

Revista

de istorie și teorie literară

Anul IX

Nr. 1–4

ianuarie–decembrie 2015

S U M A R

EDITORIAL

Acad. Eugen SIMION, *Duiliu Zamfirescu* (II) 7

INTERVIU

Dialog epistolar cu profesorul Dumitru Micu (interviu realizat de prof. Nina Preda) 35

CORRESPONDENȚĂ

Ionesco vs Papu: cronica unei empatii erodate (II) (prezentare de Vlad-Ion PAPPU) 51

Bianca BURȚA-CERNAT, *Correspondența Panait Istrati – Romain Rolland. Avatarurile unui „discurs îndrăgostit”* 79

DOCUMENT

*Cronologia vieții literare românești (1993–1996): romanul **Moromeții*** 107

Mihaela PAPPU, *Lucian Blaga și corespondenții săi germani* (II) 159

Miron Radu Paraschivescu: *Cronica unei iubiri anunțate. Misteriosul caiet **Vera*** (prezentare și text îngrijit de Petruța Stan) 189

FIȘE DE DICȚIONAR

Alex GOLDIȘ, *Ion Druță* 199

Mircea MORARIU, *George Banu* 205

Teodora DUMITRU, *Mircea Dinescu* 211

Andrei TERIAN, *Andrei Bodiu* 219

Adrian TUDURACHI, *Mihail Dragomirescu* 225

ISTORIE LITERARĂ

Doina MARCU MATEI, *Aspecte ale „înregimentării asumate” de scriitori în presa comunistă din perioada 1949–1965* 233

Cătălin STURZA, *Două forme productive în anii 1990 și 2000: eclecticismul postmodern și autoficțiunea* 269

TEORIE LITERARĂ

Ioana MIRCEA, *Conceptul de istorie literară* 287

Violeta BERCARU, *Definiri ale metaforei – metaforismului – demetaforizării* 295

RITL, nr. 1–4, p. 1–418, București, 2015

COMENTARII

Nicoleta SĂLCUDEANU, <i>Mihai Sin – Suprafețele prozei</i>	317
Anamaria CIOBOTARU, <i>Sanatoriul – spațiu al erosului și al thanatosului în romanul lui Max Blecher</i>	329
Ștefan FIRICĂ, <i>Pentru o relectură a romanelor ideologice eliadiene</i>	337
Mirela GRĂNICERU, <i>Ipostazele imaginarului în discursul narativ al lui Mircea Eliade</i>	347

INTERFERENȚE

Mirela Mihaela DOGA, <i>Tradiția literară și teatrală a absurdului</i>	365
Alunița COFAN, <i>Grotescul geniului și geniul grotesc</i>	395

MISCELLANEA

Cristina BALINTE, <i>Evenimente științifice desfășurate în Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, al Academiei Române, în anul 2015</i>	417
---	-----

Revue

d'histoire et théorie littéraire

An IX

N^{os} 1–4

Janvier–Décembre 2015

SOMMAIRE

ÉDITORIAL

Acad. Eugen SIMION, *Duiliu Zamfirescu* (II) 7

INTERVIEW

Dialogue épistolaire avec le professeur Dumitru Micu (interview réalisé par prof. Nina Preda) 35

CORESPONDANCE

Ionesco vs Papu: la chronique d'une empathie érodée (II) (présentation par Vlad-Ion PAPPU)..... 51

Bianca BURȚA-CERNAT, *La correspondance Panaït Istrati – Romain Rolland. Les avatars d'un « discours amoureux »* 79

DOCUMENT

*La chronologie de la vie littéraire (1993–1996): le roman **Moromeji*** 107

Mihaela PAPPU, *Lucian Blaga et ses correspondants allemands* (II)..... 159

Miron Radu Paraschivescu: *La chronique d'un amour annoncé. Le mystérieux cahier Vera* (présentation par Petruța Stan) 189

FICHES DE DICTIONNAIRE

Alex GOLDIȘ, *Ion Druță* 199

Mircea MORARIU, *George Banu* 205

Teodora DUMITRU, *Mircea Dinescu* 211

Andrei TERIAN, *Andrei Bodiș* 219

Adrian TUDURACHI, *Mihail Dragomirescu* 225

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Doina MARCU MATEI, *Aspects de « l'enrégimentation assumée » des écrivains dans la presse communiste pendant la période 1949–1965*..... 233

Cătălin STURZA, *Deux formes productives des années 1990 et 2000: l'éclectisme postmoderne et l'autofiction*..... 269

THÉORIE LITTÉRAIRE

Ioana MIRCEA, *Le concept d'histoire littéraire* 287

Violeta BERCARU, *Définitions de la métaphore – le métaphorisme – la démétaphorisation...* 295

RITL, nr. 1–4, p. 1–418, București, 2015

COMMENTAIRES

Nicoleta SĂLCUDEANU, <i>Mihai Sin – Les surfaces de la prose</i>	317
Anamaria CIOBOTARU, <i>Le sanatorium – l'espace de l'éros et du thanatos dans le roman de Max Blecher</i>	329
Ștefan FIRICĂ, <i>Pour une relecture des romans idéologiques de Mircea Eliade</i>	337
Mirela GRĂNICERU, <i>Hypostases de l'imaginaire dans le discours narratif de Mircea Eliade</i>	347

INTERFÉRENCES

Mirela Mihaela DOGA, <i>La tradition littéraire et théâtrale de l'absurde</i>	365
Alunița COFAN, <i>Le grotesque du génie et le génie grotesque</i>	395

MISCELLANEA

Cristina BALINTE, <i>Evenements scientifique à l'Institut d'Histoire et de Théorie Littéraire « G. Călinescu » de l'Académie Roumaine, pendant l'année 2015</i>	417
---	-----

The Journal of **Literary Theory and History**

The IXth year

N^{os} 1–4

January–December 2015

CONTENTS

EDITORIAL

Acad. Eugen SIMION, *Duiliu Zamfirescu* (II) 7

INTERVIEW

Epistolary Dialogue with Professor Dumitru Micu (interview by prof. Nina Preda) 35

CORRESPONDENCE

Ionesco vs Papu: The Chronicle of a Denudated Empathy (II) (A Presentation by Vlad-Ion PAPPU) 51

Bianca BURȚA-CERNAT, *The Correspondence between Panait Istrati and Romain Rolland. The Avatars of a "Discourse in Love"* 79

DOCUMENT

The Chronology of the Romanian Literary Life (1993–1996): „Moromeții” Novel 107

Mihaela PAPPU, *Lucian Blaga and His German Correspondents* (II) 159

Miron Radu Paraschivescu: *The Chronicle of a Love Foretold. The Mysterious Vera Notebook* (A Presentation by Petruța Stan) 189

WORKSHEETS OF DICȚIONARY

Alex. GOLDIȘ, *Ion Druță* 199

Mircea MORARIU, *George Banu* 205

Teodora DUMITRU, *Mircea Dinescu* 211

Andrei TERIAN, *Andrei Bodi* 219

Adrian TUDURACHI, *Mihail Dragomirescu* 225

LITERARY HISTORY

Doina MARCU MATEI, *Aspects of the Writers' "Assumed Joining the Communist Party" in the Romanian Journals of the 1949–1965 Period* 233

Cătălin STURZA, *Two Productive Forms in the 1990s and 2000s: the Postmodern Eclecticism and the Autofiction* 269

LITERARY THEORY

Ioana MIRCEA, *The Concept of Literary History* 287

Violeta BERCARU, *Definitions of the Metaphor – Metaphorisation – Demetaphorisation* 295

RITL, nr. 1–4, p. 1–418, București, 2015

COMMENTARIES

Nicoleta SĂLCUDEANU, <i>Mihai Sin – The Surfaces of Prose</i>	317
Anamaria CIOBOTARU, <i>The Sanatorium – Space of Eros and Thanatos in Max Blecher’s Novel</i>	329
Ștefan FIRICĂ, <i>Towards a Re-Interpretation of Mircea Eliade’s Ideological Novels</i>	337
Mirela GRĂNICERU, <i>Hypostases of Imaginary in the Narrative Discourse of Mircea Eliade</i> ...	347

INTERFERENCES

Mirela Mihaela DOGA, <i>The Literary and Theatrical Tradition of Absurd</i>	365
Alunița COFAN, <i>The Grotesque of the Genius and the Genius of the Grotesque</i>	395

MISCELLANEA

Cristina BALINTE, <i>Scientific Events of the “G. Călinescu” Institute for Literary History and Theory of the Romanian Academy during the 2015 Year</i>	417
---	-----

DUILIU ZAMFIRESCU (II)

Acad. Eugen Simion*

Al doilea roman al ciclului, *Tănase Scatiu*, este și cel mai bun, estetic vorbind. Un stil mai obiectiv, un scenariu mai coerent și mai strâns, portrete desenate în linii mai ferme, în fine, un studiu mai ordonat și cu observații mai pătrunzătoare despre mentalitățile sociale. Eroul central este Tănase Scatiu, cum anunță și titlul romanului. Odată cu el, reapar multe din personajele cunoscute deja din *Viața la țară*: Sașa Comăneșteanu, Matei Damian, Dinu Murguleț, Tincuța, Mihai Comăneșteanu, în alte momente ale istoriei lor. Sașa este deja căsătorită cu Matei și armonia lor conjugală nu suferă nicio traumă, Mihai s-a întors din străinătate și iubește, în continuare platonice, fără mari speranțe pe Tincuța, care, presată de situația falimentară a moșiei lui Dinu Murguleț s-a măritat cu moșicul Tănase. Tănase Scatiu a acaparat aproape în totalitate averea lui Murguleț și, după cum zice, dă „pârția politicii” (este a treia oară deputat), Dinu Murguleț este prizonier în casa lui Tănase și, neputincios, se gândește la „hoțu care [i-a] mâncat averea” și, de ciudă, își toacă ciorapii cu foarfeca; Matei Damian s-a acomodat noului statut social („întoarcerea la țară” s-a desfășurat fără mari frământări și accidente), Mihai Comăneșteanu, bărbat tânăr și frumos, este plin de datorii și semnează polițe primejdioase pe care le răscumpără strategic Tănase Scatiu, cu scopul de a-și însuși restul de moșie, în fine, Tănase este în centrul tuturor acestor mișcări, are putere absolută, este – în limbajul politic de azi – un fel de baron local care taie și spânzură *după pofța inimii ușoare*, cum ar zice un personaj din *Craii de Curtea-Veche*. Bancherii îl ascultă, judecătorii vin și petrec în casa lui și, în conflictul cu țărani jefuiți, dau sentințe în favoarea arendașului ajuns acum boier, în fine, Tănase primește miniștri, se declară liberal, apoi conservator, junimist, după situație, „vorbește pieziș”, este temut, este curtat de cei interesați și (tema lui) vrea putere absolută, supunere necondiționată în familie. Are un copil cu Tincuța, pe Zoița, pe care o repede, cu Tincuța se poartă, tot așa, fără mânuși, iar Tincuța rabdă și iubește în taină (iubire vinovată, interzisă de morala clasei sale) pe Mihai Comăneșteanu. Ca să-l scape de datoriile bănești, Tincuța îi achită, pe ascuns, polița care l-ar fi dat, prizonier, în mâinile lui Scatiu.

Romanul ar fi trebuit să fie, înțelegem dintr-o scrisoare adresată lui Maiorescu (9/21 iunie 1895), romanul de dragoste dintre Tincuța și Mihai, dar, în

* Academia Română, președintele Secției de filologie și literatură, directorul Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”; e-mail: eugensimion@fnsa.ro.

fapt, romanul se ocupă de viața Tincuței cu Tănase și, în cele din urmă, romanul este dominat de figura arendașului, simbolul unei generații și al unei clase sociale în ascensiune. De la Roma (21 mai 1891) prozatorul explică lui Maioreșcu, sociologic și moral, intențiile sale: „Eu socotesc că niciodată societatea românească nu a înfățișat un mai mare interes din punct de vedere literar. Pe temeliele unei idei politico-sociale a răposatului Brătianu, s-a ridicat o lume aproape nouă: lumea arendașilor. La început descuiți, și, prin urmare, liberali, deveneau treptat conservatori, cu cât își măreau averile. În dezvoltarea socială aceasta a dat naștere la reacțiunea țărănimei, care în '88 și '89 s-a manifestat printr-o răscoală agrară; în dezvoltarea politică, ideea aceasta a produs un efect opus scopului ei, adică a întărit partidul conservator, partidul științificește conservator, acela anume care crede că orice măsură care este conformă cu rațiunea de a fi a unui lucru e o măsură conservatoare; în specie a deschis o poartă largă, în viitor, d-lui Carp și junei drepte; în dezvoltarea literară, a dat naștere la clasa aceea curioasă de femei neliniștite sufletește, de bărbați semi-culți, care vin la conferințele d-voastre, înțeleg o mulțime de lucruri, discută și mai multe încă, – cred unii că cunosc absolut pe țăran, cred alții că nu-l mai cunosc deloc, fiindcă vor să uite de unde au plecat, și la a cărei bază se constată o lipsă atavică de civilizație (ceea ce se întâmplă și în poporul francez și în alte popoare și mult mai puțin în cel italian)”.

Tănase reprezintă această clasă intermediară între boierii de neam – buni patrioți, oameni morali, creștini autentici – „pătura de deasupra” – cum ne amintim că-i zice prozatorul – și țăranii striviți de sărăcie și de obligații. În *Tănase Scatiu* el devenise deja, după vorba autorului, „om grozav” sau, într-o altă formulă, „o criminalicească făptură”, mojicul absolut. Tănase nu-i iubește pe cei din clasa lui Dinu Murguleț, dar face orice pentru a intra în rândul lor și a le lua locul. Pe Tincuța, pe care a obținut-o cu greu, dar a obținut-o, o tratează cu brutalitate și, ca Ion al Glanetașului pe Ana, o folosește ca instrument de presiune asupra încăpățânatului Murguleț, pentru a-i lua întreaga avere. Când intră în casă și observă că Tincuța nu-i dă atenția cuvenită, ricanează: „numai boieri în casa asta, numai eu am rămas mojic”... Îi imită, cu toate acestea, pe boieri și își aduce fecior în casă pe care, atunci când se înfurie, îl bate până îl snopește. Aduce altul pe care îl îmbracă în frac pentru a se făli cu el în fața invitaților. Tănase „nu brodește nici el cuvintele noi”, ca Turiță, le „mârâie”, le uită și se enervează. Complex cunoscut și din literatura lui Alecsandri și Caragiale. Duiliu Zamfirescu îl notează fără umor și fără ironie. Când în casa lui Tănase vine un ministru și, odată cu el, toate notabilitățile locului, grandoarea lui Tănase crește și imaginația lui ia foc. Organizează un mare chef cu lăutari ce se încheie cu o beție generală, dezmațată, spre oroarea și rușinea Tincuței, care nu poate stăpâni gusturile și furiile bărbatului necioplit.

Prozatorul, vădit pornit, îi notează toate gesturile și sporește dosarul necuviințelor, violențelor, uneltirilor sale, așa încât „criminaliceasca făptură” capătă proporții monstruoase, riscând să devină neverosimilă, ca o caricatură

îngroșată, lătită. Nu se întâmplă, totuși, acest lucru, pentru că *realistul trist* care este Duliu Zamfirescu pune capăt la timp pornirii sale denigratoare. Făptura criminalicească nu se desfigurează de tot. Unele fapte sunt sugestive pentru caracterul lui brutal. Momentul în care împușcă un superb cal, pe nume Forgaș, pentru că acesta nu se lasă mânat decât de vizitiul Stoica, este revelator. Ca și jalea bătrânului Stoica, vizitiul care-și plânge calul și fuge în lume, așa cum, în romanul anterior, baciul Mihai își plânge câinele... Bine fixată epic este și atitudinea arendașului față de țărani din Balta. Țăranii își cer înapoi pe boierii lor, Dinu Murguleț, ținut în captivitate de ginerele Tănase, supărat că nu-i trece pe numele lui pământul. Tănase refuză, cum era de așteptat, însă printr-o stratagemă simplă, boierul bătrân și bun, iubit de țărani de pe moșie, reușește să fugă și să se adăpostească în conacul său. Încheierea se cunoaște: turbat de mânie, Tănase încearcă să-l răpească, dar țărani se opun și-lucid. Scenă puternică, expresivă epic, și aceasta. Duliu Zamfirescu este – să mai spun o dată – un observator fin al mulțimii. Reputația lui de prozator al gloatei și de observator obiectiv al mișcărilor obscure ale ființei colective este confirmată și aici. O pagină antologică de proză densă, fără podoabe stilistice, în stil, într-adevăr, de proces verbal de contravenție: „Acuma, tată socrule, să ne răfuim amândoi. Puneți mâna pe el, mă! Bătrânul văzuse de pe fereastră cum îl părăsise țărani, și, neavând nici o putere, își plecaseră capul pe masă și plângea. Cei doi vătafi puseră mâna pe el. Scatiu porunca:

– Dați-i șuba și aduceți un curmei. Vătafi aduseră blana și frânghiuța.

– Legați-l!

Chiru îl înfășură în blană și-l legă cu frânghia pe deasupra. Apoi îl luă pe sus să-l puie în sanie. Căii însă nu erau gata. Așteptând, ei putură vedea, cu toții, peste gard, că sătenii nu se risipiseră, ci așteptau. Atunci Tănase porunci celor două slugi să-și aducă puștile. Când sania fu gata, așezară pe bătrân, ca pe un sac, într-un colț. Scatiu se sui alături, Chiru pe capră, lângă vizitiu, iar Ilie în coadă. Astfel, porniră. Însă în loc să iasă pe poarta cea mare, sania trecu pe sub leși, în fuga cailor, și se îndreptă spre poarta de la arman. Sătenii, care ațineau drumul, înțeleseră gândul lui Scatiu și o porniră în goană în partea aceea. Cei mai sprinteni ajunseră la timp și deteră să apuce căii înaintași de dârlogi, dar căii, tineri, se feriră, speriați, și se strecurară printre lume. Oamenii blestemau și mai alergau, în urma sănii, doar ca să-și verse focul – când, de departe, văzură venind înaintea fugarilor alți oameni, din alt sat: erau țărani din Balta. Scatiu, care înțelese primejdia, zise lui Chiru să tragă un foc în vânt, iar vizitiului să dea gură cailor. Însă sperietura puștii, în loc să le fie de-a bună, mai rău le strică. Băltenii aținură diurnul cailor, strigând. Scatiu apucă hățurile din mâna vizitiului și voi s-o ia peste câmp – dar unul din înaintași, dând în șanțul șoselei, căzu. Atâta fu destul ca să pună mâna oamenii pe el. Calul se sculă, târî pe un flăcău prin zăpadă, însă fără spor. Repede, sania fu înconjurată din toate părțile. Scatiu sări jos, luă pușca din mâna lui Chiru și dete să se apere. O lovitură de ciomag peste braț, venită ca din cer, îl făcu să scape pușca și s-o rupă la fugă. Lumea după el. Fu ajuns și culcat la pământ, fără să se știe de căzu

singur sau îl răsturnară ceilalți. Ce se petrecu atunci nimeni nu-și putea da seama. Într-o clipă, îl făcură fărâmele, fără zgomot, fără vaiete. Ancheta judecătorească găsi în creierii lui turtiți, pietre, cuie, o basma ruptă, pe care furia poporului le adusese ca o apă mare. Pe când oamenii se întorceau să judece pe vătășei, doi dintre dânșii reveneau la cadavrul lui Scatiu, aprinși de ură, și-i dau cu tocul cizmei în cap”.

Este cel mai bun stil Duiliu Zamfirescu, putem zice, *stil fără stil*, economic, potrivit să înfățișeze o scenă de viață într-un roman care aspiră să facă un studiu al întregii societăți românești din vremea lui. Nu este, am semnalat deja, unicul moment epic reușit în roman, nici unica temă. *Tănase Scatiu* are, s-a reținut, și un subiect erotic, ca și *Viața la țară* și, în genere, ca toate romanele din ciclul Comăneștenilor. În primul roman este prezentată discret logodna lungă și, apoi, iubirea – prietenoasă dintre Sașa și Damian, iubire târzie, înceată, apoi dragostea tânără, aproape copilărească, dintre Tincuța și Mihai, lipită și ea de exaltare, cu simboluri romantice și melancolii juvenile... În *Tănase Scatiu* iubirea juvenilă revine, la altă vârstă și în alte condiții de existență a eroilor. Tinca este măritată, are un copil cu un bărbat pe care nu-l iubește, ba mai mult: îl detestă cu adâncă sinceritate și disperare. Mihai Comăneșteanu, eroul înamorat, își caută un destin social și se încurcă în datoriile financiare pe care i le plătește, pe ascuns, Tincuța. Când se întâlnesc cu destinele lor, eroii discută despre ce-a fost și se plâng de ceea ce face uneori natura oarbă, imorală. Tincuța, îndrăgostită de un ideal, cu gândul mereu la ce-a fost, îl visează în fiecare noapte. Visul este hrana ei spirituală:

„Te visez aproape în toate nopțile. Te văd aievea cum te miști, cum privești câteodată cu ochii în gânduri, și puterea visului e așa de mare, că a doua zi îmi aduc aminte că priveam și eu tot acolo. Știi tot ce faci, unde te duci, la ce te gândești. Știi când ești trist, când îți aduci aminte de mine. E o nebunie care mă încălzește, îmi odihnește spiritul. Doctorii socot că sunt bolnavă de nervi. La început le spuneam că visez toată noaptea. Mi-au dat fel de fel de doctorii, care mă făceau să dorm ca o piatră. Le-am lăsat la o parte și m-am întors la visurile mele. Își plecă fruntea pe o lătură și se uită la el.

– Dacă nu te-aș mai visa, aș muri”.

Este bolnavă de ceva necunoscut și, în hărmălaia din jur, este o victimă desemnată. Ea trăiește, în aceste circumstanțe, o iubire interzisă și, temătoare de opinia lumii și supărată pe Dumnezeu („un Dumnezeu care face asemenea lucruri nedrepte e o ființă imorală”), moare. Iubirea sa, cât se poate manifesta, rămâne castă, platonice. Mihai îi sărută ceremonios blana ce-i acoperă picioarele și, în alt moment al narațiunii, îi sărută cuviincios mâna prin deschizătura ușii. Este gestul de intimitate cel mai îndrăzneț din acest roman sentimental inclus într-un roman, mai dur, cu teme sociale. Tincuța moare, eroul ei dispare pentru a reapărea, cu un rol mai important, în romanul următor, în fine, bărbatul legal, Tănase, rău și mojiic, o bocește ostentativ și ridicol: „Ah, nevastă, de ce m-ai lăsat tu pe mine?!” – , fiind atent, în acest răstimp, ca feștila de la făclie să nu-i strice covorul. „Mario – strigă

el – rupe feștila de la făclia aia, că pătează covoru”... Prozatorul, atent cu gesturile personajului dizgrațios, nu-i acceptă niciun act, niciun gest ce i-ar contrazice comportamentul infam...

În acest chip (moartea Tincuței și uciderea lui Tănase Scatiu de către țărani justițieri din Balta, apărători ai boierului lor Dinu Murguleț) se încheie romanul, repet, cel mai coerent, cel mai bine scris și cu tipologia cea mai pregnantă din ciclul românesc scris de Duliu Zamfirescu. Tema lui, de suprafață, este: lăcomia, moșicia, brutalitatea și ambiția unei clase noi, intermediare între boierii de neam și țărani ajunși la sapă de lemn... Sașa și Matei Damian sunt actori marginali în narațiunea de acum. Dinu Murguleț este încă în viață și, indirect, joacă un rol în intriga cărții. El încheie, de altfel, simbolic, cum am precizat mai înainte, romanul: este repus în drepturi, se întoarce la conac, „olog și singur, însă stăpân ca mai înainte pe pământ”, cu credința că totul este acum în bună rânduială. Nu va fi așa – vedem din romanele ce urmează – dar, deocamdată, buna rânduială a pământului învinge...

În prefața acestui studiu epic al societății românești, prozatorul face un portret moral și psihologic sever, nu în totalitate drept și nici, în totalitate, nedrept, al nației noastre, din perspectiva unui spirit conservator nutrit de moralismul clasicilor: „Românii sunt risipitori și fanfaroni; mai toți sunt bogați; cei ce nu sunt bogați își închipuiesc că sunt; nimeni nu se însoară definitiv; nimeni nu urăște sau iubește cu putere; țărani învârtesc carul cu patru boi prin curte și cer pământ; târgoveții nu știu să iscălească, dar cer drepturi; femeile nu știu să coasă, dar știu să stenografieze; un an, guvernul e gata să dea faliment, iar anul al doilea are excedente extravagante. O învâlmășeală și un zgomot, o lipsă de rânduială, parcă lumea noastră ar trăi pururea într-un hipodrom roman, așteptând să încununeze pe Neron”.

Și termină această *fizionomie* cu o propoziție memorabilă, opera unui moralist de clasă: „O amabilă zeflemea învâluie încă totul, în această țară tânără și iertătoare”.

*

Dacă romanul, în genere, este „arta de a ști să spui lucruri posibile”, *În război* (1902; publicat mai întâi în „Convorbiri literare” 1897–1898) dovedește că romanul este, totodată, și arta de a ști să introduci în ficțiune documente istorice în așa chip, încât ele să devină fapte epice verosimile. Este ceea ce izbutește Duliu Zamfirescu în romanul citat, fixat cronologic, în momentul Războiului de Independență. Prozatorul face mărturisiri în acest sens. A reprodus în mod deliberat în roman ordinele de zi date de generalul Cernat și alte documente pe care le-a transcris din cărțile de specialitate și este foarte mulțumit, literar, de această strategie. „E documentul cel mai sugestiv artistic din toată campania” – îi explică el, într-un rând, lui Maiorescu. Nu-i, poate, cel mai sugestiv, de a întări verosimilitatea narațiunii, sprijinind-o prin date, scene din viața reală, informații ce pot fi verificate istoric, este la 1898 nouă în proza românească și precede teoria autenticității romanului din epoca lui Camil Petrescu. Intuiția prozatorului, vreau să

spun, merge în sensul evoluției romanului realist, care încearcă, spre sfârșitul secolului, să fie nu numai oglinda ce se plimbă deasupra drumului, dar și o reflectare directă, o reconstituire a vieții interioare a celui care ține în mână oglinda. Impresia pe care o avem când citim corespondența cu Maiorescu este că prozatorul gândește mai mult și mai coerent, când scrie romanul în discuție, la aceste probleme de construcție. Vrea să dea *verismului* în care crede o anumită ordine, profunzime și să traducă mai bine în roman tema morală pe care o are în minte. Citise, evident, *Război și pace*, îl citise pe Caesar (*De Bello Gallico*), îi consultase pe memorialiștii și istoricii români și își exprimă teama, acum, când scrie romanul, de a fi bănuit că a imitat pe cineva, în speță pe Tolstoi. Împărtășește neliniștea, cui altcumva?, aceluiași Maiorescu, confidentul ideal. Îi încredințează în același timp (noiembrie 1895) și intențiile ascunse, de ordin moral ale romanului. Sunt vechile lui teme adecvate, acum, circumstanțelor.

Grija lui Duiliu Zamfirescu este să educe clasele conducătoare, sceptice, zeflemiste și, totodată, să stimuleze energia națională a claselor de jos. Războiul ar fi, după el, un bun prilej, pentru a cultiva virtuțile morale. Prozatorul nu se teme, dar, să scrie roman *cu tendință*, cu teză (subiect de dezbatere în acea vreme), este foarte determinat în acest sens și cere criticului să-i recomande, pentru a se documenta mai bine, *tratate de șmotru* privitoare la *școala soldatului*, în toate ramurile: pedestrime, cavalerie, artilerie, chiar și administrație... Preocupări serioase de prozator care nu mai vrea să se lase în voia imaginației și în grațiile inspirației. Vrea să se informeze, să respecte realitatea, să fie adevărat în ceea ce scrie. Modelul Tolstoi îl neliniștește, în continuare. La 10/22 septembrie 1897, comunică din nou lui Maiorescu bănuiala sa că poate fi acuzat că a imitat *Război și pace* și, în neliniștea lui, este și o notă de vanitate: se compară cu un uriaș prozator relatin. Este, pe de o parte, resemnat („dar gura lumii cine o astupă?”), pe de alta, este încredințat că se va observa deosebirea: „creațiunea mea e latină, pe când a sa e slavă”. O justificare, cam fantezistă, căci, dacă ar fi să fie sau dacă a fost înfăptuită, imitația în artă este greu de scuzat prin elementul rasă. Cine compară romanele lui Tolstoi cu acelea ale lui Duiliu Zamfirescu nu poate avea însă suspiciunea de fraudă și nici de concurență între rase, civilizații, psihologii ale națiunilor. Ele pot fi comparate, cel mult, axiologic, și atunci... Neliniștea românului Duiliu Zamfirescu nu este, în acest caz, întemeiată.

Referitor la scenariul romanului *În război*, observăm că el se desfășoară pe două planuri mari: cel dintâi este războiul (centrul epic care adună mai toate clasele sociale și evenimentele importante ale narațiunii) și, în plan secund, se desfășoară romanul sentimental al lui Mihai Comăneșteanu, personaj cunoscut deja din romanul anterior. Prozatorul își prezintă temele, cum face, de regulă, în prefața romanului. În ediția din 1902 laudă limba română („o limbă atât de perfectă”) și tăria spiritului românesc de a trece, fără să piardă calitățile specifice ale rasei, prin cultura occidentală. Aduce, totodată, un elogiu – foarte simțitor – și poporului român („ascultător, simplu și eroic”), care a știut să se strecoare, neatins, prin timp

și și-a dovedit virtuțile în războiul din 1877... În prefața la ediția din 1907, definește etica romanului și însușirile lui: este pornit „dintr-o simțire curată” și este lipsit, programatic, de „farmecul decadent al romanelor moderne, în cari aberațiunea simțurilor se unește cu perversitatea gândurilor, pentru a necinsti sufletul omenesc”... *Aberațiunea simțurilor, perversitatea gândurilor, necinstirea sufletului omenesc* și, prin toate acestea, *farmecul decadent*? Imputări vagi, abstracte și, înainte de toate, niciun punct de reper în ceea ce privește romanul modern... Duliu Zamfirescu își găsește, totuși, un loc între moderni și antimoderni: se situează, spune deschis, la egală distanță de tabăra decadențelor și de tabăra naționaliștilor. Locul lui se află pe „pământul liber al clasicismului”. Ar trebui însă să știm, pentru a-i aprecia opțiunea, ce înseamnă clasicismul în roman, la 1907.

Mai clară este decizia lui de a scrie un roman în care să dovedească patriotismul celor două clase pe care, ca și Eminescu, le consideră reprezentative: aceea a boierilor legați de pământ și de tradițiile spirituale și, cum s-a văzut și din romanele anterioare, clasa țărănească, aceea care nu se exprimă individual, ci în grup. Amândouă au prilejul să dovedească prin exercițiul războiului virtuțile moștenite de la înaintașii latini. Orgolii ce pot periclita credibilitatea unei opere literare. Trebuie precizat că Duliu Zamfirescu le stăpânește bine, este ponderat atunci când vorbește de vitejia războinicilor noștri, mai mult, dovedește o intuiție psihologică fină, când descrie, de pildă, starea de angoasă a soldaților înaintea declanșării atacului. Reconstituirea confruntărilor militare este, în genere, făcută cu tact și obiectivitate, din unghi epic, amestecând abil datele realului (locuri, personalități cu o stare civilă precisă, evenimente consemnate de gazetele din epocă și de memoriile de război!) cu elementele inerente unei ficțiuni epice. *În război* este, din acest punct de vedere, un roman mai mult decât notabil. Numai Camil Petrescu (il cităm din nou pentru a marca o filiație posibilă) a mai acordat o atenție așa de mare, în romanul românesc, scenelor de război, făcând din operațiunile militare nu un element de decor, ci chiar nuclee epice, momente prin care se revelează psihologia și caracterul personajelor. Duliu Zamfirescu nu face însă analiză psihologică și nu introduce în narațiune eseul epic, cum procedează Camil Petrescu în *Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război*, el se străduiește și, în bună parte, reușește să fixeze epic atmosfera dinaintea bătăliei și haosul, deruta, atrocitățile și psihologia indivizilor fără istorie într-o confruntare istorică. Ca și în *Viața la țară* și *Tănase Scatiu*, prozatorul se dovedește a fi un bun pictor al grupurilor, un observator acut, sec, la obiect, un pictor al mulțimii viermuitoare în nuanțele negrului-fumuriu, murdar. Prin acumulare de detalii, tabloul devine expresiv. Iată, de pildă, imaginea forfotei din gara Filaret.

„Trenul de la 5 era în întârziere din cauza unui regiment de artilerie, ce se încărcă cu greu, pe linie. Ploua. Tunurile și chesoanele, puse în vagoane joase de pietriș, strălucneau sub picăturile de ploaie, cu aerul de solemnitate aproape vie ce-l au în general gurile de foc. Soldații alergau de colo până colo, unii aruncând mușamale peste muniții, alții trăgând de lanțuri caii, ce nu voiau să se urce în

vagoanele pe cari sta scris: *8 cai sau 40 de oameni* – cuvinte de o tragică ironie, în vremuri ca acestea, când, în adevăr, viața cailor devenea mai prețioasă decât a oamenilor. Zarva și strigătele erau la culme. Ofițerii, cu glugă neagră pe cap, chemau pe sergenții-majori spre a le da cele din urmă ordine; un caporal, care trăgea cu 4 soldați un vagon încărcat, spre a-l lega de tren, se da de ceasul morții că nu-l putea mișca; un călăreț rotaș împingea de crupa calului său, vărsându-și veninul în înjurături colosale și dând cu piciorul în burta lui, disperat că gloaba nu vrea să intre în vagon. O infinitate de mici sentimente de cazarmă, grosolane și naive, se frângeau de puterea covârșitoare a realității; caporalul care trăgea de vagon, fără să-l miște, era socotit ca cel mai voinic din regiment; călărețul, al cărui cal nu vrea să-l asculte, trecea drept cel mai bun rotaș... Și peste toți curgea din văzduhul posomorit o ploaie învierșunată, dușmană, care desfunda drumurile, rupea podurile, inunda câmpiile... Din când în când, soldații mai bătrâni, cazarmagii învechiți, își ridicau fruntea plină de sudoare către cer și invocau pe zeul tunetelor, cu figuri retorice pline de sudalme”.

Expresive sunt și scenele de război, fotografiile de grup, dialogurile. Eroii (Mihai Comăneșteanu, Milescu, Natalia Canta, Anna Villara) stau de vorbă cu personaje reale (Maiorul Șonțu, Valter Mărăcineanu), asistă la venirea Regelui Carol și naratorul nu ezită să reproducă, ușor modificată, telegrama trimisă de Marele Duce Nicolae: „Treci Dunărea unde vei voi: ne zdrobesc turcii”. Dă, apoi, numărul tunurilor românești (48) și rusești (120) care participă la ofensiva contra turcilor. Turcii au și ei 100 de tunuri și, la urmă, prozatorul face socoteala gurilor de foc... În fine, reconstituie poziția diviziilor militare, numește pe comandanții lor și stabilește poziția brigăzilor pe teren. După această migăloasă descriere, reproduce integral ordinul nr. 50 dat de Generalul Cernat la Verbița, la 28 august / 11 septembrie 1877, acela care precede atacul de la Plevna. Pagini documentare. Rolul lor este să întărească ideea de autenticitate a ficțiunii. Ficțiunea este reprezentată, aici, de Mihai Comăneșteanu, actor principal în această ficțiune ce se suprapune peste un mare eveniment istoric. Naratorul, relativ impersonal, se mișcă bine în această complicată strategie epică menită, între altele, să recupereze literar un moment eroic din viața românilor. Reușește. Ficțiunea epică pare a fi, aici, o copie a realității. Maiorul Șonțu citește un comunicat de război (și comunicatul, document autentic, este reprodus în roman), Căpitanul Valter Mărăcineanu stă de vorbă cu Milescu (personaj fictiv, filosof al bunăstării și al desfătărilor lumești), despre strategia militară, prilej pentru prozator de a face două portrete verosimile. Căpitanul este un om de acțiune, simplu și eficient, are o fire închisă în sine, e melancolic și milos cu soldații. Milescu, spirit relativizant, ușor zeflemist – prin contrast cu cel dinainte – este un erou al retoricii eroice. Se hrănește cu sublimități și comunică prin vorbe de spirit. Moare însă, se va vedea, ca un erou adevărat, la datorie, șoptind numele patriei.

Același sfârșit tragic îl are și Mihai Comăneșteanu, *l'homme à femmes*, răsfățatul damelor daco-romane, gentilom al curtoaziei și al combinațiilor amoroase.

Caracterul lor se verifică, aici, pe câmpul de luptă. Pentru ei „războiul este sfânt” și, citindu-l pe Rousseau, acceptă că, dincolo de bucuriile spiritului și complicitățile, desfătările sufletului, se află voința de a sluji un ideal. „Voința este totul”, încuviințează ei cu gândul la patrie. În limbaj voit prozaic – limbajul prozei obiective sau, în termenii propuși de Duiliu Zamfirescu – limbajul „realismului trist” – este transcris și dialogul obscur, fragmentat al țăranilor deveniți soldați. Ei sunt obsedați de ceea ce au lăsat acasă. Un soldat tânăr îl întreabă pe altul, mai în vârstă:

„– Oare ce-o mai fi și ziua de mâine, nea Toadere?

– Ia, o zi ca toate zilele...

Soldatul mai tânăr nu îndrăznește să mai întrebe. Dar îl murea ceva:

– Nu de alta, da’ am niște junei neplătiți, de la alde socru-meu... și-mi este c-o rămânea muierea cu datoria în spinare.

– Păi, dacă-s de la socru-tău, ce-ți pasă?

– Vezi, că e om al dracului.

Toader iar tăcu. Întinse mâna la un cărbune, îl săltă de vreo două ori în palmă și-l aruncă în lulea, bătându-l cu sfarghia.

Peste dânșii veni un alt soldat mai vorbăreț.

– Plouă, măi vere, ca la Sfântul Ilie. A făcut Dumnezeu pe voia domnitorului nostru, că cică așa-i place să se bată.

– Ai auzit tu...

– Ba eu n-am auzit, da', știi, mai spun oamenii.

– Păi, vorbă-i!... Soldatul cel tânăr iar o dete prin «ziua de mâine».

– Ce-o mai fi, măi vere, și cu noi!... Că nu de alta, da' am niște boi neplătiți”.

Sunt sugestive aceste propoziții fără culoare, fără individualitate, menite să marcheze o gândire înceată și o psihologie elementară. Puse împreună, propozițiile fără relief și fără coerență, indică starea de suflet, grijile unei mase de oameni simpli înaintea unei furtuni devastatoare. Epica este, în aceste fragmente, densă, stilul este fără podoabe, dialogul e firesc, gesturile acestor luptători veniți din toate părțile, fiecare cu istoria lui, sunt înregistrate laconic, în incoerența și diversitatea lor. În noaptea dinaintea bătăliei, nimeni nu doarme. Toți își imaginează cum va fi, mâine. Scene, anticipate, de coșmar. Un anume Gorciu crede că va fi străpuns de un iatagan turcesc și iese afară din cort și descarcă pușca în vânt. Toader, înțelept, îl apostrofează:

„– Ce faci, mă, zăpăciturile?

– Am să dau în ei, nea Toadere...”

„Șterge-ți pușca, mă, și culcă-te”...

Mihai Comăneșteanu își recapitulează viața și găsește că viața lui de până acum este aceea a unui „egoist dezăvârșit”. Discută cu Maiorul Șonțu despre patriotism și citează (ca toți eroii lui Duiliu Zamfirescu) din Herbert Spencer (Spencer și Stuart Mill sunt sociologii și economiștii predilecți ai prozatorului și al

personajelor sale. Valter Mărăcineanu are presimțirea morții și presimțirea, fapt curios, este luminoasă. Maiorul este împăcat cu ideea, are o justificare care nu este însă prea bine exprimată filosofic în roman:

„– Să-ți spui, frate Comăneștene: parcă nu știu cum, am presimțirea cea mai luminoasă a morții mele de mâine. Ți pare ciudat, nu-i așa? fiindcă e nenatural să presimți ceea ce nu dorești. Dar tocmai în asta și stă explicarea siguranței cu care îți vorbesc, în dorința ce am avut-o pururea de a muri pe câmpul de bătaie. Acum, când sunt așa de aproape de ziua de mâine, poate că ființa mea pământească mă mânjește cu pofta de a mai trăi. Însă, din fericire, am o streajă în mine: judecata. Trebuie să moară cineva pentru țara asta!”...

(V)

Presimțirea se împlinește. Eroii (Mihai, Șonțu, Milescu, Mărăcineanu) se poartă brav în luptă și mor. Ultimul lor mesaj către cei care rămân în viață este „să vă regenerați prin lacrimi”.

*

În război, spuneam mai înainte, are și o parte care urmărește viața intimă, intens erotizată, eruptivă a actorilor în special a lui Mihai Comăneșteanu. Un roman erotic, așadar, puțin haotic, grăbit, fără analiză. Stilul se va dilua considerabil, pierzându-și verosimilitatea, în romanele ulterioare ale ciclului. Aici observația vieții sentimentale a personajelor este ceva mai consistentă, reușind să fixeze câteva personaje. Spațiul epic de desfășurare este, la început, capitala în care lumea bună petrece, discută despre amestecul raselor, intră și iese din combinații amoroase, trădează, trece prin crize de gelozie, face previziuni asupra viitorului țării și așteaptă, neliniștită, începerea războiului. Mihai Comăneșteanu, fratele Sașei și iubitul platonice și nefericit al nefericitei Tincuța, a ajuns între timp doctor în drept și ofițer în Garda Civică. Este un tânăr bărbat prezentabil și nestatornic când este vorba de femei, trece fără mari remușcări de la una la alta, are succes și este iubit, deodată, de mai multe doamne din clasa de sus a societății. Nu-i, cu atâtea însușiri virile și disponibilități afective, un desfrânat, *are părțile lui* – vorba cunoscutului personaj *matein* – este un patriot sincer, poartă în adâncurile conștiinței sale mesajul bătrânului Dinu Murguleț... Este iubit stăruitor și discret de Natalia Canta, amica Sașei Comăneșteanu, tipul feminității mature și distincte, cu o sensibilitate cultivată. Femeie, ea îl iubește statornic pe nestatornicul Mihai Comăneșteanu, este geloasă, dar gelozia ei nu ia formele agresive, revendicative ale Miței Baston. Mihai Comăneșteanu a iubit-o, dar se îndreaptă, acum, în altă direcție. Femeia fină și statornică prinde de veste și, angoasată, vine și încearcă să-și apere iubirea ce, se înțelege limpede, i-a marcat viața interioară.

Discuția dintre cei doi reprezintă o fină pagină de dialectică amoroasă, scrisă de un G. Călinescu cu o jumătate de secol înaintea lui. Un G. Călinescu care nu-l citise încă pe Proust (pentru că Proust nu-și scrisese încă romanul), dar îl citise bine pe Stendhal. O pagină de proză intelectuală despre un subiect delicat, putem spune

inefabil. Dar și inefabilul se poate pune în ecuație și, în fond, se poate aproxima, justifica într-o pagină de roman. Este ceea ce face Natalia, femeie inteligentă, superioară bărbatului pe cale de a-l pierde. Este măritată cu un bărbat pe care nu-l iubește (în afară de Sașa, mai toate femeile din proza lui Duiliu Zamfirescu au căsătorii nefericite), iubește pe altul și caută, acum, o lege morală care să împace existențele și contradicțiile, inconsecvențele și slăbiciunile sale. Mihai se apără, la rândul lui, și aduce în discuție legea morală. „Este și o parte morală în viață, peste care nu se poate trece fără pedeapsă” – zice el. Dintr-o explicație incompletă, fugitivă, aruncată în dialogul acesta amoros, înțelegem că bărbatul pe care îl iubește Natalia (Mihai Comăneșteanu) avusese o discuție cu bărbatul legitim, brutal și egoist (Natalia are pentru el o ură grea, adâncă și-l detestă, cum mărturisește, cu inexpugnabilă sinceritate; cu excepția Miei (Porția) din *Îndreptări* și Anna, toate femeile căsătorite din proza lui Duiliu Zamfirescu își detestă soții legiuiți) și acesta îl rugase („cu lacrimi în ochi”) să-i lase soția în pace, să nu-i strice casa. Mihai acceptă și revendică, acum, dreptul și onoarea de a se ține de cuvânt: „Nu pot face sacrificiul ce mi se cere, fără a mă simți mizerabil” – se apără el.

Situație inedită în proza românească, corect notată, fără alte comentarii. Cea care câștigă acest duel sentimental, intelectualicește vorbind, este însă Natalia. Spiritul său este mai fin și înțelegerea ei este mai adâncă și mai cuprinzătoare. Natalia face teoria amorului estetic și al atitudinii estetice în dragoste (vom regăsi această teorie, dezvoltată, în *Lydda*). În fine, ea îl salvează, moralmente, pe fugitivul, nestatornicul Mihai și, totodată, dă o notă de noblețe sentimentelor sale. Iese, astfel, din clasa femeilor-crampon și intră în categoria femeii superioare care își spiritualizează pasiunea și caută o justificare înaltă nestatorniciilor bărbatului infidel cu care s-a unit sentimental pentru totdeauna. Speculațiile ei îl iartă și, în același timp, îl umilesc pe omul ce o părăsește:

„– Sau mai bine nu, rămâi așa cum ești, mlădios, nehotărât în multe, dar cu puterea de a te sacrifica pentru o idee generoasă. Uite, Mihai, știu că în lumea noastră modernă, oamenii hotărâți, cu voință puternică, sunt foarte căutați, fiindcă sunt rari. Dar, crede-mă, a trăi zilnic cu asemenea oameni e un chin, fiindcă sunt egoiști și brutali. Sufletul nostru de astăzi e complicat, plin de finețe, plin de cotituri, în cari nu intră decât cei ce-l cunosc. În amorul nostru modern s-ar putea statornici cu siguranță o estetică a iubirii. De ce zâmbești?

– Nu zâmbesc...

– Ba da, zâmbești. Pot chiar să-ți spun de ce zâmbești. Tot ceea ce înșir eu acum, îți este și ție cunoscut; cu toate astea tu nu mi l-ai spus niciodată, fiindcă în tine, ca și în Sașa, e înăscut simțul acela atât de pătrunzător al *esteticeii de a fi*... Nu râde, Mihai. Lasă-mă să-ți spun de ce îmi ești atât de drag. Înțelege că asta e iertarea mea către mine”...

O estetică a iubirii în umorul modern, un *simț înalt și pătrunzător al esteticii de a fi*, în fine, o morală care duce la iertare prin estetică... Astfel de reflecții sunt rare în romanul românesc și, repet, numai G. Călinescu (din unghi stendhalian și

balzacian), gidienii și proustienii noștri (Hortensia Papadat-Bengescu, Holban, Camil Petrescu) le-au dat extensie și consistență în roman. În ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, când scrie și publică în „Convorbiri” romanul pe care-l prezintă aici, diplomatul Duiliu Zamfirescu încearcă să introducă ideile în roman și să facă o filosofie a sentimentului erotic și a devoțiunii în dragoste.

Adversara Nataliei este Anna Villara, personaj nou în ciclul romanesc compus de Duiliu Zamfirescu. Ea re apare și are un rol mai important în *Îndreptări* și *Anna (Ceea ce nu se uită)*. Anna întruchipează alt tip de feminitate: independentă, autoritară, puțin misterioasă, cu mintea ascuțită și cu simțurile bine stăpânite, imprevizibilă. Tânărul ofițer din Garda Civică o întâlnește în casa unui vechi amic, Milescu, căsătorit cu înțeleapta Elena, sora mai mare a Annei. Tânăra femeie, încă nemăritată, are o „fire bogată” și, de cum o vede, „l’homme à femme” (Mihai) presimte că ea va avea un loc important în drumul vieții lui. O revede la Stănești, moșia din apropierea câmpului de luptă, și... scânteia amorului se aprinde: „Anna intra în sufletul lui, pe nesimțite, dar sigur, cum intră un obicei bun, ce răspunde unei năzuințe a firii noastre”. Vorbele cu care prezintă prozatorul această insinuare sunt în continuare, alese, ușor afectate, în stilul semnalat mai înainte: „Fiindcă în singurătatea de la Stănești, atât de plină de lumea reală a lucrurilor Annei, se înfiripase cu încetul un chip nereal, mângâiat de izvorul nesecat al iubirii, ce curge în toate sufletele omenești. Când Anna veni să prinză, pe conturul său real, liniile figurei închipuie, portretele de-abia mai semănau. Dar, ca și cum imagina adumbrată în singurătate ar fi fost mișcătoare și neînchegată, se potrivea încetul cu încetul pe fața limpede a Annei, până ce una și alta devenira una: Anna”.

„L’homme à femme” se îndrăgostește de această femeie capricioasă și discută noua lui pasiune cu amicul Milescu, spirit ironic, filosof, crede el, relativist al existenței, fidel unei singure femei, Elena, soția sa, fără s-o iubească. Idealul iubirii absolute, în care crede și la care aspiră, nu se poate întrupa, creațiunea zdrobește concretul vieții. De aceea încheie orice meditație pe această temă cu vorba sceptică „vacs” sau cu imprecizia: „mii de vaviloane și de tunete”, scoasă, bănuim, din limbajul boemei bucureștene. Iubirea nu-i un „vacs”, dar este un fapt neîmplinit, inaccesibil. Milescu este, dar, un idealist sceptic și devotat, totuși, unei iubiri imperfecte: „– Elencuța e pentru mine o mână de suflet încântător, fără de care n-aș putea trăi... Eu nu pot iubi, zise el, sculându-se; cel puțin nu pot iubi cu răzvrătiri de astea sufletești... Și, dacă-mi dai voie... cred că nici nu se poate iubi în lume, cu înțelesul ce-l dau eu iubirii”...

Această dialectică sucită are, totuși, rostul ei. Milescu vrea să spună că iubirea supremă este inaccesibilă, iar bărbatul trebuie să rămână fidel iubirii imperfecte la care are acces. Nu-i o mare filosofie la mijloc, dar este o idee acceptabilă de intelectual sofisticat care caută într-o lume mișcătoare și într-o morală permisivă o etică individuală demnă:

„– Fiindcă din momentul ce ți-ai împărțit numele și viața cu o femeie, chiar dacă am presupune că n-o iubești, ea exercită oarecum o parte din egoismul comun

și dobândește dreptul de a nu suferi prin tine, dacă nu pentru altceva, să nu te faci să suferi la rândul tău printr-înșă. Iar dacă o și iubești, femeia ta ți se pare un lucru sfânt.”

Milescu se dovedește a fi, dincolo de ironia, relativismul și „vacs”-urile, vaviloanele și tunetele lui, un om plin de virtuți, un erou, ca și Mihai. El moare, s-a reținut, pentru o cauză mare...

Mihai Comăneșteanu nu are, ca Milescu, credința unicității în iubire, el iubește în același timp două femei, ezită o vreme între Natalia și Anna și, bun analist, Milescu îi face portretul psihologic. „L’homme à femme” este un om al faptelor, pe când el, analistul care nu poate iubi total și la modul absolut pe nicio femeie, este teoretician al iubirii: „ești din aceia pe cari femeile îi simt, cum simt găștile ploaia... Crezi că n-am înțeles chiar de la început, din prima seară când ai venit la mine, că pe Annicuța o lua apa, cum spui tu? Acuma ia să cercetăm pe bolnav mai deaproape: va să zică ești bântuit de două patimi...”

Cu puțină imaginație se poate deduce din acest fragment că Milescu (și prin el prozatorul) face psihanaliză, întinde pacientul pe divan, îi determină complexe, patimele ce-l bântuiesc și, cum vedem în alt fragment, încearcă să-l convingă (în stil cam alambicat) că femeia este un lucru sfânt... Impresia pe care o avem însă la lectură este că tânărul ofițer curtat de femei inteligente și frumoase nu se prea lasă convins. Merge, în continuare, pe calea lui. Caută, adică, frumusețea estetică a iubirii nu în unicitatea, ci în diversitatea experienței. O temă ce revine în romanul și teatrul lui Camil Petrescu. Duliu Zamfirescu îl anticipează și la acest capitol.

Anna Villara, care se ivește în orizontul lui de așteptare – în timp ce Natalia Canta se estompează, la celălalt capăt al scenei, cu toată inteligența sa speculativă și sensibilitatea ei calmă și trainică – Anna, zic, este un fruct tare. Nu se lasă lesne doborât. Este frumoasă, senzuală, malițioasă și vigilentă. Se lasă curtată de mulți și-i refuză, în cele din urmă, cu obstinație pe toți. Mihai Comăneșteanu intră în rol și, prin amicului Milescu, o cere în căsătorie pe neîmplânzita Anna. Annicuța îl refuză însă fără să motiveze. Refuzul produce, curios!, satisfacție lui Milescu. Semn că, în ascuns, o iubește și el pe sălbatica frumusețe tânără... Mai înainte prozatorul îi face un portret reușit într-o pagină în care cele două rivale, Natalia și Anna, se confruntă. O pagină remarcabilă de proză în care curiozitatea feminină se amestecă în chip ingenios cu gelozia și ura. În conacul de la Stănești, unde se regăsesc, în vreme de război, mai toți actorii romanului, Natalia – spiritul lucid și necruțător al acestei drame sentimentale – pătrunde în dormitorul Annei cu gândul de a-i da sfaturi și de a avertiza asupra primejdiilor amorului. Anna doarme și Natalia, înveninată, îi dezvelește trupul tânăr și o contemplă. Ura și gelozia ei se transfigurează, numaidecât, în admirație. Natalia devine, astfel zis, o ființă estetică, conform teoriei pe care o făcuse în confruntarea de mai înainte cu Mihai Comăneșteanu, bărbatul duplicitar. Frumusețea învinge gelozia, resentimentul, amărăciunea trădării:

„Bustul Annei apăru întreg. Cum iese câteodată din mintea unui gânditor fericit o poezie desăvârșită, așa parcă ieșise, din puterea creatoare a naturii, umerii și chipul acela – marmură cu suflet, fildeș cioplit, prin ale cărui rămurele albe de vine curgea fluidul misterios al vieții tinere. În suverana nepăsare a somnului, liniile erau de o frumusețe, de sine stătătoare, trăgându-și valoarea din îmbinarea armonică a curbelor. Pe umerii legați astfel din legi eterne și deci impersonale se ridica gâtul, cu grații de muză, și capul, cu imaginea personalității. Natalia era uimită. În loc de gelozie și ură, ea se simți rătăcită ca într-un vis neclarificat. Făcu o mișcare falsă și o picătură de ceară căzu pe brațul fetei. Ea sări în sus, pe când Natalia, scăpând sfeșnicul din mână, cădea jos. Anna aprinse în grabă lumânarea. Cea dintâi a ei pornire fu de a se repezi la ușe și a striga. Însă, dându-se jos din pat, pozițiunea verticală păru că-i așează lumea în realitatea ei. O privire aruncată asupra Nataliei o făcu să se oprească. Natalia își reveni numaidecât în simțiri. Se sculă pe un genunchi și se uită lung la Anna. Rușinată, umilită, ea nu mai avu altă putere decât să plângă. Căzută grămadă într-un colț, își ascunse ochii în mâni”.

Notații fine, subiect bine tratat epic, gradual, trecerea de la ură și voință de răzbunare la resemnare în fața frumuseții sublime este bine prinsă, fără emfază, fără multă retorică. Orgolioasa Natalia, umilită, cade în genunchi, sărută mâna rivalei și strigă: „Ești atâta, atâta de frumoasă”. Nu-i o exagerare, un gest neverosimil, o mică găselniță literară? Mai degrabă nu. Confruntarea intră în logica discursului amoros. Nu este însă o lege ca această confruntare să ajungă, totdeauna, la violențe, insulte, încăierări specifice periferiei. Două ființe cultivate, educate, își pot stăpâni simțurile în fierbere și pot atinge, teoretic vorbind, starea de contemplație. Este ceea ce sugerează aici prozatorul. El face puțină analiză, sondând misterul sufletului feminin. Să ne amintim de ceea ce spune G. Ibrăileanu: *pentru a măsura calitatea estetică a unui prozator, trebuie să urmărești modul în care prezintă psihologia feminității*. Dacă aplicăm acest criteriu (în mare parte just), observăm că Duiliu Zamfirescu trece ușor examenul. Este, cu adevărat, un bun prozator al feminității și, urmând tipologia din cele opt romane pe care le-a scris (unele eminente pentru epoca lor, altele neizbutite, schematice), remarcăm faptul că personajele feminine sunt, poate, cele mai reușite. Deși sunt plasate mai totdeauna în planul secund al acțiunii, ele se disting prin ceva, au personalitate, ies din rând printr-o sensibilitate discretă, o sensibilitate ce știe să se stăpânească. Femeile lui Duiliu Zamfirescu au, putem spune, caracter. Sașa, Natalia, Anna Villara intră în această categorie. După strania confruntare nocturnă cu Natalia, Anna, care primise din partea adversarei toate dovezile umilinței, nu se simte bine, nu este încercată de vanitate, are mai degrabă un sentiment nedeslușit de silă și de singurătate. Prozatorul nu-și cruță personajele, faptul se vede limpede din aceste notații și din altele. El încearcă să prindă complexitatea sufletului feminin și să iasă, astfel, din tiparele tradiției epice: *femeia rea, bărbată*, capabilă de mari cruzimi, imoralități și *femeia păpușă*, inertă, victimă a autorității virile.

În război este, din acest punct de vedere, un roman notabil, un început de modernitate în proza noastră. Eroul prioritar (Mihai, martorul și actorul întâmplărilor din scenariul epic) moare înconjurat și plâns de femeile care au jucat un rol important în viața lui: Sașa – sora înțeleaptă, „credincioasă pământului și singurătății” – cum o prezintă prozatorul; Natalia Canta – simbolul sensibilității lucide și austere, Anna – orgolioasă, independentă, capricioasă și melancolică, în fine, Elena – soția lui Melinescu – despre care vom afla mai multe în romanul următor. „Aș vrea să trăiesc... ca să nu vă las singure”, îi șoptește muribundul Mihai celei din urmă. Iar Annei îi transmite mesajul cunoscut: „Ai plâns? [...] N-ai plâns îndestul. Plângi. Trebuie să plângeți și trebuie să vă renașteți prin lacrimi, cum ne-am regenerat noi prin sânge”...

*

Studiul psihologiei feminității continuă în *Îndreptări* și *Anna (Ceea ce nu se uită)*, romane mai slabe estetic decât cele de până acum, cu insule epice ce merită a fi analizate. În amândouă Anna Villara este un punct de reper într-un scenariu în care amorurile se aglomerează și își dispută întâietatea în jurul altui Comăneștean, Alexandru, fiul Sașei și al lui Matei Damian (personaj din ce în ce mai discret și mai șters în romanul de acum). În ultimele fraze din *În război*, Sașa îl duce pe primul ei născut, Alexandru, la școala militară, așa cum dorise Mihai Comăneșteanu, eroul de la Plevna. În *Îndreptări* și *Anna*, el a ajuns deja ofițer de artilerie. Este un Don Juan de București, simpatic, seducător și ușuratic. Disponibil sufletește, iubit de femei, el duce mai departe în narațiunea lui Duliu Zamfirescu aventura începută de unchiul său. Este vânat de Anna, căsătorită între timp cu generalul Villara („zeflemist și caraghios”, „stricat de împrejurări”, individ cu simț practic), de Berta (amanta generalului Villara), de Prințesa Smasmi (Smaranda Duțescu) și de alte neveste de bancheri sau militari, plictisite în conjugalitățile lor convenționale. Locotenentul de artilerie trece de la una la alta, fără remușcări, fără drame sufletești, conversează cu ele despre Schopenhauer și face teorii despre „respectul libertății sufletești”. Oarecare individualitate epică are în această ceată de femei agitate, disponibile, în căutare mereu de bucurii erotice, Anna Villara care, ratând împlinirea sentimentală cu Mihai Comăneșteanu – cel purificat prin jertfă – îl iubește, acum, cu stăruință și cu o luciditate răutăcioasă și posesivă, pe nepotul lui, Alexandru, care-i seamănă. Viața ei interioară este mai complexă, aici. Măritată – nu din rațiuni sentimentale – cu o rudă îndepărtată, după fugara iubire pentru Mihai Comăneșteanu, Anna, ne avertizează naratorul, este un „suflet muncit și bănuitor”. Firea ei este necumpănită, orgolioasă și sarcastică, ușor mitomană și stăruitor răutăcioasă. Un caracter care nu prea mai seamănă cu acela al fetei seducătoare și imprevizibile din romanul anterior. Prozatorul îi face, acum, un portret mai aspru, estompând nota de grație și de senzualitate secretă. Nu-i ia toate virtuțile, dar insistă pe ideea unei feminități reci, calculate, mândre: „Curioasă era, curioasă și parcă în adevăr nefericită. Bănuitoare și deci adesea nedreaptă cu cei pe care-i

iubea, mândră până la exces cu ceilalți, complicată cu sine, își trecea viața chibzuind, iar nu trăind. Măritată cu un bărbat a cărui fire era tocmai contrariul de ceea ce era firea ei, fără copii, preocupată de a-și păstra averea și a o apăra împotriva generalului, devenise pe nesimțite mică la suflet și cicălitoare, deși avea un fond de adevărată noblețe de gândire. În viața ei casnică fusese cinstită fără merit, căci mândria o scutea de greșeli și îndepărta pe bărbați de dânsa, – ceea ce n-o împiedica de a suferi de multele și nenumăratele înfruptări ale generalului din binele aproapelui”.

Anna preia, în chip curios, și unele dintre fantasmale grandioase, imperiale, ce obsedează mitomania, cunoscută și ridiculizată în epocă, a lui Duiliu Zamfirescu. Pretinde, de pildă, că este „greacă” din Imperiul Roman de Orient, coborâtoare din Porfirogeneți, strănepoată a lui Vasile al II-lea cel Mare. „Eu sunt astăzi româncă pentru că vreau să fiu; dar tot sufletul meu e de greacă” – mărturisește ea lui Alexandru Comăneșteanu, cu o aroganță purtată de visul măririi. Mândră, stăpână pe simțuri, ea este luată însă de apă, cum zice naratorul care n-o slăbește din ochi și nu-i iartă ezitățile, răutățile, fumurile aristocratice. Asta înseamnă că Anna începe să-l iubească pe acest tânăr pe care aproape îl crescuse, cu gândul la cel dispărut. Îl ține de scurt, vrea să știe tot ce face, este sângeros geloasă și, când Alexandru dispăre în provincie cu Urania Vucos (aceasta se petrece în romanul următor, *Anna*), urmașa Porfirogeneților face o criză de gelozie și pune în mișcare o acțiune de urmărire în stil polițienesc.

Mai multă agitație, așadar, în acest roman în care mai toate personajele sunt nefericite și caută pasiuni izbăvitoare în afara căsniciei. Generalul Villara, un fel de Jupân Dumitrache mai cizelat și mai bavard (face, în stil monden, de salon, teoria despărțirii sexelor, pornind de la o idee a lui Platon), se consolează cu Berta, o tânără pianistă pe care o iubește fără noroc și neamțul Hermann, profesorul ei de muzică. În această combinație apare și Mihai Comăneșteanu și, evident, câștigă. Berta vrea să fie o femeie cinstită și Anna, înțelegând dorința de purificare a amantei nefericite, îi dă sfaturi bune, în fine, în acest vârtej de pasiuni, trădări, gelozii, intrigi amoroase, apare un personaj nou, Mia, de altă natură morală. Este tipul fetei cumiști. I se spune și Porția, după numele mamei, prietenă cu Anna Villara – personajul care face și desface totul în această complicată istorie de amor. Mia (Porția) este fiică de preot din Transilvania, vrednic slujitor al bisericii și naționalist român luminat. Ocazie pentru prozator de a introduce în roman problema Ardealului și, totodată, de a sugera, în atâtea dezmățuri, un mod de conjugalitate sănătoasă. Anna căsătorește pe nestatornicul Alexandru Comăneșteanu cu Mia (Porția), cu gândul de a-l feri pe tânărul pe care îl iubește de alte ispite – și trimite noul cuplu în călătorie de nuntă întâi la Roma, apoi în Transilvania. Este un prilej pentru prozator de a descrie frumusețea Renașterii italiene și de a prezenta, documentar, orașele ardelenesti (în speță Sibiul) și de a pune eroul să stea de vorbă cu preoții, notarii și țărani care apără cauza românească.

Fata cu frică de Dumnezeu și cu o credință mistică în autoritatea bărbatului și în religia familiei, se supune fără împotrivire circumstanțelor și deciziei părintești. O păpușă în mâinile experimentatei și cinicei Anna. Se însoțește cu Alexandru și, când acesta o umilește cu ezitățile, duplicitățile și speculațiile lui despre respectul libertății, cinstita, naiva, credincioasa Mia se roagă creștinește de soțul ce i-a fost hărăzit: „nu mă batjocori!”... Îndrăgostit de Anna, Alexandru îi trimite acesteia, în luna de miere, mesaje de dragoste și, cu cinism, cere castei Mia, să-i scrie, ea însăși, geloasei și malițioasei Anna... „L’homme à femme”, ca și unchiul Mihai Comăneșteanu, Alexandru face exerciții de dialectică amoroasă cu ardeleanca pură, neclintită în fidelitatea ei de soție.

„– Uite, zice el, închipuiește-ți că tu ai iubi mâine pe un om.

– Asta nu se poate, strigă fata.

– Mă rog, să ne închipuim...”

Însă tânăra nevestă nu vrea sau nu poate să-și închipuie, nu admite în niciun fel ipoteza că poate să se întâmple vreodată această grozăvie. Dialectica bărbatului cu o morală relativistă, permisivă n-o poate clinti din convingerile sale. Jurământul ei de castitate este teribil:

„– Nu se poate: din ceasul în care am jurat înaintea Domnului că sunt femeia dumitale, pot muri, dar mai mult nu se întâmplă cu mine”.

Faptul că Mia se trage din lumea românească de peste munți este pentru prozator un pretext (un alt pretext) de a ataca în roman, dincolo de problema tipologiei feminității și a modelelor etice ale familiei durabile – cauza mai importantă (problema națională) a românilor din Ardeal. Cauza este discutată, mai întâi, cu preotul Moise Lupu, tatăl fetei cuminți și credincioase. Se discută, de altfel, mult în *Îndreptări* și *Anna*, de la problema religiei greco-romane la ideile lui Nietzsche despre formarea personalității și diversitatea caracterelor. Doctorul Matei Damian, întors la tradiții, este de părere că cine a călătorit mult poate dobândi „o originalitate literară”, dar rareori o „originalitate de caracter”. Concluzia este că un individ, dacă vrea să păstreze nota personală a nației și a familiei sale, să facă bine să stea acasă și să-și cultive rădăcinile. Morala fabulei este simplă și banală: „comparația trage după sine imitația, iar imitația omoară originalitatea”. Nu-i o mare originalitate în acest aforism despre originalitate. Doctorul cu studii la Paris a devenit, e limpede, un spirit conservator, întoarcerea la tradiții a făcut din el un adversar hotărât al sincronismului. Fiul ascultă sfatul părintelui, dar nu le urmează. Retrași la moșia de la Făurei a Annei Villara, eroii au răgaz să continue discuțiile începute la București. Această navetă între sat (moșie) și oraș este curentă în proza lui Duliu Zamfirescu. La Făurei este dezbătută problema patriotismului (temă veche în literatura lui Duliu Zamfirescu) și se vorbește despre „legea evolutivă” sau despre zeflema, Academie, Atheneu și alte instituții și personalități ale națiunii. Anna este sceptică, zeflemistă, preotul Moise Lupu este un apărător al valorilor și vrea o evoluție organică, progresul cumpănit. Face un portret encomiastic al lui Maiorescu (*fire sănătoasă, cumpănit, rece, chiar crud...*), cu

trimiteri la teoria voinței a lui Wund... În Transilvania, Alexandru și Mia (Porția) ajung la Rășinari, Siliștea, Orăștie și stau de vorbă cu preoții și notarii despre *homo alpinus* și *homo mediterraneus*, făcând teoria rasei. Merg la biserică, la horă, dezbate problemele politicii și, la urmă, Alexandru Comăneșteanu, câștigat deplin de problema națională, devine suspect pentru jandarmii unguri și este arestat. *Îndreptări* devine, pe față, un *roman à thèse*, un lung reportaj demonstrativ, fără strălucire literară, din păcate. Niciun caracter nu se poate reține, o singură scenă epică mi se pare notabilă: aceea în care Alexandru Comăneșteanu, întors de la Roma – cetatea artelor – dialoghează cu Ionică Blestematu, un fel de Păcală – copil. Este limbajul fragmentat, în bobote, al lui I. L. Caragiale din schița *Cum se înțelege țărani*:

„– Cum te cheamă pe tine, măi băiete?
 – Pe mine?
 – Pe tine.
 – Ionică.
 – Și mai cum?
 – Și mai cum mă cheamă?
 – Da.
 – Ionică Blăstematu.
 – Da' cine te-a botezat așa, măi?...
 – Cine m-a botezat? D-nu notar”.

 „– Mai avem mult, mă Ionică?
 – Dacă mai avem mult?
 – Ei,
 – Pân' la sat?
 – D-apoi până unde, măi?”

*

Temele din *Îndreptări* continuă în *Anna*, roman inconsistent, cu ipoteze de lucruri bune, unele noi în proza românească, dar tratate fără subtilitate epică. Este greu de înțeles această diminuare a talentului la un autor care ajunsese deja să aibă o gândire justă despre romanul obiectiv și să-și fixeze un stil de a se apropia de obiect. Ultimul roman al ciclului se deschide cu câteva fraze moralizatoare din care aflăm că n-a fost scris pentru critici literari (pe care, cu excepția lui Maiorescu și a amicului Nicolae Petrașcu, îi disprețuiește pe față, socotindu-i că reprezintă „ignoranța și rea-credința”!), nici pentru „damele cu moral”, nici pentru „bărbații cu prințipuri”. Autorul l-a scris pentru sufletele care suferă, pentru tinerii care vibrează la artă și pentru femeile delicate care vor înțelege și ierta sinceritatea personajelor sale etc. Justificări sentimentale, ușor frivole. Romanul are și o dedicație: Elena Milescu, o ficțiune prin care prozatorul – ne dăm seama la urmă, după ce citim romanul – vrea s-o propună ca model etic pentru conjugalitatea

românească, deocamdată făgarnică și trivială. Cel puțin așa avertizează el în arțăgoasa, îndrăzneța prefață la ediția întâi (1911). Trebuie să spunem că modelul etic rămâne neterminat. În afară de faptul că Elena, soția lui Milescu și sora Annei Villara, este o femeie așezată, la locul ei, fidelă amintirii bărbatului căzut la datorie, nu știm mare lucru despre ea.

Aflăm, acum, că, serioasă, îndurerată de pierderea lui Milescu, înțeleaptă și bună, Elena cade și ea sedusă, ca toate celelalte femei competitive din roman, de irezistibilul ofițer de artilerie, simbolul farmecului și virilității valahe. Intrigile, personajele, temele în discuție sunt deja cunoscute din romanul anterior. Acțiunea de acolo este, în bună parte, reformulată, dublată, amplificată inutil, aici, în *Anna*, roman al pasiunilor în derută. Ceva mai complex, dar nu suficient pentru a fi memorabil – este portretul Annei în această narațiune în care toate damele din clasa de sus suferă, s-ar părea, de un fel de nevroză amoroasă. Anna deja, iubește în felul ei egoist, posesiv și cinic, pe Alexandru, căsătorit tot de ea (strategie abilă) cu Mia (Porția). Este încă frumoasă, plină de grații și, pentru a-i mări farmecul senzualității, prozatorul îndrăznește să-i ridice marginea rochiei până la gleznă pentru a-i descrie delicatetea piciorului. Frumoasa, posesiva Anna este îndrăgostită de-a binelea și, când căpitanul Alexandru Comăneșteanu (locotenentul de artilerie a fost între timp înaintat în grad) o vizitează, ea se predă cu totul, mărturisind că a depus toate armele orgoliului său și că renunță definitiv la pudoarea sentimentală. O declarație cam retorică, dar în discursul îndrăgostit cel mai sincer există totdeauna și o coastă de retorism jeluitor. Anna știe să îndeplinească supunerea, bocetul cu gelozia ei, când autoritară, revendicativă, când miloasă, pacifistă:

„Ce-a mai rămas în sufletul meu care să nu fie plin de dumneata? Nici un colț, nici o cută a ghidului, nici o ascunzătoare a inimei nu mai e în puterea mea, ci toate sunt ale dumitale... Te-am rugat să-mi aduci băiatul mai des. Dacă rugămintea mea a putut să ți se pară lipsită de măsura cuviinței omenești, îți cer iertare și te rog să nu uiți, că eu sunt o ființă pierdută numai întru atât, întru cât am devenit lucrul și proprietatea dumitale, dar altfel nu sunt nebună și nici lipsită de pudoarea adevăratelor sentimente omenești, însă atât de mult mă simt absorbită în ființa dumitale, încât tot ce te interesează mă interesează; tot ce-ți este drag îmi este drag și mie. Ajung până a crede că nu mai sunt geloasă pe Mia. Ce vrei mai mult?... Adu-mi din când în când băiatul. Te regăsesc în el, așa cum aș fi dorit să fii: nevinovat...”

Toată lumea, repet, face speculații în acest roman în care femeile și bărbații, dar mai ales femeile, caută ceva ce nu găsesc în dragoste. Natalia Canta, devenită milionară și socialistă, este preocupată de fericirea universală și trăiește cu amintirea lui Mihai Comăneșteanu. Prozatorul notează în fișa ei de observație: „Doamna Canta era dintre acele femei pătinate de fire, ce rămân cu inima caldă până la bătrânețe, și păstrează un rătăcit parfum de tinerețe, chiar în viața lor fizică. De când trăia singură la moșie, se apucase de afaceri, plantase pomi roditori, adusese cuptoare sistematice, înființase școli de meșteșuguri, de țesut, de împletit,

de crescut gândaci de mătasă. Avere sa, foarte mare, devenise enormă”. Anna Villara caută să-i dea nepotului Alexandru ceea ce îi refuzase, într-un moment de vanitate, lui Mihai Comăneșteanu. Scepticismul său cedează și, iat-o în romanul de față, o vedem alergând, înnebunită de gelozie, pe urmele tânărului căpitan... Stă de vorbă cu Berta, amanta soțului ei, și Berta îi plânge pe genunchi, mărturisindu-i cât de nefericită este și cât de dornică este să devină o femeie cinstită. Are și ea, ca toate celelalte, un ideal. Îl revendică acum în stilul lui Dostoievski, cu umilință creștină, în discuția cu rivala Anna Villara:

„Viața cred că nu are nimic rău, dacă este trăită cum se cuvine. Dar viața *mea* este insuportabilă. M-am gândit de-atâtea ori să vin la d-voastră, să vă cad în genunchi, să vă cer iertare de răul ce vi-l fac și să vă rog să mă ajutați să ies din infamie... Mi-a fost frică de ridicol. Acuma, însă, nu mai pot!... Berta izbucni în plâns. Tot corpul i se cutremura de violență și durere. Căzu grămadă la picioarele Annei, sărutându-i genunchii”. Și, mai departe, accentuând umilința, rușinea și smerenia: „Nu merit să veniți la mine... Aici este casa infamiei”...

În casa infamiei există, totuși, setea de onorabilitate, aspirația spre un ideal înalt de viață. Dostoievskiana Berta, care trăiește, concomitent, cu generalul Villara, cu profesorul de vioară Hermann și, când se ivește prilejul, cu irezistibilul Alexandru Comăneșteanu, gândește, visează cu smerenie și fervoare (combinație inedită) la această împlinire ideală: „D-voastră nu cunoașteți setea de onoare, dorința aprigă de a simți respectul altora!... Nu pricepeți poate dorul de naivitate, aspirația către idilele vieții, către acele stări sufletești pasive, ale femeilor ce muncesc!... Acele minunate lucruri, la cari eu nu pot să ajung niciodată!...” Cele două femei pactizează: Berta sărută mâna soției amantului; soția generalului (Anna), copleșită de suferința Bertei, îi declară prietenie: „prietena generalului este și prietena mea”.

Femeile acestea suferă, în genere, de „plictiseală și stehanorie”, fac fapte nelogice, și Mihai Comăneșteanu – confidentul și idealul lor bărbătesc – se întreabă în ce fel se manifestă și ce logică este în „psihologia nelogicii”. Anna, care contabilizează și judecă toate faptele eroului și ale concurentelor ei sentimentale (în număr de cinci sau de șapte – ambele numere sunt citate în roman) îl moralizează în scrisori sau în confruntări directe pe infidelul, seducătorul Alexandru; când aude că acesta l-a lovit în fața Bertei pe profesorul de pian Hermann, Anna, vigilentă, protocolară, geloasă, îl admonestează în numele unei iubiri supreme și al unui ideal moral:

„Ai rănit pe un nefericit, care își câștiga pâinea cu brațele; l-ai rănit după ce l-ai batjocorit. Eu mă întreb câte o dată ce trebuie să fie lumea cealaltă, dacă d-ta ești așa de jos!... În cine să mai cred? Cum să te mai văd, dacă te-ai coborât până la treapta cea mai din urmă? Oricât de mizerabilă e viața, ea are totuși o licărire de ideal, către care tind cei ce nu sunt cu desăvârșire stricați. De ce uiți cine ești? Ți-am deschis inima întreagă, ți-am spus că mă faci să sufăr nu numai cu iubirea

mea de femeie, dar în toate visurile și aspirațiile mele omenești, în onoarea și demnitatea vieții”.

Mai toate personajele fac morală și, în același timp, încalcă morala comună. Nu au însă sentimentul că păcătuiesc, în afară de Berta. Cele mai inteligente, precum Anna, se întreabă, sceptic, despre rostul vieții și nepotrivirea soluțiilor de viață: „Dacă trăiești cuminte, ți se pare că trăiești degeaba; dacă nu trăiești cuminte, suferi”. Mia (Porția) este singura care înțelege rostul tradițional al unei femei în familie și care nu are îndoieli. Are acum un copil cu Alexandru și, când i se spune (de către Anna Villara, geloasa-moralizatoare) că soțul divinizat o înșală, cumintea Mia se revoltă împotriva acestei suspiciuni. Morala ei țărănească nu acceptă ne-logica vieții, felonia, duplicitatea. Convorbirea dintre Porția și Anna este edificatoare în acest sens. Anna, trecută prin multe, observatoare atentă a moravurilor, vrea s-o facă aliata ei pe îndărătnica soție a omului pe care îl iubește cu o agresivă disperare, denunțându-i infidelitățile... Porția nu crede însă și nici nu vrea să creadă. În mintea ei nu intră neadevărul, înșelătoria, ingratitudea: „Lumea cea proastă. Eu nu cred, fiindcă nu trebuie să cred, zise Porția, cu o ușoară tremurare în voce. Ar fi cu puțință ca doamna care m-a luat sub ocrotirea sa, care m-a îngrijit în vremuri grele, care m-a dat după Alexandru, să fi făcut toate astea ca să-mi ia bărbatul? Nu se poate. Ar fi rușinos și nelegiuit. Nu se poate, nu se poate!... strigă Porția izbucnind în plâns”

Prințesa Smaranda, altă piesă în haremul lui Alexandru Comăneșteanu, este un fel de Hangerloaica – personajul cunoscut din romanul de mai târziu al lui G. Călinescu – o boieroaică sinceră până la brutalitate, cu umor și cu un limbaj ce amestecă vorbele neaoșe cu neologismele stâlcite. Este sceptică, nu crede în dorința de purificare a moravurilor. A învățat bine lecția vieții și o rezumă în limbajul ei verde: „asanarea moravurilor, în vorbe, iar în fapt, harem”. Mai complicat este cazul Uraniei Vucos, soția unui bancher grec, Timeleon Vucos. Ea are un suflet liric și, în solemnitatea și tăcerea cosmică a munților, se gândește, schopenhauerian sau eminescian – cum vrem să-i spunem – la moarte. Viața – zice ea talmăcind o parabolă – este ca un molift crescut pe vârful unui munte: *jos o prăpastie adâncă, în sus neantul*. Moliftul aspiră, în aceste circumstanțe, spre lumină: „Ce pasăre va urca până la dânsul să-i mângâie ramurile?” Și cum bărbatul pare a nu înțelege sensul parabolei, Urania, într-un moment de maximă exaltare și beatitudine combinată cu tristețea romantică, vrea să se arunce din moliftul iubirii pe care tocmai l-a evocat în prăpastia reală ce-i iese în cale. Curajos, agil, eroul romantic o salvează și femeia în criză wertheriană își regăsește luciditatea.

Mai este Elena (Tanța) în rândurile acestor femei sentimentale care citesc pe Musset și Leopardi, suferă de stenahorie și se plictisesc, cum s-a constatat, fără un motiv puternic. Elena, înțeleapta și onesta soție, a lui Milescu, acum văduvă, dă sfaturi tuturor, îndeosebi Annei, și până la urmă, rușinoasa femeie este cuprinsă, totuși, din când în când, de o „deznădejde de viitor” (așa o prezintă prozatorul),

combinată cu o „pofță sălbatică de carne tânără” și, din această alianță oximoronică, îi răsare în suflet o „depravare ideală”. Deznădejdea, pofta și depravarea ideală capătă chipul aceluiși Alexandru Comăneșteanu. „Depravare ideală”? Duiliu Zamfirescu încarcă fișa psihologică și forțează semantica termenilor. Cu aceste contradicții în ființa ei altminteri liniștită, așezată, Elena face mai întâi un portret la rândul lui ideal al eroului („tu ești o minunată operă a naturii”) și-l ceartă drăgăstos, după aceea sfătuindu-l să nu-și risipească viața. Alexandru Comăneșteanu, reprezentant al clasei sale, ar avea datorii de împlinit față de eroii de la Grivița și Plevna. Cu alte vorbe, risipitorul sentimental Alexandru trebuie să trăiască și să moară pentru o idee înaltă, ideea Națională, ideea Daciei lui Traian... Discursul ei patriotic este delirant:

„Ce chemare măreață!... Dacia lui Traian!... Ai fost tu prin Dacia lui Traian?... Te-ai gândit vreodată cum s-a format poporul nostru de astăzi, la începutul vieții lui românești, trăind pe corhane, luptându-se cu jivinele, respingând năvălirile barbare și propagându-se în timp, curat și frumos ca o legendă?... Lumea întregă ar trebui să se intereseze de soarta românilor din munți, fiindcă acesta este cel mai frumos popor de pe glob” și, pradă exaltării, recomandă jertfa materială, sacrificiul averilor: pentru reîntocmirea unei patrii ideale: „Să ne dăm tot ce avem, fiindcă avem cu mult mai mult decât ne trebuie. Să ne dăm moșiele, să ne vindem giuvaerurile, caii, nimicurile care ne îmbată și ne strâng de gât”.

După acest moment de mesianism exaltat, Elena se privește în oglindă și, observând că i-au apărut pe chip semnele bătrâneții, meditează la farmecul tinereții ce se duce. Se simte, cu toate acestea, „caldă în gânduri” și se gândește, cum s-a văzut mai înainte, la o *depravare* izbăvitoare, terapeutică. Adică la iubirea tămăduitoare pentru bărbatul tânăr din care vrea să facă un erou al mesianismului național. Însă bărbatul ideal crede, deocamdată, că a iubi cât mai multe femei este a-și face datoria față de specie și, în loc să se gândească la Dacia lui Traian, se gândește cum să satisfacă și să împace atâtea deznădejdi surde și atâtea pofte sălbatică sau numai discrete, tăcute. Romanul nu sugerează o convertire a eroului, arată doar risipirea lui fără noimă în atâtea aventuri sentimentale... Alexandru o iubește, totuși, pe Mia (Porția), soția cu cununie, deși o înșală copios. Ardeleanca Porția rămâne modelul propus de prozator după ce prezintă, cu oarecare pedanterie de moralist cultivat, înzestrat cu darul speculației, dar și cu oarecare frivolitate, tipologia feminității daco-romane. Statornica Porția, fără mari complicații sufletești și fără atâtea bovarisme de femei fără responsabilități conjugale și cu o morală elastică, reprezintă virtutea modestă a familiei românești.

Romanul se termină, fără a încheia propriu-zis conflictul epic, cu o discuție dintre Elena și Anna, cele două surori care își dispută dragostea lui Alexandru Comăneșteanu, cel investit să ducă mai departe idealul generației anterioare. Anna se plânge și își blestemă gelozia și disperarea în amor („am suferit toate chinurile geloziei, toate mizeriile inimii sfărâmate, toată umilința femeii părăsite [...] vreau

să uit, vreau să fug”), Elena cea înțeleaptă și curată la suflet deconspiră dragostea pentru bărbatul ce-i chinuie sora și, la urmă, amândouă se îmbrățișează și își plâng de milă. Morala fabulei este că, *în viață* (viața se identifică aici cu iubirea) *sunt dureri și taine mari și că durerile sunt cu atât mai mari cu cât sunt mai tănuite*. Simpatia prozatorului merge, s-a înțeles, spre Porția – cu argumentele arătate – și, după ultimele revelații în această comedie a misterului erotic, se îndreaptă, după cum s-a văzut, și spre cumintea și înțelegătoarea, generoasa Elena, care are, în logica prozatorului, două calități morale: *iși ascunde taina vieții pentru a însuși tainele altora* și, mai mult decât atât, *leagă de idealul erotic idealul național*. Numai astfel, crede ea (și crede așa pentru că prozatorul gândește în acest mod ecuația existenței armonioase), Alexandru poate închipui idealul erotic. Mentalitate medievală. Incompletă, totuși, pentru că *forma mentis* din Evul de Mijloc cere și devotament religios. Înșușire pe care fugitivul Alexandru Comăneșteanu hotărât n-o are.

*

De ce iubesc cu atâta disperare aceste cinci sau șapte femei în diferite forme și grade de senzualitate și inteligență același bărbat tânăr, chipeș, fără mari frământări metafizice? Cea care dă un răspuns filosofic acestui mister este geloasa de profesie, Anna, actorul principal al acestei isterii colective. Răspunsul său este în sensul filosofiei lui Schopenhauer, un autor pe care Duliu Zamfirescu îl consultase, sub influența, probabil, a lui Maioreșcu și despre care vorbește de mai multe ori în corespondență și chiar în romanele sale. Ideea este că femeile acestea, cele mai multe căsătorite, cu o bună poziție socială, cultivate, iubesc în Alexandru, nu omul, ci amorul. Amorul ideal. „Natura este atât de șireată – gândește ea, rezumând cărțile pe care le-a citit și adoptându-le la grijile ei sentimentale – încât învâluiește propagarea speciei în cele mai înșelătoare farmece”. Așadar: „femeia caută amorul, fiindcă aspiră către ideal și natura și-a pus propagarea speciilor în amor, tocmai pentru aceea, adică pentru că amorul stă în poezie, după cum poezia stă în femeie”. Ilustrează romanul această dialectică ascunsă, egoistă, demitizantă, deloc ideală? O pune, în orice caz, în termeni teoretici, n-o documentează însă epic, nu-i dă pregnanță, credibilitate artistică. Duliu Zamfirescu are cel puțin meritul – deloc negliabil pentru literatură – de a ridica aceste probleme în roman într-o vreme în care sămănătorismul este la putere în proza românească și de a încerca să sugereze complexitatea sufletului feminin.

*

Dacă în *Îndreptări* și *Anna (ceea ce nu se uită)*, Duliu Zamfirescu caută să prindă secretele „psihologiei faptelor nelogice” și, prin ele, să construiască o tipologie a feminității în toate ipostazele ei (cele mai multe stăpânite de demonul egoismului și al nestatorniciei), în *Lydda* încearcă să reabiliteze erosul ca funcție esențială în existență și, totodată, să înfățișeze femeia sublimă, artistă, detașată de

egoismul specific. Este un roman, am putea să-i spunem, filosofic, dialog între un tată mizantrop și un fiu încrezător în valorile vieții. Tatăl îi zice „nu iubi!”, fiul, dimpotrivă, caută iubirea sublimă și o găsește, la Roma, în englezoaica Lydda, artist plastic. Ideile lor despre femeie (subiectul predilect) se bazează pe Platon, pe tragicii vechi, pe Stuart Mill, Kant, Spinoza, Leopardi, Carducci... Romanul adună opiniile divergente într-un *Divan* cantemiresc în care se confruntă mentalitățile de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Prima parte cuprinde un mic roman epistolar, apoi, în partea a doua, o antologie de aforisme (secțiunea cea mai valoroasă) și, la urmă, este introdus în narațiune jurnalul bătrânului mizantrop convertit, sub puterea de seducție a Lyddei, soția fiului, la o filosofie de existență bazată pe iubire și pe meditație... Roman schematic, roman programatic intelectual, fără tipologie, cu un scenariu elementar. *Lydda* este, în fond, o suită de eseuri despre femeie și binefacerile / nenorocirile iubirii, despre ideal și real, pesimism și optimism în viață, despre natura și efectul pasiunilor asupra spiritului, despre bine și rău și despre „fericirea negativă a înțelegerii”.

Propoziția din urmă și, în genere, meditațiile bătrânului Filip de la Costieni, par scrise de un Cioran care i-a citit mult timp și cu creionul în mână pe greci și, *inzădărnicit*, scârbit de lume și, în fond, neîncrezător în valorile vieții și în morala curentă, se retrage în mediu rural și, prin scrisori filosofice, încearcă să-și orienteze spiritual fiul care umblă prin lume. Credința tatălui este că, dacă vrei să rămâi gânditor, trebuie să nu te însori și, în genere, să eviți pasiunile. Pasiunile ar fi dovezi de prostie. Femeia reprezintă întruchiparea egoismului, trebuie, deci evitată doar singurătatea este propice reflecției. „Ce mare este omul singur!”, scrie bătrânul Filip. Fiul are însă alte opinii și călătorește prin Grecia (Corint, Megara, Eleusis, Atena) în căutarea marilor mituri și a „eroismului modern” preconizat de Byron. Nu le află. Megara este un târg derizoriu cu cârciumi leproase, gara din Atena este dezolantă. Eleusis nu descoperă ucenicii lui Platon, ci indivizi în fustanelă. Roma e, în schimb, măreață, imperială, un triumf al artei și eroii (Mircea M. și Lydda) află aici estetica fericirii, în timp ce filosoful de la Costieni recomandă *energia și estetica durerii*. Discursurile epistolare sunt ilustrate cu citate din poemele lui Leopardi și Carducci, iar pentru alte teme (*binele și răul, caracteristicile rasei latine sau ale rasei germane, existența lui Dumnezeu, mitul tinereții, originile intelectuale ale pesimismului leopardian etc.*) sunt consultați la tot pasul filosofii de școală, de la Platon la Kant...

Un duel intelectual care se adaptează aproximativ schemei romanului erotic, cu o intrigă simplă: fericirea prin iubire ține puțin pentru că Mircea M. moare și, disperată, descumpănită, Lydda cere sprijinul lui Filip, gânditorul singuratic de la Costieni; acesta ajunge la Roma, după ce timp de 20 de ani nu părăsise țara, o cunoaște pe Lydda și, fapt neașteptat, își schimbă radical filosofia de viață. „Numai geniul iubirii și al durerii – admite el acum – poate să se ridice până la atâta frumusețe”... În preajma ei, trăiește mitul lui Faust (mitul recuperării tinereții) și se culpabilizează pentru că, în calitate de părinte, și-a împiedicat fiul să iubească.

O aduce pe Lydda la Costieni și aici se deschide pentru altă dramă, de natură psihanalitică: bătrânul filosof mizantrop se îndrăgostește de nora artistă, Lydda. Aceasta-i face portretul în care încearcă să regăsească, în trăsăturile tatălui, caracteristicile lui Mircea M., bărbatul pierdut. Caută în *sensul* asemănării, sugerează ea, și rațiunea unei noi pasiuni, altminteri interzise. Alt prilej de psihanaliză pentru narator (Filip), dar și pentru cititorul intrigat de această întorsătură a lucrurilor. Pesimistul Filip (eroul de acum), renunță la etica lui ostilă iubirii și, cum spune, *învață să trăiască tocmai la bătrânețe*. Iese din sistemul bazat pe singurătate și gândire pesimistă (schopenhaueriană) și intră într-o aventură incestuoasă justificată, cum am precizat deja, prin estetica *fericirii negative a înțelegerii*. Aventura, care amintește de mitul lui Faust, se termină prost pentru gânditorul pesimist de la Costieni convertit la estetica iubirii: Lydda moare și bătrânul Filip îmbrățișează, cu o afecțiune sfâșietoare, copilul bolnav, „fructul amorului”... Fructul cui? Lucrurile sunt programatic neclare în romanul filosofic și putem înțelege de ce prozatorul rămâne evaziv când descrie scenele de intimitate. Epoca în care scrie nu este pregătită să înțeleagă și, dacă înțelege, să admită aceste relații sentimentale atât de complexe. Scena în care Filip o observă noaptea pe Lydda goală, pictând exaltată tabloul în care chipul fiului tatălui se confundă cu chipul fiului dispărut, este, epic socotind, sugestivă în complicitățile ei multiple. Iar când bătrânul filosof cu simțurile în alarmă, o ridică și o poartă în brațe, poate trezi suspiciuni de tot felul cititorului cu frică de Dumnezeu și obedient față de morala comună. Ca și față de amorul bazat pe „fericirea negativă a înțelegerii” dintre Filip și Lydda. Limpede este doar regretul filosofului pesimist care descoperă târziu că lumea este guvernată de întâmplare și că *filosofia părerii* și refuzul plenitudinii și poeziei contingentului este infinită și necreatoare: „Mi s-a părut atâtea lucruri!... Și *au fost* atât de puține! în realitate, eu n-am trăit, ci numai mi s-a părut. Cu părerea am voit să guvernez viața mea și pe-a altora, și n-am guvernat nimic. Nu numai n-am guvernat nimic, dar încă viața altora m-a guvernat. Lydda m-a întors către poezia realității, iar copilul acesta către poezia suferinței”, încheie Filip jurnalul său...

Odată cu aceste propoziții se încheie și acest curios experiment romanesc, în genul moralistic și filosofic, construit prin adăugări de mai multe formule epice (roman epistolar, roman aforistic, jurnal intim). Ca roman de observație morală și creație de caractere, *Lydda* nu are originalitate și nici verosimilitate epică. Lydda este în atenția autorului femeia artistă, creatoare, imaginea platoniciană a feminității; fiica armoniei dintre estetică și senzualitatea rafinată de artă. Idealul ei este Shelley: dorința de frumos și setea de ideal în viață reprezintă scopul vieții. Fără să spună și, poate fără să știe. Lydda crede, ca Dostoievski, că frumusețea salvează lumea. „Frumusețea nu este creată pentru a crea poezii – declară ea lui Filip mizantropul –, ci pentru a ridica sufletul în vremuri mai bune”. O schiță de personaj complex, un tip ideal de feminitate (tipul care prin dragoste vrea să unească frumusețea cu binele), asta propune Duliu Zamfirescu aici, continuând

analiza din *Anna*. Din nefericire, modelul de existență este răpus de cruzimile vieții înainte ca frumusețea să salveze lumea. Mircea M. este omul ce caută valorile și bucuriile realului, așa cum sunt oglindite de clasicismul elin. Este fiul spiritual al armoniei și fiul biologic al unui om învățat care trăiește în lumea conceptelor și socotește că natura este imorală și că iubirea este dușmanul gândirii. Filip vrea să facă din fiul său o ființă gânditoare, apropiată de concepția platoniciană a omului și, de aceea, îl crește în cultul ideii și vrea să-l ferească de „atingerea veninoasă a patimilor”. Fericirea este pentru el „reflexă și negativă”, ferită – cum s-a văzut – de patimi, mai ales de patimile amorului. Se întâmplă însă o tragedie (moartea fiului) și tatăl logodit cu singurătatea și mizantropia, descoperă că binele și frumusețea pot lua chipul unei femei sublime. Elementul cel mai solid în acest roman filosofic este eseul moral din interior. Duiliu Zamfirescu este, repet, un moralist inteligent și uneori aforismele sale se rețin. Capitolul intitulat *Măsura dreaptă a vieții* cuprinde fraze ce trădează felul de a fi al unui *om cuminte și cu răbdare*, cum zice la un moment dat, cu spiritul îmbogățit de clasicismul grec și de arta Renașterii. În formula lui intelectuală intră și puțin scepticism. Moralistul de talent este, de regulă, un spirit sceptic. Așa că autorul *Lyddei* respectă tradiția și regula. Cultivă scepticismul și recomandă îndoiala ca metodă de a judeca. „Lucrurile sunt susceptibile de îndoită soluțiune – scrie el – rareori un om cuminte din veacul nostru se rostește cu putere asupra unui lucru, fără să vadă imediat tăria părerii contrarii; numai francezii și jurnaliștii nu se îndoiesc de nimic”... Francezii? Dar Montaigne, dar Descartes, care așază îndoiala la baza meditației? Nu știm de unde autorul a scos această idee despre francezi, dar ce spune, în genere, despre *tăria părerii contrarii* este corect. Este sceptic, puțin chiar mizantrop, cum s-a văzut și până acum, și în privința femeii. Nu crede, de pildă, că femeia poate ajunge vreodată la o *întreagă independență de judecată*. Ceea ce este o mare justiție, trebuie să recunoaștem. „Duilă” al nostru are un argument: femeile nu au acces la „ascetism voluntar” și, prin aceasta, nu pot deveni mari cugetători... Cele care morfecioare sunt smerite, umile, dar, intelectualicește, mai spune el, condiția lor este foarte joasă... Aici autorul *Annei* încurcă rău lucrurile, iar vanitatea lui virilă iese la suprafață. El (prozatorul) sau personajul său, Filip – singuraticul mizantrop de la Costieni? Rea este și părerea despre căsătorie și sinceritate. „În căsătorie toate teoriile bune sunt zadarnice când femeia este rea; dar nu toate teoriile și exemplele rele sunt zadarnice, când femeia e bună”; „Un om care veșnic face spirit e totalmente fals și ostenitor”; „nimic mai nefolositor în lume decât sinceritatea; nimic mai degradator decât minciuna; nimic mai înțelept decât tăcerea; sunt însă împrejurări în cari semenii noștri ne silesc să le spunem *tot adevărul* în chestiuni care îi fac să sufere; atunci oamenii se împart în trei categorii: a) cei buni devin mincinoși din compătimire; b) cei răi devin sinceri din răutate; c) restul (în care intră marea majoritate) sunt și sinceri și mincinoși, vorbesc cu subînțelesuri, ne plâng și ne râd; aceștia sunt cei mai infami”.

*

Lydda, ca și *Anna*, *Îndreptări*, este un roman despre familie, căsătorie, feminitate, iubire, un roman sub formă dialogică, epistolară – cum am precizat – completat printr-un jurnal al unuia dintre naratori, și anume al celui care este, în principiu, împotriva acestor concepte și instituții. Cel puțin la început. Nu sunt teme noi în roman, nouă este doar tipologia cu care prozatorul vrea să ilustreze relațiile dintre aceste subiecte de meditație epică: mai întâi, *femeia-artist* și dramele ei existențiale și, în al doilea rând, tipul filosofului singuratic și mizantrop care vrea să-și crească copilul în spiritul lui Platon, ferindu-l de *pasunile* realului. Viața hotărăște însă astfel și, din confruntarea cu terapia iubirii, s-a văzut ce încurcătură enormă iese. Epic judecând, *Lydda* este, ca și romanele citate mai înainte, ratat. Rămâne intenția de a introduce modelele filosofiei și conceptele în roman și de a defini personalitatea eroilor prin idei. Este prima dată când un autor român face acest lucru într-o manieră realistă, nu romantică precum procedează Eminescu în *Sărmanul Dionis*, și, chiar dacă nu reușește, rămâne curajul de a încerca să transforme modelele, teoriile filosofiei în personaje de roman.

Mai există ceva notabil în *Lydda*: capacitatea de a fotografia scenele de mulțime, aglomerația străzii romane, de pildă, sau dezolarea actuală a locurilor mitice (grecești). Peregrinările lui Mircea M. sunt notate de un prozator cu ochiul cultivat de proza realistă a veacului.

ABSTRACT

The second part of Academician Eugen Simion's article on Duliu Zamfirescu discusses *Tănase Scatiu*, an excellent realist work which continues the story from *Viața la țară*, and whose main character represents a new social class. *În război* uses historical documents to give authenticity to the fiction in a way that shows the author's admiration for war. The novel also closely follows the intimate life of its characters, however it does not do it in depth, and this becomes inauthentic in the next books of the series. But this exercise is beneficial, as a new type of character (the independent woman) is cleverly introduced, while another is almost being psychoanalysed. At the same time, classic themes such as love, beauty, jealousy are symbolically at war, all these elements making *În război* a notable early modernist work.

The following novels *Îndreptări* and *Anna (Ceea ce nu se uită)* continue analysing feminine psychology without reaching the previous esthetical quality. The latter, although it introduces new hypotheses in Romanian literature, lacks subtlety or consistency, and its characters are both moralizing and morally ambiguous. *Lydda* departs from Zamfirescu's view of women as irrational as he attempts to create an ode to love and to describe the sublime woman. An interesting philosophical and moralizing experiment, the novel evolves between a disappointed father and a hopeful son. Familiar themes – marriage, love, femininity – return, but this time they are illustrated using different instruments.

Key-words: *Tănase Scatiu*, Realism, *În război*, independent characters, Titu Maiorescu, feminine psychology.

DIALOG EPISTOLAR CU PROFESORUL DUMITRU MICU*

Într-un mic text-dedicație adnotat pe marginea unor memorii despre Lucian Blaga, profesorul Dumitru Micu** își exprimă speranța, încurajându-mă în „a scrie”, în a evoca și eu, peste ani, câteva amintiri despre D-sa: „Profesoarei Nina Preda, un posibil stimul pentru amintirile pe care s-ar putea să le scrie cândva despre autorul acestor amintiri”. Era în anul 1988, an în care I. Oprișan publicase o carte de interviuri despre poetul din Lančrăm (*Lucian Blaga – printre contemporani*). Talentul meu de evocator nu s-a probat prea curând, dar, cum până la acea dată îmi exersasem stilul în câteva încercări și considerații critice sau dialoguri cu scriitorii pe care-i predam la școală elevilor mei, l-am invitat, în 1991, pe fostul meu profesor la un dialog epistolar pe tema începuturilor sale literare, despre care, după cum știam, nu făcuse mărturisiri complete; iar eu descoperisem în revistele vremii, cu prilejul unor cercetări mai vechi la Biblioteca Academiei, câteva texte meritorii aparținând profesorului.

Fiind un dialog epistolar, am procedat la gruparea a câte două-trei întrebări care se pretau la o succesiune neîntreruptă de răspunsuri. Deși a acceptat ideea, profesorul mi-a răspuns cu întârziere, fiind ocupat, în acea perioadă, cu redactarea unei lucrări de sinteză care se cerea trimisă curând la tipar: *Scurtă istorie a literaturii române*.

Nina Preda: Suntem în 1991. După propria dvs. mărturisire („Ramuri”, 3 martie 1990), ați început să vă scrieți memoriile. Câteva texte anterioare, publicate în varii volume (*Periplu*, 1974; *Lecturi și păreri*, 1978 ș.a.) sau răspândite în periodice au

* Interviu realizat de prof. Nina Preda.

** **Dumitru MICU** este un reputat critic și istoric literar (în vârstă de 87 de ani). A fost profesor de literatura română la Facultatea de Filologie a Universității din București, director al Editurii Minerva între anii 1990 și 1991. Este autorul a peste treizeci de volume de critică și istorie literară, între care și o monumentală lucrare *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism* (2000). Cel mai recent publicat este volumul *Studii. Eseuri literare*, București, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2015. În calitate de colaborator, a făcut parte din colective care au elaborat dicționare, enciclopedii, tratate și alte lucrări de referință. A semnat numeroase prefețe sau studii introductive la ediții sau volume ale unor scriitori din diferite epoci (Grigore Alexandrescu, Ioan Slavici, Alice Călugăru, Al. Macedonski, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Mihail Sorbul, Lucian Blaga, B. Fundoianu, Damian Stănoiu, Gala Galaction, Mircea Eliade, Cella Delavrancea, Al. Robot, Ana Blandiana, Sorin Titel ș.a.), a întocmit el însuși ediții și antologii. În 2015 i-a fost atribuit Premiul „G. Călinescu” – pentru întreaga carieră. Interviuul de față evocă începuturile literare ale profesorului Dumitru Micu.

dezvăluit indirect, doar unele momente din perioada formației dvs. spirituale, implicit amintiri fragmentare din anii îndepărtați ai copilăriei și adolescenței. Fără a fi parcimonios, ați fost întotdeauna reticent în relatări retrospective. Ce anume v-a impus această atitudine reținută față de un trecut cu care orice intelectual ce a început la vârsta de 14 ani să publice propriile creații literare poate fi foarte mândru. Această atitudine îi privează pe cei interesați (pe tinerii dvs. studenți, de exemplu) să vă cunoască mai bine evoluția spirituală, din care, eventual, să-și facă un model. Știți că, în orizontul lor de așteptare, tinerii au nevoie de modele și dascălii sunt primii care le pot oferi o asemenea deschidere în viața!

Dumitru Micu: „*Je ne te vendrai pas mon ivresse et mon mal!*” E un principiu al modului atitudinal modern: discreția, autodetașarea, neetalarea chestiunilor prea personale. Este indecent să-ți dezbraci sufletul de tot în fața oricui.

N.P: În amintitele texte și, mai ales, în ineditele pagini de memorii, ați explicat ce a însemnat pentru dvs. „a citi” și „a scrie” și cum ați ajuns să debutați la vârsta de 14 ani în „Tribuna Ardealului”. Aveați fără să știți, încă din copilărie – când tomurile groase bisericești, așezate pe polița de deasupra stranei canturilor din biserica satului natal vă fascinau până la înfiorare – vocația cărții, îi erați destinat ei. În *Memorii* sunt evocate și alte predispoziții similare, îndreptățite. Ele explică dorința de a scrie, dar nu motivează *de ce* ați scris ceea ce ați scris. Altfel spus, pe această temă aș vrea să dialogăm, să urmărim mai „din interior” actul creației, fie în domeniul artistic – al poeziei, care a dominat începuturile dvs. literare – fie în cel al istoriei și criticii literare, memoriile axându-se – cu discreția care vă caracterizează – mai ales pe surprinderea atmosferei în care v-ați format și ați scris și mai puțin pe creația în sine. Ca profesor, ne spuneți că disponibilitățile dvs. lăuntrice înclinau preponderent spre poezie, deși activitatea de istoric și critic literar de mai târziu nu a fost doar rodul unui act volițional. Vreți să vă referiți, pentru început, la această dublă pornire interioară?

