dómniei Dora d’Istria*, traducțiune de Gregorie G. Peretz, imprimate cu spesele Eforiei Spitalelor, Typographia Curții (Lucrătorii Asociați), București, 1876-1877. Primul dintre ele indică pe pagina de titlu: *Națiunalitatea română; Eroii României; Literatura română; Națiunalitatea helenică* – articole sau cicluri de articole din periodice italiene, belgiene, franceze și elvețiene –, dar cuprinde și alte trei articole (*Propaganda austro-romană în Principatele dunărene sau despre rolul trădării în istoria popoarelor latine; Românii și Papalitatea; Roma*). Ultima copertă avertiza: “Subt presă: *Femeile în Oriinte / 2 vol.*” Cel de-al doilea volum, apărut în același an, indică pe prima pagină: *Femeile în Oriinte. Peninsula orientală*. Exemplarul de la Biblioteca Academiei Române cuprinde însă, sub aceleași coperti, și pe cel de-al treilea volum, al cărui cuprins – *Femeile în Oriinte. Rusia; Femeile în Occidente* – nu apare însă pe pagina de titlu. Totuși, mai multe surse din epocă, având ca origine pe autoarea însăși¹⁸, se referă la el ca fiind publicat separat. Foarte probabil, din motive de economie, volumul al treilea al ediției a fost tipărit, în ultimul moment, în continuarea celui anterior.¹⁹

Pe ultima copertă a acestuia se anunța: “Sub presă: / pentru a apare curând / *Elveția germană / 4 volume / Femeile de o femeie / 2 volume / Monastirile în Oriinte / 1 volum / — / În preparațiune: / *Escursiuni / în /**

13 C[esar] B[olliac], “Dora d’Istria”, *ibidem*, nr. 1081, 26 august / 7 septembrie 1873, p. 2. Într-o scrisoare către Angelo de Gubernatis, în care se referea la primul articol al lui Bolliac, Dora d’Istria atribuie “dinastiei germane” lipsa entuziasmului pentru publicarea operelor ei în română; BNCF, Carte De Gubernatis 63.62, datată Florența, 2 septembrie.

14 Alături de Grigore Cantacuzino și de dr. Carol Davila.

15 “Avis important”, *Trompeta Carpaților*, București, nr. 1095, 2 decembrie 1873, p. 1, col. I.

16 Lui i se datorează traducerea textului lui Bartolomeo Cecchetti, “Viața și operele principesei Elena Ghica”, publicat ca introducere la primul volum de *Opere*.

17 Prin decretul domnesc din 24 aprilie 1876. V. *Monitorul oficial*, nr. 98, 4/16 mai 1876, p. 2458.

18 V. scrisorile către G. de Rada, din 10 iunie și 15 septembrie 1877, editate în: Merita Sauku-Bruçi, *Elena Ghika a Girolamo De Rada. Lettere di una principessa*, Edizioni Bargjini, Tirana, 2004 [2005], pp. 218, 220. De asemenea, pe ultima copertă a cărții ei *La poesie des ottomans* (Maisonneuve, Paris, 1877), se precizează în dreptul ediției românești de opere: “Le 3e tome vient de paraître”. Și Angelo de Gubernatis menționează în *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei* (Le Monnier, Firenze, 1879, pp. 386-387) trei volume deja publicate.

19 Faptul că pe coperta volumului II apare anul 1877 (spre deosebire de pagina de titlu, care arată 1876) și că paginile cuprinsului sunt tipărite separat cu numerotare romană susțin acest lucru.

Rumelia și în Morea / 2 volume". Peste un an Grigore H. Grandea, bun prieten al lui Bolliac, publică în ziarul său *Resboiul* o altă listă: "Femeile de o femeie - 2 vol. / Elveția Germană - 4 vol. / Viața monastică în Biserica Orientală - 1 vol. / Eleonora de Haltingen, Ghislina și altele - 2 vol. / Escursiuni în Rumelia și Morea - 2 vol."²⁰ În această din urmă distribuție, ediția ar fi numărat paisprezece volume. Dar referirile la ea provenind din cercul autoarei menționează doar "aproape zece".²¹ Ea nu era integrală, așa cum dorise Bolliac, dat fiind că includea numai o parte a textelor răspândite în periodice. Chiar și dintre cărțile apărute până atunci, una a fost ignorată: *Gli Albanesi in Rumenia. Storia dei principi Ghika* (Florența, 1873), căci familia – care nu s-a considerat niciodată albaneză – o repudiasse.

La acea dată însă sponsorul ediției se găsea deja în dificultăți financiare. Dintr-un alt ziar bucureștean aflăm că, exceptând ultima carte – la care Peretz lucrase timp de doi ani –, toate traducerea fuseseră predate *Eforiei*.²² Criza financiară, atestată de corespondența autoarei, este confirmată și de Grandea, care anunță că traducerea ultimului volum era încheiată, dar *Eforia* "sub motiv de alte cheltuieli ecstraordinare, n-a primit încă manuscriptul, care se află tot în mâinile traducătorului".²³

În mod nesperat, manuscrisul a fost descoperit, după 125 de ani, de d-na Georgeta Penelea-Filitti. Ediția îngrijită de dânsa e

așteptată să apară cât mai curând. Acest ultim tom al *Operelelor* – incomplete – vine ca o revanșă față de indiferența *Eforiei Spiritalelor Civile* pentru manuscrisele celorlalte volume, înghițite poate pentru totdeauna de sertarele sale.

Publicare

Din păcate, nici cele două tomuri tipărite nu au avut circulația care le era menită. Ele au devenit, chiar de la început, rarități bibliofile, astfel încât se poate spune că au fost tipărite, dar nu și publicate. La sfârșitul anului 1877, după ce ieșiseră de sub tipar, Gheorghe Sion îi scria lui Barițiu: "Tipărirea nu se știe când se va face".²⁴ Apariția celui de-al doilea volum nu era cunoscută la București nici în 1882, când revista *La Roumanie illustrée* pleda pentru reluarea ediției.²⁵ În 1889, G.I. Ionnescu-Gion nu știa decât din ceea ce citise în *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei* al lui Angelo de Gubernatis: "Se zice întradevăr că există dintr-această edițiune cele trei volume semnalate, dar nici bibliotecile publice nu le posed, nici în comerț nu au fost date."²⁶ Tot în categoria ignorării ediției poate fi clasată și afirmația hipertrofiată a lui C.I. Mitileneu, că ar fi apărut până în 1884 cinci volume iar editarea lor continuă.²⁷ În fine, pentru a pune cap, nu se cunoaște vreo recenzie a lor în periodicele românești.²⁸

20 Notița a fost preluată în rubrica "Sciri diverse" din *Observatoriul*, Sibiu, nr. 68, 23 august / 4 septembrie 1878, p. 4.

21 De exemplu, articolul "Dora d'Istria" din dicționarul lui Angelo de Gubernatis, citat mai sus. Cifra e menționată în scrisoarea prin care Elena Ghica îi trimitea primul volum.

22 V. notele la versiunea română a articolului lui Giovanni Boglietti, "Dora d'Istria", *Pressa*, București, XI, nr. 273, 11-12 decembrie 1878, pp. 2-3 (ziarul, editat de N. Miulescu, numără printre colaboratori pe Bolliac și Grandea, cărora li se datorează în mod foarte probabil informațiile din note, dacă nu însăși traducerea).

23 "Sciri diverse", *Observatoriul*, op. cit.

24 V. scrisoarea din 21 noiembrie 1877, în Ioan Chindriș, "Epistolierul George Bariț", *Anuarul Institutului de Istorie "George Bariț" din Cluj-Napoca*, series Historica, XLII, 2003. Ulterior Sion a intrat în posesia primului volum, așa cum o arată ex libris-ul exemplarului aflat la BCU, Cluj.

25 P., "Dora d'Istria Koltzoff-Massalsky (née princesse Ghica)", *La Roumanie illustrée*, București, I, nr. 27, 24 octombrie 1882, pp. 222-225 (224).

26 G. I. Ionnescu-Gion, "Dora d'Istria", *Revista nouă*, București, II, nr. 5, 15 mai 1889, pp. 161-167 (165).

27 "Elena Ghica ovvero Dora d'Istria", *La Romania*, Roma, no. 2, 1 settembre 1884, p. 3 (articol nesemnificativ care preia textul din dicționarul lui De Gubernatis).

28 Doar o notă a lui Angelo de Gubernatis în *Rivista europea* din Florența, pentru care Dora d'Istria îi mulțumește la 10 ianuarie 1878. BNCF, Carte De Gubernatis 63.62, nr. 113.



Nici în secolul următor ediția nu a fost mai bine cunoscută. Mulți dintre cei care s-au interesat de Dora d'Istria nu știau nimic despre ea sau, în cel mai bun caz, cunoșteau doar existența primului volum.²⁹ Fapt care aproape a pecetluit ignorarea autoarei de către istoria literaturii române. Această stare de lucruri era vizibilă și din Ungaria vecină, unde profesorul Miklós Putnoký de la gimnaziul de stat din Budapesta scria cu tristețe: "În literatura română însă numai atâta stă însemnat despre ea, că e româncă."³⁰

În perioada interbelică, Nicolae Iorga a pledat în mod repetat ca românii să nu uite acest frumos *nom de guerre* în literatură, fără însă a relua inițiativa editorială a lui Bolliac. La împlinirea a 50 de ani de la moartea scriitoarei – când unele dintre scrierile ei erau interzise în Germania nazistă –, etnograful Gheorghe Pavelescu cerea Editurii Fundațiilor Regale să-i publice măcar operele referitoare la români.³¹ Dar nici apelul său nu a străbătut zidul, deja consolidat, al indiferenței.

Nici una din cărțile Elenei Ghica nu a mai fost tradusă sau măcar reeditată în România. Acest lucru a avut consecințe fatale asupra celor scrise despre ea de atunci încolo. Într-adevăr, cea mai mare parte a textelor care i-au fost dedicate face nu dovada amintirii, ci a uitării operei sale.

Cine poartă responsabilitatea? Un răspuns tranșant nu ar fi ușor de dat și, probabil, nici de digerat. O meditație asupra acestui oftat al bătrânului Bolliac, ar putea însă măsura distanța care ne desparte sau ne apropie de 1873: "Dora d'Istria, fie în operele sale istorice, fie în operele sale literare, poetice, economice, politice, filosofice, n-a uitat în nici unele patria ei. Românii însă n-au știut nimic despre dânsa, n-au știut nimic despre acest geniu tutelar, care-i protejea pre acolo pre unde nu sunt ei. A cui e vina? A tuturor literaților români și mai cu seamă a miniștrilor de Instrucțiune Publică."³²

Jawaharlal Nehru University
New Delhi, 17 octombrie 2008

29 De exemplu, Gheorghe Pavelescu, "O ambasadoare a culturii românești: Dora d'Istria", *Tribuna*, Cluj, I, nr. 17, 18 noiembrie 1938, p. 6; George Potra, Gheorghe Buluță, "Dora d'Istria și Ion Heliade Rădulescu", *România literară*, București, XI, nr. 6, 9 februarie 1978, p. 20.

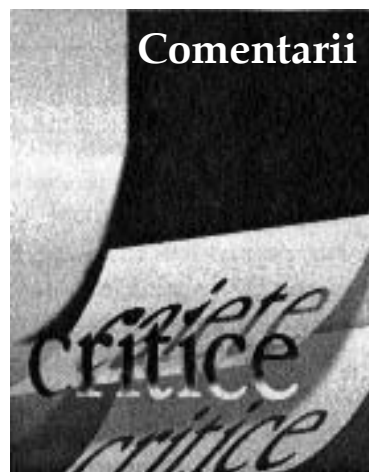
30 "Carmen Sylva și Dora d'Istria (O regină și o principesă)" [în maghiară], *Fővárosi lapok*, Budapest, nr. 133, 2 decembrie 1886; tradus sub sigla "Streinii despre noi" în *Telegraful român*, Sibiu, XXXV, 1887, nr. 18, 19 februarie / 3 martie, pp. 71-72; nr. 19, 21 februarie / 5 martie, p. 75.

31 Gheorghe Pavelescu, *op. cit.*

32 C[esar] B[olliac], "Dora d'Istria", *loc. cit.*

Doina BOGDAN
DASCĂLU

Geo Bogza sau Reporterul somnolent în poet



Zusammenfassung

Ausgehend von einer Textanalyse (Der Alptraum und Ich erinnere mich an ein Mädchen), wird in diesem Artikel gezeigt, dass die beiden Texte in ihrer Struktur die wichtigsten Elemente einer Reportage beinhalten, so dass sie als lyrische Reportagen bezeichnet werden können.

Aproape toți cei care au scris despre Geo Bogza s-au văzut constrânși să-l *definească*, adică să îi descopere specificul în cadrul literaturii noastre. Operație nu tocmai ușoară dacă se ține cont de *diversitatea*, aproape dezarmantă, a operei și, mai cu seamă, de natura *sincretică* a textelor care o compun.

Un teritoriu în care acest sincretism a fost sesizat, acceptat și dezvoltat este acela al *reportajului*. Comentarii lui au fost șocați de faptul că scrierile de acest soi ale lui Bogza ies din tiparele publicistice tradiționale, în primul rând prin ospitalitatea acordată unor elemente ce țin de scrisul literar. În consecință, ei au căutat un nume, pe care l-au considerat și oportun, și exact, cu ajutorul căruia să definească această particularitate: *reportajul literar*. Termenul a fost rezervat acelei varietăți de reportaj, în care apar componente marcate de *literaritate*, dintre care cele mai numeroase se lasă identificate în zona stilisticului și în cea a retoricului. Pe scurt, nucleul jurnalistic este înconjurat de o aură literară.

Nu mică le-a fost, însă, mirarea atunci când Bogza a protestat împotriva întrebuirii termenului respectiv în ceea ce îl privește: „S-a scris mult, din ce în ce mai mult despre reportajul literar, și multe i s-au pretins, și multe s-au făcut în numele lui, până ce totul a fost compromis” (*Scurtă mărturisire*, 1971). Chiar dacă, printre rânduri,

se poate citi că este vorba aici și despre denunțarea unui mod defectuos în care prozeții lui s-au grăbit să-l urmeze, rămâne evident că recurgerea la sintagma respectivă îl nemulțumește sau că, în orice caz, nu încurajează uzul ei și, cu atât mai puțin, abuzul de ea.

Dar, dincolo de orice discuție privind denumirea ei, este incontestabil că această varietate de reportaj există și că ea trebuie luată în considerare. Ceea ce s-a și făcut.

Ce nu s-a făcut însă este aplicarea aceleiași perspective și asupra părții *literare* a operei lui Geo Bogza. Mai exact, nu am identificat curiozitatea de a vedea în ce măsură și cum anume lirica și proza lui găzduiesc elemente de reportaj. Este exact ce îmi propun în continuare. Însă, pentru a găsi aceste elemente în contexte cărora nu le aparțin în mod firesc, este necesar să fie măcar enumerate, dacă nu chiar definite riguros (ceea ce ar depăși însă obiectivul acestui articol).

De-a lungul timpului, *reportajul* a fost considerat de unii drept gen literar, iar de alții, drept unul jurnalistic. Dificultatea de încadrare se datorește unor tendințe ale modernității: procesul de *deficționalizare* a unor texte literare și pătrunderea unor procedee de *ficționalizare* în anumite forme de povestiri factuale (non-ficționale), cum le numește Gerard Génette, între care și reportajul.

În ceea ce mă privește, afirm că acele reportaje în care domină funcția poetică trebuie acceptate drept literare, în timp ce altele, în care supremația aparține funcției conative, se încadrează neîndoielnic domeniului jurnalistic.

Revenind la atributele definitorii ale reportajului, pe primul loc se plasează autenticitatea, deci capacitatea de a crea senzația de adevăr, prin confirmarea prezenței reporterului la locul evenimentului, fie ca martor, fie ca protagonist, iar acreditarea relatării ca respectând adevărul se obține prin apelul la procedee caracteristice literaturii, grație cărora textul devine mai atractiv, mai precis și mai capabil să redea realitatea în esență, dar și în detaliile ei. Pentru obținerea unui bun reportaj contează, în primul rând, selectarea evenimentelor despre care urmează să se scrie, căci nu orice fapt este, prin el însuși, un subiect de reportaj. Spre a deveni așa ceva, el trebuie să aibă, întâi, o semnificație jurnalistică, semnificație ce se obține prin luarea în considerare a următorilor parametri: situarea reporterului în proximitatea temporală și în cea spațială a evenimentelor; caracterul neobișnuit al acestora; existența unui conflict autentic și, pe cât posibil, puternic; posibilitatea de relevare a unor consecințe cu caracter de generalitate; capacitatea de captare a interesului unui număr cât mai mare de destinatari. Un bun reportaj va furniza cititorului nu numai informații exacte, ci și emoții autentice.

Înarmați cu aceste sumare, însă absolut necesare informații, este timpul să trec la obținerea unor dovezi ale prezenței elementelor reportericești în structura unor texte lirice ale lui Geo Bogza. Primul dintre cele propuse spre analiză este *Coșmarul*:

Rătăceam parcă printr-un / oraș al câinilor. / Câini, numai câini treceau / pe stradă: // Unii într-o parte, alții în alta. / Toți purtau câte o servietă / gălbuie / Și treceau, plini de / importanță, într-o parte și / alta. // Mirarea mea n-ar fi fost atât / de mare / Și nici spaima ce m-a lipit de / ziduri / Dacă din privirile pe care mi / le aruncau / N-aș fi înțeles că servietele / lor erau croite / Din piele de om.

Titlu, spre a începe cu începutul, induce cititorului o stare de așteptare încordată și, totodată, promisiunea unei prelungi ezitări între vis și realitate. Textul conține câteva informații sumare, referitoare la locul vizat („Rătăceam printr-un / oraș al câinilor”), la „personajele” care îl populează („Câini, numai câini treceau pe / stradă: // Unii într-o parte, alții în alta.”) și la atitudinea obișnuită a acestora („Toți purtau câte o servietă / gălbuie”). Primele două secvențe acreditează, așadar, ideea existenței unui fel de lume paralelă, canină, capabilă mai degrabă să intrige („Mirarea mea n-ar fi fost atât / de mare / Și nici spaima ce m-a lipit de ziduri”) decât să îngrijoreze. Dar secvența finală este cea care legitimează titlul poeziei și, în același timp, cea care îi relevă adevăratul sens: „Dacă din privirile pe care mi / le aruncau / N-aș fi înțeles că servietele / lor era croite / din piele de om”. Starea de coșmar pe care cititorul este aproape obligat să și-o asume provine din răsturnarea unei situații considerate firești, până la lectura textului: cea în care oamenii evoluează pe străzi, purtând în mâini serviete croite din piele de câine. Împrejurarea este chemată să pună cititorul pe gânduri, căci aici relația dintre cele două specii este inversată. Se sugerează astfel, în modul cel mai neostentativ posibil, că victimizarea câinilor de către oameni este la fel de culpabilă ca și transformarea oamenilor în jertfe ale câinilor. Ceea ce se transmite, în ultimă instanță, este ideea că agresivitatea, sub orice formă și din partea oricui s-ar manifesta, este de netolerat. Această semnificație este intensificată prin efectul de real, generat de recunoașterea prezenței autorului la fața locului („Rătăceam printr-un / oraș al câinilor”), dar acest efect este pus numaidecât în cauză grație introducerii unui element dubitativ („Rătăceam parcă printr-un / oraș al câinilor”). Acest simplu *parcă* este chemat să avertizeze asupra naturii ficționale a textului poetic, ale cărui componente nefirești întrețin relații firești, contradicție ce reprezintă o sursă a absurdului existențial, pe care universul acestei poezii îl încorporează. Deși conține o sumă de elemente specifice unui reportaj (prezența autorului la fața



locului, precizarea locului, identificarea protagoniștilor, dezvăluirea comportamentului acestora), textul comentat se îndepărtează profund de acest gen publicistic prin *ficționalitate*, adică prin evocarea unei lumi imaginare, o lume a lui *ca și cum* sau, cum o „definește” chiar poetul, o lume a lui *parcă*. Atitudinea acestuia este afirmată printr-un crescendo ce pornește de la simpla *mirare*, trece apoi în *spaimă* și, este de presupus, culminează prin senzația de *coșmar*, nenumită ca atare în finalul poeziei, dar anticipată prin titlul ei, astfel încât asistăm la o perfectă suprapunere a începutului cu sfârșitul textului, coincidență ce ratifică statutul de ficțiune suficientă sieși a acestuia.

Comentariul precedent a avut, printre altele, și rolul de a evidenția o strategie lirică, pe care Geo Bogza o folosește cu consecvență și care este în concordanță cu viziunea lui asupra statutului pe care reportajul urma să îl dețină în literatură, viziune

comună avangardiștilor. Astfel, într-un text cu caracter programatic, intitulat semnificativ *Introducere în reportaj* și datat 1934, el scria următoarele:

„Pamflet, reportaj, informație. Iată cele trei elemente esențiale ale gazetăriei moderne. Dacă într-un lung articol o frază zvâcnește surprinzător de vie, acolo a împuns unul dintre vârfulurile de platină ale acestui triunghi.” Cu alte cuvinte, asumarea procedurilor specifice unuia dintre aceste genuri publicistice în texte de asemenea jurnalistice, dar aparținând altor genuri, reprezintă o sursă a creativității, adică a capacității de a-l șoca pe cititor nu prin **ceea** ce se spune, ci prin **cum** se spune, căci pamfletul, reportajul și informația, „ele singure fac gazetăria fierbinte și pasionantă; ele sunt seva care străbate coloanele ziarului, dându-i viață. Acolo unde nu se află nici o picătură din apa vie a acestor izvoare, acolo pagina e moartă și ochiul îi simte uscăciunea de

mărăcine. Ce mai rămâne dintr-o pagină de gazetă în care nu se găsește sarcasmul unui pamflet, emoția profund omenească a unui reportaj, noutatea unei informații?”

Să se rețină de aici că funcția primordială a reportajului este, în concepția lui, aceea de a stârni în cititor o „emoție profund omenească”. În felul acesta, scriitorul pune de acord propria viziune asupra reportajului cu principala exigență a acestuia: aceea de a situa în centrul lui o ființă omenească, surprinsă într-o situație de viață relevantă.

Dacă textul comentat anterior respectă doar în parte această cerință, căci în el protagoniștii nu sunt oameni, dar au calitatea remarcabilă de a spune, tocmai prin acest statut al lor, adevărul despre aceștia, în textul la care mă voi referi în continuare condiția formulată mai sus este respectată, la fel cum respectate sunt și celelalte cerințe fundamentale ale reportajului.

Este vorba despre poezia *Mi-aduc aminte o fată* (1956):

Mi-aduc aminte o fată / Mergea cu picioarele goale prin praful / La poalele Munților Făgăraș. // Era o zi caldă de vară / Și eu treceam pe acolo hoinar / Flămând și însetat. // Mi-aduc aminte o fată / Avea în mână un ulcior cu apă / Și mi-a dat să beau. // La poalele Munților Făgăraș / Mă privea cu ochi albaștri, liniștiți / Și mi-a spus: Noi tocmai stăm la masă. // Mi-aduc aminte o fată / Mergea cu picioarele goale prin praful. / Și picioarele ei erau arse de soare și zgâriate. // Mi-aduc aminte o fată / M-a dus la părinții ei / În marginea unui lan de porumb. // Toți am stat jos, pe pământ / Bărbatul și femeia mă îndemnau să mănânc / Iar fata îmi întindea ulciorul cu apă. // Mi-aduc aminte o fată / Avea picioarele mici și zgâriate / Și-mi întindea zâmbind ulciorul cu apă. // Și cum ședeam toți patru pe pământ / Și-afară de noi nu mai era nimeni / Păream un tablou înfățișând omenia. // Era o zi caldă de vară / La poalele Munților Făgăraș / Și eu treceam pe acolo hoinar. // Mi-aduc aminte de tine, fată dragă / Mi-aduc aminte de tine, omenie / Și să știi cu n-am uitat niciodată / Picioarele tale zgâriate / Și ochii tăi albaștri, liniștiți.

Personajul, anonim, este divulgat chiar prin titlu: *o fată*. Să reținem, de pe acum, ca pe o trăsătură a scrisului lui Bogza, această

preferință de a evoca oameni fără identitate civilă, dar cu un statut existențial revelator. Absența numelui, adică a mărcii de individualizare, le conferă o evidentă capacitate de generalizare. Este un procedeu ingenios, prin care personajul se lasă identificat cu oricine, inclusiv cu cititorul, putând să ofere oricui, inclusiv cititorului, un model de viață. Indiferent însă de efectul posibil, personajele lui Bogza sunt puse într-o relație de solidaritate cu cei cărora li se relatează despre ele.

Spre deosebire de situația dintr-un reportaj propriu-zis, în poezie autorul își semnalează prezența „la fața locului”, adică își dezvăluie concomitența *spațială* cu evenimentul ori cu situația evocată, nu însă și concomitența *temporală*, de vreme ce lucrurile sunt plasate într-un trecut conservat de memorie: *Mi-aduc aminte o fată* este, deloc întâmplător, un veritabil refren al textului, ale cărui reveniri îndeplinesc rolul de a motiva desprinderea personajului din contextul căruia îi aparține. Memoria funcționează, și de data aceasta, selectiv, reținând elementul de maxim interes, adică elementul susceptibil să încorporeze o semnificație simbolică. O atare interpretare se lasă confirmată de structura strofei finale, unde, nu întâmplător, autorul recurge la ajutorul unui paralelism poetic, întemeiat pe recurența secvenței *Mi-aduc aminte de tine*, menit să evidențieze un alt paralelism, *semantic* de data aceasta, între *fată dragă* și *omenie*. Efectul obținut pe această cale este cel de extindere a posibilității interpretative de la individ (*fată*) la specie (*omenie/omenire*).

Prin formă, textul se conformează tiparului prozodic modern: vers liber, echilibrat la nivel secvențial de diseminarea unor figuri retorico-stilistice, între care cel mai important este paralelismul deja amintit, căruia i se adaugă epitetul relativ frecvent (*picioare goale, treceam hoinar, flămând și însetat, ochi albaștri, liniștiți, picioare arse de soare și zgâriate, picioare mici și zgâriate, zi caldă de vară, treceam hoinar, fată dragă, picioarele zgâriate, ochi albaștri, liniștiți*). Ar mai fi de adăugat și structura comparativă *Și cum ședeam toți patru pe pământ/.../Păream un tablou înfățișând omenia*.

Prin conținut însă, textul încorporează elementele definitorii ale unui reportaj. Avem în vedere, pentru început, existența indiciilor spațio-temporale, cu ajutorul cărora reporterul circumscrie evenimentul pe care îl relatează, conferindu-i astfel concretețe și autenticitate, cu precizarea că el însuși își mărturisește prezența efectivă în acest context, acordând astfel verosimilitate propriei relatări. Dar dacă un reporter autentic precizează locul și momentul evenimentului, pentru a obține efectele dezvăluite mai sus, poetul Geo Bogza procedează într-o manieră proprie, în sensul că situarea spațială este nu incertă, ci vagă, așa cum dovedește secvența *La poalele Munților Făgăraș*. Este vorba de o indicație geografică aproximativă, ale cărei conotații sunt „Transilvania de sud” și „întindere plană”. Nici precizarea suplimentară *M-a dus la părinții ei / În marginea unui lan de porumb*, nu are darul de a lămuri lucrurile, de vreme ce lanuri de porumb se găsesc pretutindeni. Mult mai importantă este invocarea Munților Făgăraș, cu scopul evident de a se realiza un contrast între situarea personajelor și vecinătatea unei verticalități ce conotează, desigur, ideea de „aspirație”. De altfel, muntele este adeseori la acest scriitor un simbol având această semnificație.

Nici momentul în care se produce întâlnirea poetului cu localnicii nu este mai strict precizat. Aflăm doar că *era o zi caldă de vară*, ceea ce nu înseamnă mare lucru. Totuși, sunt de reținut două indicații ce pot dobândi semnificații importante: **ziua toridă** și **anotimpul canicular**, puse, și ele, în contrast cu răcoarea izbăvitoare: *Avea în mână un ulcior cu apă / Și mi-a dat să beau*. Așadar, ambele circumscrieri, și cea spațială și cea temporală, sunt vagi, ceea ce contravine cerințelor unui bun reportaj jurnalistic, dar sunt implicate semnificativ în relații de contrast cu alte componente textuale: „câmpie” vs „munte” și „arșiță” vs „răcoare”, ceea ce respectă cerințele unui bun text poetic.

Un alt element definitoriu pentru reportaj este cel uman, adică cel care întretine evenimentul. În textul nostru, acest element este, ca de obicei în reportaj, unul colectiv, alcătuit din membrii unei familii țărănești:

Bărbatul și femeia mă îndemnau să mănânc / Iar fata îmi întindea ulciorul cu apă. Două remarci trebuie făcute. În primul rând, aceea că poetul se include în acest context uman, ca participant, iar nu ca martor: *Toți patru am stat jos, pe pământ*. Intrusul, adică hoinarul care ajunge întâmplător acolo, este acceptat și asumat de grup ca al patrulea membru. El se solidarizează cu ceilalți, grație unei relații, de asemenea contrastante, de tip întrebare-răspuns, în măsura în care o absență (*Și eu treceam pe acolo hoinar / Flămând și însetat*) este întâmpinată cu o prezență (*Bărbatul și femeia mă îndemnau să mănânc / Iar fata îmi întindea ulciorul cu apă*). Așadar, **foamei** și **setei** i se răspunde, ospitalier, cu **mâncare** și **apă**. Se obține astfel o simetrie perfectă între o cerere neformulată, dar presupusă de membrii familiei de țărani, și o ofertă reală, dar neanticipată de călătorul întâmplător. Deznodământul acestei relații nu este divulgat de poet, căci, suntem lăsați să înțelegem, nu soluția concretă este cea care interesează, ci soluția ideală, oferită de *omenie*, adică de un sentiment și de o atitudine totodată. Să nu uităm că în limbajul poetic universal, *foamea* și *setea* nu sunt stări fizice, ci simboluri ale unei **aspirații intense**, așa cum pot dovedi următoarele versuri aparținând lui Tudor Arghezi: *Mi-e foame de pământ și lut / Și dor de apele din care n-am băut*, unde sensul metaforic al lui *foame* este dezvăluit de *dor* ca substitut al lui *sete*, acesta din urmă presupus de cuvântul *ape*. Revenind la textul nostru, componenții grupului, departe de a oficia un ceremonial culinar campestru, se simt reuniți pentru a ilustra *omenia*: *Și cum ședeam toți patru pe pământ / Și-afară de noi nu mai era nimeni / Păream un tablou înfățișând omenia*. Ca membru adoptat al grupului, poetul își declină calitatea de martor, astfel încât sarcina de a percepe colectivitatea este trecută unui observator impersonal: *Păream un tablou*, adică *păream* cuiva situat în afara restrânsii obști. Dar, întrucât autorul precizează, deloc întâmplător: *Și-afară de noi nu mai era nimeni*, este evident că acest observator exterior nu poate fi nimeni altul decât **cititorul**, invitat, pe această cale, să pătrundă în text, adică în semnificațiile profunde ale acestuia. La sfâr-

șitul acestui comentariu, mai trebuie lămurit ceva, și anume insistența cu care este evocat unul dintre personaje, *fata*, cea de care poetul mărturisește a fi legat printr-o memorie selectivă. Desigur, versul *Mi-aduc aminte o fată*, descinzând chiar din titlu și repetându-se aproape obsedant în text, din prima până în ultima secvență a acestuia, reprezintă promisiunea unui sens, pe care cititorul este chemat să-l descopere. Din modesta și totuși atât de generoasă ofertă a membrilor familiei, poetul se arată a fi interesat, prioritar, de făgăduiala sugerată de ulciorul fetei, de vreme ce, de asemenea nu întâmplător, el apare în postura de victimă a unei arșițe agresive (*Era o zi caldă de vară*), pe care doar *apa* oferită de fată îl putea izbăvi. De aici, identificarea din final, a *fetei* cu *omenia*, care supraviețuiesc deopotrivă în memoria poetului, de vreme ce portretul uneia este identic cu cel al celeilalte: *Mi-aduc aminte de tine, fată dragă / Mi-aduc aminte de tine, omenie / Și să știi că n-am să uit niciodată / Picioarele tale zgâriate / Și ochii tăi albaștri, liniștiți*.

