

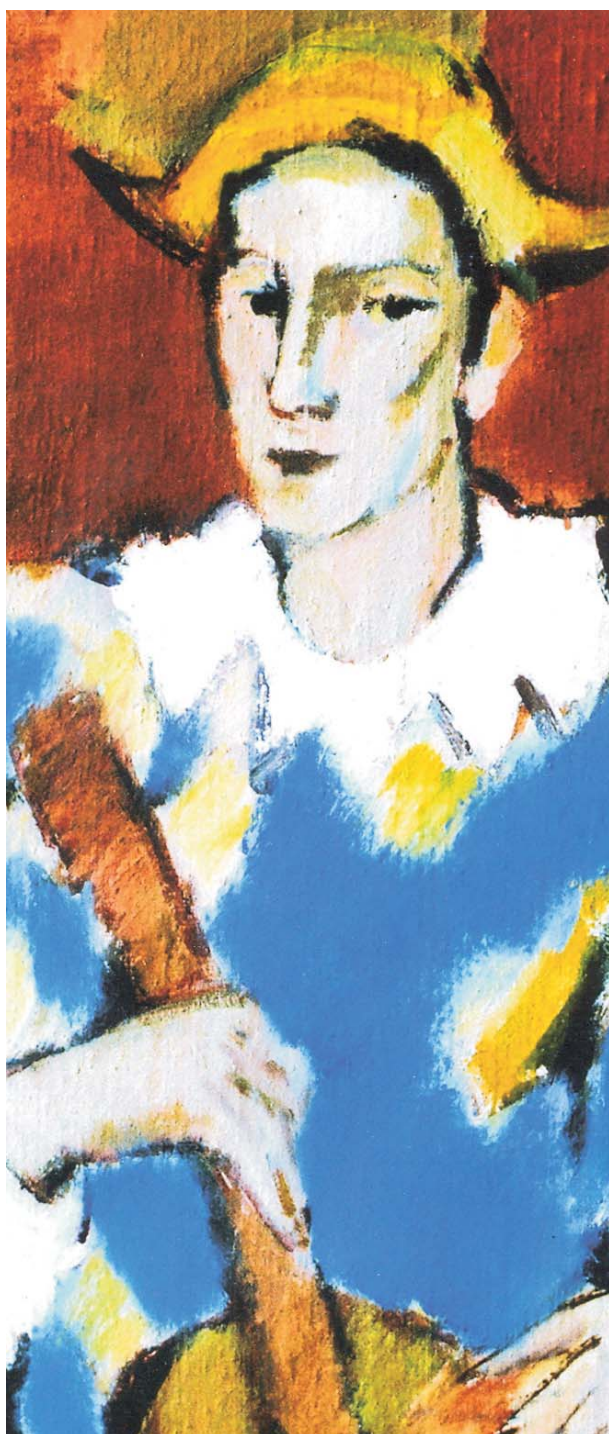
caiete critice

11-12 (241-242) / 2007



Revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă

Director: Eugen SIMION



Fragmente critice

*O autobiografie
provocatoare:
Straja dragonilor
de Ion Negoitescu
de Eugen Simion*

Cronici literare

*Paul Zarifopol
- un demolator
de-a dreptul pudic
de Henri Zalis*

Jurnale

*Pagini de jurnal
(și nu numai...)
de Dumitru Țepeneag*

Comentarii

*Schiță a celei
de a doua perioade
a suprarealismului
românesc
de Paul Dugneanu*

Artă și spectacole

*DaKINO 17
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

11-12/2007

FRAGMENTE CRITICE

- Eugen SIMION: *O autobiografie provocatoare: Straja dragonilor de Ion Negoïtescu.*
Decizia de a mărturisi totul, chiar și inavuabilul (II) 3

CRONICI LITERARE

- Henri ZALIS: Paul Zarifopol - un demolator de-a dreptul pudic 6

CONVORBIRI

- Interviu cu Friedrich Dürrenmatt 10

JURNALE

- Dumitru ȚEPENEAG: Pagini de jurnal (și nu numai...) 20

COMENTARII

- Ion BRAD: Corespondența cu Geo. 29
Paul DUNGNEANU: Schiță a celei de a doua perioade a suprealismului românesc .. 45
Grigore T. POP: Neotroțkism și antiromânism 48
Andrei MILCA: Despărțirea de Don Quijote 54
Călin-Horia BÂRLEANU: Despre ironie și optzecism 58

NEGRU PE ALB

- Nicolae ONEA: Unde e domițiul pieselor lui Caragiale? (I) 71

LECTURI

- Andrei GRIGOR: Dunărea interioară. Câteva chipuri ale umanității în proza lui Panait Istrati 79
Simona GALAȚCHI: Arta transformării psihanalitice prin literatură 83

caiete critice

ȘTIINȚĂ ȘI FILOSOFIE

Viorel BARBU: Matematica și miturile științei exacte	91
Nicoleta IFRIM: Oglinzile textuale și dimensiunea fractală.	93

CARNET PARIZIAN

Virgil TĂNASE: Un jurnalist nu scrie adevărul, ci ceea ce cititorul-plătitor vrea să citească	103
--	-----

ÎNTÂLNIRI DE DESTIN

Alexandru ZUB: Claudiu Paradais – în amintire	105
---	-----

CULTURĂ ȘI ECONOMIE

Maria MOLDOVEANU: Economia artei (II)	107
Napoleon POP, Valeriu IOAN-FRANC: Creștinism și dezvoltare economică (III)	117

ARTĂ ȘI SPECTACOLE

Călin CĂLIMAN: DaKINO 17	124
Dana DUMA: Festivalul Internațional al Filmului de la Valladolid – Triumful realismului	128
Mihaela MARINESCU: Corul Național de Cămară Madrigal. Maestrul și discipolii	131

*Ilustrăm acest număr cu lucrări ale artistului plastic
Augustin COSTINESCU*

Eugen SIMION

O autobiografie provocatoare:
Straja dragonilor de Ion Negoîtescu

Decizia de a mărturisi totul, chiar și inavuabilul (II)



Abstract

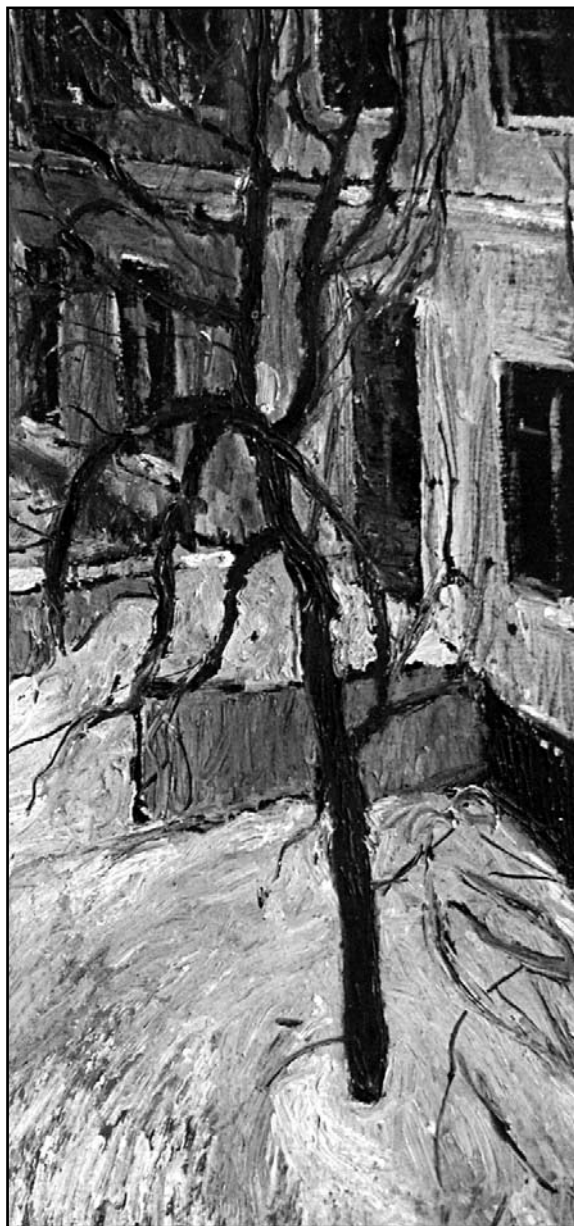
The present study is part of the book "Biographical Genres" due to be published soon. It is an autobiography published by I. Negoîtescu in 1994. The author aims at sharing all that there is to say about himself, including what a writer usually leaves aside: his political legionary options of youth and his homosexual options. His unfinished biography is provocatively sincere.

Autobiografia se încheie, aici, cu promisiunea de a-l vizita pe Lovinescu. Ceea ce în realitate s-a întâmplat, cu consecințele critice cunoscute (un manifest publicat în presa timpului în sprijinul poziției lovinesciene). Fragmentul de jurnal publicat în *Addenda* volumului nu aduce date noi, cum am precizat deja. Doar confirmarea că sexualitatea frenetică este „fundamentul structurii sale” și că, în iubire, omul trebuie să se dăruie total, indiferent dacă iubirea i se întoarce. Mai degrabă nu, mărturisește criticul: „uneori, dăruirii mele nebune i se răspunde cu o nemaipomenită cruzime, inconștientă, o cruzime de fiecare clipă, ce taie în mine nenumărate brazde de durere, dar dăruirea mea sporește”... Sporul de iubire (dăruire) prin sporul de suferință poartă un nume precis în terminologia medicală. Ion Negoîtescu, s-a constatat, nu-l ascunde când vorbește în *Straja dragonilor* despre vânătorile sale erotice. Reținem din jurnal și faptul că n-a trăit niciodată, în nicio ipostază (uranistă sau heterosexuală), „intimitatea corporală deplină, saturată” și că beatitudinea la care a aspirat încă din copilărie n-a avut-o decât o dată, în vis, când se făcea că străbate un câmp ținând de mână pe cineva. Diaristul umflă vorbele și amintește de energiile cosmice și de pragurile mistice... Puțin mai modest, își definește personali-

tatea ca fiind dominată de un orgoliu ce poate lua, uneori, forme exacerbate. Adaugă însă, numaidecât, că în orgoliu se ascunde o „umilință grozavă” și că, în fond, orgoliul său este „plin de fior moral și tendință creatoare”... *Umlință grozavă, orgoliu exacerbat, fior moral și tendință creatoare*, iată o ecuație existențială complexă și aproape neverosimil de complicată.

Ajunși la capătul acestei neterminate narațiuni confesive atipice, ce putem reține, în concluzie, despre personajul din interior care se întâmplă să fie un critic literar reputat, adică un om care a citit multe scrieri subiective și știe, în genere, care sunt mizele și limitele acestui gen literar?

1. Să pornim de la faptul evident pentru toată lumea (lumea care citește astfel de confesiuni) că *Straja dragonilor* este, prin sinceritatea ei, o întreprindere aproape unică în literatura noastră, literatură, cum am precizat la început, care respectă regulile unei civilizații a discreției și, când îndrăznește să vorbească despre acte existențiale mai delicate, vorbește doar prin aluzii. Ion Negoîtescu pleacă de la ideea de a dezvălui totul despre viața lui interioară și se ține de cuvânt. Spune totul, cu insistență, cu o lipsă de pudoare care șochează la lectură. A făcut bine, a făcut rău? A depășit pragurile unei morale minime? Nu pot spune dacă a făcut



bine sau rău pentru că în literatură binele și răul se judecă în funcție de calitatea estetică a operei. Pot preciza doar că, după părerea mea, el trece fără mari probleme de conștiință aceste praguri, mai mult chiar: caută cu o insistență nu totdeauna inspirată să depășească limitele, insistă asupra amănuntelor dezagreabile, revine, face cronică insanităților, bucuros să-și pună cititorul în dificultate. Este necesar să înfățișezi într-o narațiune autobiografică de o sută, de o mie de ori „privighetoarea” din pantalonii ordonanței pentru a sugera un gust particular ce se manifestă din fragedă copilărie? Pentru

literatura confesivă, oricum, este un exces care nu-i sporește calitatea. Este, mai degrabă, o formă a orgoliului exacerb de care vorbește criticul în fragmentul de jurnal citat: orgoliul unei sincerități provocatoare, inacceptabile pentru morala comună. Iar Negoțescu propune acest pariu și face totul pentru a-l câștiga.

2. Nu există nicio nuanță de căință în această spovedanie fără perdea și fără praguri. Ion Negoțescu nu se confesează pentru a se elibera de păcate (căci nu are conștiința păcatului), ci pentru a justifica o alegere într-un domeniu al intimității. Lipsese, în aceste condiții, dimensiunea morală. Lipsese în *Straja dragonilor* și dimensiunea religioasă. Nu se vede din nicio frază că autorul ar fi un spirit religios. În consecință nu are conștiința culpei morale.

3. Cu aceste note atipice, autobiografia lui Ion Negoțescu este remarcabilă din cel puțin două puncte de vedere: a) ca roman indirect de formare, un roman gidian, cum am zis (Ion Yartic îi spune, în *Trei schițe de portret*, o „Bildungsautobiographie”), un roman neîncheiat, ce cuprinde doar perioada copilăriei până la sfârșitul adolescenței și b) un roman, bun, de familie, mai precis, o schiță de roman indirect despre lumea transilvăneană din deceniile interbelice; o populație de mătușe și unchi care, în viața particulară, ies din paradigma impusă de proza anterioară; femei tinere care produc panică prin comportamentul lor anarhic în bine chibzuita, solid așezata familie ardeleană; o bunică intransigentă care cere să nu fie înmormântată lângă bărbatul cu care trăise o viață întreagă și cu care făcuse un rând de copii; adolescenți ardeleni concupiscenti și orgoliosi amoral, ordonanțe venite de la țară care acceptă micile perversiuni sexuale ale unui copil cu gusturi particulare; profesori de liceu care duc mai departe idealurile generației memorandiste, liceeni care virează, politic, spre extrema dreaptă și, când este asasinat Iorga, nu se arată deloc indignați etc. Aceste sugestii există deja în narațiunea *Straja dragonilor*. Dusă la capăt ea ar fi dat, desigur, alte dimensiuni estetice incipientului roman indirect. Este, repet, partea cea mai solidă a acestei autobiografii

speciale, cum s-a putut constata, din mai multe puncte de vedere.

4. În romanul virtual se profilează un personaj gidian în conflict cu familia (temă gidiană recurentă, reluată ulterior de o bună parte din proza europeană), un personaj plin de farmec și bizarerie. Ingenios, paradoxal, necruțător față de părinți, atașat de bunică, mamă și mătușe (la acest punct Ion Negoitescu respectă ortodox psihanaliza și tradiția gidiană!), ostil față de părintele castrator, personajul lui Negoitescu face exces de zel în toate. Este limpede că vrea să ducă mai departe „îndrăzneala” pe care o recomandă Gide („oser etre soi”). Vrea să fie, în totalitate, el însuși, așa cum este și cum simte că este. Își poartă „pasiunea” pe față, chiar dacă „pasiunea” (homosexualitatea) îl pune în conflict cu lumea din afară. Face spectacol din preferințele sale (cel puțin în narațiune), plusează, atacă prejudecățile moralei comune, în fine, se revoltă, spune lucruri rușinoase, nu evită zonele de maximă indecență, pe scurt: nu vrea să respecte în niciun fel contractul social. Este și o notă teribilistă în acest comportament excesiv, o notă (zice Ion Vartic) de candoare. Adevărat, dar candoarea este puțin abuzivă în *Straja dragonilor*. Ea vizitează locuri primejdioase și are complicități care o apropie, suspect, de hotarele pornografiei. Dacă în opera de ficțiune asemenea hotare se pierde ușor, într-o confesiune ele pot afecta în chip considerabil imaginea autorului.

5. Autoficțiunea lui Ion Negoitescu nu cruță nici tribulațiile sale politice (legionare). Este laudabil că un intelectual care a trecut prin ceea ce a trecut în tinerețea lui se hotărăște să mărturisească totul. Rămâne doar stupoarea de a vedea, citind aceste fragmente sincere, că un tânăr scriitor poate să fie mulțumit când află că Nicolae Iorga a fost asasinat și să sărute, apoi, dulce obrajii unei fete frumoase. Aici, Ion Negoitescu plusează, am impresia, prea tare. Un mic acces de demonie care nu se armonizează cu „viziunea euforionizantă” de care amintește Ion Vartic.

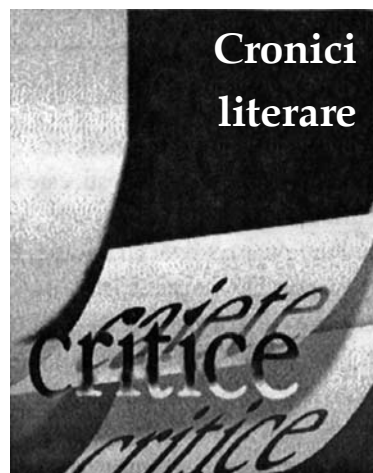
6. În fine, talentul epic al lui Ion Negoitescu este vizibil aici mai mult decât în oricare altă scriere a sa. Talentul unui bun



observator moral și social, un realist *acharne* și, în același timp, fastuos, crepuscular. Este limpede, lui Ion Negoitescu îi place să scrie, știe să scrie, compune bine frazele, are simț epic, pune bine ideile în pagină. Proza lui critică și confesivă este veche și ceremonioasă (scriptic vorbind), atipică, șerpuitoare, cu moliciuni feminine și provocări programatice. Din loc în loc, ea vrea să fie demonică și să șocheze prejudecățile noastre. Trebuie să spunem că reușește, dar demonia nu ține mult și, la o analiză mai atentă, observi că ea se pierde în arabescurile scriiturii.

Henri ZALIS

Paul Zarifopol - un demolator de-a dreptul pudic



O școală la noi eseistică se inserează organic în evoluția literară tocmai din cauza prejudecății că a face eseu înseamnă a face casă bună cu diletantismul. Unde să plasăm atunci eseu, dacă nu printre instrumentele eficace, specie de critică intimă, de jurnal intelectual nealterat de uniformitate?

Demnitatea eseului a impus o sinceritate cu sine însuși. Statuată de exigența intimă, clarvăzătoare. Nu întâmplător spiritele care l-au cultivat, Paul Zarifopol, Mihai Ralea, Mihail Sebastian ș.a., își împărtășesc slobod impresiile de cultură. În mai mare măsură decât inteligențele sistematice cele deja menționate nu se justifică, excesul de cazuistică le repugnă; ele se purifică glosând, filtrează experiențe în căutare de orizonturi noi.

De aceea nimic nu le este mai propice decât mobilitatea. O școală literară – am încercat să precizăm lucrul acesta mai înainte – îngustează spațiul de manifestare, canalizează după anumite tipare preocupările.

Eseul acordă fervorii personale liberarea de fanatism pentru că, vădit, este solubil și ascunde, sub aparența fragilității, rezerve de reflexivitate, de vitalism netrucat, ambiționează să anexeze la erudiție și catalogare, idei, probleme, căutări, ipostaze ale acelei concept simbolizat în cuvintele lui Ralea¹, pe care le parafrază puțin: Eseurile sunt „lunile fără grijă, de vacanță plină de soare a literaturii”.

Poate că nu întotdeauna eseu are de partea sa degajarea, stăpânirea de sine și forțe de a domina pasiunile. Spre deosebire însă de cosmosul autonom al polemicii și cel

subsecvent al istoriei literare, eseu fără aderență la valori, capricios și rătăcitor, nu are nici o trecere. Fantezist da, dar numai cât să atragă atenția asupra sa și neapărat funcțional, căci altminteri nevoia de eseu se prefăce într-o amețală paralizantă. Numai în acest sens Zafiropol a ieșit mereu din crizele sale de creație: dând extensiune unor înțelesuri nebănuite. Dilemele eseului restabilesc, în fond, încrederea în critică. Acolo unde cineva umanizează controversele și înmulțește conștient virtualitățile, orientându-le spre orbite vii, eseu și-a câștigat longevitatea. El devine emanația concretă a elanului spiritual grefat pe o sensibilitate activă.

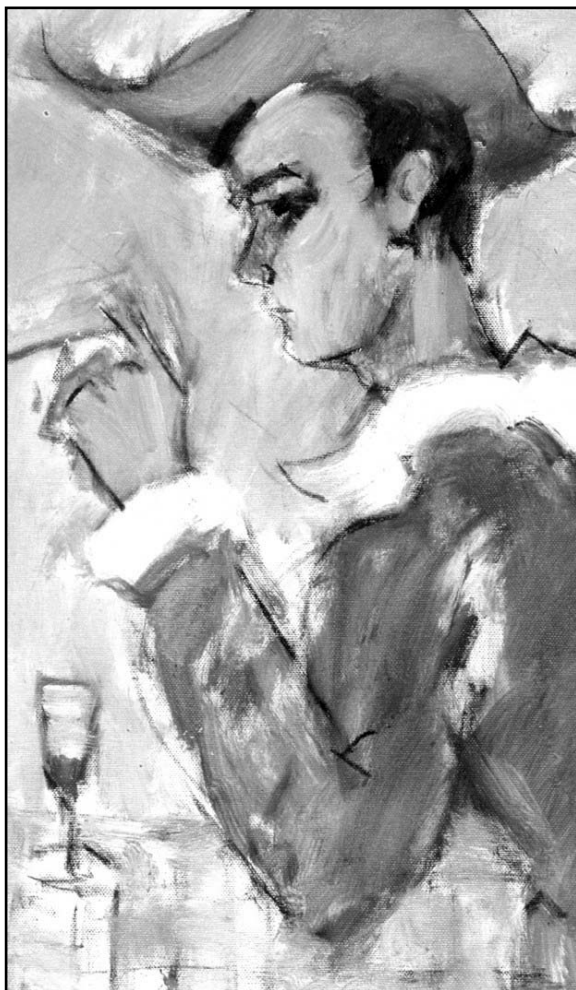
Paul Zarifopol, spiritul cel mai important dintre esești, (între cei pătrunși de spiritul *Junimii*) împrumută subspeciei eseului intuițiile cele mai adânci și îi conferă dispoziția cea mai puțin concesivă.

Ca moralist sceptic, pudic și meticulos, criticul n-are egal. Puține lucruri îl satisfac. Și mai puține satisfacții își păstrează locul dobândit greu, după valuri de „publicație rece, sarcastică”². Moftangiul lui Caragiale în plan intelectual este, s-a observat, ținta multor atacuri. Zarifopol suportă să persifleze platitudinea dar, este de departe, mai bucuros, încântat chiar, să pledeze pentru reabilitări.

Deși, neîndoios, arma eseistului se numește negarea, Zafiropol avea pretenția să repună în drepturi criterii abandonate (*Publicul și arta lui Caragiale, Obiecții lui Flaubert*), după cum departe de a fi mofturosul pe care îl evocă Ibrăileanu, prețuia nuanța, orice efort spre „frumosul imperfect”.

1. M. Ralea, *Scriseri din trecut în literatură*, București, E.P.L. 1963, p.112.

2. Al. Săndulescu, Prefață la: Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, vol. I, București, Ed. Minerva, 1971, p.XI.



S-au consacrat destule intervenției poziției lui Zafiropol, accentuat cucerită de nordici, solicitantă față de naturalistii francezi etc. Când e vorba de scriitori români, s-a băgat de seamă că eseistul este, dacă nu dezarmat, parcă derutat, gândirea lui șovăind între repere contradictorii, nu o dată subrede. Și totuși, chiar pe aceste teren, el valorifică din unghiul constant elevat, cu gust spontan, ceea ce puțini erau dispuși să admită.

Să vedem cum îl apreciază pe Alecsandri. Zarifopol începe prin a remarca oportunitatea poetului și mai cu seamă ancorarea în național. Iată ce notează despre această particularitate: „... poezia acestuia este, în bună parte, lamartineană și hugoliană.

Totuși, Alecsandri are grijă totdeauna a localiza frumos modele sale străine. Totdeauna poezia lui sună românește.³” Criticul adaugă, fără alt comentariu: „Scriitorul acesta a avut darul deplin de a produce ce era atunci nevoie”.

Era esențial să fie spuse toate acestea pentru că Alecsandri contribuie enorm, împreună cu Bolintineanu, la formarea stilului pre-eminescian. Zarifopol obține mai mult decât atâta. Nu se rezumă la genul în care se produce Alecsandri și nici la valoarea localizărilor lui. Când precizează: „Alecsandri a fost adevărat omul a două lumi”⁴, el ne spune, mergând spre straturile adânci, ce moment crucial trăia un artist în jurul anului 1850, într-o țară ce-și căuta stilul propriu de dezvoltare și o dată cu el conștiința estetică pe potrivă.

Din apartenența poetului la surse lăutărești, „revizitând” folclorul, îi vin rimele ușoare și plâsmuirile verbale săltărețe. Din cultivarea zestrei culte (de inspirație franceză), spovedania cea mai puțin facilă. Eseistul măsoară și compară: „Alecsandri ne apare ca un adevărat Ianus *bifrons*.”

Etichetele lipite pe versurile lui ne duc puțin cu gândul la romanță și poezia de album. Inocente apropieri textuale dau de înțeles că Alecsandri a urmărit să împlinească trebuințele mijlocii. Eseistul descifrează sigur pe el o forță ce se naște la capătul atâtor năruiri și atâtor ctitorii: „Însă nevoile momentului i-au impus astfel de comenzi, încât poetul de album, poetul de romane, poetul de huzur și tabiet după moda veche să cânte, spre paguba artistului descriptiv și a poetului narator, a căror strălucire curată trebuie să o căutăm nu fără migăleală, în desimea de poezie ocazională a trebuit să o producă inventatorul stilului poetic nou în literatura noastră.”⁵

Față de nici un scriitor român clasic nu s-au spus mai net și mai curajos lucruri atât de judicios rezumate. În cazul de față și în altele, Zarifopol, incomodul Zarifopol, nu subscrie la observațiile curente. Propune, în

3. *Op. cit.*, vol. II, p.90.

4. *Idem*, p. 92.

5. *Op. cit.*, p. 98.

schimb, altele. Nu neapărat singurele excelente, însă cu oarecare vioiciune și eleganță în plus, formulate ca să reziste.

Eseul *Poezia românească în epoca lui Asachi și Eliade*, conține destule probe ale însușirii de căpetenie a criticului. Unind simțul estetic cu bunul gust și, deci, rafinamentul cu luciditatea, Zarifopol îmbină ingeniozitatea cu agerimea. De aici stadiul înalt al maturității impresiilor sale de lectură, eseistul fiind, prin excelență, un spirit modern care nu exagerează ca să distrugă, ci ca să *readucă* printre noi tot ce întreține politețea față de permanențe și destramă improvizațiile.

Dintru început eseul ne prinde în mesajele lui. Textul cuprinde idei solide, sus-trase aerului doctoral și lucru absolut specific, discriminează rapid (fără aproximații supărătoare), între *oșilire* și *desuetitudine*. Întreg comentariul eseistului are meritul că într-o jumătate de pagină clarifică lucrurile scăpărător (vreau să zic fără obositoare trimiteri în subsol): „Simțul nostru literar ne face să gustăm unele versuri din *Psaltirea* lui Dosoftei nu numai în savoarea lor de trecut depărtat; ci găsim în ele și o frumusețe directă: arhaismul lor e în acord cu sentimentul nostru viu al trecutului.

Din contră: poezia de la sfârșitul veacului XVIII și începutul veacului trecut de la Văcărești prin Cîrlova și Hrisoverghi, până la Asachi și Eliade Rădulescu se insuflă, în definitiv o atitudine dezaprobatore. Pentru gustul cititorului de astăzi, acele încercări poetice sunt valori mai mult sau mai puțin *degradante* și nu simple *învechite*.”

Distincția fină între ceva ce s-a atrofiat și altceva care nu putea să se perimeze – ca urmare a ridicării nivelului de civilizație – îl recomandă deplin pe eseist. Poezia biblică a lui Dosoftei rămâne estetic perfect actuală, a lui Conachi sau Hrisoverghi nu scapă de atrofie. În fine, cea a lui Heliade s-a perimat pentru că îl trădează, spune Zarifopol, pe dascălul incurabil.

Cum se face că o minte atât de puțin înclinată spre zorzoane, atât de sobră, s-a războit cu clasicismul? Pompiliu Constantinescu⁶ avansează următoarea explicație: în



clasicism Zarifopol a depistat locul comun, retorismul ieftin, osificarea. Oricând pentru un literat de tip ironic lipsa de suplețe merita aceleași înțepături câte se cuveneau frivolității, falsului estetism.

Scrima intelectuală gratuită de care l-a ținut vinovat Camil Petrescu criticul n-a practicat-o pentru a se scoate în evidență. În această privință Zarifopol este profund neexhibiționist. Idolii lui: Flaubert, Proust, Villiers de l'Isle-Adam, iar dintre români Ion Minulescu și Al. O. Teodoreanu, impun parcă un supliment de explicații.

De la Flaubert cădem mult până ne oprim la Villiers de l'Isle-Adam și între scriitorii noștri un spirit cu apetență voltaireană își cerea sieși cam puțin dacă Al. O. Teodoreanu îl bucura pe un plan nu tocmai depărtat, să zicem, de I.L. Caragiale.

6. P. Constantinescu, *Scrieri*, vol. V, București, Ed. Minerva, 1971, pp. 282-283.

Meritele covârșitoare ale eseistului trebuie, cred, căutate în circumspecția arătată față de marile reputații, în atitudinile menite să promoveze contradicția. Simpatia arătată spiritului de contrazicere lucrează la Zarifopol ca un ferment lămuritor în materia delicată a judecății de valoare.

Un exemplu! Zarifopol a condamnat biografismul. Metoda literaturizării cu orice preț îl exasperase. Dar în cazul lui G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, atacată la și după apariție de diverși comentatori, îl încântă. Criticul începe prin a prefera biografia romanului prost și melodramei degizate. Acestea trag în jos biografia. Biografia romanțată, mai ales, suferă de pe urma profanărilor stupide. Ea peticește unde slova nesigură simulează penetrația.

Dar, dacă biografia „este acum în criză de clasare”, cu atât mai de preț este prilejul de rafinată satisfacție oferit de cartea lui G. Călinescu. Reconstrucția îi consumă toate superlativele. după ce se felicita că amintirea lui Eminescu iese în largul curat și liber. După destule evocări strâmb pioase. Zarifopol notează: „Fizionomia istoricului literar G. Călinescu înviorează neașteptat aspectul studiilor istoric-estetice în țara noastră. Tânărul de care vorbesc ni se arată cercetător și interpret cu înzestrări excepționale”. Și, drept încheiere: „Nu e totdeauna atât de logică istoria încât unei așa minuni de om să-i trimită în urmă un vrednic povestitor. Această *Viață a lui Eminescu* îmi pare, în spirit cercetător și învățătură, în pătrundere și talent literar, una din cele mai reușite cărți românești”.

Pentru reputația de cârcotaș a lui Zarifopol, atari aprecieri surprind și vor mai surprinde încă. Omul era mult mai ispitit să anuleze, să conteste în tot cazul, decât să confirme, să laude. Dar negativismul lui nu era emanația unui spirit distructiv, nici vorbă, cât a unui spirit capricios, în prizarea valorilor locale și, în rest, prea raționalist, prea sceptic, ca luciditatea să nu lucreze într-un echilibru instabil, distilând analitic conflictele criticului cu autorii.

Nervul polemic vibrează de încordare ori de câte ori Zafiropol descoperă în lecturile sale un punct nevralgic. Vor fi la mijloc zelul său raționalist sau complicația intelectuală a unui om care nu se sustrage niciodată întrebărilor?

Pe urmele ironiilor sale la adresa mof-tangiilor din literatură, a imposturilor și compilerilor, am ajuns să-l surprindem pe Zarifopol operând în carne vie. Numai de la această activitate folositoare eseistul a atras concluzia că poate absolutiza în toate. Implicat într-un joc revelator, criticul nu e niciodată stânjenit de reputații.

O anume consonanță a lui Zarifopol cu marile valori europene l-a înșelat în judecarea scriitorilor noștri, căci indicațiile prețioase oferite de scrisul flaubertian și proustian merită, cel puțin în planul diferențierii tipologice, alte criterii de înțelegere când sunt raportate la scriitorii români cu care criticul a fost contemporan.

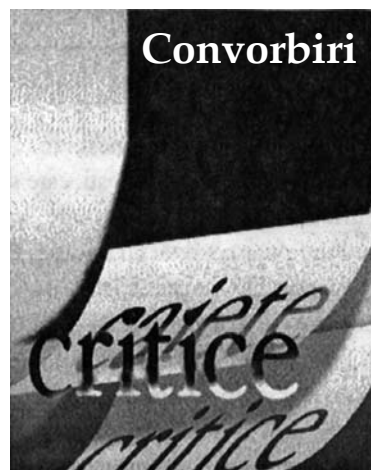
I-a apreciat mult pe Camil Petrescu și pe Minulescu. Proza lui Minulescu eminentă? Da, zice Zarifopol, pentru că are vervă și se leapădă de scrobeală. Însă nici nu e de primit calificarea lui Minulescu, modest ca prozator, drept autorul celei dintâi cărți românești „întreg și pur estetică”.

Un paradox rămâne și faptul că pe de o parte criticul se entuziasmează după Proust, pe de alta că respinge filosofia bergsoniană (pentru care are cuvinte extrem de aspre), de care scriitorul francez n-a fost străin. Dar asemenea meandre nu sunt chiar neobișnuite la Zarifopol.

Critica psihă-biografică nu l-a satisfăcut, dar nici n-a găsit cum să realizeze critica radical opusă. În arta prezentului, Zarifopol este un eclectic, și de aici nesiguranțele de ton și de accent.

Eseistul scoate plăceri, uneori, din motivații verosimile, el funcționează când malițios, când cordial. Stăpânirea de sine nu merge pereche cu voluptatea în contraziceri, dar Zarifopol intră în categoria autorităților paradoxali.

Interviu cu Friedrich Dürrenmatt



Abstract

Dürrenmatt gilt als einer der bedeutendsten Dramatiker des zwanzigsten Jahrhunderts. Dieser Feststellung, diesem Schluß, den man aus seinem Werk ziehen kann, liegen unterschiedliche, jedoch unbestrittene Tatsachen zugrunde. Für eines, Dürrenmatts inzwischen berühmt gewordener, bissiger Humor, was auch aus dem gegenwärtigen Gespräch mit dem Schriftsteller sich herausstellen wird. Aber das ist nicht alles. Es wäre oberflächlich, Dürrenmatts Dramen als bloße Komödien in eine dunkle Ecke zu schieben. Bei einem solchen Autor, der der Möglichkeiten des Textes völlig bewußt war, ein solches Geschehnis kann alles sein, nur Zufall nicht. Denn Dürrenmatt nennt ja selber seine eigenen Werke Tragikomödien, also - obwohl am ersten Blick alles heiter und humorvoll scheint, die Realität bleibt wie eine Bombe, die im Hintergrund tickt, wie es Sloterdijk einmal so sinnvoll ausdrückte. Nach unserer Sicht, das wären nur zwei der verschiedenen, zahlreichen Gründen, für die sein Werk wahrscheinlich nie in Vergessenheit geraten wird: er war sich völlig bewußt, wie man den Leser herbeilocken kann, und die Komödie immer als List gebraucht, als eine Falle in die der Leser unwiderruflich jedesmal fällt. Andererseits bietet sein Werk dem anspruchsvollen Leser die Tiefen, ohne die kein Werk eines beliebigen Verfassers wagen darf, sich zu wünschen, in die Geschichte der Literatur eingeschrieben zu werden. Dürrenmatt kehrt sich wiederholt zu der griechischen Mythologie zurück, zum Mythos des Irrgartens zum Beispiel, oder dem des Turmbaus zu Babel, legt aber die gleichen, uralten Motive erneut, aus eigener Perspektive, aus, sodaß jeder was nützliches in seinen Werken finden kann. Obendrein, sind seine Texte in der Regel sehr kurz - was ohne weiteres dazu beigetragen hat, daß der Autor dem Empfänger keine Schwierigkeit beim Lesen bereitet, vielleicht nur was den Sinn und die Bedeutung davon anbelangt, aber das ist schon eine andere Geschichte. Daß alles so ist, steht das folgende Gespräch mit dem schweizerischen Dramatiker für Beweis. Dem Übersetzer bleibt nur die Hoffnung übrig, daß die Leser das Interview wirklich genießen werden. [Daniel Stuparu]



Treceți drept cel mai important autor dramatic de limbă germană de la Brecht încoace, dar în ultima vreme păreți sfâșiat de critică. Nu vi se pare că e o contradicție aici?

FRIEDRICH DÜRRENMATT: Nu, de ce? E indiferent. I se întâmplă oricui. Luați-l pe Beethoven, cel mai bun exemplu. După a cincea simfonie era deja total depreciat. La cvartetele lui, oamenii se uitau și spuneau: ce-a mai pățit și Beethoven ăsta? Până la urmă au ajuns să-l trateze ca pe un nătărău.

Citiți măcar ceea ce scriu criticii despre Dv.?

Aproape niciodată. Nu îmi pot permite, nici măcar din motive de sănătate, să îmi pierd vremea certându-mă cu criticii. E o treabă total inutilă. Partea amuzantă e că apoi acești oameni întotdeauna vor să mă viziteze. Criticul Hensel bunăoară se interesa extrem de îngrijorat dacă îl pot primi. La care eu am răspuns: de ce nu? Se gândea că o să îl zbor afară. Mai penibil era faptul că eu nici măcar nu îi citisem cronicile.

Sau Joachim Kaiser: mai întâi mă sunase gătit, după care a trecut pe la mine și mi-a cerut pe un ton ezitant câteva sfaturi referitoare la vinuri.

*Cele mai dure critici le-ați primit pentru piesa Dv., **Participantul**, a cărei premieră a avut loc în 1973 la Zürich. Friedrich Luft a numit-o "juvenilă", Reinhart Baumgart "un amestec de Strindberg și Milloiwitsch", iar Günther Rühle nu a găsit acolo decât cinism, dispreț față de oameni și "un morman de cadavre".*

Habar nu am de ce mi se tot zice că aș disprețui oamenii. A spus-o și Ludwig Marcuse la un moment dat – un om la care țin, de altfel.

Poate pentru că în piesele Dv., pe care le prezentați drept comedii, oamenii sunt omorâți pe capete.

Dar nu e deloc adevărat. Nu e decât un zvon nefondat. Am mult mai puține cadavre decât Shakespeare, pentru că, spre exemplu, nu am prezentat niciodată vreo luptă. În **Hercule și grajdurile lui Augias** nu apare nici măcar un cadavru, în **Play Strindberg** la fel. Piesa **Meteorul** are doar patru cadavre – e rezonabil. În adaptarea piesei **Titus Andronicus** apare un negru care la Shakespeare moare, dar la mine scapă cu viață. Deci m-am abținut. Nu poți face din mine un reper pentru comedii. Dar nu am nevoie să îmi apar piesele. Nu m-a interesat niciodată ce cred alții despre mine.

Conțați pe înțelegere din partea posterității?

Nu contez pe nimic. Nici măcar nu știu dacă cultura noastră va supraviețui. Iar gândul de a scrie dincolo de propria moarte îmi pare la fel de abstract ca și gândul la nimic. Nimicul este pur și simplu un eșec al gândirii, ca și eternitatea, pentru că acestea sunt concepte abstracte care vin din matematică. Eu nu scriu pentru veșnicie, ci pentru a face bani. Mai tot ce am scris a fost pentru a câștiga o pâine. Și astfel, am abordat mai toate genurile - piese radiofonice, cabaret, romane polițiste - ce doriți Dv.

Piesele de teatru tot pentru bani le-ați scris?

Evident că a jucat și acest aspect un anumit rol. **Vizita bătrânei doamne** a fost scrisă tocmai într-o asemenea situație financiară, destul de critică. Varianta originală era

complet diferită, dar nu s-ar fi pretat la montare. Motiv pentru care am rescris-o. Inițial, era o poveste cât se poate de grotescă. Un țăran care a făcut o căruță de bani în America, trece cu un Cadillac enorm printr-o vale acoperită de nea și ajunge în satul său natal, vrând să facă daruri locuitorilor. Dar apoi îl vede la cârciumă pe omul care, pe când era tânăr, îi furase iubita, iar acum pretinde dintr-un pur capriciu ca oamenii să îl omoare, iar în schimb vor primi un milion de dolari. Locuitorii din sat cad imediat de acord, dar când vine momentul să îl căsăpească, are loc o eclipsă de lună și lor începe să le fie teamă că vine sfârșitul lumii. Cad toți în genunchi și încep să se roage. Dar când peste câteva momente reapare luna, ei trec la fapte și săvârșesc omorul. Așa ceva nu ai fi putut pune în scenă. De aceea l-am preschimbat pe țăran în doamna în etate, care se întoarce pentru a se răzbuna pe iubitul ei, cel care o părăsise cu ani în urmă. Ea are deci un mobil. În versiunea originală acesta nu exista.

V-a venit pur și simplu această idee, sau ați construit pe deplin conștient piesa pornind de la efectul dramatic pe care îl urmăreați?

Aceste lucruri nu pot fi separate. Imaginația are enorm de a face cu logica. Dacă aveți două concepte tari, din ele se poate naște o legătură. Acest lucru se poate explica chiar și la nivel fizic. E ca și electricitatea, atunci când pui una lângă alta două sarcini, una pozitivă și una negativă. Ideea la care ajungi e de fapt un salt.

Deci nu o iluminare de sus sau ceva similar?

Nu, nu de sus. În așa ceva nu am putut crede niciodată.

Cu toate acestea, v-ați descris la un moment dat drept un om religios.

Evident. Întrebarea este, ce înțelegem prin religios? Dacă vreți să cuprindeți religiozitatea la nivel conceptual, e deja terminată. Personal, cred că cea mai mare revelație a creștinismului este aceea că omul însuși e Dumnezeu. Dar aici ajungem deja pe tărâm filosofic. Despre asta am discutat de nenumărate ori cu tatăl meu, care era pastor. Acesta era subiectul nostru predilect de discuție. Tatălui meu îi era groaznic de teamă de moarte. Niciodată nu am putut

înțelege asta. Se temea de toate aceste reprezentări despre iad, deși a fost un om incredibil de blând și un abstinent cât se poate de riguros. Până la urmă lucrurile au devenit treptat comice. La fiecare Crăciun se întâmpla la fel, el spunea că va fi ultimul său Crăciun. Dar a ajuns să trăiască 84 de ani și a murit cât se poate de ușor. Și maică-mea a ajuns la o vârstă înaintată, are aproape 90 de ani. Conflictele mai mari le-am avut de fapt cu ea, pentru că mă deranja enorm ideea ei despre o legătură permanentă cu Cerurile, acest tip de pietate țărăneasă simplă. La urma urmei, era fiică de țăran. Atunci când aveam succes, spunea mereu că acest lucru se datora faptului că ea se ruga. Era complet naivă. Tatăl meu era mai degrabă genul de erudit. Nu a încercat decât o singură dată să mă convingă să devin pastor, iar când eu am refuzat, discuția a fost încheiată.

E adevărat că v-ați dorit să deveniți colonel pe când erați copil?

Nu. Asta a spus-o un prieten de-al tatălui meu, când a văzut desenele mele. Când eram copil, îmi plăcea să desenez scene de luptă, umblam peste tot cu un arac înalt de fasole pe post de lance. Imaginația mea era foarte vie, orientată spre pictural. Un exemplu tipic în acest sens ar fi felul în care mama mi-a arătat cândva o carte: era acolo reprezentată moartea sub forma unui schelet, iar când am întrebat-o ce reprezintă acesta, mi-a răspuns, ca să nu mă sperie prea tare, că ăsta era împăratul Wilhelm. Câteva luni mai târziu plecăm la Berna, unde exista un magazin universal care se numea "Împăratul", iar când maică-mea mi-a zis că merge la împărat, eu am început să urlu și să țip cât mă ținea gura: »Nu vreau la împăratul Wilhelm!« Ca atare, aveam încă imaginea scheletului înaintea ochilor.

La ce vârstă s-a întâmplat asta?

Trebuie să fi avut vreo trei ani.

Ați înțeles de la o vârstă atât de fragedă ce înseamnă a muri?

Nu, abia mai târziu. Prima oară am înțeles acest lucru în măcelăria satului în care am crescut. Mergeam mereu să ne uităm atunci când erau omorâte animalele. Când,

acum câțiva ani în urmă, am avut ocazia să asist la disecția unui cadavru, era prezent același miros de măcelărie. Dintr-o dată a reînviat în memoria mea cât se poate de clar imaginea respectivă. Am ajuns la concluzia că motivele fundamentale recurente în povestirile și piesele mele au rădăcini adânci, care duc la anumite trăiri și experiențe elementare. Scrisul constă de fapt în asemenea reflecții retrospective. Primul motiv primar de acest gen pe care l-am putut decela este *labirinticul*, faptul de a fi nevoit să trăiesc într-o lume pe care nu o voi putea penetra vreodată, cu permanenta teamă că minotaurul îmi va sări în față la colțul următor. Mă temeam de exemplu pe când eram copil de locurile întunecate. Atunci când aveam oaspeți, trebuia să dorm sus în mansardă, și aveam mereu un cuțit de cercetaș sub pernă. Dar de fapt această angoasă era un sentiment incredibil, aproape erotic. O altă experiență primară de care am avut parte a fost un accident. Fusesem deja dat la ziar drept mort. Intrasem cu bicicleta într-o motocicletă, și îmi amintesc că eram întins pe jos și repetam într-una cuvintele: *nu vreau să mor*. Așadar a existat de foarte devreme, în ce mă privește, o anumită teamă de moarte, iar pe de altă parte în același timp o fascinație față de tot ce avea legătură cu ea. Îmi amintesc încă foarte bine moartea bunicii mele, și felul în care a fost așezată pe catafalc. Scena respectivă m-a marcat enorm. În plus, datorită meseriei tatălui meu eram mereu înconjurat de cadavre. Iar când ai mei aveau ceva de discutat, se duceau să se plimbe în cimitir. Ca și copii, ne jucam mereu în mormintele proaspăt săpate.

O altă temă pe care ați prelucrat-o adesea este dreptatea și răscumpărarea.

Da, și nu fără motiv.

Ați fost bătut des în copilărie?

Vedeți Dv., ca fiu al pastorului din sat devii inevitabil o ispită. Exista o gașcă anume de tineri pentru care era extrem de incitant gândul de a-l cotonogi pe fiul pastorului. Obişnuiau să mă pândescă atunci când mergeam la școală. Iar eu trebuia să găsesc mereu tot felul de căi ocolite. Ciudat e faptul că numele acestor indivizi apar aproape peste tot în cărțile mele. Eu le-am



uitat demult, iar apoi dintr-o dată găsesc într-un roman polițist pe care l-am scris cu mulți ani în urmă un polițist care poartă același nume ca și unul din membri acelei bande. În mod absolut fortuit există și un critic de teatru cu același nume, iar el are impresia că e vorba de el, ceea ce evident că e o tâmpenie.

De tatăl Dv. ați fost lovit vreodată?

Nu, niciodată. Tatăl meu era complet nonviolent. Sentimentul de revoltă, pe care l-aș identifica drept al doilea motiv fundamental în ce mă privește, a luat naștere mai degrabă prin intermediul școlii. Școala a fost pentru mine ceva oribil, faptul de a trebui să te supui e un lucru pe care l-am resimțit ca pe o presiune permanentă. De aici s-a născut și motivul răzbunării. Pentru că prima, cea mai elementară formă de revoltă, în marginea căreia nu reflectezi, este răzbunarea. Vrei să te răzbuni pentru un prejudiciu care ți s-a adus în copilărie.

Vreți să spuneți că nici ideea de revoluție nu are la bază motive de ordin politic, ci individual?

Da, acest lucru se vede cel mai bine la Marx. Partea lui de nebunie își are resortul în originea lui. Tatăl lui provenea dintr-o

familie riguros ortodoxă de rabini, dar apoi s-a convertit la luteranism și a devenit un funcționar de stat prusac de încredere. Pe de-o parte deci avem la Marx rezistența față de elementul iudaic, care se exprimă în aceea că el a convertit ideea mântuirii într-o teorie chipurile politică, iar pe de altă parte luarea de atitudine față de naționalismul prusac, pe care ajunge să îl întruchipeze tatăl său. Ideea de îndreptare a lumii nu este decât o formă sublimată de răzbunare față de tatăl său. Elementul politic nu a fost decât un pretext. De aceea această idee nici nu putea fi transpusă în realitate. În clipa în care o idee se transformă în ideologie e deja destinată eșecului, pentru că nu putem generaliza experiența personală. În definitiv, nu poți vorbi în mod pertinent decât despre tine însuși.

Să fie oare disperarea iscată de un asemenea eșec cauza terorismului?

Nu, pentru că teroriștii nici măcar nu sunt disperați. La urma-urmei, ce înțelegem prin disperare? În definitiv este un sentiment de paralizie. Când sunt disperat, sunt dispus să pășesc în necunoscut, în irațional. E o gaură neagră. Atunci nu mai pot arunca bombe.

Nu, dar bombele devin tocmai o modalitate de a eluda disperarea.

Nu știu ce să zic. E greu să vorbești despre disperare, pentru că e vorba de o experiență pur subiectivă. E o problemă de autenticitate. Teroristul trăiește într-un fel de stare de ebrietate. El caută aventura, adrenalina. E ca în război. Înfrorător în cazul războiului e tocmai faptul că pentru cei care l-au trăit rămâne cea mai grozavă experiență pe care au avut-o vreodată. În acest fel, totul devine până la urmă suportabil. Cel mai greu de suportat însă este plictiseala. Începând să faci ceva, să fii ocupat, deja nu mai ai cum să fii disperat.

Ați ajuns vreodată în situația de a nu mai putea face sau scrie nimic?

Da, atunci când am avut primul infarct. Ceea ce m-a uimit a fost faptul că nu am simțit deloc teamă. A fost trăirea unei totale indiferențe. I-am lăsat să îmi pună tot felul de diagnosticuri, în ziua de azi cercetarea a avansat enorm în acest domeniu. Întregul braț stâng era paralizat, dar nu am întreprins nimic. Îmi amintesc că aveam un cățel pe vremea aia cu mine. Iar lângă el, dormea maică-mea. Grotesc e faptul că mă apucasem de citit o carte care nici măcar nu mă interesa, doar pentru a-mi distra atenția. Abia atunci când durerile au devenit insuportabile l-am sunat pe fiu-meu și l-am lăsat să mă ducă la doctor. Dar evident că aceasta nu era o disperare în sens filosofic. Nici măcar nu știu dacă există așa ceva. Bine, am ars la un moment dat o piesă întreagă pentru că nu o mai găseam satisfăcătoare, am distrus și alte lucruri pe care le-am scris. Dar asta nu o poți numi disperare.

Evident că nu, altfel nu ați face altceva decât să vă distrugeți operele.

Tocmai. Pentru mine "disperare" e un termen mult prea romantic. E ca Beethoven în mijlocul furtunii. Sau Richard Wagner. Nu l-am suferit niciodată. Nevastă-mea însă zice că pentru făcut curat nu există muzică mai bună. Când dă cu aspiratorul, pune *Cavalcada Walkiriilor* cu sunetul la maxim. În liceu am prezentat la un moment dat cu colegii *Muzică de pe muntele lui Venus* din **Tannhäuser**, ceva de genul tata tata tari tara, cu voci în loc de instrumente. Genul ăsta de

muzică după mine nu e decât un moft. Mi-l și imaginez pe Wagner ca mim, însămânțând ogorul neveste-sii, Cosima, care și așa era fizic prea mare pentru el. Un act sexual wagnerian în toată regula. Ceea ce mă amuză e faptul că cei mai mari admiratori ai lui Wagner sunt francezii. Asta e deja o problemă de mentalitate. Pentru un elvețian treaba asta e pur și simplu prea edulcorată. Ne lipsește acest atașament față de geniu. Noi am dezvoltat în primul rând ceasul, apoi industria chimică, valiumul, DDT-ul și mai ales LSD-ul. Elvețianul privește viața mai mult prin prisma practică. Faci copii, îți construiești o casă, plantezi pomi, îi rășădești. Așa stau lucrurile. Când am revenit săptămâna trecută în satul natal, am întâlnit un fost coleg de școală cu care păzeam vitele în copilărie. Era cocoțat pe tractorul lui, cărunt ca și mine, și când l-am întrebat câți copii are, mi-a spus că 12, iar apoi mi-a arătat un țănc din apropiere și mi-a zis că e cel de-al 16-lea nepot al său. Mi s-a părut că sunt destul de prăpădit, eu nu am decât trei copii și abia doi nepoți.

Sunt mai importanți copii pt. Dv. decât cărțile pe care le-ați scris?

Nu. Nevastă-mea ținea morțiș să facă copii. E incredibil cât de mare e nevoia femeii de a face prunci. Copii sunt mult mai importanți pentru o femeie decât ar putea fi barbatul vreodată. Ei sunt în mult mai mare măsură parte din ea. Pentru bărbați, pruncii sunt o chestie complet abstractă. Am fost de față la nașterea copiilor mei. Era cât se poate de grotesc pentru mine, să văd cum o ființă iese din altă ființă. E ceva suprarrealist. O femeie însă nu va vedea nicicând lucrurile așa. Ea trăiește experiența nașterii cu durere, și chiar cu un fel de mânie. Bărbatul e spectator. El vede asta ca pe o manifestare a naturii, o nebunie, chiar și la animale. Am fost întotdeauna fascinat atunci când la noi în sat se naștea un vițel.

Ați fost mândru să vă vedeți tată?

Da, enorm, la primul copil dai pe dinafară. Soția mea era mult mai calmă. Până aproape de momentul nașterii, am stat și ne-am tot spus glume unul altuia, pentru că ea credea atunci când au început durerile că

nu sunt decât niște crampe stomacale. A trebuit apoi s-o duc cu sila la spital.

Cât de importantă este soția pentru scrisul Dv.? Ea este muza care dă aripi spiritului Dv.?

Se enervează dacă mă aude zicând asta. Ea este partenerul meu de dialog de fiecare zi. Eu elaborez foarte mult în discuții. Ea ascultă. Uneori mai are și obiecții, dar ea are o formație mai degrabă muzicală. Cântă la pian. Eu mă interesez mai mult de filosofie. Nu degeaba am și studiat-o. În prezent mă ocup din nou de Leibniz, mai exact cu problema în ce măsură poți fundamenta o metafizică pornind de la matematică, dar nu în sens hegelian. Sunt un mare anti-hegelian. Și îmi vine să râd când văd cum studenții din ziua de azi încep imediat cu Hegel. Am dat cu Hegel de pereți, pentru că nu îl înțelesesem. Prima mea lectură în timpul liceului a fost **Cel unic și averea sa** de Max Stirner. Apoi a venit Nietzsche, iar apoi Schopenhauer. Citindu-l pe Schopenhauer începe să te intereseze Kant, și abia după Kant vine și Hegel.

Despre asta discutați cu soția Dv.?

Și despre asta. Dar filosofarea ca atare e mai mult o treabă pentru bărbați. Abia dacă există femei printre filosofi, pentru că femeile gândesc cu totul altfel. Femeia nu are nevoie de gândire în sens masculin. Nici de artă nu prea are femeia nevoie, în sensul creației artistice. Ea e mult mai legată de trup, pentru că ea este solul din punct de vedere biologic. Bărbatul este într-un anumit sens superfluu, o enormă risipă din partea naturii. Aceasta este lacuna sa, pe care trebuie să o compenseze prin muncă spirituală. Tocmai sunt pe punctul de a scrie despre asta. La zece minute de aici se găsește una din cele mai mari bănci de spermă din întreaga lume, care are în proprietate cam 500 de tauri ce vin câte 50 zilnic la rând, sunt apropiați de niște dispozitive pe care le iau drept vaci, sunt împinși înaintea și stimulați. Nici măcar nu observă că nu sunt vaci, ci niște simpli saci aduși la temperatura de 38 de grade, adică temperatura unui vagin. Ei trec astfel la intromisiune în mod repetat, extrem de repede, și rezultă un număr de spermatozoizi de cam 3,6 mili-

arde. Pentru însămânțarea artificială a unei vaci nu e nevoie decât de vreo 2,7 milioane, așa încât cu lichidul unei singure ejaculări pot fi fecundate mai mult de o mie de vaci. Apoi totul este sortat la nivel microscopic într-un laborator, lucru pe care îl fac niște fete drăguțe frumos machiate, aducând totul la o mașinărie care presează conținutul sub forma unor batoane de mici dimensiuni. Aceste batoane sunt imersate într-o baie de nitrogen lichid și sunt înghețate apoi la minus 145 grade. Există și un catalog în care este descris exact fiecare donator de spermă. După opt luni de zile un astfel de taur este tăiat, dar încă cincizeci de ani de atunci înainte vacile pot fi fecundate cu sămânța lui. Țăranii nu mai au nevoie să țină tauri pentru reproducere. Vițeei de parte bărbatească intră direct la producția de carne.

Credeți că această tehnologie va fi aplicată într-o bună zi și în cazul omului?

De ce nu? Atunci va exista posibilitatea de a cumpăra ieftin un Dürrenmatt sau un Max Frisch. Cei doi ar putea fi și amestecați.

Dar bărbatul nu este taur comunal. Poate refuza să coopereze.

Nu prea cred. Bărbatul poate fi întotdeauna sedus. Bine, poate recurge la sterilizare. Dar mă tem că cele care vor ezita sunt mai degrabă femeile, ele sunt întotdeauna mai prudente.

Asta îmi amintește de o frază pe care ați scris-o la 1948. Spuneați atunci că dacă toate femeile din lume ar refuza să mai procreeze vreme de 70 de ani, natura ar putea să o ia liniștit de la capăt.

Exact, lucru ce a devenit extrem de facil în ziua de azi, datorită pilulei contraceptive. În plus, femeia posedă calități erotice pe care bărbatul nu le are. Cu ajutorul artei iubirii ar putea evita foarte ușor nașterea de copii.

Dar nici măcar nu își dorește asta. Femeia e mai degrabă, așa cum spuneați și Dv., cea care manifestă dorința de a procrea, în vreme ce bărbatul, care a înțeles că trebuie făcut ceva împotriva exploziei demografice, poate ridica bariera spiritului, pentru a nu se mai naște atât de mulți copii.

Stați o clipă, nu e chiar așa; când vine vorba de sexualitate, spiritul încetează să

mai joace vreun rol în ce mă privește. Sexualitatea este un lucru pe care omul îl are în comun cu animalul. Ceea ce îl deosebește de animal, este cunoașterea morții. Prima descoperire cu adevărat revoluționară a omului este faptul că trebuie să moară. Animalul nu are parte de asta. Așa începe de fapt filosofia. Imaginați-vă omul preistoric, acest mamifer mult mai slab decât animalele pe care le vâna, devenind dintr-o dată conștient de iminența morții sale. Vă dați seama ce inhibiție a devenit dintr-o dată acest lucru. El nu a reușit să treacă dincolo de această barieră decât cu ajutorul metafizicii, adică însuflețind totul și declarând sufletul drept nemuritor. Sexualitatea în sine nu a constituit niciodată o problemă, pentru că ea reprezintă tocmai salvarea față de această conștiință a morții; ea suprimă rațiunea, reflecția conștientă. Sexualitatea rămâne cea mai mare experiență a clipei. Tocmai de aceea reprezintă prin definiție neproblematicul în sine.

Atunci când funcționează.

Firește. Dar lucrurile se complică abia la o vârstă înaintată sau dacă te reprimi. Nietzsche spune că tot ce înseamnă dorință caută veșnicia. E un exemplu tipic pentru o idee inhibată, pentru că reflecția în marginea timpului, deci și a veșniciei, nici măcar nu este prezentă atunci când se manifestă dorința.

Vedeți vreo legătură între productivitatea artistică și reprimarea sexuală?

Evident că există o legătură. În cazul meu, în locul unei asemenea inhibiții a intrat în scenă boala, conștiința permanentă a faptului că trupul meu este bolnav. Sunt de mai bine de treizeci de ani grav diabetic, și știu că este incurabil. Nu trebuie să mi se spună povești. Cred că m-am contaminat încă din 1942 ca urmare a unui icter infecțios. Trebuie deci să trăiesc cu asta. Aceasta reprezintă piedica mea. Dacă nu aș fi bolnav, poate că nici nu aș scrie. Ai nevoie de o frână, pentru a ține motorul spiritului pornit. O viață total instinctivă ucide imaginația. E o chestiune de economie. Cu precădere în cazul diabetului, economia joacă un rol important, pentru că la un moment dat te sature să tot stai la regim.

Începi dintr-o dată să înfuleci. Te cuprinde dintr-o dată o enormă sete de viață. Te trezești dintr-o dată ca Falstaff, și îți e totu-na dacă îți riști sau nu viața în felul ăsta. Nu poți trăi la nesfârșit atât de încorsetat. Nu am voie să mănânc aproape nimic, nici carbohidrați, nici pâine, nici cartofi, nici orez, nici dulciuri. La fumat a trebuit să renunț deja acum zece ani. Vin nu am voie să beau decât cu măsură. Pericolul vinului constă în aceea că poate duce la hipoglicemie. Mă balansează între aceste două mari pericole, coma ce poate rezulta din hipo-, și cea care rezultă din hiperglicemie. Am trecut deja prin ambele. Cu ocazia unui zbor la New York am ajuns dintr-o dată la hipoglicemie. Ulterior soția mi-a povestit ce am făcut cât timp eram în comă. Devii contorsionat, nu mai știi nimic. Îți pierzi cunoștința. Mă năpustisem în cabina pilotului, iar când au încercat să mă sedeze cu o injecție, am dat cu medicii de pereți. Contrariul, când e vorba de prea mult zahăr, este o paralizie totală. Am avut deja trei infarcturi. Dar nu vreau să vorbesc atât de mult despre boala mea.

De ce nu?

Ah, acum trecem deja la chestii medicale. Sunt totuși un tip care își schimbă în permanență trăirile, experiențele. La urma-urmei nu scriu despre mine, ci creez imagini. Sunt un creator de imagini. Trăirile nu sunt decât materia primă sau benzina pentru mașinăria care sunt. Un scriitor este un dispozitiv de transformare, care acumulează și radiază. Ajungem din nou la economie. Nu am voie să am decât genul de experiențe pe care le pot valoriza. Explic cel mai bine asta pornind de la exemplul solar. Un soare este stabil doar cât timp presiunea gazului care are tendința de expansiune și forța de gravitație sunt în echilibru. Dacă presiunea gazului are câștig de cauză, soarele explodează, iar dacă predomină gravitația, soarele se scufundă în sine însuși, e foarte simplu. Tot astfel există și în om două tendințe contrare, cea a vitalității, care nu acceptă niciun fel de limite, încât ai vrea să te culci cu toate femeile frumoase pe care le poți avea, și cea care te ține laolaltă, ca să poți trăi cu rost, productiv.

Aveți relații extraconjugale?

Uitați cum stau lucrurile, sunt însurat de 34 de ani. Evident că din când în când mai am și asemenea aventuri, dar foarte rar, pentru că pe termen lung acest lucru m-ar sfâșia. E o problemă de fire, depinde ce fel de om ești. Problemele de căsnicie mă deprimă în asemenea măsură, încât nu aș putea suporta asta pe termen lung. Dacă am făcut vreun pas strâmb, am discutat întotdeauna imediat cu soția mea despre asta. Nu aș putea ascunde așa ceva. Atunci evident că apare și o ceartă conjugală, dar de regulă e ceva eliberator pentru amândoi.

Henry Miller a afirmat că mariajul ar fi moartea iubirii.

Ah, Miller a fost un mare romantic în opinia mea. Ce este până la urmă iubirea? Iubirea este, dacă vreți, un element de construcție. Dacă vrei să îți faci o casă și o viață ordonată, ai nevoie de o bază. Pentru mine alt exemplu tipic e faptul că din 1952 am locuit mereu în același loc. Asta se leagă de munca mea. Trebuie să mă instalez undeva. Când călătoresc nu pot scrie. E vorba de necesități. Luați exemplul lui Kant, nu a călătorit aproape deloc.

Când v-ați decis să deveniți scriitor?

Pot să vă spun exact. La data de 5 ianuarie 1945. Eram soldat într-un batalion elvețian de pe graniță. Germania era practic înfrântă, deci se știa că nu se mai poate întâmpla nimic. Soarta războiului era deja pecetluită. De jur împrejur nu erau decât ruine. De dincolo de Alpi se auzea duduțul atacurilor de bombardament. Dar stăteam cu toții aici, în această Elveție care era absolut intactă și din care nu se putea ieși. Trăiai aici de fapt ca într-o închisoare. Situația era grotescă. Și atunci mi-am pus întrebarea: ce pot opune acestor evenimente exterioare? Întâmplător tocmai fusese ziua mea, și mâncasem pentru orima oară *fondue*, iar apoi am băut vin alb și lichior. După ce am adormit, toate astea mi-au țâșnit din gâtlee ca un havuz, și acum stăteam în odaia asta plină de vomă, restul lumii era plin de cadavre, iar eu nu îi puteam opune nimic în afară de vomă. Nu apucasem să trăiesc cu adevărat nimic esențial. Elveția nu a fost nicicând cu adevărat în pericol. Problema Elveției a fost

tocmai această armată cu care nu se întâmpla nimic. Iar asta, nu pentru că lui Hitler i-ar fi fost teamă să ne atace, asta e o tâmpenie, ci pentru că Elveția prezenta niște avantaje, în primul rând tunelele, căi de acces pentru cărbune și oțel către nordul Italiei. Hitler avea nevoie de ele, nu i-ar fi folosit la nimic să le arunce în aer. Tocmai din cauza asta a lăsat în pace Elveția. Dar această șansă nesperată de a fi fost cruțați nu a fost înțeleasă de nimeni aici, ne-am autodeclarat popor erou și am spus că armata elvețiană a respins un atac. Toate aceste lucruri mi se păreau complet absurde, și acela a fost momentul în care am decis să că voi da glas prin scris acestei lumi care nu exista decât în imaginația mea.