D.M.: Nu cred că am fost hărăzit neapărat poeziei. Nu dintr-o cerință sufletească am început, pe la vreo zece ani, să scriu versuri. Am făcut-o ca orice copil mai puțin obișnuit, rolul stimulatив determinant avându-l învățătorul Gheorghe Pișcorean, care și-a îndemnat școlarii, nediferențiat, să „compună”. I-am urmat îndemnul o fată, vecină, vară de-a doua cu mine, și eu. Era prin 1938 sau 1939. Ea a versificat un război al lui Mircea, eu, cuceririle lui Mihai Viteazul. Cu totul rudimentar. În clasa I secundară, sub influența predicilor ascultate în biserică și a lecturilor, am început să versific simțăminte religioase, precum dorința de a ajunge martir: „Coroana de martir, Isuse; te rog, dă-mi/ Și, după cum ai zis,/ Loc de odihnă fă-mi/ În dulcele tău Rai/ Un loc de hodină,/ Unde toți martirii/ Ție și se-nchină”. Nu cred, așadar, că atracția spre poezie îmi era congenitală, ci năzuința de a fi și a face **altceva** decât cei din jur. Nu doream să mă remarc prin singularizare, să atrag atenția asupra mea, să impresionez; voiam, din contră, să

mă distanțez de lume, să trec neobservat de cei mai mulți, să nu se știe decât de către câțiva că existam. La pubertate și începutul adolescenței, îmi doream un prieten, unul singur, și o iubită. Scriam: „În suflet mi se-aprinde o dorință, albă stea/ Să zbor în lună numai cu tine și cu ea”. Că și amicul acela și-ar fi putut dori o iubită, și că putea s-o ia chiar pe a mea, nu mă gândeam. Concepeam, de altfel, iubirea ca fuziune pur sufletească și, astfel, nu puteam fi gelos. O poezie de pe atunci începea astfel: „Eu nu iubesc obraji de femeie/ Nici sâni calzi./ Eu nu iubesc decât/ Sufletul rupt pe roți de curcubeu/ Și gându-n deznădejde doborât”. Mizerabil spus, dar o simțire parcă începe a exista! Ergo: nu produceam versuri dintr-o vocație poetică precoce, dar încercam pe toate căile nevinovate posibile să pun un cât de iluzoriu strat izolativ între mine și existența reală. Lumea îmi părea urâtă. Mă consterna îndeosebi fiziologicul. În încercările de a face abstracție de tot ce găseam dezgustător, de la muncile agricole abrutizante la procesele fiziologice, mă abandonam reveriei, meditației, citeam sau schilodeam propoziții prin ritmări banale și rimări pocite. Tot un mod al evadării din real era și studiul. Inapetența pentru viața obișnuită m-a împins, din cea mai fragedă vârstă, la tot felul de încercări ale unei dorite alte lumi: am făcut pe jandarmul, preotul etc. După ce am început a citi ziare, trăiam imaginativ în mediul politic bucureștean, fără a bănuși, natural, că realitatea era alta. Îi făceam din paie, îmbrăcându-i în frunze, pe Tătărăscu, Armand Călinescu, Goga și pe toți ceilalți politicieni....

Critică literară am început să fac odată intrat în ziaristică – pentru a nu scrie poezie dirijată, comandată. Mă atrăgea irezistibil cartea, însă nu neapărat cartea de literatură; istoria, filosofia, psihologia, eventual etnologia și etnografia, la rigoare și sociologia, acestea mă interesau. Literatura mă fascina, desigur, însă nu atât prin ea însăși, prin structuri, prin forme, cât prin problematica umană. Paradoxal: evitam oamenii vii, dar căutam (și caut) cu obstinație umanul. Căutam nu „un om”, ca Diogene, ci imaginea omului, reflectarea omenescului în istorie, literatură etc. Nu cumva acest fapt învederează predestinarea pentru critica literară, al cărei obiect principal de studiu e **homo fictus**? În orice caz, prefer, în genere, „jocul secund”: planul unui oraș, albume cu monumentele lui, reproduceri pe diapozitive sau albume după tablouri ș.a.m.d. îmi convine mai mult aducerea lumii, pe cale vizuală și auditivă, livrescă sau de mass-media, în camera mea, decât cutreierarea ei, cu toate plictiseliile inerente voiajelor. Deficit de vitalitate!

N.P.: V-ați definit admirabil predestinarea pentru critică literară, exercitată mai târziu, prin interesul pentru acel „homo fictus”. Vom reveni în dialogul nostru asupra acestei disponibilități, acum trebuind să ne întoarcem la poezie. Spuneți că nu manifestați, pe atunci, o preferință specială pentru lirică, dar, după cum ați spus anterior primele trăiri le-ați exprimat în versuri. Asta nu înseamnă tot o predispoziție? Mircea Eliade, autor prodigios care a scris literatură de ficțiune, eseistică, studii științifice de istoria religiilor, memorii și care a debutat în publicistică la aceeași vârstă ca și dvs., la 13–14 ani, nu a scris versuri nici măcar la vârsta primelor iubiri. Natura lui spirituală înclina spre știință. A debutat cu un articol

erudit *Cum am descoperit piatra filozofală*. Dvs. erați atras irezistibil, chiar dacă nu conștientizați la început, de poezie, dovadă că n-ați părăsit-o niciodată. Ați și publicat mai târziu, în 1974, o plachetă de versuri *Fragmente automitologice*. Dar, la început, care v-au fost modelele? Ca cine doreați să scrieți?

D.M.: *Versificările din școala elementară au fost determinate de îndemnul învățătorului. Model: textele versificate din cartea de citire. Nicio angajare interioară. Singurul impuls lăuntric: sentimentul național, însușit, și el, din cărțile de școală și de la cei trei dascăli succesivi, avuți în cursul primar.*

În liceu (sub unguri), singurii poeți cunoscuți: Coșbuc, Iosif, Goga, Alecsandri ceva din Eminescu, Vlahuță – niciunul integral. Citiți în manuale (vechi), calendare, gazete. Din 1943, în „Tribuna Ardealului” au început să se reproducă și din Blaga și alți autori moderni. Niciun efect direct asupra mea. Influențat eram de „poeții” ardeleni tineri ai timpului: F. Păcurariu, Valentin Raus, Ion Cherejan ș.a. Mult m-a influențat Radu Gyr, găsit în „biblioteca” școlii din sat (**Cerbul de lumină**) și citit în aceeași „Tribuna Ardealului” (reproduceri din **Balade**). Fascinat de Eminescu. Spre Blaga – atras din 1945, când am cumpărat **Nebănuitele trepte** și când am descoperit, în biblioteca internatului, **Lauda somnului**. Eugenia Mureșan mi-a împrumutat (pare-mi-se) **Versuri** de Arghezi (editate de Fundații, poate și **Poezii** de Blaga; în orice caz, **Baladele** lui Gyr. În această perioadă (1945–1947) citeam intens (în reviste și în volume cumpărate) poezie contemporană: Ion Caraion, Ben Corlaci, Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru etc. Prin aceste lecturi am conștientizat stările și procesele psihice pe care le parcurgeam eu însumi. Anul școlar pierdut, petrecut la Bârsa (1943–1944) stărnise în mine orori, spaime, revolte, exasperări, simțul nebuniei, și acestea au început, sub influența lecturilor de poezie „decadentă”, să alimenteze începuturi de stări lirice (v. **Juvenilia** în **Fragmente automitologice**). Pe de altă parte, acționa modelator Blaga. Părându-mi la început foarte stranii, poemele blagiene mi-au devenit în curând tot mai apropiate. Ele solicitau straturi sufletești mai de profunzime. Cunoscându-l pe autor, el nu a fost încântat de producțiile mele „decadente”, în care descoperea tot „ecouri blagiene” (la niveluri de cuvânt sau vers). Zicea că am vocație pentru „poezia de viziune”. Astfel m-am văzut atras tot mai mult în cercul de vrajă blagian, concomitent cu adâncirea în experiențe religioase. Procesul realilor căutări poate fi astfel, situat, în anii 1945–1948. Direcțiile evoluției posibile erau multiple. Gazeta săptămânală „Viața creștină” voia stihuri manifest-religioase, în spirit creștin catolic, și cât mai accesibile cititorului de rând. Mi-a publicat, totuși, **Rugă de copil mic**. Dacă Blaga îmi aprecia „poemele de viziune”, Emil Hațieganu m-ar fi vrut bard naționalist. „Progresiștii” pledau pentru inspirația din actualitatea social-politică și orientarea în spirit comunist. Eu însumi pendulam între reculegeri (Blaga) și neliniști exasperante (Arghezi din **Blesteme**, „decadenții”). Reorientarea din 1948 a fost pentru mine ca o măciucă năucitoare. Am început să dau din colț în colț și am.. eșuat în critică literară.

N.P.: Așadar, nu anul 1944 – cum credeam – este anul de răscruce în formarea dvs., ci 1948. Tocmai când începuse să se contureze, în preocupările dvs., o anume disponibilitate pentru poezia de meditație, noua orientare, în spirit comunist, impunând creația „la comandă”, v-a tăiat avântul liric, condamnându-vă la luarea unei decizii cu consecințe frustrante, poate, în evoluția destinului dvs. literar: renunțarea la poezie. Totuși, sunt convinsă că merită, pentru istoria literară care se va scrie, să ne oprim o clipă la „perioada lirică” din evoluția dvs. Cum ați scris primele versuri originale: descifrând secretele de laborator poetic ale modelelor sau prin mimetism. Vorbiți-mi, de asemenea, despre micile poeme cu care ați debutat la „Tribuna Ardealului” (**Țăranii, Poetul dispărut în noapte, Pastel de noapte**), semnate de Dumitru Chiș, chiar dacă apreciați că sunt puerile. Să nu uităm că era în 1942–1943 și aveai doar 14 ani.

D.M: *Mă preocupa intens, în primele clase de liceu, prozodia. Aflând dintr-un manual al cuiva dintr-o clasă superioară, deschis pe furiș, că se poate rima îmbrățișat, alternant și împerecheat, studiam cu încântare, în orice strofă îmi cădea sub ochi, dispoziția rimelor. În gând, ticluiam – din pură preocupare de a experimenta rimarea – versuri dispuse, în funcție de rimă, într-un fel sau altul. Nu mai puțin eram preocupat de ritm. Îl studiam în toate versurile citite, și număram pe degete silabele celor pe care le confecționam eu. Din 1944, stihuirile au început să erupă, neprovocate, și felurile ritmurilor și rimelor se hotărau de la sine.*

*Cea dintâi compunere versificată pe care am depus-o la o redacție („Tribuna Ardealului”) a fost **Toamna**. Nu-mi amintesc niciun cuvânt din ea. Era cam în linia Iosif. Prima publicată: **Țăranii**. Model evident: Goga. Nu era o compunere „trăită”. Pur mimetism. „Trăită” a fost, în schimb, **Poetul dispărut în noapte**. Stăteam, seara, după stingere, singur, sub castanul din curtea internatului, îngându-rat, sângerând lăuntric, privind la stele, până mă linișteam. Aveam sentimentul de a fi **altfel**, simțeam imperios nevoia de a realiza **ceva**. Nu mai puteam să aștept: aveam aproape 15 ani... Trebuia, în primul rând, să învăț. Dar era prea puțin. Voiam să și „creez” cultură, nu s-o asimilez doar. Îmi doream și o prietenă. Versiunea apărută a micului poem e mistificată. Cea originală, a mea, era de-ajuns de rudimentară. Nu știu cine mi-a preluat-o în redacție. O singură strofă a rămas intactă, a doua: „Așteaptă. Doar așteaptă / Lungi ceasuri în zadar... Tresare... Se deșteaptă/ Ca dintr-un vis amar”. **Pastel de seară** e în genul Șt. O. Iosif. Mai izbită găesc o **Dorință**, apărută în 1944, în „Viața ilustrată”: „Aș vrea să fiu o doină românească,/ Să mă horească fetele-n amurg,/ Când din înalt, ca dintr-o cupă curg/ Iubirile și liniștea cerească.// Și să mă verse Făt-Frumos din tei/ Din inimă în corn de-argint, cu dor,/ Să plâng încet în unda de izvor/ Și-n cei doi plopi de lângă poarta ei.// Când visătoarea plânge sub perdea/ în nopțile târzii de toamnă,-aș vrea/ Să mă prefac din doină o mică stea,/ Să tremur sus pe cer și-n ochi la ea”. **Visătoarea** exista doar în imaginație, și, implicit, tot astfel „plopilor de lângă poarta ei”. Fluente găesc și stihurile ce revin uneori în memorie dintr-o*

Noapte: „Din raze lungi de lună/ Torc fire de mister/ Dulci zâne, împreună/ Cu îngerii din cer...”

N.P.: Dintre poeziile amintite, cea mai reușită este, indiscutabil, **Dorință** – o tulburătoare, pentru acea vârstă, poezie de dragoste, a cărei publicare în „Viața ilustrată” în 1944, echivalează unei consacrară pe tărâmul literelor. Deși în **Memorii** nu-i recunoașteți decât fluența, cred că trebuie să subliniem că, alături de motive culte, precum motivul „liniștii cerești”, apar aici cunoscute motive populare: „doina”, „horitul”, „dorul”, dar și altele preluate din lirica eminesciană: „Făt-Frumos din tei” sau „corn de-argint”. Nu înainte de a sublinia prezența unei imagini mai deosebite – după părerea mea – în această poezie, și anume asocierea transfiguratoare dintre „iubire” și „liniștea cerească” – imagine poetică pe marginea căreia aș dori să comentați puțin – vreau să vă întreb dacă, la acea vârstă, cunoșteți bine poezia eminesciană (se studia și în școală!) și în ce măsură credeți că v-a influențat chiar și indirect?

D.M.: *Cunoșteți, așadar, **Dorință** din „Viața ilustrată”! Uitasem că am reprodus-o în „memorii”, și, deși parcursesem chestionarul dvs. până la sfârșit, înainte să răspund, nu mai țineam minte întrebarea aceasta. Sintagma „liniștea cerească” nu știu dacă e atât de reușită. Se explică prin permanentele lecturi și meditații religioase, ca și prin propensiunea înăscută spre izolare, spre contemplație. Și azi privesc mult cerul, mai ales înstelat. Pe Eminescu îl divinizam, firește. În școală se comentau doar o poezie, două (inevitabil, **Somnoroase păsărele**). dar eu l-am citit mai în extenso, prin clasa a doua, în volumul **Poezii lirice** (dacă rețin bine titlul), apărut în Editura „Cultura Națională”, cu o prefață a lui Blaga, care spune că, parcurgând biografia eminesciană „parcă am citi o legendă biblică”. Am parcurs, înainte și imediat după 1944, și ediția Scurtu („Lumină de lună”) și alte ediții vechi.*

N.P.: Ce alte lecturi vă mai preocupau la vremea primelor articulări de versuri? A existat o anumită preferință pentru poezie sau parcurgeți cu aceeași încântare și proza și hexametria clasici?

D.M.: *Lecturile din copilărie și adolescență sunt de tipul celor menționate. Citeam tot ce găseam: versuri, proză narativă, critică, istorie, filosofie, știință. Nu cred să fi avut o preferință specială pentru poezie. Eram la vârsta formării gustului pentru literatură... De altfel, prin clasa I sau a II-a secundară, am scris și un basm, cu acțiunea desfășurată pe alte planete.*

N.P.: Despre Lucian Blaga ați luat cunoștință – după cum spuneți – mai întâi indirect, prin prezentarea personalității acestuia de către Eugenia Mureșan în povestirea *Dintr-o tăcere* (vol. *Învierea fariseului Eleazar*, 1943). Urmăreați, după aceea, cu reală bucurie aparițiile creațiilor poetului, republicări sau inedite, din „Tribuna Ardealului”, când poetul se retrăsese, de sub ocupația hortistă, cu universitatea, la Sibiu. Cum a influențat poezia marelui poet începuturile dvs. creatoare? Știu că mai târziu i-ați închinat emoționante poezii, publicate în revistele vremii: „Profetul”, 1946; **Psalm intim**, 1946 ș.a. Puteți cita vreun vers propriu, scris după model blagian (nu doar teme, motive), în care inflexiunile gândirii sale poetice intime să fi îmbrăcat, cu sau fără voie, haină asemănătoare?

D.M.: *Ecouri blagiene directe nu-mi amintesc. Vor fi existând! Pe unul mi l-a semnalat Blaga însuși, unde nu mă așteptam: în **Țâșnire amară**, poem de factură mai curând argheziană, deci antiblagiană, „găsesc aici un vers întreg blagian” – mi-a atras atenția „nepământescul”: „Amară, amară, amară”. Ce amintește realmente de Blaga, în unele dintre versurile mele juvenile, e atmosfera interioară și tăietura stihurilor, cadență melică: „Ce-i vuietul din sângele meu?/ Pare că un alt univers ar vrea să țâșnească/ din Dumnezeu”.*

N.P.: Socoteați, pe atunci, creația de poezie o gratuitate, un joc al inteligenței, în stil Ion Barbu, sau rezultatul unor trăiri în plan sufletesc proprii naturii lirice?

D.M.: *N-am avut niciodată sentimentul gratuității actului liric. În copilărie voiam să slujesc prin versificările mele naive... Țara. Am scris apoi spre slăvirea lui Dumnezeu și pentru exprimarea neliniștilor interioare. Nu „m-am jucat” nicidecum.*

N.P.: Dați-mi voie să reproduc o **Rugă de copil mic**, care m-a impresionat prin trăirea afectiv-religioasă pe care o conține: „Domnule Cristos, te rog/ să vii odată pe la mine./ Ne vom juca sub prunii înfloriți,/ udați de raze-n asfințituri line.// Vom fi întotdeauna prieteni buni,/ și când vei merge să te răstignești/ am să-ți aduc din Cluj o cruce nouă/ de aur – peste dealuri să lucești”. Poezia e datată: februarie 1947. Ce vă evocă această poezie?

D.M.: *Copilăria... și căutările lăuntrice de totdeauna. Știu că poezia mi-a fost publicată de „Revista literară”, în 1947. În același număr, la „Poșta redacției”, M.R. Paraschivescu comenta laudativ și reproducea alte două poezii ce-mi aparțineau: **Noapte roșie** și **Cuvinte către o fată de ȣuran**. Iată cuprinsul primei: „Izvoarele s-au rupt. Învălmășală/ Răzvrătite stihii erup de pretutindeni./ Răsfrâng caleidoscopice luciri, în care/ mă văd atât de mare, că nu mă pot cuprinde.// În piept – lăcaș al întunericului –/ apasă înaltul cu apele lui/ și adâncimile, cu văzduhul și focul,/ strivind inima sub imensitatea poverii.// Prea sunt grele stihurile fără contur, fără formă,/ Prea grea noaptea roșie, cu foamea aceasta primitivă, enormă/ de adevăruri vremi viitoare”.*

N.P.: Alături de încercări de versuri originale, ați publicat, la început, și versuri populare culese din ținutul de baștină, Bârsa Sălajului. „Săptămâna” din Bistrița și cotidianul clujean, la care debutaseți, reproduceau, încă înainte de 1944, producțiile folclorice adunate cu sârg de elevul Dumitru Chiș din cursul inferior al Liceului Regesc Maghiar. V-au stimulat în vreun fel în ceea ce scriați? Erați doar fiul satului! Nu se poate ca, ceea ce ați cunoscut pe cale directă, când sătenii – cum spuneți – „se adunau la povești”, ori femeile „la tors cu furca”, sau prin bunica dinspre mamă, posesoare – cum v-o amintiți – a unei culturi de tip oral deosebit de bogate, să nu fi sporit sau influențat cu ceva producțiile proprii. Puteți comenta poezii precum **Mătrăguna** (excepțională, după părerea mea), **Doina scurtă**, **Doina în primăvară**, **Boare nouă-adie-n crâng**?

D.M.: *Născut și crescut la țară, era natural ca folclorul local să devină o componentă primordială a climatului spiritual în care m-am format. Găsind poezii*

în metru popular la Eminescu, descoperindu-le (grație reproducerii unora dintre ele în „Tribuna Ardealului”) la poeți din sec. al XX-lea (Blaga, Gyr), m-am văzut stimulat să utilizez și eu asemenea modalitate, care îmi era mai la îndemână decât oricare alta. Câteva **Cântece** din vol. **Balade** (1943) al lui Radu Gyr mă urmăreau și în vis, cu atât mai mult cu cât unul din ele (**Cucuruz cu frunza-n sus**), mai precis: modelul popular al acestuia („Cucuruz cu frunza-n sus,/ Țucu-i gura cui l-a pus;/ De l-a pus cu patru boi/ Țucu-i ochii amândoi”) era cântat de mama și, potrivit specificării lui Călinescu, îl fredona și Eminescu. Odată cu melosul, intrau în versificările mele și termeni, expresii populare, câte o imagine. Numele din **Mătrăgună**, publicată în 1945, în **Antologia primăverii** („Jofe”) era al unei babe din sat. Îl credeam potrivit pentru o vrăjitoare, căci se practica vrăji, la noi, mai ales pentru alungarea bolilor: „Lele Jofe, lele Jofe,/ Nu mai toarce apa ploii,/ Cheamă repede strigoii/ De prin huciuri îi adună,/ Cu momeli, cu mătrăgună,/ Cu cărbuni, în nopți cu lună.// Lele Jofe, lele Jofe,/ Toarnă apă-n nouă cofe,/ Șarpele crescut cu lapte,/ Cheamă-l marți la miez de noapte,/ Cheamă strigile zălude/ Și cățelul ce s-aude/ Miorlăind din când în când,/ În străfunduri de pământ;/ Cheamă vântul și desfrână-mi/ Inima ce bate până-mi/ Țândărește-mi pieptul, dragă,/ Ca ciocanele o doagă.// Spune-mi, babă, ce gândești,/ Pieptul de mi-l petești./ Vezi că inima-i morișcă:/ Vântul crâncen când o poartă,/ Bate-n piept deschisă poartă/ Și-o tot mișcă, tot o mișcă...” Într-o altă culegere, **20 de poezii** (1948), am o compunere în stil popular „progresistă”: „O, ce valuri înspumate/ Năvălesc din fund de sate!/ Cum din crengi care plesnesc/ Mugurii-n păduri îțâșnesc./ Iată-i bravii brigadierii,/ Fii ai mândrei primăveri” S-ar putea să fi interpretat vreodată și motive folclorice. Pare-mi-se că am și citat undeva, într-un poem: „Eu sunt floare de pe mare,/ Cine mă sărută moare”.

N.P.: Înainte de a încheia dialogul nostru pe tema primelor încercări – deci până la reapariția numelui dvs., în presa vremii, după armistițiul din 1944, când ați primit și botezul noului patronimic literar: **Dumitru Micu** – ar fi interesant să precizați câteva detalii lămuritoare despre încercările prozastice, chiar dacă acestea sunt umbrite – la acea dată – de preocupările lirice. Cum se numeau textele pe care le scriați? A văzut vreunul lumina tiparului? Ce influență transpare în ele: livrescă sau evenimentială? Erau încercări eseistice sau povestiri?

D.M.: Nu știu ce să cred. Aveam reală vocație literară sau numai dorința irepresibilă de a scrie, de a face, în genere, ceva deosebit. Aflând, în clasa I secundară, dintr-o carte de citire, că Alecsandri „a scris poezii, proză și teatru”, m-am întrebat obsesiv ce o fi însemnând „proză”. Procedând prin eliminare, am conchis că „proză nu poate fi decât... proză”. Narativă. Și cum, până atunci, nu cunoșteam altă proză literară decât cea proprie basmelor, m-am apucat să compun, în maculatorul de școală, o poveste încâlcită cu unul care se vede purtat prin toate planetele. În una am localizat iadul... învățasem la geografie că sunt 9 planete etc. ... Cu uimire aveam să descopăr, în curând, existența unei proze

literare ce nara întâmplări din viața reală. Din asta puteam produce și eu, relativ ușor. Prima piesă publicată (în „Tribuna Ardealului”, august 1943) se intitulează **Plecarea din sat** și relatează (aproximativ) mergerea mea la Cluj și instalarea în internat, cu primele decepții. Mă întreb dacă citisem înainte sau aveam să citesc după volumul rememorativ **Am plecat din sat** al lui Ion Vlasiu. Încin să cred că după. O a doua proză, mult mai scurtă, apărută în același an, **La mormântul tău**, este o efuzie lirică, provocată de moartea surorii unui coleg și amic. Cunoșteam **Mortua est...** De cu tot alt caracter (realist, cam la modul Agârbiceanu) sunt alte mici narațiuni: **După lemne**, **A trecut o nuntă** etc. Modelele imediate ale acestor încercări erau schițele și nuvelele ce apăreau curent în „Tribuna Ardealului” și „Viața ilustrată”, sub semnături precum Valentin Raus, Mihai Pop, Coriolan Dragomir ș.a. Alte modele: toate prozele pe care izbuteam să le parcurg (Slavici, Sadoveanu, Pavel Dan, de ex.). O „carte de învățătură” mi-a fost **Din viața satului ardelean**, culegere de proze diverse, editată de „Tribuna Ardealului”. De la sine înțeles că expresia mea era, și în proză, subrudimentară. Teatru, n-am încercat. Mai precis, m-am căznit să produc ceva (pentru o serbare școlară, de ex.), dar nu mi-a reușit.

N.P.: Apreciați perioada până la 1944 ca pe o etapă distinctă în formația dvs. spirituală? Prin ce anume?

D.M.: Evoluam de la un an la altul, și, chiar mai rapid: în funcție de lecturi și de lărgirea orizontului de cunoaștere (pe cale, fie livrescă, fie existențială), încercările de până la reînapoierea la Cluj (noiembrie 1944) reprezintă o etapă distinctă, îndeosebi prin efectele inhibitorii ale politicii de oprinare națională, exercitată și prin cenzura horthistă, nu mai puțin demențială decât cea de tip stalinist.

N.P.: De la poeziile de debut, din 1942, la cele publicate într-un grupaj liric în „Tribuna Ardealului” imediat după armistițiul din 1944 – grupaj apărut sub semnătura: Dumitru C. Micu – există vreo evoluție? În ce constă? Ce titluri de poezii v-au apărut cu acel prilej? Și cum se face că v-ați schimbat numele?

D.M.: Încerc o jenă la parcurgerea noilor întrebări, și un timp (săptămâni!), am ezitat să răspund. Prea se acordă însemnătate unor experiențe adolescente! Labiș, arătându-i în periodice din deceniul V versuri de-ale mele, s-a mirat de naivitatea și stângăciile lor. El, la aceeași vârstă... O asemenea reacție nu putea avea asupra-mi, fatal, decât un efect inhibant... Și acum... o asemenea psihanalizare!... De altfel, nici n-am să pot reconstitui chiar atât de în detaliu, cum îmi cereți, momente interioare atât de gingașe. Să încerc, totuși, din stimă față de dvs. Numele cu care am început a semna, din nov. 1944, mi-a fost dat în redacția „Tribuna Ardealului”, de către (presupun) Florea și Eugenia Mureșan, redactorii literari. L-am aflat din ziar. Eu propusesem (prin semnarea astfel a unor versuri) pseudonimul (romantic) Marin Pribeagu. Nașii mei literari au preferat să-mi traducă, pur și simplu, numele, romanizându-l (kis=mic). Pe C. l-au pus aiurea! Au redus pe Chiș la inițiala ceea ce nu se practica în cazul numelor de familie. De

aceea l-am și eliminat, când mi-am luat acest curaj față de nași... Încurcături s-au produs în cursul anilor, din pricina numelui – însă nu mari – mai ales când aveam de încasat bani de la periodice sau edituri. Numele din actele de plată nu corespundea celui oficial. Pentru acest motiv am oficializat, în 1969, numele literar (Arghezi a rămas în acte Ion Teodorescu până după al Doilea Război, Crohmălniceanu e și acum, oficial, Moise Cahn). Familia n-a dat nici o atenție schimbării de nume. A acceptat-o ca pe un fapt cumva normal. Tot în această ordine de idei, trebuie să menționez că am folosit și alte pseudonime juvenile. M. Brustur, N. Sălăjan, Parvus, Dan Milcu, Daniel Marcu, Damian Mișuț, Dionisie Mirea, Tudor Crișan. Le utilizam în ziaristică, fie pentru a varia semnăturile, când aveam mai multe materiale în aceeași pagină, fie fără nicio motivație. În ceea ce privește textele pe care le publicam, trebuie să observ că, între primele versuri semnate cu numele actual și acele ale elevului D. Chiș, există, natural, o evoluție: și de substanța și de expresie. Titlurile celor din 1944 nu mi le amintesc și nu găsesc ziarul respectiv. În 1944 citisem – după cum am menționat anterior – de „n” ori unul dintre cele două volume de Eminescu, prefațate de Blaga în Editura „Cultura Națională”. Cunoșteam și alți poeți. Traversasem și o experiență existențială cu sensibile efecte formative: închiderea liceului, izgonirea nemților și ungarurilor etc. Suferisem și din dragoste. O adorată, acordându-mi întrevvedere, în prezența unui grup de colege, pe câmp, în timpul unei excursii școlare rupsese o scrisorică ce i-o trimisesem și, împreună cu ea, propria-mi inimă. Acest gest de cruzime era de natură să accentueze enorm înclinația mea spre timiditate. Stihurile din 1944 nu erau erotice însă, ci descriptiv-meditative, pe fond eminescian, în expresie rudimentară.

N.P.: Aveați reale disponibilități lirice, îndeosebi spre poezia de meditație, pe care, după instaurarea „noii ordini” socialiste, vi le-ați reprimat. Ați încetat, de prin 1948, a mai scrie versuri. Dar ați putut reprima și poetul din dvs.?

D.M.: Primii ani de după reintegrarea părții de nord a Transilvaniei în hotarele României au înscris în biografia mea intimă o etapă de noi zbuciumări, cu conținut diferit de al celor anterioare, alimentate de traume familiale, de situația de minoritar, de bursier, de fiu de țărani, de convulsii provocate de noile experiențe de cunoaștere specifice vârstei și etapei istorice. Se intensificau acum (în ordine intimă) chemările erosului carnal și, paralel, funcționau tot mai intens resorturile conștiinței. Mă zvârcoleam între „glasul sângelui” și îndemnurile spiritului. Punându-se problema de a-mi continua studiile la Roma, cu perspectiva de a deveni preot celibatar, mă întrebam, firește, dacă aveam să mă pot consacra integral lui Hristos, fără a ceda în vreun fel tentațiilor Afroditei. Pe de altă parte, pe plan social eram confruntat cu tot mai imperativa necesitate de a opta: fie pentru rezistența la comunism, cu prețul posibilei ratări a carierei și chiar a distrugerii totale a vieții, fie pentru noua orânduire (ce se prefigura), cu lepădarea de credință. Urzeam, firește planuri de conciliere a celor două orientări, însă acestea erau tot mai brutal infirmate de existența obiectivă. În planul activității

„poetice”, din 1947, și mai ales din 1948, am încercat, tot astfel, să realizez o fuziune între năzuința de autoperfecționare interioară prin trăirea creștinismului și tentația de a participa la înfăptuirea justiției sociale, prin angajarea în lupta de clasă, de partea comuniștilor. Efectele de natură lirică au fost hibride, cu excepția unei piese intitulată **Rugă**, pe care-am scris-o în vara anului 1947, la Mănăstirea Nicula, în una din cele trei zile de „exerciții spirituale” și despre care am amintit anterior. „Renunțarea la poezie” s-a produs în 1950, când, fiind redactor la „Almanahul literar”, găseam că era neonest a milita pentru realismul socialist, și a îndruma tinerii versuitori în acest sens, și, în același timp, a scrie poezie „idealistă” și „mistică”. O contribuție notabilă în această direcție a avut Argezi. Ducându-mă la el cu caietul de versuri, a opinat că „am ceva de spus”, însă că stihurile „lăsau de dorit din punctul de vedere al formei”. Interpretând, poate, cam excesiv observația, am luat-o ca mod indirect, delicat, de a spune ca nu aveam o reală vocație poetică. Pierzându-mi încrederea în posibilitățile mele, și, pe de altă parte, ajuns „critic” militant, m-am pomenit în situația de a nu mai putea articula prozodic, sau de-a o face foarte prost, ca și cum aș fi scris cu mâna tremurând. Nu mai percepeam liric, ingenuu, conștientizam și scientizam totul: „îngerul” din mine decedase. Lauciderea lui a participat și Ioanichie Olteanu, spirit demitizant, întru câțva și Regman, ale cărui persiflări nu prea le luam în serios, însă viața (socială) le confirma.

N.P.: Sigur, e un fel de a spune că v-ați reprimat complet această disponibilitate. Lirismul, pe care, oarecum, nu vreți să vi-l mai recunoașteți, s-a insinuat chiar în critica dvs. de mai târziu. Un cititor atent poate descoperi în multe dintre considerațiile dvs. critice, eseuri sau medalioane literare – metaforic vorbind – admirabile „pagini de poezie”. Iată, de exemplu, un pasaj din studiul dedicat lui Lucian Blaga, în 1967 (**Lirica lui Lucian Blaga**), în care vă referiți la creația de maturitate, cu acea „euforie nouă, care, în deosebire de aceea a creației de tinerețe, adună în ea, precum fructul în dulcele-i must – sublimat – aromele, dar și veninul „pomului blestemat”. Poemele se umplu de avânturi și melancolii calme, parcă nepământeste, viziunile au efulgurații diafane și un tremur rilkean blând ca lumina toamnei. Tonalitatea e de imn sacru și rugăciune. [...]; poeziile au un hieratism de icoană bizantină, o glacialitate cu irizări de argint și aur, o savantă încremenire strâmbă, în fine o anume stângăcie voită, de o infinită suavitate. Sufletul trece printre pomii îngălbeniți ca printre coloane ce poartă în creștet imense sfeșnice...”. Sau..., despre metafora luminii reluată de poet în ciclul **Mirabila sămânță**: „Lumina redevine în creația lirică blagiană un simbol central, poetul adoră în ea expresia pură, esențializată până la abstract, a forței vitale cosmice, a focului etern. Nu o adoră la modul expansiv din **Poemele luminii**, ci într-o reculegere ataraxică. Bucuria de a exista, tradusă acolo în nevoia de joc și chiot dionisiac, generează acum un extaz liniștit; din declamatoare, patetică, adeziunea la soarta lumii răscolite „de doruri, de-avânturi, de patimi” a devenit calmă, sobră: ardere fără văpăi aparente, lentă, lăuntrică, totală. Vestirile morții temperează zvâcnetul

sângelui, dar intensifică înfiorarea din adânc. Clipa dobândește preț înmiit în virtutea tocmai a efemerului ei, a unicității. Prin întrepătrunderea, în lumina de toamnă, a vieții și morții, durata e o **extatică boală** mod al beției apolinice, al unei demențe divine”.

D.M.: „Nu-nvie morții...” Nu învie, dar pot apărea ca strigoi. Probabil, așa se explică faptul că, din când în când, se întâmplă să mai „potrivesc” vorbele ritmic. Învieri reale nu s-au produs, și nu mai e când să se mai producă. Un singur ins pur uman a înviat (în afară de cel divin: Iisus): Lazăr. Nu pot aspira la așa ceva... Cum însă „nimic” nu se pierde, e normal ca trupul îngerului ucis să nutrească demonia așa-zisului „critic”. Fără combustibil nu funcționează nimic. Combustia scrierilor critice e, desigur, reflecția, dar aceasta, la rândul ei, e stimulată de stări „lirice” neajunse la expresie adecvată. Ele răzbat, disimulativ, în propoziții de discurs intelectual. Decantate, cine știe dacă vor mai răzbate vreodată până la stadiul de organizare expresiva poetică?

N.P.: Totuși, în ciuda refuzului obstinat, nu s-ar putea spune că ați reușit să le evitați complet. Ați mai scris versuri, la răstimpuri, și ați și publicat la Editura „Eminescu” micul volum amintit anterior, **Fragmente automitologice**, din care voi cita o poezie deosebit de frumoasă (**Undă**), metaforă a propriei dvs. drame existențiale: „Țâșnind din lut, îmi dănțuiești în iarbă,/ nebănuită, argintată undă./ Tu izvodești lumină din străfunduri,/ ce-ntunecimea sângelui inundă.// Am străbătut deșerturile lumii/ în lat și-n lung. Izvoare-am dezgropat./ Miraje. Numai pulbere și piatră/ întâmpinată sufletul secăt.// Și-acum, țâșnind din lut, îmi dănțuiești în iarbă./ Faci semne sufletului să-și deschidă rana./ Ce este? Vis? Sosit-a clipa împlinirii?/ Deșert. Nisipuri. Cer. Fata morgana”. Cum motivați această revenire, din când în când, la poezie?

D.M.: Renunțând la poezie în înțelesul de facere (poiein), altfel spus: la expresia versificată, fondul liric al sufletului (cât există și de calitate pe care o posedă) nu putea să dispară. El se insinuează, pe felurite căi, în discursul prozastic, asemenea sevelor vitale generatoare de vegetație în orice fisură de zid sau asfalt. Personal cred că aceste infiltrări dau oarecare viabilitate „criticii” mele, o fac lizibilă, și la ele țin, nu la partea de „studiu” din ea. Din timp în timp, sub efectul unor seisme interioare urmate de reculegeri, lirismul funciar (bun sau rău) se comunică și sub forma versului. Da. Am adunat câteva în micul volum intitulat **Fragmente automitologice**, în 1974, în care am inclus, sub titlul **Juvenilia** și câteva mai vechi, care se încadrează mai organic în climatul și tonalitatea rarelor confidențe lirice indirecte din perioada maturității. Nu am optat pentru mai multe poeme vechi, pentru ca acestea să nu fie mai numeroase decât cele de dată mai recentă. Sau pentru a nu intensifica atmosfera intimistă și „mistică”, specifică acelei perioade. De altfel, volumul **Fragmente automitologice** a fost bine curățat în editură, unde a stat mai mulți ani.

N.P.: Ați amintit despre atmosfera „mistică” din unele poezii ale dvs. Ce ne puteți spune despre cunoașterea **Bibliei** și cum v-a influențat aceasta în ceea ce scriați?

D.M.: *Biblia o cunoșteam de mic, dar integral aveam s-o parcurg doar în clasele gimnaziale și liceale, în repetate rânduri. De altfel, pe **Biblie** am învățat, în bună măsură, alfabetul, înainte de a începe școala primară. Ea îmi era sursa permanentă de hrană sufletească și îndreptarul vieții. Cât mă zbugiumam pentru a înțelege și interpreta corect anumite versete! Ceream, în acest scop, sprijin oricui: unor țărani cu preocupări religioase, preoților pe care îi puteam aborda, sectanților. Dintre toate cărțile Sfintei Scripturi m-a fascinat și m-a terorizat, desigur, Apocalipsul. Aveam uneori, în amurg, impresia că se deschide cerul și apare Hristos, ca să judece lumea. Traversam spaime mistice, la vârstele mici. Mă impresiona, în genere, îndeosebi eposul biblic. Cu timpul aveau să mi se reveleze și celelalte valori: lirismul psalmilor, adâncirea cărților sapiențiale și a scrierilor apostolice. Și mitologia greacă o știam doar fragmentar, din manuale și diverse lecturi. De pe atunci doream să o pot cunoaște bine, dar această posibilitate avea să mi se ofere abia după apariția, prin deceniul șase și mai târziu, de dicționare, enciclopedii și alte lucrări (ca de ex. **Miturile Greciei antice**). Prin **Biblie** și mitologie am intrat nu doar în poezie, ci și în exegeza critică (Arghezi, Blaga).*

N.P.: Impresionant! Cred că vă numărați printre puținii oameni din literele românești care, nu doar cunosc Cartea Sfântă, ci și-au făcut din preceptele ei îndreptarul moral al conduitei întregii vieți. O dovedește întreaga dvs. evoluție spirituală..., precum și aprecierile unor critici, poeți și oameni de cultură de prestigiu din vremea aceea: G. Călinescu, M. R. Paraschivescu, Lucian Blaga, Ioanichie Olteanu. Ați câștigat concursuri pe teme literare, v-au publicat numeroase reviste (am numărat la Biblioteca Academiei aproximativ 20 de titluri de periodice care v-au publicat la loc de cinste cu aprecieri elogioase). Treceți, așadar, drept poet între cei care băteau la porțile Parnasului. Cu toate acestea, v-ați hotărât, în circumstanțele cunoscute, să nu mai scrieți (publicați) poezie. Nu regretați astăzi trădarea Muzei?

D.M.: *Regret, nu regret, renunțarea la poezie a fost rezultatul unui proces „obiectiv”, independent de voință. Poezia s-a lăsat de mine. N-a mai vrut să mă frecventeze. Am speriat-o, se vede, prin demitizările produse în conștiință, prin înăsprirea sufletului, prin pierderea candorii. Pur și simplu, cuvintele nu se mai legau. Începeam să mă abandonez vreunei stări lirice și imediat realizam că nu credeam ceea ce spuneam. Aceasta, pe de o parte. De cealaltă parte, acțiunea paralizantă groaza de a compune la comandă, de a-mi vedea socializată, colectivizată, dirijată inspirația. Ar fi fost cea mai trivială prostituție. Ar fi fost ca o alintare nesinceră, ca o invocare a lui Moș Crăciun fără a crede în el; ar fi fost o mimare a candorii. Nu puteam sluji la doi domni: ziua, comunismului, noaptea, Dumnezeului interior. Aceștia se excludeau reciproc. Renegat, Dumnezeul intim s-a pitit undeva în adâncurile subconștientului. Ar fi resuscitat poate, dacă nu i s-ar fi amintit mereu că este inoportun, că nu de sensibilitate, de ingenuitate e nevoie în artă, ci de tehnică.*

N.P.: Înainte de a ne opri la critică, aş vrea să mai citez o poezie, rod al unei perioade mult mai apropiate de noi („Steaua”, 1982) și care denotă faptul că n-ați părăsit lirica niciodată. Se numește *Nici un semn*, are ca temă, cred, versetul de început al Eclesiastului „Vanitas vanitatum et omnia vanitas” și reflectă un moment de mare zbucium existențial din evoluția dvs. ulterioară: „Abia acum îmi dau seama./ De cealaltă parte-am ajuns./ Fără să știu, am plătit de mult vama/ La hotarul cu țărnul ascuns./ N-am atins piscul și, iată, cobor./ Nu sunt pe munte, sunt pe o creastă de val./ Dat mi-a fost, prea curând, ce e dat tuturor./ A-nceput lunecușul fatal./ Alunec cu valul. Nimic de făcut./ Nici lupta n-ajută, nici gestul hieratic. Pe o coamă de val descind, neștiut./ Cu miile, în infernul acvatic./ Nici o chemare de undeva. Nici un îndemn./ Numai vuietul mării cu spume,/ În care mă pierd, nelăsând nici un semn/ Al trecerii mele prin lume”. E păcat că nu doriți să adunați, într-un volum, toate producțiile dvs. lirice, care, sunt sigură, ar încânta iubitorii de poezie. Așadar, ați optat pentru critică. Propensiunea dvs. pentru „homo fictus” se vădea încă din prima tinerețe. Fără să insistăm asupra acestei etape din viața dvs. foarte bine cunoscută din eseuri critice, monografiile de scriitori, sinteze, relatări din memorii etc., aş dori, totuși, să vă referiți, pe scurt, la primele încercări legate de critica literară, căreia i-ați consacrat apoi întreaga dvs. existență.

D.M.: *Cu toate că producția jurnalistică din perioada clujeană nu prezintă nici măcar interes documentar, fiind „de servicii” poate că răsfoirea periodicelor în care e risipită nu ar fi chiar inutilă. S-ar găsi, probabil, anticipări ale unor idei și atitudini de mai târziu. N-ar fi exclus să fie reținută atenția cercetătorului și de anumite bucăți poetice. Îmi amintesc de una (cam în genul baladelor lui I. Olteanu) care narează „pățania unui poet cu luna”. Respectivul contemplă în stare de semitrezie un bec, luându-l drept Selene. Mod de a ironiza poezia romantică, „sinceră”, adică propria poezie. Prima notă de lectură mi s-a publicat (cred) în 1945, în „Tribuna nouă”, și se referea la un volum de Zorica Lațcu. Citez dintr-o poezie în hexametri: „Daphnis odată din fluier zicea tulburarea cea dulce/ Care cuprinde pe miri când se duc în iatac să se culce”. Zorica Lațcu era, parcă, profesoară de latină. Acum e călugăriță și colaborează intermitent la „Telegraful român”, publicația Mitropoliei din Sibiu. Puțin mai târziu mi-a apărut un prim medalion literar în „Lupta Ardealului”, în 1947, consacrat, presupun, lui Walt Whitman (citit în traducerea lui Al. Busuiocanu). Pentru a răspunde complet primei întrebări din partea a treia ar fi necesară o autoanaliză de care nu știu dacă voi fi capabil vreodată. Eram la un moment de răspântie existențială, bântuit de toate crizele posibile. Definiție pentru starea de conștiință era faptul că aveam o formație religioasă. În virtutea acestui fapt, problema ce mi se punea era de opțiune între cultura religioasă și cea laică. Mă credeam destinat preoției. Dar ce fel de preot aveam să fiu? Însurat și implicit menit pierderii în mediocritate, ca paroh al unei biserici, sau celibatar, cum mă voiau cei în măsură a mă trimite pentru studii superioare la Roma? Pe tema aceasta mă zbuciumam mult, fiind o natură normală. În năzuința de clarificare interioară, citeam de toate. Până în*

1947, inclusiv, s-a putut. Presa comunistă de toate nivelurile mă dezgusta, materialismul și ateismul mă oripilau, însă și lumea ecleziastică în care trăiam, cu îngustimile și rigiditățile ei, îmi oferea destule motive de insatisfacție. Aș fi dorit un alt fel de creștinism, interiorizat, și mai ales onest. Paralel, mă dezamăgea și politicianismul burghez. Cunoscând activiștii ai PNȚ (de vreme ce colaboram la „Tribuna Ardealului”, gazeta lui Hațieganu), aceștia îmi păreau cu totul depășiți, ruși de real, superficiali. Într-o seară, muncit de întrebări, derutat, mi-am zis că nu-mi rămânea decât să tai nodul gordian, abandonându-mă curentului vremii. Asta însă prin 1947. În 1945–46, izolat, cunoscând din viața lumii doar cât se putea în condițiile de internat confesional, nutream iluzia (întreținut și de Blaga, Hațieganu ș.a., văzuți din când în când) că toată confuzia de valori și concepții era provizorie. Partidele istorice nu s-au dat bătute decât odată cu scoaterea lor în afara legii, și ca toți cei între care mă găseam, am crezut și eu că societatea putea să ia și alt drum decât cel pe care l-a luat. Din 1947 am început să cred că „lumea nouă”, pe care o așteptam din copilărie, putea să ia înfățișarea bolșevică și că întreaga cultură burgheză, inclusiv, opera lui Blaga, era produsul și expresia lumii vechi, sortită dispariției. Lăsam gândirea să evolueze în direcția aceasta și sub influența lui... Blaga, care încerca să-și adapteze filosofia noilor timpuri (vezi **Aspecte antropologice**) sau participa activ la filiala Uniunii Scriitorilor... Fără probleme s-a integrat „lumii noi” Agârbiceanu, preot, iar Emil Isac se pretindea vestitor al ei încă dinaintea Primului Război...

În 1944 aveam 16 ani și gândeam într-un anume fel. Până în vara lui 1947, când am intrat în redacția „Luptei Ardealului”, ziar comunist, am evoluat. Greu mi-e să identific precis mobilurile evoluției. Am aderat la comunism numai din convingere sinceră, formată pe parcurs, sau și sub presiunea instinctului de conservare? Mărturisind asta, realizez că nu e chiar atât de infamant a încerca să-ți salvezi pielea, prin compromis. Exact în aceiași ani mă întrebam, dramatizând: ce mă împingea spre câte o fată? Pura admirație pentru calitățile ei, deci o impulsie strict sufletească, sau și „instinctul satanic”. Am scris și proză pe tema aceasta, pierdută. Analog trebuie să se fi produs și apropierea de comunism. Altfel nu mă puteam realiza profesional, cel puțin scriptic. Nu aveai unde scrie, decât în presa comunistă.

N.P.: Mi-a plăcut cum v-ați psihanalizat. Acum la distanță de aproape o jumătate de secol, deci având perspectiva necesară obiectivității, socotiți că aceasta a fost calea pe care trebuia să mergeți? Ce corectări i-ați aduce vieții, dacă ar fi s-o luați de la început? Aveți cumva și alte nostalgii?

D.M.: Cum trăim? Aceasta mi-a fost, din copilărie, preocuparea obsesivă. La vârstele mici îmi era frică grozavă de Iad. După aceea, mi-a fost silă de mediocritate, de vulgaritate, de irosirea timpului, de viața trăită la întâmplare. În tot ce citeam căutam să aflu: nu neapărat modele de trăire a vieții, dar moduri de rezolvare a problemelor majore de ordin existențial. Tehnicile românești, artistice în genere, m-au interesat mai puțin decât problematica umană. Această preocupare

*este vizibilă și în critica mea de mai târziu. Căutând umanul, dar nu omul viu, ci imaginea omului, ideea despre om, am descoperit acel „homo fictus”, care m-a fascinat și subjugat toată viața. Dacă aș retraversa aceeași experiență individuală, în același context istoric, având de la început luciditatea de acum, aș încerca să mă calific într-o profesie manuală. Cărții și, eventual, „creației” le-aș acorda timpul liber. N-aș scrie critică **stricto sensu**, ci reflecții libere, spontane, de lectură. Dacă n-ar fi posibilă altă cale decât învățământul și presa, nu văd cum aș parcurge-o altfel decât până acum, cu firea pe care o am. Singura nostalgie, constantă: neantul „Din haos, Doamne, am apărut și m-aș întoarce-n haos”.*

31 III 1992

IONESCO vs PAPU: CRONICA UNEI EMPATII ERODATE (II) *

Pe urmele unei scrisori pierdute. Imboldul pentru reconstituirea fluxului empatic (în accepțiunea de sincretism emoțional generat de afinități intelectuale și de conștiința paritară a marginalizării) existent între Eugène Ionesco (pe vremea când era încă Eugen Ionescu) și Edgar Papu l-am aflat descoperind în Fondul de corespondență adresată lui Tudor Vianu(1) un vast proiect istorico-literar împărțit de Eugen Ionescu care intenționa să schițeze evoluția intelectuală a generației literare afirmate în deceniile trei și patru ale secolului trecut, într-un mod segregat, pe două planuri ireconciliabile. Destinat publicării în „Cahiers du Sud”, studiul, în liniamentele sale bază, este evocat într-o misivă, datată Vichy, 20 februarie 1944, pe când Ionescu îndeplinea funcția de secretar de presă al Legației Române și urma să creioneze, inclusiv prin antologări de varii texte, „cele două direcții «spirituale» românești ale generației literare actuale [...] cea semănătoristă, antioccidentală, mistică etc. și cea modernistă, occidentalizantă, raționalistă. De o parte: Lovinescu–Ralea–Vianu–Zarifopol, de alta: Pârvan–Nae [Ionescu]–Blaga și, dedesubt, de o parte: Cioculescu–Vladimir Streinu–George Călinescu–Camil Petrescu-P.[ompiliu] Constantinescu (ăsta «cu cine» mai e?) – *Edgar Papu* [subl.n.] și de alta: Cioran–Eliade–Noica (eu unde m-aș pune?) [...] M-aș gândi să prezint textele scriitorilor, poezilor, eseștilor etc. – însoțite de critice ale românilor (pentru și contra ca prezentarea să fie vie) [...]”.

Pe lângă filiația în care îl încadrează Eugen Ionescu, E. Papu mai beneficiază în aceeași epistolă și de un pasaj care-l privește în mod direct: „P.S. III: Am să-i scriu lui Edi Papu. E supărat? Dar eu îl iubesc”.

*

Universul interior la Edgar Papu a fost în permanență îmbibat de ferveare religioasă și de căutarea transcendentului (identificat la el cu hierofania), dar această dimensiune transpare voalat în scrierile sale, fiind de natura convingerilor intime. Sacralitatea se manifestă, în existența sa, pe trei planuri diferite, dar care converg spre aceeași finalitate: sentimentul religios împărțit ca devot practicant, militantismul catolic, frecventarea misticilor medievali și aplicarea unor principii derivate din teologie în demersul critic și în teoretizarea culturii.

Din punct de vedere confesional, primește de la naștere botezul în credința ortodoxă, iar în 1950 – sub influența Msg. Vladimir Ghyka și din solidaritate față de Biserica Uniată, supusă terorii – se convertește la catolicism; motivația acestei

* Prezentare de Vlad-Ion Pappu.

tendințe spre reconfesionalizare este împărtășită de părintele său spiritual într-o mărturie epistolară: [...] „adevărații” ortodocși, îngroziți de ceea ce se întâmplă, se convertesc tot mai mult, cu toate riscurile și primejdiile (trecând mai ales la ritul latin, în acest moment). Cel puțin, în toată această persecuție, nu mai există nici măcar vreun pretext politic și ai conștiința că suferi doar pentru Dumnezeu. [Msg. Vladimir Ghyka către fratele său, prințul Dimitrie Ghyka, datat 15.11.1948, apud *Fratelui meu din exil*, ediție îngrijită de Anca Berlogea, București, Editura Galaxia Gutenberg, 2013].

În capitolul închinat lui Vl. Ghyka din cuprinsul memoriilor sale, E. Papu va descrie întâlnirea cu acesta și intrarea în congregația formată în jurul luminatului prelat: *De la început, de când am fost introdus la el* [de către studentul său Marcu Marius, cf. Notei Extras, înreg. sub nr. 1/FD/008387/17.06.1977, Dosar nr. 2510, Fond penal, ACNSAS, f. 131,], *a prins drag de mine. Și n-a fost nimic doar declarativ. De atunci, timp de doi ani [1950–1952], în fiecare săptămână, el, om de 80 de ani, era la mine acasă. Această vizită săptămânală avea loc totdeauna marți la orele 3 după-amiaza. A fost una din întreținerile cele mai înălțătoare și mai utile, care m-au ajutat să trec printr-una din cele mai cumplite și mai apăsătoare perioade ale istoriei noastre [...]. A fost arestat [la 3 noiembrie 1952] într-o zi de marți, pe stradă, îndreptându-se, cred, spre mine.*

Până a intra în contact cu el – dezvăluie E. Papu una din achizițiile sufletești aflate de pe urma părintelui său spiritual – credeam că este decent a nu te arăta prea sigur de ideile în care crezi, ci de a le îmbrăca într-o modestă șovăială. Monseniorule, din orizontul credinței pe care-o reprezenta, a combătut o asemenea atitudine. El susținea că ar fi o mai mare pretențiozitate aceea de a avea opinii, chiar dacă le-ai prezenta cu șovăială, decât să formulezi cu tărie idei, care nu contrazic umilința creștină. De pe planul strict religios, eu am extrapolat o asemenea vedere la o generală atitudine spirituală. (Mem., cap. Autocunoaștere)

Influența Monseniorului contribuie și la opțiunea sa în favoarea proiectului identitar catolic, inițiat de Biserica Uniată și de Școala Ardeleană, continuată prin memorandiști și prin doctrina manistă, atunci când sugerează că reconvertirea ar fi fost o soluție salvatoare pentru societatea românească: „*Edgar Papu e de părere că însuși poporul român ar fi la alt grad de cultură și civilizație dacă ar fi trecut încă [de] pe vremea lui Ștefan cel Mare la catholicism*” (extras din Nota informativă întocmită de agentul cu numele de cod „Ion Gheorghe”, redactor la revista „Tribuna”, datat 21.XII.1968, aflată la Dosarul nr. 15304, Arhiva informativă, vol. 1, f. 45, Fond informativ, ACNSAS).

Cutremurați de calvarul la care era supus mentorul lor, în 1953, E. Papu, împreună cu părintele franciscan Petru Albert și filologul Radu Hîncu, și ei fii spirituali ai Monseniorului, ulterior co-inculpați în același „lot”, se decid (punând în aplicare principiul paulinic predicat de el – „speranța împotriva oricărei speranțe”) să alcătuiască o seamă de lucrări de sertar care să contribuie la recreștinarea societății românești în perioada postcomunistă, pe care o întrevădeau

ca posibilă prin scoaterea țării din orbita sovietică ca urmare a unui nou război mondial (ciocnirea dintre cele două lagăre, care promitea să se extindă, se petrecea în peninsula coreeană, așa că raționamentul nu era lipsit de îndreptățire). Cei trei s-au înțeles să-și aducă fiecare în parte o contribuție teoretică la noua eră ce s-ar fi deschis: Albert s-a gândit să scrie unele considerații asupra istoriei și evoluției Ordinului franciscan în Moldova, Hîncu a ales să scrie un eseu *Despre absolut*, iar Papu s-a angajat să dedice acestei întreprinderi scrierea aflată în lucru *Estetica lui Dante* (începută în 1943), dar și alte studii, precum *Valori etice și estetice la Cervantes* sau *Pluralitate și unitate la Dürer*. Scrierile respective au fost depistate la percheziție, expertizate grafologic (documentul consemnând **Concluziile expertizei** fiind unica dovadă care să ateste că acele texte inedite au existat cu adevărat) și supuse autodafé-ului, cu excepția mutilatei *Estetici* dantești (considerate neconforme ideologic, un sfert din cele 500 de pagini, cât cuprindea, au fost smulse de către cenzorii Securității înainte de restituirea manuscrisului). Totodată, în cadrul acestui grup, Edgar Papu s-a pronunțat pentru necesitatea ca România postcomunistă să fie condusă de un guvern catolic (avea în vedere creștin-democrația, dar nu cunoștea termenul) care să înlocuiască principiul marxist al luptei de clasă cu dezideratul armoniei sociale izvorât din *ordo amoris*, iar simbolurile comuniste, cum ar fi Casa Scânteii, să fie răscumpărate și reîndumnezeite; în viziunea sa, hidosul sanctuar al „Iskrei” se cerea realocat, întru exorcizare, unei universități catolice (v. și versiunea oficială a memorabilei proiecții deziderative în **Concluziile de învinuire** privindu-l pe inculpatul Papu Edgar, Dosar nr. P13034, vol. 13, f. 229, Fond penal, ACNSAS: *La una din întâlnirile avute cu co-învinuții Hîncu Radu și Albert Petre, învinuțitul de mai sus, discutând cu cei doi, în timp ce mergeau pe bulevard spre „Casa Scânteii”, despre posibilitatea dezvoltării catolicismului în țara noastră, după «răsturnarea» regimului, a afirmat că edificiul „Casa Scânteii” va fi folosit drept universitate catolică*, ceea ce nu s-a întâmplat, o dovadă în plus că vestigiile regimului trecut supraviețuiesc încă). Inițiativa lor, catalogată mai târziu drept „asociere subversivă” și delict de opinie, se va solda cu condamnări și persecuții post-carcerale.

Pe plan creator, rod al lecturilor de tinerețe, în 1933 apare prima contribuție cu substrat teologic, elaborată de E. Papu, amintită în *Memorii...* la capitolul consacrat lui Ramiro Ortiz:

În revista „Roma” [editată între 1924–1933 de Centrul Italian de Cultură, sub direcția lui Ramiro Ortiz; își încetează apariția când Centrul este preluat de statul italian, devenind Institutul Italian de Cultură], care apărea la București și la care, cu ani înainte, colaborase și George Călinescu, am publicat și eu un eseu [Misticismul Bisericii Catolice]. Era vorba despre scrierile a doi mistici italieni din veacul nostru, Guido Manacorda [(1879–1965), filolog italian specializat în germanistică, traducător al poemului Faust (1937) și autor al studiului teologic Verso una nuova mistica (1922)] și Pietro Zanfagnini [autor al unor studii consacrate creștinismului și psihanalizei,

promotor al făuririi unei punți de legătură între Vatican și Moscova, bazându-se pe revelațiile de la Fatima care proceau „reîntoarcerea Rusiei la adevărata credință a Romei”, idee care a influențat și strategia Papei Woytila]. *Pe Manacorda îl urmărisem la cursurile sale de la Universitatea din Florența. Era o figură pe care nu o poți uita ușor. Întreaga sa apariție era ultra-ascetică, cu un craniu ieșit din comun, atât prin dimensiunile, cât și prin forma sa capricioasă, parcă în colțuri. Am căutat să-i prind, pe cât posibil, experiențele sale lăuntrice. Tot așa și pe Zanfrognini, care ajunsese la o înaltă poezie în evocarea vieții, dominate de Amor și de Mors.*

Tentativa exegetică este urmată în 1936 de studiul *Mysterium tremendum în poezia românească*, în „Saeculum”, I, nr. 1, 1943, unde aplică într-o evaluare de ordin estetic idei provenite din câmpul istoriei religiilor, în speță de la existențialistul german Rudolf Otto (1869–1937) care, în opera sa fundamentală *Sacrum* („Das Heilige”), 1917, operează cu conceptul tutelar de *numinos* (derivat etimologic din *numen*-ul kantian, dar care la el împrumută valoarea de „ființă supranaturală ce scapă reprezentării noastre”), în timp ce experiența ireductibilă a sacralului este descrisă prin termenii „ideogramatici” de *mysterium tremendum* sau *mysterium fascinans*. „Am căutat, printre altele – notează în această privință E. Papu – să-mi deslușesc **Duhovniceasca** lui Arghezi, în dezacord de astă dată cu Eugen Ionescu [din *Nu*, dovadă că se raporta încă la el], care nici într-însa nu vedea altceva decât o potrivire de cuvinte. Mie mi s-a părut, însă, că descopăr acolo și un sens, ce-i drept, destul de misterios. Am căutat să-l pătrund și să mi-l explic prin angoasa trăită de teologul protestant Rudolf Otto în fața Divinității. Spaima aceleia provenea din faptul că Ființa divină îi apărea ca o prezență ce nu există pentru noi, asemenea unei fantome venite din altă lume. Am observat că exact aceeași reacție la Arghezi, la vocea sugrumată de groază din **Duhovniceasca**. Această teroare n-a durat decât până ce l-a recunoscut pe Iisus, fugit de pe cruce și refugiat în grădina, apoi în casa poetului. Blaga mi-a trimis o scrisoare în care se arăta încântat. Mi-a scris că inaugurez un nou tip de critică în cultura românească – o critică metafizică”. (*Mem.*, cap. *Scrisori*)

După aprofundarea lucrărilor lui Mircea Eliade: *Mitul eternei reîntoarceri* (1949) și *Sacrum și profanul* (1957), în cadrul unui eseu¹ despre autorul lor, E. Papu va observa că analiza eliadescă a hierofaniei delimitează cu mai mare precizie teritoriul sacralului decât o trasase R. Otto și relevă punctele de separație dintre cele două viziuni:

¹ Edgar Papu, *Mircea Eliade și filosofia „sacralului”*, în volumul *Scritori-filosofi în cultura română*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1994, versiunea revizuită a eseului *Mircea Eliade – Istoria religiilor și studiul fenomenului religio* din lucrarea *Eseuri despre scriitori români în străinătate*, proiect editorial angajat cu Casa Nagard, Roma, 1981, 73 pagini în șpalt (cuprinde studii despre Angelo Morretta – Dan Petrașincu, George Uscătescu, Alejandro Ciorănescu și Ștefan Lupașcu), rămas nefinalizat datorită pretenției editorului de a comenta și activitatea literară a Monicăi Lovinescu sau al lui Virgil Ierunca, ceea ce autorul a refuzat.

Eliade nu mai privește fenomenul sacrul doar într-un sector parțial, ci îl consideră în integralitatea lui. În legătură cu aceasta am putea stabili trei puncte distincte față de Rudolf Otto:

1. *Distincția nu se mai face între irațional (în latura sa ireductibilă) și rațional, ci între **sacru** și **profan**.*
2. *Sacru nu mai apare ca un **fenomen simplu**, redus la acel temut mysterium tremendum, ci ca un **fenomen complex**, ce cuprinde și componente raționale.*
3. *Obiectul studiului nu se mai vede dat ca atare odată pentru totdeauna, ci se află privit în evoluție (Scriitori-filosofi, p. 35–36).*

Eliade îl incită, sub pretextul unui demers teoretic, să se avânte în speculația sa favorită și să-și reconfirme convingerea că actul credinței este o precondiție a eliberării de istorie: [...] *prin ideea că la Dumnezeu toate sunt cu puțință [...] se realizează în iudaism și în creștinism libertatea transhistorică [subl. n.]. Se atinge treapta emancipării față de fatalitatea dureroasă a istoriei [...] (op. cit., p. 39–40).*

În aceeași serie se înscrie și articolul în care desface înțelesuri (*Fără să nege sau să depășească dualismul teologic **Dumnezeu și omul**, ea îl asociază cu monismul spiritualist **omul unificat cu Dumnezeu***) din scrierile mistice² ale Sf. Tereza de Avila, publicate în „Jurnalul literar”, prima serie, 1939, aflat sub direcția lui G. Călinescu care, negăsind pe placul său tematica, nu-i va mai solicita colaborarea. Pe temeiul acestui articol, Comisia de epurare pe Centrul universitar Iași, dintre anii 1948 și 1949, îl va caracteriza în fișa de cadre drept element mistic și idealist, așezându-l într-o categorie damnabilă social.

De altfel, singur recunoaște că, fără a ține cont de tabuizarea impusă de stalinism, a vorbit studenților săi în mod liber despre originea magico-inițiativă a operei literare, referindu-se mai cu seamă la mesajul cristic conținut de *Egloga a IV-a* vergiliană; faptul este rememorat în singura declarație publică despre experiența sa carcerală, în cadrul unui interviu acordat în iunie 1991 Mihaelei Miron și difuzat la postul de televiziune SOTI:

*Îmi permiteam o anumită libertate, știind ce mă așteaptă. Și anume, să vă dau un singur exemplu: în cazul **Eglogei a IV-a** a lui Vergiliu, care se consideră că ar fi o prorocire a venirii lui Isus – Vergiliu a murit cu 19 ani înainte de nașterea lui Isus –, desigur că trebuia să iau o atitudine materialistă, în care să spun că nu are nimic de-a face cu evenimentul ivirii creștinismului. [...] Era o teroare îngrozitoare. Am avut noroc cu Profesorul Tudor Vianu, care ținea la mine și de-atâtea ori m-a adus iarăși la Universitate, unde însă eram mereu urmărit și cercetat.*

Aceeași aderență la lumea transcendentului îl va determina să salute într-o cronică (în „Luceafărul”, 1982) apariția poemului *Transfigurare* de Ioan Alexandru –

² *Autobiografia, Relaciones (Mărturiile) și Castillo interior (Cetatea lăuntrică)*, considerate cele mai de seamă biografii spirituale de la apariția *Confesiunilor* augustiniene încoace.

o recompunere după *Cartea egipteană a morților* – drept „*una din marile creații metafizice ale literaturii noastre*”; poemul respectiv face parte din volumul *Pământ transfigurat*, cu o *Prefață* de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, colecția „Biblioteca pentru toți”, București, Editura Minerva, 1982.

De-abia redactarea, în 1990, a capitolului *Efortul către obiectivitate* din cadrul *Memoriilor...* explică rațiunile pentru care E. Papu și-a concentrat eforturile către cercetarea „formelor deschise” în artă și nu a lăsat și o ontologie a stilului Renașterii, văzută îndeobște ca mișcare artistică și de idei, promotoare a unei noi mentalități.

Urmărind tratarea tematicii renașcentiste în diverse etape din traiectoria sa intelectuală, vom constata că „realitatea ontică” a stilului este absentă, cel puțin la nivel explicit; avem motive să credem că el a văzut în Renaștere un *moment* cultural și nu un *stil*.

Astfel, în cuprinsul studiului *Tendințe ale noului spirit* din lucrarea *Istoria filosofiei moderne – Omagiu Profesorului Ion Petrovici*, vol. I, București, Societatea Română de Filozofie, 1937, p. 17–66, mai cu seamă în cercetarea morfologiei fenomenului, descrisă la capitolul *Caracterizare generală*, pare să împărtășească viziunea despre existența unei continuități ideatice între curentele de gândire ale Evului Mediu și spiritul instaurat de Renaștere; o înțelege, deci, ca rezultanta unei stări tranzitorii, de glisare de accente și nu ca pe o ruptură sau ca pe o cezură culturală abruptă, atunci când observă:

Se pare chiar că începutul Renașterii ar echivala cu primatul ce-l dobândesc unele mișcări subjacente ale Evului Mediu – [...] misticismul [...] panteismul [orientarea lui Pico della Mirandola către studiul Kabbalei sau doctrina bruniană a pan-psihișmului] [...] disciplinele oculte [...] necromanția și magia [...], iar ca elemente insolite consemnează dezvoltarea burgheziei [...] infiltrarea limbii grecești [în spațiul cultural apusean] [...] progresul în explorările geografice [...] ecoul descoperirilor coperniciene [heliocentrismul];

în același cadru mai relevă și ambiguitatea medieval-renășcentistă a aporiilor vehiculate:

[...] s-ar fi putut ca, pentru unii umaniști, același cuvânt latin [revelatio] să păstreze un sens echivoc produs prin sugerarea laolaltă a ideii de antică desăvârșire cu accepția sacrală creștină de vas al adevărului revelat [...]. Renașterea ar corespunde cu o criză în gândirea sistemică, reprezentând, în bună parte, o soluție de continuitate în seria filosofică a raționamentului. Printr-o asemenea spărtură, ea face să apară la lumină acțiunea simplei judecăți, care în acea clipă, își îmbină vechiul ei caracter religios cu cel nou științific.

În același mod procedează și în cazul monografiei *Giordano Bruno. Vieța și opera*, București, Fundația Regelui Mihai I, 1947, ontologia renașcentistă nu apare decât implicit, ca fundal al gândirii bruniene, în timp ce în contribuția din 1967, *Călătoriile Renașterii și noi structuri literare*, se concentrează asupra unei singure

dimensiuni a vastului fenomen, eludând chestiunile legate de modul de existență rinascimental, pe care tinde să-l vadă ca pe un episod intermediar între modelul medieval de *imitatio Christi* și *kenophobia* barocă; descrierea soluției antropologice adoptate în Renaștere ar fi implicat recursul la planul teologiei dogmatice, reprimat atunci din motive de autocenzură.

De-abia în cadrul memorialisticii, esteticianul poate lăsa loc cugetătorului creștin pentru a explora din perspectivă soteriologică conceptul de „om îndumnezeit”, proclamat de Renaștere, echivalându-l unei ființe *daimonice* de natură ambivalentă semi-deiască; în acest context, emite părerea potrivit căreia efectele supralicitării antropocentriste conduc la derogări succesive de la ordinea morală, ce se resimt în continua degradare a condiției umane, făcând posibilă manifestarea în istorie a doctrinelor net anti-umaniste, cu impact major în sec. al XX-lea. Se referă cu precădere la influența exercitată de lucrarea *Nómōn syngraphé* (în elină, *Tocmirea legilor*), – datorată „noului Iulian Apostatul”, filosofului neo-platonic supranumit Plethon –, sinteză a credințelor elenismului, ce propunea o reformă politeistă a religiei Imperiului bizantin. Conținutul păgân al lucrării i-a afectat însă posteritatea, din cele 100 de capitole s-au păstrat fragmente din 16, publicate de-abia în 1858, restul textului fiind distrus prin autodafé.

Absența ereziei elenistice, își explică E. Papu, a salvat doctrina creștinismului oriental și a prevenit coagularea spiritului renescentist în Răsărit, însă fermentul creat de difuziunea unor fragmente în perimetrul italic și de transpunerea lor în latină de către Marsilio Ficino a generat fenomenul cunoscut drept Renaștere. Totuși, impactul lor nu a dus la o recalibrare a credinței, fiindcă mesajul neo-platonic a fost înglobat în mistica acceptată de Biserică, zeitățile Antichității fiind clasate în ordinul demonilor: *Am spus – și acum trebuie să repet – că, pentru Sfântul Vasile cel Mare, divinitățile păgâne n-ar fi fost decât demoni. Or, tot daimoni îi denumește și Georgios Gemistos pe cei ce alcătuiesc ultima categorie a zeilor.*

Abordări tematice. Am selectat din ampla cazuistică literară din aria universală și românească, frecventată în egală măsură de referenții studiului de față, numai trei experiențe, ilustrative pentru modul în care se raportează la problematizările respective și pentru fecundele intuiții dobândite, de pe urma lor, în evoluția lor spirituală; mă refer la intuiționismul lui Bergson, la sistemul critic lovinescian și la rețeta urmuziană.

„Durata” lui Bergson în judecata estetică ionesciană și în conștiința temporalității la E. Papu. În *Essai sur les données immédiates de la conscience* (teză doctorală), Paris, Alcan, 1889, Bergson enunță câteva teze care vor deveni definitorii nu numai pentru Ionesco sau Papu, ci pentru întreaga „generație ’27”, ele circulând în cultura română încă de la 1914 datorită lui Blaga, dar fiind preluate și de Vianu, care le difuzează în rândul tineretului universitar.

Ideile lui despre raportul dintre exterioritate

(*caracterul inerent lucrurilor care ocupă un loc în spațiu; în orig.: „l'extériorité est le caractère propre des choses qui occupent de l'espace"*)

și omogenitatea inică a faptelor de conștiință

(*[...] care, originar, nu apar sub o formă discontiguă și care se detașează într-o succesiune numai sub imperiul derulării lor în timp, înțeles ca mediu omogen [...]"*; în orig.: „les faits de conscience ne sont point essentiellement extérieurs les uns aux autres, et ne le deviennent que par son déroulement dans le temps, considéré comme un milieu homogène (*Essai...*, p. 73–74; trad. n.)

– și îndeosebi despre timpul interior –

(*Durata eminentemente pură este forma pe care o ia succesiunea stărilor noastre de conștiință, atunci când sinele nostru ființează neconstrâns, fără a disocia starea prezentă de cele anterioare [...] Prin urmare, putem concepe o succesiune indistinctă similară întrepătrunderii, coeziunii, putem surprinde o alcătuire intimă a elementelor, în care fiecare [componentă] funcționează ca reprezentare a întregului, diferențierea și considerarea lor în mod izolat fiind efectivă numai în cadrele unei gândiri capabile de abstragere (op. cit., p. 74–75; trad. n.; în orig.: „La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs. [...] On peut donc concevoir la succession sans la distinction, tout comme une pénétration mutuelle, une solidarité, une organisation intime d'éléments, dont chacun, représentatif du tout, ne s'en distingue et ne s'en isole que pour une pensée capable d'abstraire".)*

– produc o reacție notabilă împotriva gândirii deterministe:

(*[...] determinismul fizic se reduce, în realitate, – sugerează Bergson – la un determinism psihologic, întrucât confuzia între durata autentică și timpul spațializat duce, sub influența unei prejudecăți metafizice, la concluzia că principiul conservării energiei „s-ar aplica totalității fenomenelor în măsura în care [principiul] nu este contrazis de adevărurile [în orig., faits] de ordin psihologic" [Ibidem, p. 117; trad. n.; în orig.]: „Le déterminisme physique se réduit en réalité au déterminisme psychologique car en confondant la durée authentique et le temps spatialisé, on avance, sous l'influence d'un préjugé métaphysique, que le principe de la conservation de la force « s'appliquera à la totalité des phénomènes tant que les faits psychologiques ne lui auront pas donné tort »"*);

[a se compara cu versiunea românească, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, traducere de Diana Morărașu, studiu introductiv de Anton Adămuț, ediția a II-a, Iași, Institutul European, 1998, pasajele citate figurând la p. 94–95 și 133].

Preluând critic ideea simultaneizării succesiunii, adoptată în judecarea operei literare, Eug. Ionescu nici nu se ostenește să-l mai citeze pe Bergson, considerând intuiționismul ca pe o valoare circulantă intrată în tezaurul ideatic universal, însă,

prin abuz, generatoare de subiectivism (de fapt, respinge manierismul criticii practicate în țară și repudiază accentul prea pronunțat al lui Bergson asupra faptelor de conștiință, mai ales asupra omogenității lor temporale integrate „duratei”, ceea ce era incompatibil cu propriul tipar mental și cu structura rațional-eterogenă a șarjei avangardiste), de confuzie și digresiuni inepte, alibi ce maschează ignoranța ori arbitrariul atitudinii partizane; totuși, în ciuda faptului că neagă validitatea metodei intuiționiste în literatură (dar neîndrăznind să se avânte în pozitivism), categorisind contemplarea „sinoptică a valorilor” drept o achiziție clișeizată și utilizată la modul inertial, nu încetează să se raporteze la observațiile bergsoniene, fie și numai pentru a le dezavua. Rămâne, astfel, un adept al cronologizării în valorizarea istorico-literară, fără să piardă din vedere nici demersurile privind elucidarea semnificației simbolice inerentă operei, dezvăluind și în acest caz duplicitatea eristică constitutivă.

Într-un text publicat în fatidicul an 1968 (mărturie a dezorientării resimțite în urma năruirii convingerilor de stânga, odată cu conștientizarea discordanței existente între ideologia *afișată* și mobilul ei *criptic*), în care își definea orizontul gnoseologic, găsim un comentariu la antinomia kantiană *fenomen–numen*, prin care ajunge la concluzii agnostice: *Ceea ce cunoaștem dintr-un lucru nu este esența lui, ci esența Manifestării sale, adică esențialul fenomenului, nu a[1] numenului*”, observând că *realitatea în sine este insesizabilă sau incomprehensibilă, ea este, dar nu este pentru mine (Prezentul, p. 37)*. Agnosticismul rezultat din raționamentul propus a contribuit și el la alimentarea angoasei existențiale trăite de el și de eroii săi deopotrivă. Dacă ar fi recurs la considerațiile bergsoniene asupra impasului filosofic kantian, ar fi constatat că soluția metafizică a cunoașterii se regăsește în respectarea principiului separării *inextensivului* (tot ce nu este măsurabil ori cuantificabil) de *extensiv* (tot ce ocupă un loc în spațiu) și a *duratei* de domeniul rezervat *spațiului*, pe care – spune Bergson – inteligența, în actul apropierei prin definire și comunicării, îl încalcă, spațializând procesele derulate în timp, tocmai pentru a realiza râvnita comprehensiune.

Modelul închipuit de Bergson, prin care sunt disociate stările de conștiință prin operațiunea de spațializare, este socotit de E. Ionescu – sub influența principiului unității de structură a operei de artă, enunțat de Tudor Vianu în *Estetica* sa – inoperant metodologic în contemplarea estetică, în timp ce, dimpotrivă, E. Papu, respectând același principiu estetic, caută să descompună opera, să o re-facă poetic pentru a-i descoperi o altă coerență (de așezare în întreg), inaccesibilă unui demers globalizant imediat.

Segmentarea operei îl conduce pe E. Papu la decopertarea semnificațiilor stratificate în structura ei printr-un algoritm epistemic, în cursul căruia extrage intuiții pe calea „spațializării”, apoi stabilește conexiuni prin intermediul corespondențelor analoge din alte sisteme de referință (domenii sau registre), informațiile împrumutate din fondul sincretic urmând să fie integrate în opera supusă scrutării, fuziunea ideatică obținută fiind susceptibilă să schimbe perspectiva axiologică

asupra obiectului cercetat, erudiția și capacitatea combinatorică permițându-i să acceadă la soluții teoretice neumblate, șocante prin originalitate; raționamentul, în desfășurarea sa, înglobează la modul implicit treptele intermediare, ce se contopesc *nediferențiate* în suportul terminologic și noțional *omogen*, exprimând mutații conceptuale complexe și redesenează, în felul acesta, *alcătuirea intimă* a operei. Descifrarea demonstrației reclamă, din partea receptorului (lectorului), existența unei curiozități intelectuale pe potriva celei arătate de exeget.

Printre puținele demersuri relative la „căile metodice” din cogitația lui E. Papu se numără analiza efectuată de Ioana M. Petrescu și așezată în chip de preambul la interviul pe care i l-a acordat esteticianul, intitulat simplu „De vorbă cu profesorul Edgar Papu”³, în cursul căreia observă că, după *dezvăluirea și identificarea (prin denominare) a esenței ascunse a operei*, [...] *criticul se plasează în chiar punctul de iradiere a operei, a cărei logică o reface din interior, propunând un „model” al ei, adesea spectaculos, întotdeauna de o impecabilă coerență.*

În studiul său despre *Bergson* din lucrarea *Istoria filosofiei moderne – Omagiu Profesorului Ion Petrovici*, vol. IV, București, Societatea Română de Filozofie, 1939, p. 161–222, Tudor Vianu tratează cu insistență aspectul decorelării – observate de filosoful francez – între mecanismul logic de producere a limbajului și structura realității exprimate; în acest scop reproduce pe larg, în traducere românească, din explicațiile gânditorului francez: *limbajul ne cere să stabilim între ideile noastre aceleași distincții netede și precise, aceeași discontinuitate ca și între obiectele materiale [...]. Ne putem însă întreba dacă dificultățile de reîn[n]oire pe care anumite probleme filosofice le ridică nu provin din faptul că ne încăpățânăm să juxtapunem în spațiu fenomene care nu se petrec în spațiu [...]. Când o traducere ilegitimă a inextensivului în extensiv și a calității în cantitate a instalat contradicția în însăși inima problemei, este oare de mirare că aceeași contradicție se regăsește în soluțiile propuse? (Prefața din 1889 la Datele imediate ale conștiinței, trad. T. Vianu, apud Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 170); la acestea, exegetul adaugă: *Bergson n-a încetat să pună în lumină sămânța de eroare cuprinsă în structura intimă a limbajului și în deprinderea de a asimila întinderea cu durata și cantitatea cu calitatea (ibidem)*, notând în continuare: *erori fecunde, întrucât ele fac posibilă acțiunea practică și opera științelor materiei, dar fatale cunoașterii metafizice (ibidem).**

În felul acesta se explică cum limbajul, pentru a-și îndeplini funcțiunea de comunicare, trebuie să deformeze realitatea transpunând-o într-o formă care se cere decodificată după recepționarea mesajului: *Adevărata superioritate a spiritului nu stă în îndemânarea de a manipula noțiuni, ci într-o putere mai mare a atenției, capabilă să străpungă vâlul cuvintelor* [subl. n.], spune Vianu, citându-l pe

³ „Steaua”, 40, nr. 1, ian. 1989, p. 28, 32 și reprodus în volumul de *Interviuri*, ediția Ilie Rad – Grațian Cormoș, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2005, p. 204.

Bergson (*ibidem*, p. 171). Am subliniat pasajul precedent, fiindcă întrevăd în afirmația lui Bergson și în interpretarea lui T. Vianu („*Căci cuvântul mai mult acopere decât revelează firea adevărată a lucrurilor [...] Cuvintele având „un înțeles definit și o valoare convențională fixă”*”; *ibidem*) originea ideii ionesciene despre necesitatea „dislocării” limbajului – rezultat, prin urmare, al unui bergsonism *via* Vianu – și, totodată, rațiunea pentru care a comunicat ideea „absurdului” într-o formă artistică și nu exclusiv pe cale teoretică – numai opera de artă poate îngădui „de-convenționalizarea” limbajului și producerea unor licențe lingvistice acceptate ori acceptabile, iar dintre toate genurile literare, numai cel dramatic potențează maximal efectele produse de „exagerare” și de „îngroșarea tușelor”.

Însăși ideea „absurdului”, în accepțiunea de inaderență a omului la realitatea istorică (timp spațializat, în sens bergsonian) provine la Eugen Ionescu dintr-o aporie disjunctă din indeterminarea provocată de *universul care se oferă inteligenței [...] constituit din obiecte discontinue, între care trec liniile acțiunii noastre asupra lor* (*ibidem*, p. 173) și *deprinderea inteligenței de a asimila [...] durată cu spațiul* (*ibidem*) –, cu alte cuvinte din contradicția între lumea reală și perceperea ei de către conștiință.

Aporia de ordin secund, derivată de dramaturg, provine din investirea subiectivității individului cu funcțiunea de sens, intenție și acțiune colectivă, falsă ipostaziere presupunând proiectarea angoasei eu-lui inadapdat asupra conștiinței impersonale, cu caracter generic, pornind de la premisa că spiritul colectiv este compus din adiționarea conștiințelor individuale, identice cu propria sa personalitate. Practic, creează o distopie din lumea de care se simte înstrăinat, ceea ce face ca Ionesco să rămână mai bergsonian decât își închipuia.

O experiență intuiționistă concomitentă încearcă și E. Papu, încă din anii studenției, când aplică observația bergsoniană – privind capacitatea limbajului *de a transforma procesele vieții și faptele de conștiință în lucruri*, denaturându-le, precum și cea privitoare la raportul timp-spațiu – la teoria artei:

Am auzit susținându-se inferioritatea criticii de artă pentru deficiența dinamismului unei idei de viață. Nici nu există o confuzie mai profundă între obiectul criticii și critica însăși. Dacă deci am transpune controversa de pe planul criticii pe cel al creației propriu-zise, am recunoaște superioritatea artei care nu pretinde să închege idei despre viață, ci să ne proiecteze iluzia vieții.

Critica de artă în acest caz pactizează însă cu celelalte judecăți fiindcă interpretarea fie a ideii, fie a iluziei vieții se operează tot prin idei.

Critica serioasă în orice domeniu nu este decât temporalizarea unei noțiuni spațiale. O operă mediocră își continuă existența spațială dar pierde în timp; nu se poate nega deci inerența criticii ca un tot. (Jurnal, 8 Ianuarie 1930).

Interesul lui E. Papu pentru teoria artei, studiată în calitate de specializare secundă în cadrul Facultății de Litere și Filozofie (licența în disciplinele estetică și

teoria artei o va obține în 1933), este atestat și de cronică plastică despre Marcel Iancu care expune în 1929 la București, alături de M.H. Maxy, Victor Brauner și Corneliu Michăilescu; manifestarea acestor artiști, constituiți în „Grupul de artă”, a fost comentată de el sub titlul „Expoziția celor patru”, iar articolul respectiv, apărut în „Cuvântul”, va însemna și debutul său publicistic.

La fel, eseul *Scriptic și optic* din lucrarea *Soluțiile artei în cultura modernă*, București, Casa Școalelor, 1943, p. 57–90, întemeiat pe ideea bergsoniană a simultaneizării succesiunii temporale, definește tipuri de cultură asociate primatului abstract ori transcendent al Verbului ori celor cu ponderea în mesajul transpus în imagine, notând că „Noțiunea opticului nu corespunde cu cea a picturii și nici a scripticului cu conținutul [...]” mesajului scris ori tipărit, ele prezintă aspectele pe care le iau formele cu cari se îmbracă două porniri potrivnice ale spiritului omenesc. *Opticul și scripticul par să populeze o porțiune din câmpul conflictului modern între plâsmuire și cunoaștere (op. cit., p. 64).*

Studiul *Depărtarea și apropierea în artă* (se pare inedit, databil în anul 1946, și inclus în volumul nepublicat *Nouii interpretări în cultura artistică*) se ocupă de stabilirea factorilor constitutivi ai operei de artă din perspectiva esteticii fenomenologice. În acest cadru, evocă viziunea în *racourci* a istoriografiei asupra obiectului ei de studiu, spre deosebire de artă ce îl consideră din față – observație consemnată în studiul său anterior *Valoarea estetică a istoriei* din lucrarea *Artă și imagine*, Iași, Țerek, 1939. Perspectiva adoptată de istoric, care contemplă fapte depărtate în timp, îi provoacă lui E. Papu senzația sucțiunii, indusă de vertijul adâncimii (*privirea ca într-un fund de oală*). Tradusă în terminologie bergsoniană, intuiția lui E. Papu ar sugera distincția între spațializarea duratei prin succesiune cronologică inversă, de la prezent către trecut (istoria) și perspectiva frontală asupra obiectului aflat într-o actualitate imuabilă, adică într-un timp al prezentului continuu, mai precis într-o ființare atemporală (arta).

Clasificarea „modalităților de artă”, generate de criteriul „coordonatelor perspective”, la care precedează în continuare („depărtarea extensivă”, „apropierea extensivă”, „depărtarea intensivă” și „apropierea intensivă”), îi deschide o altă înțelegere a fenomenului artistic; de pildă, ideea că „factorul *amintirii* este unul dintre principalii agenți ai *depărtării temporale* în artă” pornește tot de la intuiționism, fiindcă fluxul memoriei este exprimat în termeni spațiali, demonstrând raportul între așezarea contextuală în prezent a celui care „își amintește” și propria sa poziționare în *alt* timp, dar și în *alt* spațiu; de asemenea, indică distanța ce se mărește progresiv între observator și timpurile narațiunii, sugerate de multipla ipostaziere „a celui ce își amintește”.

În scrierea citată, E. Papu mai amintește și de distincția operată de Tudor Vianu, în studiul *Figuri și forme literare*, București, Casa Școalelor, 1946, p. 106, între perspectiva *de sus* și cea *laterală*, pentru a delimita – în cadrul morfologiei culturii – tipul artistic de factură *clasică* de cel *impresionist*.

Metaforele cu substrat spațial, utilizate atât de T. Vianu, cât și de E. Papu și transpuse de ei în criterii și categorii estetice, sunt de evidentă sorginte bergsoniană, dar îmbrățișează semnificații personalizate, *de autor*.

Este elocvent, în acest sens, binomul existent în exegeza eminesciană:

„Este, în toată poezia lui Eminescu, o considerare a lucrurilor *foarte de sus și foarte de departe* [subl. n.], dintr-un punct de vedere care rușinează orice îngustime a minții, orice egoism limitat” (Tudor Vianu, *Caiete critice*. București, ESPLA, 1957) și pendantul său – „[...]se precizează în plenitudinea sa radiantă categoria *depărtării interioare*, care-l face pe poet să transgreseze, prin conștiința de apartenență la propria sa ființă, toate obstacolele spațiului și ale timpului”. (Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, ediția a III-a, în volumul *Lumini perene*, București, Editura Eminescu, 1989, p. 34).

Similitudinea celor două expresii i-a îndemnat pe unii critici să presupună că teoretizarea în sens spațial ar fi fost preluată de E. Papu de la T. Vianu, deși ea cunoaște accepțiuni complet diferite de la un autor la altul și ambele descind din intuiționism – Vianu o înțelege ca percepție globală, iar Papu, ca intuiție instantanee a dimensiunii omogene spațiu-timp.

La E. Papu, chiar hermeneutica sa dovedește existența momentului bergsonian când se asociază simpatetic (Ioana Petrescu folosește termenul „denominare”) stărilor de conștiință ale *alter*-ului (creatorului studiat), fără a „substitui lucruri prin concepte”.

Opțiunea sa pentru metafizică, o formă de evazionism istoric (fiindcă în istorie vede un obstacol în calea libertății morale a omului; el însuși se mișcă într-un spațiu moral delimitat de comandamentele „să nu-ți îngropi talantul” – *demnitatea vieții* și „trebuie să facem pace chiar și cu cei care nu sunt de bunăînvoire” – *toleranță*) este justificată de căutarea unei zone aflate deasupra timpului „dincolo de ceea ce se mișcă și se schimbă, în afară deci de ceea ce percepe simțurile și conștiința noastră” (Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, p. 15, apud T. Vianu, *Bergson*, p. 173). Totodată, capacitatea sa speculativă, generarea de idei din substanța recompusă a altor idei, este încurajată de reificarea, observată de Bergson, care apare când „cuvintele [...] făcute să reprezinte lucruri și nu procese” sunt „aplicate proceselor vieții și ale conștiinței [pe care] le transformă în lucruri și le schimbă astfel firea lor adevărată” (apud Vianu, *ibidem*).

Lectura paralelă a lovinescianismului. Modul de evaluare a formulei critice instituite de Eugen Lovinescu este dependentă la E. Ionescu de influența de moment. Dacă în anii '30, pe când era sedus de doctrina năistă, promova în publicistica sa o aversiune critică, nu întotdeauna lipsită de teme, față de mentorul „Sburătorului”, reproșându-i mecanicismul teoriei imitației (G. Tarde părea anacronic după apariția lui H. Bergson)

Dl E. Lovinescu scrie (Istoria civilizației române moderne): „Nu datorăm influenței apusene numai primele tălmăciri și tipărituri românești și, deci,

însăși formația limbii noastre literare, ci-i datorăm chiar și creațiunea istoriografiei naționale și a adevăratei literaturi românești” și de aceea n-ai crede că „evoluția civilizației noastre care se face de la formă la fond este normală și binevenită”. (Exact procesul semănătorismului, care voia să fie autentic și el de la formă la fond.)

Confuzia este grosolană.

Amestecul culturilor se aseamănă cu amestecul raselor: se influențează, îmbogățindu-se reciproc, când au forțe egale. Dar, după cum o rasă debilă e asimilată de o rasă puternică, o cultură debilă poate fi asimilată, subordonată de o cultură puternică, de pildă franceză.

Aceasta nu înseamnă altceva decât că nu se pot confunda influențele (transfuziile de sânge) cu uciderile, cu gâtuirile. [...]. Numai copacul românesc pare a fi încă nefructificat sau ucis de altoi”. („Floarea de foc”, anul II, nr. 1, 25 martie 1933, p. 7, apud Război cu toată lumea, vol. I, ediție îngrijită de Mariana Vartic și Aurel Sasu, București, Editura Humanitas, 1992, p. 50–52)

– fixitatea ideilor, incapacitatea de a evolua în metodologia critică și a se desprinde de formula unilaterală, conform căreia „forma generează fondul”

Nenorocirea criticilor noștri este că nu mai pot să se întoarcă măcar la acel punct de tangență.

Ei nu se revizuiesc. Vă închipuiți, de exemplu, că d. E. Lovinescu se revizuieste? Aș! Mă revizuiesc eu. Dl. E. Lovinescu vă păcălește.

Urmăriți, de la Pași pe nisip la Bizu, acel antisămănătorism grefat pe același sămănătorism temperamental. [...] revizuirile d-sale nu sunt depășiri, căderi, întoarceri, schimbări de atitudini; dar ele indică numai lipsa de aderare a atitudinii d-sale cu ea însăși. [...] Revizuirile nu înseamnă, în sfârșit, decât anularea oricărei posibilități de a se contrazice: letargie pură. („Viața literară”, anul VIII, nr. 147, 1–5 oct. 1933, p. 1, apud Război, I, p. 59) –

– atașamentul față de o perspectivă culturală iluzorie; România nu se afla în același sistem de referință cu Franța, pentru ca principiul circulației valorilor în regim de interdependență să aibă cum funcționa (influența spiritului francofon se exercita doar la nivel declarativ și nu afecta România „profundă”

Păcatul servilismului (la „Criterion”): Ce zice Europa?, Să fim ca Europa, Jalnicul și comicul nostru strigăt (Azi ne vorbește D. Eugen Ionescu, interviu acordat lui C. Panaitescu în „Facla”, anul XII, nr. 813, 12 oct. 1933, p. 2, apud op. cit., p. 64).

– și, nu în ultimul rând, simplitatea instrumentarului lovinescian de investigare psihologică (bidimensionalitatea persoanelor sau personajelor rezultate prin abstragerea unei singure trăsături considerate dominante, procedeu care aduce cu etichetarea sau clasificarea reducionista) – cu referire la *Memorii*, I–II–III, publicate de E. Lovinescu între 1930–1932, E. Ionescu se pronunță în felul următor:

*Stilistica lovinesciană – îi cunoașteți fraza rigidă, exterioară, care nu se greșează pe realități interioare [subl. n.] – îmi vădește un mecanism stereotip [...]. Dar un autentic introspectiv și un analitic al vieții interioare găsește elemente din ce în ce mai simple, prin neîncetată descompunere, de viață sufletească [...] Refuz să cred în debilitatea – care nu există decât în spiritul caduc și gratuit rău al d-lui E. Lovinescu – oamenilor acelora care constituie cultura românească actuală [...] („România literară”, anul I, nr. 11, 30 apr. 1932, p. 1; 7, *ibidem*, p. 88–89).*

Totuși, odată intrat în orbita lui Tudor Vianu, îl cauționează pe Lovinescu ca fiind motorul direcției raționaliste din interbelic (însă nu mai știe unde să se situeze el însuși), după ce contemplă dezastrul istoric lăsat de doctrinele rasiale și etnocentrice, însă criteriul de clasificare este brutal ideologic și conjunctural, schema sa binară – închipuită aproape *post-festum*, în primăvara anului 1944 – echivalând fascismul (ulterior „rinocerită”, deși, la el, această maladie la care este expusă mentalitatea colectivă s-ar traduce prin conformism și spirit gregar) cu misticismul, antifascismul (imunitatea la „rinocerită”), cu raționalismul.

Ghidându-se după alte criterii, în primul rând de natură etică, absente fiind orice conotații partizane, într-o însemnare de jurnal, datată 23 decembrie 1930, prin urmare nedestinată publicării ori publicității, Edgar Papu – sesizând, în consonanță cu Eugen Ionescu, aerul de *inautentic* degajat de memorialistica lovinesciană – nota:

*Am citit **Memoriile** lui Lovinescu, scrise într-un stil artificial și rafinat, consequent fiind cu concepția lui de artă: arta nu poate fi numai sinceră și naturală. Mulți din eroii intelectului român cu cari a fost în contact autorul, sunt humanizați și aproape caricaturizați sub cuvânt de obiectivitate. Pe mine nu m-a convins atât de mult obiectivitatea aceasta trâmbițată, și am bănuț de multe ori sub expresia voit indiferentă, intenții ostile de răzbunare. În toate conflictele ni se arată el cu ultimul cuvânt, se încarcă cu toate virtuțile în mod aparent ocazional, dar în fond stăruitor. Dacă ar fi fost atât de obiectiv, cred că Lovinescu și-ar fi găsit și lui ceva păcate; e imposibil să n-aibă! doar e om!*

Sub scutul atitudinii critice, acest timorat nu îndrăznește să aibă o judecată hotărâtă decât pentru cei cari l-au insultat. Aprecierile lui sunt o pastă hibridă în care o anemică însușire pozitivă, găsită unui poet sau critic, e repede retractată printr-una negativă tot atât de spălăcită, aceste însușiri succedându-se confuz într-un chaos de artificialitate dezorganizată.

Mult mai târziu, peste decenii, E. Papu se va confrunta cu sistemul critic lovinescian, când stăruie asupra caracterului unilateral mimetic al sincronismului și asupra aspectului său normativ care nu concede nicio marjă de manevră autonomă în cadrul procesului de aculturație, ignorând postulatul logic că, într-o relație de interdependentă, există doi termeni ai ecuației – genul proxim și diferența

specifică, existența celui din urmă absentând în gândirea lui E. Lovinescu și fiind completată de el prin ideea protocronismului – care prevede o contrarietate între cei doi termeni, însă nu o absorbție prin substituție: [...] *protocronismul se află cu sincronismul într-un raport de opoziție, dar și de complementaritate, ceea ce, logic, înseamnă un raport de contrarietate.* (*Protocronismul dincolo de răstălmăciri*, interviu realizat de Mihai Ungheanu în 1986, apărut postum în „Noua revistă română”, serie nouă, nr. 5, 1996, p. 23–28, apud *Interviuri*, p. 196); în cea din urmă variantă concepută de el, E. Papu se pronunță pentru un model de aculturație în care acceptă, ca util și benefic, împrumutul din alte culturi – venit pe calea influenței – a unei tehnici de elaborare sau a unui criteriu estetic, a unui motiv artistic sau a unui mod de interpretare exegetică, cu condiția ca aceste forme să fie aplicate asupra unui material autohton, să prelucreze fondul de spiritualitate românească, valoarea produsă urmând să dobândească pecetea de originalitate.

Sincronism și protocronism reprezintă două momente din îndelungata dezbateră privind raportul între identitate și alteritate în cultura română, reacții concurente la teratogenia stalinistă, oferind soluții generice de continuitate spirituală. Caracterul lor programatic, în măsura în care devine normativ, încalcă dreptul creatorului de a-și plăsmui opera în deplină libertate de conștiință, în funcție de afinitățile sale (autonomia esteticului). Dacă le investim cu statut de sinteză retrospectivă, ele riscă să ajungă simple ipoteze în procesul identitar de auto-definire, dar – odată însușite – produc efecte pe planul colectiv al mentalităților.

Din perspectiva evoluției istorice, – văzută ca un proces de substituție a prejudecăților depășite, care au ghidat acțiunea socială și au girat experimente colective la un moment dat, prin alte prejudecăți, destinate și ele surclasării, într-o neconținută omologare a criteriilor relative, însă dominante conjunctural în spațiul public – se poate constata faptul că ambele tendințe culturale sunt proiecții deziderative, cu șansă de actualizare numai dacă, într-un anumit stadiu, sunt admise ca repere validate (nu neapărat valabile) de conștiința comunitară.

Exemplar rămâne, în acest sens, destinul postbelic al sincronismului.

E. Lovinescu, eliminat din circuitul cultural între anii 1947 și 1965, datorită pledoariei în favoarea sincronizării cu civilizația occidentală, este epurat, mai întâi, din motive ideologice, fiindcă vedește, în *Istoria civilizației române moderne*, unele accente discordante cu vederile liniei jdanoviste, cum ar fi următoarea observație, devastatoare pentru propaganda sovietică: Bolșevismul ca să reușească – susținea Lovinescu, încă din 1926 – este condamnat să se propage pentru a desființa orice ordine constituțională alternativă: *Propaganda internațională [citește internaționalistă] nu pleacă din dragoste pentru omenire, ci numai din instinctul de conservare*” (*op. cit.*, ediția Z. Ornea, București, Editura Minerva, Colecția BPT, III, p. 60).

Cel de-al doilea motiv, mult mai tragic, a fost de ordin informativ, NKDV-ul, poliția politică sovietică, suspectând Cenaclul „Sburătorul” a fi fost acoperirea

pentru o rețea de spionaj a Biroului 2 francez. Plecarea Monicăi Lovinescu și a lui Virgil Ierunca la Paris, în septembrie 1947, ca bursieri ai Institutului Francez, înlocuindu-i în ultimul moment pe Radu Stanca și Ion Negoïtescu, care câștigaseră bursa prin concurs și beneficiau de solide recomandări⁴ și angajarea ei ulterioară la Radio Paris, tot prin intermediul lui Virgil Ierunca, cunoscut ori numai suspectat de ruși ca fiind agent francez, le întărește această convingere, așa că procedează de urgență la confiscarea bibliotecii și manuscriselor lui Lovinescu (transportate într-o direcție necunoscută de soldați în uniformă sovietică), în convingerea că „documentează” dovezi incriminante.

Minoleta Maxy Herman, descrisă ca „amantă a lui I. Caraion”, acceptă – în schimbul obținerii unui pașaport pentru plecarea definitivă din țară – să predea Securității o sinteză a informațiilor conținute în arhiva Caraion aflată în posesia ei. Multe dintre piesele de arhivă erau însemnări făcute de I. Caraion după detenție, când așternuse pe hârtie cele comunicate de colegii de celulă, foști inspectori ai Serviciului Secret de Informații – SSI. Din sinteza pregătită de Minoleta Maxy Herman a rezultat un document nesemnlat de 17 file, atașat, sub formă de Notă informativă, cu datare 5 ianuarie 1982, la Dosarul Diaconescu Stelian nr. I 12761/5, f. 172, Fond informativ, ACNSAS.

Printre declarațiile consemnate în înscrisul anterior se găsește și o posibilă explicație a tragediei din familia Lovinescu. Se afirmă acolo că prețul plătit pentru salvarea Monicăi din România anulului 1947 ar fi fost atragerea mamei sale Ecaterina Bălăcioiu în rețeaua franceză de informații, unde ar fi îndeplinit rolul de „cutie poștală”, de unde i s-a tras apoi arestarea, condamnarea și moartea în detenție.

Tot în aceeași sursă documentară este vehiculată informația – prețioasă din punct de vedere istorico-literar – care pretinde că Monica Lovinescu s-a ocupat la Paris, în anii 1948–1949, de regia primelor piese ale lui Eugen Ionescu la „teatre de buzunar”, cafenele, săli de dans etc. înainte de lansarea oficială din 1951.

Cele cuprinse în nota citată trebuiesc privite, însă, cu circumspecție, întrucât unele dintre ele s-au dovedit eronate, fie memoria le juca feste foștilor agenți SSI, fie așa apăreau în arhiva Serviciului, preluată integral de ruși cu ajutorul ex-directorului Eugen Cristescu, căruia i se comutase pedeapsa capitală cu condiția să predea întreaga rețea informativ-contrainformativă autorităților sovietice de ocupație.

După o restricție de aproape două decenii, Lovinescu este, în parte, recuperat ideologic și readus în spațiul public de Ileana Vrancea, redactor la revista de partid „Lupta de clasă”, prin studiul monografic *Eugen Lovinescu, critic literar*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1965, în tentativa (desigur, din ordin superior) de a reinstitui un model cultural în peisajul românesc, care să înlocuiască blamatul proletcultism ce nu avusese priză la intelectualitatea autohtonă și utilizând

⁴ Nicolae Balotă, *Caietul albastru*, editori Aura Christi și Andrei Potlog, București, Editura Ideea Europeană, 2007, vol. II, p. 86–87.

pro-occidentalismul Iovinescian ca punte și mijloc de captare a curentului marxist european.

Urmuz și avangarda. Reperul urmuzian deține o pondere mult mai însemnată în preocupările lui Ionesco decât în exegeza lui Papu, deosebindu-se și prin funcțiunea cu care cei doi o atribuie experimentului literar.

Ținând seama de acest fapt, voi încerca, în cele ce urmează, să descifrez scriitura urmuziană servindu-mă de conceptele vehiculate de Ionesco sau chiar de comentariile și observațiile sale asupra autorului *Fuchsiadei*.

Ionesco – atunci când admite fundamentală incongruență dintre esența umană și condiția omului (în accepțiunea de manifestare a esenței umane în istorie) – vede în Avangardă o tentativă de a depăși „inconfortul” existențial al individului atunci când se confruntă cu o lume necroită după măsura sa, o lume în care, departe de a se fi vrut inadaptat, constată că tocmai stimulii emiși de mediu îl transformă într-un univers „nelocuibil”, într-un receptacol indiferent și inapt să răspundă cerințelor și interogațiilor spiritului; prin urmare, în tendința spre absurd și supraréal (văzut ca altfel de real, mai real decât realitatea însăși), identificabilă în producția ei literară (sugerată formal prin carnavalesc ori prin speciile din repertoriul derizivității: parodie, farsă, caricatură), echivalentul literar al doctrinei alienării, reprezentanții avangardismului n-ar face decât să caute o formulă de rectificare invazivă a dezumanizării. Spre deosebire de satiră, Pasquinata, spectacolul popular degradat hierofanic, expresii artistice cu mesaj moralizator, adică de ajustare și redresare comportamentală în cadrul unui sistem de referință dat spre neschimbare, formele derizivității implică, într-o viziune holistică, refuzul ansamblului manifestărilor, văzute ca pseudo-realități truate prin clișeele și prejudecățile generate de actualitate (evoluția istorică înțeleasă ca un prezent continuu, în timp ce actualizarea – și ea, în egală măsură, repudiată de Ionesco – ar presupune permanenta revenire a istoriei la timpul zero) și suprimarea dominantelor de moment care acaparează și forjează mentalitățile – programe, doctrine, teorii, axiome sau habitudini, reminiscențe arhaice etc.

Jargonul macaronic, cu efect satiric similar, deși tot o inovație la nivel de limbaj, face parte dintr-o cu totul altă categorie decât jargonul „ubuist” al lui Jarry. Limba cultivată în piesa amintită este parte componentă a complexului experimental al Patafizicii, ca „știință a soluțiilor imaginare”, care proclamă virtualitatea ca fiind superioară dimensiunii faptice manifestate sau cel puțin punând-o pe picior de egalitate cu aceasta, fapt întărit și de Ionesco când destăinuie: *Am gândit întotdeauna că adevărul ficțiunii e mai profund, mai încărcat de semnificație decât realitatea cotidiană [...] Nu există alt adevăr decât al mitului: istoria, încercând să-l realizeze, îl desfigurează* („NRF”, feb. 1958, apud Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere din franceză și studiu introductiv de Ion Pop, ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 2002, p. 54); discursul lui Ionesco devine într-alt loc mai explicit, când adaugă: *Sistemele de gândire, din toate părțile, nemaifiind decât niște alibiuri, decât ceea ce ne ascunde realul (încă un cuvânt clișeu)...și ce*

rămâne fundamental, permanent, în aceste opere noi, printre ruinele sistemelor de gândire de toate soiurile (și nu numai ale celor din cutare și cutare societate)? Deriziunea, angoasa, dezordinea în stare pură, teama – adică realitatea umană esențialmente tragică, pe care, din când în când, o doctrină, o credință reușesc să o mascheze [subl.n.] (Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 297–298).

Urmuz, în schimb, deși preia (sau reinventează în mod autonom) de la Jarry principiul mecanomorf de construcție a personajelor, vădește în demersul său alte motivații și împărtășește o viziune diferită.