Și încă o remarcă, înainte de a încheia. Textul comentat este alcătuit din **terține** (cu excepția secvenței finale), asemenea *Divinei comedii* a lui Dante. Pentru un poet ce nu lasă nimic la voia întâmplării, această structură își are semnificația ei. Se poate deduce că ni se propune o replică a celebrului poem, sub forma unei *Umane comedii*. Faptul că sfârșitul se abate de la regula textului poate fi interpretat drept o profanare a sacralului ca armonie supremă, adică drept o situare a lui în profanul unei umanități, aflate la **poalele** înaltului, dar al cărei ideal se lasă atins chiar acolo de către ins sub chipul omeniei.

O scurtă retrospectivă asupra comentariilor celor două texte poetice permite să observăm că acestea au o serie de elemente comune. În primul rând, ele reprezintă o sinteză sui generis între o *formă*, ce respectă, în general, **codul prozodic modern** și care încorporează o serie de **procedee retorice și stilistice**, caracteristici ce reprezintă concretizări ale **funcției poetice** dominante) și un **conținut**, ce se revendică din structura specifică unui reportaj jurnalistic (**deter-**



minări spațio-temporale, mărturia autorului, prezența unor personaje ce susțin evenimentul relatat) și care stă sub semnul **funcției conative**, dominantă în reportaj, dar secundară în poezie. În al doilea rând, manifestările funcțiilor amintite se produc în **forme atenuate**, în sensul că funcția poetică este limitată prioritar la structura *formală* a textului, în vreme ce funcția conativă privește îndeosebi **conținutul** acestuia. În plus, este de reținut că elementele de reportaj suferă o modificare esențială, atenuându-și precizia, dar că acceptă determinările vagi, autorul tinzând să devină, din postura de martor, un actant și, ceea ce este, probabil, cel mai important, în ultimul text analizat unul dintre personaje este izolat și proiectat în prim-plan. Toate aceste modificări sunt efectul **subordonării** conativului de către poetic, într-o manieră caracteristică lui Geo Bogza. Este motivul pentru care propunem pentru denumirea unor asemenea texte termenul de **reportaje lirice**.

Reporter prin toată ființa lui, Geo Bogza s-a manifestat ca atare și în *vers*, ceea ce am încercat să dovedesc aici, dar și în *proză*, așa cum voi demonstra cu altă ocazie.

Bogdan
POPESCU

Satul *F.* înainte de Bănulescu (chipuri, istorii, mentalități)

Abstract

In 2008, we have commemorated 10 years since the great writer Ștefan Banulescu has parted with us. The article is an homage brought in his memory.

În 2008 am comemorat zece ani de la plecarea dintre noi a marelui scriitor român Ștefan Bănulescu. Încercarea de mai jos se vrea un omagiu adus memoriei sale . B.P.

Ștefan Bănulescu nu a inventat pe de-a-ntregul lumea pe care o găsim în cărțile sale. Universul acela ciudat, cu istorii și persoane ce țin de fabulos, învăluite uneori în irizări fantastice, se sprijină pe un schelet puternic de întâmplări, oameni și locuri ce au existat cu adevărat. Scriitorul însuși a mărturisit acest fapt, după ani (zeci de ani!) în care cultivase o tăcere încărcată de ambiguitate și chiar de mister în jurul scrierilor: „Criticii fals au socotit că eu sunt un scriitor al lumilor fantastice. Inexact. Lumea asta este foarte realistă. Ceea ce am pus eu pe masă era o lume care a trăit și trăiește încă în foarte mulți oameni” (1). Și, în altă parte, tot într-o mărturisire orală, sublinia din nou ideea: „Fantasticul, să știți, nu aparține deloc cărților mele, fantasticul a existat aici /.../ așa cum a existat și în Câmpia

Bărăganului...” (2).

Din acele elemente, uneori teribil de concrete, Bănulescu a cutezat să realcătuiască și să înfățișeze, în felul său unic și inimitabil (nici măcar el însuși nu s-a încumetat să-și continue vastul proiect al tetralogiei românești atunci când și-a dat seama că s-ar putea imita pe sine...), ținutul imaginar căruia îi este unic proprietar de drept. „Mecanismul” transformării realității celei mai concrete în fabulos și chiar fantastic ar putea părea simplu la o primă vedere. Scriitorul însuși sugerează „rețeta”. Un personaj dintr-o poveste-eseu cuprinsă în ciclul *Scrisori din Provincia de Sud-Est* demonstra, răsfoind nu de tot banal și sec Cod poștal al localităților, că multe lucruri nu sunt ceea ce par la prima vedere. În sărăcăciosul, aridul și neinteresantul Cod, izbutea să vadă iscându-se vorba poetului, frumuseți și prețuri nebănuite. Ele erau, însă, deja acolo, ascunse după înșiruire de litere și cifre. Aveau nevoie doar să fie privite altfel, din altă parte. Dacă schimbi perspectiva, cu stropul de zeitățe din tine, schimbi însăși realitatea. Punctul de vedere din care observi un eveniment devine esențial și de multe ori mai harnic născător de sensuri decât o perspectivă „din avion” a aceleiași întâmplări. S-a afirmat despre Bănulescu, nu fără temeii, că spune în literatura sa aceleași lucruri – mereu sub altă formă. Însă forma cu pricina, de fiecare dată diferită în cronologia aparițiilor editoriale, este dată și de schimbarea perspectivelor. Desigur, varietatea lor e plină de neajunsuri și de capcane, deoarece se întâmplă ca destine și istorii să capete peceți de falsă realitate ce pot pune în pericol adevărul. Izbucnește alt personaj din *Scrisori...*, împotriva biografiei pe care i-o fabrică gura lumii: „...mergi pe propriile picioare, în plină lumină a soarelui și, pentru că nu-ți place să atragi atenția verbal și înfumurat ce grozavă ființă solară ești tu când mergi pe două picioare în secolul XX al erei noastre, la câțiva pași de tine alții îți vor compensa mușenia și vor argumenta meticulos și alarmați că te-au văzut dimpotrivă, stăteai de-a-ntoarselea, cu capul în jos, taciturn, într-o roabă trasă de raci sirepi, învăluit în ceață. Ești zvârlit în grota legen-

delor, să te extermină misterele” (3). Profunda obsesie bănulesciană a lupte dintre realitate și ficțiune are multe fațete și cotloane prin care te poți – după cum cu bună intenție a rostuit autorul lucrurile – rătăci cu voluptate. Nu ne propunem, în încercarea de mai jos, să despărțim prea strict adevărul de legendă (care, la urma urmelor, este și ea o față a realității). Scriitorul însuși a trudit o viață întreagă să le așeze într-un echilibru tensionat, aflat în continuă mișcare, precum principiile yin și yang ale celebrei monede chinezești. Iar din jocul realității și al ficțiunii nu a îndepărtat nici măcar propria-i persoană, lăsându-i pe contemporani să înțeleagă din ea numai ceea ce și cum a dorit el să se afle. Așa stând lucrurile, nu e de mirare că o schiță de biografie ar fi posibil să înceapă scurt, sec și la obiect: scriitorul Ștefan Bănulescu s-a născut la 8 septembrie 1929 în comuna Făcăieni, județul Ialomița. A fost al optulea dintre cei unsprezece copii ai lui Ion și ai Elenei Bănulescu. Părinții erau plugari (de fapt, în registrele oficiale, tatăl era trecut ca „plugar”, iar mama – „menajeră”). Se va vedea, totuși, că nu erau chiar plugari, așa cum se menționa în Registrul de stare civilă al primăriei din Făcăieni (Făcăeni).

După cum, însăși, se va constata că anul 1929 – amintit de mulți critici serioși ca făcând parte din data nașterii scriitorului – nu corespunde realității obiective. Ștefan Bănulescu a fost notat în rubrica de *nașteri* a Registrului ca fiind născut la 8 septembrie 1926. Varianta că ar fi apărut pe lume cu trei ani mai târziu ar fi lansat-o el însuși, în 1960, atunci când i-a apărut culegerea de reportaje literare (prima lui carte!) *Drum în câmpie*. Distinsa doamnă Maria Graciov¹, soția dintâi a scriitorului, a povestit și a explicat oarecum nevinovata mistificare ce avea, totuși să se perpetueze peste zeci și zeci de ani. Într-o scurtă prezentare a debutantului cu volumul mai sus pomenit, sub o fotografie (care ne înfățișează un Bănulescu tuns scurt, cu țepi, cu p față prelungă, aspră și osoasă, cu vase de sânge proeminente sub pielea de pe frunte și tâmple) stă scris:



„Autorul *Drumului în câmpie* s-a născut la 8 septembrie 1929 în comuna Făcăieni, raionul Fetești”. Maria Graciov-Bănulescu remarcase inadvertența și, considerând-o o banală greșală de tipar, a îndreptat-o pe șpalturile destinate corecturii. Bănulescu s-a făcut foc și pară, apoi a rescris apăsător, hotărât, cu mâna lui, 1929 în loc de 1926. Explicația e simplă. Mulți dintre amicii și congenerii săi în domeniul literelor debutaseră în volum la vârste mult mai mici, iar lui acest lucru i se întâmpla în anul în care împlinea treizeci și patru. E posibil, însă, ca explicația gestului ce-l întinerea cu trei ani să fie mai complexă și să aibă legătură și cu contextul politic și social al omului de grație 1960. La acea dată, numeroasa familie a Bănuleștilor pătimizea mult din pricina instaurării comunismului și încă mai avea de pățimit de pe urma regimului, dar și a urii vindicative a unor persoane din chiar satul de baștină al clanului – Făcăieni...

Satul natal al scriitorului și viața pe care a dus-o el acolo au fost multă vreme un mister și-n mare parte vor continua să fie. Un bun prieten și colaborator al lui Bănulescu, Ilie Purcaru², avea să remarce faptul că scriitorul nu pomenea niciodată de locurile, de

1 Am stat de vorbă cu doamna Maria Graciov și am notat cele discutate în data de 25.09.2004.

2 Convorbirea cu Ilie Purcaru a avut loc pe 15.XI.2004.

oamenii și de întâmplările copilăriei sale. Târziu, abia prin 1988 (când publică – dovădind destulă discreție – în *Viața Românească* fragmentele intitulate *Din Memoriile unui om tânăr*), ajuns la vârsta înțelepciunii și a bilanțului, Ștefan Bădulescu începe să scoată la iveală amintiri din copilăria sa la Făcăieni (adevărate și măiestre proze, în care cu greu - și chiar fără folos – să încerci a separa elementul strict biografic de cel artistic) iar în interviurile acordate cu destul de puțină vreme înainte de moarte face referiri mai concrete la cele ce l-au înconjurat în primii ani ai vieții. Și această îndelungă trecere sub tăcere (până în 1988) a satului copilăriei poate avea un motiv plauzibil în afară de cel social-politic-istoric (de după al doilea război mondial) al familiei de chiaburi simpatizanți ai vreunui partid „nedemocrat”, care susținuse exploatarea omului de către om. Despre celălalt motiv, însă, la momentul potrivit.

Astăzi, Făcăienii în jur de 6.500 de suflete. Un sat ca multe altele din acea zonă a țării, aruncat între o latură a imensului Bărăgan și brațul Borcea al Dunării. Curțile unora dintre gospodării sfârșesc într-un mal abrupt sub care lunecă apele fluviului. Sătenii, în majoritate, lucrează pământul. Unii au slujbe în orașelele apropiate (Fetești – la sud și Țândăreni – la nord) ori chiar în orașe mai mari, precum Slobozia și Cernavodă. O imagine a satului la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea ne oferă, în memoriile (4) sale, Aurelian Bentoiu. Mai multe sunt motivele pentru care vom zăbovi asupra amintirilor marelui avocat și om politic. Primul se impune de la sine: era văr primar cu Ion, tatăl scriitorului; al doilea – că a influențat decisiv (voluntar dar, mai cu seamă, fără voie) destinul familiei Bănulescu; în sfârșit, iar nu în ultimul rând, este proza sa, de o formidabilă forță a evocării – amestec de umor, luciditate și duioșie – care așterne în fața cititorului locuri, oameni și o spiritualitate pe care cei obișnuiți deja cu atmosfera operei bănulesciene le recunosc îndată. Faptul este remarcat de Pascal Bentoiu, văr al lui Ștefan, în introducerea la volumul postum al părintelui său: „...există, îmi pare [la Aurelian Bentoiu, n.n. B.P.], o certă notă personală, pe

care aș apropia-o – poate paradoxal – de literatura elaborată ulterior a lui Ștefan Bănulescu. /.../ Evident, nu poate fi vorba de nici un fel de influențare, întrucât autorul *Iernii bărbaților* și al *Cântecelor de câmpie* a cunoscut cuprinsul volumului de față abia în deceniul al optulea al veacului trecut când imaginase să alcătuiască un fel de saga a familiei /.../. Dar rămân ferm conștinși că lectura celor acum publicate va fi de natură să lumineze însăși creația lui Ștefan Bănulescu, întrucât luăm aici contact cu o privire din alt unghi asupra aceluiași realități, asupra aceluiași colț de țară, atât de straniu și de fermecător” (5).

Trebuie spus că Aurelian Bentoiu, unchi de-al doilea al scriitorului, a avut o existență cu urcușuri fulminante și cu un sfârșit tragic, așa cum li s-a întâmplat multora dintre reprezentanții intelectualității române în perioada anilor cincizeci – prima jumătate a anilor șazeci. Aflăm tot din *Introducerea* semnată de fiul său, compozitorul Pascal Bentoiu, că Aurelian Bentoiu s-a născut la 29 iunie 1892, în comuna Făcăeni unde și-a petrecut copilăria mică, până în 1906, când tatăl său face în sfârșit (după doi ani de tergiversări) rost de bani pentru a-l putea trimite și pe mezin (fratele cel mare, Ion, era deja student) la București să facă liceul. Își dă bacalaureatul în 1913, face un an de zile școala de ofițeri, apoi, în perioadele 1914-1916 și 1918-1919 urmează facultățile de drept și filozofie ale Universității din București. Între 1916-1918 a participat în calitate de ofițer de infanterie la Războiul de Reîntregire. Grav rănit

În urma dezastrului de la Turtucaia este scos dintre răniți și morții între care zăcea și salvat de vărul său Ion Bănulescu (tatăl scriitorului de mai târziu), sanitarul regimentului.

A fost bun prieten cu marele literat Camil Petrescu, fiind colegi atât la liceul *Lazăr* și la Școala de ofițeri, cât și în studenție. Își construiește o strălucită carieră de avocat (l-a avut ca maestru pe Istrate Micescu) și intră – spre nefericirea ulterioară a alor săi, dar mai ales spre propria nefericire – în politică: în legislatura 1933-1937 a fost deputat de Ialomița din partea Partidului Național Li-

beral, perioadă în care apare ca raportau în chestiuni de primă importanță ale vremii: Legea pentru Lichidarea Datoriilor (agricole) – 1934, legea pentru Apărarea Ordinei în Stat – 1934 (succesiv asasinării lui I.G. Duca – eveniment care, avea să-și amintească Ștefan Bănulescu) mai târziu, urma să înrăurească politica pe care bărbații făcăieni o făceau, cu multă seriozitate, duminica la cârciumă), Afacerea Skoda – 1935; între 1935-1937 funcționează ca secretar de stat la Ministerul Justiției (cu o foarte scrută trecere de câteva luni – în 1936. pe la Ministerul de interne ca subsecretar de stat răspunzător de ordinea publică); între 1939-1940 a fost ministru al justiției, renunțând la funcție în urma cedării Basarabiei și a Bucovinei de Nord; în timpul războiului este concentrat în mai multe rânduri ca magistrat militar; în 1946 candidează pentru județul Ialomița din partea aripii brătieniste a PNL; în urma reformei justiției conduse de Lucrețiu Pătrășcanu, în 1948 i se retrage dreptul de a profesa avocatura. Aici încetează cariera de avocat și de om politic a lui Aurelian Bentoiu. Tot în 1948, în luna noiembrie, este arestat și, timp de opt ani, fără să fie măcar judecat, este purtat prin mai multe închisori din țară. Din iunie 1956 până în noiembrie 1957 locuiește împreună cu familia fiului său Pascal. În acest de mirare răgaz își așterne pe hârtie poeziile pe care le compusese în închisoare și redactează extraordinarele amintiri din copilărie. E greu de închipuit cum, după o lungă perioadă de suferințe de tot felul, acel om a simțit îndemnul de a scrie, cu atâta căldură și umor, despre cea mai frumoasă dintre vârstele sale. Nu a apucat să-și ducă la capăt proiectul: în noiembrie 1957 este arestat, iar în 1958 este condamnat la douăzeci și cinci de ani de temniță grea pentru „vina” de a fi complotat (în cele șaptesprezece luni de

după prima perioadă de detenție!) împotri-va noii orânduiri. Moare la 27 iunie 1962 în pușcăria Jilava, după ce suferise, în regim penitenciar, o operație de cancer. N. Steinhardt relatează, în *Jurnalul fericirii* (6), împrejurările în care Aurelian Bentoiu s-a stins din viață în condițiile mizere ale infirmeriei de la Jilava: „În al doilea [pat, n.n. B.P.], Aurelian Bentoiu, cadaveric, de nerecunoscut și peste măsură de înalt. Supus de curând unei operații (cancer la prostată), lăsat în părăsire cu pansamente care se împut, e ațâțat de grele dureri, chinuit de sentimentul nedreptății și se teme. Scăpărător de inteligent, poftind să stea de vorbă, să-și amintească să șă prezică, și mereu gata de hartă³ /.../ De Bentoiu mă leagă un fel de milă psihanalitică pentru solitudinea lui de bolnav năpăstuit”. N. Steinhardt face tot posibilul să-i ușureze suferințele feciorului „de țăran, de la Făcăieni pe Borcea”⁴ și, atunci când viitorul monarh de la Rohia trebuie să părăsească infirmeria, Bentoiu nu-și poate opri lacrimile. La scurtă vreme pleacă din lumea aceasta.

Note

Abrevieri: SBO I – Ștefan Bănulescu, Opere, vol. I, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București 2005.

SBO II – Ștefan Bănulescu, Opere, vol. II, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București 2005

(1) *O lungă spovedanie*, în SBO II, p. 387.

(2) *M-a prins istoria pe jos*, în SNO II, p. 338.

(3) *Eolampia*, în SBO I, p. 782.

(4) Aurelian Bentoiu, *Zări și zodii. Poezii din închisoare*, Introducere de Pascal Bentoiu, Evocare și Glosar de Marta Bentoiu, Ed. Fundația Academia Civică, 2001.

(5) Op. cit., p. 11.

(6) N. Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1994, p. 131-135.

3 N. Steinhardt își amintește că un alt deținut, Radu Lecca (paralizat de la brâu în jos drept consecință a unei banale operații de hemoroizi efectuată măcelărește), îl ura îngrozitor pe A. Bentoiu și-l suduia cumplit. Acesta din urmă nu se lăsa nicidecum umilit și riposta cu aceeași monedă: „Bentoiu îi răspunde rar, și atunci cu aceleași sudălmi și injurii de țigan, de surugiu, de piețar (N. Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, Ed. Dacia, 1994, p. 131).

4 ...care, după ce primise câteva mărunte îngrijiri, „cu sentimentul de ușurare și euforie a pacientului primenit”, le recitase celorlalți din versurile sale idilice, apoi vorbise pe larg despre Constantin Brâncoveanu pe care – asigură N. Steinhardt – „l-a studiat în chip erudit” (N. Steinhardt, op. cit., p. 134).

Aide LUPASCO
MASSOT

Lupasco și viața*

Abstract

The article sheds light on the life and work of Stéphane Lupasco, through his daughter's confessions.

Domnii Bădescu și Nicolescu, pe care îi felicit și cărora le mulțumesc pentru acest colocviu, mi-au cerut să vă vorbesc despre tatăl meu.

Am ales titlul „Lupasco și viața” pentru a încerca să vă descriu excepționala sa vitalitate (care putea fi și explozivă atunci când, cu o voce tunătoare și în discuții furibunde, polemiza cu adversarii săi de idei).

Tocmai el, gânditorul obsedat de metafizică și de moarte, era viața în persoană.

Voi face mai degrabă niște mărturisiri decât o schiță biografică. Țin să vă arăt în ce măsură viața sa înseamnă atât o continuitate în aspirații, printre toate curentele intelectuale pe care le-a frecventat, cât și o multitudine de schimbări – ceea ce nu e deloc o contradicție pentru filosoful contradictoriului! În întreaga sa existență au fost astfel de succesiuni de *constelații*, pentru a folosi cuvintele lui.

Provenit dintr-o familie de boieri moldoveni care a dat României un număr mare de savanți, scriitori și muzicieni, s-a născut o dată cu secolul, pe 11 august 1900. Familia va avea o influență deosebită în formarea sa intelectuală, în pasiunea pentru muzică și literatură.

Dar, de foarte devreme, va fi interesat în mod special de filosofie. Spunea că-l citise

pe Spinoza la opt ani! Da vina pe „demonul filosofiei” de a-l fi acaparat și obsedat în detrimentul a numeroase alte lucruri pe care le-ar fi putut face în viață. Și, cu toate acestea, a scris un roman, câteva nuvele și piese de teatru, din nefericire, pierdute.

Nu cred ca tatăl său, care a fost avocat și deputat și care a murit tânăr, să fi avut vreo mare influență asupra lui. Mai degrabă mama sa, pianistă, elevă a lui César Franck, a jucat un rol important în tinerețea sa.

Ea a fost cea care, după un periplu prin Europa Centrală cu cei doi fii ai săi, a luat hotărârea de a se stabili, în 1916, în Franța, la Paris, oraș în care crescuse ea, după ce rămăsese orfană de mică.

Tatăl meu a urmat Liceul Buffon, apoi filosofia, biologia și fizica la Sorbona; la un moment dat, a făcut un scurt popas și pe la Facultatea de Drept.

În 1926, a publicat prima sa scriere: un volum de poezii intitulat *Dehors*, care a apărut la editura Stock din Paris.

Tot aici a întâlnit-o și pe mama, o protestantă serioasă. Ea a fost subjugată de acest român frumos, profund, strălucitor și cam petrecăreț! În acea vreme, el ducea o viață veselă prin restaurante și baruri (ajunsese la 90 de kg, pe care a reușit să le dea jos de-abia în perioada războiului!). Îi frecventa pe scriitorii suprarealiști Benjamin Perret, Tzara, pe pictorii Picasso, Wols etc. Cea care a fost ingerul său păzitor timp de șaisprezece ani a reușit să-l înhame la scrierea și susținerea tezei de doctorat, pe care a publicat-o în 1935, la editura Vrin.

Începând cu această perioadă, mediul său intelectual a fost format din universitari și filosofi: Brunswick, Abel Rey, care a prezidat comisia sa de doctorat (ceea ce merită menționat, pentru că nu-i împărtășea ideile), Broglie, Brehier, Bachelard și atâția alții.

În același timp, nu întrerupe contactul cu lumea românească: poartă o bogată corespondență cu Constantin Noica. E prieten și cu Benjamin Fondane, pe care-l considera „omul cel mai inteligent pe care l-am întâlnit”. Obişnuiau să se întâlnească periodic și

* Comunicare ținută în cadrul Colocviului internațional "Stéphane Lupasco - Omul și opera", 13 martie 1998, Institut de France, Salle Hugo.

să facă turul Bretoniei cu bicicleta.

O mică anecdotă vă va lămuri în privința firii diferite a celor doi prieteni, pe care-i uneau anumite idei și capacitatea de reflexie permanentă. În 1942, luaseră obiceiul de a trimite din Bretonia alimente și în special unt familiilor rămase la Paris, care sufereau de lipsa hranei. Într-o zi, tata întinde pachetul poștaşului și-i spune fericit: „Iar unt!”. La care Fondane oftează și-i șoptește cu severitate: „De ce l-ai pus și pe «iar»?”. A doua zi, venind tot cu pachetul de unt, controlul economic îi aștepta...

Din păcate, în 1944, de două ori, o dată la prefectura de poliție și apoi la Drancy, a încercat să-l salveze pe Fondane; fără rezultat: acesta a murit, după cum se știe, la Auschwitz. Pierderea acestui prieten cu care avea atâtea afinități a fost foarte dureroasă pentru tata.

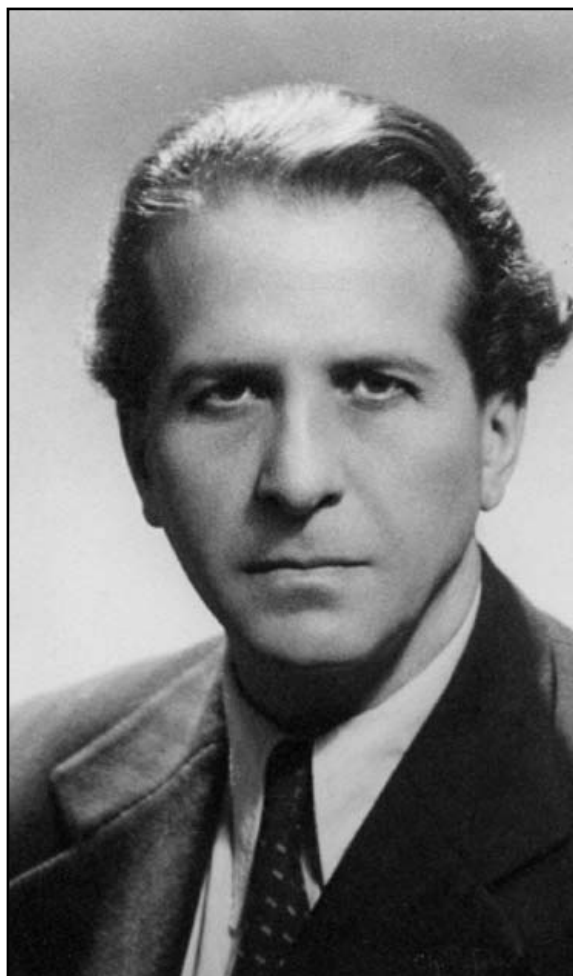
Începând cu 1945, a fost numit șef de lucrări la CNRS, funcție pe care a deținut-o timp de 10 ani, ceea ce ne-a înlesnit traiul – pentru că, în mod sigur, nu din drepturile sale de autor trăiam noi!

A urmat apoi perioada anilor 50. Atunci a fost pentru tatăl meu epoca artei abstracte, pe care a descoperit-o prin pictura și reflecțiile lui Georges Mathieu. Acesta a evocat minunat astăzi întâlnirea și drumul lor comun până în 1988.

A fost o perioadă bogată în întâlniri de toate felurile; nu le voi putea insira pe toate! Mă voi mulțumi să numesc, dintre scriitori, pe Paulhan, dintre biologi, pe Jean Rostang, dintre universitari, pe Fessart, Lacassagne, dintre poeți, pe Henri Michaux, pe Octavio Paz, pe suprarealiști ca Ribemont, Desaigne și îndeosebi pe Breton, care l-a admirat, dar mai apoi l-a „excomunicat”. Atunci când a scris un articol despre Georges Mathieu, Breton a publicat un pamflet în care îl acuza că „s-a vândut Papei și Vaticanului!”... Dar cine n-a fost la un moment dat renegat de Breton!

N-aș putea să fac nici lista tuturor pictorilor abstracti care s-au reclamat din Lupasco; au fost nenumărați. A fost foarte apropiat de unii critici de artă, în special de Julien Alvard și de Michel Tapié (se poate vedea la Staedelisch Muséum din Amster-

68



dam o pictură superbă a lui Karel Appel, intitulată *Portretele lui Michel Tapié și Stéphane Lupasco*; tata scrisese, de altfel, un articol despre Appel în revista XXeme siecle.

Trebuie să evoc, de asemenea, relația cu Dali, partizan înfocat al filosofiei lupasciene. Se întâlneau des, fie în Franța, fie în Spania, în locuința lui Dali și a Galei din Cadaques.

Poate că unii dintre dumneavoastră vă mai amintiți de acea transmisiune în direct la televiziune a unei convorbiri a celor doi, la hotelul Meurice, în februarie 1978, în timpul căreia Dali și Lupasco schimbau opinii foarte complexe despre logica contradictoriului; transmisiunea se încheia cu vorbele lui Dali, care, cu faimosul său accent catalan, spunea: „Cu toții ar trebui să-l citiți pe Lupasco!”.

Cu câțiva ani mai înainte prietenul său Eugène Ionesco pusese următoarea replică

în gura polițistului din *Victimele datoriei*: „Aveți tot interesul să citiți *Logique et Contradiction*, scrierea excelentă a lui Stéphane Lupasco”; personajul făcea astfel cunoscută scrierea și pe scenă.

Anii '60 au marcat un nou episod în difuzarea ideilor lui Lupasco. Publicarea eseului *Les trois matières* la Juillard a constituit o revelație pentru numeroși critici, printre care Claude Mauriac, care a scris în *Figaro*: „Este un fel de *Discurs asupra metodei* al vremii noastre”.

Prin publicarea scrierilor sale la editurile Christian Bourgeois, Casterman, Desclès de Brower, și, mai recent, la Rocher, datorită nepretutitului Jean-Paul Bertrand, ideile sale s-au răspândit în rândurile unui public mai mare și mai diversificat.

Nu este vorba însă de „marele public”, pentru că opera sa presupune atât cunoștințe filosofice cât și științifice.

Cu toate acestea, teoriile acestea atât de complexe aparțin unui personaj uluitor de simplu și de curtenitor, uneori naiv, și, în primul rând, extraordinar de cald. Tot timpul binevoitor, prietenos, ne încălzea cu umorul și cu râsul său, cu plăcerea de a glumi. Cioran mi-a zis o dată: „Stéphane e omul cu care am râs cel mai mult în viața mea”. E cazul multora dintre cei care l-au cunoscut, și al meu însăși!

Ne copleșea cu vocea lui tunătoare: „Când vorbește el, bubuie ferestrele”, zicea Jean-François Revel.

Vitalitatea sa se manifesta printr-o mare curiozitate și o dragoste nestăvilită pentru tot, pentru muzică, pentru natură: medita în timp ce contempla stejarii săi; îndrăgostit de munte, a fost un alpinist pasionat (povestea cu delicii cum după trecerea sa pe un pod de zăpadă acesta se prăbușise, din cauza gabariturii sale. În ciuda pericolului, n-avea ochi decât pentru dantelăriile stâncilor, care i se păreau niște catedrale uriașe).

Mâncarea a fost tot timpul la loc de cinste printre plăcerile vieții. A făcut într-o zi o teorie conform căreia hrana ar putea înlocui somnul. A făcut experiența timp de 48 de ore, mâncând din plin până când l-am găsit dormind în mijlocul bucatelor. Ceea ce l-a făcut să-și recunoască eșecul!

Spunea că o masă e o dramă în trei acte: înainte, în timp ce și după.

O altă găselniță pentru a-și justifica apetitul devastator a fost aceea cum că mâncând, de fapt slăbești, din cauza consumului caloric considerabil! Asta nu l-a împiedicat să aibă vreo 30 de kg în plus toată viața.