Și înainte de acest moment nu ați scris nimic?

Ba da, am scris de când mă știu, dar abia în 1945 am decis să fac din asta o meserie. Pentru că voiam de fapt să devin pictor. Ambiția mea s-a aflat întotdeauna în desen. Dar desenele mele nu erau deloc precum cele care treceau pe atunci drept moderne. Erau imagini foarte groțeste, scoase exclusiv din imaginație. Când am călătorit în 1937 cu bicicleta până în Germania, trecând prin Tuttlingen și Ulm spre München, tocmai avea loc deschiderea expoziției germane de artă. Acolo am văzut prima oară lucrările expresioniștilor, care au lăsat o impresie stranie asupra mea, pentru că se asemănau foarte mult cu propriile mele desene. Dar acestea erau atârinate în pavilionul unde era expusă așa-numita artă decadentă. Stăteam acolo complet dezorientat față în față cu mine însumi, dar acum eram un decadent. De fapt, mi se spusese încă de acasă că nu pictez decât chestii halucinante. Nu vedeam cum voi putea câștiga vreodată bani din asta. Dar am continuat totuși să desenez, și azi e încă la fel, în sensul că aș renunța mai ușor la scris decât la pictură.

Nu sunteți suficient de bogat în ziua de azi ca să vă permiteți să renunțați la scris?

Ba da. Nu mai am nevoie să scriu pentru bani.

Atunci de ce o mai faceți?

Asta e o întrebare naivă. Evident că îți face și plăcere să scrii.

Deci nevoia de a face bani nu a fost singurul motor?

Nu, dar a fost o ușurare. Atunci când trebuie să respecti un termen-limită, nu mai prea poți fi inhibat, pentru că nu îți mai permiți acest lucru. Faptul de a câștiga bani reprezintă întotdeauna un avantaj, îți dă un anumit impuls.

Ați fost vreodată la Târgul de Carte de la Frankfurt?

Nu. Habar n-am ce mai e și asta.

E o grămadă mare de cărți. Numai anul trecut au fost prezentate acolo 86 de mii de titluri noi. Pe un scriitor mai rezervat îl poate face să renunțe definitiv la scris.

Vă referiți la gândul inutilității, al lipsei de sens? Mă încercă și pe mine, pe măsură ce îmbătrânesc. Tocmai scriu o piesă despre un scriitor care își spune că de fapt nu e deloc necesar să scrii. El nu face decât să răspândească zvonul că scrie, și pentru că funcționează, îi dă de lucru secretarei lui pe care o pune să scrie exact ce îi trece prin cap. Soția lui, care știe despre cacealma, se culcă cu criticii literari pe care el îi invită la el acasă, ca să îi laude textele. În felul ăsta omul devine cu adevărat celebru. Apoi secretara moare, dulapul în care a adăpostit textele e deschis, și o operă literară extraordinară iese la iveală. Soția, care crede că bărbatul i-a ascuns ceva și a scris tot timpul pe ascuns, îl împușcă. În final apare spiritul scriitorului și îi oferă secretarei moarte morământul lui.

Ați fixat deja o dată pentru premieră?

Nu. Nici măcar nu știu dacă am s-o termin. Cred că teatrul este o formă pe care am pierdut-o deja. Era o vreme când mă interesa foarte tare acest lucru. Dar asta a trecut. Nu mai am nicio legătură cu teatrul. Publicul de azi caută lucruri pe care eu nu i le pot oferi. Pentru mine teatrul a fost întotdeauna în același timp și teatru al lumii, o reflectare de ordin metafizic. În artele vizuale găsești asta la Michelangelo. Dar cine mai vrea să vadă așa ceva în ziua de azi? Ideea de teatru al lumii nu mai are loc pe scenele din ziua de azi. E o chestiune ce ține probabil de domeniul trecutului.

Vă interesați de ceea ce scriu ceilalți?

Sunt întotdeauna bucuros dacă nu tre-

buie să citesc ceea ce scriu colegii de breaslă. Nici cărțile mele nu le trimit vreodată altora. Günter Grass mi-a promis foarte politicos **Calcanul**, dar nu mi l-a mai trimis, așa că nu am fost nevoit să îl citesc. Mi se pare că Grass pur și simplu nu e suficient de inteligent, dacă scrie cărți atât de groase. Nici de Walser nu am citit nimic până la capăt, în afară de **Calul albastru**.

Un cal în fugă vreți să spuneți?

Da, mereu uit titlurile. Sunt de părere că trebuie să îți scutești colegii de propriile producții. De Böll nu am citit decât **Scrierile complete ale doctorului Murke**, pentru că mi-a trimis cartea. Sau se chema de fapt **Tăcerile complete**? Nu mai știu. De Hochhuth am citit doar **Reprezentantul**. Hochhuth ăsta e un tip ciudat. A trecut într-o zi pe la mine și voia să facem un interviu. Avea și el un aparat de înregistrat, ca și Dv. Dar la urmă a constatat că nu s-a înregistrat nimic. După câteva zile mă sună să mă întrebe dacă am cumva un aparat care a șters pe ascuns înregistrarea de pe aparatul lui. Cred că e obsedat de ideea că e urmărit. Dar nu vreau să îl vorbesc de rău. Adevărul e că nicicând nu m-am înțeles prea bine cu oamenii din aceeași breaslă. Mă încercă o stranie pudoare în sensul ăsta. Pe Thomas Mann l-am văzut doar pentru o clipă, iar cu Bert Brecht nu am vorbit decât despre țigări. Aveam la un moment dat o Havanna excelentă pe care i-am oferit-o, dar Brecht mi-a răspuns că el nu fumează decât Brasil, care ar fi mult mai tare. Eu i-am replicat că cea mai tare țigară este Havanna, față de care Brasil e slabă. Atunci și-a ieșit din pepeni și a chemat și câțiva indivizi care căscau gura. Nu-i venea să creadă una ca asta. Pentru el, o imagine a lumii tocmai se sfărâmasă. Bărbații puternici din piesele lui fumează întotdeauna Brasil. Chestia asta l-a atins atât de puternic, încât i-a pierit cheful să mai discutăm și despre altceva. Venise la Basel pentru premiera piesei mele, **Romulus cel Mare**, dar n-a mai vrut să vină la spectacol.

Pe Beckett îl cunoașteți?

Nu, ce mai face? Trebuie să fie tare bătrân. Mai scrie? În ultima lui piesă nu auzi, cred, decât câțiva pași, apoi cade cortina și vine cineva să țină o conferință despre

semnificația piesei. Dacă continuă în halul ăsta, data viitoare cortina nici măcar n-o să se mai ridice. Trebuia să fac cu el cândva o emisiune televizată în Mexico. Fusesse și Ionesco invitat. Dar într-un fel sau altul ei au s-au împotmolit undeva pe drum, așa încât nici unul nu a mai ajuns. Pe Ionesco îl știam deja din 1956, de la Zürich. Era mereu prezent la repetiții, când am pus în scenă pentru prima dată **Vizita bătrânei doamne**, și apoi a mai venit de câteva ori pe la mine. Îi place mult Elveția de Răsărit pentru acest vin *rosé* ușor, pe care îl preferă. E un băutor înveterat. Poate să bea zece sticle una după alta. Îl vezi cum stă în Sankt Gallen și bea într-una. Nu cred că l-am văzut vreodată treaz. Într-un fel, e un clown. Piesele lui într-un singur act sunt însă excelente. Dar nu cred că mai scrie, acum doar stă și bea. Cu Sartre am fost de câteva ori la Moscova, am băut și acolo fără măsură, ne-am distrat nevoie mare, deși în alte privințe nu ne-am înțeles deloc. Sartre era întotdeauna pisălog și se crispa la toate nimicurile. Era total lipsit de umor. Singurul cu care m-am înțeles cu adevărat bine a fost Thornton Wilder. Când te bătea ăsta, beat criță, cu palma pe umăr, cădeai grămadă. Dar cea mai hazlie întâlnire am pățit-o cu Zuckmayer la München. Stăteam la hotelul *Patru anotimpuri* la o masă, iar ceva mai încolo stătea Zuckmayer. Dintr-o dată se ridică și vine spre mine duhnind a vin de nu puteai sta lângă el, se postează în fața mesei mele și zice: «Dv. credeți că piesele mele sunt de tot rahatul, iar eu cred că piesele Dv. sunt de tot rahatul.» La care am răspuns: «Domnule Zuckmayer, formularea nu putea fi mai exactă.» A doua zi ne întâlnim în lift. Se holbează la mine o vreme, apoi zice pe un ton ceremonios: «Domnule Dürrenmatt, m-am purtat cumva necivilizat aseară?» La care eu îi spun: «Deloc domnule Zuckmayer, ați fost în formă maximă.» Iar el continuă: «Știți, adevărul e că vă admir enorm!» O situație absolut hilară.

Cu Max Frisch mai sunteți prieten?

Da, desigur. Am avut câteva neînțelegeri, dar nu mai au nicio importanță.

Ce neînțelegeri?

Ah, el se simte lezat din orice fleac. A fost o situație când l-am felicitat într-o scrisoare pe actorul Schröder, cu ocazia împlinirii a 50 de ani, și am adăugat și o mică critică scrisă în grabă despre **Andorra**, pentru că piesa asta mi se pare pur și simplu nereușită, iar Frisch a aflat apoi despre asta. E un tip deștept, dar ceea ce scrie e uneori groaznic. E un ciudat autor de eșecuri. Luați spre exemplu **Biedermann și incendiarii**, unde el recurge la pericolul de incendiu ca simbol pentru sentimentul de amenințare existențială. E o piesă ratată din start, pentru că în Elveția toată lumea este asigurată împotriva incendiilor. Ceea ce mă deranjează pe mine la Frisch sunt aceste neadevăruri, chiar și în romane, de exemplu în **Montauk**. Cartea asta a dat-o drept volum autobiografic. Dar dacă îl cunoști personal, nu poți să faci altceva decât să dai dezaprobat din cap. Nimic nu concordă cu realitatea. Doar mi-a prezentat toate muierile pe care le-a avut vreodată, și a jurat să îl bată Dumnezeu dacă o înșală pe vreuna. E pur și simplu grotesc. Acum cred că tocmai a divorțat iar. Acest soi de sentimentalism în amor îmi e cu totul străin, acest incredibil mod de a te chinui singur, eu n-aș putea face asta.

Știți că a fost nominalizat pentru Nobel?

Nu, habar n-aveam. Sper să-l ia. Cred că tare îi lipsește. El are pur și simplu nevoie de un asemenea gen de admirație.

Și Dv. nu?

Dimpotrivă. Pe mine întotdeauna m-a deranjat lucrul ăsta. Cea mai stânjenitoare amintire legată de celebritate a fost premiera la **Frank al V-lea**. Spectatorii începuseră să aplaude încă de când mi-am făcut apariția în loja de teatru, înainte ca piesa să înceapă. M-a deranjat enorm. M-am simțit dintr-o dată stânjenit. De fapt, întotdeauna mă deranjează prezența publicului.

Indiferent că fluieră sau ovaționează?

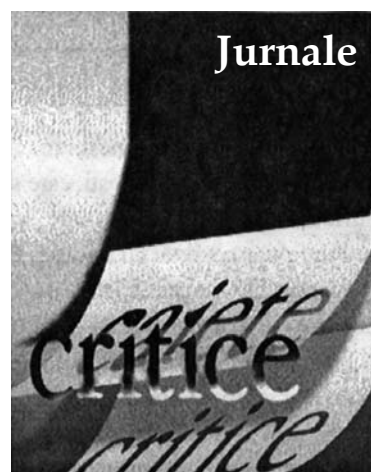
Da, indiferent. În definitiv scriu pentru mine, nu pentru ceilalți.

Interviu realizat în 1980 de **André MÜLLER**

Traducere din limba germană
de **Daniel STUPARU**

Dumitru
ȚEPENEAG

Pagini de jurnal (și nu numai...)



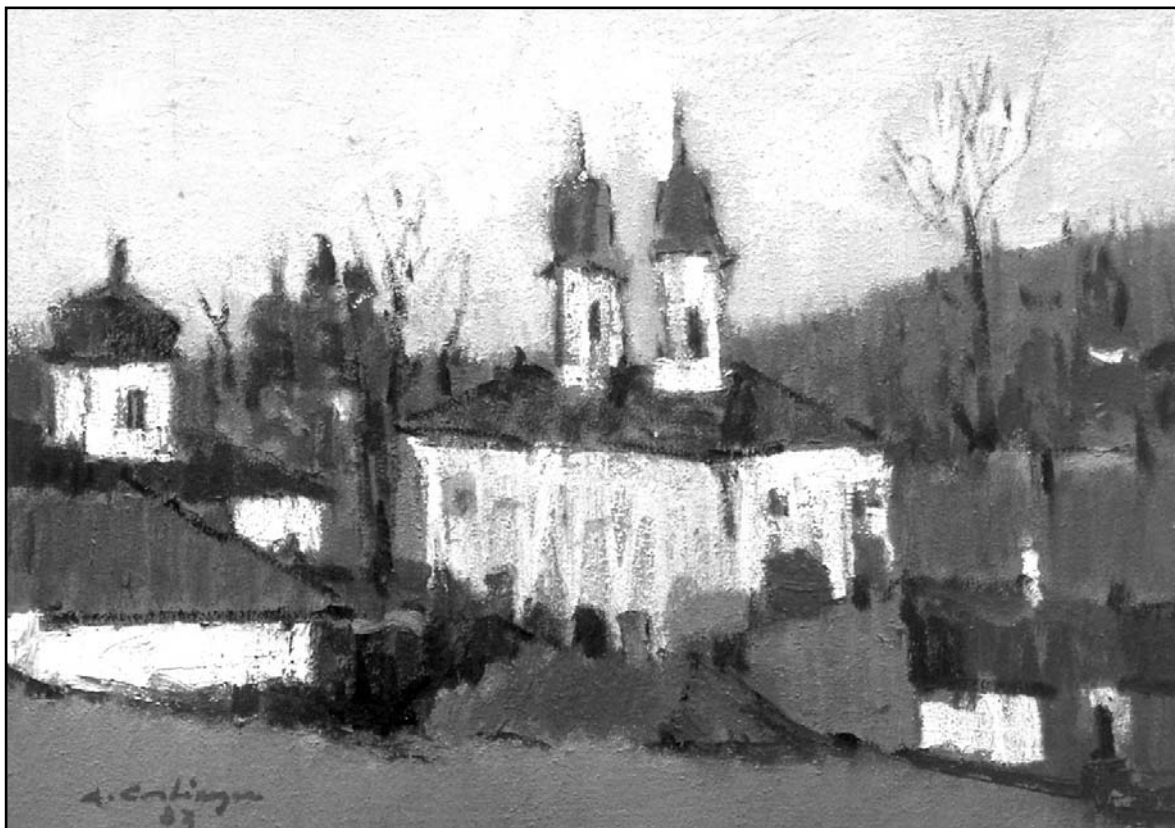
Am căpătat un ordinator, un tip mai vechi, de-acum câțiva ani, de care generoasa donatoare (Julie W.) nu se mai servea, pentru că, între timp, își cumpăraseră un altul, mai nou. La început mă uitam cam chiondărâș la acest obiect a cărui înaltă tehnologie risca să mă paralizeze ori măcar să mă jeneze în cazul că m-aș fi hotărât să-l folosesc drept instrument de scriitură (ce altceva să fac cu el?), mă rog, vreau să spun altfel decât ca mașină de scris. Nu credeam să învăț...vreodată. Ba chiar eram convins că nu voi reuși să mă obișnuiesc cu această noutate brutală. Cu atât mai mult cu cât, până acum, nu izbutisem să "scriu" (pun ghilimele pentru a sugera sensul creator al cuvântului, apoi îmi dau seama că nu e de ajuns și deschid o paranteză, adică o adaug, ceea ce nu ar fi fost cu puțință fără ordinator) **direct** la mașina de scris, decât, în cel mai fericit caz, simple scrisori cărora nu le acordam nicio importanță stilistică. Nu credeam și totuși iată că s-ar părea că am o șansă să câștig pariul.

Într-un prim moment, care a durat destul de mult, l-am lăsat să zacă într-un dulap. Mă gândeam foarte serios că numai din lașitate socială acceptasem acest cadou care părea să se dovedească inutil. Ba chiar mă gândeam să-l dau altcuiva. Dar din dar... Pe urmă, într-o bună zi, plictisindu-mă, l-am scos din cotlonul unde îl părăsisem cu două-trei luni în urmă și am început să mă amuz folosindu-l mai întâi ca o simplă mașină de scris. Trebuie spus că, în momentul acela, nu aveam și o imprimantă, așa că tot ce scriam era sortit să rămână în burta ordinatorului. N-avea nici un rost să-l folosesc la acest nivel zero, eram silit să găsesc altceva. Și-atunci mi-a venit ideea să intro-

duc în memoria monstrului catalogul cărților din "atelier". Această operație avea avantajul de-a fi ori măcar de-a părea mai puțin inutilă decât toate celelalte de până atunci: doar nu aveam nevoie să imprim catalogul, îl întocmeam ca să-l las în memoria mașinii. Odată aflat acolo, puteam să-l încarc cu cărți noi, nu aveam probleme de spațiu, memoria unui ordinator e mai încăpătoare decât aceea umană (mă rog, nu știu dacă e chiar așa!...) și infinit mai fidelă. Catalogarea era deci o operație perfect naturală pentru un ordinator lipsit de imprimantă. Așa că am continuat-o, cu poticneli și enervări, terorizat de eventualitatea de-a pierde, în urma unei manevre greșite tot ce agonisiseam. (Exageram, firește, căci catalogul exista în primul rând sub forma unui caiet). Am umplut astfel câteva zeci de pagini. Pur virtuale. Dar nu copierea catalogului conta. Faptul că nu era inutilă îmi dădea curajul s-o continui, dar nu-i conferea decât prea puțină importanță în sine (desigur, catalogul virtual avea unele avantaje clare, printre care acela de-a fi oricând ameliorabil, deschis oricăror modificări). Cu adevărat important era că învățam, treptat, diferitele subtilități care îmi permit să folosesc tot mai mult și mai bine posibilitățile aparatului. Asta mi-a întărit convingerea că ar fi fost stupid să-l folosesc ca o simplă mașină de scris.

Când am terminat cu **catalogul** am găsit în sfârșit ce i se potrivea de minune acestui bătrân ordinator lipsit (deocamdată) de imprimantă: scrierea unui **jurnal** (mai mult sau mai puțin sau deloc intim).

N-am mai ținut jurnal din anii '70. Acela a fost un adevărat "jurnal", în sensul că-l scriam fără nici cea mai mică intenție de a-l



publica încă din timpul vieții, de a-l vedea deci tipărit. S-a întâmplat însă altfel. Schimbarea radicală de regim mi-a îngăduit mai întâi doar să mă gândesc să-l public, apoi chiar s-o fac, participând astfel la invazia de "documente" - unele autentice, altele mai puțin - din anii de după 1989, când toată lumea scriitoricească (în România) a vrut, cu înduioșătoare naivitate, să dovedească maselor de cititori că gândeau în timpul "dictaturii" altfel decât declarau și făceau, iar ce făceau erau siliți să facă fără să stea prea mult pe gânduri. Demonstrație probabil inutilă, căci toată lumea pășise cam același lucru...

Prima parte a acelui jurnal a apărut încă din 1993, la Editura Dacia din Cluj. În formă completă va apărea, sper, la începutul anului 1997, la Cartea Românească.

Ceea ce și acum continui să numesc jurnal va fi totuși deosebit. În primul rând nu voi nota în mod sistematic ziua, voi pune data doar când asta va avea o semnificație anume. Cum nu mi se mai întâmplă în viață mare lucru, textul va conține firește mai mult gânduri decât întâmplări; deși aș

putea foarte bine să notez pățaniile altora, uite, asta nu mi-a dat prin cap!... De fapt chiar și jurnalul anilor '70 avea deseori un aspect mai degrabă teoretic, nu pentru că și atunci aș fi fost retras și într-o relativă inacțiune, dar pentru că în momentele epice, cât de cât palpitate, uitam să notez ori nu aveam timp. Un erou, un aventurier ori numai un om foarte activ nu ține jurnal. N-are nici timp nici nevoie s-o facă. Eventual, spre sfârșitul vieții își scrie amintirile.

E foarte probabil ca "jurnalul" de față să cuprindă și elemente biografice mai vechi ori mult mai vechi, așa că de multe ori, de cele mai multe ori nu va fi la zi. Înseamnă oare că nu va fi un "jurnal"? Un **adevărat jurnal**?

Acum câteva zile s-a întâmplat un eveniment demn de semnalat, căci va fi o dată "istorică": Iliescu a pierdut alegerile. Mai întâi, partidul său a fost distanțat în alegerile legislative, desfășurate într-un singur tur. În cele două săptămâni dintre cele două tururi de scrutin necesare pentru prezidențiale, multă lume, printre care și eu,

trebuie s-o recunosc, credea că oricum, chiar dacă doar cu o mică diferență, până la urmă tot vulpoiul de Iliescu va câștiga. Și n-a fost așa ! A câștigat fostul meu coleg de facultate Emil Constantinescu. Bineînțeles, principala cauză e mizeria crescândă din acești ani. Speranțele înșelate, dorința de schimbare, de "alternanță", electoratul țărănesc dezamăgit, toate astea au contat, dar poate că n-ar fi fost de-ajuns, dacă Iliescu nu s-ar fi culcat pe laurii invincibilității sale. Mai grav, s-ar părea că el însuși ar fi vrut ca partidul său să piardă și să se ajungă la coabitare. Fără s-o declare, desigur, a lăsat să se înțeleagă că n-ar fi nemulțumit dacă opoziția câștigă legislativele și ajunge în situația de-a lua taurul privatizării de coarne. Toată lumea din jurul lui Iliescu vorbea de această eventualitate care ar fi avut, pentru fostul președinte, și avantajul de a-l aduce în poziția confortabilă de-a fi acceptat de opoziția chemată în sfârșit să guverneze, adică să ia tot felul de măsuri impopulare cu consecințe probabil destul de greu de măsurat, fără să se mai teamă de tot felul de acuzații cu care aceasta l-a tot amenințat. Ar fi avut un sfârșit de domnie calm și majestuos. Pe când acum... Vorba e că socoteala de la Palatul Cotroceni nu s-a potrivit cu cea din urne. Și cred că, într-o proporție modestă, dar poate decisivă, a contat și faptul că partidul prezidențial, mă rog, o parte din alegătorii și susținătorii acestuia, s-au simțit trădați și disprețuiți. Deja o mare parte din ei plecaseră împreună cu Roman al cărui partid a avut destul de multe voturi. Aceștia, când au avut de ales între Constantinescu și Iliescu, deși fuseseră acum câțiva ani partizanii lui Iliescu, au votat într-o proporție decisivă pentru candidatul opoziției. Analiza mea e destul de sumară, dar mi-e lene s-o aprofundez. A curs și va curge atâta cerneală pe tema asta încât nu merită să-mi obosesc și eu ordinatorul, pentru a spune cam ce spune toată lumea ori măcar acei care acceptă să renunțe, fie și pentru o clipă, la retorica sforăitoare a victoriei.

Iar acum ce se va întâmpla ?

Cu câțiva ani în urmă i-am intrigat sau chiar scandalizat pe unii dintre cei care și-au

dat osteneala să asculte emisiunea lui Sava, la care am fost invitat împreună cu Breban, declarând că foarte bine că a câștigat Iliescu alegerile: în definitiv "ei" au băgat căruța în șanț, "ei" trebuie s-o scoată. A scoate căruța din șanț însemna a face reformele necesare pentru a trece de la falsul socialism la un capitalism mai puțin sălbatec decât acela în care ne aflăm și azi. Eram gata chiar să apăr lentoarea prudentă a demersului iliescian și explicam cui vroia să mă asculte că măcar ordinea schimbărilor pare să fi fost corectă: mai întâi reîmproprietărirea țăranilor și abia după aceea privatizarea mării industrie. În felul acesta, șomerii din industrie au o șansă să se întoarcă de unde au plecat cu puțin timp înainte: la sat. Măcar unii din ei. Acei așa-numiți navetiști. Lumpen-proletariatul rezultat din ultimele eforturi de industrializare forțată depuse de Ceaușescu. Dacă țăranii o vor duce nițel mai bine, mă gândeam eu, întoarcerea la sate va fi mai ușor acceptabilă. Oricum între vagabond la oraș și țăran, fie și sărac, oricine alege să redevină țăran. Eram naiv? Ignoram adevărata psihologie a muncitorului român? Nu știu. Oricum eram prea teoretic.

E greu de spus ce se va întâmpla acum. Măcar într-un prim moment mizeria va crește vertiginos. Șomajul va spori. Iar țăranii nu sunt în situația materială și psihologică de a-i primi cu brațele deschise pe noii șomeri. Trag și ei mâța de coadă, ba chiar, pare-se, o duc mai rău decât pe vremea lui Ceaușescu. Atunci supraviețuiau furând din agoniseala colhozului.

Ajuns în opoziție, Iliescu va încerca s-o organizeze pe baze socialiste. Ori social-democrate. Dacă va avea energia necesară și nu va fi prea demoralizat. Se va forma în sfârșit o stângă firească, fără muștrări de conștiință. Se vor organiza greve puternice. Manifestații de stradă. În rolul de guvernant, fostei opoziții nu-i va fi deloc ușor.

O știre de ultimă oră: prim-ministru a fost numit Victor Ciorbea, actualul primar al Bucureștiului. Destul de surprinzător. E tânăr, nu are decât 42 de ani. L-am văzut participând la lansarea ultimului volum de versuri al lui Mazilescu, la Casa Scriitorilor. Era așezat la prezidiu, alături de răposatul

Mircea Ciobanu. Ceva mai încolo se afla Doinaș care își lansa și el un volum în acea colecție condusă de Ciobanu.

Am scris un articol pentru a fi publicat în România și-acum ezit să-l trimit. Am întâlnit-o pe Sanda Stolojan la colocviul despre Balcani care s-a desfășurat la **Maison de l'Ecrivain**. Discuție despre noul guvern. - Să vezi, zice ea, că Iliescu ăsta n-o să se retragă. A și declarat că acum el e șeful opoziției.

Fără alte comentarii...

PULOVERUL VERDE.

Testul libertății de expresie. Într-una din primele zile din ianuarie 1990 - se făcuse deja frig, după primăvara din decembrie - m-am trezit cu o față tânără și pe deasupra timișoreancă, trimisă de ziarul ADEVĂRUL pentru un interviu.

- Ce ziar e ăsta? întreb.

- Fosta SCÂNTEIE, răspunde fata îmbujorându-se. Și-i stătea bine rumeneala, era chiar drăguță. N-am putut s-o refuz.

Mi-a pus tot felul de întrebări la care am răspuns cât se poate de binevoitor. Ea nota conștiincios, cu creionul. Nu avea nici magnetofon, nici reportofon, cum are toată lumea acum.

- L-ați cunoscut pe Ceaușescu? mă întrebă la un moment dat jurnalista de la ADEVĂRUL. N-aveam de ce să mă laud că l-am cunoscut. Cu ce ocazie? Când? Eu n-am fost în CC. Nici măcar decan al vreunei facultăți nu avusesem timp să fiu. Până să plec din România nu eram mai nimic. Un biet opozant, considerat drept provocator de unul ca Alexandru Paleologu care, vezi doamne, fusese cu totul altceva, după cum a aflat toată lumea anul acesta chiar din gura domniei sale. De provocator mă ținea și Alexandru Ivăsiuc care, după pușcărie, fusese angajat la Ambasada americană.

- Nu l-am cunoscut, zic eu ușor complexat de lipsa mea de relații. L-am cunoscut în schimb pe Iliescu.

Și bucuros că pot vorbi despre personajul ridicat în slăvi și la București și la Paris (recitiți interviul lui Cioran din *Nouvel Observateur*), încep să povestesc o scenă din anii '60 când Iliescu, conducând o ședință a

Asociației Scriitorilor și nemulțumit de felul "subversiv" în care mă exprimam, mi-a retras pur și simplu cuvântul. Povestesc ce povestesc și mă opresc. De la un timp fata nu mai notase nimic. Se scărpină cu creionul la rădăcina părului.

- Ce faci, zic, nu notezi ?

- Păi nu, zice, că nu se poate.

- Ce nu se poate ?

- Nu se poate publica.

Și-mi explică emoționată că Iliescu e nu știu ce șef al unui *front național al salvării* și va fi probabil președintele țării. Așa că nu se face să-l ataci hodoronc-tronc pe un președinte. Mai ales că amintirile mele, vechi de douăzeci de ani și mai bine nu prea au cine știe ce semnificație; mă laud cu niște chestii destul de palide în comparație cu faptele de vitejie până la sacrificiu supreme ale atâtor tineri conduși de eroi neînfricați ca Gelu Voican și Mircea Dinescu. Ce puteam să mai zic? Era cenzura revoluționară, emanată de la bază, trebuia să mă supun.

Dar pentru că sunt încăpățânat de felul meu, am povestit pățania cu Iliescu într-un alt interviu pe care mi l-a luat Ioan Groșan pentru CONTRAPUNCT. Și tot în CONTRAPUNCT am mai povestit o dată toată tărășenia, într-un "șotron" care mai târziu a apărut într-o carte, împreună cu alte "șotroane" și articole care mai de care mai nerespectuoase la adresa a tot felul de autorități sau de "lideri de opinie" din țară și din exil.

A fost, ca să zic așa, testul meu: cum altfel să mă conving că în România există în sfârșit libertate de expresie?

Pe urmă, convingându-mă cât de cât, m-am lăsat de articlerie și m-am ocupat de alte lucruri mai literare. Abia în primăvara anului acesta m-a cuprins din nou îndoiala. Pentru că am cutezat, împreună cu alți 20 de scriitori, să-i adresez un apel ironic directorului editurii HUMANITAS și-apoi să-l acuz cu oarecare duritate într-o emisiune de televiziune, m-am trezit atacat de ziarul care continuă să se numească ADEVĂRUL pe un ton și cu expresii demne de Vadim Tudor. A fost o agresiune balcanică în toată regula, căci unii mă țineau și alții mă

loveau. N-am avut drept la replică. A trebuit să mă rog în dreapta și-n stânga mai multe luni de-a rândul ca să-mi public cu chiu cu vai articolele de răspuns. Peste tot mi se argumenta că, atacându-l pe Liiceanu împiedic opoziția în lupta ei electorală. Eram cenzurat sub pretext electoral, ceea mi se pare complet antidemocratic. Ba chiar un tânăr bătauș de la ADEVĂRUL m-a tratat de "Iudă fleșcăită" de parcă am fi avut aceeași biografie ori am fi făcut parte din același grup, partid sau poate complot... și cine, mă rog frumos, e în epoca noastră Isus?

Pe urmă, dornic să înțeleg realitatea și încetul cu încetul s-o accept, mi-am zis că e vorba de exasperare și de consecințele negative ale acesteia. De atâția ani, majoritatea intelectualilor români așteaptă ca "boborul" să-l izgonească pe Iliescu, de atâția ani stau încolonați și hotărâți să pună mâna pe putere (așa cum pe vremuri stăteau la coadă la carne!) de atâția ani li se reproșează lipsa de disciplină încât, la naiba! de astă dată s-au decis să facă front comun, iar dacă se ivește

câte un francțiror ca mine, treaba lui, suportă consecințele: e imediat dezarmat.

Și-am renunțat chiar să mă mai mir, ironic, în stilul dulcelui nostru clasic sub a cărui stăpânire încă ne aflăm: că doar nu Liiceanu era candidatul coanei Zoțița!...

Pe norocosul candidat l-am cunoscut mult mai bine decât pe Iliescu, l-am cunoscut pe la sfârșitul anilor '50. Pe vremea aceea nu purta țacălie, ci un pulover de culoare verde, tricotat probabil de maică-sa ori de vreo altă femeie din familie. Pe scurt, am fost colegi de an și de grupă, la Drept. Eu eram, pe vremea aceea, obsedat de revoluția maghiară, vorbeam vrute și nevrute (deja provocator?), iar când s-a organizat un miting studentesc pentru exprimarea solidarității, atât cu ungurii cât și cu studenții din Cluj care "mișcau" deja, am respectat întocmai locul întâlnirii: în jurul statuii lui Mihai Viteazu. Asta m-a și salvat de la pușcărie? Căci nu mai era cu mine decât un student de la Arhitectură, pe nume Andrei Frischlander. Ceilalți se furișau timorați pe



lângă zidurile Universității sau, în față, ale TAROM-lui. Fricoși, dar mulți! De aceea pe unii din ei i-a umflat Securitatea, nu pe noi doi...

Unde era atunci Emil Constantinescu? Nu era nici la coada lui Mihai Viteazu, nici la TAROM. Era probabil acasă, în fustele maică-sii. Sau ale unei prietene. Femeile pare-se i-au purtat totdeauna de grijă. Altminteri băiat bun, student harnic fără să fie strălucit, conformist cât trebuie și cam șters. Sau poate accepta să pară astfel. Avea încă de atunci tactica lui... Oricum, își vedea de treabă, nu se lăsa tentat de don-qui-jotisme. Nici nu i-ar fi trecut prin cap să-și dea demisia (!) de la facultate, cum am făcut eu; nici să lucreze într-o mină apoi, timp de mai multe luni... El și-a terminat facultatea de Drept și a început o alta: ce să faci cu Dreptul într-o țară fără dreptate?

Mult timp n-am mai știut unul de altul. Îmi închipui că nu i s-a luat cetățenia română, ci i s-a înmănat un carnet de partid pentru care a mulțumit, căci astfel a devenit decan al facultății de Geologie. Tot acolo, dar mult mai târziu, și-a început și cariera politică, la o fereastră a aceleiași facultăți care dădea în faimoasa piață, alături de Ana Blandiana și de negustorul Liiceanu. Eu mă aflam jos, în mulțime și mă indignam că mi se cere să îngenunchez pentru a demonstra că n-am fost comunist.

Mă rog, foarte bine! Și-acum ce trebuie să mai scriu ca să respect simetria testului meu? Că n-am fost de acord când arătoasa poetă l-a convins pe bătrânul Coposu că, pentru un candidat la președinție, e mai bine să fi fost membru de partid ca Emil Constantinescu decât critic literar celebru ca Nicolae Manolescu? Păi asta am spus-o deja, negru pe alb, în mai multe rânduri.

Dacă realitatea încă mai are vreun sens, aparența supunându-se unei raționalități care acționează precum un motor ascuns dar ineluctabil, înseamnă că până acum în România a fost nevoie de Ion Iliescu care a permis îmbogățirea unora - nu mulți! - printre care foști nomencluriști, securiști etc., iar de-acum încolo omul potrivit la locul

potrivit e Emil Constantinescu care va continua același proces de trecere spre capitalism și va da, în sfârșit, o șansă de-a face avere nu numai nomencluriștilor, securiștilor etc., dar și câtorva foști disidenți sau foști studenți în filozofie și actualmente directori de editură. Va fi deci până la urmă tot o coaliție...

Pe 30 noiembrie am fost la INALCO să asist la prezentarea unei cărți despre România. M-am dus deși eram sigur că voi da acolo peste o grămadă de exilați (mai corect zis: emigranți) dornici să comenteze schimbarea politică din România. Era și Goma care, când am ieșit din sală, la sfârșit, a catadicsit să mormăie un *salut!* la care bine înțeles că am răspuns. Am plecat cu Aftalion și cu unul Bogdan care s-a agățat de noi fiind, după cum pretindea el, fost coleg la Mihai Viteazu. Aftalion nu l-a contrazis, așa că n-am protestat, deși nu-mi aduceam aminte; era în clasă cu Agopian, zicea, deci cu un an mai mare; de Agopian mi-aduc aminte: jucam poker împreună; a murit.

Am luat un pahar într-o cafenea. Aftalion cu capul umflat cât o baniță în urma razelor (a fost operat de cancer la maxilar, vai de capul lui!)¹, perora excitat de răsturnarea electorală pentru care a militat serios din '90 încoace. Bogdan, cetățean american la șomaj trăind în Franța și amestecat în "luptele" din jurul bisericii române din Paris, asculta interesat, iar eu, aflându-mă acolo dintr-un fel de milă care, în ultimul timp, a confortat dramul de simpatie pe care îl mai aveam pentru Aftalion, eram, desigur, curios de ce spunea acesta, chit că nu eram niciun moment foarte sigur de veracitatea spuselor sale. Ca să-și dea importanță ne-a spus că i s-a propus un post de ministru pe care, dată fiind starea jalnică în care se află, a fost silit să-l refuze. Așa o fi!... Probabil că pe mutra mea se citea o oarecare suspiciune, pentru ochiul lui poate chiar invidie, așa că, fără să stea mult pe gânduri, ne-a declarat că a vorbit despre mine cu Emil Constantinescu și m-a prezen-

1 Bietul Aftalion a murit, cu metastaze la plămâni, acum câteva zile (5 februarie 1997).



tat drept cel mai grozav de-aici, din exil. - Aș vrea, a spus el privindu-mă drept în ochi, să fii tu numit în locul lui Hăulică. Nici măcar nu m-a pufnit râsul. I-am spus că n-am de gând să fac niciun efort în sensul acesta. - Nici nu trebuie, m-a asigurat el. Doar să accepți. Bogdan ne privea dând din cap aprobator. Și profitând de o pauză a spus: - Îmi ofer și eu serviciile noului regim...

Vorba e că, până la urmă, Aftalion a izbutit să mă convingă să vin la el a doua zi: chipurile, să discutăm serios despre cariera mea politică. Și să ne uităm la TV - International pe care el îl captează grație cablului. M-am dus. N-a mai venit vorba despre UNESCO. Mai bine... Am văzut în schimb - prin cablu! - discursul lui Constantinescu, la Alba Iulia. Noul președinte era înconjurat de fețe bisericești și de militari în uniforme care aduceau ce cele de pe timpul lui Carol I. Arăta mai bine

decât Iliescu. Seamănă cu Cuza Vodă, cel care a fost silit să abdice... Intelectual distins și cu frica de Dumnezeu. În discursul său, erau invocate, clamate, Națiunea și Biserica. Și din nou fraza aberantă din timpul campaniei electorale, în genul: De acum înainte nu poporul trebuie să facă sacrificii, ci conducătorii... Vorba lui Ciocârlie (în trecere prin Paris): - Țsta o să sfârșească prin a-și face harakiri! Dar nu era deloc comic, nici ridicol, era pur și simplu sinistru. Iar poporul vuia, aplauda și scanda ca pe vremea lui Ceaușescu. În sfârșit, se regăsea!...

Seara, după cină, au venit și Vol, Luiza, Mona plus Balotescu cu nevasta proaspăt sosiți de la New York. Pe Balotescu nu-l mai văzusem de vreo 40 de ani. Discuție nici politică nici nostalgică. Nu aveam ce căuta acolo. Dintre toți, de fapt, nu-mi place decât Vol. De Aftalion am hotărât, cu ajutorul Monei, că mi-e milă. Nu știu ce mi-a venit și le-am citit articolul *Puloverul verde* pe care îl

adusesem să i-l arăt lui Aftalion. Să vadă că mă țin bățos. Efectul a fost cam jalnic. Cred că și-au închipuit că sunt invidios. N-au înțeles că era vorba de un "test". Dar cine sunt eu la urma-urmei să fac teste?...

Opoziția nu trebuie să fie sistematică, a fost concluzia. Constantinescu trebuie lăsat să încerce redresarea României. Ca și cum aş putea să-l împiedic eu... I-am asigurat că n-am de gând să public articolul. Atunci de ce l-am scris? Până la urmă și-or fi zis că sunt și laș. Colac peste pupăză, Aftalion a avut ideea să-i telefonăm lui Plătăreanu în Germania. Și deși niciunul din noi nu avea mare chef, a trebuit să spunem fiecare o vorbă fostului nostru coleg ajuns actor, iar acum administratorul unui teatru. Pentru Aftalion era probabil un prilej de efuziune. Are gura arsă de raze, jumătate din falcă e din plastic, nu mai simte gustul alimentelor, când mănâncă nu se poate controla, o parte din pasta alimentară pe care n-o poate suporta decât aproape lichidă i se scurge pe bărbie, pe gât, pe cămașă...

Am aflat de faimoasele ralieri în cel mai pur stil caragealian. Se pare că încă între cele două tururi, Buzura s-a declarat în favoarea lui Constantinescu. Apoi, și mai spectaculos, s-au raliat Vadim Tudor și Funar. De fapt nu sunt decât tentative de ralieri, mai trebuie și ca noul regim să-i accepte... Interesantă e poziția lui Măgureanu care joacă abil un rol de arbitru. Din cauza lui n-a putut fi numit prim-ministru unul Radu Vasile (de fapt nu prea știu cine e): avea dosar compromițător. Mona a aflat de la Marie-France că nevasta lui Hăulică i-a telefonat imediat după alegeri Monicăi Lovinescu să-și exprime bucuria că au învins "ai noștri".

Oare nu e firesc ca acești oameni dispuși la toate compromisiunile, piruetele și umilințele să fie și cei care reușesc în politică? Toți acești trudituri întru lingușire, fățarnicie și intrigărie e normal să fie răsplătiți de mai marii lor, de campionii demagogiei și a relei credințe, căci formează împreună marea familie a celor care vor să se afirme și n-au niciun talent și nici vreo calitate spe-

cială, au doar ambiție și lipsă de scrupule. Au timp. Au o viață dinaintea lor pe care nu știu cum s-o umple.

Am să copiez aici două scrisori adresate cuiva pe același subiect.

Am fost mult timp absent din Paris. Astfel că n-am intrat în posesia scrisorii d-stră decât... între cele două tururi de scrutin. Apoi am așteptat să văd cine câștigă. Și bine am făcut: căci acum am despre ce să vă scriu.

Recunosc, de la bun început, că m-am înșelat. Eu credeam că va câștiga tot Iliescu. În ciuda relativei discipline care a domnit în sânul opoziției și pe care am simțit-o pe propria-mi piele cu ocazia polemicii cu Liiceanu. Ar fi trebuit să-mi dau seama că electoratul se angajase deja în marele viraj, sătul de mizerie și legănat de speranță. Iar ochiul ager al liber-schimbistilor din diferite domenii de activitate intelectuală înregistrase mișcarea. Se mirau probabil că un fractiror năuc din Paris vine cu flinta lui ruginită de haiduc îmbătrânit și se țănoșește provocator agasându-i pe toți cei care, oameni serioși și trecuți prin multe, se încolonasera și așteptau liniștiți ciolanul. Bineînțeles că nimeni nu credea în mod serios că atacându-l pe Liiceanu vroiam să-l salvez pe Iliescu, dar parcă poți să știi... Dorința de ciolan era atât de mare încât foarte mulți își pierduseră și umorul și simțul proporțiilor. Acum înțeleg de ce le era la toți frică. Nu atât de Liiceanu le era frică. Teamă cea mare era ca nu cumva, irosindu-și timpul cu mine și cu polemici de principiu, să-și piardă locul la coadă.

De ce a căzut Iliescu? Desigur, mizeria, corupția, lipsa de încredere, uzura politică, toate astea au contat. Dar cred că picătura care a revărsat paharul electoral a fost că îmbogățirii de după Revoluție, toți foștii nomenclaturiști și securiști care au reușit în afaceri și care până acum l-au susținut pe Iliescu (mulți spun că erau mână în mână, habar n-am), de astă dată l-au lăsat din brațe. Iliescu devenise pentru ei o frână obiectivă, căci pentru a-și menține puterea politică (sau poate din convingere), târăgăna privatizarea, șovăia să sporească deci

somajul, întârzia într-un capitalism sălbatec și precar, ceea ce nu convenea unor Țiriac sau frații Păunescu, care nu se mai mulțumeau să câștige bani, vroiau onorabilitate și stabilitate, un regim capitalist în toată puterea cuvântului. Iliescu simțise el ceva. Vulpoi bătrân fiind, a încercat să se salveze pe el sacrificându-și partidul: visa o coabitare. Aceasta ar fi fost avantajoasă din toate punctele de vedere. Guvernul format de opoziție ar fi trebuit să facă privatizarea și să devină impopular. Președintele rămânând un fel de arbitru cocoțat, ca la tenis, deasupra fileului. Îi plăcea rolul ăsta la nebunie. Când m-am dus, în aprilie, să-i cer să-mi redea naționalitatea așa cum mi-a fost luată, adică prin decret, era deja deasupra fileului, ai fi jurat că nu are nicio putere² și oricum îi e scârbă să se amestece în politică. Eram amândoi scriitori! Mi-a dat cărțile lui cu dedicație și mi-a făcut amical și lejer reproșul că nu i le-am adus și eu pe ale mele. Încă din vară, circulau tot felul de zvonuri (poate chiar de oamenii lui lansate), cum că era în negocieri cu partidele din opoziție. Era gata să-și trădeze partidul, așa cum capii acestui partid și bogătașii care îl susțineau cu bani erau și ei gata să-l trădeze pe el, pe președintele care-și trăise traiul și-și mâncase mălaiul.

Acum, după, par foarte firoscos și teoretizez cu voioșie. Dar n-am văzut nimic din toate astea înainte de alegeri. E drept că nici nu prea mă interesa. Din cauza asta nici n-am văzut, pentru că nu-mi păsa.

Dvs. ați avut dreptate când ați afirmat firescul acestei schimbări. Iliescu era un impostor, pentru că nu credea și nici nu putea să creadă în capitalism. A încercat să împace capra cu varza și bineînțeles că n-a reușit. Căuta o cale a treia? Valabilă numai în România? Să fim serioși... El a vrut puterea și mai ales a vrut să și-o mențină cu orice preț. Are o singură scuză. Că a instaurat în România o adevărată libertate de expresie, suportând cu stoicismul unui om

politic occidental toate atacurile la persoana sa. Dovadă că a fost libertate în România e însuși faptul că el și partidul său au pierdut alegerile.

Dvs. spuneți că trebuie ca stânga să se întoarcă la rolul său tradițional și deci să formeze opoziția, fără teamă și fără complexe. Că de-abia atunci pot avea loc dezbatere de idei în România. Teoretic aveți dreptate. Numai că în practică e nițel mai complicat. Se pare că deja foarte mulți din jurul lui Iliescu s-au îndepărtat de el, și-au dat demisia din partid și s-au dus să se ploconească în fața învingătorilor. Se pare că până și fostul prim-ministru Văcăroiu, oricât ar părea de grotesc, s-a dus să-și ofere serviciile lui Petre Roman. Printre intelectuali nu mai vorbesc... Unul ca Buzura, care a profitat de regim cât a putut, a salutat până în pământ victoria opoziției. Dar stați, că n-am terminat. Vadim Tudor nu s-a lăsat nici el mai prejos, s-au dus și el și Funar spre tabăra victorioasă. Iar Măgureanu³ a rămas, pivot de neclintit, în postul său dinainte, adăpostit în dosul meterezelor de dosare și colaborând intens la formarea guvernului. Iată personajul-cheie al regimului de tranziție.

Nimeni nu vrea să fie în opoziție! Cel puțin deocamdată. Mai târziu, când se va vedea (ceea ce e logic încă de pe acum) că ciolanul nu ajunge pentru toată lumea, cei rămași de căruță vor încerca să se regroupeze pentru a-și exprima nemulțumirea.

Ideile de stânga au fost discreditate în România. Paradoxal, această discreditare a stângii coexistă cu reflexe egalitariste foarte puternice. *Să-i moară și lui capra* asta înseamnă: egalitate în mizerie, dezbinare, suspiciune.

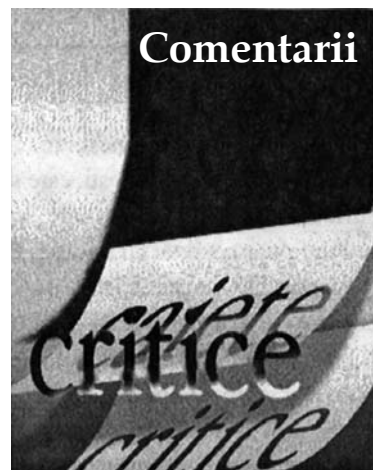
Conformismul împiedică orișice discuție. Pinguinii lui Ceaușescu s-au transformat într-o masă încă și mai amorfă, și mai descerebrată: astăzi, ei nu spun una și cred alta, ci cred ceea li se spune să spună. (...)

2 Nu avea nicio putere să-mi facă mie dreptate, dar a avut putere să dea, acum câteva zile, un decret de grațiere a ultimilor condamnați în procesele din 1990. Printre ei probabil și generalul Vlad, prin care să-l contracareze pe Măgureanu.

3 Se pare că datorită lui Măgureanu n-a fost numit prim-ministru un oarecare Vasile (?), pregătit de țărâniști pentru această eventualitate: avea dosar compromițător.

Ion
BRAD

Correspondența cu Geo



Abstract

After reviewing his own correspondence (letters from Geo Dumitrescu), Ion Brad, a writer, ambassador and theatre director, collected all the friendly comments received from his older friend and poet during many years.

Nu e vorba de cel mai popular Geo din literatura română, adică Geo Bogza, ci de celălalt nume de literat original, poetul inconfundabil Geo Dumitrescu. Relațiile dintre noi au început ca de la dascăl la elev, gândindu-mă că, până să-l cunosc personal la Cluj, în vara lui 1950, îl citisem prin revistele și gazetele vremii, în existența cărora era direct implicat. Dar mai ales prilej de admirație mi-a fost volumul său de poeme *Libertatea de-a trage cu pușca*, scris încă în timpul Războiului, selectat de Comitetul pentru premiera poezilor tineri și publicat la „Editura Fundațiilor Regale pentru Literatură și Artă” în 1946. Când l-am găsit și l-am cumpărat eu de la un anticariat bucureștean, în 1950, peste vechea titulatură a editurii era lipită o bandă de hârtie albastruie din care mai rămăsese doar „Editura pentru Literatură și Artă”. Pe foaia de gardă a cărții, primeam această dedicație: „*Tov. Brad, întâlnire pe o carte expirată — în perspectiva unor cântece noi, adevărate, pe care le vom face cot la cot. Cu dragoste, G. Dumitrescu. 20 ian. 951*”.

Nu vreau să repet aici evocări pe care le-am publicat în alte ocazii în legătură cu descinderea lui Geo Dumitrescu într-un Cluj încă zgârcit cu mișcarea literară românească, pusă în genunchi de un stalinism îmbinat cu prelungirile șovinismului horthyst. Atunci, în decembrie 1949, apariția „*Almanahului literar*” din inițiativa și sub conducerea lui Miron Radu

Paraschivescu, însemnase un reviriment îndelung așteptat și binefăcător. Dar, fiindcă M.R.P., care-l avusese colaborator pe Geo Dumitrescu, ca și pe Marin Preda, la ziarul „*Timpu*”, deși era un om de stânga, fost utecist, nu se arăta prea concesiv cu dogmele marxist-leniniste ale momentului, a fost chemat în „ajutor”, la Cluj, de la revista „*Flacăra*” din București (un port-drapel literar și ideologic al proletcultismului), tocmai Geo Dumitrescu, socotit și dovedit ca un spirit combativ, intransigent chiar și cu proza comilitonului său Marin Preda. Nuvela acestuia „*Ana Roșculeț*” fusese scărmanată și executată public în „*Flacăra*”. Așadar, cu o asemenea stare de spirit descinsese Geo Dumitrescu printre redactorii selectați inițial de M.R.P. la „*Almanah*”. Altfel nu mi-aș fi putut explica detașarea din dedicația sa pe *Libertatea de a trage cu pușca*, socotită de autor o „*carte expirată*” și sugerându-mi mie, debutantului, „*perspectiva unor cântece noi, adevărate*”, ca și când dramaticele sale neliniști și întrebări n-ar fi fost decât o „*Psihoză*”, cum se intitula o poezie dedicată lui Virgil Ierunca, în februarie 1941, căruia-i împrumutase și pseudonimul. Dincolo de semnificația acestei dedicații, adevărul este că Geo Dumitrescu, sosit ca o sperietoare la Cluj și cerându-ne nouă să scriem acele „*cântece noi, adevărate*”, versificând uneori doar evenimentele social-politice ale zilei, el în schimb n-a scris și n-a publicat niciun astfel de cântec în revista pe



care a condus-o după plecarea lui M.R.P. din Cluj, în 1951. Ba chiar, în mod curios, după doi ani de „muștruluială marxist-leninistă”, plecând cu secretara noastră de redacție, Geo ne-a părăsit pe toți, ducându-se pe șantierul Hidrocentralei de la Bicăz, unde, împreună cu Tita Chiper, s-au angajat să facă ziarul „Zorile socialismului”. Apoi a evadat și de acolo, devenind, între 1953-54, redactorul-șef al revistei „Iașul nou”.

Dar, cum am mai scris altădată, pe cât de rigid și intransigent părea ziua, la redacție (unde ne obliga să notăm zilnic nu doar ora de sosire și de plecare, dar și conținutul manuscriselor citite, observațiile la adresa lor, lecturile particulare etc. etc.), pe atât de expansiv, spontan și liberal în toate se dovedea seara, când ne invita la vreo bodegă, unde cozeria lui spirituală, spumoasă, de boemă bucureșteană, ne uimea și ne încânta pe noi, ardeleni mai rigizi, cu o educație de familie și de școală altfel croită, altfel moștenită.

În aceste condiții, când poetul Aurel Rău (notez că la „Almanah” până și prozatorii se bucurau de apelativul „poete”), simpatizat de M.R.P., plecase la „Școala de literatură”, împreună cu Dumitru Mircea, Dumitru Micu, Victor Felea, până la întoarcerea unora dintre ei Aurel Gurghianu și cu mine rămăsesem angajați să acoperim obligațiile secției de poezie, coordonați de A.E. Baconsky. Înzestratul poet traversa perioa-

da poemelor epice lungi, solicitate de „Scânteia”, la București, absentând astfel repetat, în răspăr cu exigențele redacționale ale șefului nostru sever și cordial, Geo Dumitrescu.

De-atunci i-am rămas dator și recunoscător pentru că, încă student fiind, mi-a dat o pâine fără de care nu știu cum mi-aș fi putut termina studiile, m-a învățat disciplina muncii redacționale și o judecată critică, chiar dacă, temporar, deviată estetic. Ba mai mult, simpatia lui inițială s-a transformat într-o amiciție durabilă, cum se poate vedea și din corespondența noastră. Ne-am păstrat reciproc scrisorile, astfel că le pot reproduce și comenta, cu obiectivitatea favorizată de trecerea timpului.

Astfel, la 6 aprilie 1951, când se afla într-un „concediu de creație” la Sinaia, de unde mă anunțase că ne va trimite versuri pentru „Almanahul literar”, îi expediam aceste rânduri:

Dragă tov. Geo,

Te felicit în primul rând pentru versurile cu care vei debuta în nr. 4. Așa te mai înțeleg să scrii unui prieten mai mic despre perspectiva unor „Cântece noi, adevărate, făcute cot la cot”. Le așteptăm. Termenul de predare, ultimul, pare să fie 10.

Materiale sunt și vin mereu, dar ne cam dau mult de furcă. Un singur pericol ar fi, o oareșcare întârziere.

Nu știi un lucru: scoatem două numere acum sau unul singur? În acest caz vor rămâne foarte multe lucrări pe dinafară. Trebuie să avem prezentă și noua campanie, pentru Pactul Păcii.

Ce face Baconsky, nu ne trimite material? Alți poeți nu mai sunt acolo?

M.R.P. ne dă ceva, dar acum e la București.

D-ta cum te simți?

Te rog să ne scrii mai multe, îndrumări, sugestii..

Îți doresc spor la muncă. Al d-tale, Ion Brad.

Nu sunt greu de observat tonul și grijile unui „redactor de serviciu”, sânguincios și disciplinat la cei 21 de ani, abia trecuți. Versurile promise nu ni le-a dat, iar „îndrumările” și „sugestiile” ni le-a transmis personal, la vreo lună-două după întoarcere. De altfel, în „catastiful” buclu-

caș, pe care l-a păstrat, lăsându-l urmașilor, putem citi această însemnare din ziua de 21 iunie 1951: „Observații. Tovarășii sunt rugați să scrie mai amănunțit și mai concret, indicând pe cât posibil stadiul materialului respectiv (predat la secretariat, predat la dactilografă etc.), calitatea lui, dificultățile pe care le implică, șansele de publicare etc., și evitând formulele vagi, birocratice („selecționarea materialului pentru nr. 6” etc. — aceasta, de pildă, e o treabă care trebuie făcută în cursul întregii luni care precede apariția nr.-ului respectiv — n-are rost deci să se scrie această formulă generală).

De asemeni, tovarășii sunt rugați să noteze observații, propuneri, inițiative, privind munca redacției, doleanțe sau critici privind condițiile de lucru, bunul mers al redacției. Coloana din margine rămâne liberă pt. observațiile secretarului și conducerii. Geo Dumitrescu”.

După un an, la 2 mai 1952, primeam această scrisoare deosebită:

Dragă Brad,

Sunt abia de o săptămână la Sinaia (petrecută și ea aproape toată în pat cu mare febră și o așa-numită stare gripală, adică foarte proastă) și iată-mă, după toate ezitățile, scriind un răvaș care ți se adresează numai poștal în exclusivitate, — de fapt „andrisantul” fiind colectiv. Iată, așadar, — întrebarea de competență care mă muncește, și nevoia unei apropieri, într-un fel sau altul, care mă biruie zilnic, se referă amândouă la voi, bunii mei prieteni și tovarăși din depărtare... Zilnic mă gândesc la voi și mă întreb ce mai faceți și-mi doresc vești din parte-vă. Adesea vă număr în gând și vă trec în revistă sau vă invoc aici, alteori reușesc să vă dau prezență și să-mi recoltez partea mea de emoție, de plăcere, de ironie, de speranță sau de aventură, care se leagă de această prezență, de felurile voastre prezențe, Tolea, Clara, Mircea, Sanda, Brad, Rău, Regman, Gurghianu, Felea, Zorina, Munteanu (ordinea în care am scris numele e întâmplătoare. Aș putea să am în vedere un criteriu, și le-aș scrie așa: Regman, Felea, Munteanu, Zăciu, Tolea, Clara, Sanda, Rău, Brad, Zorina, Gurghianu — sau, dacă aș lua alt criteriu: Clara, Regman, Felea, Gurghianu, Sanda, Munteanu, Zăciu, Zorina, Rău, Brad, Tolea, sau, în sfârșit, după alt criteriu: Sanda, Brad, Rău, Clara, Zăciu, Tolea,

Zorina, Felea, Gurghianu, Regman, Munteanu). Cert e că aș fi foarte bucuros să primesc câte o veste sau câte o scrisoare de la voi și asta cât mai urgent. Nu vă ascund că mă interesează încă și soarta „Almanahului” (care, prin cunoscuta iscusință a Centrului de Difuzare, poate fi găsit, nr. 2/3, din abundență la chioșcurile și librăriile din... Sinaia!).

Dar, dragă Brad, scrisoarea mea are și o mulțime de utilități mărunte, pe care le înșir mai la vale și pe care, cu voia ta, ți le pun în spinare ție:

1) Să-mi trimiți cartela de pâine, urgent, — dacă mai sunt bonuri din aprilie, și acelea —, dar și noua cartelă pe mai (la Margitt-neni).

2) Salariul să mi se trimită la București pe adresa mamei. Veghează tu. Idem, banii pe care mi-i mai datorezi tu.

3) Mai cumpără o ladă, dacă găsești mai mare și mai solidă, pentru ambalarea restului de cărți.

4) Cere înapoi de la Bart „Secerișul” pe care i l-am împrumutat de multă vreme.

5) Eventuale scrisori care mi-au venit acolo, trimite-mi-le’ncoace.

Dragă Brad, eu voi veni, cred, pe la Cluj, — după socoteala mea, după jumătatea lunii — dar, ținând seama de dorul grozav ce mă împinge să-mi revăd iubita (pe care voi nici n-o cunoașteți, dar la care eu mă gândesc fără încetare), să vă revăd pe voi, poate și mai curând. Aștept totuși până atunci scrisori sau vești de la voi toți și în orice caz de la tine. Noroc, Geo Dumitrescu

Adresa: S.D. Căminul Artelor — Sinaia.

Aici, talentul său deosebit, sensibilitatea și lirismul altădată bine disimulate, se dau pe față, dovedind că el nu era doar șeful nostru ideologic, ci știa să fie și un coleg și prieten atent, cordial, plin de fantezie, cu formule și întorsături de frază din poemele sale mai vechi, reluate mai târziu, după pauze lungi, uneori dramatice. Să-i transcriem, așadar, făcându-i accesibilă enumerarea cu care se juca: Tolea, adică A.E. Baconsky; Clara, soția sa; Mircea, adică Zăciu; Sanda, secretara dactilografă; Brad; Rău; Cornel Regman, criticul plin de duh, coordonatorul secției de proză; poetul Aurel Gurghianu; poetul și criticul Victor Felea; Zorina Mocanu, măritată apoi Regman; George Munteanu, criticul și istoricul literar,

secretarul de redacție. Nume care nu doar plecau, dar și ajungeau, aproape toate, în câmpul literaturii române.

Evidentă și interesantă apărea, în scrisoare, calitatea de bun gospodar al vieții și operei sale, ca și încrederea în virtuțile mele de copil de țărani ardeleni.

Câteva precizări:

— Margitt-neni era femeia de serviciu, la care locuisem o vreme împreună cu Dumitru Micu, figură pitorească, zugrăvită și în cărțile sale de memorii;

— Banii pe care i-i mai datoram însemnau restul sumei cu care îmi vânduse câteva mobile din camera în care locuise timp de doi ani, într-un apartament comun cu M.R.P., plecat și el la Brașov, cameră salvatoare pentru mine, care urma să mă căsătoresc în iarna lui 1952;

— Bart era un redactor de la ziarul „Lupta”, care știa limba rusă și împrumuta uneori cărți de la Geo;

— Iubita „secretă” i-o bănuiam cu toții, dar jucam teatru, făcându-ne că n-am auzit de numele ei.

Poșta fiind parcă mai rapidă atunci decât acum, după trei zile, la 5 mai 1952, îi răspundeam prin acest răvaș:

Dragă tovarășe Geo,

Ți-aș scrie multe însă sunt foarte grăbit. Bătrâna așteaptă să-i dau plicul. Ieri ți-aș fi scris, dar am avut pe cap cele vreo 2 mii de pagini din cursul lui Popovici la care dau mâine examen. Ba astăzi mi-a venit pe cap și Virgil Teodorescu de la Espla cu manuscrisul meu să-i mai fac câteva modificări. Sunt niște boi capricioși care țin să le satisfac gusturile fiecăruia. De ce nu-s convins însă n-o să le schimb chiar de i-ar lua dracu’.

Dar... să nu fiu egoist.

Toți ne-am bucurat de scrisoarea d-tale, toți îți retransmitem calde salutări și toți așteptăm să te vedem din nou aici. E destul de greu fără d-ta, la drept vorbind.

Manuscrisele trebuie să le citim de mai multe ori, cu Regman trebuie să ne certăm ca să-și schimbe ceva în manuscrise, iar Felea se revoltă când îl criticăm.

Nu-i nimic, tot ne descurcăm.

Cât despre vestea cu iubita d-tale, ea m-a făcut mai mult decât curios. Nu-mi pot închipui



cine-i fericita. Ne străduim acum cu toții s-o aflăm.

La fel ne necăjim să aflăm rostul preferințelor după care ne-ai înșirat numele. S-ar părea că numai din acțiunea formală pricep ceva.

Cartela ți-o trimit. Banii, spune Schwartz că-i trimite (ba i-a chiar trimis, spune Sanda) însă pe viitor e nevoie de o procură a d-tale ca s-o aibă el.

Eu, cu tot regretul, nu-ți pot trimite banii până la apariția cărții. Lada o voi cumpăra însă negreșit.

Și acum te las, poate o să scriu peste câteva zile, sau îți va scrie altcineva... cine nu spui, de-aici din Cluj (glumesc, poate că va fi Rău, Mircea sau altul).

Cu bine, i. brad.

Așa iscăleam, cu litere mici, ca pe vremuri poetul supraréalist Virgil Teodorescu, pe atunci redactor la Editura de Stat pentru Literatură și Artă. Venise la Cluj, ca să-mi schimbe profilul volumului de versuri, amânându-mi textele lirice, pentru a rămâne doar poemul epic dedicat mecanicului de locomotivă Gabor-cincisutistul.

Tot de la Sinaia, la 28 mai 1952:

Dragă Brad,

Mă aflu din nou la Sinaia și din nou mi s-a făcut dor de voi, cu toate că abia l-am văzut pe Baconsky la București zilele trecute.

Eu voi mai rămâne aici probabil până la 15 iunie, când urmează să plec la Bicăz. Nu știu dacă până atunci o să mai pot, deși aș vrea, să mai vin pe la Cluj. Aș vrea deci să te rog câteva lucruri mărunte. Întâi, să-mi trimiteți și mie revista (Baconsky nu mi-a adus-o). Apoi e vorba de leafă. Te rog să mi-o trimiți de urgență aici la Sinaia (pe numele Gheorghe Dumitrescu), eventual împreună cu concediul pe iunie. Munteanu și Baconsky cunosc chestiunea. Roagă-i s-o rezolve rapid, întrucât mă aflu complet în aer. Roag-o de asemeni pe Sanda să reție din bani cotizația la sindicat și să mă pună la curent cu '951. Tot pe ea, să ia „Secerișul” de la Bart și să-mi trimită Esenin când va fi gata (eventual legat, dacă nu costă prea mult). În ce privește lampa din plafon, nevastă-mea o evaluează la circa 100 lei. Dacă ești de acord, trimite-i direct suma (Antoaneta Dumitrescu, str. Dr. Marcovici 9), care i-ar prinde nespuse de bine cât mai urgent. N-are rost să-ți mai spun că sunt grozav de nerăbdător să primesc și cartea ta, când va apărea, precum și vești cât de dese din parte-ți.