Inovația urmuziană la nivel de limbaj – analizată din perspectivă formalistă de Corin Braga, în postfața cu titlul *Urmuz paralogicianul* din volumul *Urmuz, Pagini bizare*, ediția a II-a, *Notă asupra ediției* de Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, p. 73–74, unde induce supoziția că lumea lui Urmuz *se înfățișează mai degrabă ca o oglindă deformantă, care funcționează după legi de distorsiune precise. Weltanschauung-ul urmuzian este o imagine în răspăr, anamorfotică, construită prin inversarea sistematică, punct cu punct, a lumii reale. Principiul este unul para-logic, para-noetic, aparența paranoică a textelor datorându-se răsturnării sistematice a topoi-ilor gândirii obișnuite. A găsi cogito-ul acestui univers imaginar revine la a stabili unghiul de refracție sub care realitatea e transportată în operă.* – pornește de la constatarea că mecanismul de generare a limbii permite debitarea unui conținut ilogic (zeugma și *syllipsis*), în vreme ce saltul de la admisibilul din registrul ficțiunii și aberant, ca formă de absurd, se realizează prin procedeul îmbinării în același lanț sintagmatic a două elemente provenind din categorii paradigmatiche diferite (d.e.: „O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule și probabilități” – *Pâlnia și Stamate*; „Cea mai mare parte din an, Ismail nu se știe unde locuiește. Se crede că stă conservat într-un borcan...” – *Ismail și Turnavitu*; „...un bătrân simpatic cu nasul tras la presă și împrejmuț cu un mic gard de nuiele” – *ibidem*; „Turnavitu nu a fost multă vreme decât un simplu ventilator pe la diferite cafenele murdare...” – *ibidem*; „[...] căci Fuchs când a luat naștere a preferat să iasă prin una din urechile bunicii sale, mama sa neavând deloc ureche muzicală...” – *Fuchsiada*; „...mai înainte de a fi fost orice «cuvânt» a fost «alfabetul surdo-mut»...” – *Puțină metafizică și astronomie*) ori prin aruncarea în derizoriu a priorităților/idealurilor unei epoci (propușe în ipostaza de pure abstractitudini), prin așezarea acestora pe aceeași treaptă cu activități, manifestări sau intenții triviale, oricum minore (dar îmbibate de concret), detectabilă în numeroase pasaje: „[...] să se spele în fiecare sâmbătă pe cap și să-și formeze neapărat o cultură generală” – *Emil Gayk*; „Se mai știe despre Cotadi că se hrănește numai cu ouă de furnici, pe care le introduce pe o pâlnie, dând în schimb afară sifon și că este astupat timp de șase luni pe an cu un dop de sticlă de șampanie, pe care de câte ori îl trage afară, se încearcă să-l împartă în loturi inalienabile și să-l distribuie populațiunii rurale, sperând că va putea rezolva în acest mod... delicata și complicata chestiune agrară...” – *Cotadi și Dragomir*; „Timpul și-l petrece înotând continuu 23 de ore, însă numai în direcțiunea nord-sud, de teamă de a nu ieși

din neutralitate.” – *Emil Gayk*; gafa atribuită lui Ionel Brătianu, difuzată în „Românul”, anul XIV, nr. 6, 3 feb. 1929, red. Arad, care ar fi afirmat „Vrem Ardealul, dar fără ardeleni” este prezentă în forma inversată: „A reușit în curând să ne dea o nouă îndrumare în politica noastră externă, emițând cel dintâi și cu multă autoritate părerea că trebuie să luăm pe transilvăneni fără Transilvania” – *ibidem*.

Acea ireprimabilă fixitate mentală, concentrată în formula tipic balcanică „prendre à la légère”, ca și reacția occidentală față de indolența percepută ca dominantă în spațiul sud-estic – „bon pour l’Orient”, reacție asociată axiologic unei condescendențe înclinate spre o judecată globalizantă, sunt cele două clișee care acaparează stratul de suprafață al istoriei noastre din perioada supranumită „La belle époque”. Evident că sentimentul apartenenței la această modă, ca și siguranța iluzorie pe care o generează sunt ele însele rodul unei proiecții deziderative a societății „fin de siècle” din proaspătul Regat al României, fiindcă decadentismul mimetic practicat de ea era de factură funciar orientală, poleiala franțuzească făcând parte din seria „formelor fără fond”, ca și consistența obiectuală a eroilor urmuzieni, respectiv a obiectelor animate cu funcție de personaj. Dubla natură sau înțelegere cu care le investește autorul este menită să le facă apte a funcționa atât în evoluția de suprafață, cât și în structura de adâncime, camuflată prin serialitate ilogică.

Ionescu face apel la un paradox al lui Kierkegaard (*Cel mai rău mutism nu este acela de a tăcea, ci de a vorbi*) pentru a defini ceea ce el numește „cacofonia realității” la Urmuz (Eugène Ionesco, *Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, traducere din franceză de Simona Cioculescu, București, Editura Humanitas, 1996, p. 115), cu varianta explicativă *Pentru că s-a epuizat cuvântul, se trece la tăcere* (paradox din producția proprie prezent în *op. cit.*, p. 174), sintagmă prin care dorea să sugereze amestecul contradictoriu de planuri din proza urmuziană.

Textul în cauză vădește, într-adevăr, un caracter contradictoriu, fiindcă năzuiește să exprime, în simultaneitatea ei, complexitatea și complicația ireductibilă a realității. Este formula prin care *scripticul* poate înregistra ansamblul tendințelor, planurilor, direcțiilor, judecăților, prejudecăților, clișeele, într-un cuvânt al mesajelor care alcătuiesc și epuizează un adevăr integral asupra unei evoluții în perpetuă mișcare și schimbare. Fiindcă tot Ionesco remarca într-alt loc că *Adevărurile când sunt parțiale încetează de a mai fi valide [...] Problema morții, a norocului, a brânzei, a frumosului, a binelui nu surprind nicio esență eternă (ambiția lui Jarry): dovadă se banalizează, se depășesc că nu se raportează la nicio realitate. Că sunt egal de importante, sau de neimportante* (E. I., *Război cu toată lumea*, ediție îngrijită de Mariana Vartic și Aurel Sasu, vol. II, București, Editura Humanitas, 1992, p. 61). Evident că înregistrarea simultaneității impulsurilor venite din actualitate cere o tratare în registrul *optic*, imaginea prezentând avantajul de a fi mai cuprinzătoare, mai sugestivă și având putința să acopere un repertoriu sincronizat practic nelimitat.

Cu unele excepții de subtext, la care ne vom referi mai târziu, Urmuz lasă textul în stadiu de ne-interpretare auctorială, adică ferindu-se să sugereze căi de abordare și de înțelegere care ar cristaliza un mesaj anume. Instituirea unui criteriu ordonator al datelor realității ar duce, în mod inevitabil, la o triere și la o ierarhizare a constituenților, iar descrierea lor ar implica, cu necesitate, recursul la axa cauzalității și la o decupare mutilantă din context (care ar vicia rezultatul cercetării prin fragmentaritate). Urmuz nu se substituie subiectului cunoscător, el o editează nediferențiată, lăsând operațiunea de prelucrare logică a lumii percepute sub forma unei mulțimi neomogene de elemente coexistente (însăși simultaneitatea, atunci când o prefirăm printr-o suită de operații logice, conduce la descoperirea de racorduri, interdependențe, toate însă survenind *a posteriori*) pe seama receptorului care, îndeobște, selectează grupând datele recunoscute ca familiare sau consubstanțiale, eliminând pe cele ieșite din sfera sa de interes cognitiv și pregătind o replică la cele pe care le neagă ori combate sau care îi pun în primejdie felul de a fi. S-a constatat, însă, că necuprinsa varietate contrariantă a lumii (textul urmuzian fiind conceput ca *imago mundi*) uzează conștiința și contribuie la depersonalizare, ori prin intrarea într-o stare negatoare aperceptivă ori prin acceptarea nediscriminatorie a tuturor informațiilor; depersonalizarea intervine atunci când individul își pierde capacitatea de operare a selecției.

Unele note și însemnări rămase de pe urma scriitorului oferă mărturie asupra preocupărilor și părerilor împărtășite de acesta în viața cotidiană, dar care ar putea să ofere anumite indicii referitoare la intenția cu care a elaborat opera și privitoare la aproximativa semnificație și natură a mesajelor ce ar putea fi încifrate în subtextul ei.

În următorul fragment peri-textual există unele accente de natură civică („(Oare) dacă ai știut să ocolești și să-ți astupi nasul, înseamnă că murdăria nu poate continua să crească și să miroasă mai rău?!... Și atunci numai energia de a avea silă și inteligența de-a ști să ocolești vor fi de ajuns să facă ca răutatea și prostia să devină mai puțin active decât sunt, iar bunătatea și înțelegerea mai puțin pasive?!...”), dar și o foarte clară referire la o mentalitate perdantă, lipsită de viitor a neimplicării în sfera comunitară, rezumativ o proastă tocmire a țării ca rezultat al unei rele „așezări-în-lume” (poziționare etică), cum ar spune Noica; indiciul de bază furnizat de însemnarea citată ar trimite la opțiunea pentru o receptare *lucidă* și aplicată a prozei sale, o invitație la forarea și depășirea stratului de suprafață, cu alte cuvinte la o lecțiune activă, aproape cu statut de coautorat, lăsând așadar deoparte sfera experiențelor *cathartice*.

În timp ce textul se cere asimilat în cheie suprarealistă, pe linia Jarry (deși nu există niciun indiciu că Demetrescu i-ar fi cunoscut opera), subtextul conține o prelucrare moralizatoare, în descendență caragialiană, a unor fapte istorice certe, camuflete prin evocatele procedee stilistice necanonice.

Un alt pasaj din proza *Puțină metafizică și astronomie* dovedește orientarea anti-reducționistă a autorului („Deci la ce bun să vrei numai o singură cauză, o forță

inițială care vrem (trebuie) să fie generatoare, când ea însăși ține cu atâta încăpățănare să dea din ea numai multiplicitate; are setea mulțimilor, a încălcelei și a contradicției”), dar și cantonarea în limitele simțului comun, incapabil să conceapă logica teoremelor unificatoare și să depășească pragul diversității din imediat.

Dar, la fel de bine, distanțarea față de ideea unității originare poate semnifica și refuzul de a mai admite că personalitatea umană este centrată în jurul unui singur ax, că acțiunile și lumea ei interioară derivă dintr-un centru (auto)împus. Pierderea credinței în acel centru sau a certitudinii Centrului (demonetizat în clișeu) generează o criză spirituală încercată de majoritatea avangardiștilor, criză ce se perpetuează până la identificarea unei valori de înlocuire, căutată cu asiduitate prin experimentele lor creatoare.

Intuiția cu cea mai largă deschidere teoretică, articulată în scrierile sale, rezidă în formalizarea naturii și statutului „tautologic” al realității (*MORALĂ: Pelicanul sau babița* în fabula omonimă), sugerată printr-o sinonimie cu o semnificație aparent aleatorie, chemată să figureze fie multiplicitatea nelimitată, fie lipsa de soluții ontologice oferite de universul real. Pleonasmul de la nivel sintactic devine la scară logică identitate între subiect și predicat, subiectul cunoscător avându-se pe sine însuși ca obiect. Tautologia funciară a evoluției umane și a lumii ca „ne-lume” ar fi, potrivit lui Urmuz, aparent contrazisă de procedeele logice care caută strategii alternative acolo unde curentul realității curge invariabil într-o singură direcție și unde, indiferent de interpretare, toate soluțiile sunt în egală măsură adevărate sau false. Logica, în calitate de instrument cognitiv, procedează la segmentarea analitică a fluxului realității care este un *continuum* de fragmente discontinue, izolează constituenții prin decuparea din context, cuantificând astfel un sistem referențial indivizibil, omogen calitativ. Apa, spre exemplu, ca substanță își păstrează nealterate proprietățile oricât am separa-o, însă un litru de apă, un butoi ori un km cub nu există în realitate, substanța fiind un *continuum*, ea devine „etalonabilă”, cuantificabilă numai prin intermediul percepției noastre care operează cu rostul de a ne înlesni înțelegerea în cadrul actului de comunicare. Așadar, înlocuirea realității cu constructe mentale ori modelarea ei ne-ar lipsi tocmai de „lucrul în sine”, iar într-un text de nivelul integrator al *explicitului* cu *implicitul*.

Licența logico-lingvistică din textul urmuzian mai urmărește să acopere prin criptare observații asupra vieții literare („I se impuse însă lui Fuchs obligația de a distruge snobismul și lașitatea cugetării în artă de pe meleagurile pământene” – *Fuchsiada*), să exprime opțiuni estetice: „regurgitarea” literaturii înghițite de Grummer ar putea funcționa ca parabolă pentru mecanismul de generare a valorii insolite în cultură, originalitatea fiind definită ca reluare, rereluare, readaptare a fenomenului revolut, ceea ce va constata și Blaga în teza sa *Cultură și cunoștință* (1920, în versiune românească 1922), unde o idee valabilă din fondul noetic finit al culturii este reluată ulterior în alte contexte, însă cu o funcție diferită de cea

inițială) și să evoce, iarăși deghizată, istoria preluării în 1899 a colecției BPT de către librarul Leon Alcalay (alias Algazy) de la editorul Carol Müller (alias Grummer).

Dacă am insista în deconstruirea prozelor, vom înțelege că ezitățile lui Demetrescu de a se produce în spațiul public, fapt pus de Tudor Arghezi, Sașa Pană și de alții pe seama tracului încercat de debutant și al perfecționismului unui grefier, precaut cu proprietatea termenilor, se datorează mai degrabă pregătirii profesionale care-l avertiza asupra asprimii articolelor de lege incriminând defăimarea, calomnia ori de-a dreptul delictul de lezmajestate, temerii sale că autoritățile ar putea înțelege aluziile sale anti-sistem din povestirile cu cheie *Pâlnia și Stamate*, unde colaționează – de pe culoarele Palatului de Justiție și din cazuistica judiciară – zvonurile și clișeele despre intimitatea și intrigile de culise din familia regală, sau *Fuchsiada*, în care parodiază strălucita carieră a mediocrului muzician Eduard Hübsch (m. 1894), autorul *Imnului regal*, personaj atât de influent încât, în epocă, despre România vechiului Regat se spunea, la modul familiar și ofensator, dar întru câțva motivat, că ar fi „Țara lui Hübsch”.

După cum am putut constata, „dislocarea limbajului”, cu efecte satirice, din textul urmuzian devine un camuflaj pentru intenția moralizatoare din subtext, ceea ce ne îndreptățește să afirmăm că opera sa face trecerea de la satira tipologică de tip discursiv, caragialesc înspre metalimbajul avangardist. Așa se explică și afirmația lui E. Ionesco, datând din 1933, potrivit căreia Urmuz, în asociere cu Tristan Tzara din *Cântecul de război* și Ion Vinea din *Scripturi*, s-ar număra printre „întemeietorii, la noi, ai tehnicei poetice moderne” (v. articolul *Vladimir Streinu și raporturile dintre poezia estetizantă și cea vitalistă* în „Facla”, anul XV, nr. 1371, 25 aug. 1933, p. 2–3), combătând pretențiile lui Vladimir Streinu de a-l legitima pe Arghezi în postura de inițiator al curentului avangardist. Confirmând convingerile expuse, potrivit afirmațiilor lui Cioran, E. Ionesco ar „fi tradus integral proza lui Urmuz și a dat-o spre publicare mării edituri Gallimard”. Recunoașterea lui Urmuz ar fi fost sabotată – potrivit aceluiași Cioran – de Tzara, pe atunci în viață, care ar „fi făcut presiuni să nu se publice textul tradus, deoarece astfel s-ar fi făcut dovada că suprarealismul își are unele rădăcini mai vechi în literatura noastră și nu în cea franceză, iar el Tzara, ar fi pierdut și mai mult din mica sa însemnătate” (Convorbire cu Emil Cioran, realizată la Paris, datat 1 martie 1966, consemnată în *Nota* informatorului cu numele conspirativ „Cristescu”, sursă: ACNSAS, Fond informativ, D. 5553, f. 59).

Negația global-existențială, semnificată de radicalitatea stilistică, ce definește demersul avangardist, nu a fost încă însușită de Urmuz, ceea ce îl face pe E. Ionesco, în „Lettres nouvelles”, XIII, Paris, ianuarie–februarie 1965, apud Urmuz, *Pagini bizare*, p. 136, să ezite atunci când se întreabă: „Este Urmuz un suprarealist autentic?”, introducând în discuție varianta autohtonă, de care pare a se distanța: „Suprrealiștii din România îl revendică șef de coloană”, însă concede că: „În orice caz, Urmuz este într-adevăr unul din premergătorii revoltei literare

universale, unul din profetii dislocării formelor sociale, ale gândirii și ale limbajului din lumea asta [...]”.

Interpretarea contribuției originale aduse de Urmuz riscă să piardă din substanță dacă „nu mai privim valorile într-o ordine necesar cronologică, ci de sus, sinoptică”, ceea ce se poate afirma parafrazând observația ionesciană cu caracter general, aplicabilă și în cazul lui Urmuz: „Se întâmplă că pierdem semnificația valorizării istorico-literare la o anumită depărtare, nu în timp, ci în înălțime, când nu mai privim valorile într-o ordine necesar cronologică, ci de sus, sinoptică”, apud Eugène Ionesco, *Război cu toată lumea*, ediție îngrijită de Mariana Vartic și Aurel Sasu, vol. II, București, Editura Humanitas, 1992, p. 11; la fel de evidentă apare și consecința interpretării decontextualizante: „Eroarea fundamentală a criticii: aceea de a-și închipui că ceea ce interesează în literatură este literatura. De fapt, interesează numai ce este în afară de literatură [...] jocul critic este regizat de arbitrar, de convenții stabilite de oameni între ei, de capriciu, ignorând restul existenței” (*op. cit.*, p. 60). De fapt, în ideea „viziunii sinoptice”, Ionesco reia observația lui Bergson (*Essais sur les données immédiates de la conscience*, 1889) asupra reducției succesiunii la simultaneitate.

Oricum, este vizibil faptul că, pe măsură ce crește distanța în timp față de momentul conceperii și publicării textelor urmuziene, critica devine din ce în ce mai abstractizantă, atribuindu-i autorului prin supra-interpretare o cerebralitate exagerată și o intenție avangardistă din ce în ce mai pronunțată, asimilându-l suprarealismului pur (ceea ce nu este cazul, după cum am văzut) și, pe măsură ce crește câmpul referențial și echivalențele asociative, rolul său de reper într-o formulă experimentală care a dat posteritate se aplatizează, tinzând către desființare, dacă nu spre negare.

O judecată ponderată l-ar vedea ca pe un moralist aflat într-un stadiu tranzitoriu către avangardism, nici moralist tipic, dar nici suprarealist realizat, în orice caz o certitudine sub aspect valoric, creator de școală, cel puțin la noi, dacă în plan european receptarea sa lasă de dorit.

*

Pe Edgar Papu, Urmuz îl interesează mai curând sub aspectul de receptacol (beneficiar) al tradiției avangardiste românești de secol XIX (deși teoreticianul consideră că există un filon de anti-literatură și în imemorialul folcloric) și de moment pregătitor al ecloziunii experimentalismului integral specific secolului XX, al corolarului reprezentat de absurdul ionescian, singura contribuție românească la mișcarea avangardistă, omologată fără rezerve pe planul literaturii universale.

Comunicarea „Ideea de concret și de abstract în arta modernă”, prezentată de E. Papu la Congresul Internațional de Estetică, București, 1972, și publicată în volumul *Arta și umanul*, București, Editura Meridiane, 1974, relevă, cu privire la trăsătura comună întregii mișcări avangardiste din prima jumătate a veacului XX,

Urmuz fiind, așadar, inclus în paradigmă, ideea că *fondul individual* [al artistului, ce] *aparține lumii lăuntrice [...] se recomandă sub o identitate abstractă* [subtextuală], *deși nu urmărește câtuși de puțin operația generalizării raționale și obiective* [adică, în cazul lui Urmuz, deformarea prin discursivitate] și constată convertirea conceptului clasic de „rațiune” în echivalențe funcționale (*luciditate, cerebralism, explorare lăuntrică, experiment*) ce constituie *căi instrumentale pentru a face mai pregnantă esența concretului individual* (op. cit., p. 79). De altfel, funcționalul, omniprezent în opera avangardiștilor (care nu lasă loc gratuitului, fiindcă ar favoriza comuniuni de tip emoțional), se leagă și de obiectivul educării publicului pe cale strict rațională.

Evaluarea estetică globală a avangardismului îl scutește pe E. Papu să se piardă în hățișurile „(para)logicii” urmuziene, fiindcă, pentru el, Demetrescu nu însemna decât un reper într-o demonstrație, fără a se ilustra, din perspectivă estetică, ca novator de primă linie, impresie împărtășită și de Ionesco care se sustrage, însă, filiației urmuziene din motive ce țin de negarea ori minimalizarea surselor românești din opera sa, preferând – asemenea lui Papu – să-i atribuie lui Caragiale spargerea canonului stilistic.

Atitudinea oarecum reținută a lui E. Papu față de fenomenul avangardist se datorează faptului că acesta se revendică teoretic din existențialismul ce „cuprinde *un anumit fel de filozofie*, care-și denunță [...] afinitatea numai cu *un anumit fel de literatură*”, elementul comun, „reactivul”, după cum se exprimă esteticianul, fiind „frica de neant” ca dovadă a conștiinței „de-a-fi-în-lume”, concept teoretizat de Kierkegaard și Heidegger.

Transpunerea forțată în artă a conceptului filosofic catalizează, în opinia sa, apariția unei duble inadecvări de ordin estetic:

– „erorile de execuție” survin atunci când prozaismul și banalitatea expresiilor utilizate în opera ce se vrea existențialistă nu reușesc să exprime adâncimea și tragismul angoasei, rezultând de aici ruptura între „intenție și realizare artistică”

în timp ce

– „păcatele artistice” sunt înțelese de E. Papu drept *abateri de la atitudinea estetică în creație ce corespunde aspirației inițiale către propria depășire de care trebuie să se lase călăuzit artistul; el nu poate fi confirmat ca atare [în calitate de creator] decât prin intenția de a întrece individualitatea sa practică și contingentă, odată cu atingerea unui nivel conciliator de armonie supra-individuală. [din studiul Georg Büchner și păcatele artei (combaterea existențialismului în artă), databil în perioada 1943–1947, inclus în volumul nepublicat *Noui interpretări în cultura artistică*, 1947].*

În ipoteza că am aplica principiile enunțate anterior la cazul de față, afirmațiile lui E. Papu ne-ar avertiza că experimentele avangardei – consecințe ale atitudinii existențialiste în artă – sunt incapabile să configureze, în deplinătatea ei, imaginea neantului pe care își închipuie că ar putea-o sugera numai prin interme-

diul radicalismului vădit de critica antisistem, pe când neputința artiștilor protestatari de a transcende subiectivismul propriului eu s-ar datora cultivării exclusive a cunoașterii raționale pe un teren metafizic dominat de conștiința ființării de care se ia act tocmai datorită certitudinii că este pândită în mod inexorabil de dizolvarea în neant, cu alte cuvinte de faptul că moartea dă sens și valoare existenței. Mergând pe firul judecății sale și lărgind sfera ei de aplicare, se impune concluzia că absența conștiinței păcatului produce vidul sufletesc la omul modern pe care acesta, prin spațializarea stărilor de conștiință, îl percepe ca fiind exterior sieși.

*

Am încercat, în cuprinsul lucrării de față, să mă substituie personajelor tutelare, – în acord cu viziunile pe care *eu* am crezut că le-au împărtășit *ele*, în intenția de a le angaja într-un dialog verosimil menit să reconstituie, prin analogie și extrapolare, semnificația „scrisorii pierdute” ce – fără îndoială – ilustra modul în care cei doi intelectuali, legați empatic și proveniți din tulpina aceleiași generații, au ajuns să răspundă într-o manieră atât de diferită la interogațiile spiritului, precum și la provocările propriei lor contemporaneități.

BIBLIOGRAFIE

- Acterian, Arșavir, *Jurnal 1929–45/1958–90*, București, Editura Humanitas, 2008.
- Balotă, Nicolae, *Caietul albastru*, vol. I–II, editori Aura Christi și Andrei Potlog, București, Editura Ideea Europeană, 2007.
- Bergson, Henri, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, traducere de Diana Morărașu, studiu introductiv de Anton Adămuț, ediția a 2-a, Iași, Institutul European pentru Cooperare Cultural-Științifică, 1998, 192 p.
- Demetrius, Lucia, *Memorii*, ediție îngrijită de Ion Nistor, București, Editura Albatros, 2005.
- Dosar Cioran Emil, nr. 5553, Fond informativ, ACNSAS.
- Dosar Diaconescu Stelian, nr. I 12 761/5, Fond informativ, ACNSAS.
- Dosar SIE nr. 21 385/1, privind pe Ionescu Eugen, format microfilm, Fond informativ, ACNSAS.
- Dosar de urmărire informativă nr. 15 304/1–2 privind pe Pappu Edgar, Fond informativ, ACNSAS.
- Dosar nr. 778/1962, vol. 13, de trimitere în judecată a „lotului franciscan din Bacău”, extrase relative la inculpatul Pappu Edgar, Fond penal, ACNSAS.
- Dumitrescu, Luca, *Memoriu de activitate în domeniul creației literare*, în „Manuscriptum”, vol. XXII, 2–4 (83–85), 1991, p. 201–202.
- Edgar Papu – Interviuri*, ediția Ilie Rad – Grațian Cormoș, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2005.
- Ionesco, Eugène, *Război cu toată lumea*, vol. I–II, ediție îngrijită de Mariana Vartic și Aurel Sasu, București, Editura Humanitas, 1992.
- Ionesco, Eugène, *Note și contranote (Notes et Contre-notes, 1962)*, trad. din franceză și studiu introductiv de Ion Pop, ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 2002.
- Ionesco, Eugène, *Jurnal în fărâme (Journal en Miettes, 1967)*, traducere de Irina Bădescu, București, Editura Humanitas, 1992.
- Ionesco, Eugène, *Prezentul-trecut, trecutul-prezent* (în orig. *Présent-Passé, Passé-Présent*, Ed. Gallimard, 1968), trad. Simona Cioculescu, București, Editura Humanitas, 2002.
- Ionesco, Eugène, *Sub semnul întrebării* (în orig. *Un homme en question*, Ed. Gallimard, 1979), traducere de Natalia Cernățeanu, București, Editura Humanitas, 1994.

- Ionesco, Eugène, *Căutarea intermitentă* (în orig. *La Quête intermittente*, Ed. Gallimard, 1987), trad. Barbu Cioculescu, București, Editura Humanitas, 1994.
- Ionesco, Eugène, *Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy* (în orig. *Entre la vie et le rêve. Entretien avec Claude Bonnefoy*, Ed. Gallimard, 1996), trad. Simona Cioculescu, București, Editura Humanitas, 2004.
- Lovinescu, Eugen, *Istoria civilizației române moderne*, vol. I–II–III, ediția Z. Ornea, Colecția BPT, București, Editura Minerva, 1992.
- Moraru, Cornel, *Lucian Blaga, monografie*, Colecția „Canon”, Târgu-Mureș, Editura Aula, 2004.
- Papu, Edgar, *Jurnal de idei și note de lectură, 1928–1961*, inedit, Fond „Edgar Papu”, Dosar nr. 19, Biblioteca Națională (necatalogat).
- Papu, Edgar, *Tendințe ale noului spirit*, în *Istoria filosofiei moderne (Omagiu prof. Ion Petrovici)*, vol. I, *De la Renaștere până la Kant*, București, Societatea Română de Filosofie, 1937.
- Papu, Edgar, *Artă și imagine*, Iași, Țerek, 1939.
- Papu, Edgar, *Soluțiile artei în cultura modernă*, București, Casa Școalelor, 1943.
- Papu, Edgar, *Noui interpretări în cultura artistică*, mss. inedit., databil 1946–1947.
- Papu, Edgar, *Călătoriile Renașterii și noi structuri literare*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
- Papu, Edgar, *Expresionismul în dramă*, în „Secolul 20”, nr. 11–12, 1969, p. 104.
- Papu, Edgar, *Arta și umanul*, București, Editura Meridiane, 1974.
- Papu, Edgar, *Poezia lui Eminescu*, ediția a III-a, în volumul *Lumini perene*, București, Editura Eminescu, 1989.
- Papu, Edgar, *Barocul ca tip de existență*, vol. I–II, colecția BPT, București, Editura Minerva, 1977.
- Papu, Edgar, *Scriitori români din străinătate*, culegere de studii despre Mircea Eliade, Dan Petrașincu, George Uscătescu, Al. Ciorănescu, Ștefan Lupașcu, inedit, 1981 (în șpalt).
- Papu, Edgar, *Orizonturi la început de veac*, București, Editura Eminescu, 1982.
- Papu, Edgar, *Motive literare românești*, București, Editura Eminescu, 1983.
- Papu, Edgar, *Memorii dintr-un secol*, inedit, 1990 (în șpalt).
- Papu, Edgar, *Scriitori-filozofi în cultura română*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1994.
- Simion, Eugen, *Tânărul Eugen Ionescu*, ediția a III-a, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2012.
- Speranția, Eugeniu, *Contemplație și creație estetică*, ediție îngrijită și introducere de Mircea Muthu, postfață de Ion Maxim Danciu, Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca, Fundația Culturală Română, 1997.
- Vartic, Ion, „Dupălogul” lui Eugen Ionescu, în „Manuscriptum”, anul XXXIX, nr. 1–4 (151–154), 2009.
- Vianu, Ion, *Amor intellectualis*, Iași, Editura Polirom, 2010.
- Vianu, Tudor, *Bergson*, în *Istoria filosofiei moderne (Omagiu prof. Ion Petrovici)*, vol. I, *De la Renaștere până la Kant*, București, Societatea Română de Filosofie, 1937.
- Scrisori către Tudor Vianu*, vol. II (1936–1949), ediție îngrijită de Maria Alexandrescu Vianu și Vlad Alexandrescu, note de Vlad Alexandrescu, București, Editura Minerva, 1984.
- Urmuz, *Pagini bizare*, ediția a II-a, *Notă asupra ediției* de Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.

RÉSUMÉ

L'étude *Ionesco versus Papu: Chronique d'une empathie érodée* vise, basée sur des coïncidences biographiques peu connues, à introduire la création esthétique d'Edgar Papu (1908–1993), en utilisant comme référence l'approche systématique appliquée à l'œuvre d'Eugène Ionesco (1909–1994).

L'identification des noyaux conceptuels (Forma mentis: éristique ionescienne face au trans-historisme d'Edgar Papu; Intersections théoriques: Saeculum, L'objectivité, Théâtralité et typologie dramatique, Les valeurs chrétiennes; Approche thématique: La « durée » de Bergson dans le jugement

esthétique de Ionesco et dans la conscience de la temporalité chez E. Papu, La lecture parallèle des textes critiques d'Eugen Lovinescu, Urmuz et l'avant-garde) dans la pensée de ces deux congénères sert de prémisse pour une analyse comparative de leur évolution spirituelle.

Initialement, causée par une poussée identique, due à la réaction envers l'état de marginalisation perçue, leur aventure intellectuelle se termine, après leur placement au centre des systèmes de référence incontigues (dans une situation, le champ littéraire français, dans l'autre, celui roumain), en proposant des solutions sensiblement différentes aux mêmes grandes interrogations, selon les exigences du climat culturel qui les maintient dans une captivité par défaut.

L'expérience roumaine, répudiée par Ionesco comme ballast du traditionalisme, devient l'expression culturelle d'une avant-garde française sans limites, illustrant la valeur différente qui acquiert la même forme lorsqu'elle est placée dans un autre paradigme mentaliste. Symboliquement, les tribulations d'Edgar Papu constituent une image hypothétique d'un Eugen Ionescu, forcé à subsister dans une Roumanie occupée.

Mots-clés : Eugène Ionesco, Edgar Papu, Tudor Vianu, E. Lovinescu, Emil Cioran, Mircea Eliade, mémoire, euristique, transhistorisme, distopie, atypicité, intuitionisme.

CORESPONDENȚA PANAIT ISTRATI – ROMAIN ROLLAND AVATARURILE UNUI „DISCURS ÎNDRĂGOSTIT”

Bianca Burța-Cernat*

ABSENCE. Tout épisode de langage qui met en scène l'absence de l'objet aimé – quelles qu'en soient la cause et la durée – et tend à transformer cette absence en épreuve d'abandon (Roland Barthes, Fragments d'un discours amoureux).

Celui qui admire seul un panorama, qui lit seul un beau livre, qui écoute seul une symphonie, sans sentir l'absence de l'ami, n'admire rien, ne lit rien et n'écoute rien sinon les vociférations de sa fatuité.

Et c'est sur cette amitié que j'avais bâti tous mes ideaux (Panaït Istrati, Dernières paroles).

Si le Destin décide que je dois mourir sans vaincre, dites aux hommes – oh! à peu d'hommes! – que je suis mort en les aimant! Jamais mon griffonage ne sera à la hauteur de mon amour, et jamais l'Art ne me paiera de tout ce que j'ai souffert pour lui (Panaït Istrati, le 16 juin 1922, dans une lettre adressée à Romain Rolland).

Întreținută de-a lungul unei perioade suficient de îndelungate, 1919–1935, și publicată pentru prima dată integral în 1987, într-un număr special din *Les Cahiers Panaït Istrati*¹ – reunind scrisori și cărți poștale, cărora li se adaugă o serie întregă de documente complementare –, corespondența dintre Panaït Istrati și Romain Rolland se dovedește cât se poate de elocventă pentru parcursul autorului *Chirei Chiralina*, pentru condiția unui om și a unui scriitor revoltat. Insuficient exploatată până acum de comentatori, ea merită un capitol aparte în biografia operei istratiene. Se regăsesc aici marile obsesii ale scriitorului și cele mai importante evenimente ale vieții sale de după 1919, temele sale preocupante, intim legate de condiția

* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române; e-mail: bianca.cernat2015@gmail.com.

¹ Volumul a fost retipărit în 1989, fără modificări, la Canevas éditeur, Paris, sub titlul *Correspondance integrale Panaït Istrati–Romain Rolland. 1919–1935*. Studiul de față citează ediția din 1989.

omului modern sau de irezolvabilul conflict, în interiorul artei/literaturii moderne, între „angajament” și gratuitate.

Semnificațiile unei scrisori trimise în necunoscut

La începutul lui 1919, Panait Istrati, plecat deja de trei ani din România și suferind de o boală pulmonară, e internat la sanatoriul elvețian Sylvane-sur-Lausanne, unde, împrietenindu-se cu scriitorul Josué Jéhouda, ia cunoștință de opera lui Romain Rolland. Operă pe care, la ieșirea din spital, o va citi aproape integral. Întâlnirea livrescă cu autorul lui *Jean-Christophe* îi aduce lui Istrati revelația unui mesaj umanist și a unei literaturi care, dincolo de orice fel de artificii scripturale, vorbește despre natura profundă a omului, despre sfâșierile și luptele sale lăuntrice. E o perioadă grea pentru Istrati: mama sa (Joița Istrate) se stinge, în primăvara acestui an, la Brăila, fără a fi apucat să-și vadă fiul ajuns „om cu căpătâi” și, mai dramatic, fără a-l mai fi revăzut după plecarea din 1916 – fapt pentru care acesta își va face, de acum înainte, în permanență reproșuri. Mai singur, mai demoralizat, întrezărește în cărțile lui Romain Rolland un suport în luptele sale de rutină, ca și în „lupta” cu un destin nebulos, pe care, pe cât de anxios, pe atât de voluntar, ar vrea să și-l construiască singur, nu să-i fie decis din afară.

Când, tot în 1919, în „Tribune de Genève” se anunță sosirea lui Romain Rolland la Hotel „Victoria”, Istrati – angajat, la acea dată, la garajul Peugeot din Geneva – îi adresează o lungă și impresionantă confesiune (datată 20 august 1919), devenită ulterior celebră, citată în toate comentariile dedicate lui Istrati. E o autobiografie (întinsă pe douăzeci de pagini), redactată într-o stare de maximă febrilitate interioară, vădind, cu toate acestea, un control stilistic remarcabil; este, trebuie spus, mai mult decât o scrisoare obișnuită: textul reprezintă, simbolic, actul de naștere al unui nou scriitor. Valențele literare sunt în afara oricărei îndoieli. Numeroase detalii din această scrisoare vor fi reluate de autor în literatura sa propriu-zisă, în variate configurații. E textul unui avizat în materie de strategii retorice, al cărui condei așterne cu maximă siguranță, fără trac în fața paginii albe, mărturisirea propriei sale nesiguranțe – mărturisire pe care, în același timp, recursul la „stil” nu o falsifică, nu o literaturizează:

„Un homme qui se meurt vous prie d’écouter sa confession. [...]

Celui qui vous écrit ces lignes est un homme qui connaît également la vie, et qui, en ce moment, va à la dérive sur la mer orageuse de la souffrance; il se meurt pas tant par son corps affaibli, que par sa foi ébranlée.

D’ailleurs, vous me connaissez, vous m’avez vécu; et moi, je ne vous connais pas moins, je vous ai vécu également. Vous me comprendrez, malgré mon impuissance de langage, malgré le manque de style et la pauvreté de mon verbe... [...] Mais j’ai eu au moins cette chance d’être né avec la langue

qui se fait comprendre même quant on reste muet, immobile; et si nous n'étions pas si loin placés l'un de l'autre sur cette injuste échelle sociale, si nous pourrions nous rencontrer sur le même promenoir, nos pas se dirigeraient chancelants, sous l'impulsion d'une réminiscence millénaire et divinatrice, vers le même pôle, vers l'unique pôle de la Compréhension universelle”².

Fraza istratiană – aici, ca în majoritatea scrierilor autorului – se articulează contradictoriu (dar contradicția este chiar figura de gândire ce definește spiritul istratian) la intersecția dintre un stil supravegheat și o emoționalitate lăsată să se exteriorizeze liber, în afara obișnuitelor constrângeri. „Afectivul” Istrati a ales să scrie într-o limbă a raționalității exemplare, forjându-și expresia prin lecturi din clasicii literaturii franceze; și melanjul „exotic” de pasionalitate netrucată și de rigoare stilistică iese în evidență la fiecare întorsătură de frază. Când, ajungând în Elveția, se apucă să învețe limba franceză, Istrati nu procedează cum ar fi procedat, firesc, un emigrant de condiția sa, un *nescriitor*, un lucrător cu ziua, care, amestecându-se printre oameni asemenea lui, ar fi deprins la modul spontan vorbirea străzii, cu specificile-i abateri de la limba literară, fără a conștientiza structuri lexicale sau sintactice ca atare. Nu. Istrati, absolvent a patru clase doar, are, în această privință, scrupulele, ca și inhibițiile, unui om cu școală. La Leysin, unde își tratează tuberculoza, se izolează patru luni, învățând franceza pe cale livrescă: prin intermediul literaturii și al dicționarului – etern invocatul „dicționar”, cartea sa de căpătâi, revelație a adolescenței sale. Localnicii cu care intră în contact au de ce să se mire: în fața lor stă un zugrav sau un mecanic care „vorbește ca din cărți” – și încă din cărți nu contemporane, ci ale clasicilor. Dacă nu merge până acolo încât să consulte și gramatici, aceasta se întâmplă doar în virtutea vechii, încăpățânatei sale împotriviți față de conformismul școlii și regulile sterile ale „grămăticilor”:

„Le 31 mars 1916, je quitte ma mère en larmes... [...] et je viens en Suisse, à Leysin.

Je ne connais pas la langue que pour demander du pain et produire l'hilarité; je prends Télémaque et un dictionnaire et je commence à déchiffrer. C'est ainsi que j'appris le français, il y a trois ans et demie. Je n'ai jamais regardé dans une grammaire, même dans ma langue, que je peux enseigner à quelques professeurs. C'est ainsi que j'ai lu une bonne partie des classiques français et 15 volumes de votre œuvre”³.

Modestul Istrati, care își amintește despre sine, cu un orgoliu al autoflagelării, detalii inconvenabile, nu e, de fapt, deloc modest. Narațiunea pe care o așterne aici

² Panait Istrati (Geneva, 20 august 1919), în *Correspondance integrale Panait Istrati-Romain Rolland. 1919-1935*, ed. cit., p. 21.

³ *Ibidem*, p. 28.

pe hârtie este aceea a unei victorii: a învățat singur limba franceză și-i poate citi pe clasici; cât privește limba maternă, ar fi în măsură, el, muncitorul obscur, să o predea chiar unor profesori... Când, cu câțiva ani în urmă, scrisese un articol unde susținea că adevăratul lucrător intelectual e de căutat nu în școli, ci în atelierile muncitorești⁴, voise să vorbească, desigur, și despre sine. Revenind la strategia sa de *captatio* din scrisoarea către Rolland: el procedează prin învăluire: se scuză că nu stăpânește limba franceză – într-o limbă franceză, totuși, fluentă, chiar cu elegante efecte de stil – pentru a ajunge, din aproape în aproape, dintr-o figură de stil într-alta și din eufemism în eufemism, la ceea ce îl preocupă cu adevărat: chestiunea unei ideale „înțelegeri universale” și a unei limbi comune ce transcende toate diferențele, de la cele lingvistice și etnice la diferențele de statut social. Mai mult: se mândrește, în stilul său deja recognoscibil, prin care își joacă (auto)ironic modestia (*Mais j'ai eu au moins cette chance d'être né avec la langue qui se fait comprendre même quant on reste muet, immobile*), se mândrește cu faptul că el, cel atât de umil, stăpânește „cel puțin” acel limbaj al inefabilului, singurul care poate intermedia „înțelegerea universală” dintre oameni. Păstrând aparențele unei politeți fără fisură, autorul acestor rânduri își asaltează, deloc ezitant, destinatarul, forțează, parcă, o recunoaștere a arbitrariului distanței dintre ei „pe nedreapta scară socială” și totodată o confirmare a îndreptățirii acestui gest puțin obișnuit prin care un necunoscut, un anonim din lumea largă, un marginal, își ia libertatea de a i se adresa ca de la egal la egal scriitorului consacrat, situat tocmai la celălalt capăt al „scării sociale”. Și îi vorbește de la egal la egal tocmai în virtutea unei asemănări ce i se pare esențială: stăpânesc, deopotrivă, această limbă a „înțelegerii universale”. Se cunosc, deci, fără să se fi întâlnit propriu-zis într-un plan mundan (*D'ailleurs, vous me connaissez, vous m'avez vécu; et moi, je ne vous connais pas moins, je vous ai vécu également*) – Istrati alunecă aici în metafizică. S-a regăsit în cărțile lui Rolland, simte că aparține spațiului simbolic delimitat de acestea și, în același timp, crede că a înțeles suficiente lucruri despre autorul acestor cărți. Încheindu-și discursul de *captatio* cu o invocare a „iubirii divine” și cu un citat din Rolland despre eroismul de a iubi lumea așa cum este, Istrati își începe, propriu-zis, confesiunea binecunoscută: „Sunt un muncitor, un zugrav, născut în locul unde Dunărea face un cot, ramificându-se în trei brațe, spre a se vărsa în Marea Neagră. Am văzut lumina zilei exact acum treizeci și cinci de ani, dintr-o nemuritoare țărancă româncă și un contrabandist grec, pe care nu l-am cunoscut deloc”; urmează o povestire scrisă după toate regulile artei literare.

O întâmplare nefericită face ca ziaristii de la „Tribune de Genève” să se fi înșelat și Romain Rolland să nu rămână mai mult de o zi la hotelul genevez, de unde scrisoarea necunoscutului Istrati se întoarce, câteva zile mai târziu, cu mențiunea „plecat fără adresă”.

⁴ *Studenții noștri*, articol din 1909, loc cit. (a se vedea și capitolul *Tânărul Panait Istrati: publicistul socialist*).

„Ultime cuvinte” care prefătează o operă

În primăvara lui 1920, Istrati se mută temporar la Paris, pentru ca toamna să-l regăsim la Nisa, în căutarea unor mijloace de subzistență, profund demoralizat. În această stare, scrie, în ajunul Anului Nou 1921, o a doua confesiune către Romain Rolland, cu trei zile înainte de tentativa sa eșuată de sinucidere din Parcul Albert I. O scrie, dar nu o va mai duce la poștă, o va așeza lângă prima – care-i fusese returnată –, într-un sertar. Textul (întins, din nou, pe multe pagini) se intitulează *Dernières paroles* și are o turnură sumbru-testamentară, ceea ce nu ne împiedică, totuși, să observăm, și cu această ocazie, câtă vitalitate și câtă putere de revoltă ascunde scriitura disperării istratiene. Luându-l din nou ca martor al nefericirii sale pe autorul lui *Jean-Cristophe*, Istrati declară că nu dificultățile vieții de zi cu zi îl îndeamnă să părăsească această lume, ci motive mult mai serioase, cel mai important fiind acela că nu mai crede în posibilitatea prieteniei. Urmează, formulat insidios, un reproș (Istrati bănuind că scrisoarea din 1919, necită, i-a fost returnată din cauză că destinatarul nu a avut suficientă disponibilitate sufletească pentru a-i deschide ușa unui necunoscut):

„Pourtant je pars sans vous garder rancune, je pars en vous aimant comme au plus beau de nos jours. Je sais que votre cœur est bon et généreux, et que le mal ne vient que d'un raisonnement défectueux; vous ne savez pas que l'amitié vous honore en vous demandant la moitié de votre sang, précisément parce que alors elle est de celles qui peuvent donner la dernière goutte sans demander jamais rien”⁵.

E retorica unor așteptări înșelate, a unei iubiri trădate – cu atât mai neobișnuită cu cât cel căruia i se reproșează această „trădare” e pe deplin inocent, nu are nici măcar cunoștința de existența celuilalt, a „victimei”. Frustrată, întreaga nevoie de afecțiune a omului bolnav, singur și aruncat de destin la marginea societății se canalizase către o himeră, investise o *absență* cu atributele unei prezențe certe. Istrati i se adresase unui Romain Rolland imaginat de el, *Omul și Prietenul* cu majusculă (cum va repeta de nenumărate ori), luând o ficțiune construită de conștiința și de sensibilitatea sa exacerbată drept o realitate. Rolland, așa cum și-l imaginase citindu-i cărțile, *ar fi trebuit* să răspundă mesajului său tumultuos printr-un gest asemănător. Răspunsul n-a venit. Ceea ce face viitorul autor al *Chirei Chiralina* este ca, printr-un mecanism de autoreglaj (desigur, inconștient), să-și inventeze, într-un moment de criză existențială, un salvator. Dar să-l inventeze cu adevărat, făcând ca simplele cuvinte – și dorințele de dincolo de ele – să instituie o realitate.

Istrati concepe a doua scrisoare către Romain Rolland, dar nu mai crede că ar avea rost să i-o expedieze. Și totuși, formal, i-o adresează. O scrie ca pe un dialog purtat cu cineva care, rămas într-un fel de penumbră, se încapățânează să nu

⁵ Panait Istrati, *Dernières paroles*, în *Correspondance integrale Panait Istrati–Romain Rolland. 1919–1935*, ed. cit., p. 32.

răspundă. O ramă confesiv-eseistică – despre dragoste, prietenie, revoltă și despre arta care nu valorează nimic în absența acestora – încadrează o narațiune, livrată ca autobiografică, a unor aventuri pe jumătate existențiale, pe jumătate livrești trăite cu ani în urmă (în 1907), în Alexandria Egiptului, pe când cel care povestește era tânăr, voiaja fără țintă de la un port la altul și, mort de foame, citea cu febrilitate *Învierea* lui Tolstoi, cumpărată cu ultimii săi bani, confiscat de complicațiile sufletești ale lui Nehliudov. Istrati istorisește toate aceste lucruri în ajunul unui gest disperat, convins că sunt ultimele pagini pe care le scrie; și, totuși, dincolo de frazele patetice care o prefățează și o încheie, narațiunea sa se desfășoară tacticos, în registrul unui calm suveran, conturând personaje (evreul Herman Binder, de exemplu) și, mai ales, o atmosferă, ca și cum nu ar fi un text testamentar, ci un promițător preambul la nenumărate alte asemenea povestiri. Istrati are conștiința vocației sale scriitoricești dinainte de întâlnirea cu Romain Rolland. Dacă va pretinde, cu diferite ocazii, contrariul, va face asta doar ca strategie de *captatio*, punând la lucru o întregă recuzită a mărcilor modestiei – convertite, într-o a doua instanță, în structuri antifractice. Gândul său, atunci când scrie *Dernières paroles*, este, prin urmare, acela de a îmbrăca pentru ultima oară veșmintele scriitorului – ale unui virtual scriitor, ucis de obsesia lipsei de orizont și de incertitudinea ce privește posibilitatea artei de a schimba în bine viața oamenilor. Am mai întâlnit, de altfel, această idee și în publicistica tânărului Istrati (o vom întâlni în toată opera sa)

„Le reste? Le reste je l'emporte avec moi dans la tombe, car je ne vous ai montré que deux maillons d'une longue chaîne... Et puis? À quoi bon de la faire connaître? La longue et douloureuse histoire du martyrologe humain – en commençant avec les esclaves qui ont élevé les Pyramides [...] – a-t-elle jamais, au grand jamais, appris quelque chose aux hommes? Je ne vois aucun changement, sinon celui fait en pire. Et vous voulez me faire croire que ma faible parole retentira avec plus de succès dans ce désert épouvantable?”⁶

Sfârșitul anunțat se amână, din fericire. Cercetările poliției în marginea acestui caz de suicid scot la iveală – abandonată într-un sertar, în locuința lui Istrati – scrisoarea din 1919 către Romain Rolland. Trimisă (fără știrea lui Istrati) la redacția revistei „L'Humanité”, scrisoarea ajunge în mâinile lui Fernand Desprès, care, la rându-i, i-o remite, în fine, adevăratului destinatar. Fernand Desprès este acela care insistă pe lângă Rolland, inițial reticent, să-i răspundă nefericitului anonim de la Nisa, în legătură cu care *Le Petit Niçois* titrase: *Un sujet roumain se tranche la gorge devant le monument du centenaire. Son état est très grave*. Și tot Fernand Desprès – nicidecum Rolland, cum se tot repetă – este acela care folosește, apropo de Istrati, sintagma de „Gorki român” (într-o scrisoare din 14 martie 1921 adresată lui Rolland), notând totodată această frază esențială pentru scrisul istratian: *Même s'il n'écrivait qu'un seul livre: le récit de sa vie, il laisserait une œuvre qui ne pourrait pas passer inaperçue*.

⁶ *Ibidem*, p. 39.

O relație asimetrică

Prima scrisoare a lui Romain Rolland către Istrati (din 15 martie 1921) e redactată pe un ton prietenos, dar reținut, oarecum sec, sceptic, deși s-ar vrea încurajatoare pentru interlocutorul necunoscut. Frazele, în general scurte, ușor convenționale, țin la distanță și vehiculează generalități despre „viitorul umanității” și datoria morală de a nu abandona lupta de fiecare zi cu viața, chiar dacă „știm bine că omenirea se va stinge”:

Vous me questionnez sur l’avenir de l’humanité? Je ne suis pas un prophète. Je suis un homme véridique et je ne fais pas des prédictions. [...]

La victoire ou la défaite de l’humanité n’est pas écrite à l’avance. Elle se fait chaque jour. Elle dépend de chacun de nous – de chacun de ceux qui portent en eux quelques étincelles de la grande Force. C’est donc un motif suffisant pour ne jamais s’abandonner, tout qu’il reste un souffle de vie. [...]

Mais ce n’est pas tout; et *il faut apprendre à voir plus haut, plus loin que l’humanité*. Victoire ou défaite, nous savons bien qu’un jour, l’humanité mourra. Et la victoire d’une heure, qu’est-elle en présence de l’immensité béante de la mort?” [s.m.].

Pentru lucidul, voluntarul Rolland, a vedea lucrurile dintr-o perspectivă mai înaltă, dincolo de finalitățile imediate sau îndepărtate ale umanității, înseamnă a te angaja cu toată energia în trăirea unui prezent care, „sub o grămadă de mizerii și de suferințe” (*sous un amas de laideurs et de souffrances*), camuflează nu altceva decât „eternitatea”: *Il faut que vous sentiez l’éternel qui est dans le présent*, i se recomandă lui Istrati. Și mai departe:

„Vous ne devez pas quitter la vie, avant d’avoir épuisé les tentatives pour vous réaliser dans des œuvres qui vous survivent les rêves, les vies disparues, les passions même dont vous avez été l’hôte! Courage!”

Dar cum ar putea un om cu structura mistică a lui Istrati (e vorba de o mistică a totalității și a nelimitării) să se consoleze cu o „eternitate” care nu înseamnă decât omnipotența neantului și cu paleativul unor victorii de o clipă?! Recomandarea rollandiană de a vedea „mai sus, mai departe” vine, de altfel, în contradicție cu ideea de a da prioritate unui prezent suficient sieși. Romain Rolland este, cum se autocaracterizează undeva, „pesimist prin inteligență, dar optimist prin voință” – și întreaga sa operă îl confirmă –, în vreme ce Panait Istrati este, s-ar putea spune, un optimist defetist, cu frapante schimbări de dispoziție. Pe cât de radicale sunt gesturile de care se arată capabil într-o criză de disperare, pe atât de ușor se redresează când primește, nu contează de unde, consolare. Scrisoarea lui Rolland îl readuce, într-adevăr, la viață. Copleșit de a fi fost „recunoscut” (*Il me suffit de me savoir reconnu*) tocmai de scriitorul pe care, cum va ține să repete, nu numai că îl admiră, dar îl iubește, se poate lăsa din nou în voia credinței sale în umanitate și în prietenie:

„Quelle est la joie qui peut être comparée à celle que je sens en ce moment? Que désirais-je de plus? La notoriété? Mais, dites-moi, vous qui êtes flatté dans de centaines de lettres, croyez-vous dans une notoriété idéale? Y a-t-il de la franchise et quelque chose de cet amour qui remue les montagnes *dans tout* ce que vous recevez? Ouvrier ignorant, capable de vous ennuyer après une demi-heure de conversation, je vous dresse devant vous et vous offre une vie. Il n'y a pas de sacrifice qu'on puisse me demander et que j'hésiterais d'accomplir sur le champ au nom de cet Amour qui crée la Vie...” (Nisa, 19 martie 1921). [s.a.]

Deși e atât de emoționat încât nu mai observă, citind scrisoarea lui Rolland (venită atunci când nu mai spera de mult într-un răspuns al idolului), sau nu vrea să observe niciuna dintre fireștile divergențe – *notre pensée est la même, je pense comme vous* – și deși, adoptând iarăși retorica sa antifraștică (*nota bene*: nu ipocrită, ci antifraștică!), îl degreveză pe Rolland de obligația de a continua schimbul epistolar (*Ne vous croyez pas obligé de me répondre*), Istrati strecoară insinuant o jumătate de reproș atunci când se referă la „sutele de scrisori” pe care bănuiește că autorul lui *Jean-Cristophe* le primește, dar care, spre deosebire de scrisoarea lui, a unui „muncitor ignorant”, nu comunică energia acelei „iubiri ce mută munții”. Din „toate” scrisorile primite de Rolland (*dans tout ce que vous recevez* – sublinierea îi aparține autorului) lipsește acest suflu de viață, crede Istrati – gelos pe bunăvoința pe care binefăcătorul său le-ar putea-o arăta unora prea puțin merituoși. În ciuda modestiei afișate ostentativ, el are conștiința excepționalității sale morale/umane și se descrie, înainte de orice, prin disponibilitatea de a se sacrifica în numele acelei „iubiri creatoare de Viață”. Restul i se pare superfluu. În mod semnificativ, în textul acesta Istrati vorbește exclusiv despre omul Istrati, nu despre potențialul scriitor. Face doar o aluzie în acest sens – în fraza despre amăgirea unei „notorietăți ideale” (*La notoriété? Mais, dites-moi, vous qui êtes flatté dans de centaines de lettres, croyez-vous dans une notoriété idéale?*). Știm însă un lucru din nenumărate mărturisiri ale sale: că un scriitor incapabil de un sentiment mare nu poate fi un mare scriitor...

E începutul unei lungi, tumultuoase corespondențe. Încurajat, Istrati se va dezlănțui în alte și alte confesiuni, scrise pe un ton care când imploră, când cere imperativ atenția interlocutorului și răspunsuri la diferite întrebări presante. E o relație asimetrică între cei doi: între scriitorul consacrat și scriitorul în devenire. Iar „asimetria” nu se datorează doar evidentei superiorității de *status* a celui dintâi. Cei doi vin din lumi cu totul diferite și, comunicând, constată uneori intrigați acest fapt. De o parte se află educația raționalistă, formalistă, austeră a Occidentului și retorica reținută, extrem de supravegheată specifică acestei educații; de cealaltă, tumultul vitalist propriu Răsăritului, temător și disprețuitor de reguli prea stricte, percepute ca inautentice, convenționale – la rigoare, inumane –, împreună cu o retorică a sentimentului dezlănțuit, a trăirii ce se cere, fără întârziere, comunicată. Într-un text

omagial dedicat, în 1926, lui Rolland⁷, Istrati ironizează o mărturisire a lui Pierre-Jean Jouve potrivit căreia resimte „o oarecare sfială când e vorba să spună unui prieten cât îl iubește”:

„Da, așa se petrec lucrurile în Occident. Ceea ce nu m-a împiedicat să-i mărturisesc lui Jouve, ca și altor prieteni de azi, cât îi iubesc. Și pot să afirm că au fost fericiți să audă de la mine și apoi să mi-o spună și ei înșiși... atât cât spiritul civilizației occidentale le-o îngăduie. Să iubești din toată inima un om și să-ți fie teamă să i-o spui, să i-o dovedești, ar însemna să fii sărac cu duhul, apoi foarte sărac, foarte fericit și foarte nefericit, toate la un loc, ceea ce nu-i în genere cazul în Occident”.

Scrisorile lui Istrati (expediate, în anumite perioade, una după alta, în zile consecutive, uneori chiar două scrisori pe zi...) sunt lungi, patetice, confesiunea transformându-se, de la un punct încolo, în proză sau în eseu. Ele iau adesea turnura unor mărturisiri pasionale, ilustrând – dacă recurgem la exercițiul „lecturii inverse” – majoritatea figurilor discursului îndrăgostit descris de un Roland Barthes. Răspunsurile lui Romain Rolland sunt mai totdeauna scurte, sobre, reținute, trădând adesea contrarierea. Excedat de prea numeroasele mesaje venite dinspre noul său prieten, i se întâmplă uneori să-și dezvăluie fără echivoc iritarea: el însuși cu o constituție fragilă, deseori bolnav, acaparat de diferite obligații (între care și întreținerea unei corespondențe devoratoare de energie, care vedem azi, ocupă zeci de volume...) și de necesitatea – care pentru el e vitală – de a scrie, după un program riguros, Rolland se simte hărțuit de scrisorile lui Istrati, de neliniștile acestuia, de întrebările pe care le formulează ca pe tot atâtea somații parcă. De cealaltă parte, Istrati i se adresează lui Rolland de la egal la egal, adică „de la suflet la suflet”, ca între „oameni asemenea” și totodată ca unui „mare prieten”; detectăm chiar o oarecare trufie în pasajele în care ironizează, de exemplu, vanitățile literaților și literatura care nu vorbește – cu sinceritate, cu patetism – despre sufletul celui care scrie. E suficient fie și numai să comparăm formulele de început și de sfârșit folosite de cei doi scriitori în corespondența lor pentru a constata cât de diferite sunt temperaturile la care scriu. În timp ce Rolland își începe, invariabil, scrisorile prin *Cher Istrati* sau *Mon cher Istrati*, pentru a le încheia prin formule standard (*Bien cordialement*, *Votre cordialement dévoué*, *Je vous serre cordialement les mains*, *Amicalement à vous*, *Bien cordialement à vous*), Istrati se exprimă mai călduros și e mai inovativ în interiorul convenției epistolare – bineînțeles, în limitele impuse de rigorile genului și de uzanțele sociale –, recurgând la variante îndrăznețe: se adresează cu *Cher Âme*, *Mon cher ami*, *Mon bon ami*, *Cher et grand ami*, încheind prin *Votre fils (Istrati)*, *Votre tout dévoué*,

⁷ Panait Istrati, *Cei „trei” Rolland ai mei*, text apărut inițial sub titlul *Le trois phases de mon Romain Rolland*, într-un volum omagial din 1926, *Liber Amicorum Romain Rolland*, reluat în Panait Istrati: *Trei decenii de publicistică. Între banchet și ciomăgeală*, ed. cit., p. 231.

Votre pèlerin dévoué, Votre heureux, Je reste votre très humble et très dévoué admirateur sau À vous, je vous reste obligé par tout le reste de mes jours et je vous embrasse les mains. Într-o scrisoare din 27 decembrie 1921, Romain Rolland notează:

„Vous êtes un passionné, Istrati. C’est votre essence. Vous exigez de la vie, vous exigez de l’amour, vous exigez de l’amitié... Et certes, elles et ils vous ont constamment refusé ce que vous réclamez d’eux. [...] Mais quel droit un homme a-t-il d’exiger d’un autre être ou de l’ensemble des êtres, de la vie? Et par le fait qu’un être aime, a-t-il droit à l’amour? Aucun”.

Un mesaj nu tocmai pe placul lui Istrati – care, în corespondența cu Rolland, uzează constant de figurile unui discurs îndrăgostit, în sensul cel mai larg al termenului: se consideră „fiul spiritual” al lui Rolland, „creația” acestuia (și nu ostenește să o declare), vede în confratele său de departe nu doar un „mare prieten”, ci „Omul”, în tot ce are acesta mai bun. Ceea ce nu-l împiedică, însă, atunci când prietenul nu-i răspunde așa cum și-ar fi dorit, să treacă de la idealizare la suspiciune și la reproș – contradicție pe care, cu justețe, Rolland i-o semnalează:

„Vous ne me voyez *pas du tout* comme je suis. Tantôt vous m’exaltez en me faisant à l’image de votre idéal. Tantôt vous me voyez vide et vidé. Je suis un vieil homme de 56 ans, plus vieux que mon âge, par ma mauvaise santé. [...] Je ne vis plus que dans le rêve de mon esprit: mon oeuvre de création. [...] Une correspondance nombreuse et incessante, et mon propre travail, me prennent tout mon temps” (27 decembrie 1921) [*s.a.*].

Mustrarea atrage după sine un întreg val de lamentații ale unui Istrati contrariat, lezat, încercând să instituie o mică tiranie în relația cu maestrul său (care, însă, știe întotdeauna să pună lucrurile la punct, cu blândețe sau cu severitate):

„Je ne pourrais pas lire tous les jours une nouvelle lettre de vous qui contiendrait ce que contient la dernière. Si vous écrivez à tous vos correspondants de pareilles lettres – à moins que cela ne vous soit familier, à moins que ne vous soyez donc un homme unique – votre cerveau et votre cœur ne pourront pas tenir longtemps” (Nisa, 29 decembrie 1921),

rânduri ambigue – indignate și prevenitoare în același timp – urmate de o insinuare nu tocmai benignă:

„Le douloureux c’est que, dans la frivolité que cache la plupart des admirations, on vous comprend et on vous prend comme un homme de la taille, ou plutôt du calibre d’un homme des siècles passés, d’un Voltaire, d’un fabricant de lettres, d’un parsemeur d’ironies, d’axiomes ou des paradoxes qui éludent les problèmes de la vie au lieu de les résoudre. Mais je crois qu’à ceux-là vous répondez par une juste silence”.

Repetatele încercări ale lui Rolland de a-și tempera ucenicul se lovesc de incapacitatea acestuia de a fi altfel decât pasional și efuziv. Pe o carte poștală din 29 decembrie 1921, acesta din urmă scrie: *Au meilleur des hommes: à celui qui aime sans être aimé, lui offre son cœur et sa pensée.* Răspunsul celui căruia îi sunt

adresate aceste cuvinte călduroase sosește trei săptămâni mai târziu, pe 18 ianuarie 1922, și e de o glacialitate deconcertantă:

„Vous vous trompez sur mon compte comme sur celui de tant d'autres.

Je sais le prix des affections sincères; mais je ne cherche pas des affections, je cherche les œuvres. Je n'attends pas de vous des lettres exaltées, j'attends de vous des œuvres”.

Cărțile „așteptate” de exigentul magistru nu vor întârzia prea mult să apară. Între două lucrări de zugrav sau la sfârșitul unei zile în care și-a câștigat existența făcând fotografiile pe Promenade des Anglais, la Nisa, Istrati începe să scrie cu o oarecare constanță și să schițeze planul a ceea ce avea să fie opera sa – inegală ca valoare, dar coerentă cu sine și delimitând un teritoriu ficțional memorabil – construită în jurul a două mari axe, „viața”, respectiv „povestirile” lui Adrian Zografii, între care narațiunea istratiană gravitează neîncetat, nehotărâtă dacă să îmbrace până la capăt o formă cvasi-autobiografică sau să se obiectiveze, într-un exercițiu ascetic de punere între paranteze a unui ego prea tiranic. Este una dintre temele corespondenței dintre Istrati și Rolland, cel de-al doilea asumându-și, cu un calm flegmatic și cu siguranță de sine, rolul de magistru în fața unui ucenic cu mari înzestrări literare, contrabalansate de neglijențe proprii autodidactului, totodată rebel și săcâitor printr-o afecțiune pe care ține să și-o exprime prea des.

Unei scrisori din 26 martie 1921 (trimisă de la Nisa), Istrati îi atașează o povestire în maniera unui Jack London, decupată din seria, deja amplă, a amintirilor dintr-o viață de vagabondaj prin lumea largă (*Une rencontre/O întâlnire*⁸). (A doua zi, pe 27 martie, îi apare în „L'Humanité” prima proză în limba franceză, *Nicolai Tziganou*.) Scrisoarea – una dintre cele semnate prin „*Votre fils, Istrati*” – e scurtă, spre deosebire de cele anterioare: bolnav de pneumonie, autorul ei se plânge că nu a avut puterea să-și încheie povestirea și îi cere lui Rolland să-i spună „cu toată sinceritatea” (*en toute franchise*) dacă are rost să continue să scrie în franceză, neuitând a-i aminti de rolul său providențial (*N'oubliez pas que votre apparition sur le chemin de ma vie a été comme la lumière et la liberté pour l'homme emprisonné*):

„Je n'ai aucune confiance dans mon français et si vous êtes de mon avis, alors je plie la tête et je laisse la route libre. [...]

Je vous aimerai et je croirai dans vos révélations même si vous m'écrivez par retour du courrier: – «Cher Istrati, jette-toi dans la mer!»”.

Două zile mai târziu, revine cu o epistolă mai lungă, presărată cu lamentații, implorând deopotrivă sinceritatea fără menajamente și bunăvoința celui pe care

⁸ Găsit în arhiva Romain Rolland, textul e publicat în nr. 4/1971 din „Manuscriptum”, în traducerea lui Alexandru Talex – versiunea franceză apărând în nr. 14/1979 din *Cahiers Panait Istrati* –, și inclus în volumul *Le Pèlerin du cœur*, îngrijit de același Alexandru Talex (Gallimard, 1984).

declară că îl admiră nu în virtutea „perfecțiunii literare a operei” sale, ci pentru că acesta e – frază subliniată în text de autor – „singurul om de litere care a știut să plângă cu lacrimile” altcuiva: „*C’est parce que vous êtes le seul homme de lettres qui ait su pleurer avec mes propres larmes sur une vie qui ne peut pas être que telle qu’elle est*”. Probabil așteptat, sperat, răspunsul încurajator sosește în ziua imediat următoare, pe 29 martie (împreună cu formularea unei îngrijorări în privința sănătății fragile a noului prieten): greșelile de limbă, ușor de corectat de orice redactor, nu sunt un impediment atâta vreme cât Istrati are un stil al său („*le don du style*”); iar din „sacul cu amintiri” al autorului – „o seamă de lucruri interesante, dar de valoare diferită” – se detașează cele care se hrănesc din pasionalitate și reverie (ceea ce nu-l va împiedica ulterior pe Rolland să-i recomande ciracului său o ascetică „obiectivare”...): *moins ceux que vous avez vus que ce que vous avez senti – vos passions et vos rêves* [s.a.]:

„Là est certainement votre force – dont il faut bien se garder d’user indiscrètement, et sans nécessité profonde – mais qu’il est bon de connaître.

Le reste – (le récit, les dialogues, les personnages extérieures) – est naturel et vivant, mais moins frappant, moins individuel: vous risquez de vous rencontrer sur ce domain artistique avec des écrivains d’une extrême virtuosité, naturelle (comme Gorki), ou apprise. Ce sera toujours intéressant; mais votre supériorité se montre mieux dans l’émotion personnelle”.

Observații în bună parte juste, urmate de câteva rânduri normative destinate prozatorului în devenire:

„Tout dépend ici de la puissance originale des types que vous reproduisez. Ici, le choix est important. Comme toujours en art. Le premier principe de l’artiste doit être: entre dix ou vingt sujets à sa disposition, choisir toujours celui: 1) qui s’impose le plus par sa profondeur d’humanité; 2) pour lequel il est spécialement élu”.

În fața acestei „confirmări” a talentului său (*la confirmation de l’existence en moi de ce Divin qui a crié et a secoué mon être chaque jour, chaque heure, chaque instant*) – confirmare de care, ridicându-și puțin masca modestiei, mărturisește că nu s-a îndoit nicio clipă și pe care, de altfel, o aștepta de douăzeci de ani (*rappelez-vous le passage quand je lisais des vers à ma mère à l’âge de 17 ans*) –, Istrati notează pe 31 martie 1921:

„Je suis écrasé non par cette confirmation que je n’ai jamais douté et que j’attends depuis vingt ans [...]. Non! Cette confirmation m’est agréable parce qu’elle vient **de vous**. Mais ce qui me remplit les yeux des larmes passe par dessus ma vanité et touche mon sentiment de reconnaissance, et cela” *c’est le dévouement paternel que je n’ai pas connu et que vous me montrez*” [s.m.].

Despre sfaturile literare propriu-zise din scrisoarea lui Rolland, Istrati nu spune, în mod bizar, un singur cuvânt. Vor urma alte și alte eșantioane prozastice supuse examenului critic al „marelui prieten” (un studiu genetic al textelor istratiene ar găsi în corespondența cu scriitorul francez un material foarte bogat) și, odată cu

acestea, noi reconfirmări. Rolland va semnala de fiecare dată „inegalități” de atitudine și de expresie, va face sugestii pe marginea manuscriselor și nu va înceta să aprecieze superlativ (ca într-o scrisoare din 17 aprilie 1921) „ampla, sănătoasă și proaspătă sensibilitate” a unor pagini ce amintesc de *Confesiunile* lui Rousseau. Când relația epistolară și umană a celor doi scriitori va intra într-o altă etapă (după întâlnirea lor concretă, față în față, de la sfârșitul lui octombrie 1922), „modestul Istrati” va îndrăzni, cu toate precauțiile considerate necesare, să-și arate uneori iritarea față de unele observații ale „tatălui” său spiritual, copleșit de formulele imperative și de prea numeroasele fraze care încep cu un autoritar, constrângător „trebuie”, abia stăpânindu-și mici ironii:

„Je vous aime surtout quand vous me récommandez de couper le «cordon ombilical» et de cacher le «moi», le «ma vie» et tous les «mes!»”
(22 decembrie 1922).

Altminteri, Istrati va declara mereu că fără mâna pe care i-a întins-o Rolland nu ar fi devenit scriitor, recunoscător pentru a fi fost „pescuit în apele profunde ale oceanului social de pescuitorul de oameni de la Villeneuve”⁹. Prietenia cu Rolland, promisiunea – pe care s-a simțit dator să o respecte – că nu-și va îngropa talanții, din lipsă de voință sau dezgust de viață, au fost pentru Istrati providențiale:

„Sunt opera lui. Pentru a putea trăi a doua mea viață, aveam nevoie de stima lui, și pentru a putea obține această stimă caldă, amicală, el îmi cerea să scriu”¹⁰.

Totuși, gândul că, în absența preocupărilor sale scriitoricești, nu ar valora foarte mult doar prin calitățile sale umane în ochii unui Rolland, îl neliniștește și îi sporește suspiciunea față de ceea ce crede el a fi dezumanizarea artei. Nemulțumire vecină cu revolta, stare pe care nu se sfiește să i-o împărtășească (într-o scrisoare din 26 februarie 1923) prietenului și magistrului său, uzând, așa cum procedează adesea, de o analogie îndrăzneată:

„Je n'ai qu'un regret: c'est de voir l'art s'y mêler et m'attribuer un intérêt que je n'ai point, car *j'aurais voulu être pour vous ce qu'une belle femme sans parure est pour l'amant de haute envergure sensuelle*. Dites-moi, mon ami, si je n'avais pas ce néfaste collier que vous me jetez aimablement autour de mon cou, ne resterait-il plus rien de moi? Ne représenterais-je plus rien pour la vie, pour le cœur de l'homme, pour son esprit?

Est-il besoin d'être créateur pour avoir le droit d'être chauffé par le soleil d'un grand cœur” [s.m.].

Cu câteva săptămâni înainte (pe 11 ianuarie 1923), într-un text în care amintea din nou de moartea mamei, de tentativa de sinucidere din urmă cu doi ani și de a doua

⁹ Panait Istrati, într-o notă ce însoțește (împreună cu celebra prefață a lui Romain Rolland) romanul *Chira Chiralina* – vezi și Panait Istrati, *Opere. I. Povestiri. Romane*, ed. cit., p. 661.

¹⁰ *Ibidem*.

sa naștere, produsă în momentul când a început să scrie, încurajat de „afecțiunea celui mai viu om de litere al epocii noastre” (*l'affection de l'homme de lettres le plus vivante de notre époque*), îi declarase lui Rolland că numai și numai dragostea pentru el îl determină să scrie. Forțând – pentru a câta oară?! – nota, încheia un pasaj despre dezinteresul său față de glorie și față de arta fără umanitate cu o exclamație echivocă, poate, în sinceritatea ei: *Je vous aime, mon ami Rolland*:

„Jour et nuit [...] vous travaillez pour les hommes. Je sais que vous le faites par nécessité morale et avec foi, mais moi, je n'ai plus cette nécessité, ni cette foi. *Pourquoi écris-je alors?*

Eh! bien: pour vous! Oui, pour vous seul. Voulez-vous la preuve la plus éclatante? La voici: dites-le moi demain que tout ce que j'ai écrit jusqu'à présent ne vous intéresse plus, et je brûlerai tous les manuscrits! [...]

Je me jette sur le papier avec l'espoir de vous gagner, de vous gagner non pas à mon art, que j'ignore et qui m'est bien indifférent, mai à mon coeur, à l'affection”.

Să nu-l credităm, însă, până la capăt pe Istrati atunci când se arată ezitant și neîncrezător în propriul scris ori chiar în rostul literaturii, în general. *Je suis né avec le désir et la faculté de vivre et d'approfondir les Lettres, rien que les Lettres, mon seul élément* – afirmă foarte hotărât într-o scrisoare din 12 aprilie 1921. Că are conștiința propriei vocații literare o arată foarte bine primele două texte adresate lui Rolland și, până la urmă, chiar faptul că s-a putut gândi la autorul lui *Jean-Cristophe* ca la un interlocutor. Rămâne de văzut câtă concretețe și câtă abstracțiune încap în portretul ideal al unui Rolland construit imaginativ de Istrati, într-un moment de criză existențială. Căci, e limpede, autorul nostru se atașează la început de o abstracțiune, din nevoia de prietenie și de comuniune, așa cum trubadurii medievali pretindeau a se fi îndrăgostit de chipul unei regine inaccesibile, întrezărit abia câteva clipe la un turnir cavaleresc sau numai immortalizat într-un tablou. În realitatea imediată, Rolland e un necunoscut pentru Istrati; într-un plan virtual, el capătă toate atributele Omului ideal și ale Salvatorului – cu argumente, evident, livrești. Dar vitalul Istrati investește aceeași pasionalitate și în viața adevărată, și în aceea imaginată, până acolo încât cele două dimensiuni ajung să se confunde; abstracțiunea dobândește, pentru el, carnație, iar virtualul, toate semnalmentele celei mai palpabile prezențe. Romain Rolland începe prin a fi un „personaj” în textul lui Istrati (în prima scrisoare și în *Dernières paroles*), din care trece, la un moment dat, în *ficțiunea vieții* acestui autor.

Discursul „inimii” față cu discursul rațiunii

După o foarte scurtă perioadă de euforie provocată de primirea primelor scrisori ale lui Rolland, Istrati se instalează din nou într-o criză existențială. Ieșind din Spitalul Saint-Roché (de la Nisa), unde fusese internat în urma încercării de

sinucidere, își reia, în primăvara lui 1921, activitatea (cvasiilicită) de fotograf pe Promenade des Anglais, reconfortat de mesajele de simpatie venite din partea scriitorului francez. Își dă seama însă repede că nu se poate mulțumi cu o simpatie pe care, în anumite momente, o bănuiește condescendentă; vrea mai mult, vrea, la modul utopic-absurd, „totul” – întreaga afecțiune a noului prieten. Se hrănește totodată din această insatisfacție acut resimțită și începe să scrie. Existența cotidiană nu-i procură, nici ea, prea multe bucurii. E bolnav, singur – în mai divorțează oficial de Janeta Maltus (fosta soție a prietenului Ștefan Gheorghiu) –, trăiește la limita subzistenței, deși muncește de dimineața până seara, nemairămânându-i timp și energie pentru scris, și în această stare de spirit îi scrie lui Rolland:

„Savez-vous quel est le crime le plus grand? Ce n'est pas la guerre: les imbéciles peuvent crever; ce sont eux qui lèvent au pouvoir les démagogues et créent les chaînes qui nous serrent. Le crime le plus grand c'est de rendre odieux le travail au travailleur, au travailleur qui veut vivre pour goûter les Grandeurs de la Vie!... (...) je ne veux pour mon estomac qu'un morceau de pain, mais pour mes yeux je veux le monde entier” (Nisa, 12 aprilie 1921).

Dintr-un post-scriptum sobru al unei scrisori istratiene din 20 aprilie aflăm că Rolland i-a făcut cadou fotografului-scriitor un obiectiv pentru aparatul de fotografiat. Obiect simbolic, s-ar zice, menit nu numai să-i ușureze întru câtva existența, ci și să-i reveleze, la dimensiuni mai grăitoare, „urâtenia acestei lumi”; pe 9 mai 1921, Istrati se teme că s-ar putea „îneca” în „banalitatea înconjurătoare”:

„Pas un visage, pas une parole intelligente, pas un œil compréhensif. Planté à côté de mon appareil, sur la Promenade, mon regard fouille en vain le flot de promeneurs; et la laideur de ce monde s'étend jusque sur la belle nature. Je n'aime plus Nice, tout me semble sec comme le cœur de ces passants. Je voudrais me trouver de nouveau sur quelque sentier isolé de la Suisse, vers la tour d'Al, vers le Suchet, la Vallée de Joux, ou Sainte-Croix”.

Din 9 mai până la 22 decembrie 1921, Istrati se adâncește, fără nicio explicație, în tăcere. În ajunul Crăciunului, reia, cu declarații de devot, corespondența întreruptă intempestiv: Rolland e „unicul” său „punct cardinal” (*Vous êtes l'unique point cardinal vers lequel ma pensée tourne incessamment*), Înțelegerea personificată (*Je suis persuadé que vous êtes, aussi, tout Compréhension*). Începută printr-o strategie de *captatio*, scrisoarea oferă, în treacăt, o explicație a absenței: luând cu sine aparatul de fotografiat, Istrati a colindat luni de-a rândul prin zeci de sate din Alpii Maritimi și, în clipele de răgaz, și-a notat „sentimentele, gândurile, bucuriile și tristețile”, cu speranța ca, la întoarcere, să-i poată prezenta magistrului *quelques enfants bien lavés, peignés et endimanchés*. Reîncep apoi lamentațiile: Marcel Millet i-a respins niște texte (cu motivația că *viața e mai complexă decât o profesiune de credință*), iar Pierre-Jean Jouve, „cel mai bun prieten al lui Romain Rolland” (!), nu i-a răspuns la o scrisoare trimisă în urmă cu patruzeci de zile. O serie de considerații generale (împachetate în fraze prevenitoare) despre artistul care trebuie să fie un apostol au, în contextul acesta, o bună doză de echivoc, conținând în subtext abia disimulate reproșuri:

„Aujourd’hui je sais, au prix des souffrances, que l’Art, c’est une blague si l’artiste n’est pas un apôtre [...]. Pouvez-vous me dire avec quel coeur vous écoutez les oeuvres d’un Saint-Saëns égoïste? Pouvez-vous m’expliquer comment un homme qui veut élever des louanges aux plus nobles des sentiments humains puisse pratiquer un égoïsme bas? [...] Peut-on être artiste et homme dur envers son prochain faible? (...) Ou peut-être l’artiste n’est qu’un fabricant d’émotions?

[...] J’ai cru dans la famille des hommes à grand coeur, enchaînés à travers les espaces, imprégnés d’altruisme, prêts au sacrifice... et je m’aperçois, à 37 ans, que ces vertues ne sont pratiquées que par les ivrognes et les prostituées”.

Cu teama de a nu fi judecat prea dur pentru asemenea fraze necenzurate, Istrati mai trimite o scrisoare chiar a doua zi, încurcându-se și mai mult în explicații:

„Vous verrez que la cause matérielle de ma brusque décision de vous quitter a été la lettre ci-jointe où je vous demandais un secours pécuniaire. Cela me sembla un sacrilège et j’ai retenu la lettre, me l’adressant à moi-même. Je sais, depuis, que vous m’avez secouru quand même. C’est avec votre argent que j’ai pris le chemin des Alpes et gagné ma vie pendant toute l’été. [...]

L’argent ne joue aucun rôle, devant mes yeux, dans les relations entre hommes d’esprit, sinon celui de prêter secours à tout homme en détresse, même à un ivrogne. [...]

Ne me méprisez pas, je vous en prie”.

Din 22 ianuarie, când îi scrie lui Rolland sub pretextul de a-i cere să-i recomande „un bun biograf al lui Balzac”, până pe 16 iunie 1922 urmează o nouă sincopă epistolară. La mijlocul lui aprilie, Rolland îl anunță că se mută din Paris, lăsându-i adresa lui Martinet și a lui P.-J. Jouve (*ils sont de vrais amis*) și sugerându-i să ia legătura cu redacția revistei „Clarté”. Mesajul nu-i parvine, însă, la timp lui Istrati, care se hotărâse, la rândul-i, să părăsească Nisa pentru a se stabili mai aproape de idolul său. *Ici c’est mon tort: j’aime toucher ce que j’adore! Et, (présomption), par mon cœur je me crois digne des plus grandes amitiés: vous me l’avez prouvé* – îi scrisese acestuia pe 22 ianuarie. Pe 5 mai, descinde la Paris, venit – cum ține să sublinieze în scrisoarea din 16 iunie – „special” pentru a-și întâlni magistrul multiubit (*expressément pour vous*), fără vreun gând ascuns (*aucune intention ambitieuse, aucun but intéressé, aucune pensée matérialiste, de près ou de loin*), animat numai de „o dorință pură, castă, impregnată de dragoste: *le désir pure, chaste, imprégné d’amour, de vous regarder en face et de tremper mon énergie chancelante dans votre inépuisable foi*. Sună, deci, emoționat la intrarea locuinței scriitorului, din Rue Boissonade (nr. 3), dar acolo află de la un portar, care îi vorbește pe un ton glacial că acesta plecase în Elveția. Se simte mai nenorocit decât „jucătorul care iese «curățat» din joc” sau – iarăși o comparație inflammat-excentrică – decât „amantul care primește o scrisoare de despărțire”. Două săptămâni mai

târziu, când Pierre-Jean Jouve (cu care se împrietenește între timp) îi telefonează și telegrafiază de urgență pentru a-i face o invitație la cină, Istrati își imaginează euforic că i s-a pregătit o surpriză și că la dineul cu pricina îl va întâlni, în sfârșit, pe Rolland; numai că, în seara cu pricina, pătrunzând, cu inima strânsă (*l'âme raffermie, petit comme un insecte et immense à engloutir la terre*), în salonul lui Jouve, nu găsește acolo decât pe un domn oarecare (Jouve, mai precis) și cinci femei, persoane pe care le-ar fi schimbat cu plăcere fie și doar cu pălăria celui așteptat (*six personnes que j'aurais volontiers changées contre votre chapeau seul*) – cum vedem, scrisorile lui Istrati către Rolland abundă în denudări ale afectivității:

„Mon ami, je vous demande, à vous, humblement pardon de cette astuce, mais je ne veux pas paraître meilleur que je ne le suis. Je n'ai pas la même amitié pour tout le monde, et la camaraderie d'un collègue je ne le mets pas dans le même panier que votre amitié, si lointaine soit-elle. Quand j'aime et je me livre, je ne le fait qu'avec Dieu lui-même, dans ses multiples représentations. Et je demande à tout le monde de me traiter de la même façon: si je ne remplis pas le coeur de quelqu'un, qu'on me fasse grâce d'une amitié condescendante, et si ma vie doit aboutir à une brillante médiocrité, que l'on m'étouffe dans le germe” (Paris, 16 iunie 1922).

Din Elveția, de la Villeneuve, unde se retrăsese – împreună cu sora și cu tatăl său – pentru a-și scrie nestingherit cărțile, Rolland răspunde, ca de obicei, acestor efuziuni într-o notă aparent calmă, dar care ascunde o oarecare iritare (*Que cet éloignement actuel ne vous semble pas trop égoïste! Ma santé m'y oblige, dans une certaine mesure; Je vous remercie des sentiments affectueux que vous m'exprimez dans vos lettres. Mais je crains bien, mon cher Istrati, d'être pour vous l'occasion d'une déception nouvelle*). Altfel, îl asigură pe impetuosul său admirator că așteaptă să-i citească manuscrisul promis (deja câteva sute de pagini – avertizase Istrati) și îl sfătuiește ca, la Paris, să facă cunoștință cu Jean-Richard Bloch (*un des rares écrivains français qui aient le feu créateur*) și cu Léon Bazalgette (*au cœur chaud, l'apôtre de Whitmann*), ambii în conducerea Editurii Rieder. Empatic atât cât îi îngăduie cerebralitatea sa rece (fie ea și autoconstruită), comprehensiv la modul condescendent, Rolland mai notează:

„Pauvre Istrati, que de malentendus auxquels s'est heurté dans notre Occident votre nature plus qu'aux trois quarts orientale! Vous les jugez froids, rétrécis, sans cœur. Et il vous jugent sans mesure et sans équilibre. Vous avez *votre* mesure, à vous. Et ils ont *leur* coeur. Vous êtes, les uns et l'autre, ce que vous êtes. Vous ne vous changerez pas mutuellement. Il faut tâcher de vous comprendre et de vous accepter” (Villeneuve, 25 iunie 1922).

Atitudinea rezervată a scriitorului de la Villeneuve atrage – în mod previzibil deja – o nouă serie de contraargumente, din recuzita sentimentală binecunoscută. Într-o singură zi (30 iunie), Istrati redactează două scrisori către Rolland: prima (ironizând „cultul prietenilor complezente”), pentru a se dezlănțui aluziv împotriva „egoismului” incompatibil cu arta mare și pentru a formula, din nou, autojustificări:

J'admire Anatole France; vous, je vous aime; a doua, ca să se scuze pentru tonul „dezechilibrat” din precedenta (*c'est de nouveau une lettre enragée*). Înainte de a se retrage, pentru alte câteva luni, epistolierul mai imploră o dată o întrevedere cu scriitorul pe care „nu îl admiră, ci îl iubește”:

„Je pourrais vous aimer toute ma vie sans jamais vous ouvrir la porte, à vous et à d'autres grands amis. J'aime que l'homme se laisse désirer, pour le bien de l'amitié. Si je veux vous voir un jour, cela s'explique: je ne vous ai jamais vu, ni entendu votre voix, ni regardé dans vos yeux”.

Villeneuve, 25 octombrie 1922: o întâlnire *hors-texte*

Ajutat material de un prieten inimos – vechi militant socialist, cizmarul Gheorghe Ionescu (pe care îl cunoscuse, prin Alecu Constantinescu, în 1913, când venise prima oară la Paris) –, Istrati se stabilește pentru mai multe luni într-o mică localitate din Île-de-France, la Triel-sur-Seine. Gheorghe Ionescu are el însuși o mare admirație pentru Romain Rolland și, citind în scrisorile acestuia către Istrati considerații mai mult decât favorabile la adresa talentului prietenului său, își oferă necondiționat sprijinul pentru scrierea unor cărți în a căror valoare crede apriori. Pe 4 septembrie 1922, după două luni de tăcere epistolară și patru de luptă cu sine și cu amintirile pe care, ficționalizate, le așterne pe hârtie, Istrati îi scrie, triumfător, lui Romain Rolland despre cartea abia încheiată (patru sute de pagini cuprinzând patru narațiuni ce vor fi publicate separat, după ce vor fi fost rescrise: *Oncle Anghel*, *Kir Nicolas*, *Sotir* și *Mikhaïl*) și despre planurile sale literare, destul de amănunțit expuse. Trei săptămâni mai târziu, Rolland îi răspunde: previziunile sale se văd confirmate, dar se simte dator să-i semnaleze mai tânărului prieten și deficiențele – de frazare sau de construcție – ale prozei sale; a făcut, de altfel, numeroase corecturi și sugestii pe marginea manuscrisului, care altfel n-ar putea fi publicat nicăieri:

„Vous savez très mal le français – ce qui est naturel, et non seulement les pages sont criblées de fautes d'orthographe et de syntaxe [...] – mais souvent ce sont les constructions mêmes qu'il faudrait refaire”; „Laissant de côté cette question d'écriture, je vous dirai aussi que les divers chapitres sont de valeur artistique très inégale”; „Je vous mets en garde aussi contre quelques fautes de goût. Il ne faut jamais avoir peur de la laideur expressive et de la vérité crue; mais à la condition qu'elles aient toujours du *caractère*. [...] sans quoi l'on retomberait dans «la tranche de vie» [...]: car une «tranche» n'est jamais la vie; elle pourrait être tout au plus une «nature morte»” (Villeneuve, 24 septembrie 1922).

Diseminate farmaceutic printre firești obiecții, aprecierile laudative nu sunt mai puțin semnificative:

„Mes prévisions sont confirmées. Il y a des plus hauts dons de vie et d’art en certains de ces récits. Tels d’entre eux ont – tenez-vous bien! – la valeur des meilleurs de Gorki, ou presque des récits populaires de Tolstoï”; „Il y a en vous une admirable vitalité; et vous portez dans votre souvenir des trésors d’humanité. [...] Si ce qui suit est à la hauteur de certains chapitres de l’*Adrien Zograffi*, je vous réponds qu’il n’y a pas d’incorrections qui tiennent: cette oeuvre s’imposera par la violence du coeur. Elle s’imposera – et peut-être pas en France, ou par la France, d’abord – mais sûrement en Europe”.

Aflând că Istrati va fi, în curând, în trecere prin Lausanne, Rolland îl invită, în sfârșit la Villeneuve. Mai mult decât atât, îi va reține el însuși o cameră la Hôtel du Raisin. Apropiata vizită nu-l lasă deloc indiferent nici pe altfel anti-sentimentalul Romain Rolland. Cu două zile înainte de sosirea lui Istrati, îi scrie – destul de entuziast – lui Alphonse de Châteaubriant despre acest personaj aproape neverosimil din Balcani:

„Je viens de lire un étonnant manuscrit d’un Balkanique, dont je crois t’avoir parlé: ce Roumano-Grec, Istrati, qui s’est coupé la gorge il y a deux ans (il a survécu: il a plus de neuf vies, comme le chat). Il a vécu la pire misère, mais les suprêmes exaltations – roulé par tout l’Orient –, comme les plus extraordinaires –, traversé toutes les épreuves, soulevé la flamme d’amour (amitié). Dans un premier volume manuscrit de 400 pages, il raconte la première partie de ses Souvenirs. C’est criblé de fautes d’orthographe (en français), mais fourmillant de génie. Plusieurs chapitres (dont chacun pourrait se publier à part) forment des nouvelles dignes du meilleur Gorki – et, presque, de Tolstoï, dans ses récits populaires. Je pense avoir prochainement sa visite et je veux le forcer à poursuivre son œuvre, sans laisser le temps à la critique d’en refroidir le brasier”¹¹.

Istrati ajunge la Villeneuve pe 22 octombrie („după mai mult de trei ani de așteptare și mai mult de douăzeci și cinci de ani de năzuințe”), propunându-și să rămână aici nu mai mult de opt zile¹², precizează într-o scrisoare pe care i-o trimite de la hotel, chiar în după-amiaza sosirii, lui Rolland, pe care îl previne că, ținut la pat de agravarea unei răceli ce i-a „prins plămânul drept între două lame de cuțit”, nu-și va putea părăsi camera chiar de a doua zi. Cum au decurs lucrurile în zilele următoare aflăm nu atât din corespondența celor doi scriitori, cât dintr-o serie de cinci ample scrisori trimise de Istrati, în perioada șederii la Villeneuve, prietenilor săi de la Paris, Georges și Marthe Ionesco¹³ – texte pe care le scrie transportat, în

¹¹ Villeneuve, 20 octombrie 1922 – a se vedea *Cahiers Romain Rolland. L’un ou l’autre. II. Correspondance entre Romain Rolland et Alphonse de Châteaubriant. 1914–1944*, Préface et annotations par L.-A. Maugendre, Cahier 30, Édition Albin Michel, 1996, p. 253.

¹² Istrati va rămâne la Villeneuve două săptămâni.

¹³ Cele cinci scrisori au fost incluse în volumul: Panait Istrati, *Le Pèlerin du cœur*, Édition établie et présentée par Alexandre Talex, Gallimard, 1984. (Versiunea românească a apărut, sub titlul *Pelerinul inimii* – antologie, cuvânt-înainte, prezentări și traduceri de Alexandru Talex –, București, Editura Minerva, 1998.)

stare de frenezie. Aceste scrisori urmează, fără excepție, aceeași strategie narativă: încep prin regretul autorului lor de a nu fi capabil să se exprime prea limpede și prea pe larg în acele momente de emoție intensă, pentru a continua – dezmințindu-și, deci, premisele – pe foarte multe pagini, cu dări de seamă minuțioase. Relatarea propriu-zisă e precedată de puneri în scenă dramatice: epistolierul „plânge neîncetat”, aplecat asupra paginilor scrisorii (*J'écarte sans cesse mon visage pour ne pas mouiller le papier de mes larmes*), se simte, simultan, „cel mai fericit și cel mai nenorocit om” în timp ce evocă „scânteierile imateriale”, „divine” ale personalității „Călugărului de la Villeneuve”.

Prima – îndelung așteptata – întâlnire dintre „doi oameni care vin din două puncte opuse ale ierarhiei sociale, dar care trăiesc, unul ca și celălalt, în același spirit”¹⁴ are loc în după-amiaza zilei de 25 octombrie. Timp de două ore („de la 4 la 6 și jumătate”), Istrati trăiește ca în Empireu la Vila Olga – o locuință „cochetă”, „nu foarte spațioasă și încărcată de mobilier”, cu un etaj și cu ferestre ce se deschid către o perspectivă dominată de un lac, de castani și de munții din fundal. Un bărbat înalt, cu pălărie și ochelari, „îmbrăcat cu un palton gri închis”, îl întâmpină, în capul unei scări interioare, cu brațele întinse și cu o călduroasă strângere de mână (– *Eh bien! Istrati, vous voilà enfin!*). Oaspetele înregistrează cu aviditate tot soiul de amănunte care au legătură cu „decorul” întâlnirii și, mai ales, cu gesturi discrete și abia întrezărite reacții, cu propriile tresăriri – retrăite acut în momentul transcrierii – și cu acelea, bănuite, ale interlocutorului. În salonul unde se servește masa, mobilele sunt „solide, masive”, totul trebuie să se potrivească, s-ar zice, cu spiritul voluntar, bine organizat, deloc ezitant al gazdei. Rolland își apropie fotoliul de al oaspetelui, care-i percepe tulburat apropierea genunchilor (*Il apporte son fauteuil, nos genoux se touchent presque...*), în timp ce acesta vorbește „cu volubilitate, familiar”, deși cu o voce „prea puțin viguroasă, mai degrabă slabă” (ce arată că discuția nu s-ar putea prelungi prea multe ore). Istrati e mișcat de mici, semnificative gesturi curtenitoare: i s-a pregătit cel mai bun ceai (*J'ai fait de mon mieux pour trouver le meilleur thé, sachant par votre livre l'importance qu'il a pour vous, mais je ne sais pas si vous le trouverez aussi bon que celui de Braïla*, îl asigură gazda) și i se dăruiește drama *Le Temps viendra*, cu dedicația *À Istrati, / En amical souvenir de notre premier rencontre*. Discută cu Rolland despre un articol răuvoitor al lui Troțki, despre cât de puțini oameni de bună-credință există în toate straturile sociale, despre Gandhi, „apostolul modern al Indiei” și, în trecut deocamdată, despre manuscrisul primelor povestiri ale lui Adrian Zografii.

A doua vizită la Vila Olga, în după-amiaza următoare, îi procură lui Istrati impresii împărțite: atitudinea lui Rolland i se pare mai rezervată decât în ajun, mai formală – poate și pentru că de față se mai afla și un alt oaspete, o oarecare domnișoară Marguerite Bienz, din Elveția, actriță amatoare, călătoare prin lumea

¹⁴ Panait Istrati în scrisoarea din 26 octombrie 1922 adresată soților Ionescu, vezi *Le Pèlerin du cœur*, ed. cit., p. 117 [trad. m.].

largă și filantropă dedicată cauzei URSS (publicase de curând un volum, *Le Don des artistes d'Occident aux enfants russes*, pe care Rolland îl recomandă călduros în corespondența cu Gorki). Domnișoara Bienz tocmai l-a întâlnit pe Gorki într-un sanatoriu din Germania și povestește, cu detașare mondenă, că autorul *Vieții unui om de prisos* nu vorbește nicio limbă străină. Reacția stupefiată a lui Istrati și contra-reacția amuzată a lui Rolland sunt descrise într-o scrisoare din 27 octombrie adresată soților Ionescu:

„– Comment, m'écriai-je, après vingt ans de liberté, Gorki n'a pas encore appris une langue européenne?

– Mais, mon cher Istrati, fait Rolland, tout le monde n'a pas votre facilité à apprendre les langues!... Moi-même, j'en parle peu, bien que j'en lise plusieurs!... Vous écrivez en français après six ans de pratique sans avoir consulté une grammaire, c'est phénoménal!... [...] Mon ami Istrati vient d'écrire une œuvre d'un haute porté artistique, plusieurs chapitres sont égaux aux meilleurs de Gorki”¹⁵.

Tușat de unele aprecieri ale amfitrionului și derutat, în același timp, de privirea acestuia, care e când severă, distantă, când, dimpotrivă, de o căldură „paternă”, Istrati nu-și poate cenzura totuși un anumit sentiment de mândrie pentru ținuta pe care nu se îndoiește că a avut-o în discuția cu Rolland, mai ales că – ține să sublinieze în scrisoarea trimisă prietenilor săi – nu oricine face față unei întâlniri cu scriitorul solitar de la Villeneuve:

„Personne n'est de taille à résister longtemps à cet homme, et voilà l'explication de sa solitude. Romain Rolland est un brasier qui vous dévore, sans que vous vous en aperceviez, comme vous étiez une simple noisette!... À moins que l'on soit une nullité, un sot, votre personnalité se consume et s'anéantit à son contact, malgré vous, malgré lui. Et soyez-en fiers, vous – s'il ne m'est pas défendu à me tenir sur mes jambes sur ce sommet peu fréquenté par les excursionnistes de l'Art...”¹⁶.

Punctul culminant al acestei serii de după-amieze petrecute la reședința de la Villeneuve a lui Rolland îl reprezintă un prânz oferit în cinstea oaspetelui pe 28 octombrie (și descris „la cold”, chiar a doua zi, în scrisoarea către Marthe și Gheorghe Ionescu). Micul festin – „o întreagă artilerie gastronomică”: „supă, pește cu maioneză, budincă, cremă de ciocolată etc.”, totul stropit cu un vin alb „cu parfum de nectar”, turnat în paharul musafirului chiar de „mâna sfântă a celui care a scris *Jean-Cristophe*” – e însoțit de povești depănate ca între prieteni și de confesiuni cu subînțelesuri, dezvăluind pe alocuri discrete autojustificări din partea amfitrionului, care găsește acum ocazia de a relua în cuvinte mai calde mai vechi explicații formulate pe cale epistolară; deși tulburat, Istrati observă cu acuitate nuanțele, transcriind ulterior cu amănunte sugestive frazele lui Rolland:

¹⁵ *Le Pèlerin du cœur*, ed. cit., p. 123.

¹⁶ *Ibidem*, p. 122.

„– Je me suis fait une seconde nature... Il y a en moi deux hommes: celui-ci (et il porta la main au cœur) et celui-là (et il prit son front dans sa main, me cachant, pendant quelques secondes, son visage). Au commencement, celui d'en bas faillit l'emporter sur l'autre... Finalement, celui d'en haut le domina... Heureusement!... (...)

Oui, heureusement. (...)

Vous avez votre vie, Istrati; moi, j'ai la mienne... Vous vous êtes sauvé, en tenant tête à l'orage avec votre coeur. Chez moi, ce fut le cerveau qui m'apporta le salut...¹⁷.

Istrati se simte transportat în „ținuturile celeste unde domnește atmosfera Iubirii pure”. La cafea, supremă dovadă de afecțiune!, gazda îi oferă o cutie cu țigarete și îi îngăduie să fumeze „ca acasă”: *Fumez chez moi comme chez vous et... rappelez-vous-en!* – gest ce îi apare cu atât mai semnificativ, cu cât, la plecarea din Paris, P.-J. Jouve îl avertizase că Rolland nu suportă tabacul. Gâtuit de emoție, Istrati varsă lacrimi și îi sărută mâna magistrului care, cu mâna cealaltă, îl mângâie pe creștet și îl roagă să povestească ceva. Zile de-a rândul, în corespondența cu prietenii săi, privilegiatul nu va conțeni să elogieze „duioșia paternă” pe care i-o arătase „acest mare om”. Pe 2 noiembrie, la sfârșitul unei cine de rămas bun ce durase nu mai puțin de cinci ore, Rolland își reînnoiește sfaturile (*Je ne cesse pas de vous répéter, Istrati, écrivez, écrivez sans arrêt!*) și îi arată o scrisoare primită în tinerețe de la Tolstoi (care i se adresa cu „Dragul meu frate”) – scrisă în franceză și datată 4 octombrie 1887. Istrati e convins că trăiește un moment simbolic, care îl propulsează dintr-un timp al anonimilor într-o istorie a „oamenilor mari”. La vederea respectivului document, primul său impuls e să-și amintească ce vârstă avea și cu ce se ocupa la data la care Tolstoi îi scria tânărului său confrate francez un mesaj de afectuoasă încurajare și să măsoare distanța dintre copilul născut într-o provincie obscură și maturul invitat să-l cunoască pe fostul discipol al lui Tolstoi:

„Une longue et noble lettre (...) qui est datée du 4 octobre 1887. Je n'avais que trois ans, moi, à ce moment-là, dans la petite ville ignorée de Braïla. Trente-cinq ans plus tard, la destinée voulut que je la tienne... entre mes mains!... Et Rolland ajouta:

– Tolstoi a fait cela avec moi, hier. Je le ferai avec vous aujourd'hui. Et vous, Istrati, vous le ferez demain avec d'autres âmes!... C'est le plus noble des héritages!”¹⁸.

Istrati pleacă de la Villeneuve încă și mai îndrăgostit de imaginea unui Romain Rolland ideal și, cum notează într-o scrisoare din 6 noiembrie adresată magistrului, cu „duiosul regret al unei despărțiri pline de speranțe”. (Se vor mai revedea, în treacăt, doar de două ori, în aprilie 1926 și în iunie 1929.) Revigorat

¹⁷ *Ibidem*, p. 131.

¹⁸ *Ibidem*, p. 136.

pentru o vreme, se întoarce la Paris unde, primit ca un frate în casa soților Ionesco (cărora le face bucuria de a le aduce o dedicație a lui Romain Rolland pe un exemplar din *Colas Breugnon*), reîncepe să scrie, cu sporită însuflețire: în decembrie, îi va trimite magistrului câteva capitole din *Chira Chiralina*.

Cu ce impresie rămâne Rolland în urma vizitei lui Istrati putem afla dintr-o scrisoare a acestuia din urmă către Alphonse de Châteaubriant (din 11 noiembrie 1922): scriitorul „româno-grec”, om cu o „personalitate puțin obișnuită”, „un vulcan de pasiuni”, l-a „interesat mult” prin ceea ce „a văzut, simțit și suferit”, printr-o „formidabilă vitalitate” (proprie balcanicilor, crede Rolland). Aprecierile sunt, aici, cu o nuanță, parcă, mai entuziaste decât în scrisorile adresate lui Istrati:

„Quand on l’a entendu, quelques heures, raconter les hommes qu’il a connus et les événements par où il a passé, on trouve que les âmes et les œuvres de nos plus notoires confrères sont des lueurs de veilleuses dans de chambres de malades. Seul ton *Aoustin* pourrait fraterniser avec ces paysans daces et ces grands vagabonds. (...) Il a le génie du récit. Il vit en récitant. Il mourra en récitant. (...) Il faut absolument que je l’aide à publier ses manuscrits. Il y a là de quoi alimenter quarante Tharaud; et pas un des quarantes n’attendrait à la grandeur de ces pages”¹⁹.

Între aceste elogii se strecoară, la un moment dat, un pasaj bizar în care exaltarea lui Istrati e interpretată cel puțin ambiguu: *Mon Dace est tout à fait colonne Trajane. En me quittant, il m’a embrassé les cuisses. Je m’imagine aussi un peu comme lui les vieux aèdes*”. Raționalul Romain Rolland intră astfel la rândul său într-un joc riscant al ficționalizării Celuilalt.

„Oedipianismul” unui om din Est

S-a speculat mult, pe linia psihanalitică, în privința relației Istrati–Rolland ca relație între fiu și tată, între orfanul aflat în căutarea tatălui ideal și părintele simbolic. Elisabeth Geblesco a analizat într-o carte tributară teoriilor lui Lacan modul în care „metafora tatălui” dă coerență literaturii istratiene²⁰. Ideea nu e tocmai nouă; o dezvoltase, cu mai bine de o jumătate de secol înainte, Petre Marcu-Balș [Petre Pandrea] într-un articol din „Viața românească” (1928): *Complexul lui Oedip la Panait Istrati*. Eseistul interbelic arăta cum, adăugându-se absenței tatălui, o exagerată afecțiune maternă a dus, în cazul lui Istrati, la „identificarea și fixarea feminină” și, pe cale de consecință, la apropierea unor „sentimente și trăsături caracterologice identice”. Marcu-Balș face o analogie între „complexul lui Leonardo da Vinci”, pictorul gășind în protectorul său, Ludovico Sforza, un

¹⁹ *Cahiers Romain Rolland. L’un ou l’autre II. Correspondance entre Romain Rolland et Alphonse de Châteaubriant. 1914–1944*, ed. cit., p. 257.

²⁰ Elisabeth Geblesco, *Panait Istrati et la métaphore paternelle*, Préface par Jean Bellemin-Noël, Paris, Anthropos, 1989.

înlocuitor ideal al tatălui, și relația dintre Panait Istrati și Romain Rolland: atât la Leonardo da Vinci, cât și la Istrati, ca și la alți doi scriitori contemporani cu acesta din urmă, André Gide și Maxim Gorki (în această serie înscriindu-se și Proust), figura maternă atotprezentă și atotputernică (în ocurență cu figura *absentă* a Tatălui) este centrală, ambii trădează trăsăturile „oedipienilor”: „*instabilitate [...]*, feminitate, tendință spre duioșie, delicateță extremă [...], virtuală sau reală comportare de homosexualitate pasivă și predilecție în cazul când are talent de scriitor pentru aceste cazuri”²¹. Marcu-Balș face însă o precizare:

„*Nu poate fi socotit [...] capitolul nostru psihanalitic ca o încercare de Erostat împotriva lui Panait Istrati, singurul nostru romancier cu mare reputație europeană. Și nici nu ne însușim pretenția altor discipoli ai lui Freud, care prin patografia sexuală a scriitorului cred că înlocuiesc definitiv critica literară. E o exagerare inutilă. [...]*”

E regretabil, desigur, că trebuie intrat în detalii așa de intime și – personal – avem o mare jenă, de aceea cu greu ne vom decide să aplicăm metoda și la alți scriitori români (Eminescu îndeosebi). Suntem absolviți în cazul de azi prin splendidele efuziuni autobiografice ale lui Istrati, care îngăduie să privim mecanismul creației lui și să explicăm anumite caracteristici”²².