Caracterul său de *bon vivant* se manifesta și în alte domenii. Mare băutor, mare amator de femei, de Femeie, era și un fumător înrăit: nu pot să nu mă refer la frumosul său chip cu trăsături greco-latine, cu profilul ca de medalie, cu părul dat pe spate și cu pipa în gură, meditănd sau vorbind printre volutele de fum. În multe fotografii e cu pipa în gură – mă gândesc la aceea cu Dali, la Port-Ligat, în care renumitele mustăți ale acestuia sunt aureolate de fumul albicios care iese din celebra pipă a lui Lupasco.

Îndrăgostit de viață, era de un entuziasm debordant în privința oricărui plan de viitor, și nu vedea niciodată niciun obstacol în fața celor mai imposibile proiecte.

Vă închipuiți ce îngrijorată am fost atunci când, la 85 de ani, când de-abia mai putea să meargă, a răspuns unei invitații la un colocviu care se desfășura la Santiago de Chile.

Acest om plin de energie și de vitalitate era în același timp de o inocență dezarmantă. Era complet indiferent la onoruri și în chestiunile bănești. De altfel tocmai această prospețime a sentimentelor, absența oricărui calcul l-au ținut departe de circuitul mediatic sau instituțional.

Era, în definitiv, un om liber. Și, aș putea adăuga, un om fericit, pentru care singurele lucruri care au contat erau Ideile, Cunoașterea și Afectivitatea.

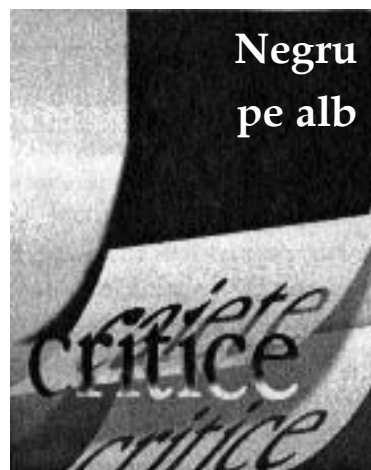
A doua zi după moartea tatălui meu, Georges Mathieu a scris un articol frumos în *Figaro*: *Dubla moarte a lui Lupasco*, în care condamna tăcerea care îi înconjurase atât moartea, cât și opera.

Or, în prezent, prin acest colocviu, prin crearea recentă a unei Fundații Lupasco în România, asistăm la ceea ce am putea numi „Resurecția lui Lupasco”.

Negru
pe alb

Andrei
GRIGOR

Mică istorie a feminitații literare (II)



Résumé

Essai de définir la féminité dans le contexte de la littérature roumaine. La première partie fait une analyse de Florica, le personnage de Heliade Radulescu dans Zburătorul, tandis que la deuxième caractérise la femme amoureuse.

Un alt fel de refuz

Cătălina și niște eminescologi prea severi

Aparent, cu mult mai misterios, deși exegeții eminescieni îl explică destul de tranșant.

Ceea ce refuză Cătălina „Lucefărul” – ui eminescian nu este oferta lui erotică, mistuitoare („o mreață de văpaie”), de o superbă tandrețe („I-atinge mâinile pe piept, / I-nchide geana dulce”) și o vibrantă pasionalitate („el tremura-n oglindă”).

O asemenea ofertă e greu de respins. Nu există femeie să nu și-o dorească.

Iar Cătălina este pur și simplu femeie și orice tentativă de a-i înțelege psihologia trebuie să o considere strict sub această condiție.

Fără a se crede că o asemenea situație interpretativă minimalizează dimensiunea filosofică a liricii eminesciene, e de spus că, dincolo de orice metafizică și de sensurile mari și frumoase care se pot naște din astfel de proiecții, literatura contează și prin adevărurile umane pe care le face știute. Toate adevărurile omului, inclusiv acelea care, în ordine morală, intelectuală, anatomo-fiziologică, psihologică etc., mărunte, meschine, sau degradante.

Uneori ele rămân ascunse sau sufocate sub sub o mare cantitate de exegeze născute din tendința de a impresiona prin erudiție sau prin levitații spre absolut și greu încer-

cate de aspirația de a concura prin profunzime însăși opera care le este obiect.

În literatura română, cazul operei lui Mihai Eminescu este exemplificator. Pe urmele marilor exegeți eminescieni, destui eminescologi, mai vechi sau mai noi, se încearcă a evidenția „absolutul” și să laude „idealitatea ideilor”, detestând cu cu superbie firescul omenesc.

Tendința a devenit model și, în orice discuție cu caracter mai „oficial”, aproape fără excepție locutorii adoptă atitudinea genului eminescian, nemaiputând vedea lumea (și sensurile liricii) decât de pe această poziție: scrutează universul, cosmogonizează, mementomorizează, schopenhauerizează din belșug și nu uită, căci le pare o complementaritate exegetică obligatorie, să se indigneze cu eleganță în fața micimii omenesti, a lipsei de ideal și a teluricului simplu în care specia se mulțumește să existe.

Pe urmele acestui model, la tezele semestriale sau la bacalaureat, toți băieții de liceu disprețuiesc acțiunea erotică a bietului Cătălin și țin să-și exprime dezaprobarea față de ușurința cu care Cătălina se lasă sedusă de ispitirile lui carnale. Succesul la examen este astfel garantat și, după afișarea listelor, devin din nou „îndrăzneți cu ochii” și pândesc vreo Cătălină disponibilă căreia să-i cear măcar „o gură, numai una”. Dacă o află, e fericit. Dacă nu, își plânge nenorocul. Altfel de nenoroc decât cel al genialității.

Cu toate exagerările, deliberate, ale aces-



tei mic discurs „critic”, un adevăr tot rămâne: natura umană, în ce are ea mai autentic, iese cam rușinată din astfel de șabloane exegetice.

În conformitate ipocrită cu ele, Cătălina rămâne parcă definitiv stigmatizată pentru apartenența ei la o lume inferioară („telurică”, în cea mai blândă apreciere), *incapabilă* să se ridice la înălțimea aspirațiilor caracteristice omului de geniu.

Sigur, firescul sau nefirescul sunt definibile și prin spațiul (poetic) de referință în care se manifestă. Rada, Catrina și toate celelalte tinere sunt firești și încântătoare în contextul poeziei coșbuciene. Cătălina nu are parte de o contextualizare poetică la fel de norocoasă. Deși opțiunile ei erotice sunt

aceleași, adică autentice, reacțiile pe care le provoacă receptorului și comentatorului „instituționalizat” sunt negative și dezaprobatoare.

Care este „vina” Cătălinei?

Cum să refuzi nemurirea!?

E „vinovată” pentru un refuz și pentru o opțiune, ca elemente complementare ale „micimii” ei sufletești.

Ea refuză nemurirea, șansă incredibilă pentru un muritor. Refuzul ei poate, într-adevăr, să contrarieze. Unii comentatori i-au explicat gestul într-un mod convingător, fără a scăpa cu totul de tonul dezaprobator obișnuit în tratarea acestei delicate chestiuni.

O privire ceva mai binevoitoare asupra acestui personaj ar fi totuși de preferat.

Un bun punct de pornire pot fi cuvintele prin care „Demiurgul” îl îndeamnă pe Hyperion să cerceteze și să înțeleagă mai bine lumea în care vrea să coboare, înainte de a face o alegere definitivă și... mortală:

*Și pentru cine vrei să mori?
Întoarce-te, te-ndreaptă
Spre-acel pământ rătăcitor
Și vezi ce te așteaptă.*

Ceea ce vede îl mâhnește. Și renunță.

Dar dacă i s-ar da și Cătălinei șansa de a da o raită cognitivă prin nemurire, ce ar vedea că o așteaptă?

O raită prin nemurire și câteva impresii

Încă din filosofia veche, veșnicia este văzută ca un continuu prezent. Schopenhauer nu o definește altfel: e starea de existență a prototipurilor, a formelor eterne, imuabile. Pentru el, „eternitatea nu este scurgerea unui timp fără sfârșit și fără început, ea este un prezent stabil ; altfel spus, *acum* are pentru noi același sens ca *acum* pentru Adam; adică între *acum* și *atunci* nu există nicio deosebire”.¹ Și, tot în definiția filosofului german, prezentul este „acel punct fără întindere care împarte în două timpul nemărginit și care rămâne pe loc, invariabil,

1 Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, Editura Moldova, Iași, 1995

asemănător cu o amiază eternă, căreia niciodată nu-i urmează răcoarea serii”.²

Cu alte cuvinte, simple, în veșnicie fiecare clipă este egală cu ea însăși, căci timpul încremenește într-un nesfârșit prezent. Acolo nu se întâmplă niciodată, dar absolut niciodată, nimic.

Mai puțin metaforizant decât Schopenhauer (și, evident, mult mai puțin filosof decât el), am avut la un curs ideea de a-mi ruga studenții să-și imagineze că în clipa aceea pot deveni nemuritori, dar le-am cerut să accepte, o dată cu presupusul miracol, și ideea că ne vom fixa cu toții în constituția aceluși moment, fără puțința și fără speranța că se va mai putea schimba vreodată: ei vor sta pentru totdeauna în bănci, eu voi vorbi pe vecie, în sala va fi mereu la fel de frig etc. Nu le-a convenit și au renunțat la o astfel de eternitate. Nu m-am simțit insultat. Demonstrația reușise.

Cătălina a ales bine

Cătălina nu a fost la cursul meu. Dar, fără alte *verba docent, exempla trahunt*, a înțeles, cu intuiția sigură generată de voința de a trăi, că eternitatea pe care i-o oferă Luceafărul este pentru ea totuna cu moartea cea mai adâncă. Fără vreun eveniment, fără vreo tresărire, fără înfrigurarea așteptării vreunui cât de mic viitor apropiat, fără noțiunile de *altceva, altcumva, altundeva*.

Când îi spune lui Hyperion „Eu sunt vie, tu ești mort” ea pare a nu înțelege nimic, dar dovedește, de fapt, o adâncă înțelegere a lucrurilor. Tentația evenimentului așteptat sau surprinzător, certitudinea subconștientă a substituibilității elementelor de ambient existențial, voluptatea de a trăi „o oră de iubire”, unică și irepetabilă, urmată de o *altă* oră, unică și irepetabilă și ea. Nu sunt deloc atribute ale genialității, dar, cu toată frivolitatea lor, se constituie într-o ispită suficient de puternică pentru geniul hyperionic încât să-l ducă pe acesta în pragul renunțării la nemurire. Un alt geniu, cel din poemul „Floare-albastră”, a căzut și el, din „ceruri-nalte”, în „capcana” unei ore de

iubire, a gustat din plăcerile „mărunte” ale muritorilor și la sfârșitul experienței nu pare a regreta deloc și nici prea disprețuitor față de trăirile din „cercul strâmt” nu se arată. Dimpotrivă, simte o nostalgică mirare pentru plinătatea pasională a clipei, chiar dacă ea a luat sfârșit:

*Înc-o gură – și dispare...
Ca un stâlp eu stam în lună!
Ce frumoasă, ce nebună
E albastra-mi dulce floare!*

Fără o Cătălină sau o Floare-albastră, cu tot misoginismul geniului eminescian, nici ispita bucuriei, nici măcar presimțirea ei ispitoare nu ar fi posibilă.

O clipă de bucurie cât eternitatea însăși

Poate nici sentimentul nemuririi, fie el și cuprins doar în durata unei clipe pasionale.

Un basm basarabean, din zona satului Stejăreni, publicat, laolaltă cu altele într-o culegere din 1995³ stimulează o asemenea supoziție. Basmul se numește „Luceafărul de seară și Luceafărul de zi” și însoțește diferite alte variante epice populare ale temei „tinereții fără bătrânețe și a vieții fără de moarte”. A nemuririi, adică. Redus la esențialul evenimentelor semnificative, basmul povestește întâmplările prin care trece un fecior de împărat blestemat să nu-și afle liniștea până nu găsește nemurirea. Pleacă în căutarea ei, trece printr-o serie de probe inițiatice și câștigă gratitudinea câtorva adjuvanți. Este de reținut, în ordinea demonstrației noastre, tâlcul îndrumării pe care i-o dă unul dintre aceștia: „Acolo dacă vei ajunge, mergi drept la împărat și cere-i fata cea mai mică de mireasă, că până nu-i fi însurat, nu-i putea stăpâni tărâmul fără de moarte”. Așa se și întâmplă. Feciorul se însoară, iar când moartea vine să îl revendice fata îl transformă într-un măr de aur și îl aruncă pe bolta eternă a cerului ca să fie Luceafăr de seară.

Dacă mai avea nevoie, terestra Cătălina își găsește și în planul fabulosului semnificativ justificări. Alegerea ei este nu doar

2 ibidem

3 Grigore Botezatu, *Făt-Frumos și soarele. Povești populare din Basarabia*, Editura Minerva, București, 1995

corectă, dar și frumoasă. Pentru că, oricât de contrariați s-ar simți niște eminescologi mai metafizici, nu cumva alegerea ei are și o paradoxală notă de sacrificialitate? Între nemurirea moartă și durata finită vie, ea merge înspre „sinuciderea” voluptuoasă.

Ea refuză refuză proiecția amoroasă în absolut (adică în imaterial și nepalpabil), în favoarea brațului cald și puternic cu care priceputul Cătălin îi înlănțuie trupul. Un gest (și altele mai îndrăznețe decât acesta) care nu exclude visarea sub oblăduirea cosmică.

Atât de mult apăsată exegetic de „vina” opțiunii celei mai autentic-umane pe care o putea face, Cătălina merită, fără îndoială, atitudinii ceva mai binevoitoare.

Niște femei care nu se simt bine în romantism

Dar mai întâi una care se și sinucide din cauza curentului

E limpede că prea frumoasa fată de împărat devine victimă a unui mic dar foarte eficient complot romantic.

Clasicismul îngheșuie umanitatea sub apăsarea aristocratismului social și rațional. Romanticii o eliberează de această apăsare, îi aduc în plus o sumă de alte libertăți, dar o situează degrabă sub semnul altei tiranii: a omului de geniu. Pentru omul curent, cu preocupări existențiale fundamentale sub aparența mărunteniei lor, patul procustian al genialității se dovedește cu câteva măsuri mai mare.

Bucuriile simple și naturale încep să fie suspecte de vinovăție, căci romantismul lansează moda apirației la ideal, absolut, la definitiv. În clasicism, priciul discriminator e de sorginte socială: modelul moral se află în lumea titrată a saloanelor aristocratice, singura purtătoare a însemnelor respectabilității, clasele perferice nu merită mai mult de o privire trufașă și disprețuitoare. Revoluția romantică realizează un echilibru în această privință, dar înlocuiește dictatura sângelui albastru cu aceea a spiritului.

Cum pentru romantici „gena” geniului pare a fi mai totdeauna identificată în structura masculină, femeia apare cel mai adesea ca o întruchipare a principiului simplității mai mult sau mai puțin detestabile. De multe ori divinizată, adorată, ea își repede la iveală natura telurică și „dezămăgește” prin elanurile ei trupești.

Romantismul instaurează astfel prejudecata superiorității spirituale masculine care a dat, până astăzi, multe iviri în literatura română.

Dar mai creează una: a pasionalității. Uneori zaharoasă, alteori dezlănțuită patetic, pasiunea se manifestă fără discriminări de sex evidente, dar mai cu adaos în cazul feminității. Prea ocupați cu problematica importantă a originilor sau cu apăsarea vremurilor asupra neamului, istoriografii moldoveni excluseseră femeia din preocupările lor cronicărești. Luați cu gîlceville lor politice, nici muntenii nu o prea băgaseră în seamă. Abia câte o nevestă de domn apare uneori în cadrul narativ, cu funcții mai mult ornamentale. Cu primii poeți lirici (Ienăchiță, Alecu, Nicolae și Iancu Văcărescu, Costache Conachi), femeia începe să-și arate nurea, să provoace simțurile și să devină obiect al adorației tânjitoare și deseori suferinde.

Când nu luptă pe baricadele libertăților sociale și naționale, romanticii români de acum două secole eliberează femeia din culisele gospodărești și îi face drum spre prim-planul literaturii.

În nuvelă, în epistole, în memorialistică, dar mai ales în roman, femeia începe să existe ca personaj și să împartă cu bărbatul responsabilitățile epice. Această emancipare literară derivă din aceea produsă la nivel social și cultural. Paul Cornea a observat că în societatea românească de la jumătatea secolului al XIX – lea se formase un „public mic-burghez, lipsit de educație solidă, puțin pretențios, în care femeile reprezintă un procent însemnat”.⁴ Să adaug eu ceea ce Paul Cornea nu spune: acest public feminin (dar, fără îndoială, nu numai el) este și snob, foarte snob, în secolul al XIX – lea, cât și în

4 Paul Cornea, *Regula jocului*, Editura Eminescu, București, 1980.

cel care va urma, până azi. Pentru el, lectura e o modă, ca rochiile și capelele aduse în cutii de la Paris și etalate apoi în saloanele ieșene sau bucureștene ale epocii. Cu sau fără această adăugire, e fapt că pagina scrisă și tipărită are de acum o țință foarte generos expusă. E firesc atunci ca în ea femeia să se regăsească așa cum este, cum ar vrea să fie sau cum ar fi măgulită să afle că e văzută și reflectată literar.

Cum ar fi de dorit să fie o spune Mihail Kogălniceanu: „Femeia, în lexiconul meu, însemnează o ființă gingașă, slabă, drăgălașă, frumoasă, făcută din flori, din armonie și din razele curcubeului, caprițioasă, ră câteodată, bună mai multe ori, o ființă făcută pentru amor, menită a pune în lanțuri pe eroii cei mai neînduplecați, care pentru un zâmbet te face de-ți vinzi viața din astă lume, care are un suflet ce înțalege tot ce este frumos, care pentru cel mai mic lucru câteodată plânge și altă dată îi în stare să-și jărtfească viața, care îi destoinică să facă faptele cele mai mari, care când îi blândă ca o turturică, când îi turbată ca o leoaică, care când îi crudă, când miloasă; femeia este un amestec de grații, de bunătate, de răutate, de duh, de cochetărie, de slăbiciuni și de tărie, a căria mai toată viața se mărginește într-o iubire și a fi iubită.”⁵

Se vede că, fără a afișa ifosele genialității, autorul *Introduției* nu conde totuși femeii mai mult de rolul muzei inspiratoare a faptei masculine. O afirmă explicit ceva mai departe, în același text, vorbind de amor: „ațăță la fapte mari, care insuflează eroismul și geniul, care dă idei de cinste și de slavă, care înviază, care farmecă, care aduce pe om într-o lume de visuri, unele mai aurite decât altele”. Deși îl prezintă ca pe o proiecție personală într-o idealitate sintetică („femeia, în lexiconul meu, însemnează...h), portretul nu e lipsit de elemente realist-verificabile.

Cu literatura romantică românească se întâmplă însă ceva curios. În creația lirică, gestul tandru, siropos, langorile feminine sunt așteptate, dorite, prețuite. Chiar în tex-

tul „memorialistic” citat mai sus, Mihail Kogălniceanu, aflat la vârsta „întâului amor” adolescentin se arată sedus de asemenea gesturi, atâta vreme cât ele sunt săvârșite în prelungirea unor modele livrești care preced, precum copilăria, romantismul în formele lui indiușător rificole și pe care memorialistul însuși le invocă: Fenelon - *Les aventures de Télémaque, fils d’Ulysse* și Florian, cu pastoralele sale de operetă, văzute, la vârsta înțelepciunii adulte, cu mult umor critic: „Păstorii lui îmbrăcați în straie de matasă, cu peruci cu pudră, purtând iarna și vara cununi de *rosae centifolia*, vorbind într-o limbă mai corectă decât a filologilor noștri, păstorilele lui cu rochie de gază și de blondă, cu ciuboțele de prunelă, cu noduri de cordele cumpărate de la Miculi de pe atunce, povățuind niște miei cu o lână mai delicată decât matasea, care mâncau numai livand, rozmarin și se adăpau numai cu apă de roze și de *mille fleurs*, îmi păreau oamenii cei mai fericiți din lume”.

De multe ori însă, în creația epică, autorul (bărbat prin excelență), mai degrabă respinge astfel de gesticulații, deseori cu un zâmbet persiflant în colțul gurii, dacă nu cu oroare și furie. Chiar tânărul amarez al episodului kogălniceanian se lecuiește de romantism, dar și de amor, în fața unui astfel de gest: Niceta, fata capabilă de de atâtea priviri pierdute și grațiozități floranești îi trimite ca semn de iubire, prin hâda și muta ei guvernantă, o acadea „cu mesaj”. Iată momentul, în toată desfășurarea ei comică și plină de învățăminte: „Muta dracului se apropie de mine și prin semne imi arată că avea să-mi deie ceva din partea *duducăi*. Bucuria se zugrăvi pe fața mea; după ideile floranești ce aveam atunce, socoteam că trebuia să fie ori un buchet făcut după limba florilor, ori vrun suvenir cusut de mâna Nicetei, ori în sfârșit vrun medalion cu o viță de părul ei. Întinsei brațul. Muta își vârî mâna în scârnavul său sân și scoase, ce?... o zaharica înfătoșând o inimă, învelită în gaz și străpunsă cu două bolduri mari în loc de

5 Mihail Kogălniceanu, *Iluzii pierdute. Un întâi amor*, în vol. *Tainele inimii*, Editura Pentru Literatură, București, 1964

săgeți. Mi-i cu neputință să vă spun turbarea ce am simțit într-acel grozav minut. Amorul meu atât de curat, de platonice, pe care în imaginația mea îl făcusem așa de poetic, să-l văd spurcat prin o aluzie așa de prozaică, prin o zaharică scoasă din sânul unei mute, unei arătări! Niceta pe care o socoteam așa de îngerească, așa de înaltă în idei, așa de delicată, să se slujască de o figură întrebuintată, cel mult, de băcălițele de pe Podul Lung. Vro câteva minunte nici nu văzui, nici nu auzii, nici nu simții nimic. Însă când mă trezii, amorul meu era dus pentru totdeauna; și pentru Niceta, pentru fata ce o iubisem așa de curat, așa de sfânt, pe care o poetizasem în închipuirea mea, nu mai simții decât dizgust și dispreț. De atunci n-am mai văzut-o. Iată, *mesdames*, cum am pierdut, prin o zaharică, iluziile celui întâi amor.”

Între Niceta, fată de de pension, cu lecturi „fine”, și „băcălițele de de Podul Lung” nu e nicio diferență – conchide autorul și cu această concluzie iluziile întâiului amor se risipesc. Dar nici între medalionul cu șuviță de păr și acada nu este vreuna, și atunci cum se explică această reacție de respingere a unui gest care, în conținutul și semnificațiile sale, nu-i contrazice așteptările. Zaharicile sunt și una și cealaltă, doar că cea de a doua este mai concret dulce.

Am bănuiala că textul cu pricina exprimă, mai degrabă fără voia autorului, un înțeles mai subtil: delimitarea de recuzita siropoasă, ieftină și infantilă a literaturii romantice. Poate nu întâmplător, eroul acestei istorii de amor este la vârsta adolescenței (are abia cincisprezece ani), când presiunea modelului romantic al iubirii (și al femeii iubite) este mult mai puternică. Bănuiala poate face din finalul fragmentului un argument: „Altul, și eu astăzi aș face-o, ar fi mâncat inima și pe urmă s-ar fi dus și ar fi strâns pe Niceta în brațe tare și zdravăn. Dar atunci eram de cincisprezece ani; poezia și delicatețea inimii erau încă pentru mine o religie”.

În cazul Lui Mihail Kogălniceanu, supoziția are și alte justificări. El este omul faptei

raționale și al observației lucide, dublate de de o accentuată înclinație spre analiza morală. Istoricul și politicianul nu poate și nu-și permite alunecări în spațiul sentimentalismului dulceag și decorativ.

Cu Costache Negruzzi, fenomenul, verificabil prin mai multe elemente, pare a nu mai găsi explicații similare. Între literații „bonjuriști”, negriciosul Negruzzi este, fără îndoială, cel mai talentat și, îmi pare, cel mai inteligent prozator. În prima parte a unei Istorii...⁶ foarte promițătoare, dar până azi neîncheiate, Nicolae Manolescu e de aceeași părere. Trei dintre textele negruzziene atrag cu deosebire atenția în deschiderea unghiului pe care își propune să-l deschidă acest eseu: *Zoe*, *Au mai pățit-o și alții* și *O alergare de cai*.

Zoe este prima femeie patetică din literatura română. Produs după rețeta dulțurilor grele ale romantismului, personajul are chipul, existența și destinul multor „fetișoare” (în expresie negruzziiană) luate și duse de acest curent. Întâia ei „intrare” în scenă (alcov) este de fapt o ședere „le-noasă”: stă „rezămată într-un cot pe perină”. Are „părul castaniu” ce „se slobozea în unde de mătase pe albiile ei grumazi”. Poartă o fustă de „atlas albastru deschis, de sub care se zărea un picioruș gras și mic”. Alte detalii vestimentare naratorul nu dă, ceea ce înseamnă fie că „fetișoara” nici nu posedă, fie că „lumina murindă a unei lampe” nu lasă să se vadă mai mult. Rolul ei pare exclusiv acela de a exprima o continuă disponibilitate erotică și foarte multe promisiuni de desfătare, care, ne asigură naratorul „ar fi înflăcărat și pe Xenocrat, dacă ar fi fost la Iași la 1827, în camera aceea”. Elogiul adus focoasei moldovence e maxim.

Pentru cine a uitat, Xenocrate, filosof stoic, discipol al lui Platon, a fost singurul care a rezistat ispitirilor celei mai faimoase curtezane a Corintului antic, Lais. Râvnită de mulți, hetaira avea și își permitea criterii de selecție foarte strânse prin a căror sită puțini doritori puteau trece spre poarta plăcerilor. Demostene însuși a fost refuzat, deși a pus la bătaie destule resurse financia-

6 Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Minerva, București, 1991.

re. Mai norocos, Xenocrate nu a profitat de acest noroc. Se spune că Lais i s-ar fi vârat în pat, dar, cu tot meșteșugul îmbierilor și ațățărilor de care a dat dovadă, nu a reuși să-l stârneasă pe filosof, care s-a prefăcut că doarme și a rămas insensibil la străduințele femeii. Poate pentru că era stoic sau poate pentru că, fiind vegetarian, excludea din viața sa plăcerile cărni.

Greu de spus dacă Zoe, în poziția și cu vestimentația știute, ar fi avut mai mult succes în încercarea de a-l înflăcăra pe Xenocrate. Negruzzi se mărginește în această privință doar la supoziția amintită, dar jură că „fetișoara” e irezistibilă și îi testează forța de seducție în fața tânărului și frumosului Iancu: „Zău era frumoasă tânăra fată! Când însă i-a întors tânjitorii ochi căprii, umbriți de lungi gene și scâlțați într-o rouă de desfătare, trebuia să aibă cineva toată nesimțirea lui, ca să nu cadă ametiț la picioarele ei”. În acest moment, Iancu are însă „toată nesimțirea lui”, căci nici sărutările focoase ale Zoei, nici diluviul de „oh!”-uri, „ah!”-uri și declarații fierbinți de amor nu-l impresionează: „Ah! Tu ești, Iancule, tu ești! Vezi că eu te așteptam. Gândeam la tine, pentru că numai la tine gândesc. pesemne tu nu știi că te iubesc mai mult decât orice alt pe lumea asta și tu iar mă iubești. Așa e că mă iubești? Nu voi să mă iubească alții. Zică ce-a vrea lumea, eu te iubesc – ș-apoi ce-mi pasă de lume! Tu ești al meu! Al meu! te iubesc, te sărut, suflețelul meu! (...) Ce te-ai făcut de o săptămână de când nu te-am văzut? Unde ai fost? Oh! Ți-am scris și nici n-ai vrut să-mi răspunzi. Când ai ști cât am plâns! Uită-te, ochii mei sunt roșii încă; așa e că sunt roșii? Spune-mi, mă iubești?”.

Sincer să fiu, eu nu. Patetismul și teatralitatea excesivă a discursului și a gestului romantic nu sunt pe gustul meu. Dar, cu siguranță, nici Iancu, „nesimțitul amarez” – cum potrivit îl numește naratorul – nu o iubește, deși, om trăitor în epocă, ar trebui să fie mai obișnuit cu recuzita acestui gen de spectacol.

De aici se țese, de fapt, drama Zoei, cu nimic deosebită de o mulțime de astfel de drame cu care romantismul pune la grea încercare personajul feminin. Viața ei e mar-

cată de toate evenimentele năpăstuirii. Fiică a unui boiernaș cinstit, își pierde mama încă din pruncie, iar la cincisprezece ani „moartea o lipsise și de tatăl său”. De atunci vine la Iași, se lasă molipsită de „aerul acestui oraș”, unde „focul juneții și simplitatea creșterii o făcură să plece urechea la măgulirile desfrânaților”. „Nesțiind ce e amorul și neprepuind urmările lui”, se puse pe iubit, într-un fel de care se miră și naratorul: „Ea iubi, iubi, oh! cum iubi!”. Atât de pățimaș încât, înșelată de Iliescu, primul ei amarez, pătrunde în camera acestuia deghizată în arnăut și numai neîndemânarea cu care mânuiește pistolul îl scapă pe ușuraticul ofițer de la moarte.

Cu Iancu B. trăiește a doua mare dezamăgire, nimicitoare, căci naiva fiică de boiernaș poartă în pântec pruncul fantelui deloc grăbit să ia de soață „o fată săracă, orfană și câte altele”. Între „altele”, contează desigur și statutul moral al curtezanei. Zoe cade într-un leșin adânc, apoi se sinucide în camera în camera profitorului erotic, cu aceleași pistoale cu care încercase să ia viața Iliescului, nu înainte de a pune pe hârtie câteva cuvinte memorabile de adio. La îngropăciune, cioclii își dispută puținele lucruri ale moartei și doar un tânăr necunoscut (scriitorul – după semnamente) pare îndurerat de dispariția ei. După opt luni, Iancu B., chinuit de obsesia că aude mereu împușcături și că o femeie însânge-rată îl „îmbrățează”, moare și el de „inflamație la creieri”.

Cam asta este povestea Zoei. Pentru anul literar românesc 1929, clișeuul romantic pare dezvoltat onorabil, iar pe fotografia rezultată publicul feminin al epocii va fi vărsat, fără îndoială, multe rânduri de lacrimi. Prozatorul însuși, strecurat discret în finalul evenimentelor sub masca tânărului cu sprâncene negre, dă semne de multă înduioșare. Pe Zoe o califică mai totdeauna în termenii admirației și ai compasiunii: gingașa copilă, biata fată, sărmana fată, frageda copilă – sunt expresii care se repetă adesea în text, cu aceeași alcătuire. Ori scriitorul nu are prea multă imaginație stilistică, ori e copleșit de zbuciumul dramatic al tinerei sale eroine. Poate și ceva interferențe

biografice să contribuie la această participare înduioșată.

E loc, însă, și pentru altă bănuială, e drept, destul de firavă în acest punct al analizei: scriitorul nu se simte prea bine în haina prozei romantice, pe care pare a o purta doar mai mult datorită impulsului juvenil de a fi în pas cu moda. De aici, poate, o evidentă artificializare a dramei prin exces patetic și teatralitate ce se vrea memorabilă. Sunt, pe de altă parte, semne că pana observatorului realist alunecă mai sprinten pe coala de scris, situând temporal și spațial întâmplările sau sau deschizând unghiul observației morale spre societatea ieșeană de acum aproape două secole.

Cu povestirea „Au mai pățit-o și alții”, publicată opt ani mai târziu (1837), scriitorul pare a se apropia mai mult de natura sa, iar bănuielele mele de confirmarea lor. Eroina acestui iute text epic se numește Agapița și e alcătuită din cu totul altă plămadă decât Zoe. Oricum, scriitorul nu toarnă aproape deloc sirop peste „blatul” acestui personaj.