Te rog să mă ierți dacă, deocamdată, te-am cam transformat în „însărcinatul meu cu afaceri” pentru Cluj. În afară de faptul că-ți stau la dispoziție, cu reciprocitate, pentru eventualele tale „interese” la București, sper oricum să mă achit, așa sau altfel, nu numai prin simplele mulțumiri cu care închei această scrisorică, salutându-te prietenește, G. Dumitrescu.

Era prima oară când își folosea, ca intermediar, nevasta, care-l vizita doar în primul an la Cluj, o femeie înaltă, specialistă în echitație, cu ceva proprietăți pe la Craiova,

unde Geo fusese o vreme directorul Teatrului Național.

La 2 iunie, de la Cluj, îi scriam:

Dragă tov. Geo,

Nu ți-am răspuns până astăzi fiindcă zilele trecute am fost delegatul redacției la Turda, unde am ținut ieri o șezătoare literară. Nu ne putem lăuda că a fost prea strălucită, dar rămâne totuși un lucru pozitiv, folositor și redacției și oamenilor din Turda.

Toate „năcazurile” d-tale, pe cât mi-a fost posibil, le-am aranjat urgent. Unele erau aranjate de Baconsky și Sanda. Bart tot nu ne-a dat „Secerișul”, deși i-am spus de mai multe ori. Azi o trimit pe Margitt-neni s-o ia. Esenin e gata, însă nu l-am dat la legat.

Cât despre lampă, momentan stau prost cu banii. Sper că în curând voi ieși din încurcătură.

Și-acum să-ți spun câteva „năcazuri” de-ale mele. E vorba tocmai despre cartea pe care spui că ești nerăbdător s-o vezi. Sâmbătă, în lipsa mea, a telefonat Editura la redacție că vor să-mi publice numai poemul cu Gabor. Eu, bineînțeles, nu pot fi de acord cu o asemenea tâmpenie. Și așa am scos destule poezii, iar cele care au rămas consider că sunt lucruri bune. Ceea ce mă indignează nu e numai situația imediată a volumului meu, ci mai ales principiul acesta idiot, izvorât din oportunism și lipsă de răspundere, după care un poet mai tânăr nu poate publica o carte decât ciuntită, mutilată de toți sus-pușii. Nu știu care e părerea d-tale, dar eu asta o cred și o simt pe piele proprie. Te rog sfătuiește-mă ce să fac. Baconsky spune că el va face scandal la Uniune (se pare că ei au intervenit, fiindcă s-ar spune că la ei era ultima dată manuscrisul). Te rog dacă d-ta mergi mai repede la București, vezi ce s-a întâmplat. Dacă nu, poate scrii celor competenți să intervină. Cât despre datorie, dacă nu o poate rezolva cartea, eu mă îngrijesc, cu ajutorul socrilor, să-ți achit banii cât mai grabnic.

Rău și Gurghianu, care intenționează să scoată și ei câte o plachetă, sunt decepționați. Editura Tineretului face nazuri la nuvela lui Zăciu și așa mai departe. Cu toate acestea, noi vom scrie și poate vom scrie tot mai frumos. Publice editurile pe Nina Cassian și pe alții, care-și scriu versurile din birou, și-apoi meargă să-i întrebe pe cititori dacă le plac sau nu asemenea versuri.

Metoda lor de lucru (a editurilor) e lipsită de simț politic, de dragoste și îndrăzneală.

Dar, să le las, eu sunt poate prea pornit, deși am pentru ce.

Numărul 4 ți-l trimitem, nr. 5 peste câteva zile.

Înainte de-a pleca la Bicăz, poate te hotărăști să mai vii până la Cluj.

Te rog răspunde-mi și d-ta, și eu o să-ți mai scriu. Al D-tale, i brad.

Din nou, chestiunea volumului meu de debut, importantă nu doar pentru mine, dar și pentru ceilalți colegi tineri, supuși aceluiași metode dogmatice, abuzive. Prin A.E. Baconsky aflasem și faptul că manuscrisul meu fusese înaintat lui Mihai Beniuc, primul-secretar al Uniunii Scriitorilor, căruia m-am adresat în scris. Dar răspunsul său era favorabil variantei susținute de ESPLA și de Virgil Teodorescu. Așa că, de silă ca de voie bună, am fost obligat să debutez cu *Cincisutistul*, gest pe care unii critici mi l-au imputat atunci și mi-l scot pe nas până în ziua de azi numai mie.

O altă și mai curioasă scrisoare îi trimiteam la Sinaia, în 25 iunie 1952:

Dragă tovarășe Geo,

De vreo câteva zile m-am pregătit să-ți scriu. De abia astăzi, în ziua procesului d-tale, reușesc s-o fac. Tocmai procesul era cel care m-a împiedicat și tocmai el cred că te interesează mai mult.

E vorba nu de un... viol sau de ce bănuiam noi, ci de contravenția aceea cu lumina. Milițianul s-a legat de autocritica făcută de d-ta în declarația pe care ai dat-o. În sfârșit, prin tovarășul Topan, s-a rezolvat. Vei primi serioase muștrări și pe viitor să ai grijă.

Cu camera am rezolvat definitiv, adică am fost trecut alături de d-ta.

Mircea predă, în bune condiții, tabloul, iar Sanda promite că se va îngriji să-l fixeze.

Am rezolvat și chestia cu volumul, adică mi-a scris Beniuc că e mai bine să apară deocamdată numai Gabor și mai încolo ceva să apară, întărit, volumul întreg. Ce era să mai fac, mai ales că nu mă mai pot duce la București. Am acceptat.

La 1 o să trimit ceva bani mamei d-tale și cred că și lui Tony.

Altceva, nu mai știu.

D-ta ce faci? Pleci la 1?

Oricum, trimite-ne „Prometeul” și dacă ai și alte lucrări.

Noi vom apărea în curând cu nr. 6, care cred că va fi mult mai bun decât 5.

Salutări din partea tuturor. Cu dragoste, i brad

Curiozitatea, de data asta, este acel proces stupid, intentat lui Geo Dumitrescu în urma unei altercații nocturne cu un milițian, căruia îi pusese o lanternă în ochi, ca într-o joacă a poezilor suprarealiști. Așa era el, se identifica uneori cu universul poeziilor din primele sale volume: *Aritmetică* (semnat Felix Anadam) și *Libertatea de a trage cu pușca*.

Tabloul cumpărat de mine de la el, împreună cu mobilierul respectiv din camera în care urma să mă mut, printr-o formulă administrativă intermediară (trecut alături de fostul chiriaș), era un peisaj în tuș din Sighișoara, semnat de sculptorul Vlad, aparținând și el boemei artistice bucureștene, înainte de-a fi rămas definitiv în Franța.

Mama sa, Aurelia, care a trăit aproape o sută de ani, mai locuia pe-atunci tot în casa lor veche, de mici meseriași și negustori, așezată pe Calea Griviței, între Podul Basarab și Podul Grant, unde funcționase și redacția diverselor reviste inițiate de Geo Dumitrescu. Cu Tony, încă soția sa legală, mai împărțea răspunderile și banii.

Cât despre acel poem „Prometeu”, era mereu promis, mereu amânat, nu știu dacă și scris vreodată din moment ce nu l-am întâlnit în sumarul volumelor sale de versuri, sub acest titlu. Am verificat și toate numerele „Almanahului literar”, după cel din luna iunie a lui 1952, ultimul de conținutul căruia mai răspunsese direct Geo Dumitrescu, și n-am găsit niciun rând publicat sub semnătura sa. Dar, fiindcă am vorbit despre exigențele sale politico-ideologice și estetice, pentru care nu e cazul să-l „judec”, mi se pare interesant și nimerit să reproduc aici sumarul acelui număr de „rămas bun” de la revista și confrății de care el se declara mereu atașat. Numărul 6 se deschidea cu un salut al poetului sovietic A. Malâșef, prezent la Cluj, către redactorii



și colaboratorii „Almanahului literar”. După care, istoricul Ștefan Pascu semna articolul *„Un eveniment epocal în viața științelor sociale”*, dedicat studiilor recente ale lui I.V. Stalin în legătură cu lingvistica, apreciind că acestea *„depășesc limitele sectorului lingvistic, deschid orizonturi nemărginite în domeniul tuturor științelor sociale, fundamentează teoretic probleme de bază pe care marxism-leninismul nu ajunsese încă să le clarifice”*. Poeziile originale erau semnate de Ion Brad (*„Pe șantierul nostru”*), Aurel Gurghianu (*„Epistolă către Voltaire”*), Victor Felea (*„Salut Canalului Volga-Don”*), Ion Oarcășu (*„Cântec spaniol”*), Kiss Jenő (*„Surâsul lui Beloiannis”*), iar traduceri din Stepan Scipaciov aparțineau lui Aurel Rău. La rubrica de proză *„Condeie noi”* se publica nuvela *„Aripi”* a tânărului Vasile Albu, iar la *„Cronica”*, Dumitru Drumaru (pseudonimul venerabilului academician de azi Dimitrie Vatama-

niuc), sub titlul *„În plină actualitate”*, comenta romanul *„Pâine albă”* al lui Dumitru Mircea, plecat la Școala de literatură din București tot de la „Almanahul” nostru. La *„Carnet sovietic”*, era tradus din *„Literatur-naia gazeta”* articolul *„Monolog despre monolog”*, pe când la *„Recenzii — Note — Comentarii”* se revenea la importanța vizitei ucraineanului Malâșco în România prin condeiful lui George Munteanu, secretarul nostru de redacție, se comentau, sub titlul *„Spre comunism”* romanele altui ucrainean, Oleg Gonoiar, despre al Doilea Război Mondial, ca apoi, sub titlul *„Lumina vine de la Răsărit”* să fie prezentat încă un ucrainean, Iaroslav Galan. Evident, era vorba și de alte manifestări — teatrale, muzicale, coregrafice — ale *„decadei RSS Ucrainiene”* organizată de ARLUS în toată țara, deci și la Cluj.

Probabil că în sinea sa, Geo Dumitrescu era sătul de această năvală sovietică în cul-

tura noastră, determinându-l să ia calea munților, ca un veritabil haiduc și aventurier literar. De la București, îmi scria la 3 iulie 1952:

Dragă Brad,

Am întârziat cu răspunsul, pentru că voiam să vă trimit și alăturatul manuscris. Cred că n-o să vă displacă și, până la terminarea lui „Prometeu”, la care lucrez, socot că ar putea încăpea în paginile voastre. Lucru teribil de nimerit pentru mine, între altele, ținând seama de datoria pe care o am la voi și de situația mea actuală de ne-lefegiu. Astea, firește, sunt totuși considerații secundare. Adevărul e că m-ar interesa mult părerea colectivului vostru asupra „Străzii Centrale” fie chiar numai pentru îmbunătățirea ei maximă în vederea antologiei în care urmează să apară.

Oricum, te-aș ruga, dragă Brad, să-mi dai un răspuns grabnic cu privire la părerea și intențiile voastre, ca să știu ce să fac. Cât privește „Prometeu”, el va veni mai târziu — e destul de dificil de tradus, și, oricum îmi cere efortul de a intra într-o cu totul altă atmosferă decât am frecventat până acum împreună cu amicul meu Bednâi.

Relativ la celelalte noutăți pe care mi le comunică, îți mulțumesc pentru osteneală și-ți rămân dator. Adresa mea de-acum înainte, până la cea nouă, de la Bicaz, pe care ți-o voi comunica imediat ce o voi avea, este aici la maică-mea. (Tony fiind plecată din București, îi poți trimite ceea ce ai de gând tot aici la maică-mea, specificând pe mandat „andrisantul”).

În afară de salutări calde, pe care te rog să le transmiți tuturor fraților de-acolo, mai spune-i lui Zăciu că junele Virgil Georgescu este indignat — și, cutez a crede, pe bună dreptate — pentru tăcerea obstinată care s-a așternut în urma sărmanului său manuscris, de câteva luni încoace. El mă privește, de câte ori mă vede, cu un zâmbet resemnat de „înțelegere filozofică a mizeriilor acestei lumi” și, în special, a seninătății universale a redactorilor (când nu sunt ei înșiși în raporturi dificile cu o editură sau cu o redacție!). Grinevici așteaptă și el un răspuns. Lăsând la o parte cazurile în concret, care rămân la dispoziția oricărei aprecieri, în principiu lucrurile sunt fără îndoială infamante, lipsite de tovarășie profesională, cel puțin.

Dragă Brad,

În legătură cu volumul tău, cred că ai făcut bine (poate și fiindcă n-aveai de ales!) acceptând apariția în aceste condiții. Vei avea în orice caz o perspectivă mai justă asupra operei tale, peste un an, încolo. E mai bine să publici cu zgârcenie și cu neîndurată socoteală (cu toate desavantajurile materiale care decurg). Fiindcă veni vorba de probleme materiale, n-am nimic de adăugat nou la socotelile noastre. Fă cum e mai bine. E drept că un mandat de la tine, în actuala situație, ar putea căpăta destinații mult mai urgente și operative decât cele pe care le cunoști. Să trăiești, Brad, salutări, Geo.

Din toată scrisoarea aceasta rețin acum ca fiind foarte importantă recomandarea sa, pe care, din păcate, n-am respectat-o: „E mai bine să publici cu zgârcenie și cu neîndurată socoteală”. Așa avea să facă el, dar nu totdeauna de voie bună, cum vom vedea mai încolo.

În luna iulie, m-am prezentat la București, pentru ultima „convocare studențească”, de patru luni, la regimentul Muzicilor Militare din actualul cartier de blocuri uriașe, „Militari”, pe atunci un sat de lăptari. Am evocat altădată pitorescul, asprimile și dificultățile acelei veri caniculare, cu evenimente politice majore („devierea de dreapta”, descotorosirea lui Gheorghiu-Dej de trioul malefic: Ana Pauker—Vasile Luca—Teohari Georgescu etc.) și antrenamente dure pe Câmpul Cotrocenilor, cu „aviația inamică” și târâșul prin gunoaiele Capitalei.

Atunci, la 17 iulie '52, scriam:

Dragă tov. Geo,

Nu știu, încă mai ești sau nu în București. Aș fi venit pe la d-ta, dar n-am mai avut niciun pic de vreme înainte de-a mă prezenta la unitate. Scrisoarea am găsit-o la Cluj numai după ce m-am întors din săptămâna mea de concediu. Nu mai aveam când să-ți răspund.

Deci, te rog să nu te superi pe mine. Bani n-am avut până la onorarii. Sanda va trimite acum pe adresa mamei d-tale 500 lei.

Cât despre poemul lui Bednâi, drept să-ți spun n-am avut vreme să-l citesc, Rău însă mi-a spus că-i frumos și că ei vroiau să-l publice. Scrie-le când apare volumul ca să nu se mai gândească ei că ar fi potrivit să-l dea (poemul)

numai în noiembrie. Un lucru frumos, merge oricând. Ce faci cu plecarea? Te rog mai scrie-mi și d-ta și eu îți voi răspunde mai regulat. Cu bine, i brad.

La 3 august, din București:

Dragă Brad, am primit scrisoarea ta, dar nu mi-am găsit timp să-ți răspund până azi. Între timp am fost la Bicăz, de unde m-am întors pentru 2-3 zile. Astă seară plec înapoi definitiv. În legătură cu traducerea din Bednâi, pe care am avut proasta inspirație s-o trimit la „Almanah”, n-am izbutit să primesc niciun răspuns cu privire la ea, până ce nu le-am scris o scrisoare indignată cerând-o înapoi. Aceste raporturi cu bunii mei prieteni de la Cluj m-au întristat adânc și au asanat serios unele unghere sentimentale din mine.

Dragă Brad, în legătură cu datoria ta, iar n-am ce să-ți spun, în afară de ceea ce știi și vrei tu însuși. N-am mai primit nimic și părerea mea e să faci... cum e mai bine. Pentru rezolvarea acestei chestiuni, rămâne valabilă adresa mamei (Aurelia Dumitrescu, Griviței 257, București). La Bicăz e o splendoare sub toate raporturile și sunt nerăbdător să mă întorc. Îți voi mai scrie, sper, de-acolo, și voi fi bucuros să primesc vești de la tine.

Adresa mea acolo este: Redacția ziarului „Zorile socialismului”, Șantierul Hidrocentralei V.I. Lenin — Bicăz.

Îți urez succes în îndeletnicirile tale actuale și-ți strâng mâna, Geo.

Trebuie să notez că, deși pe ultima copertă a „Almanahului” se specifica: „Apare sub conducerea unui colectiv de redacție”, în realitate șeful revistei se numea A.E. Baconsky, chiar dacă nu era încă numit oficial din motive biografice: refugiat din Basarabia, fiu de preot, socrii săi chiaburi olteni... etc...etc...

În același spirit, la 15 august '52, îi expediam la Bicăz:

Dragă tov. Geo,

Îți scriu cu creionul fiindcă n-am cerneală. D-ta mă înțelege și o să mă scuzi.

Cât despre scrisoarea pe care am primit-o cam târziu, deși venea de-aici din București, mărturisesc sincer că m-a bucurat foarte mult. M-am convins și de data aceasta că prieteni adevărați nu sunt cei care-ți spun vorbe dulci și pe urmă te uită, cum mi s-a întâmplat și mie cu

colegii mei de redacție, „prieteni” d-tale. Mai ales Rău și Baconsky cărora le-am scris și nici acum după o lună de zile nu mi-au răspuns un rând. Ba mai mult: Rău a stat aici câteva zile și nu și-a găsit un ceas să vină până la mine. La fel, Baconsky e aici de câteva zile, după câte am aflat, și nici el n-a catadicsit să-și sacrifice puțină vreme.

Nu-i nimic. Probabil că oamenii cântăresc cât faptele lor. Cert e că nu-i frumos ce fac.

De altfel, acum când văd redacția oarecum dinafară și mai la rece, îmi dau seama că unele neajunsuri și poticneli își au izvorul în felul acesta de a fi. Consider că și critica din „Contemporanul” în mare parte e bună și nu ne strică. La fel, muștrările mai serioase ale tovarășului Beniuc, despre care mi-a scris Gurghianu.

Îmi pare bine că d-ta ți-ai găsit un rost despre care eu înainte aveam dubii, dacă o să-ți convină sau nu. Nu mă îndoiesc că la Bicăz e splendid și n-am decât să te invidiez, în lipsă de altceva. Te invidiez mai ales pentru că poți să umbli și să vezi multe.

Cu scrisul cum stai? Sau faci deocamdată gazetărie?

Tovarășe Geo, în problema datoriei mele față de d-ta, care văd că începe să capete caracter de veșnicie, pot să-ți spun următoarele: la 15 aug. s-au dat la Almanah onorariile pentru nr. 6 și Sanda va expedia pe adresa mamei d-tale suma de 500 lei. Pe cât se spune, până la 23 aug. va apărea „Cincisutistul” meu. Așa că atunci sper că pot lichida definitiv.

Aici, ca la militărie, toate bune, numai timp liber n-am. În zilele cât am stat la infirmerie am scris o poezie de dragoste (pentru mine) și-n orele de somn, la insistențele celor de la „Contemporanul” (ca răspuns la critica lor) am scris o poezie ostășească. Se zice că apare la 23 august. Încolo, am mai citit „Însemnările unui nebun” de Gogol și încerc să mai găsesc vreo altă carte la biblioteca de aici.

Alte lucruri mai interesante n-am. La 20 septembrie terminăm (până atunci poate o să se termine și cu zăpușeala aceasta de 50° bucureștene) și o să plecăm în practică o lună de zile, nu știu unde. E vorba că cei mai mulți rămânem aici. Dacă o să plec undeva la Constanța sau la Iași n-o să mă supăr.

Cam atât și nimic mai mult despre mine.

De scris o să-ți scriu cât pot mai des. Aici corespondența e o plăcere, o bucurie neobișnuită. Probabil că și la Bicz scrișorile, și-n general veștile din alte părți, nu sunt de lepădat.

Îți spun sincer că aștept ziua când îmi vei spune că ai început să scrii, cu mult interes și curiozitate.

Până una alta, fiindcă trebuie să plec, îți doresc sănătate și succes la toate!

Al d-tale, i brad.

Din nou, câteva precizări:

— „Contemporanul” ținea mereu hangul „Scânteii” și al „Flacării” în critica periodică a „liberalismului”, „lipsei de combativitate” în poezie și critică, în te miri ce. Atunci, nu era ușor să faci abstracție de asemenea scăr-mănături oficiale, însușite și transmise și de conducerea Uniunii Scriitorilor, în frunte cu Mihai Beniuc;

— Nu mai știu cu ce poezie am încercat să potolesc pornirile critice ale „Contemporanului”, dar în numărul triplu, 8-10, al „Almanahului” am publicat poezia „Marea care cântă”, începând cu această primă dintre cele 11 strofe: „Sub cer, cocoare. Vin recruții. Larmă. / Frumoasă-i toamna în această zi! / În haine noi — pe trepte la cazarmă / Flăcări țării mâine vor păși”;

— „Practica” militară am făcut-o, până la urmă, în cadrul manevrelor de toamnă, desfășurate în Banat, la granița cu „Iuda-Tito”, răzvrătitul împotriva lui Stalin și a sistemului impus și României. Călătoream mai ales noaptea, prin păduri și satele mari, bănațene, unele aproape pustii, locuitorii lor fiind strămutați sau deportați în Bărăgan.

În decembrie, m-am „eliberat” de uniformă militară și cizmele troncănitoare, m-am întors la Cluj și, înainte de Crăciun, m-am căsătorit cu Olimpia Alexandrina Șuteu, logodnica mea blăjeană, încă de la Paști. Am reintrat în redacția „Almanahului”, unde mai funcționa, încă, înzestratul critic și istoric literar Cornel Regman, obligat însă, oficial, să semneze cu pseudonimul Dan Costa, în urma excluderii sale din partid, pe motive necunoscute nouă. În aceeași perioadă s-a căsătorit cu colega de redacție Zorina Mocanu.

De la Bicz, în 21 ianuarie 1953:

Dragă Brad,

Încep această târzie scrisoare urându-ți mult noroc, liniște și, în definitiv, fericire — ție și soției tale — atât cu prilejul recentului eveniment casnic (la care, spre regretul meu, am fost silit să lipsesc) cât și cu prilejul noului an pe care vi-l doresc rodnic și plin de bucurii.

Ca și la nunta lui Regman, am crezut până în ultima clipă că voi veni să te văd în inedita și solemnă postură de ginere și să-mi aduc modesta contribuție la bucuria obștească. N-am mai reușit însă să ajung la Cluj. Îmi rezervam apoi plăcerea să te văd și să-ți strâng mâna cu ocazia similarei întâmplări din viața lui Regman și a Zorinei. Am ratat însă și această incursiune. Încerc să suplinesc dubla absență prin aceste răvașe, așteptând alt prilej (eventual o nouă nuntă la Cluj) pentru a veni să ciocnesc cu tine și cu ceilalți nuntași legiuitul pahar.

În afară de asta, mai am pentru tine o explicație și niște rugăminți. Explicația e în legătură cu Malâsco, pe care niște săptămâni festive și obositoare m-au împiedicat să-l termin. El nu va întârzia totuși prea mult să vă sosească întrucât sunt asupra lui și nu-l părăsesc până la sfârșit.

Rugămințile se leagă mai întâi de niște res-turi de bani pe care i-aș primi în momentul de față cu nespusă plăcere, date fiind unele condiții obiective. În al doilea rând, de cartea ta dintâi, pe care țin s-o am cu semnătura ta olografă. Te-aș mai ruga, în al treilea rând, să-i comunicii lui Szasz că, sesizat de Nagy Istvan (pe care l-am întâlnit în ședința comitetului), îl somez să-mi trimită UTUNK-ul în care mi-a publicat fragmentul din reportaj și, mai ales, să-mi trimită — chiar mai urgent — cuvenitele drepturi (dă-i tu adresa). De asemeni, bagă-i în cap lui Tamaș rentabila idee de a-mi publica în „Irodalmi” unul din frumoasele reportagii apărute (amintește-i că s-a legat cândva față de mine că-mi va publica — pe onoarea lui! — prima lucrare pe care o voi produce!). Atrage-i atenția că asemenea capodopere ar face o deosebită cinste organului pe care-l conduce, și comunică-i adresa mea pentru eventualele impresii (în cifre) pe care ar avea să mi le adreseze.

Închei, cu asta, șirul rugăminților, dragă Brad, și-ți mulțumesc dinainte pentru împlinirea lor. Așteptând un cuvânt din partea ta, îți adresez, dintre zăpezile Biczului, salutul

meu prietenesc și urările de bine care, pe drept, ți se cuvin, al tău G. Dumitrescu

P.S. Dă salutări și „la mulți ani” tuturor oamenilor de bine din Cluj și în special acelora de care mi-e dor.

Din nou și din nou, pe lângă cele spirituale, veșnica problemă a banilor, tot mai puțini, după reforma monetară din acel an. O noutate era doar publicarea unui amplu reportaj de la Bicaz, tradus și în ungurește, Geo avându-se bine, ca noi toți, pe-atunci, cu colegii maghiari. Păcat că ei s-au izolat, întorcându-ne, penibil, spatele. Până când, Dumnezeu știe!

De la Cluj, în 29 ianuarie:

Dragă tovarășe Geo,

Voiam să-ți scriu încă de mult. O vreme am amânat, fiind supărat pe d-ta pentru că, deși mi-ai promis, n-ai venit la nuntă. Te-am așteptat apoi la Regman. N-ai venit. Credeam că te-ai supărat pe noi. În sfârșit, a sosit scrisoarea (a mea și a lui Regman) și s-a produs o destindere generală. Eu îți mulțumesc pentru urări. În rândurile de mai jos o să-ți răspund la cele cerute de d-ta.

Întâi, „Utunkul”. Szász a promis că o să-ți expedieze urgent numărul și suma cuvenită. Le-am dat adresa. „Irodalmi”, adică mai bine zis Astalos și Tamas s-au bucurat de ideea traducerii frumoaselor reportaje despre Bicaz. Au spus că se vor traduce cât mai repede. Personal, te anunț că în curând (peste câteva zile) o să-ți expediez, dacă nu chiar întreaga sumă pe care ți-o mai datorez, o bună parte din ea. Cei de la Fond au binevoit să-mi rețină iarăși din suma cuvenită pentru antologiile de la Espla, așa că m-am trezit cu nimica toată.

Te anunț însă că am plătit 20 lei la tribunal și 16 lei rămășițe de chirie pe 1950-51 fiindcă n-am mai scăpat de administratorul acela caraghios.

În altă ordine de idei, află că noi așteptăm cât mai repede „Prometeul”. Avem nevoie de el. Aici treburile nu merg prost, dar e greu. Baconsky lipsește de aproape două luni. Acum e în Bulgaria (nu știu dacă s-a întors în țară). Ne-a scris din diferite părți (Sofia, Plovdiv, Valea Trandafirilor etc.).

Rău, Felea, Zaciuc au plecat la Orașul Stalin, unde, astăzi, este înmormântat poetul Radu

Teculescu. Gurghianu s-a mutat în locul Zorinei și doarme cu sticla sub masă, coborând doar din când în când jos la bufet să și-o umple. Familia Regman e fericită, îi lasă să și-o mărturisească singuri. Munteanu e bine, Sanda și mai bine, patinează și merge la schi.

Dragă tov. Geo, cartea mea o să ți-o trimit după ce voi căuta-o la librării — înainte se terminase. Te rog, însă trimite-ne și d-ta un reportaj frumos, cel puțin prin luna viitoare. Noi vom publica în nr. 3 o bună comedie a lui Naum. Te mai rog, dacă ai timp, să mai citești revista noastră, să ne comunici observațiile d-tale. Ne sunt de mare folos.

În general, acestea am avut să ți le spun. Am auzit că te însori. E adevărat? Dacă e așa, succece depline!

Cu drag, i brad

N.B. Salutări din partea „celor în drept”.

La stilul său spiritual, adeseori malițios, era greu să-i faci față, chiar dacă ne străduiam cu toții în acei ani. Ținea, cred, și apropoul cu însurătoarea de acest stil.

Au trecut apoi aproape două luni până mi-a răspuns, la 17 martie 1953, din București:

Dragă Brad,

Am primit cele trimise. De asemeni, scrisoarea. Îți mulțumesc pentru amândouă. Te-aș ruga însă să repeți figura cu mandatul, trimițându-mi și ultimele 400 de care am o nevoie extraordinară. L-am întâlnit aici pe bătrânul Gurghianu care mi-a dat noutăți despre voi toți. Am aflat că ești ștab suprem, lucru care mă bucură, dar îmi dă și unele emoții. O mare bucurie mi-a făcut știrea apropiatei apariții a șirului de opere clujene la Espla. Aștept cu nerăbdare. Află însă, stimabile, că și subsemnatul are niște apropiate edițiuni pe care însă, respectând reciprocitatea, duminale nu ți le va oferi cu semnătură olografă!

În ce privește Malâsco, de care e interesată teribil și „Cartea Rusă”, el înaintază încet, dar sigur. O să fie un lucru curat, cred.

Dragă Brad, te rog nu mă uita cu mandatul (peste câteva zile voi fi la Bicaz) și, de asemeni, nu uita să împarți substanțiale salutări amicilor din juru-ți.

Să trăiești,

G. Dumitrescu.

„Ştab suprem” — adică trecerea mea de la „Almanah” ca secretar al Filialei clujene a Uniunii Scriitorilor — însemna un nou prilej de emoții pozitive pentru „dascălul meu”, anticipând, parcă, toate peripețiile bune și rele, la Cluj și apoi la București, ale slujbelor mele din anii care urmau.

Ce se întâmplase în decada respectivă?

După Bicaz, unde redactorul-șef al ziarului făcea parte din rândul conducerii marelui șantier, iar în cercurile politice de la București Geo Dumitrescu se bucura încă de încredere, ceea ce explica și detașarea sa în ajutorul scriitorilor de la Iași, nu din cauza unor noi aventuri sentimentale acolo s-a trezit exclus din partid. Am aflat despre toate consecințele nefaste ale acelei hotărâri după mutarea mea la București, în toamna lui 1955. Locuind la „blocurile muncitorești” din Bucureștii Noi, l-am întâlnit acolo, în cartierul vecin, Chitila. Locuia împreună cu o doamnă tânără, operatoare la Telefoane, care, în timpul liber, ziua sau noaptea, țesea covoare de mână ca să-l ajute și pe Geo Dumitrescu să se descurce în viața de toate zilele. Era abătut, revoltat de sancțiunea nedreaptă, de refuzul memoriilor și contestațiilor sale la forurile pe care le servise, uneori cu zel exagerat, ani îndelungați. Alde Leonea Răutu, care-l trimisese la Cluj și la Iași, nu-i mai accepta acum un loc de redactor la vreo revistă și editură, obligându-l să supraviețuiască material prin traduceri din literatura sovietică, prin stilizări, referate și unele colaborări aranjate și de mine, până în vara lui 1958, când am fost sancționat și dat afară de la revista de copii pe care o conduceam. În aceste condiții s-a îmbolnăvit de plămâni, a depins mereu de ajutorul Fondului Literar pentru a-și îngriji sănătatea la Sinaia. Ajungând la „Luceafărul”, când conducerea revistei fusese preluată practic de Dan Deșliu, colaborările lui Geo Dumitrescu nu erau acceptate cu plăcere, numele său începând să apară din nou în „Gazeta literară”, condusă de Zaharia Stancu și de Paul Georgescu, cunoștințele sale mai vechi și mai importante decât mine. Lucrurile s-au schimbat însă după 1962, când am fost

reabilitat și ales secretar al Uniunii Scriitorilor, răspunzând de coordonarea revistelor literare. Atunci a reintrat deplin Geo Dumitrescu în drepturile sale de poet original, cu merite deosebite, inconfundabile. Și tot atunci, prin biroul organizației de partid, condus de Marcel Breslașu, am putut antama, cu șanse de succes, clarificarea dosarului său, pus sub semnul întrebării și interdicției pentru bănuiala că și Geo Dumitrescu ar fi colaborat cu propaganda antisovietică în timpul Războiului.

Iată scrisoarea păstrată de el, pe care i-o expediasem la Sinaia, în 6 martie 1963:

Dragă nene Geo,

Veștile sunt aproape toate bune. Una singură din cererile trimise nu s-a putut rezolva: cea de ajutor medical. Cei din Comitetul Fondului mi-au răspuns, după ședința de azi, că pot să-ți dea acest ajutor doar la o distanță ceva mai mare decât 2 săptămâni. Ce puteam să mai zic? Poate îi trimiți o cerere tov. Gruia, om f. înțelegător și care văd că te prețuiește.

Vestea cea mai bună însă este legată de situația d-tale de partid. Deocamdată, te rog, să rămâni între noi: biroul org. de bază, la cererea raionului, a dat o caracterizare foarte bună. Din tonul cu care ne-a fost cerută bănuim vești mai fericite. Ce zici?

*Rugându-te să dai salutări lui Pop, Vlasiu și altor prieteni, rămân al d-tale,
i brad.*

Notez că „tov. Gruia” era directorul Fondului Literar, iar salutările îl rugam să le transmită prozatorului Pop Simion, colegul meu de secretariat la Uniune, și maestrului Ion Vlasiu, în atelierul căruia (nu departe de sediul din Șoseaua Kisseleff a Uniunii) cunoscusem atâtea personalități literare și artistice de origine ardelenescă.

În sfârșit, nu mult după veștile bune ce i le transmitem, la Complexul Peleş din Sinaia, primeam și eu volumul de versuri *Aventuri lirice*, cu această dedicație pe foaia de titlu: „Și ție, Ioane, îți datorez una din mâinile de ajutor pentru întoarcerea mea printre cei vii. Fie ca inima să-ți rămână caldă și ochii limpezi și să putem rămâne mai departe frați, datorindu-ne reciproc, în fiecare clipă, dreptul de

a sta mereu lângă steag, lângă liră, lângă adevăr, chiar asta spun și paginile care urmează. Cu dragostea dintotdeauna, clujeană, G. Dumitrescu.

Gânduri semănând cu o inscripție, versetul unei „pravile” de învățătură, de la „maestru” la încă tânărul său „ucenic”, într-o frăție care părea inespugnabilă.

Despre acest al doilea și foarte important volum al poetului întors „printre cei vii”, se exprima, chiar pe clapetele interioare ale copertilor, Ov. S. Crohmălniceanu, criticul cel mai în vogă și amicul din tinerețe al lui Geo: *„Prin poemele din acest volum, Geo Dumitrescu se impune ca una din cele mai originale prezențe poetice în lirica noastră nouă. Revenirea lui în câmpul poeziei, după o lungă absență, e spectaculoasă. Geo Dumitrescu și-a păstrat tonul sarcastico-ironic, fantezia și inteligența scăpărătoare din «Libertatea de-a trage cu pușca». I-a adăugat însă o notă inedită. Fronța a fost înlocuită cu atitudinea combatantă, revoluționară, fără ca îndrăzneala să fie astfel văduvită, ci dimpotrivă. De asemeni apare un timbru grav, dramatic la acest poet, lucru care nu-i strică deloc. Meritul volumului constă și în faptul că toate piesele sale sunt de o strictă actualitate, au un caracter pronunțat politic social, se inspiră direct din realitățile luptei pentru construirea socialismului și apărarea păcii. Temele cetățenești autorul le atacă cu brio, fără să cadă în lozincărie, cu un spirit reflexiv matur și cu o mare prospețime inventivă, de la «Creierul uzinei» sau «La ghicit» până la «Balada corăbiilor de piatră» sau «Câinele de lângă pod».*

În această nouă etapă, când aceste poeme deosebite apăreau în revistele Uniunii Scriitorilor și prin relațiile mele, ba chiar protejându-le uneori de ingerințele cenzurii oficiale, m-am gândit, în preajma furtunoasei Conferințe din 1965, să sugerez forurilor superioare de partid, promovarea lui, în locul meu, sau chiar ca vicepreședinte al Uniunii. În locul meu, fiindcă știam aversiunea ce mi-o purta Demostene Botez, candidatul la președinție în locul lui Mihai Beniuc, care se dovedise pe față omul sovieticilor și care stârnise vechile adversități

împotriva sa ale unor colegi ca Geo Bogza, Eugen Jebeleanu, Zaharia Stancu și alții mai tineri. Cu o zi-două înaintea dezbaterilor din Conferință, Geo Dumitrescu a venit să mă vadă, a vrut să-mi arate cuvântul scris ce urma să-l rostească, eu refuzându-i această „cenzură amicală”. Dar, înscris și vorbind primul, el a atacat virulent „cenzura oficială” și „conducerea Uniunii” care o „promova” la revistele literare, cu alte cuvinte mă viza și pe mine direct. Deși mi s-a dat cuvântul imediat după el, n-am vrut să-i dau nicio replică, socotind că eram chemat mai degrabă la clarificarea pozițiilor mele față de abuzurile lui Mihai Beniuc, din anii respectivi, și ale oamenilor săi de casă. Dar, radicalismul lui Geo Dumitrescu denigrând politica oficială și pe reprezentanții partidului la Conferință, aceștia s-au grăbit să-l urce la tribună pe Eugen Barbu, redactorul-șef al „Luceafărului”, urmat de Ion Lăncrăjan, Alexandru Oprea și alții, care i-au răspuns la fel de radical preopinentului, „demascată” pentru „liberalism” și noi „abateri” de la „orientările și principiile” politicii culturale de-atunci. Astfel că Geo Dumitrescu n-a mai ajuns unde aș fi dorit eu. N-au mai trecut însă decât vreo 2-3 ani până când locul lui Demostene Botez a fost luat de Zaharia Stancu, un președinte dinamic și prestigios, care l-a numit pe Geo Dumitrescu la conducerea „Gazetei literare”, transformată de el și de adjunctul său Adrian Păunescu în „România literară”.

Cunoscându-l mai îndeaproape în acea perioadă importantă pentru democratizarea vieții noastre literare, eminentul critic și istoric literar Eugen Simion îi zugrăvea, cu mult talent, acest portret în prefața la volumul *Aș putea să arăt cum crește iarba* (Ed. Eminescu, 1989):

«L-am cunoscut în aceste circumstanțe și impresia a fost de la început favorabilă. Mic, agil, un bărbat fără vârstă, cu un aer băiețesc, tip vieux copain, plin de spirit, comunicativ, „Geo” este ceea ce se cheamă un om de presă. Discuțiile cu el, seara, după program, sunt delectabile. Știe multe și are un dar remarcabil de a povesti. Ironia lui poate fi rea, atingătoare; îmi amintesc și azi de unele replici, însă, de re-

gulă, bucureșteanul crescut în lumea dură și dreaptă de la margine știe să fie prietenos. Nu-i plac versurile delirant-oculte. Unui tânăr poet [Adrian Păunescu], care-i propune poeme somnambule, îi zice de la obraz: „mă, fie nu ți-e rușine de tactu când scrii poemele acestea încurcate și bolborosite?” (rețin, cu aproximație, replica din relatarea poetului în cauză). Pentru că se cultivă o vreme tracismul și miturile neguroase, Geo Dumitrescu amintește, într-un articol din România literară (an II, nr. 3, 16.I.1969) că în spiritualitatea românească intră și dimensiunea latină și, deci, iubirea de geometrie și de claritate în expresie. De aici și din alte intervenții (interviuri, articole), ne putem face o idee mai limpede despre programul său liric în această fază. Geo Dumitrescu este pentru o poezie implicată în istorie, dar nu pentru o poezie „lozincardă și calendaristică”, acceptă poezia cerebrală, dar nu „purismul și inefabilismul, termen pe care îl folosește, în sens ironic (în Cuvântarea sa la Conferința scriitorilor din 1965). E sâstisit de versurile „în dodii și în bobote”, îngăimate, truate și „tenebralizate” și mizează pe radicalismul tinerilor și pe puterea lor de a înnoi limbajul poeziei. „Mă gândesc cu groază — zice autorul Libertății de a trage cu pușca, într-un Simultan literar (Amfiteatru, an I, nr. 11, nov. 1966), la clipa, inevitabilă, pare-se, în logica vârstelor, când nu voi mai putea pricepe ori accepta, afectiv până la solidar, manifestările, creația, tendințele tinerilor confrăți, irezistibilul lor avangardism turbulent, iconoclast, justițiar, dar prin toate astea, fecund, necesar, pe care organismul sănătos al societății îl produce neîncetat, firesc, pentru a se apăra de mucegai și scleroză, pentru a-și primeni și înviora celulele, circulația vitală, pentru a înlătura flora parazitară. Acest fenomen ineluctabil, care acționează periodic ca o mătură și ca o sită, sperie atât de mult, uneori până la urlet și „dumnezei de mamă”, pe cetățeanul Ceafă și pe tov. Gușă, pe domnișoara Cucu și pe bietul Popescu-Temenea, pe „venerabilul” excedat care strigă neîncetat istoriei „ai puținică răbdare!...” În ce mă privește, zic, cu o binecunoscută, amabilă formulă de refuz: „deocamdată nu!” (deocamdată? — cât de deocamdată?...) și, împreună cu tinerii mei amici, privesc — cum spuneam — înainte și împrejur și, mergând pe stradă, mă simt mereu tentat, ca în adolescență, să „șutez”

cu sete în câte o cutie goală, întâlnită în drum, de țiğări sau de conserve (mai ales de conserve! — tinichelele lovite sună atât de plăcut!...).

Pe acest volum primeam o nouă dedicație, în condițiile reînvierii unor rigori ideologico-estetice de tristă amintire pentru noi toți: „Lui Ion Brad, în amintirea a ceea ce a fost frumos, curat și speranță în Clujul de odinioară — cu veche dragoste colegială, G. Dumitrescu”.

Trecuseră, așadar, ani mulți de când misiunile mele oficiale, în țară și în Grecia, ne despărțiseră formal și oarecum sufletește. Doar vreun an-doi, între 1967-1968, ne-am trezit vecini de casă în strada Sandu Aldea, unde Geo Dumitrescu locuia singur, ca un huhurez, în 5-6 camere, predate apoi lui Adrian Păunescu și familiei sale. Dacă nu mă înșel, în acea perioadă, prin munca sa literară intensă și colaborarea la diverse edituri și reviste, „gospodarul” Geo Dumitrescu și-a cumpărat o casă cu grădină mare la Otopeni, vizavi de Spitalul doamnei Aslan, vecin bun cu regretatul nostru coleg și amic Petre Sălcudeanu. Nu l-am vizitat acolo, în raiul său campestru, acum „rezidențial”, fiindcă fusese alungat brutal de extinderea aeroportului internațional. Ne-am regăsit doar în apartamentul său dintr-o vilă veche, în strada Roma, mutat cu forța și de-acolo, de foștii proprietari, în ciuda tuturor protestelor publice, animate mai ales de poetul și senatorul Adrian Păunescu. Tot cu sprijinul acestui „prieten colosal”, cum îi zicea Geo, s-a mutat într-un apartament din blocurile semețe, construite de Nicolae Ceaușescu în noul centru civic al Bucureștilor. Dar, înainte de-a se muta, a trebuit să se judece vreo doi ani cu o „revoluționară” abuzivă, care dobândise și ea acte de chiriaș, blocând ușa apartamentului. Bietul „nenea Geo”, cum îi spuneam de mult, în locul apelativului „tov. Geo” de la începutul îndelungatei noastre colaborări și prietenii contorsionate, era din ce în ce mai bolnav, mai neliniștit, mai nemulțumit de tot ce se petrecea în jurul său, în politică, în literatură, cum se putea citi și din colaborările sale sporadice la presă, mai ales la „Adevărul literar și artistic”, provocat cu greu de criticul înzestrat și inimos

Constantin Stănescu. Era nemulțumit și de mâncarea prea sărată ce i se trimitea zilnic de la Uniunea Scriitorilor, lui și mamei sale, ca și de faptul că nu fusese trecut din rândul membrilor corespondenți ai Academiei Române în rândul celor titulari. Găsea cusururi până și unei ediții ultra-elegante de Poezii („Aritmetică“, „Libertatea de a trage cu pușca“, „Aventuri lirice“, „Nevoia de cercuri“, „Jurnal de campanie“, „Africa de sub frunte“, publicată de editura „Curtea Veche“. În prefața intitulată „Geo Dumitrescu sau refuzul «poeticului»“, Eugen Simion, devenit între timp prestigiosul președinte al Academiei Române, reluându-și vechile aserțiuni laudative, își încheia studiul-portret cu acest final plin de tot interesul:

Am scris aceste comentarii în 1989. Ce-a devenit azi Geo Dumitrescu? Cum este primită poezia sa de noile generații de cititori? Răsfoiesc acum poemele lui Geo Dumitrescu, un mare poet care trăiește completamente izolat de confuza și păguboasa viață literară. I-a apărut între timp o antologie (Libertatea de a trage cu pușca și celelalte versuri) scoasă de Editura „Viitorul Românesc“, însoțită de un capitol de mărturii și de o amplă selecție din comentariile în marginea poeziei sale. Mi-a atras atenția în chip special o scrisoare adresată în 1992 lui Adrian Păunescu și intitulată A fi sau a nu fi la stânga. N-o cunoșteam și, citind-o, am regăsit în ea pe omul așos pe care îl știu de multă vreme și pe poetul inconfundabil despre care am scris în repetate rânduri. O reîntâlnire, trebuie să spun, plăcută. Nu mi-e dat să am parte des, în ultimii ani, de asemenea situații. Scriitorii și-au schimbat fulgerător convingerile și caracterele, adaptându-se circumstanțelor. Este o plăcere să-i vezi cum își întocmesc, azi, dosare de disidenți, cu felul și îngrâșenarea cu care, ieri, își rostuiău dosare de ilegaliști. Spectacol mare. Geo Dumitrescu rămâne în afara lui și, în scrisoarea citată mai înainte, face o confesiune impresionantă. Nu-și alcătuieste o biografie idilică și nu cruță nici pe alții. A fost, într-adevăr, un om de stânga sau „spre stânga“ în junețea lui furtunoasă și nu s-a grăbit, după decembrie 1989, să-și ardă „mândrețea“ de carnet roșu, cum au făcut atâția pentru a se purifica și pentru a sări la repezeală

în alt tren. Nu se grăbește, azi, s-o ia „spre dreapta“ și, în genere, nu are despre viața noastră politică o opinie măgulitoare. Ajungând la acest punct, spiritul muntenesc, bucureștean al autorului Libertății de a trage cu pușca intră în acțiune. El descoperă partide „democrat-fasciste“ ori „socialist-șovine“, un partid „monarhist-republican-onomatopeic (cu firma PAC!)“, o formație „brunet-recidivistă de făcători la stânga“, o uniune „radical-pacifistă“ și alte grupări politice onirice care defilează seară de seară pe ecranul televizorului nostru. Din singurătatea în care trăiește, Geo Dumitrescu le observă cu un ochi ironic și își notează impresiile într-un text memorabil.

Îi regăsesc, repet, stilul și prin el omul care a trecut prin multe și, vorba unui coleg de generație, a pățit multe. El, ca noi toți, se confruntă azi cu „mocirlosul politicianism funest“ și cu alte fantasmе care umblă țanțoșe și intolerante pe culoarele istoriei postrevoluționare. Autorul lui Ieremia păgubosul și al miticei sale oiști nu și-a pierdut nici umorul, nici luciditatea. Nu se grăbește să sară în trenul ce s-a pus în mișcare, nu e nostalgic, n-a devenit profetic și nu gustă deloc profetismul lugubru practicat de unii confrăți specializați în apocalipse și, dacă îmi dau bine seama, a rămas ceea ce este esențial să fie: un poet ingenios și un spirit independent.

Îi stă bine lui Geo Dumitrescu, la vârsta lui și la poziția sa academică, acest simpatic inconformism.

Așadar, acest statornic și benefic uneori „inconformism“ se extindea, cotidian, în această ultimă perioadă de la literatură și spiritualitate la banalități și urgențe greu de îndurat, rugându-mă uneori să-i cumpăr un aparat de bărbierit cu trei lame, un minicasetofon, ca să-și imprime memoriile, înaintea unor proiecte de-a fi scrise, alteori să-l aduc de mână pe George Corbu-junior, un împătimit bibliofil, pentru a-i mai vinde o seamă de exemplare din edițiile princeps, cu dedicații, ale cărților sale, dar și altele, primite de el cu dedicație de la scriitori importanți, scrisori și documente de viu interes literar, ca să-și completeze sumele necesare pentru achiziționarea noului apartament în care urma să se mute. Ba mai

mult, într-o dimineață l-a alertat telefonic pe junele nostru amic bibliofil, care, la rândul său a venit urgent cu mașina să mă ia și pe mine pentru a-l salva pe „nenea Geo” de proprietarii vechii case, care trimiseseră excavatoarele și începuseră demolarea acoperișului, fără nicio considerație și nicio milă față de „celebrul chiriaș” de la parter. O scenă teribilă, greu de descris.

Din nou, pe această ultimă carte, cu scrisul său elegant de totdeauna, dar ceva mai tremurat, primeam această dedicație: „Lui Ion Brad, Acest mic dar cordial, cu gând nostalgic către Clujul fericitelor începuturi... Cu aceleași vechi și noi gânduri prietenești, G. Dumitrescu, 18 mai 2000”.

Merită să recitim și această „Notă a autorului”, de la sfârșitul cărții, pentru a-i înțelege și ultimele gânduri și preocupări:

Ediția de față, pe care o prezintă Curtea Veche, distinsa editură cu afinități mateine, într-o ținută aleasă, cordială și aluziv-omagială față de iminentul „nimb” octogenar (dar și optzecist, oarecum!) al autorului, este, desigur, un fapt de istorie literară. O ediție-inventar, mai degrabă, care-și propune să reconstituie, cât mai fidel și cât mai deplin, o lungă traiectorie lirică, omologată, în cele șase decenii de la începuturile ei, de câteva generații de critici și istorici literari și, nu mai puțin, de câteva generații de cititori. Își mai propune, de asemeni, această ediție, să acrediteze, pe cât posibil, și o formă definitivă a textelor. Se mai alătură acestor preocupări (pentru cei interesați de amănuntele „atelierului”) și un indice al datelor când s-au scris poemele din acest volum. Trebuie precizat, așadar, din capul locului, că, năzuind spre complet și definitiv (iluzorii, de altfel) și îmbrățișând cu precădere preocuparea istorică și documentară, alcătuirea ediției a lăsat la o parte (de voie-de nevoie) orice alte criterii și semnificații. Astfel că, în privința textelor (inclusiv a referințelor critice, din anexa cărții) opțiunile autorului și ale editurii (inevitabile, totuși!) au rămas, firește (și în virtutea unei verificate inerții!) foarte subiective și tolerante, ca să nu zicem nonșalante. Ceea ce duce, implicit, la un transfer liber al oficiului critic, de orice natură și criteriu: estetic, socio-politic, moral etc. (cu drept de revizuire pururi imprescriptibil!) către cititori și, mai cu seamă, firește, către critica profesionistă (creatoare, în

timp, la urma-urmei, a numelui „adunat” pe coperta acestei cărți!). Criticii, de altfel, sunt convocați și de data asta, în anexa cărții, ca un prețios auxiliar al lecturii, înlesnind cititorului — cum spuneam și altă dată — deslușirea unor texte mai dificile și a unor înțelesuri mai puțin perceptibile și oferindu-i o analiză competentă și o evaluare obiectivă a performanței literare și, nu în ultimul rând, invitându-l să-și verifice propriile impresii și păreri.

La capătul acestor mărturisiri, ne rămâne să sperăm ca toți cei ce vor deschide această carte să găsească destule temeuri spre a rosti, nițel adăugită, binecunoscuta vorbă argheziană: carte frumoasă, cinste cui te-a scris... și cui te-a editat!

După ce-l mai vizitasem încă vreo doi ani în noua sa locuință, la etajul 7 al blocului, unde încerca să facă ordine selectivă în cărțile din bibliotecă, în manuscrise și colecțiile multelor reviste conduse de el sau la care colaborase peste 60 de ani, în dimineața tristă a zilei de 28 septembrie 2004 am aflat că doctorii nu l-au mai putut salva de la moarte. La capela Cimitirului Bellu, sicriul său a fost depus în paralel cu al cântărețului de muzică ușoară Dan Spătaru. Pentru ca la înmormântarea lui Geo Dumitrescu să ne strângem o mână de prieteni, toți bătrâni, obosiți și triști, alături de fratele său Mircea și de o doamnă necunoscută, care, se spunea că fusese soția celebrului poet, pe când a doua zi, la înmormântarea sentimentalului cântăreț, care-și improvizase și el versurile unor cântece, să se adune o mulțime imensă de bătrâni și tineri.

În lungul drum de la Cimitir până acasă, m-am gândit că aproape toată corespondența cu Geo Dumitrescu și dedicațiile primite pe cărțile sale mă luau de mână, frățește, și mă întorceau către „Clujul fericitelor începuturi”, cărora le dedicasem cândva o poezie care începea cu versurile: „Toți ne-am născut în iarnă ca poeți / Când genul preferat era balada...” Pe-atunci aveam și „certitudini”, poate chiar prea multe, dar nu cele râvnite de neuitatul poet Geo Dumitrescu în „Libertatea de a trage cu pușca”...

Paul
DUNGNEANU

Schiță a celei de a doua perioade a suprarealismului românesc

Resume

La deuxième période du surréalisme roumain (1944-1947) a constitué un très important moment de l'avant-garde européenne ayant des poètes très intéressants comme Gherasim Luca, D. Trost, Paul Păun et Virgil Teodorescu, et davantage une poétique propre. Les uns, Ilarie Voronca, Claude Sernet et Gherasim Luca - en considérant aussi la première période (1928 - 1942) - se sont affirmés dans l'espace de la culture française.

La sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, mai precis anii 1945-1947, se înregistrează o veritabilă resurecție a suprarealismului - tematic, stilistic și valoric - prin autori, unii de prim rang, ca Gellu Naum, Paul Păun, Gherasim Luca, Dan Trost sau Virgil Teodorescu. Sunt exegeți, nu puțini, care consideră, exagerând totuși, că, de fapt, acest al doilea moment ar fi singurul suprarealism românesc autentic. O trăsătură comună a întregului grup este divorțul total față de realitatea ce alterează natura ființei și relațiile interumane, dar și încrederea desăvârșită în puterea și capacitatea visului de a depăși falia dintre lume și individ pentru a restaura comunicarea și unitatea lor. Dacă această accepție are o conotație ușor romantică, visul este reevaluat dintr-o sistematică perspectivă psihanalitică de către Gellu Naum, poet dintre

cei mai interesați și complecși ai grupului, care este și un teoretician și adept al onirismului și freudismului. În acord cu doctrina lui Sigmund Freud, el consideră că dorințele și impulsurile cele mai obscure ale eului sunt manifestate și încifrate în vis. Iar releveul lor este poemul, una dintre invariantele teoretice și ale suprarealiștilor din grupul colaboratorilor la revista *unu*, ce trebuie să schimbe ca mod de scriitură convenția unilaterală și limitată a literaturii, această "oribilă decepție" (*Medium*, 1945, p. 1). În consecință, prin poem se vor instaura noi relații între lucruri și, în cea mai pură manieră suprarealistă, va deconșiona obiectul de determinările și constrângerile sale pentru "a-l scoate în egală măsură dintr-o izolare tot atât de ucigătoare ca și anumite raporturi în care ne-am obișnuit să-l vedem, de-al lăsa să se miște liber într-o serie de alte raporturi în care luminozitatea lui nu are nimic de suferit, raporturi în care obiectul intră firesc, liber..." (op. cit.). Misiunea poetului va fi atunci de a explora prin scriitură misterul existențial și oniric: "Când spun mister mă gândesc la anumite locuri delirant de pustii din pânzele lui Chirico, unde oricând se poate întâmpla orice, la orizonturile succesive ale lui Tanguy, la poemele lui Breton, la Lautréamont, la tot ce se poate releva prin cuvântul minunat. Pentru acest mister iubesc imaginile, nu importă ce imagini, turburătoarele și deconcertantele imagini mister, care-ți schimbă fața universului." (op. cit.). Autorul este consecvent cu sine și poietica nu-i contrazice poetica; vom cita câteva mostre de scriitură onirică, însemnată cu imagini și simboluri psihanalitice: "perdelele groase după care ne vom putea ucide în liniște/steaua pierdută a unei dimineți/ne așteaptă privirea lucidă a somnambulilor" (*Culoarea somnului*); "Așteptarea cu mâinile în vis" (*Alfabet aquatic*); "A te supune dorințelor. În acest joc poetic și pentru/asta feroce complicitatea elementelor este asigurată." (*Culoarul somnului*); "Când te oprești în fața oglinzilor/o mână iese din apele clare ca să te mângâie/o mână care este totdeauna a ta/această mână de mărăgună și de hârtie/care-mi amintește dezas-



truoasele și amplele întâlniri/în fața oglinzilor.” (*Singură și imobilă*)

În contiguitatea acestei valorizări a oniricului Gellu Naum va scoate obiectul din relațiile sale logice, naturale și îl va straneiza prin introducerea în contexte și conexiuni inedite, șocante, și astfel va intra în rezonanță cu cele mai ascunse impulsuri și dorințe ale subconștientului. În acest sens paratekstul avertisment cu care se deschide placheta scrisă în colaborare cu Virgil Teodorescu, *Spectrul longevității. 122 de cadavre* (Colecția Suprarealistă, București,

1946), este cât se poate de semnificativ: «Celor cărora, dincolo de hermetismul datorat procedului elaborării acestor texte, li se relevă sensul profetic, fluidul negru care le inundă.» Această deconstructură a cotidianului și restructurare onirică, cu metodă, a materiei (a se vedea întregul paratekst al poemului: precizări teoretice și comentarii proprii, citate din Hegel, Cornelius Agrippa sau André Breton), ilustrate de textul menționat, într-un nou și paradoxal sistem și discurs poetic sunt posibile grație tipului său particular – și al lui Virgil Teodorescu – de construct textual. Sunt și trăsăturile cele mai frapante ale universului imaginar și practicii scriptuale a lui Gellu Naum.

Pe aceeași poziție se situează și Paul Păun care într-un faimos *Les Esprits animaux* postulează interpretarea delirantă, în manieră suprarealistă, a lumii și consideră că prin oniric s-ar putea realiza convergența dorinței subconștiente cu intenția realizării sale, dând naștere “iubirii permanente”, regeneratoare. Desigur, vehiculul ei nu poate fi decât dicteul automat și imaginea poetică suprarealistă. Titlul unui poem al său din care vom cita un fragment, este cât se poate de semnificativ pentru tipul de scriitură: “Ectoplasma ieșită din pleoapele mediului străbate/o stradă cu totul acoperită de umbra unei statui/colorate de părul sexual al masochistelor/Forma ușor ovală a unui abur trecând prin tâmplă/deschise (încât se poate vedea prin ele) le/acceptă ca pe propria ei fizionomie.”

Concepția și programul lui Gerasim Luca nu diferă mult de ale celorlalți membri ai grupului. El se concentrează asupra posibilității de a reconcilia visul cu realitatea, încercând să transforme dorința și obsesiile profunde în realitate a lor. Dar acest efort este minat de pericolul clișeizării prin utilizarea mimetică a procedeelelor și strategiilor textuale ale primei perioade ale suprarealismului: “Il est question d’un emploi mimétiques des techniques inventées par les premiers surréalistes, techniques revenant dans toutes sortes de productions à l’intérieur même du mouvement, mais qui manque d’objectivité révolution-

naire, si on les analyse de près.” Iar pentru a evita acest inconvenient major se impune menținerea unei permanente stări revoluționare ce poate fi realizată – influență marxistă – printr-o dialectică a negației negației, cum afirmă într-un manifest semnat împreună cu D. Trost (*Dialectique de la dialectique – Message adressé au mouvement surréaliste internationale*). În ceea ce privește poezia, dincolo de limbajul și fomulările contrariante, originalitatea sa este dată și de o notă de umor negru ca în *Cuvânt de deschidere la o expoziție de pictură*: “doamnelor și domnilor/astăzi vi-l vom aduce în fața dumneavoastră pe cel mai tare om/din lume/intrați, domnilor, intrați, doamnelor/omul ăsta-i mai tare ca piatra/omul ăsta-i mai tare ca săgeata/omul ăsta-i mai tare ca maciste/domnilor/într-o singură mână duce patruzecișipatru de femei una și una/într-un singur cap duce doi ochi unu și unu/și ochii sunt plini cu păcură și cu pumnale, domnilor/nu vă uitați la el că e mic și pipernicit ca o râie (...)”

Comilitonul lui Gherasim Luca, D. Trost practică în poemele sale în proză o scriitură mai criptică, necesitând un fel de cheie a lecturii, cu care se poate deschide logica paradoxală a textului, determinată de emergența oniricului și subconștientului, marcate de un simbolism intens erotizat ca în *Pietrele defloarează fosile cristalizate*: “Fecioara e plină de fulgi și șuvițe de fulgi și bucăți de sticlă tăioasă ca un foarfece sau orice obiect cu două tăişuri.” Așa cum obișnuiau nu puțini dintre autorii suprararealiști încă din perioada primului *Manifeste du surréalisme* al lui André Breton, poemul este scris în colaborare cu Virgil Teodorescu. Acesta din urmă a publicat texte în franceză și română, atât împreună cu D. Trost, Gherasim Luca, Gellu Naum și Paul Păun, cât și individual, cu totul remarcabile fiind volumele *Blănurile oceanului* (București, 1945) și *Butelia de Leyda* (Colecția suprarealistă, București, 1945). Notele sale particulare sunt imprimate de un puternic substrat psihanalitic și de o imagistică abundentă, ingenioasă fără a fi totuși prolixă, fiind subsumată unor nuclee obsesionale din zona inconștientului nu numai freudian, ci și în accepția arheti-

pală a lui Jung, mai ales în textele din *Blănurile oceanului*. Iată o mostră de astfel de scriitură erotizată, cu accente sadice – să nu se uite că marchizul de Sade a fost unul dintre puținii autori apreciați de suprarealiști -, din poemul *Vorbele spasmuri, orgasme și cârpe*, al cărui titlu s-ar preta el însuși unei psihanalize de tip lacanian: «Nimeni nu va putea șterge gările ca niște/fluturi mari/Închiși în lămpi/Urma cuțitului pe pântecul său când candelabrele/își ridică voalul/Clipa în care femeia mănâncă capul bărbatului/Stele de mătase care cern sângele nostru/Amestecat cu linguri».

Vom încheia cu un pasaj din poemul *La Provocation* (Collection Surréaliste, Infra – Noir, Bucurest, 1947), text în care mitul erotic și mitul oniric fuzionează admirabil, răspunzând foarte exact propoziției lui Schwaller de Lubicz, «la magie de la vitalité, exprimée principalement par l'éveil de la puissance sexuelle». (cf. R. Banayoun, *Erotique du surréalisme*, Pauvert, B.I.E., 1965.): «Mon aimé à M à double M à triples yeux végétaux, l'obscurité t'entoure comme un viaduct sur lequel a eu l'accident, 5 androgynes meurent noyées, là ou les barrières minérales seront déchirées par les triples yeux végétaux, toi qui conduis les serpents vers les cheminées vernies, qui transformes les ruines en alcoves, les rampes en baisers, les suicides en efflorescence. Tous les liquides te contiennent, tous les fruits t'enveloppent, tout ce que tu déchires, c'est mon coeur, tout ce que tu embrasses c'est mon amour, lorsque tu erres tu me rencontres t'attendant, quand tu t'endors je suis le sommeil, quand tu hais je t'offre le plus fort venin et toi tu m'offres les cuillères ou les ailes arrachées frémissent.»

În concluzie, al doilea val al suprarealismului românesc a constituit un moment de anvergură, cu o poetică și o poietică proprie, activ în cadrul mai larg al fenomenului de avangardă european, cu autori dintre cei mai interesanți sub raport estetic, care s-au impus, unii, - dacă luăm în considerare și poeții afirmați în prima perioadă a curentului (1928–1942) - și în spațiul culturii franceze cum au fost Ilarie Voronca, Claude Sernet (Mihail Cosma) și Gherasim Luca.

Grigore T.
POP

Neotroțkism și antiromânism

Abstract

This article presents the type of ideological debates ranging from Neo-Trozkism to anti-romanianism, with an emphasis on the interbellic period. The main players in these events were Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Mihail Sebastian, Emil Cioran, Vasile Băncilă and others. Their activity is echoed by today's cultural interpretations, most of them contradictory.

Ipostazele în care e perceput Nae Ionescu în cultura noastră interbelică, având neașteptate prelungiri în actualitate, nu sunt de natură să încurajeze o cercetare comodă, lipsită de riscuri, asupra personalității sale. În timp ce Mircea Eliade, de pildă, îl consideră “o șansă a spiritualității românești”, gazetarul de la “Cuvântul”, Constantin Beldie, îi neagă moralitatea, caracterul, calitățile pe care cei mai mulți i le admirau. A fost, zice el, “un sceptic și mizantrop neîncrăzător în sine și în nimeni din jurul său, necredincios în toate ale vieții și mai ales în cele ce adăugăm și atribuim în plus acestei vieți, nesigur și plin de îndoielile unei frumoase inteligențe speculative, rău servită însă și, de aceea, negativist și nihilist al bunurilor morale și intelectuale, asexual și androgen ignorant al chinurilor și bucuriilor marilor creații; personajul improvizat din paradoxe și butade de passe-partout, gata la orice ocazii cu minimul său de conștiință, cu acea umbră de schimonoseală a unei conștiințe absente

în locul căreia descopereai turpitudinea, cinismul, amoralitatea, pe lângă obișnuitele noastre, ale tuturor, de faconă să ambiguă și totuși familiară, insinuantă, persuasivă” (sic!).

În funcție de idiosincraziile contemporanilor față de el, până și originea declarată i-a fost contestată, gest obișnuit dealtminteri în stilistica vremii. După un conflict public cu Nae Ionescu, preafericitul patriarh Miron Cristea, fost ministru carlist, afirmă că-i țigan, punându-l pe cunoscutul pictor de biserici Belizarie să-l zugrăvească în ceata dracilor din tinda Bisericii Patriarhiei. După ce Nichifor Crainic afirmă că-i grec, prin asta voind a-i contesta dreptul să se pronunțe în chestiunile ortodoxiei românești, Maruca Cantacuzino lansează zvonul că ar fi turc. Când opțiunea sa legionară e în afara oricărei îndoieli, se spune că-i bulgar, cu adresă directă la crimele comitagiilor. Iar pentru că, uneori, în cronicile sale din “Cuvântul”, îi citează pe misticii ruși, e considerat... rus.