Eseistul explică debutul literar târziu al autorului prin deja invocata „fixare infantilă în complexul matern”: eliberată de inhibiții, forța creatoare a acestuia nu s-a putut manifesta decât după moartea mamei (instanță castratoare), deși, trecut prin experiența publicisticii, Istrati avea, din tinerețe, exercițiul scrisului. Ipoteză de luat sub beneficiu de inventar. Pentru a-și ilustra demonstrația, Marcu-Balș trimite la un episod evocat deseori, cu patetism, de scriitor: aflat în Elveția, în primăvara lui 1919, la puțină vreme de la externarea din sanatoriul Sylvanne-sur-Lausanne, vestea morții Joitei Istrati îl aruncă în depresie. În confesiunile pe care le va face în anii următori, va sublinia constant legătura dintre bulversarea provocată de acest eveniment tragic și hotărârea de a scrie literatură, pe ultima punând-o mereu în relație cu descoperirea cărților lui Romain Rolland. Convins, la modul mistic aproape, că nu există coincidențe, că orice eveniment trebuie să aibă o rațiune a sa ascunsă, e cu atât mai tulburat de ideea că lectura *Vieților oamenilor iluștri* și a lui *Jean-Cristophe* a venit la momentul potrivit, căci iată:

„Mama – marea mea dragoste, singura care mă mai ținea în picioare – murise în aceeași săptămână cu mama celui care-mi vorbea, prin gura lui Jean-Cristophe, despre deznădejdea filială, aceeași în toate inimile iubitoare, despre pustiul ce ne cuprinde în ziua când nu mai avem pe cine iubi.

²¹ Petre Marcu-Balș, „Complexul lui Oedip la Panait Istrati”, în „Viața românească”, nr. 10–11, octombrie–noiembrie 1928, p. 119.

²² *Ibidem*, p. 122.

Nu mai avem pe cine iubi? Ba da, pe Romain Rolland. [...] În picioare, prietene!”²³.

De la începutul corespondenței cu Rolland, din martie 1921, Istrati își va semna uneori scrisorile cu un călduros *Votre fils*. Alteori, într-o dispoziție extrem-sentimentală, își va încheia *en beauté* epistolele prin câte o frază precum *Je suis, à vos genoux, celui qui vous aime sans limites*. Scriitorul însuși le oferă biografilor și exegeților săi o cheie de lectură. Indicii în sprijinul unei interpretări a operei istratiene în funcție de obsesia ordonatoare a figurii Tatălui sunt la tot pasul în textele autorului, lăsate la vedere chiar de acesta. Nu e sigur însă că o cheie lăsată cu ostentație la îndemână este și cheia potrivită. Sunt, de aceea, îndreptățite rezervele pe care, într-o prefață la volumul de corespondență Panait Istrati-Romain Rolland (*Passion et politique*), Roger Dadoun le formulează apropo de demersul psihanalitic al lui Elisabeth Geblesco (citată, altminteri, ca o contribuție prețioasă la exegeza istratiană):

„Cependant, fixer Rolland dans une attitude paternelle et Istrati dans une posture filiale, quelque intérêt réel que puisse offrir ce type traditionnel de rapport, risquerait de laisser échapper la dimension la plus forte de la relation Istrati-Rolland, qu'on pourrait qualifier de *dimension énergétique* ou *passionnelle*. Si la Loi que cherche à élaborer Istrati dans sa demande à Rolland est avant tout une Loi interne, susceptible de régler son propre développement, de rythmer son organisation propre, elle mérite d'être qualifiée plus de filiale que de paternelle; psychiquement, irons-nous jusqu'à dire, il n'y a de véritable Loi que du Fils [...]. Mais cela même ne suffit pas pour caractériser la plénitude de la relation Istrati-Rolland – il conviendrait, crayons-nous, d'y relever une dimension fraternelle déterminante: à la fois, pourrait-on dire, une dimension gémellaire (union et complicité des jumeaux) et une dimension autrement meurtrière, celle des frères ennemis. Et la fraternité que nous cherchons ici à introduire est celle de la passion”²⁴.

Dadoun tinde să vadă în Rolland o structură la fel de „pasională” ca și aceea a corespondentului său, doar că, în cazul autorului lui *Jean-Cristophe*, această pasionalitate, mult mai bine supravegheată, s-ar ascunde în spatele unei măști, foarte înșelătoare, a raționalității. Din această perspectivă, relația celor doi e percepută ca simetrică, alternând sentimentul „gemelării” cu acela al concurenței. Similaritățile de natură psihologică și/sau spirituală nu implică, însă, și *status*-uri sociale analoge sau poziții simetrice în interiorul relației „de putere” (în sens foucauldian) ce guvernează, subteran, orice schimb intersubiectiv. Exegeții trece parcă prea ușor peste diferențele, nu puține, ce-i despart pe cei doi scriitori. Polemică, subtila demonstrație a lui Roger Dadoun propune ca alternativă la modelul relației tată-fiu, relație de subordonare și dominare – în funcție de care

²³ Panait Istrati, *Cei „trei” Rolland ai mei*, loc. cit., p. 233.

²⁴ Roger Dadoun, *Passion et politique*, în *Correspondance integrale Panait Istrati-Romain Rolland. 1919-1935*, ed. cit., p. 11.

a fost citită interacțiunea dintre Rolland și Istrati –, un model al comunicării ca între „frați”, presupunând un echilibru de forțe, armonizare și reciprocitate, conform unei eshatologii de sorginte creștină ce prevede instaurarea unei lumi ideale, a *fraternității* perfecte, posibilă odată cu anularea oricăror tensiuni și a oricăror clivaje. Despre o lume fără clase sau caste, construită pe un alt principiu decât acela al antinomiei dintre „cei slabi” și „cei puternici”, vorbește – e adevărat – frecvent și Istrati, dar nu atât ca despre o lume posibilă, cât ca despre una dezirabilă, ca despre un ideal menit nu să fie transpus în practică, ci să facă mai suportabil Răul și să împingă înainte o umanitate în mod natural imperfectă. *Dimensiunea energetică sau pasională* a discursului istratian din corespondența cu Romain Rolland trimite, cred, spre un scenariu mai complicat decât acela al unei comuniuni fratern-„gemelare”, întrerupte de episoade ce actualizează o adversitate latentă.

Roger Dadoun refuză să vadă asimetria în relația dintre Rolland și Istrati, refuzând, de altfel, implicit, să pună problema în termenii unor raporturi de putere, deși titlul studiului său, *Pasiune și politică*, ar fi părut că nu exclude o asemenea dimensiune. El aduce în discuție disensiunile politice apărute între cei doi, după ce Istrati și-a mărturisit, la întoarcerea din URSS, îndoielile față de proiectul comunist și nevoia de a se îndrepta spre o altă „flacără”. Nu îi desparte însă pe acești scriitori, cum s-ar crede, doar *o anumită conjunctură istorică*; îi desparte *o întregă istorie* – personală și colectivă deopotrivă. Experiențele unui om din Est sunt, fără îndoială, foarte diferite de cele ale unui occidental; dar diferența cu pricina nu ar fi atât de dramatică dacă nu ar avea în subtext și o valorizare discriminatorie: simbolic (nu geografic), Estul e Marginea disprețuită, Occidentul e Centru, e *axis mundi* – recunoscându-și inferioritatea, primul aspiră să-i fie recunoscută, confirmată, legitimată existența de către celălalt. Între cele două entități, relația nu poate fi decât asimetrică, chiar atunci când marginea se revoltă, forțând recunoașterea, și chiar în ipoteza fericită a unui dialog acceptat. Oricâtă personalitate, oricâtă forță persuasivă ar demonstra primul, nu doar de el depinde propriul succes, hotărâtor e gestul de acceptare sau de respingere al celui de-al doilea. Regulile, ca și marja acceptabilă de abatere de la acestea, se impun la Centru. Relația dintre Istrati și Rolland ilustrează exemplar o narațiune despre un Est subzistând la marginea istoriei și făcând eforturi dramatice de a se sincroniza cu și de a deveni vizibil pentru un Centru ce decide în privința regulilor de joc, pe baza cărora construiește o civilizație. E, din perspectiva marginalului, un raport de *amour-haine*, punând în mișcare un mecanism al „dorinței”, în sens barthesian, în mod repetat frustrate și, de aceea, permanent reactivate. Iar din perspectiva celui de la Centru, relația cu Estul și cu Marginea este una condescendent-magisterială, de compasiune exigentă, prescriptivă și, la rigoare, punitivă, practicând exercițiul suspiciunii și păstrând, profilactic, distanța față de Celălalt. Tipuri diferite de atașament și de raportare la alteritate. De o parte, un entuziasm exploziv, vecin cu imaturitatea afectivă; de cealaltă, reprimarea „matură”, „rațională” a sensibilității. Nu despre „fraternitate”

sau „gemelarietate” este vorba în povestea întâlnirii dintre Istrati și Rolland, ci, în termeni metaforici, desigur, despre o iubire-pasiune ce se izbește de generozitatea condescendentă – și riguros condiționată, altminteri – a obiectului dorinței. Într-un punct, însă, Istrati încetează de a mai fi reprezentativ pentru condiția omului din Est în relația acestuia cu un Occident imaginat ca pământ al făgăduinței și în care își investește toată energia sa pasională: acolo unde, cu toată sfâșierea lăuntrică, refuză legitimarea prin (auto)colonizare și alege să rămână, chiar cu riscul excluderii, el însuși. Fapt pe care, cu toată finețea de spirit, Romain Rolland nu l-a putut accepta:

„Istrati n'est rien de plus qu'un écrivain de grand talent, qui a un cœur ardent et déréglé, aucune valeur de jugement, objectivité nulle, un tempérament toujours emporté par ses amours, ses haines, ses caprices, il est la prou des gens qu'il rencontre et des événements. Je l'ai connu, après qu'il avait tâcher de se suicider par désespoir, j'ai été frappé de son génie artistique qui s'ignorait, je l'ai encouragé à écrire et je l'ai fait connaître. Il m'a témoigné une affection débordante; et puis après, il s'est irrité contre moi, parce que je condamnais sévèrement ce qu'il a écrit contre l'URSS” (scrie Romain Rolland în 1933)²⁵.

Descoperim în cuprinsul acestei ample corespondențe scenariul unei iubiri contrariate, de la bun început asimetrică, narațiunea unei intoxicații sentimentale prin iluzionare, sfârșind, previzibil, într-o manieră dramatică. „Povestea” conține un interval de armonie, de comuniune chiar, în preajma apariției *Chirei Chiralina* și câțiva ani după aceea, până la plecarea lui Istrati în călătoria din URSS. De atunci, și mai ales după întoarcere, când Istrati are temeritatea de a pune sub semnul întrebării utopia sovietică, începe declinul relației celor doi scriitori. Acum se văd limitele „raționalului” Rolland, intrat în zodia dogmatismului ideologic, și, tot acum, luciditatea „pasionatului”, halucinatului Istrati, capabil, totuși, să facă deosebirea între o himeră și realitățile de care ia cunoștință. Magistrul său Rolland, căruia realitățile comunismului sovietic îi sunt cunoscute de la distanță, pe cale livrescă, îl dezaprobă cu duritate. Mai ales după ce, respins de vechii tovarăși de idei, Istrati ajunge, în anumite circumstanțe, în preajma celor de la *Cruciada românismului* (dar asta fără a îmbrățișa, fie și din naivitate, vreo formă de extremism). „Non, il n'est pas question que nous nous voyions maintenant, Istrati”, își începe Rolland ultima scrisoare, din 28 martie 1935, căreia autorul *Sposedaniei pentru învinși* nu a mai reușit să-i răspundă. Ultimul paragraf cade, ca o piatră tomală, peste povestea unei prietenii literare:

„Malheureux que vous êtes, quelle folie vous tient donc englué dans la politique, où vous ne comprenez rien, où vous n'avais jamais rien compris!

²⁵ Romain Rolland, într-o scrisoare către A.G. Viatkine reproducă în *Cahiers Romain Rolland. Gandhi et Romain Rolland. Correspondance, extraits du Journal et texts diverses*, Cahier 19, Éditions Albin Michel, 1969, p. 338.

[...] Une fois pour toutes, retirez-vous de l'action! Vous n'y faites que du mal, aux autres et à vous. Ecrivez vos récits! Si'il est un salut pour vous, il ne peut être que dans l'art".

Cu sau fără sfatul lui Rolland, la 16 aprilie 1935, Istrati „se retrage” definitiv „din acțiune”.

(Paris, iulie 2015)

ABSTRACT

This paper aims to analyze two different discourses included in the correspondence between Panait Istrati and Romain Rolland. First of all, Panait Istrati's discourse – a strongly passionate “lover's discourse” (according to Roland Barthes's theory) – that tries to captivate the great French writer thanks to the energy of his creative personality. Secondly, Rolland's discourse: reasonable and severe. This asymmetric relationship has an important cultural meaning that the present paper tries to underline following the rapports between the disciple and the master and also between Occident and Orient.

Key-words: *Occident, Orient, disciple and master, colonization/auto-colonization, migrant literature, Roland Barthes.*

(Articolul prezentat este un fragment dintr-o lucrare mai amplă – *Panait Istrati, omul revoltat. Repere pentru o literatură a contestației* –, realizată în cadrul unui program postdoctoral organizat în cadrul Academiei Române: „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, program cofinanțat de Uniunea Europeană și de Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.)

CRONOLOGIA VIETII LITERARE ROMÂNEȘTI (1993–1996): ROMANUL *MOROMEȚII**

Redăm din cele patru volume ale *Cronologiei literare românești – perioada postcomunistă*, coord. Eugen Simion, Editura Muzeului Național al Literaturii Române (în curs de apariție), comentarii referitoare la Marin Preda și opera acestuia, privind cu precădere romanul *Moromeții*, de la a cărui publicare se împlinesc în acest an șase decenii. La pregătirea și elaborarea materialului documentar a participat un grup de cercetători format din Bianca Burța-Cernat (coordonare redacțională), Lucian Chișu, Oana Soare, Paul Cernat, Andrei Milca și Ion Opreșan.

ANUL 1993

4 februarie

• Rubrica „La o nouă lectură” din „România literară” (nr. 4) găzduiește un articol al Monicăi Spiridon despre Marin Preda, scriitor „părăsit, după moarte, într-un purgatoriu prelungit și nedrept”, căzut pradă „mascaradei” justițiare postdecembriste: „Subversiv în timpul vieții, Marin Preda rămâne și acum incomod, pe măsură ce literatura sa își revelează fibra profetică: în oglinda ei prevestitoare, societatea postdecembristă își poate recunoaște cu ușurință chipul schimonosit de impulsuri «primar-agresive» [...]. Trecerea prematură în neființă a scriitorului l-a scutit de umilința de a fi văzut răbufnind, în ultimii ani, spiritul primar agresiv în marile piețe bucureștene, stropite cu sângele unor tineri încrezători în binefacerile libertății, unde s-a scandat iresponsabil «Moarte intelectualilor!» și unde au năvălit mercenari cu chipurile desfigurare de ură, înarmați cu bâte, câști și lămpașe. [...] Comunismul este, pentru Marin Preda, un catehism al distrugerii. În *Moromeții* (cu precădere al doilea volum), în *Risipitorii*, în *Intrusul* și mai ales în *Cel mai iubit dintre pământeni*, romanul său testament, Preda își plasează personajele într-o lume al cărei scop – prozatorul o spune răspicat – este distrugerea pe scară mare [...]. Pentru Marin Preda, acțiunea în istorie nu e justificabilă în sine, dincolo de bine și de rău. Pe această temă, prozatorul a glosat, fără echivoc, tot în eseul *Spiritul primar agresiv și spiritul revoluționar*, unde sunt vizați explicit scriitorii francezi de stânga, care au cochetat cu comunismul, mai mult sau mai puțin episodic, precum André Malraux și Jean-Paul Sartre. [...] Citit astăzi, vizionar profet, prozatorul pune în față oglinda interludiului carnavalesc regizat în cei trei ani care s-au scurs între masacrul sângeros dintr-o providențială noapte de solstițiu

* Dosar: Literatura în postcomunism.

și epilogul electoral resemnat de la finele lui 1992. Căci de la dezlănțuirile «teroriste» la parastasele cu cruci evlavioase consumate sub lumini de reflectoare, de la contra-demonstrațiile «spontan organizate», la mineriade; de la circuit parlamentar din CPUN la împrumutarea «de hârtie» și privatizarea în întreprinderi cu patroni... slujbași la stat; în fine, de la procesele penale-reprezentative la fastuoasele anchete parlamentare și zâmbetele oficiale operetistice mediatizate intens; de la «adeziunile» sufocate de lacrimi, la «demascările» însuflețite de o sfântă mânie de tagmă – mai totul trădează cinismul camuflat butaforic, regia și, mai ales, recuzita democrației originale, a «comunismului de piață» și a «activismului de drept»”. (*Viața în oglinda literaturii*).

5 februarie

• În nr. 5 din „Contemporanul. Ideea europeană”, Gheorghe Grigurcu publică un lung articol intitulat *Cum e apărut Marin Preda?*, reluând mai vechi considerații despre „moralitatea” scriitorului (mai dur: despre „ambiguitatea sa etic-estetică” și „oportunismul său”), în acord cu luări de poziție „lucide”, „semnate de critici din diverse generații, de la Monica Lovinescu, Adrian Marino, I. Negoitescu..., Cornel Regman, Alexandru George, Barbu Cioculescu, Pavel Chihaia, S. Damian până la câțiva tineri”: „Gheața a fost spartă. Modelul moral Preda nu mai poate fi invocat de-acum încolo decât sub semnul dubiului. [...] Ne propunem acum a urmări evoluția polemicii, așa cum se conturează la peste doi ani de la declanșarea ei. Operația ni se pare cu atât mai interesantă cu cât concluziile, firește provizorii, ce se pot trage din controversa cu pricina îi depășește obiectul, descoperind unele aspecte caracteristice ale mentalității literare a momentului./ Ne-a consternat îndeosebi înverșunarea cu care câțiva partizani înfocați ai lui Marin Preda au continuat a urmări evidențele. [...] Ce-ar fi putut ei face pentru a-l salva? În sfera unei polemici ideale, ar fi trebuit să nege paternitatea prozatorului asupra unor scrieri precum *Ana Roșculeț*, *Desfășurarea*, *Ferestre întunecate*, *Îndrăzneala* etc. Ar trebui să declare o foarte întinsă parte a publicisticii sale, conținând laude la adresa partidului, a cârmuitorilor săi, ba chiar și la adresa unor instituții represive, drept o mistificare a editorilor. Ori – de ce nu? – să pledeze în favoarea regimului totalitar. [...] Așa, numai așa, admiratorii habotnici ai lui Marin Preda ar fi putut pune pe deplin de acord dorința lor de a-l proslăvi integral pe scriitor cu temele, opiniile, tendențiozitățile cultivate de acesta de-a lungul întregii sale cariere. [...] Câteodată sentimentul de admirație duce la o poză solemn-bătoasă, ca în cazul lui Valeriu Cristea. [...] Supărat foarte pe observațiile unor confrăți asupra momentelor de colaboraționism ale lui Marin Preda, dl Valeriu Cristea nici nu încearcă a le respinge [...], ci recurge la un truc al superiorității scârbite, respingând discuția. [...] Mai ponderată formal, însă nu mai puțin dominată de același impas al explicației, se arată poziția dnei Magdalena Bedrosian [într-un interviu acordat lui Andrei Grigor pentru «Literatorul», nr. 7/1992]. Afirmând că autorul *Moromeților* «n-a fost nici sfânt, nici ticălos», directorul actual al Editurii Cartea Românească nu ezită a-l înălța, cu toate acestea, pe soclul

performanței absolute: «atunci și aici, nu știu dacă *au făcut* alți scriitori mai mult decât el». [...] Fără a nega meritele celui ce a scris *Moromeții*, inclusiv în plan civic, prin intermitentele lui critici la adresa regimului, credem că e inutil a-l împinge pe primul plan al rezistenței etice [...]. În pofida dorinței fanaticilor săi, Marin Preda aparține unui lot al relației echivoce cu puterea totalitară, caracterizat prin alternanța dintre nemulțumire și ploconire, dintre protest și conformism. Un lot reprezentat în special de o seamă de autori și intelectuali beneficiind de o intensă oficializare, de o înaltă situație socială și de remunerația aferentă. [...] Principalul criteriu al cenzurii pe care o exercita [Marin Preda la Editura Cartea Românească] îl constituia interesul personal. În principal îl jenau [în volumul lui Gh. Grigurcu, *Critici români de azi*] câteva rezerve față de Eugen Simion, sfetnicul său binecunoscut, ins extrem de influent la editură. [...] În chipul cel mai democratic, nu voia a se «pune rău» cu importanții săi exegeți. Îl sacrifică fără milă pe un critic mai tânăr și mai «nesigur», în favoarea unuia mai vârstnic și pe care se putea «conta». [...] Ce mai afirmă dna Magdalena Bedrosian? «Preda a fost și a murit ca un om sărac.» [...] Raporturile autorului *Desfășurării* cu banii vor excita desigur condeii biografilor săi. Nu întâmplător, îmi închipui, arghirofilia și avariția lui au devenit subiect de anecdotă [...]. Va veni și momentul când se va putea vorbi mai amănunțit și despre ceea ce am aflat de la câțiva din apropiații lui Marin Preda în legătură cu obiceiul său de a-i supune la haraciul unor petreceri cu preț foarte pipărat, la localuri de lux, când le apărea câte o carte. [...] Alături de Eugen Barbu și Adrian Păunescu, cine altul decât Preda câștiga cel mai bine dintre toți scriitorii noștri contemporani? Să fie un secret pentru interlocutoarea noastră că își făcea personal partea leului la editura ce o conducea, atribuindu-și reeditările, tirajele și onorariile cele mai avantajoase, chestiune pe care nu o dată am discutat-o cu unii foarte buni cunoscători ai situației și asupra căreia presupun că există documente? Mărturisesc că mi s-ar lua o piatră de pe inimă dacă cineva mi-ar putea dovedi măcar că Radu Petrescu, un autor din aceeași generație cu autorul *Imposibilei întoarceri*, al cărui nume e tot mai des rostit în vecinătatea axiologică a acestuia, a realizat cel puțin doi la sută din câștigurile gloriosului director al Editurii Cartea Românească. [...] Până unde poate ajunge nesăbuița celor ce țin a apăra «cu unghiile și cu ciocul» o imagine idolatrizată a lui Marin Preda, constatăm și din reacțiile orale ale unora dintre ei. [...] Astfel, dl Eugen Simion [...] m-a calificat, după cum îmi aduce la cunoștință ziarul «România liberă», cu prilejul aniversării a 70 de ani de la nașterea romancierului său favorit, cu un termen ținând de patologie. Oricât îi recunoaștem frecvent competența critică, ne vine greu a i-o recunoaște și pe cea clinică. Enervarea d-sale nu reprezintă un semn de tărie [...]. I-am recomanda să-și extindă, în spiritul de curaj și eleganță dovedit, diagnosticele medicale în sfera literară, în timp ce de la specialiștii în medicină vom aștepta cu încredere indicații pentru tratamentul unor bolnavi de stetism, structuralism, realism socialist, psihocritică, tematism...”.

• În „Literatorul” (nr. 5), într-un alt text (*O precizare*), Eugen Simion răspunde unui articol al lui Nicolae Manolescu din „România literară” (nr. 3, din

26 ianuarie 1993): „N.M. îmi atrage atenția că reacția mea (el zice «iritarea» mea) față de unele acuzații aduse lui Preda «nu e o atitudine de critic literar, ci de fan al scriitorului». [...] Recitirea cu toată seriozitatea a operei este o operație necesară în critica literară și nu văd cum aş putea să mă opun vreodată acestui proces. Apărarea omului Preda, acuzat că a profitat de regimul comunist și chiar că a scris o parte a operei sale la îndemnul și chiar sub supravegherea secretarului cu probleme ideologice, este altă operație, tot atât de necesară, cred, într-o critică literară care se respectă pe sine respectând valorile literaturii. Dacă i-am luat în câteva rânduri apărarea lui Preda (acuzat, între altele, chiar de «afacerism», «escrocherie» etc.!) am făcut-o cu sentimentul că un critic literar nu poate asista liniștit la aceste atacuri nedemne care știrbesc autoritatea morală a omului care a scris *Moromeții* și *Cel mai iubit dintre pământeni*... [...] Analiza scriitorilor [...], mari și mici, care au scris în timpul regimului totalitar comunist, trebuie făcută, într-adevăr, «cu toată seriozitatea» și nu trebuie în niciun caz lăsată pe seama pamfletarilor, resentimentarilor și, în genere, a celor care vor să fie luați în seamă prin insultele [...] aduse marilor valori...”.

4 martie

• În „România literară” (nr. 8), Nicolae Manolescu și Claudiu Constantinescu scriu în tandem despre *Viața ca o pradă* – volum reeditat în 1993 la Editura „Marin Preda”, sub îngrijirea unui fiu al prozatorului, Nicolae Preda. (Articolele se intitulază *Viața ca un peron* și, respectiv, *Tandreța lui Preda*). ■ Nicolae Manolescu: „Capitolele bucureștene înfățișează și ele o ucenicie, aceea literară. De unde lipsa de vlagă, de plăcere cu care sunt scrise? Probabil de acolo că Preda nu e încă el însuși, că ceva din ființa lui s-a pierdut și nu s-a regăsit încă. Aș numi asta tema somnambuliei: la fel cum, ca elev, Preda este uimit de considerația pe care i-o dau profesorii și cei din jur, debutantul în literatură nu știe nici el de unde își scoate textele, mulțumindu-se să constate, oarecum perplex, că începe a fi socotit scriitor. Din somn, se va trezi când va scrie *Moromeții*. Atunci va deveni un scriitor profesionist (ceea ce nu împiedică prozele debutului de a fi excepționale) și un om sigur pe sine, care se cunoaște bine”.

18 martie

• S. Damian publică în „România literară” (nr. 10) articolul *De jos și de pe cal*, polemic la adresa criticului Eugen Simion. [...] S. Damian arată că și „în scrierile unor autori proeminenți există segmente discordante și câteodată o îngustare a orizontului”, exemplificând prin *Delirul* lui Marin Preda, roman în structura căruia „au pătruns [adânc] ideile închiderii” și de care „imperturbabil, Eugen Simion continuă să fie extaziat”: „I s-a oferit un prilej de dezbatere la obiect, cu raportări la epocă și la destinul creației, o ieșire deci din hagiografie – dar el susține cu îndărătnicie teza succesului continuu al lui Marin Preda. [...] Marin Preda concepe în *Delirul* istoria din perspectiva domniei lui Ceaușescu, încorporare a revendicărilor unei țări mici care sfidează un mare stat vecin.

În reconstituirea traseului dispar elemente concrete definitorii pentru perioada dată: alianța generalului din convingere cu puterile fasciste; încrederea în tinerii bezmetici, căci inaugurasă cu un partener dubios guvernul național legionar; ambițiile de dictator și adversar al democrației; perseverarea pe drumul cotropirii, deși călca un teritoriu străin. [...] La Marin Preda un maniheism scindează narațiunea, se descrie un antagonism între Binele total și Răul total, simboluri alcătuite pe criterii etnice. Alături de identificarea metaforică, să-i zicem colectivă, cu un personaj arhetipal – Antonescu – se petrece și un transfer pe planul concret al subiectului, în raportare individuală: scriitorul se regăsește în personajul fictiv favorit, un tânăr țaran venit la oraș, trăind o cavalcadă rapidă a triumfului [...]. Marin Preda a dat literaturii române creații fundamentale (*Moromeții*, *Întâlnirea din Pământuri*), dar apoi în atmosfera de supralicitare a meritelor sale, lipsit de voința de a rezista unui nou dogmatism, cel al supremației autohtonului, a pierdut busola”. Mai mult chiar: „Cultul autorității absolute se ivește și în alte romane, asociat cu o tentativă de reabilitare a mișcărilor extremiste, de tipul Legiunii. Arhaicul (nemișcarea vechiului) se opune civilizației moderne care nu deține densitate. Opinia că Legiunea a fost nevinovată, fiind silită să răspundă cu teroare abia în 1939 după ce a fost supusă la persecuții, arestări, provocări din partea puterii regale, nu respectă adevărul. Încă din prima generație, sub ordinul lui Codreanu, Garda de Fier a ales violența și asasinatul. Nu pot fi absolviți ucigașii pe motivul că și-au iubit țara. Ce se întâmplă când sentimentul mândriei naționale, demn de toată stima, intră în contradicție cu alte imperative ale vieții: nevoia de libertate, dreptul celuilalt la toleranță, rigoarea adevărului? Apologia supunerii față de omul providențial naște o stare de cucernicie și fanatism, de rău augur pentru independența spiritului”. În fine: „Poate fi socotită [...] o eroare convingerea lui Eugen Simion că tot ce a fost esențial s-a spus și anume în *Scriitori români de azi*. Mai rămân multe lucruri de zis, multe corecturi de operat, poate e nevoie chiar de o răsturnare a ipotezelor autorului atât de opac la efervescența recentelor comentarii”.

16 mai

• În „Adevărul literar și artistic” (nr. 166), C. Stănescu publică un interviu cu Nicolae Breban („*Marin Preda? Un țaran enorm, rătăcit în oraș...*”), realizat la Muzeul Satului din Cluj, cu ocazia „Zilelor Lucian Blaga”. (Pe prima pagină a revistei, interviul este anunțat prin propoziția: „Nicolae Breban întinde o mână lui Marin Preda”.) N.B.: „Tatăl și bunicul meu au fost preoți într-un sat din Maramureș. [...] Toți ai mei, Brebanii, sunt legați de satul românesc și eu, deși n-am trăit la țară, sunt conștient de faptul că, chiar dacă procentul de țărani azi a scăzut [...], țărănismul, în sensul cel bun, spiritul țărănesc a infuzat, a pardosit toată suprastructura creatoare și culturală românească. [...] Pentru mine, Marin Preda este impresionant prin faptul că a reușit, alături de cele două efigii în bronz literar, ale lui Sadoveanu și Rebreanu despre țaranul român, să propună o a treia efigie, țaranul muntean. Dacă țaranul ardelean era țaranul dramatic, zolist, dacă cel al lui

Sadoveanu era țăranul mitic, cel al basmului românesc [...], cel al lui Preda, mai contemporan, intră într-o comedie de limbaj și într-o comedie de situații... [...]/ Eu cred că Preda propune un țăram care intră într-o comedie de limbaj: asta-i pentru mine Moromete. [...]/ Probabil aici Caragiale este maestrul indiscutabil. Ce-mi place la fel de mult în *Moromeții* I – în *Moromeții* II, care mi se pare neautentic, fiindcă colectivizarea s-a făcut altfel, asta e o mai veche discuție a mea cu Manolescu – în *Moromeții* I, deci, m-a impresionat ca tânăr o puritate enormă de stil. Un stil splendid, de o clasicitate rar întâlnită în proza românească”. Despre *Cel mai iubit dintre pământeni*: „E un roman ce trebuia refăcut. Este doar o eboșă. Aici el și-a pierdut stilul acela splendid din *Moromeții* și *Întâlnirea din Pământuri*. Era grăbit, probabil intuia limita sa. Este extrem de interesant, așa zice că a pătruns puțin pe domeniul meu, adică în domeniul «problemei citadine». Apropo de Blaga: el a vrut să-l propună pe acesta ca erou, însă este evident că nu poseda limbajul unui astfel de erou”. „– *Ați avut relații bune sau proaste cu Marin Preda?*! – Și bune și proaste. El s-a interesat de mine când eram foarte tânăr și necunoscut, m-a invitat la el și mi-a făcut un referat excelent care a ajutat prima mea carte să apară. A simțit imediat că sunt un prozator autentic./ – *Unii spun că era invidios și că, atunci când simțea că cineva îl poate depăși, îl evita, îl împiedica...*! – Nu știu dacă-i așa. E adevărat că mi-a mai făcut un dar: după primul referat, la *Francisca*, mi-a făcut darul de a-mi scoate, într-un moment extrem de dificil al vieții mele sociale, *Îngerul de ghips* [...]. Preda mi-a publicat această carte cu care m-am reintegrat în viața literară românească”.

31 mai

- Într-un articol din „Adevărul”, *Exilul lui Petru Dumitriu*, C. Stănescu notează: „Destinul a voit ca acest mare scriitor să «iasă» în plină glorie din literatura română oficială, glorie cucerită definitiv odată cu apariția *Cronicii de familie* (1956). La o vârstă când unii, dacă nu chiar majoritatea, abia încep să *fie*, Petru Dumitriu își scrisese capodopera, după ce avusese timp și să dea Cezarului ce i se cuvenea (!). [...] Ce mai putea spera creatorul după o asemenea «performanță», atinsă în jurul vârstei de 30 de ani? El putea continua, prin autopastișă, «rescriindu-și», și cu alte cerneluri, capodopera, «trăind» din ea (cum se și întâmplă cu destui performeri timpurii, inclusiv cu Marin Preda, care nu și-a mai ajuns niciodată din urmă *Moromeții* I).

9 iunie

- Ștefan Agopian semnează în „Luceafărul” (nr. 23) tableta *Trecutul ca viitor*: „Imediat după '89 dl Nicolae Manolescu publica în «România literară» un articol de direcție a criticii prin care își propunea (și propunea) rediscutarea (după recitare) a întregii literaturi române scrise după 1947. Furat de alte griji (probabil mai presante) dl Manolescu nu a dat dovezi clare că-l mai interesează literatura română «comunistă». Alții însă, părând a-i fi luat articolul de atunci în serios, s-au apucat să rediscute. [...] Campionul indiscutabil al discuției și re-discuției valorilor literare comuniste este fără pic de îndoială dl Gheorghe Grigurcu. [...]

Cel de-al doilea contestatar este criticul, prozatorul și eseistul Alexandru George. [...] Autori pe vremuri considerați «tabu» sunt luați astăzi în discuție și problema care irită pare a nu fi cea morală, așa cum ar părea la prima vedere, ci cea estetică. Nici un critic, oricât de tâmpit ar fi el, nu poate considera că *Desfășurarea* lui Marin Preda (1952, Premiul de Stat) are vreo valoare literară. Din punct de vedere moral, nuvela este (sau mai curând a fost) o crimă. În timp ce sute de mii de țărani erau jefuiți, deportați, omorâți, Marin Preda scria, pentru a obține Premiul de Stat, o nuvelă abominabilă. Este evident că valoarea lui Marin Preda ca scriitor nu este dată de «scăpările» omului. Numai că scriitorul Marin Preda nu a publicat după această *Desfășurare* numai cărți bune. Dacă *Moromeții* (I), carte publicată în 1955 (Premiul de Stat) este o capodoperă, nu același lucru se poate afirma despre multe și de multe ori curajoasele romane semnate de Marin Preda”.

11 august

● În nr. 30 din „Totuși iubirea”, Cezar Ivănescu își reamintește *Cum l-am cunoscut pe Marin Preda*: „M-am descoperit în Marin Preda. Maestrul care m-a inițiat în *arta de a deveni scriitor român*, adică *scriitorul care scrie în limba română și publică în România*. [...] Ani în care am înțeles că Marin Preda (ca și ceilalți colegi ai săi de generație) gândește ca acel celebru moralist francez – Montesquieu – și anume că important nu e să te vindeci de boală, ci să reușești să trăiești cu ea: boală incurabilă, comunismul și-a lăsat stigmatul ei, poate, în biografia și jurnalistică lui Marin Preda, dar nu l-a împiedicat să-și trăiască marea vocație și să și-o împlinească în cărțile sale pe care noi le prețuim drept capodopere: *Întâlnirea din Pământuri*, *Moromeții*, *Imposibila întoarcere*, *Viața ca o pradă*, *Cel mai iubit dintre pământeni...*” (În nr. 31, din 25 august 1993, Cezar Ivănescu va publica articolul *Marin Preda, singurul meu aliat literar*.)

9 noiembrie

● Sub titlul mare *Scara de valori este falsă? Poate. Dar valorile?*, „Cuvântul” (nr. 45) publică un interviu cu Ion Cristoiu realizat de Ioan Buduca (*Război și pace*), un articol al acestuia din urmă (*Ierarhii de pușcărie*) și *Zece întrebări pentru criticul și istoricul literar Nicolae Manolescu* – grupaj însoțit de un șapou în care, după enunțarea temei supuse dezbaterii („De aproape patru ani se discută despre revizuirea ierarhiei de valori culturale lăsate nouă moștenire de dictaturile postbelice. Se discută, dar nu se face nimic. Avem nevoie de dicționare. Avem nevoie de istorii literare. Avem nevoie de opere monumentale. Cine să le scrie? Blocajul intelectual în care ne aflăm nici nu ține, poate, de revizuirea tablei de valori. Poate că adevărata problemă sunt valorile înseși. Receptarea noastră a fost falsificată și, în acest fel, poate că însăși producția de valori a suferit”), cititorii sunt avertizați că „Începând cu acest număr revista noastră își propune să aducă în discuție cazurile cele mai flagrante de falsificare a ierarhiei de valori din cultura română de după al Doilea Război Mondial. Toate cazurile. Cele de supraevaluare și cele de subevaluare. Inclusiv cazurile cele mai apropiate de noi: Marin Preda,

Radu Petrescu, Sabin Bălașa, Sergiu Nicolaescu, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea, Alexandru Ivăsiuc, Marcel Chirnoagă și alții și alții”. ■ În interviul cu Ion Cristoiu este abordată chestiunea ierarhiilor literare românești postbelice, aducându-se în discuție, în acest context, cazul lui Marin Preda. Ion Cristoiu: „Fiind vorba [...] de ierarhii literare pe etape și pe grupuri, toate sunt false. De altfel, însăși ideea de ierarhie literară postbelică e riscantă. Se vorbește în alte literaturi, cea franceză, de exemplu, de literatura postbelică, pentru că acolo, războiul a însemnat un eveniment major, care a zguduit și influențat decisiv conștiința literară. Sub puterea războiului, s-a scris altfel decât înainte. Pentru scriitorii români cel de-al Doilea Război Mondial n-a avut prea mare importanță. Cu mici excepții, ei au stat acasă, la căldurică, n-au luptat în Rezistență, ca francezii, n-au cunoscut coșmarul ocupației străine. [...] Mult mai interesant ar fi, de exemplu, dacă am vorbi de o nouă perioadă în istoria literaturii române, începând cu anii 1939–1940. Formula «literatura română postbelică» e un clișeu pornit de la obsesia comunistă că lovitura de Palat de la 23 August 1944 a însemnat un început de eră”. Despre Marin Preda din volumul de debut, *Întâlnirea din Pământuri*, și despre Marin Preda de după: „Acest Marin Preda e uluitor. Nu doar ca forță, ci și ca modernitate. Povestirile sale surprind o lume neliniștită și neliniștitoare, irațională, iresponsabilă, o lume a angoasei. Rămâi surprins de racordarea (conștientă sau nu) a tânărului Marin Preda la obsesiile existențialiste din cultura europeană a momentului. Prin raportare la această perioadă, *Moromeții* e o întoarcere la realismul cuminte al secolului al XIX-lea. Așa se și explică, de altfel, lipsa sa de răsunset dincolo de hotarele României. Dacă Marin Preda ar fi continuat direcția din scrierile de tinerețe, am fi avut, poate, în persoana sa, pe unul dintre marii noștri scriitori europeni. [...] Apelând la ce ar fi fost dacă, Marin Preda e un scriitor ratat. Ce-ar fi trebuit să facă pentru a nu rata? Să scrie mai departe, dar să nu mai publice, așteptând, cu sertarul plin de manuscrise, mitingul fatal din 21 decembrie 1989! *Viața ca o pradă* mi se pare, azi, o nouă confirmare a faptului că Marin Preda nu și-a realizat deplina sa vocație. Cartea ne înfățișează un eseist de marcă, net superior scriitorului”. ■ Ioan Buduca: „Ierarhiile noastre literare nu sunt false în sine, dar sunt ierarhii de seră ori ierarhii de pușcărie. Avem un mare prozator de seră, care concura cu marile modele ale prozei, dar această concurență s-a întâmplat în sera propriei sale imaginații, n-a fost o competiție reală, cu traduceri, cu premii, cu glorie. Radu Petrescu, de pildă. Dar avem și un mare prozator de pușcărie. Marin Preda, să zicem, care n-avea voie de la poliție să scrie împotriva ideologiei gardienilor săi; nici împotriva dependenței de gardienii gardienilor săi, șefii cei mari ai pușcăriei imperiale sovietice. Un prozator al jumătăților de adevăr, cu o capodoperă integralmente adevărată, *Moromeții*, dar probabil integralmente necompetitivă într-o traducere oarecare, căci este de un specific local ce o face ermetică. [...] Ce e de făcut? E mai puțin profitabil să încercăm o fastidioasă critică a supraevaluării lui Marin Preda, ori a supradimensionării nu știu cărui alt scriitor din vremea falselor noastre ierarhii de valori. [...] E mai degrabă de văzut unde au greșit ierarhizatorii noștri prin subevaluare”.

ANUL 1994

26 ianuarie

• Sub titlul *Primum*, „România literară” nr. 3 publică impresii „recente” ale lui Anghel Gâdea, referitoare la posteritatea lui Marin Preda. A.G. e intrigat de faptul că persoane nedemne de prestigiul lui Marin Preda vizitează ca oficiali Siliștea-Gumești și revoltat din pricină că Nicolae Țone face unele trimiteri ireverențioase la adresa poetului și criticului Gheorghe Grigurcu: „Între însoțitori, nelipsit, și fostul redactor-șef al Editurii Cartea Românească, Popescu Cornel, s-a pus pe evocat, cu ochii înfiți într-un petec de hârtie, smuls la repezeală din «Evenimentul zilei», când pe... Petru Dumitriu, când pe Eugen Barbu, fiind se pare sub un teribil efect tiraspoleano-sereist. I-a mai venit în ajutor un «critic literar» de la «Tineretul liber», pe nume Țone, care a «depus mărturie», cu un dosar în brațe, că autorul *Gropii* îl «aprecia sincer» pe marele sărbătorit, iar nu «Grigurcu, cel care îl denigrează sistematic și în mod deșăntat; iată, vă arăt eu ce am scris în gazeta» (...cutare). «Lasă, domne, nu mai citi, că e târziu, se face noapte», opinează cineva. Intervine prompt și Doamna soție a scriitorului, că dânsa știe: «Grigurcu îl ponegrește pe soțul meu, că nu i-a publicat cărțile...». Manifestația anti Grigurcu se încheie brusc prin apariția, ca din senin, a sculptorului Doru Drăgușin purtând în brațe un bust al Monșerului, lucrat în ghips, fără negi, cum zisese înainte Vasile Blendea, fotografatul dispărutului, «că Oscar Han așa voia să-l pedepsească pe Marin Preda, care nu prea se dovedise politicos, la Mogoșoaia și lasă că i-o plătesc eu, el stă singur la masă, am venit degeaba, nu ne bagă în seamă și bea vodcă, aha, lasă că o să-i mai pui eu pe statuie, când o să i-o fac, încă vreo doi negi în plus, să vază el, să...». G. Bălăiță, pe post de trimis al Uniunii Scriitorilor, a tăcut chitic neschițând niciun gest atunci când nu mai puțin onorabilul său confrate Gh. Grigurcu era «înfierat» și... «spălat» cu zoaie. Că așa-s, uneori, românii: sărbătorind pe câte un dispărut dintre cei vii, încep să-l îngroape pe un alt confrate, cât mai temeinic și cât mai adânc, chiar dacă acesta încă n-a murit... Într-adevăr, ca la noi la nimeni...”.

4 februarie

• În „Tinerama”, nr. 164, amintind rolurile de film care au fost de referință pentru cariera sa, adică pe Apostol Bologna din *Pădurea spânzuraților* și Tănase Scatiu după romanul omonim, de asemenea rolurile jucate în *D-ale Carnavalului* și *Balanța* (de Ion Băieșu), actorul Victor Rebengiuc se confesează: „Mă refer, la sfârșitul acestei enumerări, dar nu în ultimul rând, la rolul lui Moromete... după romanul omonim al lui Marin Preda, pe care îl consider drept o încununare a carierei mele de actor de film. Am jucat acest rol cu o plăcere imensă, pentru că eu cred că această carte reprezintă cea mai reușită operă literară postbelică”.

11 februarie

• „Literatorul”, nr. 6, îi consacră un grupaj prozatorului Nicolae Breban. Din interviul acordat de Nicolae Breban lui Ion Cocora, însoțit de o panoplie de imagini

fotografice realizate (în timp) de Vasile Blendea, se desprind câteva pasaje: [...] – În „Contemporanul – ideea europeană”, revista pe care o conduci, au fost puși la colț o serie de scriitori de primă importanță. Îmi vin în minte Arghezi, Marin Preda, Nichita Stănescu dintre cei care nu mai sunt în viață, iar dintre cei din imediata noastră apropiere: Sorescu, Eugen Simion, D.R. Popescu, Adrian Păunescu... Cât de vinovat se consideră de articolele despre acești scriitori directorul Nicolae Breban?/ – Nu pot să fiu vinovat că am dat libertate de expresie unui critic român de astăzi. Am oferit o rubrică lui Grigurcu, el e autorul articolelor la care te referi, așa cum am oferit și altora, așa cum am oferit și acum douăzeci de ani în «România literară». Am avut totdeauna deontologia să dau totală libertate celui căruia i-am încredințat o rubrică. Grigurcu este unul dintre puținii critici care fac critică la zi, care se exprimă la un înalt nivel și are judecăți de valoare pertinente. Desigur, nu cu toate judecățile lui de valoare sunt de acord. El nu-l consideră pe Nichita Stănescu un mare poet, ci pe Mugur. El are alte opinii în legătură cu alți autori. Totuși, atacurile lui critice sunt diferențiate. Niciodată nu a negat valoarea operelor lui Preda, ci a vorbit de moralitatea omului Preda. O temă pe care eu însumi am fost, pe drept sau pe nedrept, atacat douăzeci de ani de foarte mulți critici, fără ca forța operei mele să scadă... Dar, oricum, eu regret unele atacuri excesive la adresa lui Simion și a lui Preda. De altfel, Grigurcu nu face parte din grupul meu literar. Dimpotrivă, face parte din grupul inamicilor mei de ultimă oră. Cei care mi-au făcut greutăți la Paris, am să o spun odată în detaliu, și prin mine și romanului românesc, atât cât îl reprezint eu...

16 februarie

• În „România literară”, nr. 6, la *Actualitatea editorială*, sub titlul ***Preda citit de un critic modern***, Andreea Deciu conchide: „Prin recenta sa carte *Omul supt vremi*, Monica Spiridon pune punct polemicilor artificiale pe tema (in)actualității marilor scriitori români, consacrandu-i un întreg studiu critic nici mai mult, nici mai puțin decât lui Marin Preda. Polemicile cu pricina își află în felul acesta sfârșitul, pentru că autoarea dovedește (dacă mai era nevoie) că într-adevăr criticul își inventează obiectul (când știe s-o facă) și singura metodă necesară pentru așa ceva rămâne inteligența”.

[FEBRUARIE]

• În interviul acordat lui Cassian Maria Spiridon, din „Poesis”, nr. 2, Cezar Ivănescu se confesează: „– Dacă ați vrea să ne povestiți câteva amintiri mai deosebite despre Marin Preda./ – Despre Marin Preda se colportează foarte multe lucruri grave. Întâi de toate, la ora actuală: adică ținând de un biografism care nu-i face cinste, apoi lucruri false pe care le colportează și membri ai familiei sale, din nefericire, și prietenii din jurul lui și apoi de-a dreptul, ceea ce numesc francezii *contre vérité*-uri, adică lucruri cu totul și cu totul împotriva adevărului; știute de foarte multă lume. De aceea, de curând, m-am hotărât să definitivez și să dau la tipar o carte care poartă titlul *Pentru Marin Preda*. Sunt cam șase sute de pagini

dactilografiate și vor polemiza, aceste pagini, cu toate falsurile care s-au colportat pe seama lui Marin Preda, începând de la felul în care a murit și de la toate aberațiile care s-au tipărit în aniiăștia postrevoluționari despre el [...] Ce pot să spun însă cu claritate și cred că este o obligație a mea morală, vizavi de Marin Preda, o afirm cu orice fel de prilej și oricând vorbesc despre el, este următorul fapt: Marin Preda n-a fost un om iubit, în primul rând – începând cu soția lui și terminând cu criticii, literari și așa-zișii literați din coteria lui...”

16 martie

- În „România literară”, nr. 10, Alexandru George își continuă *Note-le despre cazul Eugen Barbu*, concedând la finalul intervenției: „Atunci, la mijlocul anilor ’50, deosebit de oarecari promisiuni lirice venite din partea unui Labiș și de unele accente mai sincere ale unor tineri, au apărut *Bijuterii de familie* (1955) de Petru Dumitriu (prima etapă spre *Cronica...* sa, completată foarte curând), *Moromeții* (1955) de Marin Preda și *Groapa* (1957) scriitorului nostru”.

- În „Ora”, nr. 414, Gheorghe Tomozei semnează articolul *Tiranozaurul G. Călinescu*, luând atitudine față de injuriile de curând apărute sub semnătura lui Adrian Marino. La început se arată că, „după modelul Noica, proza înregistrează tot mai multe despărțiri (de prejudecăți, de mituri, de personaje condamnate pentru exces de antumitate). De zei. Ne «despărțim» de Marin Preda, de Nichita Stănescu, ne «eliberăm», suntem tot mai puternici refuzându-le strălucirea totală. Mai există și fenomenul de coloratură balcanică al coborârilor de pe soclu, al micșorărilor, al *spurcării*. Așa, răzuind bine lacre de cristal am dat de naționaliștii proto-legionari Eminescu (Mihai) și Iorga (N.).

[MARTIE]

- „Vatra”, nr. 3, Gheorghe Grigurcu arată, în *Măștile oportunismului*, dialog purtat în trei (cu Monica Lovinescu și Virgil Ierunca), între altele: „Cu toate că am mai discutat despre oportunism, vă propun a reveni asupra fenomenului, care e la ordinea zilei într-un mod izbitor. Nici cele mai pesimiste prognoze n-ar fi putut evalua productivitatea lui actuală. Dacă nu vi se pare prea «tare» termenul, aș vorbi de o metastază... Fascinați de oroare, uităm a urmări rădăcinile morale și istorice ale acestei adaptări grăbite, nervoase, la neant, echivalând cu o maladie a conștiințelor individuale, care, prin adiționare și aglomerare, sugerează o maladie a colectivității. [...] Mentalității în cauză îi putem fi recunoscători, în câmpul cultural, pentru tendința reduționistă, pentru strădania de restrângere la unu, la unul orbitor ce captează în sine lumina apoteotică a geniului de partid (ironică răzbunare individualistă a aplicării unei doctrine colectiviste). S-a încercat astfel cultivarea celui mai mare (prozator, poet, critic etc.), scutit de orice obiecții, fetișizat. Inițial au fost Sadoveanu, Arghezi, G. Călinescu sub strașnică pază inchizitorială, ce suprime din fașă orice controversă. Apoi au venit, cu alură de «ultimă recoltă» Marin Preda (după un interludiu Petru Dumitriu), Nichita Stănescu”.

21 aprilie

• În „Dimineața”, nr. 78, Aureliu Goci îi ia un interviu poetului Grigore Vieru: – *Ce ar putea face românii din România pentru cei din Basarabia?!* – Iubiți-vă țara și nu vă învrăjbiți – acesta este leacul cel sfânt pentru Basarabia. Atunci și românii din Basarabia vor fi mai apărați./ – *Suntem la Iași și de aici veți pleca în Transilvania, călătoriți mult...!* – Umblu mereu prin țară pentru o gură de aer. Eu plec din București mai zdrobit sufletește decât vin din Basarabia – e atâta ură, atâta dispreț, atâta vrajbă între frați. Chiar și Eminescu a fost batjocorit – și chiar de ziua lui. Au aflat că Goga e o lichea, că Marin Preda e un paranoic, Sadoveanu, Arghezi, Camil Petrescu au fost colaboraționiști, ceaușiști sau pedeseriști. Ar trebui alungați din țară și «șoimii patriei» pentru că ei au fost «colaboraționiști»”.

3 iunie

• În „Azi”, nr. 594, sub titlul *Scritorii revin acasă*, este redat un comentariu al lui Petru Popescu, întors (temporar) în țară: „Acum mă aflu aici, la București, pentru a strânge cât mai multă viață. Recuperez episoade și fragmente trăite de mine în România. Am fost în strada Iulius Fucik unde am copilărit. Am vorbit cu bibliotecara Veronica Aldea care mi-a păstrat cărțile ascunse timp de zeci de ani în plină perioadă ceaușistă. Simțind mirosul cărților mi-am adus aminte de prietenul meu unic: Marin Preda. El era considerat agrar și primitiv, iar eu citadin și iconoclast. Toți prevedeau o reacție de incompatibilitate între noi. Dar rezultatul a fost cu totul altul. Marin Preda mi-a publicat toate cărțile, iar între noi s-a creat o prietenie teribilă”.

[IUNIE]

• „Steaua”, nr. 6, în articolul *Sacrificarea lui Marin Preda*, Călin Manilici notează: „De fapt, încercând să anihileze primele două sisteme de coduri și propunând totodată teme/teze de discurs cronologic, Marin Preda a semnat un pact de conlucrare și de agresiune cu establishment-ul. Pact rupt odată cu trecerea, în *Cel mai iubit dintre pământeni*, la atacul împotriva terțului sistem de codificare. Procedând astfel, scriitorul a acumulat două culpe, a tentativei de distrugere integrală a discursului ideologic comunist și a trădării unei înțelegeri, în opinia reprezentanților puterii. Vină agravată și de circumstanța succesului de public pe care romanul l-a avut, succes cu atât mai mare cu cât exemplarul gest venea, în fond, din partea unui agent al contestării din mers, al homeostaziei comunismului românesc. Angajându-mă într-o comparație, Marin Preda a făcut, din punct de vedere cultural, ceva similar cu «trădarea» lui Mihai Pacepa, în planul serviciilor secrete. Pentru a-mi concretiza ipoteza asupra cauzelor morții scriitorului, ea s-a datorat presiunilor psihice neconcertate, informale, presiuni care, acționând ca *stress*, au transformat un accident din benign în fatal. Marin Preda a fost sacrificat prin nonintervenție în cadrul acestor presiuni, nonintervenție formală, și s-a sacrificat intuind sau cunoscând, reacția establishment-ului”.

8 iulie

• În articolul *Succes la coborâre*, din „Literatorul”, nr. 11–16, Andrei Grigor comentează atitudinile unora dintre contestatarii apolitismului, referindu-se și la Gheorghe Grigurcu: „Cine citește, de pildă, un astfel de titlu patetic – *Oare scriitorii sunt cei mai ticăloși ai țării* («Familia», decembrie 1993) – poate fi nedumerit că semnatarul articolului nu este altul decât domnul Gheorghe Grigurcu, a cărui activitate publicistică de până acum s-a desfășurat în sensul afirmării vehemente (cu semnul exclamării deopotrivă acuzatoare și jubilatice) a ideii pe care o pune acum în formă ipocrit-integrativă. Sub tocul-rezervor (cu venin) al paradisului Torquemada s-au lăbărțat (și la propriu) deseori, până deunăzi, «articole» în care marii scriitori ai țării au fost puși la stâlpul infamiei pentru «ticăloșia» de a fi umbrit veleitarismele micilor inchișitori ai literaturii. «Ticăloșiile» se numeau *Moromeții*, *Vânătoarea regală*, *11 elegii*, *Iona*, *Scriitori români de azi* și alte «abateri morale» care jenau foarte tare mica și anonimă «operă» a dlui Grigurcu. O «critică independentă» îi zice publicistul, în articolul citat mai sus, merită să spulbere «rezervația edenică» născută din «mentalitatea dogmatică și tendențioasă a comunismului», prin «jugularea actului critic». [...] Dintr-o astfel de optică aproape că nu se mai înțelege nimic, dar încurcătura e doar aparentă. Obișnuințele mentale și ideologice ale dlui Grigurcu îl conduc la atitudini de comisar politic în dirijarea actului critic. Nepăsarea pentru principiul moral al problemei e sau cinică, sau demagogică, sau numai comică. Ori, pur și simplu, structurală, faptul pe care autorul îl și recunoaște într-o frază auto-descriptivă: «Satisfacția de a-i batjocori pe scriitori, de a-i scoate țapi ispășitori, intră în comportamentul uzual al oamenilor vechiului regim ca și al oamenilor noului regim». De acord! Am înregistrat de atâtea ori în articolele dlui Grigurcu «satisfacția de a-i batjocori pe scriitori», încât îi dăm dreptate: regimul a trecut, mentalitatea sa critică a rămas neschimbată. [...] atitudinea și conformația cervicală a opiniilor dlui Grigurcu nu sunt singulare”.

13 iulie

• „Luceafărul”, nr. 6, Dan-Silviu Boerescu scrie despre Marin Preda sub titlul *Cotidianul fantastic*: „Ca și un Mircea Eliade, care în *La țigănci* descrie epopeea lui Gavrilăscu ca pe o inițiere într-un domeniu paralel la cotidian (autocomentariul din *Fragments d'un journal* vorbește de existența unor «lumi paralele la universul cotidian în care ne mișcăm»), în unele fragmente Marin Preda distinge în adâncimea textului, sub aparenta monotonie a structurii de suprafață o veritabilă structură ascunsă din care cotidianul se autogenerază continuu în regim fantastic. Axioma centrală a acestui uriaș efort recuperator își rezervă dintru început caracterul de valabilitate universală”.

[IULIE–AUGUST]

• „Steaua”, nr. 7–8, Liviu Petrescu arată referitor la cartea Monicăi Spiridon, *Omul supt vreme*, textul *Marin Preda și principiul dialogic*: „În contextul culturii

române, relațiile dialogice majore în care se înscrie opera lui Marin Preda sunt, consideră autoarea, cele cu Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu și G. Călinescu; ne-a reținut în mod deosebit atenția, prin finețea observațiilor, secțiunea consacrată raporturilor Marin Preda–Liviu Rebreanu. Este adevărat că Marin Preda se delimitează polemic de imaginea țaranului român, așa cum este ea oferită în romanul *Ion*. Este tot atât de adevărat că această imagine (anti-modelul) ajunge să fie tematizată, în paginile romanului *Moromeții*, prin figura lui Țugurlan: «Ca și Ion, Țugurlan e săracul satului, ins primitiv și violent, mereu umilit de ceilalți legănând gânduri de *vendetta*. [...] Dacă Ion e arțăgos ca un lup nemâncat», Țugurlan nu e cu nimic mai prejos și caută ceartă cu lumânarea etc”..

4 august

- În „Totuși iubirea”, nr. 32, Ioan F. Pop obține un interviu de la Grigore Vieru: „Nu m-au preocupat nicicând, în mod deosebit, nici stânga, nici dreapta. Admir niște mari personalități literare ale căror scrieri s-a întâmplat să fie, parcă, mai mult pe stânga prin tragismul lor social. Cum să nu admiri oare niște capodopere ca *Ion* și *Răscoala* de Rebreanu, *Plumbul* lui Bacovia sau *Moromeții* lui Preda, *Groapa* lui Eugen Barbu sau *Desculț* de Zaharia Stancu sau publicistica lui Geo Bogza?! Sunt, desigur, mari personaje scriitoricești și pe dreapta, dar parcă-s mai multe pe stânga și parcă Țara-i mai multă în partea asta. Cred că nimeni dintre scriitorii rămași în țară în timpul regimului totalitar (rămânerea lor nu poate fi învinuită, din contră) nu se poate considera ca lacrima. Mai mult sau mai puțin am păcătuit cu toții – și intelectualii și oamenii de rând –... Atunci cu ce drept judecăm atât de aspru, uneori fără drept de apel, niște oameni care dincolo de atâtea periculoase opreliști, au știut să o țină vie, totuși, flacăra spiritualității românești? [sunt date ca exemplu: romanele lui Marin Preda și Eugen Barbu, teatrul lui Marin Sorescu, proza lui Fănuș Neagu, Dinu Săraru, Țoiu, Breban, Bănuțescu, poezia lui I. Alexandru, Adrian Păunescu, Ana Blandiana].

24 august

- În revista „22”, nr. 34, este transcrisă o dezbatere la care au participat: Gabriel Andreescu, Laurențiu Ulici, Emil Constantinescu, Sorin Antohi, Sorin Vieru, Cristian Tudor Popescu, Andrei Cornea, Radu Călin Cristea, Gabriel Dimisianu, Magdalena Bedrosian, Ana Blandiana. ■ *Magdalena Bedrosian*: „Revenind la Marin Preda și la afirmațiile grave care s-au făcut referitor la romanul său *Delirul*, trebuie să fac câteva precizări. El nu a fost latifundiarul vorace și viclean pe care mulți, în micimea lor sufletească, și l-au imaginat cu o infinită invidie. Eu nu sunt deloc de acord cu faptul că el a făcut, cum se afirmă, cu încrâncenare în ultima vreme, nenumărate concesii și compromisuri morale. Editarea romanului *Delirul* a fost chinuitoare și dificilă, iar intervențiile cenzurii, pe multiplele și ocultele sale etaje, au blocat, nu o dată, apariția cărții. Chiar și după tipărire, *Delirul* a produs (înăbușit, potrivit «strategiilor» comuniste arhicunoscute) un conflict între Moscova și Berlin. Acest fapt a determinat, un an mai târziu,

1976, intrarea lui Marin Preda în PCR. Cât privește carența ziaristului, unul dintre personajele principale ale romanului, nu este vorba despre oportunism sau obtuzitate ideologică. Este pur și simplu o inabilitate estetică, subliniată de altfel într-un studiu al său de Valeriu Cristea. Marin Preda era un om plin de complexe, îi plăcea «să se răsfrângă», pentru a contracara această suferință, în personaje ideale. Mă întreb însă dacă imaginea operei lui Marin Preda este atât de excavată, care este atunci imaginea reală a literaturii române contemporane!?”.

25 august

• În „Dilema”, nr. 85, Radu Cosașu scrie despre *Preda, oportunistul*: „Dintre spectacolele tonice pe care viața, generoasă cum o știm, ni le pune la dispoziție, unul, cu deosebire amuzant și profund, este acela al prostiei-care-nu-învinge. Exact – există (și se râde prea puțin de plăcere...) prostii, stupidități care nu cuceresc masele, care n-au succes și e foarte simpatic să le vezi cum nu «prind», refuzate și neîmpărtășite. Pesimismul nostru zilnic nu dă importanță acestor înfrângeri; sceptici duri cum suntem, indisponibili la miracolele, chiar mici, ale binelui, dar niciodată banale – noi stăm neclintiți în logica triumfului permanent al răului. Am minți afirmând că aceste victorii doar ne mâhnesc și ne disperă. Nu, Ele, ca și Gorică Pirgu, au părțile lor, cum ar fi satisfacerea deșteptăciunii, forța care ne ține și dă viață puterii noastre de previziune, la fel de capabilă ca și răul general, chiar la înălțimea lui exprimată prin acea sistematică și binefăcătoare concluzie a fiecărei zile rele (și care nu e rea?): «Păi, nu ți-am spus că așa va fi». Așa stând lucrurile în general – spectacolul prostiei-care-nu-învinge, oricât de particular, rar sau straniu, are ceva din farmecul și din destinul unei *Cântărețe chele*, spre care alerg nesmintit, dispus să-i exagerez succesul. Săptămâna trecută mi s-a jucat, de pildă, Marin Preda, oportunistul. Adică. Se știe ce campanie stupidă, de dreaptă apucată de stângism, s-a desfășurat împotriva lui «Preda oportunistul», «colaboraționistul», «omul puterii comuniste» ș.a.m.d., de se năștea întrebarea «cât de ș.a.m.d. putem fi la cap?». Erau articolele unor oameni inteligenți, cu carte și doxă la bază, cu studii și frază, dar căzuți în cel mai schematic anticomunism, frate bun nu cu codrul – căci acela, la noi, românii, e bătut de gânduri –, ci cu proletcultismul care imputa *Moromeșilor* absența clasei muncitoare, când nu a luptei din colonii. Turbarea inteligențelor asigură prostiei, ca nimic altceva, cea mai substanțială energie. Stupidenția susținută cu tenacitate de un om inteligent are o forță și o strălucire la care ani de-a rândul, dând în brânci, proștii autentici și verificați, oricât de agresivi și cu publicații pe mână, nu parvin să le dețină. Cum o să compar – în ochii mei el fiind un critic literar de o valoare eminentă până nu se bagă în politică, unde o face fiartă, într-o lungă tradiție lăsată de genii ale locului! – campania lansată și neabandonată de domnul Gh. Grigurcu împotriva, «oportunistului lui Preda», cu una a unei mediocrități patente? Niciodată! Cazul acesta îl văd dezlegat de Tudor Călărășu, tatăl lui Marin Preda, cu acea observație capitală privitoare la câțiva consăteni din Siliștea-Gumești: «Sunt deștepți, dar îi mănâncă prostia!» Rareori «fenomenul» – care nu ocolește pe nimeni – a fost sintetizat mai concis, în

cruzimea sa dialectică. [...] Domnul Ion Buduca a dat la timp o replică memorabilă acestei campanii, afirmând că «oportunismul lui Preda e o problemă a oportuniștilor», dar, ca de obicei, ideea cea bună n-a avut spor, fatalist, m-am încredințat logicii infernale conform căreia și prostia asta va învinge o bună bucată de vreme, urmând ca intelectualul la curent cu mersul ideilor să nu mai deschidă *Moromeții*, nici *Viața ca o pradă*, dezgustat rapid, cum îi e felul, de talentul care s-a vândut comuniștilor. Pe scurt: prevedeam o biruință a domnului Grigurcu, o biruință a gândului său. Ei bine – «cârnați!», dacă se mai ține minte expresia de fastuoasă vitalitate a deratizatorului Vasile din *Cel mai iubit...* Săptămâna trecută, în editorialele a două cotidiene de mare tiraj, care numai ale puterii nu sunt, domnii I. Cristoiu și Eugen Șerbănescu recurgeau – competent și degajat, cu o evidentă plăcere a citatului – la *Moromeții*, la scene, replici și personaje de acolo, pentru a descrie și explica niște situații ale politichiei de azi. Era limpede și tonic, cum spuneam: foarte simpatic, că absolut nimic din vehemențele morale ale «demascării» nu le stătea pe cap. dl Ion Cristoiu aducea – pe larg, copios, textul sunând adorabil în corpul sobrului articol – scena seceratului cu Birică, Polina și Bălosu, pentru a lămuri plictisul mulțimii în revolta anti-Caritas. Dl Eugen Șerbănescu (sub un titlu, totuși suspect de dezinvolt: «Pe ce te bazezi, Nicolae?») îl pune pe dl Manolescu în fierăria lui Iocan, față în față cu Țugurlan. Rece la orice-azi punct de vedere strict politic, nu puteam să nu observ că toate citatele din opera «oportunistului» sunau extrem de oportun și de adecvat; sunau, tot timpul, bine, plăcut, asigurând parcă acea furnicătură feerică a inspirației; sunau ca la ele acasă, răsunau, cum se spune, fără moarte. De ce, de unde? Din aceea că – «lângă» sau «după» Caragiale și *Țiganiada* – moromețianismul e una din cele mai cuprinzătoare formule pentru a înțelege acea eternitate a sucelilor și răsucelilor românești de la '69, '79, '89 și etc. Și e de un haz plin și rotund – ca al Cântăreței – să vedem că după ce ni s-a sugerat «a ieși din Caragiale» dacă vrem să fim cineva în lume, suciți cum suntem, fundamentaliști de-ai lui Cănuță, ne trezim intrând, textual și metatextual, în Siliștea-Gumeștilor, cu a ei «fonciere» care, într-adevăr, dacă nu e, nimic nu e și nu se mai înțelege nimic din țara asta”.

31 august

- În „Luceafărul”, nr. 13, răspunzând întrebării *Critica literară încotro?*, Alexandru George afirmă: „Toți profitorii comunismului s-au alarmat atunci, exact cum o fac și acum; să ne gândim la denunțul lui E. Jebeleanu care a dus la interzicerea *Antologiei poeziei române*, în BPT, concepută de N. Manolescu într-un spirit estetic prea larg și care ar fi putut constitui un moment epocal în istoria recuperărilor literare în comunism. Dar cel care și-a divulgat spaima și dezaprobară în modul cel mai direct a fost Marin Preda în interviul cu Adrian Păunescu din 1969, în cadrul căruia a lansat sintagma care a prins, «obsedantul deceniu», o formulă falsă prin care se fabrica o «îngrijorare» *post-factum* la adresa unor fenomene de care contemporanii lor chipurile abia mai apoi luaseră act. Pentru prima oară un scriitor comunist justifică mizeria anilor de după război în literatură

prin argumente istorice și făcea enumerări de opere care totuși s-au scris atunci, exact așa cum face acum Eugen Simion. Acesta, împotriva oricărei evidențe, vrea să stabilească în literatura română răvășită și distrusă de comunism un continuum, ca și cum nu s-ar fi întâmplat pe plan istoric nimic. El exprimă îngrijorarea tipic nomenclaturistă și e bineînțeles nu numai secondat de un Valeriu Cristea, dar și sprijinit de toți scriitorii cu situație foarte nesigură, deși cu indiscutabile merite, de la Marin Sorescu la Fănuș Neagu”.

3 octombrie

- În „Fețele culturii”, nr. 698, Andrei Grigor scrie despre semicentenarul morții lui Liviu Rebreanu, insistând asupra momentelor tensionate care au urmat morții scriitorului (în analogie cu „injurii” pronunțate, câteva decenii mai târziu, în legătură cu alți autori): „Peste cincizeci de ani, poate chiar mai puțin, nimeni nu va mai ști de formulele injurioase rostite la adresa lui Nichita Stănescu sau a lui Marin Preda. Și nici despre cei care le-au rostit. E un gând reconfortant”.

29 octombrie

- Vasile Petre Fati realizează în „Azi”, nr. 721, un amplu interviu cu Nicolae Iliescu (purtător de cuvânt la Ministerul Culturii): „– *Accepți ideea de pierdere a interesului pentru literatură?!* – M-am întrebat întotdeauna cum se face că oameni pe care îi credeam inteligenți, sau măcar deștepți, se duc în stânga și-n dreapta, hălăduiesc prin oceanul planetei și nu observă mai nimic. De la Dinicu Golescu, cel care măsoara cantitatea de «operă» la metru și ofta că noi n-am copiat măcar ceea ce vedeau ei la alții (vezi, astea erau coordonatele lui!) și până la nu știu ce eseist care apare îndărăt năzuros nevoie mare și isteț ca bietul Cocoșilă al lui Preda, toți se întorc și dau lecții inflamându-se pe degeaba. M-am gândit să zăbovesc în parcuri, niciodată nu iau masa la Crilton sau la Fouquet’s. Dușmanii, evident, le strigă în nas: «Ei vezi, n-ai luat masa la Crilton sau la Fouquet’s!» Dar dacă e să facă o casă măcar, ei tot cu trei camere, pe pământ, o fac. Sau trântesc o oloae de fier și sticlă și-i zic «loculique». Frustrați, le lipsește privirea globală. Lumea evoluează, nu se așteaptă. Palieretele ei sunt pline și la penthouse și la subsol e înghesuială mare. Pe fondul acesta așa de bogat în sentimente, cum ar zice prietenul meu Vlasie, interesul pentru literatură nu va scădea niciodată, chiar dacă ar fi ceva semnale încă de la Platon citire și caligrafie. nicio grijă! Dar important e cum o spui. Revistele literare, care se ocupau cu osanale în «vitro», vor dispărea sau va dispărea interesul pentru ele”.

[OCTOMBRIE]

- În „Vatra”, nr. 10, Ioan Buduca nu ocolește situațiile conflictuale create chiar de Gheorghe Grigurcu și-i reproșează – cu multe menajamente totuși – atitudinea avută față de doi dintre cei mai importanți scriitori ai perioadei comuniste: Nichita Stănescu și Marin Preda: „Două sunt exemplele de confuzie majoră pe care le cultivă critica lui Grigurcu. Unul e străveziu în obstinația argumentelor reluate

când și când împotriva poeziei lui Nichita Stănescu (și a mitului care a produs cultul Nichita Stănescu). Pe scara sa de valori, Grigurcu contrapune «cazul» Nichita Stănescu «cazului» Mircea Ivănescu. Primul ar fi cazul inconsecvenței ludice și al unui relief prea abrupt al valorii, când magnifică, când bufonă, când indubitabilă, când îndoielnică. De acord, poezia lui Nichita Stănescu așa este: când magnifică, când ratată. Dar acolo unde este magnifică, fără fisură în alcătuirea ei estetică, poezia lui Nichita Stănescu este evident mai bogată în valori extra-estetice decât aceea a lui Mircea Ivănescu. Are metafizică, are, apoi, mai la urmă, chiar dramă religioasă și, uneori, are chiar religiozitatea comuniunii mistice. Grigurcu nu poate crede că autonomia esteticului permite și asemenea «imixtiuni». [...] A doua confuzie se trădează în atitudinea explicit politică pe care o formulează Grigurcu în cazul Marin Preda. Acest scriitor, fiind prozator, nici nu cade sub judecata estetică a criticului. El este interesant numai din punct de vedere politic. Cu acest prilej, criticul de poezie Gheorghe Grigurcu are prilejul să-și facă public modul său de a raționa în privința valorii morale a biografiei”.

[NOIEMBRIE–DECEMBRIE]

• „Vatra”, nr. 11–12, Sanda Cordoș publică un studiu despre ideologia literară a deceniului al VI-lea: „În măsura în care un frison al vinovăției a străbătut, în răstimpuri, societatea românească postbelică, acesta a căpătat un chip mai ales prin evocarea greșelilor și exceselor deceniului VI ori a unor acțiuni, ce, mai mult sau mai puțin vădit, aici își află rădăcina. Cu îngăduința puterii, se decupează, așadar, zece ani din istoria contemporană pentru a se fixa, într-un perimetru supravegheat, o obsesie capabilă să potolească conștiințele cetății torturate de neliniști și însetate de adevăr. Ferma linie de demarcație pare să aibă, într-o abilită strategie a puterii de tip totalitar, un dublu scop: izolând temporal, cu rigurozitate, Răul istoric (el însuși un Rău necesar, scuzabil prin legile Revoluției), se asigură curățenia, puritatea de netăgăduit, a tuturor celorlalte decenii; a putut fi rău până în 1960, din 1961 – ori, mai corect, din 1965 – a triumfat Binele. Cert este că, dincolo de evidentul concurs al puterii, deceniul al șaselea a reușit să se desprindă și să rămână, probabil pentru totdeauna, *prin propriile sale fapte* sub această emblemă într-o posibilă istorie a spiritualității românești: *obsedantul deceniu*. [...] Criticul, ideologul literar, devine, deci, un combatant impunând și veghind la curățenia, la fidelitatea față de partid a ideilor. [...] Memoria culturală românească este datoare, însă, *să-și asume* acest timp care a deformat, schimonosind, înfățișările spiritului. Nu e vorba de a salva prin contabilitate un deceniu a literaturii române (argumentul obișnuit fiind: atunci au apărut *Bietul Ioanide*, volumul întâi din *Moromeții*, *Cronica de familie* etc.), ci de a-l *integra*, cu chipul său înspăimântător, debil, agresiv, în istoria literaturii. Obsedantul deceniu nu trebuie nici alungat, nici minimalizat ori îndulcit; el păstrează, în negativ, prin violența și extremismele sale, câteva dintre principiile dintotdeauna ale creației, atât de simple încât, odată enumerate, capătă aerul unor locuri comune: arta trebuie să fie mereu extrem de atentă atunci când ascultă glasul puterii (ce înălțându-și vocea, strivește cu talpa) ori cel al rațiunii;

redusă la câteva propoziții rudimentare – adevărate, ceea ce nu înseamnă, totdeauna, reale – superba rațiune se smintește și se transformă în cel mai hidos călău. Sunt, apoi, câteva întrebări elementare ce stăruie după apropierea de obsedantul deceniu: Cum se împlinesc funcția socială a artei? Care este raportul literaturii cu politicul? Ce înseamnă morală în cazul scriitorului? Se află el, într-adevăr, dincolo de bine și de rău? Am credința că din răspunsurile date în tihnă, printr-un dialog în care nici unul dintre interlocutori nu va pretinde că deține adevăruri absolute, la aceste întrebări se va naște sănătatea de mâine din cetatea literelor românești. Alături de textul Sandei Cordoș, „Vatra” inserează citate din Mihail Sebastian și Marin Preda, din care reproducem: „La noi moravurile culturale sunt mai blânde, datorită vicisitudinilor istoriei, care au dislocat în numai un secol [...] conștiința omului de cultură încât l-au făcut adesea fatalist și sceptic în forul său interior și cu o filozofie a compromisului în viața exterioară. Blândețea aceasta a noastră pe care câteodată o ridicăm în rang de virtute nu e totdeauna cea mai bună armă cu care să ne putem mândri, fiindcă pe terenul ei [...] apare intoleranța extremă, întâi în idei și apoi în fapte în fața căreia, cu stupoare, vedem cum cedează chiar și marele creator...”.

7 decembrie

• În „România literară”, nr. 47, Ov. S. Crohmălniceanu scrie despre cartea Evei Behring, *Istoria literaturii române văzută cu ochii unui străin*: „O parte însemnată din lucrare tratează literatura română de după al Doilea Război Mondial. Fără să treacă ușor peste ravagiile «realismului socialist» și presiunilor neconținute ale cenzurii, neuitând să îmbrățișeze și contribuția «exilului», e grăitor că un ochi străin nu vede puține realizări în ce s-a scris la noi sub regimul comunist. Dimpotrivă, se arată uimită de rapiditatea cu care literatura română își regăsește vitalitatea creatoare după moartea lui Stalin și izbuteste să dea o sumedenie de opere valoroase și originale. Notează deschiderea surprinzătoare pe care critica a săvârșit-o înspre curentele noi de idei din Occident, amploarea traducerii «autorilor interziși» încă multă vreme în alte țări socialiste, deturnarea astuțioasă a imperativelor ideologice oficiale, varietatea creației poetice, rechizitoriul deschis sistemului de «romanul politic». La curent cu procedeele totalitare (întrucât a trăit în R.D.G.), Eva Behring explică destul de bine prin ce mecanisme a fost posibilă producerea acestei literaturi, îi menționează concesiile făcute puterii, dar discută operele fără nicio crispă și apăsare a unui «păcat originar». [...] Găsește opere memorabile chiar în «obsedantul deceniu», recunoscând valoarea romanelor *Desculț*, *Moromeții*, *Nicoară Potcoavă*, *Un om între oameni* și a poemului antirăzboinic, cu «aură expresionistă», *Surâsul Hiroșimei*. După anii '60, acordă un spațiu generos lui Nichita Stănescu, Marin Sorescu și Anei Blandiana, caracterizează exact lirica unor Ioan Alexandru, Ion Gheorghe, Cezar Baltag, Constanța Buzea și menționează straniețea tulburătoare a spațiului imaginar în care se mișcă Ileana Mălăncioiu. Explică bine nașterea, îndrăznelile și precauțiile «romanului politic», ilustrându-le cu cărțile lui D.R. Popescu, Al. Ivăsiuc și Constantin Țoiu”.

ANUL 1995

13 ianuarie

• La începutul anului, în nr. 1–2 din „Literatorul”, Eugen Simion publică *În loc de bilanț literar*, articol în care inventariază, ca „evenimente” ale lui 1994: o „criză economică, criză morală, ofensiva grupurilor de interese în sfera culturii, edituri înfloritoare, edituri falimentare, un număr de cărți bune (îndeosebi din zona memorialisticii), multe traduceri proaste, literatură comercială, literatură religioasă, atacuri sub centură în presă, continuarea vânătorii de vrăjitoare în literatură, poate chiar înțepirea acestui proces”. Acest din urmă fapt s-ar întâmpla mai ales când „scriitorul român a avut indelicatetea să moară”: „În acest caz el devine automat o pradă ușoară pentru pamfletarii, resentimentarii, retorii, limbuții și psihopații din revistele culturale. Îl apără cineva, azi, de pildă, pe Marin Preda de interminabilele și abjectele insulte ce se aduc memoriei sale? N-am observat, deși atâția oameni onorabili îmi comunică, în particular, indignarea lor cea mai sfântă”.

17 februarie

• Nr. 7 al „Literatorului”: Răzvan Voncu se referă la alte aspecte problematice ale stării literelor postdecembriste (*Alienarea criticului, alienarea scriitorului*). Dintre fenomenele vizibile, criticul remarcă „degradarea instituției *librăriei*, care tinde tot mai mult să se confunde cu tarabele de cărți”, „degradarea relației editor–presă literară”, și, desigur, „subminarea relației scriitor–critic–cititor”, analizată și în intervenția precedentă. În acest ultim sens, Voncu își imaginează și deruta cititorului (în speță, a elevului sau profesorului) atunci când deschide un manual de liceu: „Lipsit de o imagine coerentă a literaturii române contemporane, pe care cu greu o mai poate afla în anumite (foste) publicații de anvergură, cititorul se află în plină derută. (Ca să vă faceți o idee despre dimensiunea acestei derute, consultați programa pentru examenul de admitere în licee, care prevede un singur text din literatura postbelică, poezia *Noi*, de Nichita Stănescu. Nici Preda, nici Fănuș Neagu și nici măcar Labiș nu mai par valori stabile, clasice, în sensul de «bune de predat în clasă»!)”.

26 februarie

• În cadrul rubricii „Paralele inegale” din nr. 257 al „Adevărului literar și artistic”, Constantin Coroiu publică un interviu mai vechi cu Alexandru Preda (datat „Bacău, decembrie 1980”) – „*Ce-i cu ăsta care se uită de dincolo de ochelari?!”. Amintiri despre Marin Preda*. Reținem un portret mai puțin cunoscut al viitorului prozator: „Un copil de țărani – frământat, foarte frământat, încă de la acea vârstă, de o grămadă de lucruri omenești. Distanța de patru ani dintre noi, mai ales în copilărie, este mare. Dar îmi amintesc că în școala primară el a fost cu totul deosebit, făcând oarecum dovada înzestrării sale. Lucrările lui literare, chiar acele lucrări școlarești, la o școală primară dintr-un sat din câmpia Dunării, erau de proporții, unele aveau câteva zeci de pagini. Nu era la îndemâna oricărui copil să

scrie astfel de compuneri libere. Scrisul a fost destinul lui și aceasta se vedea încă de atunci. [...] Nu știu dacă mai am vreo poză de-a lui de când era în școala primară. Avea un păr frumos, cârlionțat și o frunte înaltă. Iar pe vremea când era elev purta părul lung. După câte ne povestea mama, a fost un copil foarte frumos când era mic de tot. După aceea, adolescent, impresiona în mod deosebit cu expresivitatea ochilor”.

15 martie

● În nr. 9–10 al „României literare”, este publicat dialogul dintre Gheorghe Grigurcu și S. Damian (*Gheorghe Grigurcu de vorbă cu S. Damian*). Grigurcu, atent în general la derapajele ideologice ale scriitorilor, îl felicită pe S. Damian, unul dintre criticii oficiali în anii '50: „Au fost momente în care v-ați simțit «sterp»? Indiferent de răspunsul ce mi-l veți da, țin a-mi exprima stima și prețuirea caldă față de un critic cu startul luat în anii '50, care, spre deosebire de unii confrăți de atunci ce și-au ascuns capul în nisipul unei tăceri comode ori al unor amintiri selective la modul tendențios, n-a șovăit a-și asuma riscul unei bătlui, în câmp deschis, cu un adversar, încă înzestrat cu forța lui David”. ■ S. Damian, în schimb, se referă pe larg la contextul anilor '50, în care a fost una dintre vocile din critica realist-socialistă [...]. Țintele lui S. Damian par a fi Eugen Simion și Marin Preda: „Un caz pe care îl consider elocvent este cel al *încăpățânării* lui Eugen Simion. Dialogul cu el a pornit de la o remarcă a mea aproape banală. Notam că e de ordinul evidenței constatarea că și creațiile de vârf în epoca dictaturii au resimțit constrângerea unei doctrine rigide și că implicit și recepția lor critică a fost stânjenită. Un exemplu la îndemână era seria de studii asupra scriitorilor români, alcătuită de Eugen Simion, proiecții critice ambițioase, susținute de o documentație solidă. Spunând că și ele se cer revizuite, le includeam în efortul general de deschidere și corectare și nu urmăream deloc diminuarea prestigiului cucerit de autor. Spre uimirea mea, riposta care s-a produs, cu totul disproporționată, a rupt orice punte de comunicare. Pe un ton categoric, infatuaț și fudul, criticul pretindea că la el nu e nimic de rescris sau de rectificat. Cultura bună ca și critica însoțitoare s-au conservat intacte, declară el, pe teritoriul lor n-a pătruns germenul răului. [...] Păstrez în memorie și izbucnirile de furie, campania de calomnii care te-au împroșcat pe d-ta [pe Grigurcu, n.n], pentru că ai îndrăznit să prezinți și momentele de rătăcire în opera sau în activitatea obștească a lui Marin Preda. [...] Numindu-se singur paznic și legatar testamentar, Eugen Simion veghea ca nicio virgulă să nu fie mutată din loc, renumele prozatorului fiind înconjurat de extaz și venerație”.

[MARTIE]

● În „Familia”, nr. 3, Gheorghe Grigurcu, invocat de Eugen Simion spre finalul intervenției sale [„Literatorul”, nr. 1–2, anul IV], va răspunde *Lamentații[lor] criticului*. Astfel, în articolul din „Literatorul”, am avea, potrivit lui Gh. G., „un savuros fragment din însăși personalitatea autorului său, fermentată aidoma brânzeturilor pretențioase, înfățișată într-un lucitor galantar academic și – ce mai

încoace și încolo! – officios. Luați, gustați, acesta este trupul meu, aceasta e cariera mea!”. În opinia lui Gh. G., „vânătoarea de vrăjitoare” ar fi „specialitatea senatorilor-poeți, prieteni ai d-sale, ca și a unor proaspeți «apolitici»”; nu se dau mai multe amănunte. Cât despre Marin Preda, Grigurcu își menține părerile, „deoarece observațiile asupra scăderilor morale și, consecutiv acestora, estetice, ale autorului *Moromeților*, care pun în chestiune, ba, mai exact, fac intenabilă calitatea sa de paradigmă etică, vizează realități incontestabile”, așa cum au afirmat și „comentatorii cei mai cunoscuți care au exprimat rezerve față de Marin Preda: I. Negoieșcu, Monica Lovinescu, Alexandru George, Adrian Marino, Cornel Regman, Barbu Cioculescu, S. Damian, Ion Bogdan Lefter”.

[MARTIE–APRILIE]

• Începând cu nr. 3–4, revista „Viața românească” inițiază o anchetă despre *Starea de azi a literaturii române*. Cele 4 întrebări ale anchetei se referă: 1) la „trăsăturile, problemele, perspectivele noii perioade literare de după 1989; 2) la „chestiunea «revizuirii[lor]» în tradiția lovinesciană a termenului”; 3) la „o chestiune controversată la ora actuală: relația dintre etic și estetic în conștiința literară” și, în fine, 4) la chestiunea implicării civice a scriitorului de după 1989” (prezentată astfel: „Ideologia totalitară pune un accent propagandistic pe «misiunea» socială a scriitorului, care trebuia, mai cu voie, mai fără voie, să facă figură de «angajat». Acum, unele condeie deplâng implicarea oamenilor de litere în viața cetății. Care e atitudinea dvs. față de cele două concepții aparent opuse?”) ■ În acest număr dublu, apar răspunsurile lui Gabriel Dimisianu și Cornel Regman. Regman observă că 1989 a adus unele schimbări dacă nu în statutul, atunci în prioritățile scriitorului: „Paradoxul tranziției e că chiar scriitorii-scriitori și-au cam părăsit teritoriul specific, migrând spre alte îndeletniciri mai bine retribuite, cea de foiletonist cu ziua sau cu săptămâna la ziare și hebdomadare, sau de traducător, editor, compiler, dovedindu-se cele mai căutate”. La a treia întrebare, cea a raportului dintre etic și estetic, Regman oferă trei exemple: „De trei ori în literatura ultimilor cincizeci de ani jurnalistică de acest fel s-a hrănit din proviziile pe care i le furniza anecdotică relației dintre coșul de valori la momentul respectiv în vigoare și atitudinea mai mult publică și conjuncturală a autorilor. Prima oară în 1940, când s-a încercat impunerea unei optici agresiv naționaliste, mistic-retrograde în judecarea scriitorilor și stabilirea unei noi ierarhii valorice care înălța la rang de capodopere niște broșuri; a doua oară în plin proletcultism, când cam aceiași scriitori erau chemați la judecata dogmelor, iar neantul estetic (tot niște broșuri) era impus ca model de urmat; a treia oară în fine azi, când, pe de o parte, încercarea de a fundamenta o critică întemeiată pe criterii ferme e socotită ca un atac la însăși ființa literaturii (cazul Marin Preda, apărat dincolo de evidente de avocații săi), iar pe de altă parte, se stăruie excesiv în scoaterea în față, în scopuri de întreținere a senzaționalului, a unor hibe, slăbiciuni de caracter și chiar acte greu de calificat altfel decât odioase la scriitori a căror operă rămâne abia de-acum înainte să fie cercetată”. La ultima întrebare, răspunsul criticului este oarecum ambiguu: „Constată însă că acești

apărători ai artei, pe care o vor ferită de miasmele contingentului, nu-și prea cunosc interesul. Căci nu e mai bine pentru ei ca acești opozanți ireductibili în plan practic să fie lăsați să se epuizeze în acțiuni absorbante care să-i îndepărteze de ispita creației prea susținute ce n-ar face decât să le consolideze autoritatea?”

10 mai

• Din nr. 16 al „Luceafărului” reținem cronică Roxanei Sorescu, **I. Negoșescu: „Scriitori contemporani”** („Stop-cadru”); Autoarea semnalează, printre altele, una dintre ideile-forță ale criticului și consecințele acesteia asupra actului critic: „Pentru I. Negoșescu aprecierea estetică nu exclude acceptarea sau negarea, din unghiul opțiunilor politice, a unei literaturi menite de foarte multe ori să illustreze chiar niște opțiuni politice, de voie sau de nevoie ilustrate de un anume scriitor. Și nu sunt puțini scriitorii care nu trec prea strălucit examenul tezelor pe care și-au construit opera. Aș numi doar două ilustre exemple: Marin Preda și Petru Dumitriu. [...] Concesiile făcute de cei doi prozatori, unul exaltat de regimul comunist – Marin Preda, altul popularizat ca exemplar de regimul actual – Petru Dumitriu, nu sunt în măsură să le consolideze creația, ci dimpotrivă”.

17 mai

• Mihai Ungheanu publică, în nr. 668 din „Vremea”, articolul **Nostalgia și obsesia Marin Preda**, în care este discutat cazul scriitorului teleormănean, supus, în acești ani, unor reevaluări destul de dure. Despre cele două scrieri foarte contestate în anii '90, *Ana Roșculeț* și *Desfășurarea*, racordându-le la complexitatea epocii și la biografia autorului, Mihai Ungheanu scrie: „Debutase cu nuvelele din *Întâlnirea din Pământuri* și era vizibil – alături de Petru Dumitriu și Eusebiu Camilar – una din speranțele sigure ale prozei românești. Dar bagheta contondentă a publicațiilor care îndrumau literatura în numele partidului l-a reperat ca pe un «naturalist» primejdios – era o crimă să fii naturalist! Nuvela *Ana Roșculeț*, prin care încerca să iasă din categoria admonestabilă și periclitată a scriitorilor români, i-a adus un discredit literar și politic și mai mare care-i putea întrerupe cariera. A ieșit și din această amenințătoare situație prin scrierea și tipărirea nuvelei *Desfășurarea*, unde e vorba despre țărani și chiaburi și despre înscrierea în colectivele agricole de producție, conform unor șabloane politice ale vremii. Dar, dincolo de ele, nuvela probează calitățile unei vocații mari și ale unei proze de observație cu acuitate rară. Primește un premiu literar, de conjunctură, care-l scoate în afara prigoanei”. ■ Ungheanu se referă și la romanul *Delirul*, al cărui conținut a putut fi speculat ideologic și înainte, și după 1989, „caz” complicat din literatura lui Preda care își așteaptă încă rezolvarea: „Existau teme intangibile, cum era aceea a perioadei antonesciene și a figurii viitorului mareșal Antonescu, pentru a nu mai vorbi despre tema războiului dus de România cu Uniunea Sovietică. A aborda tema războiului antisovietic dintr-un alt unghi decât cel al umilinței față de «marele frate moscovit și de căință pentru gestul ridicării armelor» era de neconceput. Marin Preda a conceput însă un roman întreg în această direcție. După apariția *Delirului* a urmat o ripostă dură într-o

publicație din Moscova, care considera cartea lui Marin Preda o carte anticomunistă și antisovietică. Era o reacție a PCUS. Chiar dacă altele erau cuvintele, acesta era sensul. A fost soarta prozatorului Marin Preda să fie mereu pus la punct din jilțurile politice de comandă. S-au găsit și literați români să cânte în struna acestui atac, sub pretextul că *Delirul* era un roman nereușit! Succesul cărții a fost însă enorm, pentru că răspundea unui *orizont de așteptare* pasivizat și fără speranță, românilor și României li se scosese din istorie o perioadă întreagă de zbateri tragice pe care romanul lui Marin Preda le evoca și le restituia. Era gestul unui scriitor care căuta să stabilească o legătură reală cu înaintașii săi, morți pe toate fronturile Europei, ca și cu înaintașii săi în ale scrisului, înaintași care n-ar fi dezertat de la o asemenea îndatorire. Marin Preda n-a dezertat! Internaționalizarea cazului *Delirul* l-a pus pe Marin Preda într-o poziție delicată: intruziunea oficială în volumul doi al romanului era previzibilă. I se ceruse și o ediție cu oarecare *revederi*, care a și apărut, fără a altera ținuta generală a cărții. În această situație, Marin Preda a renunțat să ducă mai departe romanul, care urma să se încheie cu procesul lui Ion Antonescu. Denunțat și în interior, ca un dușman al interpretării marxiste, canonice, politic, a istoriei românești, Marin Preda s-a văzut constrâns la tăcere. Comentariul Georgetei Horodincă din *Structuri externe* o dovedește. Aserțiunile celor care văd în *Delirul* un roman comandat mărturisesc o neînțelegere a scriitorului și a condiției literaturii române postbelice”.

19 mai

- Adrian Păunescu depune mărturie, în nr. 670 din „Vremea”, despre o întâlnire a lui Marin Preda cu Nicolae Ceaușescu însuși, în care prozatorul s-a opus vehement reintroducerii metodei realismului socialist (*Se poate conta pe mine*): „Nicolae Ceaușescu ținuse o cuvântare, în care cerea *reintroducerea realismului socialist*. M-am întâlnit cu Marin Preda la Editura Cartea Românească. Eram distruși amândoi. Și nu numai noi. L-am convins pe Preda să iasă la bătaie. Am telefonat la cabinetul nr. 1 și am rugat să i se spună președintelui că Marin Preda și Adrian Păunescu vor să ajungă urgent la domnia sa. În aceeași zi, după aproximativ trei ore, Nicolae Ceaușescu ne-a primit. Ne-a invitat să ne așezăm. Marin Preda a spus: «Nu, vă mulțumim, nu vrem să vă deranjăm. Știm că aveți multe probleme. Țara! Societatea! Am venit pentru puțin timp. Am văzut că vreți să reintroduceți realismul socialist. Dacă reintroduceți realismul socialist, să știți că eu, Marin Preda, mă sinucid». În zadar a încercat Ceaușescu să-l liniștească, să-i explice că e *ALT* realism socialist, Marin Preda, cu buzele golite de sânge, nu spunea decât această frază: «Dacă reintroduceți realismul socialist, eu, Marin Preda, mă sinucid. Am vrut să vă spun aceasta». La un moment dat, Nicolae Ceaușescu, stingherit, i-a răspuns: «Bine, bine, nu-l mai reintroducem»”.

31 mai

- Editorialul lui Nicolae Manolescu din nr. 20 al „României literare” îi este dedicat lui *Marin Preda*. „Revizuirea” înseamnă aici restaurare: „Dincolo de

conjuncturi, talentul este totdeauna acela care ne urcă sau ne coboară. Marin Preda a fost, fără îndoială, un talent excepțional. Opera lui oglindește o lume. Fiecare pagină din *Moromeții* ori din *Întâlnirea din Pământuri* poartă pecetea viziunii lui asupra acestei lumi. O întreagă clasă socială moare în romanele și nuvelele lui țărănești. Documentului inegalabil i se adaugă o anumită morală. Preda nu e nici nostalgic, nici un utopist. El înfățișează cu exactitate tragedia țăranului român deposedat de pământ și de toate acele valori care au făcut din el subiectul de interes al lui Slavici, Agârbiceanu sau Rebreanu. În această tragedie nu este loc pentru înduioșări facile. Dar nici pentru indiferență: o imensă, o nobilă compasiune stăpânește evocarea de către Preda a dispariției acelui țăran către care s-au îndreptat, în decursul timpului, numeroși intelectuali români. Portretul pe care îl zugrăvește Preda nu este unul idilic. Din romanele și nuvelele lui nu lipsesc violențele, cruzimile și crimele. Puțini dintre contemporanii lui Preda au intuit mai profund umanitatea satului românesc și au descris-o mai fără prejudecăți. În plină ideologizare, tendențioasă și falsificatoare, proza lui Preda vorbește despre ceea ce autorul a văzut și a înțeles el însuși. Tranzacția cu adevărul ființei umane, Preda n-a iubit-o niciodată. Pe lângă această însușire, concesiile lui par derizorii”.

[MAI]

• În nr. 4 din „Cuvântul”, una dintre nu foarte multele intervenții de ordin teoretic pe tema „revizuirilor” îi aparține lui Adrian Marino, *Numai prejudecățile nu se schimbă. Despre „revizuri”*. Observând că termenul în sine comportă „puternice semnificații ideologice, polemice și chiar politice”, criticul pune sub semnul îndoielii formele postdecembriste ale acestui proces, altfel cât se poate de firesc: „Unii pot interpreta «revizuirea» strict necesară drept o formă vindicativă de *restitutio ad integrum*, ceea ce – și în acest plan – este o imposibilitate (de vreme ce admitem «evoluția», «sincronizarea» etc. în orice domeniu). Alții, în sfârșit, profund «deranjați» în pozițiile ocupate confortabil, văd în astfel de «revizuri» acte profund... «contra-revoluționare». [...] În privința rediscutării „cazurilor” („litigioase” în acea epocă) Marin Preda și Nichita Stănescu, opinia lui Adrian Marino schimbă surprinzător perspectiva și se reține mai degrabă prin subiectivitate: „Când vedem că se revizuieste «poziția» mult prea solicitată a lui Marin Preda sau Nichita Stănescu, gesturi foarte îndreptățite, am preciza că niciodată, dar absolut niciodată, n-am crezut că primul este «mai mare» decât Lucian Blaga sau Tudor Arghezi, iar al doilea superior sau măcar egal lui Camil Petrescu sau Liviu Rebreanu”.

20 iunie

• În nr. 29 din „Contemporanul” apare comunicarea integrală a lui Nicolae Breban, *Exilul literaturii abia începe*, susținută cu ocazia *Întâlnirii de la Neptun* [5–10 iunie] din care reținem: „Energiez pe multă lume atunci când spun că proza românească e în copilăria ei, fiindcă mai cantonează în arealul memorialisticii de la Creangă până la *Moromeții* lui Marin Preda. Proza mare e cea care intră în

ficțional, e proza care inventă, care iese odată din lestul memoriei individuale, intrând în abisalitate, în imaginar, în ficțiune, în care ai șansa să poți întâlni categoriile mari, temele mari. Îl prefer, încă o dată, pe Creangă din *Moș Nichifor* etc., și nu pe Creangă din *Amintiri* [...] „Am rămas uimit și profund contrariat când am observat că oameni de înalt nivel, trecând frontiera care nu e numai geografică, ci și psihologică, *dincolo*, în străinătate, au, cum afirmă Țepeneag, un anume *blocaj al maxilarului*, când sunt puși în situația de a vorbi despre scriitori valoroși, despre colegii lor, despre *ceialți*, în timp ce, referindu-se la ei înșiși, la opera lor proprie, sunt locvace, convingători”. ■ Nu în ultimul rând, Breban se opune tendinței de a minimaliza peisajul și anvergura literară și culturală a României de sub comunism: „Această autonomie a esteticului a existat între anii '60-'80 în România comunistă, chiar dacă ea nu s-a exprimat printr-un primat unitar sau printr-un mod organic de dezvoltare. Ea a existat prin insule formate din grupuri și personalități, insule de creație în care s-ar putea să avem surpriza să constatăm nu peste multă vreme că au fost lansate opere și gânduri de valoare similară celor între războaie. De la A.E. Baconsky la Doinaș și Nichita Stănescu, de la Marin Preda, Sorin Titel la Bănuțescu, Radu Petrescu și Mircea Cărtărescu, de la Noica și Steinhardt la Pleșu, Liiceanu și Irina Mavrodin, de la Negoțescu la Matei Călinescu și atâția alții încă, am asista, în deceniile șapte și opt la o ciudată – ținând cont de contextele de reprimare ale statului polițist – explozie a geniului acestui pământ cultural”.

21 iunie

● Aproape în întregime, nr. dublu 24–25 al „României literare” este dedicat *Întâlnirii de la Neptun*. Ion Manolescu are o intervenție intitulată ***Literatura contemporană în corsetul canonic***, în care se adoptă, printre altele, și o poziție radicală în privința „revizuirilor”. Ion Manolescu trece în revistă, cu exemple, cele trei modalități de raportare la această chestiune litigioasă a epocii. Astfel, ar exista „radicalii” (Gh. Grigurcu, Al. George), „moderații, promotori ai ideii de reconsiderare canonică” (ca Nicolae Manolescu, Eugen Negrici, Laurențiu Ulici, Mircea Martin, Ion Bogdan Lefter etc.) și „conservatorii, adepți ai «înghețului» canonic” (Eugen Simion, Valeriu Cristea). ■ Procesul s-ar dovedi prejudiciat din start de o „tendință de monumentalizare arbitrară”, asupra căreia tânărul critic insistă: „Astăzi, pericolul canonic pare cu atât mai prezent, cu cât nu mai depinde strict de elaborarea sau negocierea criteriilor (ca intersecție a preferințelor populare și elitiste sau ca privilegiu rezervat elitei), ci mai degrabă de o tendință de monumentalizare arbitrară ce urmărește, subliminal, îndepărtarea oricăror posibilități de remodelare în interiorul canonului. Autori ca Blaga, Nichita Stănescu sau Marin Preda sunt siliți să îmbrace un corp aural care, înghițindu-le opera, împiedică în final corecta ei recepție. Sub această mantie aurorală, ei devin intangibili..”.

[IUNIE]

● Din nr 6 al revistei „Familia” atrag atenția comentariile lui Mircea Zăciu la ultimele două apariții editoriale ale lui Ion Negoțescu, *Straja dragonilor*, respectiv

Scriitori contemporani (Negoițescu în postumitate, I, nr. 6; II, 7–8): „Aș avea o singură rezervă” – precizează Zăciu: „cazul suitei de comentarii la Marin Preda, unde judecata maniheistă și un ton saint-justian transgresează liniile propriu-impuse, alunecând în neascunsă adversitate. Și e păcat!”

9 iulie

- Amănunte despre lansarea romanului lui Matei Călinescu, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, la Clubul „Junimea” al Muzeului Literaturii Române din Iași, ca și fragmente din intervențiile celor invitați să prezinte scrierea (Liviu Antonesei, Adrian Marino, autorul însuși) găsim în nr. 276 al „Adevărului literar și artistic”. În intervenția sa, Adrian Marino nu pierde ocazia de a aborda și o chestiune care îl preocupă în mod deosebit, cea a dihotomiei rural/citadin în spațiul literar și cultural. Vizat, printre alții, este Marin Preda: „E foarte important să mai spun un lucru: acest Zacharias Lichter este un citadin, un orășean, deci o apariție insolită într-o literatură care exalta moromețianismul. Vă dați seama în ce fază eram noi. Moromețianismul era, la un moment dat, echivalent bovarismului, donquijotismului. Pe mine, ca citadin, nu mă pasiona deloc. Mă întreb dacă o criză mistică este posibilă într-un lan de păpușoi? În oraș este posibilă, fiindcă orașul concentrează și abstractizează. Eram un antimoromețianist și un antinaționalist”.

19 iulie

- Intervenția lui Ion Manolescu (din nr. dublu 24–25 al „României literare”) este salutăată de Eugen Negrici într-un articol intitulat *Fabrica de sfinți*, publicat în nr. 28 din „România literară”. În opinia criticului, procedul propus de Ion Manolescu ar putea fi extins la nivelul întregii literaturi române, nu doar la cazurile lui Blaga, Stănescu și Preda, invocate de tânărul autor: „Cu alte cuvinte, cursul istoriei (al istoriei receptării) este oprit cu un baraj de statui. Nu mă pot împiedica să remarc că procesul acesta de statuare canonică și râvna șlefuirii neostenit-imbecile sunt legate de acea tendință de sacralizare care, la noi, neocolind nici un domeniu, pare a fi endemică. Nu numai scriitori ca Blaga, Nichita Stănescu, Marin Preda au devenit, sub semnul toleranței sau al apărării valorilor regăsite, intangibili, ci și mulți alții, căci sărbătoririle, decesele comemorările se țin lanț, iar revistele culturale își fac ședințele cu calendarul pe masă. Nu se sfârșește o comemorare că ne sosește o știre neagră. Și dacă nu ne sosește, găsim noi un prilej de pomenire că, în așa ceva, cum se știe din bancul acela pilduitor, în așa ceva nu ne întrece nimeni. Nu uităm, se înțelege, pe scriitorii de curând recuperați (cei din exil, cei din fostele pușcării comuniste, cei din dreapta interbelică) cărora le datorăm, oricum, gesturi reparatorii. Fabrica de sfinți lucrează din plin iar spiritul critic se sufocă sub munții de beteală și flori artificiale”.

[IULIE – AUGUST]

- Observațiile lui Adrian Marino despre Marin Preda și pretinsa caducitate a literaturii pe teme rurale sunt ironizate în nr. 8–9 (august–septembrie) al revistei

„Caiete critice”: „Ne întrebăm numai cum se descurcă dl Adrian Marino, atât de necruțător cu proza rurală, cu romanele, să zicem, americane moderne sau sud-americane. Autorii lor, fără să-l întrebe pe hermeneutul de la Cluj, n-au ezitat să vorbească despre niște bieți fermieri...” (neseminat, „Cu și fără comentarii”).