Fiiică de serdar, cu o zestre frumoșică, tânăra a fost dată spre însoțire postelnicului Andronache Zimbolici, om care s-a modernizat cameleonice în vestimentație, amenajarea habitatului și obiceiuri, dar nu vede cu ochi buni emanciparea femeii și mondenizarea ei excesivă.

Fata „plânsese o zi întreagă când auzise c-or să o mărite”, căci din romanțurile vremii se alesese cu o aprigă pornire împotriva bărbaților predispuși la infidelitate. Postelnicul i-a oferit însă o viață tihnită. Sub acoperișul conjugal, Agapița are un apartament separat, al cărui iatac dă spre o galerie „unde ea iubea a cultiva florile cele mai rare și mai frumoase”. Merge, însoțită de Zimbolici, desigur, la teatru unde vede multe piese cu bărbați înșelați și râde cu poftă la glumele unui actor comic francez.

Când nu-l plictisesc, aceleași piese îl îndeamnă pe Andronache la inspirate reflecții: „Pesemne, gândea, sunt foarte nătărăi bărbații în Franța și femeile desfrânate. Norocire că noi mai avem încă mult până să ajungem la acest grad de civiliza-

ție”. Ca să se pună la adăpost de astfel de civilizări, preferă jocul de vist, iar Agapiței i-a înlocuit romanțurile de stricăciune cu „o mică bibliotecă de cărți moralicești”.

Măsurile ori au fost tardive, ori nu au folosit la nimic: fire progresistă, Agapița parcurge pe cont propriu drumul către civilizația franceză și se pare că o face fără eforturi prea mari. Ea nu are înclinație spre dans, ca Zefirița, nici spre muzică sau poezie, ca natalia sau Adalgița – eroine ale aceluiași text. Are, în schimb, aplicațiune pentru amor și, desigur, un amant care și-a făcut potecă prin grădina cu flori rare și frumoase și cunoaște bine canapelele din iatacul tinerei neveste. Pe una din ele îi și surprinde Andronache Zimbolici, care are proasta inspirație de a oferi și partenerilor de vist, proaspăt însurăței și aceștia, spectacolul mult lăudatei cumiștenii a Agapiței, „încât toți au putut vedea pe tânăra nevestă, într-un larg capot alb, cu părul lăsat pe spate, lăsată pe sofa, cu capul răzămat pe umărul unui frumos tânăr ce o ținea strâns îmbrătoșată... Buzele lor se atingeau”. Prozatorul nu vorbește și de alte atingeri, dar sub voalurile pasajului următor ele nu sunt greu de bănuț: „Gingașa postelniceasă! Sărmana femeie! Ea se afla într-unul din aceste momente rare în cursul scurtei noastre vieți, când te simți învins de plăcere, înimicit de desfătare, când visezi treaz, când fericirea amorțește oricare alte simțiri ale noastre.”

Așa „înimicită” de plăcere și desfătare cum este, postelniceasa găsește totuși puterea de a „îngrozi amorul”, scoțând un țipăt de surpriză și spaimă când zărește „acele patru capete spăriate, acei opt ochi holbați ce o priveau” în plin antrenament de fidelitate conjugală.

Pentru Negruzzi, sub aspectul calificărilor, Agapița Zimbolici este la fel de „gingașă” și „sărmană” ca Zoe. În orice caz, cele două eroine sunt epitetizate în același chip.

Lipite de personajul din primul text, adjectivele lasă să răsune întreaga compasiune a naratorului. Poate sinceră, având în vedere incidențele biografice ale întâm-

plării, dar și pornirilor critice către moravurile și frivolitatea epocii, poate doar împrumutate din instrumentarul romantic de efect.

În „Au mai pățit-o și alții”, circumstanțele semantice sunt, în mod evident, altele. Scriitorul nu mai are ce compătimi: pățania este comică, deznodământul ei la fel. Aproape o anecdotă, mai dezvoltată. Tonul nu poate fi aici decât ironic și vesel. Nu pare a fi ironia romantică prin care o realitate gravă e împinsă pe panta derizoriului, pentru a i se pune subtil în evidență inadecvarea la ideal.

E vorba mai degrabă de un răs sănătos, pe care întâmplările îl cer cu obligativitate, iar povestitorul nu și-l poate reprima. În spatele acestei atitudini, el pare a se simți mai bine decât sub vestimentația tristă a romantismului.

La fel și Agapița, care ia din romantism numai dulcemișurile și dulceața întâlnirilor erotice. În rest, e mult mai practică, dramatizările îi sunt cunoscute doar din lecturi, iar gândurile suicidare rămân complet străine. Când a auzit că va fi dată după tomnaticul Zimbolici, a plâns, așa – ca personajele, o zi, fie ea și întreagă. Nu e prea mult pentru o eroină măritată împotriva viselor ei de iubire. Apoi și-a asigurat bucuriile simple în afara conjugalității, de fapt, în marginea ei. Amatori se găsesc și, chiar dacă în fața primejdiei o rup la fugă în loc să-și apere „iubirea”, postelniceasa nu pune la inimă. După vreo patru astfel de fugi, Agapița nu resimte vreo urmă de dezamăgire, dimpotrivă, „ea găsi că păcatul este plăcut și că are vreme să se pocăiască”.

E limpede că juna eroină iese din clișeu, atât cât să-i sancționeze sentimentalismul exagerat și de o falsă teatralitate. Funcția pe care o îndeplinește ea în această privință este poate mai evidentă în cazul lui Andronache, care renunță în ultimul moment la gestul său suicidar, consolându-se cu gândul că Agapița nu e prima nevestă adulterină. Deși, am impresia, în literatura română ea deține întâietatea, în timpul moravurilor nouăsprezeciste intră, după cum se înțelege din text, într-o serie: o serie salvatoare pen-



tru postelnic, dar și pentru literatura romantică înhămată la carul tragismului romantic.

Nici Zoe, nici Agapița nu sunt personaje memorabile. Nici nu pot fi. Puținătatea experienței literare românești a momentului le face dificil accesul la ținerea de minte a cititorului. Pe de altă parte, Negruzzi însuși, deși talentul fiziologist nu-i lipsește, nu zăbovește prea mult în preajma complicațiilor sufletului feminin.

Mă întreb, însă, dacă chiar ar fi avut intenția să o facă. Nu știu să dau răspunsul. Îmi pare însă aproape de certitudine ideea că, oricât s-ar strădui să se devoteze modelului romantic al feminității, prozatorul nu pune prea multă tragere de inimă în acest devotament și lucrează aproape totdeauna în mariginile lui.

Serge
FAUCHEREAU

Note sur la monumentalité



Pour beaucoup de gens, *monumental* est synonyme de *grand*, *énorme*; or, ce n'est pas cela. Certaines sculptures ne sont que grandes, énormes, sans être monumentales, car la monumentalité n'est pas une question de format ; cela implique beaucoup d'autres conditions.

Le sculpteur roumain Constantin Brâncuși qui a réalisé une des plus belles oeuvres monumentales de son siècle, une *Colonne sans fin* de quelque trente mètres de haut m disait : « La monumentalité, cela peut aussi n'être pas plus grand que ceci » et il indiquait une hauteur entre son pouce et son index. On sait qu'Alberto Giacometti partageait cette opinion, lui qui faisait de si impressionnantes figures humaines de quelques dizaines de centimètres. De grosses têtes découpées dans une montagne ébahissent peut-être des amateurs de Disneyland mais restent de pauvres réalisations formelles face au *Moïse* de Michel-Ange.

Comme n'importe quelle oeuvre plastique, une sculpture monumentale doit évidemment conjuguer des qualités qui tiennent à ses dimensions mais aussi à sa matière, sa couleur, sa plus ou moins grande luminosité ou matité... Mais, plus qu'une oeuvre ordinaire, la sculpture monumentale doit donner au regardeur la possibilité de la voir à des distances très variables : de près de loin, une petite sculpture de Giacometti, comme la colonne de Brâncuși, grande une efficacité qui retient le spectateur ou le passant.

On croyait autrefois que pour une sculpture, surtout si elle se voulait urbaine, certains matériaux étaient plus « nobles » que d'autres. C'est pourquoi on aimait les fig-

ures allégoriques en marbre ou les généraux en bronze. Or si le *Colleoni* de Verrocchio est une des plus belles statues équestres du monde, cela ne tient pas à ce qu'elle est en bronze et moins encore aux qualités supposées du personnage qu'elle représente, mais à ses proportions, sa forme dans l'espace – une sculpture exactement identique en plâtre patine bronze en l'honneur de n'importe quelle brute imbécile produirait le même effet monumental. Aucun matériau et aucun sujet ne sont nobles : c'est ce qu'un artiste en fait qui est éventuellement noble – ou banal. Et tous les matériaux sont possibles. L'une des plus saisissantes parmi les oeuvres urbaines récentes est *Espoir de paix* qu'Arman a fait dresser à Beyrouth : un bloc de béton dans lequel sont partiellement enchassés en vrac des canons et des blindes vitables. Tous les matériaux sont possibles et chacun a ses qualités propres. L'oxyde qui verdit le bronze n'est ni supérieur ni inférieur à sa rouille du fer ou d'un autre métal. A la *Fontaine* qu'Alberto Vargas a installée Plaza Torre Data Flux, la belle couleur orangée de l'acier corten des graines colossales joue avec la texture et la teinte de la pierre et avec l'eau-l'eau qui est aussi un matériau capable d'une grande noblesse et d'une variété infinie. Au contraire, le *Buste-colonne* en acier inox capte la lumière qui passe entre deux bâtiments, comme un Prométhée devenu atlante ou cariatide pour porter le ciel.

Si une sculpture monumentale n'est pas une sculpture tout ordinaire qu'on a agrandie à la taille désirée, elle n'est pas non plus une oeuvre qu'on peut installer ici ou là ou bien ailleurs. Il doit y avoir une adéquation entre l'oeuvre et sa destination



et cela implique, au plus haut point, chez l'artiste un respect des personnes et des lieux, double condition qui n'en forme peut-être qu'une seule. Une sculpture monumentale est presque toujours destinée à l'entrée du port, à Mexico les *Tours de Satellite* de Goeritz se trouvent à un important noeud de circulation routière...

Plus qu'une autre, la sculpture monumentale doit pouvoir soutenir le regard attentif du spectateur comme le regard d

Plus qu'une autre, la sculpture monumentale doit pouvoir soutenir le regard attentif du spectateur comme le regard désinvolte du passant pressé ; elle doit capter au moins un instant son intérêt et peut-être le retenir, qu'il s'en trouve tout près ou qu'il l'aperçoive de loin. Quoi qu'il en soit, elle doit respecter ce public, provoquer son attention sans agressivité ni condescendance.

Le public est sensible au respect qu'on lui porte. J'en donnerai un exemple. Dans

une banlieue à la population réputée « difficile » du sud de Paris, on avait placé au centre d'un rond-point spacieux une sculpture qu'on voulait suffisamment « simple » et donc à la portée d'une population point du tout intellectuelle, notamment de la jeunesse banlieusarde qu'on croit volontiers inculte et prompte à la déprédation : un scooter très réaliste de plusieurs mètres de haut. Cette sculpture a aussitôt été couverte de graffitis puis partiellement a été mise à la même place, une très grande *hourloupe* de Jean Dubuffet, construction polychrome en matière synthétique, agencement de formes ludiques parfaitement indescriptibles. Or il faut croire que les « vandales » qui avaient détruit la précédente sculpture ont reconnu que celle-ci est belle et douée d'une vraie présence puisque depuis des années elle est intacte.

Une sculpture, comme n'importe quelle oeuvre d'art, ne doit pas chercher à s'attirer les bonnes grâces du public, par démagogie ou par condescendance. Elle doit être là, bien présente, sans altérer l'espace public et en se donnant pour ce qu'elle est sans ambiguïté. La mésaventure suivante est arrivée en 2004 à l'oeuvre d'un sculpteur internationalement connu qui avait installé sur la plus grande place de Naples, la Piazza del Plebiscito, une grande spirale d'acier qui détonnait dans l'environnement très classique du centre historique ; en tout cas il est certain que la monumentalité de l'oeuvre n'a pas été sensible aux passants qui, jour après jour, ingénument, l'ont utilisée comme latrines publiques, tant qu'il a fallu l'entourer d'une barrière qui en éliminait autant l'effet esthétique espéré par l'artiste que l'usage imaginé par la population.

L'oeuvre urbaine n'est pas protégée dans un musée ou un lieu privé. Elle est en contact direct avec la vie, en concurrence et en connivence avec la vie des gens et des éléments. Elle s'y incorpore et y participe sans s'y fondre tout à fait. C'est ce qui la rend difficile à réaliser, c'est ce qui fait sa force lorsqu'elle y parvient.

21.02.2006

Daniel Henri
PAGEAUX

Basil Munteano serviteur et franc-tireur du comparatisme

C'est une figure originale du comparatisme en France que je voudrais évoquer. Originale, peut-être inclassable, et hors du commun. Pourquoi cette évocation; je m'empresse de dire que je ne sacrifie à aucun anniversaire, que mon propos n'obéit à aucune volonté de commémoration, au sens convenu, ou symbolique du terme. L'homme, discret, secret, parfois bourru, en dépit d'une exquise sociabilité, mérite mieux qu'un éloge ou qu'un panégyrique. Et l'œuvre qu'il laisse mérite un hommage, une reconnaissance, au sens fort du terme. J'évoque Munteano comme les Anciens descendaient aux Enfers pour « évoquer » les morts. Ceux-ci avaient des révélations à faire, des enseignements à prodiguer. La catabase antique était entreprise pour interroger les morts. J'ai pensé que le temps était temps de revenir aux travaux de Munteano.

Je ne souhaite pas retracer longuement une carrière: le mot d'ailleurs sonne mal, me semble-t-il. Au reste, Marcel Bataillon, celui qui fut le grand maître de l'hispanisme français et qui dirigea pendant de longues années la *Revue de Littérature comparée*, a consacré, après la disparition de celui qui avait été le secrétaire fidèle de la revue, le «

précieux compagnon », des pages à la fois détaillées et émouvantes (*RLC* 3/1972: 321-332). Elles constituent encore aujourd'hui le document, le témoignage le plus complet sur Basil Munteano.

J'aimerais donc entrer le plus vite possible dans une pensée qui a très tôt identifié son champ de recherches pour en dégager les orientations principales, les lignes de force. Sans doute la réflexion exigeante de Munteano reste marquée par l'époque à laquelle elle s'est formée, affermie et déployée (en gros trois décennies de 1930 à 1960). Mais il m'apparaît que l'admirable serviteur du comparatisme qu'il fut a encore aujourd'hui quelques leçons à prodiguer pour qui veut bien l'écouter. Le franc-tireur qui fit de la synthèse la passion de sa vie et son idéal intellectuel a tracé des routes sur lesquelles on peut encore partir à l'aventure, à la rencontre de quelques idées qu'il a semées avec détermination et générosité.

*

S'il a passé la majeure partie de sa vie en France, Basil Munteano n'a jamais abandonné sa nationalité d'origine: roumaine. Né à Braïla en 1897, il quitte son pays dès qu'il a sa licence es lettres (*magna cum laudē*) en poche en 1921. Il enseigne à l'École roumaine de Fontenay-aux-Roses mais poursuit des recherches sur la fin du XVIII^{ème} siècle, plus particulièrement sur Senancour (« Le problèmes du retour à la nature dans les premières ouvrages de Senancour », *Mélanges de l'École Roumaine en France* (1923 et 1924), Paris Bucarest, 1924, 119p.) et commence à collaborer à la *Revue de Littérature comparée* à partir de 1926, avec des comptes rendus sur des ouvrages et études roumaines: l'ouvrage d'Opresco sur Eliade Radulesco et celui de Charles Drouhet, doyen de la Faculté des lettres de Bucarest, sur Alecsandri et les écrivains français. Sur celui-ci, Munteano reviendra souvent, jusqu'en 1955. Quant au premier, auteur d'un ouvrage intitulé *L'équilibre dans les antithèses* (Bucarest, 1859-60), je m'interroge encore sur les traces qu'il aura pu laisser dans la pensée de celui qui fera des cou-

ples oppositionnels l'une des bases de sa théorie littéraire.

En 1929 il donne son premier article, une longue étude sur « L' « âme sensible », le « génie français » et les débuts de Kotzebue en France » (*RLC*, 1929: 447-514). Cette contribution qui n'est pas seulement centrée sur l'auteur de *Misanthropie et repentir* mais sur un « préromantisme » qui passionne Munteano et qui lui fait retrouver Madame de Staël, la *Décade philosophique*, le désigne pour rendre compte, l'année suivante, d'un ouvrage sur le même dramaturge à succès, bien oublié. Le compte rendu est long et dur pour l'auteur, un universitaire anglo-saxon (*RLC* 1930: 571-585). Il y en aura d'autres de la même encre. Munteano ne cherche nullement à défendre le « Bonaparte du monde théâtral », pour reprendre un compliment d'époque, parmi cent autres. Il reconnaît bien volontiers que la lecture des drames ou des comédies de Kotzebue (il en a commis deux cents...) n'est « pas spécialement affriolante ». Mais il ne transige pas sur un principe essentiel à ses yeux pour un chercheur: « Il n'est permis en aucune manière de s'autoriser de la médiocrité d'un auteur pour le traiter médiocrement. » Il faut en quelque sorte au moins honorer son objet d'étude, quand on ne peut pas l'admirer. Au nom d'une certaine idée de la recherche en littérature comparée, il n'admet pas qu'on puisse se contenter de montrer son goût « pour le parallèle et la comparaison ». De fait, le travail de M. Thompson consiste « dans la superposition de séries de faits, d'aspects fragmentaires, jouissant chacun d'une manière d'autonomie très nuisible à la démonstration. » L'Angleterre et la France, terres d'accueil, sont traitées « en bloc ». « Or, il y a, entre 1790 et 1900, plusieurs France, plusieurs Angleterre, plusieurs Kotzebue. » Il y a surtout la précision des faits, l'érudition sur laquelle Munteano est intraitable. Quelques années plus tard, il rend compte d'une étude de René Wellek (*Immanuel Kant in England*, Princetown Univ. Press, 1931). La recension a des dimensions inhabituelles (*RLC* 1933: 546-576). Sans doute Wellek n'est pas encore devenu, tant s'en faut, le Pape de

l'école américaine de littérature comparée. Mais son travail fait l'objet d'une impressionnante série de critiques et de reproches: « il traite avec une visible répugnance des répercussions littéraires et poétiques du kantisme », il ne montre « aucun goût pour les enquêtes minutieuses ». Il ne prête pas attention au « milieu récepteur », aux traductions. Wellek use du droit de réponse. Mais Munteano, selon la formule actuelle, persiste et signe.

Il fait plus: il publie sa manière d'aborder la fortune de Kant en France, en passant par la Suisse, « le purgatoire suisse », en choisissant des « épisodes » et aussi des figures, Stapfer, Huber, Mme de Charrière et Benjamin Constant. C'est un long article (*RLC* 1935: 387-454) où il plonge avec délices dans ce qu'il nomme « le tumulte kantien ». Il interroge la presse, il donne forme à un phénomène d'opinion, la « légende kantienne ». Il s'attache à la personnalité de Mme de Charrière pour son roman *Trois femmes* (1795) dans lequel elle se livre à une réfutation de l'impératif catégorique kantien. Il la montre « tirant les ficelles de ces marionnettes ». Plus sérieusement, il s'interroge: « Où a-t-elle puisé les vagues notions kantienne qu'elle charge ses « Trois femmes » de combattre par l'exemple ? » Après quelques fausses pistes, il annonce: « Or nous croyons pouvoir tenir la preuve que Mme de Charrière a fait mieux que recueillir des propos de salon et qu'elle a sous les yeux un texte kantien précis. » Une traduction, celle de L. -F. Huber. On le voit: Munteano est devenu pleinement comparatiste, traquant les sources et les influences. Il parlait dans le compte rendu sur l'ouvrage de Thompson de « l'historien de la littérature »; il le voyait comme « ce dépisteur de courants et d'influences »: il pensait peut-être à Lanson. A présent, il a trouvé un maître: Paul Hazard.

C'est à Munteano que reviendra l'honneur de rendre compte de la célèbre *Crise de conscience européenne (1680-1715)*, (*RLC* 1935: 364-378). Il faut citer *in extenso* le premier paragraphe: il traduit l'éblouissement du lecteur, son adhésion enthousiaste à une entreprise en effet peu commune:

« Quatre parties, vingt-trois chapitres; dix ou quinze personnages de haute volée, au premier plan, et, au second, cent autres, manieurs de plumes et brasseurs d'idées; entre eux, une foule de relations humaines ou savantes, des rencontres, des chocs, des combats, pardessus les classes, les professions et les frontières; des centaines de livres latins, hollandais, anglais, allemands, italiens, espagnols, français; des milliers de références et de renvois; un monde d'idées, de caractères, d'explications et d'interférences: tel est l'ouvrage de M. Hazard. »

Que doit-il admirer le plus ? L'étendue de la documentation ? Evidemment (et nous reviendrons sur l'érudition de Paul Hazard). Mais plus profondément l'ampleur du spectacle offert: Paul Hazard écrit une « histoire en action ». Il est historien des idées, l'idéal de Munteano, et un admirable metteur en scène de ces idées. Il sait les faire vivre, les faire parler. Et Munteano va faire du Hazard à l'occasion: « Entre en lice un prêtre d'apparence humble et soumise, Richard Simon. » Il brosse le portrait d'un Bossuet vieillissant, « infiniment pathétique ». Il découvre dans cette période de transition des tendances contradictoires que Hazard a su mettre en relief de façon claire et convaincante: « De la stabilité au mouvement », « l'ancien et le moderne », « le Midi et le Nord ». Il emboîte le pas au maître et dégage « une double dominante »: la raison et l'individualisme, et, avec beaucoup de précautions, insiste sur l'influence de Locke qu'il juge trop peu présente dans la synthèse de Hazard. Il admire enfin le style qu'il détaille longuement pour terminer par un aveu lapidaire: « c'est du grand art ».

Le moment n'est pas encore venu pour Munteano de se tourner vers l'histoire des idées. Il publie en 1938 un *Panorama de la littérature roumaine contemporaine* (éd. du Sagittaire, anciennement Kra) et l'année suivante il est élu membre correspondant de l'Académie roumaine. Il s'agit d'un « panorama » ample et détaillé de plus de 300 pages. Il s'ouvre sur un essai consacré au « peuple roumain », aux « fatalités géographiques et historiques », mettant l'accent sur un peuple « de paysans et de clercs ». Il

offre deux parties, équilibrées: « la Renaissance » (1866-1916) et « L'effort créateur d'après-guerre ». Avec beaucoup de finesse et de justesse, il oppose en conclusion « les littératures évoluées » et « les littératures jeunes » qui « révèlent sans peine le fonds social dont elles émanent et les idéals successifs qui jalonnent leur marche. ». Il signale ainsi une tendance que mettra en valeur le grand critique mexicain, fin helléniste, poète Alfonso Reyes, lorsqu'il note dans un *Fragment sur l'interprétation sociale des lettres ibéro-américaines* (1951), que les littératures du Nouveau monde sont beaucoup plus « liées à l'histoire politique et sociale » que celles du « vieux monde ». Dans des « Perspectives » finales, Munteano va plus loin et affirme qu'il s'agit de la littérature « d'une nation qui aspire à se connaître, à se définir et à se révéler. »

Il revient en Roumanie en 1939 pour enseigner la littérature française à l'Université de Bucarest. Il se marie en 1941. Emmanuelle Episcopesco sera, je reprends les termes de Marcel Bataillon, une « compagne aimante, prévenante, allègre ». Il retourne en France en 1946 pour n'en plus bouger, si ce n'est pour participer aux multiples colloques, congrès qui signalent la naissance et l'essor d'une nouvelle littérature comparée.

C'est pour lui une période de grande activité. Il entre au CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) et sera de 1954 à 1968 secrétaire de la *Revue de Littérature comparée*. Il rend compte pour la RLC des travaux comparatistes français qui marquèrent l'après-guerre. Il participe bien sûr au numéro d'hommage à Paul Hazard (1946: 84-93) avec un article intitulé « Un historien humaniste ». Il s'attarde longuement à peindre l'homme, « le causeur délicieux », « la justesse et la souplesse » de son intelligence, « constructrice », « le sens de l'équilibre français, tant célébré et, le plus souvent, assez maladroitement », l'influence de Lanson « décisive ». Il montre comment, en élargissant son enquête au « milieu social, voire politique », « le comparatiste se doublait d'un historien des idées ». Il est un érudit, certes, mais « le moins livresque qui

fût ». Il admire son art de la « composition » et le définit justement: « un sens dramatique indéniable ». Munteano continue, l'année suivante (RLC 1948: 146-154), avec la recension de l'ouvrage posthume de Hazard, *La pensée européenne au XVIIIème siècle* (Boivin, 1947).

En 1948, il analyse, avec la même attention et le même enthousiasme, l'ouvrage de Jean-Marie Carré, *Les écrivains français et le mirage allemand* (Boivin, 1947). Gageons qu'il a dû apprécier la puissante opposition sur laquelle repose le livre: *Germania*, la rêveuse, et *Deutschland*, la terre de la *Realpolitik*, trop mal perçue par les écrivains français. Osons souligner que le style ou mieux la facture hazardienne transparaît dans le compte rendu, ici ou là: « Puis, tout d'un coup, Villers parut. » Ou encore: « Mais ne voilà-t-il pas que, derrière l'imposante façade de la science, le militarisme allemand se dérobe aux yeux français ! » En 1950, c'est au tour de Paul Van Tieghem (RLC 1950: 133-141) pour son *Romantisme dans la littérature européenne* (Albin Michel, 1949). S'il admire la remarquable « synthèse internationale », d'autant plus qu'il cite Munteano et sa juste distinction entre synthèse et « totalisation » (entendez: juxtaposition), il la tient pour un exemple de « synthèse horizontale », qui opère « en étendue » (la fameuse ouverture supranationale, diront certains plus tard), alors que ses préférences vont à la « synthèse verticale », ou plutôt en profondeur, « seul moyen capable d'éclairer les concepts de « cause », d'« effet » et d'« influence » en littérature » et « d'intégrer finalement le phénomène littéraire dans la catégorie générale de l'humanité. »

Il est présent à Venise en 1955 pour le Premier congrès de l'AILC/ Association internationale de Littérature comparée. Il choisit de parler de deux poètes roumains: Basil Alecsandri et Michaël Eminesco, ou plutôt, comme il le dit dans le titre de sa communication, de « Moments vénitiens dans la littérature roumaine ». C'est pour opposer le « romantisme solaire » du premier au « romantisme lunaire » du second. Il participe activement au Premier congrès

de la Société française de littérature comparée, fondée en 1956, à Bordeaux. Il faut dire que le thème retenu lui convient à merveille: « Littérature générale et histoire des idées ». Il défend l'intérêt d'études monographiques et reprend la distinction des deux synthèses qu'il avait introduite dans sa recension de Van Tieghem. Il les nomme à présent « littérature générale » qu'il voit « s'élever à peu près au niveau de la plupart des « sciences humaines » et « histoire des idées ». Paul Hazard semble quelque peu oublié et la synthèse verticale ouvre sur « les profondeurs de l'existant ». Il a cessé de distinguer deux démarches de pensée pour les opposer: « Alors que l'une s'épand, l'autre plonge. »

Il participera en bonne place à l'hommage posthume adressé à Jean-Marie Carré (*Connaissance de l'étranger*, Didier, 1966) en brossant un étonnant portrait moral et intellectuel du maître qui devient l'illustration éclatante de sa vision contrastée de l'âme humaine et de ses vues théoriques sur la « synthèse des contraires »: d'une part, « un autochtone tenace et généreux », de l'autre, un voyageur attiré par « l'infinie variété de l'existant ». Comme pour Paul Hazard, il apprécie « un écrivain de talent ».

Son intérêt ne se réduit pas à l'espace français. Passionné de bibliographie, il célèbre l'initiative franco-américaine de F. Baldensperger et Werner Friederich (*Bibliography of Comparative Literature*, North Carolina, 1950), ou le *Yearbook of Comparative and General Literature*. Sa dernière contribution sera d'ailleurs consacrée à la « synthèse bibliographique » de la revue *Studi francesi* (RLC 1968: 480). Il multiplie aussi les chroniques (théâtre, poésie, rencontres internationales, anniversaires). Il semble apprécier d'être une sorte de courriériste (autre goût qui le rapproche de Paul Hazard). La Roumanie ne s'est pas éloignée du champ de ses préoccupations. Après avoir donné en 1946 une petite étude sur les lettres françaises en roumain (*Permanente franceze*, Bucarest, 1946), après quelques comptes rendus, il donne en 1952 une petite étude sur la présence de Victor Hugo en Roumanie. Quant à ses recherches propre-

ment théoriques, on citera deux articles consacrés à l'Abbé Du Bos « esthéticien de la persuasion passionnelle » (*RLC*, 1956) et « Des constantes en littérature » (*RLC* 1957). Tous deux seront repris et augmentés dans une anthologie de ses travaux, publiée chez Didier (l'éditeur de la *RLC*) à la fin de 1967, *Constantes dialectiques en littérature et en histoire. Problèmes, recherches, perspectives* (en abrégé désormais *CD*). Il recompose ainsi son parcours, en commençant par des notes sur l'Histoire qui remontaient à 1934 pour se terminer, d'un point de vue chronologique, par sa communication au IIIème Congrès de l'AILC à Utrecht, en 1961, consacrée à la culture roumaine, sous le titre « Un phénomène d'orientation synthétique: Universalisme et autochtonie ».

Il meurt en 1972. Il ne peut voir sortir ce qu'il appelait « son » Rousseau, *Solitude et contradictions de Jean-Jacques Rousseau* (Paris, Nizet, 1975). Il s'agissait d'une reprise (au sens musical) ou d'une amplification (au sens rhétorique) de deux contributions (de 1950 et 1962) portant sur les deux thèmes retenus. Jacques Voisine, comparatiste, grand rousseauiste, a rendu compte de cet ouvrage (*RLC*, 1976: 326-327). Faisant allusion à l'ouvrage précédent consacré aux *Constantes dialectiques*, Jacques Voisine n'hésite pas à faire... un parallèle entre le Genevois tel que le voit le Roumain et le comparatiste « déchiré presque toute sa vie entre sa patrie roumaine et sa patrie française sans vouloir renoncer ni à l'une ni à l'autre. » J'ajoute que Jacques Voisine, devenu directeur de la *RLC*, donna bien plus tard une petite note, au détour d'une de ces « Chroniques » de fin de numéro, en 1988, signalant l'hommage rendu au « grand savant, lettré en deux cultures, professeur et écrivain » par son ancien élève, Dan Cernovodeanu, le 17 décembre 1987, à la Mission catholique roumaine de Paris.

*

Un comparatisme, une certaine idée de la littérature comparée commencent à se dessiner. On reconnaît aisément les grands principes de la discipline qui s'est élaborée en France à partir des années 20 du siècle

dernier, précisément quand Munteano arrive à Paris. Deux notions sont alors au cœur des réflexions comparatistes: les sources et les influences. Elles sont très largement issues des travaux de Gustave Lanson et de Ferdinand Brunetière, formés dans le dernier tiers du XIXème siècle. A la mort du premier, Fernand Baldensperger, qui partage la direction de la *RLC* avec Paul Hazard, mais qui a ouvert le premier numéro de 1921 sur un article programmatique, « La littérature comparée: le mot, la chose », n'avait pas hésité à reconnaître qu'il était « des nôtres ». Paul Hazard aurait pu dire de même: il lui a dédié sa thèse « La Révolution française et les lettres italiennes » (1910). Quant au second, on connaît ses positions favorables à une discipline qui permettait de mieux comprendre la formation de la littérature française (son grand centre d'intérêt, comme pour Lanson). Pierre Moreau, professeur de littérature à la Sorbonne, souvent cité par Munteano, et que je n'ai pas hésité à présenter comme un « compagnon de route » du comparatisme français, tant nombreuses sont ses collaborations à la *RLC*, est l'auteur d'un article qui fait de Brunetière un « professeur de littérature comparée » (*RLC* 1956).