Scriseră împotriva sa C. Rădulescu-Motru, omul care-l adusese la catedra de teoria cunoștinței de la Universitatea din București dar și Lucian Blaga, Camil Petrescu și Mihai Ralea. Unii din studenții săi, precum Ion Zamfirescu, Petru Comarnescu sau Ionel Jianu declaraseră că nu-i împărtășesc opiniile, nici măcar pe cele filosofice. De câteva ori se pronunțaseră împotriva maestrului chiar Emil Cioran și Mircea Eliade! Va scrie, devastator, Lucrețiu Pătrășcanu, inaugurând, cu această ocazie, un dogmatism marxist obtuz și agresiv în cugetarea românească și în interpretarea istoriei acesteia. Așa că, ceva mai târziu, I.C. Gullian are pe cine să se sprijine în demersul său proletcultist, iar Zigu Ornea are chiar pe cine cita din belșug după reabilitarea ceaușistă a lui Pătrășcanu.

În perioada dejist-ceaușistă e tratat însă mai ales din perspectivă ideologică și politică, fiind considerat “obscurantist”, “spiritualist”, “mistic”, “iraționalist” și “antiraționalist”, “neaoșist”, “agnostic”, “ortodoxist”, “naționalist” și “șovin”, “antiștiințific”, “ignorant”, “huligan”, “creaționist”, “promotor al cultului morții”,

“idealist”, “fascit”, “retrograd”, “reacționar” și, vai, “antimarxist”, “anticomunist”, “profund ostil culturii și ideologiei proletariatului” etc. I s-a atribuit și o așa-zisă doctrină “trăiristă” despre care, în tratatul academic din 1967, se scrie: “Ducând cu ajutorul celor mai diverse mijloace o susținută campanie împotriva realelor valori, trăirismul, doctrina antiiraționalismului și a forței sângelui, s-a afirmat în gradul cel mai înalt ca expresie a societății muribunde, a unor forme de viață perimate, a unei culturi intrate în descompunere. Filosofie de inspirație creștină, potrivnică nedisimulat științei și materialismului și corelată unei doctrine politice de extremă dreaptă, trăirismul a însemnat, în perioada interbelică, în gândirea filosofică și socială din România, una dintre pozițiile ideologice cu cea mai nefastă finalitate atât în plan cultural cât și politic”.

În romanul lui Mihail Sebastian, *De două mii de ani*, apărut în 1934, Nae Ionescu nu e doar semnatarul prefeței, ci și personaj. De altfel, el se recunoaște în Ghiță Blidaru, profesorul care, în aparență vorbește despre economia politică, în realitate făcând metafizică. Îi întrezărim umbra și în două romane din tinerețea lui Mircea Eliade (*Lumina care se stinge* și *Huliganii*), ca apoi, în *Noaptea de sânzienne* ori în *Nouăsprezece trandafiri* să-i acorde un spațiu mai larg.

Cel mai reliefat e însă în *Cronica de familie* a lui Petru Dumitriu care, din obediență față de regimul comunist, ori din sinceră decizie personală, îl înfățișează pe Nae Ionescu (în roman, Fănică Niculescu) în falsă penumbră renașcentistă, de asasin adânc inițiat în misterele lumii, de jivină a istoriei, apologet al crimei și dezumanizării.

Azi, în anumite medii din străinătate, se mai aud judecăți de-acest fel: “Nae Ionescu – un Rosenberg al românilor!”. Desigur, interesul străinătății pentru “funestul personaj” n-ar fi chiar atât de acut și irepresibil, dacă români de-ai noștri și de-ai lor (!), precum Norman Manea, n-ar trebui să-și agonisească pâinea cea de toate zilele dând activismului și vigilenței o direcție uneori în marginea absurdului, dacă dorința lor de-a părea mereu la post, cu arma în bandulieră



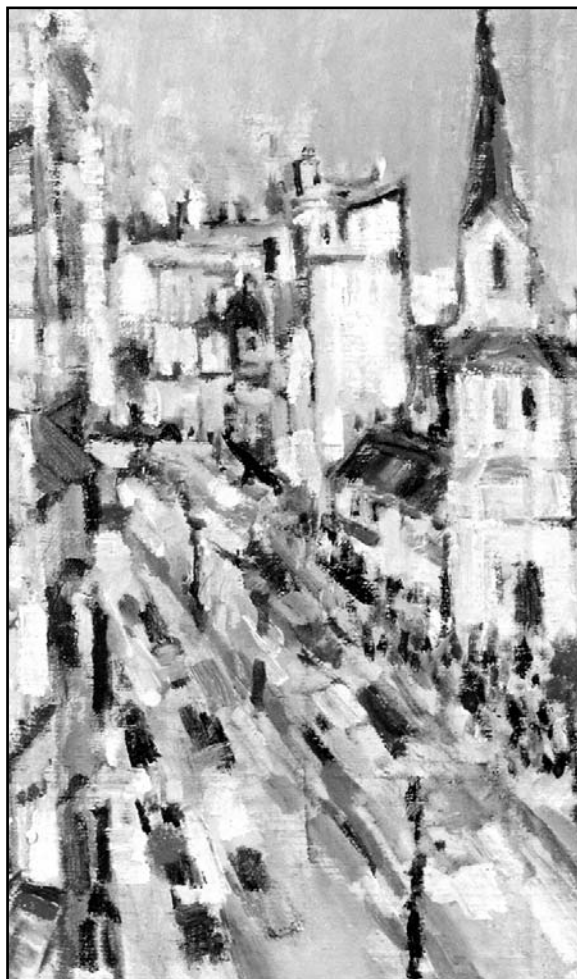
și-a țintit în tot ceea ce aduce în imaginar cu “abjectul Rosenberg” n-ar fi atât de neostoită.

Așa stând lucrurile, întrebarea dacă eventualii detractori ai profesorului mai pot adăuga ceva la ceea ce s-a spus e de neevitat.

Și totuși iată-l pe George Voicu încercând în *Mitul Nae Ionescu* să spună ceva nou despre “jivina istoriei”.

Desigur, curiozitatea pentru această scriere este, întâi de toate, alimentată de ceea ce, în circumstanțele evocate, dl Voicu, “sociolog de formație”, după cum se recomandă, dar “care a lucrat mulți ani în domeniul criminologiei”, iar “în anii ‘90 a devenit conferențiar” poate spune ceva care să umbrească și mai mult figura lui Nae Ionescu.

Dar să revenim la “mit”... E de observat, întâi de toate, că autorul face un pas înapoi



de cel puțin un secol și jumătate în înțelegerea mitului ca ficțiune pură, fabulă, iluzie uneori provocată, produs al imaginației celei mai exuberante. Iar din postura de criminalist are destul de multă îndreptățire să procedeze astfel. Ca sociolog însă ar fi trebuit să ia în calcul mai multe accepțiuni. Pentru că "mit" înseamnă și tradiție exemplară, model. Dar să nu-i facem dintr-o evidentă stângăcie metodologică un proces de intenții. Va fi vrut să ia mythosul într-o accepție golită de orice încărcătură metafizică. Și pe bună dreptate, doar societățile arhaice având încredințarea că mitul ar fi mai viu și mai adevărat decât realitatea. După Mircea Eliade, "mitul povestește o istorie sacră; el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos al începuturilor". Ar fi deci povestea unei faceri, având în miezul său dinamic ființa creatoare. Lumea modernă pare a fi

conservat din structura arhaică a mitului – o spune același Mircea Eliade – doar întoarcerea la origini și – aș adăuga – tentația fabulosului. Sens în care a procedat – din multe puncte de vedere – și Marx.

De bună seamă, George Voicu n-a vrut să ne abată gândul spre astfel de interpretări. Poate, cel mult, să ne responsabilizeze asupra pericolului fascinației ininteligibilului, ocultismului și iresponsabilității elitelor în construcția unor narațiuni mitologice moderne, pe temeiul întruchipărilor paradigmatică. Ca în cazul lui Nae Ionescu... Putea s-o afirme cât de cât explicit, nu să taie false noduri gordiene, să țină cu tot dinadinsul să ne arunce în perplexitate. Căci dacă Nae Ionescu e o cometă calpă, prezentă pe cerul imaginarului unei epoci doar pentru câțiva observatori zeloși, la ce bun s-o localizăm și azi? Mai ales că dl Voicu nu conținește să se arate uimit de traiectoria acesteia...

Că viața lui Nae Ionescu a avut aură, că stă sub semnul fabulosului o spuneam și eu, în 1999, într-un număr din revista "Dosarele istoriei", consacrat în întregime profesorului: "O viață vegheată de legendă" (an. IV, nr. 5, 33, 1999). Dar George Voicu, punându-și retoric întrebarea "Ce se mai poate reține azi din Nae Ionescu", răspunde, fără ezitare, apodictic: "Nimic, fără doar și poate", farsorul adulat de o generație năucită fiind "un mit sută la sută". Asta deși recunoaște că, pentru el, este de neînțeles cum a luat naștere mitul respectiv... N-ar fi fost mai înțelept pentru un criminolog să nu se ia după primul impuls, să mai aștepte măcar până se va fi dumirit că nimicul sută la sută nu prea generează mituri? Dar, probabil că, fascinat de un postmodernism exotic, va fi luat în serios ironia lui Caragiale după care "și nimica mișcă".

Ce să se fi schimbat în societatea românească, în modul de a ne asuma trecutul, încât punerea lui Nae Ionescu la stâlpul infamiei, în perioada proletcultismului, a celui mai intolerant dogmatism deșt-cea-ușist, să nu fie suficientă? Nu ne rămâne decât să presupunem că a fost nevoie de eforturi, ca cel al lui George Voicu, pentru ștergerea integrală a imaginii lui Nae

Ionescu din cultura românească, pentru înlocuirea acesteia cu un mit detestabil. Dar cartea lui George Voicu, oricât de bulversantă ar fi afirmația, nu este scrisă, în primul rând, împotriva lui Nae Ionescu și a generației care se revendică de la atitudinea și ideile sale. La urma-urmelor, după cum am mai sugerat, ceea ce spuseseră despre acesta mai întâi Lucrețiu Pătrășcanu, apoi Mihai Roller, Ov. S. Crohmălniceanu, I.C. Gullian, Henri Wald (omul care inventase, la noi, logica dialectică), Zigu Ornea ș.a. era suficient pentru ca profesorul de logică și metafizică al Universității din București să fie mistuit în veci de flăcările iadului. Însă spre deosebire de predecesorii săi care, toți, fără excepție, își revărsau mânia împotriva antimarxistului și anticomunistului Nae Ionescu (cel mai de neiertat păcat, atunci, în viziunea acestora), George Voicu observă doar că profesorul a fost antidemocratic. De aici cred că rezultă și urgența demersului al cărui “executor” a fost desemnat criminologul. El nu face decât să întărească ideea asocierii comunismului, kominternismului, a așa-zisului antifascism cu democrația, absolvindu-i pe cei dinaintea lui de obediență și dogmatism marxist, de participare la genocid cultural. E, cum vom vedea ceva mai jos, o viziune neotroțkistă care, iată, se insinuează și în cultura românească.

Des, foarte des îl citează George Voicu pe Mihai Șora. O face mai ales când găsește prilejul să-și exprime nedumerirea pentru ceea ce el numește admirația și devoțiunea irațională, nemeritată, “misterioasă”, paradoxală față de Nae Ionescu. E cu atât mai mirat de poziția lui Mihai Șora cu cât, deși acesta “face parte dintre cei puțini care n-au călcat pe urmele politice ale lui Nae Ionescu”, îi cauționează totuși o imagine nu în totalitate negativă, “punându-și – indirect, dar eficient – cuvântul respectat, în sprijinul unei concepții politice net totalitare”.

Oare de ce ține cu tot dinadinsul George Voicu să facă un caz din Mihai Șora?

Una din explicații ar putea fi găsită tot în duhul troțkist în care este scrisă cartea la care mă refer, întrucât “cuvântul respectat” al lui Mihai Șora a fost rostit mai întâi în ședințele organizației marxist-leniniste a

Partidului Comunist Francez din care intelectualul român a făcut parte. Căsătorit cu o “alogenă”, Mihai Șora a acceptat și zestrea ei politică, folosind-o conjunctural până la demonetizarea acesteia ori până când posibilele probleme de conștiință l-au făcut să-și reexamineze opțiunea. Probabil nepotul mitropolitului de Banat, Melentie Șora, om, într-adevăr cu calități intelectuale remarcabile, n-a putut totuși veșteji un totalitarism ca, ulterior, să glorifice totalitarismul omeniei troțkiste, al așa-zisei șanse istorice de globalizare a comunismului, ratate prin stalinism.

N-o să pledez, de bună seamă, în nicio împrejurare, pentru așa-zisa “miză politică” a lui Nae Ionescu (“miza ascunsă”, după George Voicu) și întrucât, neînregimentat politic vreodată, nu trebuie să apăr sau să justific nimic în propriu beneficiu ori în beneficiul unei eventuale grupări. Dar mă voi referi la miza politică și virulent ideologică a autorului volumului “Mitul Nae Ionescu”. Este, cred, necesar întrucât, profitând de perdeaua de fum iscată de teza morții ideologiilor, noii activiști ai stângii intolerante, neotroțkiștii, năzuiesc să înfăptuiască totuși revoluția mondială, să cucerească lumea, bucată cu bucată, să-și impună dictatul, dictatura, printr-o susținută și fără de răgaz ofensivă ideologică.

După cum am văzut, George Voicu decide că din Nae Ionescu n-a rămas nimic, “fără doar și poate”, incitând, fără să vrea, prin ricoșeu, mai ales tinerii să caute totuși idei cât de cât viabile în opera profesorului interbelic, fiind greu de crezut că omul care a înrăurit o epocă n-ar fi fost decât un duh lipsit de substanță și corporalitate filosofică. Faptul că, după George Voicu, în tot ce face și spune Nae Ionescu ar fi o ticăloasă miză politică ascunsă, nu poate opri cercetările aplicate, concrete, obiective asupra unei moșteniri culturale ce-i drept contradictorii. Ascunsă fiind, miza rămâne în obscuritate, la suprafață menținându-se doar ethosul cultural, îndemnul spre metafizică.

Dacă din creștinismul, din ortodoxia sa, să zicem, n-a rămas nimic – iar neotroțkismul de bună seamă că va încerca să ne convingă de “caducitatea” creștinismului

oriunde îl va găsi, în politică, în cultură, în artă, în metafizică, în viața socială în general – ceva nu putem totuși să-i negăm lui Nae Ionescu: ideea de a examina credințele în interdependența lor funciară. Acest proiect este, neîndoielnic, al lui. Îl va realiza însă, intergral, Mircea Eliade. (Nu dau mai multe amănunte întrucât sunt convins că cititorii le știu, iar pentru ignoranța autorului cărții “Mitul Nae Ionescu” nu simt imbolduri pedagogice.)

Să nu fi rămas nimic nici măcar din filosofia lui Nae Ionescu? Cine a citit fie și numai *Roza vânturilor* (pe care autorul a răsfățat-o doar, lipsindu-i răbdarea și bunacredință pentru o lectură integrală) a putut să-și dea seama că Nae Ionescu a realizat cu adevărat o nouă deschidere filosofică și nu că doar a compilat, la întâmplare, texte din autori dintre cei mai heterogeni. Pentru că totuși Nae Ionescu ține, vreme de aproape două decenii, cursuri de istoria logicii, filosofia gramaticii și logicii, teoria cunoașterii metafizice, de metafizică, filosofia religiei, filosofia culturii, de filosofie morală și politică, de psihologie.

Să începem cu logica. Acuzat, ca și Titu Maiorescu, de plagiat, el se dovedește însă, în unele domenii, chiar precursor. “Este interesant faptul – scrie acad. Alexandru Surdu – că Nae Ionescu adoptă, în 1916, o poziție care va deveni uzuală abia după 1930, prin scrierile lui A. Heyting, primele studii intuicioniste, scrise în olandeză, fiind necunoscute savanților francezi, germani, englezi”. Tot academicianul Al. Surdu afirmă, referindu-se la discipolii profesorului, că “în domeniul logicii intelectului n-a fost urmat de nimeni”, Constantin Noica “eșuând lamentabil” în încercările de a se apuca de matematici. Ceea ce va încerca, apoi, să dezvolte Octav Onicescu pe direcția intuicionistă a lui Nae Ionescu, “n-a putut fi denumit astfel” din cauza adversității politice postbelice a comuniștilor pentru legionarul Nae Ionescu.

Să ne bazăm în continuare tot pe autoritatea acad. Al. Surdu, logician specializat și cunoscut în țara intuicionismului, Olanda: “Interesul lui Nae Ionescu pentru logica matematică nu se reduce însă la teza de doc-

torat, care poate fi considerată doar un punct de plecare. El revine asupra acestor probleme în *Cursul de istoria logicii* și în cele două cursuri (parțial păstrate) de *Logica colectivelor*. Și mai departe: “Chiar prin acceptarea iraționalului, Nae Ionescu a rămas cu calificativul de logician. Un logician deosebit însă, cu orizont filosofic extins, cu numeroase influențe benefice asupra continuatorilor săi”.

Uneori, în zelul de a împlini în toate directiva neotroțkistă, George Voicu se înscrie în logica și performanțele umorului absurd, ca în gluma cu țaranul care, contemplând îndelung girafa de Zoo, decide că “acest animal nu există”.

Că de la Nae Ionescu a rămas totuși ceva, e silit să recunoască chiar George Voicu. Aceasta este generația pe care autorul cărții în discuție n-o poate concepe decât ca pe una de mutanți, atinsă de demență politică precoce, generația despăcată și irecuperabilă, atestând nu doar imaturitatea culturii românești, ci și morbiditatea ei. (Când francezul Dubuisson lansa gugumănia că “Istoria credințelor și ideilor religioase” a lui Mircea Eliade ar fi o ontologie antisemită, pornea cam de la aceleași premise: orice ar scrie, în orice domeniu s-ar exersa, Eliade nu poate fi mânat decât de ideologia tinereții sale.)

George Voicu nu-i capabil să vadă fenomenele și evenimentele în istoricitatea lor, în contextul ideilor dominante ale epocii, în cel al pulsuniilor ideologice și politice. Pentru el, democrația e o Fata Morgana cu chip eteric și seducător, nutrită de apa vie a umanității pure. Un concept, mai mult decât o realitate. Anglia și Franța, de pildă, învingătoare în prima conflagrație mondială, ar fi campioane în absolut ale democrației. Da și ba. Amănuntul că n-o acceptă în coloniile de peste mări și țări, iar în relațiile cu anumite țări europene, nici nu vor să audă de principii de democrație, e destul de stânjenitor ca să le conferim o onorabilitate fără cusur. România antebelică ar fi, de asemenea, cu a ei monarhie constituțională, un stat eminamente democratic deși, prin așa-zisa “zestre guvernamentală”, de fapt rampă de mari hoții electorale, dar



mai ales prin practicile politice se dovedește, nu o dată, un stat excesiv de autoritar, polițist chiar.

Mai curios e însă că – iar aici capcana ideilor fixe, dar și-a excesivei încrederi a autorului în elanul său speculativ, este evidentă – George Voicu, sedus de predecesorii săi Mihai Roller, I.C. Gullian și Zigu Ornea, vorbește de un instinct totalitar al oricărui intelectual român care ignoră avansurile stângii. Pe filiera Titu Maiorescu, Eminescu, Iorga – obsedați de o așa-zisă paradigmă “organicistă” și “ierarhică” – virusul totalitarismului și al naționalismului intolerant, orb, criminal, se insinuează în ființa intelectuală și morală a neamului românesc până la a face posibilă apariția maleficului Nae Ionescu, omul care scoate din circuitul bunei-cuviințe a istoriei o întreagă generație de intelectuali.

Teoria nu e nouă, Zigu Ornea (mai rafinat totuși și mai cult), preluând o alegorie din teatrul lui Eugen Ionescu, vorbește de

un proces de rinocerizare a intelectualității românești. George Voicu nu face decât să revigoreze ideea, încercând să-i confere, cum am mai afirmat, identitate neotroțkistă.

Dar să reluăm gândul ascuns al lui George Voicu. Dacă o cultură este imatură, dacă are dificultăți de adaptare și integrare, singura soluție pentru însănătoșirea ei ar fi paradigma așa-zisă revoluționară. Idee troțkistă, fără nicio îndoială, întrucât iată ce afirma Lev Davidovici Bronstein, Troțki, după pseudonimul său revoluționar: “Șansa noastră este ca România să urmeze calea lui Gherea”. A lui Gherea, pentru că – după același Troțki – el a avut “un rol de frunte în iluminismul românesc”. Nu trebuie să ne revoltăm prea tare, întrucât Lev Davidovici știe ce spune. El înțelege prin iluminism raționalismul implacabil, ateist. Așadar, lipsită de lumina interioară a rațiunii - își continuă George Voicu așa-zisa demonstrație – cultura română trebuie să renunțe, sub pretextul însănătoșirii ei, la spiritualitate.

Andrei
MILCA

*Dacă toți ceilalți lupi ar ști că urletul
meu e de fapt un plâns, m-ar sfâșia"*
Octavian Paler

Despărțirea de Don Quijote

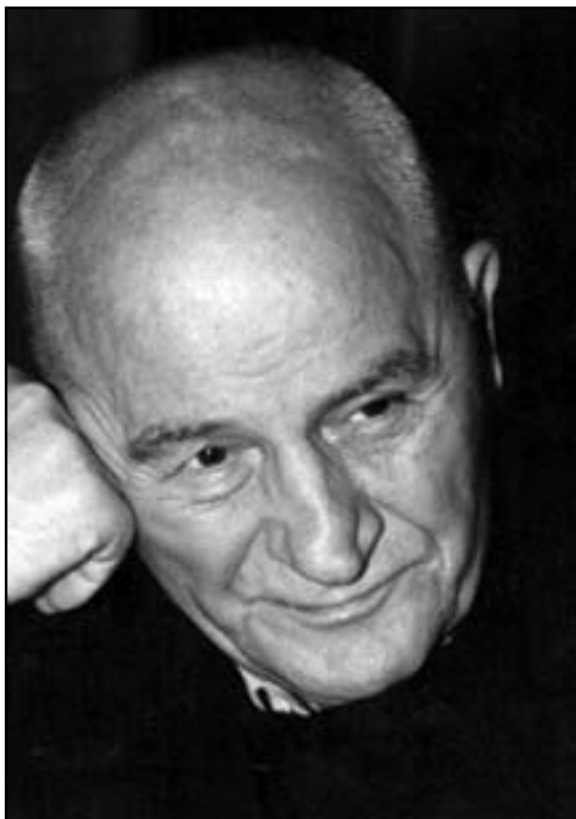
Abstract

Octavian Paler one of the most important voices of Romania's intellectuals died in 2007. Essay-writer, philosopher of Culture Paler was also a real great columnist, in his articles and talk-show from the diary pages or on TV. He was considered a kind of Romanian Socrate, Diogene or Marc Aurelius. His nature and ideas goes to other some of idealists, like Galileo Galilei or Don Quixote.

His way, from Communism to democracy, is paradoxically and the book "Self portrait in a broken mirror", reflects its climbing and fall. Paler is a survivor in a world full of madness, a jungle of politics and dehumanization. His answer to this corrupted society was his ART: Creation saves the soul. Paler believed in the truth of literature, in genius and human mind, in metaphor. Another books, like "In defence of Galilei" or "Life on a platform" discuss the mission of the Artist, the spirit of vocation and the liberty of an option, but in a normal life/world, not in a insane one. Misanthrope, in the style of Emil Cioran, Paler proposes the isolation of the Creator, the solitude, the "tower of ivory". A sincere moralist, the writer was one of a few credible consciousnesses of the present Romania, because he understood that "errare humanus est" - and he regretted his collaborationism in the years of '50 with the Communist party. He recognized his earlier mistake and he reconsidered his beliefs on the way, even in his years of dissidence against the Ceaușescu's system, at the end of the '80's.

An example of spiritual desperation and disappointment in front of a cruel destiny, the pessimist, nihilist author Octavian Paler remains a solitary man, but, in the same time, a spirit of community and civilization, in the sense of Camus. Because he never left his country and, especially, never left his ideas, in spite of all the problems of a eventful life.

„Plecarea lui Galilei” îmi intitulasem articolul din cotidianul „Cronica română”, în acele zile de mai 2007, în care ne-am despărțit de Octavian Paler. Chiar dacă nu-l cunoscusem niciodată personal (având însă de vreo 2 ani în minte o „întâlnire” și câteva întrebări, ce-ar fi trebuit să fie un „interviu”, în caz că nu ne-ar fi părăsit atât de brusc - mi le și notasem pe o hârtie, cu o lună-două înainte de marea sa Trecere, parcă premonitoriu), admirația pentru Paler a fost mereu una fără rezerve, în ciuda controverselor pe care le-a iscat numele acesta de-a lungul timpului. Cu anumite personalități ne simțim ÎMPREUNĂ pur și simplu, fără a mai încerca a lămuri logic acel „ceva”, care te face să te apropii spiritual de un om cu care n-ai apucat să discuți vreodată. Am „vorbit” însă cu cărțile sale, de fapt într-un fel de monolog: m-am recunoscut în unele părți din ele, la fel cum Octavian Paler s-a regăsit în dilemele filosofice ale lui Galileo Galilei - personaj cu care cred că s-a identificat în cea mai valoroasă operă a sa, pe care o putem considera un eclatant dialog shakespearian. „Apărarea lui Galilei” este chiar „Apărarea lui Paler”, capodopera sa literară care-l va „salva” de orice acuză în posteritate, pentru că pune chiar problema „cedării” Artistului într-o epocă întunecată, fie ea a Inchiziției sau a comunismului. Colaborând inițial cu regimul pe care l-a renegat ulterior, Paler și-a găsit o metaforică justificare în acest volum ce pune chiar problema Creatorului într-un timp nefavorabil construcției sale (acel mit al lui Femios, cântărețul de la masa tuturor regilor). Deși tendința actuală este aceea de a judeca omul și mai puțin opera sa, să nu uităm că, sub teroarea Istoriei, el rămâne supus greșelilor vremurilor sale. Nu e un clișeu, dar oricine se poate înșela - omnisciența e doar a divinului; mărturisindu-și Pactul cu Diavolul („roșu”), autorul încearcă propria eliberare de trecut, reabilitarea, salvarea sufletului său „Mi-a fost dat să fiu mereu altundeva decât trebuia”, mărturisește Paler într-o altă



carte foarte personală, „Autoportret într-o oglindă spartă”, pe care am discutat-o la data apariției ei chiar în „Caiete critice”. El a înțeles că e-n firea omului metamorfoza, că fragila trestie gânditoare are dreptul de a fi și SCHIMBĂTOARE. Așa ne explicăm drumul de la funcționarul și deputatul comunist la disidentul și contestatarul lui Ceaușescu, dar și de la patriarhul de „dreapta” - care a înființat G.D.S.-ul, liicelesc azi - la justițiarul de „stânga” din ultimii ani de viață, renegat ca „deviaționist” chiar de către proprii săi discipoli! Toate stau nu în slăbiciunile inerente ființei, ci în complexa, radicala modificare a eului, sfâșiat „sub vremi”, cum ar spune cronicarul; Paler e un tip *paradoxal*, căzând pradă uneori chiar idealurilor sale, fiind devorat de ceea ce a crezut - arzând de viu în cămașa lui Nessus -, pentru a se reface apoi din cenușa demonilor proprii. Aforistic și liric, cinic și mitologic, cel mai împlinit polemist și eseist al românilor de după Revoluție devine, tot PARADOXAL, CREDIBIL prin chiar acceptarea numitelor greșeli, asumarea lor ca pe o platoșă sângerie, ce i-a

mușcat din carne... Dacă ar fi negat „colaboraționismul” său, ca atâția alți bolșevici reciclați, Paler și-ar fi pierdut respectul de sine, și al nostru implicit. Recunoașterea vinei, fără a fi „iertată” (în primul rând remușcărilor, chinul, îi aparțin) poate constitui un prim pas către un climat normal, respirabil, și un gest model pentru ceilalți. „Da, am greșit, mă purific și încerc să merg mai departe, să pornesc de la punctul zero, pe un mereu alt, nou drum”. „Ești un om urmărit de un rug” - personifica el chiar „eșecul” său în spectrele lui Galilei: „duci cu tine, în sufletul tău, o rană care nu se cicatrizează”. Lumea REALĂ e una fără sfinți și eroi, ci doar de SUPRAVIEȚUITORI - obosit să vorbească despre teamă, autorul alege să discute despre *iubire*. Cea mai grea pedeapsă la care i-ar fi putut supune pe „inchiizitori” era «să-i condamne să iubească lumea». Mesajul cărții se păstrează perfect valabil: „Inchiziția” (sau regimul comunist) este o anomalie, căreia i se poate opune nu doar singurătatea, ci un ADEVĂR sau o IDEE; nu există aparat de represiune perfect, atâta timp cât măcar un singur om are forța să nu mintă; dincolo de „pact” - adică de „abjurație” - venind din teama OMULUI, a biruit însă gestul, simbolic, de a crede, chiar și fiindu-i frică, în dreptatea sa: „e pur și muove?”. Concluzia lui Paler / Galilei, recunoscându-și implicit „vina” de a fi cedat, de a-i fi fost teamă, ține de DISPERAREA ca formă de a iubi - câteodată nu eroismul de a arde pe rug este esențial, ci mai dureros e martiriul „laș” al acceptării fizice, al cedării aparente în fața „torturilor” - deși în sinea ta ești conștient CĂ AI DREPTATE. Avem nevoie de cei care se sacrifică, murind, după cum avem aceeași nevoie ori uneori poate mai mare - de cei care se jertfesc rămânând în viață. Poți alege sinuciderea lui Socrate ca pe un etalon al înțelepciunii ce dă o palmă călăilor, dar și sinuciderea cotidiană la care s-a supus Galilei abjurând - adică încălcându-și principiile de-o viață din teama de moment de moarte, în fața „rugului” - constrângere. Umiliința poate face și ea parte din înălțare, după cum „sunt lucruri pe care le poți judeca doar dacă le-ai simțit în carnea ta, cu

nervii tăi". Singura cale este ceea ce ținem (sau nu) minte, făcându-ne câteodată că uităm. Imaginea fatală a „Apărării...” este aceea a sufocării existențialiste, de tipul lui Sisif: te afli între două Inchiziții - „una care mi-a cerut să abjur, alta care-mi cere socoteală de ce am abjurat... am obosit să mă izbesc peste tot de tribunale”. Mirabilul PARADOXULUI lui Paler ne conduce spre o altă imagine „celebră” a creației lui, episodul dresării cobrelor din *Viața pe un peron*: personajul NU mai e sigur pe amintirile sale, nu știe dacă și-a imaginat trecutul sau chiar a trăit/vizualizat scena - realitate trecută sau coșmar, neverosimil sau crud adevăr? Autorul oprește timpul în loc, îl suspendă, îl „hipnotizează” într-un fel de încercare a ștergerii urmelor nocive, a purificării, a reevaluării lui. Să uităm ceea ce ne-a durut pentru că, din nefericire, acesta e Destinul: „ceea ce ținem minte”. Dresorii de șerpi, în ritualul lor de îmblânzire, sunt aceiași „inchizitori” care fac „cobrelor” (înțelepții) să îi asculte, într-o altă parabolă despre teamă, manipulare și spațiu închis („mlaștina”, alt posibil simbol al unui regim torționar). Prin „frică” (cobre) „oamenii sunt denaturați, înstrăinați de natura lor și transformați în marionete docile” - verosimilul rezidând (*apud* Constantin Parfene) nu în faptele relatate propriu-zis ci „în substanța ideilor privind existența umană, în dramatismul eforturilor sale spirituale de a explicita existența reală printr-o parabolă”. Atât în *Viața pe un peron* cât și în „Apărarea lui Galilei” Octavian Paler dezbate ceea ce poate fi considerat chiar axul creației sale - „condiția tragică a existenței ca suport al VALORII” (idem). Dacă anti-eroul prins în capcana timpului său cedează în fața îmblânzitorului, devenind dintr-o „cobră” subversivă o fantoșă docilă, nu înseamnă că efortul său de până atunci a fost inutil: el a dat un semn și nu va fi uitat, valoarea gestului său e tot semnificativă. Ar fi fost mai util un Galilei mort decât unul nesacrificat? Ce este certitudine, realmente, și ce este miraj? Ce sunt de fapt chiar morile de vânt ale tranziției mioritice, în fața cărora a clacat dezamăgit gânditorul Don Quijote, tot mai sastisit de bătăria și mizeria în care ne

complăcem, el, cel învins de comunism, pentru a-l învinge apoi la rându-i? Spuneam la despărțirea de Paler că, într-o lume răsturnată, ca și aceea din cărțile sale, sărăcită de valori sau confundându-le, spiritul VOCAȚIEI scriitorului a fost permanent unul donquijotesco: și-a asumat greșelile, și-a recunoscut punctele negre ale biografiei, admitând că sinceritatea unei ALEGERI/OPTIUNI LIBERE e mai presus decât ipocriziile societății. Acceptându-și *haosul personal*, cum îl numea, Paler a avut curajul de-a mărturisi că i-a fost teamă. FRICA este cheia operei sale parabolice, asupra căreia va trebui să medităm în continuare.

Țăranul din Lisa, introvertit, „ursuz și posac”, a devenit într-o viață de om un Domn, care și-a învins temerile, pentru a afirma la senectute: „Nu mai am nimic de cerut Destinului, dacă destin e propriul nostru caracter”. Polemicile sale cordiale s-au sfârșit într-o Capitală decadentă, cuprinsă în fatidicul 2007 de alte instanțe și procurori morali, de alte spectre de care autorul a încercat mereu să se rupă eliberându-se prin scris. „Înțeleptul cetății”, cum inspirat îl numea Marius Tucă, și-a asumat în ultimii ani de viață ultimul său rol, cel de Demostene postmodern, care spunea lucrurilor pe nume cu o cinste brutală, la TV, un Cioran dâmbovițean, nihilist, ultra-dezamăgit, resemnat că în România actuală sunt la putere mitocănia și superficialitatea, grosolănia și tupeul, în ceea ce înseamnă o gravă criză a valorilor. Mizantrop într-o altă mocirlă grotescă, unde păpușarii s-au schimbat, dar marionetele sunt aceleași, Paler a propus soluția singurătății, a izolării Artistului (deși nici măcar el, moralistul de serviciu, nu putea sta departe de mass-media, de Cetate, nu credea în turnul de fildeș). Solitar, dar și solidar camusian cu PATRIA sa, Unica (deși n-o mai „suportă” decât când nu se uită la televizor și nu iese pe stradă!), venerabilul Marc Aureliu al românilor s-a stins pe 7 mai 2007 cu sentimentul dureros al predicatorului în pustiu: „Suntem predispuși la dezamăgire”. „TOT CEEA CE PIERDEM, PIERDEM PENTRU TOTDEAUNA”, scria el, parcă într-un fel de epitaf. După cum testamentul său literar



poate fi considerat „Interviul cu Dumnezeu” Recitiți „Autoportretul...”, practic ultima sa carte (excluzând-o aici pe cea de *Interviuri* cu Daniel Cristea-Enache). Veți remarca încă o dată spiritul sarcastic, melancolic și lucid al celui ce-și privea cu serenitate bătrânețea, ca pe o împlinire resemnată a unei vieți în care s-a luptat să iasă cumva din țâțanii sorții. „Corida” sa, a lupului singuratic literar, a fost un amestec (ne)fericit de toleranță și radicalism, de furtună și liniște. *A ierta înseamnă a iubi* - cel mai bine a aflat acest lucru utopistul cauzelor pierdute, transformând rateurile în triumf. „Ceea ce nu trăim la timp nu mai trăim niciodată” - este disperarea celui care „nu mai are soluții și se mulțumește să pună doar întrebări” (Eugen Simion).

Mi-a încă greu să accept absența MORALISTULUI dintr-o lume ca a noastră, bolnavă și confuză. Dezgustat probabil de semeni și de ideologii, Paler a înțeles că nimic nu mai poate salva condiția umană decât SINCERITATEA DRAGOSTEI. Artist mereu sub semnul visului și al călătoriei (ca

și Don Quijote) Paler a ales să trăiască în extremista noastră Matrice, restul țăranilor rămânând doar „vizitate”. A recunoscut că a fost „laș” dar nu a trădat niciodată esențialul: speranța a murit mereu ultima pentru el, iar „apărarea” lui Galilei a fost simultan și un „atac” al *sentimentelor* profund umane de toleranță, comunicare, iertare, luciditate. Înțeleptul a tăcut doar când a crezut că nimeni nu mai vrea să-l audă. A fost singura dată când s-a înșelat: îl vom asculta mai departe. Pentru că persistă printre puținele CONȘTIINȚE ale acestui neam. Un popor ingrat - cu oratorii de sacrificiu -, ce a ales o libertate prost înțeleasă și aplicată. Lumea literară ar mai avea nevoie din când în când de exemple SPIRITUALE precum Octavian Paler. Un model ontologic, realizând că pentru a-ți învinge furiile și umbrele trebuie să treci mai întâi prin Infern. După cum spre a te ridica și regăsi lumina e necesar să stai mai întâi îngenunchat. Și, evident, pentru a mai putea zâmbi, „lacătele din noi nu se vor putea deschide decât cu o lacrimă”.

Călin Horia
BÂRLEANU

Despre ironie și optzecism

Abstract

Irony is the perfect token of human condition, mixture of ultimate hauteur and humility, knitting between the comic and the tragic, between the sublime and the grotesque, between good and evil. This comes with the perception that the world is the realm of the paradox, whose intrinsic contradictions can only be comprehended by means of a complex, ambivalent and specifically ironical perspective. Promoting and developing this type of relentless, ironic sagacity, the cultured disposition and the parodic manner stand for the primacy of both the general and the immediate reality as defining characteristics of poetry. Accordingly, these individualizing marks herald a sense of emergency, perpetual crisis, typical of a lyrical ego hopelessly affected by the unsettling violent reality.

Argument

Ironia este reprezentarea perfectă a condiției umane, "amestec de suprem orgoliu și supremă umilință"¹: împletire de comic și tragic, sublim și grotesc sau bine și rău. Aceasta vine din conștiința că lumea este un spațiu al paradoxului și numai printr-o atitudine complexă, ambivalentă, specific ironică, poate fi înțeleasă și cuprinsă în deplinătatea propriei contradicții.

În concepția lui Eugenio d'Ors², există anumite "constante istorice care pătrund în

viața universală a Umanității și în pluralitatea ei uniformă, instaurând o invariabilitate relativă și o stabilitate, acolo unde restul este schimbare, eventualitate, curgere. Urzeala complexă a istoriei acceptă prezența acestor constante; prezență manifestă și dominantă în anumite ocazii, în altele subordonată și ascunsă". Ironia reprezintă astfel, un fel de "eon" care apare câteodată în momentele tensionate ale istoriei, când reperele culturale și ontologice ale societății se modifică.

Mai mult, ironia pare a fi una din trăsăturile contradictorii ale românilor, un răspuns, o atitudine pe care indivizii o au în fața lumii. În "Dimensiunea românească a existenței"³, Mircea Vulcănescu găsea ironiei românului o explicație mai profundă: conștiința veșniciei. "El va fi nepăsător, neatent, necalculat, surâzător, fără grije și încrezător în Dumnezeu, în lucrurile mici, ca și în cele mai grave. Ca și cum perspectiva marilor zări i-ar îndreptăți nebănuite ironii asupra vieții imediate. Dar acest dezinteres nu este indiferență. Sub ironia amintită, descoperi sentimentul unei proaspete ironii pentru soarta concretului. Dar cum s-ar îngriji el prea mult de vremelnicii, atunci când lumea în care să mișcă nu e decât un fir de praf din lumea cea mare a firii, în care îl poartă gândul!"

Am introdus aici câteva idei care motivează propensiunea ființei umane către ironie, fapt ce deschide un orizont de așteptare căruia îi vor răspunde în mod exemplar o parte din poezii optzeciști. Vom face o serie de precizări teoretice referitoare la conceptul de ironie și la istoricul acestuia, în baza unei bibliografii vehiculate la noi, subliniind faptul că acest concept suportă unele nuanțări impuse de textele analizate.

Opțiunea pentru postmodernism se datorează faptului că acesta devine un mijloc de a depăși provocările lumii: "Dominanta ironică e punctul în care începem să ne îndreptăm dinspre tendințele decon-

1 Sören Kierkegaard, *Post-scriptum la Miettes philosophiques*; in *L'existence*, P.U.F., Paris, 1962, p. 60.

2 Eugenio d'Ors, *Trei ore în muzeul Prado. Barocul*, Editura Meridiane, București, 1971, p. 15.

3 Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, Vol. 3, *Către ființa spiritualității românești*, cap. IV. 6, "Ușurința în fața vieții", p. 193.

structive înspre tendințele – coexistente – reconstructive ale postmodernismului”⁴.

Conceptul de ironie – perspective teoretice

Conceptul de ironie (*eironia*, gr. între-bare), își are rădăcinile în antichitate. Ironia socratică avea nașterea în interogare, prin simularea ignoranței; o înșiruire de întrebări bine plasate oferea întotdeauna aparența dreptății interlocutorului, acesta fiind condus în final spre infirmarea propriilor puncte de vedere. Formă a libertății gândirii, dar și formă a prudenței, gata să cenzureze prin reducere la ridicol, dar și să elibereze de prejudecăți și stereotipii, ironia întoarce individul pierdut spre real, arătându-i că el nu poate exista cu adevărat decât printr-un altul, prin *celălalt*.

Socrate va fi înțeles într-un fel de Platon (spre exemplu dialogul „Giorgias” constituind o adevărată operă ironică) și altfel de Aristotel. La Socrate ironia este înzestrată, în primul rând, cu funcția de stimulant al cunoașterii, rolul ei fiind nu acela de a duce spre anumite rezultate, ci să problematizeze evidențe și certitudini, să asigure o deschidere nelimitată a ideilor. Aristotel plasează ironia socratică mai cu seamă într-un context moral; ironia poate fi și o alternativă terapeutică împotriva vanității. Pentru Stagyrît, individul ironic este „cel care nu se compromite”. Autorul *Organonului* plasează ironia printre figurile retorice, numind unele obiecte prin nume contrare. Acesta este și punctul de plecare pentru retorii romani, pentru care ironia va fi o *simulare per contrarium*, figură retorică prin care se înțelege opusul a ceea ce se spune. Aici își are rădăcinile silogismul primilor scriitori moderni ce consideră ironică însăși existența umană.

Clasicismul, pentru că vorbim despre spațiul european, va vedea în ironie unul din actele raționale, justițiare. Ironistul suferă din cauza unei erori existente, reale și tinde să o îndrepte nesuportând un adevăr

deformat. Observând un neadevăr, ironistul vrea să îndrepte lucrurile ceea ce duce la redobândirea echilibrului necesar. Putem situa ironia clasică între exagerările unei imitări haotice și artificiiile ce pot rezulta. Subminarea regulilor, începută încă prin dezvoltarea burlescului în interiorul literaturii clasice, este completată de apariția unor genuri și specii noi inexistente în clasificările aristotelice.

Dintre elementele clasicismului remarcăm ideea utilității morale care se continuă până în literatura iluminismului, intersectându-se mai târziu cu anumite dominante preromantice sau romantice.

Ironia barocă (numită adesea și manieristă) introduce o anumită instabilitate, ascunzând cu plăcere normele și descompunând structurile prin deformări sau disonanțe. Locul impersonalismului clasic va fi luat de subiectivitate. Spre deosebire de percepția obișnuită a lucrurilor (ne referim la acel ceva care este așa și nu altfel), percepția ironică determină o dedublare a conștiinței provocată de faptul că ea oferă o dublă viziune a unui obiect. De aceea este mai cuprinzătoare și mai „exactă” decât percepția strict tragică sau comică, de unde rezultă și instabilitatea de nivel dintre cele două. Jocul cu imaginile și ideile antrenează artistul pentru un spațiu virtual al riscului, din care nu reușește să se sustragă întotdeauna cu titlul de învingător.

Secolul al XVII-lea în Franța este interesat de forme ale iluminării prin puterea raționalului, prin răs și ironie. La Descartes, ironia reprezintă o reacție față de ciudat, față de ceva nepotrivit. Acesta se înscrie pe direcția greco-latină, pentru care rizibilul se situează într-un registru al degradării, al devalorizării. Râsul poartă cu sine consecințe morale: „Luarea în râs sau bătaia de joc este un soi de plăcere amestecată cu dispreț, care ia naștere atunci când observi la o persoană pe care o credeați onorabilă existența unei metehne (...) Când acest lucru se petrece pe neașteptate, surpriza mirării este cea care te face să râzi”⁵.

4 Ihab Hassan, apud. Mircea Doru Lesovici, *Ironia. Ipoteze în poezia română contemporană*, Editura Institutul European, Iași, 1999, p. 41.

5 René Descartes, *Oeuvres*, vol. IV, Paris, 1842; apud. A. Stern, *Philosophie du rire et des pleurs*, Paris, P.U.F., 1949, p. 63.

În secolul al XVIII-lea, când joaca inteligenței devine monotonă, aparent inutilă, prin plăcerea vieții și a festivităților, există o tendință a “rezistențelor” și a “sinuozităților”: “Ironia din *Scrisorile persane* (Montesquieu) și din *Candide* (Voltaire), ironia lui Swift și a lui Sterne, aceea a lui Lichtenberg, cu minunata lui agilitate, evocă natura unui dansator pe sârmă, lejer, aerian, în echilibru pe firele de păianjen. Ironia pare a scăpa gânditorului terestru, dar cu prețul unei tensiuni în întregii sale ființe: la cea mai mică neatenție, dansatorul poate cădea în abis”⁶.

Cu timpul, ironia va intra în sfera de influență a esteticului, rămânând tributară în același timp raționalismului, de unde și diminuarea treptată a ironiei de tip socratic. Abia în romantism se redescoperă sensul adânc al ironiei: “Sensul de «râs redus» cu cea mai largă răspândire în timpurile moderne (îndeosebi începând cu romantismul) este ironia”⁷.

S-a observat, din perspectivă istorică, o strânsă legătură, în perioadele de criză, între stările de dezamăgire și ironie, când mediul social a fost frapat de dispariția sau prăbușirea unor idealuri. Într-un asemenea context, ironia devine forța motrice care, printr-o anumită doză de garanție a unui spirit veșnic atent.

Friedrich Schlegel va redescoperi specificul ironiei socratice și, odată cu acesta, câteva din rădăcinile ironiei secolului său: “Ironia socratică este unica disimulare consecvent spontană și consecvent lucidă... În ea totul trebuie să fie glumă și seriozitate în același timp, totul trebuie să fie cu fidelitate descris și totodată adânc travestit... Ea cuprinde și provoacă un sentiment de indisolubilă contradicție între condiționat și necondiționat, de imposibilitate și necesitate a unei comunicări totale. Ea este cea mai liberă dintre licențe, pentru că grație ei te depășești pe tine însuși și, totodată, cea

mai riguroasă, pentru că este necondiționat necesară”⁸.

Romanticii sunt atrași de polifonia discordantă produsă de ironie, urmărind o “simfonie a contradicțiilor”. Se tinde spre starea ideală de *coincidentia oppositorum*. Ironia reprezintă expresia nostalgiei totalității primare, a dorinței de a pătrunde în mijlocul spațiului sau a timpului original, “pe când nu era moarte, nimic nemuritor”, cum spunea Eminescu, el însuși una din vocile profunde ale ironiei romantice românești.

Ironia va crea un conglomerat din categoriile pe care raționalismul clasic le înlăturase: “o emoție romantică firește că este copleșitoare, sintetică și dominantă. Se întrece pe sine; dragostea, de exemplu, devine panteistă și cosmică; religiozitatea este erotică, senzuală; arta devine religie, iar morala o artă; bucuria, la rândul ei, crede de bună cuviință să pară neliniștită, amară”⁹. Dacă ironia clasică este aplicabilă mai ales la domeniile eticii și axiologiei, cea romantică se integrează mai bine ontologicului și artelor; ironia clasică se ocupă cu adevăruri imanente, pe când cea romantică raportează spre un sine absolut.

Ironia romantică se referă la o dispoziție a spiritului care integrează în sine *totul* și se ridică peste toate condiționările, fiind o confruntare a disponibilităților intelectuale. Deci, aceasta nu este doar un joc, având în vedere totalitatea existenței pe care o acceptă în realitatea ei esențială: “adevărata ironie – observa Solger¹⁰ – pornește de la punctul de vedere că omul, atât timp cât trăiește în lumea prezentă, nu-și poate împlini vocația în sensul cel mai înalt al cuvântului decât în această lume”.

Søren Kierkegaard va prelua câteva din ideile romanticilor în lucrarea sa din 1841, “Despre conceptul de ironie, cu permanenta referire la Socrate”. Filosoful danez observă

6 George Gusdorf, *Naissance de la conscience romantique au siècle des lumières*, Payot, Paris, 1976, pp. 20-21.

7 Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară*, Editura Univers, București, 1974, p. 135.

8 Conte de Buffon, *Histoire naturelle de l'homme*; apud. Marian Popa, *Comicologia*, Editura Univers, București, 1975, p. 187.

9 Vladimir Jankelevitch, *Ironia*, traducere și postfață de V. Fanache, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994, p. 173.

10 Apud. Radu Enescu, *Critică și valoare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973, p. 43.

că existența romantică este de fapt “un balans” între cer și pământ. Existența presupune suspendarea ființei între tendințe atât egale, cât și de sens opus. Ironia este văzută ca o eliberare, descătușând individul din categoriile trecutului, din convențiile timpului sau spațiului, creând o atitudine reflexivă asupra existenței, a lumii sau a sinelui. Ironia este echivalentul, în viața morală, al îndoielii din cunoașterea umană. Astfel, dacă îndoiala dă impuls cunoașterii, ironia veghează asupra eticii și esteticii umane.

Contribuția adusă de Kierkegaard la teoretizarea ironiei ca fenomen și concept nu se limitează numai la domeniul esteticii, ci se extinde și la cel al moralei și religiei, o temă majoră fiind critica nihilismului. În linii generale, sunt trei sensuri folosite de Kierkegaard pentru a desemna ironia:

- ca instrument pentru distrugerea certitudinilor obiective, ironia nihilistă;
- ca estetică aflată împotriva realității, promovând idealuri imaginare utopice, de tip romantic;
- ca metodă de adresare a individului, servindu-i ca ideal contrastant față de realitatea sinelui imperfect, o ironie etică.

Ironia modernă, aflată la granița dintre categoriile esteticului și eticului, asemenea umorului, aflat la granița dintre etic și religios, poate fi descrisă ca o “călăuză”. Trebuie făcută totuși o distincție clară între ironia de tip filosofic și cea de tip literar. O scriitură ironică atrage atenția, înainte de toate prin faptul că nu are semne lingvistice specifice care să anunțe intenția textului. Efectul ironic își atinge ținta cu atât mai bine cu cât cititorul nu anticipează nimic din ce urmează.

După Henri Morier, autorul unui *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, ironia reprezintă “expresia unui spirit care, însetat de ordine și dreptate, este contrazis de inversarea unui raport natural normal, și care, simțind dorința de a râde detașându-se de manifestarea unei greșeli sau a unei neputințe, o stigmatizează răsturnând la rândul său sensul cuvintelor (*antifrază*) sau

descriind o situație diametral opusă situației reale (*anticatastază*); ceea ce constituie o manieră de a pune lucrurile la locul lor (...), ea vine din dorința de a răzbuna adevărul”¹¹.

O altă teorie care tratează conceptul îi aparține lui Jean-Marc Defays. Chiar dacă aceasta reprezintă cea mai bună convivialitate comică, scena teatrală nu este singura unde a treia persoană deține un rol important în ivirea rizibilului. Freud a descris bine condițiile enunțiative care determină apariția spiritului tendențios. Pentru Witz-ul obscen sau agresiv se înscenează o situație cu trei personaje care vor să intre în interacțiune conștientă (râsul) și inconștientă (economia de afect):

Autorul: persoana care “comite” cuvântul potrivit nu doar în vederea plăcerii de a ocoli o interdicție, ci și pentru satisfacția de a putea împărți cu altcineva această plăcere.

Victima: cel (sau cea) care suscită, voluntar sau nu, verva sexuală sau ostilitatea, devenind victimă.

Destinatarul: cel căruia i se adresează cuvântul potrivit este angajat voluntar sau involuntar; râsetele sale îi vor fi complici și vor susține primul personaj în intențiile sale, disculpându-l. Acest martor-complice, care facilitează tendința de a se exprima în manieră deturnată, este indispensabilă genezei spiritului. Fără el, protagonistul principal va păstra liniștea (refulare impusă de întrebuințare) sau va trece la fapte.

Se poate regăsi aproape pretutindeni acest dispozitiv enunțiativ căruia Tz. Todorov îi spune original (“Freud sur l’énonciation”, în *Language*, nr. 17, martie 1970). C. Mauron de exemplu, explică prin aceste principii funcționarea unui tip de farsă deocheată unde publicul joacă rolul martorului-complice (*Psihocritica genului comic*). Pe de altă parte, în studiile dedicate ironiei, unde rolurile jucate de actori sunt esențiale, se include un al patrulea personaj pe scena comicului.

Ironia directă pune auditoriul-victimă în fața unei nejustificate dileme: dacă el râde, este pentru că admite faptul că gestul critic

11 Henri Morier, *Ironia*, în “România literară”, 1971, Nr. 8.



e justificat; dacă se irită, este pentru că nu are suficient umor în vederea aprecierii glumei; dacă nu reacționează, se întâmplă deoarece nu se ridică la înălțimea jocului spiritual care se propune. În comic, provocarea și complicitatea se află în permanentă complicitate, mai mult sau mai puțin concurentă: actorii nu pot scăpa de așa ceva fără a se exclude în mod fățiș interacțiunii.

Ironia optzecistă

Generația '80 s-a format în cea mai mare parte datorită cenaclurilor universitare "Junimea", "Cercul de critică" și "Cercul de luni" de pe lângă Universitatea din București, sau cu ajutorul revistelor *Dialog*, *Amfiteatru*, *Opinia studențească*.

Prin generația '80, sistemul de referință al poeziei românești face trecerea, ca influență artistică de la spațiul cultural francez la cel englez și american. Asumarea deplină a libertății de creație față de orice tip de autoritate (politică, ideologică, inclusiv culturală) se produce - în condiții favorabile

unor asemenea demersuri - odată cu afirmarea în literatură a scriitorilor numiți ulterior optzecisti a căror generație își revendică dreptul unui *alt mod de a fi* în literatură. Având experiența altor lecturi, aceștia au intuit un fapt care poate fi crucial pentru prosperarea genurilor literare pe care le profesază: că istoria i-a implicat într-o ecuație socioculturală de o complexitate și o fertilitate poate nemaîntâlnite până acum. Se are în vedere atât dinamica și imprevizibilitatea, cu toate inerențele lor, ale lumii contemporane, cât și presiunea, benefică din punct de vedere cultural, pe care o exercită pretutindeni și tot mai insistent, elementele tehnice, structurale, tipologice etc., achiziționate de-a lungul vremii din literatura universală. Optzecistii sunt, deci, nu destructivi, ci promotorii unei poezii care aspiră să ilustreze o *nouă sinteză*. Pentru ei scrisul implică și reflecția asupra acestuia, precum și reflecția asupra literaturii în general. De aici și intertextualitatea producției lor literare.

O altă particularitate a poeziei optzeciste este hedonismul scriiturii, transmis, prin efecte tehnice speciale, și cititorului antrenat în actul lecturii. Baudelaireiana aristocratică plăcere de a dis plăcea este acum abandonată în favoarea unei scriituri "amoroase" (în accepția barthesiană a termenului). Acest lucru se datorează și faptului că poetul optzecist se vrea validat astăzi, de cititorul contemporan. El nu scrie pentru posteritate, ci pentru a da un sens vieții lui de *aici* și de *acum*, însă fără a alerga după actualitate, deoarece știe că aceasta nu poate fi atinsă decât cu prețul falsificării ei. De aceea manifestă o mai mare încredere în realitatea produsă prin actul scriiturii, fapt care duce, la rândul lui, la dispariția distanței dintre text și lume, la dispariția diferenței dintre scriitură și existență. A scrie va însemna și va deveni deci condiția însăși a existenței, iar o existență pleneră nu va mai putea fi concepută în afara scriiturii. Ne referim aici la o adevărată "literaturizare" a existenței și, deopotrivă de o ontologizare a practicilor estetice. Iar sub impactul acestor modificări se schimbă și raportul tradițional dintre text și referent.

Referentul principal al textului devine acum textul însuși ori, mai exact, facerea acestuia, ceea ce duce, inevitabil, la transformarea literaturii în metaliteratură, sau cel puțin la reducerea substanțială a distanței dintre acestea. Prioritatea autorului devine în cazul acesta afirmarea legăturii sale fundamentale cu propriul text și cu literatura în general, ori afirmarea unei identități relative dintre ceea ce scrie el ca poet și ceea ce se scrie despre literatura la zi. De aici și justificata insinuare că poezia optzeciștilor ar fi una de factură "critică". Ea este într-adevăr poezie de factură critică, în măsura în care scrierea ei înseamnă și o relectură a formelor literare istoricizate. Cu alte cuvinte, optzeciștii încearcă să valorifice experiențele literare anterioare. Ei constituie o generație scriitoricească prin care toate stilurile sunt recuperate, aduse din muzeul în care au fost lăsate și unde la un moment dat păreau a fi uitate, părăsite pentru a fi retopite și reamestecate într-o nouă generație, care reflectă deja o nouă sensibili-

tate artistică. Experimentele lor textualiste, conceperea scriiturii ca spațiu de manifestare existențială atrag și o nouă optică a realului: acesta începe să fie privit ca un univers în care realitățile încep să devină mai degrabă relative decât absolute și în care se crede că poezia trebuie să simuleze, să "repete" relativitatea lumii reale. Tocmai din acest punct derivă caracterul indeterminat, con-textual, în perpetuă formare și deformare al poeziei optzeciste.

Preocupându-se de efectele imediate asupra cititorului, de rentabilitatea procedeelelor formaliste, aceasta recurge adesea la o punere în abis a realității, fără a-și pierde însă din profunzimea filosofică și aspirând, în același timp, la crearea unei alte imagini a lumii, mai "realiste", mai "lucide" și mai "obiective". Tehnicile noi de organizare estetică a textului îi servesc adesea și ca modalități de cunoaștere - prin experiențele scriiturii, a condiției existențiale și a lumii. Așa-zisa renunțare la referențialitate, insinuată nu o dată poetilor optzeciști, ascunde, de fapt, o încercare ludică și inocentă în aparență, de a trata realitatea cu alte mijloace, "fabulatorii", parafrazându-l pe Mircea Nedelciu. Figurațiile stilistice exersate excesiv de predecesori, nu-i mai satisfac pe scriitorii promoțiilor recente. Acestea nu mai pot constitui un instrument de explorare atât de necesar cercetării și înțelegerii lumii de astăzi; o lume fără mituri, desacralizată sau de-poetizată. Iată de ce aceștia vor propune o alternativă la cunoașterea contemplatorie, metafizică, onirică - percepția senzorială, realist-științifică a lumii și a existenței.

Putem identifica o serie de particularități în cadrul poeziei optzeciste, chiar dacă nici una dintre acestea, luată separat, nu-i este proprie doar ei: narativizarea liricii, prozicitatea lirismului, apropierea poeziei de existența cotidiană, introducerea unor elemente de relatare directă, de povestire, biografismul, alipirea poeziei în existența nemijlocită a scriitorului, demitologizarea temelor și a viziunii poetice, refuzul metaforei ca procedeu central al poeziei cum apare în literatura modernistă, neacceptarea sentimentalismului venit în prelungirea

esteticii romantice, cultivarea ironiei ca formă de detașare lucidă față de miturile poeziei și chiar față de propriul univers poetic, spiritul ludic, bucuria jocului, dorința de amuzament, de “a plăcea”, deconspirarea convențiilor literare, introducerea cititorului într-un laborator de creație intim doar poetului, amestecul de stiluri, de tipuri de texte și de “niveluri” literare (de exemplu de forme aparținând literaturii “înalte” cu forme ale literaturii “de consum” sau de “divertisment”), utilizarea frecventă a pastişei, aluziei sau parodiei și a altor forme de intertextualitate.

Modul ironico-parodic de “a citi” o epocă, dominată de un totalitarism neîmblânzit, ia înfățișarea unui joc discursiv, amuzant, în care dialogismul intertextual se răsfăță cu incontestabile efecte sensibilizatoare în procesul lecturii. Poeții din generația optzecistă se sustrag utopiei comuniste a societății perfecte, promovată în paginile ziarelor și în imaginile transmise de televiziunea națională unică, imagini aflate în total dezacord cu realitatea socială de zi cu zi. Libertatea de gândire și exprimare devenită posibilă după 1989, a însemnat și o redescoperire a unui alt limbaj decât cel cunoscut – celebra “limbă de lemn”.

Eliminarea antinomiei *literar – nonliterar* ține tot de generația '80, punându-se bazele unei culturi planetare, cu spații vaste spre deosebire de stricta și limitata determinare a predecesorilor. Prin ironie, poezie retrospectivă, recapitulativă sau alexandrină, prin permutare, deformare și juxtapunere s-au adunat cantitativ și arhivistic majoritatea aluviunilor culturale.

Este evidentă în postmodernism, în ce privește relația individului cu lumea, o accentuare a conștiinței critice, o îndepărtare de sine și inclusiv de propria operă realizându-se o literatură de tip *corintic*, de aceeași natură teoretizată în “Arca lui Noe”, de Nicolae Manolescu. Zbătându-se pentru eliberarea de sub canoanele literarității, poezia a apelat la ironie într-un efort de

recuperare a umanității.

Putem vorbi acum despre o transformare a ironiei într-o “terapie împotriva vanității”¹², a vanității omului de a înțelege lumea în complexitatea sa și de a o domina. Aceasta trage un semnal de alarmă cu privire la limitarea condiției umane constituindu-se, în același timp într-o formă de vindecare a melancoliei moderne provocate de amintirea nostalgică a unității primare.

Dintre grupările artistice identificate de Mircea Cărtărescu în lucrarea sa, *Postmodernismul românesc*, doar “microrealiștii” aleg atitudinea ironică, ceilalți refuzând-o în favoarea patetismului, dramatismului, emoției sau elegiei. De altfel, ironia este o figură deosebită, un procedeu ce particularizează postmodernismul românesc, chestiune remarcată și de Radu G. Țeposu¹³. Acesta observă că poezia postmodernă își recuperează o anumită omogenitate în planul conștiinței creatoare, prin intermediul ironiei. Acest lucru poate fi luat ca o probă a neseriozității, însă ironia în literatură este, de fapt, asemenea unui duș rece, ajutând creatorul să-și găsească o situație mai exactă, fie în ce privește propriul text, fie în raport cu realitatea încercată, creată, recreată. Radu G. Țeposu subliniază faptul că desubstanțializarea lumii este una din trăsăturile de bază în postmodernism, eforturile acestui gen îndreptându-se spre omogenizare, suprapunere și aglomerare.

Promovând și dezvoltând un tip de luciditate casantă, ironică, spiritul livresc și atitudinea parodică reprezintă mărci specifice ale poeziei ce anunță primatul realului și pe cel al cotidianului, proclamând un statut de urgență al poemului, o stare de criză neîncheiată a unui eu liric deranjat până la extreme de realul violent. Reprezentanții de seamă ai postmodernismului poetic românesc au ales, în versurile lor, formule lirice diferite, în universuri poetice convergente și registre stilistice variate urmărind totuși păstrarea conștiinței artistice lucide, ancorate în real.

¹² *Ibidem*.

¹³ Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Eminescu, București, 1993.

Autorul citat mai sus realizează, la modul relativ teoretic, desigur, și o tipologie a vocilor postmodernismului poetic românesc. Acesta distinge, astfel, *cotidianul prozaic și bufon*, incluzându-i aici pe Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Liviu Ioan Stoiciu, Florin Iaru, Alexandru Mușina, *gnomicii și esotericii, manieristii*, cu Nichita Danilov, Ion Bogdan Lefter și Mariana Codruț, *fantezismul abstract și ermetic* al lui Ion Stratan, Matei Vișniec și Aurel Pantea, *criza interiorizării, patosul sarcastic*, Ion Mureșan, Mariana Marin și Marta Petreu, *criticismul teatral și histrionic, comedia literaturii*, cu Petru Romosan, Daniel Corbu și Mircea Petean și, în final, *sentimentalii rafinați*, prin Romulus Bucur, Aurel Dumitrașcu și Dumitru Chioaru.

Marile probleme și teme sunt, de cele mai multe ori, puse sub semnul relativității parodice sau ironice, la fel cum noua viziune asupra discursului liric presupune o focalizare exacerbată a detaliului, conștiința hiperlucidă a mecanismelor poetice, dar și a măștilor, a eului liric.

Încercând o definire a poeziei, Ion Pop spunea că ea este o întâlnire a cuvintelor, asemănătoare în aceeași măsură ciocnirii sau revoltei lingvistice. Astfel, privită prin optica tradiției estetice moderne poezia este, în mod automat, și o chestiune de limbaj, problematică asumată în mod individual de fiecare artist în parte.

Mircea Cărtărescu și ironia ca "necesitate vitală"

În textele lui Mircea Cărtărescu, ironia se confundă cu ludicul. Asemenea jocului, aceasta stabilește alte reguli ale existenței, ignorând legile realității, așa cum remarcă și Mircea A. Diaconu: "Poezia lui Mircea Cărtărescu instituie (și nu reconstituie) un spațiu citadin anost și fermecător, pulsând între viciu și nostalgie, cu locuri, mirosuri, senzații și emoții sublime, ori de mahala, kitch și iluminare în același timp"¹⁴.