● Apare nr. 7–8 al revistei „Ramuri”. Din sumar reținem, pentru început, interviul lui Romulus Diaconescu cu Augustin Buzura, **„Eram pregătit pentru un război nesfârșit”**. Prozatorul declară că Bucureștiul nu poate fi înțeles decât prin Caragiale: „Sunt convins că, deocamdată, Caragiale este unicul biograf real și, dacă ignori acest adevăr, nu-ți rămân decât decepțiile. Oricum pe mine mă fascinează (uneori, desigur, pentru că în rest îți vine să fugi departe) această lume: fală, cacialma, improvizatie. Oameni care știu absolut tot, care dau sfaturi lumii întregi, care au întotdeauna dreptate, care pretind mari recompense morale și materiale pentru că n-au fost ori n-au fost și n-au făcut”. ■ Buzura nu se arată prea interesat de descoperirile „revizitorilor”: „Nu mă preocupă asemenea contestări, n-am timp de pierdut cu toți vitnerii și novicovii contemporani. Și astăzi ca și ieri e bine să vezi *cine vorbește, cine contestă*. Sunt destui indivizi fără operă care se străduiesc din răspuțeri să fie băgați în seamă de către cineva sau grafomani siniștri, complexați care încearcă să facă valuri pentru a li se uita trecutul spus sau nespus încă. Marin Preda negat? Sau Nichita Stănescu, contestat de vreo alcătuire... critică ce nu valorează nici cât o virgulă dintr-un text al acestuia, aruncat la coș într-un moment prost al vieții. Ieri cânta tancurile sovietice în versuri avântate, iar azi se chinuie să facă pe procurorul național! Lumea are totuși memorie, nu înghite chiar orice!”

1 august

● Apare numărul aniversar 200 (31 din acest an) al revistei „Literatură” în care Lucian Chișu o interviuează pe Zoe Dumitrescu-Bușulenga (**Pot să spun că efortul de salvare a valorilor a fost enorm**). Aceasta se referă, printre altele, la tema „rezistenței prin cultură” și la inevitabila chestiune a „revizuirilor”: „Pot să spun că efortul de salvare a valorilor a fost enorm. Eu nu cred că în altă perioadă a culturii universale s-a putut depune atâta efort pentru salvarea unor valori, ca să zicem așa, aproape universal valabile. Sigur că trebuie să facem și niște distincții. Au fost persoane care au scris toată ziua slavă nu știu cui, nu știu cărei țări din lume, slavă nu știu cărei persoane, dar asta n-a împiedicat apariția unor valori care dăinuie peste timp. [...] Nu poți să-l contești pe Nichita Stănescu, nu poți să-l contești pe Marin Preda. Au fost niște vârfuri, au fost niște realizări de valoare pe care nu le poți contesta. *Moromeții* vor intra în literatura română. Poate la un moment dat vor intra și *Bijuteriile de familie*. [...] Nu putem face și noi erorile pe care le-au făcut proletcultiștii”.

[AUGUST]

● În nr. 8 al revistei „Tomis” Nicolae Balotă se referă la problemele complicate ale traducerilor (**Occidentul este sensibil la ceea ce provine dintr-o sursă genuină, autentică**). Primul caz, ilustrat de scriitori ca Eminescu sau

Hortensia Papadat-Bengescu, ar fi pierderea celui mai bun moment de impunere (riscul de nesincronizare): „din păcate fie s-a pierdut momentul în care o operă literară ar fi putut să pătrundă într-un circuit universal, [...] fie că acest moment a fost pierdut nu numai din rațiuni istorice, ci din anumite rațiuni ce țin de orizontul scriitorului și al operei sale”. Al doilea caz, invocat de Preda, ar arăta riscul unei specificități prea accentuate: „În felul acesta chiar unii scriitori din zilele noastre par, într-un anumit fel, depășiți, par minori când nu sunt minori, par undeva marginali, deși în realitate ei nu sunt marginali. Opere care nu sunt considerate azi drept majore în scrisul literar românesc din ultimele decenii pot suferi din această cauză. Marin Preda este considerat un scriitor major, dar niciodată o scriere a lui Marin Preda, fie și în cea mai bună traducere posibilă, nu cred că ar putea să transmită unui cititor occidental ceva din ceea ce Marin Preda a vrut să spună. Marin Preda va fi considerat întotdeauna drept un mic scriitor regional, cu totul neînsemnat pe plan internațional”.

[SEPTEMBRIE]

● În nr. 9 al revistei „Cuvântul”, Ioan Buduca are o intervenție intitulată **Revizuirea revizuirilor. Marin Preda într-un dicționar din anul 2010**. Pentru început, criticul face două precizări: „Prima clarificare este următoarea: nu are decât un răspuns (da!) întrebarea dacă revizuirile sunt necesare reformulări de acest fel al întrebării: Ce aveți de revizuit domnule Nicolae Manolescu în ierarhia de valori literare pe care ați propus-o până în 1990? Dar dumneavoastră, domnule Eugen Simion? (Nume imagine, firește). Etc. A doua clarificare: Ce face necesară revizuirea scării de valori literare? [...] Dacă răspundem că acel *ce*, care face necesară revizuirea scării de valori sunt unele oportunități personale, explicabile prin combinații de interese extra-literare, atunci avem o tabără a autorevizuirilor. Dacă însă răspunsul nostru ar fi că revizuirile sunt fatalmente necesare din pricina schimbărilor paradigmatică ale percepției axiologice după 1990, atunci avem o altă tabără”. ■ Cât despre „profilul” prozatorului teleormănean în dicționarele viitorului, el înglobează unele dintre poncifele epocii și câteva prejudecăți de receptare sesizabile și astăzi: „«Marin Preda a debutat cu un volum de nuvele intitulat *Întâlnirea din pământuri* (*sic!*). A fost considerat o mare speranță a prozei românești. După ocuparea țării sub ideologia comunistă, această speranță s-a concretizat o singură dată, în romanul *Moromeții* (volumul I). Acest roman reușește să portretizeze, în viziune naturalistă pe alocuri, un țăran ce vine mai degrabă din agora ateniană decât din istoria României. Comedia de limbaj face uneori pagini memorabile, scrise parcă de un Caragiale al lumii rurale. Mai apoi, Marin Preda încearcă mai multe romane în care urmărește cum psihologia urmașilor acestui țăran se integrează vieții urbane. Nu mai dă niciun personaj memorabil. În privința viziunii metafizice, Marin Preda face figură de semidoct. ‘Gnoza’ din romanul *Cel mai iubit dintre pământeni* este o rușine intelectuală și stilistică ce rămâne, totuși, un important document despre precaritatea culturală a acelor vremuri»”.

● O comunicare a lui Gheorghe Grigurcu ținută în fața publicului constănțean este transcrisă în nr. 9 din „Tomis” (*Falsul apolitism e promovat cu scopul de a servi tendințe politice*, „Distinguo”, transcriere de Dan Perșa). Criticul vorbește despre temele sale favorite (le redăm paragrafând formulările sale): Impostura poetului ceaușist Nichita Stănescu și a prozatorului colaboraționist Marin Preda, cazul criterioniştilor, mizele politice nemărturisite ale apoliticilor, biografia sa marcată de rezistența la adresa regimului etc. Inedită este precizarea motivului pentru care scrie: „Eu am avut la un moment dat niște mâncărimi, un prurit. Și m-am dus la mai mulți medici. Pe piele nu se vedea nimic din acest prurit. Un medic de la Cluj mi-a spus, domnule, aveți un prurit *sine materia*, deci fără materie. Așa e și întrebarea aceasta”. ■ Deși cunoscute din dezbaterile postrevoluționare, opiniile sale despre Nichita Stănescu și Marin Preda, reapar frecvent. [...] Deși „rămâne un scriitor de primă mână în literatura postbelică”, Marin Preda nu ar fi și „un model superior, o paradigmă morală fără pereche”. Argumentele sunt următoarele: „În primul rând, Marin Preda nu a fost un protestatar, un oponent, un disident, ci a fost aproape toată viața lui un conformist. Să ne amintim că el este autorul nuvelei *Desfășurarea* care a fost opera literară purtată ca un stindard în legătură cu tema colectivizării, că a primit pentru asta Premiul de Stat, că *Desfășurarea* a fost vârată cu pâlnia în mintea multor serii de elevi. Toată viața a scris nenumărate reportaje, articole, fel de fel de adeziuni la politica partidului. În al doilea rând, să vă spună domnul Eugen Simion, cu sinceritate și cu precizie, când mai ia apărarea lui Marin Preda ca paradigmă morală, la următoarea întrebare: Este la curent cu reeditările, cu tirajele și cu onorariile pe care și le-a fixat Marin Preda la propriile scrieri în calitate de director al Editurii «Cartea Românească»?”

6 octombrie

● În nr. 39 din „Literatorul” este publicată intervenția lui Răzvan Voncu de la Colocviul Traducătorilor de la Sinaia (*În pofida dictaturii. O panoramă a criticii și istoriei literare românești între 1944–1995*). Observând că aceste două sectoare (critica și istoria literară) ar constitui partea cea mai vulnerabilă a creației literare în anii dictaturii, Voncu trece succint în revistă marile bătălii pierdute (instalarea literaturii realist-socialiste, contestarea criticii estetice și marginalizarea sau înlăturarea criticilor interbelici, contestarea modernismului) și câștigate (impunerea unei noi generații de critici și lansarea generației '60, racordarea tacită a literaturii și criticii literare la modelele interbelice și occidentale etc.). ■ Criticul se referă și la situația criticii literare după 1989: „Când toți se așteptau la eliberarea de servituți politice, am asistat la o repolitizare masivă a discursului critic, care, dintr-un anticomunism prost înțeles, a devenit la fel de intolerant ca și discursul proletcultist. Extrem de rapid, radicalizarea politică, pretins anticomunistă, a unui grup de critici literari (unii din ei cu o de-a dreptul odioasă activitate proletcultistă, ca S. Damian și Gheorghe Grigurcu) a reintrodus criteriul politic în judecarea operei literare. Ierarhiile au fost puse sub semnul întrebării în mod absolut gratuit, fiind

vizați toți marii scriitori care au scris după 1944: Marin Preda, Nichita Stănescu, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, George Călinescu etc”.

● În articolul privind revizuirile literare, din „Dilema”, nr. 142, se detașează poziția lui George Pruteanu (coroborată cu alte intervenții ale criticului) în cadrul dezbaterilor despre revizuri. Astfel, dacă în alte intervenții socotea că în cazul marilor scriitori din interbelică (preferatul lui Pruteanu pare a fi G. Călinescu), chestiunea revizuirilor estetice ar trebui cumva exclusă (discuția rezumându-se la notarea unor cedări în plan scriptic și etic, neesențiale, în ultimă instanță, pentru personalitatea și opera acestor autori), nu același lucru ar fi valabil și pentru autorii de după 1944, asupra cărora se concentrează aici; „opera acestora ar trebui supusă unor *Revizuri necesare*, care se dovedesc a fi drastice [...]. Și în ceea ce-l privește pe Marin Preda sunt de pus niște bemoli. El e autorul unei capodopere, *Moromeții*, al câtorva nuvele excelente și al unui roman istoric-politic-de-consum, *Cel mai iubit...*, valabil în regimul de dictatură, dar palid când e citit în libertate. Preda a semnat însă și destule rateuri, profund conjuncturale (*Desfășurarea*, *Moromeții 2*, *Risipitorii*), sau cel mult suportabile (*Delirul*, *Intrusul*)”.

25 noiembrie

● Pornind de la prezența lui S. Damian la emisiunea [TV] a lui Cătălin Țirlea, C. Stănescu realizează un profil al acestui critic, delimitându-se de analizele sale din volumul *Scufița Roșie nu mai merge în pădure (Nostalgii...*, în „Adevărul”, nr. 1730, „Defecțiune tehnică”): „S. Damian a devenit *altul*, dar chiar de nu s-a «revizuit» încă, scrisul său a păstrat totuși acel «miez» tare al unui critic dogmatic, ideologizant și politizant, în pofida afănării stilistice și a punerii la lucru a remarcabilului său har de moralist și zugrăvitor de tipologii. S-a schimbat doar *instrumentul* cu care operează același inbranlabil fond dogmatic: el, acest instrument, nu mai este «*lupta de clasă*» și *ideologia marxist-leninistă*, ci «*deschiderea*» și «*europenismul*», prin ocheanul cărora sunt privite acum, cu aceeași veche *intransigență*, cultura și literatura română. Într-o carte intitulată *Scufița Roșie nu mai merge în pădure*, criticul nostru găsește că «*stigmatetele*» naționale surprinse ici și colo în operele scriitorilor români, și nu nemți, evrei sau ruși, sunt semnele unei «*fatale*» *închideri* în sine înseși a unei culturi fără acces la universalitate. Același Marin Preda, «*bușit*» ideologic în anii '50 pentru unul din cele mai bune volume ale lui, *Întâlnirea din Pământuri*, îi apare acum, după *Moromeții* și *Cel mai iubit*, ca un prizonier al «*fanatismului local*», înregistrând un «*trist declin mai ales prin azeziunea sa la o direcție de închidere spirituală*». Asemenea ușurate acuzări sunt susținute, din păcate, pe analiza unei singure cărți, și aceea, probabil, cea mai slabă a lui M. Preda, *Delirul*, acuzându-l, în esență, de «*reabilitări*» politice. Însă nu fiindcă-l reabilitează pe Antonescu este slab *Delirul*, ci pentru că, în mod paradoxal, M. Preda este aici victima unei capcane în care cad, de regulă, autorii minori. El duce «*concurența stării civile*» până la absurd, imaginând, cu o jenantă familiaritate, scene și dialoguri din viața unor mari personalități, reale și contemporane: probabil că una din ambițiile ascunse ale prozatorului român a fost, în *Delirul*, de a-l «*concura*» pe Tolstoi...”.

ANUL 1996

[IANUARIE]

- În nr. 1 din „Cuvântul”, conform „Algoritm”-ului lui Gheorghe Grigurcu, „iconoclaştii” ar fi, de fapt, „iconoduli”. De astă dată exemplele sunt Marin Preda și Nichita Stănescu, „autori-mit, ce au colaborat suficient de temeinic cu regimul totalitar”. Iată cum: „Bunăoară Preda era directorul celei mai mari edituri literare din țară, încercând a manipula conștiințele, pretinzând chiar, fățiș, tributul scriptic al criticilor pe care-i publica; în realitate, între autorul *Moromeților* și cel al *Principelui* există nu doar o relație antinomică, ci și una de similitudine, sub egida comună a voinței de dominare, a prea puținei toleranțe, a avidității de avantaje materiale și morale și, nu în ultimul rând, a oportunistului divers gradat”.

11 februarie

- „Interim”, în nr. 305 (11 februarie) al „Adevărului literar și artistic” atrage atenția ca textul semnat de Cr. Livescu („Convorbiri literare”, nr. 1) „nu-l absolvă de impolitețe sau, ca să fim mai «duri», de ceea ce M. Preda numea «spiritul primar agresiv»”.

[MARTIE]

- În replică, publicistul din spatele denominatului „Interim” este admonestat în nr. 3 al „Convorbirilor literare” de Cristian Livescu însuși (într-un PS care însoțește cronică sa din acest număr): „Îl sfătuiesc pe cel ce se ascunde sub pseudonimul ce(ce) stănescovid de la *o foaie culturală veristă* să renunțe la numele lui Marin Preda, ca argument la ineptiile sale agramate. Astfel voi fi nevoit să-i aduc aminte fostului scânteist fruntaș al revoluției culturale de misiunea pe care o avea în anturajul autorului *Moromeților* și o vorbă a acestuia despre un lingău care îl spiona sub pretext că scrie o carte despre el”.

- Apare, la Pitești, nr. 1 din „Paralela 45”. Din acest prim număr se reține îndeosebi articolul lui Caius Dobrescu, *Povestea celor trei triburi* („Noua paradigmă”). Primul „trib” ar fi cel al „revoluționarilor” (din care ar face parte scriitorii și intelectuali ca Miron Radu Paraschivescu, Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Marin Preda, Virgil Ierunca, Bellu Silber, Paul Georgescu, avangardiștii Geo Bogza, Sașa Pană și Virgil Teodorescu), reprezentând „o tendință spontană de promovare a unei direcții stângiste în înțelegerea și producerea literaturii”, repede confiscată de ideologia perioadei: „Poezia lui Geo Dumitrescu sau prozele de început ale lui Marin Preda demonstrează că existau premisele unei estetici noi și incitante, asocierea sau identificarea de profunzime între revoluția poetică și cea socială își avea ideologul ei deloc lipsit de personalitate în Miron Radu Paraschivescu, să spunem, cât despre exaltarea progresului ce să mai vorbim. Totuși nu a devenit o direcție, datorită politicii culturale a partidului căruia toți aceștia i se supuneau. Ca peste tot unde s-a instalat, comunismul sovietic a eliminat sau sterilizat stângismul tradițional ori de inspirație apuseană. Stângiștilor locali li s-au preferat cei importați de la Moscova.”

Direcția culturii a fost preluată de Leonte Răutu”. Al doilea trib ar fi fost cel al „apașilor”, a cărui figură tutelară este Arghezi (care, într-o tabletă din februarie 1947 din „Viața literară”, prezenta camuflat afirmații explozive de tipul: „«Pentru că ne displace să spunem că viața e o porcărie, ne flatăm a prefera să spunem că viața e o luptă»”): „Arghezi mi se pare a fi arhetipul, strămoșul mitic al unui întreg trib de scriitori afirmați sub comunism. Este vorba de cei ce ilustrează spiritul declasării de cei ce fac din propria lor marginalitate, din complexele și frustrările lor sociale, valori ostentative. De cei ce aleg stilul pegrei al apașilor. Necrezând în nimic, reducând cu obstinație viața la aspectele ei viscerale, grotești, ei se simt liberi de orice responsabilitate. Deși promovează ideea că nu există conștiință, faptul îi înfurie și îi umple de resentimente. Resentimentele lor față de specia umană pot consuna perfect cu cele ale ideologilor de partid, dar partitura lor este diferită. [...] Reprezentanți exemplari ai tipului resentimentar sunt Zaharia Stancu și Eugen Barbu. În mod paradoxal, expresia cea mai intensă a acestei mentalități a exprimat-o un scriitor care, deși apropiat ca factură, diferă fundamental, din toate punctele de vedere, de cei amintiți: Marin Preda. Romanul său *Viața ca o pradă* explică într-un mod extrem de puternic acest tip de destin și de alegere existențială. Stilul apaș a revenit la viață odată cu primele semne de dezgheț. A fost instinctul politic al stalinistului Dej cel ce l-a făcut să mizeze pe reprezentanții spiritului lumpen împotriva marxiștilor reformatori. Să nu uităm că publicarea romanului *Groapa* este considerată unul din semnalele liberalizării. [...] Pe de altă parte, orizontul mental și existențial despre care discutăm și-a avut și filozofii lui. Oameni care, pe modelul interbelic, ridicau «golănia» la rang de metafizică. Poate că Petru Dumitriu nu este un exemplu perfect, dar, în generația următoare, îl găsim pe Nicolae Breban. Opera sa dă prestigiu dramei dostoevskiene și filozofiei nietzscheene sensibilizată apașe. [...] Ar trebui spus că resuscitarea naționalismului însuși își află originea în mentalitatea «viața e o porcărie». Declasații noștri care nu reprezintă nimic decât propriile lor interese, campionii singurătății metafizice, cred în fantasma eternității care s-a născut la sat. Rudimentele lor de moralitate, ale lumpenilor desprinși totuși de curând de civilizația tradițională, se regăsesc în sfera gurii satului. Ei împărtășesc fantasma pură a unui popor rămas undeva în urmă, dar plin de atribute excepționale. O vârstă de aur, un oțiu, o Arcadie românească din care s-a decăzut. Și nu din cauze inteligibile politic, ci pentru că lumea este guvernată de principiul răului. Țăranul deplasat din lumea lui nu mai are repere. Cultura rușinii nu mai funcționează. În lumea cea nouă totul este permis, pentru că «toți mint», «toți sunt ticăloși». În fine, cel de al treilea „trib” este al catarilor: „Un alt mod de supraviețuire culturală se leagă de lumea universitară. [...] Este vorba despre credința în Cultură ca într-o universalie cu totul și cu totul reală [...] prin raport cu care o viață se justifică la modul absolut, indiferent de contingențele sociale și politice. [...] Strămoșii mitici ai acestui trib sunt George Călinescu și Tudor Vianu”.

7 februarie

• Ion Manolescu propune, în nr. 5 al „României literare”, *Un manifest postmodernist* („Actualitatea literară”). Atât proza șaicicștilor, cât și cea a

optzeciștilor, socotite anacronice și impuse în mare parte printr-un soi de cabală a criticii, sunt înghesuite într-o debara deloc onorabilă a istoriei literare. Iată argumentele autorului (o precizare: termenul de „postmodernism”, utilizat de critic, este aplicat doar celei mai noi literaturi, aflată *in statu nascendi*): „[...] funcțiile și actualitatea prozei șaizeciste și optzeciste s-ar fi cuvenit chestionate, raportul dintre autori perioade rediscutat, iar viitorul romanului anticipat cu mai mult curaj, în spiritul noii sensibilități pe care numai cei privați de televiziune, cinematograful și computer o pot ignora. [...] în plină glorie, postmodernismului i se proclamă criza și i se anunță moartea, iar literatura, cu puține excepții, este aproximată cu aceleași instrumente critice ale impresionismului strămoșesc. Este inacceptabil ca, sub presiunea unei astfel de metode, etalonul prozei românești actuale să fie declarat o carte publicată... acum patru decenii. A raporta romanul nostru de astăzi la *Moromeții* I, pentru a-i stabili acestuia superioritatea zdrobitoare, e la fel de ridicol ca a-i compara pe Anton Holban cu Ion Creangă sau pe Eliade cu Slavici, pentru a demonstra «insuficiențele» literaturii interbelice în raport cu predecesora ei clasică. [...] Opacitatea critică și inexistența unor metode satisfăcătoare de istorie literară constituie obstacole severe în drumul postmodernismului autohton spre validare estetică; lor li se adaugă o serie de prejudecăți ce deformează pe termen lung înțelegerea fenomenului. Între ele, cea mai acută se dovedește prejudecata *modelului unic*, întărită inconștient de reflexele politice ale vechiului sistem piramidal de tip paternalist. [...] A fost cazul lui Heliade-Rădulescu (până în perioada «furioasă» a exilului) și Alecsandri, în secolul 19; este cazul lui Marin Preda și Nichita Stănescu, în zilele noastre”.

4 martie

- Din suplimentul „Fețele culturii” care însoțește ziarul „Azi” reținem câteva opinii ale lui Răzvan Voncu despre roman (*Cert este că romanul există!*): „Ca atare, pot doar să certific, pentru intervalul 1989–1996, decesul literar al romanului politic (din care rezistă – strălucit! – doar Preda, deoarece romanul său politic nu este *numai* politic) și al celui «disident» (scris, evident, *post-festum*, vezi *Sertarul cu aplauze* al Anei Blandiana). Ca și scăderea interesului pentru proza confesivă. Nici încercările de revitalizare a romanului țărănesc – au fost câteva, ale lui Dinu Săraru și ale unor minori – nu au dat rezultatele așteptate. În ciuda reactualizării eternei probleme a satului românesc, pământul, romanul țărănesc este o formulă epuizată, la noi, după *Moromeții*”.

6 martie

- În „România literară”, în nr. 9, Ara Șeptilici este aproape cu totul de acord cu manifestul postmodernist al lui Ion Manolescu, empatizând cu motivația profundă a intervenției acestuia din urmă, care „nu este un manifest, ci mai curând un protest”: „Este aberant ca instrumentele criticului (și nu cele ale istoricului literar) să se raporteze astăzi la Marin Preda și Hortensia Papadat-Bengescu. De ce nu s-ar raporta la Beckett sau la Proust (fiindcă de Pynchon sau Barth nici nu poate

fi vorba, cu toate că sunt contemporanii gloriei lui Marin Preda). În plus, acest tip de raportare critică cuprinde în sine un pericol real, fiindcă, la nivelele inferioare părerea criticului *face* literatura”.

10 martie

● Pornind de la unele distincții (între *arta curajului* și *curajul artei*) făcute de Magdalena Bedrosian în cadrul emisiunii „Cu cărțile pe față” (moderator Cătălin Țirlea), C. Stănescu propune și alte exemple care să invalideze prima noțiune (*Arta fluieratului în biserică?*, în „Adevărul literar și artistic”, nr. 309). ■ Din editorialul lui C. Stănescu aflăm că observațiile Magdalenei Bedrosian se refereau la un roman al lui Dragomir Horomnea, *Drumul cavalerilor*, care „a enervat oficialitatea comunistă de dinainte de '89”, cu „scene care arată cum mureau vitele din lipsa «nutrețului combinat» în plină «revoluție agrară»”. ■ Or, în opinia publicistului de la „Adevărul literar și artistic”, ar trebui făcută o distincție între „calitatea literară a curajului girat de talentul unui Augustin Buzura și făcătura curajoasă a cutărui veleitar pus pe «dezvăluiri» fără pic de talent”: „Numeroși epigoni ai curajului artistic ilustrat de Marin Preda în *Moromeții* sau *Cel mai iubit dintre pământeni* intră azi într-o ceață din ce în ce mai groasă din care, probabil, nici nu vor mai ieși. Majoritar, fiindcă e lesnicios și mult profitabil, punctul de vedere al susținătorilor curajului ca rampă de lansare în ierarhia literară este, pe termen lung, perdant, deși, conjunctural, el poate ieși «învingător», provocând chiar și valuri, cum s-a și întâmplat, de câteva ori, în trecutul regim [...]. În fine, *curajul artistic* al unui Marin Preda a fost atât de mare, încât el a influențat, ne place sau nu să o recunoaștem, o întreagă literatură”, notează C. Stănescu la sfârșitul intervenției sale.

[MARTIE]

● În „Vatra”, nr. 3, Sanda Cordoș publică un articol intitulat *Limitele și privilegiile prozei rurale postbelice* („Ars legendi”), în care demonstrează, la modul general, caracterul eminent subversiv, în contextul sistemului totalitar, al unui segment al „literaturii rurale” române (ilustrat de scrierile lui Marin Preda sau D.R. Popescu) sau ruse (F. Abramov, V. Rasputin, V. Astafiev, C. Aitmatov etc.): „Scriitorul nu (mai) pleacă spre sat spre a afla tihna în natură sau promițându-și șansa unor reverii campestre. Dimpotrivă, îl cheamă aici o urgență existențială de prim ordin, agonia și sfârșitul lumii țărănești. Istoria pătrunde în hotarele satului nu numai pentru a-l face părtașul unui progres economic și social inevitabil, ci și cu intenția declarată de a-i «schimba din temelii» (o expresie favorită a documentelor de partid), pe lângă modul de organizare economică, structura și conținutul mentalității. [...] Departe de a resimți această transformare (ce îi solicită, imperativ, și fără răgazul discernământului, acte de supunere totală) ca pe o etapă benefică, mentalitatea rurală o va primi mai degrabă ca pe o vârstă a apocalipsei, în care individul e blestemat să-și piardă identitatea economică, morală, culturală. În condițiile în care, la acea vreme, atât pentru cultura rusă, cât și pentru cea românească,

satul era încă înțeles ca o matrice spirituală întemeietoare, ca o garanție solidă pentru echilibrul civilizației naționale, mutațiile suferite sub presiunea totalitară capătă dimensiunile unei tragedii. [...] Toposul rural (tocmai prin privilegiile căpătate în ordinea libertății de expresie) îi servește prozatorului să-și adăpostească aici, poate cu mai multă acuitate și abilitate, decât în altă parte, interogațiile și, uneori, panoplia cu arme, într-o confruntare permanentă, ambiguu susținută, cu regimul; nu o dată, scriitorul pune la cale în paginile sale un (mic) teatru de luptă, în care cu o vigoare ce ține de știuta și temuta autoritate a cuvântului, dar și cu un camuflaj pe care îl reclamă prea fragila sa putere liliputană, *discursul epic încearcă să înfrunte Puterea* [...]. Totodată, la începutul intervenției sale, Sanda Cordoș trece în revistă și un anumit set de prejudecăți minimalizatoare care planează până astăzi asupra „literaturii rurale”: „Categorica ca atare a prozei rurale pare să trezească nu puține rezerve. În ordinea acestora (și într-o descendență în care autoritatea lui E. Lovinescu este hotărâtoare), proza rurală e identificată cu o literatură tradiționalistă, stagnantă, clișeistică, ce, din rațiuni minor sentimentale și regionale, se opune, din principiu, spiritului novator în literatură. Incapabilă să ofere teme strălucitoare, «înalte», reducăționistă cât privește subiectele și tipologia personajelor, neprimitoare cu scriitorul deschis spre finețe și subtilitate psihologică, proza rurală este considerată o convenție a criticii (ceea ce și este), atinsă de vetustețe ori poate chiar de anacronism, într-un timp în care adevărata cadență, cea înnoitoare, se măsoară după pasul alert al postmodernismului”.

• Din nr. 3 al revistei „Contrapunct” reținem și interviul lui Ioan Vieru cu Marin Mincu, *Sunt un scriitor care nu poate lucra decât provocat*, pretextul dialogului fiind distincția criticului cu Premiul Herder. M.M. se referă la experiența sa de scriitor și profesor, oferă detalii despre propria-i editură, Pontica etc. Vine vorba și despre „revizuirii”: „«Revizuirile» ce se propun acum trebuie făcute de o critică responsabilă și obiectivă, care să mențină o linie de exigență și rigoare estetică. Un scriitor (oricare) nu poate fi revizuit prin smulgere din contextul în care a scris: el nu putea să fi scris chiar așa cum am dori noi acum, după '89; ar fi o revizuire politizantă, nu estetică; aceasta devine o polemică gratuită așa cum o practică Grigurcu, în loc să fie o preocupare gravă. Marile figuri nu pot fi ocolite, pentru că ele au susținut această literatură, oricâte «scăderi» le-am putea găsi: Marin Preda, D. R. Popescu, N. Breban, Fănuș Neagu, Eugen Barbu (chiar dacă e inegal) și alții – nu pot fi îndepărtați. Ei rezistă și ar trebui, în primul rând, recitiți; e o primă datorie a «revizorului» sau a «revizionistului». Unele lucruri pe care ei le-au spus cu curaj cu mult înainte ca ele să fie clamate extraliterar și fără grijă, cum se face azi. Fiecare a avut de cedat o cotă-parte nu atât din etică, ci din procedură. Ar trebui să învățăm de la ei cum se rezistă [...]. Tabloul postbelic se cere nu atât revizuit, cât întregit: a existat o literatură «la vedere» și una subterană; una între granițele țării și alta în afara ei. Strict literar vorbind, ar trebui remarcate scăderile fiecărei din aceste părți, fiindcă niciuna nu a fost scutită de subiectivism, de exagerări și de resentimente”.

12 aprilie

• Eugen Simion îi răspunde prozatorului Nicolae Breban în nr. 15 din „Literatorul”, într-o intervenție intitulată *Felurite* („Cronica literară”). Pentru început, criticul reproduce pagina cu sumarul volumului *Scriitori români de azi*, unde Nicolae Breban era încadrat, totuși, într-un capitol intitulat „Proza de analiză”. Prilej de a medita asupra moravurilor literare postdecembriste, delimitându-se totodată de afirmațiile lui Breban despre Marin Preda: „Dar ceva grav se întâmplă atunci când delațiunea devine o regulă și calomnia se generalizează. Este ceea ce se petrece, am impresia, azi în presa noastră culturală. *O păruială* generală, cum am scris la începutul epocii postrevoluționare... [...] Procesul culpabilizărilor continuă și el ia, uneori, forme degradante pentru spirit. Și ce este mai grav este faptul că nimeni nu se arată îngrijorat de ceea ce se spune despre alt scriitor... [...] Mă gândesc acum la scriitorii autentici care pun în circulație fel de fel de fantasmă despre confrății lor (mai ales când aceștia nu mai sunt în viață și dau despre ei judecăți incredibil de false... [...] Nicolae Breban aduce și el o mărturie despre autorul *Moromeșilor* (în interviul citat la început) și anume: când el, N. Breban, a publicat *Bunavestire*, Marin Preda l-a reclamat la conducerea de stat și de partid... Marin Preda ar fi făcut, dar, o delațiune... Dacă este așa, este foarte grav. Dar este? Nicolae Breban nu aduce nicio dovadă, el lansează o propoziție care condamnă moral un mare scriitor, fără a ne spune pe ce se bazează. Eu cred că această dovadă nu există. Cine l-a cunoscut pe Marin Preda știe că marele prozator era incapabil să facă așa ceva și mă mir că N. Breban care a trăit, totuși, o vreme în preajma lui, poate să-l acuze cu atâta ușurință de un păcat, într-adevăr, capital pentru un scriitor... *Marin Preda delator...* este o sinistru absurditate. O primesc tot așa cum am primit altă veste adusă, cu câțiva ani în urmă, de „Contemporanul” și anume că Marin Preda a fost un nomenclaturist pentru că a acceptat să fie director la Cartea Românească!..”.

26 aprilie

• Eugen Florescu își continuă serialul în nr. următor, 293 (26 aprilie–3 mai, *Lupte prin scandaluri*). Sunt lansate, fără probe, numeroase afirmații, cea mai gravă (sau hilară) fiind aceea că Marin Preda l-ar fi rugat pe Vasile Băran să scrie el, într-un an, *Plugușorul* pentru conducător. Urmează manevre retorice de tipul: „Erau, de asemenea, obedienții despre care se vorbea: un Eugen Barbu, un Mihai Ungheanu, un Vadim Tudor? Eroare absolută! Cu Paul Anghel, acasă la el (Malvina Urșianu e martor) câte lucruri absurde ale acelor zile nu le luam în răspăr! Ieșeam cu Lăncrănjan de la Marea Adunare Națională și, coborând Dealul Mitropoliei, ce analize făceam! Dar Adrian Păunescu? Dorin Tudoran opozant? Iertat să fiu, da, dar unul mic în comparație cu puternicul și nestăvilitul Păunescu”. „În comparație cu Soljenițin, Nekrasov, Pasternak, Zinoviev, Havel etc. «gândirea» opoziționiștilor români travestiți în disidenți apăr[ea] de o puerilitate împinsă până la penibil, fiind de fapt o simplă șmecherie de sorginte fanariotă bazată pe înșelătorii de bâlci”, mai scrie E.F.

2 mai

• În replică, la articolul din „Literatorul”, nr. 15, Nicolae Breban publică, în nr. 18 al revistei „Contemporanul”, o scrisoare deschisă adresată criticului Eugen Simion: Prozatorul îi reproșează criticului și maniera în care reacționează la diferitele atacuri la adresa lui Marin Preda: „Nu, Eugen Simion, nu-l «atacă» nimeni pe Marin Preda, unul din cei mai originali creatori epici de după război, cel care, cum o spun și în *Confesiuni violente*, era posesorul unui stil de o rară cristalinătate și pertinentă, «descoperitorul» celei de a treia fețe a țaranului român, după Rebreanu și Sadoveanu. Nu, nici Rebreanu și nici Marin Preda nu se vor clătina la o analiză critică. Tresărind la cea mai ușoară aluzie negativă la adresa operei autorului *Moromeților*, nu faci decât să dai, iartă-mă, un prost exemplu de receptare critică a unui scriitor important”. ■ Nu în ultimul rând, Breban se referă și la dificultățile de apariție ale romanului *Bunavestire* (aducând „probe” orale pentru activitatea de „delator” a lui Marin Preda): „– Ieri a fost la noi [la Consiliul Culturii, n.n.] Marin Preda, ne-a comunicat D. Ghișe, și tov. Dumitru Popescu l-a întrebat despre ce e vorba în manuscrisul romanului *Bunavestire*: «– Un viol în baie și o organizație contra statului», a răspuns atunci Marin Preda. D. Ghișe și Al. Ivăsiuc nu mai sunt printre noi, dar Dumitru Popescu poate să infirme sau să confirme cele de mai sus. Eu însumi l-am întrebat pe Marin Preda dacă e adevărat ceea ce mi-a comunicat ministrul Ghișe – un om care nu obișnuia să mintă în astfel de cazuri. Iar «marele nostru prozator» a recunoscut că: – Ei și ce, *mon cher*, nu-i adevărat?!... [...] Așa că, după cum vezi, «vina» lui M. Preda, în acest caz, nu e dintre cele mai grave. A aruncat și el o vorbă acolo!”

[APRILIE]

• În „Convorbiri literare” nr. 4 sunt reluate temele prin care Gheorghe Grigurcu s-a făcut remarcat după 1989 (pledoaria pentru unii șaizeciști socotiți marginalizați, contestarea lui Marin Preda, referirile la propria biografie, ironiile la adresa „apolicilor” etc.) și într-un interviu publicat în revista ieșeană.

15 mai

• Retrospectiv, în nr. 19 al „României literare”, Gheorghe Grigurcu își analizează cazul propriu într-un text intitulat *Cronica unui cronicar* („Cronica literară”). Articolul, cu destule inserții biografice, poate fi consultat de cei interesați de anumite inefabile psihologice ale acestui critic puternic implicat în chestiunea revizuirilor. Spre exemplu, referindu-se la „campaniile” sale din ultimii șase ani, criticul este ferm încredințat că istoria literară viitoare îi va da dreptate: „Cei ce-i exaltă pe Marin Preda sau pe Nichita Stănescu sau pe Marin Sorescu, tratându-i hagiografic, minimalizează concomitent pe Radu Petrescu, pe Ion D. Sîrbu, pe Leonid Dimov, pe Mircea Ivănescu, pe Emil Brumaru, pe Șerban Foarță, pe Florin Mugur, ca și pe alții [...] stimați interlocutori, n-are rost să vă grăbiți a pune punct unei dezbateri ce abia a început. Pentru a trage, într-un chip mai limpede, concluziile ei, n-ar fi mai bine să ne întâlnim... peste un veac?”

24 mai

• În nr. 21–22 din „Literatorul”, Răzvan Voncu scrie *Tot despre Preda. Receptare și ocultare* („Eseuri”; continuarea în nr. 23, 7–13 iunie). Criticul observă trei direcții ale receptării postdecembriste care distorsionează semnificația și mizele operei prediste: „negarea valorii scriitorului în totalitatea sa”, „minimalizarea binevoitoare și minimalizarea răuvoitoare”. ■ Prima ar fi „cea mai radicală și cea mai agresivă în anii de după 1989”, evoluând „dinspre o inventată culpă politică înspre o și mai discutabilă culpă literară”: „Concret, scriitorul care fusese suspectat înainte de neadeziune la idealurile partinice este acum confundat cu ele și etichetat drept «colaboraționist». Pe «baza» acestei acuzații, se trage concluzia că Preda a uzurpat poziția pe care o ocupă în canon, și ca atare trebuie coborât de pe soclu. Se observă lesne factorul de continuitate între cele două variante ale negației absolute, cea stalinistă și cea contemporană: ignorarea, deliberată sau nu, a criteriului autonomiei esteticului, ca și o concepție conflictuală asupra instituției literare și a canonului. [...] Negația absolută nu are, în mod evident, niciun fel de șansă de a fi luată în serios. Ignorarea criteriului autonomiei esteticului, la sfârșitul secolului al XX-lea și după decesul (sperăm) ultimei ideologii totalitare, e de natură să penalizeze orice teorie sau judecată axiologică. Buna și bătrâna istorie literară ne poate furniza zeci de exemple de scriitori care, eliminați din literatură pe criterii politice, au revenit irevocabil acolo unde le era locul”. ■ A doua direcție, a „minimalizării binevoitoare”, sesizabilă mai ales în transpunerile cinematografice postdecembriste, este „destul de interesantă prin paradoxul conținut”: „În comparație cu negația absolută, această direcție de ocultare este una evident favorabilă din punct de vedere politic, văzând în persoana scriitorului pe cel care s-a opus, prin opera sa, spiritului și sistemului totalitar. Scenele crimelor comise în perioada colectivizării forțate (din *Moromeții II*), critica din interior a mecanismelor partidului unic (prin destinul lui Niculae Moromete, din *Marele singuratic*) sau palierul politic al romanului *Cel mai iubit dintre pământeni* fac deliciul unor astfel de cititori, exemplul cel mai grăitor constituindu-l lectura cinematografică a acestui din urmă roman, realizată de Șerban Marinescu [...]. Binevoitoare, acest tip de receptare a lui Marin Preda este, totuși, minimalizatoare, pentru că opera scriitorului, deși are o tentă politică de netăgăduit, este mult mai complexă decât un discurs ideologic, fie el și anticomunist. [...] Preda nu a fost un disident în sensul obișnuit al termenului, iar romanele sale conțin meditații *românești* (Kundera) și nu filosofico-politice. [...] Pe măsură ce mentalul colectiv se va îndepărta de o epocă revolută, lectura în cheie politică a prozatorului va pierde din relevanță prin îndepărtarea referențială. Treptat, va crește, în interpretare, ponderea calităților scriitoricești cu care este constituit *tragicul* scenelor crimelor din perioada colectivizării, în detrimentul statutului lor de informație istorică”. ■ Ultima tendință, a *minimalizării răuvoitoare* (prin care opera lui Marin Preda este redusă la două cărți, *Moromeții I* și *Întâlnirea din Pământuri*) ar fi cea mai nocivă: „Minimalizarea răuvoitoare poate aduce mult mai multe prejudicii pentru că

«exigența» față de scriitor se ascunde sub masca admirației și aprecierii valorii acestuia. Se oferă un Marin Preda unilateral și comod, închis în universul satului, din care nu iese decât pentru a se rata ca prozator citadin. Ceea ce, în lipsa argumentelor critice, e cel puțin discutabil, dacă ne gândim doar că ieșirea din tehnica prozei țărănești era obligatorie, întrucât, după cum a demonstrat Andrei Grigor în teza sa de doctorat, *Marin Preda incomodul*, ciclul *Moromeților* epuizează și încheie definitiv capitolul prozei țărănești în literatura română. [...] Șansele minimalizării răuvoitoare sunt, din păcate, sporite de programa școlară. În afară de *Moromeții I*, doar *Cel mai iubit dintre pământeni* a intrat în atenția ei. Or, se știe, cititorul mediu rareori citește opera completă a unui autor, orizontul lui de așteptare fiind satisfăcut de lectura a una-două cărți. Această reacție de lectură poate fi benefică unor scriitori de factura lui Ștefan Bănuțescu, dar ea îngreunează extrem de mult misiunea criticului care se luptă să convingă că tot Preda a scris și *Moromeții II*, *Imposibila întoarcere* sau *Intrusul* și că există, cu alte cuvinte, alte câteva metafore obsedante («tema prozatorului») în discursul predist”.

[MAI]

● Comentând romane precum *Moromeții*, *Cronică de familie*, *Bietul Ioanide*, *Groapa*, *Desculț*, Gheorghe Crăciun vede, în nr. 5 al revistei „Vatra”, **Realismul ca pericol** („La periferie”): „Las deoparte faptul că în perioada mai sus amintită impersonala viziune realistă, cu sfătoasa ei omnisciență *terre-à-terre*, și stereotipa ei schemă fabulatorie era deja o valoare perimată care, prin repetare, anula toate achizițiile prozei noastre de factură psihologică și subiectivă (Camil Petrescu, Anton Holban, Hortensia Papadat-Bengescu, Mircea Eliade, Gib Mihăescu). Mai grav mi se pare faptul că Marin Preda, Petru Dumitriu, G. Călinescu, Eugen Barbu și Zaharia Stancu reduc, printr-o simplă tăietură epistemologică, realitatea și umanul la o singură dimensiune, esențială, cu toate că nu și unică. Viața, lumea sunt rezumate la social, individul uman e un prizonier al mediului său contingent. Până la urmă totul este supus determinismului existenței materiale. [...] Din ființă el [personajul, n.n.] a devenit ins. Apartenența lui la modelul atemporal, mitic și mistic al omului dintotdeauna nici nu poate intra în discuție. Moromete nu e un Don Quijote, Ioanide nu e un Faust. Tipicitatea realistă, câtă există, nu are nimic comun cu metafizica naturii umane eterne. Ea, această tipicitate, aparține temporarului și nu simbolicului”. În aceste condiții, în opinia lui Gheorghe Crăciun, singura direcție viabilă din proza românească ar fi cea reprezentată de Școala de la Târgoviște: „Ei sunt aceia care, în plină acțiune de reeducare proletcultistă, au opus cu nonșalanță realismului «evazionismul», alternativa unor lumi epice construite numai aparent pe modelul evenimentialității cronologice, dar de fapt cu totul imaginare, livrești, și uneori – ceea ce era la fel de grav din punct de vedere partinic – biografice, strict personalizate. Nefiind implicați în lumea literară, trăind într-un anonim incitant și protector, în contact continuu cu marea bibliotecă a literaturii europene, târgoviștenii au fost de fapt aceia care au dus mai departe

spiritul prozei noastre interbelice, fără să-i trădeze, să-i minimalizeze sau să-i glorifice inutil importanța”.

2 iunie

• Un amplu interviu cu Monica Lovinescu poate fi citit în două numere din „Adevărul literar și artistic” (nr. 321), intervenția fiind publicată sub două titluri diferite: „**Presa românească este una dintre destul de rarele izbânzii ale Revoluției din Decembrie**”. ■ De o deosebită importanță pentru controversele acestei epoci sunt precizările, de pe poziții radicale, în chestiunea „deșertului cultural” postbelic sau în cea a „revizuirilor”: „Cred în teoria deșertului cultural de-a lungul realismului socialist, deci din 1948, să spunem, până la începutul anilor ’60. Deșertul cultural a fost punctat de mici oaze, două-trei apariții: *Moromeții* lui Preda, câteva romane care atunci au părut senzaționale în acest vid (*Groapa* lui Eugen Barbu ș.a.) numai pentru că nu era vorba de Partidul Comunist; cele două romane ale lui Călinescu – totuși extrem de tributare timpului – cu impresia de libertate pe care o dădea Călinescu răsfațându-se pe sine însuși. Pentru că *Bietul Ioanide* este propria lui statuie ridicată la X, Y, Z. Deci în acest deșert, mici apariții au putut părea mari apariții, care recitite acum nu mai rezistă. După ceea ce s-a numit liberalizare, și în parte a și fost, după anii ’65, s-au acordat anumite libertăți formale (luate înapoi după ’71, la *Tezele din iulie*), libertăți care au fost adâncite de scriitori și a existat astfel ceea ce s-a numit «rezistența prin cultură», cu toate limitele și ghilimelele posibile. Primele mari ghilimele stau în faptul că n-a fost suficient. Simplul fapt de a evada în estetic nu era de ajuns pentru a crea o societate civilă. În celelalte țări s-a produs un fel de literatură angajată pe motivele esențiale. Noi nu am avut o astfel de literatură. Oricum, nu se poate vorbi, totuși, de deșert cultural. Această literatură cu mari reușite în epocă ar trebui revizitată pentru a vedea ce va rămâne din ea în momentul în care complicitatea cititorului cu scriitorul care-i făcea cu ochiul nu mai rezistă în timp. Eu cred că sunt câteva cărți care în orice caz vor rezista, dar trebuie o reșezare a lucrurilor. De pildă, **Marin Preda** are destul talent și *Moromeții* e o carte destul de importantă ca să nu ni se impună, de pildă, *Delirul* ca un roman de prim-plan. Și dacă spun că *Delirul* este mai puțin important și concesiv – atât etic, cât și estetic – să nu fiu acuzată că sfărâm statuia lui Marin Preda”.

[IUNIE–IULIE]

• Nr. 6–7 al revistei „Caiete critice”: Răzvan Voncu analizează volumul lui Andrei Grigor, *Marin Preda – incomodul* (Galați, Editura Porto Franco, 1996) (*Fals jurnal critic. Un alt Preda*, „Lecturi”), plasându-l sub semnul polemicii: „Polemica lui Andrei Grigor este atât explicită, desființând punct cu punct aberantele acuzații lansate de un Gh. Grigurcu sau Alexandru George, culminând cu magistrala punere la punct în chestiunea «marilor concesi» prediste (*Ana Roșculeț*, *Desfășurarea*, *Delirul*), cât și implicită, deoarece, la sfârșitul lecturii, imaginea care rămâne este cea a unui *alt Preda*. Dacă polemica explicită este

tăioasă și implacabilă prin apelul la cele două instrumente «uitate» de exponenții noului brigandaj cultural, anume *logica* și *textul*, polemica implicită este cât se poate de calmă și de senină. Criticul nu își construiește discursul din negații. El obține din recitirea operei o imagine primordială a scriitorului pe care o pune apoi în evidență sub forma unei figuri polimorfe, reușind îmbinările aparent imposibile între opere de facturi atât de diferite ca *Întâlnirea din Pământuri*, *Imposibila întoarcere*, *Risipitorii*, *Moromeții* sau *Intrusul*. Cartea sa este o carte despre *spiritul predist*, astăzi și în timp, un eseu monografic polemic, și nu un comentariu biobibliografic ordonat cronologic”.

5 iulie

● În „Literatorul”, nr. 27, Andrei Grigor constată că *Marin Preda avea dreptate* („Viața cărților”): „O carte care ar fi putut să fie bun(icic)ă, din moment ce intenția unei abile puneri epice în scenă nu lipsește, părăsește încă de la primele pagini spațiul literaturii, abandonează frâiele limbajului și ale direcționării narative și deraiază implacabil într-o sală de ședințe demascatoare [...] mitraliind tot ce mișcă prin literatura română. La sfârșit rămâne singur și impunător autorul-erou care suflă westernal în țevile încă fumegânde ale pistoalelor. Nu mai are gloanțe, dar nu mai are nici cuvinte. Puținele pe care le-a avut le-a împroșcat prin toate g(ă)urile de foc spre scriitorii ultimelor decenii: asupra «jebelitului» de Jebeleanu, a «lașului» de Nichita, a «jivinei, jigodiei, javrei» de Gafița, gratulat și cu frumosul epitet «căcățiș»; când Ion Diaconescu e un troglodit (lasă, că autorul o știe foarte bine!), când Victor Eftimiu e o «jigodie» de arnăut, iar Arghezi «se străduia să mănânce tot rahatul pe care nu-l mâncase», singur Paul Goma rămâne «un mare scriitor», cum atât de frumos se exprimă personajul feminin Justa, autonomizându-și astfel înțelesul numelui. Cel mai inspirat și mai izbutit pasaj din carte este cel despre Marin Preda, acuzat de autor că îi caută motive pentru a-i respinge un roman. Răspunsul predist merită citat și pentru că reprezintă una dintre puținele fraze coerente ale cărții: «Ce motiv să mai caut monșer? Motivul principal e că n-are pic de talent»”.

10 iulie

● În nr. 27 al „României literare”, Gheorghe Grigurcu revine pe tema „revizuirilor”, confruntând operele de ficțiune cu depozițiile de tip memorialistic (în speță, în cazul romanului *Cel mai iubit dintre pământeni*; tendința de a citi ficțiunea prin genurile autobiograficului pentru a-i testa veridicitatea revine în mai multe comentarii din acești ani): „Nu trebuie oare recitite cu alți ochi și apreciate în consecință, așadar *revizuite*, atâtea scrieri semiinconformiste, de la Ivăsiuc, Buzura, D. R. Popescu la Marin Preda? În legătură cu *Cel mai iubit dintre pământeni*, Monica Lovinescu constată că pasajele despre închisoarea lui Petrini, care păreau o cotă a curajului, puse față în față cu mărturiile recente ale universului concentraționar, se înfățișează «umilitor de defazate». Timpul a erodat aura acestor romane «port-stindard» și, prin urmare, se cuvin stabilite nu doar deosebirile, ci și similitudinile lor cu cele semnate de Eugen Barbu, Dinu Săraru, Platon Pardău,

Corneliu Leu. «Consacrații» trebuie să suporte o câtime de... «desacrare». ■ La fel, ar trebui „revizuite” și „legende” despre disidența internă a unor autori; cazul dat (de autoare și de comentatorul său) este tot cel al lui Marin Preda: „Pilda de care face uz e una frapantă: Marin Preda. «Nimănui nu-i slujește [...]; întrerupere citat în original, n.n.] transformarea lui Marin Preda în statuie, deoarece oricând i se pot opune sanctificării în bloc cărți ca *Desfășurarea* sau un capitol din *Delirul*». Statutul său real e ambivalent, ceea ce ar trebui să ne oprească a-l prefăce «într-un exemplu absolut de rezistență». Când «intransigent», când «pactizând cu vremurile», creatorul *Moromeților* s-ar afla la mijloc de drum între «marii compromiși» și cei ce n-au cedat, plătind uneori cu libertatea și viața: «Prin el, putem măsura chiar limitele opoziției scriitorului român la comunism și putem desluși, cel mai clar poate, motivele pentru care ea n-a fost dusă până la capăt». Vederi mult apropiate de ale subsemnatului”.

16 august

● În nr. 33 din „Literatorul”, Lucian Chișu comentează volumul lui Andrei Grigor, *Marin Preda – incomodul* (Galați, Editura Porto-Franco, 1996) într-un articol intitulat *Opera și politicile literare* („Cartea de critică”). Volumul ar fi „un interesant pariu cu sine, în sensul unei colaborări emulative a criticului și prozatorului care semnează cu același nume, scriind o carte despre Marin Preda în registrul analitic al autorului *Moromeților*, plinu-și până și propriile argumente pe gândirea (citatele) lui Preda”. Primul capitol, *Cărțile lumii în Poiana lui Iocan*, „demonstează în mare măsură prejudecata întreținută cu abilitate în unele pagini de revistă asupra gradului de intelectualitate al romancierului”; într-un alt capitol este analizată „poziția polemică a personajului feminin predist, într-o replică dată literaturii de aceeași factură” etc. Prin capitolul *În numele tatălui*, interpretarea capătă „o foarte interesantă turnură”: „De acest conflict [între Ilie și Niculae Moromete, n.n.], văzut foarte original, trebuie legată și aderarea lui Niculae la «noua religie», determinată în mod covârșitor, nu de seducția la noua utopie, ci de circumstanțele favorabile surpării autorității paterne și a codului tradițional, care-l situa dependent și deci inferior față de acesta. Spre deosebire de frații săi, revoltați, de asemenea, asupra autorității tatălui, Niculae duce bătălia pe alt plan și nu-și ascunde niciodată uimirea asupra deciziei pe care Moromete a luat-o asupra viitorului fiului său (vezi și *Viața ca o pradă*). Odată cu aceasta se va stinge și ceea ce s-a numit «tema povestitorului»”.

21 august

● În serialul său despre premiile literare, Ioana Pârvulescu comentează, în nr. 33 al „României literare”, romanul câștigător în anul 1972, la secțiunea proză: *Marele singuratic* de Marin Preda (*Dragoste și declarații*, „Neconvenționale”). Lectura (atentă la plasarea operei în contextul istoric în care a apărut) are de ce să ne surprindă, acest roman, „una din cele mai limpezi neresușite ale lui Marin Preda”, fiind socotit un act de curaj: „Două povești de dragoste și o mulțime de declarații

[...] se combină în *Marele singuratic* [...]. Poveștile de dragoste le trăiește Niculae Moromete, devenit inginer horticol și vicios al singurătății. Prima începe bine și se termină rău, începe realist și se termină melodramatic, începe dostoevskian și se termină «pe patul morții», ca o poezie de Bolintineanu cu vogă în secolul trecut. Este dragostea dintre Niculae Moromete și tânăra pictoriță Simina, care va muri de tuberculoză în brațele iubitului ei. A doua începe rău și se termină «bine», altfel spus începe tot realist și se termină tot melodramatic: este iubirea lui Niculae pentru partidul care aproape că îl exclusese, fără vină, desigur, dar care îl recheamă reușind să-l smulgă, în final, din singurătatea lui «vicioasă». Sfârșitul cărții este așadar replica în care Niculae își anunță prietenul și superiorul pe linie de partid că s-a hotărât «să activeze» din nou. Nu e greu de înțeles că în 1972 prima poveste prezenta un interes secundar, în timp ce a doua era citită cu aviditate, că primeia i se vedeau slăbiciunile, iar celei de-a doua doar calitățile, ineditul, îndrăzneala. Iar premiul a fost luat de cea de-a doua, împotriva căreia, prin întorsătura din ultima pagină, nici cenzura nu ar fi putut spune nimic. [...] Cu excepția finalului întristător în care, din proprie inițiativă, Niculae vrea să-și reia munca de activist comunist, chiar și povestea lui «de dragoste» față de partid este spusă pe șleau: iubirea se terminase la scurt timp după ce a început și nu părea să mai poată «reizbucni» vreodată. [...] Per ansamblu, *Marele singuratic* se situează polemic față de *Moromeții*, vol. II și arată la ce a dus colectivizarea forțată. Toate aceste trimiteri la realitatea imediată au fost pe placul cititorilor (și al juriului) și au făcut ca *Marele singuratic* să ia premiul pentru proză al anului”. ■ Pe de altă parte, în opinia criticului, două ar fi elementele prin care proza lui Marin Preda (chiar și aceea din volume mai puțin reușite, precum acesta) ar fi una dintre cele mai viabile din categoria romanului obsedantului deceniu: „Romanele lui Marin Preda au o mare forță de atracție: ele se pot reciti cu destul interes încă, în timp ce aproape toate romanele politice din epocă au devenit, cu timpul, ilizibile. [...] Întâi, e vorba de interesul prozatorului pentru *spectacolul uman*, interes care depășește toate convențiile, tezele (și antitezele) romanului. [...] La acest nivel Marin Preda va reuși să surprindă mereu. Pe lângă participarea la comedia umană în care e antrenat și cititorul, cărțile lui Marin Preda sunt mai ușor de acceptat astăzi decât cele ale confracților săi și din alt motiv: limbajul esopic (excesiv în romanele politice) e aproape evitat, lucrurile sunt spuse pe șleau”. ■ Și Nicolae Manolescu (*De ce am renunțat la cronica literară*) are o istorie în legătură cu articolul (negativ) pe care intenționa să îl scrie despre acest roman al lui Preda: „Nereușind să-l conving [pe noul director al revistei „Contemporanul”, n.n.] că eram în dreptul meu să fac rezerve unui roman, oricine i-ar fi autorul, l-am anunțat că-mi retrag rubrica. A doua zi l-am vizitat pe Preda la Editura Cartea Românească. A citit articolul cu atenție. «Ai de gând să-l publici undeva?», m-a întrebat, știind că la «Contemporanul» îmi fusese refuzat și că îmi părăsisem, după zece ani, rubrica. «Nu țin neapărat», i-am răspuns. «E bine așa, *mon cher*. Rămânem prieteni». Articolul n-a apărut în timpul vieții lui Preda. Nu mai știu dacă nu l-am publicat după 1989, împreună cu câteva «refuzate»”.

[AUGUST]

• O recapitulare a programului publicației face, în nr. 8 al „Cuvântului”, criticul Ioan Buduca are un articol intitulat *Ce rămâne în raftul întâi? Salvarea prin cultură*, un fragment dintr-un viitor volum intitulat *Doi zei în amurg: Nietzsche și Eliade*, în curs de apariție la Editura DU Style. În articolul publicat în revistă, Eliade este de fapt un pretext: pornind de la un eseu al acestuia, din 1953, *Destinul culturii române*, Buduca este mai degrabă interesat de problema canonului și de tema, atât de discutată în epocă, a „salvării (sau rezistenței) prin cultură” (pusă de comentator sub semnul întrebării). Mizele și realizările perioadei postbelice sunt minimalizate și relativizate, ținta predilectă fiind generația ’60, dar nu numai: „Noua generație tânără de la 1965 reușește să recupereze, cu voie de la poliție, valorile apolitice ale perioadei interbelice. Va considera acest succes un adevărat triumf. Dintre valorile produse sub comunism până la 1965 are puțin de stimat. Se pune la cale mitologizarea unui talentat poet al primilor ani de comunism, sub rezerva că, dacă n-ar fi murit tânăr, ar fi putut fi Noul Poet Național [e vorba de Nicolae Labiș, n.n.]. Se lucrează cu ipoteza optimistă și cu mitologizarea posibilului. Un filosof ce a făcut din oportunism stil înalt, Constantin Noica, va produce chiar și o teorie a specificului național în logica acestui posibil de sub șenilele unei dialectici sofistologice. [...] Noua generație de la 1965 n-are vocația lucidității eroice care să fi transformat sensul eliadesc al exilului (ieșirea prin cultură din tragedia istorică națională) într-o revoltă spirituală. Dacă ar fi avut-o, un poet ca Nichita Stănescu, ori un prozator ca Nicolae Breban ar fi constituit de la începuturile manifestării lor publice centrul de gravitație al unui model românesc al disidenței creatoare. N-am avut disidență creatoare în ordine spirituală. Un Soljenițin al românilor, care să întemeieze protestul politic printr-o operă de amplă sinteză a mentalităților naționale, n-a fost să fie. Românii de acasă, ca și manualele lor, l-au venerat pe Marin Preda, un prozator onorabil în epocă, dar incapabil să zboare deasupra ei pentru a se întâlni, fie și numai printr-un destin eroic, cu viitorul și cu sensul european al viitorului. I-a fost dat unui alt talent moral, lipsit de anvergură spirituală, să joace rolul eroului disident. Literatura sa cea mai bună este o memorialistică a terorii, dar nu și o percepție a istoriei în perspectiva sensului ei transcendent”.

• În revista „Convorbiri literare”, nr. 8, la rubrica intitulată „Cu cărțile pe masă”, Emil Iordache are ideea de a citi în paralel două scrieri destul de diferite: Cezar Ivănescu, *Pentru Marin Preda* și Adrian Marino, *Politică și cultură. Pentru o nouă cultură română (Încrederea în rațiune și pumnul zdravăn)*. ■ „Cea mai importantă întrebare ar fi, firește, unde l-ar plasa Adrian Marino pe Marin Preda în cadrul triplei alternative pe care o schițează pentru Noica? Adică: «1) conformism integral, total, servil – atitudine extrem de răspândită; 2) refuzul oricărui conformism și compromis – eroic, extrem de rar, cu rezultatul direct: tăcerea, moartea intelectuală, ratarea; 3) conformism parțial, printr-o soluție personală, desemnată la a face doar ‘ce se poate’, în condițiile date, de precizat de la caz la caz». Cu evidență, Adrian Marino l-ar situa pe Marin Preda în cea de-a treia ipostază, lucru pe care și Cezar Ivănescu îl sesizează, atunci când scrie că Marin Preda gândea ca un celebru moralist

francez, și anume că important nu e «să te vindeci de o boală, ci să reușești să trăiești cu ea: boală incurabilă, comunismul, și-a pus stigmatul ei, poate, în biografia și jurnalistică lui Marin Preda, dar nu l-a împiedicat să-și trăiască marea vocație și să și-o împlinească în cărțile sale pe care noi le prețuim drept capodopere». ■ De altfel, observă autorul, și Marino ar face parte din aceeași a treia categorie: „Adrian Marino nu face figurație de martir al epocii culturale ceaușiste: «epoca» i-a permis publicarea unui număr de cărți, i-a permis să se «ocupe» de «Chaiers roumains d'études littéraires», a putut «evada în lumea liberă» în repetate rânduri, ceea ce i-a asigurat conturarea privirii din afară asupra culturii noastre. În anumite privințe, a fost chiar un privilegiat, un scafandru plutind printre înecați, dar având la îndemână tubul prin care, măcar din când în când, putea respira o gură de aer proaspăt». ■ În fine, reținem și comentariul lui Marino despre ultimul roman al lui Marin Preda: „«*Cel mal iubit dintre pământeni* [...] s-a bucurat de un mare răsunset, tocmai fiindcă evocă și analizează în adâncime, și cu mare curaj, drama intelectualului român care-și vede distrusă independența intelectuală, realizarea personală și puterea de creație de către sistemul comunist. Acest roman este, deocamdată, expresia cea mai convingătoare a scriitorului și intelectualului român din țară, stăpânit de o lucidă conștiință a situației sale culturale, radical deosebită de aceea a culturnicilor»”.

● În luna nașterii scriitorului, Miron Cordun caută, în nr. 4 din „Calende”, ***Umbra lui Marin Preda*** în realitatea postcomunistă („Ad litteram”): „Ar fi trăit la oraș?, S-ar fi retras la țară, în Siliștea lui, în lumea eternității lui? Poate că amintirea, poate că nostalgia țăranului român, a adevăratului țăran român, pe care-l moștenise și îl morometizase, l-ar fi adus într-acolo: un om ostenit pe un drum ostenit. Ar fi tras la niște amărâte de rude într-o amărâtă de casă. Ar fi luat locul tatălui său pe prispă ori ar fi stat pe banca din poartă. Cine e asta, mă? ar fi întrebat. Al cui e asta, mă?! Eee, cum trece vremea, dom'le!... Sau o lua altfel, din altă parte a grijii lui de om așezat, dar amețit de necazuri, de multele, prea multele lui nedumeriri. Ce e cu grâul ăsta de nu-l seceră nimeni? Ce e cu țăranii ăștia? De ce se îndârjesc ei atâta pe stat, pe guvern? De ce-l ocolește guvernul pe țăran? [...] Deci, cum ar fi arătat Marin Preda la șaptezeci și patru de ani? Oricum aș lua imaginea lui de acum, oricum aș întoarce-o, el tot ca un om bătrân de la noi de la țară ar arăta. Dar decât să fi ajuns în vremile astea și să fi văzut toate astea, și să fie, ca un amărât de țăran de azi înjurat de unu', de altu', mai bine acolo, mai bine pe-acolo prin Siliștea celestă, pe unde Domnia Sa nu poate fi decât primarul țăran al acelei liniști atotcuprinzătoare, atotstăpânitoare și de totdeauna și pentru totdeauna. Cum și primarul neliniștii noastre este”.

27 septembrie

● În nr. 9 din revista „Orizont” sunt publicate fragmente din interviul cu Mircea Dinescu difuzate de postul de televiziune „Antena 1”, interviu realizat de Octavian Andronic (***Luăm prea repede culoare!***). Poetul ricanează la ideea că ar fi un „semi-disident”: „Păi eu nu l-am semi-înjurat pe Ceaușescu! Eu chiar l-am

înjurat! Iar la ușă n-am avut semi-securiști, ci am avut securitate adevărată! Deși ei spuneau că sunt milițieni. [...]. Pe vremuri, toți comuniștii erau buni, erau eroi, mureau striviți de alb-gardiști, acuma toți ăia au devenit buni, iar comuniștii răi! Trebuie să vină cineva din cosmos să judece, pentru că în afara câtorva – a mai multor – domni care au stat în pușcărie și au suferit cumplit pentru credințele lor politice, în România nu a existat o rezervație de îngerași pitulați prin păduri și care au stat pe burtă până să vină capitalismul! Toată lumea a încercat să se integreze în sistemul ăsta. Marea majoritate, fără să creadă în comunism, au intrat în Partidul Comunist. Pentru că nu puteai să devii șef de secție, ca inginer de treabă, nici ziarist tânăr la un ziar dacă nu erai membru al PCR. Marin Preda a intrat în partid după 1979, pentru că era director de editură, singurul din România care nu era membru de partid. Și trebuia să fie dat afară. Bun, a intrat. Dar nu credea în comunism. Era fiul unui țaran mijlocăș. Eu lucram la «România literară» și în afară de redactorii bătrâni, trebuia să fii membru al partidului comunist, pentru că altfel începeai să ai probleme. Te trimiteau băieții la «munca de jos». Or, la noi a funcționat, după decembrie '89, un fel de spălătorie «Nufărul». Băieții peste noapte s-au spălat de trecut. Eu sunt mai circumspect”.

[SEPTEMBRIE]

• În nr. 306–308 (septembrie), avem o evocare a lui Marin Preda: *De ce nu voia Marin Preda să fie șef?*. „Marin Preda simțea că e mai puternic decât rămâne vicepreședinte neplătit al Uniunii Scriitorilor, ca independent, decât președinte atârnat al breslei”, scrie Păunescu, oferind și unele explicații ale prozatorului: „Monșer, sunt 100 de Laurențiu Fulga, zis și Laurențiu Profeta, 100 de Titus Popovici, 1000 de Zăricuță, care pot fi oricând mai buni decât mine. Și domnul Macovescu, cât o fi el de ministru de Externe, poate fi mai bun decât mine. Nu mai vorbesc de prietenul dumitale, Eugen Barbu, care abia așteaptă să ne ia privilegiile, să murim de foame. Ce pot face eu într-o funcție ca asta? [...] Dragă, îți spun și ultimul motiv și probabil cel mai serios. Nu pot eu să apar în public și să țin discursuri proaste. «Dragi tovarăși, stimați tovarăși, vă rog să-mi permiteți...». Nu pot. Mi-au mai cerut pe la «Scânteia», pe la «România liberă» articole cu alegerile, cu realizările. N-am fost în stare. Mi le-au făcut ei și am acceptat să mi le semneze cu numele meu. Eu nu sunt capabil de atâta inteligență încât să spun o asemenea prostie. «Dragi tovarăși, toată stima...». [...] Ca să poți ține un discurs idiot la fiecare ocazie, același discurs idiot, trebuie să ai un talent înnăscut. Găsiți-vă pe altul. Uite Ivăsiuc, uite Breban, uite Titus. Titus e cel mai bun. Dacă n-o fi plecat la vânătoare. He, he, he”.

22 octombrie

• În „România liberă” sunt publicate alte documente din arhivele Securității: *Adrian Marino întreține legături cu elemente dușmănoase regimului; Marin Preda considera că numai în afara partidului comunist își putea menține independența.*

[NOIEMBRIE–DECEMBRIE]

• Apare consistentul nr. dublu (11–12) al revistei „Caiete critice”, dedicat „Literaturii române postbelice”, cuprinzând o amplă anchetă despre cele mai controversate chestiuni ale perioadei postdecembriste (revizuirile și limitele lor, ideea „Siberiei spiritului”, raportul biografie–operă etc.). ■ Ancheta revistei propune 6 întrebări; le redăm pe scurt: 1. Se poate vorbi, după 1945, despre România ca despre „o Siberie a spiritului”?; 2. Raportul biografie–operă: „Nu este un secret faptul că scriitorul trecut prin totalitarism(e) nu este, de regulă, aproape că am spune: nu poate fi curat ca lacrima. A ne preface că nu-i vedem conformismul și cedările mai mari sau mai mici nu se poate. Dar nu vi se pare că nu se poate *nici* să ne blocăm într-o atitudine de denunțatori ai clasicilor noștri, să ne complacem în atmosfera isterică a unui fel de interminabilă ședință de demascare a creatorilor de valori?”; 3. Criteriul etic-estetic („Nu credeți că (prea) adesea se confundă politica (a o face e unul din drepturile oricărui cetățean liber) cu *politizarea judecății de valoare*? Nu vi se pare primejdioasă renunțarea la cunoscutul principiu lovinescian?”); 4. „Revizuirea valorilor este un proces firesc, organic al literaturii, al conștiinței sale critice. Fenomenul la care asistăm astăzi este însă cu totul altceva: se încearcă, de către unii, o *forțare aberantă* a acestui proces, un fel de *asalt* dat asupra ierarhiei valorilor, cu scopul, uneori declarat, de a o răsturna, demola, pulveriza – și nu doar de a o completa și corija, cum ar fi normal. Câtă literatură alienată și câtă literatură bună considerați că s-a produs în România ultimelor decenii? În ce măsură literatura exilului și literatura de sertar vor modifica ierarhia de valori existentă până în 1989?”; 5. „Ce a câștigat și ce a pierdut scriitorul român și viața literară românească după decembrie 1989?”; 6. „Considerați că este necesară (și dacă este necesară, este și posibilă?) concilierea dintre scriitorii care, ieri, erau împreună și se opuneau (atât cât puteau și așa cum puteau) formelor totalitarismului în cultură, iar azi se contestă în chip brutal sau se ignoră sistematic? Credeți că mai e posibilă o refacere a comunității intelectuale pe baze democratice (între altele respect față de opinia celuilalt)?”. Redăm în continuare fragmente din aceste intervenții, în care este amintit Marin Preda: „Și cu toate acestea, literatura română a rezistat dictaturii. Prin ce mijloace? Aș spune prin mijloace proporționale. S-a inventat o cămașă antiglonț în interiorul căreia s-a dezvoltat o literatură adevărată. Această pavăză a fost diferită de la scriitor la scriitor. Unii s-au folosit de parabolă, de ambiguitatea metaforei și a ironiei. Din această cauză, poezia a fost mereu în fruntea literaturii adevărate și implicit a rezistenței. Într-un fel, poezia e ca muzica: n-ai de unde s-o apuci, merge în toate direcțiile. Mai greu a fost cu proza, care și ea a reușit prin câțiva autori să-și găsească pavăza. Mă gândesc în primul rând la Marin Preda, unul din cei mai mari scriitori români, care a creat *numai* în timpul dictaturilor. La Petru Dumitriu, cel din *Cronică de familie*; la Breban, din unele romane... [...] Avem cazuri dramatice de autori care au rezistat până la un anumit punct și au cedat presiunilor. Va veni vremea unei analize atente și nepărtinitoare”. Și finalul, memorabil și premonitor:

„Alții, când n-au mai putut, au plecat. Alții, când n-au mai putut, n-au mai scris. Alții, când n-au mai putut, au murit”. (Marin Sorescu); „Judecată politic în 1975, cartea lui Marin Preda [*Delirul*, n.n.] a fost judecată politic și după revoluție, în temeiul unui proces de intenție. Scriitorul voia să ducă romanul până la procesul și execuția lui Antonescu. După scandalul stârnit în jurul cărții, Marin Preda a refuzat să-l ducă mai departe, deoarece se simțea violentat în propriile intenții. Discuția în jurul celei de a doua ediții din *Delirul*, dusă mai ales în jurul revizuirii și adăugirii cărții, nu a precizat nici ce a revizuit nici ce a adăugat autorul. Marin Preda nu a revizuit nimic în *Delirul*, ci a adăugat două inserturi. Deci, ceea ce era de reținut, scriitorul nu și-a modificat textul inițial, n-a dat înapoi, exceptând o scenă priapică, fără caracter politic, cele două adaosuri nu modifică centrul de greutate și de opinie al romanului, care rămân aceleași. Discuția postdecembristă în jurul *Delirului* este un exemplu de falsă problemă sau de discuție politică pe teren literar, cu rezultate impure. Importantă rămâne judecata literară a cărții. *Delirul* face parte dintre cărțile de a doua linie ale scriitorului, așa cum se întâmplă și cu proza lui Liviu Rebreanu sau Eugen Barbu, la care vom găsi romane de primă importanță și altele care se situează sub valoarea acestora. Dar important rămâne să-l citim pe Marin Preda cel din *Moromeții II*, roman mult mai revelator și mai important decât a părut criticii în anul apariției. Pentru a nu mai vorbi de *Intrusul*, carte a cărei exegeză e încă departe de a-i epuiza sensurile și valorile” (Mihai Ungheanu).

„Dar bineînțeles că sunt de acord: literatura română contemporană are nevoie să fie reevaluată, recântărită. *Exact în spiritul în care scrie, de peste șase ani, Gheorghe Grigurcu* – dar pe care domniile voastre, dragi caietcritnici (sau literatornioți) îl acuzați de «demolare», de lèse majesté, de profanare a lui G. Călinescu, Nichita Stănescu, Marin Preda, Sorescu, Vieru... Dacă există cineva care nu îl respectă pe interlocutor (cum? – *în primul rând citindu-l – și citându-l – corect*), apoi aceia sunt domniile voastre, în frunte cu Eugen Simion și Valeriu Cristea (ce șmecher acest Manolescu!: după ce, în primele numere libere ale «României literare», susținea apolitismul, supremația criteriului estetic, polemizând, cu cine?, cu... Eugen Simion, s-a apucat de politică, pentru a-și procura un alibi: el «nu are timp» să se revizuiască. [...] Înțeleg neliniștea caietcritnicilor: ei se tem că literatura română are să rămână fără șefi de clasă, fără comandanți de detașament (de pionieri), fără tovarăși-de-sus, care să repartizeze fiecărui literat locul meritat... [...] E întristător să constăți: în cazurile G. Călinescu, Nichita Stănescu, Marin Preda, caietcriticii apără onoarea «agresaților» [...] în numele valorii estetice – dar oare ce fel de onoare și în numele cărei valori îl repune Eugen Simion pe Dumitriu în locul... părăsit în 1960 (nu cum pretinde Canalia canală, ca să-și prezerve libertatea, ci pentru că se temea de... destalinizare!)? Onorabilă este poziția caietcritnică față de scriitorii morți, care nu se pot apăra – dar față de această stafie drumfărăpulberie? Tot pe Lovinescu au să-l invoce ca să justifice spălarea de căcat și de sânge a ultimului dintre monarhofili iliescologi, Petru Dumitriu?” (Paul Goma); „Știu, mi se va aminti de *Moromeții*, de *Bietul Ioanide*, de *Cronică de*

familie, cărți apărute în acel interval [...] ca despre opere care atestă continuitatea, în acel răstimp, a spiritului creator românesc. Dar sunt numai câteva aceste opere, și chiar și ele, citite azi, vădesc, într-o măsură sau alta, preluări ale poncifelor realismului socialist. *Moromeții* mai puțin decât celelalte două, dar chiar și ea le cultivă, în profilarea unor personaje schematice, ca Bălosu sau Țugurlan. Că literatura română anterioară lui 1989 ar fi «căzut total» nu cred însă în niciun caz”. (Gabriel Dimisianu); „Dacă suntem atenți vedem că furia demolatoare nu i-a ocolit pe Sadoveanu, Arghezi, Călinescu, Cioculescu, Preda, Nichita Stănescu, D.R. Popescu, E. Barbu – și lista «epurărilor» de tip ideologic e mult mai lungă. Toată literatura română contemporană! Ca s-o înlocuim cu ce? Cu cronichete de ziar sau de radio? Cu «opere» care nu au nicio consistență? Se lucrează ca în anii cincizeci, cu *liste* și cu criterii pur ideologice. Capodoperele însă, operele valabile nu țin seama de «criteriile» neodemolatorilor”. (Tudor Dumitru Savu); „Capodoperele sunt de căutat fie într-o literatură de preocupare socială plasată în altă epocă (*Moromeții*), fie în una ce și-a pus alt fel de probleme: în zona esteticului (Radu Petrescu), a imaginarului (Ștefan Bănuțescu), a ontologicului (Nicolae Breban). Bineînțeles, prin natura artei lor poeții au fost avantajați. Nu văd cu ce i-a stânenit comunismul – în scrisul lor – pe Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Virgil Mazilescu”. (Livius Ciocârlie); „*Moromeții*, *Bietul Ioanide*, *Nicoară Potcoavă*, *Desculț* (în partea lui substanțială), *Cronica de familie*, *Groapa*, *Glasul* (remarcabila confesiune imaginară a lui Iulian Vesper), un număr din *Biografiile contemporane* (între ele *Proprietatea și posesiunea*) ale lui Petru Dumitriu, *Scrinul negru* (mai puțin romanul actualității), *Lupta cu inerția...* sunt câteva din cărțile bune și chiar capodoperele acestei epoci tragice”. [...] „Nu trebuie persiflată, nu trebuie să-i ignorăm, repet, fondul tragic. Atâtea talente s-au irosit, atâtea maculatură propagandistică a otrăvit mintea publicului și i-a pervertit gustul, în fine, atâtea scriitori eminenti s-au luptat cu cenzura și au fost nevoiți să-i cedeze!... Un coșmar bine reglat «de sus» și bine întreținut «de jos», de la bază (vestitele – între altele – demascări ritualice de la Uniunea Scriitorilor; scriitorii bine plasați în organizația de partid rădeau tot ce se poate rade în materie de literatură evazionistă, intimistă, apolitică etc.). Dar, încă o dată, în acest coșmar au trăit și scriitori care și-au apărat talentul și au reușit să publice cărți pe care le citim și azi cu plăcere. [...] „Ar trebui recitit eseul lui Jaspers din 1946 despre cele *patru culpe* ale poporului german în vremea nazismului pentru a înțelege în ce măsură și cât este vinovat individul care trece printr-un regim totalitar... Acesta-i un proces grav și n-ar trebui lăsat pe seama pamfletarilor, oportuniștilor, fripturiștilor. Ei n-au odihnă și n-au, evident, niciun Dumnezeu. Efectul este că, după o vreme, totul devine confuz și irespirabil. Este ceea ce se întâmplă, azi, în presa noastră culturală. Un șir interminabil de «demascări», incriminări, injurii aduse, de-a valma, scriitorilor. Îndeosebi marilor scriitori. Nu știu cu exactitate, dar, după toate aparențele, Preda și Nichita Stănescu sunt în fruntea listei. Ei sunt contestați, moralmente, și în ultima vreme au început să fie contestați și estetic. [...] Cazul

epocii noastre este elocvent. După 50 de ani de totalitarism de stânga este firesc să recitim cărțile și să vedem ce rămâne din ele. Este, de asemenea, firesc, să analizăm și comportamentul moral al creatorului în vremuri așa de rele... Nu-i nimic de ocultat în această privință. Să ascundem faptul că M. Sadoveanu a scris *Mitrea Cocor* și că acest roman este regretabil din toate punctele de vedere? Că un alt mare scriitor, G. Călinescu, a lăudat pe A. Toma în Aula Academiei? Că M. Beniuc, productiv ca o uzină de detergenți, a scris zece mii de poeme encomiastice și doar o sută de poeme bune? Că tinerii poeți din anii '60 au idealizat și ei «Comuna de aur» și că au publicat poeme de care azi, în mod sigur, se rușinează? Ar fi să negăm evidența... Trebuie scris corect, obiectiv, în spiritul adevărului, ceea ce înseamnă cu *înțelegere* și cu respect pentru talentul încercat, apăsător, asfixiat de barbariile istoriei. [...] Niciodată dl Paul Goma n-o să poată lua locul lui Preda, cum crede dl Ion Simuț, și în vecii vecilor dl Gh. Grigurcu n-o să-i elimine din literatură, cum dorește cu atâta ardoare, pe Nichita Stănescu, G. Călinescu, Arghezi, Sadoveanu, Preda... Și, oricât ar persevera dl S. Damian, n-o să reușească, sper, să revizuiască după gustul lui literatura română postbelică. Ceea ce nu înseamnă că n-are dreptul să încerce. Eu, unul, nu-l împiedic în niciun fel. Dar am dreptul să întâmpin cu scepticism revizuirile sale...”. „Literatura scrisă în exil nu răstoarnă, cred, ierarhiile literare existente. Oricum, nu prea mult. Le completează, este adevărat. În ce privește literatura de sertar, ea mi se pare elocventă doar în domeniul memorialistic. Ceea ce nu-i de neglijat” (Eugen Simion).

ABSTRACT

We hereby present comments referring to Marin Preda and his work, mainly regarding his novel *The Moromete Family*, as sixty years are celebrated from its publishing, using excerpts of the four volumes of the *Romanian Literary Chronology – the Post-Communist Period*, coordinator Eugen Simion, the Publishing House of the National Museum of Romanian Literature, 2015 (under printing). A group of researchers up of Bianca Burța-Cernat (publishing coordinator), Lucian Chișu, Oana Soare, Paul Cernat, Andrei Milca and Ion Oprișan participated in the preparation and elaboration of the documentary material.

Key-words: Marin Preda, *The Moromete Family*, literary debates, *Romanian Literary Chronology – the Post-Communist Period*.

LUCIAN BLAGA ȘI CORESPONDENȚII SĂI GERMANI (II)¹

Mihaela Pappu*

Motto: *Domnul Blaga lasă impresia de nezdruncinat că posedă un ochi miraculos – Si fractus illabatur orbis impavidum ferient ruinae² – intersecție a zărilor infinitului coborâte în finitudine.*

Ochi al lumii, te salut!

Când scrutează, „aura privirii” sale dă senzația că nu percepe numai suprafața lucrurilor, ci că ar îmbrățișa, într-o viziune primordială, tot ceea ce ține de «aură» (Contra-exemplu intuitiv la aserțiunea nietzscheeană – „Cum să fie cu puțință ca, în actul de contemplare a ființei, subiectul cunoscător, înzestrat doar cu capacitățile senzoriale ale văzului, să treacă de înțelegerea cauzelor imediate ale stării lucrurilor?”). [Ernst Kessler către Hugo Marti, datat 3 aprilie 1931]³

CERCUL SUABO-SAXON ȘI MAGHIAR⁴

Moderația dovedită de Blaga, în contextul etnocentric al perioadei interbelice, face ca intelectualitatea minoritară din România Mare să-l perceapă ca pe un interlocutor valabil, în sens multicultural, eligibil pentru postura de mediator. Drept urmare, opera sa lirică și creația dramatică vor fi traduse în limbile minorităților germană și maghiară, fiind considerate repere de toleranță supra-națională.

Încă din 1924, Blaga se va afla printre fondatorii revistei clujene „Cultura”, sub direcția lui S. Pușcariu, redactată în limbile română (redactor responsabil

¹ Corespondența germană și maghiară din Fondul „Lucian Blaga” (Muzeul Național al Literaturii Române).

* Universitatea din București, Facultatea de Litere; e-mail: vladpappu@yahoo.com.

² „Când se sfărteacă globul pământesc, sfărâmăturile sale cad asupra celui neînfricat”, Horațiu, *Carmine*, III, 3, 7, citat în limba latină, în orig., apud ediția W. Binder (1855), Stuttgart, Hoffmann'sche Verlags-Buchh.

³ Scrisoarea lui Ernst Kessler către Hugo Marti, aflată în Arhiva familiei Blaga, a fost reprodusă de Dorli Blaga în Blaga-Brediceanu, C. (2008), *Jurnale. 1919; 1936–1939; 1939–1940; 1959–1960*, Blaga, Dorli (ed.), Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, p. 75. Traducerea fragmentelor germane, cu excepția manuscriselor provenite din Arhiva particulară Blaga, se datorează lui V. Pappu.

⁴ J. Neubauer, *Conflicts and Cooperation between the Romanian, Hungarian, and Saxon Literary Elites in Transylvania, 1850–1945*, în Victor Karady V./ Borbála Z. Török (ed.), *Cultural Dimensions of Elite Formation in Transylvania (1770–1950)*, Cluj-Napoca, EDRC Foundation, 2008, p. 166.

L. Blaga), franceză (Yves Auger), maghiară (György Kristóf) și germană (Oskar Netoliczka) – promotoare a interculturalității.

Lirica sa este tălmăcită în maghiară de Lajos Aprily și Zoltán Franyó, în timp ce, la 19 februarie 1924, piesa *Zamolxe* este reprezentată, în premieră absolută, pe scena Teatrului Maghiar din Cluj (director Eugen Janovics); tot acolo va vedea luminile rampei, în februarie 1940, piesa blagiană *Cruciada copiilor*, în traducerea lui Makkai Laszlo și Kiss Jenő, regia fiind asigurată de Emeric Kadar⁵.

Blaga, traducător la rândul său din lirica maghiară, cum este cazul cu Ady Endre, joacă în mod onest rolul reciprocității și protestează alături de intelectualii maghiari atunci când autoritățile române interzic reprezentarea, în 1923, pe scena Teatrului Maghiar din Cluj, a poemului *Tragedia omului*, de I. Madách, tradus ulterior de O. Goga.

1. Oskar Bárd către Lucian Blaga

Oskar Bárd⁶ (1892–1942), pseudonimul lui O. Wettenstein, intelectual evreu de expresie maghiară, medic de profesie, se ilustrează ca traducător al piesei *Zamolxe* (1923).

În egală măsură, va traduce din lirica blagiană, alături de Lajos Aprily, Berde Mário, Imre Kádár și Ferenc Szemlér, contribuțiile respective fiind publicate în revista „Erdély Helikon”, numerele 42–43 și 56 din 1930 și 6, 58 din 1933.

Corespondența Bárd–Blaga, existentă în Fondul MLR, este departe de a reflecta dimensiunea relațiilor intelectuale dintre cei doi.

Oskar Bárd către Lucian Blaga, MLR 19 235, datat Galgau [Gâlgău, jud. Szolnoc-Dăbâca, pe raza actualului jud. Cluj], 12 octombrie 1922. Redactat în limba maghiară. Ref.

Incompetența lingvistică împiedică analiza textului.

Oskar Bárd către Lucian Blaga, MLR 19 232, datat Galgau [Gâlgău], 15 iunie 1923. Redactat în limba germană. Ref.

Cere vești despre el și îi împărtășește întâmplări de dată recentă la care fusese martor.

Oskar Bárd către Lucian Blaga, MLR 19 234, datat Galgau [Gâlgău], 18 iunie 1923. Redactat în limba germană. Ref. Lucian Blaga.

Îi trimite lui Blaga un poem, în limba maghiară, ce îi este dedicat.

Oskar Bárd către Lucian Blaga, MLR 19 233, datat Galgau [Gâlgău], 23 iulie 1923. Redactat în limba germană. Ref. Georg Trakl.

⁵ György Gaál, *Conexiuni literare româno-maghiare înainte de 1945*, în *Enciclopedia virtuală din România*, postată pe site-ul www.Transindex-articole tematice, accesat la 04.03.2015; D. Vatamaniuc (1977), *Lucian Blaga. 1895–1961. Biobibliografie*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, p. XXXI.

⁶ Apud I. Bălu (1995), *Viața lui Lucian Blaga*, vol. I, București, Editura Libra, 1995, p. 302.

Vorbește despre o antologie lirică germană și îi face recomandări de lectură, menționând lirica expresionistă, cu precădere pe G. Trakl.

Oskar Bárd către Lucian Blaga, MLR 19 231, datat Galgau [Gâlgău], 12 iunie 1930. Redactat în limba germană. Ref. „Erdély Helikon” Asociație culturală), Heinrich Zillich, Târgu Mureș.

Îl pune la curent cu activitatea Asociației culturale „Erdély Helikon”, în care, din partea sașilor ardeleni, fusese cooptat și Heinrich Zillich. Informează că Asociația avea o filială și la Târgu Mureș.

Revista „Erdély Helikon”⁷ (1928–1944), tribună a grupării „Helikon”, constituită în 1926, din care făceau parte scriitori, poeți, publiciști și editori, precum Tamási Áron, Kós Károly, Tabéry Géza, Sipos Domokós, Berde Mário, Bánffy Mikló, promova „transilvanismul”, un program estetic și literar axat pe tradiționalismul local, fără a vădi în prima fază a existenței tendințe separatiste, când cultiva o activitate de „schimburi culturale” intra-regionale; ulterior va fi subordonată intereselor politice budapestane.

2. Egon Horjeth către Lucian Blaga

Egon Horjeth către Lucian Blaga, MLR 19 272, datat Trei-Scaune, 30 martie 1924. Redactat în limba germană, în alfabet gotic. Mss. olograf. Ref. Trei-Scaune (jud.).

Își propusese să alcătuiască o antologie de lirică românească în limba germană, în acest context rugându-l pe Blaga să aleagă autorii.

Potrivit unei însemnări marginale făcute de Dorli Blaga pe document, Horjeth colabora și cu Teatrul Național din Brașov.

3. Gust Ongyerth către Lucian Blaga

Gust Ongyerth⁸ (n. 1897-?), intendent al Teatrului etnic german din Sibiu între 1933 și 1944, cu stagiuni regulate în orașele Sibiu, Brașov și Timișoara.

Gust Ongyerth către Lucian Blaga, MLR 23 383, datat Sibiu, 29 august 1935, cu antetul „Teatrul etnic german din România”. Fondat în 1933 de Asociația dramatică. Director: Gust Ongyerth. Redactat în limba germană, dactilogramă. Ref. Sibiu, Teatrul etnic german din România, Meșterul Manole, I. Sân-Georgiu, Tudor Mușatescu.

⁷ „Erdély Helikon”, titulatura publicației este un compus, venind de la grecescul „Helikonas”, munte din Beoția, lăcaș al Muzelor și de la „Erdély”, denumirea maghiară pentru Transilvania, apud G. Chiciudean (2010), *Pavel Dan și globul de cristal al creatorului (O abordare pe suportul teoriei imaginarului)*, Editura Virtual, p. 12.

⁸ M. Stănescu (2008), *Der deutschsprachige Theater in Siebenbürgen / Teatrul de expresie germană din Transilvania* (curs universitar), Cluj-Napoca, Univ. Babeș-Bolyai, p. 123.

Îl roagă să-i trimită textul, în versiune germană al piesei *Meșterul Manole* pentru a fi inclusă în repertoriul teatrului, care, aflat la a treia stagiune, obișnuia să aducă în repertoriul anual câte o piesă românească, în trecut jucându-se comedii de I. Sân-Georgiu și Tudor Mușatescu. Instituția teatrală își propune să reprezinte și o piesă „serioasă”.

Gust Ongyerth către Lucian Blaga, MLR 23384, datat Timișoara, 15 aprilie 1937, cu antetul „Teatrul etnic german din România”. Fondat în 1933 de Asociația dramatică. Director: Gust Ongyerth. Redactat în limba germană, dactilogramă. Ref. Timișoara, Teatrul etnic german din România, Sibiu, Hugo Marti, Nikolaus Habel.

Îl invită pe Blaga la premiera cu spectacolul *Meșterul Manole* – Sibiu, 3 mai 1937, după ce piesa fusese reprezentată pe scena din Timișoara la 21 aprilie 1937, precizând că pentru Actul IV, la insistențele lui Blaga, s-a adoptat versiunea Marti a piesei.

Scenograful și regizorul fiind etnici români – precizează corespondentul – au reușit să-l inspire pe interpretul principal, actorul Nikolaus Habel, prin recrearea atmosferei legendelor românești.

Gust Ongyerth către Lucian Blaga, MLR 23385, datat Sibiu, 8 mai 1937, cu antetul „Teatrul etnic german din România”. Fondat în 1933 de Asociația dramatică. Director: Gust Ongyerth. Redactat în limba germană, dactilogramă. Ref. Sibiu, Teatrul etnic german din România, Meșterul Manole, dna dr. Rottmann.

Îi trimite două comentarii asupra spectacolului de la Sibiu cu piesa *Meșterul Manole*, care demonstrează *buna impresie pe care a făcut-o creația D-voastră asupra publicului nostru*. Din distribuție, se arată, a făcut parte dna dr. Rottmann.

4. Hermann Roth către Lucian Blaga sau „Scrisorile faustice”

Germanistul sas Hermann Roth, ultimul rector al Colegiului „Honterus” din Brașov, este autor al culegerii Roth, H.-Hermannstadt (1937) „Herz der Heimat. t. Lyrik aus Siebenbürgen” (*Inima patriei. Lirica g[ermană] din Ardeal*), München, A. Langen/G. Müller, 73 p., precum și co-autor al antologiei „Aus grünen Wäldern weht der Wind. Rumänische Dichtungen übertr. v. Arnold u. Hermann Roth” (*Prin codrii verzi adie vântul. Poezii românești traduse de Arnold și Hermann Roth*), Wien, 1941.

Raporturile epistolare dintre Hermann Roth și Lucian Blaga sunt prezente în Fondul MLR Blaga – Corespondența, cu două pachete înregistrate sub indicativele MLR 20 813/1–29 și MLR 23 400/1–3. Sub primul indicativ se găsește un pachet de șase scrisori, cu datări diferite din intervalul 1951–1957, trecut la același număr de ordine, fiindcă nu a fost valorificat, textul fiind considerat fie ca indescifrabil, fie că scrisorile din compunerea sa au fost expediate în bloc de către corespondent; ultima variantă este însă puțin probabilă.

În articolul *Faust și problema traducerilor*⁹, apărut sub titlul *Cum l-am tradus pe Faust*, în „Steaua”, nr. 5, mai 1957, Blaga nu-l menționează, din motive lesne de înțeles, pe H. Roth.

Hermann Roth către Lucian Blaga, MLR 20 813, MLR 20 813/1 și MLR 20 813/2, datare comună [Sibiu], 12.II–13.Mai 1951. Redactate în limba germană, în orig., mss. olograf. Ref. L. Blaga, Faust, J. W. v. Goethe, Frankfurter Berichtblatt „Goethe-Literatur 1945–1949” (periodic catalogând 700 de titluri din bibliografia referințelor goetheene).

Vestea că Lucian Blaga lucrează la traducerea poemului *Faust* – în cursul lunii martie a anului 1951 chiar finalizase tălmăcirea *Prologului în cer*¹⁰ – îl determină pe intelectualul sibian Hermann Roth, cunoscut de poet din perioada în care Universitatea Daciei Superioare „Ferdinand I.” din Cluj se afla în refugiu la Sibiu, totodată traducător în limba germană al unei antologii din lirica românească, apărută în 1941 la Viena, ce va fi cuprins cu siguranță și câteva din poemele sale, să-i adreseze un amplu ciclu de misive (29 de file), prin care își manifestă acordul de a-i pune la dispoziție o bună parte din literatura secundară germană referitoare la Goethe (anul cultural 1949 marcase bicentenarul nașterii titanului de la Weimar), precum și de a-i prezenta ultimul stadiu al cercetării în ceea ce privește exegeza goetheeană.

Interesant pentru poietica versiunii românești a capodoperei lui Goethe rămâne faptul că o parte dintre lucrările recomandate de Roth se aflau în posesia sa, fiind, prin urmare, accesibile lui Blaga. Nu se cunosc detalii despre efectivă utilizare de către poet a prețioaselor izvoare interpretative, dacă le-a procurat de la corespondent sau s-a bazat pentru documentare numai pe sintezele mai vechi aflate în biblioteca Universității clujene. În orice caz, ambii intelectuali parcurgând un moment de acută jenă financiară, cu greu se poate presupune că Blaga și-ar fi permis să achiziționeze din cărțile recomandate, deși Roth era dispus să le cedeze la prețuri derizorii. De exemplu, Ediția integrală Cotta 1858, 18 tomuri, pentru 12.000 lei, costul per volum ajungând aproape la prețul unei cutii de chibrituri. La fel era cazul primei versiuni a poemului, denumit convențional *Urfaust* (1775), manuscris descoperit și editat în 1881 la Leipzig de către Casa F.A. Brockhaus.

Roth îi mai sugerează lui Blaga, printre multe alte opuri, să consulte două exegeze faustice de ultimă oră (în 1951), anume G. Witkowski (1950), *Kommentar zu Goethes Faust (Comentarii la «Faust» de Goethe)*, Schauenburg, precum și lucrarea *Goethes Faust hrg. u. erläutert von Prof. Dr. E. Trünz («Faust»-ul goetheean editat și glosat de Prof. Dr. E. Trünz)*, Hamburg, Christian Wegner Verlag, 1950.

⁹ Articol reprodus în L. Blaga (1972), *Isvoade. Eseuri, conferințe, articole*, Blaga, D./Nicolau, P.(ed.), G. Gană, (pref.), București, Editura Minerva, p. 113–125.

¹⁰ Apud D. Vatamaniuc (1977), *op. cit.*, p. XLVII.

Hermann Roth către Lucian Blaga, MLR 20 813/3, datat [Sibiu], 18. II. 195 [cifră ștearsă]. Redactat în limba germană, în orig., mss. olograf. Ref. Harald Krassner, G.F. Daumer, Biblioteca Dacia, Erwin Laath.

Prin filologul Harald Krassner – traducătorul romanului *Baltagul*¹¹ – Blaga îi semnaleză nevoia de a recurge la „tezaurul peren” (*ewiger Vorrat*) al liricii germane, H. Roth recomandându-i să consulte fondul Bibliotecii Dacia, denumită în epocă Biblioteca Institutului pentru relații cu străinătatea, unde va găsi cu siguranță ediția Erwin Laath a *Antologiei poeziei germane de la origini până în prezent* ș.a.

Blaga insista să găsească un volum din lirica filosofului pietist Georg Friedrich Daumer (1800–1875) – autor al lucrării *Religion des neuen Weltalters (Religia noii ere)*, Hamburg, 1850, unde pledează pentru „o religie a iubirii și păcii”, concepție transistorică criticată la vremea apariției de Marx și Engels –, în special două poeme pe care H. Roth i le copiază în misiva de față, având grijă să le dactilografieze.

Se naște ipoteza după care Blaga l-ar fi interpretat pe Goethe în cheie pietistă, ceea ce înseamnă că ar fi fost înclinat să creadă că omului îi este cu puțință să treacă de „cenzura transcendentă” și să stabilească o legătură directă și personală cu divinitatea fără intermedierea Bisericii, dar apare, totodată, și certitudinea că a utilizat conceptele de bază ale doctrinei pentru a se inspira – cel puțin la nivel metaforic – în redactarea articolului *Rânduri pentru pace*, apărut în numărul pe decembrie 1954 al revistei „Steaua”¹².

Hermann Roth către Lucian Blaga, MLR 20 813/4 și MLR 20 813/5, datat Hermannstadt [Sibiu] am 26. Juni [iunie] 1951. Redactat în limba germană, în orig., mss. olograf. Ref. Data de naștere a lui Hermann Roth – 23 iulie 1891, Wiktor Janos:

Conține câteva aluzii la situația corespondentului care – la 23 iulie 1951 urma să împlinească șaiszeci de ani – spera să apuce împlinirea vârstei respective cu condiția „să nu-și devore toate resursele sufletești”.

Hermann Roth către Lucian Blaga, MLR 20 813/6, datat [Sibiu] 25. November [noiembrie] 1953. Redactat în limba germană, în orig., mss. olograf. Ref. Faust, stadiul traducerii:

Primește prin intermediul lui Wiktor Janos, care venise de la Cluj, informația că Blaga tradusese până în acel moment 4.500 de versuri, ajungând cu lucrul la scena „Temniței” și îl întreabă pe poet ce părți i s-au părut mai dificil de redat în limba română.

Hermann Roth către Lucian Blaga, MLR 20813/7–9, datat [Sibiu] 8/XI[neclar] 1953. Redactat în limba germană, în orig., mss. olograf. Ref. Grigore Alexandrescu, Privighetoarea și măgarul (fabulă):

¹¹ Apărut sub titlul M. Sadoveanu (1967), *Nechifor Lipans Weib*, Deutsch von Harald Krassner, Bukarest, Literaturverlag.

¹² Apud D. Vatamaniuc, *op. cit.*, p. XLVIII.

Corespondentul îi împărtășește lui Blaga câteva detalii asupra situației personale, faptul că își câștigă existența ca salahor la un depozit de lemne, plătit cu 210 lei pe zi. De asemenea, îi cere părerea asupra transpunerii proprii în germană a fabulei *Privighetoarea și măgarul*, anexată la epistolă.

Hermann Roth către Lucian Blaga, MLR 20813/10–29, datat Hermannstadt [Sibiu] am 16.VIII.1957. Redactat în limba germană, în orig., mss. olograf și dactilogramă. Ref. apariția volumului cu versiunea în limba germană a Fabulelor lui Gr. Alexandrescu, Valeriu Bologa, Ion Fischer, „Gazeta literară”:

Îl anunță pe Blaga că, după o strădanie de trei ani, a reușit să publice tălmăcirea germană a *Fabulelor* lui Gr. Alexandrescu¹³ și îi trimite volumul respectiv, cu rugămintea de a-l convinge pe Valeriu Bologa să scrie o cronică a traducerii, H. Roth arătându-se dezamăgit de modul cum a fost întâmpinată cartea sa în revista „Gazeta literară”, unde apăruse o notă sub semnătura lui I. Fischer. Totodată, face cunoscută intenția de a da o versiune germană și *Țiganiadei* lui I. Budai-Deleanu. Anexează o lungă listă, în parte dactilografiată, a noilor apariții din literatura germană (poezie, proză, eseu), rugându-l pe Blaga să-l anunțe care dintre titluri, după părerea sa, ar avea mai multe șanse să fie acceptat de către editurile românești.

Într-o ultimă misivă (**Hermann Roth către Lucian Blaga, MLR 23400/1–3, datat Hermannstadt [Sibiu] am 1.II.1958**), H. Roth evocă în mod favorabil observațiile făcute de Elisabeth Axmann în cotidianul „Neuer Weg”, numărul din iunie 1957, asupra versiunii blagiene a poemului *Faust* – „*stilul major, dar atât de original*” (*von ebenso eigener wie grosser Art*), după cum se exprima recenzenta –, contrapusă versiunii Ion Iordan (Immanuel Weissglas), „simplu exercițiu veleitar” și „pronunțat literaturizant” (H. Roth).

În continuare, corespondentul se arată preocupat să-i demonstreze lui Blaga că Eminescu este traductibil în germană cu condiția să te menții în pragul autenticului și să dai numeroase mostre de versificație germană după poeziile *Mai am un singur dor*, *Sara pe deal*, *Trecut-au anii* etc. Recunoaște că frecventarea lui Emil Cioran și Mircea Eliade i-au deschis apetența pentru receptarea lui Eminescu.

În ceea ce privește propriul său volum, Gr. Alexandrescu pare destul de împăcat cu cronică lui Valeriu Bologa, căruia intenționează să-i trimită totuși un text de „autocritică și de auto-afirmare”, însă insistă pe lângă Blaga să-l capaciteze și pe rectorul C. Daicoviciu pentru ca traducerea sa să fie semnalată și în presa literară clujeană.

¹³ Titlul exact este: Grigore Alexandrescu, *Episteln. Satiren. Fabeln*, Ins Deutsche übertragen von Hermann Roth; mit einem Vorwort von Ion Roman, Bukarest, Staatsverlag für Kunst und Literatur, 1957, 131 S.

5. Erwin Wittstock către Lucian Blaga

Erwin Wittstock (1899–1962), scriitor și publicist saxon, redactor între anii 1929 și 1930 la „Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt”¹⁴ („Cotidianul transilvănean german”).

Erwin Wittstock către Lucian Blaga, MLR s.n., datat Orașul Stalin [Brașov], 17 august 1956. Redactat în limba germană. mss. olograf. Ref. Orașul Stalin, O. W. Cisek, Vulcan.

Îi spune că l-a căutat pe O.W. Cisek în localitatea Vulcan, dar nu l-a găsit.

Erwin Wittstock către Lucian Blaga, MLR 19 236, datat Orașul Stalin [Brașov], 12 ianuarie 1957. Redactat în limba germană. mss. olograf. Ref. Orașul Stalin, Ardeal, Harald Krassner, Hermann Roth, Colegiului „Honterus”, Brașov.

Îi face urări de An Nou și îi dă vești despre scriitorii de expresie germană din Ardeal, cum ar fi Harald Krassner sau Hermann Roth, cu care a comentat performanțele liricii blagiene.

6. Heinrich Zillich către Lucian Blaga

Heinrich Zillich¹⁵ (1898–1988), scriitor saxon din Ardeal, emigrat în Germania (1936), contestat actualmente pentru rolul jucat în perioada celui de-al treilea Reich.

Înființează la Brașov, în 1924, împreună cu Gust Ongyerth, săptămânalul „Klingsor”, unde vor apărea poeme blagiene, în tălmăcirea sa și a lui Harald Krassner.

Heinrich Zillich către Lucian Blaga, MLR 19 273, datat Brașov, 3 martie 1926, cu antetul revistei „Klingsor”. Redactat în limba germană. Ref. „Klingsor”, Claudius Miron Ișfan.

Îl roagă să-i trimită patru-cinci poeme, pentru a se încerca tălmăcirea lor în germană și a fi publicate în revistă. Traducătorul [reiese din *post-scriptum*] ar fi fost Claudius Miron Ișfan.

Heinrich Zillich către Lucian Blaga, MLR s.n., datat Brașov, 20 octombrie 1928. Redactat în limba germană. Dactilogramă. Ref. Ardeal, „Klingsor” (revista), Heinrich Zillich.

Îi propune lui Blaga să se asocieze inițiativei sale de cunoaștere reciprocă a spiritualității românești și a acelei germane din Ardeal. Îl anunță că i-a pus la dispoziție numărul din revista „Klingsor”, în care apăruse grupajul liric blagian în versiune germană. „*Primiți această revistă ca pe un omagiu din patria*

¹⁴ Publicație a comunității germane, fondată la 1868.

¹⁵ Bio. Heinrich Zillich, apud *Dossier H. Zillich* în *Halbjahresschrift für südosteuropäische Geschichte, Literatur und Politik (Hjs)*.

Dumneavoastră.” P.S. (olograf): traducătorul poeziilor reiese că era chiar autorul misivei, H. Zillich.

Este o tentativă de raliere a lui Blaga la „transilvanism”, program de regionalizare culturală, pe care gruparea saxonă de la „Klingsor” îl promova din 1926, în concertare cu Asociația culturală maghiară „Helikon”.

Heinrich Zillich către Lucian Blaga, MLR 23 443, datat Dachau-Günding, 27 octombrie 1936. Redactat în limba germană. Mss. olograf. Ref. Dachau-Günding, Heinrich Zillich, *Zwischen Grenzen und Zeiten* (roman), A. Langen/ G. Müller (ed.).