Dans les pages d'hommage à Jean-Marie Carré (1964: 27), Munteano est catégorique: « La recherche documentaire et « voyageuse » des sources conduit infailliblement au comparatisme et au concept fondamental qui est son principe moteur: l'influence. » On ne saurait mieux dire ! Mais après la formule catégorique, ou déjà bien avant, viennent les nuances. Munteano place la notion plus souple d' « affinités » comme le troisième terme d'un triptyque: sources, influences, affinités (*CD*, 117). Il parle aussi d'interférences, et utilise un mot qu'il affectionne: les « accointances ». La notion d'affinité est déjà présente dans un de ses premiers comptes rendus, consacré à l'ouvrage de Charles Drouhet. Il y distingue aussi deux types d'imitation (notion qui le rapproche de la réflexion sur l'élaboration créatrice): « l'imitation matérielle » (entendons: le rapport de fait) et une imitation plus « subtile », par exemple lorsqu'il mon-

tre comment Drouhet a saisi la manière dont Alecsandri « assimile ces sources à son propre fond ». Il apprécie alors « le jeu toujours intéressant des forces intellectuelles et émotives qui déterminent l'œuvre d'art. »

Il parlera de sources, d'influences, mais l'outillage critique est mis au service d'une enquête sur ce mystère qui reste celui de la création. Sans doute, il n'hésite pas à invoquer parfois, souvent, un héritage positiviste qu'il accepte: le « milieu », le « climat », pris dans le double sens, physique et moral. Mais dans ses notes de 1934 sur l'Histoire, il lance, comme il en a l'habitude, une étonnante suggestion: « Rousseau n'imite pas Richardson, mais l'idée ou la catégorie Richardson » (CD, 27). Nous dirions volontiers aujourd'hui le « modèle » Richardson. Mais il pose souvent le problème en termes généraux: la question du « comment » (nous dirions la dimension poétique) l'intéresse moins que celle du « pourquoi » (CD, 79). Il entend « atteindre les conditions profondes, sinon premières, de la littérature. » L'obsession de la profondeur (Jung la cautionne, à l'occasion) l'écarte d'une vision trop positiviste. Il est très proche de l'influence selon Gide, dans une célèbre conférence qui remonte à 1900 et qu'il citera plus tard: les influences sont des « miroirs »; ils nous montreraient « non point ce que nous sommes déjà effectivement, mais ce que nous sommes d'une façon latente. » Il sait faire une différence fondamentale entre succès et influence et ses préférences vont à celle-ci. Il est sensible très tôt à un problème qui est au cœur de l'étude de la « fortune » et plus tard de la « réception », l'alternative entre deux approches qui ne peuvent s'exclure: la quantitative et la qualitative. Il lance l'idée dans son compte rendu sur l'ouvrage de Thompson (si critiqué) que « la statistique doit devenir qualitative pour cesser d'être lettre morte. » (RLC 1930: 582).

Pour autant, l'érudition patiente apportera des détails indispensables au processus de transmission, de diffusion des formes et des idées. C'est au nom de cette méthode qu'il critique le travail de Wellek (1933: 555-557):

« Peut-on négliger les conséquences lointaines d'un système philosophique ou d'une œuvre littéraire, alors que, altérées, exagérées ou mal comprises, ce système ou cette œuvre viennent, dans leur pays adoptif, déclencher un mouvement d'opinion ou tout au moins l'encourager et le nourrir ? (...) Sa méthode s'obstine à définir la portée philosophique des idées davantage que leur portée historique et humaine. »

A Wellek il opposera bientôt Hazard qui, dans sa *Crise de conscience européenne*, a livré un exemple magistral. Il admire chez lui « la clairvoyance et la pénétration » quand il s'agit de choisir sa documentation: « trier tant d'écrits, les classer dans l'ordre de leur signification, discerner dans le concert confus d'une époque la voix de chaque auteur et le rôle de chaque ouvrage, quelle tâche complexe et que l'érudition devient belle quand on a su la dominer et non pas la subir! »

Tous ne voient pas le travail de Hazard de la même manière. A commencer par Marcel Bataillon qui, dans le numéro d'hommage posthume que lui adresse la RLC, salue un esprit fait pour « le survol aisé des larges ensembles plutôt que pour les minuties pédestres de l'érudition. » (RLC 1946: 50). Bien plus, le Duc de Broglie, recevant Hazard à l'Académie française, définit ses travaux comme « enquête vivante », « reportage » et compare l'universitaire tantôt à un « paysagiste » (le goût des vastes panoramas), tantôt à un « promeneur amusé qui veut errer à l'aventure » (RLC 1946: 33).

Partisan enthousiaste de l'influence et de la problématique qui en découle, Munteano est très réservé à l'égard des thèmes: en cela, il est bien le disciple de Paul Hazard. Il parle d'idées, d'« idées-clés » (CD, 71), là où nous parlerions de « thèmes ». Sa méfiance à l'égard de ce type de recherche procède du débat du début du siècle dans lequel Gaston Paris plaïda en vain pour une *Stoffgeschichte* (CD, 77). Elle s'affirme très tôt dans un compte rendu sur une étude d'une des ses compatriotes consacrée au « thème poétique de la rosé », à partir du *Carpe rosam* d'Horace. Sans doute, le travail n'est pas

éblouissant, mais il en profite pour critiquer le manque de « dynamisme » de l'enquête et, plus grave, il s'interroge sur « l'efficacité de ces travaux » (RLC, 1933: 134). C'est aussi ce qui l'amène à être réservé, de façon plutôt injuste, sur l'enquête monumentale d'Ernst-Robert Curtius qui porte, selon lui, sur des « thèmes ». Il s'écarte à la fois de son « propos » et de sa « méthode » (CD, 169) parce qu'il y voit un travail portant sur une matière, sur un contenu, dirions-nous, là où lui s'efforce de mettre en évidence des « modalités », l'élaboration poétique, l'écriture, une « *techné* » (CD, 170).

Il est un adepte inconditionnel de l'histoire, histoire littéraire, mais aussi l'histoire « science humaine ». Il le montre dans ses notes de 1934 auxquelles nous avons déjà fait allusion. Il tient beaucoup à ses sortes de « pensées », jetées sur le papier, comme improvisées, alors qu'il s'agit à l'évidence de l'expression de réflexions longuement pesées, mûries, méditées. Il récuse, sans la nommer, la voie historique issue de Michelet qui aboutit à la résurrection intégrale du passé. Il est proche, là encore sans s'y référer, à l'école de la synthèse historique de Henri Berr. Il est curieux qu'il ne voit pas que la « vie » retrouvée, et pas seulement le temps, est ce qui anime les pages de Paul Hazard qu'il admire: il appelle cela son sens « dramatique ». Il n'y voit qu'une manière originale, unique, de pratiquer une histoire des idées qu'il va cultiver, en se réclamant aussi d'Arthur Lovejoy (CD, 54). Au nom de l'histoire des idées, il en vient à dire que la Littérature comparée n'a pas « d'ambitions proprement esthétiques » alors même qu'il définit son terrain comme celui de « la création littéraire » (CD, 77-78). Il n'hésite pas à « postuler » que « toute grande œuvre est faite plus ou moins d'idées, d'idées philosophiques surtout, non seulement « en dilution » comme le veut A. O. Lovejoy, mais en fusion, en ébullition. » (CD, 78). C'est donc bien le comparatisme, ou plutôt le « chercheur » et sa « finesse », qui doivent « surprendre » ces idées et dégager ce que je vois comme le ou un « principe » créateur. Chez ce passionné d'histoire, chez cet érudit

scrupuleux, il y a de fait une recherche passionnée d'une essence du littéraire, ce qu'il nomme « le phénomène vital et créateur d'œuvres » (CD, 11).

La synthèse pour laquelle il plaide « ne saurait porter que sur les idées. » (CD, 17). Il est vrai qu'il prend l'idée dans une acception ample et souple, là où parfois nous parlerions de thèmes, de motifs. La synthèse est un exercice exigeant; il la considère comme un défi permanent aux limites inhérentes à l'esprit humain. C'est pourquoi, non sans humour, la construction qu'il propose, à partir de l'histoire des idées, « vaut ce que vaut la personnalité de l'architecte » (CD, 81). Quant à la fonction de la synthèse, définie en termes admirables, « convertir le passé en valeurs intelligibles » (CD, 26), elle suppose, dans son esprit, la documentation la plus large et diversifiée comme gage de sa validité, de son bien-fondé. C'est pourquoi il voit dans la bibliographie le premier pas, indispensable, vers la synthèse: là où il y a sélection, il y a début de synthèse.

Il rappelle enfin que l'art de la synthèse suppose que le chercheur « doit bien écrire » (CD, 135). C'est une qualité qu'on ne peut dénier à Munteano. Je ne fais pas référence aux qualités de puriste que rappelait Marcel Bataillon, non sans une pointe de malice. Je pense plutôt à ses talents de portraitiste, dans la tradition des moralistes français, à moins qu'on ne veuille invoquer le Barrés amateurs d'âmes, au choix des adjectifs (il adore le couple « fluide et protéiforme »), aux tournures ou trouvailles surprenantes, maniant l'oxymore (l'objet de la recherche est « un absolu expérimental » CD, 11), à la fermeté de l'expression, et à son don pour les formules définitives: « savoir n'est pas connaître », « décrire n'est point définir »... Mais on pourra dire encore que Munteano a su être un bon disciple à l'école de Paul Hazard. Or, il y a aussi dans ses écrits des pistes originales, des intuitions surprenantes sur lesquelles on doit s'arrêter au moment de dresser un bilan, de façon nécessairement rapide.

*

Soulignons d'abord une originalité majeure: sa défense (et illustration) de la

rhétorique. Une large part de ses *Constantes dialectiques* y est consacrée, au point qu'il fait remarquer (là encore l'humour ne perd pas ses droits) qu'on peut lui reprocher « de voir la Rhétorique partout. » (CD, 171). Ces « constantes » relèvent toutes de cette vieille *techné*, de « ce fonds pratiquement inépuisable » (CD, 160-161) vers lequel il ne cesse de revenir, de remonter. Il montre la permanence de principes simples: émouvoir, plaire, concilier, *movere*, *delectare*, *conciliare*. Il accorde une étude « à la survie littéraire des rhéteurs anciens » (CD, 173-186), mais aussi « modernes », comme l'abbé Du Bos, « esthéticien de la persuasion personnelle », nouveau Quintilien à l'aube des Lumières (CD, 297-374). La rhétorique est « un fantôme », « toujours à pied d'œuvre » (CD, 168). Il va même à consacrer une communication à un procédé, à une figure particulière: l'euphémisme, sans doute parce qu'il est l'expression originale de l'ambiguïté humaine. On se prend à regretter qu'il n'ait pas tourner son regard vers un autre défenseur de « l'ancienne rhétorique », titre d'un article de Roland Barthes (*Communications*, n° 16: 174-175). Il y a, dans le plaidoyer de Barthes, des idées qui eussent séduit Munteano: l'ancienne rhétorique a donné accès à une « surcivilisation », « celle de l'Occident historique et géographique ». Et encore: « Elle a été la seule pratique à travers laquelle notre société a reconnu le langage, sa souveraineté qui était aussi socialement une « seigneurialité ». Elle a imposé « une idéologie de la forme », une « socio-logique ».

Osons une remarque: l'érudition a été pour Munteano mauvaise conseillère. Il a multiplié les références, il s'est perdu, seul (la solitude de Rousseau...) dans la forêt obscure des citations ou dans les ouvrages de second, troisième rayon de la République des lettres. Cet homme inquiet, curieux, n'a cité qu'incidemment des esprits que je vois proches de certaines de ses préoccupations. Ainsi Georges Poulet (cité dans sa communication de Bordeaux de 1956, mais le passage est supprimé dans ses *Constantes*): « Le temps humain » est une « idée essentielle » qui permet à Poulet de

voir « comment l'imagination créatrice transforme les idées en œuvres littéraires. » C'est parfaitement résumé. Mais on attend d'autres passerelles entre les deux pensées. Il mentionne rapidement Bachelard, Merleau-Ponty, Etienne Souriau, ou Jean Rousset (CD, 9, 113-114, 130), alors qu'il pense, justement, à « l'interdépendance comparative de la forme et de la substance » (CD, 109). C'est l'une des idées maîtresses de l'historien de l'art Henri Focillon, dans sa *Vie des formes* (1934). Or, Munteano connaît Focillon parce qu'il est un des rares à s'être occupé de l'art roumain (CD, 382).

Dans ce que je tiens pour une solitude paradoxale, Munteano invente de nouvelles dimensions au comparatisme. C'est qu'il a réfléchi, longuement et de façon pertinente, à l'exercice par excellence de la littérature comparée: la comparaison. Et il en a déduit que la comparaison n'est pas propre aux comparatistes et qu'il faut aller vers des vues plus largement théoriques. Marcel Bataillon a souvent plaidé pour une littérature « générale », sans succès. Munteano replace la réflexion comparatiste dans un cadre général: « Il y a « comparatisme » dès qu'il y a comparaison dialectique, c'est-à-dire dès qu'il y a divergence, disconvenance, lutte - linguistique, psychologique, spatiale, temporelle - entre les éléments constitutifs du phénomène littéraire. » (CD, 133). Il ne parle pas d'« écart », mot de l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss, mais il est étrangement proche de lui, lorsqu'il entend « saisir, dans le chaos des phénomènes littéraires, le principe même de leur singulière fluidité originelle. » (CD, 85). Lévi-Strauss parle, lui, de la « vaste soupe empirique » des règles de parenté dans laquelle il a fallu puiser pour mettre au jour un modèle explicatif de ces échanges (*De près et de loin. Entretiens avec Didier Eribon*, 1990: 143). Je note une même volonté d'abstraction, de théorisation, avec des résultats fort différents. Sans doute parce que la rhétorique ne livrait pas, sous sa forme abstraite et généralisable, un véritable modèle opératoire.

A la recherche d'une littérature comparée qui s'approche d'une littérature

générale par ses ouvertures théoriques, Munteano n'hésite pas à intégrer les littératures populaires (mais ses origines lui font mieux comprendre ce que la France a oublié depuis Rabelais et Montaigne). Il salue, rapidement il est vrai, l'intérêt que Paul Hazard porte à la littérature enfantine. Rousseauiste de longue date, il saisit en 1962 l'occasion des manifestations de l'année commémorative pour transformer ce qui n'est, au départ, qu'une chronique en un véritable programme de recherches (*RLC* 1962: 631-653). Il change (et l'intuition est simple et géniale) Jean-Jacques en objet comparatiste, « sujet et objet d'un comparatisme foncier ». Le francisant qu'il a été, qu'il est, se dédouble, se change en comparatiste, en métamorphosant (changement de forme) l'œuvre de Rousseau. Il montre, ce faisant, qu'il y a comparatisme à partir de la formulation d'un angle de lecture; plus encore, que l'objet comparatiste n'est pas donné (Rousseau sa vie, son œuvre), mais qu'il est à construire, donc à justifier: « Il faut « voir » large, ou se résigner à ne pas voir ou, tout au moins, à ne pas comprendre. » (*RLC* 1962: 632). Et il propose: un comparatisme régional (nous y viendrons dans un instant), un comparatisme temporel, spatial, des relations d'affinités, de l'affinité à l'influence (chemin connu !), un comparatisme par correspondances (littérature et musique).

A Bordeaux, en 1956, il invente (au sens où Colomb, comme disent les ibériques, a inventé l'Amérique, puisqu'elle existait avant lui) le comparatisme « intérieur » ou « régional ». Après avoir identifié les deux niveaux national et inter-national (on appréciera la nuance essentielle introduite par le tiret), il avance l'idée suivante (*CD*, 59):

« Il existe en effet, à mon sens, un comparatisme national, dont le régionalisme - voyez Mistral - est le phénomène le plus apparent, mais non pas le seul. (...) S'il est beaucoup d'hommes qui parlent la même langue, il n'en est pas deux qui parlent la même langue: d'où ce comparatisme que j'appellerais volontiers national, ou intérieur. Racine, ou Corneille, comparés, interprétés, déformés, par les classiques,

puis par les romantiques, n'est-ce pas, déjà, du « comparatisme » et du meilleur? Et Marivaux donc, vu en 1950 par Anouilh ? »

Il reviendra sur cette possibilité, en prenant le cas de Racine, « jugé, assimilé peut-être, par son compatriote Hugo, deux siècles plus tard » (*CD*, 133). Il fera l'éloge du « comparatisme régional » défendu, non par un comparatiste, bien sûr, mais par Pierre Moreau, avec une étude sur « le réalisme franc-comtois et les régions de l'Est au XIX^{ème} siècle ». Il prend cet exemple pour poser un principe: « une infinité de degrés préparent l'ascension du fait inter-régional au fait inter-national. Et il ajoute: « Pareillement, le décalage d'une génération, ne fût-ce au sein d'un même pays, d'une même langue, suffit pour que la « comparaison » doive intervenir fructueusement. » (*CD*, 203). Cette fois-ci le mot « décalage », proche de la notion d'écart, montre sa valeur heuristique pour un comparatisme bien entendu. La France, pays d'accueil, n'a rien entendu de ce comparatisme, ou pas encore. Mais les pays d'Amérique latine, par exemple, des pays plurilingues ou pluriculturels, où je n'ai pas manqué de présenter le programme simple et exaltant de Munteano, ont su d'emblée reconnaître la voie féconde du « comparatisme intérieur »... comparé aux interrogations qui reposent sur des couples d'auteurs ou sur ce que j'ai appelé, lestement sans doute, des pratiques matrimoniales...

Ainsi donc Munteano nous dit (insistons sur cette communauté comparatiste) qu'on peut faire « de » la littérature comparée avec un seul auteur (et il ne connaissait pas encore la dimension polyphonique ni l'intertextualité) et à l'intérieur d'une seule langue, d'une seule culture, puisque ce n'est pas la comparaison qui importe, mais l'écart, la différence et leur explication. Il s'agit, pesons nos mots, d'une conception proprement novatrice. Elle est restée en France lettre morte.

Van Tieghem, dans son manuel de 1931 (rééd. En 1951) signale une branche d'étude: « la mésologie » ou étude des intermédiaires. Le mot n'a pas fait fortune. Mais le jugement sévère qu'il émet n'a été que trop

suivi (à commencer par Etiemble dans son *Comparaison n'est pas raison*, 1963): elles demandent « plus de patience et d'ordre que de génie ». Munteano n'est pas de cet avis et surtout il s'insurge face à la hiérarchie introduite entre les *minores* qui jouent les intermédiaires et les grands génies. Harry Levin a ironisé sur cette orientation comparatiste et Munteano conteste cette optique caricaturale (CD, 67, 78): « ils ne sont pas tous ineptes ou frivoles », surtout lorsqu'il s'agit, par exemple, de Mme de Staël. Quelques années avant, Munteano avait critiqué Welles pour la désinvolture avec laquelle avait été traité Charles de Villers. Il apprécie hautement au contraire le travail, la monographie de Roland Mortier sur un « précurseur du comparatisme »: Charles Vanderbourg (1765-1827) (RLC 1959: 559-572).

Je vois dans cette défense des intermédiaires, des obscurs et des sans grade de la république des lettres, une variante de la noble attitude de Munteano dans le plaidoyer qu'il fait, à propos de la littérature roumaine, des « petites littératures » qu'il conviendrait plutôt d'appeler « littératures de langues à diffusion non-universelle » (CD, 375). Mais il transforme ce qui serait une caractéristique négative en atout: il s'agit de gagner, d'atteindre l'universalité. C'est sur cette ligne de réflexion, sans doute la leçon la plus noble, la plus généreuse que nous laisse Munteano, que je voudrais conclure.

Dans le texte présenté à Utrecht en 1961 et qui clôt les *Constantes*, Munteano réfléchit à une constante dialectique d'une ampleur considérable par les enjeux culturels et philosophiques qu'elle suppose: le débat autochtonie *vs* universalité. Il présente volontiers les lettres roumaines comme l'œuvre de fils de prêtres et de campagnards, comme Lucian Blaga (CD, 401). Il faut donc, pour ce type de poète, entreprendre un long cheminement pour aller vers cet horizon de l'universel qui sans cesse se dérobe. L'universel est à l'image de la synthèse que recherche le comparatiste: elle est un idéal. Au reste, « l'autochtonie paysanne » est « une synthèse créatrice de valeurs »

(CD, 405). Rien de plus significatif que la démarche vers l'universel, vue par Munteano comme une « ascension », un « élan » (CD, 113, 404).

Cette vue qui semblera à plus d'un idéaliste est de fait une constante dialectique: « pas d'universalisme sans particulier, pas d'humanisme sans personnalisme. » (CD 379). Munteano retrouve la « dialectique » du local et de l'universel posée par l'écrivain espagnol Unamuno et qu'a reprise, de façon significative, un romancier hispano-américain comme Alejo Carpentier pour en faire la base de son esthétique: trouver les moyens de faire accéder son petit bout de terre à la dignité du « classique ». Ce que je me suis permis d'appeler le complexe d'Ithaque: comment être un nouvel Homère.

Munteano aurait aimé la formule lancée par le grand écrivain portugais Miguel Torga, fils de paysans du fin fond de la province de Tras-os-Montes: « L'universel c'est le local sans les murs. » Mais à sa façon un autre paysan qui avait accédé à la culture écrite, Octavian Goga, avait exprimé la même idée et Munteano la cite avec ferveur (CD, 405): « J'ai toujours cru qu'on ne pénètre dans l'univers que par sa propre porte. »

Sorbonne Nouvelle/Paris III

Références bibliographiques:

Je me permets de signaler quelques contributions qui recourent ou éclairent le présent article: « Le comparatisme selon Marcel Bataillon », J. Bessière et D.-H. Pageaux éd., *Perspectives comparatistes*, Champion, 1999, pp. 19-40; « Enquêtes et réflexions sur les premiers compagnons de route du comparatisme », *Fin d'un millénaire. Rayonnement de la littérature comparée* (éd. P. Dethurens et O.-H. Bonnerot), Presses univ. de Strasbourg, 2000, pp. 19-26 (Ces deux études ont été reprises dans *La lyre d'Amphion. Pour une poétique sans frontières*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001); « Paul Hazard (1878-1944) » dans *Relire les comparatistes français*, RLC, juillet-sept. 2000, pp. 339-348 (repris dans *Trente essais de littérature générale et comparée ou la Corne d'Amalthée*, Paris, l'Harmattan, 2003).

Aurel Octavian
BEREA

Originea răului pe Terra



Abstract

On the human being's spiritual life. The factors that influence and determine the way one chooses to follow in life and the balance established between the negative and positive forces on Earth (rather inclined on the negative side).

Dacă este să căutăm izvoarele răului pe pământ, investigațiile ne vor duce la începuturi, la actul Creației și a lansării legilor/principiilor mecanicii divine (celeste), pe care Divinitatea le-a însoțit pentru omenire cu darul „liberului arbitru”, ceea ce înseamnă ca aceasta să-și poată alege singură și selecta calea de evoluție.

Dacă analizăm momentul în care omului modern (contemporan) i s-a propus alternativa de a apela la liberul arbitru și a renunța la spiritualitate, constatăm că acest moment este influențat de următoarele elemente:

- ideile Iluminismului și raționalismului au condus la proslăvirea libertății individului manifestată prin liberul arbitru, care însă îndepărta pe om de sacru și privea pe Dumnezeu ca fiind distant și arbitrar; În aceste condiții omul devine izolat, fără a beneficia de sprijinul și orientarea activității sale, pe care numai Divinitatea i-o poate conferi, în condiții de siguranță și garanție a unei ascensiuni prin iubire, frumos și moral;
- mergând pe această pantă irațională în fond, se va ajunge la pierderea legăturii spirituale a omului, care îi marchează existența în spațiul infinit al universului, căci așa cum sublinia Karen Armstrong în cartea sa *The Battle for God*, procesul a avut o involuție accelerată în acest domeniu, în care Pascal sublinia infinitul universului, Descartes privea pe om ca singură ființă ce gândește în univers, Hobbes remarca că Dumnezeu ne pără-

sise, iar Nietzsche extrapola această absurditate afirmând că Dumnezeu a dispărut, ceea ce presupune înlăturarea dependenței ființelor umane față de Dumnezeu;

- în aceste condiții, prin neluarea în considerare a spiritualității și promovarea exclusivă a unor principii ale rațiunii și laice, omul rămâne singur într-o lume ce va fi dominată de crime, absurdități și războaie mondiale, care depășește prin dimensiuni și atrocități epocile istorice anterioare. Prin izolarea omului de Dumnezeu, acesta se cufundă într-un gol spiritual, care îl îndepărtează de o evoluție pozitivă pe scara istoriei, îi afectează ridicarea sa culturală și capacitatea de a sesiza și promova pe glob, prin restrângerea sau izolarea tendințelor de a face răul sub toate formele sale de manifestare.

Dar care sunt coordonatele care delimitează această teribilă putere (forță) cu care a fost înzestrat omul? Dintr-o analiză a sferei, a legăturilor și valențelor care însoțesc „liberul arbitru” rezultă următoarele:

- Divinitatea a dăruit omului puteri largi privind organizarea vieții sale, a relațiilor de intercondiționare cu ceilalți oameni, a atitudinilor față de mediul înconjurător și a perspectivelor privind evoluția sa;
- Nerestricționarea acestui principiu de viață și comportament face ca omul „uce-nicul vrăjitor” să beneficieze practic de puteri nelimitate, care pot aduce împli-

nire și fericire, dar folosite negativ pot să se soldeze cu mari pericole și distrugerii;

- Doar în condițiile în care își utilizează în mod benefic capacitățile sale, omenirea va avea o dezvoltare armonioasă și o evoluție pozitivă; în caz contrar, amenințările ce se pot abate asupra omului sunt înfricoșătoare.

Divinitatea a lăsat omului libera alegere, așa cum a făcut și cu Adam, pentru a-i da posibilitatea ca singur să aprecieze justetea căii de urmat, văzută din punct de vedere uman, moral, al armoniei și frumuseții dezvoltării. Desigur pentru ca omul să ajungă la această înțelepciune, el trebuie să sufere, atunci când va învinge numeroasele greutăți și obstacole pe care trebuie să le depășească.

- Prin întreaga practică a liberului arbitru s-a dorit a se realiza un experiment pe pământ privind capacitatea oamenilor de a ascede spiritual, de a înțelege mesajul că numai prin strădanie asiduă, jertfă necondiționată și rugăciune pioasă către Dumnezeu, îl vom îndupleca să reverse mai mult har și iarăși har asupra noastră;
- Dacă locuitorul Terrei reușește să atingă un nivel al spiritualității ridicat, își dă seama că poate să înapoieze (returneze) Domnului, minunatul dar primit, să renunțe la liberul arbitru și să se roage pentru ca Divinitatea să-i coordoneze toate acțiunile.

În aceste condiții se va realiza interconectarea personajului respectiv la Banca cosmică de informații, iar Divinitatea va începe să transmită semne atât ziua, în stare de veghe sau noaptea, prin intermediul sfinților, ale marilor maestri spirituali sau ale Familiei Sale.

- Pentru ca omenirea să reușească a se apropia pe deplin de Divinitate trebuie să conștientizeze că mai întâi trebuie să taie acest „nod gordian” pe care îl constituie principiul liberului arbitru și prin renunțarea la acesta, să-și arate disponibilitatea de a se încredința pe deplin Tatălui Ceresc.

Încercarea Divinității de a înzestra pe om – locuitorul Terrei cu o largă autonomie/

independență decizională dublată de o responsabilitate adecvată s-a lovit de parcursul eronat al omenirii, înclinată spre războaie, distrugerii, intoleranță în orice domeniu și nerespectarea aproapelui, a semenului său, datorat faptului că evoluția spirituală a fost lentă și a antrenat un slab management în viața majorității pământenilor.

Pentru a conchide în acest domeniu, propun să răspundem la următoarea întrebare: Câți oameni respectă doar o latură a mesajului divin, iubește-ți pe aproapele tău ca pe tine însuși? Iar acest aspect este doar o parțică în infinitul învățaturii, a cuvântului lui Dumnezeu, nerespectat de oameni și care imploră mila divină, deși ei se abat sistematic de la Voința Divină.

Oamenii zilelor moderne cărora le place să participe la concursuri cu premii din domenii colaterale, ne semnificative s-au întrebat pe ei, cum răspund cerințelor formulate de Divinitate pentru desfășurarea vieții pe Terra. Dacă ar puncta comportamentul lor în viață și ar răspunde corect, cinstit, ar constata ca spre exemplu din 300 de puncte adesea nu îndeplinesc nici 15-20%. Și atunci, în aceste condiții, care sunt pretențiile lor pentru a fi răsplătiți în viața de apoi, când ei s-au complăcut pe pământ într-o viață de desfrâu, avariție, înșelarea și trădarea semenilor, atitudini belicoase și conflictuale, neglijând total spiritualitatea. Dacă cineva v-ar anunța că având un punctaj de sub 50% (vezi tabelul) în ceea ce privește respectarea Voinței Divine, veți fi excluși de la răsplata celestă, vă întreb: cum ați reacționa? Ați fi oare mai grijulii cu acel comportament din timpul vieții pământenești? Ar fi un prim semnal pentru schimbare, pentru a aspira la idealuri mai înalte.

Un impact major în acest sens l-ar avea apariția pe calculator și internet a unor reprezentanți ai Divinității și semne transmise de aceasta în direct, prin care să se avertizeze omenirea despre pericolele care o amenință și despre calea dreaptă de urmat. Poate că numai în acest fel, o mare masă de nehotărâți sau necredincioși s-ar convinge de existența unor căi de transmisie ale mesajului Divinității, care pot fi și directe, pentru a-i da greutate, a-l face nu doar credibil, dar și imperativ.

În epoca contemporană Glasul Domnului pe calculator și internet ar reprezenta un tunet similar Vocilor pe care divinitatea le-a transmis anterior pe munte, în peșteri, în locuri izolate, în lăcașurile sfinte, în visele

sau când oamenii se rugau. În lumea modernă aceasta ar face posibilă receptarea pe o anumită frecvență accesată datorită spiritualității, a mesajului divin de către majoritatea populației Terrei.