Ciclul de poeme "Georgicele", din volumul *Faruri, vitrine, fotografii*¹⁵ se raportează polemic și ironic la opera lui Vergiliu. Deosebindu-se de tipul de trai patriarhal, simplu, caracterizând țărănul latin, personajele cărtăresciene apar ca ființe hibride, amestecuri de țărani și orașeni, cu preocupări care balansează între arat și citit. Subiectul poemelor în număr de douăsprezece nu se încheagă doar în jurul dispariției mentalității țărănești, cauzate de modernizare, ci mai degrabă în jurul morții unei întregi societăți de tip tradițional. "Discursul face atingere, ca din întâmplare, cu sintagme consacrate, din gazetărie, știință, literatură, limbajul străzii etc., devenind astfel imprevizibil, captivant și dezeroizând, bineînțeles, imaginea țărănului. Scopul său principal nu este însă dezeroizarea țărănului, ci activarea fantezistă și cu umor a numeroase stiluri pentru delectarea cititorilor (ascultătorilor), adică exact așa cum stipulează teoreticienii postmodernismului"¹⁶.

Țărănul este descris ca un tip "oripilat", indignat "grațios în mijlocul pogoanelor sale/ de situația din cipru și liban/ pândeste sateliții și le smulge aparatura electronică". Într-un stil asemănător celui folcloric, fiii țărănilor sunt sfătuiți să urce "colina cu brazde albastre din poză/ și veți ajunge în țara paris match/ [...] acolo mânăți-vă turmele/ schimbați-vă numele/ vă roadeți costumele/ vă scrieți postumele". Este, prin urmare, o pierdere totală a identității și spiritualității lumii.

Semne ale civilizației moderne apar frecvent în operă, cum ar fi televizorul sau fotografia, reprezentând o subminare a realității de către imaginar, virtual sau artă. Țărănul, "așezat la bodegă în fața televizorului" pare aflat într-o incapacitate efectivă de a trăi, pierdut într-un surogat al realității. Dezumanizarea ajunge să fie totală când până și "grânele cresc la telegen" și "pogonul este însământat cu becuri", cerul devine doar o poză "întinsă de la nord la sud reprezentând o catastrofă feroviară". Spațiile specifice oamenilor încep să-și

14 Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Editura Aula, Brașov, 2000, p. 55.

15 Mircea Cărtărescu, *Faruri, vitrine, fotografii*, Editura Cartea Românească, București, 1980.

16 Alex. Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Mașina de Scris, București, 2005, p. 908.

piardă din conținutul logic, având loc o contopire între tehnică și natural. Reificarea existenței cuprinde chiar și planul subconștient: "în somn țăranul vorbește/ direct cu lucrurile de mare utilitate/ cu sobe ...". În aceeași manieră ironică sunt tratate și subiecte mai grave, ca moartea, percepută ca "o casă de azbest/ cu un ochi la sud cu gura spre cer/ cu nervii și mușchii spălați/ în flacăra eșapamentelor" ("Georgica a VIII-a"). Țăranul mioritic nu mai este însă parte din caracterul celui modern. Soluțiile propuse sunt specifice problemelor și indivizilor afectați, transformați: "țăranul se teme de moarte, țăranul/ își ia cu el la muncile de câmp/ ceasul său anti-shock, antiacvatic/ antimagnetic/ antitetanic/ antithanatic".

Fenomenele naturale par și ele desprinse de realitate, prelucrate, culturalizate, lipsite de inocența lor primordială: "soarele îl primește în conserve", "holda bogată se înclină în adierile suprarealismului aducând un miros/ de zăpadă și tipăritură proaspătă". Din acest tărâm – simbol al omului contemporan – nu mai rămâne decât o aparență, o imagine proiectată și ea într-o lume ireală: "încât din țăran rămâne până acasă/ doar buletinul cu poza color/ superproducție anglo-franco-italiană". Ultima poezie este un plus adus spațiului virtual, răsturnând toate canoanele și simbolurile obișnuite: "o cioară purtând în cioc/ o ramură simbolică/ de deuteriu" sau "albinele înhămate la pârtii de schi".

Trimiterile la Octavian Goga sau la Ioan Alexandru fac din tipul țăranului un posibil personaj, iar din universul rural, tehnic și imaginar se realizează imaginea lumii postmoderne. De aceea, în lumea virtuală creată de Mircea Cărtărescu nu domină impresia de tragism existențial, ci aceea a soluției impuse prin acest tragism de amalgamul illogic al realității. Amestecul se creează prin combinarea motivelor specifice satului: însămânțatul, combina cu cele moderne: televizorul sau bateriile, folosite pentru a încălzi "la chindie conserva de fasole" sau "un strung carusel/ cu program automat". Putem vorbi despre un epitet ironic la

nivelul stilistic al textului, cu funcții deosebit de expresive: "țăranul eminamente agricol citește/ din greu o revistă de benzi desenate/ găsită sub brazda fertilă".

Volumul *Poeme de amor*¹⁷ își găsește ca obiect de ironie femeia și sentimentul iubirii. Nucleul acestui volum îl constituie secvența numită "Monștri ai elegiei", poziționată strategic în centrul volumului. Încercându-se o realizare sau o descriere a surselor poetice cărtăresciene în acest volum, s-a considerat că lumea deosebit de pastelată a lui Cărtărescu produce foarte ușor confuzii. Este atât spațiul de joacă al discotecilor, cât și cel al ceaiurilor și cafelelor, al străzilor aglomerate și al cartierului de blocuri, uneori pustiu, alteori sufocat de prezențe.

Un poem reprezentativ pentru opera cărtăresciană, dar și pentru postmodernism în genere, este "Mangafaua"¹⁸. Structural, acesta este alcătuit din opt părți inegale, primele șapte trimițând la Caragiale, iar ultima parte intitulându-se "Un porttabac cu muzică (2 cărți)". Denumind un obiect inexistent, porttabacul cu muzică, subtitlul atrage atenția asupra caracterului ireal al secvenței. Asocierea tabac – muzică produce imagini ale plăcerilor interzise, dar și a dependențelor de lucruri de care "nu te poți lăsa". Textul este alcătuit din două nivele temporale: prezentul prozaic, în care eul liric apare în ipostaza de *soldat* și un trecut boem, al unei iubiri împlinite, vocea devenind aceea a unui *student*. Iubirea unuia dintre aceștia are, de obicei încetățenită ideea, un caracter efemer, în ciuda intensității de moment. Cele două roluri sugerează amestecul de rațiune, căutare și banal sau umilință aflat în chiar esența sentimentului de iubire.

Prima secvență, având subtitlul "Chestiune de traducere", constituie rolul de expozițiune pentru povestea de dragoste. Partea a. este o parodie a stilului școlăresc, ironizând atât descrierea amănunțită a spațiului în care se construiește povestea, metodă specific realistă, cât și literatura epocii. Enumerarea "frumuseților" Bucureștilor este caracteristică pentru stilul proletcultist,

17 Mircea Cărtărescu, *Poeme de amor*, Editura Cartea Românească, București, 1983.

18 *Ibidem*, p. 86.

referindu-se la marile împliniri ale clasei muncitorești. "Loviturile de baros mânuit de un Hercule modern al preselor hidraulice...", "vuietul frezelor și al rabotezelor", "țacănitul pistoalelor", contribuie la realizarea unui spațiu particular bine determinat istorico-social. Autorul preia câteva dintre clișeele limbii de lemn din epocă: "am vibrat la unison cu sutele de mii de spectatori privind evoluția sportivilor noștri", "cât de frumos e orașul București". Nicolae Manolescu remarca faptul că "rareori un poet a fost mai exact și mai inventiv în detaliile care alcătuiesc decorul întâmplărilor lui sentimentale. [...] Invazia banalului, cotidianului, falsei trivialități este controlată cu mare atenție și ascunde un scop estetic limpede. Trivială în poezie nu e decât lipsa ideii. Ideea însă (înțelească ca scop artistic conștient), este un mortar eficient pentru cele mai eterogene materiale de construcție, indiferent de materialul din care provin"¹⁹. Partea b. ironizează teoriile alarmiste despre situația internațională "mult agravată", despre creierul care ar fi "o tumoare care lichidează specia", despre armele nucleare. Se conturează apoi o viziune cu privire la sfârșitul lumii. Apocalipsul este perceput ca o stare de criză interioară, o pierdere a rațiunii. Elementul uman apare și el "liber să se dedea celor mai sofisticate convulsii", devenind un simplu element într-o lume dezinteresată, într-un univers plin de obiecte fără contur, ceva între "tablă, cârpă, celuloid". Este lumea în care individul uman nu mai are niciun fel de importanță, transformat într-un element "tranzistorizant", ca simbol al unui univers mecanic, fără sentimente, fără rațiune și putere de decizie. Mai mult decât politici sau stări de extaz, dincolo de Paradis sau Infern se găsesc dramele umane, mici și meschine, dar umane. Tocmai în acest punct apar oamenii, în același plan tematic cu păianjenul, fluturele și "ghemul de homari".

În partea c., împăcat, superior, eul liric își găsește propriile definiții: "sunt singur și infelice". Iubita este polul în jurul căruia bărbatul gravitează: "viața mea e un celofan



violet, prin care transpare un galeș pachet. cu numele ea". Planul ficțional este creat prin lamentația "n-am existat, însă era cât pe-acți să exist" creându-se o anticipare a ultimii părți. Secvențele de aici sunt în proză dorindu-se o evidențiere a caracterului banal, comun existenței umane. Cu toate acestea, utilizarea metaforei din ultimile versuri și folosirea verbului cu valoare tranzitivă ajută la încorporarea imaginii iubitei în universul poetic: "privind atent în ochiul de pește al serii, se te clipește". Secvențele următoare, "Femeie, ochi alunecos..." și "Compătimind împreună" evocă o iubire satisfăcută, o comunicare eficientă între cei doi, cu rezultat într-o înălțare deasupra

19 Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, vol. I, Editura Aula, Brașov, 2001, p. 397, 399.

celorlalte planuri terestre: "dar pe sub noi curgeau norii într-un sepie difuz". Această comuniune perfectă între cei doi iubiți este întărită de prezența adjectivului "singur" și a adjectivului pronominal "aceeași". Semn al Logosului, dar și al Erosului, buzele crăpate ale iubitei evocă pasiunea, dar și o anumită stare maladivă, de suferință. Iubirea este cea care îi face pe cei doi să perceapă aceleași lucruri, aceleași trăiri: "tu vedeai calea floreasca în roz, eu o vedeam în vernil". Caracterul prozaic al vieții este sugerat și prin faptul că cei doi nu mai pierd timpul în contemplarea astrelor, ci mai degrabă în urmărirea sateliților, obiecte tehnice, lipsite de viață. Eugen Simion nota: "Distanța de iatacul lui Conachi și de codrul eminescian (spațiul somniei) este enormă. Erosul lui Mircea Cărtărescu se distanțează și de imaginea blagiană: iubirea ca iscodire, ca rost al firii, taină într-un univers de miracole nedeslușite. Este, mai degrabă, în linia lui Anton Pann și Arghezi și foarte aproape de spectacolul erotic propus de Dimov. (...) Poetul trăiește în contingent și feminitatea nu este decât o întrupare a contingentului"²⁰. Neîncrederea în limbaj sau în capacitatea acestuia de a realiza funcția esențială a comunicării este evidențiată de folosirea concesivei "comunicam chiar și când ne vorbeam". Îndrăgostiții își apropie lumea împreună cu cele mai nesemnificative obiecte: "zvâcnind din gabroveni, vasele lască, braserii, taioare, mustăți și vitrine/ ca din niște aripe cusute pe rochia ta și pe tine". Pluralul de tip arhaic "aripe", aminteste de Eminescu și conferă textului un aer de cronică veche.

Continuând construcția propusă mai sus, găsim intriga în partea a patra, adevărata "chestiune de traducere", utilizând tipuri diferite de discurs, începând de la cel epistolar, marcat de formule standard și ajungând până la cel retoric: "Ci vino tu, stare măreață a sufletului" sau la cel colocvial: "mi-am făcut unghiile cu sidef". Se remarcă imediat mărcile specific caragialiene cum ar fi "document", "sunt ambetată". Împreună cu sintagma italiană "tuta sola" se observă foarte clar că autorul are o

deosebită plăcere în mânuirea cuvintelor și chiar a clișeele literare. Iubirea care se evocă cel mai des este una sugrumată de plictis și de lipsa intensității trăirii, neînnoibilă de ideal și frumos. Elementele specifice lui Caragiale nu fac altceva decât să minimalizeze lirismul, forțându-i astfel posibilitățile de expresie.

Prezența soldatului din cea de-a cincea parte dezvăluie de fapt, identitatea celui îndrăgostit: Vasile Gh. Mangafa: "doar un tilar zdrăngându-și masca de gaze", un om supus și căutând veșnic pe cineva care să îl domine: "ordonați-mi ceva". Prezența metaforelor cum ar fi "un altădată de raze" sau "un cimitir ruginit de secunde" contrastează cu elementele de proză. Intertextualitatea marcată prin "căci azi nu mai sunt eu" plasează textul în tradiția unei lirici erotice subliniind îndepărtarea de propria individualitate.

A șasea parte are ca protagonist același student care evocă privirea iubitei: "să-ți văd din nou ochii galbeni întorcându-se spre mine/ inevitabili ca roțile de locomotivă", epitet prin care se sugerează caracterul fatal, implacabil al iubirii. Este o imposibilitate de a se elibera de obsesie, iar apelativul oximoronic "lamentabilă divă" este expresia unui amestec de dispreț și adorare al cărei obiect este chiar iubita.

Imaginile sunt construite cu spații monotone, banale, cu caracteristici de mahala unde aceleași melodii, personaje sau cărți, avându-l, în partea a șaptea în centru, pe soldat. Acesta vede aceeași iubită în toate femeile întâlnite, preluând calități din toate categoriile umane și din toate naționalitățile, devenind un simbol al feminității, un ideal.

Ultima secvență este dominată de perspective ireale, fără logică. Universul oniric, de coșmar, se împrăstie însă odată cu trezirea la realitate: "în sfârșit/ M-AM TREZIT/ AM SCĂPAT!".

Cea mai mare voluptate a poemului este cea a manipulării cuvintelor, a posibilităților de afirmare a unor atitudini sau gesturi și vorbe "literaturizate", create sau împrumutate. Împreună cu deosebitul prozaism, element comic, parodic și banal, ironia și diversele timpuri folosite nu fac altceva

²⁰ Eugen Simion, *Scriitori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, București, 1989, p. 487.

decât să dovedească distanțarea poetului față de propria trăire și față de modelele literare asimilate.

“Poveste adevărată” este evocarea unei “femei afectuoase, puțin mâțâite/ un pis-pis înțolit de la casa de mode și fondul plastic”. Metafora aleasă pentru ultimul vers întărește imaginea de snobism și superficialitate: o iubire efemeră care dispare odată cu terminarea vacanței sau a concediului. Un îndemn la o existență inspirată de mediul înconjurător și de lumea concretă apare în “Sonetul 8”. Romul Munteanu spunea că “versurile lui Mircea Cărtărescu lăsa să se vadă în mod ostentativ faimoasa oglindă proiectată de poet asupra vieții cotidiene. Dedus din proza realistă a veacului trecut, programul său literar părea a fi imposibil de realizat în poezie. Și totuși așa a luat ființă acest realism ludic, parodic, cinetic, configurat ca o atitudine față de existență. [...] Nu încapă nici o îndoială că oglinda lui Mircea Cărtărescu reprezintă o conștiință-ecran, capabilă să descompună și să refacă într-un alt aliaj informațional fețele diverse ale unei realități din ce în ce mai greu recognoscibile”²¹. Asocierea limbajului familiar cu problema existenței semnalează cu subtilitate intenția ironică a poetului: “ai putea să-ți dai mai multă osteneală să existi”, sancționând astfel lipsa de profunzime a femeii. Acest lucru este observat de Eugen Simion care afirmă că “Mircea Cărtărescu este neîntrecut în a inventa un limbaj cu vocabule vechi și cuvinte noi, luate din vorbirea străzii sau din cărțile de chimie, anatomie, electronică... Acest aspect a fost semnalat de toți comentatorii săi. Un protest subtil împotriva unei civilizații a cuvintelor, a logocrației? Este, mai degrabă, o plăcere a invenției, o petrecere cu vorbe, o încercare a puterilor poemului: poate sau nu poate cuprinde și purifică impurul, bizarul, ceea ce este bălțat și agramat în oralitatea dâmbovițeană, poate suporta limbajele specializate ale așa-ziselor științe de vârf? Ironia creatoare și stilul *discuționist*, disociativ,

eseistic, permit ca într-un poem de dragoste să vină vorba de *hormoni, ecluze, mașete* ...”²².

În volumul de poezii *Totul*²³ se remarcă o evoluție a liricii cărtăresciene, de la poemul amplu, cu tonalități grave, regăsit în primul volum spre o poezie în care erotismul, deosebit de intens, este trăit cu detașare. Ne este propus un “proiect de epopee bufă, contrafăcând realitatea pas cu pas, ocupându-i toate locurile până la a o expulza formal, conținându-și propria parodie (n-ar mai putea fi, prin urmare parodiată așa cum a făcut Claude Roz cu autorul). Lipsa adorației către un zeu, fie și absent, ca la autorul francez, explică exacerbaria ironiei. În locul extazului se dezlănțuie lascivitatea, anecdota consolatoare a simțurilor” (“Be-bop baby”). Numele are ecou de mahala, Tanța, Clementina, trimițând la iubirea superficială, efemeră, dar pe fonduri boeme: “ah, tanță/ cum ai ajuns printre cutiile de rezonanță”. Particularitățile sufletești ale acesteia sunt prezentate în aceeași cheie ironică: “un prieten de vis/ în tricou fără mâneci pe care scrie police”. Limbajul popular folosit în “Iarna cu tine” are efecte identice, căutându-se schițarea caracterului inferior al femeii: “la îngeri le căzuse scheletili” sau “n-am să reviu,/ n-ai să revii (deși ne doare inimili)”.

Deosebit de interesantă este “Pe când mă bărbieresc”, un fel de odă pe dos închinată unei “domnișoare, ba nu profesoare/ deloc domnișoară, dar tovarășă profesoară”. Și aici clișeele vremii sunt luate în vizorul ironic al poetului: “ce-ți face școala de tip nou din pantelimon...” sau “copiii spui că sunt drăguți, te iubesc, (băieții dintr-a opta poate dincolo de firesc)”. Este observabil un proces neîntrerup de umanizare, limitare a poeziei erotice cărtăresciene: “Gravitații eseistice, inexpressivei exhaustivități îi sunt preferate grațioasa și potica ironie, spiritul ascuțit, voluptatea detaliului privit ca ornament al unui fantastic edificiu al discursului liric bazat pe acumulare și discontinuitate”²⁴.

21 Romul Munteanu, *Mircea Cărtărescu sau arta de-a visa în scris*, în *Jurnal de cărți*, vol. 5, Editura Libra, București, 1994, p. 263.

22 Eugen Simion, *Scritori români de azi*, IV, Editura Cartea Românească, București, 1989, p. 488.

23 Mircea Cărtărescu, *Totul*, Editura Cartea Românească, București, 1985.

24 Traian T. Coșovei, *Pornind de la un vers*, Editura Eminescu, București, 1990, p. 127.

Un alt obiect al ironiei poetului îl reprezintă însăși existența umană, ca în "Cea mai frumoasă amintire a mea". Pentru eul liric, omul nu mai înseamnă nimic în afara carnalului, a materialului și instinctului: "diagrama străbătută de vene și pulsioni, de cablograme și curenți calzi și înghețați/ este gloria ființei umane" sau "sâmbătă seara/ după serialul TV sunt foarte fericit". Așa cum scrie și Gheorghe Perian, "memoria culturală e un depozit de noțiuni provenind din diferite domenii ale științei, cărora poetul le anulează înțelesul propriu (...) efectul hazliu rezultă din răstălmăcirea (...) unor termeni științifici"²⁵. În "Sonetul 10", ironia rezultă din evidențierea antitezei dintre dorințele omenești, firești, simple și pretenția de a ști viitorul: "ce vrei, șnapanilor, golanilor, să știți ce viitor mai are cel care crapă?/ nuuu ... noi, știți, v-am ruga ... 100 de milcov în două pahare de apă". Ridicat în jurul motivului *ubi sunt?*, "Sonetul 16" prezintă cu o ironie nostalgică "vârsta de aur" a tinereții, pasiunea, intensitatea sentimentelor: "ții minte când uram editurile și iubeam existența, ermitajul existenței fardate,/ când pierduți în visul nostru convorbeam cu idealuri?". Trimiterile la Eminescu provoacă amuzament deoarece "comicul pe care îl trezește nu mai rezultă nici el din experiența vieții, ci mai ales din aceea a culturii. Dacă marele public se lasă cucerit de fantezia burlescă a poemelor, cititorul inițiat savurează în plus subtilități cum sunt acestea ori cele create prin jocul savant al referințelor livrești (...) și la poetul nostru comicul se realizează de cele mai multe ori datorită unor manierisme formale care și-au pierdut funcția magică originară, devenind simple jocuri de cuvinte. Am reținut în primul rând paronimia ("chilia mea cu chirie") ..."²⁶.

Ironia se transformă în sarcasm la începutul complexului poem "O zi fericită din viața mea": "pui, zise, mâna pe masă, iei un ciocan și izbești peste degete:/ de fiecare dată când nu nimerești ai să fii grozav de fericit". Din perspectivă aceasta orice zi devine, astfel, una fericită sau "cea mai fericită zi". Sursa de ironie este în cazul

acesta aparenta încântare în ce privește banalul: "ce frumoasă era dimineața/ centrul de pâine/ băltoace poleite, aerul antiseptic/ mirosul industrial", plasată alături de considerații filosofice: "lumea este un filament, iar oamenii sunt nefericiți și le e frică/ nu numai de moarte, dar și de viață".

Partea a 8-a poate fi considerată *ars poetica*, unde poetul este dezamăgit de propria poezie, acesta meditănd asupra zădărniciilor artei: "cât de mult sens are permanentul efort estetic, veșnica intenție/ chinul de a fi nou în fiecare vers?". Sunt ironizați cu precădere poeții cu texte încifrate, greu de înțeles și care construiesc imagini ciudate, irelevante pentru ideea poetică: "o eprubetă cu tentacule/ un cimitir în capot, frunzărind pe divan o uzină". Ceea ce trezește și suscită interesul poetului este ființa umană în deplina și complexa sa existență nefericită, acesta afirmându-se ca un adept al poeziei axate pe concret și material: "televizorul, pieptenele, vitrinele, telefonul", pentru o poezie care renunță la figurile de stil: "nu poți schimba poezia/ continuând cu imaginea și metafora:/ obosești, te scârbești de atâta incomunicare".

Mircea Cărtărescu se dovedește a fi și autoironic, în poemul "O seară la operă". Entuziasmul copilăresc al maimuțoiului, care "în concepția autorului, reprezintă spiritul de imitație al artistului tânăr" este ironizat: "soarele a ieșit peste case ca un purceluș arzător!/ bună dimineața, soare!/ sărut mâna, colț de iarbă! Bonjour, mugurei!". Poeziile însele nu sunt decât niște "vorbe proaste", iar imaginea destinului este prezentată în limbaj familiar, argotic: "și tocmai când totul merge șaș, merge brici/ vine existența și le spune: hai, dați-i cu sasu' de-aici". Aceeași atitudine se observă și în "Levantul": "Însă dar cu mine însumi ce-o să fac, ce duc o viață/ Între casă și serviciu risipită ca o ceață,/ Într-un secol fără aripi, în odaie fără foc?".

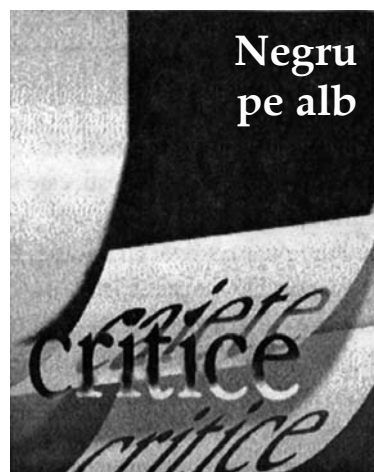
Chiar dacă nu mai mult decât la alți poeți ai generației sale, poezia lui Mircea Cărtărescu se dovedește un bun spațiu de manifestare a poeziei optzeciste.

25 Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni. Eseuri*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996.

26 Gheorghe Perian, *op. cit.*, p. 87.

Nicolae ONEA

Unde e *domițilul* pieselor lui Caragiale? (I)



Se observă cu ușurință că, pentru a-și îmbrăca personajele în hainele credibilității și a le face să pară reale, I. L. Caragiale a folosit mai multe trucuri, între care și acela de a le plasa într-un spațiu lesne identificabil sau deja cunoscut: spațiul geografic. Nu o să inventariem acum toate locurile geografice prin care se mișcă personajele caragieliene. Cum ținta noastră este să identificăm orașul în care s-a rătăcit „*O scrisoare pierdută*”, ne resumăm numai la teatru.

Luăm piesele în ordinea în care le-a însemnat însuși autorul lor, în lista punitivă pe care i-a trimis-o, în 1898, lui Petre Grădișteanu, numit la Direcția Generală a Teatrelor, folosindu-ne de notele editorilor ediției critice din 1959:

- *O soacră*, farsă într-un act – 1876 (jucată întâi la 17 Februarie 1883);
- *O noapte furtunoasă*, sau Nr. 9, farsă în două acte și 4 tablouri – 1879;
- *Conul Leonida față cu Reacțiunea*, farsă într-un act – 1880;
- *D’ale carnavalului*, farsă în trei acte – 1881;
- *Scrisoarea pierdută*, farsă în 4 acte – 1883 (premiera, marți, 13 Noembrie 1884);
- *Năpasta*, piesă în două acte – 1890 (*Opere*, 1. 1959, p.525).

(Aici suntem datorii să deschidem o paranteză. Nu vrem să ne amestecăm în cronologia pieselor lui Caragiale. Autorul știa mai bine decât toți ordinea în care și-a scris piesele, motiv pentru care are girul nostru total. Observăm numai că, în momentul în care Direcția Generală a Teatrelor publica, în „Monitorul oficial” din 12/24 August 1884, concursul pentru o piesă originală, dotat cu un premiu de 1200

de lei, având ca termen scadent data de 30 Decembrie 1884, Caragiale era preocupat de *O scrisoare pierdută*. Anunțul din numărul literar al „României libere”, din 16 Septembrie 1884, este edificator: „Aflăm că d-nu Luca Caragiali, autorul *Noptii furtunoase*, va isprăvi în curând o nouă piesă – farsă politică în patru acte –, ale cărei două acte de la început făgăduesc o lucrare de o incontestabilă valoare...”; *apud: Opere*, 1, 1959, p.582. *Scrisoarea* este citită prima dată la Junimea, la 23 Septembrie/5 Octombrie 1884, apoi la 25 Octombrie. În condițiile premierei, ale primelor reprezentații și ale ecurilor – unele defavorabile – este greu de presupus că Nenea Iancu ar fi avut răgazul să se ocupe, concomitent, de scrierea burlescăi *D’ale carnavalului*, afară de introducerea vreunei replici de-a lui Petre Missir și de transcrierea piesei, bineînțeles. Este de înțeles, astfel, că autorul își va fi ținut *Carnavalul* în sertar, așteptând ivirea vreunui premiu, cum s-a și întâmplat. Închidem paranteza.)

Și acum să vedem ce „domițil” aveau piesele lui Caragiale.

*

O soacră, farsă fantazistă într-un act, are decorul „Într-un Grand Hôtel, la București”. Scurt și cuprinzător. Fiind în hotel, personajele – de fel din Moldova, dar vorbind literar-munteneste – sunt în trecere, venind de aiuri. Alexandru Peruzeanu este alegător onorabil din colegiul I de Vaslui. De 11 zile e în luna de miere cu nevastă-sa, Iulia, într-un menaj completat exasperant de soacra Fifina Fințescu, văduvă de 5 ani, de la 20 de ani și jumătate – acum are 26 (Iulia era fata fostului soț, colonelul Sințescu) – și literată, ultimul roman fiindu-i publicat în



„Cimpoiul”. Fifina se confesează, povestindu-și aventura vieții ei de la 18 ani, după care acceptase să se mărite imediat cu un bătrân colonel. „Dar el... el ce-a făcut?”, întreabă ginerele. „Din noaptea aceea grozavă nu l-am mai văzut. Am auzit în treacăt că făcând o călătorie în jurul lumii s-ar fi însurat în America sau în Africa, nu știu bine.” Ulise Furtunescu vine de-a dreptul de la Ismail, după o absență din țară de șase ani. „În acest timp am fost voluntar în armata Marii Britanii, în Afganistan, în Zululand, în Transvaal și în Egipt”, îi rezumă el, fostului coleg Peruzeanu, nenorocita sa Odisee,

din nenorocire de amor. „Toate împrejurările: sălbaticii, fiarele, șerpii, crocodilii, insectele Asiei și Africii nu m-au putut răpune și iată-mă înapoi cu un singur gând, cu un singur dor: s-o mai văd o dată...” Pe Fifina, ghicește Peruzeanu. Care, văzându-și iubitul, desigur că leșină. Peruzeanu îl prezintă Iuliei: „Draga mea, dă-mi voie să-ți recomand pe un bun prieten al meu din copilărie și în curând socrul meu, d. Ulis Furtunescu, proprietar român și căpitan englez, alegător în colegiul I de Bacău și învingătorul lui Cetiwayo și al lui Arabipașa.” Femeile vor o călătorie la Paris (Iulia)

sau în Italia (Fifina). „Nu. La Furtunești, la socru-meu, în ținutul Vasluiului, (*arată pe Furtunescu*) care crez că este sătul de călătorie și expediții”, se opune Peruzeanu. Furtunescu: „Se adoptă?” Iulia și Fifina: „Adoptat.” Astfel personajele se întorc în ținuturile lui Vasile Alecsandri, de unde pleaseră și unde le era locul.

*

Ațiunea din *O noapte furtunoasă* se petrece la București, în suburbia Dealul Spirii, stradele „Catilina” și „Marcu Aureliu”. Scena înfățișează o răspântie din Dealul Spirii, din strada Marcu Aureliu în strada Catilina. În fund trece ulița Catilina, în care răspunde chereștigăria. Topografia în care se mișcă personajele este foarte exactă. Jupân Dumitrache merge cu consoarta sa, Veta, și cumnata sa, Zița, sora Vetei, la grădina la „Iunio”, să vadă comediile de le juca I. D. Ionescu. După ce se isprăvește comedia, cei trei apucă pe la biserica Sfântul Ionică, să iasă pe Podul-de-pământ, ies în dosul Agiei, adică a Prefecturii de poliție, ajung la Sfântul Ilie în Gorgani – unde, spunem noi, se cununase B. P. Hasdeu – și, tot noi o spunem, trec Dâmbovița pe podul Isvor, merg pe la Mihai-Vodă ca să apuce spre Stabilament, adică spre Arsenal, urmăriți, bine-nțeleș, de papugiul-scârța-scârța-pe-hârtie-prăpăditul-de-amploiat-bagabontul-coate-goale Rică Venturiano. „Poate că omul o fi șezând prin partea locului, pe Dealul Spirii”, gândește Ipingescu. „Așa am crezut și eu întâi”, îi replică Jupân Dumitrache. Dar nu, coate-goale, mof-tangiul, mațe-fripte, pungașul de Rică trece de Stabilament, se ține de ei până la răscruți, știi, unde vrei s-apuci spre cazarmă. „Haide, drace, haide! să intri tu pe strada Marcu Aoleriu [aoleu!, mă sparii eu, O.O.] ori Catilina și lasă!”, se înfierbântă Jupân Dumitrache, simțind că se apropie de ulița lui, strada Catilina, „fără lampe gazoase” (zice Rică), dincolo de care se afla maidanul lui Bursuc, locul unde se simțea el, jupânul, cel mai tare, la concurență cu haita de câini de la maiorul din colț, și unde civilitatea se auzea, din depărtare, dar și ea tot prin băți, cele ale orologiului de la Stabiliment. După

sfaturile Vetei, Rică putea avea scăpare apucând pe maidan și ieșind devala spre Antim.

Rondurile de noapte ale Jupânului Dumitrache trec pe la posturile dinspre Marmizon [Malmezon, fosta cazarmă], până la Cotroceni. În zona sa de autoritate intră, bineînțeleș, și mahalaoa Sfântul [E]Lefterie.

*

Tot în București, la Leonida, se manifestă *Conul Leonida față cu reacțiunea*. Scena se petrece în București, precizase Caragiale și în „Convorbiri literare”, unde piesa s-a publicat întâi. Dacă în piesa precedentă, *O noapte furtunoasă*, cele două surori, Zița și Veta, îl trăgeau pe jupân Dumitrache la Iunio, Conul Leonida se duce și el cu nevasta sa a d-întâi la revoluție – cum s-a numit în epocă detronarea lui Cuza, de la 11 Februarie 1866 – „pân’ la Teatru”. Acolo, steaguri, muzici, chiote, tãmbălău, lucru mare, și lume, lume,... de-ți venea amețală. „Bine că n-am fost în București pe vremea aia”, se închină consoarta d-acu’, Efimița. „Dacă chiar Galibardi, de-acolo, de unde este el, a scris atunci o scrisoare către națiunea română”, cugetă ca un analist politic, Leonida. „Vezi dumneata, i-a plăcut și lui cum am adus noi lucrul cu un sul subțire ca să dăm exemplu Evropii”, dilată Leonida spațiul. (Scrisoarea lui Garibaldi chiar a existat, dar în contextul Războiului de Independență. A publicat-o și Zaharia Antinescu: „Cine nu se bucura când bravura Armatei noastre era lăudată și admirată de potențaii Europei și de celebritățile ei militare, când chiar veteranul de la Caprera o felicită și o încurajă printr-o telegramă publicată prin toate ziarele din Italia?

Iată cõprinderea ei:

Caprera 8 Octombre 1877.

Descendenții vechilor noastre Legiuni, Românii, se luptă astăzi cu eroism, pe țãrmurile Dunării pentru independența lor. Îmi pare că este bine a face să se audă o aplaudare din partea Capitalei vechii lumi și a Italiei întregi, îndreptată valoroaselor noastre rude.

G.Garibaldi. m.p.” ;
Autobiographia, p. 99.)

Cum de afară se aud chiote, strigăte și detunături și se pare că este din nou revoluție, iar toți reacționarii îl știu pe Leonida că este republican, că este pentru națiune, soții își fac repede boccelele și pun de-o fugă spre urbea în care s-ar fi simțit în siguranță, anume la Ploești. Zice Leonida, dând zor: „Mergem la gară pînă dosul Cișmegiului și plecăm până-n ziuă cu trenul la Ploești... Acolo nu mai mi-e frică: sunt între ai mei! republicani toți, săracii!”

Dacă în firava „Soacră” și în „Noaptea furtunoasă” I. L. Caragiale făcuse impardonabila greșală de a nu aminti Ploestii, decât poate în subtext, prin referirea la scrierea lui Rică Venturiano, *Republica și Reacțiunea sau Venitorele și Trecutul*, acum el își răscumpără păcatul, mîndu-și eroii spre urbea prahoveană, ca spre un tărâm al izbăvirii.

Aici trebuie să ne oprim un pic și să vedem care sunt părerile conului Leonida – „cârpaci politic”, cum îl numește Ilarie Chendi – despre republică. Le-a extras din piesă criticul ardelean, și noi nu facem altceva decât să reproducem pagina acestuia. Zice Chendi: „Iată vederile lui [ale lui Leonida, adică] asupra republicei și a reacțiunei.

«Efimița: [...] ce procopseală ar fi și cu republica?

Leonida (minunat de-așa întrebare): Ei! bravos! ș-asta-i bună! Cum, ce procopseală? Vezi, asta-i vorba: cap ai, minte ce-ți mai trebuie? Apoi, închipuește-ți dumneata numai un condei, stăi să-ți spui: mai întâi și-ntâi că dacă e republică, nu mai plătește niminea bir...

Efimița: Zău?

Leonida: Zău... Al doilea că fieștecare cetățean ia câte o leafă bună pe lună, toți într-o egalitate.

Efimița: Parol?

Leonida: Parol... Par egzemplu, eu...

Efimița: Pe lângă pensie?

Leonida: Vezi bine; pensia e bașca, o am după legea veche, e dreptul meu; mai ales când e republică, dreptul e sfânt: republica este garanțiunea tuturor drepturilor.

Efimița (cu toată aprobarea): Așa da!

Leonida: Și al treilea, că se face și lege de murături.

Efimița: Cum lege de murături?

Leonida: Adicătele că nimeni să nu mai aibă drept să-și plătească datoriile.

Efimița (crucindu-se de mirare): Maică Precistă, Doamne! Apoi dacă-i așa, de ce nu se face mai curînd republică, soro?

Leonida: Hei, te lasă reacționarii, domnule? Firește, nu le vine lor la socoteală să nu [mai] plătească niminea bir [...].»

Iată ce-i republica și ce sunt reacționarii în ochii drăguțului de Leonida.” (Chendi, *Comediile lui Caragiale*, p.315). Punem punct aici citatului din Ilarie Chendi.

*

„D’ale carnavalului” se joacă tot în București. I. L. Caragiale indică frust: „Într-un carnaval, în București”. Iar București. Pentru a patra oară acțiunea se desfășoară în București. În „O soacră”, întâi, în „O noapte furtunoasă” apoi, în „Conul Leonida față cu reacțiunea”, după aceea, iar acum, și în „D’ale carnavalului”. Ca să nu avem cumva vreun dubiu, Iordache, calfă la Nae Girimea, îi și spune lui Iancu Pampon: „Pesemne că dumneata ai luat biletul acesta demult și ai plecat din București.” Când Catindatul îi spune lui Crăcănel că „nenea Iancu e la Ploești”, Crăcănel îi replică: „Mofturi! e la București...” „Nenea Iancu la București?”, sare Catindatul.

Astfel că, scăpat de grija localizării – care, pentru Caragiale, pare să fie o adevărată tortură – celelalte date sunt sumare și nerevelatorii. Pampon n-a dormit toată noaptea, pentru că a jucat la Podul Gârlii conșina, cu niște papugii, până la șase azdimineață, dar Podul Gârlii putea să se afle oriunde aiurea, nu numai în București. Alte indicații: „Mă duc la poliție” (Pampon), „Eu trebuie să închiz prăvălia... am treabă să mă duc în târg...” (Iordache), „O sală de o parte a unui bufet într-un bal mascat de mahala” (decorul Actului II), nu sunt semnificative pentru localizare.

Din punctul de vedere ploștean, trebuie să observăm în „D’ale Carnavalului” un real progres și prezența semnificativă a unor personaje ploștene, ca și pendularea acestora, și a altora, între București și Ploești.

Iancu Pampon, zis și „**Conțina cu 5 Fanți**”, fiindcă e as (și trișor, cum recunoaște, lăudându-se, singur) în jocul de cărți („Am jucat la Podul Gârlii conțina cu niște papugii până la șase az-dimineță... I-am ras...”, zice el). A fost tist de vardiști de noapte la Ploești și știe politica poliției. Turbat de gelozie și-a sacrificat cariera de militar, pentru amantă; e neînsurat, dar precontează pe Didina Mazu, ex-marșandă, cel mai sacru amor al său. Când Iordache îl crede a avea prăvălie, Pampon i-o retează: „Eu n-am prăvălie, domnule: eu nu sunt cupeț, sunt particular...”.

Mache Razachescu, Telemac, ce-i mai zice și **Crăcănel**, poreclit de amanta sa Mița, **Mangafaua**, este, avem temei să o credem, un (boier, i se pare lui Iordache, sau negustor, după Pampon, I,VII) ploștean coborât de la poale de podgorii, numele său aducând a cultivator de viță-de-vie, specializat în razachie, prenumele fiind complementar: unul care se „machește”. Mihail Sevastos (*Monografia Ploști*, p.115) îl introduce *no comment* într-o galerie de ploșteni, alături de Mița, în *Anexe la Istoricul Ploștilor*, la subcapitolul *Tulburările din 1870*, imediat după schița *Boborul*, selectând două replici:

„**Crăcănel (dezolat)**: Nu știu! Ei! ce te faci, Mache?... de desperare, ce am zis eu? Dacă n-am avut parte de ce mi-a fost drag pe lume, încai să mă fac martir al independenței... și m-am înrolat de bună voe...”

Crăcănel: În garda națională... Știi, pentruca să-mi mai uit focul... (*plânge*). Și închipuește-ți d-ta acum și Mița! (*plânge*) și garda națională s-a desființat!...”

Razachescu se duce în mod obișnuit la Ploști și pare a-l cunoaște pe nenea Iancu bogasierul, fratele urâtului ăla micu, pârlitul de Catindat. El pare a locui și la București și la Ploști. (De altfel, între locuitorii Ploștilor se găsesc și podgoreni: un Ghiță potgorean cu Ioana sunt părinții Mariei; IF 14/51 N.N.) Ține la amor, dar este tradus în dragoste pentru a opta oară, cea de-a șaptea amantă traducându-l „nu de multe ori, dar cam des... așa, cam de vreo cinci, șase ori...” ultima dată „în vremea războiului” (de Independență; element de datare). „Cu

un muscal?”, îl întreabă Pampon. „Nu m-ar fi costisit atâta să fi fost cu un muscal, fiindcă eu eram de la început pentru convenție... știi, muscalii luptau pentru cauza sfântă a eliberării popoarelor creștine de sub jugul semilunii barbare... Dar cu un neamț, domnule!...”

Știut fiind că trupele rusești au fost carterite la Ploști, înainte de începerea războiului, Principele Carol nefiind de acord ca rușii să ocupe Bucureștii (de ce oare această teamă?), este limpede că traducerea lui Crăcănel nu se putea făptui decât aici, de unde se vede că și Razachescu și amanta sa de atunci, fie că erau ploșteni, fie că locuiau la Ploști. După care amanta a șaptea fuge cu neamțul ei în Bulgaria, lăsându-i un răvășel: „Mache, m-am plictisit să mai trăiesc cu o rublă ștearsă ca dumneata. Nu mă căuta, am trecut cu neamțul meu în Bulgaria...” (Aici trebuie să observăm încă un element de datare: rublele fuseseră aduse de ruși într-un interval precis, în timpul Războiului de Independență. Amanta avea de două ori dreptate, consemnând și o realitate a timpului, monetară.)

Mița, amanta de acum, scrie și ea un bilet, pe un bilet (!) de abonament la frizeria lui Nae Girimea. Îi spune ea lui Iordache, calfa subfirurgului: „Îi scriu: «Bibicule, Mangafaua pleacă mâine Mercuri la Ploști, rămâi singură și ambetată; sunt foarte rău bolnavă; vino, să-i tragem un chef...»”. Disperată și nenorocită, i-l citește nervos și lui Pampon: „Bibicule, Mangafaua pleacă mâine Mercuri la Ploști, rămâi singură și ambetată; sunt foarte rău bolnavă: vino negreșit, am poftă să-i tragem un chef... A ta adorantă, Mița...”

Pampon vrea să se deslușească cu Crăcănel. „Îți spui eu că e încurcătură”, zice Crăcănel. „Nu e nicio încurcătură, mișelule! Amanta ta, Mița, îți scrisese Mercuri că te așteaptă, că Mangafaua pleacă la Ploști”. „Mercuri?... Ploști?... Mangafaua?...” „Da, și tu, Bibicul, în loc să te duci la ea, o părăsești și te dai pe furiș la amanta mea, la Didina. O să-ți rup oasele... Oasele am să ți le rup!”. „Stăi! stăi, omule, pentru Dumnezeu!... Mița? Mercuri? Ploști? Mangafaua?... Dumnezeule! am o bănuială!...”

Arată-mi biletul... Eu am fost Mercuri la Ploești..." "La Ploești?" "Da, la Ploești... Să fie cu puțință?... Mița? a opta?... Arată biletul!"

Crăcănel recursese la o stratagemă. "Am mințit pe Mița că mă duc la Ploești și am venit..." La carnaval. "Mi-am pus costum ca să nu mă cunoască cineva și să afle Mița... cum e ea geloasă!..." "Crăcănel! aicea Crăcănel?... Nu-i adevărat! Manga-faua e la Ploești!", e convinsă Mița. "Ba-i prea adevărat!", i-o întoarce Iordache. "Ce dracul caută Crăcănel aici? Mă minte că se duce la Ploești... și vine la bal... Nu cumva Mangafaua sare garduri?... Ori a simțit ceva?... ", se enervează Mița.

Mița Baston este o ploșteancă despectată și isterică (Pampon o vede „curățică”), o nebună gata să arunce cu vitrion englezesc în ochi. Și o și face, dar constată că a-nșelat-o spișterul... Mai bine! Gata să intre în cremenal, ca jupân Dumitrache: „am să vă omor eu, eu! pe Didina, pe tine și pe mine!”, țipă ea, fiindcă „sunt fiică din popor și sunt violentă; ai uitat că sunt republicană, că-n vinele mele curge sângele martirilor de la 11 Februarie; (*formidabilă*) ai uitat că sunt ploșteancă – da, ploșteancă! – Năică, și am să-ți torn o revoluție, da’ o revoluție... să mă pomeniști!...”. „Dumnezeule! Jur pe tot ce mi-a rămas mai scump, jur pe statua Libertății de la Ploești, că are să fie o istorie!... (*bate-n masă*.) A! gelozie! Am să-i omor!”

„Cum să scap de republicana asta?...”, se frământă Nae Girimea, „Cum? Cum să scap de nebuna asta? Cum să mă cotorosesc de republicana? Vrea să mă bage în primejdie!”. „Dacă știai cu ce republicană apilpisită de Ploești ai de-a face, nu trebuia să mă-ncurci pe mine”, îi reproșează Didina. (Republica de la Ploești, o adevărată obsesie națională, pe care Caragiale o alimentează când și când, până și în corespondența particulară, ca în această scrisoare, din 23 Aprilie 1883, către junimistul Petre Th. Missir: Craiova „este modestă, ea niciodată nu a pretins să se numească altfel decât a treia capitală a noastră, considerându-se Ploștii ca republică de sine stătătoare”; *Opere*, IV, p.319.)

Cele două amante cu schimbul, Mița și Didina, tandemul lui Nae Girimea („Bibicul”, îl alintă Mița), pe care îl servesc alternativ, se pomenesc în același timp în frizeria galantului Nae. „O femeie! dama de verde! A! în sfârșit!”, strigă Mița. „A! O femeie! e republicana!”, țipă Didina. „V-ați speriat? pardon! Mă recomand! Mița Baston!”, fierbe ploșteanca. „Mersi! și eu Didina Mazu”, răspunde cu contență bucureșteanca. Mița: „Ce cauți aici, madamo?” Didina: „Da d-ta ce cauți aici, madamo?” „Eu sunt la amantul meu!” „Și eu sunt la amantul meu!” „La amantul d-tale?... Amantul d-tale... a fost... era... este... amantul meu! D-ta, ca o infamă, mi l-ai răpit! (*luând o poză de atac și cu tonul tragic*.) Una din noi două trebuie să moară!”

Nae Girimea se repede între ele și le zguduie, când pe una, când pe cealaltă. „Unde-i republicana?”, se deșteaptă Didina. „Vrei să te lase Pampon?”, o întreabă Nae. „Ba nu!” „Vrei să-l lași pe Crăcănel?” Mița: „Ah! l-aș lăsa pe Mangafaua pentru tine... dar nu pot; trebuie mai întâi să-mi fac o carieră...”. Nae: „Fă-ți-o!” Mița: „Am fost să intru la telegraf.” Nae: „Electrică ploșteancă! Ei și?” „Nu m-a primit...” „Pentru ce?” „Zice că n-am încă vârsta...” „Vezi! apoi nu e mai bun Crăcănel, că nu mai întreabă de vârstă?” Amantele ies împreună. „Femeile s-au dus?”, întreabă Iordache. „Da, dar o să se întoarcă numaidecât; am regulat bine chestia”, se laudă Nae, cu un echivoc de licență.

Un alt ploștean este **Catindatul**, o rudă de vin, mai exact de Jamaică (rom), cu Cetățeanul turmentat. Ca și Mița, și el e tânăr și vrea să-și facă o carieră. Catindează la o vacanță la percepție. Nu e vorba, are cu ce trăi; are *parte în bogaserie la Ploești*; îi „trimete parale Nenea Iancu; dar știi, orișicât poți zice... trebuie pentru ca să-ți faci o carieră ca tânăr...” Ar fi avut parale multe, dacă nu se-ncurca „în tratație de amor pe vremea războiului”. A Războiului de Independență. O iubea, o iubea!...și ea îl „traducea... cu un ofițer de itidenție”. „Ei, ș-acuma?”, îl întreabă Iordache... „Acu-

ma... nu-ți spui? catindez la percepție. (mâhnit) Dar catindez de mult... Știi, catindezi azi, catindezi mâine, o lună, două, trei, un an... Bine, până când? Nu zic să mă facă ajutor, ori reghistrat, domnule, dar măcar acolo ceva." "Adică să te înainteze". "Măcar un copist de clasa a doua." "Și acuma câtă leafă primiți în mână?" "Nu ți-am spus că sunt catindat? Nimic, de doi ani de zile, nimic". Deși face treabă la cântărie și are o groază de avizuri de făcut...

Are probleme cu o măsea și urmează preceptele învățate de la cineva de la percepție: "Vrei să-ți treacă? mănâncă, bea, fă petreceri și magnetizează-te, dar magnetizează-te strașnic cu jamaică..." Și se magnetizează. "Un rom și Țal!", comandă. "Cinci romuri: unu și cincizeci", socotește chelnerul. "Șase..." "Nu, cinci..." "Ba șase... Cinci cu ăsta care l-am băut, și cu unul care o să mi-l aduci acuma, șase. (plătește) Lucrează strașnic magnetismul... Și am să tachinez astă-seară!... da, am să tachinez!... pe toate am să le tachinez!" Când Didina cere o bere, mai vrea și el: "Și mie o jamaică... (cătră Didina.) Nu mai stai nițel? să mai beau un magnet și pe urmă te joc. [...] Să te joc o... conțină oarbă." Miza: două consumații și-o guriță mazu, adică „Adaos, supliment, relans la jocul de cărți”, cum explică editorii ediției critice din 1959. "Nu ți-am spus că nu mă pot stăpâni? când mă magnetizez, eu tachinez strașnic..." îl contrază el pe Crăcănel. „Și nenea Iancu tachinează când are magnet, toți ai noștri tachinează..." (Spirit ploștean, nu? Păi, nu lucra el – gratis – la percepție?) Tachinează... „da' nu ca mine", adaugă. Bine magnetizat, tînărul e tot cu gândul la nenea Iancu: „Unde e nenea Iancu să mă vază!"

Nenea Iancu. Un Godot *avant la lettre*, un personaj care nu apare pe scenă. Și el tot ploștean (nu Godot-ul lui Samuel Beckett, evident). "Nenea Iancu, bogasierul din Ploști..." Fratele mai mare al Catindatului. Și veșnica spaimă a acestuia, că „are palmă grea”: "Ei, parcă mie nu mi-e frică de nenea Iancu!". "Nenea Iancu, săracul, dacă ar ști cum mă magnetizez... și unde? (scoate de sub

costum din sân o scrisoare și o citește cu chef.) "Am aflat că umbli prin cafenele și pe la baluri; dacă mai aflu astfel de chestii, nu-ți mai trimet niciun gologan, viu să-ți lungesc urechile; te iau înapoi la prăvălie, și te pui la ipitropie, măgarule"... Mie adică îmi scrie nenea Iancu, face Catindatul precizare. "Iartă-mă, nene Iancule, nu mai fac!"

„Eu sunt Bibicul, nene Iancule!", crede a i se adresa Crăcănel. „Bine, d-ta poți să fii Bibicul, dar vezi că asta-i asta, că eu nu sunt nenea Iancu... Nenea Iancu e frate-meu." „Atunci, nen-tu Iancu al d-tale, este o canalie! [...] Și-l aștept aici, pentru ca să-l iau de piept și să am o talmăcire cu d-lui... Să vedem: pentru ce? da, pentru ce?" „Aș! îl aștepti degeaba: nenea Iancu e la Ploști..." „Mofturi! e la București..." „Nenea Iancu la București?", sare Catindatul, mereu temător ca nenea Iancu să nu apară pe scenă. „Cum să dau eu ochi cu nenea Iancu așa turc?... Mă ia la Ploști, îmi sdrobește cariera de la percepție." „Ei, ș-apoi?", îl întreabă Pampon. „Cum, ș-apoi? Dacă mă prindea nenea Iancu la bal, mă ducea la Ploști, îmi omora cariera de la percepție."

„Ce s-a făcut urâtul acela micul... pârlitul fratele lui nenea Iancu bogasierul?", se trezește Crăcănel.

*

Cu *O scrisoare pierdută*, triumful ploștean este total. Patimile electorale, peste care se brodează veșnica poveste de amor, se deslănțuie în capitala unui județ de munte, un orașel a cărui perspectivă se profilează pe un fundal de dealuri.

Deși Caragiale evită să-i scrie numele și face din el o șaradă – mănăstire-ntr-un picior, ghici ciupercă ce-i? – nu voi face un secret din aceea că era vorba de urbea Ploști. Vom arăta îndată că era așa. Mai înainte, însă, să vedem unde și-a plasat celelalte piese.

(Lăsăm deoparte *Hatmanul Baltag*, operă bufă în 3 acte și 5 tablouri, scrisă în colaborare cu Iacob Negruzzi – care a compus versurile, și Eduard Caudella – care a compus muzica. Scena se petrece pe malul Trotușului în Evul Mediu, indică I.L. Caragiale. Fiind așa, personajele se supun altor reguli de credibilitate.)

*

Năpasta își consumă drama „într-un sat de munte”, a cărui obscuritate nu e luminată nici de cârciuma Popii – unde încearcă să-și înece spaimele Dragomir, el însuși cârciumar, ucigașul lui Dumitru – și nici de apropierea de Corbeni – unde fusese pădurar Ion osânditul la ocnă.

*

Monologul *1 Aprilie* este debitat în fața unui președinte de tribunal. Desigur că din București, pentru că mărturia Tînărului cu aer și maniere de mic impiegat, cu jiletcă, mănuși, ținut, floare-n piept și baston subțire, istorisește drept, cum a spus și la jurați, întâmplarea din grădina Cișmegiului, de pe movilă, de la 1 Aprilie. Tinerii, de gașcă (altfel băieți subțiri, amployați la un minister, la Ministerul Justiției chiar, dar cu apucături de maidan, ca și jupân Dumitrache; de, Istoria le-a luat-o înainte, și ei nu se pot încă desprinde cu totul de mediul din care provin; ca și acum nouă, proaspăt intrați în Uniunea Europeană) au antecedente și disponibilități de confruntare în diverse parcuri ale Capitalei; altădată s-a întâmplat la Herăstrău Vechi bătălia cu mizerabilii ăilalți, și i-au pus pe goană pe mizerabilii, care se laudă că o să le-o facă ei, că sunt de la Parchetul general. În seara aia de 1 Aprilie ei mergeau la berărie pe bulevard deval, Mitică și amanta lui – Cleopatra, Tînărul și ceilalți. Tocma' după douăspce târziu, a venit și Mișu. Au conversat și au rîs până pe la două și jumătate trecute... Mișu era amoretat de nevasta unui cârciumar din dosul Cișmegiului și primise de la nevasta mitocanului o scrisoare – imitația Cleopatrei și intriga lui domnul Mitică – cum că mitocanul pleacă la Țurloaia după pește pe la trei despre ziuă, și că el, adică Mișu, s-o aștepte negreșit în Cișmegiu pe movilă, și să fluere pe „Margareta”. Gătît cu guler nou, cu ținut, cu un baston de păr noduros și cu mănuși, Mișu-Poltronu zice „Bonsoir, eu mă duc” și pleacă în Cișmegiu pe movilă: să fluere. Rămăși singuri, Mitică le dezvăluie intriga: el, Mitică, să se facă mitocanul, să-i ceară cont lui Mișu, și ei să iasă toți și să-și bată joc de întâi Aprilie de Poltronu!

Când au ieșit din berărie, bătea la Eforie patru fără un sfert... Au intrat în Cișmegiu. „Nu vine el Poltronu noaptea prin Cișmegiu pustiu, zice Tînărul. I-a fost frică.” Dar se aude partea înăia a marșului „Margareta”. Cleopatra, substituită în nevasta cismarului, pleacă ușor spre movilă, urmată la distanță, de Mitică. Se aud pupături și șoptituri; „da' nu puteam înțelege nimic de vîjâiala havuzului din lac...”, povestește Tînărul. Intriga se întoarce în contra intrigantului.

Surprins, Mișu ridică bastonul cu măciucă noduroasă-n sus și-l plesnește pe Mitică drept în frunte, cu sete...

Companionii aleargă în toate părțile; nici un sergent în grădină... Dau fuga-n bulevard, găsesc o birje, pe urmă și un sergent care nu vrea la început să vie dobitocul, zicea că e păcăleală de întâi Aprilie!

Începuse să se lumineze bine când îl urcă pe Mitică în birjă și îl duc la Colțea. Apoi ei merg la poliție.

Mitică a murit pe seară. A doua zi i-a dus la poliție ca să-i confrunte cu mortul... (!)

După aia, ține-te tîmbălău trei luni de zile, pe la Văcărești, pe la instrucție, pe la jurați. Pe urmă i-a dat afară de la minister, cu raport motivat că sunt scandalagii.

Vă dați seama că l-am folosit în întregime pe Caragiale și că ar fi trebuit să pun tot resumatul acesta între ghilimele.

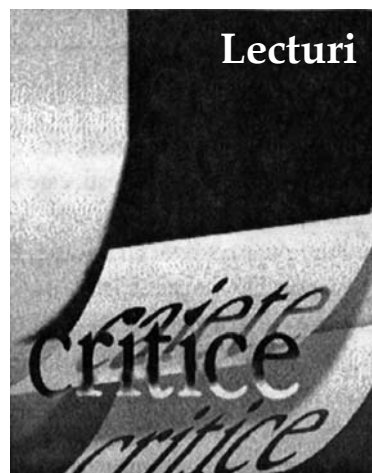
*

Începem, instantaneu într-un act, jucat pentru prima și ultima oară la 12. Sept. 1909 de toată Compania „Davila”, este un teatru în teatru și se joacă chiar pe scena companiei, la Teatrul Leon Popescu din București, la deschiderea stagiunii. Noutatea este că (aproape) toate persoanele sunt reale și-și păstrează numele proprii: Directorul (Alexandru Davila), Regizorul, Profesorul (Pompiliu Eliade), D-na Alexandrescu, D. (Raul) Bulfinsky, D-na Giurea, D-ra (Marioara) Voiculescu, Secretarul, Suflorul, Macheurul/frizerul (scris: Machauer; greșală a zețarului, neobservată de editori; meseria aceasta fiind nouă în teatrul românesc, pe atunci, a fost confundată cu un nume propriu !), Servitorul ș.a.

Andrei
GRIGOR

Dunărea interioară.

Câteva chipuri ale umanității în proza lui Panait Istrati



Scriitor francez de origine română sau scriitor român de expresie franceză? Panait Istrati nu mai poate fi, astăzi, subiectul unei asemenea dispute.

Oricare ar fi spațiul geografic din care își scoate literatura, „vagabondul” european vorbește despre spiritul unei umanități care trece cu superbie peste frontiere, înainte ca acestea să devină simbolice.

Există, totuși, un *aleph* existențial în scrierile sale? La lumina agitatei biografii istratiene, câteva dintre cele mai importante texte pot revela și astfel de semnificație care răzbate generos în tot arealul imaginabil al spiritului omenesc.

Apariția relativ recentă a *Oeuvres de Panait Istrati* (Editions Phebus, ediție îngrijită și prefătată de scriitoarea Linda Le) provoacă lectura și într-o asemenea direcție.

La 46 de ani, apăsător de boală și de eșecuri, Panait Istrati se întoarce în România și își face știute deziluziile. Câteva dintre ele.

„Așa e Occidentul luminat, când e lovit de-o întristare. Tot așa și când îl întâmpină o mare bucurie. Adică: n-are niciun fel de *stare sufletească*, iar când o are, luptă ca să n-o mai aibă și o ascunde ca pe-o rușine. E lucru rușinos ca să-ți trădezi zvâcnirile inimii, care trebuie păstrate pentru tine însuși. (...) *coitul fără dragoste, beția fără veselie, jocul până la ruină...*”¹

Nu e singura dezamăgire a scriitorului, la urma-urmei, discutabilă în unele privințe. Alături de ea, realitatea *reală* a Rusiei Sovietice și lumea scriitoricească îl conduseseră la conștiința eșecului în căutarea unei *omeniri*, din cauza căreia nu văzuse *oamenii*.

În luna decembrie 1930, cu mai puțin de cinci ani înainte de moarte, e convins că-i găsește la Brăila, într-o lume ținută departe de rafinatele falsificatoare, deci autentică. Prozatorul nu va rămâne definitiv aici („puținul definitiv” pe care-l mai avea în față), dar nici nu era nevoie. Spiritul locului și al veacului brăilean trecuse demult în prozele sale, semn că nu îl părăsise, de fapt, niciodată. „Căci – reflectează scriitorul în mărturisirea citată – nu firea, nu viața, nu faptele există, ci numai stările noastre sufletești”.

Brăila se află în cotul pe care Dunărea îl face înainte de a cădea, hotărât, în Delta și, prin ea, în adâncurile mării. Tot acolo, Siretul încearcă să-i intersecteze cursul și să-și croiască propriul drum spre mare.

Dacă unui critic îi este permis să „poetizeze” realitatea lumii și a textului, aş zice că fluviul parcă se abate voit în această parte de lume, pentru a sedimenta aici esențe de umanitate adunate în lungul său drum.

În spațiul acesta, grecul, românul, turcul, rusul, evreul au puține, abia sesizabile trăsături ale apartenenței la rasă, dar toți afirmă o vârstă a umanității prime: ingenuă, frustă, neatinsă de adaosuri și superb indiferentă la convenții. Deveniți personaje în proza istratiană, ei abat cursul Dunării în locuri mult îndepărtate de matca sa fizică: în Grecia, în Turcia, în Liban sau Egipt, la Paris, ei se identifică printr-un fond existențial genuin, ale cărui instrumente de recunoaștere și de acceptare sunt aproape obligatoriu și ale spațiului în care îi poartă destinul.

1 *De ce m-am retras la Brăila*, în volumul Panait Istrati, *Opere I*, Editura Academiei Române și Editura Univers Enciclopedic, București, 2003.

Personaj literar propriu zis Dunărea nu devine niciodată în prozele lui Panait Istrati, decât într-o legendă pe care scriitorul o preia laolaltă cu spiritul ei și o povestește la începutul romanului *Țața Minca*.

E vorba aici de dimensiunile și fertilitatea luncii Siretului, pe care „bătrânii le talmăcesc în felul lor. Ei spun că Siretul, la început, avea suflet, la fel cu noi oamenii, un suflet ambițios. După plecarea lui din Bucovina, ademenind în drum o frumoasă fată de care se îndrăgostise, trufașul Siret hotărî s-o conducă, numai cu puterile lui, până la Marea Neagră și chiar mai departe, cu gândul să-i arate ținuturi unde cresc portocale și rodii, care sunt tot ce poate fi mai mândru pe pământ, dar cari ar îngălbeni de gelozie în fața mândreților iubitei lui, al cărei nume e Bistrița. Bistrița, copilă vje-lioasă, nechibzuită, consimți la planul amantului ei, se uni cu acesta și, împreună, se rostogoliră până prin locurile noastre, când, deodată, Dunărea le strigă: «Ei, numai drumurile pot să se încrucișeze, niciodată apele. Cu atât mai puțin îndrăzni-va un râu să taie corpul unui mare fluviu». Și Dunărea le închise drumul (...). Atunci, furios, Siretul se apucă să-și lărgească albia. El o ajunsese pe aceea a Dunării, o întrecu chiar – în dorința lui de a-și duce dorul de-a dreptul la acea mare care scaldă țărmuri împodobite cu fructe de aur. Dar lupta era prea nepotrivită, prea uriașă talia bătrânului fluviu. Siret și Bistrița, deși uniți într-un singur trup, fură învinși. Dunărea îi înghiți pe amândoi”².

Iubire, ambiție, orgolii, dorințe, gelozie – *pasiuni* cuprinse într-o poveste simplă, având ca actanți elemente naturale (Dunărea, Siretul) care le cristalizează în *mit*. Fără îndoială, rezumându-l, Panait Istrati e conștient de ascensiunea spirituală a acestor simboluri.

Textul citat, în versiune franceză, datează din 1931.³

Până la el, proza istratiană înregistrează încă două etape ale acestei mișcări ascensionale.

În *Chira Chiralina*⁴, Dunărea este încă o prezență sumară. Uneori are doar funcție decorativă, în cuprinderi stilistice care nu depășesc treapta minimă a efectelor plastice, ca atunci când e comparată cu o „panglică strălucitoare” sau când Stavru își încarcă ochii de „măreția Dunării, care-și căra spre mare sloiurile enorme”

Alteori nu trece de valoarea unui simplu reper spațial: Stavru și Tincuța, soții nenunțiți, fac planuri să fugă cu o corabie la Stambul, dar nu mult după aceea Tincuța „e pescuită pe malul stâng al Dunării de lipoveni” și tot acolo nefericitul soț merge să ceară iertare femeii pierite.

Nu lipsesc însă, deși puține, interferențele cu stările sufletului: neliniștea generată de „talazul de ură care se apropia” sau teama surdă la presimțirea adâncului neștiut de sub „valurile mici” peste care trece o înșelătoare „adiere de vis”.