Îi mulțumește lui Blaga pentru expedierea unei cronici semnate de Richard Hohlbaum la noul roman al lui Zillich. Face o scurtă prezentare a cărții respective, fără a preciza titlul [Zillich, H. (1936), *Zwischen Grenzen und Zeiten* (*Între hotare și epoci*) / Roman, München, A. Langen/ G. Müller Verlag].

B. RELAȚIILE CU FORMATORII DE OPINIE

Raporturile lui Blaga cu mediul jurnalistic, precum și cu persoanele întâlnite în cadru profesional sunt conjuncturale, însă frecvente, mai ales în cursul carierei sale diplomatice, când îmbracă forma unor îndatoriri de serviciu. În *Jurnalele* sale, soția sa Cornelia va consemna faptul că, pe durata mandatului la Legația din Viena, era zilnic „asaltat” de zeci de persoane, în căutare de intervenții și favoruri.

Corespondența redactată în limba germană menționează și cazuri de excepție, când mesajele îl privesc pe Blaga personal sau se referă la promovarea operei sale în spațiul respectiv, cum sunt cele câteva scrisori privind eventualitatea ca dramaturgia blagiană să fie montată la *Burgtheater*-ul din Viena.

Germania

1. Archiv für Geschichte der Philosophie [Arthur Stein] către Lucian Blaga

Arthur Stein era, din 1924, editorul publicației plurilingve, redactată în limbile germană, franceză, engleză și italiană, „Arhiva de istoria filosofiei”¹⁶, preluată de la tatăl său, Ludwig, care o înființase în anul 1886 la Berlin, în colaborare cu gânditori de marcă, precum Wilhelm Dilthey, Paul Natorp ș.a. După dobândirea în 1893 a cetățeniei elvețiene, L. Stein va muta redacția la Berna.

Până în 1932, la încetarea apariției, Blaga va apuca să contribuie aici cu note despre filosofia românească contemporană, va semnala importanța publicației în

¹⁶ Fișa „Ludwig Stein”, autor: Markus Zürcher, în *Historisches Lexikon der Schweiz*, Basel, Schwabe, 2002.

„Revista de filosofie” de la București, va consulta și extrage materiale de interes, cum a fost cazul cu studiul despre filosoful eleat Zenon.

Deși preponderent de natură oficială, corespondența, odată cu trecerea timpului, își personalizează formatul – mesajul dactilografiat cedează locul manuscrisului olograf –, când Stein intervine, din rațiuni de solidaritate umană și intelectuală, în favoarea filosofului R. Kröner, silit să părăsească Germania nazistă.

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR s.n., nedatat, nesemnăt, „Archiv für Geschichte der Philosophie” [antet]. Redactat în limba germană. Dactilogramă. Ref. „Archiv für Geschichte der Philosophie”, Wilhelm Dilthey, Arthur Stein, Eduard Spranger, Heinrich Rickert, Ernst Cassirer.

Circulară redacțională, prin care se face cunoscut că printre fondatorii arhivelor s-a numărat și W. Dilthey, la 1887. La preluarea publicației de către dr. doc. Arthur Stein (în 1924) – se mai subliniază – sunt prevăzute alte centre de interes și un alt format, relevante în această scriere programatică, precum și o listă a colaboratorilor (comitet redacțional), din care fac parte filosofii Eduard Spranger, Heinrich Rickert sau Ernst Cassirer.

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR 19 259, datat Berna, 16 decembrie 1930. Redactat în limba germană. Ref. „Archiv für Geschichte der Philosophie”.

Îi trimite un exemplar din „Archiv für Geschichte der Philosophie” și îi face oferta de a colabora cu articole de filosofie românească, menționând termene de predare ale materialelor pentru numerele lunare, cu instrucțiuni de introducere a autorului.

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR 19 254, datat Berna, 5 ianuarie 1931. Redactat în limba germană. Ref. „Archiv für Geschichte der Philosophie”.

Îi semnalează lui Blaga faptul că *Nota* sa a apărut în „Archiv für Geschichte der Philosophie”, vol. XXXIX/1929–1930.

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR s.n., datat Berna, 1 februarie 1931. Redactat în limba germană. Ref. Arthur Stein, „Arhiva de istorie a filosofiei”, Bronislav Petrovics, *Dovezile lui Zenon că nu există mișcare* (disertație).

Urmare a unei solicitări din partea lui Blaga, A. Stein îi trimite o sursă bibliografică, apărută în „Arhiva de istorie a filosofiei”, vol. XX (1907, p. 56–80), și anume disertația lui Bronislav Petrovics, cu titlul *Dovezile lui Zenon că nu există mișcare*.

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR 19 253, datat Berna, 8 martie 1931. Redactat în limba germană. Ref. „Revista de filosofie”, Lucian Blaga.

Îi mulțumește pentru exemplarul din „Revista de filosofie”, trimis de Blaga.

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR s.n., datat Berna, 16 iunie 1931. Redactat în limba germană. Ref. „Archiv für Geschichte der Philosophie”, Esperanto.

Îi mulțumește pentru articolul despre Arhiva de istorie a filosofiei, publicat în țară, fiind flatat de unele expresii, cum ar fi „erudit cercetător” sau „excelent organizator”, pe care le înțelege făcând apel la *Esperanto* și îl roagă să trimită un exemplar din publicația românească redacției periodicului „Archiv für Geschichte der Philosophie”.

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR 19 262, datat Berna, 16 noiembrie 1931. Redactat în limba germană. Ref.

Instrucțiuni privind conținutul colaborărilor, criteriile de selecție (*numai material despre cărți ieșite din comun și într-adevăr valoroase, despre cărți de filosofie numai câteva rânduri*), în timp ce pentru publicații importante de profil, o jumătate de pagină, pentru a da puțină editorului să introducă materialul, astfel rezumat, în volume anuale de sinteză.

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR 19 263, datat Berna, 12 ianuarie 1932. Redactat în limba germană. Ref. „Archiv für Geschichte der Philosophie”.

Prin circulara respectivă, colaboratorii periodicului „Archiv für Geschichte der Philosophie”, sunt informați că, după apariția volumului anual de sinteze nr. 41, la finele anului 1932, se va sista editarea arhivelor, aceștia fiind rugați să contribuie la acest ultim număr, pentru a conserva tradiționala pluralitate de opinii.

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR s.n., datat Berna, 21 iunie 1932. [Antet] „Archiv für Geschichte der Philosophie” [„Arhiva de istoria filosofiei”]. Redactat în limba germană. Dactilogramă. Ref. Arthur Stein, Burgdorf, Berna (cantonul).

Scrisoare-circulară a lui A. Stein, prin care anunță noua adresă a redacției, la care adaugă, în text olograf, spre știința lui Blaga, că a obținut postul de profesor de gimnaziu în localitatea Burgdorf (cantonul Berna).

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR 19 255, datat Burgdorf, 14 august 1933. Redactat în limba germană. Ref. Richard Kröner, De la Kant la Hegel, Germania nazistă, „Logos”, Asociația Internațională „Hegel”.

Se interesează la Blaga dacă prof. Richard Kröner, autorul lucrării *De la Kant la Hegel*, care, datorită originii sale neariene pierduse în Germania nazistă dreptul de a profesa, ar avea poate șanse să găsească o catedră în România. A. Stein detaliază situația lui Kröner, adăugând că acesta este redactor la revista „Logos” și președinte al Asociației Internaționale „Hegel”.

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR 19 252, datat Burgdorf, 25 august 1933. Redactat în limba germană. Ref. Cornelia Blaga, România.

Se referă la maladia de care suferea Cornelia Blaga, trăgând nădejdea ca poetul să-și găsească alinare în filosofie. Își amână proiectata vizită în România.

Arthur Stein către Lucian Blaga, MLR s.n., datat Berna, 9 ianuarie 1934. Redactat în limba germană. Ref. Richard Kröner, „Logos”, Lucian Blaga.

Îi comunică faptul că prof. Kröner, editorul revistei „Logos”, ar găzdui cu plăcere un eseu al lui Blaga, în caz că se potrivește profilului publicației și în

funcție de spațiul editorial disponibil. Îl anunță că a trimis eseu personal prof. Kröner, pentru a grăbi publicarea lui.

2. I.M. Eucken către Lucian Blaga

Periodicul „Die Tatwelt. Revistă de înnoire a vieții spirituale”, înființat la Jena în 1924 de către filosoful german Rudolf Eucken¹⁷ (1846–1926), laureat al Premiului Nobel pentru Literatură (1908), a fost tribuna de idei a Asociației Eucken (1919), ce preconiza un proiect neo-idealism de „cultură protestantă”.

Correspondenții lui Blaga sunt I.M. Eucken, văduva filosofului – care, alături de fiu, economistul Walter Eucken, va dirija asociația și revista până la desființarea ei, în 1944 – și V. Von Hagen, prim-vicepreședinte.

Poetul va publica aici versiunea germană a articolului *Metafizica Agiei Sofia*, apărut inițial în „Gândirea”, 1934, sub titlul *Agia Sofia* și va participa la colocviile Asociației care, din 1940, este nevoită să-și restrângă activitatea.

I.M. Eucken către Lucian Blaga, MLR s.n., datat Jena, 8 iunie 1935, cu antetul „Die Tatwelt” Fondată de R. Eucken. Editori I.M. Eucken (Jena), Bruno Jordan (Bremen), Junker u. Dünnhaupt. Redactat în limba germană, dactilogramă. Ref. Jena, „Die Tatwelt”, Rudolf Eucken, I.M. Eucken, Bruno Jordan, Bremen, Junker u. Dünnhaupt.

Este întrebat dacă se poate conta pe contribuția sa, pentru a fi publicată în „Caietele Tatwelt”, 4/1935, numărul fiind consacrat problematicii filosofiei dreptului.

I.M. Eucken către Lucian Blaga, MLR s.n., datat Jena, 10 iulie 1935, cu antetul „Die Tatwelt”. Fondată de R. Eucken. Editori I.M. Eucken (Jena), Bruno Jordan (Bremen), Junker u. Dünnhaupt. Redactat în limba germană, dactilogramă. Ref. Jena, „Die Tatwelt”, Rudolf Eucken, I. M. Eucken, Bruno Jordan, Bremen, Junker u. Dünnhaupt, Lucian Blaga, *Metafizica Hagiei Sofia*.

Confirmă intrarea articolului semnat de Blaga, intitulat *Metafizica Agiei Sofia*.

Este vorba de versiunea germană a materialului *Agia Sofia*, apărut în „Gândirea”, 1934.

I.M. Eucken către Lucian Blaga, MLR s.n., datat Grindelwald, 11 septembrie 1935, cu antetul „Die Tatwelt”. Fondată de R. Eucken. Editori I.M. Eucken (Jena), Bruno Jordan (Bremen), Junker u. Dünnhaupt. Redactat în limba germană, dactilogramă. Ref. Grindelwald, „Die Tatwelt”, Rudolf Eucken, I. M. Eucken, Bruno Jordan, Bremen, Junker u. Dünnhaupt.

Îl anunță că apariția articolului său a fost semnalată în nr. 3 al „Caietelor Tatwelt”. În caz că se hotărăște să-l traducă singur în germană, se speră ca textul

¹⁷ Th. Raeber, art. *Eucken, Rudolf Christoph*, în „Neue Deutsche Biographie”, vol. 4, Berlin, Duncker & Humblot, 1959, p. 670–672.

rezultat să vădească *o bună limbă germană, pe înțelesul tuturor*, făcându-se precizarea că, în cazul autorilor străini, traducerea în germană se face, de obicei, în colaborare.

I.M. Eucken către Lucian Blaga, MLR s.n., datat Jena, 8 februarie 1936, cu antetul „Die Tatwelt”. Fondată de R. Eucken. Editori I.M. Eucken (Jena), Bruno Jordan (Bremen), Junker u. Dünnhaupt. Redactat în limba germană, dactilogramă. Ref. Jena, „Die Tatwelt”, Rudolf Eucken, I.M. Eucken, Bruno Jordan, Bremen, Junker u. Dünnhaupt.

Confirmă primirea corecturilor la articolul lui Blaga, urmând să-i fie remis și rezumatul în engleză al contribuției, în vederea efectuării corecturilor.

I.M. Eucken către Lucian Blaga, MLR s.n., datat Jena, 11 septembrie 1936, cu antetul „Die Tatwelt”. Fondată de R. Eucken. Editori I.M. Eucken (Jena), Bruno Jordan (Bremen), Junker u. Dünnhaupt. Redactat în limba germană, dactilogramă. Ref. Jena, „Die Tatwelt”, Rudolf Eucken, I.M. Eucken, Bruno Jordan, Bremen, Junker u. Dünnhaupt.

Dorește o confirmare din partea lui Blaga a primirii numărului din revista „Die Tatwelt”, în care îi apăruse un articol.

I.M. Eucken către Lucian Blaga, MLR s.n., datat Jena, 18 noiembrie 1940, cu antetul „Rudolf Eucken-Haus”. [Fundația memorială R. Eucken]. Redactat în limba germană, dactilogramă. Ref. Jena, „Rudolf Eucken-Haus”, „Die Tatwelt”.

Îl roagă să-i trimită intervenția sa de la sesiunea din 16 septembrie 1936, ținută sub egida Asociației „R. Eucken”, pentru a putea fi publicată în volumul pe anul 1940 al periodicului editat de aceasta, „Die Tatwelt”.

Cu acest prilej, îi face cunoscut faptul că sediul principal al Fundației va rămâne închis până în ianuarie 1941, din cauza dificultăților de aprovizionare cu cărbuni.

3. V. von Hagen [prim-vicepreședinte al Asociației „Rudolf Eucken”] către Lucian Blaga.

V. von Hagen [prim-vicepreședinte al Asociației „Rudolf Eucken”] către Lucian Blaga, MLR s.n., datat Jena, 24 septembrie 1936. Redactat în limba germană, dactilogramă. Ref. Jena, Asociația „Rudolf Eucken”.

Îi mulțumește pentru acordul de a participa la sesiunea din 16 septembrie 1936, ținută sub egida Asociației „Rudolf Eucken”, cu tema generală „Creația întru spirit”, prilejuită de împlinirea a nouă decenii de la naștere și a zece ani de la moartea lui Rudolf Eucken. Este rugat să ia cuvântul în cadrul sesiunii.

V. von Hagen [prim-vicepreședinte al Asociației „Rudolf Eucken”] către Lucian Blaga, MLR s.n., datat Jena, 12 mai 1937, cu antetul „Rectorului Universității «Fr. Schiller» din Jena”. Redactat în limba germană, dactilogramă. Ref. Universitatea „Fr. Schiller” din Jena, Karl Friedrich von Weizsäcker.

Îl invită oficial la simpozionul cu tema „Este posibilă o unitate sistematică a științei în epoca contemporană?” și îi trimite programul expunerilor. Printre participanți, îl amintește pe dr. Karl Friedrich von Weizsäcker, secretar de stat la Auswärtiges Amt (Ministerul de Externe) al *Reich*-ului.

4. W. Seyferth către Lucian Blaga

W. Seyferth către Lucian Blaga, MLR 23404, datat Berlin, 14 octombrie 1957. Redactat în limba germană, mss. olograf. Ref. Berlin, Grădiștea Muncelului.

După o expediție prin cetățile dacice, Seyferth îi trimite câteva instantanee luate la Grădiștea și promite să îi expedieze un studiu despre antichitatea dacică.

Austria

1. Marie Baumgartner către Lucian Blaga

Marie Baumgartner către Lucian Blaga, MLR 23 281, datat Viena, 19 septembrie 1935. Redactat în limba germană, dactilogramă. Ref. Viena, „Curentul”.

Secretara Legației îl felicită pentru un articol din „Curentul”, în care este elogiat.

Îl ține la curent cu chestiunile de serviciu.

2. Buner către Lucian Blaga

Buner către Lucian Blaga, MLR 23 444, datat Viena, 22 noiembrie, s.a. Redactat în limba germană, mss. olograf. Ref. Viena, Ministerul Român al Afacerilor Străine (MAS), Carol II.

Din conținut se poate deduce că datarea poate fi împinsă în anul 1936, an în care Victor Antonescu îl înlocuiește pe N. Titulescu în fruntea diplomației române. La 17 noiembrie 1936¹⁸, Caius Brediceanu este revocat din funcția de ministru al României la Viena, ocupată din 1929 și înlocuit cu G. Gurănescu, care concediază vechiul personal al reprezentanței diplomatice, sub pretextul că ar fi fost „titulescian”. Blaga nu scapă nici el de această măsură, fiind nevoit să-și ceară transferul la Berna, unde este încadrat începând cu 1 februarie 1937.

Corespondentul, documentarist-arhivar la Legația Regală Română din Viena i se plânge lui Blaga că noua echipă dorește să-l concedieze, deși munca lui de ordonare și copiere a întregii arhive politice a misiunii diplomatice, începând cu

¹⁸ Cf. *Însemnări din 17 noiembrie 1936*, în Blaga-Brediceanu, Cornelia, *Jurnale*, p. 34.

1866, era departe de a fi fost încheiată. Nu există un înlocuitor capabil să-i continue munca, consideră corespondentul. Îl roagă pe Blaga să explice conducerii MAS situația care s-ar crea prin concedierea sa, copierea acestor arhive fiind o însărcinare expresă din partea Regelui.

3. Kauerics [în numele titularului H. Röbbling] către Caius Brediceanu, MLR s.n., datat Viena, 7 iulie 1932, cu antetul „Burgtheater. Direcțiunea”. Redactat în limba germană, dactilogramă. Ref. Viena, Burgtheater, Hermann Röbbling, Lucian Blaga, Olga Brediceanu, Tekir-Ghiol, Dorli Blaga.

Ministrul român la Viena este invitat, din însărcinarea directorului de la Burgtheater, Hermann Röbbling, să vină la o discuție privind includerea în repertoriul instituției teatrale a unei piese de L. Blaga.

Pe verso există o notă scrisă de C. Brediceanu: „*Dl. L.[ucian] Ad arta îmbrățișări Caius – Olga [Brediceanu, fiica sa] merge la Tekir-Ghiol*”.

Adnotarea lui Dorli Blaga: „Nota lui C. Brediceanu, ministrul României la Viena, cumnat cu L. Blaga”.

Nu se cunoaște faptul dacă C. Brediceanu a onorat invitația, cert este că Burgtheater din Viena nu a montat nicio creație dramatică blagiană.

4. Lyonel Dunin către Lucian Blaga

Aflat la Berna, în calitate de consilier de presă al Legației Regale Române, L. Blaga este abordat de anglistul Lyonel Dunin, cetățean austriac, fost ofițer în armata austro-ungară, staționat în România pe timpul ocupației din Primul Război Mondial, care îi împărtășește simpatia sa față de cauza românilor, faptul că dorește să întreprindă o vizită de studii în țară, precum și intenția ca, prin scrierile sale, să contribuie la promovarea imaginii României în lumea anglo-saxonă.

În Raportul nr. 24 din 9 februarie 1937¹⁹, înaintat de L. Blaga lui Raoul Anastasiu, titularul Direcției Presă și Informații din cadrul Ministerului român al Afacerilor Străine (MAS), consemnează: *Mi-a făcut impresie bună, mai ales că nu venea ca solicitator de subvenții [...] Cartea pe care vrea să o scrie va fi de beletristică, va scrie și despre dinastie în chip simpatic, prezentând pe Rege ca pe un om de „tip Renaștere”. Am crezut de datoria mea să-l primesc cu căldură și să-i dau recomandările necesare. Chiar dacă ar fi un răuvoitor, cred că mai mult câștigăm primindu-l cu bunăvoință decât arătându-i neîncredere. Poate D-voastră îl veți putea descoase puțin, când se va prezenta la Direcția Presei.*

După ce obține un bilet gratuit de călătorie pe ruta Budapesta–București, L. Dunin va zăbovi aproape o lună în Cluj, mai ales că sejurul este achitat din fondurile

¹⁹ P. Țugui, *op. cit.*, I, p. 163–164.

Universității Daciei Superioare „Ferdinand I”. În scrisoarea de introducere către R. Anastasiu, alcătuită de Sextil Pușcariu la 3 martie 1937, se adaugă că L. Dunin va depune la Direcția Presei date despre activitatea sa, făcându-se precizarea că acesta este colaborator la publicațiile vieneze „Der Morgen” și „Der Tag”, la Editura „Ullstein u. Mosse” din Berlin, traducător din engleză și franceză, îngrijitor de ediții la Casele „Paul Zolnay”, Viena–Berlin, „Gustav Kiepenheuer” și „Horen-Verlag” din Berlin, precum și prefăcător al unei „mari lucrări populare” [*Sex and Life*], datorate gerontologului Eugen Steinach (1861–1945) din Viena, la „Viking Press Inc.”, New-York.

La sugestia lui Dunin, Blaga va adresa la 26 ianuarie 1937 o scrisoare lui N. Iorga, în care îl recomandă pe publicistul austriac drept reprezentant pentru Europa Centrală a caselor editoriale „Viking Press Inc.”, New York și „Victor Gollancz Ltd.” din Londra, care s-a gândit să preia în vederea publicării, în traducere engleză, o istorie a românilor, respectiv o variantă prescurtată a versiunii germane a lucrării Jorga, N. (1905), *Geschichte des rumänischen Volkes im Rahmen seiner Staatsbildungen (Istoria poporului român în cadrul formațiunilor sale statale)*, Gotha, Friedrich Andres Perthes Aktiengesellschaft. Proiectul nu s-a materializat, în parte și datorită opoziției lui C.C. Giurescu, așa cum reiese din scrisoarea lui Dunin către Blaga (MLR 23 326), datat 8 mai 1937.

Cele patru documente epistolare se constituie într-o semnificativă radiografie a epocii, pe care un aventurier întreprind a reușit să o redea în puține tușe, într-o reușită infiltrare printre elitele culturale și politice românești ale vremii, dovadă a derutei ce domina viața politică în timpul guvernării Cabinetului Gh. Tătărescu. Lipsa unei viziuni coerente în politica externă face ca autoritățile române să se agate de orice oportunitate propagandistică care să compenseze reculul statului pe plan internațional, diplomația neputând suplini, totuși, absența unei strategii de promovare a imaginii și incertitudinile legate de perspectiva alianțelor. De aceste carențe va profita Dunin pentru a-și duce la capăt misiunea, nu fără a transmite anumite învățăminte și adevăruri dureroase despre realitatea autohtonă către autoritățile paralizate în imobilism și lipsă de inițiativă.

Prezentele date biografice pentru Lyonel Dunin au fost extrase din lucrarea P. Țugui (ed.), *Lucian Blaga. Din activitatea diplomatică: Rapoarte, articole, scrisori, telegrame (1927–1938)*, vol. III, cap. *Rapoarte și scrisori cu caracter cultural. Viena–Berna. Martie 1935 – mai 1937*, p. 354 sqq, București, Editura Eminescu, 1995, precum și din articolul *15 scriitori români în dialog cu N. Iorga*, semnat de Barbu Theodorescu în „Manuscriptum”, nr. 3(4), 1971, p. 19.

Lyonel Dunin către Lucian Blaga, MLR 23 323, datat Wien [Viena] III, Reinsnerstrasse 18, 10 februarie 1937, redactat în limba germană, dactilogramă. Ref. România, Viena, Episcopia Bihor–București.

Se recomandă ca scriitor, angajat de un grup editorial american neprecizat, să elaboreze un studiu despre România. Dorea să se documenteze la fața locului. După demersuri infructuoase pe lângă alți diplomați români de la Viena, apelează

și la Blaga, pentru a-i înlesni procurarea unor bilete de tren pe ruta Episcopia Bihor-București.

Lyonel Dunin către Lucian Blaga, MLR 23 324, datat Cluj, Hotel Astoria, 28 februarie 1937, redactat în limba germană, dactilogramă. Ref. Cluj, Silviu Dragomir, Ion Chinezu, Sextil Pușcariu, I. Drăganu, Coriolan Petran, Romulus Vuia, Ion Mușlea, Ion Lupaș.

Îi mulțumește lui Blaga pentru intervenția reușită, scrisoarea binevoitoare și contactele pe care i le-a facilitat la Cluj cu Silviu Dragomir, Ion Chinezu, Sextil Pușcariu, I. Drăganu, Coriolan Petranu, Romulus Vuia, Ion Mușlea, Ion Lupaș. Își exprimă admirația față de lumea românească și dorește să ia contact cu toate zonele țării.

L. Dunin precizează că, pe lângă strângerea unui material documentar pentru un roman cu acțiunea în România, se simte inspirat să redacteze și un jurnal de călătorie.

Îl roagă pe Blaga să ia legătura cu directorul R. Anastasiu din Ministerul Afacerilor Străine pentru a pune la punct detaliile călătoriei.

Lyonel Dunin către Lucian Blaga, MLR 23 325, datat București, Hotel Splendid, 2 aprilie 1937, redactat în limba germană, dactilogramă. Ref. București, Hotel Splendid, N. Iorga, N. Crainic, Al. Busuioceanu, Raoul Anastasiu, Mircea Eliade, Ion Pillat, V. I. Popa, M. Sadoveanu, Camil Petrescu, Emanoil Bucuța, Ș. Cioculescu, V. Eftimiu, L. Rebreanu, D. Gusti, Al. Rosetti, O. Goga, Ion Sân-Giorgiu, Gh. Brătianu, Ion Mihalache, Iuliu Maniu, Stelian Popescu, Nae Ionescu, Mihail Manoilescu, C. Vișoianu, N. Titulescu, Sabin Manuilă, Serge Dimitriu, I. M. Sadoveanu, S. Pușcariu, S. Dragomir, I. Drăgan, I. Lupaș, I. Chinezu.

Îi face o prezentare a impresiilor trăite timp de o lună de zile la Cluj; descrie întâlnirea cu N. Iorga, văzut de el ca „mânos genial”, cu N. Crainic, Al. Busuioceanu, Raoul Anastasiu, cu Mircea Eliade, Ion Pillat, V. I. Popa, M. Sadoveanu („un vrăjitor al limbii”), Camil Petrescu, Emanoil Bucuța, Ș. Cioculescu, V. Eftimiu și este în așteptarea întâlnirii cu L. Rebreanu și D. Gusti.

Un interlocutor constant găsește în persoana lui Al. Rosetti, care i-a făcut legătura cu mai mulți oameni de litere.

Dintre oamenii politici i-a cunoscut pe O. Goga și pe asistentul său, Ion Sân-Giorgiu, pe Gh. Brătianu, căruia i-a făcut propunerea de a tipări în Statele Unite o lucrare despre istoria românilor între 1848 și 1927. Relativ la edificiul politic construit de Brătieni, a purtat convorbiri cu Ion Mihalache și vrea să-l cunoască pe Iuliu Maniu. A mai făcut cunoștință cu Stelian Popescu, Nae Ionescu, Mihail Manoilescu, C. Vișoianu, care-l va introduce la N. Titulescu. L. Dunin intenționează să-l întrebe pe marele diplomat dacă e dispus să-și scrie memoriile. Mai cunoaște și alți oameni importanți, precum Sabin Manuilă, Serge Dimitriu, I. M. Sadoveanu.

Ca impresie generală, a perceput România ca pe o țară populată de individualiști, cu multe inteligențe ieșite din comun, dar care, chiar dacă aparțin aceleiași direcții politice, se află într-o permanentă concurență publică. Lipsește – spune el – solidaritatea națională.

Îl avertizează pe Blaga că absența unei propagande propriu-zise este o greșeală care se va răzbuna mai târziu, propunând ca germenii acestei activități să fie vizibili în domeniul culturii, avându-i în vedere pentru această întreprindere pe S. Pușcariu, S. Dragomir, I. Drăgan, I. Lupaș și I. Chinezu, la care a observat idei valabile.

Dunin este de părere că Ministerul Român al Afacerilor Străine ar trebui să deruleze activitatea de propagandă prin intermediul unei secții politico-culturale, ce ar trebui înființată, ca să editeze cărți, periodice, să posede editura și casa ei de filme, să se preocupe de traducerea masivă a literaturii române în limbi de circulație, în special franceză. Finanțarea – propune el – s-ar putea face din caseta regală, dacă Suveranul va fi convins de utilitatea inițiativei. Propune, de asemenea, întărirea prezenței românești la expozițiile internaționale.

Lyonel Dunin către Lucian Blaga, MLR 23 326, datat Viena, 8 mai 1937, redactat în limba germană, dactilogramă. Ref. C.C. Giurescu, „Revista istorică română”, R. W. Seton-Watson, *A History of the Roumanians*, Al. Tzigara-Samurcaș, O. Densusianu, C. Brăiloiu, arh. Gh. Cantacuzino, Al. Busuioceanu, N. Crainic, *Imaginea spirituală a noii Români*, Ion Pillat, Al. Rosetti.

După ce îi descrie lui Blaga toate demersurile făcute pe lângă autoritățile române pentru procurarea unei legitimații CFR de călătorie în circuit, care să-i permită vizitarea tuturor provinciilor românești, pentru a lua legătura cu personalități ale lumii culturale și politice din toate zonele, îl roagă pe Blaga să intervină pentru obținerea acestui document. Îi relatează apoi întâlnirile din ultimele zile ale popasului său bucureștean, și anume întrevvederea cu C.C. Giurescu, care i-a pus la dispoziție un număr din „Revista istorică română”, conținând un studiu critic asupra *Istoriei românilor* de N. Iorga, corespondentul considerând că reticențele semnalate acolo sunt întemeiate și că o asemenea carte „confuză și nesistematizată” n-ar putea să dea rezultatele scontate în străinătate, acesta preferând lucrarea lui R. W. Seton-Watson, *A History of the Roumanians* (1934). În vederea documentării care să conducă la realizarea unei cărți despre arta populară și folclorul românesc – zonele ce-i par a fi cele mai propice propagandei –, s-a interesat la prof. Al. Tzigara-Samurcaș, O. Densusianu, C. Brăiloiu, arh. Gh. Cantacuzino și Al. Busuioceanu, care s-a grăbit să-l asigure că Regele ar fi dispus să semneze prefața unei asemenea lucrări.

A insistat pe lângă N. Crainic să editeze o culegere de eseuri, prefațată de el, cu titlul *Imaginea spirituală a noii Români*.

Cu Ion Pillat a discutat despre elaborarea unei antologii de proză modernă românească.

Singurul însă care s-a zbatut să procure fonduri pentru aceste proiecte culturale a fost Al. Rosetti.

5. Marschall către Lucian Blaga

Marschall către Lucian Blaga, MLR 23 463, datat Viena, 14 iunie 1936, cu antetul „Edition Marschall. I Opernring 5”. Redactat în limba germană, dactilogramă. Ref. Viena, Editura Marschall, Opernring, Wolf, Copilul soarelui, Regina Maria.

Îi mulțumește pentru intervenția sa, în urma căreia un anumit domn Wolf, presupus redactor la Editura Marschall, a primit autorizația să publice manuscrisul *Copilul soarelui*, semnat de Regina Maria a României. Cu acest prilej se exprimă satisfacția că Blaga a acceptat să facă o selecție din lirica proprie, în scopul difuzării pe calea undelor, ceea ce va permite transmiterea poeziilor „*tuturor țărilor și în toate limbile*”. Blaga urma să fie inclus în lista de autori agreați de Editura Marschall.

6. Hans Müller către Lucian Blaga

Hans Müller către Lucian Blaga, MLR 23 382, datat Viena, Hotel Royal, 4 decembrie 1934. Redactat în limba germană, mss. olograf. Ref. Viena, Hotel Royal, „Neue Freie Presse”.

Urmare a unei convorbiri explicite cu Blaga, Müller îl anunță că a dat o dezmințire în ziarul „Neue Freie Presse” din Viena, urmând să apară și în alte periodice, care îi vor fi expediate cu promptitudine. Nu se dau amănunte.

7. K.E. Rotter [vice-consul „onorar” al României la Viena] către Hermann Röbbeling [directorul Burgtheater din Viena], MLR s.n., datat Viena 28 iunie 1932. Redactat în limba germană, dactilogramă. Ref. Viena, Burgtheater, Viena, Scene, Berlin, Meșterul Manole, Cruciada copiilor, Berna, Caius Brediceanu.

Luând cunoștință de inițiativa *Burgtheater*-ului din Viena de a juca câte o piesă a unui autor dramatic provenind din fiecare țară europeană, face oficiul de a expedia destinatarului un articol despre teatrul românesc, apărut în numărul din ianuarie 1932 al revistei „Scene” din Berlin. Îi atrage atenția că la pagina 11 din revista citată este menționat Lucian Blaga, ale cărui două piese *Meșterul Manole* și *Cruciada copiilor* au fost jucate cu mare succes, în versiune germană, la teatrul din Berna și că Excelența Sa Trimisul Regal al României, Domnul Ministru Dr. Caius Brediceanu, i-a împărtășit corespondentului dorința de a pune la dispoziția *Burgtheater*-ului textele pieselor respective.

8. Herbert Schneider către Lucian Blaga, MLR 23 411, datat Viena, 2 iunie 1936. Redactat în limba germană, mss. olograf. Ref. Viena, Academia Română.

Îl felicită pentru alegerea în Academia Română.

9. Hugo Ullrich către Lucian Blaga

Hugo Ullrich către Lucian Blaga, MLR 23 427, datat 16 ianuarie 1937. Redactat în limba germană, mss. olograf. Ref. Petru T. Vifor, Octavian Goga.

Îl anunță că, în urma unei discuții purtate de Petru T. Vifor [ziarist la Balkan Oriente-Agenție internațională radio-telegrafică pentru Țările Balcanice] cu O. Goga, acesta a acceptat să intervină în favoarea corespondentului. Îl roagă pe Blaga ca, în timpul popasului vienez al lui O. Goga, să-i reamintească de promisiunea neprecizată) făcută lui Vifor.

Hugo Ullrich către Lucian Blaga, MLR 23 428, datat Viena, 12 februarie 1937. Redactat în limba germană, mss. olograf. Ref. Viena.

Regretând că Blaga a trebuit să părăsească Viena pe neașteptate și nu l-a putut întâlni, Ullrich îl roagă să-i comunice în scris cu cine ar trebui să ia legătura de la Legația Română din Viena, pentru a-i rezolva o solicitare neprecizată.

Hugo Ullrich către Lucian Blaga, MLR 23 429, datat Viena, 26 octombrie 1937. Redactat în limba germană, mss. olograf. Ref. Viena, Petru T. Vifor, Samuel Singer, Anschluss, Germania, Italia, Austria.

Îi vorbește despre Petru T. Vifor și despre prof. S. Singer, care se gândește să se stabilească la Berlin. Apropierea *Anschluss*-ului i-a determinat pe mulți să se îndrepte fie spre Germania, fie spre Italia. Ullrich se gândește să plece din Austria și îl roagă pe Blaga să-i acorde o întrevvedere dacă va trece prin Viena. Epistola degajă un aer descurajant.

Cehoslovacia

Victor Wittner către Lucian Blaga, MLR 19 265, datat Praga, 6 septembrie 1938. Redactat în limba germană. Ref. „Prager Tagblatt”, O.W. Cisek, Dimitrie Dimăncescu, MAS.

Îl anunță că a fost trimis de „Prager Tagblatt”, cel mai mare cotidian de limbă germană din Cehoslovacia, în calitate de corespondent la București. Îl roagă să-i mijlocească obținerea vizei de intrare în România, enumerând intervențiile făcute anterior pe lângă O.W. Cisek sau Dimitrie Dimăncescu, directorul Presei din MAS. Este a doua cerere adresată de ziarist lui Blaga, la prima poetul nefiind autorizat să răspundă.

C. LEGĂTURILE CU LUMEA TEATRULUI

Din numeroasele contacte avute de Blaga cu actori, regizori, intentendenți și directori de teatre, comentatori și cronicari dramatici, atât pentru promovarea propriilor piese – frecventele refuzuri întâmpinate făcându-l să se considere un „persecutat” în luminile rampei –, cât și pentru perfectarea unor spectacole literar-artistice ori emisiuni radiofonice ținând de obligațiile sale profesionale de furnizor de propagandă culturală, următorii trei corespondenți, exclusiv de expresie germană nu acoperă decât parțial amploarea și diversitatea acestor relații, însă sunt în măsură să aducă mărturii despre viața teatrală. I.M. Daniel aduce, de pildă, un document de primă mână despre înființarea în 1926 a Teatrului „Barașeum”. Documentele epistolare relevă, totodată, însemnătatea dobândită în epocă de artiștii-recitatori care, datorită vocii radiofonice, deveniseră adevărate portavoce ale autorilor de texte difuzabile public, când nu acaparau și această din urmă postură, ambiționând să devină „propagandiști” cu normă întreagă (și cu remunerație pe măsură).

Blaga va da curs și va fructifica – atât cât i-a stat în putință – inițiativele pornite din inventivitatea și mobilitatea mentală a acestor liber-profesioniști, veșnic în căutare de noi angajamente și prilejuri de afirmare.

1. I.M. Daniel către Lucian Blaga

I.M. Daniel, director de scenă în anii 1924 și 1925 la Teatrul de Stat din Craiova, va încerca, fără succes, să propulzeze și aici dramaturgia lui Blaga, iar ulterior va propune chiar deschiderea stagiunii la Teatrul „Barașeum” cu piesa *Tulburarea apelor*, ceea ce nu a fost posibil datorită temerii că Blaga avea mari șanse să fie inclus în repertoriul Naționalului bucureștean.

I.M. Daniel către Lucian Blaga, MLR 18752, datat București, 22 noiembrie 1925. Redactat în limba germană, mss. olograf. Ref. București, Daria, Dida Solomon, Adrian Maniu, Ion Pillat, Petre Drăgoiescu, România, Craiova, Meșterul Manole, Tulburarea apelor.

Îl anunță că a parcurs textul piesei *Daria* și îl consideră desăvârșit. O recomandă în rolul principal pe Dida Solomon [căsătorită cu „Prințul roșu” Scarlat Callimachi]. Se plânge de mizeriile pe care i le fac Adrian Maniu și Ion Pillat, încercând chiar să-l implice într-o „afacere comunistă”. [Petre] Drăgoiescu²⁰ și [Adrian] Maniu ar fi împrăștiat în București zvonul că el, I.M. Daniel, ar fi înjurat România, credința și literatura națională. „Faptul că am fost ținut la Craiova – notează corespondentul – sub supraveghere polițienească este, cred eu, cea mai bună răsplată pentru străduința mea de a include **Meșterul Manole** în repertoriul craiovean”. I.M. Daniel spune că „este frumos să lupți, însă nu cu fantome și cu mijloace insuportabile”.

²⁰ Publicist interbelic vâlcean, partizan iorghist.

„Nu mai găsesc nici o bucurie în munca mea – admite regizorul –, fiindcă atunci când nu ești liber, realmente liber nu poți să faci decât lucruri de mântuială, surrogate fără valoare”.

Îi solicită un exemplar din piesa *Tulburarea apelor*.

Epistola oferă o explicație plauzibilă pentru refuzul teatrului din Craiova de punere în scenă a piesei *Tulburarea apelor*, dată fiind asocierea cu un regizor suspectat de activități subversive.

I. M. Daniel către Lucian Blaga, MLR 18 753, datat București, 11 ianuarie 1926. Redactat în limba germană, mss. olograf. Ref. București, Alexandru Dominic, Emil Dorian, Daria, Fapta, Tulburarea apelor, Udricani, Văcărești (calea), dr. Iulius Barasch, Lucian Blaga, Camil Petrescu, Învierea.

Confirmă primirea partiturilor la piesele *Daria, Fapta și Tulburarea apelor*, regretând faptul că publicul bucureștean nu le cunoaște încă.

Îl anunță că, împreună cu Alexandru Dominic și Emil Dorian, va deschide un nou teatru în București. Îi relatează că un grup de negustori au cumpărat lângă Primăria din strada Udricani (capătul Văcăreștilor) un imobil, în cinstea dr. Iulius Barasch²¹, imobil care are în compunere o superbă sală de teatru de cinci sute de locuri, cu o acustică fenomenală și cu o scenă de șapte metri lățime și nouă metri adâncime. Cumpărătorii, care reprezentau o asociație cu o mie de membri, vor să instaleze aici o trupă de teatru care să joace în piese *veritabil artistice*.

Deoarece spectacolele urmau să fie interpretate în limba română, propunerea lui Daniel a fost includerea dramei *Tulburarea apelor* în repertoriu, după care s-a decis deschiderea stagiunii cu o creație dramatică de Blaga.

Referindu-se la *Fapta*, corespondentul consideră că este „o piesă minunată, însă pe ici pe colo intriga trenează datorită aportului de știință pură”, asigurându-l însă pe Blaga că poate fi modificată pentru scenă. I. M. Daniel remarcă, apoi, în mod ironic: „Camil Petrescu este cunoscător într-ale teatrului cum sunt eu director de bancă”.

Îl înștiințează pe Blaga că a vorbit cu regizorul Operei, care întreabă dacă este gata partitura muzicală pe libretul piesei *Învierea*. Referire la Tiberiu Brediceanu care va încheia compoziția *Învierea – pantomimă în patru tablouri de Lucian Blaga*, după balada populară *Voichița*, de-abia în 1936.

Epistola, pe lângă dezvăluirea cu efect istorico-literar privitoare la proiectul înființării Teatrului „Barașeum”, vine să completeze lista obiecțiilor la dramaturgia blagiană cu încă o opinie profesionistă, deoarece bagatelizarea lui Camil Petrescu era inspirată tot din opoziția față de prezența în spectacolul de teatru a teoretizărilor, a „științei pure”, în formularea lui I. M. Daniel.

²¹ Iulius Barasch (1815–1863), medic de profesie, cu o bogată activitate culturală și obștească, promotor al iluminismului evreiesc în România. Considerat de către comunitatea evreiască drept personalitate tutelară și model de integrare, teatrul comunitar a primit numele său.

2. Thea Maria Lenz către Lucian Blaga

Actrița Thea Maria Lenz, membră a Comunității (sindicatului) germane a artiștilor recitatori, intră în atenția lui Blaga încă din perioada primului mandat elvețian, fiind căsătorită cu un fost intendent al Teatrului comunal din Berna, Hans Werner Lenz. Va păstra o legătură profesională cu poetul chiar și după stabilirea familiei Lenz la Berlin.

Este menționată pentru prima oară de Blaga în cuprinsul Raportului nr. 238²² din 11 iulie 1930 – ce conține o caldă recomandare: „*Dna Lenz e incontestabil cea mai valoroasă și cea mai cunoscută artistă germană (recitări, declamație) de astăzi*” –, în care propune organizarea unui turneu de recitaluri în limba germană, susținut de artistă, cu lirică românească contemporană și tradițional populară, în cele trei capitale din spațiul cultural german, Berlin, Viena și Berna. În programul recitalurilor, Blaga a inclus versuri de T. Arghezi, G. Bacovia, N. Crainic, I. Vinea, Ad. Maniu, Dem. Botez, Ion Barbu, alături de fragmente din proza lui Em. Bucuța, Gib Mihăescu ș.a., „*eventual și din autori germani din România*”, precum O.W. Cisek și H. Zillich. Proiectul înaintat de Blaga primește încuviințarea lui Eugen Filotti²³, girantul Direcției Presă și Informații din MAS, așa că poetul, în colaborare cu O.W. Cisek, stabilește programul²⁴ turneului Lenz, prevăzut să debuteze în noiembrie 1930, cu spectacole la Berna, Viena și București (în program cu clasicii literaturii germane), iar în decembrie același an, la Berlin.

Correspondența păstrată relevă detalii despre desfășurarea turneului, evaluarea impactului, impresii de moment și alte inițiative propuse de către protagonistă.

Thea Maria Lenz către Lucian Blaga, MLR 19 277, datat București, 13 noiembrie 1930. „Athénée Palace Hotel” [antet]. Redactat în limba germană. Mss. olograf. Ref. România, Muntele vrăjit (poem), Lucian Blaga, Oskar Walter Cisek, Radio Viena, Eugen Filotti, MAS, Emil Riegler, Ion Pillat, PEN-Club.

Aflată în turneu în România, îi mulțumește lui Blaga pentru sprijinul acordat în reușita acestuia.

Laudă traducerea poemului blagian *Muntele vrăjit* [traducător O.W. Cisek] și îl anunță că ea însăși va avea o emisiune radiofonică despre noii poeți români, vorbind apoi despre antologia de cântece populare la Radio Viena.

Îi relatează că la București a fost primită de Eugen Filotti, funcționar la Direcția Presă a MAS, și că a fost condusă prin oraș de dr. Emil Riegler²⁵. În cursul

²² P. Țugui, *op. cit.*, I, p. 163–164.

²³ Vezi Telegrama nr. 4246 din 3 august 1930, apud Țugui, *ibidem*.

²⁴ Potrivit Raportului nr. 315 din 6 octombrie 1930, apud Țugui, *ibidem*, p. 169–170.

²⁵ Muzicologul Emil Riegler-Dinu este autorul unei culegeri de cântece populare românești, intitulată *Das rumänische Volkslied: eine musikwissenschaftl. Studie mit 162 Liederbeisp. und 2 Tab. (Cântul popular românesc: studiu muzicologic cu 162 de exemplificări și 2 tabele)*, Berlin, W. de Gruyter, 1940.

acestui periplu l-a cunoscut și pe poetul Ion Pillat. Va întâlni mai mulți scriitori români în cadrul unui dejun la PEN-Club.

Thea Maria Lenz către Lucian Blaga, MLR 19 275, datat Berlin, Wilmersdorf, 26 februarie 1931. Redactat în limba germană. Mss. olograf. Ref. Germania, Zürich, Hermann Hauswirth.

Îi spune că studiază limba română și se plânge de dificultățile existenței în Germania, amplificate și de necazurile provocate de un accident de mașină, în care soțul ei a fost grav rănit.

Îi relatează că, pe 7 ianuarie 1931, a jucat pe o scenă din Zürich și îl invită la spectacolele ei.

Îl roagă să-i reexpedieze traducerile lui H. Hauswirth din opera lui dramatică, pentru a le prezenta la o editură, unde i s-a făcut recent o ofertă de angajare. Editorul va cere o reprelucrare a materialului, acolo unde traducerea i se va părea neclară.

Describe situația economică din Germania.

Thea Maria Lenz către Lucian Blaga, MLR 19 276, datat Berlin, 24 martie 1931. Redactat în limba germană. Mss. olograf. Ref. Hermann Hauswirth, Rutten u. Loening (ed.), Frankfurt, Teatrul Regional din Stuttgart, Radiodifuziunea landului Baden-Württemberg, Chemnitz, Teatrul de Stat din Dresda.

Îl anunță că traducerile lui Hermann Hauswirth [*Antologia de poezie populară românească*] au fost date spre lectură Editurii „Rutten u. Loening” din Frankfurt și că așteaptă verdictul acesteia. A predat același material și intendentului de la Teatrul Regional din Stuttgart și că a luat legătura cu directorul Radiodifuziunii landului Baden-Württemberg.

Teatrul din Frankfurt, considerat de corespondentă ca fiind „orientat spre stânga”, nu a fost interesat de piesa lui Blaga, în schimb, va transmite manuscrisul piesei intendentului de la Teatrul din Chemnitz. L-a mai distribuit – comunică – unui editor din Nürnberg, precum și directorului de scenă de la Teatrul de Stat din Dresda: *Am făcut tot ce mi-a stat în putință. Sper ca ceva tot să reușească.*

Thea Maria Lenz către Lucian Blaga, MLR 19 282, datat Berlin, 17 septembrie 1931. Redactat în limba germană. Mss. olograf. Ref. „Ora românească” (emisiune), Dorin Sireteanu, Schnadahüpfeln (dans popular german), Carmen Sylva, Sofia Munteanu, Tiberiu Brediceanu, N. Iorga, *Soarele și luna, Ce te legeni codrule*, Radiodifuziunea Română, *Antologia de lirică populară, Dreimasken Verlag, Dimitrie Gusti, „Bund”* (publicație).

Îi relatează despre recitalul „Ora românească”, pe care îl consideră un adevărat succes, găsind cuvinte elogioase și la adresa prezentării făcute de actorul Dorin Sireteanu, *adecvate unei difuzări radiofonice.*

Sireteanu a ținut o prelecțiune despre geneza liricii populare, corelată cu spațiul care a modelat-o. A definit doina și colindul și a dat lămuriri asupra dansurilor

populare, asemănătoare coregrafiei acelor *Schnadahüpfeln*²⁶ germane.

Prezentatorul s-a referit apoi la influența liricii populare asupra operei lui Carmen Sylva, a cărei versiune germană este semnată de Blaga.

În program a urmat interpreta Sofia Munteanu, care a cântat două piese compuse de Tiberiu Brediceanu, T.M. Lenz precizând că artista ar fi fost o vară mai îndepărtată a lui N. Iorga, înrudită cu mai multe familii din protipendada românească. În cadrul emisiunii, Lenz a recitat poemele *Soarele și luna* și *Ce te legeni, codrule*. Corespondenta remarcă mentalitatea Sofiei Munteanu, care, pretinzând să fie inclusă și în programele Radiodifuziunii Române, a început să-și aroge apartenența la o naționalitate pe care nu pune mare preț.

În legătură cu publicarea *Antologiei de poezie populară românească*, așteaptă un răspuns de la „Dreimasken Verlag”, unde Lenz are relații printrereferenți.

Îi dă lui Blaga ideea de a transforma una din piesele lui în scenariu de film, cu precizarea ca lucrarea să fie inedită.

După spusele corespondentei, chiar și D. Gusti ar fi interesat în sprijinirea inițiativei privind *Antologia de lirică populară*.

În post-scriptum îl întreabă dacă a reușit să-i citească *Nota* apărută în „Bund”.

Thea Maria Lenz către Lucian Blaga, MLR 19 278, datat Berlin, 26 mai 1935. Redactat în limba germană. Mss. olograf. Ref. Die Wanduhr (piesă de teatru), Ernst Gamillscheg.

Într-un retoricism nu lipsit de cochetărie și de eleganță, Th.M. Lenz îi mărturisește lui Blaga că, dacă i-ar fi scris de câte ori s-a gândit la el, ar fi umplut demult o mapă întreagă de epistole.

Îl anunță că piesa, la a cărei traducere a lucrat câțiva ani, cu titlul german *Ceasul de perete (Die Wanduhr)*, i-a fost încredințată spre control filologic prof. Ernst Gamillscheg. Îl roagă pe Blaga să pună o vorbă bună pe lângă referent.

Thea Maria Lenz către Lucian Blaga, MLR 19 283, datat Berlin, 16 iulie 1935. Redactat în limba germană. Mss. olograf. Cu antetul „Membră a Comunității germane a artiștilor recitatori”. Ref. Ernst Gamillscheg, *Antologia de lirică populară*.

Îl anunță că l-a implicat pe prof. E. Gamillscheg în publicarea *Antologiei de poezie populară românească*.

3. Dusza Czara către Lucian Blaga

Dusza Czara-Rosenkranz (1899–1971), actriță, cântăreață și poetă, reprezentantă a intelectualității ebraice de expresie germană din Bucovina²⁷. Prenumele „Sarah” vădește o particularitate în ortografiere.

²⁶ Dans tradițional bavarez de sec. al XVIII-lea, cu acompaniament de chitară.

²⁷ Apud Amy Colin (Univ. Pittsburgh), *Writings from the Margins: German-Jewish Women Poets from the Bukovina* („Scrieri marginale: poetese ebraice de expresie germană din Bucovina”) în „Studies in 20th Century Literature”, vol. 21, “Special Issue on Contemporary German Poetry”, Iss.1, art. 3, 1997. Cercetătoarea americană acreditează o altă grafie a prenumelui și indică, fără alte referințe, data nașterii și a morții.

Este acreditată de Ion Chinezu²⁸ drept scriitoare care, alături de Eugeniu Stec²⁹, a tradus piesa blagiană *Meșterul Manole*, reprezentată, în premiera din martie 1934, pe scena „Teatrului Mare din Lwow”. La reușita manifestării a contribuit poetul Aron Cotruș, mai spune cronicarul, uitând diligențele făcute de colegul și prietenul lui Blaga, Ovidiu (Didi) Gallin, consul la Lvov. I. Chinezu găsește cuvinte de apreciere pentru tălmăcire, una din condițiile absolut necesare receptării favorabile la nivel internațional: *profunda dramă românească – a răzbit biruitoare prin învelișul limbei streine*.

Correspondența relevă, însă, că inițiativa i-ar fi aparținut actriței Dusza Czara care, nu numai că s-a implicat în traducerea textului, dar a vegheat, prin legături personale și profesionale, la realizarea proiectului.

Se pare că, în afara succesului de la Lvov, oferta ei de mediator cultural polono-român, ca și turneul întreprins în România, prin intervenția lui Blaga, nu au avut sorti de izbândă.

Dusza Czara către Lucian Blaga, MLR 19 229, datat București, 8 octombrie 1932. Redactat în limba germană. Ref.

Își exprimă disponibilitatea de a juca în piesele lui L. Blaga.

Dusza Czara către Lucian Blaga, MLR 19 228, nedatat, Hotel de France, Cracovia. Databil înainte de 21 ianuarie 1933. Redactat în limba germană. Ref. Meșterul Manole, București, Eugeniu Stec.

Îl roagă să-i trimită textul dramei *Meșterul Manole*, în versiune românească, germană și polonă, întrucât se află în legătură cu un teatru polonez și intenționează să propună reprezentarea piesei respective. Traducerea în limba polonă urma să fie efectuată de poetul polonez, rezident la București, Eugeniu Stec.

Cum actrița corespundează în limba ei maternă, germana, educată fiind în tradiția școlii austriece, afirmațiile lui I. Chinezu ar trebui – cel puțin în parte – tratate cu precauție. Faptul denotă că nu stăpâna îndeajuns limba română pentru a fi capabilă să traducă un text de dificultatea piesei *Meșterul Manole*.

Prezenta misivă vine să aducă argumente în favoarea ipotezei potrivit căreia, cel mai probabil, a realizat tălmăcirea în polonă prin intermediul germanei, după versiunea semnată de H. Marti, colaborarea lui Eugeniu Stec constând în stilizarea materialului brut, ceea ce i-a conferit textului polon unanim recunoscuta fluentă și a înlăturat eventualele inadvertențe.

Dusza Czara către Lucian Blaga, MLR 19 227, datat București, 9 februarie 1933. Redactat în limba germană. Ref. Ovidiu Gallin, Lvov, Teatrul Polonez de Stat din Lwow, Poeți români în limba germană, Menschen, Varșovia, Cracovia.

Îl anunță că, potrivit mesajului primit de la consulul Ovidiu Gallin din Lvov, premiera dramei sale *Meșterul Manole* va avea loc, în primele zile ale lunii aprilie 1933, la Teatrul Polonez de Stat din Lwow. Îl roagă să-i trimită o fotografie și

²⁸ i.[on]c.[hinezu], *Însemnări*, în „Gând românesc”, anul II, nr. 4, aprilie 1934, p. 235–236. Adoptă și el grafia „Czara”.

²⁹ Eugen Stec (1902–1985), poet, grafician și gravor de origine polonă, stabilit în România.

câteva date biografice, pentru a fi trecute în programul de sală. Intenționează să facă un turneu polonez cu piesa respectivă, prima opera dramatică românească jucată pe scenele poloneze.

Vrea să organizeze la Viena o manifestare sub genericul „Poetii români în limba germană”, însoțită de lecturi publice din opera lor. Îi solicită ajutorul la selectarea autorilor.

Îi trimite placheta ei intitulată *Menschen (Oameni)*. La post-scriptum adaugă că piesa sa va fi reluată pe scenele din Varșovia și Cracovia.

Dusza Czara către Lucian Blaga, MLR 19 230, datat București, 21 august 1933. Redactat în limba germană. Ref. Polonia, Viena, Teatrul „Marioara Ventura” din București.

După ce îi prezintă condoleanțe pentru pierderea mamei sale, actrița îi comunică faptul că pe 20 septembrie 1933 se va întoarce în Polonia, unde va încerca să devină un mesager al culturii române. Ulterior intenționa să organizeze la Viena o expunere despre poezia români și polonezi. Îl roagă pe Blaga să-i anunțe data la care ar fi posibilă programarea acestei manifestări în capitala Austriei.

Îi dă ca sigură reprezentarea dramei sale pe scenele poloneze, ca și includerea în repertoriul Teatrului „Marioara Ventura” din București a unei piese poloneze, în traducerea corespondentei, în colaborare cu o actriță română neprecizată.

Dusza Czara către Lucian Blaga, MLR 23 318, datat Bukarest [București], 3 aprilie 1935. Redactat în limba germană. Ref. România, Legația Română din Viena.

La îndemnul lui Blaga a făcut un turneu în România, soldat însă cu un eșec, rămânând fără mijloacele necesare repatrierii. Îi reproșează lui Blaga dificultatea cu care a obținut de la Legația Română din Viena cei cincizeci de șilingi care-i lipseau, deși era încredințată că nu e vina lui, considerându-l un om bun. De aceea, îl roagă să-i trimită ultima lui creație dramatică pentru a o studia și din care să rezulte – poate – un nou prilej de a face cunoscută România în străinătate, prin punerea ei în scenă.

Dusza Czara către Lucian Blaga, MLR 23 319, datat Bukarest [București], 8 aprilie 1935. Redactat în limba germană. Ref. Lucian Blaga.

Se plânge că propagandiștii de factura ei nu sunt bine plătiți, fiindcă funcționarii din serviciile de presă ale reprezentanțelor diplomatice românești – se înțelege – „nu doresc cu adevărat să cheltuie pentru propagandă, mai ales când sunt ei înșiși oameni fără avere”; în acest context laudă corectitudinea și bunăvoința lui Blaga, pe care îl consideră cel mai de seamă poet și filosof contemporan; îi trimite ultima ei producție lirică.

*

Corespondența germană din Fondul Blaga deținut de MLR, rămasă până în prezent prea puțin valorificată, demonstrează că are viabilitate istorico-literară nu numai pentru biobibliografia blagiană, ci și pentru istoriografia multiculturalității profesate în perioada interbelică, în genere, fiind capabilă să se constituie într-o

sursă documentară, inclusiv pentru evoluția mentalităților, ca și pentru imagologia românească.

BIBLIOGRAFIE

- Barron, Stephanie *et al.*, *Entartete Kunst (Arta degenerată)*, în Catalogul Expoziției de la Los Angeles County Museum, 2007.
- Bălu, I. (1995), *Viața lui Lucian Blaga*, vol. I, București, Editura Libra, 1995.
- Bio. Heinrich Zillich, apud *Dossier H. Zillich*, în *Halbjahresschrift für südosteuropäische Geschichte, Literatur und Politik (Hjs)*.
- Bio. Junghanns v. „Zwickauer Pulsschlag”, nr. 21 din 29 septembrie 2004, p. 1 (articol omagial cu prilejul vernisajului retrospectivei R.R. Junghanns, deschisă în orașul său natal Zwickau, la împlinirea a 120 de ani de la naștere).
- Blaga-Brediceanu, C. (2008), *Jurnale. 1919; 1936–1939; 1939–1940; 1959–1960*, Blaga, Dorli (ed.), Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință.
- Blaga, Dorli, *Lucian Blaga și prietenii din Elveția*, în „Manuscriptum”, anul XIV, nr. 1(50), 1983, p. 98–116.
- Blaga, D. (2012), *Tatăl meu, Lucian Blaga*, ed. a II-a, București, Editura Humanitas.
- Blaga, L. (1972), *Isvoade. Eseuri, conferințe, articole*, D. Blaga, P. Nicolau (ed.), G. Gană, (pref.), București, Editura Minerva, p. 113–125.
- Cârlugea, Zenovie, *Lucian Blaga și poezia populară – o antologie de ecou european*, în „Gorjeanu” din 14 noiembrie 2011.
- Chiciudean, G. (2010), *Pavel Dan și globul de cristal al creatorului (O abordare pe suportul teoriei imaginărilor)*, Editura Virtual, S.A., p. 12.
- Chinez, Claudia, *Les relations entre la Roumanie et la Suisse, 1938–1948. Entre «Realpolitik» et perceptions idéologique*, disertație doctorală, Universitatea din Fribourg, 3 noiembrie 2006.
- Colin, Amy (Univ. Pittsburgh), *Writings from the Margins: German-Jewish Women Poets from the Bukovina (Scieri marginale: poetese ebraice de expresie germană din Bucovina)* în “Studies in 20th Century Literature”, vol. 21, “Special Issue on Contemporary German Poetry”, Iss. 1, art. 3, 1997.
- Gaál, György, *Conexiuni literare româno-maghiare înainte de 1945*, în *Enciclopedia virtuală din România*, postată pe site-ul www.Transindex-articole tematice, accesat la 04.03.2015.
- Haut, Rüdiger, *Die Christengemeinschaft (Comunitatea creștină)*, în „Berliner Dialog”, 29 iulie 2006.
- Karl Jaberg (art.), în Treccani, *L'Enciclopedia italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995.
- Neubauer, J., *Conflicts and Cooperation between the Romanian, Hungarian, and Saxon Literary Elites in Transylvania, 1850–1945*, în Victor Karady V./ Borbála Z. Török (ed.), *Cultural Dimensions of Elite Formation in Transylvania (1770–1950)*, Cluj-Napoca: EDR Foundation, 2008.
- P.[etru] C.[omarnescu], *Notă s. tit.* în RFR, anul VII, nr. 4, 1 aprilie 1940, p. 234.
- Raeber, Th., art. „Eucken, Rudolf Christoph”, în *Neue Deutsche Biographie*, vol. 4, Berlin, Duncker & Humblot, 1959, p. 670–672.
- Rausch, Alexander, art. „Lustig-Prean”, în *Oesterreichisches Musiklexikon*, Online-Ausgabe, Wien 2002.
- Riegler-Dinu, Emil, *Das rumänische Volkslied: eine musikwissenschaftl. Studie mit 162 Liederbeisp. und 2 Tab. (Cântul popular românesc: studiu muzicologic cu 162 de exemplificări și 2 tabele)*, Berlin, W. de Gruyter, 1940.
- Schwengeler, A. (bio.), în *Berner Schrifttum 1925–1950, (Scritori din Berna. 1925–1950)*, Bern, Francke, 1949, p. 153–155.

- Stănescu, M. (2008), *Der deutschsprachige Theater in Siebenbürgen / Teatrul de expresie germană din Transilvania* (curs universitar), Cluj-Napoca, Univ. Babeș-Bolyai, p. 123.
- Stroh, F. (1952), *Handbuch der germanischen Philologie, (Manual de filologie germanică)*, Berlin, Walter de Gruyter & Co.
- Taloș, Ion, *Poezie și filosofie într-un catren folkloric selectat de L. Blaga: „Doamne, Doamne”*, în „Philologica Jassyensia”, anul IX, nr. 2 (18), 2013.
- Țugui, P. (ed.), *Lucian Blaga. Din activitatea diplomatică: Rapoarte, articole, scrisori, telegrame (1927–1938)*, vol. I, București, Editura Eminescu, 1995.
- Vatamaniuc, D. (1977), *Lucian Blaga. 1895–1961. Biobibliografie*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, în „Cronologie”, p. XXI–LI.
- Vitanos, C.A.I. (2011), *Imaginea României prin turism, târguri și expoziții universale în perioada interbelică*, București, Editura Mica Valahie.
- Zürcher, Markus, „Ludwig Stein” (fișa de autor), în „Historisches Lexikon der Schweiz”, Basel, Schwabe, 2002.

ABSTRACT

The text presents the German correspondence of Lucian Blaga, found in the Blaga Fund of the National Museum of Romanian Literature. This correspondence was not turned to account until the present days; it proves to be viable from historical and literary point of view, not only for Blaga's bibliography, but also for the historiography of the multiculture professed in the inter-war period; generally it can constitute itself in a documentary source, also for the evolution of mentalities, as well as for the Romanian imagology.

Key-words: Lucian Blaga, correspondence, intellectual contacts, literary translations.

MIRON RADU PARASCHIVESCU: CRONICA UNEI IUBIRI ANUNȚATE. MISTERIOSUL CAIET *VERA**

În arhiva personală a lui Miron Radu Paraschivescu se află un caiet cu arc, cu o aparență banală și având pe coperta albastră un singur nume: Vera. Caietul nu este scris complet, redactarea se face fie cu cerneală albastră, fie în creion (cu adăugiri și ștersături ce demonstrează re-lecturi ulterioare din partea lui MRP) și introduce în scenă un personaj feminin, la început misterios, pentru care poetul simte o arzătoare pasiune interzisă: poeta Vera Lungu, ea însăși implicată într-o relație cu sculptorul Gheorghe Apostu. Transcrierea nu face decât să adapteze scrierea la normele actuale.

(Partida dublă)

30 august 1964

11 dimineata (adăugat cu cerneală)

1) Scrisoarea trimeasă: „Nuit porte conseil” adică „noaptea dă sfatul (cel bun)” – După ce am început-o cu tine, am avut tot timpul să-i aștept și să-i rumeg sfatul pe care mi l-a dat în călătoria de patru ore ce-a urmat despărțirii noastre. Mai întâi, concluzia – extrem de simplă, de categorică și de clară: după ce o săptămână ai fost logodnica mea – căci asta ai fost – cum ai sosit la București, ai compromis nunta ce avea să urmeze culcându-te cu sculptorul acela. Ești (de unde voi mai fi putând să și zâmbesc și să mai fac haz de necaz?) o... apostată a poeziei pe care-ai trădat-o cu sculptura.

Dar liberalistul din mine (sau revoluționarul?) spune că n-ai trădat nimic atâta vreme cât n-ai angajat nimic. Dar nu angajaseși nimic, într-adevăr? Drumul nostru la gară și sărutul pe care ți-l dădusem la despărțire, pe frunte, fiindcă aveam cea mai mare încredere în ea, nu însemnase un angajament? Moral, poate că da – material – nu. Și cum sunt și materialist, trebuie să conchid din nou că n-ai făcut nimic rău. Mai ales că, ulterior, nu mi-ai ascuns nimic. Deși să-ți spun până la capăt tot ce-mi spune demonul meu bun, cel care m-a prevenit că n-ai să vii la Ploiești, și care astă noapte a fost din nou cu mine și în mine cu forțe sporite în luciditate – mi se pare că n-ai venit la întâlnire ca să eviți să-mi spui marea noutate. Regia spusului a fost într-adevăr delicioasă – „știi că am fost palmuită... etc.”. totul cu mare stil de senzație, urmărind amuțirea, solicitând compătimirea și chiar indignarea mea împotriva „brutei” care-a îndrăznit să palmuiască palizii, frumoșii și dulcii tăi obrăjori. Dar bunul meu demon mi-a atras atenția că, din experiența lui

* Prezentare și text îngrijit de Petruța Stan.

proprie, el știe că nu e bătută decât o femeie care-a fost posedată. Că el (demonul bun) nu mă îndeamnă niciodată – de cel puțin 30 de ani de când lucrează ca atașat al conștiinței mele – să ridic mâna împotriva unei femei pe care n-o iubesc și pe care-o știu că nu s-a simțit niciodată posedată sub mine. Dar... passons outre!, cum zice tot franțuzul, adică: să trecem și peste asta! (Țin să-ți spun, ă propos, că-mi vei datora de-acuma înainte și niște ore de franțuzește.)

Și trecerăm (el și cu mine) cam cu sughițuri. Acuma, gata hazul de necaz!

Trecem la capitolul serios.

Știi tot așa de bine ca și mine de ce n-am dormit cu tine, nu la tine (Fiindcă, dacă ai jucat-o, recurgând la practica ta teatrală, ai jucat excelent toată dupămasa (sic!) și seara, dându-mi tot timpul sentimentul, atât de copleșitor pt. un bărbat, că depinde numai de el să vrea să te aibe, sau nu; iar dacă n-ai jucat-o, ci a fost adevărat totul, atunci slavă feminității din tine!) Fiindcă, atâta vreme cât demonul meu bun și mâna mea nu vor cu nici un preț să scrie nici „iubitul tău”, nici „amantul tău”, ci doar sculptorul acela e deținătorul unei chei, el e investit moral de stăpân și paznic cu toate drepturile, al virginității tale care nu-i e închinată decât lui.

Te-ai jucat și iată că jocul își desvelește caracterul grav și, poate, decisiv în viața ta: nu se dă cheia decât cuiva care, după prima încercare, a făcut dovada că o și merita. Scumpa mea, nu puteai să te joci mai perfect primejdios. Nu numai cu mine care sunt bolnav de orgoliu, și cu tine, bineînțeles!, dar cu orice bărbat care pretinde cât de cât că e așa ceva. Nicio virilitate din lume nu va accepta asemenea competiție. Ți-am vorbit, în săptămâna neuitată a logodnei noastre, despre scopiți. Te iubesc cât n-ai de unde să știi (și asta nu e bine pt. tine că n-ai ajuns până acuma s-o știi!), dar câtă vreme cheia e la sculptorul acela în loc să fie la mine, dată pe viață cu ochii închiși și până atunci nu-mi rămâne decât să intru peste voi pe geam (ai vrea?), mai înainte de orice voi prefera să intru-n secta scopiților decât să mă gândesc măcar să mă culc cu tine. Știi bine cât am dorit-o astă-noapte, dar nici vorbă nu putea fi de un act pe care (te rog, îngăduie-mi această mistică!) la înălțimea amorului meu pentru tine îl socotesc sfânt ca împărtășania, botezul, nunta și moartea.

Așadar, nimic din dragostea mea pentru tine nu s-a stricat, dar nimic din ea nu va evolua decât în limitele unei depline tovărășii frățești (dacă termenii se adună și nu se resping) până-n ziua când îmi vei anunța printr-o scrisoare f. literară (și nu la nume V.M., ci aici, la mine, la Văleni, sub textul literar pe care atât de frumos știi să-l compui) că ai reluat cheia care de fapt era a mea și care mă așteaptă să mi-o dai.

Și atunci vom vorbi despre capitolul decisiv care, înțelegi, cred, prea bine, că nu se tratează în două zile: acela al rolului tău de sultană validă. Și pentru ca totul să fie cât se poate de limpede, te rog să-mi acorzi asistența ta efectivă la nașterea pe care-o aștept, și-n singurul fel în care fătul va putea avea două mame: în aceste patru luni – septembrie, octombrie, noiembrie, decembrie – să fii nevasta mea paralelă, pentru ca numai astfel, prin crearea și păstrarea acestui secret, să garantezi și să aperi sarcina pe care cealaltă nevestă o poartă. S-ar putea ca sacrificiul ăsta al tăcerii și al umbrei pe care nu ți-l cer, ci ți-l impun, să trebuiască prelungit și după naștere, cum va pretinde probabil medicul.

Scumpa, scumpa mea Vera, nu sunt, Doamne ferește-mă! cinic, dar când ne luăm pâinea și fructele stând la rând, cred că amorul complet poate merita cel puțin atâta efort. Și pe urmă (uite dovada că nu sunt cinic: nu-ți replic simplist: „Parcă eu fac altceva acum decât să stau la rând, pus de tine, care-ai trecut ilegal pe acel sculptor peste rândul meu?”), un copil al meu, la a cărui naștere vei avea o participare – fie chiar și-n gelozie – atât de vie și susținută, nu se poate să nu-l socotești nițel și al tău, dacă nu pentru altceva, măcar pentru investiția de pasiune mută și stăpânită pe care-o vei face în ultimele luni când el prinde trup și suflet.

Bineînțeles (mai trebuie s-o spun?), eu îmi cunosc îndatoririle și răspunderile față de tine. Dar oricâte „ieforturi” – vorba ăluia – voi face, n-au să înlăture perspectiva, amenințarea, riscul (cum să zic mai bine?) ca tu să-l regreți pe urmă, pe sculptorul căruia-i vei fi luat cheia ca să mi-o dai mie. (Deși, sincer să fiu, n-am nevoie de ea. Pot intra oricând cu scara pe geam – și dacă ieri am ezitat să mă uit din delicateță firească și obligatorie, mâine aș face-o poate ca să nu-ți creez ție o situație delicată vizavi de vecini.) Și aici e gravitatea jocului pe care tu l-ai complicat cred inutil, trecându-mi-l peste rând pe tovarășul ăsta sculptor (vezi „Hanny” de mine). Dar tu ai vrut-o așa și altfel nu se poate.

Fiindcă (și te rog acuma să mă urmărești cu toată seriozitatea și, dacă se poate, detașarea aș zice științifică de care ești capabilă!) orice vei mai face tu de acum înainte, începe să capete caracter de destin. Cine mă cunoaște cu adevărat știe că eu nu mă joc nici cu mine, nici cu ai mei. Nu din ușurătate înfund uneori balamucul, nici din beție, nici din sifilis, ci din prea multă seriozitate și simț al răspunderii. Gândește-te bine, așadar: vrei să pleci în rachetă cu mine sau preferi doar să-ți trimiți o machetă sculptată? Nu va fi ușor, nici nu știu și nici nu pot să-ți garantez că planeta pe care vom ateriza va fi așa cum ți-ai dorit-o sau ți-ai visat-o tu. Dar știu sigur că talentul tău își va cuceri dimensiunea care-i lipsește încă (și e bine, și e firesc, și e sănătos că-i lipsește încă, fiindcă – să fiu total sincer – singurul lucru care-mi dă nițel de gândit la Hagi, de pildă, e precocitatea unora din perfecțiunile lui poetice și – fie că vei fi fericită sau nu în dragostea (aș spune mai bine: căsnicia că și haremul e căsnicie și încă una deloc de lepădat: vezi Patrice Lumumba și cele două neveste care-l plângeau când a fost omorât!) cu mine sigur e că, și-ntr-un caz, și-ntr-altul, tu vei atinge trepte pe care Emily Dickinson în Statele Unite, Olga Caba, sau Margareta Sterian, sau Magda Isanos la noi, le-au atins în lirica lor, la timpul lor. Ceea ce-ți garantez, adică, e imortalitatea inevitabilă și de la sine înțeleasă, dacă te decizi să pleci cu mine pe nava mea cosmică.

Altfel, nu-ți garantez nimic, nici măcar o pereche de palme academice (neînțelese). Te rog, iubito, fii cuminte și ascultă-mă bine: organizarea biografiei cotidiene, ceas de ceas și minut de minut. E condiția materialist-dialectică a unei opere de artă durabile. Până acum, când te-ai întâlnit cu mine, ai avut tot Timpul să te joci și să zburzi, deși eu înclin să pun mai mult pe seama unei experiențe de viață în condițiile revoluției noastre, toate inechitățile pe care frageda ta biografie a fost silită să le suporte fără să se frângă; dar acuma luntrea ta s-a avântat în larg, pe un

vechi și încercat gulfstream care sunt eu. Depinde de tine dacă vrei să explorezi lumea și oceanul în toată întinderea și adâncimea lor – sau numai să te joci cu stropi din ele. Dar întoarcere nu văd. Și destinul e decizia care nu mai permite abateri și nici jocuri sporadice și experimentale. El permite oricâte jocuri alternative vrei, dar fiecare din ele capătă sub pecețile lui un caracter ireversibil.

Întâlnirea noastră – pe care am numit-o amândoi „hazard” – asta cred că a fost. Fii ultima mea glorie literară și prima mea dragoste fără moarte!

Vorba ăluia: alege din oglindă!

Mor de dorul tău și cred că va trebui să te omor dacă nu mori și tu de dorul meu până atunci. Iubito, cu părul de iarbă de mare! Tu știi ce sunt tuiurile de care vine vorba uneori în poezia lui Grigore Hg.? Erau steaguri turcești confecționate din păr de coadă de cal, un păr pe care nu se putea să nu i-l sugereze cui ți l-a sărutat pe-al tău.

P.S. Și titlu ilizibil în românește și „Gelozie și medicină” le am la București. Când mă chemi ți le dau.

*

Pt. Intim: jicnit (sic!) de Vera cu sculptorul, vreau s-o fac să se umilească atât cât numai unei curve (magdalene) i se cuvine s-o facă.

*

31 august 1964

11,30 seara

Acuma, să încerc să relatez ce-a fost ieri și alaltăieri. Când am știut că Lena va pleca la București, i-am scris Verei cerându-i un randevu la Gara de Sud în Ploiești pentru ieri la orele 12,50. Urma să o aștept în fața restaurantului gării. Până atunci, m-am dus cu Fanache la Suzana, ca Lena să plece liniștită spre Capitală. Ieri dimineață, 30 august, am pornit-o spre Ploiești. Am sosit în Gara de sud la 10,30; mai aveam două ceasuri și 20 de minute până la întâlnirea cu Vera. Am umblat prin oraș, plin de ea și de dorul ei. Trepidam, dar mă stăpâneam, deși mi-era foarte, foarte greu. Fericirea atât de apropiată, de-a o revedea pe Vera, mă pusese într-o totală stare translucidă. Prin ea, prin starea asta, își făcea loc, pe lângă marea fericire a întâlnirii așteptate (și pe care-o socoteam decisivă), și „demonul meu bun”, super-lucid, care-mi frâna entuziasmul ca să-mi prevină o eventuală decepție dacă Verocica n-ar fi venit. Am fost în gară (la restaurant, unde am mâncat o ciorbă de burtă), cu o jumătate de ceas înainte de sosirea Trenului care trebuia să mi-o aducă pe Vera. Când locomotiva lui a irupt pe marginea peronului, mi-am întrerupt ciorba și am ieșit în ușa restaurantului. Eram stăpânit de emoția așteptării și de teama ca nu cumva să aștept zadarnic. Și așa a fost! Vera n-a descins din tren. Am așteptat-o în pragul restaurantului peste un sfert de ceas, până ce trenul a pornit mai departe – spre Măneci(u). Dar așteptam zadarnic. Demonul prudenței avusese dreptate. Simțeam cum mă năruie, ca un perete de moloz măcinat. Făceam eforturi să mă adun, să nu cad pe jos, să nu înnebunesc de durere și disperare. N-au fost

zadarnice – m-am stăpânit. Când, în fine, am fost sigur că Vera n-a venit la randevu, mi-am luat bilet pentru primul tren spre București care pleca la 2 p. m. din Ploiești și avea să ajungă la destinație peste un ceas. În Gara de Nord din București, i-am telefonat lui Smeureanu, rugându-l să mă aștepte la el acasă. Apoi, am cumpărat un plic cu hârtie de la chioșcul gării și i-am scris Verei (reproduc din memorie): „30 august – orele 15,20, adică 2 ore și 30 de la întâlnirea fixată la Ploiești. Ce s-a întâmplat? Te rog telefonează-mi până la ora 8 seara la... (aici, numărul lui Smeureanu), unde aștept să mă chemi”.

Am lipit plicul, i-am scris adresa Verei și, după multă alergătură, (era o duminică fără taxiuri în gară) am găsit un taxi în care m-am aruncat dându-i adresa Verei. Am sosit; vedeam prima oară casa în care locuiește ea, iubita mea cea mai tânără și mai recentă. Am băjbăit pe scări de serviciu, până-n uscătoria din podul blocului mic și vechi, de trei etaje. Disperat că nu reușisem să aflu nici măcar ușa apartamentului unde locuiește Vera, mă învârteam prin curte, am urcat pe alte scări, pe alte intrări. Nicăieri, la nici o ușă numele ei. Când nu mai știam ce să fac, am apăsat pe un buton de sonerie, primul care-mi era-n față, am stat la ușa care nu s-a deschis și am coborât iarși în mica și strâmta curte a blocului. Atunci, a apărut o femeie de serviciu, simpatică și ștearsă, care m-a întrebat: „Dvs. ați sunat?” – Da, eu – o caut pe tovarăsa Vera Lungu, știți unde stă? – Da, veniți cu mine!... și m-a dus pe o altă scară, (prima scară de serviciu pe unde urcasem până-n pod) și mi-a arătat o ușă ceva mai sus decât parterul propriu-zis: „Bateți aici, – numai de-o fi acasă!...”. Am bătut, – n-a răspuns nimeni. Femeia a ieșit cu mine-n curte și mi-a arătat un geam lat, la parterul-mezanin, care avea un canat deschis; celelalte două erau drapate: „Acolo e camera dumneaei, – strigați-o!” Răgușit de răceală (și de emoție) am strigat: „Vera! Vera!...”. Zadarnic! Nu răspundea nimeni prin geamul deschis. Am început să dau de-a zvârlita cu plicul, ca să-l fac să cadă pe canatul deschis. De două ori a căzut îndărăt, ca un fluture. A treia oară, a aterizat pe bordura ferestrei, dar în dreptul canaturilor închise și drapate. M-a luat groaza că Vera n-ar fi putut băga de seamă plicul acolo. Dar deodată am văzut culcată jos, sub fereastră, o scară albastră, din acelea cum sunt în curțile interioare, pentru incendii. Am proptit scara de pervazul ferestrei, am cules plicul și l-am zvârlit pe canatul deschis. În fine, câștigasem ceva. Mi-am spus că poate Vera se va-ntoarce (dacă nu era chiar acasă și n-a vrut să se arate), va găsi plicul și poate mă va chema la telefon. Când dau să plec din curte, aud – de pe la subsol – un glas jovial și amuzat: „Pune scara la loc, că te-nebunesc acu’...”. – Bine – bine! i-am răspuns interlocutorului meu, nevăzut ca Dzeu, și am așezat scara în poziția și-n locul unde o găsisem. Am alergat la taxiul ce mă aștepta-n stradă și am zburat la Smeureanu. Unde am stat pe ghimpi până pe la ora 5, când – oh! Doamne, Doamne mare, îți mulțumesc! – Vera m-a chemat la telefon. Mi-a explicat că primind aviz poștal pentru recomandata neașteptată de la mine, nu se dusese, în aceeași zi s-o scoată, așa că ajunsese în posesia ei cu-ntârziere – ca să mai poată veni la Ploiești. Vreau să cred că asta e adevărul.

Am alergat la Vera care m-a primit, în fine, la ea acasă. I-a căzut capul pe umărul meu. Apoi, mi/a spus că între timp se colase cu un sculptor, Apostu, cu care în momentul de față trăiește quasi-marital. Și de-acuma începe marea mea luptă, de care depinde tot ce va fi sau nu va fi între Vera și mine.

Am stat cu ea până la orele două și jumătate noaptea; nu m-a condus la gară (la 3 și 15 îmi pleca un tren spre Ploiești), ci numai până-n Piața Palatului, la taxi. În fine, la 7 dimineața, eram acasă, la Văleni, înfrânt, în fapt, cu dragostea mutilată, dar îndârjit.

Orgoliul meu e greu rănit, dar deloc înfrânt încă. S-ar putea ca, pe parcurs, să abandonez lupta – ceea ce a făcut Vera n-ar fi grav dacă nu l-ar iubi pe sculptorul ăla –, dar mă iubea ea pe mine, cum mi-a spus-o ieri nu o dată, dacă a putut să facă ce-a făcut? Acuma, sunt într-o stare de fiară întărită care-și vrea prada prinsă de alta. Voi avea elasticitatea și forța consecventă să mă bat ca să mi-o recâștig? Azi, i-am trimes (sic!) scrisoarea cu care am început caietul ăsta, scrisă în totală transă, azi dimineață. Am recitat-o acum și mi se pare că nu e incoerentă – dar nici prea convingătoare. Știu eu? În starea de oboseală și excitație în care sunt încă, nu-mi dau seama dacă, la sfârșitul ei, nu mă voi afla într-o lehamite și-ntr-o deprimare care să mă facă să renunț la Vera pentru totdeauna, cum am făcut și cu Laura, deși știu foarte bine că Vera e cu totul și cu totul altceva pentru mine – și eu pentru ea – decât Laura. Mai întâi, pe Vera o iubesc complet, nu ca pe Laura. Apoi, ea e o poetă de talent, deci ne leagă meseria noastră comună și îi pot oferi ceva ce n-aveam cum și de ce să-i ofer Laurei.

Dar să aștept răspunsul Verei, dacă n-am să alerg poimâine iar la București – unde Lena e internată la „Elias”, pentru examene medicale. Am vorbit astă-seară cu Sidi [Sidonia Drăgușanu, *n.n.*] – fiindcă la noi nu era nimeni acasă – care mi-a spus că Lena n-are nimic grav, o cistită simplă, provocată de sarcină, dar fără nicio gravitate.

Măine aștept un telefon de la Sidi care să-mi spună dacă am de ce să vin la București (pentru dentist); dacă nu, am să mă silesc să stau liniștit aici până primesc un semn (dacă-l voi mai primi?) de la Vera.

*

Și acuma, să transcriem ce am scris noaptea trecută în tren, în legătură cu această nouă descoperire a Verei:

31 august 1964

ora 4,40 dimineata

„Nu, n-ai dreptate să-mi impuți minciuni! Cred că undeva tu ai mințit. Cred că n-ai venit la Ploiești nu fiindcă ai primit prea târziu scrisoarea mea, ci fiindcă știai că stricaseși, rupseși, cum se spune atât de concret, logodna noastră care fusese sărbătorită cu tot fastul, cu tot farmecul inefabil și cu toate florile acelei adorabile săptămâni a poeziei.

Tu ai știut foarte bine, atunci când ne-am despărțit pentru prima oară de când ne cunoscusem, la 8 august, că decizia ta, și numai a ta, va confirma sau va rupe această logodnă. Mi-e groază de vorbele scrise, și de interpretarea care le poate fi acordată, în lucruri atât de gingașe. Nu vreau să vezi în ce-am spus mai înainte (că depindea numai de o decizie a ta ca „logodna” noastră să e termine printr-o nuntă) vreun penibil subterfugiu prin care mă spăl pe mâini, declinându-mi orice răspundere față de tine. Sunt și eu părtaș la această vină fiindcă, trufaș și prea sigur de mine, am crezut, când ne-am despărțit atunci, că nu mă vei (hai să risc cuvântul în accepția lui cea mai zâmbitoare!) trăda. De fapt, ne-ai „trădat” pe amândoi, ai trădat logodna noastră care părea să ne făgăduiască atât de mult, și ție, și mie. În cele două săptămâni de la despărțirea noastră, ai cumpănit și ai socotit că e mai bine să te legi cu un apostol mincinos, mincinos fiindcă mărturisirea de altă disciplină decât a noastră. Reflectând însă mai adânc, ce mă umilește în toată „trădarea” asta a ta este mai ales neîncrederea arătată poetului pe care-l înecai cu elogii și care e, la urma urmelor, trădarea poeziei tale, în egală măsură. Ai dezertat, adică, într-altă tabără.

Dar nici nu vreau să vezi, în tot ce scriu aici, urma vreunei acuzări. Rechizitoriul e pentru mine și împotriva mea, în primul rând; tu ia, te rog, din el, numai ceea ce e glumă și „șuetă” în tot ce scriu.

Și, dacă se poate, privește și partea serioasă, așa zice chiar gravă a lucrului; ea se poate limpezi printr-o întrebare pe care n-am vrut să ți-o pun ultima oară când ne-am văzut, adică aseară, fiindcă mi-a fost teamă să nu reacționez necugetat la răspunsul pe care se putea să mi-l fi dat; acuma, dacă o să mi-l dai în scris, voi avea timpul să aleg și să înțeleg.

Întrebarea mea e simplă și precisă: îți spunea mai mult (sau credeai că-ți poate făgădui mai mult pentru împlinirea ta) sculptorul decât poetul? Mă refer la meserie, nu la persoane. Mă gândesc, de pildă, că Rilke a fost secretarul lui Rodin, și nu al lui Mallarmé sau Valéry. Ceea ce s-ar putea să însemneze că poezia nu-i e hrană poeziei, ci trebuie să și-o caute în alte discipline artistice mai concrete, decât în cuvânt.

Și eu, când îți scriu că trebuie să-ți organizezi material viața, așa ca să poți da maximul în poezie, tot spre asta te îndreptam: spre sursele vitale ale poeziei, cele care-i garantează condițiile celei mai bune dezvoltări”.

*

Acuma, după ce le-am transcris, rândurile astea mi se par pierdute în generalități. Verei îi trebuia, ca oricărei femei adevărate, o dragoste. Pe care și-a refuzat-o cu mine și eu – idiotul! – i-am refuzat-o aseară din trufie.

E a doua oară (după Laura) când fac aceeași greșală: nu iau o femeie atunci când p...a mea (și numai ea e decisivă!) o dorește.

La a doua ședință, n-am să mai las să-mi scape prilejul. Deși, îmi spun că eu vreau cu Vera mult mai mult decât un f...i – vreau o dragoste întreagă și totală.

*

Cred că voi pleca cu ea la Sulina, unde mi-a spus că i-ar plăcea să meargă.

1 septembrie 1964

Am dormit bine, dar când m-am trezit n-o iubeam mai puțin tulburat. Dimpotrivă: gelozia, refulată cu tot blindajul conștiinței pe care i l-am opus, răzbate prin som(n). M-am trezit mort de gelozie, măcinat, umilit, anihilat. Apoi, stările cealalte, de antipod: îmi spuneam că am fost (sau am putut să-i par ei) un laș, că n-am riscat o confruntare cu „adversarul” meu, și-mi propuneam să dau buzna peste el și să-l iau din scurt, să-i cer cheia și să-l invit (chiar cu riscul unei bătaii) să-și ia gândul de la Vera. Mă-ntreb numai, acum când scriu, dacă asemenea elanuri juvenil-cocoșești nu sunt cumva și simptome de senilitate incipientă. Mă simt mai echilibrat când sunt în măsură să văd lichidarea, în calm și răceală, a unui adversar, așa cum s-a petrecut cu Vivi Popescu, fostul bărbat al Marianeii; așa cum s-a petrecut cu Vasiliu, fostul bărbat al Țeșcăi; așa cum s-a petrecut cu răposatul (și de departe cel mai sensibilul și seriosul) bărbat al Zinei... Pe când febrilitatea asta de cocoșel țâfnos nu-mi inspiră prea mare încredere despre mine.

În sfârșit, fapt e că mă simt frustrat, tras pe sfoară, umilit, ridicul. Și vreau să mă răzbum, dacă-n dragoste răzbunările se pot plănui organizat. Vreau s-o fac pe Vera să moară după mine, s-o f...t bine și pe urmă să o trimet (sic!) îndărăt, la domnu’ Apostu. Dar parcă nu-mi vine; parcă mi-aș mânji propria imagine a dragostei mele, a dragostei, nu a iubitei. (Sper că gândind așa cum fac în clipa asta, încep să-mi detașez dorința de obiectul dorinței – să sublimesc refularea și rușinea înfrângerii primite.) Am fost la domnul Ionică Dima care amenințase, după spusele lui Ică, să ne părăsească, dar pe care l-am regăsit încă admirabil pentru cei 86 de ani ai lui. De-ar auzi Agripina noastră măcar pe jumătate cât aude el, ar fi bine! La Dima am vorbit de „fericitul eveniment” în perspectivă (știau, evident, ce nu se află în Văleni cu viteza luminii?) și mi-am surprins o imensă tandrețe față de Lena, în timp ce vorbeam cât se poate de „obiectiv”, relatând evoluția sarcinii. E sigur că, pentru moment, Lena rămâne imbatabilă. Până-mi va da un copil și – probabil – după aceea, poziția ei în sufletul meu e consolidată la egalitate; egoismul meu operează exact în aceeași măsură și pentru ea acum. Mă doare ce mi-a făcut Vera, dar nu e degradant și nimicitor cum era când îmi făcea Laura, pe vremea când Lena n-avea copil. E o durere suportabilă, mai degrabă o săcăială și un imens regret că a stricat o perspectivă ce se anunța superbă. Ceea ce încerc acum să fac e, în fond, un act de artă; de reconstituire artistică: să reiau emoția primului nostru amor din „săptămâna poeziei” și să o leg de azi și de mâine, căutând să elimin pata de umbră pe care-o aruncă „momentul” impromptu, Apostu. Vreau să-i redau dragostei mele cu Vera viața, puritatea și perspectiva pe care le avea la 8 august și pe care eu crezusem până mai ieri că le păstrează încă. Așa îmi pot explica, altfel n-aș ști cum, șiretlicul la care-am recurs azi-dimineață când i-am expediat Verei o telegramă cu textul următor (citez din memorie): „Plecarea Sulina cu avionul joi dimineața stop rog fiți pregătită trec la șase treizeci să vă iau aeroport – Miron”. Tonul oficial, din 2 motive: I) poșta locală și II) ca să-i evit neplăceri cu amantul. Dar asta nu însemnează că-ncep să i-o abandonez? Că Vera începe să nu mă mai intereseze? Vai, Vera, pentru nimic în lume nu-mi doresc să încerc greața (pe care de două zile

mi-o comprim) pentru forfait-ul tău cu sculptorul, și care-ar fi urmată de o judecată din ce în ce mai rece (răcită), mai refrigerentă față de tine, până ai deveni un cadavru, cadavrul dragostei noastre, avortată de tine cu violență, cadavrul rece al unei stele care a fost strălucitoare și fierbinte doar o săptămână. Nu, nu vreau!

Mai bine șiretlicuri, mai bine minciuni (dacă ești conștient de ele, mai pot fi numite minciuni toate căile cotite și viclene ale dragostei care vrea să supraviețuiască piedicilor?), mai bine amărăciune și neliniște, decât o judecată rece și obiectivă!

Deci, telegrama mea nu era decât un șiretlic. Nici prin gând nu-mi trece să mă duc la Sulina, dar asta a fost una din puținele dorințe, pe care Vera mi le-a împărtășit acum două nopți, și m-am agățat de ea ca înecatul de pai. În felul ăsta, voi ști că mă așteaptă joi dimineața la ea și asta e esențialul. Ce va mai fi, o să știu atunci. Totul e ca dragostea asta să fie purtată mai departe de noi amândoi, să nu fie lăsată să moară, mai rău, să sucombe într-o mlaștină.

*

Mă gândesc dacă încercarea pe care-o fac în caietul ăsta, de a relata cât mai exact și, dacă se poate, cât mai profund exact istoria acestei iubiri, nu va da – literar vorbind – o operă mediocră. Eu aș vrea-o la nivelul sentimentului meu amoros, dar ea s-ar putea să iasă cu totul sub. „Que l’amour est d’une étude délicate!” exclamă admirabilul Raymond Radiquet. Dar mă încăpățânez. Mă încăpățânez și-n artă, ca și-n dragoste, ca să ajung să recoltez numai avorturile unor iubiri; ale unor idealuri de iubire?

Mă gândesc, bineînțeles, la Laura. Și constat că ea devine parte integrantă din acest proces (literar și prost-amoros), că e un element constitutiv, un termen necesar, de referință și comparație.

Poate că Laura, care n-a putut-o suporta, n-a fost decât un exercițiu preliminar (decât unealta întâmplătoare, și care de altfel nici nu se vroia asta, a acestui exercițiu) în realizarea visului meu de o mare dragoste. Poate că Laura n-a fost decât o repetiție necesară, în vederea Verei. Poate că o dragoste se face ca și o operă de artă: pas cu pas, etapă cu etapă, cu ucenicii, cu eșecuri, cu reluări, cu îndoieli, ezitări, disperări, încrederi, dibuiri, dar nu se poate face altfel: „Le hazard favorable”... ăsta da, l-am avut: a fost întâlnirea noastră și toată „săptămâna poeziei”. Ce mai mult i-aș putea pretinde celui mai puternic și mai bun zeu al meu? De acum înainte, trebuie să-mi pretind totul mie însumi, răbdării, cinstei, clarității, efortului meu metodic și neîntrerupt de a-mi împlini și recuceri dragostea, nu pierdută, dar amenințată. Deocamdată, o protejez să nu se prăbușească. Cred însă că voi găsi în mine forța să intervin bărbătește și categoric atunci când va amenința să se prăbușească. (Deși ea-mi face surprize, nu mă previne, nu mă asigură că păstrează ceea ce ni s-a dat.) Și dacă n-o să găsesc aceste forțe, o să însemneze că nu merită să le găsesc?

*

În schimb, zăgazurile s-au deschis. Confluențele merg, ca-ntotdeauna când simțim că am intrat pe coama de vârf a fluviului care se cheamă destin. Cine mi-a

scris astăzi? Paraschiva! Paraschiva (fostă) Ciogu, de la Fofeldea, fosta mea servitoare și amantă de la care am vrut atâta un copil! Acuma, îmi spune că are unul nou, că s-a măritat cu un colectivist și e mulțumită; ea e poștăriță în comuna ei. I-am răspuns că abia acuma aștept și eu unul. Dar (deodată m-am cutremurat) copilul ăsta nou, despre care nu-mi spune câți ani are, ci doar că e-n clasa a doua de liceu, cu cine l-a făcut?

Să fiu în Tolstoi sau Cehov? Sau în Don Quijotte ot Văleni? (N-ar fi rău ca episod de mare efect în biografia lui Manole, șantajul delicat retrospectiv al Paraschivei, la sentimentele lui paterne neîmplinite. Scrisă bine, ar fi de haz. Ca și chestia furțișagului de găini.)

Oricum, cel puțin ca sincronism, scrisoarea Paraschivei se integrează acestui asalt al amorului în mine și din mine. Acuma vine totul; confluențele se împlinesc cu forța aceea sublimă, a destinului. Dacă Vera-i scapă, însemnează că nu era prevăzută în el, ci-n marginea lui.

Dar, răbdare, răbdare!

*

2 septembrie 1964

L'approche.

Abatorul de smieură de la Suzana (secvență color – de la primul șoc, după colț, apoi aparatul vine treptat și descoperă ce era).

*

Vera spune că-i plac poeziile mele, că sunt „un mare poet”, că nu i-ar face decât plăcere dacă s-ar bârfi că ea s-a culcat cu mine... etc. Am s-o pun la grea încercare – pretinzându-i să includă în volumul ei și o poezie de mine. Atunci s-o văd!

În acest moment, notațiile se întrerup brusc, nici măcar o literă nu maculează foile ce vor rămâne veșnic albe. Ce s-a petrecut mai departe pot mărturisi numai protagoniștii...

ABSTRACT

Here we have the unusually short and intense diary of a love story with three heroes: a woman and two men; two poets and a sculptor. Some of the involved persons are lost in the land of shadows (Miron Radu Paraschivescu, Lena Paraschivescu, Gheorghe Apostu). Sufferance, love, disappointment, desperation have lost their intensity and purified themselves in front of the implacable time. It is just a simple blue copybook. A poet talks about the love of his life just in the same moment when he expects a child from another woman.

Key-words: Miron Radu Paraschivescu, Vera Lungu, diary, love, Gheorghe Apostu.

ION DRUȚĂ

Alex Goldiș*

DRUȚĂ, Ion (3 IX 1928, Horodiște, j. Soroca), prozator, dramaturg, eseist, traducător. Născut dintr-un tată zugrav de biserici, Pentelei, și dintr-o mamă cu origini ucrainene, Sofica, **D.** urmează o școală de silvicultură și devine secretar la Sovietul Sătesc (Sfatul Popular) din Ghica Vodă (1946). Absolvă cursurile literare superioare ale Institutului de Literatură „Maxim Gorki” din Moscova (1957). După o activitate efervescentă și diversificată la Chișinău (unde publică volume de proză și dramaturgie, cărți pentru copii, scenariile de film) și în urma unor grave critici aduse pe linie de partid, **D.** se mută la Moscova. După 1969 își consolidează cariera de prozator și dramaturg, cu cărți traduse în mai multe limbi și piese jucate în teatrele din URSS și din alte țări. Este ales președinte de onoare al Uniunii Scriitorilor din Moldova (1987) și deputat în Sovietul Suprem al URSS (1989). Devine membru de onoare al Academiei Române (1990) și membru al Academiei de Științe a Republicii Moldova (1992). E recompensat cu premii și titluri literare prestigioase, printre care titlul de Scriitor al Poporului RSSM (1988), Ordinul Republicii (1993) sau Premiul de Stat al Republicii Moldova (2008). Debutează în 1951 cu schițe în revista „Octombrie” și editorial în 1953 cu volumul *La noi în sat*.

D. este una dintre figurile reprezentative ale literaturii basarabene de după cel de-al Doilea Război Mondial. Proteismul scriiturii sale – **D.** a scris schițe și nuvele, romane, piese de teatru, cărți pentru copii – e atenuat de un univers imaginar particular și de o constelație fixă de teme. *La noi în sat* (1953), prima plachetă de nuvele, conține, *in nuce*, întreaga sferă de problematici dezvoltată ulterior în scrierile prozatorului: respingerea civilizației în favoarea elementarității ancestrale; descoperirea ruralității ca spațiu sacru; reautentificarea existenței prin apelul la valori și credințe revoluate (folclor și magie). Datorită acestui set de valori implicite, apariția volumului de debut a putut trece drept subversivă într-o epocă dominată de clișeele literaturii staliniste. Fragmentele de proză scurtă din *La noi în sat*, dar și din *Piept la piept* (1964), vădesc apropieri stilistice de clasicii literaturii ruse. De la Cehov preia prozatorul tehnica „creării unei lumi într-un spațiu restrâns”, după cum mărturisește într-un eseu critic (*Lumea lui Cehov*, 1959; 1985). Laconismul și capacitatea de a manipula detaliul sunt calitățile centrale ale schițelor și nuvelor, rămase până azi în prim-planul valoric al operelor prozatorului. Aceste micronarațiuni dau măsura unui cehovianism *sui generis*, transplantat în mediul rural al

* Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj, Facultatea de Litere; e-mail: al3xgoldis@yahoo.com.

Basarabiei de secol XX. Felii banale de viață și personaje anodine ale satului dobândesc un caracter enigmatic datorită stilului concis și ambiguu – fără teză sau deznodământ: într-un fragment, tânărul Ionică merge pentru prima oară la pețit, însă n-are curajul să întrebe de fată și rămâne „cu ulcica în mână și cu Zina în gând” (*La fete*); în altul, doi consăteni se confruntă „piept la piept”, pentru că niciunul nu vrea să-și dea căruța la o parte din mijlocul unui drum îngustat – și se împacă apoi, la fel de inexplicabil (*Piept la piept*). Aluziile la psihologia abisală a lumii rurale trimit la *Întâlnirea din pământuri* a lui Marin Preda: în *Pădureanca*, Ileana lui Sănduță își reprimă bocetul când îi arde casa, însă defulează tocmai când satul îi reconstruiește una nouă. Nu lipsesc din nuvele nici trimiterile polemice la absurdul sistemului socialist, drapate, însă, într-o simbolistică densă: în *Sacii de grâu*, un țăran e acuzat de furt pentru că a aruncat peste propriul gard un sac din avuția colhozului, pentru care muncise el însuși. O aluzie politică cu ecouri în critică e de regăsit în fragmentul *Povestea furnicii* din cartea cu același titlu (1963), parabolă despre „îndobitocirea prin muncă” (Lucreția Bârlădeanu). Caracterul melodramatic al subiectului – eforturile unei furnici aflate în căutare de hrană sunt zădărnice de venirea ploii – e contrabalansat de comportamentul naratorului, rămas impasibil până la final: „Poate a ajuns furnica acasă, poate s-a pierdut undeva în mijlocul miriștii”. Cu adevărat subversivă e, în schimb, nuvela *Toiagul păstoriei* (1984), unde simplul fapt al forței naturale și al independenței unui cioban care refuză să coboare din vârful dealului e considerat de autorități un delict – pedepsit ca atare. Deși prozatorul s-a revendicat deschis de la tradiția literaturii ruse, sunt evidente afinitățile stilistice cu proza lui Ion Creangă, Mihail Sadoveanu sau Eusebiu Camilar. Valențele orale ale scriiturii, precum și subminarea omniscienței narative de către o serie de voci empatică sunt trăsături tipologice specifice povestitorului moldovean. În proza scurtă cu caracter autobiografic *Horodiște* (1975), **D.** „epigonizează la vedere” (Ion Rotaru) *Amintirile din copilărie* ale lui Ion Creangă. Rememorarea biografiei de până la intrarea în maturitate reprezintă un prilej de monografiere a satului basarabean într-o perioadă istorică instabilă, dar și de exercitare a talentului portretistic: tatăl și mama prozatorului, dar și frații mai mari sau învățătorul satului sunt învăluiți de ironie nostalgică și umor. Centralitatea povestitorului popular rămâne pregnantă și în creațiile de lungă întindere. Aflate la jumătatea distanței dintre epos și narațiunea modernă, toate romanele lui **D.** mizează pe capacitatea de fabulație a unui povestitor ingenuu. De aici, permanenta alternanță a formulelor narrative, care glisează, în paginile acelui roman, dinspre perspectiva detașată a naratorului spre cea a colectivităților sau spre cea individuală, a personajelor. „Lirismul” sesizat de întreaga receptare se datorează modificărilor bruște ale comportamentului naratorial în funcție de mizele de moment ale povestirii. Vocea supraindividuală a Horodiștei sau a Ciuturei, spații sacre ale romanelor lui **D.** – personificată, adesea, printr-o stilistică tributară încă prozei de secol XIX –, devine la fel de pregnantă precum „vocile” eroilor săi principali, influențându-le în mod direct acțiunile. În *Frunze de dor* (1957), ingenua poveste de dragoste dintre

Gheorghe Doinaru și Rusanda Cibotaru se destramă treptat sub presiunea mizelor sociale divergente. Fata are aspirații de învățătoare, în timp ce Doinaru se înrolează în armată. Departe de a fi tezist, romanul păstrează intactă enigma acestei neîmpliniri erotice, printr-o bună gestionare a psihologiei personajelor și prin diseminarea dramei centrale într-o serie de istorii particulare vii. *Frunze de dor reține*, în fundalul poveștii erotice, ecurile istoriei mari în viața satului moldovenesc imediat după cel de-al Doilea Război Mondial. Teza înstrăinării de valorile elementare, asimilată în descendență narodnicistă sau sămănătoristă, devine evidentă pe măsura evoluției prozei lui **D.** dinspre etapa cehoviană spre cea tolstoiană, a romanului fluviu cu mize narrative și existențiale sporite. Reîntoarcerea în paradisul pierdut al miturilor și al datinilor arhaice reprezintă o modalitate indirectă de a respinge ideologiile totalitare ale secolului al XX-lea. *Povara bunătații noastre* (1968; prima parte, intitulată *Balade din câmpie*, apăruse în 1963), cea mai cunoscută carte a prozatorului, e parabola rezistenței pasive la agresiunile istoriei. Romanul reface monografic viața comunei Ciutura într-o perioadă de contorsiuni istorice: al Doilea Război Mondial, cu mutarea graniței Basarabiei; foametea și deportările; persecuțiile religioase și colectivizarea silită. Miza de substrat constă în a descoperi oaze de umanitate neatinse de morbul distructiv al istoriei, iar reușita estetică, în a nu pune niciodată reflectorul asupra acestora, ci în a le urmări consecințele în viața de zi cu zi a ciuturenilor. Onache Cărăbuș, comparabil ca structură existențială și construct literar cu Ilie Moromete, e un exemplu de rezistență prin repliere asupra existenței elementare. „Ară și samănă și vei avea dreptate” rezumă filosofia de viață a unui personaj aflat „în permanent război cu ceilalți” (Valeriu Cristea) și capabil să se disocieze de apropiatii înregimentați politic: nu întâmplător, relațiile cu Mircea, ginerele său, se deteriorează pe măsură ce acesta își asumă apropierea de orânduirea sovietică. La nivelul compoziției, efectul de distanțare față de un context politic încărcat se realizează prin apelul la dimensiunea mitică a existenței, extrasă din vechi legende românești: căteua Molda veghează, ca un spirit tutelar, asupra ciuturenilor, ferindu-i de catastrofe deopotrivă naturale și ideologice. Specificitatea imaginarului românesc a lui **D.** e de regăsit în sugestia că în spatele calamităților naturii sau al psihologiilor sucite se ascund, de fapt, Răul istoriei și înstrăinarea față de tradiție. Sugerată în *Povara bunătații noastre*, această ecuație imaginară devine vizibilă până la tezism în următoarele romane ale prozatorului. În *Clopotnița* (1972), forțele malefice ale istoriei se materializează în figura directorului de școală din comuna Căpriană (situată între Prut și Nistru), Nicolai Trofimovici Balta, care încearcă să distrugă o clopotniță construită, conform folclorului local, de oștenii lui Ștefan cel Mare. Acțiunile lui sunt zădărnice, însă, de Horia Holban, tânăr profesor al comunei, gata să-și asume pe cont propriu rescrierea istoriei sacre a locului. Aspectul programatic al romanului, în direcția militantismului naționalist și de conservare a tradiției, e diminuat de diversificarea tehnicilor narrative. Cel mai modern roman al lui **D.**, *Clopotnița* mizează pe ambiguitatea mesajului prin apelul la prolepse și analepse, la racursi-uri psihologice sau la interferența planurilor

narative. O structură imaginară antitetică, tipică romanelor de idei, e de regăsit și în *Biserica Albă* (1988). Sinteza de document și de fabulație mitică, specifică prozatorului, pune față în față istoria războaielor ruso-turce din timpul Ecaterinei cu legenda paisianismului basarabean, două orizonturi existențiale în opoziție. Lumii corupte, pline de ambiții și de fast a împărătesei Ecaterina a II-a și a comandantului ei Potiomkin, i se contrapune tărâmul unei spiritualități fruste și ingenuă, reprezentată de Paisie Velicikovski, părintele Ioan sau Ecaterina („cea mică”). Hiperbolizări simbolice dublate de simetrii narative se resorb în aspectul de metaroman istoric, à la *Creanga de aur* (M. Sadoveanu), în care detaliul livresc suplinește deficitul compozițional. Imaginarul din piesele de teatru ale lui **D.** nu părăsește *topos*-urile și modalitatea de construcție a prozei. Câteva fragmente dramatice (*Horia*) au devenit romane (*Clopotnița*), în timp ce nuvele (*Întoarcerea țărâni în pământ*) sau romane (*Povara bunătății noastre*, *Biserica Albă*) au fost rescrise în variantă dramatizată. Datorită caracterului inevitabil schematic, piesele de teatru ale lui **D.** sunt și mai predispușe la ciocnirile de idei și la abstragerile alegorice. Drama *Casa mare* (1967) ilustrează dilema văduvei Vasiluța între erosul instinctual față de Păvălache, „flăcău tomnatic”, și datoria de a păstra memoria soțului pierdut în război. În ciuda complicațiilor intrigii care contribuie, indirect, la impresia de psihologie complexă a eroilor, fragmentul rămâne o pledoarie pentru respectarea ordinii morale, îngroșate în simbolul „casei mari” – spațiu sacru al căminului tradițional. Lui Onache Cărăbuș sau Vasiluței li se alătură, în calitate de purtători de cuvânt ai tradiției, Tudor Mocanu din drama *Doina* (1968), mătușa Ruța din *Păsările tinereții noastre* (1974) sau Ghiță din *Cervus divinus* (1987). În ultimele două piese, conflictul arhaic – modern, specific întregului imaginar al lui **D.** – e pus în slujba aluziilor la adresa sistemului totalitar. Pavel Rusu, președintele de colhoz cu față umană, apostrofat el însuși de Omul cu Ochelari al regimului pentru gesturile de umanitate față de populație, rămâne totuși agentul central al desacralizării. Gestul compromisului ideologic e redat, în cuvintele mătușii Ruța, drept o calamitate naturală: „Tu ne-ai lăsat fără cucostârci [...] pe la sfârșitul verii te-au făcut pe tine președinte, da toamna, cum s-au dus sărmanele păsări, nu s-au mai întors”. Limbajul simbolic fuzionează cu cel esopic și în piesa *Cervus divinus*, unde „o mârțoagă cu zurgălău” e prezentată de către autoritățile comuniste drept animal sacru. Dimensiunea bufă a „comediei tragice în două părți” nuanțează schematismul ideatic aflat la baza construcțiilor anterioare, transformând-o într-una dintre cele mai complexe creații ale dramaturgiei lui **D.** Piesele, mai cu seamă decât romanele scriitorului, demonstrează că opțiunea pentru lumea arhaică presupune, în subsidiar, refuzul sistemului totalitarist. După 1990, când conținutul ideologic al operelor se estompează, i se reproșează scriitorului modalitățile vetuste de compoziție: pariul strident pe lirism și simbolic, dublat de pledoaria univocă pentru valorile tradiționale. Scapă acestui tipar, din încercarea scriitorului de a se reinventa, *Maria Cantemir, ultima dragoste a lui Petru cel Mare* (2008). Piesa de teatru demantelează cu umor culisele legăturii erotice dintre țar și fiica domnitorului român. Poveștile apocrife și personajele inventate alcătuiesc laturile cele

mai credibile ale operei. „Epopoea istorică” bufă demonstrează că, deși dramaturgul nu renunță la sursele de inspirație tradiționale, acestea părăsesc caracterul emfatic al simbolului în favoarea anecdotei și a *bric-à-brac*-ului senzaționalist.