Tabelul elementelor ce influențează viața spirituală

Elementul spiritual (din prevederile Cărilor Sfinte)			POZITIV		NEGATIV	
1. Activitate spirituală	Rugăciune Meditație	Învățătură Artă religioasă	Practicant al religiei	Vizită locuri sfinte	Contribuie la investiții (biserici, mănăstiri, case de rugăciune, monumente)	<ul style="list-style-type: none"> Aduce atingeri sentimentelor religioase sau credinței unor locuitori ai Terrei A nu respecta sau profana locuri sfinte, biserici, monumente religioase, icoane, arta sfântă A specula credința oamenilor Delăsare, neîngrijire, nepăsarea Internare la azil de bătrâni Acapararea unor bunuri ale părinților
2. Respectul față de părinți	Iubire	Grijă materială (casă, hrană)	Sănătate	Petrece timp liber	Anturaj	<ul style="list-style-type: none"> Părăsește domiciliul Amante Pedofilie, gay, lesbiene
3. Viața de familie	Iubire reciprocă	Atent cu soția (îngrijire bani de chelt.)	Corectitudi ne	Respecta rea principiil or morale	Comuniune spirituală	<ul style="list-style-type: none"> Abandon familiar Neglijarea educației și pregătirii spirituale a copiilor Lipsa de tratament pt. Copiii suferinzi Acțiuni de erodare, poluare sau infestare a mediului înconjurător Contaminare cu viruși, boli Acțiuni geopolitice care să provoace fenomene naturale ce creează dezastre
4. Grijă pentru copii	Iubire	Condiții materiale de trai	Educație adecvată (stimulare talent)	Sănătate copiilor	Pregătire spirituală	<ul style="list-style-type: none"> Acțiuni de erodare, poluare sau infestare a mediului înconjurător Contaminare cu viruși, boli Acțiuni geopolitice care să provoace fenomene naturale ce creează dezastre
5. Comportament față de natură și mediu	Respect pentru Cosmos și viața extraterest ră	Refacerea mediului înconjurat or (înlăturare a efectelor nocive)	Apă curată	Grijă pt. viețuitoar e și plante (Biosfera)	Conservare a zăcămintelo r minerale	<ul style="list-style-type: none"> Egoism feroce, sentimente egocentrice Zgârcenie, avariție, lipsă de solicitudine Lipsă de sensibilitate, caracter hrăpăreț lacom Absența omeniei
6. Protejarea și ajutorarea celor săraci și în suferință, precum și a animalelor părăsite	Iubire	Ajutor direct (adăpost și hrană)	Participare la Fundații cu scop de binefacere	Adopție	Acordarea de burse de studii, suportarea unor intervenții medicale, bilete de tratament	<ul style="list-style-type: none"> Crime Rânire, agresare, injurii, minciuni Trădare (prieteni, politic, național) Atac la proprietate
7. Atitudine față de semenii	Iubire	Respect	Armonie	Întrajutor are	Antrenarea în afaceri și activități comune	<ul style="list-style-type: none"> Participare la războaie, rebeliuni, acțiuni teroriste Vânătoare și pescuit ce produc carnații sau distrug rase protejate
8. Sentimente pacifiste și umaniste (pe plan internațional)	Colaborare între națiuni, etnii, religii	Ajutorare în situații de urgență	Combatere epidemii, trafic de droguri	Reducere a decalajelor prin finanțare a statelor slab dezv.	Sprijin pentru țări, organizații și foruri cu mesaj de pace	

Elementul spiritual (din prevederile Cărilor Sfinte)		POZITIV			NEGATIV	
9. Afaceri făcute doar cinstit, funcționar corect	Respectare a legilor	Corectitudine în relațiile cu statul, partenerii	Acordarea drepturilor cuvenite angajaților	Plata reală a colaboratorilor externi	Neafectarea intereselor consumatorilor	<ul style="list-style-type: none"> • Inginerii financiare, speculă, cămătărie • Hoție, în°elătorie în dauna proprietății de stat, privată, falsuri, furt de idei, mărci, patente • Mită, foloase necuvenite • Ro°i de ambiții „cei ce doresc puterea cu orice preț” • Lipsa de pregătire în domeniu; semidocti, ratați; fără experiență de a conduce.
10. Locul în societate	Meritul personal	Performanță, cel mai bun	Pregătire de vârf	Agreat de concețapeni	Grad ridicat de spiritualitate	

Pentru calcul:

- Rubrici pozitive $10 * 5 = 50$ compartimente notate cu 10 puncte = 500 puncte
- Rubrici negative = 30 compartimente notate cu - 15 puncte = - 450 puncte
- Aport pozitiv + 50 puncte

Pentru a realiza standardul de 300 de puncte este necesar a avea însemnate realizări pozitive °i un număr redus de penalizări, pentru acțiuni negative întreprinse.

S-a luat în calcul nivelul de 300 puncte, având în vedere că aceasta reprezintă aprox. 3/5 din punctajul pozitiv, însoțit de un număr redus de depunctări datorate unor acțiuni negative.

Enigme ale istoriei

În acest fel, oamenii ar putea înțelege că pornind de la tabelul elementelor ce influențează viața spirituală își vor putea explica unele enigme ale istoriei, cel puțin privind cadrul care a determinat răsturnări de situații sau acțiuni, adesea inexplicabile pentru contemporani.

Dacă este să sintetizăm unele *evenimente intervenite pe parcursul istoriei aparent inexplicabile*, ne putem referi și la următoarele:

1. Exacerbarea rolului liberului arbitru și abandonarea spiritualității

- Unele fenomene și evenimente au fost provocate de oameni care au avut în vedere doar liberul arbitru și au renunțat complet la protecția divină. În aceste condiții asupra lor s-a abătut pedeapsa divină, reflectată prin boală, inclusiv nebunie, patima drogurilor, a alcoolismului, devieri sexuale, solitudine. Este cazul cu o „galerie” de 12 cezari romani, printre care au excelat Tiberius, Caligula, Claudius, Nero, Galba, Vitellius, Domi-

tian, Commodus, Heliogabal, bolnavi de „cezarită”, adică „nebunia” puterii adesea nelimitată, ce s-au „distins” prin cruzime, desfrânare fără margini, psihopați, având tulburări și dereglări de comportament, devieri sexuale, ipocrizie, depravare, plăcerea de a vărsa sângele compatrioților, fiind considerați adevărați „monștri” cu chip uman.

În această galerie a oamenilor ce au pierdut orice legătură cu puterea divină se încadrează numeroși satrapi din Orient, regi și principii din Europa, dintre care unii au declanșat adevărate masacre. Să amintim doar hecatombele de victime din perioada cruciadelor, a prigoanei contra templierilor declanșate de Filip cel Frumos, a inchișiției, a războiului de 30 de ani, a domniei țarilor Ivan cel Groaznic și Petru I, a dictaturii iacobine, a războaielor napoleoniene, a luptelor dintre imperii și state în cele două războaie mondiale.

Aceiași degringoladă pentru omenire și pierderea busolei pe plan spiritual a fost adusă de crimele comise în perioada comu-

nismului de V.I. Lenin, I.V. Stalin, Troțki, L. Beria, Kliment Vorosilor, Andrei Vâșinski, Nicolae Iejov, Lazăr Kaganovici, Henri Iagoda, Lavrenti Beria și alți călăi din China (Mao Tze Dun) și din țări satelite (Fidel Castro, Ceaușescu, Rakotzi, liderii din Coreea de Nord, Vietnam etc) care au însângerat fața lumii cu masacre inimaginabile. În contrapartidă s-au situat și masacrele mișcărilor de dreapta naziste și fasciste, având drept protagoniști pe Adolf Hitler, Gobbels, Himler, Kaltenbrunner, Eichmann, Heinrich Mueller, Reinhard Heydrich, Martin Borman, Rudolf Hess, Ribbentrop, dar și prozeliții lor Mussolini, Ante Pavelici, fasciștii spanioli. O pagină rușinoasă pentru omenire au reprezentat-o războaiele de cotropire, lagărele de concentrare și genocidul unor populații nevinovate.

După cel de-al doilea război mondial, unii sclerați, cum ar fi Saddam Hussein în Irak, Moamer Gadafi în Libia, Pol Pot în Cambogia, conducătorii din Sudan, Mobutu în Congo, Idi Amin în Uganda, Mugabe în Zimbabwe și alții au continuat șirul nefârșit de atrocități și decimarea unor populații nevinovate.

Toate aceste fenomene îngrijorătoare prin proporțiile lor, prin concepția faraonică despre putere, prin tezele aberante susținute, prin acte de cruzime și de sadism de neimaginat pun în discuție însăși noțiunea de reușită în procesul de evoluție a omului și dacă acesta a ajuns să se desprindă cu adevărat de stadiul inițial de sălbăticie sau doar îmbracă cu o platoșă „modernă” tendințe gregare și distructive duse la limita lor extremă. În această situație se pune întrebarea dacă amețeala înălțimilor la care omul ajunge în ascensiunea sa, dublată de realizări științifice și tehnice superioare, de vârf, nu va conduce la o pervertirea simțurilor sale incapabile să înțeleagă, să perceapă și să se adapteze la noile realități ale vieții, care să-l împingă la nebunie? Iar această nebunie care se instalează poate genera un fanatism distrugător contra realităților din jur, transformând oamenii în automate iraționale și incapabile de o gândire coerentă.

Pentru a redobândi busola pierdută, omenirea trebuie să regăsească drumul spre spiritualitate, să solicite prin rugăciune aju-

tor divinității și să se lase călăuzit de semnalele cerești pe care le va recepționa.

2. Neînțelegerea sau interpretarea superficială a unor semne divine transmise.

În istoria multimilenară a omenirii, adesea unele personaje de prim rang nu au deslușit semnificația unor semne divine transmise, care îi avertizau despre un potențial pericol și îi sfătuiau să adopte măsuri corespunzătoare, eventual prin reorganizarea întregii lor activități.

Numeroase exemple pot fi citate în acest sens, dar printre ele menționăm câteva concludente:

- eșecul campaniei napoleoniene din Rusia, care ar fi trebuit să-l facă pe împărat să-și revizuiască întreaga strategie și tactică militară;
- certurile și amenințările permanente ale țarului Petru I nu au fost înțelese pe deplin de țareviciul Alexei, care neluând decizii rapide și cele mai adecvate în viață, destinul său a fost tragic;
- în isteria și nebunia sa, Hitler nu a sesizat lecția primită prin incapacitatea ocupării Angliei, șubrezenia sistemului său de alianțe, cu o Italie perdantă în Grecia și Africa de nord, precum și cu Japonia ce a primit grele lovituri de la americani, care au intrat în război contra axei. În aceste condiții extinderea conflictului în Rusia a avut consecințe nefaste;
- semnalul privind prăbușirea comunismului a reieșit și din mesajul transmis conducerii de la Kremlin, care în decurs de 6 luni a pierdut trei dintre conducătorii săi (Brejnev, Andropov, Cernenko). Cu toate acestea, vechiul sistem a mai continuat o bună perioadă de timp să se agațe de putere și să încerce a se opune înnoirii;
- Președintele John Kennedy a desconsiderat avertismentul de a nu vizita statul Texas și orașul Dallas, o zonă fierbinte și violentă, care constituia un pericol pentru viața sa;
- Pușkin nu a luat în considerare experiența adversarului său și duelează cu un profesionist, deși el era nedotat pentru aceasta;
- disensiunile lui Che Guevara cu conducători cubanezi l-au făcut pe acesta să-și

părăsească un refugiu sigur și să-și caute alinarea într-o teribilă luptă de junglă;

- China nu a tratat cu respect aspirațiile spre independență ale Tibetului, unul din marile centre spirituale ale globului, cu numeroase mănăstiri budiste de renume, mari maiștri spirituali și care a dat pe Dalai Lama, considerat drept principalul personaj al planetei. Prin tratarea arbitrară a acestui imens potențial de spiritualitate al Terrei, au avut parte de o reacție adversă de proporții: proteste în întreaga lume; boicotarea parcursului flacărei olimpice și cele mai grave fenomene naturale extrem de distructive: zăpadă de 7–11 m, inundații catastrofale; cutremur de 7,9 pe scara Richter și replici devastatoare soldate cu peste 100 de mii de morți și dispăruți. O lecție pentru întreaga omenire este acea a tratării cu condescendență și cu respect a tuturor formelor și manifestărilor de spiritualitate de pe glob.

3. Dacă analizăm formele de manifestare ale semnelor divine ne putem referi la următoarele:

- Coincidențele aparent stranii
- Hazardul în răsturnări de situații grave
- Apariții și reapariții de personaje.

Dar să examinăm câteva aspecte privind modul cum au acționat astfel de semne divine de-a lungul veacurilor.

- Coincidențele înseamnă mutații/translări în spațiu și timp a unor fenomene, procese sau personaje, care adesea apar drept stranii pentru cei neinițiați. Astfel:
 - În timpul luptelor împăratului Constantin cel Mare cu Maxențiu, apariția semnului crucii pe bolta cerească, cu specificarea că „prin acest semn vei învinge” a contribuit la convertirea împăratului și apoi la recunoașterea creștinismului ca religie de stat.
 - Alte coincidențe considerate miraculoase sunt legate de apariția unor oameni „providențiali” atunci când situația o cere. În acest sens, am putea menționa rolul jucat în istorie, de personaje, precum: Carol cel Mare pentru a face față expansiunii arabe; Napoleon I pentru a tempera excesele unora din revoluționarii francezii;

Petru I pentru modernizarea Rusiei; kaiserul Wilhelm și Bismark în procesul unificării germane; George Washington, Thomas Jefersson; Benjamin Franklin și generalul Lafayette pentru realizarea idealurilor de independență americană., iar Abraham Lincoln pentru abolirea sclaviei în SUA.

Din punct de vedere spiritual, mesagerii semnelor divine sunt personaje care dețin vaste puteri în acest sens, însoțite de o încărcătură deosebită contemplativă, magnetică, de hipnoză, radiesteziă etc. Dintre mesagerii voinței divine subliniem activitatea sfinților, apostolilor, a marilor maștri spirituali, care au consolidat și orientat învățăturile transmise de religiile și credințele existente și practicate pe glob.

Tot printre coincidențe, reamintim și întâmplări după o perioadă (să zicem un secol), care afectează personaje istorice, în aceeași manieră, deci existând o similitudine în timp. În acest sens, este semnificativă paralela dintre celebri președinți americani Abraham Lincoln, cel ce a abolit sclavia și John F. Kennedy, care a dat o viziune modernă țării. Dar să analizăm datele acestei coincidențe negative prezentate în tabelul următor.

În aceste cazuri, mesajul divin subliniază că prin întreruperea violentă a vieții celor doi președinți nu poate fi întrerupt procesul obiectiv de căutare a unei identități mai bune pentru populație ceea ce adesea presupune jertfa unor persoane proeminente.

Dacă Gaston Leroux definea coincidențele drept cel mai mare dușman al adevărului, putem reliefa că în ciuda acestei aparente, coincidențele sunt cele care permit deslușirea adevărului. În acest sens menționăm importanța unor coincidențe fericite (pozitive), cum a fost propunerea regelui Ludovic al II-lea făcută artistului Richard Wagner, de a contribui la finanțarea creației sale muzicale. Aceasta se întâmplă într-un moment critic pentru artist, care acuza lipsa mijloacelor financiare, era în certuri cu soția și existau mari incertitudini privind viitorul operei sale. Ca urmare a coincidenței relatate, regele a sprijinit financiar pe artist, a cărui viață s-a relansat și ulterior a împlinit visul acestuia și a construit Beyrouth-ul.

Abraham Lincoln

- ales în Congres în anul - 1846
- ales președinte în - 1860
- asasinat sub privirile soției, cu un glonț în cap - vineri
- soția și-a pierdut copilul în timp ce locuia la Casa Albă
- criminalul (John Wilkes Booth) a scăpat dintr-un teatru și a fost găsit într-un antrepozit
- criminalul a fost asasinat înainte de proces
- succesorul președintelui, Andrew Johnson s-a născut în 1808
- în săptămâna dinaintea uciderii a fost în vacanță la Monroe (Maryland)
- a fost împușcat la teatru Ford.

- Hazardul este rodul norocului sau întâmplării, fenomene ce sunt doar aparent arbitrare, ele având însă o conotație mult mai profundă.

Printre momentele unde a intervenit hazardul menționăm răsturnări de situații grave, cum ar fi:

- Salvarea într-o situație limită a țarului Petru I, în campania din Moldova, când era să fie luat prizonier de către turci;
- Complotul eșuat al Măștii de Fier, frațele lui Ludovic al XIV, din cauza unei neglijențe a conjurațiilor în Elveția;
- Soluționarea la limită (în ultimă instanță) a crizei rachetelor nucleare din Cuba.

În acest proces al evitării unor situații periculoase, contează capacitatea de recepție a unor semne divine și acționarea în consecință.

- Un mister răzbate cu un larg suflu, în situațiile de dispariții, apariții și reapariții a unor personaje ciudate, purtătoare a unor mesaje divine diferite. Așa a fost cazul cu:
 - Retragerea subită la mănăstire a celui ce a fost Carol Quintul;
 - Dispariția de pe scena politică din Rusia țarului Alexandru I, învingător al lui Napoleon la Berezina, despre care au circulat relatări că ar fi fost văzut în India, Palestina, la mănăstirea Athos, în Siberia;

John F. Kennedy

- peste un secol în - 1946
- peste un secol - 1960
- asasinat vineri
- idem
- criminalul (Lee Harvey Oswald) a scăpat dintr-un antrepozit și a fost găsit într-un teatru
- idem
- succesorul se numea Lyndon Johnson (nume tot de 13 litere) - 1908
- săptămâna dinaintea uciderii s-a întâlnit cu Monroe Marilyn
- împușcat într-o mașină marca Ford.

- Repetatele apariții la distanță în timp și spațiu ale lui Cagliostro și ale contelei de Saint Germain;
- Apariția misterioasă la Balcic, unde regina Maria își avea castelul, a celebrului „marele alb”, personaj enigmatic prin viața și acțiunile sale.

4. De o largă relevanță pentru unele personaje pozitive ale istoriei este faptul că acestea au recepționat și aplicat adecvat semnalele divine, respectiv „au auzit chemarea” așa cum se spune în popor. Acesta este cazul pentru cei ce au descoperit anumite fenomene și procese noi, domenii încă neexploatate sau conexiuni nesemnificate.

Printre cei mai reprezentativi descoperitori ținem să-i remarcăm pe cei din domeniul științific, din domeniul artistic, pe descoperitorii unor noi reperi geografice sau pe cei care s-au lansat în cosmos și astfel s-au convins în direct de măreția Creației divine. În același timp, în categoria celor ce introspectează noi fațete ale sufletului și personalității umane se situează și marii maeștri spirituali, adevărați lideri de opinie pentru a investiga unele din tainele divinității.

5. Pe parcursul timpului, pe calea semnelor divine s-a realizat și acțiunea de răsplată sau pedeapsă pe care Creatorul o transmite omenirii.

În ceea ce privește răsplata divină, aceasta a presupus acordarea unor oameni de puteri mult peste cele de nivel mediu, nor-

mal, cum a fost cazul cu Homer, Demostene, Democrit, Pythagora, Fidias, Alexandru Machedon, Caius Iulius Cezar, Octavian August, Hannibal, Constantin cel Mare, Rembrant, Michelangelo Buonarotti, Rafael, Leonardo da Vinci, Napoleon I, Newton, Einstein ș.a. Prin talentul sau abilitățile deosebite ale acestor personaje s-a considerat că ei dețin puteri sau secrete de natură transcendențială, comparabile cu unele deținute de alte civilizații mai evolute decât cea pământeană.

De răsplată divină au beneficiat conducătorii unor state, casele domnitoare, mari conducători de oști și unii politicieni cărora li s-a încredințat misiunea de a conduce importante comunități umane, lucru care nu întotdeauna l-au îndeplinit în mod corespunzător și atunci adesea au simțit și rigurile pedepsei divine.

Dar să exemplificăm cu pedepse care s-au abătut asupra unor personaje istorice pentru un comportament neadecvat și încălcarea de norme divine:

- țarul Petru cel Mare a murit grav bolnav, căci deși a fost predestinat pentru înfăptuirea mărețe, s-a complăcut în a înfăptui multe lucruri negative: își lasă soția pentru amantă și o obligă a se călugări; își bate, înjură și apoi ucide fiul, pe țareviciul Alexei; omoară peste 100 de oșteni streliți; se ceartă și e nemilos cu Biserica;
- pedeapsa divină se poate manifesta și prin boală, alterarea simțurilor, nebunie sau paranoia transmisă unor conducători sau regi având atitudini dictatoriale. În această situație se poate menționa:
 - nebunia împăratului roman Caligula, tiran crud și nemilos, dornic a se răzbuna pe senatorii ce-i umiliseră familia;
 - nebunia Elisabetei I-a a Rusiei, autocrată crudă și intolerantă, a cărei degenerescență se referea la îmbrăcăminte (15000 de toalete și 5000 perechi pantofi) la faptul că era alcoolică și la un șir nesfârșit de amanți, nebunie care va fi continuată cu brio și de urmașii sa, împărăteasa Ecaterina a II-a, nimfomană, isterică și practicantă a aberațiilor sexuale;

- blestemul faraonilor a condus la decesul acelor ce au încercat să profaneze mormintele lor;
- blestemul care a privit familiile regale Wittelsbachilor (1180 - 1918) și imperiale a Hasburgilor și care s-a manifestat prin halucinații neurastenice, nebunie, sinucideri, mezalianțe, abandon, boală ce aduce suferință; pentru casa domnitoare a Franței (dinastia de Valoi) a existat teribilul blestem al Templierilor; o soartă similară a avut familia țarilor Romanovi din Rusia, care a fost blestemată la moartea sa de călugărul Rasputin, și a fost executată la Ecaterienburg de către bolșevici;
- regii Ludovic al XVI-lea al Franței și Petru al III-lea al Rusiei au plătit pentru degenerarea lor prin îmbolnăvirea cu fimoză (boală care le provoca dureri mari la contactul sexual), la care pentru Petru se adăuga variola, bulimia sexuală, alcoolismul;
- contesa Maria Larisch, care a mijlocit unele legături vinovate între persoane de sânge regal, inclusiv arhiducele Rudolf și baroneasa Maria Vetsera, soldată cu tragedia morții lor de la Mayerling, va suferi de o gravă depresie, în urma sinuciderii fiului său, asupra căruia apăsa fapta mamei sale;
- cazuri mai recente de nebunie a puterii și paranoia sunt numeroase, dar vom cita numai pe Hitler, Stalin, Sadam Hussein, Idi Amin, Mobutu, Ceaușescu, toți suferind de numeroase boli pe parcursul vieții, încheiată cu un sfârșit tragic.

În ceea ce-l privește pe Napoleon Bonaparte, acesta a fost avertizat în anumite momente cruciale, înaintea unor bătălii pierdute, prin intensificarea durerilor de stomac, dar nu a luat în considerare mesajul transmis. De asemenea, și în campania din Egipt, la începutul carierei sale Napoleon a primit unele semne divine pe care a refuzat să le înțeleagă pe deplin, deoarece distrugerea flotei franceze de către Nelson la Abukir, decimarea armatei în lupte și boli, dificultatea sau eșuarea asediului unor fortărețe, precum și întoarcerea precipitată, pe furiș, în Franța, fără a-și anunța succe-

sorul, pe generalul Kleber, cu o navă singulară ce putea fi oricând capturată de englezi, stăpânii Mediteranei, trebuiau să-l facă pe viitorul împărat mai prudent în alegerea căilor evoluției sale viitoare.

De pedeapsa divină au avut parte marii tirani ai contemporaneității: Lenin, autor a numeroase masacre (inclusiv asupra familiei țarului) a murit otrăvit; Troțki a fost asasinat în Mexic; Stalin, care a condus colectivizarea forțată și înfometarea Ucrainei și a altor regiuni bogate, a reprimat cu cruzime mișcările naționale, a înființat lagărele de exterminare în masă și gulagurile, a decimat elita ofițerilor ruși și a intelectualilor, a fost asasinat în vila sa (dacha), unde ducea un trai izolat de lume, de guzgan, părăsit de apropiați; în același timp Hitler autorul a numeroase agresiuni, a decimării unor populații și al holocaustului s-a sinucis într-un acces de nebunie, după ce pierduse totul.

În toate aceste situații, pedeapsa divină a venit mai târziu, pentru a se arăta omenirii cât de absurdă și periculoasă este calea urmată, despre necesitatea de a se îndrepta (corecta) în tot ceea ce face și de a apuca să se perfecționeze spiritual, promovând ideile de pace, respect pentru semeni și iubire. Astfel s-ar putea realiza și cea de-a treia cerință a revoluționarilor francezi „fraternitate”, cuvânt cu o puternică semnificație spirituală, dar netradus în practică niciodată.

6. Recepționarea unor semnale divine și acționarea în consecință, în unele domenii esențiale, astfel:

a) aprecierea reală a situației, clarviziunea privind viitorul, a făcut ca unele personaje să joace un rol de prim rang în istorie. Să luăm doar un singur exemplu, al împăratului Napoleon și să facem remarca, precum că în momentele când ambiții personale, interese de familie sau stări de boală i-au orbit judecata, a adoptat decizii incorecte și a avut de suportat consecințele. De altfel, există și dictonul potrivit căruia „totul în lume se plătește”, deci a nu lua în considerare semnele cosmice primite de la banca de date universală și a plasa ca priorități niște cerințe lumești, înseamnă că acțiunile vor fi sortite eșecului și poate unui fiasco dacă este vorba de interese majore;

b) interferența cu alte personaje și capacitatea de a atrage sau de a renunța la anumite personaje din anturaj, inclusiv membri ai familiei, folosind în acest scop legarea de anumite interese.

În acest context reliefăm că longevitatea lui Martin Borman, secretarul lui Hitler, s-a datorat faptului că evaluând greșelile lui Hitler și anticipând sfârșitul acestuia și-a pregătit fuga din Berlin, iar ulterior în America de Sud a avut intuiția de a se îndepărta de anturajul nazist.

c) depistarea și anihilarea celor ce au talentul de a răspândi falsuri „fumigene” privind trecutul, funcțiile, abilitățile, astfel încât să-i facă pe alții să nu poată distinge adevăratele mesaje cosmice. În acest sens este cunoscută diversiunea lui Stalin care lăsa noaptea ferestrele luminate la Kremlin, iar populația credea că lucrează pentru binele poporului, deși el se odihnea la vila sa.

În analiza pe care o facem trebuie să avem în vedere faptul că istoria a mascat unele evenimente sau le-a modificat. Astfel au apărut falsele relatări pentru a servi intereselor unor personalități, cum ar fi legenda că împăratul Napoleon Bonaparte ar fi descendent al Măștii de Fier, presupus frate al lui Ludovic al XIV-lea, îndepărtat și ostracizat de acesta.

Printre metodele folosite pentru a „falsifica istoria” reliefăm și următoarele: elaborarea de variante fanteziste; practica intrigilor de curte; secretomania, reprezentată și de sistemul de a vorbi și comunica cifrat la anumite curți regale; depersonificarea prin dispariția unor persoane, practicarea de nume false, supravegherea excesivă pe parcursul transportului sau a detenției lor; condamnarea fără proces și în secret.

d) conturarea unei personalități puternice, ca urmare a unor cunoștințe diverse (tehnice, economice, limbi străine), a carismei personale și a înclinației spre diplomație și capacitate de a conduce un dialog dificil;

e) a da dovadă de talent managerial, manifestat printr-o bună organizare, găsirea celor mai eficiente soluții de adaptare la mutațiile economico-sociale ce intervin și identificarea rapidă a celei mai bune de-

cizii, fundamentate pe realități economico-sociale, care să ia în considerare motivații raționale, dar și sentimentale. Problematika este legată și de talentul de a găsi managerial un sistem de protecție politic, financiar și social;

- f) aprecierea corectă a adversarului face posibilă o confruntare realistă cu acesta. Astfel, Frunze și mareșalul Tukacevski pe lângă propria vină în orientarea comunistă a țării, nu au apreciat corect pericolul reprezentat de perfidul adversar, Stalin, răspopitul georgian și au plătit tragic pentru aceasta;
- g) în evoluția unui personaj este definitorie plasarea față de o conspirație sau de unele secrete păstrate cu strășnicie și pentru a căror apărare se produc atentate, trădări sau dispariții misterioase;
- h) Unele din personajele istorice au încercat „să-și depășească limitele” date de structura lor genetică, de moștenirea unor calități și de înzestrarea cu anumite capacități, abilități sau talente, pe care le-au primit de la Divinitate și le-au fost semnalate de aceasta. Dar încercarea de a-l imita pe Prometeu și de a forța atingerea unor obiective care depășesc posibilitățile pe care le are respectiva persoană și misiunea terestră pe care urmează să o îndeplinească acesta, nu se vor solda decât lamentabil, prin eșecuri sau distrugere, mai ales atunci când țelurile urmărite sunt individualiste, egoiste sau contrare a binelui umanității.

În această privință sunt semnificative crimele efectuate pentru a masca conspirația din Dallas, care a dus la asasinarea președintelui John F. Kennedy; dispariția misterioasă a lui Rudolf Diesel, inventatorul unui motor atât de performant și de dorit de marina germană, în fine moartea arhiduceului Rudolf, vinovat de conspirație contra tatălui său, împăratul Franz-Iosif, de cruzimea arătată la vânătoare și de divulgare a secretelor unei secte masonice.

7. Din toate prezentările anterioare anterioare rezultă faptul că întotdeauna căile Domnului sunt necunoscute.

Dar există un important *totuși*, care înseamnă că prin cunoașterea legilor celeste (divine), a principiilor și logicii după care

s-au desfășurat anumite fenomene și procese în trecut, precum și pornind de la precondiția de a fi puternic ancorați în spiritualitate, există posibilitatea ca Domnul să ne înlesnească prilejul de a ne apropia de codul semnelor divine, pentru a putea interpreta unde din marile enigme ale istoriei.

În acest proces trebuie să luăm în considerare câteva judecăți, printre care și acelea privind:

- faptul că nimeni nu cunoaște adevărul, iar uneori aflarea adevărului e mai cumplită decât neaflarea sa;
- falsificarea istoriei, pentru ca în contemporaneitate să nu se cunoască adevăratele conexiuni ale omului în cosmos și modul în care se primesc semnale de la banca de date universală;
- dacă oamenii zboară prea sus, fără a avea un suport spiritual adecvat, forța hazardului va face să li se taie aripile;
- omul cu adevărat mare este potrivit mesajului divin, umil în fundul sufletului său, căci fondul său spiritual îl face să aprecieze pacea, respectul pentru semenii și să reverse o iubire necondiționată asupra tuturor viețuitoarelor și biosferei.

Divinitatea și asigurarea echilibrului forțelor ce acționează asupra Terrei

În procesul Creației, Domnul a dat naștere la cele văzute și nevăzute și a stabilit „regulile jocului” după care să se desfășoare activitatea pe Terra, în prim plan situându-se cerințele de ordin spiritual, singurele în măsură de a asigura împlinirea omului:

- în realizarea aspirațiilor spirituale ale omului, ele pot fi intersectate de forțe potrivnice, ce se manifestă sub forma îndoielii, tentației cu avantaje materiale efemere sau atracției de a săvârși răul sub cele mai variate forme (furt, agresiunea semenului, viol, crimă);
- dacă omul nu-și respectă îndatoririle sale stabilite prin Codul de comportare Divin, va fi penalizat potrivit principiului karmei pentru toate faptele sale rele, negative în trăirile sale repetate;

- în mecanica evoluției Terrei ca un corp din ansamblul Cosmosului, echilibrul va fi asigurat prin Harul Divin sub multiple forme:
 - pentru asigurarea echilibrului, Divinitatea va urmări realizarea unei ponderi între cele patru mari forțe care modelează evoluția pe Terra: Cosmosul (inclusiv civilizații extraterestre din alte galaxii); Biosfera (totalitatea viețuitoarelor, mineralele, pământ, ape), Forțele Naturii (care imprimă mișcări de amploare, dramatice de natură seismică, furtuni, uragane, valuri marine), precum și Societatea Umană (diferențiată pe rase, continente, grad de civilizație). Iată de altfel o reprezentare a interacțiunii acestor forțe, din schema alăturată;
 - integrarea globului în spațiul cosmic, potrivit unor reguli științific elaborate, care să evite ciocnirea cu alte corpuri cerești, inclusiv prin acțiunea unor radiații protectoare;
 - dimensiunea fenomenelor naturale de pe glob la valori care să evite un cataclism, prin existența unor forțe care să acționeze alternativ și prin semnale care să tempereze unele excese distructive ale oamenilor;
 - urmărirea gradului de reînnoire spirituală al oamenilor care sunt recompensați pentru trăirile pozitive din cadrul ciclurilor karmei, iar pentru cei refractari la procesul de creștere a gradului de spiritualitate se impun reluări în activitatea de perfecționare spirituală și după numeroase trăiri karmice ratate, practic infinite ca număr până la atingerea perfecțiunii, urmată apoi de reevaluarea în cadrul Judecății de apoi;
- deși Divinitatea nu influențează direct evoluția omenirii unde aceștia dețin liberul arbitru, atunci când locuitorii Terrei pe plan spiritual solicită ajutor prin orientarea acțiunilor lor, inclusiv prin renunțarea la prerogativele deținute prin independența dăruită și atunci când pericole grave amenință omenirea, Divinitatea intensifică semnalele transmise prin utilizarea unor mesageri speciali,

pentru a realiza o spiritualitate ridicată. În procesul de trăiri succesive ale oamenilor influențate de principiul karmei, factorii care vor determina o creștere a spiritualității la nivelul globului sunt:

- sporirea ponderii persoanelor, care în trăirile lor evoluează pozitiv și au în viață un comportament adecvat;
- creșterea influenței lor asupra contemporanilor și afirmarea lor ca lideri de opinie și conducători;
- impunerea în viața de pe planetă a unui climat în care să nu mai fie posibilă exteriorizarea unor fapte malefice, răutăți și aberații politice, economice, sociale sau sexuale;
- modificări în structura corpului omenesc, care să fie favorabile înlăturării unor excese și stabilizării în acțiunile întreprinse;
- presiunea care apasă asupra omenirii, efectuată de componentele biosferei care solicită tot mai mult asigurarea unui echilibru, de intensificarea unor cataclisme, precum și de semnalele primite din cosmos și de la extraterestri, influențe care toate solicită o altfel de gestionare a planetei, pe alte coordonate și luând în considerare tot mai mult divinitatea, prin ridicarea gradului de spiritualitate.