Prevestitoare de mai mult sunt pasajele în care Dunărea se ridică la simbol. În apele ei – fluid al toleranței originare – se scaldă „goi-goluți”, ca în ziua dintâi, copiii „din cele patru-cinci seminții ale orașului”. Uneori, semn al căderii, curtezanii Chirei și ai mamei acesteia fug din brațele lascivelor plăceri povârbindu-se spre Dunăre, pe faleza abruptă care începe din spatele casei. Pe cei norocoși, îi prind din urmă fesul și chitara.

În *Neranțula*⁵, Dunărea continuă să fie un element esențial de configurare și identificare a geografiei întâmplărilor istratiene. Prezența fluviului este însă aici crescător decisă, iar absorbirea componentei topografice în orizontul semnificațiilor înalte este mult mai evidentă.

Cu o știință simplă (dar cu atât mai convingătoare) a procedeelelor de simbolizare, scriitorul integrează fluviul într-un ansamblu de elemente epice cu valoare inițiativă.

Două sunt **probele inițiatice** prezentate în roman, ambele ale curajului, iubirii și morții, laolaltă, ca tot pasional.

2 Panait Istrati, *Țața Minca*, volumul citat.

3 *Tsatsa Minnka*, revista *Europe*, Paris, 1931.

4 *Kyra Kyralina*, revista *Europe*, Paris, august – septembrie 1923, cu prefața lui Romain Rolland.

5 Panait Istrati, *Nerrantsoula*, revista *Europe*, februarie-aprilie, Paris, 1927.



În prima, „copiii bătrânei Dunări”, aflați la vârsta „năvalnică” în care „Dunărea primăvărată” le inundă inimile, își înving frica încercând să învingă fluviul și, sub impulsul unei puternice obligativități interioare, îl traversează înot. Proba completă presupune un „dus” și un „întors”, dar, se întâmplă adesea, destui nu se întorc din această experiență a bărbăției și a morții.

O întreagă rețea de semnificații susține vectorul inițiat al acestei probe. Ajuns la celălalt mal, aspirantul trebuie să simtă în tălpi mărul (*diluție, dematerializare*) sau pământul Dobrogei (*frigul scitic*) – amândouă elemente cu evidente contotații tănatic. Stilurile de înot sunt o sinteză a regurilor și a atitudinilor simbolice: „câinește, ca broasca, pluta, voinicește sau călcând apa”.

Jertfele și izbânzile sunt la fel de firești, nimeni nu le consideră nechibzuințe și înnoilează această „biată mică lume”, cum îi

spune prozatorul, în tentativa ei de a înfrun- ta și de a-și supune universul mare și neștiut.

E drept că, aflată în marginea tragicei primejdii, iubirea născocescă înduioșătoare tehnici de înșelare a zeului morții: Neranțula își salvează iubitul cu o bășică de porc care îi susține plutirea. E o lume a „copilăriei și a adolescenței (...) trepte ale vieții pe care nimeni nu le înțelege”, sau, mai degrabă, o lume a inocenței prime, a inconștienței eroice și a pasiunilor pure. Astfel e dansul acvatic prin care Neranțula sărbătorește ritualic bucuria întoarcerii în stadiul dintâi al existenței și triumful chris- tic asupra morții: „«Călca» apa bătând din palme, se cabra imitând saltul unui pește mare, făcea tumb, se scufunda în apă până i se tăia respirația, striga, șuiera ca o sirena”.

Cea de a doua probă așază într-o desfășurare inițiată experiența paradisiacă a tentației fructului oprit. Toamna, în sep-

tembrie, e „săptămâna murelor târzii”, negre ca ochii Nerașulei și dulci ca sărutul, cum promite adolescența cu nume de „portocal stufos” celor doi iubiți ai ei.

Dunărea participă și aici la simbolistica peisagistică și epică. Styx în prima probă, fluviul e acum element de configurație edenică. Murele, pe care fata le va săruta înainte de a le oferi celor doi îndrăgostiți, cresc „în bălțile nesfârșite ale deltei, departe, tare departe (...), acolo unde este stăpână numai mărinoasa Dunăre” și unde „cerul pare la fel de sălbatic ca și pământul, tăcere care înspăimântă (...). O frunză care se mișcă, un spic care se leagănă, un țipăt de uliu care străbate văzduhul îl fac pe om să simtă cât de puțin înseamnă el pe pământ.”

Tot aici, odată inocența pierdută, își cunosc destinul marcat de o iubire nelegiuită și de îngrozitoare întâmplări.

Căderea din Rai e tragică. Curgerea Dunării – a Sorții –, provocată de actul cunoașterii și al plăcerii ilicite, nu mai poate fi înșelată, iar copiii învață să moară.

În *Țața Minca*, Dunărea crește o dată cu pasiunile omenești: iubirea, gelozia, lăcomia. La gura Siretului, fluviul dă peste margini ca și Dunărea interioară care tinde să se reverse peste hotarele firești ale ființei. Procedul paralelismului e mânuit la vedere de prozator, care interferează conștient planurile: „Pe zi ce trecea, ca și Dunărea, inimile lor se umflau sub asaltul valurilor de patimi contrariate. Eș știa că femeia lui, numai datorită vreunei minuni se mai afla sub același acoperiș cu dânsul, și gândul de-a o pierde îi devenea zilnic mai penibil decât moartea. Iar dânsa, călcând în picioare toate stavilele convenționale, da frâu liber dragostei ei pentru Mincu (...).” La rândul lui, privind cum cresc apele, lui Mincu i se pare „că propria lui inimă se umflă” și urzește uciderea rivalului.

„Înecul” e devastator. Revărsate, apele celor două fluvii înghit agoniseala și patimile. Când se retrag, lasă în urmă locuri și suflete purificate. Conștiințele își schimbă cursul, pasiunile se domolesc și se mută în altă matcă. Din nou scriitorul pune în mișcare mecanismul simbolizării celei



mai simple: „Când îneacă lunca, apele se aseamănă cu o dragoste prăpăstioasă ce năvălește într-o inimă liniștită, înspăimântând-o cu tot necunoscutul pe care o astfel de vizită îl aduce cu ea. Când se retrag, rămasul bun ce și-l ia ne golește sufletul, într-un egal amestec de păreri de rău și de muștrări, așa cum simțim în ziua în care o patimă violentă ne părăsește, după ce ne-a fecundat cu tot ce a avut ea mai bun și mai rău”.

Sensurile mari bat spre iubirea și dăruirea creștină, iar tendința moralizatoare nu lipsește din această proză. O estompează însă integrarea în simboluri simple și firești, între care Dunărea are o funcție privilegiată.

Simona
GALATȚHI

Arta transformării psihanalitice prin literatură

Abstract

The current study aims at establishing the significance of the notion of superior knowledge/initiation in Ioan Petru Culianu's work, as it results from the careful examination of the latter's literary creations, as well as at exploring the way in which different aspects of initiation are mirrored in his prose, unveiling, at the same time, the author's view on divinity.

Influențat de maestrul său Mircea Eliade, ce întreține legături directe cu grupul Eranos, cu ale sale celebre întâlniri din Ascona avându-l în centru pe Carl Gustav Jung, și marcat de propriile-i lecturi din sfera psihanalizei, în general, și din sfera psihologiei analitice, în special, Ioan Petru Culianu este autorul care are meritul de a fi reușit să creeze și să aplice, în literatură și prin literatură, o artă a transformării personalității, denumită inițial, din punct de vedere al evoluției cronologice al acestei transformări spirituale, *arta fugii*. Efectele cathartice ale literaturii sînt construite de I.P. Culianu după rețeta alchimică, reformulată în termeni psihanalitici de psihiatrul elvețian C.G. Jung.

Alchimia, arta hermetică, apreciată de o seamă de mistici și maeștri sufiți drept o adevărată tehnică spirituală, cunoscând o asemenea perioadă de glorie în Europa înainte de Renașterea italiană încât l-a fascinat până și pe Newton, reinterpretată și, întrucâtva, modificată de umaniști, a fost preluată și adusă spre înțelegere, din punct de vedere psihologic, abia în secolul al XX-lea, de psihiatrul C.G. Jung, care a des-

coperit, după sinuoase căutări, în simbolistica alchimică – procesul transsubstanțierii în sine, etapele acestuia, monștrii obținuți în retortele din laboratoarele alchimiștilor – echivalentul temporal și argumentul ce venea să-i susțină viziunea asupra psihologiei, viziune ce soluționa problema unirii contrariilor pe care creștinismul modern o excludea și, fără de care, considera Jung, transcenderea, transformarea, evoluția ființei umane nu putea avea loc. Scopul procesului alchimic era transformarea ființelor umane în pietre filosofale vii, după lămurirea lui Gerhard Dorn din secolul al XVII-lea, stadiile transformărilor corespunzând etapelor procesului de individualizare, numit și realizare a sinelui, de extindere a conștiinței, prin asimilarea, înțelegerea elementelor inconștiente ale personalității: “Nu știam că lucrarea alchimică poate fi cea a unei transformări spirituale eficace” confirmă de asemenea Culianu în romanul său *Jocul de smarald*. Aceste elemente inconștiente sunt general umane, iar umanitatea și le-a reprezentat la fel, în figuri mitologice universale. Jung le-a sintetizat, numindu-le, în ordinea asimilării de către conștiință, pe calea analizei mentale, arhetipurile Umbra, Persona, Anima/Animus, Spiritul (Bătrânul Înțelept, Marea Mamă), Sinele.

Arhetipurile jungiene, ce se regăsesc, cu precădere, în volumul *Arta fugii*, sunt motivate textual din perspectiva caracterului inițiativ al fenomenului individualizării, mai precis, al stabilirii adevăratei identități, dată fiind ocurența relativ frecventă a temei referitoare la determinarea identității autentice. Prima parte a volumului mai sus amintit introduce cititorul într-un cadru ce înfățișează premisele care cer și conduc la crearea unei fugi, unei arte a fugii. Prima povestire din volum ne confruntă cu sentimentul de inadecvare în contextul de acasă. Un sentiment caracteristic oamenilor înstrăinați, ce s-au confruntat cu lipsa de afecțiune a celor apropiați, mai precis, s-au confruntat, în principiu, cu modelul celorlalți de perfecțiune, model cu care ar fi trebuit să coincidă în copilăria timpurie, pentru a câștiga admirația celor care contau pentru ei și pentru a câștiga dreptul la a fi iubiți de

aceștia (de părinți în principal).

Aceste circumstanțe pot fi regăsite în *Obiecte în mișcare*: “își cerea mereu scuze pentru îndrăzneala de a exista”; în *Urme*: “Ultima oară eram un copil care trebuia să moară la nouă luni după naștere”; în *Echinocțiu cu soare roșu*: “Simți (...) deznădăcinarea sa, sentimentul că nu se află nicăieri, n-a pornit de nicăieri și că nu va ajunge nicăieri, bucuriile biologice refuzate trecură dintr-un capăt în celălalt al orașului stins.”. Părintele ar fi vrut să-l deprindă pe copil cu tot felul de sporturi, pentru ca fiul să îi pară mai masculin, iar relația dintre ei doi era “o mizerie pe care ar fi putut-o depăși între ei, dacă nu le-ar fi fost frică amândurora”; în *Pază bună*: “pe vremea aceea, relațiile familiale mi se păreau sufocante și distrugătoare din toate punctele de vedere”; în *Seara, lângă perete*: “amândoi (...) își dau mâna (...) fără zâmbet, serios, neapărat bărbătește”, “perfectiunea nu se află decât pe copertele revistelor de cinema”; în povestirea *Imaginați armata în Golf*: “Veți fi mirat de nepăsarea generală care vă înconjoară, de incomunicabilitatea între străin și rămășițele imaginației sale” (oamenii nu se cunosc unul pe celălalt și nici pe ei înșiși, relațiile interumane fiind coordonate de propriile proiecții inconștiente asupra celorlalți).

Toate aceste sus-menționate premise ale fugii par să se regăsească și în convingerea gnostică ce susține că omenirea și lumea sa ar fi rezultatul accidental, nedorit, al imixtiunii elementelor răului în lumea pură a lui Dumnezeu-Tatăl cel bun, transcendent, intangibil, și a Mamei Primordiale.

Omul, în căutarea perfecțiunii pe care generatorul i-o cere, creează, la rândul-i, obiecte pe care, nemulțumit, muncește continuu să le perfecționeze – cazul pictorului din *Obiecte în mișcare* – și, măcinat de anxietatea incertitudinii talentului său creator, se refugiază la cârciumă pentru a experimenta o atmosferă “clară, senină, feerică, minunată, care-i învăluia pe toți și pe toate”, “în lumini de vis” (*Atmosferă senină*).

Această idee se continuă cu soluția propusă în *Hesperus* – aceea de a deveni creatorul propriului vis, după chipul și asemănarea proprie, așa cum și această lume este

creația / visul unei alte inteligențe, începând prin a fi instrumentist, deprinzând arta în decursul timpului; “toți indivizii umani au fost destinați să atingă arcele Artei. Dar ciudățenia acestui proces constă în faptul că umanitatea ca grup este dintr-o dată salvată în momentul în care un singur membru al ei devine maestru al artei.”

Înainte de fugă ne familiarizează cu noțiunea de inconștient care, conform definiției din psihologia jungiană, este acel “suflet atemporal și general”: “eroul meu suferă de boala mea răsturnată, fără a fi prin asta sănătos” și, de aceea, “motivele unor boli opuse sunt identice”.

În *Hesperus*, Culianu menționează de asemenea mecanismul de compensație specific inconștientului uman: “omul (...) trăiește în limitele principiului (...) compensației: orice exces din partea conștiinței produce o reacție de sens contrar din partea inconștientului”.

Revenind la premisele fugii, prezentate mai sus, dacă, în prima parte a volumului de debut, fuga avea ca punct terminus băutura sau suicidul, în cea de-a doua parte a volumului, apare fuga de animal, teama de a nu cădea pradă acestuia (v. *Inelele nopții*, *Impas*, *Pisica turbată*).

Arhetipul umbrei din psihologia analitică este un conținut al inconștientului, format din toate acele acte reprobabile, considerate rele sau, pur și simplu, pe care conștiința însăși le reprimă și le respinge. Este, în general, simbolizat de animale, iar confruntarea cu “răul nostru absolut este zguduitoare” (cf. Jung).

Imaginea unui ținut mlăștinos, cu prăpăstii, lumini nesigure, cenușii, glaciale, fum, sabatul vrăjitoarelor, “mirosuri drăcești”, “pervers de” urâte, zgomote, inerție, somn, evocă principiul trecutului (“culoarea zilelor trecute”), al inerției, al obscurității psihice și energiei statice, al lui *tamo guna* (canalul energetic din anatomia yoghinică cu atribute lunare, canalul întunecat, rece, ce conține fantasmalele trecutului), care trebuie depășit, transcens, ca și celelalte două principii (*rajo guna* – principiul energiei motrice și al activității mentale, al viitorului și *sattva guna* – principiul prezen-



tului, al luminozității și inteligenței) pentru a recrea echilibrul absolut, repausul primordial. Această viziune pare să descrie călătoria în tărâmul subpământean pe care șamanii o desfășoară, “în fața ochilor spectatorilor”, în riturile de inițiere comună sau individuală, drept “performanță extatică obiectivă” (cf. Culianu).

Lupta cu somnul este un motiv des întâlnit în călătoriile inițiatice, în *Biblie* (păstrându-se până azi în toate formele de creștinism), în tradiția gnostică, în misticism, în folclor. În povestirea *Noaptea sufletul meu...* somnul dă “un trist sentiment al eclipsei, al dezertării”, iar fuga oferită de somn nu este fuga la care aspira el, neavând conotațiile pozitive din accepțiunea lui mântuitoare,

nefiind o fugă “într-o împărăție de sunete pure și triumphiuri, în afara timpului și deasupra munților”.

Tot în tabloul trecutului descris în *Noaptea sufletul meu...*, la care m-am referit mai sus, apare motivul “sabatului vrăjitoarelor”. Prezența vrăjitoarelor poate fi interpretată prin prisma lui Jung, care o considera o proiecție a unui anima masculin primitiv, cu trăsături implicit negative – imaginea, concepția bărbatului despre femeie, în general, invers proporțională cu maturitatea psihică și evoluția spirituală a respectivului bărbat. Pe măsură ce bărbatul îmbătrânește sau se maturizează psihic, anima lui, imaginea femeii, îi va apărea în vise din ce în ce mai tânără.

Opera literară a lui Culianu prezintă, cronologic, femeia, la început având trăsături negative: în ipostaza de vânzătoare de sex în bordeluri, (prostituată) inițiatore în ale sexului, la nivelul instinctual al erosului (v. povestirea *Un fel de absolut* din prima parte a volumului), în "postura trivială" de femeie obișnuită care e impresionată de animalitatea unui bărbat (v. *Seara, lângă perete*: "Îmi place la tine că ești animal"), printre ai cărei "dinți altfel perfecți" va exista întotdeauna "unul ascuțit ca de câine" (v. *Imaginați armata în Golf*), o femeie proastă (*Cămașa roșie*) sau ucigătoare a propriilor copii (*Urme*), femeia care "trage de limbă" (*Aș vrea să scriu despre spaimă...*) sau cea naivă din *Întâmplarea ciudată a unei clase* sau văzută ca pe o bătrână cu "contururi ascuțite și rotunde", "bătrâne și strâmbe", având cunoștințe nelimitate asupra naturii rele a oamenilor – judecătoare aspră și categorică a oamenilor, în numele Sfintei Treimi (v. *Imaginați armata în Golf*).

În căutarea identității, următorul arhetip cu care se confruntă, în evoluția lor, oamenii – mai subtil decât cel al umbrei – este *persona*. Acesta se contrapune arhetipului lui anima, dată fiind evoluția continuă pe care o suferă anima, condiționată și de asimilarea persoanei (ce o determină prin felul său de a fi).

Jung numește *persona* "mască a psihicului colectiv, o mască ce simulează individualitatea", "un rol recitat de psihicul colectiv". *Persona* este un produs al "compromisului între individ și societate, având ca obiect apartenența cuiva" (cf. definiției jungiene).

Omul din *Hesperus* devenise "o simplă mască, îndeplinind automat prescripțiile funcției sale". Iar în povestirea *Colegiul invizibil* din volumul *Pergamentul diafan*, preoții își purtau "fața acoperită de un văl negru până sub ochi" și "nu se mai recunoșteau unul pe altul când cineva le dădea jos vălul".

Discuții în jurul fizionomiei din *Arta fugii* comentează despre cât de tributari suntem prejudecăților în a crede că îi cunoaștem pe oameni după aspectul fizic frumos, după gesturi, intonație, selecție a cuvintelor, o "mimică de împrumut" pe care fiecare ni le

alegem corespunzător cu personajul / statutul social pe care îl interpretăm; "singura deosebire dintre om și animal este coerciția conștiință, camuflarea, ipocrizia, minciuna, capacitatea de a putea înșela", iar elitele spirituale "se disting formal", "fiindcă nu mai știu să se ascundă".

În *Jocul de zaruri*, autorul afirmă că: "personalitatea mi se pare din ce în ce mai mult o prostie: să uiți că jocul e convenție", "a juca serios pentru un câștig convențional mi se pare culmea stupidității"; "prima legătură care trebuie ruptă este iluzia de a crede într-o Personalitate, într-un Eu nemuritor".

Domesticire divină reafirmă îndemnul dat de Jung referitor la procesul de individualizare – realizare a sinelui, a lui Dumnezeu. Acest proces trebuie să fie o *imitatio Christi*: "filele (cărții arzând, n.m.) mor fericite, dansând calme. Cal și om ar vrea o clipă să-și dea foc." Cunoașterea adevărată – hârtia cărții care arde – este aceea care renunță la sine, la ceea ce crede că este la un moment dat, nu se înțepenește în materie, nu are suport sau limite materiale. Jung ne mărturisește: "Nu degeaba alchimia se numește artă, simțind, pe drept, că se ocupă de procese creatoare care pot fi sesizate doar în experiența trăită, în vreme ce intelectul le poate doar descrie. Alchimiștii înșiși spuneau: «Rupeți cărțile, ca să nu vi se rupă inimile», chiar dacă, pe de altă parte, insistau tocmai asupra studiului cărților. Dar experiența trăită este cea care duce la înțelegere". În povestirea lui Culianu, cartea pe care o arde omul se numește "DE IMPERIO ARANEARUM" – *Despre Imperiul Păianjenilor*, evocând plasa lor amăgitoare. Plasa cărților.

Christos este, la C.G. Jung, arhetipul Sinelui, reflectarea imaginii lui Dumnezeu în om, este arhetipul unității, al totalității psihice, pruncul Iisus fiind cel de-al treilea element, născut din unirea a două contrarii (conștiința și inconștiința). Izbăvirea este dată prin unificarea contrariilor, copilul divin devine invincibil, fiindcă a începutului și sfârșitului – *Unus Mundus* al alchimiștilor. Pe acest al treilea element, care asimilează cele două contrarii (pe acest arhetip al copilului divin deci), îl menționează Culianu

nu în *Oglinda ovală*: “al treilea (...), copilul zeiesc, care e principiul oricărei eliberări”. În *Nici... nici...* – mantra budhistă *Neti Neti* – atrage atenția eului să nu se identifice cu ceea ce este în prezent, conștiința – câmpul eului – este ca o lumină în întunericul mult mai mare ce o înconjoară, “Dumnezeu e completarea a ceea ce nu sunt” încă.

Canon I: Copilăria culorilor este o povestire în cerc, o mandala (“cerc magic” în sanscrită, folosit pentru a induce sentimentul completitudinii, simbolizând Sinele în psihologia analitică). Conține trei personaje, dintre care unul este Eu, asupra identității căruia, spune autorul, avem o “incertitudine fundamentală”. Ines întruchipează anima, sufletul lui Giovanni Ceria – personaj masculin –, fiind opusă, complementară, compensatorie lui. Ceria începe prin a descrie lupta cu carnea căreia îi cădea pradă mereu cu remușcare și continuă demonstrând asimilarea umbrei sale, “un deșert de amintiri groaznice”: “Dacă te supără din nou magma pe care o acuzi în mine, trebuie să-ți repet că adeseori linia dreaptă nu e decât o sumă de ocolișuri și în măsura aceasta e o colecție de întâmplări care ți-au precizat voința”. În timp ce el, Ceria, se îneca “în propria senzualitate”, ea era ascetă, iar când ea “sărea din treaptă în treaptă noroiul voluptăților”, el urca “din greu spinii răbdării”. S-au întâlnit la jumătatea drumului dintre asceză și prostituție, iar sufletul (anima) s-a simțit eliberat. Sufletul (anima) are o natură volatilă, “nedeterminată și obscură, suspectă de a fi înșelător”, instrumentul animei (al lui Ines) de înțelegere este empatia. Ea (Ines/ anima) nu are nevoie de “exemple triviale” pentru a comunica sau a înțelege. Eliberarea este obținută prin unirea celor două contrarii (Ines și Ceria/ animus și anima), “la mijlocul treptelor”, odată cu echilibrarea raporturilor de forță între conștient și inconștient (anima).

În *Jocul de zaruri*, Culianu concluzionează că: “Greșeala acelei etape a fost credința că a deveni om perfect este în primul rând necesar pentru mine. Mi-am dat seama că voi câștiga identitatea cu acel om doar renunțând la dorința identității.”, în concordanță cu recomandarea jungiană în privința pro-

cesului de individualizare, de *imitatio Christi*: renunță continuu la a te identifica cu ceva, renunță continuu la identitatea ta, extinde-te dincolo de limitele impuse ție, căutând integrarea dualismelor, “unitatea (...) incoruptibilă” și, prin urmare, transcenderea lor. Enunțurile “Oameni, câini și obiecte, toate se pierdeau într-o substanță unică, imaterială” și “îi iubeam pe amândoi (prieten și femeie) deopotrivă cu musca obosită așezată pe fruntea mea plină de sudoarea verii” amintesc de scopul final al alchimiei, *rebis* (renașterea), reprezentată prin figura unui hermafrodit cu aripi, care stă pe Lună, cu șerpi pe brațe, având la picioare, în stânga, cuminte, pe pământ, un corb (simbol al umbrei stăpânite, o creatură înaripată, totuși), iar în dreapta, Arborele Vieții; în alte imagini, hermafroditul domină cu picioarele dragonul.

Jung îndeamnă la vigilență “ca artifex-ul (maestrul artei) să nu se identifice cu figurile (...) opereii”: “indivizii să înțeleagă că există conținuturi care nu aparțin nici măcar eului, ci trebuie să fie atribuite unui non-ego (non-eu) psihic. Această operație trebuie îndeplinită întotdeauna, dacă vrem să evităm amenințarea unei inflații.” (*Neti, neti...*).

În *Domesticire divină*, maestrul adaugă pentru neofit, după ce amândoi au simțit nevoia, pentru o clipă, să-și dea foc, imitând hârtia: “Prietene, (...), nu râvni la nimic.” Complexul eroului/salvatorului corespunde unei inflații dezechilibrante pentru psihic, acest proces ce pânzește mereu să ne fure identitatea, ce amenință conștiința cu moartea la fiecare asimilare de elemente componente ale inconștientului. Legenda biblică despre păcatul originar avertizează asupra specificului “luciferic” al acțiunii de “emancipare a eului conștient” (cf. C.G. Jung).

Fuga II: “Să nu pierdeți cumva actul acesta...” vorbește despre înșelătoria arhetipurilor cu care ne putem identifica: persona, umbra (țiganka) sau spiritul (moșneagul), reamintind că, pentru a afla adevărata identitate, “singura soluție: vei ieși tot pe ușa pe care ai intrat”, dar atenție: să nu ne lăsăm conduși, manipulați, din inconștient, de conținuturi ale acestuia [complexe materne,

paterne, ale Electrei/Oreste (sora/fratele), complexe de inferioritate (arhetipul copilului), superioritate (arhetipul eroului)].

În lucrarea *Septem Sermones ad Mortuos*, C.G. Jung descrie nondiferențierea și apoi separarea conștiinței în contrarii ce au tendința de a se atrage reciproc și uni. Separarea în contrarii a făcut posibilă apariția conștiinței care are însușirea specifică de a cunoaște. Conștientizarea tuturor conținuturilor inconștiente înseamnă reunirea contrariilor. Divinitatea originară, fără conștiința de sine, a avut nevoie să se conștientizeze mai întâi pe sine, să se cunoască. De aceea se afirmă în *Fuga II: Să nu pierdeți actul acesta...* că adevărații legitimatori nu știu cum arată actul de identitate, dar identitatea ne-o putem pierde identificându-ne cu părți componente ale întregului.

Culianu susține ideea necesității acestei separări în *Hesperus*, când descrie despicarea sufletului lui Keph de către Stăpână, iar Keph realizează ulterior că: "Fără acea operație de separare, suferită în coliba stăpânei, Keph n-ar fi fost niciodată capabil să-și continue drumul.", și în *Jocul de smarald*: "Dacă se separă forma de substanță, eliminând-o, este posibil să se impună o nouă formă, un înveliș mai frumos, mai rafinat care va alcătui **identitatea**".

În *Jocul de smarald*, Culianu ne sfătuiește să nu ne împotrivim durerilor iubirii, căci ele ne vor "dezvălui tainele cerului": "În orice chip ai suferi din iubire, să știi că suferința este semn că Zeița îți dă un răspuns, că și ea este îndrăgostită de tine. Tu suferi doar pentru că nu ai înțeles mesajul. Prin suferința din iubire vei fi unit pe vecie cu Ea și vei contempla toate Inteligențele celeste din paradisul venusian."

Separarea este, de altfel, una din etapele (transformările) dureroase la care e supusă materia în procesul operei alchimice, de obținere a pietrei filosofale: "Dacă starea de descompunere este presupusă, (...), atunci se operează o unire a contrariilor sub forma unirii masculinului cu femininul (coniugium, matrimonium, coniunctio, coitus) (...)" ne spune Jung. Rezultatul final al operei alchimice, lapis-ul, piatra filosofală, asimilată cu Christos (arhetipul totalității,

Sinele), trebuie să se nască dintr-un vas care nu numai să imite cosmosul sferic, matrix, uterus, ci și să aibă forma unui ou.

Ideea gnostică privitoare la originea și natura divină a ființei pare să fie ilustrată și în povestirea lui I.P. Culianu *Închizătoarea de sticlă*, unde demonul rebelunii l-a împins pe erou spre izbăvire tocmai prin lupta cu zidurile de sticlă, prin renunțarea la autocenzurarea impusă de zidurile ce amenințau cu suferința și rănirea rebelului; ca și Iisus, eroul principal alege și acceptă suferința pentru a se izbăvi.

Conceptul celei de a doua nașteri (în spirit), prezent în majoritatea religiilor lumii, numește calea spre mântuire ca pe o reîntoarcere la origini, după ce am trecut prin procesul de separare și reunificare, îmbogățiti cu starea de cunoaștere, cu conștientizarea. Culianu descrie fuga din povestirea *Arta fugii* astfel: "aplecându-se din ce în ce mai mult asupra lui însuși până când coatele striviră pielea tare a stomacului și poate viscerele de oasele bazinului". Constatăm că este o fugă asemănătoare cu poziția de fœtus, care duce cu gândul la un refugiu în viața intrauterină.

Noapte pare să facă referire la același refugiu: "pentru a fi (...) curat ca un prunc nenăscut, legănându-se încă în pânțele mamei, ținând cu un ochi răzător înălțimile din care porcede și cu unul înlăcrimat hăul în care va ieși: din noapte vie în noapte moartă". Eroul de aici *fuge* în căutarea unui loc care să-i aline oboseala provenită din prea mult plâns după Maya (anima personajului din povestire, dar, implicit, și a lui Culianu însuși), femeia ce urmează același tipar comportamental pe tot parcursul operei literare a lui Culianu – începând de la personificarea ei în Maya, Diana, Sânziana, până la Zeița Verde. Personajul feminin (anima) îl întregește pe bărbat și apoi îl scapă, îl părăsește pe erou ("Diana va fi a mea. Înțelegând prin asta că mă va face pe de-a-ntregul bărbat, după care va dispărea."), pentru ca, ulterior, să revină și mai atrăgătoare, cu și mai multe calități și puteri.

Individuația, procesul de stabilire a identității, este o continuă devenire, schimbare.

Observăm, de asemenea – odată cu transformarea, cu purificarea treptată a lui anima (această figură arhetipală – parte feminină – care deține rolul atât de important în întreaga personalității) –, ca efect și ca dovadă a evoluției conștiinței, și ocurența unui alt arhetip, cel al spiritului, al înțelepciunii, simbolizat, în analiza jungiană, de învățător, doctor, sfânt, Bătrânul Înțelept. Acest arhetip evoluează de la figurile din *Arta fugii* la figurile de sfinți din *Pergamentul diafan*.

Prinde-muște (echivalent cu țeșătorul de maya – plasă amăgitoare, cu păianjenul) este prima personificare a arhetipului spiritului în *Pergamentul diafan*. El, dezlegătorul de enigme, este trimis, pentru binele colectiv al oamenilor, să “fure” viziunile novicilor căutători ai adevărului, pe care să le impregneze pe pergamente diafane, pentru ca Bătrânul să construiască raiul care să protejeze ținutul, să însuflețească oamenii și să-l creeze pe Mahdi, cuceritorul lumii.

Pe Prinde-muște îl regăsim, în următoarea povestire din volum, întrupat în Sa'id Ibn Misjah, Stăpânul Sunetului, studiind sunetele și puterile lor supranaturale de îmblânzire a animalelor, de creștere a plantelor, de înviere a morților, încarnându-se în alt corp, al lui Al Mawsili, pentru a studia dimensiunile Timpului, apoi în Al-Kindi, Înțeleptul Islamului, apoi în Toz grec (Mahdi), în povestirea cu același nume, avînd înfățișarea unui Bătrân cu mers labirintic, cu aspect schimbător, când de “moșneag bărbos și maiestuos”, când de “cerșetor jegos, împutit, cu ochii înroșiți și umflați, cu o rană adâncă în frunte”, ca Buddha după eliberarea finală, “cu craniul plin de viermi”.

Varianța feminină, jungiană, a arhetipului spiritului este Marea Mamă, cu varianta ei de Mumă Htoniană. Descrierile Zeiței fac referiri la specificul vântului (duhului, spiritului): Mekor Hayyim este “adierea invizibilă care risipește ceața”, “făptura-i emanând o mireasmă unică de briză marină”, un “miros de sare de mare”; Alicia H, cea fără articulații, greutate, consistență, cea asemănătoare îngerilor, se evaporă, lăsându-i, în gură și în nări, gustul și mirosul de sare marină. La fel este și Lea din *Enigma*

discului de smarald, capabilă să stârnească în juru-i “un vânt marin”. Nu-i lipsesc atributele de inițiatoare în tainele inefabilului. Întotdeauna dispare în neant după ce a avut loc inițierea. Unirea este intermediată de Zeiță. Zeița este, în același timp, și iubita eroului principal.

Sufletul, anima inițială inconștientă, a devenit spiritul, care devine totalitate, Sinele. Realizarea Sinelui este conștiința care a asimilat tot inconștientul. Inconștientul a devenit conștiință. Realizarea Sinelui are loc prin unirea intermediată de spirit (prin intermediul maestrului, Înțeleptului sau al Marii Mame). Fosta anima, inconștientul feminin a devenit spirit, prin conștientizare, prin asimilarea de către conștiință = Ea, Duhul Sfânt, partenera eonului Iisus Christos al gnosticilor. Zeița este mediatoarea iluminării: “zorii deasupra unui lac: tu, scufundat, începeai deodată să vezi”. (Culianu).

După cum susține Culianu în *Studii românești*, “există experiențe privilegiate care pun omul în contact direct cu misterul totalității: iubirea, în calitate de căutare a acestei totalități”. Acest sentiment a evoluat în scrierile sale literare, relația dintre bărbat și femeie s-a transformat de la povestire la povestire și de la roman la roman. Relația cu femeia a evoluat de la relația cu o prostituată bătrână, cu ochi triști, inițiatoare într-un “fel de Absolut”, la relația cu Zeița, cu Sfântul Duh. Pentru că inconștientul, oglinda inversată a conștiinței autorului, simbolizat prin imaginea femeii, s-a înfrumusețat, a fost conștientizat: la început avea trăsături primitive, necizelate, iar la sfârșit, când iluminarea a fost completă, caracteristici divine. Unul dintre autoportretele autorului din volumul său de debut îl reprezintă cu cap de femeie ce poartă o foarte mică mască de chip masculin.

Primul volum a pornit adresându-se stadiului obișnuit de dezvoltare a conștiinței oricărui cititor / căutător de adevăr, familiarizându-ne cu toate treptele intermediare până la ultima în care ne transportă volumul *Pergamentul diafan*.

Alergătorul tibetan, copil abandonat și salvat de la moartea prin devorare de către

vrăjitoarele cărora “le place grăsimea sau carnea de copil fraged” – cu alte cuvinte a depășit complexul inițial de inferioritate sugerat de arhetipul copilului, nu a căzut pradă inflației aferente respectivului complex –, dovedește de-a lungul maturizării sale trăsături specifice lui Mercur din astrologie, alias Hermes, mesagerul Olimpului. Alergătorul este numit Calul Alb – calul, inorogul, care era în alchimie simbolul totalității, al lui Christos, conține în sine o “coniunctio oppositorum” (cf. Jung); inorogul putea fi îmblânzit doar de o fecioară. Așijderea, Alergătorul tibetan era calmat de întâlnirea cu Zeița Tara, cea verde ca smaraldul, trăia într-o “jubilație constantă a contopirii cu Tara”. Scriitorul, care stă și el sub semnul lui Mercur, patronul Logosului, este, ca și alergătorul tibetan, un mesager al zeilor, ce se supune unei călătorii inițiatice care prin lectura pe care o oferă îl transformă și îl inițiază pe cititor deopotrivă.

O altă succintă explicație a procesului alchimic, respectiv a procesului individuației, ne oferă I.P. Culianu în romanul *Jocul de smarald*: “El a despiciat toată natura sufletului lumii în două părți egale, pe care le-a încrucișat la centru, ca pe litera X; apoi a îndoit capetele și le-a unit, fiecare cu capătul opus, ca pe niște cercuri, așa cum fusese înainte de a-l fi divizat în două”.

Fuga X: Apoteoza omului gotic sau cele zece zile redă călătoria inițiatcă pe care o parcurge un candidat la iluminare, urmând fazele procesului alchimic de obținere a pietrei filosofale, a arhetipului totalității: “puternic și slab, (...) ca simplu paradox în care eu trăiam”, personajul trăiește pentru început “sfâșierea unor afirmații contrarii”, locuiește într-o încăpere neagră (simbolizând ignoranța), înconjurat de fluturi de noapte (simbolul sufletului) și de șerpi (ipostaze ale animei primitive/originare) și lilieci (simbol al ființei ce s-a oprit definitiv din maturizarea spirituală) care-l sperie, visând la clipa când va dobândi inițierea. Exercițiul iluminării începe: “Îl așteptam încercând să alung somnul și cele mai mici gânduri despre trupul meu, lăsându-mă absorbit de imaginile jarului” din care a

urmărit apărând o “procesiune de homunculi” – stadiile de evoluție a conștiinței – ce trăgeau după sine o femeie goală – anima, evoluând. Călătoria inițiatcă a eroului se încheie prin adorarea “punctului de întâlnire dintre Bine și Rău”, prin trăirea liberă a viziunii Rozei Sacre, prin descrierea unei experiențe extatice ca: “o zi a încrederii fără margini în tine însuși, a siguranței și a bucuriei, a contopirii cu lumea de dincolo care trăiește în tine după cum tu plutești de pe acum în lumea de dincolo; două zile de negare și rupere între natura ta limitată și divinul de neatins (...); trei zile în care descoperi că între tine și lumea zeilor există un germen comun, sinteză a limitei și infinitului; (...) patru zile (...) în care înțelegi că germenului comun i se adaugă un alt atribut în plus al zeului. Iar la împlinirea magică a decadei”, inițiatul vede “Roza mistică și lacul de dincolo de unde se trage”.

Ca și meșterul alchimist care a proiectat procesul de individuație în fenomenele de transformare chimică, fiind martorul lor, cititorul a participat la același proces simbolizat în opera literară prin toate acele imagini colective, ancestrale, moștenite de fiecare dintre noi. Reconcilierea contrariilor și transcenderea lor, întoarcerea la echilibrul original trebuie să aibă loc. Nu la haosul original care a fost necesar pentru ca aceste contrarii să fie separate în elementele complementare și polare, ci la ordinea și stăpânirea tuturor acestor conținuturi ce se anulează reciproc prin unire.

Regăsirea tuturor arhetipurilor și stadiilor individuației, a experiențelor extatice în opera lui I.P. Culianu demonstrează succesul lui de a fi mijlocit umanității trăirea mistică supremă mult visată, uniunea cu Dumnezeu. Se presupune că participarea cititorului la cunoaștere, la procesul de conștientizare, la extaz, are drept rezultat trăirea unei experiențe de natură religioasă, menită să-l transporte pe lector dincolo de condiționările sale individuale și istorice, să-l proiecteze în lumea total diferită, de o cu totul altă calitate, a raiului mult visat al strămoșilor, să-l ducă într-o realitate transcendentă, spirituală.

Viorel
BARBU

Matematica și miturile științei exacte

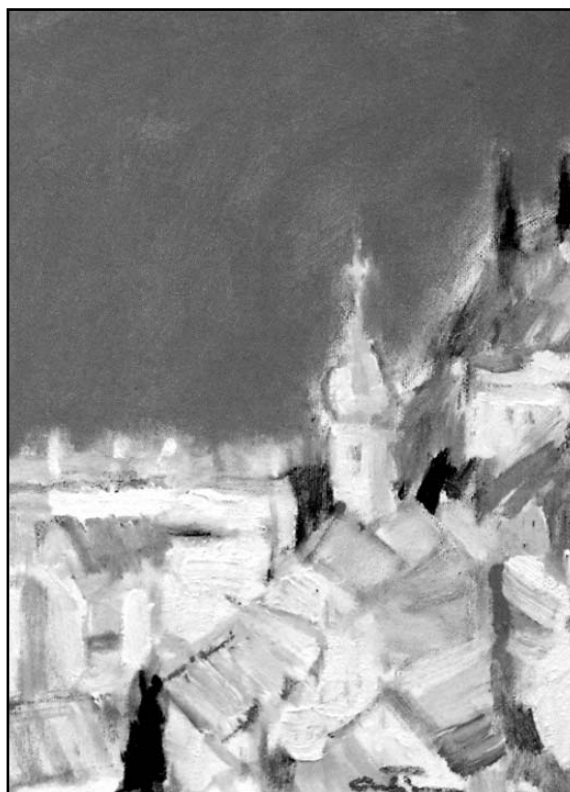


Mai mult decât oricare alt domeniu al cunoașterii, matematica a intrat în conștiința culturală cu aura de infailibilitate pe care i-o conferă aparenta rigoare și precizie a argumentelor și rezultatelor sale. Mai întotdeauna când matematica intră în discuție i se asociază atribute precum: exactă, precisă (se spune chiar că ar fi “partea exactă” a științei) și este unanim văzută ca știința logico-deductivă producătoare de adevăruri irefutabile și complete. Filosofii Greciei antice au văzut în matematică întruchiparea perfecțiunii și armoniei universale iar în timp mitul infailibilității sale s-a amplificat, alimentat fiind și de succesele metodei matematice în știința modernă.

Nu este intenția noastră aici de a știrbi miturile acestei științe care este, fără îndoială, una dintre cele mai importante creații ale geniului uman, dar am dori să nuanțăm totuși unele dintre ideile cele mai vehiculate și, din păcate, nu tocmai exacte despre matematică. Să începem cu sintagma atât de frecvent utilizată, *Matematica – știință logico-deductivă*.

Desigur cu toții știm că raționamentul matematic se bazează pe principiile și mecanismele logicii formale și este cea mai remarcabilă ilustrare a acesteia. Gândirea și exprimarea logică sunt parte a oricărui discurs articulat, dar numai în matematică acestea sunt obligații absolute. Matematica este în esență un sistem formalizat construit pe un număr restrâns (și cum vom vedea minimal) de adevăruri elementare (axiome) din care se obțin, prin principiile logicii formale, adevăruri din ce în ce mai complexe. Marele mister și miracol al matematicii este capacitatea sa de a construi din adevăruri triviale (unele simple tautologii) adevăruri

de mare profunzime. Este evident că procesul de descoperire matematică nu este pur și simplu doar o operație logică, adică o simplă înșiruire de silogisme, ci un act complex în care logica joacă doar rolul de instrument. Este ceea ce a observat cu mulți ani în urmă marele matematician francez Henri Poincaré care ironiza opinia logicienilor conform căreia matematica este reductibilă la logică. Logicismul popularizat de Bertrand Russell la începutul secolului, afirma în esență, că matematica este o manipulare formală de simboluri, iar formalismul în care a crezut până la sfârșitul vieții marele matematician german David Hilbert își propunea fundamentarea logică a matematicii





pe baza unui sistem axiomatic complet și necontradictoriu. A fost, desigur, o tentativă utopică în care matematicienii de bun simț nu au crezut chiar de la bun început și care va fi infirmată în urma demonstrării de către K. Gödel a principiului incompletitudinii, ce avea să fundamenteze riguros această idee – matematica nu este complet formalizabilă. Acest rezultat aparent surprinzător avea, desigur, să deziluzioneze pe cei care au gândit matematica ca pe un edificiu perfect susținut prin soliditatea și infailibilitatea logicii, dar de fapt adevărata forță și eficacitatea matematicii provin tocmai din aceea că raționamentul matematic este neformalizabil și impredictibil. Este și ceea ce conduce printr-o sintagmă celebră la “irezonabila eficiență a matematicii”.

În felul acesta se năruie și mitul exprimat de sintagma: *Matematică – știință exactă*. Cele mai multe dintre adevărurile matematice sunt desigur exacte și neechivoce pentru standardele științei și tehnologiei actuale, dar gradul lor de precizie este totuși relativ.

Nefuncționând ca sistem complet formalizat, matematica nu poate da un răspuns (de tip da sau nu) pentru orice propoziție, fără riscul de a produce contradicții logice. În fine, teoriile matematice dau soluții exacte în cadrul unor anumite criterii de exigență și rigoare. De exemplu, mișcarea browniană se poate descrie matematic doar în termeni probabilistici și este de nedefinit în cadrul matematicii clasice. În aceeași categorie intră procesele dinamice care manifestă haos și care nu admit nici în prezent o descriere matematică exactă. Desigur, în timp matematica poate dezvolta teorii care să înglobeze aceste manifestări rebele prezente în sistemul naturii sau în propriul său corp, dar existența lor ilustrează tocmai faptul subliniat anterior: ca știință, matematica nu este nici exactă și nici fără reproș ca producătoare de adevăruri infailibile. Este însă un instrument viu de cunoaștere care datorează mult practicii altor științe și deschis altor tipuri de raționament și de practici științifice.

Oglinzile textuale și dimensiunea fractală

Abstract

The reading theories have imposed different interpreting patterns on the literary text by which the act of reading is directed towards getting the ultimate signification; but, the literary text can be regarded upon as an open dynamic space which gets in touch with the interdisciplinary fields of enhancing sense by means of the newly-occured fractality. Thus, the text offers new values which can be analysed as fractalic connotations within the literary creative perspective. At the same time, the auto-reflexive text implies fractalic strategies in constructing its universe. The mirroring effect makes up a textual space that is repetitively fragmented and fractured into a homotetic textuality that covertly undergoes a fractal matrix. Thus, the literary text reveals itself as a continuum, which renders the multiplication of the same root-theme, also structured by means of a collage of mises en abyme that can make up a covert subtext developing the main textual idea in infinite variations and inversions. The notion of fractal organization that lies in the interstices of literary self-reflexive categories - is made to order. Thus, the basic pattern is the metaphor of the fractal, precisely because it brings the idea of the mirror into play by inviting readers to look for recursive symmetry, at the same time it suggests a comparison with the mosaic, whose fractured pieces readers must reorder one by one if they hope to discover a recognizable form hidden within fragments.

Spre o nouă paradigmă a fractalității

Teoria fractalilor aduce o viziune diferită asupra modelării formelor Naturii și pleacă de la constatarea că acestea nu pot fi reprezentate adecvat doar cu ajutorul geometriei euclidiene liniare. B. Mandelbrot opina chiar că numeroase forme din natură sunt atât de neregulate și de fragmentate încât, în comparație cu geometria lui Euclid, natura are un nivel mai înalt, dar și calitativ diferit, de complexitate. Termenul de *fractal* a fost propus în 1975 de către matematicianul B. Mandelbrot; etimologic, fractalul provine din latinescul *fractus* derivat din verbul *frangere* (a sparge, a rupe în bucăți, a

zdrobi). „Fractal înseamnă fragmentat, fracționat, neregulat, întrerupt. În general, teoria fractalilor este o teorie a fracturaturii, a zdrobitului, a granularității și diseminării, a porozității.”¹

Deși inițial teoria a fost aplicată științelor exacte, Kenneth Falconer va pleda pentru o apropiere inherentă a matematicii fractalilor de domeniul real al vieții: „Va trebui considerată definiția unui fractal în aceeași manieră în care acceptăm definirea vieții. Este imposibilă definirea precisă a unei ființe vii: poate fi alcătuită, totuși, o listă cu proprietățile caracteristice, cum ar fi capacitatea de reproducere, de mișcare, de supraviețuire în anumite limite ale condițiilor mediului.”² Acestea ar reprezenta ipostazele

1 Alain Boutot, *Inventarea formelor. Revoluția morfologică. Spre un neo-aristotelism matematic*, traducere de Florin Munteanu și Emil Bazac, Ed.Nemira, București, 1997, p. 26.

2 Kenneth Falconer, *Fractal Geometry*, Wiley, New York, 1990, p. XX.

fractale ale oricărei ființe vii, I.P. Culianu particularizându-le la propria personalitate: *imago personae* de tip Culianu ar fi structurată pe următoarele interfețe fractalice: profesor, coleg, vecin, dragoste, lectură, muzică, bucătărie – „Viața mea este un sistem foarte complex de fractali, un sistem care se mișcă în același timp în mai multe dimensiuni [...]. În fiecare clipă a vieții mele sunt alcătuit din toate aceste dimensiuni și din nenumărate altele care nici nu sunt definite (încă) de *Grand Robert* și ale căror combinații sunt practic infinite ca număr.”³ Cât despre filiațiile ideatice care anticipează parțial modelul fractalic, acestea pot fi identificate în nuce în monadologia leibniziană și în tiparul goethean al „plantei arhetipale” din *Morfologia plantelor* (1790). Reprezentarea monadică presupune unități metafizice aflate într-un raport de non-comunicare reciprocă; în această reprezentare, fiecare stare a fiecărei entități monadice, fiind în același timp și perfect autodeterminată, reflectă în fiecare moment starea întregului sistem în cele mai mici detalii. Vorbim aici despre o anticipare a omotetiei fractalice de mai târziu. La Goethe, teza fundamentală a lucrării citate este că *toate părțile plantei sunt metamorfoze ale frunzelor ei*. În termeni fractalici, am putea spune că, pentru Goethe, frunzele sunt acel set de reguli care declanșează mecanismul de generare și transformare; ulterior, va discuta despre „planta arhetipală” ca principalul generator al tuturor tipurilor de plante. Dar, limitându-se în a identifica numai izomorfismele între plante și nu procesul lor de generare intrinsecă, Goethe nu știa, așa cum afirmă Culianu, „că ceea ce caută nu este un obiect natural, ci programul ideal al acestuia.”⁴

B. Mandelbrot și-a dezvoltat teoria în anii '60, iar prima prezentare sintetică a acesteia apare într-un eseu intitulat *Les Objets fractals* și publicat în 1975, dezvoltat

în 1982 prin *The Fractal Geometry of Nature*. Premisa de la care pornește Mandelbrot este că limbajul Naturii nu este cel al geometriei euclidiene liniare, căci „norii nu sunt sfere, munții nu sunt conuri, țărmurile nu sunt cercuri, scoarța nu este netedă, iar fulgerul nu se propagă în linie dreaptă.”⁵ Pământul, Luna, Cerul, Atmosfera și Oceanul, obiecte familiare de altfel, sunt prea neregulate pentru a cădea invariabil sub incidența geometriei clasice, ele fiind considerate sisteme, „în sensul că sunt formate din multe părți distincte, articulate între ele, iar dimensiunea fractală descrie un aspect al acestei reguli de articulare.”⁶ Respingând categoriile euclidiene de linie, suprafață, volum, teoria fractalilor ilustrează două etape de analiză complementare: definirea matematică a unei mulțimi fractale și explorarea sistematică a acestor mulțimi geometrice care vor constitui structurile invariante ale modelelor fractale.

Deosebit de interesante sunt efectele pe care teoria fractalilor le are asupra comprehensiunii existenței, postulând discontinuitatea ca sursă a unor comportamente infinit diverse. În această perspectivă a *schimbării de paradigmă*, instrumentul științific contemporan este capabil să surprindă doar aparența liniară a lumii formelor, înregistrând exclusiv materialul, cantitativul, exterioritatea și calculabilul. Perspectiva fractală favorizează în schimb *primatul contemplării spirituale* deoarece forma unui lucru este o realitate perceptibilă calitativ, aflată într-o permanentă dinamică. „Forma este însăși libera diversitate” afirma Bachelard, amintindu-l pe Mandelbrot pentru care formele Naturii sunt complexe, infinit neregulate și fragmentate, scăpând oricărui reduționism atomar. Astfel, privirea fractală care merge regresiv din detaliu în detaliu, la o scară din ce în ce mai mare, nu conduce la o creștere a simplității până la identificarea semnifican-

3 Mircea Eliade, Ioan Petru Culianu, *Dicționar al religiilor*, traducere de Cezar Baltag, Ed. Humanitas, București, 1993, p. 15.

4 I.P. Culianu, *Arborele gnozei. Mitologia gnostică de la creștinismul timpuriu la nihilismul modern*, traducere de Corina Popescu, Ed. Nemira, București, 1998, p. 23.

5 Apud Alain Boutot, *op.cit.*, p. 29.

6 B. Mandelbrot, *Obiectele fractale. Formă, hazard și dimensiune*, traducere de Florin Munteanu, Ed. Nemira, București, 1998, p.24.



tului ultim invariabil, ci provoacă o implicită creștere a complexității. Vorbim aici de *iluzia veridică* fractalică ce „ne invită parcă să credem că fiecare colțișor din univers, oricât de mic ar fi el, închide în sine un nou univers, cel puțin la fel de complex ca și precedentul.”⁷ Odată cu descoperirea dimensiunii fractale a „geometriei naturii”, epistema contemporană a cunoscut o transformare radicală prin redefinirea rolului și a metodelor implicate de cunoașterea umană. Pentru prima dată în istoria umanității, evoluția continuă a societății are drept fundament o solidă bază matematică și științifică care pune în prim-plan potențialitățile individului. Subiectul uman și acțiunile sale, oricât de mici și condiționate local ar fi ele, pot influența modelele gnoseologice ancestrale, mai ales prin reconsiderarea rolului interacțiunii subiective. Dacă Luminismul, prin metode experimentale, încerca să raționalizeze sistemele ierarhice ale puterii (dominanța *majorului* asupra *minorului*), astăzi

suntem martorii inversiunii relațiilor de forță: se vorbește tot mai mult despre „decentralizare”, „reconstrucția sinelui”, „gândire globală și acțiune locală”.

Pornind de la această inversare a raportului tradițional major-minor se naște și o ontologie fractală specifică care incumbă statusul omului și raporturile sale cu lumea. Subiectul uman nu se mai află sub stricta subordonare a Centrului opresiv; *Fracmanul* (Dick Oliver) nu își mai caută identitatea prin relaționare cu exteriorul, ci se găsește pe sine în Sine printr-o perpetuă implozie. Abolirea noțiunii de centru provoacă instaurarea unei structuri fractale aparent scăpate de sub control, ce eliberează jocul infinit al semnificațiilor. Derrida pare a prefigura acest primat fractal al combinatoricii ludice atunci când afirma: „Am putea numi joc absența oricărui semnificat transcendent, considerată și ca limitare a jocului [...]; acest joc, conceput ca o absență a unui semnificat transcendent, nu este un joc în

⁷ Alain Boutot, *op.cit.*, p. 232.

lume, ci un joc liber al lumii.” Ruptura de centru presupune și recuperarea acută a fragmentului, a detaliului ce devin puncte nodale ale plonjării într-un alt joc asemănător, dar situat la un nivel secund de ființare. Astfel universul, fie real sau ficțional, pare a fi autosimilar, ceea ce îi amintește lui P. Bearse de afirmația lui Pascal: „Natura se imită pe sine. O sămânță aruncată în pământul roditor dă naștere fructului; un principiu sădit într-o minte luminată creează ideea. Totul este generat și dirijat de către același Stăpân – rădăcina, ramura, fructul, principiul, consecința.”

Datorită omotetiei interne, mulțimile fractalice potențază caracterul stratificat al lumii concrete, observarea detaliilor dezvăluind permanent noi detalii. Alain Boutot amintește aici de ipostaza drumețului care se apropie de peretele unei stânci: „Relieful oferă treptat noi și noi amănunte, relativ regulate ca structură (este vorba de pietre, ale căror forme, unghiuri și culori respectă oarecum un principiu de constanță), dar cu detalii proprii absolut imprevizibile (deoarece sunt produse de o succesiune de evenimente aleatoare: agenți de eroziune, accidente geologice, vegetație etc.).”⁸

Complexitatea universului fractalic nu privește doar fenomenologia spațiului, ci și pe cea a timpului. Ostilă oricărei forme deterministe, viziunea fractalică anulează cronologia temporală succesorială: ea nu reduce temporalitatea unui sistem la desfășurarea latențelor implicate în starea sa inițială, ci concepe evoluția ca pe o succesiune de stări eterogene calitativ diferite între ele, subordonate generic unui *timp intim*⁹, *relațional*; acesta nu mai determină eterna repetare a unor lucruri identice, ci devine purtător de diferențe. Astfel, starea unui sistem fractalic la un moment oarecare nu este conținută (nici măcar implicit) în starea sa anterioară: diferența între cele două constă într-un salt calitativ generat în primul rând de recurența regulilor structurante aplicate altui nivel de ființare a sis-

temului. Vorbim, așadar de spațializarea timpului, de cronos-ul devenit proprietate obiectivă a topos-ului, de timpul relațional care corespunde schimbărilor în structura internă a sistemului fractalic.

Natura însăși pare a-și recâștiga autonomia fundamentală prin anularea condiționării tradiționale dintre obiectul cunoscut și subiectul cunoscător. Prigogine afirma în acest sens că teoriile morfologice (în special teoria fractalilor, adăugăm noi) vorbesc despre lume „fără a trece prin tribunalul kantian, fără a pune în centru [...] subiectul uman definit prin categoriile sale individuale, fără a-și supune afirmațiile criteriilor pe care le poate gândi, în mod legitim, un anume subiect.”¹⁰ Antropocentrismul și subiectivismul, ca modele de focalizare a cunoașterii, își pierd consistența ideatică, devenind nefuncționale: ființa umană se regăsește integrată ireversibil în Natură, nemaifiind nici autoritate supremă, nici finalitate a acesteia. Pentru Prigogine, omul și, în general, toate ființele vii nu sunt decât niște insule de stabilitate relativă localizate într-un univers imprevizibil, complex, mai mult sau mai puțin haotic. Structurile interne ale acestei noi lumi sunt formele, „calități” individualizate, care nu constituie fenomene secundare ocurente la suprafața lucrurilor, ci se integrează esenței ființei. Dacă ne referim doar la formele naturale, acestea sunt marcate de un triplu caracter – semnificație, individualitate, consistență – care face posibilă apartenența lor la structuri matematice ideale, respectiv la formele fractale văzute ca factor de identitate, realitate, esență și stabilitate. Universul, astfel regândit, nu mai ființează în virtutea unui sistem de legi rigide, imuabile, ci devine un ansamblu de forme calitative în permanență metamorfoză.

Astfel, teoria fractalilor pare a fi de două ori inovatoare: în primul rând, prin obiectul de studiu – lumea formelor, și apoi prin metoda asumată – structurală, calitativă și ne-reducționistă care impune o nouă filo-

⁸ *Ibidem*, p. 236.

⁹ Vezi cap. *Timpul intern*, în: Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *Noua alianță. Metamorfoza științei*, Ed. Politică, București, 1984, pp. 354-362.

¹⁰ *Ibidem*, p. 387.

sofie a existenței. Investigând noua zonă de ordine plasată în spațiul intermediar dintre domeniul haosului necontrolabil și ordinea excesivă a universului euclidian, perspectiva fractală generează acea „ascultare poetică a naturii” despre care vorbește Prigogine: „Fie că este vorba de muzică, de pictură, de literatură sau de folclor, niciun model nu-și mai poate revendica legitimitatea, niciunul nu mai este exclusiv. Pretutindeni vedem o cunoaștere multiplă, mai mult sau mai puțin hazardată, efemeră sau reușită [...]. Va trebui să învățăm să nu mai judecăm multitudinea de cunoștințe, practici sau culturi produse de societate, ci să stabilim relații inedite între ele, care să ne permită să facem față exigențelor fără precedent ale epocii noastre.”¹¹

Fractalitatea literarului. Oglinzile textuale și dimensiunea fractală

Deosebit de interesantă este analiza procedeului „punerii în abis” ca mecanism fractal al autosimilarității textuale, realizată de Elisabeth Sánchez¹², care, pornind de la interpretarea dată de către Stephanie Sieburth romanului lui Clarín, *La Regenta*, constată că orice formă de autospectralitate textuală poate fi un indiciu al unui mecanism fractal de generare a textului literar, bazat pe primatul autosimilarității reflexive. Având ca punct de plecare situația particulară a romanului scriitorului spaniol de secol XIX, criticul își organizează demersul într-o pledoarie teoretică asupra conceptului de „text literar fractal”, construit ca spațiu multispectral al combinatoricii autor-reflexive. Eșafodajul interpretativ este inițiat

at de la definiția pe care Stephanie Sieburth, pe linia lui Lucien Dällenbach, o atribuie procedeului „mise en abîme”: „Un fragment textual care formează un microcosm, o versiune schematică și condensată a întregului text ca macrocosm.”¹³ Autoarea studiului observă că această accepție a „punerii în abis” este perfect compatibilă cu noțiunea de fractal, în virtutea izomorfismului de sens care le pune în relație ca „obiecte” a căror „complexitate este cel mai bine analizată (deși niciodată înțeleasă în totalitate) prin descoperirea autosimilarității (nu a autoidentității) de-a lungul nivelelor.”¹⁴ Ambele concepte presupun „un dialog non-controlabil al reflectării segmentelor”, convertit în textul literar într-o „continuă dialectică a diversității și similarității și într-o libertate a juxtapunerilor, declanșată de ruperea liniarității textuale”; ceea ce face ca romanul *La Regenta* și, prin extensie, orice text literar construit fractal, să devină „un corp în continuă schimbare, al cărui înțeles nu este niciodată static sau determinabil, ci întotdeauna supus creării și dizolvării pe măsură ce diferite segmente sunt juxtapuse” (Stephanie Sieburth).¹⁵ Subordonând fractalitatea unui posibil poststructuralist model al indeterminării textuale, dar cu originea în viziunea structuralistă a lui Dällenbach, care analiza metaforele spectrale ca segmente interioare care reiterează trăsăturile textului global, Elisabeth Sánchez asociază fractalul cu cel de-al doilea tip de „mise en abîme” propus de Dällenbach, cel al „reflecției repetate”. Acesta denotă un mecanism intern al textului, prin care fragmentul nu numai că reflectă totalitatea, dar, la rândul său, include fragmente secundare care oglindesc fragmentul primar la diferite

11 *Ibidem*, p. 391.

12 Elisabeth Sánchez, *La Regenta as Fractal*, în „Revista de Estudios Hispánicos”, 26/1992, pp. 251-276. Menționăm că toate traducerile fragmentelor citate ne aparțin.

13 A „textual segment which constitutes a microcosm, a schematic, condensed version, of the entire text as macrocosm” – *ibidem*, p. 259.

14 „[...] whose complexity is best approached (though never fully comprehended) by viewing it as self-similar (not self-same) across levels” – *ibidem*.

15 „uncontrollable dialogue of reflecting segments”, „continual dialectic of diversity and similarity, and the freedom of juxtaposition resulting from the breakdown of the text’s linearity”, „a constantly changing body, whose meaning is never static and determinable, but always being created and dissolving as different segments are juxtaposed. - *ibidem*.

nivele, într-o dinamică infinită: „În definiția lui Dällenbach, procedeul *mise en abîme*, întărit de metafora speculară, pare a sugera o infinită reîntoarcere a formelor identice; în regularitatea sa formală, acesta este comparabil cu bizarele invenții umane de tipul curbei Koch sau buretelui Menger (ambii predecesori fractali).”¹⁶ Dar diferența de specific pe care o aduce fractalitatea ca metaforă spectrală a textului constă în „sugestia identității”, căci, într-un act de lectură, căutarea structurilor cvasisimilare atrage după sine și o inerentă descoperire a diferențelor de actualizare. În cazul particular al romanului *La Regenta*, criticul identifică, drept imagine grafică subtextuală a reiterărilor omotetice, o spirală narativă ale cărei elemente entropice (momentele iraționale ale personajului Ana, ipostaza personajelor care eludează controlul naratorial sau chiar anumite trăsături ale psihicului auctorial și lectorial) se convertesc în topoi creativi textuali care generează structuri narrative organizate. Este o figură a ordonării/diseminării narrative prin care se oglindesc segmentele inter-spectrale ale narațiunii, adică versiunile narrative ale poveștii, care, la rândul lor, se repetă cu variații până la a scăpa de sub autoritatea istoriei primare, eludând controlul naratorului și generând asociații imprevizibile într-o permanentă generare de sens. Într-un articol ulterior¹⁷ despre metafora spiralei în romanul amintit, Elisabeth Sánchez consideră că structura reflexivă a textului poate fi văzută ca rețea care pune în legătură unități „discrete, diferențiate, ordonate ierarhic”, plasate la nivele textuale

autosimilare. Toate elementele romanului „fac parte dintr-o rețea de relații și nu sunt entități autosuficiente. Personajele sunt văzute ca instanțe particulare ale unor scheme recurente, în timp ce textul se fragmentează în segmente reciproc-reflexive, care, asemenea personajelor, participă la un întreg interrelaționat. Cred, de asemenea, că toate textele literare sunt niște rețele de relații, dar [...] romanul *La Regenta* ne invită să devenim conștienți de structura sa reflexivă, ca și de natura relaționară a personajelor sale.”¹⁸

Un alt roman, *Pedro Páramo* al lui Juan Rulfo, îi prilejuiește criticului o aprofundare conceptuală a „punerii în abis” ca metaforă fractală¹⁹, deoarece discursul narativ se amplifică prin oglindirea ambiguă a celor două versiuni ale morții protagonistului, Juan Preciado, fragmentând romanul în părți simetrice. „Labirintul vocilor” îi permite autoarei identificarea unui model fractal: „Într-un roman precum *Pedro Páramo*, în care granițele se dizolvă și totalitățile imaginate se rup în fragmente care rezonază între ele, fără a fi conectate liniar (poate doar în mintea lectorului), ceea ce oferă un sens al ordinii este noțiunea de spații fractale – spații plasate în interstițiile categoriilor mentale. Putem afirma că Rulfo construiește un obiect artistic care seamănă foarte mult cu un fractal datorită structurii cu suprafață nelimitată și că, în mod intenționat, crește complexitatea operei sale, prima dată prin spargerea poveștii în fragmente care, la rândul lor, pot conține fragmente autosimilare și mai mici, și apoi prin

16 „The *mise en abyme*, as defined by Dällenbach and reinforced by the specular metaphor, appears to denote the infinit return of identical forms; in this formal regularity it seems to be more comparable to such bizarre human inventions as the Koch curve or the Menger sponge (both fractal ancestors).” – *ibidem*.