Fără ascuțitul tragism al scrierilor lui Cinghiz Aitmatov, proza numai aparent domoală a lui Ion Druță cunoaște multiple tensionări, exprimate în ample scene tolstoiene, de o mare încărcătură emoțională.

Valeriu Cristea

SCRIERI: *La noi în sat*, Chișinău, 1953; *Poveste de dragoste*, Chișinău, 1954; *Frunze de dor*, Chișinău, 1957; reed. Chișinău, 2004; *Dor de oameni*, Chișinău, 1959; *Cenușica*, Chișinău, 1962; *Balade din câmpie*, Chișinău, 1963; *Povestea furnicii*, Chișinău, 1963; *Piept la piept*, Chișinău, 1964; *Trofimaș*, Chișinău, 1966; *Casa mare*, Chișinău, 1967; *Povara bunătății noastre*, Chișinău, 1968; reed. Chișinău, 2005; *Osânda căutării*, Chișinău, 1969; *Bobocel cu ale lui*, Chișinău, 1972; *Clopotnița*, Chișinău, 1972; *Balada celor cinci motănași*, Chișinău, 1973; *Păsările tinereții noastre*, Chișinău, 1974; reed. Chișinău, 2007; *Ultima lună de toamnă*, Chișinău, 1975; *De la verde pân' la verde*, Chișinău, 1982; *Daruri*, Chișinău, 1983; *Clopotnița. Mozart la sfârșitul vieții. Plecarea lui Tolstoi*. *Horodiște*, îngr. Elena Siupiur, Chișinău, 1984; *Scrieri*, I–II, Chișinău, 1986–1987; *Biserica Albă*, Chișinău, 1988; reed. Chișinău, 2006; *Clopotnița*, îngr. Elena Siupiur, București, 1988; *Scrieri*, I–IV, îngr. V. Guțu și Eugen Lungu, Chișinău, 1989–1990; *Povara bunătății noastre*, I–II, pref. Mihai Cimpoi, București, 1992; *Căderea Romei*, Chișinău, 1995; *Ora jertfirii*, ed. bilingvă, Chișinău, 1998; *Apostolul Pavel*, Chișinău, 1999; *Harul Domnului*, Chișinău, 2001; *Pomul de la răscruce*, Chișinău, 2003; *Vatra blajinilor*, Chișinău, 2007; *Maria Cantemir, ultima dragoste a lui Petru cel Mare*, epopee istorică în unsprezece tablouri cu epilog, București, 2008/Chișinău, 2008; *Îngerul supraviețuirii. Mărturii și spovedanii*, București, 2011.

Repere bibliografice: Gavrilov, *Reflecții*, 19–34; Mihai Cimpoi, *Creația lui Ion Druță în școală*, Chișinău, 1986; Andrei Hropotinschi, *Problema vieții și a creației. Studiu critic despre opera lui I. Druță*, Chișinău, 1988; *Aspecte ale creației lui Ion Druță*, coord. Mihail Dolgan, Haralambie Corbu, Chișinău, 1990; Ciocanu, *Critică*, 254–267; *Druțiana*, Chișinău, 1990; Mircea Popa, *Ion Druță*. „Glasul” *redeșteptării*, ST, 1991, 1; Val Condurache, *Reintrarea în istorie*, RL, 1991, 16; Florin Manolescu, *Din literatura Basarabiei*, LCF, 1992, 29; Z. Ornea, „Povara bunătății noastre”, RL, 1992, 15; Valeriu Cristea, [*Ion Druță*], L, 1992, 20, 22–24, 26–27; Valeriu Cristea, *Teatrul lui Ion Druță*, CC, 1994, 1–3; Valeriu Cristea, *Judecăți și prejudecăți despre Ion Druță*, L, 1995, 5; Micu, *Scurtă ist.*, III, 61–69; Cimpoi, *Ist. lit. Basarabia*, 177–182; Cosma, *Romanul*, II, 422–433; L. Gorin, *Ion Druță. Biobibliografie*, Dondușeni, 1999; *Dicț. esențial*, 268–270;

Popa, *Ist. lit.*, II, 1181–1182; Lucreția Bârlădeanu, *Emblemă a moldovenismului*, LCF, 2002, 45–46; Nicolae Beleşchi, *Orientări artistice și stilistice în literatura contemporană*, II, Chișinău, 2003, 32–52; *Opera lui Ion Druță: univers artistic, spiritual, filozofic*, I–II, coord. Mihail Dolgan, Chișinău, 2004; Maria Șleahtițchi, *Cerc deschis. Literatura română din Basarabia în postcomunism*, Iași, 2007, 19–34; Haralambie Corbu, *Fața ascunsă a cuvântului: studii și eseuri*, Chișinău, 2007, 385–404; *Academicianul Ion Druță – prozatorul, dramaturgul, eseistul. Biobibliografie*, coord. Mihail Dolgan, Chișinău, 2008; Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a 2-a, București, 2009, 1195–1198.

GEORGE BANU

Mircea Morariu *

BANU, George (Georges) (22.VI.1943, București), teatrolog, eseist. Născut într-o familie de intelectuali, **B.** a absolvit liceul la Buzău, după care a fost admis la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” din București, Secția actorie, transferându-se apoi la Secția teatrologie – filmologie, absolvită în 1968 cu teza *Poetica trupului în secolului al XX-lea*. Rămâne asistent la Catedra de Teatrologie a Facultății de Teatru (1968–1973). Semnează cronică teatrală curentă în presă și eseistică în revista „Secolul 20”. Își ia doctoratul în estetică în 1972 cu teza *Modurile comunicării teatrale în secolul XX*, publicată sub titlul *Reformele teatrului în secolul reînnoirii* (2011). Grație unei burse, ajunge în Franța la sfârșitul lui decembrie 1973 și decide să nu mai revină în România. Obține titlul de doctor al Universității Sorbonne Nouvelle, Paris III, cu teza *L'Orient et le nouveau utopique (Brecht, Meyerhold, Eisenstein)*, publicată parțial sub titlul *Brecht ou Le Petit contre le Grand* (1981), luând și doctoratul de stat în 1987 cu lucrarea *Pratiques de la mémoire dans l'art de la mise en scène au XX-e siècle*, sub conducerea lui Bernard Dort. În răstimp colaborează la postul de radio Europa Liberă, concentrându-se în intervențiile sale îndeosebi asupra chestiunilor legate de teatru. Parcurge ierarhia universitară începând cu funcția de asistent asociat (1975) și avansând la poziția de profesor titular (1997) la Universitatea Sorbonne Nouvelle, Paris III; a predat și la Universitatea Louvain-la-Neuve din Belgia. Între 1981 și 1989 face parte, alături de Antoine Vitez, din colectivul de conducere al Teatrului Național din Chaillot, fiind redactor-șef al jurnalului acestui teatru, iar mai târziu responsabil editorial al revistei „L'Art du théâtre”. Figurează ca membru în colegiul de redacție la „Travail théâtral”, „Alternatives théâtrales” (pe care o conduce), „Art Press”, „L'Art du théâtre”, „Seine et Danube”, „Teatrul azi” ș.a. Coordonează, de asemenea, colecția „Le Temps du théâtre” la Editura Actes Sud. A fost director artistic la Académie Expérimentale des Théâtres (1981–2000), secretar general la Union des Théâtres de l'Europe, președinte al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru pe durata a trei mandate succesive, apoi președinte de onoare. Este *doctor honoris causa* al Universității de Arte „George Enescu” din Iași (2005), al Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” din București (2005), al Universității „Petru Maior” din Târgu Mureș. I s-au acordat numeroase distincții: Chevalier des Arts et des Lettres,

* Universitatea din Oradea, Facultatea de Litere; e-mail: mmorariu@uoradea.ro.

Commandeur de l'Ordre National du Mérite, Ofițer al Meritului Cultural Polonez, Comandor al Ordinului Serviciu Credincios, precum și Premiul de Excelență din partea UNITER, iar în 2007 Premiul Prometheus.

În preambulul volumului *La Scène surveillée. De Shakespeare à Genet* (2006), editat în românește în 2007, **B.** istorisește cum i-a venit ideea scrierii cărții. O mai veche lucrare a sa intitulată *Mémoires du théâtre* (1987, publicată în românește în 1993) se încheie cu formula „spectatorul este un paznic de noapte, un veghetor”. Cu precizarea că există o diferență fundamentală între a veghea și a supraveghea. Or, urmărind cu „atenție relaxată” un spectacol cu piesa *Britannicus* de Racine, în regia lui Alain Bézu, **B.**, în calitate de critic, s-a simțit dintr-odată în situația de „a supraveghea” el însuși supravegherea exercitată de Neron asupra lui Junie. Recunoscându-și reactivate trăirile de om supravegheat, specifice existenței într-o țară comunistă părăsită la puțină vreme după noua cădere a nopții totalitare din iulie 1971, teatrologul a simțit îndemnul de a întocmi o hermeneutică a supravegherii. Există un dispozitiv al supravegherii, adică o construcție anume supravegheată spre a-l vedea/auzi pe celălalt în deplină siguranță, având certitudinea că el „ignoră faptul că e supravegheat și, furnizează, în consecință informații netrucate”. În teatru spectatorul devine el însuși un supraveghetor care „vede fără să fie văzut”. Spectator calificat, criticul exercită propria lui supraveghere. Totul e ca aceasta să nu terorizeze, așa cum se întâmplă, bunăoară, în *Improvizarea de la Alma* de Eugen Ionescu. Felul în care **B.** concepe actul critic se situează la antipozii efectului dizolvant exercitat de critica „teroristă”. Așa după cum mărturisește în capitolul *O critică de acompaniament* din cartea *Ultimul sfert de secol teatral* (2003), visul său a fost acela de a fi nici mai mult, nici mai puțin decât un bun acompaniator. Mai exact, un critic „nici sufocat de abuzul de admirație, nici înghețat de excesul de distanță”. De unde și obsesia ideii *d'entre-deux*, caracterizantă, poate, pentru întreaga lui carieră, o obsesie asupra căreia criticul a produs remarcabile reflecții. „Scriitura *acompaniatoare* se situează la jumătatea drumului dintre o literatură căreia nu îndrăznește să-i treacă pragul și o critică de care vrea să se elibereze”, stă scris în eseul *O critică de acompaniament*. De altfel, un titlu de volum e *Exercices d'accompagnement* (2001). În teatru funcționează ceea ce e socotit „muzeul personal”, profitabil să fie evocat printr-un „discurs artistic” „în care amintirea și subiectivitatea se întrepătrund” (*Memoria teatrului*), nu printr-unul excesiv critic, adică demolator. Criticul se cuvine să găsească mai degrabă argumente în favoarea mersului la teatru decât în defavoarea acestei invitații. Discursul artistic, în constituirea căruia un rol esențial l-au avut lecturile din Bernard Dort și din Roland Barthes, îi permite criticului și să acompanieze, dar și să se exprime pe sine. Mai mult, misiunea criticii e mai întâi aceea de a salva, iar rostul criticului e acela de a funcționa drept salvator al memoriei teatrului. Condiția de salvator e dublată de aceea de martor. „Spectacolul, operă a prezentului care actualizează trecutul, poate fi parțial actualizat de martor, tot atât de bine cu ajutorul cuvintelor, cât și cu ajutorul imaginilor. Martorul are

nevoie, pentru aceasta, de cele două suporturi reunite, căci fantoma spectacolului nu reînvie decât din îmbinarea vizualului cu scrisul. Împreună, ele vor permite martorului să realizeze uneori adevărate performanțe ale memoriei. Vizualul înregistrează, iar povestirea sugerează. Spectacolul dispărut nu poate fi evocat decât prin încrucișarea lor” (*Teatrul memoriei*). E ceea ce a făcut teatrologul în cartea *Livada de vișini, teatrul nostru. Jurnal de spectator* (2000), publicată cu un an înainte în franceză. Aici el reînvie „momentele de încredere datorate de scenă”, așa cum au fost ele resimțite cu ocazia vizionării unor importante reprezentări ale capodoperei cehoviene. E vorba despre spectacole datorate unor regizori din generații și din țări diferite, de la Lucian Pintilie la Giorgio Strehler, de la Efros la Otomar Krejca, de la Radu Penciulescu la Peter Brook, de la Gheorghe Harag la Andrei Șerban, de la Peter Zadek la Peter Stein, de la Vlad Mugur la Theu Boermans ș.a. Cu toții fideli ai teatrului de artă, înțeles de **B.** ca „tradiție reînnoită”, ca în antologia *Teatrul de artă, o tradiție modernă*, pe care o coordonează, apărută la Paris în 2000 și la București în 2010. În *Livada de vișini*, în efemeritatea livezii, în dezintegrarea ei, criticul întrevide metafora însăși a esenței teatrului. De unde comparația dintre destinul livezii și cel al teatrului: nu va avea loc niciun fel de vânzare a teatrului, însă el se va adresa tot mai apăsător unei minorități retroactive, căreia îi revine misiunea de a conserva livada lăuntrică. Opțiunea pentru critica de acompaniament îi permite teatrologului să vorbească despre un regizor sau despre un actor „a cărui operă nu poate fi consultată în realitatea ei palpabilă, tangibilă”, îngăduind „atât comentariul, cât și mărturia”. E ceea ce a făcut **B.** în mai multe scrieri, dar preeminent în două cărți. E vorba mai întâi despre *Peter Brook. De „Timon d’Athènes” à „La Tempête” ou Le Metteur en scène et le cercle*, apărută în Franța în câteva ediții (1991, 2001 și 2005), iar în România în 2005, carte deopotrivă de teorie și de confesiune. O confesiune asupra felului în care a perceput criticul voința regizorului de a reface „valorile pervertite, clădirile năruite”, căci „arta lui este aceea a unui meșter restaurator, al cărui program pentru teatru are drept orizont un model arhaic, situat la începutul istoriei”. Relația specială ce s-a instituit între regizorul englez și teatrolog s-a fundamentat nu numai pe nedezmințita pasiune pentru teatru și neostoita căutare a adevărului acestuia, ci și pe încrederea în lecturi, ceea ce duce la o continuă și minuțioasă revenire la cărțile din care și-a tras seva opera lui Peter Brook. Cea de-a doua lucrare e *Dincolo de rol sau Actorul nesupus* (2008) în care **B.** ia cititorul într-o pasionantă călătorie în lumea actorilor unici, înțelegi ca „agenți ai circulației cosmice”, aflați foarte aproape de condiția de „ființe de interval”, definiți astfel prin sintagma preluată de la Andrei Pleșu din *Despre înșeri*. Actorul unic e înțeles drept „cel ce evoluează între rol și el însuși”, care „își asumă rolul, depășind-l în același timp, își asumă regia, eliberându-se în același timp de ea”, drept cel ce riscă totul. Izbânda lui constă în faptul că „trezește în spectator bucuria unei prezențe apropiate și, totodată, îndepărtate, a unei ființe de aici și de aiurea”. În această categorie intră actori europeni sau orientali ce poartă nume magice, precum Sarah Bernhardt,

Gérard Philipe, Ryszard Cieslak, George Constantin, Victor Rebengiuc, Ștefan Iordache. Îi place lui **B.** să spună despre sine, parafrazându-l pe Prospero, personajul shakespeareian, că e făcut din plămada spectacolelor pe care le-a văzut și că aceste spectacole alcătuiesc biblioteca lui personală. Întru desăvârșirea căreia a adăugat nenumărate cărți citite, cărți al căror rost a fost acela de a-i îngădui o înțelegere superioară a teatrului. „Spectator pe termen lung”, el și-a conservat această condiție nu fiindcă avea certitudini, ci mai ales pentru că avea îndoieli și deoarece socotește că mai poate găsi înțelesuri decodând adevărul teatrului, care e mereu altundeva. Iată motivul în virtutea căruia spectatorul a fost dublat de un călător înverșunat. Nu doar viața este în altă parte, așa cum glăsuiește titlul unei cărți a lui Milan Kundera, ci și „teatrul este în altă parte”. Căutarea alterității artistice e una dintre coordonatele pe care s-a constituit exemplar cariera de critic, de teatrolog a lui **B.** Așa încât Prospero a fost mereu și armonios dublat de un Peer Gynt, de asemenea de aflat în personalitatea lui. Cu diferența că, ajuns la vârsta bilanțului, personajul lui Henrik Ibsen e măcinat de revelația dureroasă a zădărniciiei, pe când maturului teatrolog îi este rezervată bucuria împlinirii. Dorindu-și odihna, pentru că, așa cum mărturisește în eseu *Odihna* din *Trilogia îndepărtării* (2010), „Să te odihnești înseamnă să pleci în căutarea ta... și mai ales să te găsești”. El nu a uitat nicio clipă dorința de a se dedica și altor arte, adică de a se situa încă o dată în *entre-deux*. Din această dorință s-a născut trilogia compusă din *Le Rideau ou la fêlure du monde* (1997, în românește în 2012), *L'Homme de dos: peinture, théâtre* (2000, în românește în 2008) și *Nocturnes: peindre la nuit, jouer dans le noir* (2005). În a doua carte, criticul-acompaniator se însoțește cu tablouri și face o cercetare asupra modului în care, la un moment dat, pictura a simțit nevoia să se teatralizeze sugerând acțiunea, iar teatrul pe aceea de a recurge la formule mai încărcate de sensuri decât cele standard, încremenite, osificate. Pictura a descoperit ceva mai devreme, în secolul al XV-lea, cât de expresiv poate fi spatele omului în vreme ce teatrul doar cândva, prin secolul al XVIII-lea, pregătind astfel apariția regiei, ceea ce a însemnat o pregătire fundamentală. Peter Brook este de părere că aceasta a început „atunci când cineva a îndrăznit să arate pentru prima oară actorul cu spatele întors la public”. Regia, ale cărei avataruri în secolul al XX-lea au fost urmărite de **B.** în teza lui de doctorat, a permis existența criticii de acompaniament agreeată de teatrolog. În *Cortina sau fisura lumii*, experiența de spectator îi îngăduie să probeze cu nenumărate argumente (ideatice, teoretice, materiale, vizuale) chipul în care cortina, părăsind lumea relativ restrânsă a teatrului și asumându-și-o pe aceea a picturii – tot la fel cum loja și-o asumase pe aceea a literaturii (*Le Rouge et Or. Une poétique du théâtre à l'italienne*, 1989, în românește în 1993), grație unor romane de Stendhal sau Flaubert, de Balzac sau Tolstoi –, „invită la abordarea istoriei pe care tabloul o povestește ca parte a unui episod teatral; pictura, mai cu seamă, o va utiliza ca pe un accesoriu privilegiat, dând în vileag dispoziția ființelor de a evolua ca actori pe scena planetară”. Dacă în *Spatele omului* se aude cel mai bine glasul teatrologului, în *Cortina sau fisura lumii* mai pregnantă e vocea

iubitorului de artă plastică, în timp ce în *Nocturne* eseistul își asumă o mare libertate atât față de teatru, cât și față de pictură. Referirile la cele două arte se amestecă cu încântătorul recurs la scrieri literare sau filosofice, iar sinele eseistului își rezervă dreptul și luxul de a se dezvălui și răsfăța întru răsfățul cititorului. Câteva antologii, concepute și realizate inspirat de **B.**, traduse și în românește (*Reptilele și teatrul reînnoit – secolul regiei –*, 2009, *Shakespeare: lumea-i un teatru*, 2010, *Teatrul de artă, o tradiție modernă*, 2010), au drept punct de plecare aceeași pasiune pentru scenă.

SCRIERI: *Arta teatrului* (în colaborare cu Mihaela Tonitza-Iordache), București, 1975; ed. a 2-a, București, 2004; *Bertold Brecht ou Le Petit contre le Grand*, Paris, 1981; *La Formation du comédien* (în colaborare cu Anne-Marie Gourdon), Paris, 1981; *Le Théâtre – sorties de secours*, Paris, 1984; *L'Acteur qui ne revient pas: journées de théâtre au Japon*, Paris, 1986; ed. (*Actorul pe calea fără de urmă: zile de teatru în Japonia*), postfețe Jean-Jaques Tschudin și Mircea Ghițulescu, București, 1995; *Mémoires du théâtre*, Arles, 1987; ed. (*Teatrul memoriei*), tr. Andriana Fianu, București, 1993; *Le Théâtre – art du passé, art du présent*, Paris, 1989; *Le Rouge et Or. Une poétique du théâtre à l'italienne*, Paris, 1989; ed. (*Roșu și aur. Teatrul spectatorului*), tr. Cristina Corciovescu, București, 1993; *Peter Brook. De „Timon d'Athènes” à „La tempête” ou Le Metteur en scène et le cercle*, Paris, 1991; ed. (*Peter Brook: vers un théâtre premier*), Paris, 2005; ed. (*Peter Brook: spre teatrul formelor simple*), tr. Delia Voicu, București-Iași, 2005; *Le Théâtre ou L'instant habité*, Paris, 1993; *Le Rideau ou la fêlure du monde*, Paris, 1997; ed. (*Cortina sau fisura lumii*), București, 2012; *Notre théâtre, „La Cerisaie”: cahier de spectateur*, Arles, 1999; ed. (*Livada de vișini, teatrul nostru. Jurnal de spectator*), tr. Anca Mănuțiu, București, 2000; *L'Homme de dos: peinture, théâtre*, Paris, 2000; ed. (*Spatele omului: pictură și teatru*), tr. Ileana Littera, București, 2008; 2009; *Exercices d'accompagnement. D'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*, Vic-la-Gardiolle, 2001; *L'Oubli: essais en miettes*, Besançon, 2001; ed. (*Uitarea. Eseu în fărâme*), tr. Anca Mănuțiu, Cluj-Napoca, 2002; *Ultimul sfert de secol teatral. O panoramă subiectivă*, tr. Delia Voicu, Pitești, 2003; *Nocturnes: peindre la nuit, jouer dans le noir*, Paris, 2005; *La Scène surveillée. De Shakespeare à Genet*, Arles, 2006; ed. (*Scena supravegheată. De la Shakspeare la Genet*), tr. Delia Voicu, București-Iași, 2007; *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, tr. Delia Voicu, București, 2008; *Claude Régy*, Paris, 2008; *Le Repos*, Paris, 2009; *Trilogia îndepărtării. Odihna. Noaptea. Uitarea*, tr. Ileana Littera și Anca Mănuțiu, București, 2010; *Reforme teatralului în secolul reînnoirii*, București, 2011; *Les Voyages du comédien*, Paris, 2012.

Repere bibliografice: Mircea Morariu, [George Banu], F, 1994, 6, 1996, 3, 2001, 2, 2003, 5, 2004, 9, 2008, 6, TTR, 2008, 8–10, 2012, 1–2, 10–11, VTRA,

2012, 6–7; Marina Constantinescu, [George Banu], RL, 1994, 23, 2001, 40, 2002, 38, 2008, 31, TTR, 1999, 12; Luc Bondy, *La Fête de l'instant: dialogues avec Georges Banu*, Arles, 1996; ed. (*Sărbătoarea clipei: dialoguri cu George Banu*), București, 2011; Peter Stein, *Essayer encore, échouer toujours: entretiens avec Georges Banu*, Bruxelles, 2000; Mircea Ghițulescu, *Efectul de lupă*, CNT, 2001, 17; Mihaela Michailov, *Spectrele livezii*, OC, 2002, 99; Mircea Morariu, *Teatrul și cărțile lui*, Oradea, 2009, 215–224; Manolescu, *Enciclopedia*, 67–68; *Țintă fixă George Banu*, VTRA, 2012, 6–7.

MIRCEA DINESCU

Teodora Dumitru *

DINESCU, Mircea (11 XI 1950, Slobozia), poet și gazetar. Este fiul Aureliei Dinescu (n. Badea) și al lui Ștefan Dinescu, muncitori. Urmează liceul la Slobozia (1965–1969) și Facultatea de Ziaristică a Academiei „Ștefan Gheorghiu” (1979–1984). Debutază publicistic în „Luceafărul” (1967), iar editorial cu volumul de versuri *Invocație nimănui* (1971; Premiul Uniunii Scriitorilor). Este angajat la Asociația Scriitorilor din București (1972–1976), apoi ca redactor la „Luceafărul” (1976–1982) și „România literară” (1982–1989). La finele unui deceniu în care desfășurase o activitate calificată drept disidență, în primăvara lui 1989 apare cu un interviu ostil regimului comunist în cotidianul francez „Libération”, iar în toamna aceluiași an publică în cotidianul vest-german „Frankfurter Allgemeine Zeitung” articolul *Mamutul și literatura* – acțiuni soldate cu o perioadă de arest la domiciliu, excludere din partid, interdicție de publicare și pierderea locului de muncă. După 1989 beneficiază de mai multe burse și premii în străinătate, devine președinte al Uniunii Scriitorilor (1990–1993), întemeiază săptămânalul satiric „Academia Cațavencu” (1990) al cărui director este până în 2000, după care trece la conducerea nou-înființatelor „Plai cu boi” (2000) și „Aspirina săracului” (2003); devine realizator de emisiuni TV și om de afaceri. Este fondatorul „portului cultural” de la Cetate (Dolj), unde găzduiește diferite festivaluri artistice,acompaniate de festinuri. A fost membru al Consiliului Național pentru Studiarea Arhivelor Securității. A primit de mai multe ori Premiul Uniunii Scriitorilor (1971, 1976, 1981), Premiul Academiei Române (1978), Premiul Internațional de Poezie (Rotterdam, 1989), Premiul Internațional Central European Time (Budapesta, 1998), Premiul Herder pentru Literatură (1999), Premiul Național de Poezie „Mihai Eminescu” (Botoșani, 2008).

Debutul lui **D.** cu *Invocație nimănui* se petrece în contextul recuperării modernismului, deschis în anii 1960 de poezia lui Nichita Stănescu. Formula preponderent metaforică, din zona miturilor și a simbolurilor înalte, spiritul liber, din spița dionisiacului vitalist, marcat de o febră a autoafirmării ofensive, aduc, în acest prim volum și în următorul, *Elegii de când eram mai tânăr* (1973), un tribut liricii românești din prima jumătate a secolului trecut, dar și tradiției rebele a Franței, de la François Villon la Arthur Rimbaud. Paradigma acestei poezii cuprinde un set restrâns de locuri comune curente în imaginarul liricii moderne,

* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române; e-mail: teo_dora_dumitru@yahoo.com.

oscilând între asumarea lor modernistă, cinic-desacralizată, și o instrumentare de tip neoromantic, încrezătoare încă în capacitatea de a semnifica legătura cu un transcendent neieșit din uz. Apar metaforele-simbol ale unei corporalități juvenile și fertile, euforice și explozive, pentru că se știe perisabilă (sângele, consubstanțial vinului, aripa, ochiul, trupul, carnea), sau ale unui continuum mineral-organic-cosmic (soarele, stelele, zăpada, cometa, „bulgări de lumină” etc.), precum și o serie de identități și acțiuni simbolice, cu valoare rituală, marcând primordialul relației dintre om și divinitate sau natură (vânătoarea, biciul, hățul, păcatul, șarpele, viermele, nașterea, sacrificiul, edenul, infernul etc.). Alături de câteva mituri fundamentale, creștine sau păgâne (de la Sisif la Crist), tot acest arsenal simbolistic, recurent în imaginarul romantic, situează poezia lui **D.** în sfera ofensivei prin care primii moderniști europeni semnalau alienarea tehnopozitivistă a lumii. Metafora centrală a tinereții fără alt obiect în afară de sine, crescută în linia angelic-satanicului arghezian și villonesc și prelucrând polemic imaginarul decadent al lui D. Iacobescu din poezia *Unei doamne* („Sunt tânăr, Doamnă, vinul mă știe pe de rost/ și ochiul sclav îmi cară fecioarele prin sânge” – *Sunt tânăr, Doamnă...*), dar și eul extrem de prezent, care afirmă, invocă, aruncă imprecății sau își declară neliniștea în tonul psalmistului ori al zicerii folclorice, scot însă această poezie din sfera modernismului înalt, impersonal. Emfaza juvenilă autentică e, de altfel, greu de disociat de ireverența arătată tradiției (romantice) printr-o formulă lirică (modernismul) devenită ea însăși tradiție, sau de influența pe care poezia anterioară celui de-al Doilea Război Mondial a avut-o cu adevărat asupra scrisului lui **D.** „Vulgarizarea” argheziană a clișeului înalt („Intră-n mine steaua până-n subțiori/ și-mi împinge parcă sufletul cu botul” – *Șah*; „un Dumnezeu eretic se oglindește-n smoală/ iar Crist pe cruce are și pernă și cearșaf” – *Hidalgo*) stă lângă poza și cantabilitatea ironică sau decorativ-parnasiană a lui Ion Minulescu, Adrian Maniu sau Ion Barbu („Provincie prin care-mi fluier pașii/ din blăni de vulpi s-aprind un foc bengal,/ când trec spre lucruri rătăciți hăitașii/ privirii mele (toți greșim egal)” – *Vânătoare inversă*) și lângă tonul grav, autentic angoasat, al lui Lucian Blaga sau, din nou, al lui Tudor Arghezi („această putrezire mă-mbată ca un vin/ căci simt curgând printr-însa bunicile și unchii” – *Sunt tânăr, Doamnă...*; „Cum mi se face înăuntru frică/ îmi izbucnește iarna dintr-o mână./ trupul coboară, ochiul se ridică/ și fructul verii încă se amână” – *Înserare*). Formele retro ale sintaxei și prozodiei, precum și metafora pe structură genitivală, de tip antropomorfizant, preferată și în volumele ulterioare („dantura toamnei”, „genunchii iernii”, „dinții” istoriei, „fructul verii”, „trompetele nimicului”), par prelucrări, la limita jocului conștient, din lirica unor minori (post)simboliști. Contragerea lumii în „lucruri”, insurgent minimalizatoare sau, dimpotrivă, purificatoare („bate vânt din lucruri...”) ori în geometrii fundamentale („Eden cu pârgii și cu sfere”) amintește de poetica epurată a lui Nichita Stănescu. Însă evazionismul fără obiect („sufletu-i o luntre”, „carnea dulce vâslă”), rebeliunea iarăși fără obiect („ghimpii de îndrăzneală”, „sămânța rea în oase”) își vor

abandona aura ambiguu metafizică în versurile din volumele următoare, convertindu-se într-o revoltă antisistem tot mai pronunțată spre finele regimului comunist. Din haiduc al neantului, temător sau nu de „gheara timpului” („Tânjesc departe și nu am casă/ piatra-nfloarește dinspre genunchi/ și n-am iubită și n-am mireasă,/ numai cuțitu-nfipt în rărunchi” – *Baladă de pierdere*), eul liric va deveni denunțătorul cu adresă precisă al unui timp și al unui loc anume din *La dispoziția dumneavoastră* (1979) sau din *Democrația naturii* (1981). Germeii angoasei și ai revoltei – chiar la nivel stilistic elementar, al tiparului generativ al metaforei – există încă din volumul de debut. O imagine ca „subțire-n sânge o să-mi desenez/ un animal cu nările frumoase” (*Teamă cu ospăț*) va face, de pildă, pandant cu blănurile fictive „desenate” pe trupurile săracilor (*Peron*), în *Rimbaud negustorul* (1985); scândura-„luntre” sau „vâslă” a trupului („ci mai atârni pe mările rebele/ de scândura acestui trup ce-l port” – *Mai mult pământ*) va ținti posibilitatea unei treceri-evadări cu o geografie mult mai exactă. Pe măsură ce devine mai corpor(e)ală, mai limitată referențial și mai explicit socio-politică, poezia lui **D.** câștigă în identitate, originalitate, forță. Dacă în *Elegii de când eram mai tânăr* sensul revoltei apostrofante se distribuie egal către instanța feminină etern-destabilizatoare („Sub pașii tăi cad viermii în extaz/ se bălbăie salcâmi și fac spume” – *Când treci*) sau spre condiția universal precară a umanității („noi atârnam de sfârcul unei sfori/ mișcându-ne în teatrul sfinte glume” – *Spectacol*), în *Proprietarul de poduri* (1976) angoasa se cristalizează etic, mesianic sau oracular, cerând îndreptarea societății sau profetind pieirea ei. Sunt semnalate alienarea industrial-tehnologică, în tonul unui Marin Sorescu, dar și al tradiționaliștilor interbelici („Doamne-al mașinilor mai ai răbdare,/ lasă bătrânilor noștri să are/ măcar prin moarte c-un plug de brad” – *Plug de lemn*), (de)căderea miturilor („Maria își va vinde copilul în biserici/ mințindu-se de-a pururi c-un Dumnezeu bărbat” – *Candid*) și chiar alienarea divinului („o mână scoate-n ceruri un înger de reclamă/ o alta zvârle molimi pe turmele de miei” – *Actorul*). Extazul și eroarea, mărul și viermele se confundă, cerul e „îmbâcsit de vină”, „gloria-i vândută și stârvul poartă bici”. Elegiacul blagian al unui paradis în destrămare e străbătut de gestul saltimbanc, care încă pare dezmaț juvenil în fața unui Dumnezeu oțios („Dumnezeu își trăsese pălăria peste urechi/ în locul aureolei avea un ceainic sub presiune” – *Bună seara*) și o moștenire de prisos și derizorie, în care mai persistă, inerțial, iluzia salvării: „Chipul zeilor demult s-a retras/ pe eticheta cutiilor de conserve [...] Noi stăm înghesuți cu vitele pe câmp/ și parcă pacheboturi elegante/ pe care nervii mării nu le mai suportă/ plutesc prin lanurile verzi lăsând/ doar urme de petrol și de petreceri.// Astfel ca niște pești fricoși pândim/ sub paradisul curgător frânghia/ ce-o să ne salte și pe noi pe punte.// Dar nu-i nimic:/ o altă lume trece/ prin dreptul altei lumi și nu se-ating” (*Pești*). Vinul și zarul semnaleză irosirea villonescă (justițiară) sau plictisul baudelairian (fără obiect), dar și orașul tentacular al simboलिष्टilor, abjurat de sămănătoriști. Obsesia etic-radicală a biciului sau a nuielei, dublată de sentimentul bălțirii în „oul impur și fără foc” al lumii, nu e

incompatibilă cu obsesia beției, cu alienarea euforică sau cu euforia alienantă căutate de adolescentul strivit de perspectiva scadenței („Stau anii tunși în mine precum recruții-n tren” – *Adorm pe câmp*). Sentimentul trecerii se preface într-un sentiment al degradării nu lipsit de fibră etică, deși exprimat în metafore clișeizate, de folclor semiurban (metafora trenului sau a tramvaiului, a navigatorului minulescian), cu recuzita standard a simulacrului: actorul, ciroul, iluzia, spectacolul, paiata, clauzul, nebunul; sau recrutul – înstrăinatul prin excelență, în folclor. Teatrul se radicalizează: apar abatorul, măcelăria, ghilotina și o natură ambiguă, corcită cu tehnologia, ca un „fierăstrău de maci”. Instanța lirică se pronunță agresiv, în fața unui public de „mamifere surde”. Amestecul de melancolie, de nesațiu fără nume și de revoltă tot mai precis direcționată construiește un personaj neoromantic cu tușe din Villon, Eminescu și Esenin. Eul liric își împrumută vocea unui Christ confruntat cu derizoriul, cu inutilitatea sacrificiului pe „crucea socială”: „Voi confundați norocul meu olog/ cu mânzul beat în ieslele divine/ dar undeva se moare de rușine/ și se consumă pâinea ca un drog.// [...] E timpul să cobori bunule tată/ nu lebdă ci călărind un tun” (*În piața unde plâng mașinării*). Când nu adună țândările mitului întoarse împotriva lui, eul liric rămâne insurgentul pur vocal („când eu nu tac tu mâine n-ai niciun drept să taci” – *Grâu păzit de maci*) și inamicul filistinilor („Eu sunt o pată de ulei pe geamurile înalte/ pe viața voastră scrobită zilnic” – *Soare închiriat*). *La dispoziția dumneavoastră* atestă coborârea poeziei în stradă și în politicul concret. Miza recuperării modernismului antebelic, elitar și ermetic, e acum inversată: a spune „cu cuvintele tribului” ceea ce tribul nu poate să comunice a devenit principalul interes al discursului liric. Incriminarea unui Occident esențialmente mercantil („Sinuciderea nu mai rentează./ Ca să ajungi scriitor celebru în Europa/ trebuie să fii cel puțin canibal [...] țelul suprem e să te-nrudești cu petele de grăsime/ din supă,/ adică să stai totdeauna deasupra” – *Călătoria*) face loc și altor aluzii politice, ancorate în prezentul local, est-european: „amintește-ți de șahul absurd/ în care nebunul muta satele/ sacrificând mai întâi caii/ și-o mie de inși s-au grăbit să-i laude jocul” (*Șah absurd*); „presimt că zăpada ni se va distribui pe cartelă” (*Evoluția visului*). Versurile din *Ora funcționarilor* și *Șansa melcilor* arată un poet care nu dorește să livreze „artă pentru ceai”, adică pentru îndulcirea realității, aparent angajat în lupta realist-socialistă contra imperialismului, denotativ și fără jocuri de metafore: „marinarii nu mai aruncă mesaje peste bord/ ci prezervative/ iar cei cu iahturi/ cei cu stridii în burtă [...] apoi cei lipiți ca niște gume de mestecat/ pe banchetele din clasa a treia/ revoltați de profesie/ vânători încercați – adică cei ce împușcă/ francul leul lira/ cu toții etajați în spuma cocktailului/ după binecunoscuta rețetă a lui Marx/ cer câte-o fărâmă din Statuia Libertății drept suvenir” (*Șansa melcilor*). Însă *Inventar pentru lumea a patra* revelează gunoiul, impostura și barbaria fără granițe: „Cei ce-n fața războaielor fac gargară cu mușețel [...] văxuitoarii de vorbe/ nu văd cum orașul se-nalță-n văzduh/ și urinează în mare [...] cum trec păduri nevrotice spre sanatorii/ la ora micului comerț cu fericirea

popoarelor/ când acțiunea papă cântecul/ când noi murim aplaudând”. Astfel de diatribe cu forța incriminatorie a profetului biblic sau a biciului chistic din Templu funcționează însă și în decodaj eminent politic și eminent local, într-un context în care poezia renunță să mai fie în primul rând artă, devenind discurs civic. Angoasa difuză a eului juvenil se convertește aici în presiunea relației cu materialul despiritualizant, dar și a lipsei de relație cu un material anume, necesar subzistenței: „Când catedrale vechi produc șuruburi/ când bunătatea e un fel de câine/ de coama leului atârână struguri/ Venus din Millo ne împarte pâine” (*Dresaj*); „Nici-un vis!... Vis-à-vis mai degrabă/ unii schimbă viori pe cartofi/ alții fluturi din cap la tarabă/ nebuni gri nebuni verzi nebuni movi.// Ce extaz? Ce lichele mioape/ îmi citesc de pe limbă scrisori?/ Mâna-ți cade ca paiul pe ape/ crezi că mori și deodată chiar mori” (*Interogatoriu*). În volumele *Democrația naturii* și *Exil pe-o boabă de piper* (1983) se accentuează mesajul mobilizator, în aceeași formulă stilistică, servită de metafora larg accesibilă și exponențială („găinile n-aveau simțul politic prea dezvoltat/ cârâiau în surdină și-nchideau ochii la ce se-ntâmpla [...] revoluția mirosea a cartof copt/ megafoanele înlocuiseră arta” – *Găinile*) și de scandarea cu impact în mentalul colectiv, sintetizabilă într-o critică a cartofului „moale și civil”. Răul cu aparențe metafizice („Dar din senin mă dușmănește sarea” – *Revelația scribului bolnav*) sau inapetența organică, o *accedia* urbană, ca la G. Bacovia („Afișe cad. Economii de clei. [...] Mă sprijin de-un perete – plouă var” – *Psalmul bețivului*) sunt permanent deconstruite prin vocea unei instanțe civice ultragiante de pasivitatea semenilor. „Vinul” devine tot mai mult „spirt” – formol, conservant al unor entități inerte. Vag metafizică anterior, se acutizează aici obsesia rotirii anotimpurilor, a sorocului care se-amână, a lăncezelii fără acțiune și profit: „Mai jos de viermi unde se-mbracă/ focul în stamba din vulcani/ curge o țară mai săracă/ și-o briză fără damf de bani” (*Joaca zugravului*); „Se-amână revolta din cauza ploii/ se-amână copilul din pricina pâinii/ deși pe Maria n-o latră doar câinii/ deși coaptă-i steaua deși calzi-s boii” (*Se-amână*). Neconsolat-tenebrosul Nerval al noii epoci („fii cioara cu scripca nebunul hamalul/ ce cară-n decembrie spre mugure clei” – *Exil pe-o boabă de piper*) mizează pe combinația simbolicului arhaic (prisma, streășina) cu „tehnologiile” asociabile regimului politic (conserva, stamba, conducta, betonul, silozul, metalul, biserica „ambulantă” etc.). Albatros rizibil („și mă arată lumea cu degetul: «săracul/ el crede c-are aripi da’-i bate parpalacul»” – *Nedumiritul*), poetul constată că pricina tenebrelor nu stă – ca la Arghezi sau ca la Blaga – în dilatarea nopții cosmice asupra individului rupt din „zăriștea cosmică”, ci în criza petrolului, care afectează lumina lămpii. Trag la jugul tendinței civice toate clișeele și simbolurile gândirii mitice și ale transcendenței goale moderniste, „biciuite” să semnifice azi și acum, ca în acest pitoresc și sarcastic pasaj bacovian: „Dosarul meu crește ca pâinea bună/ se umflă, pârâie, dospește lin./ iubitito vom petrece împreună/ sub streșinile lui de vinilin” (*Vila artistului*). Bacovian e și „abatorul”, care-și păstrează potențialul macabru postromantic („Seara se-ncheagă-n arbori ca sângele de vită” – *La vin*

scăzut), dând imagini de forță independente de context, dar priza adâncă la coordonatele *hic et nunc* nu dăunează câtuși de puțin acestei poezii eminentemente concepute pentru impact asupra prezentului său. O notă în plus este adusă de exploatarea balcanicului, care, prin deschiderea către mai multe zări, alimentează obsesia evadării. Dar e o exploatare în același regim al derizoriului sau al fantomaticului („turcul mucezit sub fes”), căci jovialitatea balcanică stă lângă delăsare și proasta modernizare (*Martor la Porțile Orientului* este, în acest sens, o deconstruire transparentă a *Isarlık*-ului lui Ion Barbu). Se impune imaginea fluidului acvatic, curgător, poartă a evadării, dar și smârc al inacțiunii: „Pe dealuri ară proștii. Bolnavii mai la vale/ cotrobăie-n femei și-n portocale./ Verzi de venin pe șanțuri stăm priponiți. La anu’/ stârvu pisicii va-ntâlni oceanu’/ sau va rămâne-n port să-l lingă peștii/ în timp ce ne-ngrășăm la țâța veștii” (*Panta rhei*). Departe de langoarea exoticului simboli(sti)c, obsesia „portuară” a lui **D.** are o bătaie imediată: „Dați-mi mie pe mână un ziar de provincie/ și-o baracă de scânduri cu o firmă soioasă/ și-n trei zile orașele vor duhni a vanilie/ și a porturi deschise” (*Ei?!).* Spiritul întreprinzător cade uneori în păcatul dezădejdiei, semnând versuri care amintesc de Octavian Goga („Țară cu mierea migrând pe nouri/ lemn de corabie bun pentru jug/ iată țărani iese din tablouri/ cu patefoane din os de cuc”, *Țară*) sau, iarăși, de Bacovia: „Focul astenic și ud/ intră-n chilia cenușii/ unde pun capul aud/ morții bîrfînd ca nedușii.// Toți îmi sunt rude și vor/ lemne faină și arme./ Taci fiindcă trece un nor./ Plîngi că nici unul nu doarme” (*La vestitori*). Poeziile din *Rimbaud negustorul* continuă lupta cu moartea mitului. Transcendența e industrializată, meschină „sub apăsarea materiei” („maistrul Ioan Botezătorul/ sparge norma la barajul lacului de-acumulare” – *Vârsta zeilor*); arta e trădată și trădătoare („doamnă cerneală du-te-n pâraie/ fă-te pădure, doamnă hârtie” – *La berărie*; „Sub morminte Doamne iartă/ numai artă pentru artă” – *Sub morminte*). Fluvialul, pluvialul, flegma reprezintă medii ale evadării („Mai scobiți un canal mai lărgiți câte-un șanț/ flegmei noastre nu-i sece izvorul” – *Rimbaud negustorul*). Retic, se mizează pe locul comun, pe detonarea imediată a semnificației, pe consens, într-un stil de o oralitate ritmată, antrenantă. Starea de „ambulanță” sau de neașezare (poetul e ambulant, dar și bisericile sunt ambulante) face o curioasă pereche cu starea de evadare, ca în *Peisaj cu actor ambulant hălăduind prin nesfârșitele mațe ale câmpiei*. Corabia salvatoare – vasul care te duce dincolo – intră și ea într-un ciudat izomorfism cu „vasul cu spirt” – vasul din care nu te mai duci nicăieri („Într-un vas cu spirt/ v-aș fi putut întoarce spatele pentru totdeauna” – *Mică ceremonie la îngroparea unui submarin dintre cele două războaie*), cu „chitul”, decodabil și ca monstru al urbanizării forțate („orașul duduia vesel ca o batoză cu țărani în pântec” – *Moartea unei duminici*), sau cu „burta” istoriei care „parcă a uitat să ne mai nască”, din *Moartea citește ziarul*. Apărut într-o primă ediție în 1989, la Amsterdam, acest volum continuă cu mai multă vehemență, dar și cu sentimentul uzurii, balansul între înfierarea blazării („Experiența nu a reușit./ Omul e-un câine. Chiar dacă nu latră” – *Scrisoare către domnul Mihail Bulgakov*;

„71 de picioare numărai în vârtoarea metroului [...] 71 de picioare sincere, Dumnezeule,/ și-un obraz general/ în care n-am putut desluși mai nimic” – *Obrazul general*) și constatarea nemișcării ca decrepitudine iremediabilă. Decrepitudine a omului („între Dumnezeu și Genetică/ oasele,/ mă dor oasele” – *Ușă cu mort*) și a Istoriei, „unde Nebunul își clocește crima/ și ne omoară fiindcă ne iubește,/ când ne e foame desenează pește,/ când vine frigul arestează clima” (*Doamne-fereste*). După 1989, *O beție cu Marx* (1996) conservă retorica și recuzita revoltei, întrebuințată acum într-un alt tip de dezvrăjire: „«Bine-ai venit Societate de consum/ fă-ne și tu felul,/ ia-ne de proaspeți [...]»” (*Discurs la intrarea unei țări estice în Europa*). Memorabila *Scrisoare către Vaclav Havel, aruncată la coș* („Revoluțiile și-au mâncat copiii,/ disidenții șomează,/ protestatarii stau spășiți/ la coada chitului MacDonald’s”) arată că forța contestatară a poetului rămâne la post. Antologiile de publicistică – *Pamflete vesele și triste* (1996), *Nelu Santinelu, căprar la Cotroceni* (1998) și *Corigent la cele sfinte* (2003) – și volumul de versuri *Femeile din secolul trecut* (2011) atestă o disociere a instanțelor până atunci solidare: poetul nu mai scrie despre prezent, lăsând gazetarului și omului de televiziune dreptul de a-și exercita libertatea de exprimare.

Bântuit de talent, un extraordinar talent, cuvintele-șoc și metaforele percutante îi vin în cascadă, proaspete și nepăsătoare, cu încărcătură afectuoasă și cinică, brutal repezite și tandre, proletare și nobile, înscriindu-se laolaltă pe un traseu totuși bine determinat, spunând exact ce li s-a merit să spună, fără ezitări, fără ambiguități. [...] Darul acestei poezii este de a canaliza nemijlocit spre frumusețe și distincție expresivă tot ce-ar părea sortit să se exprime altfel, în limbajul mai curând al unui moralist exasperat de urâtul vieții.

Lucian Raicu

*Mircea Dinescu debutează cu o poezie înfumurat melancolică, cu teribilisme de înger rural rătăcit în romantica orășenească. **Invocație nimănu** și, în 1973, **Elegii de când eram mai tânăr** l-au impus numaidecât în atenția generală. Surprindeau tonul direct și sincer al limbajului, tristețea și impertinența juvenilă a poemului reîntors, pe această cale, la tradiția confesiunii și a ceea ce se numește poezie de inimă. Poezii din generația lui M. Dinescu, veniți după N. Stănescu, Sorescu, A. Păunescu, complică enorm discursul liric printr-un proces de intelectualizare și abstractizare a limbajului. Autorul **Invocației nimănu** merge în sens contrar: reabilitează elegia sentimentală, introduce biografia în poezie, deschide imaginația lirică spre social și comentează, în stil când grav, când aluziv și sarcastic, istoria care îl asumă. Poemele lui au mereu un aer de suferință și provocare, sunt elegiace, străbătute de o neliniște de origine necunoscută și, în același timp, sunt cum nu se poate mai dezinvolve în imagismul lor turbulent.*

Eugen Simion

SCRIERI: *Invocație nimănui*, București, 1971; *Elegii de când eram mai tânăr*, București, 1973; *Proprietarul de poduri*, București, 1976; *La dispoziția dumneavoastră*, București, 1979; *Teroarea bunului-simț*, postfață Lucian Raicu, București, 1980; *Democrația naturii*, București, 1981; *Exil pe o boabă de piper*, București, 1983; *Rimbaud negustorul*, București, 1985; *Moartea citește ziarul*, Amsterdam, 1989; ed. pref. Sorin Alexandrescu, București, 1990; *O beție cu Marx*, București 1996; *Pamflete vesele și triste*, București, 1996; *Fluierături în biserică*, București, 1998; *Nelu Santinelu, căprar la Cotroceni*, București, 1998; *Corijent la cele sfinte*, București, 2003; *Femeile din secolul trecut. Poezii noi (2004–2010)*, București, 2010.

Repere bibliografice: Constantin, *A doua carte*, 265–268; Iorgulescu, *Scriitori*, 54–56; Raicu, *Practica scrisului*, 378–382; Regman, *Explorări*, 223–226; Poantă, *Radiografii*, I, 288–290, II, 55–62; Grigurcu, *Poeți*, 508–515; Munteanu, *Jurnal*, II, 170–180, IV, 190–192; Dimitriu, *Singurătatea*, 160–165; Raicu, *Contemporani*, 164–177; Doinaș, *Lectura*, 250–253; Dobrescu, *Foiletoane*, II, 61–69; Iorgulescu, *Critică*, 70–73; Crohmălniceanu, *Pâinea noastră*, 118–121; Iorgulescu, *Ceara*, 155–158; Simion, *Scriitori*, III, 399–414; Cristea, *Modestie*, 79–84; Iorgulescu, *Prezent*, 188–191; Negrici, *Introducere*, 77–81; Grigurcu, *Existența*, 421–425; Călinescu, *Biblioteci*, 201–211; Regman, *De la imperfect*, 172–185; Dimisianu, *Subiecte*, 171–178; Cristea, *A scrie*, 189–196; Negoîtescu, *Scriitori contemporani*, 152–158; Pop, *Pagini*, 165–170; *Dicț. analitic*, I, 284–287, III, 81–83; Cărtărescu, *Postmodernismul*, 328–329; Grigurcu, *Amurgul*, 165–166; Cistelean, *Top ten*, 67–69; *Dicț. esențial*, 254–256; Manolescu, *Lista*, I, 321–327; Ștefănescu, *Istoria*, 839–850; Mircea Martin, *Mai scrie poezii, Mircea Dinescu!*, RL, 2008, 4; Manolescu, *Istoria*, 1089–1091; Popa, *Ist. lit.*, II, 233–236; Al. Cistelean, *News alert: Mircea Dinescu a refuzat Premiul Nobel*, CLT, 2011, 50.

ANDREI BODIU

Andrei Terian*

BODIU, Andrei (27 IV 1965, Baia Mare – 3 IV 2014, Oradea), poet, prozator, critic și istoric literar. Este fiul lui Yvonne (n. Chefneux), de origine elvețiană, și al lui Anatolie Bodiu, ambii ingineri. A absolvit Liceul „Unirea” din Brașov (1983), iar în perioada 1984–1988 a urmat Facultatea de Filologie a Universității de Vest din Timișoara, specializarea română–engleză. În perioada liceului a participat la ședințele organizate de Cercul Literar 19 din Brașov (coordonat de Alexandru Mușina, pe care l-a recunoscut ca maestru), iar în perioada facultății a activat în cadrul Cenaclului timișorean Orizont. În 2001 și-a luat doctoratul în Filologie la Universitatea de Vest cu o teză despre poezia generației '80. În perioada 1988–1994 a fost, succesiv, profesor de limba și literatura română la Apața (județul Brașov), redactor la revista „Interval” și profesor la Școala Normală din Brașov. Începând cu 1994 este cadru didactic (din 2007, profesor) la Facultatea de Științe (ulterior, de Litere) a Universității Transilvania din Brașov, unde predă istoria literaturii române. A îndeplinit funcțiile de șef al Catedrei de limba și literatura română (2001–2004), decan al Facultății de Litere (2004–2012) și vicepreședinte al Senatului Universității (din 2012). A debutat în revista „Dialog” (aprilie 1984) cu un grupaj compus din poemele *Bijuterii muzicale*, *Vagabondaj*, *A.B. A.B. A.B.* și *Double fantasy*, iar editorial cu volumul colectiv *Pauză de respirație* (1991), alături de Simona Popescu, Caius Dobrescu și Marius Oprea. Între 1997 și 2004 a fost redactor-șef al revistei „Interval”, iar din 2011 este, alături de Alexandru Mușina, editor senior al revistei „Corpul T”. A mai colaborat la „Observator cultural”, „Familia”, „Euphorion”, „Transilvania”, „România literară”, „Caietele Echinox”, „Interlitteraria”, „Monitorul de Brașov” ș.a. A coordonat sau a fost membru în echipele mai multor proiecte de cercetare (vizând predarea literaturii române în liceu, postmodernismul sau discursul cultural european) și a organizat mai multe manifestări literare de tradiție și/sau de anvergură, printre care Maratonul de Poezie (Brașov, 2001–2009), Colocviul Național Universitar de Literatură Română Contemporană (Brașov, din 2005), Maratonul European de Poezie (Sibiu, 2007). I s-au acordat mai multe premii, între care Premiul Filialei Brașov a Uniunii Scriitorilor (1991), Premiul revistei „Poesis” (1991, 1994, 2008), Premiul ASPRO (2000), Premiul Uniunii Scriitorilor (2008).

* Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte, e-mail: andreiterian@gmail.com.

În cadrul Grupului de la Braşov (din care a autorul făcut parte, alături de Caius Dobrescu, Simona Popescu și Marius Oprea, toți formați sub patronajul lui Alexandru Muşina), poezia lui **B.** se distinge, în primul rând, prin radicalizarea programatică a prozaismului. La **B.** nu se întâlnesc nici arierplanul politic și ideologic din lirica lui Caius Dobrescu, nici polifonia și intertextualitatea Simonei Popescu. Dimpotrivă, autorul *Poeziilor patriotice* (1995) practică în mod deliberat o artă austeră, menită să sugereze, prin chiar sărăcia ei, afină cu textele „ultimului” Bacovia, lipsa de coerență, de sens și de transcendență a lumii. Constante sub raportul viziunii, cele cinci volume ale lui **B.** variază doar din punctul de vedere al formei și al perspectivei. Compozițional, se constată o tranziție dinspre poemele biografice de largă respirație, proiectate în manieră optzecistă – și antologate cu precădere în *Pauză de respirație* și în *Cursa de 24 de ore* (1994) – către o expresie cvasi-aforistică, precum în următoarele „poezii patriotice”, extrase din culegerea din 1995: „Tot timpul/ îmi sună un/ telefon/ în creier” sau „Îmi văd moaca în oglindă la televizor/ în ziare.// Nu-mi mai spune aproape nimic”, iar apoi către „scenele” cu caracter ironic și anecdotic din *Studii pe viață și pe moarte* (2000) și, mai ales, din *Oameni obosiți* (2008; Premiul Uniunii Scriitorilor). Mai relevantă este, însă, cealaltă evoluție, care marchează deplasarea de la confesiune la dedublare, mai exact, de la poemul monoplan, limitat la descrierea propriilor contingențe biografice („Aici stau eu. [...] Aici/ și acum. În camera 319/ printre pânze subțiri albe sau roșii/ și cât de puternică e acum lumina ea atinge/ covorul plin de păr și de/ fire de praf.// De aici înțeleg lucrurile;/ pasajul pavajul oamenii/ copacii banca ridurile/ precise”), către un discurs care se naște din parazitarea, coruperea și deconstrucția oricăror constructe semantice prefabricate, fie că e vorba despre reclame și elemente ale culturii pop, despre retorica național-comunistă („Și patria numai bună pentru un împărat roman// Și patria pe care numai obosit/ Creierul nostru nu o dă de o parte.// Aruncată în șanțuri în navete de aer.// Privești în școală o icoană./ Stă perfect pe locul lui nea niță de odinioară.”), despre noua limbă de lemn a „Europei Unite” sau, pur și simplu, despre poemele înaintașilor („Parcă/ pădurea de pini s-a/ Împuținat deasupra// E luna mare și albă/ Gata să cadă pe/ Ruinele cetății.// Îmi trec prin minte numele pașoptiștilor/ Și pozele alb-negru din/ Cabinetul de română.// Mă întreb care ar face-o”. – *Un tren încetinind. La Feldioara*). În ultima ei fază poezia lui **B.** tematizează cu obstinație modurile prin care realitatea de joacă orice tentativă a ficțiunilor de a-i conferi o semnificație. Contingentul impregnează și romanul *Bulevardul Eroilor* (2004), ale cărui personaje sunt ușor reperabile atât în mediul universitar brașovean, cât și în lumea politică românească din primii ani ai noului mileniu. Însuși titlul ironic (împrumutat de la numele străzii pe care se află Facultatea de Litere din Braşov) sugerează natura (auto)biografică a cărții, pe care autorul o confirmă dezvăluind că și-a propus să ofere „o imagine vie a lumii noastre de azi, pornind de la viața în universitate”. El inaugurează astfel o tradiție a romanului universitar brașovean, pe care o vor continua, în anii următori, Caius Dobrescu și Alexandru Muşina. Pe de

altă parte, declară și că a scris doar o „poveste” care urmărește să „amuze”. De altfel, dincolo de o firavă intrigă erotică, romanul nu are un nucleu narativ bine conturat, iar artificiul de relatare la care recurge protagonistul (alter-egoul lui **B.**), constând în alternarea persoanei întâi cu a treia, pare lipsit de vreo justificare compozițională. Tocmai de aceea, romanul rezistă în principal prin surprinderea psihologiei estudiantine (Alina Popovici este, probabil, cel mai proeminent personaj al cărții), ca și prin telescoparea mediului universitar și social al României postcomuniste. *Jurnalexpress Europa 2000* (2001) este rodul proiectului „Literaturexpress”, o călătorie cu trenul pe ruta Lisabona – Moscova – Berlin, de care au beneficiat o sută de poeți europeni. Textul interesează mai ales prin reflecțiile asupra diferențelor care separă încă estul de vestul Europei, ca urmare a experienței (post)comuniste pe care a traversat-o prima jumătate a continentului. În fine, critica lui **B.** se află într-o vădită consubstanțialitate cu beletristica lui. Excepcându-l pe Ion Barbu, autorul abordează monografic mai ales subiecte cu care se simte afîn, fie prin dimensiunea prozaismului, fie prin aceea a livrescului. Astfel, deși respectă rigorile unei cercetări doctorale, primul volum din proiectul întrerupt *Direcția optzeci în poezia română* (2000) conține și o evidentă notă *pro domo*. Precizând că „a defini optzecismul drept postmodernism e inexact” și arătându-se circumspect față de o eventuală „echivalență între postmodernism și valoare”, **B.** preferă să lucreze cu conceptul generaționist de „optzecism”, pe care îl consideră „ultimul model poetic românesc”, întrucât raza sa de acțiune „începe la sfârșitul anilor '70 și continuă și astăzi”. Nașterea optzecismului e identificată cu o succesiune de patru acte fondatoare consumate în intervalul 1977–1979 – înființarea Cenaclului de Luni, grupajul lunedìst publicat în mai 1978 în „România literară”, ancheta *Dreptul la timp* din „Echinox” și debutul lui Traian T. Coșovei cu *Ninsoarea electrică* –, în timp ce sfârșitul paradigmei ar fi fost amânat de faptul că, „în ce are mai bun, poezia născută în anii '90 continuă, adâncește modelul poetic propus în anii '80”. În opinia autorului, trăsăturile „modelului” optzecist ar fi starea socială de „semiilegalitate”, puternica solidaritate de generație, apetitul teoretic, „realismul”, biografismul, demetaforizarea, oralitatea, ironia, sarcasmul, „umorul amar” și „luciditatea”. Dacă nu toate aceste trăsături sunt la fel de pertinente sau de relevante în caracterizarea optzecismului, cartea se distinge, în schimb, prin evidențierea minuțioasă a „diferențelor specifice” în cazul celor șase poeți analizați – Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Mariana Marin, Ion Mureșan, Alexandru Mușina, Liviu Ioan Stoiciu. Fervoarea analitică este punctul forte al istoricului literar și în *Șapte teme ale romanului postpașoptist* (2002), volum consacrat reprezentării amorului, societății, orașului, suferinței, morții, Celuilalt și scrisului într-un eșantion românesc din deceniul 1855–1865, unde finețea observațiilor de amănunt (precum conexiunea dintre intensitatea erosului și teatralizarea epicului) compensează adeseori riscul decontextualizării. Dintre micromonografiile elaborate de **B.** – *Mircea Cărtărescu* (2000), *George Coșbuc* (2002) *Ion Barbu* (2005) –, prima cuprinde în plus față de comentariile din *Direcția optzeci...* doar o secțiune consacrată prozei

lui Mircea Cărtărescu, care se configurează ca o problematizare a prezumtivului „manierism” narativ al scriitorului. Cea mai reușită piesă a tripticului monografic aceea dedicată lui Coșbuc, care se impune atât prin coerență, cât și prin originalitate, descriindu-l pe scriitorul ardelean ca pe „un poet livresc, un profesionist care, sintetizând o experiență culturală majoră, a încercat, deloc nepotrivit canoanelor vremii, să transforme lumea sub semnul frumuseții”. Mai puțin convingător e studiul *Ion Barbu*, care îl recomandă pe modernistul interbelic drept un poet al „lumilor posibile”, dar se instalează pe suprafața unor generalități, evitând dialogul atât cu teoriile contemporane ale fenomenului ficționalității, cât și cu o mare parte a exegezei barbiene postbelice. *Evadarea din vid* (2008) este o carte scrisă din „unghiul de vedere [...] al poetului” despre poeți de la cumpăna veacurilor XX și XXI pe care B. îi consideră „cel puțin interesanți”. Se resimte de-a lungul comentariului o anume complicitate cu autorii comentați, chiar dacă aceștia – majoritatea (post)optzeciști – acoperă un spectru eterogen de formule și realizări, care se întinde de la Ion Pop, Marin Mincu și Ioan Flora la Doina Ioanid, Dan Sociu și Ruxandra Novac.

Andrei Bodi e un scriitor foarte cunoscut, probabil cel mai valoros autor de poezie „cotidianistă” al ultimelor două decenii de literatură română. Component al micului „Grup de la Brașov”, el a mizat cel mai hotărât pe ceea ce am putea numi „simplitate construită”. Spre deosebire de colegii săi, Bodi a evitat structurile complicate, intertextualitățile sofisticate, manierismele de tot felul și s-a „limitat” – dar fără să limiteze profunzimea mesajelor și valoarea textelor sale – la descripția sumară, la narațiunea concentrată, la confesiunea aparent ingenuă, în enunțuri laconice, poemul reducându-se la câteva propoziții, la câteva elemente de decor, la câte o întâmplare „oarecare”, la vreo întâlnire a personajului „narator” cu un prieten sau cu o fată.

Ion Bogdan Lefter

SCRIERI: *Pauză de respirație* (în colaborare cu Simona Popescu, Caius Dobrescu și Marius Oprea), București, 1991; ed. a 2-a, 2012; *Cursa de 24 de ore*, Timișoara, 1994; *Poezii patriotice*, Timișoara, 1995; *Studii pe viață și pe moarte*, Pitești, 2000; *Mircea Cărtărescu*, Brașov, 2000; *Direcția optzeci în poezia română*, I, Pitești, 2000; *Jurnalexpress Europa 2000*, pref. Ion Bogdan Lefter, Pitești, 2001; *Șapte teme ale romanului postpașoptist*, Pitești, 2002; *George Coșbuc*, Brașov, 2002; *Bulevardul Eroilor*, pref. Ion Bogdan Lefter, Pitești, 2004; *Ion Barbu*, Brașov, 2005; *Oameni obosiți*, Pitești, 2008; *Evadarea din vid. Studii despre poezia românească de la sfârșitul secolului XX și începutul secolului XXI*, Pitești, 2008. **Antologii:** *Romanian Poets of the 80s and 90s.*, Pitești, 1999 (în colaborare cu Romulus Bucur și Georgeta Moarcăs); *Junii '03. Antologia tinerilor prozatori brașoveni*, Brașov, 2003 (în colaborare cu Caius Dobrescu și Alexandru Mușina);

Poezia română postbelică, 2006 (în colaborare cu Caius Dobrescu); *Maratonul European de Poezie*, Braşov, 2007; *Literatură și civilizație. Scriitori români canonici și reforma curriculară*, I–II, Braşov, 2008 (în colaborare cu Caius Dobrescu); *Repertor de termeni postmoderni*, Braşov, 2009 (în colaborare cu Caius Dobrescu); *Legitimarea literaturii în secolul XX european. Studii asupra discursurilor și strategiilor culturale*, Braşov, 2010 (în colaborare cu Rodica Ilie și Adrian Lăcătuș); *Literature in Totalitarian Regimes. Confrontation, Autonomy, Survival*, Braşov, 2011 (în colaborare cu Rodica Ilie și Adrian Lăcătuș); *Dilemele identității. Forme de legitimare a literaturii în discursul cultural european al secolului XX*, Braşov, 2011 (în colaborare cu Rodica Ilie și Adrian Lăcătuș); *Literatura română contemporană: Eugen Negrici – Cornel Ungureanu*, Braşov, 2011; *Trupul și litera. Explorări critice în biografia și opera lui Gheorghe Crăciun*, Cluj-Napoca, 2012 (în colaborare cu Georgeta Moarcăs); *Literatura română contemporană: Ilie Constantin – Augustin Buzura*, Cluj-Napoca, 2012.

Repere bibliografice: Alexandru Muşina, *Braşov*, „Cercul literar 19”, TR, 1982, 28; Mircea Mihăieş, *Turneul candidaţilor*, O, 1988, 23; Florin Manolescu, *Poezia Grupului de la Braşov*, LCF, 1991, 23; Ioan Moldovan, *Cvartet*, F, 1991, 10; Sanda Cordoş, *Ritmul respiraţiei*, TR, 1991, 37; Al. Cistelecă, [Andrei Bodi], VTRA, 1991, 12, LCF, 1994, 9, F, 2006, 9, F, 2007, 3; Traian T. Coşovei, [Andrei Bodi], CNT, 1993, 28–29, 2002, 9; Caius Dobrescu, *Lada și omul*, VTRA, 1995, 1–2; Cornel Moraru, *Un maratonist al clipei*, VTRA, 1995, 1–2; Galaicu-Păun, *Poezia, 196–198*; Gheorghe Crăciun, *Poezie de mare viteză pentru un alergător de cursă lungă*, OC, 2000, 13; Simona Popescu, *Despre numele care se destramă în alte geometrii*, OC, 2000, 18; Bucur, *Poeți optzeciști, 30–34, 230–232*; Grigurcu, *Poezie*, I, 132–134; C. Rogozanu, [Andrei Bodi], RL, 2001, 42, SDC, 2005, 33; Ion Bogdan Lefter, *Comentatorul de poezie*, OC, 2002, 124; Irina Marin, *Coşbuc, artist livresc*, RL, 2003, 40; Şerban Axinte, *Andrei Bodi – șapte teme ale romanului postpașoptist*, T, 2004, 5; Cosmin Ciotloş, *Listele lui Bodi*, RL, 2006, 16; Andrei Terian, [Andrei Bodi], VTRA, 2006, 7, CLT, 2008, 191; Ştefania Ploeanu, *Andrei Bodi*, „Studii pe viață și pe moarte”, T, 2008, 4; Manolescu, *Istoria, 1417–1418*; Mircea A. Diaconu, *Ironia unui sceptic*, RL, 2009, 6; Bianca Burța-Cernat, *Dincolo de poezia cotidianului*, OC, 2009, 473; Vakulovski, *Portret, 202–215*; Soviany, *Cinci decenii*, II, 40–42.

MIHAIL DRAGOMIRESCU

Adrian Tudurachi*

DRAGOMIRESCU, Mihail (22 III 1868, Cucuieți, j. Călărași – 25 XI 1942, București), estetician și critic literar. Fiu al Mariei Plătăreanu și al învățătorului Moise Dragomirescu, **D.** a fost căsătorit cu traducătoarea Laura Dragomirescu. Primele clase le face în satul natal, mutându-se apoi, din 1881, la București, pentru a urma gimnaziul la „Gheorghe Lazăr” și liceul la „Sf. Sava”. Din 1889 devine student al Facultății de Litere și Filosofie a Universității din București, pe care o absolvă în 1892 cu o teză despre filosofia lui Herbert Spencer. Remarcat de Titu Maiorescu, intră în cercul de apropiați ai profesorului și frecventează ședințele Cenaclului Junimea. La insistențele lui Maiorescu și cu ajutorul influenței politice de care se bucura societatea junimistă, obține în 1894, alături de P. P. Negulescu, o subvenție pentru o călătorie de studii în Franța și Germania, precum și, un an mai târziu, numirea la Catedra de estetică a Universității din București. Cu unele intermitențe datorate schimbărilor politice, avea să funcționeze pentru câțiva ani ca suplinitor, fiind ulterior titularizat pe post de conferențiar (1901) și de profesor (1906). De-a lungul unei lungi cariere universitare (se retrage în 1938), a devenit una dintre cele mai importante figuri a Literelor bucureștene. I se datorează înființarea celei dintâi instituții de cercetare literară românească, Institutul de Literatură, subvenționat de stat, cu editură și cu revistă proprii („Ritmul vremii”, apărută între 1925–1929 și în martie 1930, sub conducerea lui **D.**, căruia i se alătură apoi și George Murnu), care a înglobat Seminarul de literatură, fondat în 1915 în cadrul Facultății de Litere. Structura s-a desprins de Universitatea din București în 1932, ca Noul Institut de Literatură. Începuturile carierei publicistice sunt legate de „Convorbiri literare”, unde **D.** debutează în 1892 cu un poem în proză (*Seninătate*) și unde se implică mai apoi prin câteva studii în polemica dintre Titu Maiorescu și C. Dobrogeanu-Gherea. Din 1895 este redactor și principal responsabil de destinul revistei până la despărțirea de Titu Maiorescu din 1906. Cu vocație de îndrumător cultural, a fondat mai multe publicații, cea mai importantă rămânând „Convorbiri critice” (1907–1910), pentru rolul pe care l-a jucat în rezistența față de curentele naționaliste. A tutelat, de asemenea, „Buletinul Institutului de Literatură” (1921–1929). Alte periodice care îi poartă numele pe frontispiciu, cum e „Falanga” (apărută într-o primă serie în 1910 și relansată între 1926–1929), precum și colaborările sistematice la ziare și reviste („Ordinea”,

* Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu” al Academiei Române, Cluj-Napoca; e-mail: adrian.tudurachi@gmail.com.

„Voința națională”, „Cele trei Crișuri” etc.) țin de implicarea sa în campanii culturale sau politice, dintre care cea mai cunoscută a fost desfășurată împotriva lui Nicolae Iorga într-o serie de foiletoane din „Viitorul”, între 1922–1923. În viața politică, **D.** s-a angajat mai întâi alături de cercurile conservatoare din jurul lui Take Ionescu, devenind membru al Partidului Conservator-Democrat (1908), pe listele căruia a candidat la alegerile din 1911. După Primul Război Mondial, migrează spre Partidul Național Liberal, aspirând la o poziție ministerială și candidând fără succes pentru un scaun de senator. Creația sa conține, pe lângă operele de critică, estetică și teorie literară și câteva texte memorialistice în care relatează călătoria în Rusia făcută în 1917 ca reprezentant al Universității din București (*Amintiri din propaganda în Rusia*), romane de inspirație autobiografică (*Copilul cu trei degete de aur*, *Focul*, *Sănducu*), fabule semnate cu pseudonimul Radu Bucov, precum și numeroase manuale de literatură scrise în colaborare cu Gheorghe Adamescu, I.A. Rădulescu-Pogoneanu și Iosif Frollo. În 1938 este primit în Academia Română ca membru de onoare.

Este într-o măsură greu de înțeles de ce activitatea și personalitatea lui **D.** au suscitât reacții de respingere atât de violente din partea contemporanilor. Cel despre care Tudor Vianu avea să spună că a încarnat „tipul omenesc al criticului literar” a oferit în cultura română un model de acțiune urmat de mai multe generații. Felul în care criticii literari au înțeles să își practice profesia în perioada postbelică a fost, cel puțin în spiritul său, mai apropiat de viziunea lui **D.**, chiar și atunci când modelele asumate explicit au fost Călinescu sau Lovinescu. Autorul *Științei literaturii* a fost primul dintre scriitorii români care a privit critica literară ca o „meserie”, definită nu numai prin reguli specifice, ci și prin propriul domeniu științific, a cărui legitimitate era asigurată de credința în existența valorilor estetice ca obiect de cunoaștere. Într-o epocă în care criticii literari își foloseau discursul ca o formulă mixtă de mediere socială, prin care practicile de lectură erau puse în slujba unor imperative etice sau naționale, lui **D.** i se datorează autonomizarea gesticulației critice, atât în sensul profesionalizării instrumentelor de interpretare, cât și în cel al instituționalizării. Rolul său în legitimarea studiilor literare în toate domeniile vieții publice românești a fost decisiv. În sfera universitară, a contribuit la emanciparea literaturii din complexul studiilor filologice sau istorice; în învățământul gimnazial și liceal, a furnizat singurele modele aplicabile de predare analitică a literaturii; în sfârșit, a avut ideea organizării cercetării literare în institute specializate cu câteva decenii înainte ca aceasta să devină o politică de stat după model sovietic sau francez. Semnificația acestei acțiuni trebuie percepută pe fondul unui proces de tectonică culturală, în condițiile desprinderii literaturii române de legitimitatea pe care i-a asigurat-o viziunea romantică, istorică și relativistă, asupra spiritului național. **D.** a debutat în 1894 cu o polemică împotriva „metodei istorice” (*Critica științifică și Eminescu*) și și-a încheiat cariera cu o pledoarie antiistorică ținută în cadrul primului Congres de istorie literară de la Budapesta, în 1931. În sens profund, această atitudine critică nu vizează doar biografismul lui Sainte-Beuve sau determinismul lui Hippolyte Taine, ci și încrederea lui Herder în

dimensiunea istorică a spiritului național sau viziunea Doamnei de Staël asupra determinărilor conjuncturale ale caracterului etnic: este respingerea unei culturi literare definite de proprietățile ei relative, prin înscrierea specifică în vicisitudinile unui timp și particularitățile unui loc. În contrapondere, **D.** promovează un spațiu absolut al valorilor estetice, văzut însă nu ca o formă de universalizare, ci ca o expresie alternativă a unității culturii românești. Așa cum literatura franceză sau italiană se identifică, din perspectiva memoriei literare, prin geniile lor, nu prin specificitatea geografică sau istorică, tot așa și literatura română trebuie să poată fi gândită ca un corpus estetic pur, constituit exclusiv din capodopere. Pledoaria sa pentru estetic nu vizează o știință abstractă a frumosului, ci constituirea unei noi sfere de valorizare a producției literare românești. Capodopera nu e pentru **D.** o formă a excepționalității, ci un mod de a privi creațiile românești ca rezultat al aplicării legilor eterne ale esteticii la materia etnică. Astfel trebuie înțelese listele lungi și derutante de „opere geniale” în care criticul îi introduce pe Panait Cerna, Emil Gârleanu și Cincinat Pavelescu alături de Liviu Rebreanu sau I.L. Caragiale. De la cursul pe care îl propunea în 1902 la Facultatea de Litere sub numele, neobișnuit în epocă, *Estetica unită cu studiul literaturii contemporane* și de la volumul de poezică *Teoria poeziei aplicată la literatura română* (1906), până la sinteza târzie asupra literaturii moderne concepută la începutul anilor '30 ca *Istoria spiritului românesc în secolul XX* (și publicată în 1934 sub titlul *Sămănătorism, poporanism, criticism*), criticul încearcă să impună o perspectivă anistorică asupra patrimoniului literar, ca o colecție statică de opere valoroase estetic. Rezultatul acestor tentative de interpretare a literaturii române nu e o dinamică evolutivă, ci o ordine de tip enciclopedic-lexicografic, în care operele se situează în același plan, indiferent de contextul în care au fost create. Ideea lui **D.** de a proiecta o vastă „clasificare” literară exprimă nevoia de a privi literatura română ca o sferă autonomă a cunoașterii, în același timp emancipată de factorii istorici care au produs-o și comparabilă cu patrimoniul culturilor literare majore. Acest deziderat avea să îl conducă și în activitatea politică. Implicarea lui **D.** la începutul anilor '20 alături de Partidul Național Liberal în campania pentru câștigarea unui loc de senator a fost justificată ideologic printr-o extensie a teoriilor estetice asupra temelor identitare ale dezbaterii publice. Conceptul de „stat cultural”, aflat în centrul foiletoanelor politice pe care criticul le va relua în *De la misticism la raționalism* (1924), implica ideea de lege spirituală a spațiului românesc: „Statul cultural, adică o organizare autonomă a culturii române, analoagă cu organizările autonome ale minorităților”. În raport cu minoritățile germană și maghiară intrate în compoziția demografică a României după Pacea de la Versailles și reprezentante ale unor culturi recunoscute pe plan internațional, **D.** concepe o politică menită să asigure „autonomia” spiritului românesc: colecții complete de traduceri în română ale capodoperelor, un sistem complex de enciclopedii, un program de populare a muzeelor românești cu mulaje după operele plastice universale etc., pentru a situa în orizontul de acțiune și de gândire al societății românești producțiile naționale și universale. Autonomia esteticului devine astfel suportul în sens larg al activității

naționale, un principiu de organizare a creației, circulației și consumului cultural în spațiul public. Ca și Lovinescu sau Călinescu, **D.** își desfășoară reflecția în marginea valorilor estetice ale literaturii naționale pe mai multe planuri, implicând și o dimensiune politică, și una etică legată de etosul românesc. Îl diferențiază însă, determinând probabil și destinul nefericit al ideilor sale, insistența de a fonda această reflecție pe baze filosofice. Ceea ce s-a numit „sistem” dragomirescian a fost de fapt suma unor evoluții acumulate de-a lungul întregii cariere a criticului. Punctul de plecare îl constituie distincția dintre personalitatea artistică și cea umană, pe care o lansează studiul din 1894, *Critica științifică și Eminescu*. Pe **D.** îl interesează posibilitatea de definire a condiției de existență a operelor, într-un plan distinct atât de biografia și psihologia comună a autorului, cât și de contextul istorico-social. Prin „personalitate artistică”, criticul încearcă să circumscrie un nivel psihologic definit în mod negativ, de suspendare a oricărui tip de cauzalitate și a tuturor explicațiilor deterministe. Concretizarea acestei prime (și vagi) intuiții îi va lua lui **D.** mai mult de trei decenii, prin reflecții laborioase, dar desfășurate în absența unui dialog cu soluțiile din studiile literare ale epocii. De fapt, „sistemul” dragomirescian e un caz rar de necomunicare intelectuală. **D.** avea să rezolve problema statutului operei literare aproape exclusiv cu mijloacele raționamentului filosofic, părănd să ignore dezbaterile de idei cu care era contemporan: dezvoltarea psihologiei abisale la începutul secolului, apariția unei noi perspective asupra semnului lingvistic, revitalizarea teoriilor ficțiunii în spațiul anglo-saxon etc. Opacă la toate evoluțiile exterioare, reflecția criticului se va conduce prin invenții terminologice și improvizații conceptuale, care dau expresiei un aspect rebarbativ și netransparent. Preocupările lui, expuse într-o serie de cursuri universitare (*Teoria poeziei, Principii de literatură*) și ulterior în tratatul de *Știința literaturii*, se vor concentra în două direcții: pe de-o parte, spre circumscrierea unui nivel de adâncime „mistică”, adică irațional și afectiv, în care se originează opera de artă; de cealaltă parte, spre elaborarea unui plan „psihofizic”, ca suport ontologic al capodoperei. În dialogul filosofic *Integralismul* (1929), ultima expresie majoră a „sistemului” dragomirescian, criticul va căuta să justifice transferul în planul psihic al unor categorii specifice lumii fizice (geologie, geografie, biologie etc.) pentru definirea unor „concrete” imateriale, existente în planul spiritului, dar având proprietățile stabile ale obiectelor fizice. „Psihofizicul” denumeste de fapt un spațiu al reprezentărilor psihologice împărtășite, obținut prin reunirea mai multor percepții subiective în jurul unei realități comune. Posibilitatea unei existențe autonome a capodoperei se va rezolva astfel prin situarea într-un plan al lecturii, în cadrul unui corp al receptărilor, prin însumarea percepțiilor succesive ale cititorilor: „Capodopera nu trăiește ea în ea, ca un singur individ, ea trăiește în indivizi deosebiți, în conștiința oamenilor care au luat cunoștință de ea” (*Știința literaturii*). Este cel mai important rezultat al reflecției târzii a criticului, angajând în gândirea obiectului artistic temele, în continuare actuale, ale teoriilor receptării. Promisiunile ideilor lui **D.** au fost mult mai mari decât influența sa efectivă asupra gândirii literare în secolul al XX-lea. Recuperat în perioada „dezghețului” ideologic din a

două jumătăți a anilor '60, în același moment în care au reintrat în circuitul cultural E. Lovinescu sau Titu Maiorescu, opera teoreticianului a avut parte de câteva lecturi entuziaste de-a lungul deceniului opt. Acestea au încercat să armonizeze ideile lui **D.** cu noul val de teorii structuraliste. Prin preocuparea pentru definirea organică a capodoperei a fost apropiat de studiile formaliste; prin interesul pentru formele de supraviețuire a operei în lecturile ei multiple, a fost văzut ca un premergător al teoriilor receptării. În sfârșit, prin încercarea de a pune pe același plan producțiile românești și cele ale literaturii universale a fost privit ca un model al comparatismului modern. Totuși, în practică, niciuna dintre tendințele dominante ale anilor '80 din spațiul românesc nu s-a sprijinit pe concepte, reprezentări sau dispozitive interpretative împrumutate din opera lui **D.** În plan internațional, ideile sale au intrat în circuit prin traducerea în franceză a *Științei literaturii* (sub titlul *La Science de la littérature*, din care au apărut între 1928 și 1938 patru volume, fără ca editarea seriei să fi fost încheiată), recenzată pe larg în publicațiile francofone contemporane, cu o insistență particulară pe vocația metodologică a demonstrației. Comentariul cel mai cunoscut, pe care i l-a dedicat Benedetto Croce (*Poesia*, 1936), rămâne insensibil la intuițiile subtile ale criticului, sancționând ipotezele hazardate. În perioada postbelică, lucrarea a intrat în bibliografia obligatorie a domeniului, fiind menționată în câteva texte fundamentale ale anilor '50, cum e tratatul de *Teorie a literaturii* (1949) al lui René Wellek și Austin Warren. Ulterior, numele lui **D.** a devenit expresia atitudinii antiistoriste manifestate în cadrul Congresului de la Budapesta din 1931, sintezele de metodologie literară continuând să îl înregistreze până în anii '90. Chiar apreciind just ecourile modeste ale teoriilor dragomiresciene, figura criticului nu iese diminuată. Dincolo de orgoliul de a face din **D.** unul dintre puținii critici de „sistem” din cultura română, semnificația sa trebuie raportată la scara mai amplă a factorilor care au modelat într-un anumit moment istoric evoluția culturii literare în România. Lipsit de un mediu de dialog și de rezonanță a teoriilor sale, atât în exteriorul, cât și în interiorul câmpului literar românesc, **D.** a eșuat ca gânditor; însă a reușit să își impună viziunea asupra instituției criticii și asupra locului literaturii în educație și în societate. Rolul său, incert în cadrul unei tradiții locale a teoriei literare, se va vedea poate, pe deplin, într-o istorie sociologică și cantitativă a practicilor literare din secolul al XX-lea.

Ideea autonomiei esteticului, adică ideea despre dreptul creației estetice de a fi prețuită în ea însăși, fără raportare la o valoare de alt ordin, este principiul care asigură d-lui Dragomirescu posibilitatea de a fixa un tip nou în cultura românească. Față de o artă autonomă, devenea posibilă o critică autonomă, o critică guvernată de singurele principii estetice. Trăgând aceste consecințe, se poate spune că dl Dragomirescu este primul critic literar român care nu vrea să facă decât critică literară.

Tudor Vianu

Fără îndoială, desconsiderarea istoricului în geneza frumosului, exagerațiile teoriei capodoperei, dogmatismul esteticii normative, schematizarea metodologică a mijloacelor analitice, asamblate într-o construcție greu de străbătut și investită cu puteri suverane nu pot fi azi acceptate. Dar nici nu poate fi acceptat blamul greu ca o lespede pe care mulții (și prestigioșii) săi adversari l-au așezat pe o operă atestând și astăzi viabile puncte de vedere interesante și de incontestabilă utilitate metodologică.

Zigu Ornea

SCRIERI: *Relațiunea dintre premisele și ultimele concluziuni ale filosofiei lui Herbert Spencer*, București, 1892; *Critica științifică și Eminescu*, București, 1895; ed. a 2-a, București, 1906; ed. a 3-a, București, 1925; *Estetica unită cu studiul literaturii române contemporane*, București, 1901; *Teoria elementară a poeziei (Introducere în poetică)*, București, 1902; *Critică dramatică*, București, 1904; *Dramaturgie română*, București, 1905; *Teoria poeziei cu aplicare la literatura română*, București 1906; *Curs de literatură română*, partea I. *Metoda istorică și metoda estetică*, București, 1913; *Literatura română. Teoria genurilor literare*, București, 1915; ed. București, 1927; *Poezia română*, partea I. *Teoria poeziei*, București, 1915; ed. a 2-a, București, 1927; *Metodologie literară. Armonia capodoperei*, București, 1920; *Introducere în metodologia literară*, Craiova, 1923; *Estetica literară*, București, 1924; *De la misticism la raționalism. Cronici culturale*, București, 1924; *Directive literare*, București, 1925; *Enciclopedia operei literare*, București, 1925; *Poezia lirică*, București, 1925; *Nuvelistica română*, București, 1926; *Știința literaturii*, vol. I. *Introducere în știința literaturii. Estetică generală. Estetică literară*, București, 1926; *Critică. Directive*, I–II, București, 1927–1928; *Versuri. Proză. Fabule*, București, 1928; *Amintiri din propaganda în Rusia (1917)*, București, 1928; *Fabule*, București, 1928; *Poezia dramatică*, București, 1928; *Poezia lirică românească*, București, 1928; *La Science de la Littérature*, I–IV, Paris, 1928–1938; *Capodopera, opera de talent și opera de virtuozitate*, București, 1929; *Dialoguri filosofice. Integralismul (Prolog. Principii. Lumea fizică. Lumea sufletească)*, București, 1929; *Curs de enciclopedie literară și clasificări literare*, București, 1929; *În ce constă cursul de literatură românească?*, București, 1930; *Enciclopedie literară*, București, 1931; *Nouveau point de vue dans l'étude de la littérature*, București, 1931; *Primul congres de istorie literară din Budapesta*, București, 1931; *Le Système philosophique de l'intégralisme*, vol. I. *Les Principes*, București, 1931; *Copilul cu trei degete de aur*, I–IV, București, 1932–1936; *Focul*, București, 1934; *Sămănătorism, poporanism, criticism*, București, 1934; *Sănducu*, București, 1935; *Principii de literatură*, vol. I. *Capodopera*, București, [1935]; *Război și biruință*, București, 1936; *Eminescu, poet universal*, București, 1941; *Scieri critice și estetice*, îngr. Z. Ornea și Gheorghe Stroia, introd. Z. Ornea, București, 1969; *Mihai Eminescu*, îngr. Leonida Maniu, Iași, 1976; *Critica dramatică*, îngr. și introd. Constantin Măciucă,

București, 1996. **Ediții:** Mihail Eminescu, *Poezii (ediția Institutului de Literatură)*, ed. critică de Mihail Dragomirescu, București, 1937. **Traduceri:** Sofocle, *Antigona*, București, 1896, *Edip Rege*, București, 1925; Shakespeare, *Romeo și Julieta*, București, 1922, *Othello*, București, 1923, *Macbeth*, București, 1925.

Repere bibliografice: Lovinescu, *Opere*, IV, 247–263, V, 115–116, VI, 271–272, VIII, 201–203, IX, 195–197; Aderca, *Contribuții*, II, 44–56, 576–579, 655–656, 773–775; Perpessicius, *Opere*, VI, 9–13, IX, 471–475, X, 128–129, XI, 411–413, 436–437; Constantinescu, *Scrieri*, II, 471–783; *Omagiu lui Mihail Dragomirescu*, București, 1928; Zarifopol, *Eseuri*, 105–107; Streinu, *Pagini*, IV, 168–184; Munteanu, *Panorama*, 87–90; Tudor Vianu, *Mihail Dragomirescu*, București, 1939; Călinescu, *Ist. lit.* (1941), 571, *Ist. lit.* (1982), 643–644; Dima, *Gândirea, passim*; Tudor Vianu, *Trei critici literari: Titu Maiorescu, Mihail Dragomirescu, E. Lovinescu*, București, 1944; Popovici, *Studii*, VI, 43–55; Ovidiu Papadima, *Estetica lui Mihail Dragomirescu*, RITL, 1966, 2; Z. Ornea, *Trei esteticieni: M. Dragomirescu, H. Sanielevici, P. P. Negulescu*, București, 1968; Ciopraga, *Lit. rom.*, 725–731; Micu, *Început*, 171–175, 494–497; Titu Popescu, *Mihail Dragomirescu, estetician*, București, 1973; Dumitru Matei, *Mihail Dragomirescu. Privire critică asupra sistemului filosofic și estetic*, București, 1974; Alexandru Tudorică, *Mihail Dragomirescu, teoretician al literaturii*, București, 1981; Leonida Maniu, *Introducere în opera lui Mihail Dragomirescu*, București, 1983; Angheliescu, *Lectura*, 157–162; Micu, *Scurtă ist.*, I, 336–338; *Dicț. scriit. rom.*, II, 138–142; *Dicț. esențial*, 266–268; Adrian Tudurachi, *Destinul precar al ideilor literare. Despre instabilitatea valorilor în poetica lui Mihail Dragomirescu*, Cluj-Napoca, 2006; Oana Fotache, *Divanul criticii. Discursuri asupra metodei în critica românească postbelică*, București, 2009, 166–168; Monica Fekete, *Echi del pensiero crociano nella cultura romena. B. Croce e M. Dragomirescu*, SUB, 2012, 1.

ASPECTE ALE „ÎNREGIMENTĂRII ASUMATE” DE SCRITORII ÎN PRESA COMUNISTĂ DIN PERIOADA 1949–1965

Doina Marcu Matei*

Nevoiți să supraviețuiască într-un timp al marilor transformări pe scena politică a lumii, aflați mereu sub amenințarea Cortinei de Fier, scriitorii români au învățat suficient de repede lecția obedienței. Și-au schimbat discursul, au îmbrăcat de nevoie haina exuberanței proletare și au publicat în presă articole, reportaje, poeme, drame și romane după indicațiile prețioase ale realismului socialist. Critica a devenit un instrument de temut care, alături de cenzură, a impus un limbaj de lemn pentru o literatură aflată sub semnul politicului restrictiv. Și totuși, aruncând o privire asupra editorialelor care marcau convulsiv epoca, nu poți să nu constăți cât de mulți oameni de cultură s-au încumetat să-și pună semnătura pe producții literare astăzi îndoielnice. Și-au asumat un timp al terorii și i-au devenit complici.

„Almanahul literar” cu nr. 1 apărea în decembrie 1949, tocmai în preajma sărbătoririi cu mult fast a șaptezeci de ani de viață a „tătucului” popoarelor, I.V. Stalin. Filiala de la Cluj a Uniunii Scriitorilor din România propunea o revistă lunară de cultură în care s-au înghesuit să semneze nume mai vechi sau mai noi, cu rețetarul știut: odă puternicilor zilei, odă muncii, slava partidului, ura înverșunată împotriva capitalismului obtuz, toate acestea în spiritul realismului socialist. În cel de-al doisprezecelea an de la apariție, „Almanahul literar” avea să-și schimbe numele în „Steaua”, în 1961.

Oricum, la nr. 1, anul întâi, sărbătoarea cea mai importantă îl avea în epicentru pe Stalin. De aceea, la pagina a treia, imediat după copertă, Emil Isac scrie un *Omagiu* cu subtitlu: *Scrisoare către Stalin*, adică un poem în care se autoflagelează că nu a fost în stare, într-un trecut incert, decât să vibreze la lucruri puerile și a creat versuri de care nu avea nimeni nevoie. Bineînțeles, cu buze vinete – de regret sau de bătrânețe, nu ne dăm bine, poetul este „fericit să rostească, în extaz, numele „celui mai iubit” dintre dictatori: „Cel ce-ți scrie această scrisoare/a jurat odinioară pe visuri, pe cântece, pe floare [...] Stalin! Azi în loc de palide Muze/Invoc numele tău pe vinetele mele buze”¹. Dar asemeni lui Emil Isac se întrec în ode deșănțate Miron Radu Paraschivescu – *Și iată veni ceasul*, Victor Felea – *Marele prieten* sau Ion Brad care scrie *De la cârma viitorului răspunde*

* Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați; email: doina_marcu_matei@yahoo.com.

¹ „Almanahul literar”, nr. 1, anul I, p. 4.

*Marele corăbier Stalin*². La un titlu atât de lung și de edificator nu putea corespunde decât un poem de largă întindere. Cumva fiind dat ce trebuia dat Cezarului, scriitorii îndrăznesc, ținând să-și amintească timid, că au trecut șase decenii de la moartea lui Eminescu. Radu Trifan semnează articolul *In memoriam. Eminescu după 60 de ani*³. Imperativul „lupta pentru pace” se concretizează în poeme. Victor Felea scrie *Cântec de bucurie* și *Un dans al omului descătușat*⁴. A.E. Baconsky, scrie o poezie năucitoare, dedicată bravei clase muncitoare: *Poezie de dragoste la mutarea în locuință nouă*⁵. Nu lipsesc nici poemele în ritm popular *Roata morii* de Ioanichie Olteanu⁶ sau *Balada cu chiaburul și pândarul*⁷, iar Dumitru Mircea vine în întâmpinare cu lupta de clasă într-o nuvelă: *Răfuiala*⁸. După această dezlănțuire de forțe, Cornel Regman ne obligă să ne oprim la rubrica de *Critică* pentru că titlul ne spune de la sine despre ce retorică este vorba: *Naționalism și Cosmopolitism în Cultura Română*⁹ Miron Radu Paraschivescu ridică în slăvi umanismul de sorginte sovietică – *Despre umanismul sovietic*¹⁰. Dumitru Micu vorbește despre *Moștenirea literară*¹¹ unde nu poate uita despre „minciuna burgheziei”¹² și „cârdășia cu moșierimea”¹³ de care se fac vinovați și unii dintre scriitorii români din trecut. Concluzia autorului vine lapidar și fără drept de apel: „Astăzi ne aflăm în plină muncă de revalorificare a moștenirii noastre literare”¹⁴. Recenziile ocupă un spațiu larg. Într-un singur an, de la momentul abdicării regelui Mihai I, se scriseseră opere „noi”. Marin Preda văzuse ieșind de sub tipar, în noiembrie 1949, nuvela *Ana Roșculeț*, adică 120 de pagini în proză ce se puteau constitui într-un „mic roman sau un mare reportaj” – așa cum vedea, din proprie perspectivă, Radu Trifan¹⁵. Petru Dumitriu publicase *Bijuterii de familie*, la Editura pentru Literatură și Artă a Uniunii Scriitorilor din RPR, și câștigase simpatia criticii, la care, iată, se alinia, încântat și Petre Hossu¹⁶. Dan Deșliu publicase la ESPLA volumul *Goarnele inimii*, dar și un volum îndrăzneț de poezii revoluționare, cu titlul *Poezii*, Editura Scânteia, 1949. Nina Cassian publicase și ea volumul *Sufletul nostru*, tot la ESPLA, 1949. Despre ambii poeți vorbește cu patos

² *Ibidem*, p. 11.

³ *Ibidem*, p. 12.

⁴ *Ibidem*, p. 35.

⁵ *Ibidem*, p. 21.

⁶ *Ibidem*, p. 67–70.

⁷ *Ibidem*, p. 77–78.

⁸ *Ibidem*, p. 37–66.

⁹ *Ibidem*, p. 79–101.

¹⁰ *Ibidem*, p. 115.

¹¹ *Ibidem*, p. 122.

¹² *Ibidem*, p. 123.

¹³ *Ibidem*, p. 124.

¹⁴ *Ibidem*, p. 126.

¹⁵ *Ibidem*, p. 133.

¹⁶ *Ibidem*, p. 128.

Tudor Crișan¹⁷. Entuziasmul constuirii republicii nu putea fi trecut cu vederea de Petre Stoica, care recenzează volumul *Dimineață pe schele*, ESPLA, 1949 și *Poeme pentru 7 noiembrie*, apărut la aceeași editură sub semnătura lui Gavril Mihai¹⁸. Victor Ion Popa publicase *Sfârlează cu fofează* la Editura pentru Literatură și Artă, 1949 și recenzia în tonuri calde o realizează prompt, Haralambie Grănescu.

Dacă aruncăm o privire retrospectivă la modelul editorial al aceleiași reviste, la peste un deceniu distanță, găsim mai întâi numele schimbat – „Steaua” –, dar și o mai abundentă creație conformă cu metoda realismului socialist. În cele 130 de numere apărute se formase deja o „elită” capabilă să scrie la comanda politică. Dumitru Radu Popescu este o figură de marcă. El scrie, în rubrici electorale, piese de teatru, reportaje. Umăr la umăr se află și Ion Băieșu, Eugen Barbu, Aurel Rău, Veronica Porumbacu, Maria Banuș, Petre Sălcudeanu, Ioan Alexandru, Mircea Tomuș, Al. Andrițoiu, Lucian Blaga, ieșit cumva din turnul său de fildeș. D.R. Popescu scrie piesa de teatru *Carmen, cei patru soldați și căpitanul*¹⁹, nuvela *Ploaia albă*²⁰, în care prezintă seceta ce a distrus viețile țăranilor în 1947, dar și ploaia binefăcătoare ce a salvat – natural – vieți. Apoi vorbește despre agricultura științifică în schița *Mădăraș – Jurnal de colectivist*²¹. Cochetează și cu versurile scriind *Căruța cu mere*²². Poezia se regăsește în toate numerele anului 1961 sub mixtura pozitivistă a elanului tineresc și a revoluționarismului angajat: *Blocuri pe litoral* – poem de Aurel Rău²³, Leonida Neamțu – grupaj de versuri²⁴, Maria Banuș – *Și mărul și pâinea*²⁵, din nou Leonida Neamțu – *Sclipiri de aur vagabond*²⁶, Victor Felea – *Doftana*²⁷, Constantin Abăluță – *Proiect de poem*²⁸. Pentru că tinerele talente trebuiau descoperite, apare un nou profil poetic – Ioan Alexandru²⁹. Îl regăsim din nou în paginile revistei³⁰ cu două poeme *Autumnală* și *Zugravul*, iar în decembrie apare poemul Elisabetei Orzescu, *Vorbesc pentru pace*³¹. Alături de cei tineri, Tudor Arghezi publică *Lucefer!*³², iar Lucian Blaga publică *Catrenele dragostei* în 10 strofe. „Dragă-mi este dragostea /bântuită de sprâncene/de sprâncene

¹⁷ *Ibidem*, p. 135–137.

¹⁸ *Ibidem*, p. 138.

¹⁹ „Steaua”, nr. 1(131), anul XII, ianuarie 1961, p. 27.

²⁰ „Steaua”, nr. 3(133), martie 1961, p. 76.

²¹ „Steaua”, nr. 6(136), iunie 1961, p. 4.

²² „Steaua”, nr. 11(141), noiembrie 1961, p. 65.

²³ „Steaua”, nr. 3(133), martie 1961, p. 6.

²⁴ „Steaua”, nr. 5(135), mai 1961, p. 21–23.

²⁵ „Steaua”, nr. 4(134), aprilie 1961, p. 6.

²⁶ „Steaua”, nr. 6(136), iunie 1961, p. 13.

²⁷ „Steaua”, nr. 10(140), octombrie 1961, p. 32.

²⁸ „Steaua”, nr. 11(141), noiembrie 1961, p. 68.

²⁹ „Steaua”, nr. 6(136) iunie, 1961, p. 60.

³⁰ „Steaua”, nr. 10(140) octombrie 1961, p. 69.

³¹ „Steaua”, nr. 12(142) decembrie 1961, p. 4.

³² „Steaua”, nr. 6(136), iunie 1961 p. 3.

pământene/lungi, pieziș răsăritene”³³. În nr. 7(137) iulie 1961, apare din nou semnătura lui Lucian Blaga sub două poeme *Stihuitorul* și *Văzduhul semințele mișcă*³⁴. De fapt, acest număr de iulie are pe copertă profilul lui Sadoveanu, care tocmai primise „Premiul internațional Lenin pentru întărirea păcii între popoare”. La un așa eveniment reacționează și Ion Agârbiceanu care scrie articolul *Bucurie și mândrie nouă*³⁵ închinat marelui scriitor care văzuse – nu-i așa? – primul, strălucirea luminii care venea de la Răsăritul comunist. Peste câteva luni, în octombrie 1961 marele vizionar avea să se stingă. Revista publică necrologuri pe pagini întregi: Aurel Rău – *Despărțire de Mihail Sadoveanu*³⁶, Ion Vinea – *Bronzul cel veșnic*³⁷. În noiembrie este publicată și ultima fotografie a scriitorului, făcută în 14 octombrie 1961 în compania scriitorului socialist Rafael Albert, celui din urmă publicându-i-se și poemul *Matadorul*. Luna septembrie este închinată lui Bacovia, poetul trist și total nepregătit pentru viață, așa cum îl vedea soția, Agatha Bacovia. Apoi toate revin în nota firescului. *Critica literară* își îndreaptă atenția asupra unui nou roman „din lumea petrolului”. E vorba de Nicolae Țic care publicase la Editura pentru Literatură, romanul *Anii tineri*³⁸. Petre Săculdeanu a publicat sub umbrela aceleiași edituri *Front fără frontiere* în care este prezentată „o gospodărie agricolă pe drumul consolidării socialismului, așa cum prezintă opera”³⁹ recenzorul V. Mihai. Virgil Ardeleanu scrie o cronică despre *Balul intelectualilor* – un roman al provinciei din Transilvania, scris de Ștefan Luca⁴⁰. Perpessicius se încumetă să recenzeze vol. VI din *Opere* – M. Eminescu, sub titlul *Eminescu și folclorul*⁴¹. Ceva mai devreme, în august, D. Cesereanu focalizează atenția cititorilor asupra operei lui Mihai Beniuc – *Materia și visele*⁴², iar în luna aprilie, Mircea Tomuș face considerații pertinente, la vremea respectivă, despre *Aspecte ale dezvoltării literaturii noastre noi*⁴³, iar în iunie Ion Lungu se încumetă să analizeze *Complexitatea caracteriologică a personajului în romanul industrial contemporan*⁴⁴. Mircea Tomuș revine tenace în paginile revistei cu note critice la versurile argheziene – *Poezie și aspirație* – recitind poezia lui Arghezi⁴⁵. Eugen Barbu scrie schița *Un pumn de caise* cu note surprinzător de lirice în comunicarea dintre țărâncă Ana și ocașul umanizat de condiția sa extremă⁴⁶, dar și *Două parodii* – una închinată

³³ „Steaua”, nr. 5(135), mai 1961, Strofa I, p. 24–25.