Bibliografie selectivă

1. Castillon, J.C., *Stăpânii lumii, o istorie a conspirațiilor*, Editura Nemira, București, 2007
2. Drîmba, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1984
3. Martin, H.P., Schumann H., *Capcana globalizării*, Editura Economică, București, 1999
4. Michelet, Jules, *Franța sub Napoleon*, Editura Saeculum vizual, București, 2007
5. Pedrero, Miguel, *Corupția marilor puteri. Strategii și minciuni în politica mondială*, Litera Internațional, București, 2008
6. Rahner, Karl, *Tratat fundamental despre credință*, Galaxia Gutenberg, București, 2005
7. Raquin, Bernard, *Marile manipulări din epoca modernă*, Pro Editură și Tipografie, București, 2007
8. Ray, Dennis, *Mistere și fenomene stranii*, Editura Daksha, București, 2008
9. Ștefănescu, Paul, *Enigme ale istoriei universale*, Vol. I și II, Editura Vestala, București, 2003.

Virgil TĂNASE

Literatura nu se concepe ci se săvârșește



Pe la începutul toamnei mi s-a cerut să particip cu o proză inedită la un volum colectiv a cărui menire n-am înțeles-o prea bine. Din motive diverse, mi-am călcat pe inimă și am promis un text deși știam foarte bine că timpul e scurt. Scurt nu din punctul de vedere al celor zece-cinsprezece pagini care mi se cer, și pe care, în calitate de cronicar, le scriu uneori săptămânal. Scurt, în schimb, pentru un text de proză care, în ceea ce mă privește, se scrie greu și cere un lung răgaz în care arunc la coș nenumărate variante înainte de-a găsi, în cele din urmă, firul care mă poate duce undeva. E felul meu de a gândi : scriind. Nu imaginez nimic altfel decât așternând pe hârtie maldăre de cuvinte, o dovadă mai mult că, în ceea ce mă privește, literatura nu se concepe ci se săvârșește ; o bună bucată de vreme după ce am început să lucrez la o proză scrută sau la un roman, nu știu nimic despre ce voi scrie și descopăr subiectul, dacă pot să mă exprim așa, pe măsură ce-l scriu.

Am, e adevărat, un punct de plecare, arbitrar, firește : o situație, o sintagmă, o replică, cărora încerc să le adaug pe pipăite altele așa cum un compozitor, după ce a stârnit o notă apăsând o clapă a pianului, încearcă să alcătuiască o melodie revenind de fiecare dată, după ce-a atins alte câteva, nemulțumit, la cea dintâi ca s-o ia de la capăt. E un exercițiu primejdios, știu, și de fapt sfătuiesc pe cei care vin uneori să-mi ceară părerea, să persevereze înainte de-a rupe paginile pe care le-au scris, adesea neîndemânatece, stupide, la fel de neputincioase să va apere de ploaie și de vânt ca planul, pe hârtie, al unei case. Cel care scrie literatură – și, mi se pare, lucrurile stau aidoma pentru toți, începători și meseriași –

trebuie, ca-n basmele unde eroul e pus la încercare, să depășească mai întâi repulsia pe care i-o provoacă primele pagini ale unui nou text. Este condiția ca să descoperi, poate, după un urcuș mai mult sau mai puțin lung, mai mult sau mai puțin anevoios, o deschidere de unde poți privi în vale și găsi sensul alcătuirilor care de-abia acum se oferă ochiului. De-abia acum, mulțumită efortului fără sens pe care l-ai făcut, datorită ascensiunii care s-a săvârșit fără cărare – cărările duc întotdeauna spre puncte deja cunoscute, exploatare, epuizate -, prin harul unei încăpățănări care putea părea stupidă (și care rămâne stupidă pentru cei care n-au avut tăria să urce orbește până la locul miraculos de unde peisajul se dezvăluie), de-abia acum poți înțelege noima acestui crâmpiei de lume care se ivește, pe neașteptate, înapoia ta ; de-abia acum descoperi sensul acestui ciob de viață, rostul acestei frânturi încă nedescoperită, sau încă nespūsă, pe care te vei strădui să o oferi unui cititor care-și petrece viața prins de alte îndeletniciri, altminteri utile.

De multe zile înșir anapoda fraze, care uneori se leagă, altele nu, care sună stupid și fals, arunc conștiincios semințe așteptând ca, din întâmplare, poate, una să cadă pe un câmp rodnic.

Aceasta etapă a scrierii este dificilă, descurajantă întrucât te întrebi mereu dacă mai poți scrie, dacă izvorul scrierii n-a secăt, dacă scrierea în sine mai are un rost. Numai experiența unor asemenea momente încununate, totuși, în cele din urmă de un text acceptabil, ne ferește în parte de disperare și autodistrugere.

Și nu mă pot împiedica să corectez o idee foarte răspândită, întărită de Eminescu,

printre alții, anume că e ușor a scrie când nu ai nimic a spune. Din contră, când sâmburul literar vine dintr-altă parte, când ai o lecție de dat sau un eveniment de povestit, când iei deci haina profesorului sau a istoricului (ca să nu spun a propagandistului sau a jurnalistului), scrisul e o îndeletnicire plăcută, odihnitoare, care nu cere decât un efort aproape fizic, aidoma celui pe care-l face tâmplarul când construiește o masă. Firește, marii scriitori, convinși că fac dulgherie, lasă să treacă prin ei, neștiută lor, literatura. Tolstoi vrând să scrie un roman didactic care să facă elogiul « vieții adevărate » pe care o descoperă eroii săi Kitty și Levin, e depășit de fapte și cartea sa devine *Ana Karenina*; iar Balzac, cel care în *Comedia umană* își încorsetează eroii pentru a-i supune logicii zoologice a lui Geoffroy de Saint-Hilaire, este genial prin calitățile care se dezvăluie îndeosebi (spre disperarea profesorilor) în *Les Contes drolatiques*, unde nu mai sunt zăgazuri, unde cosmosul se încropește din nimic.

Atunci, de ce să ne mai ascundem după deget ? De ce să ne ferim de literatură, de ce să ne rușinăm de ea, ascunzând-o când sub straie de idee socială, când sub cele ale aventurii polițiste ? Încerc, în ceea ce mă privește, să scriu înlăturând din plecare tot ce ași avea a spune și, credeți-mă, e foarte greu. Aceasta literatură e un simptom așa cum visele, ireale din punctul de vedere al celui care le compară cu realul, sunt o manifestare indiscutabilă a realității noastre psihice. Cel care se preocupă de lumea împrejmuitoare, n-are ce face cu aceste alcătuiți aberante unde vii și morții se amestecă, corăbiile zboară și noi înșine suntem pierduți în clădiri cu pereți de parfum și ferestre care se deschid spre o muzică încă nescrisă ; și putem pune la îndoială îndeletnicirea celor care încearcă să găsească în aceste vise semnele unui viitor improbabil. În schimb, cel care se apropie de aceste vise pe care le-am visat, care sunt reale pentru că le-am visat, reale nu în conținutul ci în existența lor !..., cel care se apropie de ele așa cum medicul constată febra, roșeața, punctele dureroase..., cel care are aplecare către misterul existenței noastre lăuntrice, acesta va



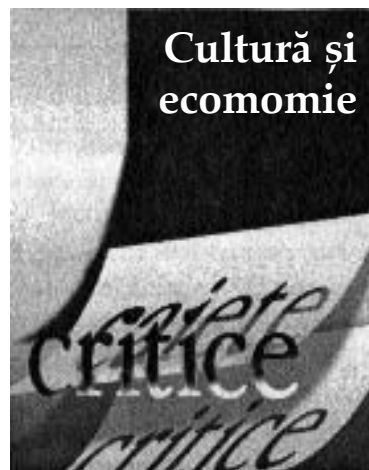
găsi în făptura ireală a viselor noastre reale semne în măsură să-i ațâțe curiozitatea, să-i deștepte senzații inedite, să trezească, în el semințe de care nu avea știință și care dintr-o dată, poate numai tranzitoriu, dau muguri de doliu sau bucurie, înfloresc miraculos răspândind mirosul de lapte afumat din vremea când, în copilărie, venit direct de la vacă, mama îl mai uita pe foc, etc.

Scrisul devine o îndeletnicire foarte anevoioasă când scriitorul nu se consideră un conducător de oști purtând un stindard în spatele căruia cititorii ar trebui să galopeze către un viitor de aur, scrisul devine o continuă criză de nervi când scriitorul n-are nimic de spus și nu vrea decât să deștepte în cititor, printr-un fenomen de rezonanță, clinchetul unor zămisliri despre care acesta habar n-avea că-i alcătuiesc sufletul.

Povestirea mea – *Zi de grevă* – s-a înghețat și numai Dumnezeu știe despre ce este vorba în acest text unde se amestecă peisaje de iarnă și războiul dintre Normanzi și Saxoni, un itinerar printr-un oraș blocat de grevă și întâlnirea cu o studentă de la secția de textile a Institutului de artă.

Maria
MOLDOVEANU

Economia artelor (II)



Abstract

On the economy of arts. Several aspects of the art market are presented in the article, taking into consideration the way in which art is evaluated and commercialized throughout the world.

Cercetarea pieței. Relevanța unor studii empirice

Numeroase aspecte ale pieței artelor au fost studiate în contextul anchetelor destinate *participării la cultură* a indivizilor și a grupurilor sociale. În multe țări europene, aceste anchete au o tradiție îndelungată. În Olanda, de pildă, după sondajele inițiate în anii '50 asupra timpului liber, s-a trecut la cercetarea complexă a unor practici culturale ca: lectura, vizitarea muzeelor, frecventarea teatrului, a concertelor, participarea la formații artistice de amatori, expunerea la emisiuni tv ș.a.

Studiile recente despre participarea la cultură abordează, cu predilecție, patru zone tematice:

- frecventarea instituțiilor culturale;
- activitățile artistice;
- colecționarea operelor de artă;
- urmărirea programelor artistice difuzate prin mass-media.

Problematica tradițională a sondajelor realizate pe eșantioane reprezentative este completată cu studii aprofundate pe teme de maxim interes pentru zilele noastre, și anume: utilizarea video și a computerelor, frecventarea muzicii înregistrate pe CD-uri, consum de cultură pe internet ș.a.

De regulă, anchetele pe tema participării culturale utilizează aceeași tehnică de înregistrare: subiecții sunt solicitați să aleagă dintr-o listă alcătuită de cercetători, cu

activitățile culturale pe care le practică într-o anumită perioadă de timp (3, 6 sau 12 luni).

Activitățile selectate pentru a fi incluse în chestionare exprimă mentalitatea cercetătorilor, concepția lor despre noțiunile-cheie (e.g., cultură, artă, produse culturale, evenimente artistice etc.), dar și viziunea practicienilor – artiști, manageri, producători - asupra creației, producției, difuzării și promovării culturii. În egală măsură, acești itemi ilustrează practicile "la modă" și stilurile de viață caracteristice unei societăți.

Gilles Pronovost, profesor la Universitatea din Québec, constata că primele sondaje asupra participării culturale vizau mai ales practicile subsumate conceptului de "cultură savantă" (sau "cultură înaltă").

Atât cercetările întreprinse în SUA în anii '60-'70, cât și anchetele din acel timp ale francezilor și canadienilor vizau domenii ale consumului cultural/de artă, cum sunt: frecventarea spectacolelor de teatru, operă, balet, vizitarea muzeelor și a galeriilor de artă, ascultarea muzicii clasice ș.a.

După schimbările sociale care au avut loc în diverse țări, câmpul investigațiilor s-a dezvoltat și, implicit, s-a diversificat tipologia consumatorilor de artă. Chestionarele sociologice au început să includă întrebări despre vizionarea concertelor pe DVD-uri, receptarea culturii pe internet, vizitarea muzeelor virtuale etc. Domeniile devenite clasice au fost completate treptat cu practici

culturale "populare" ce se referă la muzica pop și dance, la teatrul underground, dar și la arta de amatori expusă în târguri și expoziții.

După cum relevă o anchetă realizată în anul 1999 în rândul populației olandeze, piața culturii populare - definite de componentele menționate mai sus - depășea semnificativ numărul consumatorilor care frecventau cultura tradițională ("savantă").

Cercetările de teren au relevat diferențe semnificative între participarea la cultură a tinerilor și participarea celor vârstnici.

Diferențele dintre cele două grupări demografice sunt explicate prin trăsăturile specifice vârstei, prin modul de viață al indivizilor, incluzând munca, familia, timpul liber ș.a., dar și prin schimbarea idealurilor asumate de cele două categorii.

După cum constată cercetătorii olandezi De Haan și Knulst, "...generațiile care au crescut în anii '70 și mai târziu sunt programate diferit față de generațiile anterioare și această programare le împiedică să-și dezvolte aptitudinile cerute de cultura tradițională".

De-a lungul vieții, oamenii "rămân loiali formelor de cultură și mediilor cu care s-au obișnuit în tinerețe". În acest sens, tinerii născuți în jurul anului 1960 sunt mai puțin interesați de cultura tradițională. Pentru ei, canonul cultural al părinților și-a diminuat influența, "idealul omului cultivat" și-a pierdut mult din semnificație, tinerii având un cuvânt greu de spus despre propria lor educație (Vladimir Bina). Succesul unor formații de muzică pop (Beatles, Rolling Stones) i-a încurajat să-și găsească propriul drum și să accepte tot mai puțin idealurile estetice ale părinților. Tinerii din zilele noastre sunt mai receptivi la noile forme de artă și la noile media, în comparație cu practicile tradiționale, preferând lecturilor clasice, muzicii simfonice și canalelor publice de televiziune, muzica pop-rock, emisiunile televiziunilor comerciale și internetul - în forma e-mail-ului și a grupurilor chat (de discuții).

Totuși, noile genuri muzicale sunt frecventate și de persoane care aparțin generațiilor adulte (de peste 40 de ani). Datele

Tabelul 1

Participarea la activități culturale tradiționale

Nr. crt.	Tip de cultură	%
	Cultură tradițională "savantă"	40,0
1.	Teatre	24,0
2.	Teatru clasic	13,0
3.	Muzică clasică	15,0
4.	Concerte	13,0
5.	Operă, opereta	5,0
6.	Balet	3,0
7.	Pantomimă	1,0
8.	Muzee	33,0
9.	Galerii de artă	17,0
	Cultura populară	56,0
10.	Muzică pop, jazz, musicals	26,0
11.	Cabaret	13,0
12.	Cinema	49,0
13.	Cluburi de cinema	5,0

Preluare după Vladimir Bina, *Cultural participation in the Netherlands*. Québec. 2003.

furnizate de eurobarometru (28.08.2001-27.09.2001) atestă faptul că muzica pop-rock este ascultată de 55% dintre cetățenii celor 15 țări investigate, muzica ușoară - de 32%, folk-ul tradițional de 30%, în vreme ce doar 28% dintre ei ascultă muzică clasică.

Indiferent de genul preferat, peste 50% dintre subiecții investigați ascultă muzică în fiecare zi, atât la radio și televiziune, cât și pe casete, CD-uri și DVD-uri, ceea ce l-a făcut pe Michail Skaliotis să afirme că "muzica face parte din viața cotidiană a europenilor".

Din mai multe motive însă, prezența în sălile de concert este mult diminuată.

Solicitați să menționeze de câte ori în ultimele 12 luni au practicat cele 10 activități menționate în chestionar, subiecții eurobarometrului au consemnat că au mers la concert "mai rar" decât la muzee, expoziții și galerii de artă, dar "mai des" decât la spectacole de teatru, operă, balet. Mersul la cinema este, în opinia cercetătorilor, activitatea cea mai frecventată de către europeni, deși a merge de trei ori într-o instituție culturală nu înseamnă, în concepția noastră, a

fi un consumator constant al ofertei sale specifice.

Ordinea celorlalte necesități culturale stabilită pe baza scorurilor înregistrate, a fost următoarea:

Tabelul 2

**Activitățile culturale practicate de europeni
(în ordinea descrescândă a mențiunilor)**

Nr. crt.	Activități culturale
1.	Mersul la cinema
2.	Frecvențarea librăriilor și a bibliotecilor
3.	Vizitarea unor monumente
4.	Prezența la evenimente sportive
5.	Vizitarea muzeelor și a galeriilor de artă
6.	Participarea la concerte
7.	Frecvențarea teatrului
8.	Vizitarea muzeelor din alte țări
9.	Vizitarea șantierelor arheologice
10.	Vizionarea spectacolelor de balet

Opțiunile pentru anumite activități diferă în funcție de mai mulți factori, cum sunt: nivelul de pregătire (studii), facilitățile de deplasare în locurile unde se află așezămintele culturale, dotarea locuințelor cu echipamente de acces la cultură, obiceiurile de consum, mediul rural/urban în care trăiesc subiecții ș.a.

În anul 2004, IMAS a realizat un sondaj despre consumul cultural și aspirațiile culturale ale populației României în vârstă de peste 18 ani.

Sondajul a vizat domeniul cultural din zona de competență a managementului public, și anume:

- *lectura* - domenii preferate, obiceiul de a cumpăra cărți, frecvențarea bibliotecilor, motivația lecturii în bibliotecile publice ș.a.;
- *urmărirea spectacolelor* de teatru, operă, balet, dar și a concertelor simfonice; surse de informare asupra acestor manifestări;
- *mersul la cinema* – frecvență, genuri preferate, cheltuieli pentru cumpărarea biletelor;

- *frecvențarea muzeelor și a expozițiilor* (tendențe, media vizitelor, practici din ultimele 3 luni).

Răspunsurile au fost analizate în funcție de vârstă și sex, de nivelul veniturilor și statutul social al subiecților, de mediul (rural, urban) și tipul localității, de alți indicatori psihosociali.

Pentru a se identifica tendințele consumului, s-au luat ca termen de referință activitățile practicate în urmă cu trei ani, iar pentru imaginea actualizată a consumului cultural – practicile din ultimele 3 luni.

Prelucrarea rezultatelor a arătat că, în anul 2004 - 58,4% dintre subiecți mergeau "mai rar" la spectacolele artistice decât în urmă cu trei ani, o treime din eșantion "la fel de des" și numai 3,7% "mai des" în sensul că (i.e., în ultimele trei luni, merseseră de 3-5 sau de mai multe ori la spectacolele preferate).

Sondajul nu a vizat concertele live frecventate de subiecți, ceea ce ar fi permis compararea cu interesul europenilor față de anumite genuri muzicale, dar în categoria "spectacole" au fost incluse, alături de teatru, dans, balet, operetă, revistă, operă, musicals, și concerte simfonice.

În legătură cu *mersul la cinema*, se pot trage concluzii semnificative. Dacă în țările europene, investigate prin eurobarometru, această activitate ocupa primul loc între practicile culturale, sondajul IMAS relevă faptul că numai o treime dintre români și-a păstrat obiceiul de a frecventa cinemaul, cca două treimi au mers mai rar la cinema în 2004 decât în urmă cu trei ani, în vreme ce o zecime dintre subiecți nu agreează această activitate.

Procentele întrunite de genurile cinematografice cele mai frecventate nu relevă interesul populației pentru ceea ce desemnăm prin "arta filmului" sau "valorile autentice ale cinematografiei".

Dimpotrivă, opțiunile pentru "filmele polițiste", "filmele de aventuri", "filmele de dragoste" sau cele "de groază" exprimă mai degrabă distanța de la *arta filmului* (autentică/de valoare) la *produsele* industriei cinematografice, de la *filmul de artă*, definit de preeminența dimensiunii estetice, la cel



comercial, caracterizat prin "succes la public", cu toate implicațiile economice ale acestei sintagme.

Sondajul IMAS nu conține suficiente date despre consumul de artă expusă în muzee, expoziții și galerii. Subiecții au fost solicitați să răspundă de câte ori au vizitat aceste instituții în ultimii trei ani, fără a se menționa ce fel de muzee sau expoziții erau.

Pe ansamblu, procentele s-au apropiat de nivelurile înregistrate la celelalte activități: cca 10% dintre subiecți nu frecventează niciodată acest gen de instituții culturale, două treimi din eșantion au mers mai rar în muzee și expoziții în ultimii 3 ani și numai un procent foarte redus (2,2%) au rămas vizitatori fideli ai muzeelor și galeriilor de artă.

Dezinteresul nedisimulat pentru această practică culturală nu i-a împiedicat însă pe respondenți să susțină în număr mare că "statul ar trebui să cheltuiască mai mult" pentru: *expozițiile de artă plastică*, studiourile de creație cinematografică, școlile populare

de artă, ansamblurile de muzică folclorică și de dansuri populare.

Accesul la artă/consumul de bunuri și servicii artistice presupune, pe de o parte, receptarea artelor vizuale în contextul instituțiilor prezentate mai sus și frecventarea concertelor, a teatrului etc., iar pe de alta, realizarea unor activități de creație și exprimare artistică de către publicul artei.

Chestionarul eurobarometrului (2001) a inclus o serie de întrebări despre practicarea de către subiecți a unor activități artistice – cântatul la un instrument muzical, interpretare vocală, actorie, dans, creație plastică (pictură, sculptură, grafică), fotografie artistică, participare la realizarea unui film (în calitate de actor, regizor, scenarist, tehnician etc.).

Din acest punct de vedere, pe primele locuri s-au situat Suedia, Olanda, Finlanda, cu rate de participare de 78%, 71% și, respectiv, 63%, în vreme ce populația Irlandei (34%), Belgiei (32%) și a Portugaliei (21%) s-a implicat în măsură mult mai redusă în

Tabelul 3

Reprezentările subiecților despre
tipurile de activități culturale

Nr. crt.	Activități	Aprecieri		
		Sunt culturale	Sunt cultivante	Nu apreciază
1.	Activități artistice, organizate în instituții specializate	43,0	12,2	44,8
2.	Consumul de filme, concerte, spectacole de teatru	34,2	29,0	36,8
3.	Urmărirea emisiunilor culturale de radio și televiziune	28,3	30,1	41,6
4.	Leclura cărților și a revistelor culturale și de specialitate	25,4	61,9	12,7
5.	Producerea și difuzarea culturii prin demersuri specifice (edilare, programare, tv, expunere în spații consacrate etc.)	22,2	70,1	7,7
6.	Vizitarea muzeelor, a șantierelor arheologice, a galeriilor și expozițiilor	21,6	59,8	18,6
7.	Discuții în grupuri formale și între consumatorii de artă	16,7	14,0	69,3
8.	Alle activități	22,9	24,7	52,4

Cca o treime din eșantion a menționat "alte activități", pe care le-au exemplificat prin: dezbateri (participare la...), conferințe, lansări de cărți, turism cultural, utilizarea internetului, ascultarea casetelor și a CD-urilor muzicale etc.

activități de acest gen. Participarea la creația artistică, profesionistă sau de amatori, este, în concepția specialiștilor, o cale utilă spre "a te găsi pe tine însuși", "...fie că faci un pas înapoi și te uiți la tabloul pe care tocmai l-ai pictat, fie că ascuți muzică interpretată de tine". După Rudolf Arnheim, experiența este autorevelatoare, te ajută să-ți definești identitatea "într-un mod mult mai puternic decât simpla înțelegere intelectuală".

Influențele benefice ale creativității artistice asupra personalității umane demonstrează că implicarea populației în activități creative trebuie să-i preocupe nu numai pe administratorii instituțiilor de artă, ci și pe cercetătorii fenomenelor culturale.

În general, anchetele despre participarea culturală, ca și cercetarea consumului de artă cunosc anumite *limite* ce fac dificilă comparația între zone, țări, comunități. Pe lângă probleme metodologice cum sunt: alegerea subiecților, stabilirea categoriilor,

desemnarea itemilor ș.a., există și dificultăți legate de atitudinea respondenților sau de conceptele utilizate în chestionare. Uneori se înregistrează diferențe notabile între declarațiile subiecților și realitate, cum ar fi, de exemplu, diferența dintre practicile culturale menționate de respondenți și activitățile pe care le practică ei în mod real.

Este bine cunoscut faptul că oamenii au tendința să dea răspunsuri socialmente dezirabile, să supraestimeze participarea la anumite activități - considerate "nobile" - care îi pun în lumină favorabilă (e.g., frecventarea muzicii clasice, a expozițiilor de pictură etc.) și să subestimeze alte activități dezavuate de unii semeni ai lor (e.g., ascultarea manelelor, urmărirea serialelor, vizionarea filmelor de dragoste).

Răspunsurile nesincere se pot identifica incluzând în chestionar întrebări de control. Totodată, pe lângă chestionarele de anchetă, se pot folosi și alte tehnici și instrumente de

cercetare prin care să se înregistreze faptele (conduita) consumatorilor.

După cum sugera A. Toffler, omul care declară că îi place să citească, dar nu are timp "trebuie să fie judecat după faptele, nu după vorbele lui".

Uneori însă, nici faptele nu sunt edificatoare pentru evaluarea obiectivă a consumului cultural. Participarea directă la anumite evenimente nu este în sine dovada asimilării mesajelor și a valorilor artistice: "Cunosc persoane, scria Marya Mannes, care au asistat la concerte în fiecare săptămână din viața lor și spun că iubesc muzica, dar majoritatea dintre ei nu-l pot deosebi pe Bach de Haydn...".

Cercetătorii trebuie să ia în considerare și faptul că participarea culturală cunoaște diverse grade de implicare, situate între două atitudini opuse - activă și pasivă. De pildă, ascultarea unor emisiuni muzicale la radio poate fi o activitate bine motivată, susținută de atitudinea activă a consumatorilor, sau poate fi numai una de *ambianță* pentru alte activități. În acest sens, subiecții trebuie investigați nu numai în privința practicilor culturale celor mai frecventate de ei, ci și a *motivelor* care îi determină să participe la diverse activități.

O altă *limită* ce afectează acuratețea datelor din chestionare vizează *lipsa consensului* asupra accepțiunilor pe care le dau subiecții și/sau cercetătorii noțiunilor-cheie, cum sunt: activitate artistică, timp liber, artă naivă, servicii culturale, investiții în artă ș.a.m.d. Spre exemplu, *investițiile în artă* includ și sumele destinate achiziționării unei opere plastice (e.g., pictură, grafică etc.), și pe cele folosite pentru cumpărarea biletelor la concerte, la intrarea în muzee și expoziții sau la cumpărarea CD-urilor, a DVD-urilor etc.

Ca urmare, pentru a da răspunsuri pertinente la întrebarea "Ce sume investește în artă familia dumneavoastră, în decursul unui an de zile?", subiecții ar trebui să știe la ce gen de investiții trebuie să se refere, mai exact ce înțeleg prin această sintagmă ("investiții în artă") cei care realizează ancheta, cum definesc ei arta, ce gen de produse și ce activități include ea.

Pentru explicarea semnificațiilor asociate noțiunilor-cheie, se poate proceda în două feluri:

- fie formulând întrebările în așa fel încât să conțină definiții, explicații, exemplificări; exemplu: "Înțelegând prin consum mass-media expunerea sistematică la emisiuni de radio, tv și la mesajele difuzate în presa scrisă, cum apreciați că este acest consum la nivelul familiei dumneavoastră? (încercuiți cifra corespunzătoare răspunsului)
 1. exagerat;
 2. normal;
 3. insuficient;
 4. nu pot aprecia."
- fie prin inițierea unor anchete punctuale (prin interviuri sau focus-grupuri) care să înregistreze accepțiunile termenilor-cheie în rândul populației vizate.

Aceste studii pot fi întreprinse înainte de sau în paralel cu anchetele propriu-zise, mai ales când finalitatea lor vizează nu numai explicitarea conceptelor, ci și completarea ariei tematice cu alte aspecte care să nuanțeze și să detalieze mecanismele comportamentului uman, știindu-se că sondajele asupra consumului de artă nu pot acoperi singure câmpul cultural în întregul său.

În ancheta cu tema "Receptarea valorilor artistice difuzate prin mass-media", realizată de noi în capitală, în anii 2006-2007, împreună cu un grup de studenți în jurnalism de la Univ. Hyperion, am folosit ambele procedee. Chestionarul a cuprins întrebări prin care le-am cerut subiecților să precizeze cum definesc ei "cultura", ce înțeleg prin "activități culturale", care sunt "însușirile unui om cult", "ce domenii cuprinde arta", ce înseamnă "arta naivă" ș.a.

Precizându-li-se că scopul anchetei este cunoașterea opiniilor lor, și nu a nivelului de cunoștințe, subiecții au fost îndemnați să noteze cât mai multe exemple pentru a ilustra diverse idei.

Pe lângă cei 614 subiecți selectați după metoda cotelor (vârstă, ocupație, studii), au fost intervievate 42 de persoane – jurnaliști, galeriști, pictori, consilieri din instituții cul-

Tabelul 3

Reprezentările subiecților despre
tipurile de activități culturale

Nr. crt.	Activități	Aprecieri		
		Sunt culturale	Sunt cultivante	Nu apreciază
1.	Activități artistice, organizate în instituții specializate	43,0	12,2	44,8
2.	Consumul de filme, concerte, spectacole de teatru	34,2	29,0	36,8
3.	Urmărirea emisiunilor culturale de radio și televiziune	28,3	30,1	41,6
4.	Leclura cărților și a revistelor culturale și de specialitate	25,4	61,9	12,7
5.	Producerea și difuzarea culturii prin demersuri specifice (edilare, programare, tv, expunere în spații consacrate etc.)	22,2	70,1	7,7
6.	Vizitarea muzeelor, a șantierelor arheologice, a galeriilor și expozițiilor	21,6	59,8	18,6
7.	Discuții în grupuri formale și între consumatorii de artă	16,7	14,0	69,3
8.	Alle activități	22,9	24,7	52,4

Cca o treime din eșantion a menționat "alte activități", pe care le-au exemplificat prin: dezbateri (participare la...), conferințe, lansări de cărți, turism cultural, utilizarea internetului, ascultarea casetelor și a CD-urilor muzicale etc.

turale – pe teme complementare sondajului, și anume: situația instituțiilor de artă din capitală, sponsorizarea artiștilor, strategii de promovare a bunurilor și a serviciilor artistice, rolul mass-media în educația artistică a consumatorilor ș.a.