17 *Order / Disorder and Complexity in La Regenta: A Case for Spiraling Outward and Upward*, în „South Central Review. The Journal of the South Central Modern Language Association”, vol.13, nr. 4, winter 1996, pp. 5-17. Traducerea fragmentelor citate din acest articol ne aparține.

18 „All elements in the novel are part of a network of relations and not entities complete in themselves. Characters are shown to be merely particular instances of recurring patterns, while the text can be seen to break up into mutually reflecting segments which, like the characters, participate in an interrelated whole. I realize, of course, that all literary texts are networks of relations, but [...] *La Regenta* invites us to become aware of its reflexive structure as well as of the relational nature of its characters.” – *ibidem*, p. 6.

19 *The Fractal Structure of Pedro Páramo: Comala, When Will you Rest?*, în „Hispania” 86.2, May 2003, pp.231-236. Traducerea fragmentelor citate din acest articol ne aparține.

ordonarea acestor segmente în așa fel încât acestea revelă mult mai multe sensuri ale istoriei decât ar face-o organizarea narativă secvențială tradițională. Deși romanul este interpretabil ca mozaic sau prin imaginea oglinzii sparte, prefer metafora fractalului, deoarece aduce în discuție ideea oglinzii care invită lectorii să caute simetria recursivă, și, în același timp, sugerează o comparație cu un mozaic ale cărui părți fracturate trebuie rearanjate, una câte una, de către lectori pentru a descoperi forma recognoscibilă, ascunsă în interiorul acestor fragmente.²⁰ Fenomenul reiterării labirintice a vocilor (Pedro, primul fiu al acestuia, Juan, Dolores, vocea auctorială, Rentería, Fulgor Sedano, sora lui Donis, Susana San Juan), a motivelor, imaginilor, structurilor și experiențelor convertește romanul într-un obiect fractal autosimilar, organizat pe „oglinzi” binare de tipul paradis / infern, Pedro / Juan, trecut / prezent, viață / moarte. Cele două versiuni contradictorii ale morții lui Juan devin proiecții spectrale reciproce care se complică fragmentar cu fiecare versiune narativă a vocilor, acestea conținând simbolice imagini ale sufletelor și trupurilor în agonie, de fapt „puneri în abis” ale unui nucleu primar, expresie a morții, disoluției, căderii, fragmentării, ocurent atât la nivel tematic, cât și la cel al organizării diegetice.

Este o schimbare de perspectivă critică, considerată, de altfel, de către Elisabeth Sánchez, drept un nou mod de a surprinde gradul de complexitate textuală, care trece dincolo de nivelul de suprafață al textului pentru a urmări extensiile spectrale între nivele. În viziunea criticului, orice text literar care posedă o structură reflexivă complexă poate fi perceput ca formă fractală. Chiar și un roman al „fluxului de conștiință” precum *Doña Inés*, scris în 1925 de către Azorín, aduce argumente în favoarea unui „mise en abîme” ca expresie a fractalității, mai ales prin mediarea structurilor narative auto-recursive²¹. Construit pe tehnica „dedublării interioare”, care exprimă „o cosmoviziune personală”, dar și „un plan intențional de construcție romanescă”²², romanul analizat dezvoltă o viziune specifică a timpului, cu o structură pregnant fractală. Punctul de inițiere al „creșterii” narative este temporalitatea asumată ca „germene al latențelor de nuanță” care cuprinde „sensul întregului.”²³ După Peat și Briggs, rezultatul dezvoltării „germenului” este „un obiect autosimilar”, a cărui „totalitate este inculcată în autosimilaritatea operei finale, în care fiecare parte este în relație, este generată și reflectă fiecare altă parte.”²⁴ Pentru autoarea studiului, este un caz elocvent de funcționare a fractalității spectrale de tip „mise en abîme”, încât tex-

20 „In such a novel as *Pedro Páramo*, where boundaries dissolve and imagined wholes break up into fragments that echo each other and one another without ever quite connecting (except, perhaps, in the mind of the reader), the notion of fractal spaces – spaces that lie in the interstices of our thought categories – is made to order. We might say that Rulfo has produced an artistic object that looks very much like a fractal in its unwieldy surface structure, and that he has intentionally increased the complexity of his work by first breaking the story into bits and pieces, which in turn may contain smaller, self-similar bits and pieces, and then ordering the segments in such a manner that they reveal much more about his story, and in fewer words, than a traditional sequential ordering would. Whereas it is possible to view the novel as a mosaic to be pieced together, or as a broken mirror, I prefer the metaphor of the fractal, precisely because it brings the idea of the mirror into play by inviting readers to look for recursive symmetry, at the same time that it suggests a comparison with the mosaic, whose fractured pieces readers must reorder one by one if they hope to discover a recognizable form hidden within fragments.” – *ibidem*, p. 232.

21 *Spatial Forms and Fractals: A Reconsideration of Azorín's Doña Inés*, în „Journal of Interdisciplinary Literary Studies: Innovative Approaches to Hispanic Literature”, vol. 5.2 / 1993, pp. 197-220. Traducerea fragmentelor citate din acest articol ne aparține.

22 „una cosmovisión personalísima”, „un deliberado plan de construcción novelística”: sintagmele îi aparțin lui Thomas Meehan, citat de Elisabeth Sánchez – *ibidem*, p. 200.

23 În expresia lui Livingstone, citat în articol, „nuance laden germ containing a sense of the whole” – *ibidem*.

24 „The <result of unfolding> the germ is a <self-similar object>, whose <wholeness is embodied in the self-similarity of the finished work, where each part is coupled to, was generated from, and is a reflection of each other part.>” – *apud ibidem*.

tul narativ trăiește prin propriile omotetii interne, relevante atât la nivel temporal, spațial, cât și la cel al personajelor.²⁵ Pornind de la diferitele secvențe fragmentare ale „dedublării spațio-temporale”²⁶, care par a se reitiera în mod infinit, ca într-un nesfârșit joc de oglinzi, criticul vede în imaginea geometrică a *spiralei* o modalitate figurală de a descrie mecanismul fractal al reiterărilor reflexive. Schema construcției spiralate se asociază structurii romanești de tip „cutie chinezească” din dedublările spațiale: „Spirale în spirale pentru a reprezenta repetiția temporală! Apoi, în figura noastră temporală, există nivele și «profundități» care corespund adâncimii poveștii – în – poveste.”²⁷ Acționează aici ceea ce autoarea definește drept „recircularizare diferențiată” care comportă, în procesul lecturii textului fractal, două coordonate esențiale: „Ori de câte ori vrem să reprezentăm mișcarea noastră diacronică de-a lungul textului sau perspectiva sincronică asupra părților sale, trebuie să imaginăm sau să descriem *forme în spațiu*, și, așa cum am văzut, forma care surprinde cel mai bine dedublarea temporală (spirală) este mult mai complicată decât ar părea la o primă vedere. Este mult mai complicată deoarece suntem conștienți că ne putem focaliza pe diferite aspecte sau nivele ale textului, descriindu-le comportamentul în

timp. În momentul în care identificăm corespondențele de manifestare dintre părți și nivele (repetițiile cu variații), ne întoarcem către o lectură sincronică. În felul acesta, ne asemănăm cu niște geometricieni ai fractalilor care, în mod asemănător, își îndreaptă atenția spre a surprinde fenomenele care au loc între nivele.”²⁸

Pentru autoarea studiului, dincolo de fractalitatea textului literar generat prin mecanismele spectrale ale reiterării, există și o dimensiune fractală a procesului de lectură în sine. Opera literară, ca „obiect mental” care „ia formă pe măsură ce o citim” își actualizează structura internă doar dacă „construim niște hărți ale mișcării noastre temporale prin text, pe măsură ce urmărim acțiunea romanească, de exemplu, sau identificăm schemele imaginarului sau temele recurente; sau putem descrie un model al relațiilor dintre părți, precum și pe cel al legăturilor dintre secvențe și întreg. Există mai multe moduri prin care un text literar poate fi reprezentat ca o formă mișcându-se prin spațiu sau ca o formă pe care criticul o îngheață temporar pentru a-i examina relațiile ocurente între părțile sale. Oricum, nu trebuie să uităm că diagramele noastre nu vor fi decât aproximări ale unui proces de lectură infinit complex, o reconstrucție a lumii prin interpretarea semnelor verbale,

25 Autoarea ilustrează funcția omotetic-spectrală la nivelul personajelor care sunt puse în relație prin intermediul principiului „eurilor binare”: unchiul Pablo (stilul contemplativ de existență) / mătușa Pompilia (viața socială activă), Don Juan (primul iubit al lui Inés, un om de acțiune) / Diego (al doilea iubit, poetul), Inés (femeia matură a orașului) / Plácida (tânără rivală din provincie), Episcopul (imaginea Bisericii) / Primarul (imaginea Statului) și exemplele pot continua – *ibidem*, nota 6, p. 216.

26 Pentru Elisabeth Sánchez, secvențele temporale sunt centrate pe relatări ficționale fragmentare ale unui aceluiasi nucleu tematic, „povestea iubirii neîmplinite”, care se actualizează în diferite forme spațial-narative: povestea de dragoste dintre Inés și Don Juan, povestea de iubire dintre Inés și tânărul poet Diego (plasată în centrul romanului), istoria tragică narată de unchiul Pablo în cartea sa, *Doña Beatriz: Historia de amor* (o clasică „punere în abis” care comentează reflexiv aspectele narațiunii principale: istoria, situația narativă și codul), aluzia unei posibile poveste de dragoste din Argentina, dintre un tânăr (un alter-ego al lui Diego) și o femeie matură.

27 “Spirals within spirals to represent repetition in time! There are, then, scale levels and <depth> in our temporal figure that correspond to the depth of the story-within-the story.” – *ibidem*, p. 203.

28 “Whether we are attempting to represent our diachronic movement through the text or our synchronic overview of its parts, we always must do so by imagining or drawing *forms in space*, and, as we have seen, the form that best captures the temporal doubling (the spiral) is much more complex than it first seemed. It is more complex because we have become aware that it is possible to focus on different aspects or levels of the text and to chart their behavior over time. When we recognize the correspondences in behavior between the parts and levels (the repetitions with variations), we return to a synchronic reading. In this we are very much like the fractal geometricians who likewise have shifted their attention to consider what is going on between scale levels.” – *ibidem*.



dar și o permanentă restructurare a lumii respective pe măsură ce evoluează procesul lecturii.”²⁹ În acest context, fractalul pare a descrie figura mentală ocurentă în timpul procesului de lectură a unui text literar, recuperându-i acestuia atât mecanismul structurării interne, dar și pe cel al organizării semnificațiilor.

În aceeași ordine de idei, mecanismul fractal al „punerii în oglindă” ca nucleu generator al constructului literar autoreflexiv este asumat și de discursul poetic. În acest sens, fractalitatea, ca dimensiune inerentă a scriiturii, devine și o trăsătură implicită a liricului, odată cu introducerea noțiunii de *vers fractal*, în 1986, prin eseul lui Alice Fulton, *Of Formal, Free, and Fractal Verse: Singing the Body Eclectic*, republicat în volu-

mul din 1999, *Feeling as a Foreign Language: The Good Strangeness of Poetry*.³⁰ Un nou eseu cuprins în volumul menționat, *Fractal Amplifications: Writing in Three Dimensions*³¹, discută relațiile dintre teoria fractală a complexității și discursul poetic, legitimând *versul fractal* ca unitate minimală a *câmpului poetic*, organizat tridimensional.

Pornind de la descrierea mandelbrotiană a iregularului și a autosimetriilor de structură, autoarea intenționează să explice o *poetică fractală* orientată asupra unui *al treilea spațiu*, cel al „interstițiilor nonbinare” (“the nonbinary *inbetween*”), ca nucleu combinatoric al texturii poetice. Având un prim punct argumentativ în poezia postmodernistă, Alice Fulton lărgeste sfera funcțională a metodei fractale, discutând fractalitatea ca

29 „We can draw maps of our temporal movement through the text, following the plot of a novel, for example, or tracing patterns of imagery or recurring themes; or we can draw a model of relationships among parts or between parts and the whole. There are many ways that a literary text can be represented as a form moving through space, or as a form that the critic has frozen momentarily in order to examine the relationships between its parts. We should not forget, however, that our diagrams will be mere approximations of the infinitely rich and complex process of reading – of constructing a world through our interpretation of verbal signs and continually restructuring that world as our reading progresses.” – *ibidem*, pp.198-199

30 Graywolf Press, aprilie 1999

31 *Ibidem*, pp.61-84

specific al oricărui text poetic. În acest context de idei, particularități textuale precum rupturile, fragmentarea și lipsa continuității pot fi privite drept funcții formale ale discursului liric, generând un metabolism fractal al poemului. Eșafodajul critic pornește de la premisa că dinamica fractală pune în relație omotetiile și diferențele ocurente în fenomenologia poetică, nefiind un demers progresiv, ci unul diferențiator, care există prin însuși “pelerinajul formelor” poetice, ceea ce le conferă statut de potențialitate. Astfel, structura unui poem fractal este determinată de impulsuri autogeneratoare și nu de aderența la o schemă tradițională, ceea ce produce potențial un model coerent, în care se împletesc polifonic vocile lirice.

În opinia autoarei, deși asemănătoare unui forme organiciste de organizare poetică ce aderă la reproducerea structurilor naturale, perspectiva fractală descoperă în discurs un construct, un artificiu al vocii infinit multiplicat. În timp ce viziunea organicistă pune în evidență totalitatea și continuitatea, poetica fractală privește ruptura, disjunția și omotetia drept componente inerente ale imaginarului, devenit acum mult mai turbulent în dinamica sa interioară. *Câmpul poetic*, asemenea unui pictural, simulează iluzia profunzimii spațiale prin modelarea reiterantă a universurilor imaginare. Emergența autosimilă a formelor poetice, dar total diferită odată cu fiecare “punere în formă”, conferă identitate unui spațiu al adâncimilor, care iese de sub incidența legilor fizicii euclidiene. Prin juxtapunerea formelor create, poemul fractal construiește un ecran imaginar care se autodizolvă și se autoconstruiește alternativ, structurând o “adâncime modulată” a câmpurilor variabile din punct de vedere spațial. Un asemenea demers arhitectonic

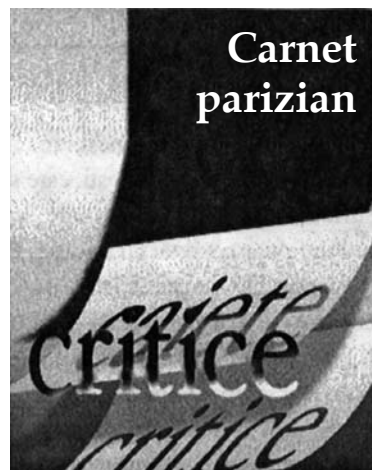
convertește textualitatea discursului în “câmpuri relaționare” (Alice Fulton), care armonizează nucleul ideatic abstract cu “punerile în formă” concrete, aceasta devenind o modalitate de reflectare infinită a “câmpului poetic”, care nu mai aderă la o schemă predeterminată exterioară, ci se autoconstruiește interior, dezvoltându-și propria complexitate. Textul poetic își depășește imploziv limitele exterioare, legitimându-se ca “spațiu mediator” în care deschiderea și închiderea, aparența haotică și evidența intrinsecă a ordinii sunt angajate într-o dialectică pluristratificată, permanent autonovatoare, cu alte cuvinte fractală. “Când scriitura este în curs, accentul este pus pe caracterul deschis al procesului – orice se poate întâmpla, creatorul are în fața sa infinite posibilități, variațiile posibile creează situații a căror finalitate nu poate fi prevăzută. Dar această deschidere minează, de asemenea, miza autorității, punându-l pe creator «în ipostaza unui lector»”³², martor la o complexitate a discursului imaginar pe care nu o mai poate manipula, ci doar contempla. În consecință, în lumina operațiilor de analiză critică a unui astfel de discurs, nu mai putem vorbi despre un spațiu închis sau uniform al scriiturii, ci, dimpotrivă, despre scriitura creatoare ca *dublu act*, “în mod simultan introducând constrângerile care decupează un spațiu definit dintr-un vid, dar deschizându-i acestuia fisuri fragmentare pentru a-l proteja de influența opresivă a închiderii.”³³ Esențial orientată spre schimbările intrinseci de formă ale imaginarului poetic, perspectiva fractală operează cu metamorfoze disjunctive, totuși convergente, ale interacțiunilor nonliniare, prin care valența întregului nu mai poate fi prezisă prin simpla însumare a părților.

32 „When writing is in progress, the emphasis is on the open-endedness of the process – anything may happen, infinite possibilities lie open to the creator, chance fluctuations create situations whose outcomes cannot be foreseen. But this openness also undermines authority, putting the writer «in the position of a reader»” –N.Katherine Hayles *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1990, p.119. Traducerea citatelor din prezenta ediție ne aparține.

33 „(...) writing as a double act, at once introducing the constraints that will carve a defined space out of the void and opening fissures within it which will protect the space from oppressive closure.” – *ibidem.*, p. 121.

Virgil TÂNASE

Un jurnalist nu scrie adevărul, ci ceea ce cititorul-plătitor vrea să citească



Primesc o corespondență din România. Realizatorul unui documentar despre postul de radio Europa liberă se scuză: din imperative legate de dimensiunile emisiunii, la montaj, nu a putut păstra nimic din ceea ce îi povestisem foarte pe îndelete despre acest post de radio.

Faptul nu mă miră: ceea ce spuneam contrazice imaginea pe care Românii vor să o aibă despre o societate la care mai visează încă și, urmând pilda mijloacelor de informare din Occident, cele de la noi se supun și ele unei «legi a presei» care mi-a fost explicată de cum am ajuns la Paris: un jurnalist nu scrie adevărul, ci ceea ce cititorul-plătitor vrea să citească.

Absența mea din acest documentar poate surprinde însă pe cei care-și mai amintesc cum am fost primit în România în decembrie 1989. În reportajul difuzat pe atunci de televiziunea franceză, Paul Amar, jurnalistul cu care venisem la București pentru o emisiune specială, în direct, în plină revoluție, povestea cum numele meu, cunoscut tocmai prin Europa liberă, deschidea nenumăratele baraje dintre Otopeni și Piața Amzei unde eram așteptați la ambasada Franței.

Nu despre asta e vorba, firește, ci despre faptul că, înlăturând o voce distonantă, autorul reportajului apără astfel, după priceperea lui, unui miraj dăunător. Când vrei să-ți omori câinele spui că e turbat, și când nevasta e curvă te ferești să dai ochii cu cei care, spunându-ți-o deschis, te silesc fie s-o dai pe ușă afară, fie să recunoști că ești o fire îngăduitoare. România de azi trăiește o frumoasă poveste de dragoste cu un tip de societate nemernic și tot ce ar putea spul-

bera iluzia este înlăturat cu grijă de cei care participă la această fericire conjugală (uneori remuneratoare).

Am povestit cu alte prilejuri, în diferite interviewuri și, mai pe larg în *Ma Roumanie* (Editura Ramsey, Paris, 1990), experiența mea la Europa liberă. Ajuns la Paris în ianuarie 1977 pe caii cei mari, în urma apariției, la Editura Flammarion, a unei cărți interzise în țară, și a publicării, pe când eram încă la București, în cel mai important săptămânal literar a unui interview necruțător cu sistemul totalitar: *Un scriitor cu călușul în gură vorbește* (Les Nouvelles littéraires, septembrie 1976), am fost imediat solicitat de Europa liberă. Noël Bernard, directorul de pe atunci al secției române, a venit la Paris și mi-a propus un post. L-am refuzat pentru simplul fapt că doream să fiu scriitor și nu jurnalist. Studiourile pariziene ale postului mi-au fost însă imediat deschise pentru colaborări culturale. Am descoperit repede că, din păcate, Europa liberă, post subvenționat de CIA, era un instrument de propagandă în slujba unor interese care nu erau cele ale țării mele, cu ale căreia ele se puteau confunda ocazional. A trebuit să ameninț ca să mi se îngăduie, mie personal și numai mie, să evoc problema Basarabiei. Am fost rugat să nu ies din făgașul unei admirații tâmpe pentru sistemul occidental, să țin cont de «conjucturile politice», etc. etc. Europa liberă funcționa după aceleași principii ca presa comunistă, în slujba unei alte ideologii. Ceea ce funcționarii Europei libere acceptau de bună credință, pentru simplul fapt că o împărtășeau, convinși, ca multă lume din România de azi, că

acesta era viitorul pe care țara noastră trebuie să și-l dorească.

Nu e și convingerea mea.

Am preferat să dezertez de la emisiunile literare ale Monicăi Lovinescu (care adăuga exigențelor ideologice evocate altele, personale, inacceptabile) pentru cele ale lui Max Bănuș, mai îngăduitor cu «devierile» mele, sau mai în măsură să le «strecoare», așa cum, pe când mă aflam în România, în ciuda cenzurii, Nicolae Breban sau Ștefan Bănulescu, printre alții, reușiseră să «strecoare» primele mele texte.

Punctul de vedere pe care îl apărăm, care continuă să fie al meu, nu se oprește la conjuncturile imediate. M-am rupt pe atunci de necesara «Ligă pentru apărarea drepturilor omului din România» (creația, între noi fie zis, nu a celor ce s-au fâlit cu ea, ci a lui Dumitru Țepeneag care, pentru a-i da mai multă credibilitate, a lăsat-o pe mâna celor care aveau cetățenie franceză) atunci când, pregătind o conferință de presă (eram în casa lui Paul Barbăneagră) majoritatea celor de față a preferat să interpreteze ca persecuții împotriva minorității maghiare măsurile regimului Ceaușescu, care loveau de fapt în toți cetățenii români. Mi s-a explicat că, în momentul acela, la Paris, a vorbi de persecutarea minorității maghiare are mai multe șanse de a interesa presa. Am răspuns că nu pot apăra cauze drepte strâmbând argumentele pentru a sluji conjunctura. Atitudinea mea nu era politică, recunosc. Numai că alesesem odată pentru totdeauna o altă meserie, cea de scriitor, care mă scutea de manevrele tactice ale celor cu ambiții mai lumești.

Tot astfel, când, astăzi, democrația occidentală (pe care Europa liberă o apără cu o râvnă incontestabilă) pare modelul unanim al tuturor oamenilor de bine, nu pot să nu remarc, de pe locul care e al meu și care îmi dă o libertate pe care alții n-o au, că ea este «formală», ca să folosesc o expresie și ea uzată dar care, tocmai de aceea, spune mai mult decât cuvintele care o alcătuiesc. Constituim liberi partide politice, propăvăduim ideile pe care le vrem și cerem alegă-

torilor (celor care se mai deranjează până la urne, mai mult dintr-un elan de solidaritate sportivă) să ne acorde încrederea lor. Libertatea noastră politică este întreagă și nu-mi trece prin minte s-o neg. Numai că, mi se pare, miza e într-altă parte. Hotărârile strategice, deciziile care schimbă viața a milioane de oameni se iau în sfera economică, unde nu există nicio umbră de democrație. Poate că așa și trebuie. Nu e de competența unui simplu condeier să judece sensul istoriei. Dar pot, cu mijloacele meseriei mele, să constat când vorba e găunoasă.

Acum un număr de ani, când dreapta era la putere în Franța, diriguitorii unei mari întreprinderi - în capitalul căreia statul era majoritar, firma de automobile Renault - au decis închiderea unei uzine.

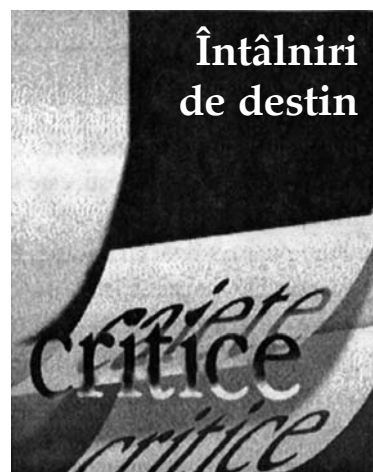
Greve, manifestații. Primul secretar al Partidului Socialist Francez se duce la fața locului, protestează împreună cu muncitorii, condamnă atitudinea guvernului căruia îi adresează o petiție de solidaritate cu greviștii, etc. Pe neașteptate, președintele Jacques Chirac dizolvă Adunarea națională, au loc alegeri și același prim-secretar al partidului socialist devine, peste noapte, prim ministru.

Muncitorii de la Renault îi cer să transforme în fapte declarația de solidaritate cu ei. Noul prim-ministru le răspunde că întreprinderile sunt organisme autonome, că statul nu poate interveni..., etc..., etc... Dovadă, dacă mai era nevoie, că instituția politică nu mai decide decât într-o ogradă strâmtă, pe care puterea economică o lărgește sau dimpotrivă, o gâtuie, după plac, mai precis după interesele acționarilor.

Ni se lasă democrația politică pentru că ea nu mai înseamnă nimic și pentru că, cel puțin deocamdată, după eșecul experienței sovietice, nimeni nu îndrăznește să ofere unei puteri populare decizia economică, spațiul unde, de fapt, se hotărăște azi războiul și pacea, viața și moartea unei societăți.

Alexandru
ZUB

Claudiu Paradais – în amintire



Lume cu orizont blocat, cu elanuri frânte de adversități cu sincope curriculare la tot pasul, generația care a debutat profesionalmente la mijlocul anilor '50 numără totuși destule reușite remarcabile. Parte din ele s-au vădit chiar eminente (E. Simion, M. Sorescu, N. Stănescu etc.), altele s-au impus ca realizări semnificative pentru epocă, în pofida obstrucțiilor de tot felul. Din ultima categorie, să ne fie permis a evoca aici un om de carte, de știință și de artă care ne-a părăsit de curând.

Claudiu Paradais mi-a fost coleg (cu un an mai mare) la Facultatea de istorie, pe care a absolvit-o în 1956: an fatidic, care ne-a marcat la amândoi destinele. El a plecat apoi la București, ca să studieze germana, în virtutea unei pasiuni ce îl deosebea net de restul studenților. Traducea din poezia universală și ținea să-și perfecționeze uneltele necesare. Eu eram implicat atunci într-o activitate ce avea să-mi aducă o lungă reclusiune politică, situație răsfrântă apoi și asupra restului de viață, cum se întâmpla adesea în epocă.

Destinul ne-a hărăzit așadar căi diferite: lui, pe o linie preponderent artistică, în calitate de poet, traducător, istoric al artelor; mie pe linie istoriografică, sub aspecte diverse, uneori tangente cu lumea aspirațiilor sale. Nu ne-am intersectat pașii decât rar și aproape aleatoriu, cu toate că trăiam în aceeași urbe și aveam, cum se spune, aceeași formație de bază. În puținele și scurtele noastre întâlniri, am simțit însă că ar fi voit să le prelungească, iar odată a ținut să mă prevină că are a-mi spune ceva important și am înțeles, mai mult din gesturi, că se referea anume la contextul condamnării mele.

Nu s-a ivit însă niciun prilej bun pentru aceasta.

La 18 iunie 2004, Claudiu Paradais era omagiat, în sala Senatului Universității „Al.I. Cuza”, cu prilejul publicării volumului *Rătăcit printre poeți*, pe seama căruia s-au rostit atunci, cu aplicație, profesorii Constantin Ciopraga și Al. Husar. Mi-a fost dat să iau parte la acea manifestare și să adaug chiar un cuvânt de prețuire, fără a bănuî că e și cel din urmă. Păstrez însă pe exemplarul oferit de autor, asigurarea de afecțiune și admirație, în lumina căreia caut să întrevăd cât de cât sensul confesiunii promise și neîmplinite.

Prefața volumului se intitula tot *Rătăcit printre poeți*: un fel de a-i sublinia, desigur, intenția subliminală. Autorul se mărturisea pe multe pagini, motivându-și inițiativa, dar și pentru a împlini unele datorii de inimă, față de cei care i-au stimulat strădaniile scriitoricești. E un text memorabil, de ego-istorie bine vegheată, din care se degajă marea sensibilitate ce stă la baza inițiativelor sale poetice. Regăsim în el reperele unei biografii de intelectual sensibil la universul artelor, însă și acele întâlniri memorabile pe care eruditul istoric al artelor a ținut să le evoce pentru a-și motiva „rătăcirea printre poeți”.

Titlul acestei cărți, care îi încheia fericit opera, ne amintește de inconfundabilul *Singur printre poeți*, cartea de debut a lui Marin Sorescu din 1963. Titlul numai, incitant și ironic, fiindcă materia însăși diferă esențial. Opera poetică a autorului nu se limitează firește la volumul în cauză, traducerea epopeii *Cântecul niebelungilor* lipsind, spre exemplu, însă el cuprinde texte definitorii pentru această dimensiune a

creației sale, în economia căreia autorul însuși a deosebit versurile originale de tălmăciri, cu subdiviziunile tematice respective. Nu stă în gândul nostru să le examinăm. Dacă le-am amintit aici, este numai ca pretext pentru unele considerații despre istoric, erudit, omul cetății, în așteptarea unui comentator mai aplicat.

Claudiu Paradais vine dintr-o familie pe care singur o socotea „modestă, fără pretenții intelectuale”, dar sensibilă față de binefacerea culturii, atentă la valorile înșușite prin lectură¹. Voind să devină poet și căutând cărări spre o asemenea creație, a frecventat mediul literar al studenției sale, din care a reținut repere memorabile: M. Codreanu, O. Cazimir, N. Labiș, G. Lesnea, G. Tutoveanu, la care se și referă într-un preambul memorialistic la volumul *Rătăcit printre poeți*. Culegerea amintită nu e voluminoasă, dar consistentă, urmând pesemne un îndemn mai vechi, al poetului rămas celebru printr-un sonet, acel Anvers de care își aduce undeva aminte chiar el, aspirând poate la același destin.

I-a fost dat însă o realizare deplină în sfera culturii, înțeleasă ca domeniu multidisciplinar, servit de toate vocațiile. În acest domeniu, palmaresul lui Claudiu Paradais e la fel de amplu pe cât de variat. S-au rostit deja asupra acestuia mai mulți specialiști, sub unghi istoric (L. Boicu), artistic (I. Alexandru, Al. Arbore, A. Leon, G. Muntean, R. Șorban), literar (O. Cazimir, V. Cuțitaru, I. Popescu), muzeografic (I. Opris)², iar moartea autorului, intempestivă, a produs și ea reacții demne de semnalat³. Opera în cauză are încă nevoie de timp spre a fi asimilată științific și cultural. Amplitudinea și bogăția ei derutează. Deși mai la îndemână, lucrările de istoria artei nu sunt nici ele destul de cunoscute.

Cu titlu de exemplu, să amintim din ampla bibliografie în acest domeniu, câteva

studii de referință: *Valori ale picturii românești în Muzeul de artă Iași*, 1970; *Valori ale picturii universale în Muzeul de artă Iași*, 1972; *Pictori ieșeni*, 1972; *Ștefan Dumitrescu, monografie*, 1978; *Un ctitor uitat - Scarlat Vârnav*, 1983; *Victor Mihăilescu Craiu*, 1984 etc.

Cel mai impresionant studiu, întocmit la interferența istoriei cu artele, a vieții spirituale cu enciclopedismul, rămâne însă impozantul volum intitulat *Comori ale spiritualității românești la Putna*, (1988). Claudiu Paradais sistematiza acolo eforturi îndelungate, ale sale și ale altora, sub unghiul documentației, ca și pe linia interpretărilor. Practic, documentația începuse cu trei decenii mai înainte, iar interpretările au cunoscut între timp sensibile modulații. Modelul (dacă a existat în adevăr unul) era nu mai puțin impunătorul volum *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare* (1964), îngrijit de Mihai Berza, ca efect al sărbătoririi unei jumătăți de mileniu de la urcarea pe tron a voivodului. Legenda, istoria și evlavie se întâlneau în acel spațiu, după cum remarcă însuși Patriarhul Teoctist în prefață, subliniind totodată valoarea contribuțiilor aduse de autor la cunoașterea acelui tezaur. Istoriografia propriu-zisă, istoria artelor, istoria bisericii erau puse la contribuție în studiul dedicat comorilor de la Putna, studiu rămas exemplar în cultura română: un bilanț exhaustiv, o enciclopedie *sui generis*, la care istoricii se vor raporta mereu cu folos. Elaborarea unui compendiu se vădea de pe atunci indispensabilă⁴, dată fiind mulțimea documentelor puse la lucru și semnificația acestui „topos sacru al neamului”, cum l-a numit Ioan Alexandru în postfața lucrării⁵.

Atașamentul lui Claudiu Paradais față de asemenea valori e un fapt exemplar, ca și modul în care a știut să-l exprime de-a lungul unui jumătate de secol.

1 Claudiu Paradais, *Rătăcit printre poeți*, Iași 2003, p. 5.

2 Vezi referințele în *Scriitori și publiciști ieșeni contemporani*, de N. Busuioc, Iași, 2002, p. 318-320.

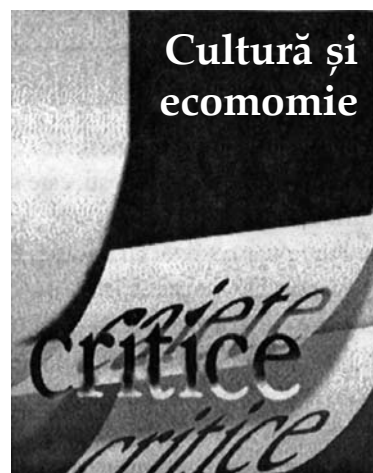
3 Val. Condurache, *Caludiu Paradais*, în *Ziarul de Iași*, 22 mai 2006, p. 6; Valentin Sava, *Claudiu Paradais – in memoriam*, în *Cronica*, XLII, 6, iun. 2006, p. 2.

4 Claudiu Paradais, *Mănăstirea Putna - compendiu*, Iași, 1989, cf. G. Munteanu *Cartea Putnei de C. Paradais*, în *Adevărul*, 1 ian. 1990.

5 Claudiu Paradais, *Comori ale spiritualității românești la Putna*, Iași, 1988, p. 626-628; Ioan Alexandru, *Eterna Putnă*.

Maria
MOLDOVEANU

Economia artei (II)



Abstract

Starting from the different meanings the term "art" can comprise, considered in its alternative definitions, the author summarizes some of the contemporary manifestations in order to describe their acitivity, their value as works of art and their characteristic attributes. Case studies are produced, able to support and highlight the statements in the text.

Definirea artiștilor. Categorii ocupaționale în domeniul artei

Definirea artiștilor – factorul-cheie în sectorul artelor – reprezintă un demers dificil, pentru că ne impune, ca și în definirea artei, să ne întoarcem la accepțiunile termenului “cultură”. Aceste accepțiuni, numeroase și eterogene, se grupează în două direcții principale: una ce definește cultura în sens larg, ca pe un ansamblu coerent de **activități** umane și **resurse simbolice** pe care oamenii le creează și le utilizează în universul lor individual și în interacțiunile lor sociale. În acest sens, mi se pare reprezentativă definiția lui Guy Rocher din *Introduction à la sociologie générale*, t.1, *L'Action sociale*: “cultura este un ansamblu de modalități de gândire, simțire și acțiune, mai mult sau mai puțin formalizate, care, fiind însușite și împărtășite de o pluralitate de persoane, servesc, într-o manieră obiectivă și simbolică, la constituirea acelor persoane într-o colectivitate particulară și distinctă”. Direcția opusă acestei perspective definește cultura în sens restrâns, cu accent pe creația/activitatea artistică și pe produsele sale. Pierre-Michel Menger, de la Centrul de Sociologie a Muncii și Artelor din Paris, propune însă și a treia direcție de definire a culturii, și anume abordarea ei ca **sector**

economic în care un rol important îl are măsurarea productivității economice a cheltuielilor publice pentru cultură.

De regulă, în definițiile culturii se **regăsesc o serie de termeni polisemantici**, cum sunt: artă, comunicare, știință, economie, cunoaștere, informație, loisir, eficiență, divertisment, industrie culturală, dar și creație, producție, difuzare sau distribuție etc. Fiecare dintre aceste noțiuni este definită în mai multe feluri. De pildă, “industriile culturale” desemnează, după unii, o ramură, un domeniu de activitate, după alții – un concept antropologic care implică raporturi speciale cu arta.

De asemenea, se **regăsește ideea** care susține că domeniul culturii îndeplinește, pe de o parte, funcții legate de **concepție și producție**, iar pe de alta, de **reproducere și difuzare** a bunurilor simbolice. În funcție de specificitatea operelor culturale/artistice, activitatea de concepție poate fi o activitate independentă (e.g., domeniul picturii) sau poate fi strâns legată de cea de producție (e.g., producția cinematografică).

Creație înseamnă **conceperea de opere originale** (e.g., redactarea unui manuscris, elaborarea unui scenariu de film) – demers ce vizează drepturile de autor.

După Eurostat, producția se definește ca “punerea în operă a procesului ce permite trecerea de la o lucrare originală la una acce-

sibilă publicului", disponibilă pentru piața potențială.

Trebuie să subliniem faptul că, de regulă, în sectorul culturii/artei, producția are și o componentă creativă, legată (impusă) de opera originală de la care se pleacă, deși ea nu este atât de evidentă ca în artele vizuale, unde artistul creează o pânză ce va fi vândută sau expusă ca atare într-o sală de expoziție.

Distribuția sau difuzarea desemnează oferta de opere culturale produse în etapele precedente. Cei doi termeni se nuanțează: dacă avem în vedere produsele de serie (e.g., reviste, CD-uri, cărți, casete etc.) furnizate pieței prin canalele de vânzare (en gros și en détail), atunci discutăm de **distribuție**. **Difuzarea** se referă însă la produsele artistice care ajung la consumatori cu ajutorul mijloacelor electronice sau imateriale (e.g. unde herziene, internet, cablu ș.a). De asemenea, procesul de difuzare include concertele, spectacolele de film și teatru, târgurile (de carte sau artizanat), saloanele muzicale, literare, de pictură sau fotografie ș.a.

După opinia unor cercetători (e.g., Claude Martin), chiar și activitățile de expunere sau conservare a operelor artistice, în muzee, colecții și biblioteci, presupun și componenta creativă, cel puțin la nivelul administrării, organizării și comunicării produselor. În acest sens, creatorii nu mai sunt asociați **exclusiv** funcției de concepție (creație) a modelului funcțional, ci pot fi întâlniți în toate zonele/segmentele domeniului artistic.

Noțiunea de **artist** se identifică în multe privințe cu cea de **creator**.

În această accepțiune, artiștii sunt prezenți atât în faza de **concepție** (e.g., autori de scenarii cinematografice), cât și în cea de **producție** (e.g., regizori de film), dar și în faza de **difuzare**, atunci când sunt implicați în campaniile de promovare - ca autori sau eroi ai unor reclame.

De multe ori însă, artiștii sunt identificați numai cu interpreții de muzică sau cu actorii, dar și atunci latura creativă poate fi prevalentă, pentru că o interpretare magistrală adaugă un plus de valoare operei ori-

ginale, recreând-o prin talentul, geniul și viziunea artistului - așa cum se întâmplă adesea în lumea filmului, a teatrului, a muzicii.

În documentele UNESCO referitoare la condiția artistului în societatea contemporană se precizează: "Prin **artist** se înțelege orice persoană care creează sau participă prin interpretarea sa la crearea sau recrearea operelor de artă, care consideră creația ca element esențial al vieții sale, care contribuie la dezvoltarea artei și a culturii, care este recunoscut sau caută să fie recunoscut ca artist, chiar dacă își legitimează sau nu această calitate printr-o relație de muncă sau prin apartenența la o asociație de profil" – *Recommandation relative à la condition de l'artiste* (www.unesco.org/general).

Această definiție se referă în egală măsură la **autori** și **creatori**, în sensul Convenției universale asupra dreptului de autor și al Convenției de la Berna pentru protejarea operelor literare și artistice, dar și la **artiștii interpreți** sau **executanți**, așa cum sunt ei identificați în Convenția de la Roma asupra protecției artiștilor interpreți sau executanți, a producătorilor de fonograme și de programe audiovizuale.

Artele, în accepțiunea cea mai largă și mai completă a termenului, au un rol important în dezvoltarea societății, în educație și în ameliorarea calității vieții, în stimularea cooperării culturale internaționale. În lumina acestor teze, artistul trebuie să beneficieze de condițiile materiale și de climatul propice dezvoltării personale și exercitării responsabilităților sale, prezervându-și inspirația creatoare și libertatea de expresie artistică.

În recomandarea citată mai sus, ca și în celelalte convenții, declarații sau rezoluții, sunt consemnate drepturile artistului de a fi considerat, dacă dorește, **lucrător cultural** și de a beneficia, în consecință, de toate avantajele juridice, sociale și economice aferente statutului de lucrător, ținându-se seama de particularitățile specifice condiției sale de artist.

Cu toate normele și recomandările adoptate de statele membre ale Organizației Internaționale a Muncii, artistul se confruntă cu numeroase probleme legate de practi-

cile ocupării, de securitatea economică, de protecția juridică a condițiilor de muncă, de fiscalitate, de veniturile obținute pentru operele și prestațiile lor.

În lipsa mecanismelor care să-i sprijine în a găsi joburi pe măsura capacității și a pregătirii lor vocaționale, să-și exercite aptitudinile și talentele și să se poată consacra **pe deplin** activităților creatoare, artiștii sunt nevoiți să aleagă soluții pentru a supraviețui, pentru a-și finaliza anumite proiecte artistice.

Cercetătorii care au investigat piața muncii culturale, tipologia ocupațiilor artistice și distribuția lor în diverse domenii au constatat că în general activitatea de creație este prost plătită, că, pentru a supraviețui, majoritatea artiștilor sunt nevoiți să dețină mai multe joburi. De aceea este dificil de cunoscut numărul artiștilor din fiecare țară și de diferențiat artiștii profesioniști de cei amatori.

Artistul și banii

- studiu de caz -

Tânărul Dumitru Gorzo, originar din Maramureș, este unul dintre cei mai apreciați, dar și mai controversați artiști ai prezentului. Eticheta de controversat, răspândită de altfel, îi displace pictorului, pentru că, în concepția sa, "A fi controversat înseamnă a fi contradictoriu, iar eu nu sunt niciodată contradictoriu – spune artistul. Eu sunt întotdeauna direct și asta atrage mereu controversă din partea celor obișnuiți cu tăcerea".

Criticii din țară și de aiurea au reușit să descifreze "amalgamul exploziv" al creației sale în care "Figurile politice, iconografia sacră și imagini explicit sexuale sunt amestecate într-un fel atât de natural și de senin".

Dar dincolo de interpretările exegetilor, crezul artistic al lui D. Gorzo este mai explicit: "Pictura a intrat discret în viața mea, atât de discret încât la un moment dat a devenit, fără să-mi dau seama: casă, înlocuitor de bunică, Maramureș, dans, chin, aproape religie. A devenit drum, un drum despre care nu știu exact unde duce, o necesitate; intuiesc direcția, iar uneori e ca atunci când noaptea cauți o cărare cu piciorul.

Cred în existența unui filon românesc de

unde se pot extrage lucruri cu valoare universală. Îmi place și găsesc extraordinar felul în care lumina atinge pământul aici, îmi place să lucrez cu diferite materiale, fiecare dintre acestea căutându-și o formă, un mod de expresie și o temă a lui".

Opera pictorului cuprinde o mare diversitate de genuri, de tehnici și mijloace de expresie. După cum scria Michele Robecchi, "Abstractul, figurativul, neo-expresionismul, neo-geo, bad painting, la fel ca și rigoarea realismului de propagandă est-europeană, nu se contrazic unul pe celălalt, adoptând, după modelul anilor '80', dominantă formalizare a libertății și a hedonismului".

Tot ce reprezintă pictura lui Gorzo și ce au scris despre el criticii de artă, ziariștii, universitarii (e.g., Ruxandra Balaci, Michele Robecchi, Anca Mihuleț, Dan Popescu, Dan Niculescu, Mihai Oroveanu, Catrinel Pleșu) îl legitimează pe acest "artist-șaman" (Dan Popescu), care și-a propus să redefinească în mod magic lumea cu propriile formulări vizuale (Ruxandra Balaci), ca pe unul dintre pictorii noi, interesanți și valoroși, cu renume internațional în ascensiune, care, în concepția noastră, ar trebui să aibă și "succes de casă" în România.

Dar, așa cum a sesizat și artistul, **în țara noastră piața nu este așezată**. Reacția publicului este imprevizibilă: "Sunt expoziții la care nu am vândut niciun tablou, dar sunt și altele la care am vândut tot... Pot veni oameni care să te admire, care să spună că ești Eminescu al artei românești și să nu vinzi nicio lucrare".

Această incertitudine legată de valorificarea operelor artistice nu este de natură să îi încurajeze pe creatori. În acest sens, pictorul Vasile Mureșan Murivale spunea: "Nu e bine să aștepti prea mult să spui «lasă că voi vinde eu odată». Când se ivește momentul nu trebuie să-l lași să treacă, pentru că altă șansă nu mai vine sau când vine nu mai ești și nu te mai poți bucura de ea". V.M. Murivale amintește de faptul că artiștii au nevoie de bani ca să-și poată plăti facturile, ca să-și cumpere materialele, destul de scumpe, după cum trebuie să investească în propria pregătire, "să-și îmbogățească suflul", ascultând muzică, citind cărți și, în felul acesta, să se poată poziționa pe o scară a valorilor culturale în funcție de performanțele creative.

Gorzo receptează cu luciditate mesajele lumii în care trăiește. A cunoscut artiști mari și foarte săraci, a văzut case pline cu lucrări mediocre, dar își explică această situație prin nivelul scăzut de informație și de educație vizuală a celor care au bani să cumpere.

Pictorul are o imagine realistă despre consumatorii de artă, știe ce cumpără, știe care le sunt preferințele: "uneori cumpără tablouri cu Bucureștiul în noapte, alteori cu orașul peste care a nins sau picturi cu tentă erotică. Nu există o atitudine previzibilă, ci inspirație de moment. Cei de afară sunt mai documentați, pun mai multe întrebări, sunt mai elevați".

În ultimul timp, lucrurile au început să se schimbe și prețurile. Întrebat dacă trăiește numai din banii câștigați din vânzarea lucrărilor sale, Gorzo a răspuns: "Da, nu mai fac nimic altceva de cca trei ani de zile. Înainte mai făceam decoruri pentru teatre, acoperișuri. Am renunțat la asemenea "joburi" pentru că am vrut să văd cât de bine se trăiește din artă și cât de repede se moare".

S-a impus printr-un program susținut de expoziții și evenimente. A muncit, s-a luptat uneori cu morile de vânt, dar Gorzo crede că numărul colecționarilor veritabili din România va crește și se va apropia de cel din țările dezvoltate. Crede și în steaua sa. El, care "pictază povești și vorbește în imagini", care refiltrează realitatea aplicând o măsură proprie între neo-expresionism, bad painting, suprarealism, iconografic, popart, realism și "rădăcină folclorică", știe că publicul va fi tot mai interesat de operele sale.

Criteriul cel mai utilizat în identificarea categoriei ocupaționale a unei persoane este declararea **jobului principal** deținut în perioada recensământului, a anchetei. Unii artiști obțin cea mai mare parte a veniturilor din activități nonculturale sau nespecifice formei de artă în care sunt profesioniști.

Date fiind fluctuațiile ocupării în domeniile artei, statisticile pot rata o serie de artiști importanți.

De aceea, recensămintele periodice sunt completate cu sondaje consacrate artiștilor care au ocupații multiple (e.g., actor, regizor, scenarist sau pictor, grafician, designer de reclame). Cu prilejul lor se înregistrează

principala ocupație artistică a subiecților (i.e. activitatea căreia i se dedică cel mai mult). În baza **indicatorului PAO** - Principal Artistic Occupation -, creatorii a căror activitate implică o diversitate de practici pot fi clasificați într-o singură ramură/formă de artă.

Cercetarea raportului dintre ocupațiile culturale și cele nonculturale în diverse domenii de activitate i-au prilejuit lui Claude Martin identificarea unor fenomene legate de trendul ocupațiilor artistice. De exemplu, în Canada, fiecărui lucrător (cultural) din industriile culturale îi corespund doi lucrători ocupați în alte domenii.

În același timp, alături de el, în industriile culturale lucrează alte trei persoane cu profesii nonculturale.

Obs. În industria autoturismelor lucrează designeri, după cum în industria filmului sunt angajați ingineri. În "alte industrii" lucrează persoane cu profesii care exercită funcții nonculturale (e.g., pianist încadrat ca operator de calculator).

Situații asemănătoare se întâlnesc și în Marea Britanie, unde datele din recensământ arată că, dintre persoanele implicate în domeniul culturii, 25% au ocupații culturale și lucrează în subramuri din industria presei, a cărții, a filmului, a muzicii, în alte industrii culturale; 35% sunt angajate în industriile culturale, fără a avea însă profesii culturale/artistice; cca 40% au ocupații culturale, dar lucrează în industrii din afara sectorului artei/culturii.

Un indicator important în definirea artiștilor este **profesionalismul**. De el depind standardele de excelență, imaginea și notorietatea creatorilor și, nu în ultimul rând, rezultatele economice ale muncii.

Distincția dintre artiștii profesioniști și amatori este un demers necesar.

Pe lângă motivele expuse mai sus, profesionalismul influențează acceptabilitatea în lumea artei, ca și primirea artiștilor în uniunile profesionale (e.g., Uniunea Compozitorilor, Academia Artelor Populare ș.a.) – criterii ce se adaugă **experienței** în domeniu și **timpului consacrat creației** propriu-zise, în funcție de care se estimează, de cele mai multe ori, numărul de artiști.

D. Throsby nuanțează acest indicator, disociind între artiștii profesioniști care **consacră creației** mai mult de 50% din timpul destinat muncii artistice și cei care dedică mai mult de 50% altor activități legate de arte (inclusiv activități didactice).

Studiile statistice din țările avansate relevă existența unor tendințe similare în ce privește **ocuparea** în domeniul artelor în aceste țări și anume:

- creșterea susținută a angajărilor;
- creșterea ratei de ocupare - în condițiile în care numărul de artiști angajați este mai mare decât al celorlalte categorii ocupaționale angajate;
- creșterea numărului de femei ocupate în diverse domenii artistice;
- suprafurnizarea de artiști, generată în zilele noastre și de inovațiile tehnologice;
- creșterea veniturilor per angajat;
- creșterea subvențiilor publice și a ponderii celor dirijate către angajarea artiștilor;
- creșterea cererii pentru ocupații bazate pe aptitudini artistice în industriei nonculturale;
- creșterea cererii pentru profesii artistice la nivelul industriilor creative (e.g., publicitate, noile media, industria jocurilor pe calculator).

Majoritatea studiilor despre piața muncii artistice semnalează dificultăți teoretice și metodologice. Mereu se resimte nevoia de a defini și redefini conceptele-cheie (e.g., artă, artist, domeniu artistic etc.), de a stabili profesiile de bază și a exclude specializările periferice, de a clasifica joburile artistice, de a explica flexibilitatea cererii de ocupații artistice - în condițiile în care, în sectorul artelor, există tendința cvasigenerală de a avea simultan mai multe servicii (joburi).

J. Jeffri, în lucrarea intitulată *The Artists Training and Career Project: Painters*, susține întru totul opinia lui A. Adler, potrivit căreia un studiu pe această problemă, într-o societate în care artistul nu se legitimează (din fericire - spune autorul) numai prin calitatea de membru al unei asociații sau academii și nici printr-un sistem de licențe impuse de stat, nu poate evita

definirea ocupațiilor artistice. Cercetările întreprinse de istorici, economiști și sociologi demonstrează că definirea artiștilor, ca și coordonatele carierei artistice sunt dependente de competitivitatea activității și a produselor lor (C. Ehrlich, *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1985; J. Montias, *Artists and Artisanee in Deft*, Princeton University Press, 1982).

P.M. Menger observă că “sociologii abordează cu mai multă prudență decât economiștii” demersurile econometrice legate de piața muncii culturale. De regulă, sondajele folosesc numai unele criterii de clasificare a joburilor și activităților artistice, în funcție de opțiunea cercetătorilor.

Subiectivismul instrumentelor de anchetă limitează valoarea obiectivă a rezultatelor sondajelor. Un exemplu în acest sens îl reprezintă definirea de sine, ca artiști, a subiecților. De aceea, sociologii sunt mai reticenți în legătură cu măsurarea cantitativă a “carierei artistice”, a succesului și a celebrității.

Un fenomen caracteristic pieței de artă se referă la **furnizarea de artiști în exces**. Ca și alte categorii profesionale, artiștii se subordonează forțelor impersonale care acționează pe piață. Supraabundența forței de muncă artistice este, după Menger, un fenomen relativ permanent, începând din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Explozia de poeți, prozatori și publicații artistice a generat celebra boemă pariziană, ca stil de viață compensatoriu față de presiunea la care erau supuși artiștii pe o piață excesiv de flexibilă.

La fel s-a întâmplat și cu “revoluția” impresionistilor. Datorită competiției specifice piețelor libere, s-a lansat un număr impresionant de artiști și de ideologii inovatoare. Fluxul (incontrolabil) de opere plastice a incitat un număr mare de comercianți și de critici de artă, stimulând implicit interesul consumatorilor.

Cu toate acestea, dezechilibrul dintre cererea și supraabundența operelor artistice a continuat în multe țări europene.

La sfârșitul secolului al XIX-lea, piața artelor plastice din Germania – München,



Berlin ș.a. - era supraaglomerată cu pictorii care concureau pentru celebritate, așa cum se întâmpla cu muzicienii din Marea Britanie, fără a avea o situație economică satisfăcătoare. Fenomenul se regăsește și în alte zone geografice. După relatările muzicologului Nicolas Slonimsky, în ziarele rusești din secolul al XIX-lea se puteau citi anunțuri de genul: "Muzicant de vânzare, vârstă 26 ani, cântă la contrabas și clarinet, voce, bas..."

112

Deși în timp civilizația a progresat, A. Toffler constată că domeniul creației muzicale, cu anumite excepții, continuă să fie lipsit de mijloace economice. Concluzia unor anchete sociologice arată că *la vie bohême*, ca stil de viață artistică, "a murit sau este pe moarte" (A. Toffler), dar nici în spațiul american, exceptând starurile, statutul artistului nu se asociază cu bunăstarea sau cu o poziție socială peste medie.

În urmă cu mai multe decenii, American Federation of Musicians a făcut un sondaj asupra condițiilor economice ale artiștilor din domeniul muzicii clasice. Raportul plin de cele mai deprimante statistici, se plasa “undevea între *Oamenii din abis* de Jack London și *Azilul de noapte* al lui Maxim Gorki. Au fost investigați artiști din orchestrele importante, interpreți individuali și compozitori. Aceștia din urmă erau “cei mai dezorganizați, mai tăcuți și mai săraci dintre toți”. Un studiu realizat mai târziu de Centrul de Muzică Americană a confirmat starea de sărăcie generalizată specifică acestei categorii de artiști compozitori.

Deconcertant este faptul că explozia culturală generată de supraabundența artiștilor nu se transpune și în recompense economice.

Autorii care au descris asemenea stări de lucruri – R. Lenman, *Painters, patronage and the art market in Germany, 1850-1914* (1989), C. Ehrlich, *op. cit.* – au consemnat implicit și unele cauze extrasectoriale ale “furnizării de artiști în exces”, între care amintim:

- ridicarea nivelului de educație a populației;
- creșterea generală a veniturilor;
- creșterea timpului liber;
- modernizarea comerțului și a tehnicilor promoționale;
- creșterea productivității muncii în artă;
- creșterea fluxului de inovații artistice.

Inovațiile avangardiste din artele vizuale și din unele genuri de muzică, transformările din industria de înregistrări, inovațiile din creația artistică (pictură), inovațiile tehnice din industriile culturale (e.g., a filmului, a presei electronice), creșterea numărului de unități producătoare, atractivitatea sancțiunilor premiale, segmentarea cererii pentru diverse specializări au condus, de asemenea, la creșterea în exces a numărului de artiști care doresc să intre pe piața muncii.

“Furnizarea de talent în exces”

- studiu de caz -

Ca replică la conceptul care desemna supraabundența de artiști și opere de artă oferite unei piețe nepregătite să le absoarbă, propunem conceptul „furnizarea de talent în exces”, care exprimă un fenomen întâlnit în toate domeniile creației umane. Și nu e nevoie de o incursiune în istoria culturii universale – unde Michelangelo (pictor, sculptor, poet, inginer, arhitect) și Leonardo da Vinci (supranumit „omul universal al Renașterii”, de asemenea, pictor, sculptor, arhitect și om de știință) sunt exemple clasice în această privință – sau în istoria artei românești pentru a demonstra că există creatori dotați cu multiple haruri: fie compozitori care au strălucit și ca dirijori, și ca violoniști sau ca pedagogi (e.g., G. Enescu), fie actori care s-au distins ca poeți, regizori, dramaturgi sau desenatori ș.a. – categorii reprezentate de mulți artiști din zilele noastre.

Unul dintre ei este Horațiu Mălăele, dăruit, cum s-a scris despre el, „cu un car de talente”: actor, regizor, desenator, scriitor, jurnalist (e.g., redactor-șef al revistei „Satirul”). Este un mare actor de teatru. De-a lungul anilor, a interpretat o gamă complexă de personaje, în piese scrise de Bertolt Brecht, Carlo Goldoni, D.R. Popescu, Luigi Pirandello, Mihail Sorbu, William Shakespeare, Istvan Orkeny, Fănuș Neagu, Georges Feydeau, Georgy Gabor, Paul Ioachim, Eugen Ionescu, Ion Băieșu ș.a.

A fost recompensat pentru majoritatea rolurilor interpretate*. La diverse concursuri și festivaluri naționale (e.g., Iași, Galați, București, Piatra Neamț, Buzău, Brașov ș.a.) i s-au decernat de către cele mai exigente jurii de specialitate: Premiul ATM (1978, 1981), Premiul Asociației Umoriștilor Români (1993), Premiul UNITER (1998), ca și alte premii „pentru interpretare”, „pentru cea mai bună interpretare”, „pentru cel mai bun actor”.

A colaborat cu regizori renumiți. Nu există regizori importanți în teatrul românesc care să nu-i fi descoperit multiplele valențe ale talentului. Printre ei se numără: Cătălina Buzoianu, Emil Mandric, Dan Micu, Dinu Cernescu,

* Dordre (Tinerețe fără bătrânețe), Truffaldino (Slugă la doi stăpâni), Dromichaetes (Muntele), Poetul (Timon din Atena), Maiorul (Familia Tot), Smerdeakov (Karamazovii), Lelio (Mincinosul), Guardul (Escrocii în aer liber), Profesorul (Lecția), Carlo Goldoni (Carlo contra Carlo), Wally Murock (Cafeneaua), Vanea (Unchiul Vanea), K. Müller (Unde-i revolverul) etc.

Valeriu Paraschiv, Ion Cojar, Cornel Mihalache, Alexandru Dabija, Mircea Cornișteanu, Domnița Munteanu, Eugen Todoran ș.a.

Cu unii dintre ei a colaborat și la teatrul de televiziune, unde Horațiu Mălăele a interpretat roluri memorabile ca: Rică Venturiano, din „O noapte furtunoasă”, 1983 – regia Sorana Coroamă Stanca, Studentul, din „Poveste studentească”, 1985 – regia Cornel Todea, Regizorul, din „Astă seară se joacă fără piesă”, 1987 – regia Eugen Todoran.

De asemenea, a interpretat la televiziune Paznicul parcului, din „La prima vedere”, 1994, piesă regizată de însuși Horațiu Mălăele.

Actorul s-a remarcat ca un foarte talentat și original regizor de teatru. Pentru multe dintre piesele pe care le-a pus în scenă a primit distincții reprezentative ca, de exemplu: Premiul de regie A.U.R. pentru Puricele la Teatrul Nottara (1993) și Escroci în aer liber, spectacol itinerant (1995) – piesă distinsă cu Premiul pentru regie la Festivalul Comediei Românești (1994), Premiul pentru cel mai bun spectacol pentru Bani din cer la Teatrul de Comedie (2001).

Alte spectacole regizate de Mălăele au fost: Hotel (1997) la Teatrul Ovidiu din Constanța, Cafeneaua (1997) la Teatrul Bulandra, Lecția (1997) la Theatrum Mundi, Pălăria la Teatrul de Comedie din București, D’ale (după „D’ale carnavalului”, 1998), la Teatrul Nottara, Măscăriciul (2005) la Teatrul Bulandra.

Pasiunea pentru regie pare să fi venit de la sine: „... dacă vezi lumina unui spectacol citind un text, nu poți să nu spui: «Poate că aș putea» - e imposibil să nu simți nevoia să încerci și altceva” – îi mărturisea artistul unei jurnaliste (Silvia Kerim) care consideră că darul cel mai de preț pe care i l-a făcut Dumnezeu lui Horațiu Mălăele este „excepția”.

Aceași pasiune pe care a manifestat-o ca actor și regizor de teatru transpare și din filmele în care a jucat. Spectatorii l-au văzut în „Muntele ascuns” (1974), „Gloria nu cântă” (1976), „Septembrie” (1977), „Pădurea nebună” (1982), „Piciul” (1984), „Secretul armiei ... secrete” (1988), „Casa de vis” (1991), „Această lehamite” (1993), „Amen” (2001) – regia, Costa Gavras.

Pentru filmul „Divorț din dragoste” (1991), regizat de Andrei Blaier, Mălăele a luat Premiul pentru cel mai bun actor – Costinești, 1991, iar

de filmul „Gloria nu cântă” (1976), al lui Al. Bocăneț, își amintește cu mare plăcere: atunci l-a cunoscut pe marele Toma Caragiu, de care s-a atașat „definitiv”, devenind prieteni nedes-părțiți.

Horațiu Mălăele este un actor excepțional, un regizor de mare talent și un caricaturist de excepție. A expus peste 3000 de caricaturi în 36 de expoziții naționale și internaționale. Este membru al Uniunii Artiștilor Plastici. Lucrează tot timpul: desenează, pictează, face caricatură. Această activitate nu este un hobby, cum ar putea crede cineva care află câte realizări are în teatru, regie, tv, film, ci este o altă dimensiune a destinului său artistic.

Destinul lui Horațiu Mălăele ilustrează în mod exemplar anumite trăsături caracteristice personalităților creative, cum sunt, între altele, tenacitatea, modestia, respectul de sine.

Dacă ar fi avut aptitudini muzicale, Mălăele ar fi fost și un interpret de excepție. Rezultă din tenacitatea cu care „a atacat” acest domeniu: „...nu m-am mulțumit cu desenul – îi preciza Silviei Kerim. M-am apucat de muzică. Am început prin a învâța viola, după care am continuat cu vioara... Am fost dat afară și de la vioară (...) Pe urmă am ajuns la tobe și pe urmă am ajuns într-un cor... Acolo am dat de un profesor – care avea o ureche muzicală teribilă și care a declarat, fără menajamente, că nu am niciun fel de talent...”.

Alte întâmplări din viața lui Horațiu Mălăele arată cât de importante sunt „întâlnirile faste” pentru destinul unui creator. Pe unii dintre cei care aveau să-i influențeze cariera i-a întâlnit foarte devreme, în copilărie, cum a fost, de exemplu, profesorul de desen Nicu Gheorghe, cel care cu o propoziție miraculoasă: „Excepțional ce bine desenezi!” i-a dat curaj și încredere: „... mi-a tot spus că sunt un mare desinator și am prins curaj. Am umplut casa de desene! Da, am început să desenez ca în transă. Și din momentul ăla... nu m-am mai oprit” (Formula AS, nr. 744, p. 16).

Pe alții i-a întâlnit mai târziu, dar totdeauna în momentele-cheie ale destinului său. Au fost Dem Rădulescu, Octavian Cotescu, Vichi Moldovan de la Teatrul Național – cel despre care își amintește: „... într-un fel m-a descoperit ca actor. Și tot atunci m-am descoperit și eu”.

Harul, tenacitatea și întâlnirile faste – cu

actori, regizori și dascăli geniali - l-au ajutat pe Horațiu Mălăele să-și valorizeze multiplele talente cu care a fost înzestrat.

Această continuă descoperire și redescoperire de sine, conștientizarea plurivalenței talentelor și confirmarea lor sistematică prin cariere de excepție sunt elemente definitorii ale destinului marilor creatori.

În contextul în care “piața talentelor” este din ce în ce mai speculativă, iar succesul seamănă tot mai mult cu un joc de loterie, această supraaglomerare a pieței se explică, în concepția unor autori (3, p. 310), printr-un “optimism în exces”, prin supraestimarea șanselor individuale ale artiștilor candidați (la premii și la angajări etc.). Numai excesul de încredere în reușita finală îi poate determina să nu țină seama de fenomenul “câștigătorul ia totul”, cum au numit economiștii Kranck & Cook sistemul de funcționare al unor piețe pe care se constată inegalitatea vizibilă a recompenselor.

În vreme ce un număr mult prea mare de concurenți investesc în creșterea performanței pentru a-și mări șansele proprii de câștig - consumatorii obțin produse mai valoroase, ce e drept, dar la costuri sociale excesiv de mari.

În zilele noastre, excesul de opere și de artiști are ca deosebit un număr mare de expoziții (de pictură, grafică, fotografie), festivaluri (de film), saloane și târguri (de carte, artizanat etc.), concursuri (muzicale etc.), la care participă atât debutanții, cât și artiștii consacrați. Premiile obținute la aceste evenimente sunt cele mai bune “recomandări” în vederea angajării artiștilor și a vânzării eficiente a operelor lor - realizări extrem de importante, dacă avem în vedere că un premiu dobândit deschide calea altor premieri, că o angajare aduce după sine mai multe angajări, că numărul mare de angajări “este semnul unei bune reputații”. Mai mult decât atât, aptitudinile avansate ale artiștilor din domeniul muzicii clasice acționează ca un factor de integrare în colectiv, iar compozitorii - ca să ne referim la aceeași categorie profesională - își pot reduce riscurile financiare, printr-un control mai sistematic al distribuției muzicii lor.

Un premiu aduce și alte premii

- studiu de caz -

În ultimii ani, cinematografia românească s-a impus tot mai mult pe plan internațional. Regizori, actori, scenariști români au fost premiați la cele mai prestigioase festivaluri de film: Festivalul Internațional de la Cannes, Festivalul Filmului European de la Cottbus (Germania), Festivalul Internațional de la Salonic, Festivalul Internațional de Film Transilvania (TIFF), ca și la alte festivaluri internaționale, cum sunt cele de la Kiev, Mexico City, Bangkok, New York ș.a. În anul 2007, la cea de a 60-a ediție a Festivalului de la Cannes, românii au triumfat. Regizorul Cristian Mungiu a câștigat premiul suprem - Palme d'Or - pentru filmul “4 luni, 3 săptămâni și 2 zile”, după ce, pentru același film, primise alte două distincții - premiul FIPRESCI, decernat de Federația Internațională a Presei Cinematografice, și Premiul pentru Educația Națională.

Satisfacția cineaștilor români a fost și aceea că lungmetrajul “California Dreamin’” (neterminat) al regretatului Cristian Nemescu a fost, de asemenea, premiat cu importanta distincție “Un Certain Regard”.

Asemenea premii înseamnă prestigiu, respect, admirație, recunoaștere a talentului și creativității cineaștilor români - aprecieri reflectate pe larg și în presa internațională. Înseși titlurile articolelor publicate în zilele festivalului arată cum au fost receptate performanțele artiștilor români: **România conduce** - The New York Times, **Triumf românesc** - Le Nouvel Observateur, **Un film magnific** - El Pais, **Toate drumurile duc la cinematografia românească** - The Hollywood Reporter, **Întunecat, dar penetrant** - International Herald Tribune, **România - noul port al cinematografiei** - Libération, **Peste trei stele** - Reuters, **Acordarea trofeului Palme d'Or lui Cristian Mungiu a fost o alegere excelentă** - Time, **O realizare impresionantă** - Variety, **Cinematografia românească - o forță mondială** - Los Angeles Times, **21 de filme surclasate** - Associated Press.

Majoritatea articolelor au subliniat faptul că filmul lui Cristian Mungiu a intrat în competiție cu 21 de producții cinematografice ale unor regizori renumiți, precum: Emir Kusturița, Quentin Tarantino, Gus Van Sant ș.a.

În egală măsură s-a relevat faptul că la cea de-a 60-a ediție a Festivalului de la Cannes au fost premiate două producții cinematografice românești.

Aceste distincții au fost precedate de sancțiuni premiale dobândite de artiștii români la festivalurile de film din ultimii ani. Numai la Cannes, în anul 2004, filmul "Trafic" al lui Cătălin Mitulescu a primit premiul Palme d'Or pentru scurtmetraj, iar în 2005, producția cinematografică "Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii" a primit premiul pentru interpretare (Dorothea Petre) la secțiunea "Un Certain Regard".

În anul 2005, marele premiu "Un Certain Regard" a revenit regizorului român Cristi Puiu, pentru "Moartea domnului Lăzărescu". Acest film a mai obținut și:

- premiul publicului la TIFF 2005, Cluj-Napoca;
- marele premiu "The Silver Orb", Alba Regia, 2005;
- marele premiu "The Golden Tower", Palic, 2005;
- marele premiu al juriului, Copenhaga, 2005;
- "Lebăda de Aur" - "cel mai bun actor" - Ion Fiscuțeanu, Copenhaga, 2005;
- premiile "Bayard d'Or" pentru "cel mai bun film" și "cea mai bună actriță".

După filmul lui Cristi Puiu, la Cannes, în 2006, lungmetrajul realizat de Corneliu Porumboiu, "A fost sau n-a fost", a câștigat "Camera d'Or" la secțiunea "Quinzaine de Réalisateurs". Această producție a lui Porumboiu a fost declarată cea mai bună creație cinematografică românească a anului 2006.

Nu putem încheia această succintă trecere în revistă a realizărilor din ultimii ani fără a sublinia că celor trei artiști menționați mai sus li se adaugă mulți alți regizori, actori și scenariști care au reușit să comunice lumii un mesaj optimist despre valorile culturii noastre, despre potențialul de creativitate artistică pe care românii l-au etalat la multe alte competiții de muzică, teatru, dans, pictură etc.

Pentru tinerii creatori, toate aceste premii reprezintă certitudinea că, într-o lume în care reperele axiologice sunt bine definite, adevăratele valori sunt recunoscute de toți, că **niciodată un premiu nu reprezintă punctul**

terminus al carierei artistice, că fiecare recunoaștere îi motivează pe premianți să urce din treaptă în treaptă mai sus, pe scara carierei lor.

În interviurile pe care le-a dat la Cannes și la revenirea în țară, Cristian Mungiu a mărturisit că succesul acestei pelicule nu reprezintă decât o provocare, că după sărbătorirea lui o va lua de la început: "Succesul acestui film nu garantează nimic pentru proiectele viitoare, va trebui din nou să pornesc de la pagina goală, să creez un scenariu bun și apoi să îl transpun cu succes pe ecran".

Motivația de a continua este imensă. Cristian Mungiu știe că succesul fiecărui artist contribuie la triumful filmului românesc în lume.

Un premiu aduce după el și alte premii. La finele Festivalului de la Cannes, Los Angeles Times scria: "Triumful lui Mungiu - care a urmat succeselor înregistrate de «Moartea domnului Lăzărescu», «A fost sau n-a fost» și «California Dreamin» (nesfârșit) - subliniază afirmarea cinematografiei românești ca o forță mondială".

Cercetătorii domeniului artelor din țările avansate constată existența unui număr mare de structuri care înregistrează și facilitează angajările.

Înregistrarea numărului de artiști care muncesc, a timpului lucrat și a câștigurilor per artist, a numărului de solicitanți pentru diverse joburi, a slujbelor full-time și a activităților sezoniere etc. pune în evidență tendințele de pe piața muncii, competitivitatea, efectele liber-profesionismului, evoluția prețurilor, nivelul șomajului, tipologia carierelor artistice etc.

În cazul artiștilor creatori, cei care sunt angajații lor înșiși, ale căror opere - picturi, manuscrise literare, scenarii de film, compoziții muzicale etc. - ajung pe piață prin mijlocirea editurilor, a galeriilor de artă, a caselor de producție cinematografică, a agențiilor de spectacole, a companiilor de înregistrări muzicale, informațiile statistice sunt foarte importante pentru gestionarea talentelor și a riscurilor profesionale de pe piața de joburi vocaționale.

Creștinism și dezvoltare economică (III)

Creștinismul și performanța umană

„Voi fiți dar desăvârșiți, după cum Tatăl vostru cel ceresc este desăvârșit”

(Matei, 5, 48)

Încercăm să trecem în a treia secvență a eseului nostru, spre o altă etapă a dezbaterii credință-economie, a treia. Rememorând abordarea de până acum, ne-a preocupat, într-o primă etapă, identificarea economicului în scrierea biblică, cu noțiuni, procese și chiar politici. Am stabilit în demersul nostru că *homo economicus* a fost reprezentat de Adam și Eva din momentul alungării lor din rai, iar nașterea economiei bazată pe munca omului și valorile create prin ea corespunde aceluiași moment.

Am recunoscut în textul bibliei o multitudine de noțiuni economice, am afirmat că sunt chiar de bază, a căror esență din punct de vedere al semnificației nu numai că nu este schimbat nici azi, dar a permis derivarea lor cantitativă și calitativă spre ceea ce este economia de astăzi. Pentru noi, izvoarele teoriei economice sunt intrinseci textelor biblice, iar fapte de natură economică sunt prezentate ca pilde, fie invitând la înțelepciune, fie condamnate ca practici împotriva omului (cămătăria).

Mai mult, referirile cu profund conținut economic, descifrate prin codul înțelepciunii de astăzi, ne-au creat impresia că Biblia, oferind, în toate meseriile amintite de noi, părți de cunoaștere, poate reconstitui celor din breaslă, acel tot al timpului său, un tot în expansiune continuă. Prin cunoașterea

primară, fundamentală, Biblia oferă drept-credinciosului mijlocul perpetuării propriei sale cunoștințe în aria sa de preferințe sau de specialitate profesională.

Chiar și numai din această perspectivă sintetică sperăm să nu greșim afirmând că orice economist, măcar din pură curiozitate, ar citi cu interes textele sfinte. Economistului credincios însă, această lectură îi va aduce o revelație.

Cea de a doua secvență a textului nostru de până acum, s-a concentrat pe raportarea eu-lui nostru, ca specialiști (teoreticieni) în domeniul economic și cu credință în divinitate, la posibilul rol al credinței în abordarea de către individ a economicului, de această dată în sensul performanțelor.

Credem, spuneam în numărul anterior, că omul credincios poate avea un plus de potențial în abordarea economicului ca activitate, *performanța* sa fiind privită *nu neapărat ca un rezultat, ci ca o responsabilitate*. A crede în divinitate – nu prin prisma fricii de ea, ci prin asumarea corectă a legilor firii (cele zece porunci, învățămintele directe ori pildele fiului lui Dumnezeu) – pare să fie o cale bună de „a răzbi”, prin sudoarea frunții, în activități economice, întrucât credința în divinitate este calea cunoașterii prin revelația soluției. Ceva care îți este cunoscut, privit ca un „dat” omului de către creatorul divin și nu neapărat precis identificat în orice moment, decât numai atunci când ești chemat să întreprinzi ceva, dă muncii omului (trudei sale) o perspectivă tangibilă. Credința pare să fie o poziționare benefică pentru om, înaintea oricărui demers întreprins de acesta. Am spus la momentul respectiv, că omul credincios are

o pregătire intrinsecă potențială permanentă, comparabilă cu un resort armat gata să preia un efort. Această pregătire prin credință o simțim ca pe o căldură plăcută și relaxantă a minții și sufletului, este însă în același timp un "entuziasm personal" al implicării în orice muncă, o invitație senină și nu o forțare brutală.

Omul credincios nu vede munca ca pe o penetrare a unui zid, respectiv sugerarea greutății efortului, ci drept calea de a trece prin zid, ca și când nu va fi, cu un efort minim. Cu alte cuvinte, ne-am exprimat părerea că primirea cunoașterii prin credință ușurează demersul oricărui om, indiferent de complexitatea și orientarea personalității sale. Lumea însăși, prin credința în creatorul ei, ea fiind făcută după chipul și asemănarea cu divinitatea, impune propriei noastre existențe nevoia de cunoaștere profundă și permanență a performării.

De aici întrebarea: în ce măsură propovăduirea credinței ajută economicul, în sensul evoluției și dezvoltării acestuia, evident prin și pentru om?

1. Intermedierea credinței

A explica intermedierea credinței nu pare a fi un lucru ușor. O astfel de încercare atrage și chiar activează sensibilități, dat fiind că multiple variante ale modului de manifestare a credinței în divinitate relaționează diferit omul cu Dumnezeu, pe trepte diferite de apropiere directă și intermediere, cu existența și acceptabilitatea, de către unii credincioși, a preoților ca ostași ai Domnului pe pământ.

Plecăm de la premisa că Isus a cerut apostolilor să răspândească credința în Dumnezeu Tatăl prin propovăduire. Deși acest lucru are toate virtuțile unui comandament, o serie de reforme în creștinism par să fi pus la îndoială fie perpetuarea propovăduirii de către anumiți aleși, fie că aleșii însuși, chiar făcând ceea ce a făcut Isus, nu pot să îl înlocuiască, ci doar să se pretindă a fi reprezentanți ai lui Dumnezeu printre noi.

Abordând *intermedierea* credinței, credem că există o cale de mijloc, și pentru a o

explica ne vom strădui să ne facem înțeleși în paginile următoare. Pe fond, ceea ce ne interesează este în ce măsură „*toți*” acei intermediari ai credinței dinspre cartea sfântă spre realitățile zilei acceptă că aduc în plan economic: dezvoltare, stimulare, creștere, perspectivă, potențial etc.

Prin acest „*toți*” încercăm să definim cadrul general cel mai larg și anume: la extreme îi situăm pe preoți și pe noi înșine; între aceste extreme îi așezăm pe ceilalți care îi neagă pe preoți, dar care, într-un fel, acționează ca intermediari într-un grad mai mare sau mai mic, explicit sau neexplicit. Prin „*noi înșine*” înțelegem acei creștini care, fie îi neagă total pe preoți, fie îi acceptă, în aceeași măsură în care își asumă rolul de conducători ai unui proiect (economic). Ca urmare, în cazul nostru general și larg, extremele trebuie privite ca fiind limitele, între un „*lider acreditat*” în propovăduire și un creștin normal, inițiat sau autodidact, care acceptă intermedierea credinței. Aceste extreme, dar și pe toți ceilalți îi cuprindem, ca mulțime, într-un cerc geometric al tuturor credincioșilor, toți datori cu asumarea rolului de intermediere a credinței, de la știința (cunoașterea) biblică, la viața de zi cu zi, nelipsită de răspunderi cu caracter economic.

Numai o astfel de reprezentare permite, după părerea noastră, gradualizarea în intermedierea credinței, atât către oameni, cât și înspre fapte, întrucât toate proiectele omenirii, inclusiv cele economice, au nevoie de cunoaștere atât de la Dumnezeu către om, cât și de la Dumnezeu spre proiect, prin om, în toate cazurile fiind vorba despre o anumită intermediere.

Am dori să convingem că, prin modul în care înțelegem noi intermedierea, aceasta nu are de a face atât cu o ierarhie, cât cu necesitatea de a vedea un flux al revelației. În cadrul acestui flux, încercăm să distingem *rolul omului* în intermedierea dintre credință și economie, prin apartenența lui, a omului, la religie.

Ca urmare, vom putea distinge rolul *sui generis* al preoțimii în economie, rolul simplului credincios în economie, rolul oricărui lider al credinței în economie, întotdeauna

prin ceilalți participanți la un proiect economic.

Am putea concluziona că ceea ce ne preocupă în această a treia etapă a eseului nostru este măsura în care concluziile primelor două etape de abordare au un răspuns în viața unei colectivități prin comportamentul individului, în performanțele unei comunități și nu ale unui singur om, la scara unei societăți.

Nu trebuie să se uite un singur lucru, asupra căruia ne-am exprimat deja, și anume că *omul cu credință are o dotare în plus*, un atu, care nu trebuie privit ca un privilegiu, avantaj, discriminare pozitivă în performanțele sale, ci ca *un mod „special” de asumare a responsabilității pentru performanță*. Nu credința în sine aduce în mod automat performanța, ci modul în care credința șlefuieste sufletul omului educat, învățat, cu ceea ce aparent și convențional numim profesie, specializare, știința de a face, cunoștințe pe care le datorăm unei anume și speciale intermediere – școala din toate timpurile.

2. Intermedierea religiei

Acceptând rolul propovăduitor al omului credincios, în sensul cel mai larg, privim la intermedierea religiei ca la un aspect tehnic, de comunicare a credinței, aceasta fiind dincolo de orice încercare de sistematizare sau simplificare.

Credința este mai largă și mai profundă, în afara și în interiorul nostru, decât poate fi intermediată. Ea poate depăși înțelegerea noastră în măsura în care nu acordăm timpul necesar și răbdarea de a ajunge la revelație. Un astfel de proces pune accent, mai degrabă, pe un exercițiu individual, el nu poate fi învățat cu simplitatea. Dar, fiind avizi în cunoașterea divină, drumul poate fi parcurs, așa cum ne confirmă multe experiențe ale credincioșilor din toate timpurile.

Vom considera religia, dincolo de dogme și practici, calea transferului sentimentului divinității spre omul prezent, având credință în Dumnezeu și manifestând, ca urmare, pioșenie, evlavie și comportându-se cuvios. Ajungem să afirmăm că, principal, intermedierea religiei menține și crește

credința prin valorile pe care trebuie să le regăsim în fiecare individ credincios.

Are acest lucru, oare, vreo importanță pentru economie, definită ca o implicare a individului, prin profesie, dedicație și încadrare a sa într-o ierarhie instituțională?

Să încercăm sugerarea unui răspuns, nu înainte însă de a reaminti câteva din concluziile noastre anterioare. În primul rând, am tratat abordarea performanței umane, în orice domeniu, din două perspective ale credinței. Prima, conform întregului lanț descris de Geneză, începând cu facerea omului și terminând cu alungarea sa din rai, ne arată că ispășirea păcatului de a fi mâncat mărul din pomul cunoașterii a fost conștientizarea omului, prin cele hotărâte de Dumnezeu, că trebuie să performeze pentru a trăi. Omul o va face prin muncă, și numai prin propria sudoare a frunții spre a avea tot ce îi va fi de trebuință în viață.

De reținut că, prin conștientizarea amințită noi am înțeles inițializarea/setarea omului pentru performanță, în sensul nevoii de manifestare a acesteia în afara Edenului, căci, omul a fost făcut de la bun început performant. Păcatul a declanșat performanța din omul creat după „chipul și asemănarea” creatorului. Cele două cuvinte biblice sunt mai profunde decât sugestia de imaginistică exterioară a omului în raport cu Divinitatea. Ele includ și o parte a dumnezeirii din om, întrucât, după înfruptarea din pomul cunoașterii, chiar Dumnezeu îi spune lui Adam că a devenit ... Dumnezeu („unul din noi”).

Cu alte cuvinte, omul – creatură a divinității – are *ab intio* potențialul performanței.

A doua perspectivă, tratată de noi mai larg într-un capitol precedent, încearcă să explice performanța omului credincios prin harul abordării oricărui proiect bazat pe munca sa, dar în deplină și mereu conexiune cu Divinitatea. Omul credincios își face lucrarea dialogând, în cel mai larg sens, cu Dumnezeu: cere lumină, putere, soluție, se dojenește că-l uită tocmai când performează, iar bucuria rezultatelor îl aduce mai aproape de Dumnezeu, cu condiția să nu devină trufaș.

Cele două accepțiuni ale performanței umane – de matrice a construcției sale divine și de stare sau revelație în fața proiectului – sunt expresia fuziunii vremelnice a „viului” spirit cu „materialitatea” viului în viața pământească, demonstrând că prin această unire în om *performanța este și atribut și verb*.

În al doilea rând, noi simțim și ne-am explicat economicul impregnat în textul biblic, atât ca noțiuni fundamentale, cât și ca sistem. În centrul economicului este plasat omul, iar orice valoare în plus față de moștenirea Divinității lăsată omului are ca sursă alcătuirea creației creatorului.

Înainte de a reveni la întrebarea inițială, a rolului intermedierei credinței prin religie, trebuie să ne punem o alta: există alte elemente care se interpun între omul credincios și rezultatele performanței sale?

Ne punem această întrebare din necesitatea de a explica, poate mai exact, în ce constă statura omului cu credință atunci când vorbim despre performanța lui. Ajungem, astfel, la valorile credinței în formarea omului (educațională, profesională, culturală etc.), chiar a caracterului lui, căci nu putem disocia statura unui om credincios performant de elemente esențiale ale personalității sale, izvorâte din credință în Divinitate.

Dumnezeu, direct prin poruncile date lui Moise, prin gura lui Isus și exemplul pildeilor biblice, ne-a transmis „porunci”, care privesc atitudinea omului acceptată de Divinitate, în sensul realei asemănări a creației sale cu însuși Creatorul. A respecta aceste porunci înseamnă pentru om anumite virtuți, iar a le demonstra este expresia nu numai a credinței sale în Divinitate, ci și a măsurii performanței sale.

Cu alte cuvinte, a performa pentru omul credincios, aflat sub „poruncile” divinității, înseamnă a avea calități, ceea ce destramă percepția de osândă a omului aflat sub porunci, dar întărește ideea fascinantă că acestea – calitățile – îl conduc pe om firesc, natural către credință. Recunoașterea virtuților omului înseamnă recunoașterea implicită a performanțelor sale.

Admitem, așadar, că există elemente care se interpun între om și performanțe și le-am

identificat, în ceea ce ne privește, prin virtuți.

Ne este greu să ne exprimăm asupra faptului dacă virtuțile sunt intrinseci ființei umane, chiar dacă sunt evocate gene ale binelui și răului.

Suntem mai siguri pe faptul că virtuțile umane au nevoie de cultivare și de a fi cultivate, iar din acest punct de vedere credem că intermedierea religiei are exact acest rol: de a le evoca pentru neștiutori, de a le explica pentru cei interesați, de a le întreține semnificația înaltă pentru cei rutinați, de a le pune la temelia faptelor pentru cei care doresc revelația.

Religia, ca rit și școală, întreține vii virtuțile omului aflat în credință, le menține semnificația la standardele divine, le promovează ca stare de normalitate și egalitate între oameni, nefiind prezentate ca privilegii. *Virtuțile trebuie înțelese ca semn al respectului omului față de creator*, practicarea lor ușurează „osânda” pusă de Divinitate asupra omului, iar „poruncile” din vechiul și noul testament nu fac decât să-i amintească omului că apropierea de virtuți îl apropie, ca putere, de Dumnezeu și nu îndepărtarea de ele.

Intermedierea religiei în performanța omenescă este permanenta aducere aminte că virtuțile sunt instrumentele extrasenzoriale de care omul credincios are nevoie, pentru ca viața lui în afara Edenului să-i fie ușoară.

Ele vin să completeze mecanismul complex de conexare a omului la Universul Divin (pentagrama spațială a lui Michelangelo). Virtuțile plac lui Dumnezeu, ele vin de la acesta spre ușurarea trudei creației sale, practicarea lor ca normalitate sunt intrinseci performanței. Deși imponderabile, virtuțile omului pot mișca cu mai multă putere instrumentele sale materiale de muncă, după cum obiectul muncii, materia, va fi mai adânc „brăzdată” de această uniune din punct de vedere a semnificației performanței.

Conotația de însușire morală pozitivă a omului face ca virtuțile acestuia – venite pe filiera divină - să se manifeste în performanță. Întreținerea semnificației sale înalte,

prin intermedierea religiei, este esențială pentru omul credincios.

Așa ne apropiem, prin virtuți, de îndemnul lui Matei din motto-ul acestui capitol: „Voi fiți dar desăvârșiți, după cum Tatăl vostru cel ceresc este desăvârșit” (Matei, 5, 48). Credem că trebuie să înțelegem că virtuțile propovăduite de biblie și permanent intermediare spre noi prin religie – ca rit și școală – „desăvârșesc”, în sens de perfecțiune (până la ea), atât omul, creația lui Dumnezeu, cât și munca sa, din punct de vedere al performanței, privită ca „sarcină” divină dată omului pe Pământ.

3. Intermedierea virtuților

Iluminarea noastră, în această etapă a dezbaterii, axată pe transferul credinței spre și în performanță, nu numai că repetă, în mod posibil, experiența altora, ci ne menține în planul de manifestare energetică a omului, văzut, totuși, simultan ca spirit și corp. În fapt, suntem bucuroși să constatăm, tocmai datorită acestei iluminări, că putem evita capcana explicării performanței omului credincios prin instrumentele normale, materiale ale muncii sale.

Prin urmare, avem șansa de a privi la rezultatele muncii omului – indiferent de profesie – nu prin calitățile instrumentelor fizice, echipamentelor mecanice, electrotehnice, electronice etc., cu care operează, ci prin calitățile personalității morale a omului credincios, calități pe care dorim să le privim și de la nivelul virtuților inspirate de credință în sensul cel mai larg. Putem accepta, chiar mai mult, că aceste virtuți nu sunt uneori de sorginte divină, ci sunt intrinseci omului creștin, afirmație prin care nu negăm, însă, lipsa de virtuți unui om necredincios. Facem această afirmație tocmai pentru a repeta periodic, la etape de dezbateri, că noi ne concentrăm pe valoarea credinței divine fără a o contrapune, în nici un fel, necredinței sau a o compara cu aceasta din urmă. Noi ne fundamentăm propriul nostru demers în a explica arcul marii sinergii Creștinism-Economie, pe ancora credinței ca un dat și nu ca una din ipotezele sau alternativele de explicare a sinergiei menționate.

În tratarea intermediarii virtuților, urcând în planul energetic divin, al influențelor sau comunicării Divinității cu propria creație, ca expresie a mediului de inducere și de manifestare a virtuților (divine? umane?), șansă a existenței omului în această lume, ne înțelegem parcă o „trebuință”, aceea de generalizare fără de care putem fi acuzați că avem tentația de a ieși din precizia subiectului.

Cu cât am aprofundat discuția intermediarii credinței și religiei, deși poate ceea ce am rezumat aici ar putea fi insuficient pentru alții, am simțit nevoia să punem chiar *un semn de egalitate între economic și întreaga viață lumească a omului credincios*. De ce?

Ajungând la intermedierea virtuților, ni se pare total inadecvat și poate nefiresc să „specializezi” virtuțile cu dedicația unică a acestora spre performanța economică. Dimpotrivă, credem din ce în ce mai puternic că omul credincios, indiferent de locul lui în societate, profesie, specializare, loc de muncă etc. – via virtuți – performează în orice aserțiune a contactului său cu „lumea” din afara Edenului, el contribuie la performanța acestei lumi în întregimea ei. Chiar dacă privim aceste performanțe în etaje, pe planuri diferite, într-un sistem de rețea care poate explica funcțiunea sau imaginea lumii, convențional vorbim, în prezent, despre economia globală, care include ansamblul lumii omului, a celei din afara Raiului.

Ca urmare, intermedierea virtuților este universală și generală, se manifestă în completitudine dincolo de orice specializare lumească a omului credincios, specializare privită ca orice *tip de contribuție* la transformarea, prin caznă și trudă, a lumii date de către Divinitate omului care a „păcătuit” prin asumarea cunoașterii responsabile.

Ar fi un nonsens să ajungem la a ne limita sau la a afirma că există virtuți ale economistului om credincios, care intermediază energetic calitățile spre (numai) performanță economică. Creșterea economică, privită ca element de progres al lumii, incumbă toate virtuțile și abilitățile fiecărui individ, ceea ce ne îndeamnă să vorbim

despre *rolul credinței la performanța lumii*, aceasta din urmă neputând fi disociată, chiar existențial, de economia propriu-zisă. Privind însă la completitudinea virtuților în orice om și la direcționarea lor universală, atunci acceptăm fie că performanța economică este o parte a performanței lumii, ca abordare limitată pe care dorim să o depășim, fie că performanța lumii se suprapune cu performanța economică definită în cel mai larg sens și denumită convențional economia globală, lumea globală.

Din acest exercițiu al propriilor îndoieli, concluzia noastră este că abordând intermedierea virtuților, noi vom încerca să vorbim despre performanța lumii în care trăiește omul credincios, performanța economică fiind implicită. Pe aceasta din urmă nu vrem însă nici să o decupăm din performanța lumii, și nici să o considerăm un rezultat al unei direcționări anume a virtuților.

Sperând în înțelegerea abordării noastre „constrânse”, simțim nevoia și a unei alte precizări cu privire la virtuți. Ne preocupă captarea în această noțiune a energiei divine direcționate pozitiv, constructiv, ca *instrument moral* al manifestării profesiei omului și a acțiunii acestuia asupra naturii, ca *imponderabilul comportament* („partea” în plus) a omului credincios, care dă valoare adăugată muncii sale.

Punând accent pe o asemenea abordare, nu ne îndepărtăm de la sensul teologic al virtuților asumate de om ca „îndreptare” a acestuia de la tentația păcatului, pentru că, urmare a comandamentelor Tatălui ceresc (tablele lui Moise) sau ale Fiului său Isus (Pildele) întoarcerea mereu la virtuți constituie însăși „regulatorul” de optimizare a imponderabilului comportamental.

Încheiem pasajul nostru privitor la memorarea „așezării” omului credincios în fața unui proiect, explicându-ne mecanismul de transmitere a impulsului divin, prin omul creat de Dumnezeu, și mereu reîntors (fie din uitare, fie prin păcat) la credință, asupra obiectului muncii sale, reprezentat generic de pământul din afara Raiului.

Spuneam, cu sinceritatea pe care ne-o conferă propria credință că un om bun creștin, în fața oricărui proiect armonizat

puterilor sale, trece prin „liniștea” divină de dinaintea „neliniștii” responsabilității asumate sau atribuite, pentru a ajunge la rezultate, la performanță.

Întrebarea pe care ne-o punem s-ar putea scrie acum astfel: care este descifrarea rolului virtuților ca instrumente morale, între momentul „liniștii” divine și cel al măsurii performanței omului credincios? Avem la îndemână, în ceea ce ne privește, *două considerente*. Primul se referă la faptul că noi apreciem *imponderabilul comportament* ca ceva care însoțește permanent lucrarea pământească a omului credincios. Iată, așadar, că mediul de manifestare și transmisie a virtuților, este o „aureolă” a divinității dată omului prin credința sa în Dumnezeu.

Este apropierea, dar niciodată atingerea finală, puterilor lumești ale omului credincios de cele ale lui Dumnezeu. Diferența care va rămâne mereu „de acoperit” este mobilul creșterii cunoașterii omului, ca o invitație permanentă a Divinității spre noi performanțe. Este o invitație întotdeauna lipsită de orice intenție a descurajării omului că, prin ceea ce a fost făcut l-a îndepărtat, și nu apropiat, de ceea ce ar putea fi perfecțiunea în a performa.

Al doilea *considerent* este legat de inițializarea „liniștii” dinaintea „neliniștii” omului credincios aflat în fața unui proiect. Tocmai această inițializare este, pentru noi, dovada cunoașterii și practicării virtuților spre a insufla viață imponderabilului comportament. Acesta din urmă devine călăuzit cu un scop anume - proiectul lumesc - care, la rândul său, este dus spre realizare folosind instrumentele fizice, mereu create de om din inspirația divină.

Conturăm mai bine acum noțiunea de performanță în aspectul continuității ei. La urma urmelor, performanța de azi, în orice domeniu, nu poate fi perfecțiunea însăși, ceea ce echivalează cu a-l huli pe Dumnezeu și a nu mai avea nevoie de el. Performanța de azi, în orice domeniu, este un lanț de rezultate, fiecare perfect față de cel precedent și nu neapărat în ordine calendaristică, dar mereu mai puțin perfect față de un posibil rezultat ulterior.

Performanța de azi, în orice domeniu, este de a avea rezultate care să le „întregească”, sub cele mai diferite aspecte, pe cele anterioare, indiferent când s-au oprit în timp și spațiu sau de cine au fost lăsate într-un anumit timp și spațiu.

Performanța în continuitate pentru omul credincios este exact menirea dată de Divinitate creației sale, respectiv cunoașterea responsabilă care conduce mereu spre un prag al *perfectiunii perfectibile*.

Prin această ultimă sintagmă, perfecțiunea perfectibilă, încercăm să exprimăm faptul că omenirea a „superlativat” și lumi bune și rele, că perfecțiunea a împărtășit o multitudine de idealuri, unele chiar împotriva umanității, că perfecțiunea nu are un numitor comun, că până și simbolistica ei se revarsă în cele mai diferite moduri, care nu-i pot mulțumi pe toți.

Însă, încrederea în performanță a omului credincios este, în primul rând *speranța*, că nu va fi pierdut trăind în afara Raiului, că omul generic, creat de Dumnezeu, atașat virtuților divine, reușește indiferent cât de mică sau mare îi este lucrarea lumească.

*
* *

Aplecarea noastră asupra intermedierei divine văzută în planurile etajate, acum de jos în sus – virtuți, religie, creștinism – a fost exercițiul identificării *transferării divinului în pământesc*, tocmai pentru a explica paralelismul dintre acțiunea divină și acțiunea omenească, aceasta din urmă necesar performantă.

Omul trăiește pe pământ gestionând resurse rare și, așa cum am afirmat cu câteva rânduri mai sus, performanța sa este departe de a fi uniform răspândită în lume, ceea ce creează probleme. Dar „*Fiul lui Dumnezeu a coborât din cer pentru ca omul să poată urca la cer...*”, spune Spidlic, filosof ceh în îndrumările sale pentru omul credincios (Izvoarele luminii, edițiile 1994-1995). „*A urca spre cer*” – ca performanță umană spre perfecțiune – înseamnă multă oboseală și trudă din partea omului credincios, o dată alungat și coborât din Rai pe Pământ.

Oare credința să fie atunci un merit al omului care crede în Divinitate, și performanța sa lumească o consecință a acestui merit? Nu, întrucât intermedierea dezvoltată de noi mai înainte ne conduce și pe noi înșine la concluzia că, în fapt, credința este un *har divin*, care ușurează colaborarea cu Dumnezeu a omului, în munca sa pământească.

Munca dată omului drept osândă pentru păcat nu este obositoare în sine, deoarece fiind dar divin credința eliberează munca de blestemul sub care a căzut omul la momentul păcatului. „Blestemul” trudei și sudorii frunții prin muncă are, deci, și interpretarea trebuinței ca omul să se apropie de Dumnezeu cel considerat o „deplinătate” a tuturor muncilor. Isus le-a spus iudeilor: „*Tatăl meu lucrează până acum; și Eu de asemenea lucrez*” (Ioan, 5, 17), atunci când a fost acuzat de dezlegarea Sabatului.

Viața pământească a lui Isus nu a fost întâmplător numită muncă!

Ca și pentru Divinitate, munca pentru om este expresia propriei perfecțiuni, iar harul divin dat prin credință lucrează, credem, pentru această perfecțiune – ca rezultate/performance – prin virtuțile divine lăsate omului.

Virtuțile sunt, pentru noi, darul suprem al Divinității pentru omul credincios, instrumente morale mai puternice în orice moment decât uneltele folosite la orice lucrare lumească. Iată cum Divinitatea ne demonstrează că omul are vocația perfecțiunii, folosind virtuțile date lui prin harul credinței, dar această vocație nu este neapărat un privilegiu al omului credincios, întrucât biblia sau încreștinarea sunt destinate tuturor.

Munca omenească, lumească, având ca scop utilitatea sa materială este, în final, voința lui Dumnezeu, iar imponderabilul comportament – spațiul de manifestare a virtuților creștine – este chemarea divină adresată omului generic, de a face ceea ce trebuie să facă, oricând și oriunde, în toate timpurile de la geneză și până acum și din prezent spre viitor, până la sfârșitul zilelor.

Călin
CĂLIMAN

DaKINO 17

Resume

Le festival où des cinéastes comme Cristian Mungiu, Cristi Puiu ou Corneliu Porumboiu ont obtenu leurs premiers prix importants est arrivé à sa 17-ème édition. Commentaire sur les courts métrages de la riche sélection de films de fiction, animation et documentaire et sur les long-métrages présentés dans les sections parallèles.

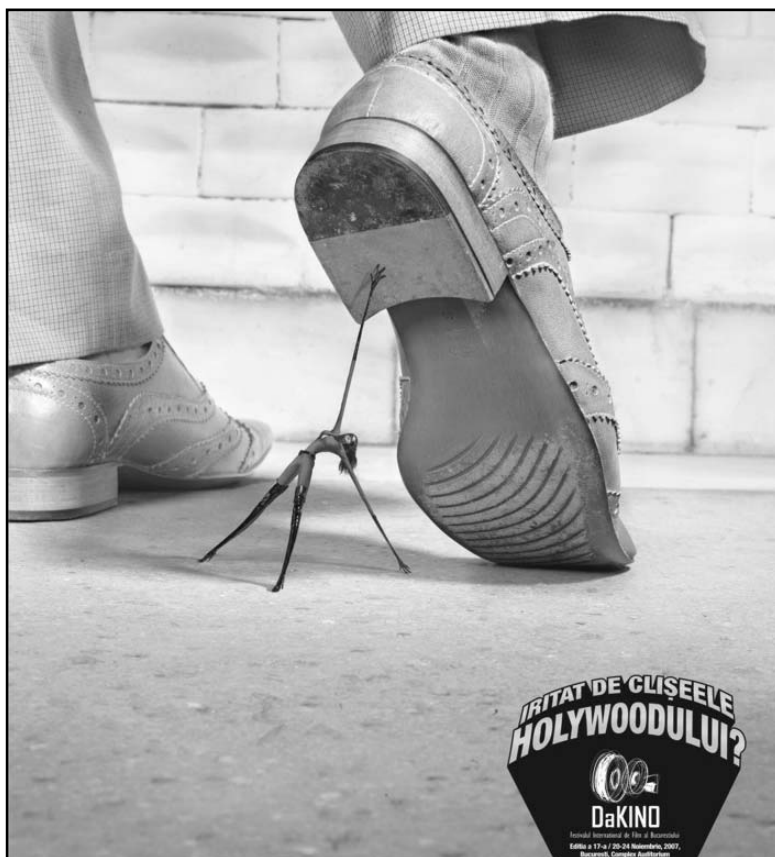
Am participat, cu interes și bucurie, pentru a 17-a oară, în prag de iarnă, la festivalul internațional cinematografic „DaKINO”, pe care organizatorii au început să-l numească, „festivalul internațional de film al Bucureștiului”. Inițiativa organizării acestui festival a aparținut președintelui fundației „DaKINO”, Dan Chișu, care se mândrește, pe bună dreptate, că a avut această idee în toamna anului 1991, după cum o mărturisește într-un „cuvânt înainte” la ediția din acest an: „DaKINO este slăbiciunea mea. M-am născut cu ea, am descoperit-o și apoi am educat-o. M-am lăsat cultivat de ea și m-am încăpățânat s-o păstrez la fel cum păstrezi amintirea primei iubite. În 17 ani DaKINO a dat cinematografiei românești producții memorabile și, mai mult decât atât, a fost primul care a confirmat nume. Mungiu, Nemescu, Puiu,

Porumboiu, Giurgiu – sunt doar câteva dintre ele. Mă laud? Da! De ce? Pentru că pot.” Început în condiții mult mai modeste, festivalul „DaKINO” a devenit, astăzi, o manifestare culturală foarte complexă, cu două competiții destinate scurtmetrajelor (una pentru filme de ficțiune, la care au fost selecționate în program peste 70 de titluri, și una pentru documentare, cu peste 20 de filme în concurs), și, implicit, cu trei jurii (unul – național – de preselecție, și două internaționale, unul pentru filmele de ficțiune, celălalt pentru documentare), cu interesante „programe paralele” (în care au rulat lungmetraje recente din patrimoniul filmului mondial), cu două „panorame” dedicate unor cinematografii europene (una filmului belgian, cealaltă filmului bulgar), cu programe auxiliare extracinematografice (printre



care antrenantul show Loredana din seara de închidere sau insolita „lansare de carte” a romanului „Garsoniera din pădurea de macarale” de Dan Chișu, care-și continuă, iată, cea de a doua „slăbiciune”, cea beletristică, începută acum câțva timp cu volumul epuizat repede „Singur sub duș”). Firește, competiția propriu zisă a constituit, și la această ediție, „nucleul” festivalului, juriul de preselecție (alcătuit din Irina Margareta Nistor, Andrei Crețulescu și Mihai Fulger) fiind serios pus pe treabă, dat fiind numărul mare de filme care au candidat pentru participarea la competiție.

Juriul internațional al competiției destinate scurtmetrajelor de ficțiune a fost alcătuit din englezul Bruno Coppola – președinte –, grecul Gregor Athanasiou, bulgarul Kamen Kalev, germanul Jurgen Kittel și reprezentanții noștri, regizorul Bogdan Dumitrescu, criticul literar Dan C. Mihăilescu și actorul Andi Vasluiuanu. Trofeul „DaKINO”, așadar cel mai mare premiu al festivalului, a fost acordat filmului englez *Soft (Moale)* de Simon Ellis, o substanțială parabolă despre lumea contem-



porană, în care două generații (un părinte și fiul său) sunt confruntate cu realități dure ale societății engleze de azi, provocate de o aceeași bandă de tineri „furioși”. La capitolul filmelor de ficțiune au mai fost decernate premii pentru „cea mai bună regie” – filmului german *Felix* de Andreas Uta, povestea, nu lipsită de surprize și suspans, a unui băiat de 12 ani care se îndrăgostește, prin Internet, de o fată surdo-mută –, pentru „cel mai bun scenariu” – filmului românesc *Amatorul* de Marian Crișan, un „story”, într-adevăr, original și surprinzător, cu un tânăr în prim-plan, care lucrează într-un supermarket, dar are și un „job” secret, datorită căruia trece

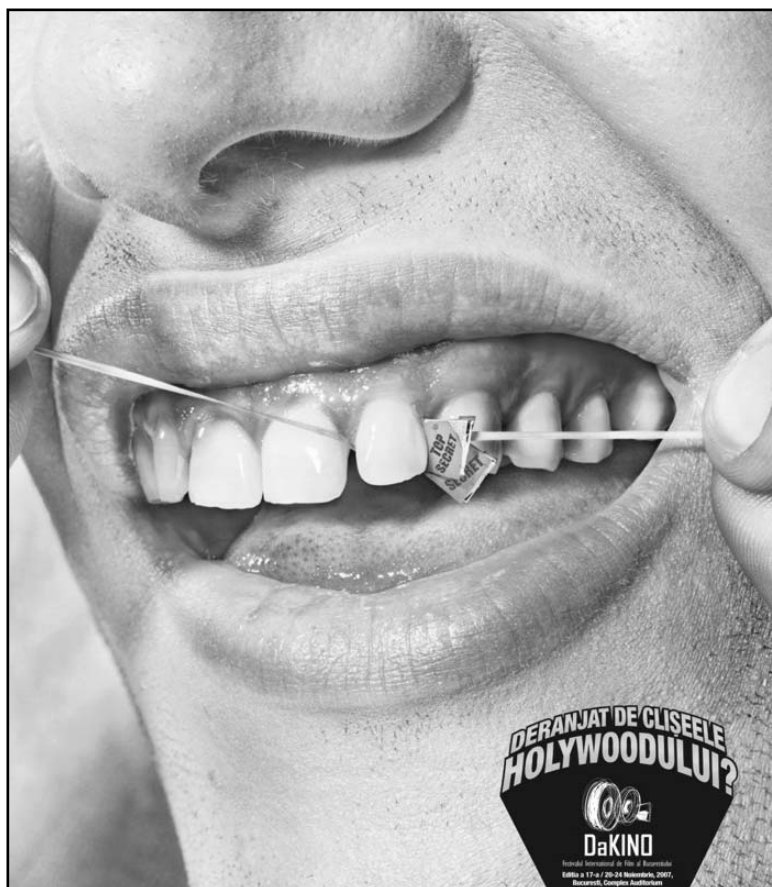
prin situații de viață de-a dreptul palpitate uneori –, pentru „cea mai bună imagine” – filmului belgian *Aie* de Virginie Gourmel, o poveste cu elemente fantastice, a memoriei și a timpului, foarte ingenios filmată –, și pentru „cea mai bună animație” – unui alt film belgian, *O girafă în ploaie* de Pascale Hecquet, istoria tragi-comică a unei girafe recalcitrante, deportată într-un oraș nordic, populat exclusiv de câini, unde se străduiește să-și refacă viața. Premiul Special al Juriului, acordat ex-aequo, a fost împărțit între filmul israelian *Tolya* de Rodeon Brodsky – un film cu un mesaj romantic subînțeles, a cărui acțiune se petrece de Ziua Internațională a Femeii

– și filmul german *Hase & Glück* (*Iepurele & Norocul*), regizat de Ikiru – cu doi ruși care trec prin întâmplări ciudate în Berlin. Două scurtmetraje românești au fost distinse cu mențiuni la acest capitol al filmelor de ficțiune: *Valuri* de Adrian Sitaru – cu Adrian Titieni și Karen Wallet în distribuție, o poveste petrecută pe mal și în valuri de mare, tulburată de întâmplări dramatice – și *Afterimage* de Cătălin Leescu – un science-fiction petrecut în anul 2057 când o nouă tehnologie permite reconstruirea unor întâmplări petrecute cu jumătate de veac în urmă (deci în zilele noastre), cu ajutorul memoriei obiectelor reflexive.

Cei patru membri ai juriului pentru competiția filmelor documentare au fost cineastul (actualmente israelian, dar născut în România) Shimon Dotan, realizatorul TV Vasile Alecu, regizorul Florin Paraschiv și producătoarea de la Canadian Broadcasting Company, Myrocia Watamaniuk. La această secțiune a festivalului au fost acordate trei premii principale (și patru mențiuni). Premiul pentru „cel mai bun documentar” a revenit filmului francez *Zona Diluării Inițiale* de Antoine Boutet (un film inspirat de construcția unui mare baraj hidraulic în China contemporană), premiul pentru „cea mai bună regie” filmului *Bar de zi* de Corina Radu (felurite povești de viață ale unor sibieni abordați într-un bar de zi) și premiul pentru „cea mai bună imagine”

repurtat de filmul israelian *O stradă liniștită* de Benjamin Freidenberg (interviuri mai mult sau mai puțin întâmplătoare pe o stradă din Ierusalim, fiecare dintre interlocutori – deloc întâmplător – vorbind o limbă diferită). Patru mențiuni, cum spuneam, au revenit filmelor *Bardo* de regizorul mexican Gabriel Marino (termenul budist din titlu se referă la “spațiul” dintre moarte și renaștere), filmului finlandez *Keidas* de PV Lehtinen (o călătorie mediativă într-o oază, considerată o a doua casă pentru grupul de oameni care o populează în fiecare vară), și filmelor franceze *Love & Words* de Sylvie Ballyot (imposibilitatea unei regizoare franceze de a realiza, în Yemen ceea ce dorea, portretul unei femei yemenite) și *O duminică la Pripiat* de Blandine Huk și Benjamin Cousseau (un documentar intersectat de elemente fantastice).

În afara filmelor din palmares am văzut o serie de alte scurtmetraje interesante, fapt care ne determină să considerăm ediția a XVII-a a festivalului drept una dintre cele mai izbutite din istoria manifestării. Filmul american *O țigară pe plajă* de Stephen Keep Mills a impus prin ținuta sa estetică, este un produs artistic suprarealist, satiric, spiritual, axat pe evadarea unui personaj, din viața domestică, în fantezie. A reținut atenția și confruntarea eroinei din coproducția elvețiano-argentiniană *Amanca*



de Milagros Mumenthaler cu amintirile, dorințele și temerile ei cronice. Filmul spaniol *Calea Anei* de Richard Vázquez ne-a dus gândul spre sacrificiul Anei din legenda Meșterului Manole. Alt film spaniol de menționat ar fi *Orele Moarte* de Haritz Zubillaga, în care urmărim transformarea în coșmar a unei vacanțe amicale. A mai reținut atenția un film de limbă spaniolă, filmul mexican *În tranzit* de Isabel Munoz Cota Callejas, povestea calmă a întâlnirii dintre doi străini într-un oraș străin. Am urmărit cu interes și filmul italian *Ochiul* de Angello și Giuseppe Capasso, desfășurat în zona de confluență a imaginației cu realitatea propriu

zisă. Un alt film italian, *Jumătăți* de Luca Sabbioni merge pe firul unei frumoase povești de dragoste. Oamenii pot fi mai puternici decât războiul iscat fără voia lor, acesta pare a fi generosul mesaj al filmului germano-sârb *Milan* de Michaela Kezele. Filmul canadian *Piatră Hârtie Foarfece* de Jamie Cussen este povestea atașantă a trei copii de nouă ani. *Sfârșitul petrecerii* de Sebastian Godwin, adaptare a unei proze scurte de Graham Green, este povestea unui alt copil de 11 ani, căruia îi cam este frică de întuneric. Spiritual și atractiv a fost un alt film spaniol, *Taxi?*, cu niște taximetriști care au urmat un curs de amabilitate.

Spirituale și cu priză la public (aplaudate) au fost și câteva filme animate, printre care *Bed Boy*, al cineaștilor francezi Guillaume Lauer, Nicolas Roller, Rémi Edmond și Jonathan Faber-Taboureaux (autorii pornesc de la un studiu statistic care demonstrează că 95% din oameni mor în timpul somnului, pentru a arăta pe ecran decese în pat ca urmare a unor accidente cât mai spectaculoase) sau desenul animat italian *Moka* de Mariano Fiocco (cu o mașină de cafea care provoacă erupția unui vulcan).

În afara scurtmetrajelor incluse în palmares, au fost și alte producții românești, destul de multe, selecționate în festival, astfel că putem considera ca reprezentativă (îndeosebi din punct de vedere cantitativ) prezența cinematografei naționale în competițiile acestei ediții. Cu câte două scurtmetraje au participat la concursul filmelor de ficțiune tinerii cineaști (care au reținut atenția și la alte festivaluri internaționale) Cătălin Leescu și Paul Negoescu, primul cu *Era și timpul* (despre un cerșetor care primește o ofertă – să-i zicem – interesantă din partea statului) și filmul *Afterimage* (despre care am vorbit, fiind menționat de juriu), iar cel de al doilea cu *Acasă* (povestea unui șofer de taxi care profesază în străinătate și se întoarce de sărbători acasă) și *Examen* (în care sunt sugerate, cu discreție și tact, premisele unui conflict sentimental). Scurtmetrajul

Balastiera # 186 de Adina Pintilie și George Chiper înfățișează o întâmplare petrecută la marginea unui oraș industrial. Am revăzut și controversatul film al Mirunei Boruzescu *Carne*, pe care îl știam și din programul altor festivaluri desfășurate anul trecut. Filmul lui Vlad Trandafir *Datorie* vorbește despre o obligație zilnică devenită corvoadă. Filmul *Și binele trebuie să aibă margini* de Gabriel Achim este o metaforă filosofică, pe tema expusă în titlu. *Spin* de Alina Ciocârlie este o poveste într-o câțva stranie, cu întorsături dramatice. După cum se poate observa „cu ochiul liber”, este vorba despre o selecție de titluri foarte variată, care a diversificat și completat cu momente de reținut paleta festivalului.

Câteva vorbe, doar, despre lungmetrajele din „programele paralele” care au animat serile festivalului în primitoră sală „Auditorium” de la Muzeul Național de Artă. Am putut vedea sau revedea și două lungmetraje românești, sensibilul film *Thalassa*, *Thalassa* de Bogdan Dumitrescu și documentarul *Bela Lugosi, Vampirul Căzut*, dedicat de regizorul Florin Iepan celebrului actor american (născut la Lugoj) care a impus pe ecran cel mai popular personaj fictiv al tuturor timpurilor, Conte Dracula. Un documentar „de clasă” a fost și *Hot House* de Shimon Dotan, care și-a propus să vorbească, direct, fără menajamente, despre viața

prizonierilor palestinieni din închisorile israeliene. În seara de închidere a fost proiectat lungmetrajul *Atonement* (în care a jucat și Vanessa Redgrave), un film de Joe Wright – autorul unui film devenit clasic, *Mândrie și prejudecată* –, o inspirată frescă de epocă, a cărei acțiune, „colorată” cu elemente polițiste, se petrece în Anglia anului 1935. O seară specială a Festivalului a fost consacrată regizorului thailandez Pen-Ek Ratanaruang (prezent, cu acest prilej, în București), din creația căruia au fost prezentate două filme de mare efect, *Ploy* (2007) și *Sixtynin9* (1999). Vedetă regizorală a festivalului a fost și ilustrul regizor japonez Takeshi Kitano, reprezentat de filmul foarte recent, din 2007, inspirat din „lumea filmului”, *Glory to the Filmmaker*. Au mai figurat în program lungmetrajele *Scafandru și fluturile* de Julian Schnabel (care pornește de la un caz patologic petrecut în realitate), *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, un film de Andrew Dominik cu Brad Pitt (povestea unui legendar proscris american) și – adresat celor mai tinere și indulgente generații – filmul de groază, despre un înspăimântător personaj legendar, *Beowulf* de Robert Zemeckis.

Încă o dată, prin ansamblul manifestărilor sale, Festivalul „DaKINO”, în cea de a XVII-a ediție, a reprezentat un moment de vârf în viața culturală a Capitalei.

Dana DUMA

Festivalul International
al Filmului de la Valladolid

Triumful realismului

Resume

Les films présentés dans la 52-ème édition du festival espagnol de Valladolid ont confirmé l'intérêt croissant pour le cinéma réaliste, en eclipsant le cinéma d'auteur trop personnel. Le pluralisme de ce réalisme correspond à la diversité des "realités" auxquelles nous sommes confrontés.

Pentru că ediția cu numărul 52 a Festivalului Internațional al Filmului de la Valladolid a fost dedicată lui Ingmar Bergman, marele cineast suedez plecat dintre noi în iulie 200, probabil că mulți s-ar fi așteptat ca ea să se încheie cu un triumf al cinematografului de autor. Dar Marele Premiu „Spicul de aur”, a rămas pentru prima dată în Spania, acordat unei pelicule cu vădit caracter documentarist, cu o temă acut socială (imigrația din Africa), *14 Kilometri* de Gerardo Olivares. Ca și alte titluri ale palmaresului, aceasta arată preferința juriului de la Valladolid (și nu numai) pentru exprimarea „obiectivă”, ocolind persoana întâi, departe de notațiile autobiografice.

Acest lucru nu s-a întâmplat pentru că autorii ar

fi lipsit din selecția acestei ediții. Dimpotrivă, cinești cărora li se atribuie acest calificativ și au mai trecut altădată pe la Valladolid au nume la care tresare oricare cinefil. Să-l amintim mai întâi pe Ermanno Olmi, cu al său *O sută de cuie*, un film cu accente de „poetică” și de testament artistic. Cineastul italian care a fost premiat la Cannes (*Arborele cu saboți*) sau Veneția (*Padre Padrone*) ne surprinde cu noua lui filosofie: „Toate cărțile din lume nu valorează cât o cafea băută cu un prieten”. Un principiu expus prin vocea unui personaj cu figură de Iisus, un profesor universitar care renunță brusc la carieră și la metropolă pentru a o lua de la capăt printre oameni simpli, al căror dascăl devine, apărându-i de nedreptățile unei

lumi guvernate de pragmatism.

Nici fascinația lui Wong Kar Wai, regizorul care descrie, ca nimeni altul, sfârșirea unor iubiri imposibile, n-a mai funcționat ca altădată. Trimițându-și acțiunea de data aceasta pe teritoriu american în *My Blueberry Nights*, el nu renunță la estetica dilatării momentelor de mare încărcătură afectivă, dar opțiunea pentru actori bine implantați la Hollywood (Jude Law, Rachel Weisz, Natalie Portman) i-a tras acuzația de „americanizare”, nedreaptă, după mine.

Și taiwanezul Hou Hsiao Hsien, un alt răsfățat al festivalurilor internaționale, a fost un reper al selecției oficiale, cu *Balonul roșu*, realizat în co-producție cu Franța. Cuceritor portret de femeie schițat din perspectiva unui copil de nouă ani, filmul demonstrează că viața unei artiste care lucrează la un teatru de păpuși nu e deloc ușoară, mai ales când ești mamă solitară și trebuie să ajungi la timp la repetiții, să plătești facturile, dar și orele de pian ale copilului. Iar când Juliette Binoche este cea care dă viață acestui personaj, nu e de mirare că aceasta iradiază farmec și poezie. Din păcate, ea n-a fost premiată pentru acest rol, iar *Balonul roșu* a fost recompensat doar de critici, care i-au oferit Premiul FIPRESCI.

Și ca să rămânem în zona regizorilor asiatici, s-o mai amintesc și pe japoneza Naomi Kawase, al cărei



Pădurea de lut (de asemenea rămas în afara palmaresului) descrie o ciudată prietenie între doi oameni care nu au nimic în comun: un bătrân bătut de fantoma soției lui, moartă de mult, și o tânără asistentă socială, obsedată de pierderea unui copil. Felul în care cei doi se ajută reciproc să depășească doliul apăsător este o demonstrație de cinema al profunzimilor psihologice descoperite cu discreție.

Toate aceste filme reprezintă acel cinema de autor definit de o anume "voce" de cineast care vorbește într-un anume fel despre sine și de o „rețea organizată de teme, obsesii, motive” care îl fac pe regizor recognoscibil celor care-i urmăresc atent parcursul. Fără să tragem de aici concluzia că interesul față de o asemenea opțiune cinematografică s-a epuizat, trebuie să observăm că, cel puțin în contextul marilor festivaluri, în 2007 a fost preferată „redescoperirea”, realismului, asigurată de cinești care ocolesc artificii și „rafinamentul”, optând pentru radi-

calismul adevărului social.

Și filmul nostru *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* a beneficiat, la Festivalul de la Cannes, de această tendință, Cristian Mungiu fiind fericitul câștigător al Premiului Palme d'Or.

La Valladolid au fost preferate peliculele care atestă existența „mai multor realisme”¹, despre care vorbește criticul francez Jean Louis Comolli. El explica astfel acest pluralism: „Aproape în același timp cu antropologii, etnologii și sociologii, cineștii au înțeles că societățile, ordinele, instituțiile, întreprinderile, grupurile sunt tot atâtea *povestiri* și, din aceste povestiri, tot atâtea puneri în scenă. Că diversele „realități” cu care ne confruntăm sunt, de fapt, trame narative și dramaturgice în care, când nu este spectator de cinema, fiecare se simte prins.”² Dar aceasta nu înseamnă că cineștii se mărginesc la înregistrarea realității „așa cum e”, pentru că adevăratul cinema nu este indiferent, ci conștient.

Acest adevăr a fost

strălucit demonstrat de pelicula câștigătoare a Marelui Premiu „Spicul de aur”, *14 kilometri*. Semnat de Gerardo Olivares, un regizor care a realizat înainte remarcabile documentare, filmul aduce pe ecran drama imigranților ilegali din Africa, acei disperați care trec aproape zilnic strâmtoarea Gibraltar în ambarcațiuni fragile, riscându-și viața cu speranța că, ajungând în Spania, vor scăpa de sărăcie și umilință. Eroii sunt trei tineri care pornesc din locuri diferite pentru a ajunge în același grup care traversează ilegal cei 14 kilometri de ape: o fată care fuge pentru a nu fi vândută unui bătrân mire, un fotbalist care visează să joace într-o mare echipă și fratele său, care va muri în plin deșert. Urmărim cu sufletul la gură confruntarea acestora cu grăniceri corupți, călăuze mincinoase, cu frigul nocturn și canicula diurnă și participăm, parcă, în „timp real” la această odisee cu episoade de mare cruzime dar și cu altele, însuflețite de o admirabilă solidaritate umană. Iar frumusețea peisajului african, impresionant captată de Alberto Moro (Premiul pentru imagine), asociată tensiunii de *thriller* a povestirii, sporesc atractivitatea acestui film care pulverizează indiferența oricărui privitor față de realitatea imigrației.

La un realism radical recurge și tandemul de regizori polonezi Krzysztof

1 și 2- în volumul „El desafío de la realidad” de Gérard Collas, SEMINCI 1997.

Krauze și Joanna Kos-Krauze, autorii *Pieței Salvatorului*, câștigătoare a Premiului „Spicul de argint”. Dramă de familie adânc ancorată în problemele societății poloneze de azi, filmul vorbește despre cinismul capitalismului „grăbit” din fostele țări comuniste, despre confuzia valorilor morale în noua lume unde „câștigătorii iau totul”. Există, pe parcursul narațiunii, momente de un adevăr psihologic aproape insuportabil, de surprindere „pe viu” a surpării încrederii dintre soți. Cu tot respectul pentru autenticitatea interpretării neprofesionistei Jowita Budnik, cred, totuși, că alte actrițe din filmele în competiție ar fi meritat mai degrabă acest trofeu, și în primul rând britanica Julie Christie pentru rolul femeii atinse de maladia Alzheimer din *Departee de ea* de Sarah Polley.

Revenind la tema realismului cinematografic, poate că cea mai agreabilă formă în care el a fost reprezentat, în eșantionul de la Valladolid, apare în pelicula *Vizita orchestrei* de Eran Kolirin (Premiul pentru scenariu și Premiul „Pilar Miro” pentru debut). Proverbiala suspiciune și ostilitate reciprocă dintre israelieni și musulmani apare într-o altă lumină în această co-produție Israel-Franța al cărei succes internațional n-a descurajat însă controversele din țara de origine a regizorului. Este povestea unei orchestre de polițiști egipteni care, invitați pentru



a concerta în Israel, greșesc destinația și ajung într-o mică localitate izolată. Primirea localnicilor, care aplică parcă proverbul spaniol „mi casa es su casa” îi surprinde și îi mișcă pe bărbații în uniformă. Momente de special umor însoțesc tentativele de apropiere dintre cele două „tabere” care renunță, succesiv, la ideile preconceptuate privind-i pe „ceilalți”. Nimic demonstrativ sau didactic nu se strecoară în povestea cinematografică despre o posibilă reconciliere acolo unde inflamarea conflictului e bine întreținută de retorici solemne și ultimative de ambele părți. Cineastul nu oferă o viziune idilică asupra acestei realități, ci încearcă să nuanțeze observația, să descopere mai degrabă oameni decât grupuri. Oameni foarte atent portretizați, ca patroana prăvăliei care îi ia sub protecția sa pe polițiștii egipteni, o femeie puternică și nonconformistă, sau colonelul care conduce orchestra, un văduv cu nostalgia unei familii adevărate. Diversitatea și complexitatea peisajului uman din acest

film ne îndreptățesc să credem că „realist” nu devine orice film atunci când optează pentru o temă socială, ci numai atunci când reușește să-l facă și pe privitor să-i pese de ceea ce vede pe ecran.

Acest triumf al realismului n-a imprimat însă o impresie de monotonie selecției de la Valladolid 2007, unde am putut vedea și multe alte interesante opțiuni estetice. Printre ele se numără, fără doar și poate, noul film al lui Ang Lee *Atenție, pericol!* Prezentat în gala de închidere, această peliculă câștigătoare a „Leului de aur” de la Veneția confirmă capacitatea regizorului taiwanez de a povesti acaparant și cu suspans. Oscilând între thrillerul erotic și pelicula de război, regizorul ne spune povestea unui amor imposibil între o studentă anarhistă și unul dintre șefii poliției din Shanghai, colaboraționist cu ocupanții japonezi, pe care ea trebuie să-l ucidă. Un film care îl va transforma din nou pe Ang Lee (după *Brokeback Mountain*) într-un favorit al premiilor Oscar.

Mihaela
MARINESCU

Corul Național de Cameră *Madrigal*. Maestrul și discipolii

Festivalul Internațional *George Enescu* de anul acesta aflat la a XVIII-a ediție, a promovat mai mult ca în alți ani creația muzicală românească. Din multitudinea concertelor formațiilor de prestigiu prezente în acest maraton de muzică foarte bună (1-23 septembrie 2007) nu se putea să nu remarcăm evoluția de excepție a Corului Național de Cameră

Madrigal.

Renumerele dobândit în urmă cu peste 40 de ani, susținut și amplificat în timp printr-un stil unic impus în interpretarea corală a cappella de inițiatorul și maestrul său, dirijorul și profesorul universitar Marin Constantin, este și astăzi motiv de atracție și fascinație sonoră pentru publicul din întreaga lume.

Intr-un concert desfășurat în Sala Mică a Palatului (8 septembrie a. c.) în care prima parte a aparținut *Corului Antifonia* din Cluj-Napoca, dirijat de Constantin Râpă și în care s-au impus, prin construcția echilibrată și scriitura corală bine stăpânită, lucrări semnate de Sigismund Toduță, Doru Popovici, Ede Tereny și Petru Stoianov, apariția în partea a II-a a Corului Național de Cameră *Madrigal* a însemnat un plus de calitate interpretativă, configurând o lume sonoră ce tentează perfecțiunea atât prin emisie, prin omogenizare, prin sincronizare cât și prin arcuirea frazelor muzicale în sensul dorit de compozitor și intuit de interpreți.

Pe lângă momentele de muzică psaltică veche ro-



mânească (monodie bizantină *Către Constantin Brâncoveanu* de Filothei Sân Agăi Jipei, *Pripeala* de Filothei Monahul și *Aghios o Theos* de Ioan Hrisafi) interpretate sub conducerea Maestrului Marin Constantin, am putut asculta și creații românești contemporane dirijate de trei dintre discipolii maestrului: Adriana Drăgan, Emanuel Pecingină și Ana Szabo.

Dacă lucrarea *Heteros* de Marin Constantin dirijată de Emanuel Pecingină, pune în evidență abilitățile interpretative ale corului, realizate prin studiul de „laborator” și cercetarea sonorităților corale, inițiate de mentorul *Madrigalului*, iar lucrarea *Flăcări și roți* de Corneliu Cezar (dirijată de Ana Szabo) - sensibilă, simplă și armonioasă desfășurare - completa imagini sonore accesibile și familiare corului, cele două lucrări introduse recent în repertoriul *Madrigalului* și dirijate de Adriana Drăgan au readus în prim plan preocupările de început ale formației, acelea de a promova opusuri cu o problemă nouă componistică, aparținând creației corale românești mai recente.

Astfel, am avut bucuria să audiem în interpretarea Corului *Madrigal*, dirijat de Adriana Drăgan o parafrază corală la tema folclorică *Paparuda* de George Balint, scrisă cu concizie și umor (și interpretată ca atare), dar mai ales *Suita corală Cuvinte și strigături* a compozitorului Petru Stoianov scrisă pe



versurile poetului său preferat, Nichita Stănescu.

Doctor în dirijat coral academic (titlu obținut sub îndrumarea profesorului Marin Constantin la Universitatea Națională de Muzică), Adriana Drăgan se dovedește o demnă urmașă a școlii inițiate de Maestru. Cu o mână fermă dar grațioasă, cu o gestică eficientă și expresivă, cu o gândire muzicală de sinteză, cu o rară pătrundere a sensurilor muzicale, dirijoarea Adriana Drăgan (lector univ. dr.

la Facultatea de Muzică a Universității *Spiru Haret*), a realizat cursivitatea, dar și contrastul în dezvoltarea ideilor muzicale, perfectă arcuire a frazelor în sonoritatea ansamblului, magia combinațiilor timbrale corale, sensibilitatea și culoarea imaginilor poetice pe care compozitorul Petru Stoianov le-a transpus în muzică.

Cu asemenea discipoli, opera, visul de o viață al Maestrului Marin Constantin - Corul Național de Cameră *Madrigal* - poate să continue.