Prelucrarea datelor din chestionare și analiza de conținut a interviurilor sociologice au contribuit la cunoașterea *reprezentărilor culturale* ale consumatorilor (i.e. a opiniilor despre instituțiile culturale, despre mijloacele de difuzare a artei, despre participarea la viața artistică ș.a.).

Definițiile pe care le-au dat subiecții culturii, artei, valorii artistice etc. sunt elemente ale reprezentării sociale – *reprezentarea* fiind produsul activității de reconstrucție mentală a realității pe baza informațiilor culese de oameni de-a lungul existenței lor, din mediul social și cultural prin care au trecut.

Dacă a defini înseamnă "a stabili între

subiect și obiectul de definit o relație susceptibilă de a defini, de asemenea, subiectul" (René Kaÿs), rezultă că răspunsurile persoanelor investigate, implicit definițiile formulate în acest context contribuie la cunoașterea mentalității lor, a raportului real sau imaginar pe care îl au ele cu lumea artei, cu spațiul în care se creează și se difuzează operele artistice, alte produse culturale.

Subiecții au definit cultura prin referire: la *elemente de conținut* - "cunoștințe vaste, profunde, actualizate"; la *funcțiile culturii* - "cultura contribuie la desăvârșirea spirituală a ființei umane, la formarea idealurilor ei de viață"; la *procesul de instrucție* - "cu cât omul este mai școlit, cu atât este mai cult"; la *însușirile omului cult* - "omul cult se distinge prin mobilitatea minții, prin capacitate de sinteză, prin adaptabilitate la cuceririle civilizației"; dar și în legătură cu *instituțiile care produc și difuzează cultură* - edituri,

muzee, teatre, biblioteci, case de film, școli populare de artă etc. – și cu *activitățile culturale* – de la cele creatoare de opere culturale/de artă, la activități de conservare, comercializare și consum.

Activitățile culturale au fost definite prin enumerare (vezi tabelul 3). Ele sunt “culturale” în măsura în care includ, în conținutul lor, cunoștințe, valori și informații din domeniile culturii și artei și sunt “cultivante” prin finalitatea pe care o au: de a educa și forma indivizii, de a le extinde orizontul cunoașterii, de a le facilita afirmarea socială.

În cadrul discuției despre activitățile culturale și activitățile educative/cultivante, au fost exprimate opinii potrivit cărora *omul cult este un erudit* care se caracterizează prin asimilarea unui număr mare de cunoștințe din domeniile artei, literaturii, științei, prin profunzimea și multilateralitatea lor, prin densitatea conexiunilor dintre elementele bagajului său intelectual.

Această ultimă precizare a subiecților intervievați amintește de faptul că însăși cultura a fost definită ca “sumă a probabilităților de *asociere* (s.n.) de tot felul care există între elementele cunoașterii”.

Sintetizând ideile desprinse din definițiile culturii și ale unor noțiuni derivate (e.g., cultural, cultivant) sau conexe (e.g., artă, creație, instituție de cultură ș.a.), constatăm că subiecții investigați concep cultura atât ca sistem de instituții și bunuri simbolice, cât și ca un spațiu de experiențe spirituale și sociale. În contextul multidimensional al reprezentărilor culturale, definirea artei și determinarea publicului ei în ansamblul pieței culturale este un demers științific deosebit de complex.

În cuprinsul anchetei întreprinse de noi, subiecții au formulat definiții ale artei cu caracter foarte general (e.g., “arta este creația unor artiști consacrați”) și definiții enumerative de tipul: “artă înseamnă pictură, muzică, teatru, dans, modă, film” sau “talentul de a desena, a cânta, a compune, a interpreta, a decora, a imita, a conversa”.

Unele dintre persoanele intervievate au menționat definiții și aprecieri pertinente despre diversele genuri de artă, cum sunt:

arta abstractă, arta naivă, pop art, arta de amatori ș.a.

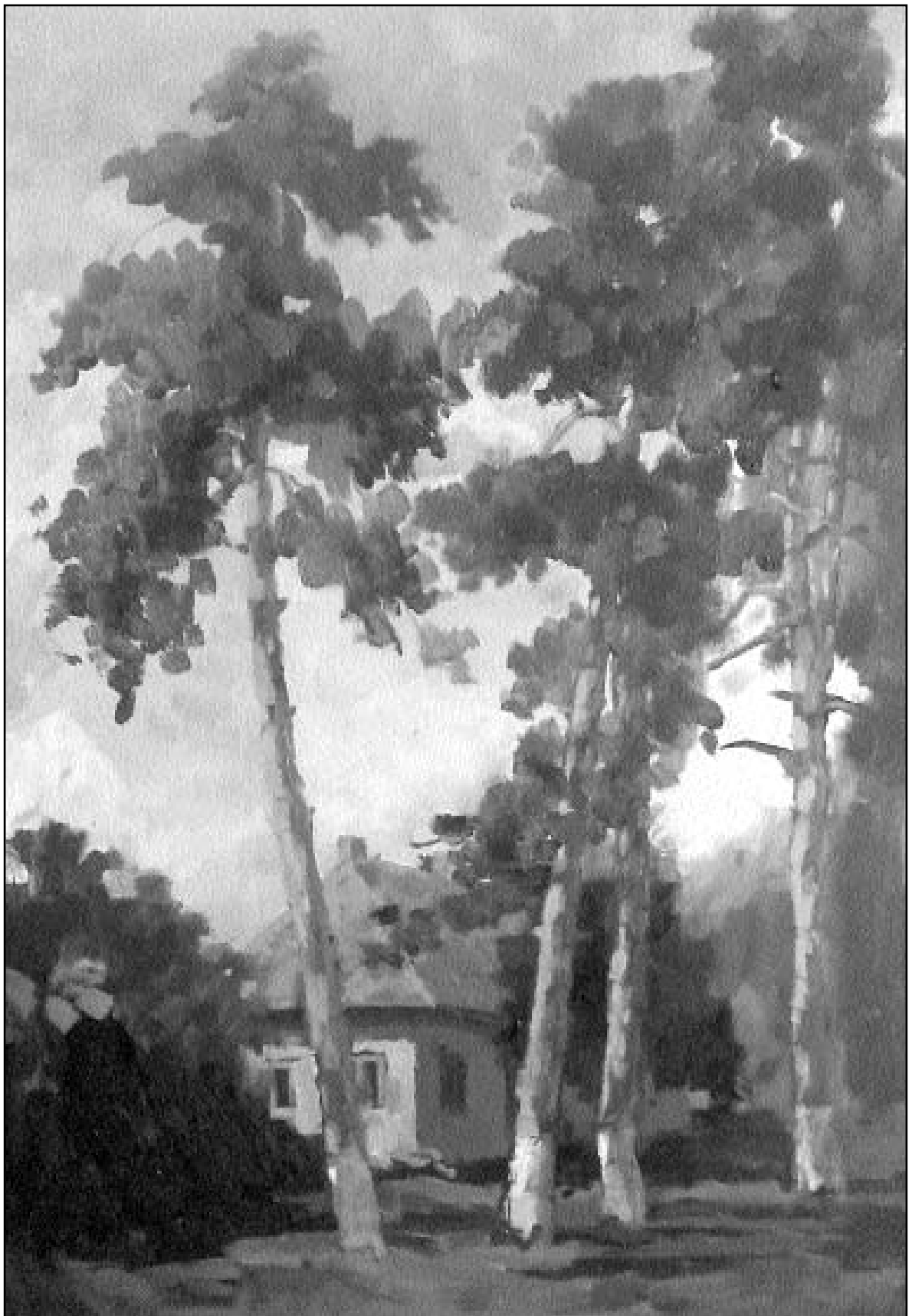
Arta abstractă este creația care așază în locul lumii vizibile realitatea semnelor, a simbolurilor, a liniilor, a culorilor și a suprafețelor juxtapuse, în sensul compozițiilor geometrice ale lui Piet Mondrian (e.g., “Compoziție cu joc de șah în culori deschise”). Acest gen de artă este frecventat, în afara pieței inițiate, de către un număr limitat de consumatori.

În peisajul complex al artei contemporane, arta naivă este genul care exprimă individualitatea și sensibilitatea creatorului dincolo de academism și convenție.

Trăsătura caracteristică artei naive este, după unii, *sinceritatea*, după alții - *spontaneitatea*. De aceea a mai fost denumită “artă instinctuală” sau “instantanee” sau “inițiativă”. Așa cum scria un cunoscător, arta naivă reușește să întrețină dialogul dintre artist și semenii lui “în limitele unei experiențe ce se situează dincolo de imediat”. Ea ne cucerește prin “bucuria descoperirii ineditului” în jocul liniilor și al culorilor, prin prospețimea și autenticitatea imaginilor, ceea ce explică interesul unui segment important de consumatori pentru această artă simplă, spontană, ingenuă.

Subiecții mai tineri și mai instruiți sunt informați despre arta creată pe computer, fie că se referă la film, fie că receptează lucrări de grafică, pictură, design etc. Fără a se bucura îndeajuns de atenția criticilor și a comentariilor academice, “computer art” se afirmă treptat în rândul artiștilor și al specialiștilor în IT, lăsând un spațiu privilegiat pentru relația dintre invenția tehnică și exprimarea artistică.

Răspunsurile date de subiecți la întrebările deschise ale chestionarului, ca și aprecierile exprimate în cadrul interviurilor, din care am selectat spre exemplificare citatele de mai sus, atestă utilitatea formulelor metodologice utilizate de noi (i.e. implicarea persoanelor investigate în definirea și explicarea unor noțiuni sau fenomene) la cunoașterea mentalității culturale a consumatorilor de artă, ca și a celor implicați în producerea și promovarea ei.



Dana DUMA

Festivalul internațional
al filmului de la Valladolid 2008

O redută a filmului de autor

Abstract

The selection of the 53th edition of the Valladolid Film Festival was the occasion to evaluate the state of the cinema d' auteur. The movies of the well known authors and of newcomers (especially from Latin America and Denmark) seem to have force enough to give an interesting alternative to the main stream cinema.

Festivalul internațional al filmului de la Valladolid este una dintre ultimele redute ale cinematografului de autor. La a 53-a sa ediție, el a continuat să caute noutatea și semnele de identitate ale unor cineaști care refuză încadrarea în *main stream*. Participanții au avut și anul acesta acces în universuri cinematografice fascinante, unele deschise deja în ediții anterioare, prin creațiile unor nume consacrate precum Atom Egoyan, Doris Dörrie, Amos Gitai, Mika Kaurismaki, Jan Troell, Carlos Sorin. Atracția unei reîntâlniri cu acești autori, dar și tentația pariurilor pe nume noi au convocat mulțimi de cinefili care au asaltat casele de bilete ale celor nouă săli care au proiectat cele peste 200 de pelicule din programul festivalului.

Care au fost noii cineaști pe care selecția oficială i-a propus, pentru validare, la această ediție? Să începem cu femeile, două dintre ele

venind din zona cinematografului independent din Statele Unite. Amy Redford, fiica celebrului actor Robert Redford, cunoscută mai degrabă ca actriță, debutează la 37 de ani cu *Chitara*, o poveste cu tâlc despre o tânără care află că este bolnavă de cancer și că nu mai are decât două luni de trăit. Refuzând autocompasiunea, ea își construiește o proprie strategie de supraviețuire din care fac parte micile plăceri altădată refuzate, de la mâncărurile exotice până la lenjeria rafinată, de la mobila confortabilă, la petrecerile cu prieteni. Dispariția oricărei urme a bolii după această cură de hedonism și metamorfozarea femeii altădată stresată de perspectiva pierderii slujbei este un final care sugerează că pragmatismul lumii de azi și obsesia profitului e sursa tuturor nenorocirilor. Chiar dacă Amy Redford nu stăpânește arta regiei la fel de bine ca tatăl ei, primul său film nu e lipsit de far-

mec, ce-i drept datorat și recitalului actoricesc oferit de protagonistă, frumoasa Safron Borrows. Cealaltă debutantă din Statele Unite, Jodie Markell, tot cu antecedente de actriță, dă viață pe ecran unui scenariu de Tennessee Williams în *Dispariția diamantului în formă de inimă*, o poveste din anii '20 plasată în lumea plină de prejudecăți a provinciei sudiste americane. Obsesii ale scriitorului, precum frustrarea erotică și opiomania capătă o formă fotogenică în acest film din care reținem mai cu seamă un personaj secundar, o bătrână sinucigașă interpretată de laureata cu Oscar Ellen Burstyn.

Un tânăr autor care a trecut cu bine proba debutului la Valladolid este danezul Henrik Ruben Genz, al cărui *Teribil de fericit* este un film polițist cu atmosferă acaparantă și apăsătoare, amintind uneori de universul lui David Lynch. Sosirea unui tânăr polițist într-un orașel uitat de lume bulversează

raporturile de putere din această comunitate care se lasă terorizată de un ins violent. Fără să avanseze pe piste obișnuite ale polițierului, pelicula devine o parabolă despre complicitate și suspiciune și descrie tipuri umane pe cât de bizare, pe atât de respingătoare. Pentru originalitatea sa, această opera prima a fost distinsă cu Premiul pentru scenariu (Henrik Ruben Genz și Gry Dunja Jensen) și pentru muzică (Kare Bjerko).

Nici cineastul spaniol Nicolas Muñoz n-a dezamăgit cu primul său film, *Animale de companie*, o comedie despre micul infern familial plină de vervă și de replici memorabile, cu o distribuție în care regăsim foarte populari actori precum Miguel Rellan, Maria Botto, Nancho Novo.

Dar cel mai aclamat debut la Valladolid a fost acela al brazilianului Marco Jorge, semnatarul comediei negre *Stomacul* care a câștigat Marele Premiu „Spicul de aur” al ediției. Cu un special simț al dozării grotescului și caricaturalului, junele regizor urmărește, prin „derulare” inversă, povestea unui băiat de la țară care descoperă că are talent gastronomic și devine un personaj agreat în lumea mafioților. Bucătăria devine un univers plin de tentații, un spațiu al pasiunii dezlănțuite, ce oscilează între erotism și crimă. Parabolă despre lăcomie mustind de sugestii senzoriale, *Stomacul* este un film viguros și sar-

castic ce impune numele unui regizor de care, cu siguranță, vom mai auzi, și al unui actor înzestrat pentru arta compoziției, Joao Miguel (un premiu de interpretare).

Dintre regizorii consacrați, poate că cel mai așteptat a fost canadianul Atom Egoyan, premiat la ediții precedente ale festivalului de la Valladolid (pentru *Sweet Hereafters* sau *Exotica*). Filmul său *Adorație* glosează pe teme foarte actuale, precum notorietatea cucerită grație internetului sau obsesia terorismului. Scenariul pornește de la o poveste reală din anii 80, aceea a unui palestinian care și-a urcat logodnica însărcinată într-un avion, plasându-i în bagaj o bombă, fără știrea ei. Această întâmplare devine modelul istoriei pe care un adolescent o postează pe un blog și catastrofa aviatică inventată de el își găsește „supraviețuitori” și „martori” dispuși să ofere detalii în legătură cu inexistentul fapt. Egoyan a declarat, la conferința de presă, că „microcosmosul familiei adolescentului reflectă proble-

mele lumii de azi. Internetul a democratizat informația, dar are și efecte perverse, căci poate credita ca adevărate drame care n-au avut loc, poate manipula și relativiza adevărul.” Din păcate, filmul lui Egoyan a rămas în afara palmaresului, deși a fost foarte bine primit. Acest lucru nu i s-a întâmplat unui alt obișnuit al festivalului, suedezul Jan Troell care a revenit cu o peliculă a cărui stil pictural amintește de *Emigranții*, pentru care a câștigat un Oscar: *Maria Larsson. Momente de viață*, a cărui eroină descoperă lumea și se descoperă pe sine grație aparatului de fotografiat. Aceasta a figurează în palmares cu Premiul pentru imagine și Premiul pentru interpretare feminină (Maria Heiskanen).

Și tot printre cineștii prezenți la ediții anterioare ale festivalului se numără germana Doris Dörrie, care a fost inclusă în selecție cu un film pe cât de complex, pe atât de mișcător, *Cireși în floare*. Iubitoare a culturii orientale, ea plasează o parte a poveștii sale despre dragoste și moarte pe tărâm



japonez. După ce soția lui moare ducând cu ea secretul bolii lui incurabile, un bărbat de 65 de ani își reconsidere viața marcată de rutină și se decide să-i schimbe radical cursul. Descoperind târziu pasiunea soției sale pentru Japonia și pentru spectacolul de dans Butho, el pleacă în țara pe care ea și-ar fi dorit s-o viziteze, într-o încercare de „justiție poetică”. Cu o admirabilă stăpânire a semitonurilor, cineasta vorbește despre o anume frumusețe a morții.

Asupra acestui lucru meditează și Carlos Sorin în *Fereastră*, care a câștigat la Valladolid Premiul FIPRESCI (al criticii internaționale). El povestește ultima zi din viața unui scriitor care a suferit un atac de cord pornind de la pagini de jurnal care consemnează moartea lui Cehov. Din tăceri și din gesturi aparent neînsemnate se desenează timpul dilatat și plin de semne avertizante ale trecerii „dincolo”. Deși la căpătâiul bătrânului sosesec, în fine, fiul de mult plecat și soția lui, singurătatea în moarte nu poate fi evitată. Magica atmosferă bergmaniană, creată cu admirabilă economie de mijloace de îndrăgostitul de tăcere Carlos Sorin conține trimiteri omagiale la *Fragii sălbatici*. Regizorul își declară adorația față de Bergman, cineast pe care îl recunoaște drept model.

Și pentru că tot a venit vorba despre cineștii din America Latină, unul dintre cei care au confirmat vitalitatea acestui teritoriu cine-



matografic a fost mexicanul Rodrigo Plá, remarcat anul trecut cu *Zona*. Noul său film *Deșertul interior* este o parabolă despre consecințele dezastruoase ale fanatismului religios. Optând pentru o tehnică imaginativă, care suprapune pasaje animate peste imagini „reale”, pelicula are o atmosferă densă și sumbră, cu soluții vizuale amintind de pictura naivă. Și tot din America Latină vine *Eprubeta*, comedia sentimentală despre oameni timizi pentru care argentinianul Aberto Lecchi (premiat în urmă cu mai multe ediții cu *Nuci pentru dragoste*) a primit „Premiul Spicul de argint”, dar și *Vila*, semnat de compatriotul său, Ezio Massa, o poveste despre defavorizarea socială articulată în ritmuri hip hop.

Mi-a făcut plăcere reîntâlnirea cu finlandezul Mika Kaurismäki și personajele sale „sucite” în tragicomedia *Regii magi* despre nefericite contratiempuri în amor. M-a bucurat revenirea la Valladolid a israelianului Amos Gitai, acum cu o coproducție cu Franța, *Mai*

târziu vei înțelege. Urmărind în paralel două povești, el le face să se intersecteze prin tema comună a amintirii Holocaustului. Regizorul oferă un important rol lui Jeanne Moreau, în care ea ne amintește că rămâne una dintre cele mai importante actrițe franceze.

Ceea ce distinge ediția cu numărul 53 a Festivalului de la Valladolid de cele precedente este o consistentă prezență a cinematografului spaniol. Acesta s-a remarcat mai ales prin *Întoarcere la Hansala* de Chus Gutierrez (Premiul special al juriului), inspirat din dramele cotidiene ale emigranților clandestini din Maroc, prin *Vestea cea bună* de Helena Taberna (premiat pentru interpretarea lui Unax Ugalde), o reconsiderare a rolului bisericii în timpul războiului civil din Spania, sau prin comedia acidă *Intimi și străini* de Ruben Alonso (Premiul publicului). Eșantionul prezentat în festival a oferit imaginea convingătoare a unei cinematografii viguroase, una dintre cele mai puternice din Europa.

Călin CĂLIMAN

DaKINO 18 și filmul politic

Abstract

Some considerations on "political cinema" inspired by the selection of the 18th edition of Dakino Film Festival.



Iată că Festivalul „DaKINO”, „festivalul internațional de film al Bucureștiului”, cum i se spune astăzi, inițiat de Dan Chișu curând după revoluția română din decembrie '89, a ajuns la ediția a 18-a, dedicată filmului politic. Organizatorii își precizează intențiile în catalogul manifestării: „17 ediții... am simțit nevoia unei schimbări. Am ținut să păstrăm tradiția competiției pentru scurtmetrajele de ficțiune și filmele documentare – care au constituit faima celui mai longeviv festival al Bucureștiului – dar am dorit mai mult. Am vrut să arătăm că DaKINO – ajuns la vârsta majoratului – are o conștiință politică și că poate deveni o platformă în care problemele lumii în care trăim să dialogheze cu voi, spectatorii, care ați crescut o dată cu el”. Și așa adăuga, aici, completările programatice mărturisite de președintele Fundației „DaKINO” Dan Chișu: „După 18 ani de «cuvinte înainte» cred că nu mai am mare lucru de spus. Am mulțumit celor fără de care

acest eveniment nu ar fi fost posibil, sponsorilor, instituțiilor de stat care de câțiva ani sprijină evenimentul, partenerilor tradiționali, dar și celor care emoțional se implică an de an. De ce există DaKINO? Poate pentru că a fost primul? Sau poate pentru că multă vreme a fost singurul? Acum există multe festivaluri în România – TIFF, Anonimul, Next, Anim'est sau B-EST. Deci de asta nu mai ducem lipsă. Poate de asta DaKINO frizează/atinge politicul. Pentru că suntem guvernați de politic, în anul alegerilor, în luna lor, ba chiar în săptămâna lor. Așa că alege varianta cinematografică a acestei stări de fapt. Criza mondială, primul președinte american de culoare, alegeri sau greve generale? Sau filme!”. Prin forța lucrurilor, dominantă festivalului fiind filmele politice (îndeobște filme documentare), comentariul meu va fi axat pe această direcție principală, fapt datorat și condițiilor tehnice concrete ale manifestării (fiind vorba de vizionări paralele, am optat

prioritar pentru documentarele din program, drept pentru care mă voi rezuma, nu o dată, la relatări strict informative privind filmele de ficțiune). Deloc întâmplător, festivalul – care și-a găsit o „casă” nouă, câteva săli moderne, cu tehnică digitală, din recent inauguratul „Liberty Center” bucureștean – a rezervat spații de vizionare mai ample filmelor documentare. Cât despre juriu, acela pentru filme documentare a avut șapte membri (scriitorul Mircea Cărtărescu – președinte –, publicistul italian Giorgio Piccarelli, producătoarea americană Danielle Di Giacomo, actrița Maria Dinulescu, compozitorul Petru Mărgineanu, cineasta Maddalena Mayeri, jurnalistul și criticul francez Leo Soesanto), iar cel pentru scurtmetraje de ficțiune doar trei (cineastul francez Nicolas Engel, documentaristul englez Simon Ellis și jurnalistul Andrei Crețulescu). Înainte, însă, de a parcurge opțiunile juriilor, m-aș referi la „seara de deschidere” a Festivalului, o seară cinematografică mem-

orabilă, cu două documentare (de mediu și lung metraj) pe care le consider evenimentiale, atât prin prisma semnificațiilor politice, cât și a celor estetice.

Festivalul a început cu filmul *Generation 68* de Simon Brook, în prezența autorului, nimeni altul decât fiul regizorului Peter Brook. Documentarul acesta de metraj mediu este un montaj alert de secvențe reprezentative ale mișcărilor de stradă din Franța și Germania, din Statele Unite ale Americii și Cehoslovacia în anul revoluționar 1968, constituind nu numai o „cronică” detaliată a evenimentelor petrecute atunci (stabilindu-se influențe directe între mișcările înflorate ale tinerilor hippies americani și acțiunile dure de protest ale studenților francezi), cu comentarii pertinente ale unor analiști de astăzi, ci și un motiv de reflecție pentru tineretul contemporan căruia i se propune să tragă învățăminte din lecțiile istoriei. O încântare a fost documentarul de lung metraj *Maradona by Kusturica* de Emir Kusturica, în care dialoghează două mari personalități ale timpului nostru. Ilustrul cineast sârb s-a întâlnit de câteva ori cu ilustrul fotbalist argentinian, la Mar del Plata, în Serbia sau pe diferite stadioane ale lumii (filmul conținând și un „album” de goluri senzaționale ale jucătorului devenit legendă). Dar filmul nu își propune doar „biografia” unui uriaș fotbalist, avem de a face cu con-

fruntarea a două lumi, două universuri filosofice și morale, două moduri de a privi și gândi viața, care nu o dată se intersectează, se suprapun sau se juxtapun. Maradona își mărturisește deschis, fără ocolișuri, crezul său de viață și implicațiile politice ale acestuia (ura împotriva imperialismului american, „săgețile” împotriva monarhilor britanici – corelate cu „golul secolului”, înscris de Argentina lui Maradona, contra Angliei, la „mondiale” –, amicitia cu Fidel Castro), regretele profunde față de propriile abateri morale (perioada nefastă a consumului de cocaină), speranța neostenită într-o viață mai bună pe continentul sud-american. Se simte puternic, văzând acest film, nu numai ce complex și seducător este personajul lui Maradona, ci și ce mare, complex și seducător este cineastul Emir Kusturica, al cărui film este, totodată, un superb gest de prietenie.

Cele două jurii au stabilit un palmares destul de sobru al festivalului, cu nu prea multe premii, acordate în gala de închidere, desfășurată la cinematograful bucureștean „Pro”, și prezentată de Mihaela Rădulescu (în timp ce gala inaugurală fusese prezentată de actrița Manuela Hărăbor). Premiul pentru „cel mai bun scurtmetraj” a revenit filmului *The Counterpart*, un film maghiar, semnat de Laszlo Nemes. Filmul a fost turnat în România, și este axat pe reîntâlnirea a doi vechi prieteni, în vremuri grele. La secțiunea scurtmetrajelor de

ficțiune au mai fost acordate două distincții: o mențiune specială a fost acordată filmului *Joi* de Hadrian Marcu, absolvent al Universității „Media” și regizor secund la filmul *Hârtia va fi albastră* de Radu Muntean, iar premiul „Alexandru Tatos” (o inițiativă binevenită) a revenit filmului *Dead End*, în regia lui Samuel Tilman (Belgia), analiza psihologică a unei despărțiri sentimentale. Trofeul „DaKINO” pentru cel mai bun film documentar a revenit producției germane *Five Lives in Iran*, în regia unui cineast de origine iraniană, Mohammad Farokhmanesh, o dezbatere privitoare la viața de fiecare zi în țara devenită, în ultimii ani, o mare putere cinematografică a lumii. Premiul Special al Juriului a fost acordat unui film realizat în Serbia, *Journey of a Red Fridge* de Lucian Muntean și Natașa Stankovič, povestea unui tânăr de 17 ani și a călătoriei sale exotice, în zona Hymalaiei. Filmul *Ciobanul zburător* de Cătălin Mușat – un cineast de 30 de ani care a absolvit regia de film la U.N.A.T.C. – a obținut o mențiune specială. Un premiu special „pentru cel mai inovativ” documentar a fost acordat producției *Lost World*, de Gyula Nemes din Ungaria, povestea unui „peisaj uitat” din centrul Budapestei. Un premiu special „Alexandru Sahia” (un semn că acest studio cinematografic, altădată prolific, continuă să existe, cel puțin pe hârtie), premiu acordat celui mai bun regizor de

documentar, a revenit lui Matan Yair din Israel, pentru *It Is Written in Your ID That I am Your Father*.

Pe lângă competiția propriu-zisă, festivalul a cuprins și câteva secțiuni paralele, bogate în filme importante. Un comentariu de presă menționa, în timpul desfășurării festivalului, că „La semaine de la Critique” s-a mutat, anul acesta, de la Cannes la București: efectiv, un program paralel al Festivalului, „Carte blanche”, a fost dedicat unor filme care au atras atenția în programul de la Cannes, printre care *La copie de Coralie* de Nicolas Enger (Franța), *A espera* de Fernanda Teixeira (Brazilia), animațiile *Ergo* de Géza M. Toth (Ungaria) și *Skhizein* de Jérémy Clapin (Franța), *Next Floor* de Denis Villeneuve (Canada), *Nosebleed* de Jeff Vespa (S.U.A.), *Les paradis perdus* de Hélen Cisterne (Franța), *Young Man Falling* de Martin De Thursh (Danemarca), *Mi vida dentro* de Lucia Gaja și *Desierto adentro* de Rodrigo Plá (Mexic). Programul special de filme politice, gândit pentru acest festival, „Filmele lor, lumea tuturor”, a cuprins filme precum *PA RA DA* de Marco Pontecorvo (o coproducție italo-franco-română, de fapt o ficțiune bazată pe date documentare, despre un clown franco-algerian, venit în România, prin anul 1992, unde, cu copii ai străzii, crează o trupă de circ, care continuă să circule prin Europa), documentarele *Secresy* de Peter Galison și Robb Moss

(S.U.A.), *La forteresse* de Fernand Melgar (Elveția), *Videograme dintr-o Revoluție* de Andrei Ujică și Harun Farocki (producție germană), filmele iraniene *The Land of Legends* de Rahim Zabihi (de fapt o coproducție, cu Kurdistanul și Germania) și *Unfinished Stories* de Pourya Azarbayjani, ficțiunile *Dioses* de Josué Mendez (o coproducție peruano-argentino-franco-germană), *Curierul* de Karen Shahnarov (Rusia) și documentarul-ficțiune *24 City* de Jia Zanghe (China-Hong Kong-Japonia). Un alt program cu implicații politice, „Polonia comunistă” a fost alcătuit din remarcabile documentare ale unui cineast de prim rang, Krzysztof Kieslowski, în timp ce secțiunea „Black Community” (prilejuită, evident, de alegerea primului președinte de culoare din Statele Unite ale Americii) a cuprins câteva repere din istoria cinematografului american.

Doar câteva cuvinte în plus, despre unele filme ale competiției care n-au încăput în palmares sau despre anumite proiecții din programele paralele. Printre filmele documentare românești s-a numărat și *Nunți, muzici și case video* de Tudor Giurgiu. Tînărul regizor are merite de adevărat descoperitor, el aduce pe ecran o lume practic necunoscută de marele public, aceea a „cineștilor” și fotografiilor specializați în filmarea (și fotografierea) nunților. Este vorba despre un seducător și palpitant uni-

vers cinematografic insolit, din care nu lipsește Kitch-ul, dar în care aflăm și canoane, inventivitate, speculații și iluzii sentimentale. Există un binevenit „simț al măsurii” în filmul lui Tudor Giurgiu, care susține aplicat surprinzătoarea „descoperire” cinematografică. Un cuvânt în plus și despre lungmetrajul *24 City* de Jia Zanghe, povestea unui oraș din China, Chengdu, istorisită de locuitorii săi, al căror destin s-a împletit, de-a lungul anilor, cu acela al unei mari fabrici aflată, azi, în demolare, pentru a face loc unui luxos complex de apartamente, numit „24 City”. Implicată în povestea nu lipsită de dramatism a orașului și a locuitorilor săi este și una dintre cele mai reprezentative actrițe ale Chinei contemporane (pe care o știm din câteva capodopere), Joan Chen. În încheiere, tot foarte pe scurt, despre filmul din seara de închidere, *Vizita orchestrei*, de Eran Kolirin (coproducție israeliano-franceză), povestea unei orchestre egiptene, ajunsă – dintr-o încurcătură – într-o localitate israeliană din deșert, unde fraternizează cu localnicii. Regizorul tratează relațiile dintre cele două popoare cu armele comediei, filmul este o comedie „liniștită”, cu numeroase distincții internaționale la activ. L-aș lăsa să vorbească, în final, pe regizor: „S-au făcut multe filme despre motivul pentru care nu există pace, dar puține care să se întrebe în primul rând de ce avem nevoie de pace”.