³⁴ „Steaua”, nr. 7(137), iulie 1961, p. 44.

³⁵ *Ibidem*, p. 11.

³⁶ „Steaua”, nr. 10(140), octombrie 1961, p. 23.

³⁷ *Ibidem*, p. 15.

³⁸ „Steaua”, nr. 6/136, iunie 1961 p. 78, de V. Ștefan.

³⁹ „Steaua”, nr. 7(137) iulie 1961, „Viața cărților”, p. 77.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 62.

⁴¹ *Ibidem*, p. 64.

⁴² „Steaua”, nr. 8(138), p. 69.

⁴³ „Steaua”, nr. 4(134), p. 84.

⁴⁴ „Steaua”, nr. 6(136), p. 25.

⁴⁵ „Steaua”, nr. 5(135), p. 14.

⁴⁶ „Steaua”, nr. 9(139), septembrie 1961, p. 41.

lui Marin Preda – prima intitulată *Înghesuieți* și cea de-a doua rezervată lui Tudor Mazilu, numită *Tenis de masă*, în care se ghicește pasiunea pentru sport a scriitorului⁴⁷. Ion Băieșu publică două schițe – *Apel general* și *Omul care a văzut moartea*⁴⁸. În iulie publicase schița *Doi oameni într-unul*⁴⁹. Redacția revistei observă apariția unor tineri condeieri, cum ar fi Petre Stoica și Matei Călinescu, și le acordă spațiu de exprimare sub genericul *Stele*⁵⁰. Dacă în aprilie Veronica Porumbacu „vorbea” cu un zidar în versuri heuripiste, în decembrie Nagy Istvan publica un fragment de roman – *Tăticule, aș avea o întrebare*⁵¹. Ultimul număr, din decembrie 1961, este dominat de gânduri de rememorare a traseului literar. Veronica Porumbacu are curajul să scrie în proză despre *Speranță și certitudine* – gânduri despre menirea scriitorului comunist⁵². Și scriitorii de expresie maghiară au curajul de a publica fragmente de roman. Varadi Zsuzsa publică *Feciorii lui Kari* – în care sunt prezenți tinerii, fabrica, producția și, desigur, UTM⁵³, factorul cheie al întregii dinamici revoluționare.

Revista „Tânărul scriitor” a apărut în ianuarie 1952 și și-a încetat activitatea în decembrie 1957, având rolul precis de a dezvolta mișcarea culturală românească și a impune metoda realismului socialist în literatură. S-a vrut a fi un far în oceanul de obediență care trebuia să devină o a doua natură pentru persoana fizică a scriitorului „nou”. Când s-a considerat că și-a încheiat menirea, revista a dispărut din peisajul editorial, dar nume noi se impuseseră deja în mentalul colectiv. Ianuarie 1952 era de departe anul „centenarului Caragiale”. Se împlineau 100 de ani de la nașterea dramaturgului și pe coperta a doua este litografiat portretul acestuia, apoi un afiș al spectacolului de debut al *Noptii furtunoase*. Aproape cu duioșie este citit acesta astăzi: „Theatrul Național/Societatea Dramatică/Română/Anunță la 3 noembrie 1883 – *Noaptea furtunosa* (sic!) sau *Numărul 9* – comedie în 4 tablouri de D-nu I.L. Carageali (sic!)”. Nu se uită nici a se menționa revista „Moftul român” a cărui director a fost autorul, iar Mihai Gafița prezintă *Câteva din învățămintele operei lui Caragiale* într-un stil democratic în care se recunoaște limbajul de lemn care va străbate timp de șapte ani paginile periodicului: „Opera lui Caragiale ni se înfățișează astăzi ca purtătoarea a unei concepții înaintate asupra datoriei de a smulge vâlul cu care burghezia și moșierimea încercau să ascundă adevărul [...]” scrie, rezonabil cu opera, criticul, iar în încheiere punctează dezideratele partidului: „Tinerii scriitori ai Republicii Populare Române se formează în condițiile luptei pentru socialism, care este în fapt o înverșunată și ascutită luptă de clasă”⁵⁴. Sub genericul *100 de ani de la nașterea lui Caragiale* este publicată schița

⁴⁷ „Steaua”, nr. 7(137) iulie 1961, p. 40.

⁴⁸ „Steaua”, nr. 11(141), p. 72–74.

⁴⁹ „Steaua”, nr. 7(137), p. 31.

⁵⁰ „Steaua”, nr. 11(141), p. 65.

⁵¹ „Steaua”, nr. 4(134), p. 84.

⁵² „Steaua”, nr. 12(142), p. 2.

⁵³ *Ibidem*, p. 11.

⁵⁴ „Tânărul scriitor”, anul I, ianuarie 1952, p. 3–5.

*Ion*⁵⁵, unde „Caragiale înfierează arta putredă a burgheziei... a întruchipat caracteristicile poporului: dârzenie, convingerea fermă că adevărul nu poate fi ascuns”, că el va ieși „la lumină”, chiar dacă... „Un măgar de prăsilă, – „vestit cântăreț în Apus”, a fost „bătut de cei cărora le-a strigat adevărul în față”.

La paginile următoare, Teodor Vârgolici face o concesie ochiului vigilent al dominantei sovietice și amintește de comemorarea a 100 de ani de la moartea scriitorului rus Gogol – *Opera unui înflăcărat apărător al poporului*⁵⁶. Veronica Porumbacu își vede publicat din nou articolul *Între imitație și creație*, – care apăruse în nr. 2 al „Vieții românești”, în februarie 1952 – motivația retipăririi fiind, probabil, ideea de bază cu care jonglează poeta subtil: „Poetul care se respectă trebuie să cunoască în primul rând prezentul”⁵⁷, adică prezentul revoluționar. În consolidarea ideii se publică articolul lui V. V. Maiakovski *Cum se scriu versurile*, adevărată carte de căpătâi pentru cei care vor să adere la statutul de poet tribun al epocii: „Nu dau reguli după care cineva să devină poet, să scrie versuri. Nici nu există asemenea reguli. Poet este acela care creiază (sic!) aceste reguli poetice”⁵⁸. Și totuși, renumitul poet rus conturează *Concluzii* în 12 puncte, în care recunoaște regulile ... inexistente, botezate „pași” de urmat, care ar fi: 1) ramura de producție (literară) foarte grea; 2) studiul procedeeleor; 3) noutatea; 4) munca poetului trebuie să fie zilnică; 5) să existe un „caet” de notițe; 6) să simți „limpede” centrul evenimentelor; 7) poetul trebuie să trăiască în centrul evenimentelor; 8) trebuie „zdrobită în țândări povestea artei apolitice”; 9) nimicirea „caracterului de improvizatie”, de unde rezultă că arta este „producție”; 10) perfecționarea proceselor literare; 11) felul de viață al poetului „influențează asupra creațiunii”; 12) „Scriitorii – noi, cei de la frontul din stânga artei [...] suntem singurii care vrem să dezvăluim secretele” [realității]⁵⁹.

Odată stabilit comandamentul de lucru, tânărul scriitor poate purcede la creionarea „literaturii noastre noi”. Versurile scrise de Șeli Abramovici – membră a Cenaclului literar „Al. Vlahuță” – din Bârlad poartă titlul care dă fiori cititorului: *Așa a spus Stalin* – „Va fi război, ori nu va fi?/ Setoasă întrebare/ ...Răspuns-ai că-l putem opri/ Căci fiarele-s puține.”⁶⁰, iar Paul Diaconescu, student al noii Școli de Literatură și Critică Literară „Mihai Eminescu” scrie poemul *Rădăcina*: „Stejarul fără rădăcină/ Nu va crește nici în veac” (pagina 32) deși nu este prea clar despre care stejar este vorba. Alt student de la amintita școală, Petre Dragu, scrie un poem emoționant despre o fetiță, Nușa, care-și oferă singura păpușă copiilor din ... Coreea, aflată în război cu „imperialiștii” – „Fuge, sboară Nușa/ Ca și rândunica:/ Sub palton păpușa,/ După ea, pisica”⁶¹. Și ca tabloul să fie complet, apare și

⁵⁵ *Ibidem*, p. 9.

⁵⁶ „Tânărul scriitor”, nr. 3–5, 1952, p. 12.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 19.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 31.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 32.

⁶¹ *Ibidem*, p. 33.

muncitorul-poet, muncitorul zugrav, capabil să scrie versuri și „publică pentru prima oară”, la pagina 33, poemul *Ioana-mașinista*. Alexandru Lazăr, participant „activ” la Cenaclul „D. Th. Neculuță” din București scrie: „Oprește trenu’n gară fluierând/ Mecanicul e-o fată roșcovană/ Vagoanele sunt atâtea, că te miri/ Și toate cu cărbuni sunt încărcate [...] Privește moșu-n urma lui zâmbind;/ E fata lui, Ioana-mașinista”.

Problemele lingvistice sunt luate în vizor de I. Coteanu. În articolul *O mai mare atenție studiului gramaticii și a vocabularului*⁶² face apel la lucrările în domeniu ale... tovarășului Stalin, mare maestru în implementarea marxismului în lingvistică! Dumitru Micu se întoarce în Orașul Stalin pentru că trebuie *Să cunoaștem bine adevărul vieții, pentru a putea să scriem despre viață*⁶³, adăugând că „În primul rând există destui [tineri] poeți și prozatori talentați, dornici de a sluji prin scrisul lor lupta celor care muncesc”⁶⁴.

Analiza activității desfășurate de membrii cenaclurilor literare devine brusc prioritară. Aceștia trimit rapoarte bine întocmite pentru a arăta că pepiniera scriitoricească dă roade. La rubrica *Față în față* se grăbește să scrie Gheorghe Tomozei, corespondent din Târgoviște, membru al Cenaclului literar „Al. Sahia”, arătând un spirit militant și un ton combativ: „Să arătăm iubirea în tot farmecul ei, ca iubirea lui Mitrea Cocor cu Nastasia, sau a lui Beridze cu Tania Vasilenko din *Depart de Moscova*”. Gheorghe Tomozei îl critica pe poetul Ion Popescu pentru că acesta se făcuse vinovat de faptul că scrisese versuri elegiace, că nu se simțea bine în tinerețea lui nătângă, în lumea înconjurătoare aflată în transformări de neimaginat. Interesant este răspunsul redacției, adică la nota adăugată în subsolul articolului: „Greșelile de mai sus pe care tov. Gheorghe Tomozei ni le-a comunicat, nu privesc numai pe autorul lor, tânărul Ion Popescu, ci mai ales biroul cenaclului «Al.Sahia» din Târgoviște, care nu s’a îngrijit să-l îndrumeze temeinic”. Se pusese punctul pe i. Biroul de partid trebuia să vegheze la producția literară, așa cum îndrumase Maiakovski.

Numărul 6 al revistei „Tânărul scriitor” apare în aprilie 1952. Chiar de la pagina 1 apare un articol care făcuse valuri în „Scânteia” cu nr. 2271, din 13 februarie 1952, și care pune acut problema „rebuturilor” din producția literară. Acest articol semnat de Sergiu Fărcășan și Sorin Moldoveanu pune pe tapet necesitatea „educării” oamenilor muncii în spiritul de partid. „În opera de educare comunistă a oamenilor muncii, literatura este chemată să dea partidului un imens și prețios ajutor. Literatura nu are voie să rămână în urma vieții”⁶⁵. N. Stoian se întreabă, la pagina 5, câți „stahanoviști avem în scris?” Ca răspuns, apare imediat un poem scris de Doina Ciurea, elevă în clasa a IX-a, care se numea, sugestiv, *Primul vers*, apoi *Poeme dedicate lui Belloianis*, scrise de Mircea Secară sau Gelu

⁶² *Ibidem*, p. 23.

⁶³ Argumentează la p. 44.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 44.

⁶⁵ În *Împotriva rebuturilor în literatură*, „Tânărul scriitor”, nr. 6, aprilie 1952, p. 1.

Oproiu: „Bat mii de plicuri la călăi în ușa:/ «Să fie scos din ocnă și cătușă!»”⁶⁶. Dar militantul grec a fost executat alături de alți opt comuniști.

Continuă campania de popularizare a activității cenaclurilor literare. La rubrica *Îndrumări literare* semnează Eugen Frunză, la pagina 17: „Dragi tovarăși din Cenaclul «Roșiorii de Vede»”. Scriitura sa este entuziastă și „indicațiile” pe măsură: „Da, tovarăși, scrieți despre viață, despre oamenii înaintați pe care-i întâlniți, despre faptele lor luminoase.” La pagina 18, Miha Dragomir se declară și el încântat de poezia unei anume „Tovarășă Florica Petrila”, căreia îi trimite o scrisoare deschisă, plină de... indicații. *Să învățăm de la clasici!* scrie lozincard Lucia Olteanu despre „Exemplul lui Ostrovski pentru cei tineri”. Acesta a învins ruina sufletească și trupească, foamea, frigul și mai ales boala cumplită care l-a măcinat pentru a se identifica sublim cu Pavel Corceaghin (*Așa s-a călit oțelul*), cel care avea să devină model de luptă revoluționară și dârzenie exemplară⁶⁷. Georgeta Horodincă îl aduce în prim-plan pe Ion Creangă, cel care „a fost învățătorul lui Mihail Sadoveanu” – pentru că și românii aveau drept la clasicii lor⁶⁸. Vasile Nicorovici completează rubrica *Întrebări și răspunsuri* aducând în atenția tinerilor scriitori în formare răspunsuri pertinente despre tema și ideea operei literare, care, se pare, dădeau bătăi de cap zugravilor ce băteau la porțile afirmării în literatura „nouă”. Ia ca model *Mitrea Cocor* – opera arhicunoscută a lui Mihail Sadoveanu și stabilește cele două mari direcții. „Tema operei este lupta țărănimii contra exploatării” iar „ideea este conducerea partidului în schimbarea realității istorice”⁶⁹.

În plină vară, iulie 1952, apare numărul 8 al revistei, cu multe poeme ale unor poeți care azi nu ne mai spun nimic. Tinerele speranțe de atunci au alunecat în anonim. Abia la pagina 15 recunoaștem numele lui Sütő András, care publică o schiță în proză: *Cum a ajuns pe scenă „Mireasa desculță”*, apoi, la pagina 18, un poem dulceag de Rusalin Mureșanu, în 12 distihuri *Doi tineri*, – cu platitudini de genul: „Zâmbesc doi tineri în apus de soare/El e mecanic, ea e țesătoare”. Cireașa de pe tort este, de departe, poemul în ritm popular *Și-apoi ce?* scrisă de sergentul Emil Pascal, care în pauza dintre două instrucții militare are timp să scrie poezii iubitei, dar să le trimită și redacției „Tânărul scriitor”: „Și de-o fi în toamna asta/ Peste-o lună, peste două/ Ne-om lua și’n ciuda lor/ Vom începe-o viață nouă”⁷⁰. Îndrumările literare revin în forță. Eusebiu Camilar îl sfătuiește pe tânărul scriitor din Galați, Viorel Dumitriu, să se ferească de „idealizare”⁷¹. Al. Jebeleanu analizează la pagina 26 activitatea cenaclurilor minorităților naționale din Timișoara, iar Dumitru Mircea revine la subiectul unei opere literare⁷². În nr. 7 (mai–iunie 1952),

⁶⁶ În *Lui Belloianis, veșnică glorie!*, p. 4–5.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 19.

⁶⁸ În *Povestitorul din Humulești*, p. 22.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 27.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 23.

⁷¹ În scrierea sa *Minunea*.

⁷² În *Despre subiectul operei literare*, p. 28.

revista pare interesată și de segmentul cinematografie. La pagina 12 Geo Bogza afirmă clar că doar „veridicitatea faptelor prezentate” poate da credibilitate actului cinematografic documentar și este o „datorie de onoare” a scriitorilor „să contribuie la dezvoltarea producției noastre naționale de filme documentare”⁷³.

Se desfășoară o campanie intensă, aproape agresivă, de „înscieri pentru Școala de Literatură și Critică Literară «Mihai Eminescu»” sub privirea vigilentă a lui Mihail Sadoveanu care, mai mult, trimite o scrisoare tovarășului Gh. Gheorghiu-Dej din partea Uniunii Scriitorilor din RPR în care îl asigură că traseul literaturii române se află pe drumul cel bun. Președintele Marii Adunări Naționale își încheie scrisoarea cu o urare scrisă cu majuscule: „Trăiască marele stegar al păcii!” Ca dovadă că scriitorii nu stau degeaba, Tita Chiper, studentă a Școlii de Literatură, scrie o schiță în proză *În căutarea eroului pozitiv*⁷⁴, și tot o schiță în proză scurtă scrie și Gh. Tomozei⁷⁵. Aurora Cornu semnează versuri: „Un fluviu uriaș de bucurie,/ Parcă-și revarsă valurile, tânăr,/ Printre drapelele roșii se mlădie/ Câte-un copil săltat voios pe umăr”. Poeta își încearcă pana scriind despre vizita unui francez socialist care asistă la un întâi de mai muncitoresc pe meleaguri românești. Francezului i se umezesc ochii de bucuria izbânzii revoluționare⁷⁶. Mai sobru, Mihail Novicov trimite o scrisoare deschisă membrilor Cenaclului „Al. Sahia” din Câmpulung-Muscel, unde indică tuturor să scrie „fără imitații” și este zgârcit cu încurajările „deșarte”⁷⁷. Nelu Oancea trimite o notă din Galați către redacție în care arată că în Orașul de la Dunăre s-au scris 95 de poezii, 3 nuvele, 1 roman și 6 scenete. Corespondentul încheie astfel: „Și în centrul dunărean Galați, cu sprijinul Partidului, s-a inițiat un concurs literar”. Rezultatele s-au văzut⁷⁸.

„Tânărul scriitor” al anului 1957 se tipărește, în ultimul său an de apariție, sub bagheta de conducere a unui colectiv de redacție reductibil. D. Botez (redactor-șef), Haralamb Zincă (redactor-șef adjunct), A. Martin (redactor-șef adjunct) au alături pe academicianul Cezar Petrescu, plus Vladimir Colin, Lucia Demetrius, Miha Dragomir, Nicolae Tăutu, Eugen Frunză.

În februarie 1957 se împlinesc cincizeci de ani de la momentul 1907. Răscoala țărănească este readusă în memorie de Cezar Petrescu⁷⁹. Francisc Munteanu scrie schița *Domnul David*⁸⁰ în care apar evreii, ghetoul, sacrificiul domnului David căzut sub vraja unei oarecare d-re Nelly, iubitoare de aur. Iubirea lui sinceră și patima banului din partea femeii îl vor duce pe eroul cu numele regelui David direct în camerele de gazare naziste. Ion Băieșu semnează schița *Pământ desțelenit*

⁷³ În *O datorie de onoare*, p. 12.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 7.

⁷⁵ *Poezia*, p. 10.

⁷⁶ *În vizită*, p. 11.

⁷⁷ În *Din viața cenaclului*, p. 29.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 29.

⁷⁹ *Acum o jumătate de veac*, „Tânărul scriitor”, nr. 2, febr. 1957, p. 3.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 13.

(volumul II), Profira Sadoveanu scrie amintiri despre *Împărăția apelor*⁸¹. Teodor Vârgolici face însemnări despre viața și povestirile lui Panait Istrati, Mircea Zăciu recenzează volumul lui D. Almaș *Alei, codrule fârtate*⁸². Rubrica *Început de drum* îi este rezervată lui Sorin Titel⁸³. O secvență de proză scrie Al. Andrițoiu⁸⁴, alături de versuri semnate de Nicolae Stoian⁸⁵, Petre Ghelmez⁸⁶, Rusalin Mureșanu⁸⁷, Petre Stoica⁸⁸, Emilia Căldăraru⁸⁹. Următoarele numere sunt calibrate pe decoperirea de noi talente literare. În martie (nr. 3) Paul Everac prezintă *Generalul*⁹⁰, în august (nr. 8) este prezentă Constanța Buzea, tânără poetă cu poeme pe măsură: *Tinerete și Moment*⁹¹. Rubrica *Început de drum* rămâne o constantă pe tot parcursul anului editorial. Cronica literară, alături de cea dramatică sau ritmată, coexistă alături de însemnări critice semnate de Perpessicius, Eugen Simion, Aurel Martin, Al. Piru sau Ion Dodu Bălan, Ion D. Sîrbu. În luna mai apare necrologul pentru Camil Petrescu, iar în iunie alt necrolog pentru George Bacovia. Aurel Martin scrie *Marginalii la poezia lui Camil Petrescu*⁹², după ce, în mai, se ocupase cu sârg de Laurențiu Fulga – *De la Straniul paradis la Eroica*⁹³ referindu-se acum la volumele lui Victor Tulbure (*Vara fierbinte* – apărut la Editura Tineretului, 1956) și Aurel Rău⁹⁴. Ion D. Sîrbu apreciază pozitiv *Hanul de la răscruce*, piesa de teatru a dramaturgului Horia Lovinescu⁹⁵. Teatrul are reprezentare de factură istorică. Eusebiu Camilar își vede publicat actul al doilea din piesa *Valea-Albă*⁹⁶, ceea ce aduce apoi și câteva note personale ale Profirei Sadoveanu despre profilul lui Ștefan cel Mare în piesele dramatice⁹⁷.

Anul 1957 a avut un iulie neobișnuit de călduros, dar canicula extremă nu a împiedicat detașamentul de poeți tineri să scrie despre tinerețe, festivaluri, păduri și iubire. Chiar titlul generic, *Odă tinereții*, obligă poezii să se conformeze și o fac cu destoinicie. Al. Andrițoiu (*Iubire*), Florin Mugur (*Festivaluri*), Cezar Baltag (*Trecea pe stradă tinerețea mea*), M. Negulescu (*Despărțire și Ascuns e freamătul*

⁸¹ *Ibidem*, p. 32.

⁸² *Ibidem*, p. 103.

⁸³ *Ibidem*, p. 62.

⁸⁴ *Întâmplarea cu alchimistul*, p. 27.

⁸⁵ *Devotat acestei țări*, p. 32.

⁸⁶ *Salcia. Seară de iarnă*, p. 35.

⁸⁷ *Biciul*, p. 44.

⁸⁸ *Regret*, p. 45.

⁸⁹ *Mărturisiri*, p. 47.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 52.

⁹¹ *Ibidem*, p. 58.

⁹² „Tânărul scriitor”, nr. 6, 1957, p. 2.

⁹³ *Ibidem*, p. 85.

⁹⁴ *Focuri sacre*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957.

⁹⁵ „Tânărul scriitor”, nr. 4, aprilie, 1957, p. 73–76.

⁹⁶ „Tânărul scriitor”, nr. 5, mai, 1957, pp. 3–24.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 30.

pădurii), Gheorghe Tomozei (*Noaptea la Ada Kaleh*⁹⁸) au ca tovarăși de drum alți poeți – Valeriu Gorunescu, N. Stoian sau Traian Coșovei. Acesta din urmă își amintește de orașul-erou Hiroshima (*Cânta Hiroșima* – p. 3–6). Se apropie vertiginos numărul final, din decembrie 1957 și, natural, atenția lumii literare se îndreaptă spre sărbătorirea a zece ani de la preluarea puterii de către dictatura proletară. Scriitorii se întrec a construi cu osârdie rime reușite, sintagme noi, înălțătoare, demne să traverseze veacurile care vor veni.

Petru Vintilă scrie un poem apoteotic: *Cântare Republicii*⁹⁹, din care se simte strădania și iubirea: „frumoasă, totdeauna ai fost frumoasă, o, patrie a mea!”. Apoi versurile curg ca o incantație: „Fără moarte este sufletul tău, așa cum el trăiește/ în stâlpii de piatră de la Hurez.../ în versul lui Mihai de la Ipotești/ în cuvântul vrăjitoresc al lui Nică la Humulești,/ în arcușul uluitor al lui George Enescu./ în trupul comunistului zdrobit sub zidurile Doftanei...”. După o așa călătorie pe tărâmurile culturale românești, autorul își amintește că se împlinesc zece ani de la abdicarea regelui și concluzionează: „Coroana regală și-a pus-o pe fruntea-i înaltă./ regele nou, poporul! Țara întregă se aseamnă cu chipul unei fete frumoase. Poemul se numește *Zi*¹⁰⁰. „Dimineața ochii tăi sunt clari/ca fereastra cerului senină,/două picături de rouă mari/pe o floare albă de gherghină”, iar Ion Brad face o călătorie pe Câmpia Libertății¹⁰¹. Prieten bun, Gheorghe Tomozei nu poate uita de faptul că se împlinea un an de la moartea lui Nicolae Labiș¹⁰². Mihail Cruceanu și Ion Marin Sadoveanu îi urează criticului Tudor Vianu o viață lungă la împlinirea vârstei de șaptezeci de ani¹⁰³. Aurel Martin se oprește la ultima apariție a operei lui Eugen Barbu – *Pe-un picior de plai...* – cu concursul ESPLA/1957 – iar articolul critic poartă un titlu sărbătoresc, conform momentului – *Elogiul patriei*¹⁰⁴. Eugen Barbu e metaforic și reflexiv [...] Așadar: oameni, peisaj, localități, obiceiuri, atitudini, istorie, revoluție socialistă [...] și „corolar” al tipologiilor sociale în *Groapa* [...] „Scriitorul adevărat are suflet de copil, mai ales poetul ...”. Ca să nu fie singular, Aurel Martin este susținut de Teodor Vărgolici – care dezvoltă ideea de republică, reflectată în presa românească din secolul trecut, apărută prin prezența deosebită a lui Bălcescu și a pașoptiștilor¹⁰⁵, dar și de Al. Hanță care descoperă *Atitudini antidinastice* în opera lui Tudor Arghezi¹⁰⁶. Versurile lui Mihai Negulescu¹⁰⁷, un fragment din romanul *Mansarda nebunilor* de George Nistor¹⁰⁸

⁹⁸ *Ibidem*, p. 15.

⁹⁹ „Tânărul scriitor”, nr. 12, decembrie, 1957, p. 3.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 21.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 20.

¹⁰² „Tânărul scriitor”, nr. 12, p. 89, *Amintirea poetului*.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 70.

¹⁰⁴ În nr. 12, decembrie, p. 76–79: *Reporter* – dacă noțiunea e suficient de cuprinzătoare.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 91, *Însemnări critice*.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 96.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 45.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 39, fragment cu titlul *Căsuța cu trei morți*.

sau poemul prea suav *Creanga înflorită* – pentru a fi scris la 9 decembrie 1956, la Galați, de către Valeriu Gorunescu – nu pot atenua dușul rece provocat de anunțul redacției, de pe ultima pagină, dar care spune totul cititorului care a avut timp să o ajungă: „Cu numărul de față, revista noastră își încetează apariția. Înființată în 1952, când se simțea nevoia unui periodic, și-a îndeplinit vreme de șase ani rolul ce-i revenea în procesul de dezvoltare a noii noastre culturi” – Semnat: „Tânărul scriitor”.

„Gazeta literară” a anului 1957, organ săptămânal al Uniunii Scriitorilor din RPR, oferă unei întregi „armate” de oameni de litere posibilitatea să se afirme. Critici, poeți, romancieri, dramaturgi se încolonează cuminte în rândurile celor care vor să fie cunoscuți în plan literar, să-și exprime ideile oportuniste, să-și critice reciproc părerile în virtutea dreptului la replică, să propună teme noi, să ia atitudine față de alunecările în schematism, formalism, intimism. De ce au făcut-o? De ce acceptau compromisul? Oare au crezut sincer în supremația noii orânduiri sau, mai curând, speriați de trecerea timpului au înțeles că riscau să intre într-un con de umbră vecin cu neființa, în anonimat. Numele pus în la sfârșitul paginii scrise, a unui roman, ziar, revistă le asigura un rol mai important sau mai obscur în galeria elitei vremii. După Revoluția din '89 s-a constatat că literatura de sertar nu prea exista. Cei care au putut să plece din țară au devenit lideri de opinie în editorialele străine, dar, cu trei decenii în urmă, în paginile editorialelor românești se sărbătorea cu mare entuziasm Ziua Republicii.

Tânărul poet Alexandru Andrițoiu publica în 31 ianuarie 1957 poemul *30 Decembrie*¹⁰⁹, în care denigrează monarhiile istorice: „Unde-s domnii din Versailles/ și temutul rege Soare/Unde-o fi Frantz Josef crai?! Dar crăiasa-i cu odoare?! ...Ce folos că i-au ascuns/ piramide reci sau cripte – / Manechini sau absoluți/ vremea v-a lovit cu palma/ Am ieșit, la miting, gol/ dar cu frunte-olimpiană/ să dau scepstrul rostogol/ și regala panoramă”¹¹⁰. Demostene Botez scrie poemul *Întâlnire*¹¹¹, odă închinată muncitorului român – croitor, cizmar, zidar. Interesant este să descoperim drama poetului complexat de nuditatea foii de hârtie, pe care el, bietul, trebuie să scrie despre măreția muncitorului, constructor al ordinii noi. Demostene Botez găsește sintagma salvatoare, pancarta pe care s-o agațe de gâtul muncitorului român – „un zeu bun și uman”¹¹², palpabil și mereu la îndemână, nu precum zeii răi și absoluți, lipsiți de umanitate, ca în vechile tragedii grecești: „Și foaia asta albă de hârtie/ Creionul de grafit, cu care-am scris/ Îndelungatul vieții mele vis/ Tot el le-a făurit.../ Și ce i-am dat în schimb?”¹¹³. Ce putea da în schimb poetul nostru decât o odă demnă să apară pe prima pagină în „Gazeta literară”.

¹⁰⁹ „Gazeta literară”, nr. 1 (147) din 31 ianuarie 1957, p. 1.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*.

Poeții dau declarații de intenție privind proiectele pentru anul 1957. Cap de afiș, Tudor Arghezi, ieșit din conul de umbră impus de stăpânii politici ai țării în decurs de zece ani: „În anul 1957 trebuie să mă căznesc să scriu mai bine și mai frumos, dacă bineînțeles apuc primăvara viitoare și dacă am cerneală mai gustoasă; încolo nu știu exact ce-o să fac”¹¹⁴. Cerneala „gustoasă”, epitet surprinzător pentru Arghezi, demonstrează de fapt uriașa presiune la care sunt supuși scriitorii, poeții, care, plastic spus, trebuiau „să mănânce poezie pe pâine”, adică să muncească, să creeze cu abnegația și efortul unui oțelar sau agricultor. Al. Andrițoiu e laconic: „scriu versuri de inspirație orientală, mai precis extrem-orientală”¹¹⁵, iar Mihai Beniuc provoacă emoții cititorilor: „Lucrez la un roman intitulat *Pe muche de cuțit*, a cărui acțiune se desfășoară în timpul războiului. Totodată, scriu un poem, *Ovidiu*”¹¹⁶. Marcel Breslașu promite să scrie despre eroina Donca Simo, iar Nina Cassian basme, adunate sub titlul *Peștera cu povești* și „un poem cu 400 de versuri – *Bot-gros, cățel fricos!*”¹¹⁷. Eugen Jebeleanu își îndreaptă atenția spre drama orașului Hiroshima și asigură publicul cititor că va scrie „un poem și despre Marea Revoluție Socialistă din Octombrie”¹¹⁸ în ’57 aniversar. Camil Baltazar răspunde la întrebarea editorialului cu o întrebare: „Ce să scriu? Pun la punct volumul *Stând de vorbă cu cititorii...* Lucrez la volumul II din *Scriitor sau om*. Am gata pentru tipar *A iubirii cântare a cântărilor*. Îl predau editurii în ianuarie 1957”¹¹⁹. Prolific!

Eugen Barbu este și el ambițios: „Va apărea la ESPLA *Groapa*. Editura Tineretului îmi va publica până spre sfârșitul anului următor volumul de nuvele *Treptele mării*, două piese de teatru, *Sfântul* și *Să nu-ți faci prăvălie cu scară*. Tot în anul 1957 sper să termin romanul *Calea negustorilor*, o continuare la *Groapa*”¹²⁰. Petru Dumitriu, vedetă incontestabilă a momentului, promite un proiect ambițios: „Aș vrea să izbutesc a scrie în anii următori o colecție de «*Biografii contemporane*», care să reprezinte pentru generația care are acum între treizeci și cincizeci și ceva de ani, ceea ce reprezintă *Cronica de familie* pentru clasa dominantă din România dintre 1860 și 1950. Această generație are o istorie care trebuie scrisă”¹²¹. Victor Eftimiu se agață de aceleași considerațiuni legate de istorie, deoarece vrea să scrie *Pe urmele zimbrului*, roman a cărui acțiune se petrece în 1847. Eroul e un tânăr francez, secretarul lui Lamartine, care „aduce din partea acestuia scrisori pentru revoluționarii români”¹²². Maria Banuș se gândește la un volum cu poezii de dragoste – *Colocviu cu tinerețea* – închinată sărbătoririi a 125 de ani de la moartea lui Goethe. Precaut și puțin criticabil. Lucia Demetrius

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 3.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibidem*.

vrea să aducă în scenă cât mai curând *Arborele genealogic* și se încumetă să tragă puțin cortina, ca să dezvăluie tema piesei: „Este vorba de o galerie de portrete de vechi aristocrați care se mai crampează de embleme și blazoane vechi... Figura centrală este Suzana Manea-Voinești, care ascunde sub aparenta strălucire nobiliară cele mai josnice tare ale unei clase decăzute”¹²³.

Și nuvela are adepți. Petru Vintilă, mai rezervat, promite volumul nuvelistic *Eroul necunoscut* și o plachetă de versuri – *Caransebeș*. Veronica Porumbacu se limitează să traducă versuri din lirica universală, dar atent selectate, iar Radu Tudoran e bucuros să anunțe apariția volumului al II-lea din *Toate pânzele sus!* Singular între atâția poeți, dramaturgi și prozatori, criticul Mihai Gafița salvează onoarea breslei și se angajează să adnoteze critic opera lui Camil Petrescu, aflat în grațiile regimului. Printre rânduri, descoperim o angoasă care străbate conștiințele oamenilor de litere – relația pozitivă sau nu cu cititorul: „În fiecare scriitor se ascunde un cititor, a cărui carte preferată n-a fost încă scrisă. Și atunci o scrie el. Scriitorul este singurul cititor care-și poate scrie cartea preferată. Cititorii ceilalți și-o aleg sau și le aleg dintre cele deja scrise”¹²⁴ – scrie Petru Dumitriu în prima pagină a „Gazetei literare” din primul număr din ianuarie 1957. Imperativul este fără drept de apel: cititorul este cel care hotărăște cine va fi cunoscut și publicat și cine va coborî într-un jalnic anonimat. Deocamdată, unii scriitori au „șansa” să fie candidați ai „Frontului Democrației Populare”, pentru că – nu-i așa? – opera lor îi reprezintă și a reușit să se strecoare printre furcile caudine ale criticii/cenzurii/opinieii cititorilor: acad. Mihai Baniuc, acad. Geo Bogza, acad. Mihai Ralea, și, pe lângă atâtea somități, fără titlu academic, Kovacs Gyorgy și Anton Breiteinhower, din rândurile minorităților.

S-au ales scriitorii, s-au definitivat temele de lucru, s-au trasat ordinele de lucru, scriitorii nu au decât să se apuce de munca nobilă a creației, cu condiția expresă de a prezenta realitatea timpului revolut, fără schematism, formalism, intimism și false păreri filosofice. Și, în așa vremuri pestrițe, Tudor Arghezi scrie *Stihuri pestrițe*¹²⁵, publicate pe o întreagă pagină de ziar, cu un cumul de nouă poezii, eterogene ca tematică: *Scrisoare*, *Gâsca inspirată*, *Balada maestrilor*, *Cancelarul*, *Cuiul*, *Păianjenul*, *O furnică*, *Greierele*, *Mesajul*. Ca o concesie, la pagina 6 este prezentat un fragment din *Bonjour Tristesse!* De Françoise Segan, romanul care a devenit brusc best-seller în Europa Occidentală, burgheză și... inumană și... putredă și... Era cartea unei generații.

Operele aveau datoria de a prezenta tipologia omului nou: muncitorul devotat fie în oțelării, fie la Canal, fie pe tractor, la munca pământului. Activistul era eminent necesar, dar febril, atent, vigilent, calat pe problemele ce trebuiau surmontate prin fapte eroice de muncă angajată, mereu în gardă, pentru că dușmanul aștepta, în umbră, să atace, perfid, libertatea „cucerită” atât de greu.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 5.

Important era ochiul omniprezent al Partidului în toate aspectele vieții. Aceasta este și părerea exprimată de editorii, *in corpore*, ai „Gazetei literare”, în articolul de fond cu titlul *Adevăr fundamental*¹²⁶, în care legiferau, prin puterea cuvântului tipărit, două mari opinii: „Partidul are ochiul ager și cuprinzător”¹²⁷ și a doua, derivată din prima: „Scriitorul realist-socialist trebuie să aibă ochiul Partidului”¹²⁸. O nouă religie se inocula celor care mărturiseau „adevărul fundamental” al comunismului: „Partidul e în tot și-n toate!” Calea era deschisă celor care voiau să pășească pe ea. Se promiteau premii literare, case de vacanță, notorietate publică și statut de vedetă, iertarea greșelilor din trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat (Al. Jar face penitență publică în „Gazeta literară” din 25 iulie 1957, pagina 5). Totul în numele „cauzei”.

Intuitiv, Petru Dumitriu înțelege că numai scriind unii despre alții, analizând critic operele confracților se poate schimba în bine opinia criticii (*Observații asupra actului creației*¹²⁹). Geo Șerban analizează debutul lui Mihai Beniuc și dă verdictul în trei cuvinte: „lirism, fantezie, inteligentă”, iar Dumitru Micu despre cea a lui Marcel Breslașu: „Prețuitorii creației lui Marcel Breslașu manifestă un cu totul legitim entuziasm pentru pluralitatea tonurilor poetice din opera sa, talmăcind vibrațiile unei sensibilități și unei conștiințe de-a lungul a peste două decenii”¹³⁰. Surprinzător, Dumitru Micu este fotografiat cu pipa în colțul gurii, într-o atitudine aristocratică, meditănd bineînțeles la mersul literaturii române. Eusebiu Camilar strigă, patetic, *Adio, domnule Mecena!*¹³¹; Tudor Vianu este axat acum pe impresiile călătoriei din India și refuză, momentan, orice alt program. Note de călătorie apar în mai multe numere (*Fecunditate sau Modernism și anarhism*), dar nu pare să intereseze pe nimeni părerile sale, pentru că Romulus Vulpescu vorbise despre *Moartea neutronilor și Epoca strungului*, cea producătoare de bunuri de larg consum. „Actualitatea” este cuvântul cheie pe buzele tuturor. Ion Marin Sadoveanu ancorează și *Dramaturgia în actualitate*: „Firește că există și un anumit fel de a încadra problemele actuale în decorurile, costumele, tonalitățile și ritmurile vremurilor vechi. Dragostea, păstrată ca o putere atotcreatoare, dar rodnică, la dimensiunile unei umanități constructive, fără erupții distrugătoare, și în registrul moral al unei lumi noi, fără minciună, fără lașitate, n-ar ispiti să fie descrisă? E numai o propunere și un aspect de azi al unei teme vechi”¹³².

Dan Hăulică aduce un *Omagiu lui Mihail Sadoveanu la 75 de ani*, comentând în același timp și părerile lui Savin Bratu: „Artistul care a declarat că «poporul e părintele său spiritual» se întâlnește, într-un fel, cu neamul pe care l-a cântat neostenit timp de decenii, cum a arătat mai demult acad. Tudor Vianu, proza lui nu

¹²⁶ „Gazeta literară”, nr. 2/148, joi, 10 ianuarie 1957, p. 1.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 2.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ibidem*, p. 4.

¹³² „Gazeta literară”, nr. 3/149, 17 ianuarie 1957, p. 1.

e scriptică, e făcută mai degrabă să fie ascultată decât citită...¹³³. Studiul lui Savin Bratu face impresia unui fragment dintr-o monografie; mai sunt alte aspecte: „Caracteristica esențială a stilului din Nicoară Potcoavă e oralitatea”¹³⁴. H. Zalis definește stilul sobru în considerațiile despre romanul lui Nagy Istvan, *La cea mai înaltă tensiune* și ideile se cristalizează în *Arta sobrietății*. Ceva mai prozaic, Ștefan Luca scrie nuvela *Pe drum*, în care apare arhicunoscutul tipar al activistului de partid aflat la datorie. Petru Dumitriu a aflat că la postul de radio „Europa liberă”, un cunoscut om de cultură a vorbit Occidentului despre Elena Văcărescu, Ana de Noilles, Panait Istrati sau profesorul Cantacuzino, și se grăbește să ia „atitudine”, dar, mai apoi, pune sub semnul întrebării intențiile postului de radio, incisiv în opinii, pentru a slăbi vigilența celor aflați în garda de onoare a „noii culturi”: „Am dori să vorbiți la posturile de radio franceze, francezilor. Prietenia noastră așteaptă, cu o mână întinsă [...]. Dar prietenia noastră încă n-a obosit, încă n-a renunțat. Așteaptă!”¹³⁵

Lupta ideologică se duce acum și pe calea undelor, cu impact mult mai mare asupra maselor. Elita culturală strânge rândurile. Timpul ascute lupta, dar scriitorii se „bat” în versuri, nu în spade. Rusalin Mureșanu scrie *Trei poeme despre timp* – intitulate sugestiv: *La 25 de ani*, *Ne-ncearcă vremea*, *Forțe egale* – mândru că este contemporan cu noua vreme, în care el este tânăr și creator: „Își bătu și sfertul veacul meu sărac/ Atingând în treacăt gongul nou al lunii/ Și-a sunat arama veche peste veac/ Și-au vibrat în spații apele genunii”. (*La 25 de ani*¹³⁶); „Ne-ncearcă vremea noastră între dinți/ Ca pe un ban de aur îndoielnic/ Neîncrezătoare-n pajură și zimți/ Și-n lucrul lin când timpul mi-e prielnic”. (*Ne-ncearcă vremea*¹³⁷); „În univers nu suntem decât eu și timpul/ Deopotrivă de mari amândoi/ Noi purtăm timpul pe umeri/ Și timpul ne poartă pe noi”. (*Forțe egale*)¹³⁸. Cezar Petrescu rememorează anii de ucenicie literară, ani în care a citit foarte mult, aluzie directă la nevoia de erudiție a celor care se ocupă cu scrisul: „M-am pomenit cu ochii deschiși la viață între cărți. Într-o casă unde biblioteca ținea locul iconostasului”. (*Cum am devenit scriitor*)¹³⁹. Paul Georgescu începuse încă din numărul trecut un comentariu la adresa operei lui G. Călinescu: „Rămânând operă specific românească prin eroi și atmosferă, *Enigma Otiliei* se situează în același timp pe marile coordonate universale, depășind zona pitorescului local [...]. Tehnica romanului e balzaciană în zidirea ei”¹⁴⁰. Discursul critic este continuat sub titlul *Determinism și tragism*¹⁴¹. Notele referitoare la *Enigma Otiliei* sunt cristalizate în sfârșit, opera

¹³³ *Ibidem*, p. 5.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ „Gazeta literară”, nr. 4/149, 24 ianuarie 1957, p. 1.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 3.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 1.

¹⁴⁰ „Gazeta literară”, nr. 3/148, 10 ianuarie 1957, p. 5.

¹⁴¹ „Gazeta literară”, nr. 4/150, 31 ianuarie 1957, p. 1.

fiind caracterizată „o tragedie în sensul că acțiunea decurge necesar din caractere. Există o fatalitate interioară, caracterologică, [sic!] care nu poate fi depășită decât prin înțelegere”¹⁴². Mihai Petroveanu adnotează schițele lui Teodor Mazilu în cronica literară *Insectar de buzunar*¹⁴³. Mărturisește „o plăcere cetățenească și artistică”¹⁴⁴ pentru că „schițele lui Teodor Mazilu au ieșit dintr-o pornire satirică vioaie și exigentă moralicește. Cine sunt adversarii colaboratorului *Scânteii tineretului*? Domnul Hopa sau domnul Mitică Cade Jos și Se Ridică. Are toate șansele de a se maturiza – tovarășul Teodor Mazilu – ca satiric”¹⁴⁵. La pagina următoare, Horia Simionescu publică un fragment din *Hanul de la răscruce*¹⁴⁶, iar la pagina 6, un articol de fond, *Sub steagul ideilor comuniste și al realismului socialist*¹⁴⁷, trece în revistă de fapt toate problemele care frământă viața literară, probleme identificate și în Uniunea Scriitorilor din URSS, într-o plenară care a avut loc la Kiev, în 10 – 12 ianuarie 1957. L. Lovicenko sintetizează ideile, traduse minuțios de confrății români și reproduse până la virgulă, spre luare-aminte: „Cultul personalității a pricinuit multe pagube... s-au vehiculat opinii greșite asupra partinității literare... iar oamenii încep să se îndoiască despre lucruri de care nu s-au îndoit timp de douăzeci de ani. Nu putem renunța la noțiunea de metodă de creație, ca mijloc de cunoaștere artistică a realității – lucrul cel mai generos și mai esențial care întrunește sub raport creator pe toți artiștii progresiști ai cuvântului, luptători pentru triumful idealului comunist”¹⁴⁸. S-au clarificat opțiunile. Scriitorii sunt, după douăzeci de ani, tot „luptători pentru triumful”¹⁴⁹ unui ideal nu artistic, ci comunist. Mihai Petroveanu răspunde, în consecință, „cuiva” de la Paris, printr-o scrisoare adresată săptămânalului „Les nouvelles littéraires”, în care își expune, încă o dată, crezul politic de sorginte sovietică și misiunea de critic al realismului socialist în literatura română¹⁵⁰. Și ca lucrurile să fie clare, Ov. S. Crohmălniceanu îl prezintă în formula de candidat la Marea Adunare Națională pe... Mihai Beniuc: „Stă scris limpede în versurile lui: să spunem adevărul cu orice preț, să cheme masele la luptă”¹⁵¹. De altfel, șapte poezii cu titluri semnificative sunt tipărite¹⁵², dovadă incontestabilă că își merită locul în prestigioasa adunare: *Blestem, Acasă, Stâlpul de foc, Juruința, Norul cu o stea lângă sân, De către pădure, Săruturi*.

Plini de devotament, scriitorii sunt obligați să-și cunoască cititorii, și fac adevărate călătorii de recunoaștere prin țară. În frunte, tot tovarășul Mihai Beniuc

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 2.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 3.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 6.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ „Gazeta literară”, nr. 5/151, 31ianuarie 1957, p. 4.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 3.

¹⁵² *Ibidem*.

(*Umblând prin munți*)¹⁵³, urmat îndeaproape de Mihai Davidoglu care petrece la Bacău (*O săptămână bogată în fapte și drumuri*)¹⁵⁴, Aurel Baranga – îndrăgostit de artă – *Muzee cât mai multe și tribunale cât mai puține*¹⁵⁵, Maria Banuș, care vorbește oamenilor *Cu spirit de răspundere*¹⁵⁶, iar Dumitru Corbea petrece mai mult timp *Printre tinerii muncitori*¹⁵⁷, alături de Alfred Margul Sperber cu *O întâlnire de neuitat*¹⁵⁸. Cei care nu umblă prin țară, pentru a câștiga simpatia oamenilor simpli, rămân să scrie pentru patrie: Eugen Barbu amintește despre Grivița Roșie (*Botanică industrială*)¹⁵⁹; Paul Georgescu conturează un portret artistic al lui Tudor Arghezi (*Creion*)¹⁶⁰; Dumitru Solomon este încântat de scriitura reportericească a lui Geo Bogza; Tudor Vianu face *Însemnări despre Ovidiu*¹⁶¹, iar Petru Vintilă scrie schița *Candidatul*¹⁶², referitoare la momentul istoric al alegerilor în Marea Adunare Națională. *Poporul a ales!*¹⁶³, notează cu cerneală roșie Eugen Barbu și toată națiunea freamătă de bucurie: „Anul acesta, iarna a avut o exuberanță neobișnuită, așa că nu ne-am mirat văzând orașul feeric poleit de soare în duminica alegerilor”¹⁶⁴. Rezultă, firesc, un final de articol apoteotic: „Sub bolți de piatră abia pâlpaie păsări de mătase, roșii – galbene – albastre”¹⁶⁵. Savin Bratu comentează într-o cronică literară *Farmecul genezei* de Traian Coșovei într-un discurs destul de generos: „Coșovei nu e un maestru al dialogurilor. Oamenii lui nu vorbesc destul de firesc – ceva convențional, supără urechea. Oamenii lui vorbesc executând parcă un ritual, iar ritualul ia adesea forma cântecului”¹⁶⁶. Ion Vitner notează aspectele scriiturii lui Petru Dumitriu în *Cronica de familie*: „o acumulare de portrete morale, de conflicte și degenerări din domeniul eticului”¹⁶⁷. V. Mândra analizează într-o cronică dramatică piesa *Tache, Ianche și Cadâr* de Victor Ion Popa, gazda spectacolului fiind Sala Studio a Teatrului Municipal, „unde se râde copios”¹⁶⁸, dar criticul nu este mulțumit: „Este drept că noi am fi preferat un Victor Ion Popa mai substanțial, *Ciuta*, de pildă”¹⁶⁹. Caragiale este redescoperit de Șerban Cioculescu prin prisma legăturii sale cu...

¹⁵³ *Ibidem*, p. 6.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 1.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ibidem*, p. 5.

¹⁶³ „Gazeta literară”, nr. 6/152, 7 februarie 1957, p. 1.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Descompunerea unei clase*, în „Gazeta literară”, nr. 6/152, 7 februarie 1957, p. 3.

¹⁶⁸ „Gazeta literară”, nr. 6/152, 7 februarie 1957, p. 4.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

clima Bucureștiului, în ziua sărbătoririi a 105 ani de la naștere: „un preludiu de notație descriptivă, natura este văzută sub unghiul sensibilității climatice”¹⁷⁰. Al. Rosetti se mulțumește să-și îndrepte atenția asupra limbajului folosit de marele dramaturg în *Limba scrierilor lui I. L. Caragiale*¹⁷¹. „Gazeta literară” nr. 7 propune cititorilor câteva rânduri despre revista „Steaua”, de la Cluj, prin intermediul lui Aurel Martin care se declară mulțumit de formulele de adresare, materialul selectat și motivarea opiniilor. Alături, M. Petroveanu propune un dialog pe teme lirice. Poezia i se pare, în general, cam anemică, dar se declară mulțumit de M. Banuș, adică de poemul *Ție-ți vorbesc, Americă!*, de Tudor Arghezi cu *Stihurile pestrițe*, de Marcel Breslașu cu *Povestea poveștilor* sau de Mihai Beniuc cu *O rădăcină vorbește*. Sfârșitul lunii februarie aduce în librării cărți noi: *Eroica* de Laurențiu Fulga avându-l recenzor pe N. Moraru¹⁷² și *Focurile sacre*, recenzor¹⁷³ Georgeta Horodincă. Cronică de film își face încet-încet loc în paginile editate. *Moara cu noroc* este ecranizarea prezentată cu căldură de Eugen Schileru¹⁷⁴ publicului avid de magia sălilor de cinematograf, într-un moment în care televizorul era un lux. Ion Vitner continuă în foileton analiza *Cronicii de familie* de Petru Dumitriu: „Ideea de a reuni într-un singur ciclu a celor 24 de mici romane constituie o idee originală și un exemplu de conciziune, ca element esențial al prozei artistice [...]. Un gol se simte și în reducerea lumii muncitorești și socialiste [...] la aluzii, scheme [...], scheme, figurații... Închizi *Cronica de familie* cu regretul de a o fi terminat și cu dorința de a o relua”¹⁷⁵. Șerban Cioculescu aduce în atenția publicului scrieri ale lui Caragiale, (*Caragiale și 1907*), „publicate anonim într-un ziar vienez sub semnătura *von zinem rumänischen Patriot*”¹⁷⁶. Din partea întâi a broșurii vine se desprinde ideea comuniunii cu momentul 1907 în România, deci cu cincizeci de ani în urmă. Nicolae Tăutu scrie poemul *Remember* în cinstea soldatului român care veghează, cu arma în mână, la dreptul la dragoste al tinerilor dintr-o lume liberă, fără război. Doina Sălăjan, în schimb, nu-și poate stăpâni ura împotriva imperialiștilor care au distrus pacea lumii, amintirea războiului fiind încă vie în memoria colectivă (*Ura*): „Urăsc incendiile – satanice flori carnivore/ Înălțuite pe cer în satanice hore”¹⁷⁷. Haralamb Zincă stă *La sfat cu morții*¹⁷⁸ la poarta cimitirului eroilor sovietici, căzuți pe pământ românesc. Miron Dragu pune problema originalității. Remus Luca publicase recent *Liniștea iernii*, motiv pentru care criticul amintește că nu trebuie pierdut din vedere „ritmul epocii noi”¹⁷⁹, în

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ „Gazeta literară”, nr. 6/152, 7 februarie 1957, p. 5.

¹⁷² „Gazeta literară”, nr. 8/154, 21 februarie 1957, p. 1.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ „Gazeta literară”, nr. 7/153, 14 februarie 1957, p. 2.

¹⁷⁵ „Gazeta literară”, nr. 8/154, 21 februarie 1957, p. 4.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 5.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 3.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

articolul mai mult decât edificator *Ritmul epocii și originalitatea scriitorului*¹⁸⁰. Tableta lui Tudor Arghezi *Catedră și Condei*¹⁸¹ rememorează trecutul la modul ironic, când scriitorul nu exista în nomenclatorul de meserii, ca și ziaristul de altfel. Titulatura de scriitor sau ziarist provoacă ridicări mirate din sprâncene, pentru că nu era recunoscut oficial decât... scriitorul de vagoane. Pentru urmași, Tudor Arghezi concluzionează superior: „cartea începe de la ziar, nu de la carte ziarul”¹⁸². Ion Creangă revine în memoria scriitorilor pentru că se apropia ziua de 1 martie, ziua nașterii sale. Tudor Vianu face în *Însemnări* următoarea observație: „Ion Creangă împlinește, la 1 martie, 120 de ani. Este o vârstă frumoasă, pe care n-o ating mulți scriitori”¹⁸³ – ceea ce înseamnă nemurirea marilor figuri ale culturii române.

Noi cărți apar pe rafturi de librărie. *Laude*, de M. R. Paraschivescu și *Noi, cei fără de moarte* de M. Davidoglu. Recenzorul de serviciu, Miron Dragu¹⁸⁴, găsește demne cuvinte de laudă, la fel cum Mihai Beniuc își întoarce privirile către *Octavian Goga, poetul*¹⁸⁵ cu un mesaj poetic aflat „în linia de strălucire a poeziei românești”¹⁸⁶. Extrem de densă în informație este această primă pagină din „Gazeta literară”, nr. 9, dar se poate zăbovi și pe pagina următoare. *Voi vă mai aduceți aminte?*¹⁸⁷, se întreabă retoric N. Moraru în cronică rezervată lui Laurențiu Fulga la apariția volumului *Eroica*, amintind obsesiv de celebrul ordin „scelerat” al marelui Antonescu, „Români, treceți Prutul!”, care a împins România în luptă alături de forțele germane hitleriste, o palmă pe obrazul românilor „iubitori de pace și libertate”¹⁸⁸. Ieronim Șerbu publicase, de asemenea, *Izgonirea din rai*, iar Mihai Petroveanu analizează comportamentul comunistului Ion Candrea ce are „lipsuri”, pentru că „este comunist mai mult din spusele lui decât din spusele altora, dar nu desprindem asta din faptele lui”¹⁸⁹. Acest lucru trebuie să-i dea de gândit autorului. Comuniștii la modul declarativ decorau paginile tuturor nuvelor, romanelor și dramelor etichetate cu sintagma de „realism – socialist”. Cicerone Theodorescu îi „vede” pe adevărații comuniști din trecutul în ilegalitate al partidului, aflați în zeghe, în spatele gratiilor de fier din închisori. Ei sunt „modele adevărate, oameni de sacrificiu suprem, în slujba unor idei superioare”. Ei sunt singulari – (*Poteca lumii*) – martiri ai unei existențe indexate morții: „Celula – prag de moarte/ Îl mai văzuse-n vise/ În haina cadrilată/ Un tânăr îi zâmbise”¹⁹⁰. Ion Brad părăsește lumea

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ „Gazeta literară”, nr. 9/155, 28 februarie 1957, p. 1.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 2.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

carcerală și își poartă pașii spre Castelul Peleş (*Salonul roșu*), simbol de opulență regală în timpul răscoalei țărănești din 1907, revoltă de la care comuniștii comemorau cinczeci de ani: „În Peleş e salonul care/ Doar în mătăsurii ca de soare/ Și-ascunde zidurile sale/ În mari covoare orientale/ Salonul roșu, o, salonul/ Focul e-n nouășute șapte”¹⁹¹.

O altă temă frământa lumea scriitorilor. Colectivizarea trebuie îndeplinită, raportată ca o victorie. Pentru aceasta se bătuse monedă pe *Epopoea răscoalelor* de către Ion Vitner. Tudor Arghezi primise laurii pentru 1907 – *Cântare omului*: „Estetica argheziană este constituită astfel dintr-un lanț de metamorfoze la care înobilarea recuperează asupra unui univers huli”¹⁹². Scriitorii se conformează și scriu despre colectivizare. Schița în proză a lui Costache Anton, *O lacrimă*¹⁹³, pune problema intrării în colectivă a Siminei, proprietară de pământ, care înțelege înaintea soțului rolul nou al timpului istoric și necesitatea colectivizării. Tiberiu Utan povestește în versuri un fapt real, petrecut în anul 1945, când o bătrână moșiereasă moare de supărare când i se expropriează pământul. Titlul lung al poemului incită la atenție: *Declarație pe un act de deces în 1945*: „De lesă agățată, ca-n grâu o sperietoare/ Murise boieroica bătrână de-a-n-picioare”¹⁹⁴. Ion Brad se inspiră tot din febra anului 1907, în poemul *Focuri și sălcii*: „Revolta țărănească s-a-nvolburat în focuri/ Îmbobocind amurgul conacelor pe țară/ Și-o floare carnivoră crescă pe aceste locuri/ Flămândă, neplecată de vânturi, temerară”¹⁹⁵. Între atâtea gânduri despre colectivizare, poeme, amintiri și entuziasm al prezentului, cuvintele lui S. Damian referitoare la poezia lui Victor Tulbure trec aproape nebăgate în seamă, deși titlul – *Laude* – de pe prima pagină ar fi trebuit să stârnească interesul colegilor de breaslă: „Poezia lui Victor Tulbure este refractară simbolului abstract, încețosat în construcții alambicate”¹⁹⁶. Dar stimabilul critic nu realizează că tocmai „alambicarea” stilului său recenzional îl îndepărtează pe cititor de articolul său pretențios.

Anul 1958 a adus în atenția iubitorilor de literatură revista „Lucefărul”, pentru a estompa golul produs prin încetarea apariției revistei „Tânărul scriitor” în decembrie 1957. Lumea literară a respirat cumva ușurată. Noul editorial părea să corespundă așteptărilor, dar garda nu trebuia lăsată jos. Uniunea Sovietică retrăsese trupele sovietice, dar politrucii autohtoni aveau obligația de a demonstra, o dată în plus, implementarea noii religii – comunismul – fără fisură în structurile sociopolitice și culturale ale țării. Abia anul 1959, anul al II-lea de apariție, pune probleme de perspectivă. Dumitru Corbea se întreabă dacă se face totul pentru fericirea omului „nou”¹⁹⁷. Tonul fusese dat de Raportul lui Nichita Hrușciiov privind „planul

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 3.

¹⁹² „Gazeta literară”, nr. 12/158, 21 martie 1957, p. 1.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 3.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 1.

¹⁹⁷ „Lucefărul”, anul II, nr. 4(15), 15 februarie, 1959, p. 1.

septenal” – *Cum va arăta Uniunea Sovietică peste șapte ani?* Întrebarea retorică nu putea decât să aibă răspunsuri laudative în opinia lui D. Corbea. O sintagmă nouă „fericirea poporului” și făcea loc încet-încet în limbajul de lemn suprauzitat. Ion Dodu Bălan își duce cu onoare rolul de critic în *Cronica literară*, atenția sa fiind acaparată de ultima operă a lui Eugen Jebeleanu – *Surâsul Hiroșimei*. Ba chiar își permite să fie hâtru, făcând apologia surâsului, care poate fi „vesel, prietenos, indignat”¹⁹⁸. Perpessicius se apleacă spre P. P. Panaitescu care, pragmatic, își ocupase timpul scriind *Dimitrie Cantemir – viața și opera* pentru a nu intra în comentariul prea agresiv al criticii, istoria fiind refugiul omului de litere agasat de prezent. Sergiu Fărcașan mizează pe *Triumful ideii de pace*¹⁹⁹ – iar Ion Vitner găsește argumente pentru a pune semnul egalității între politic și actualitatea dominată de acesta²⁰⁰. Petru Vintilă amintește de *Urmașii lui Vasile Roaită*²⁰¹, mai mult un pretext pentru a prezenta cititorilor eroismul ceferiștilor care, în iarna grea a lui '54 au asigurat transportul trenurilor, vagon cu vagon, între Filiași și Craiova²⁰². Gheorghe Tomozei scrie o *Scrisoare către un prieten*, un alt pretext pentru note de călătorie și de ... corespondență. Pop Simion crede că „Reportajul este un fericit antidot împotriva falsei teorii a distanței”²⁰³ în articolul incitant *Pâinea și sarea prozei noastre*. Descoperirea de noi talente poartă titlul generic *Steaua fără nume*. Corneliu Leu este cea mai nouă „descoperire” și în *File de Jurnal*²⁰⁴ încearcă să regăsească oriunde, la satele din Bărăgan „prezența activă a comuniștilor”.

Mihail Novicov avertizează că „opera lui Eminescu este puțin cunoscută în URSS”²⁰⁵ abia reușind să enumere, cronologic, câteva poezii traduse și publicate în URSS Mihai Negulescu rememorează anii adolescenței care și-au pus definitiv pecetea pe sufletul său de poet. „Mă prinde seara singur în casa străjuită/ De doi caiși, de poarta de fontă, de cișmea/ Prietenii-s departe; o ceată-nsuflețită/ Urmată de visarea mea”²⁰⁶. Angela Chiuaru își amintește de anii copilăriei petrecuți sub ocrotirea bunicilor, în vechea țară a Moldovei: „În satul din Moldova și-acum se țin de mână/ sub totul verde – al ierbii pe alocuri rupt, bunicii,/ un cântec de-altă dată salcâmul le îngână/ și vântul înfoiază rochița rândunicii”²⁰⁷. Nina Cassian publică versuri îndrăznețe în care identifică pământul sovietic cu obrazul mamei: „Și sărutând pământul sovietic/patetic, cum săruți obrazul mamei,/ să-i mulțumim că ne-a născut/ că ne-a înțărcat și ne-a lăsat să-l părăsim/ ca să ne facem drum spre

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 7.

¹⁹⁹ „Luceafărul”, nr. 1, anul II, nr. 5(16), p. 5.

²⁰⁰ *Ibidem*, *Politicul și actualitatea*, p. 6.

²⁰¹ „Luceafărul”, anul II, nr. 5(16), martie 1959, p. 3.

²⁰² „Luceafărul”, nr. 1, anul II, nr. 5(16), p. 11.

²⁰³ *Ibidem*, p. 3.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 9.

²⁰⁵ *Ibidem*, *Eminescu în limba rusă*, p. 6.

²⁰⁶ „Luceafărul”, nr. 1, anul II, nr. 5(16), martie 1959, *Pecete*, p. 15.

²⁰⁷ *Ibidem*, *Bunicii*, p. 16.

nemurire!”²⁰⁸ Sovieticii se dovedeau a fi primii în primele încercări de a zbura cu rachetele în spațiu, dar momentul Iuri Gagarin nu sosise încă, primul zbor avea să se petreacă în martie 1960.

Generația constructorilor socialismului este deja glorioasă în viziunea lui Mihail Novicov²⁰⁹ într-un amplu articol de fond. Alexandru Andrițoiu este prezentat într-un corolar – *Generația lui 23 August* – pentru că se împlineau 15 ani de la evenimentele din '44. Pe lângă fișa personală și o fotografie generoasă ca dimensiune pe o pagină de ziar, sunt publicate șapte poezii ale tânărului poet. (*Burg medieval / Optimism / Așteptare / Istorie sentimentală / Entuziasm / Fântâni / Mâna cu spadă*)²¹⁰. Ion Pas nota amintiri despre Lenin în tonuri elegiace *Într-o toamnă, demult ...*²¹¹, Pop Simion revine cu *Modalități reportericești*²¹². Ștefan Bănuțescu este interesat de *Brigăzi artistice, dansuri și țigere*²¹³. Radu Cosașu se află în inima Hunedoarei pentru a prezenta rapoarte cu noi șarje de oțel și fontă²¹⁴, Petru Vintilă asigură cititorii că partidul îndreaptă clasa muncitoare *Spre noi înfăptuiri*²¹⁵, iar Haralamb Zincă scrie schița *Partizanii*²¹⁶. În forță, *Generația lui 23 August* adună poeme de Aurora Coșescu (*Casă nouă*) Ion Crânguleanu (*Partidului*), Constantin Abăluță (*Poem despre Donca Simo*), Ion Țugui (*Cu pași calmi*) și Constanța Buzea (*Bucurie*) „Toate sunt noi,/ Și comutatorul, și soba de teracotă, și clanța/ Amintirile le-am lăsat la ușă,/ La poartă”²¹⁷. Gica Iuteș, care publicase și în „Tânărul scriitor” – în mai 1957 – scrie acum schița *Copiii* – parte integrantă din romanul în lucru *Cei de la Crisanta*²¹⁸. Și literatura pentru copii câștigă spațiu suficient în noile editoriale, dar toată atenția este acordată momentan lui Zaharia Stancu²¹⁹. Perpessicius analizează cu lux de amănunte *Rădăcinile sunt amare* – partea a doua – și, în egală măsură, opera lui Paul Georgescu, coleg de breaslă, care văzuse ieșind de sub tipar volumul doi din *Însemnări critice*. Trimit zeci de încercări literare tineri din întreaga țară. La porțile afirmării răpunsurile sunt lapidare, grupate pe rubrici. *Deocamdată nu sau Mai trimiteți*²²⁰. Cei care câștigă bunăvoința lectorilor își văd publicate creațiile în paginile revistei, moment de adevărată sărbătoare. În numărul următor²²¹, Tudor Arghezi scrie *Gala Galaction la 80 de ani*, articol admirativ, Maria Banuș articulează păreri radicale despre militarismul Berlinului

²⁰⁸ „Luceafărul”, nr. 1, anul II, nr. 6(17) din 15 martie 1959, *Astronautica*, p. 1.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 5.

²¹¹ *Ibidem*, p. 3.

²¹² „Luceafărul”, anul II, nr. 7(18) la 1 aprilie, p. 10.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 11.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 3.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 12.

²¹⁸ „Luceafărul”, anul II, nr. 6(17), p. 10–11.

²¹⁹ „Luceafărul”, nr. 1, anul II, nr. 7(18), p. 12.

²²⁰ *Ibidem*, p. 14–15.

²²¹ „Luceafărul”, nr. 1, anul II, nr. 8(19), 15 aprilie 1959, p. 1.

de Vest²²², Valeriu Râpeanu propune o cronică dramatică vajnicului Mihai Beniuc – *În valea Cucului*²²³. *Opt poeți ieșeni* sună un titlu generic, unde se recunoaște dintr-o privire poemul-manifest *Partidului* scris de George Lesnea, poemul devenit mai târziu adevărat imn de slavă pentru nomenclatura comunistă: „Partidu-e-n toate: E-n cele ce sunt/ Și-n cele ce mâine vor râde la soare”²²⁴. Nicolae Țatomir semnează poemul *Așa ca niciodată*, alături de Horia Zilieru (*Mândrie / Poem de toamnă*) Aurel Butnaru (*Bicaz*), Sorin Stoian (*Jubita*), Andi Andras (*Iată de ce*), Constantin Scripcă (*Cântecul ploii*), Florin Mihai Petrescu (*Forjorii*).

Reporter de serviciu, Gica Iuteș transmite ritmul muncii intense ale unei Stațiuni de Mașini și Tractoare, dar nu de oriunde, ci de pe locul unde „Horea a început revolta împotriva stăpânirii”²²⁵. Teodor Balș este cutremurat de bogăția agricolă a Bărăganului și scrie poemul *Colectivizare*: „Când se întoarce soarele în sat/ un om străbate mările de aur/ înspăimântat de acel imens tezaur/ ce-neacă locul lui însingurat”. Figurile de stil caracteristice marelui Bărăgan cotropit de soare sunt înlocuite cu stilistica inconfundabilă a lui Fănuș Neagu, într-un peisaj hibernal, în *Ningea în Bărăgan* – o altă mare, de zăpadă de astă dată, înecă privirile cititorului care zăbovește²²⁶. Eugen Barbu publică un fragment din romanul *Șoseaua Nordului*, intitulat *Clipe grele*²²⁷, iar Tita Chiper se mulțumește cu o schiță în proză – *Preludiu*.

Poezia are din nou câștig de cauză. Genericul *Meridiane* îi adună laolaltă pe Tiberiu Utan (*La Ulianovk*), Demostene Boez (*Geniul libertății*), Dan Deșliu (*Grevă la Brooklyn*), Veronica Porumbacu (*Me-hug-Coreea*), Gica Iuteș (*Anotimp la Osviecim-Auschwitz*), Victor Tulbure (*La o despărțire*), Ion Brad (*Coloană mândră*), Eugen Frunză (*Nu, de trei ori!*), Octavian Paler (*Dimineața de sârbătoare*): „Dimineața salută orașul/ Cu salve solemne de lumină,/ Și orașu-i răspunde... / [...] Salve solemne/ bat la porțile viitorului/bat la aurul visului/ bat la porțile comunismului”²²⁸. Dragoș Vicol constată că *Tăt Banatu-i fruncea*²²⁹, Ion Brad simte lângă tâmpile adierea mătăsoasă a bății de aripă a unei păsări minunate²³⁰, iar Dan Hăulică, realist necorupt de visări nătânge afirmă răspicat că „Țărănimea are nevoie de pământ” lucrat în colectivă²³¹. Mențiunile critice ale lui Perpessicius sunt îndreptate spre poetul Eugen Jebeleanu²³², dar și spre D. Th. Neculuță „primul nostru poet proletar”. Ștefan Iureș devine protagonistul rubricii *Generația lui*

²²² *Ibidem*, *Militarism*, p. 1.

²²³ *Ibidem*, p. 5.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ „Luceafărul”, anul II, nr. 8(19), „În sat la Horea”, p. 8–9.

²²⁶ *Ibidem*, p. 10–11.

²²⁷ „Luceafărul”, anul II, nr. 9(20), p. 3.

²²⁸ „Luceafărul”, anul II, nr. 9(20), p. 5.

²²⁹ *Ibidem*, p. 8–9.

²³⁰ *Ibidem*, *Pasărea măiastră*, p. 10.

²³¹ *Ibidem*, p. 11.

²³² *Ibidem*, *Lidice și Hiroșima*, p. 7.

23 August după rețetarul cunoscut: fișă bibliografică, portret generos și un amalgam de poeme edificatoare²³³ – cum ar fi: *Cuvântul spus la timp / Poeme citadine / Coloana prăbușită la Atena / Șosea pe valea Troțușului / Vedi Napoli / Acum! / Palatul Sultanului*. George Dan redescoperă *Dobrogea natală*²³⁴, iar Corneliu Leu face un reportaj pe aceeași temă²³⁵. Eusebiu Camilar scrie *Coroana de foc*²³⁶. Ștefan Luca prezintă cu duioșie povestea unui bătrân dintr-un sat unde pătrunde un aparat cu tranzistori, o adevărată minune pentru oamenii simpli ai timpului²³⁷. Versurile lui Radu Cârneli (Nucul) trec aproape neobservate pe lângă multitudinea de poeme străine scrise de Cesare Pavese / S. Quasimodo / Giuseppe Ungaretti / Ignazio Butetta / Umberto Sala / Sibilla Alerano. Fac muncă nobilă de traducători, plini de entuziasm revoluționar și dăruire tovarășească de excepție, Geo Dumitrescu, Maria Banuș, Dan Grigorescu, Romulus Vulpescu, Ion Brad și H. Grămescu²³⁸.

Al III-lea Congres al Scriitorilor Sovietici ocupă prima pagină a numărului 11(22) din 1 iunie 1959, cuvintele lui Mihai Beniuc aducând lumină celor ce trebuie să ia aminte la modelul sovietic. Ștefan Bănulescu se îndreaptă spre termocentralele de la Dornești²³⁹, Eugen Frunză adună în poeme *File de jurnal*²⁴⁰ – Veronica Porumbacu scrie *Momente muzicale*²⁴¹. Cineva își amintește de Ziua Internațională a Copiilor și acesta nu este altul decât Octav Pancu-Iași care alocă o întreagă pagină acestora, cu titlul rezonant *Ceea ce se cuvine*²⁴². Mihai Negulescu adună în imagini poetice versuri inspirate²⁴³. Ion Dodu Bălan comentează proza lui Petru Vintilă în cronică literară referitoare la *Linia vieții*, unde identifică o „nouă morală socialistă”²⁴⁴. Concluzia este că „Proza lui Vintilă este simplă și clară” pornind de la exemple de viață banale. *Profiluri literare*, rubrică susținută de Al. Oprea, are ca obiect de studiu pe Pop Simion²⁴⁵. Romul Munteanu analizează în tonuri negative *Teatrul lui Eugen Ionescu și pasiunea absurdului*²⁴⁶. Din start punctează „predilecția scriitorului pentru cazurile clinice”, în piesele sale înghesuindu-se „obsedați, nevropați, masochiști”, femei cu 2–3 nasuri și 9 degete la o mână...”²⁴⁷, o lume absurdă și de neînțeles. Silvian Iosifescu, în contramăsură, se întoarce la

²³³ În nr. 10/21 din 15 mai 1959, p. 5.

²³⁴ „Luceafărul”, anul II, nr. 10(21), 15 mai 1959, p. 1.

²³⁵ *Ibidem*, pp. 8/9.

²³⁶ *Ibidem*, p. 3.

²³⁷ *Ibidem*, *Butonul*, p. 15.

²³⁸ *Ibidem*, p. 10–11.

²³⁹ „Luceafărul”, anul II, nr. 11(22), 1 iunie, *Lampa lui Ilici*, p. 8–9.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 5.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 1.

²⁴² *Ibidem*, p. 4.

²⁴³ „Luceafărul”, nr. 11(22), 1 iunie, 1959, *Marea sub creste*, p. 8–9.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 7.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 10.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 15.

Temele și viața reprezentate masiv în literatură: „Realismul socialist ierarhizează temele, tocmai pentru că surprinde mai adânc esența realității și pentru că urmărește să sporească puterea operei de a influența, de a educa”²⁴⁸. Ziua de 15 iunie 1959 este dedicată lui Eminescu. Eusebiu Camilar scrie un articol de fond cu numele marelui poet și, surpriză, Mihai Beniuc este fotografiat lângă sculptura masivă a lui Eminescu, undeva în București. Ceea ce surprinde este explicația adăugată în subsolul fotografiei: „Nu răsaduri plăpânde!”²⁴⁹ Subtilitatea este greu de descifrat și după atâția zeci de ani, dar poate gândul intim al lui Beniuc nu e greu de descifrat: îndrăzne să se compare cu marele poet al neamului și spera să aibă aceeași notorietate în cultura socialistă. Nu răsaduri plăpânde lângă statuia lui Eminescu, ci oameni (poeți) puternici, care să cânte în versuri de glorie transformările revoluționare ale vremii! Adică oameni pe măsura lui.

Mijlocul de iulie este străbătut de emoția celui de-al VII-lea Festival Mondial al Tineretului desfășurat la Viena, ceea ce-l determină pe Marcel Breslașu să scrie, sângeros, un articol de fond *Pace și prietenie*, iar Violeta Zamfirescu se conformează rapid și scrie un poem plin de simțire: „Ce mulți porumbei!/Dănuie crengi de măslini printre ei”²⁵⁰. Maria Banuș are o dilemă existențială „Puteam fi un mic funigel...”, rezolvată imediat de partid: „Partidului viața-mi închei!” scrie poeta în final, edificată²⁵¹. Nicolae Dumbravă scrie un poem-litanie, în care refrenul, repetat obsesiv devine cantabil ca un dangăt de clopot: „Undeva pe frontul de apus/ i-a fost dat flăcăului să cadă”²⁵². Ion Lancrânjan publică un fragment din romanul *Cordovanii* – a cărui acțiune se petrece în 1947, la cumpăna regimurilor politice²⁵³. Poet tânăr, Ion Horea intră în vizorul rubricii *Generația lui 23 August* și sunt adunate poeme mai lungi sau mai scurte²⁵⁴. Ceea ce este cu adevărat interesant este „recitalul” scriitoricesc pe care îl face din nou Ion Dodu Bălan. În numărul anterior publicase note critice de bun-simț pentru poezia lui Mihai Beniuc²⁵⁵, în cel din numărul următor își îndreaptă atenția asupra lui Eugen Barbu care publicase *Oaie și ai săi*²⁵⁶. Perpessicius își continuă periplul critic în analiza operei lui *Camil Petrescu și teatrul*, așa cum își intitulează articolul. Valeriu Râpeanu scrie, la modul declarativ, că a apărut *Un nou dramaturg – Paul Everac* pe numele lui²⁵⁷, despre care se va mai auzi.

Mihai Beniuc părăsește sectorul liric și scrie o schiță în proză *În zorii zilei*²⁵⁸. Bineînțeles „zorii” sunt izbânda în ziua cea mai lungă a comunismului. Personajul

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 16.

²⁴⁹ „Luceafărul”, nr. 12(23), 15 iunie, 1959, p. 1.

²⁵⁰ „Luceafărul”, nr. 14(25), 15 iulie 1959, *Festival*, p. 1.

²⁵¹ *Ibidem*, poemul *Partidului meu*, p. 1.

²⁵² *Ibidem*, *Un soldat*, p. 3.

²⁵³ *Ibidem*, *Peste Murăș, peste tău*, p. 13.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 5.

²⁵⁵ „Luceafărul”, nr. 13(24), 1959, *Cu un ceas mai devreme*, Mihai Beniuc, p. 7.

²⁵⁶ „Luceafărul”, nr. 14(25), 1959, p. 7.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 10.

²⁵⁸ „Luceafărul”, nr. 15(26) din 1 august 1959, p. 3.

principal este o comunistă care își apără cu dârzenie „visul cel mai frumos al omenirii” care, iată, devenea o realitate palpabilă și pentru care poți să-ți dorești să mori. Să mori pentru visul unei întregi omeniri, ce poate fi mai nobil? Așa că Sașa Pană adresează, în versuri, urarea către țară *La mulți ani!*²⁵⁹. Dar în luna august se sărbătorește – și nu oricum – cincisprezece ani de la Eliberare. Și iar se încolonează poeții disciplinați, să cânte ode țării, republicii și oamenilor ei. Genericul este gata: *Lumină-i steagul nostru-n zare*. Răspund la apel Octavian Paler (*Știu*), Valeriu Boiculescu (*Noapte de August*), Florența Albu (*Tinerețea noastră*), Gheorghe Tomozei (*Un singur cuvânt*), Ion Crânguleanu (*Iluminare*), Mihai Negulescu (*Totdeauna*), Ilarie Ilinoveanu (*Câmpie fără haturi*)²⁶⁰. Ion Dodu Bălan a scris cronica literară la *Jurnal de front* – de Haralamb Zincă²⁶¹. Petru Vintilă scrie *Cântarea României*²⁶² în care ridică în slăvi cooperativizarea ce cuprinsese țara: „În 1940 lipseau 1 000 000 de pluguri de lemn și 1 000 000 de țărani arau pământul lor sărac cu unghiile...” Pentru Mișu Dragomir *La început a fost sfârșitul*²⁶³ și a scris teribila propoziție ce avea să-i aducă lauri criticii: „Începea ziua de 24 august 1944”. Lucian Raicu execută cu precizie de chirurg o radiografie a condiției literaturii în trecutul imperialist și prezentul promițător. Identifică scriitorul cu „artistul autenticului, prezentului”²⁶⁴. Despre *Tinerețea bătrânului oraș* (Iași) sunt somați să scrie poeme Dumitru Ignea, Toma George Maiorescu și Suzana Delciu. Poeta a scris poemul *Ce tare băteau tobele* – rememorând de anii negri, când soldații erau chemați la oaste prin bubuitul tobelor la sate și anunțuri sumbre din partea stăpânirii imperialiste. „Orchestra macabră – războiul – s-a dus,/ Dar cântul durerii mai trebuie spus”²⁶⁵ generațiilor tinere care se bucură de lumina păcii. Tiberiu Utan scrie poemul *Cincisprezece flăcări* – poem în cinstea lui august revoluționar, iar Mihai Beniuc *Așezăminte de viață nouă*²⁶⁶. Haralamb Zincă aduce²⁶⁷, un fragment din romanul *Dintre sute de catarge*, cu titlul sintetic *Un prizonier a evadat*, unde este foarte atent folosită recuzita de succes: partizanii, tifosul, rușii, românii și un război care a distrus seva tinereții. Constanța Buzea, tânără poetă de 18 ani, scrie poemul *Să ne apărăm răsăritul*²⁶⁸. „Pentru cei de-o generație cu mine/ Soarele a răsărit pe ruine” declamă tânără poetesă patetic. Mihai Negulescu privește munca oamenilor *La baraj*, iar Nicolae Tăutu își permite să privească peste umăr, la trecut, în poemul *Retrospectivă*. Mihail Novicov îi cheamă pe toți să cerceteze mai atent problemele prezentului în rubrica *Pe drumul*

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 2.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 5.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 7.

²⁶² *Ibidem*, p. 8–9.

²⁶³ *Ibidem*, p. 10.

²⁶⁴ *Ibidem*, *La lumina Revoluției*, p. 11

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 15.

²⁶⁶ „Luceafărul”, nr. 16(27) din 15 august 1959, p. 1.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 4.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 5.

*Realismului socialist*²⁶⁹. Schița lui Petru Vintilă *O sută doisprezece* este pusă în umbră de rubrica generoasă *Generația lui 23 August* – care îl are în centrul atenției figura tânărului reporter Pop Simion –, dar și de rubrica *Stele fără număr* – unde scriu poeme avântate noi poeți: Adrian Mușiu (*Glasul camerelor de gazare*), Nicolae Dragoș (*Pescăruș / După război*) și I. Țârlea care găsește un titlu de poem foarte inspirat: *Zorii să-mi stea răcoroși în aripi*²⁷⁰. Dar vine septembrie, și ritmurile defilărilor „în zi de august 23” s-au estompat²⁷¹, iar Alexandru Andrițoiu, poet cu notorietate de-acum, publică poemul *Măsura nemuririi*, cu versuri în „grav și simplu spirit de partid”. Dumitru Micu trece în revistă *Succesele romanului din anii puterii populare*²⁷². Versuri de Valeriu Gorunescu completează rubrica *Profil liric*²⁷³, iar schița lui Sütő András – *Karikas risipitorul*²⁷⁴ demonstrează democrația desăvârșită: scriitorii maghiari aveau drept de liberă exprimare artistică.

Un titlu atrage în mod voit atenția cititorului: *500 de ani de atestare documentară a Bucureștiului*²⁷⁵. Revista îmbracă haine de sărbătoare, o fotografie gigant – panoramă a unui București cu clădiri nefiresc de albe, cartiere întregi, oameni văzuți ca furnicile de undeva de sus, apoi imagini la nivelul străzii, chipuri fericite, copii și foarte multe flori. Mișu Dragomir scrie versuri închinat celui mai mare oraș al țării, grupate simplu în *Iarnă, Vară, Primăvară, Toamnă*, din care poezia *Grădina* surprinde cu câteva imagini poetice, cum ar fi „Sunt grădinarul florilor de piatră”. Mai vorbesc frumos despre Bucureștii vechi Maria Tănase²⁷⁶, dar mai puțin frumos Eugen Barbu care face o perspectivă de imaginație: *Cuțarida – azi*. Radu Boureanu readuce lucrurile în făgașul normalității scriind *Orașul înviat*, o adevărată pagină lirică²⁷⁷; Ion Dodu Bălan semnează cronică literară închinată lui Marin Preda (publicase *Îndrăzneala*) și face un comentariu de bun simț: „Anton Modan din *Îndrăzneala* e frate bun cu Ilie Barbu din *Desfășurarea* și cu Vasile Bodescu din *Ferestre întunecate*²⁷⁸. Asta ar însemna, desigur, că operele scriitorului pot fi minunate... surori”. În numărul din 15 octombrie 1959 apare un *Pastel* de Dan Deșliu²⁷⁹. Ce-i drept, nu publicase de mult timp, dar imediat simte în ceafă respirația nerăbdătoare a lui Fănuș Neagu, tot mai vocal în ultimul timp – *Ei s-au întors acasă*²⁸⁰ – și pe cea a lui Mișu Dragomir care publică

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 6.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 14.

²⁷¹ „Luceafărul”, nr. 17(28), 1 septembrie 1959, p. 1.

²⁷² *Ibidem*, p. 11.

²⁷³ *Ibidem*, p. 5.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 4.

²⁷⁵ „Luceafărul”, nr. 18(29) din 15 septembrie 1959, p. 1.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 4.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 5.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 7.

²⁷⁹ „Luceafărul”, nr. 20(31), p. 1.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 3.

secvența *Unsprezece nopți* – fragment din romanul *La început a fost sfârșitul*²⁸¹. Gica Iuteș scrie un reportaj, *Imagini din Valea Jiului*, acompaniată de lirismul lui Cezar Drăgoi – *Pădurea neagră, de cărbuni*²⁸²: „S-au întâlnit pădurile cu Constelația subpământeană”. O întreagă pagină este rezervată poeziei. Florența Albu (*La Smolnâi*), Teodor Balș (*Sub adierea dulce a vântului de sud*), Octavian Paler (*Căciula albastră*) sau Mihai Negulescu (*Maiakovski*) vin să potolească setea de poezie nouă a cititorilor²⁸³. Perpessicius scrie despre *Spătarul Nicolae Milescu* și călătoriile sale minunate²⁸⁴ la binecunoscuta rubrică *Însemnări critice*. Luna noiembrie vine cu Aniversarea Marii Revoluții Socialiste din Octombrie și toate forțele scriitoricești „cântă” momentul cu abnegație. Acum Perpessicius nu poate face spirit de frondă și analizează cu simț de răspundere opera lui Mihail Șolohov *Pe Donul liniștit*²⁸⁵, iar Ion Dodu Bălan pune apariția volumului *Opere – XVII*, de Mihail Sadoveanu *Sub semnul revoluției*²⁸⁶. O *Tabletă* semnată de Tudor Arghezi deschide prima pagină a editorialului din mijloc de decembrie 1959²⁸⁷, unde se recunoaște spiritul arghezian și... limba ascuțită ceva mai domolită: „În ultimii 50 de ani am văzut Bucureștii toată ziua, toată vremea frumoși, scufundați într-o grădină cât o țară”. Aproape că sună ca o declarație de dragoste. Imediat²⁸⁸, Ion Rotaru se arată nemulțumit de modul cum se preda literatura română în școli și face *Observații pe marginea manualului de teoria literaturii*, observații pentru cei atenți la problemele literaturii în ansamblul ei. Dan Deșliu este nemulțumit de prestația unor „poeți tineri”²⁸⁹. Se simțea, probabil, vulnerabil în fața atâtor poeți deveniți peste noapte vedete. Ilie Purcaru, Ion Băieșu și Vintilă Ornaru se grăbesc să găsească *Eroi ai muncii socialiste*²⁹⁰. Lui Pompiliu Marcea i se pare că descoperă multe *Probleme de compoziție în genul scurt*²⁹¹, pe care vrea să le elucideze. Ion Horea scrie un poem (*Eu mai rămân*)²⁹² în care pare să răspundă nemulțumirilor punctate de Dan Deșliu legate de poezii (prea) tineri ridicați la rangul de poet de curte: „Nu-mi cereți astăzi să mă întorc devreme,/ Între pereții casei primitori.../ Eu mai rămân trezit, și dintre vise/ Adun poemul nopților și-l scriu”, scrie curajos Ion Horea. Mihai Negulescu nu poate uita trecerea în neființă a lui Nicolae Labiș, în urmă cu trei ani: „Cu zorile – pe-ai zilei țărmi albaștri./

²⁸¹ *Ibidem*, p. 3–4.

²⁸² *Ibidem*, p. 8–9.

²⁸³ *Ibidem*, p. 5.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 7.

²⁸⁵ „Luceafărul”, nr. 21(32), 1 noiembrie, 1959, p. 7.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ „Luceafărul”, nr. 24(35) din 15 decembrie 1959, p. 1.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 3.

²⁸⁹ *Ibidem*, articolul *Despre ce este vorba?*, p. 5.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 6–7.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 10.

²⁹² *Ibidem*, p. 5.

Și-acum îl mai adastă cărării;/ Și ce-aproape de pământ trec aștrii/ Prelinși în zări, încet, cu pașii lui...”²⁹³.

Anul 1960 bate la ușă. Scriitorii strâng rândurile. Vremurile se schimbă, perspectivele sunt altele și ei trebuie să fie atenți să nu piardă pozițiile de frunte câștigate cu atâta trudă. Și nici privilegiile, se înțelege!

Și totuși... În 1960 Vintilă Horia obține Premiul Goncourt²⁹⁴ pentru romanul *Dumnezeu s-a născut în exil*. Jocurile comuniștilor au câștig de cauză și romancierul renunță la premiul meritat, așa cum procedase și Boris Pasternak cu ceva vreme în urmă. Cartea unei „noi religii [...] a sfârșitului unei lumi, este un eseu despre îmbătrânire, uzură fizică, boală și moarte”²⁹⁵. Petru Dumitriu a fost cel mai prolific scriitor al deceniului șase. Cunoșcând multe limbi străine, cu studii de filosofie făcute în Germania, devine vedeta noii orânduiri. Scrie *Drum fără pulbere* (în 1951), un „roman uriaș”²⁹⁶, despre Canalul Dunăre – Marea Neagră, obiectiv deosebit al elitei politice. Și totuși, în 1960 alege exilul. Scrie *Ne întâlnim la judecata de apoi*, pentru a-și justifica alegerea. Critica vremii l-a omagiat înainte de exil: „Opera sa de până acum este semnificativă pentru ilustrarea rolului luptei dusă de partid în vederea lămuririi intelectualității patriei noastre, este semnificativă pentru evoluția ca om și ca scriitor a lui Petru Dumitriu pentru evoluția prozei noastre în general”²⁹⁷.

Se clatină imperii, apar dictaturi proletare, iar cei care nu mai sunt de trebuință, în pas cu timpul, trebuie să plece. Și din viață. Și din istorie.

Atitudinea scriitorilor, a oamenilor de presă nevoiți să trăiască în totalitarism rămâne, până la urmă, un act de curaj. Cenzura era atât de atentă la ezitări, lipsuri sau nuanțe ambigui încât tind să cred că au scris din pasiunea pentru scris. Au fost mai întâi prizonierii pasiunii lor și mai apoi prizonierii epocii tulburi în care au viețuit și supraviețuit. Au crezut sincer că lumea se va schimba în bine, că va fi mai bună, că alții, înaintea lor, au gândit mai mult și mai bine în locul lor de s-au schimbat rosturile lumii din temelii. Pentru asta au alergat pe șantierul în construcție ale țării, au intervievat muncitori din uzine, fierari-betoniști, țărani tractoriști, au urmărit cum se strângea recolta de grâu în iulie fierbinte, în Bărăgan, au asistat la primele șarje de oțel din combinate siderurgice, au coborât în minele de cărbune, au participat la congrese, festivaluri ale tinerilor, au mers în pas de defilare, au

²⁹³ *Ibidem*, poemul *Bronz*, p. 10.

²⁹⁴ Suspectat de apropierea de mișcarea legionară, acest premiu nu i-a mai fost înmănat, dar atât Vintilă Horia, cât și apropiatii săi au denunțat implicarea Securității pentru calomniere și dezinformare.

²⁹⁵ Cornel Ungureanu, *La vest de Eden – O introducere în literatura exilului. Istorie și critică literară*, Timișoara, Editura Amarcord, 1995, p. 125–127.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 143.

²⁹⁷ Ion Vitner, *Evoluția prozei lui Petru Dumitriu*, I–II, în „Contemporanul”, nr. 159–160, 21–28 octombrie, 1949, p. 2.

strigat lozinci. Cei mai norocoși dintre ei au vizitat țări exotice din marea uniune a țării sovietelor, și-au făcut autocritica în ședințe de partid interminabile.

Și cum altceva nu știau să facă decât să aștearnă slove pe hârtie, asta au făcut, cu destoinicie. Înainte de toate au scris. Din toată inima sau au acceptat compromisul, apoi s-au obișnuit cu noul lor stil de exprimare în cotidianul devenit călduț și cu ceva beneficii materiale meritate, apoi li s-a părut totul firesc. Astăzi opera lor nu mai interesează. Doar istoria literară este obligată să amintească despre strădania celor care au umplut pagini de ziare, de periodice și au scris, declarativ unii, convinși alții, despre „fericirea” de a trăi în vremuri „preafericite”.

Sub toate aceste vremuri ale „experimentului comunist” au trăit oameni.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ SELECTIVĂ

A. Istorii și dicționare literare. Antologii:

Cronologia vieții literare românești, Perioada postbelică, volumele I–X, 1944–1965, coordonator acad. Eugen Simion, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, Editura Muzeului Literaturii Române – 2010: vol. I, 1944–1945 pref.: acad. Eugen Simion, coord. Andrei Grigor; vol. II, 1946–1947; vol. III, 1948. 2011: vol. IV, 1949–1950; vol. V, 1951–1953; vol. VI, 1954–1955; vol. VII, 1956–1957; vol. VIII, 1958–1959, 2012; vol. IX, 1960–1962; 2012: vol. X, 1963–1964.

Dicționar general al literaturii române, I–IV, Academia Română, Editura Univers Enciclopedic, 2005, coordonatori: Marian Papahagi, Aurel Sasu, Mircea Zăciu.

Dicționarul esențial al scriitorilor români, coordonatori: Marian Papahagi, Aurel Sasu, Mircea Zăciu, Academia Română, Editura Albatros, 2000.

B. Studii în volume:

Antofi, Simona, Doinița Milea (coord.), *Frontiere culturale și literatura*, Galați, Editura Europlus, 2006.

Astaloș, George, *Fie pâinea cât de rea, tot mai bine-i la Paris. Interviuuri 1989–1994*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996.

Aucouturier, Michel, *Realismul socialist*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.

Betea, Lavinia, *Psihologie politică. Individ, lider, mulțime în regimul comunist*, Iași, Editura Polirom, 2001.

Betea, Lavinia, *Lucrețiu Pătrășcanu – moartea unui lider comunist*, București, Editura Humanitas, 2001.

Boia, Lucian, *Istorie și mit în conștiința românească*, București, Editura Humanitas, 1997.

Braudel, Ferdinand, *Gramatica civilizațiilor*, București, Editura Meridiane, 1994.

Buzincu, Aurel, *Literatura română și realismul socialist, 1944–1965*, Suceava, Editura Universității, 2003.

Carandino, Nicolae, *Rezistența – prima condiție*, București, Editura Fundației Pro, 2000.

Cernat, Paul, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, vol. I și II (Colecția Plural M), Editura Polirom, Iași, 2004–2005.

Cernat, Paul și colaboratorii, *Explorări în comunismul românesc*, vol. I, II, III, Iași, Editura Polirom, 2008.

Cesereanu, Ruxandra, *Comunism și represiune în România. Istoria tematică a unui fratricid natural* (Colecția Plural M), Editura Polirom, Iași, 2006.

Cioran, Emil, *Schimbarea la față a României*, București, Editura Humanitas, 1998.

Chișu, Lucian, Laurențiu Hanganu, *Literatura în epoca totalitarismului. Perioada 1945–1965 în cultura română*, București, Editura Printech, 2008.

Cioran, Emil, *Exerciții de admirație. Eseuri și portrete*, traducere din franceză de Emanoil Marcu, ediția a doua, revăzută, București, Editura Humanitas, 1997 – Gallimard, 1986.

- Cioran, Emil, *Ispita de a exista*, traducere din franceză de Emanoil Marcu, București, Editura Humanitas, 2002 – Gallimard, 1956.
- Cioran, Emil, *Istorie și utopie*, traducere din franceză de Emanoil Marcu, București, Editura Humanitas, 2011.
- Cioran, Emil, *Pe culmile disperării*, București, Editura Humanitas, 1990.
- Cioran, Emil, *Schimbarea la față a României*, București, Editura Humanitas, 1990.
- Cioran, Emil, *Scrisori către cei de-acasă*. Stabilirea textului Gabriel Liiceanu și Theodor Enescu, traducere din franceză de Tania Radu, note și indici de Dan C. Mihăilescu, București, Editura Humanitas, 2004.
- Cioran, Emil, *Silogismele amărăciunii*, traducere din franceză: Nicolae Bărnă, București, Editura Humanitas, 1992 – Gallimard, 1980.
- Cioran, Emil, *Tratat de descompunere*, traducere din franceză de Irina Mavrodin, București, Editura Humanitas, 1996 – Gallimard 1949.
- Cioran, Emil, *Țara mea*, București, Editura Humanitas, 1996.
- Cristea, Mihaela, *Reconstituiri necesare*, Iași, Editura Polirom, 2005.
- Corbea, Ileana, Florescu, Nicolae, *Resemnarea cavalerilor – reevaluări critice și memorialistice ale literaturii exilului*, Editura Jurnalul Literar, 2002.
- Craia, Sultana, *Îngeri, demoni și muieri. O istorie a personajelor feminine în literatura română*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1999.
- Crihană, Alina Daniela, *Scriitorul postbelic și „teroarea istoriei”. Dileme și (re)construcții în poveștile vieții*, București, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, Colecția Aula Magna, 2013.
- Dennis Deletant, *Teroarea comunistă în România*, traducere de Lucian Leuștean, Iași, Editura Polirom, 2001.
- Ficeac, Bogdan, *Cenzura comunistă și „formarea omului”*, București, Editura Nemira, 1999.
- Frunză, Victor, *Istoria stalinismului în România*, București, Editura Humanitas, 1990.
- Gabanyi, Aneneli Ute, *Literatura și politica în România după 1945*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2001.
- Golu, Mihai, *Dimensiunea psihologică a Totalitarismului. Cazul regimului comunist*, în *Arhivele Totalitarismului* (nr. 2–3/1998).
- Hanganu, Ion, *Reviste și curente în evoluția literaturii române*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978.
- Hanganu, Ion, *Presa literară românească – articole-program de ziare și reviste (două volume) – 1789–1948*, introducere de D. Micu, București, Editura pentru Literatură, 1968.
- Hangiu, Ion, *Dicționarul presei literare românești – 1790–2000*, ediția a III-a, București, Editura Institutului Cultural Român, 2009.
- Ifrim, Nicoleta, *Identitate culturală și integrare europeană. Perspective critice asupra discursului identitar românesc în perioada postdecembristă*, București, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, Colecția Aula Magna, 2013.
- Istrate, Ion, *Panorama romanului proletcultist*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003.
- Manolescu, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc – 1945–1989*, (scriitori, reviste, instituții, organizații), București, Editura Compania, 2003.
- Medvedev, A. Roy, *Despre Stalin și stalinism*, București, Editura Humanitas, 1991.
- Mihăiescu, C. Dan, *Privind înapoi cu orbire*, în „Ziarul de duminică”, supliment al „Ziarului financiar”, 14 ianuarie 2005.
- Milea, Doinița, *Spațiul cultural și forme literare în secolul al XX-lea. Reconfigurări*, vol. I. *Aspecte ale mișcării formelor narrative*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2005.
- Milosz, Czeslaw, *Gândirea captivă. Eseu despre logocrațiile populare*, traducere din limba polonă de Constantin Geambașu, București, Editura Humanitas, 1999.

- Miłosz, Czesław, *Europa natală*, București, Editura Univers, 1999.
- Mocanu, Marin Radu, *Cazarma scriitorilor*, București, Editura Libra, 1998.
- Neagoe, Elisabeta, *Problematika culturii personalității. Cazul Jar*, arhivele Securității, București, Editura Nemira, 2004.
- Neculau, Adrian, *Viața cotidiană în comunism*, Iași, Editura Polirom, 2004.
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Poezia/Proza*, București, Editura Fundației PRO, 2003.
- Niculescu, Adrian, *Din exil/după exil*, București, Editura Univers, 1998.
- Niculescu-Mizil, Paul, *O istorie trăită. Memorii*, București, Editura Enciclopedică, 2002; *De la Comintern la comunism național. Despre consfătuirea partidelor comuniste și muncitorești, Moscova, 1969*, București, Editura Evenimentul Românesc, 2001.
- Nistor, Paul Viorel, *Înfruntând Vestul*, București, Editura Vremea, 2008.
- Nițescu, Marin, *Sub zodia proletcultismului*, București, Editura Humanitas, 1995.
- Piru, Alexandru, *Panorama deceniului literar românesc – 1940–1950*, București, Editura pentru Literatură, 1968.
- Păiușan, Cristina, și colaboratorii, *Regimul comunist din România (cronologiu politic) 1945–1989*, București, Editura Tritonic, 2002.
- Popescu, Florentin, *Detenția și sfârșitul lui Vasile Voiculescu*, București, Editura Vestala, 2000.
- Popovici, Titus, *Setea*, București, Editura Eminescu, 1974.
- Preda, Cristian, *Staulul și sirena. Dilemele unui marxist român*, București, Editura Nemira, 2002.
- Preda, Marin, *Ferestre întunecate*, în volumul de nuvele *Desfășurarea*, București, Editura Tineretului, 1960.
- Retegan, Mihail, *Regimul comunist din România. O cronică politică*, București, Editura Tritonic, 2002.
- Ricoeur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, Timișoara, Editura Amarcord, 2001.
- Selejan, Ana, *Trădarea intelectualilor*, 1992, *Reeducare și prigoană – 1944–1951*, 2007, *Întemeietori și capodopere – 1949–1953*, 2008, *Bătălii pe frontul literar – 1952–1953*, 2008 (Critică și istorie literară, edițiile I și II adăugite), *Bătălii pe frontul literar – 1955–1956*, 1998 (Critică și istorie literară, edițiile I și II adăugite), *Bătălii pe frontul literar – 1957–1958*, 1999 (Critică și istorie literară, edițiile I și II adăugite), Iași, Editura Polirom, 2006–2008.
- Sfetcu, Paul, *13 ani în anticamera lui Dej*, selecție, introducere și note de Lavinia Betea, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000.
- Spiridon, Vasile, *Perna cu ace*, I (*Din vremea întunecatului deceniu*), Iași, Editura Timpul, 2004.
- Tănase, Stelian, *Elite și societate. Guvernarea Gheorghiu-Dej*, București, Editura Humanitas, 1998.
- Thom, Françoise, *Sfârșiturile comunismului*, Iași, Editura Polirom, 1996.
- Tismăneanu, Vladimir, *Mizeria utopiei. Criza ideologiei marxiste în Europa răsăriteană*, Iași, Editura Polirom, 1997; *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, Iași, Editura Polirom, 2005.
- Tismăneanu, Vladimir, *Crepusculul ideologiilor radicale în Europa de Est*, București, Editura Athena, 1995.
- Tismăneanu, Vladimir, *Reinventarea politicului în Europa răsăriteană. De la Stalin la Havel*, Iași, Editura Polirom, 1997.
- Tismăneanu, Vladimir, *Stalinism pentru veșnicie*, în revista „22”, nr. 655/ 1–7 iunie 2003.
- Tismăneanu, Vladimir, Vasile Cristian, *Perfectul acrobat. Leonte Răutu. Măștile râului*, București, Editura Humanitas, 2008; *Reinventarea politicului în Europa răsăriteană. De la Stalin la Havel*, Iași, Editura Polirom, 1997.
- Țugui, Pavel, *Amurgul Demiurgilor. Arghezi, Blaga, Călinescu* (Dosare literare), Colecția „Mărturisiri”, București, Editura Floarea Darurilor, 1998.
- Țugui, Pavel, *Scriitori și compozitori în lupta cu cenzura comunistă*, București, Editura Albatros, 2006.
- Ungureanu, Corneliu, *La Vest de Eden. O introducere în literatura exilului. Istorie și critică literară*, Timișoara, Editura Amarcord, 1995.
- Wunenburger, Jacques, *Imaginarul politicului*, București, Editura Paideea, 2005.

C. Articole în colecții de presă actuale:

- * * Constantin, Letiția, *Instrumente ale agitației culturale – în perioada 1944–1954*, în „România literară”, nr. 19/2009.
- Lasconi, Elisabeta, *Moara cu noroc sau biruirea balaurului*, în „Adevărul literar și artistic”, anul XI, nr. 605, februarie 2002.
- * * Manolescu, Nicolae, *Realismul socialist. Literatura „nouă”*, în revista „Vatra”, nr. 9–10/2004.
- Preda, Cristian, *Constantin Dobrogeanu-Gherea în lectura postbelică din România*, în revista „Studio Politică”, 2002.
- * * Verzea Cristea, Mihaela, *Desovietizarea culturii române la începutul deceniului șapte*, în „Arhivele Totalitarismului”, nr. 36–37 (3–4. 2002).

D. Colecții de presă din epocă:

- „Almanahul literar”, 1949.
- „Gazeta literară”, 1957.
- „Luceafărul”, 1958.
- „Steaua”, 1960, 1961.
- „Tânărul scriitor”, 1952.

E. Sitografie:

a. Articole. Reviste on-line și alte referințe electronice:

- Anghel, Petre, *Realismul socialist e în floare, literatura sub brazdă*, în „Rețeaua literară”, 11 august 2010, disponibil la adresa: <http://reteualiterara.ning.com/profiles/blogs/realismul-socialist-e-in>.
- Brăileanu, Răzvan, *Exilul, o traumă privilegiată*. Consemnare a dezbaterii cu același titlu, în revista „22”, anul XV (946), 23.04.2008, disponibil la adresa <http://www.revista22.ro/exilul-o-trauma-privilegiata-4505.html>.
- Constantin, Letiția, *Instrumente ale agitației culturale – în perioada 1944–1954*, în „România literară”, nr. 19/2009; disponibil la adresa: www.romlit.ro/instrumente_ale_agitatiei_culturale_n_perioada_1944-1954.
- Salat, Levente, *Multiculturalismul în Europa Centrală și de Est*, în „Observator cultural”, nr. 434, iulie, articol disponibil la adresa http://www.observatorcultural.ro/Multiculturalismul-in-Europa-Centrala-si-de-Est*articleID_20211-articles_details.html.
- Scaro, Joseph Macé, *En exil*, în „Le magazine littéraire”, nr. 496, din 04/2010, articol disponibil pe <http://www.magazine-litteraire.com/mensuel/496/exil-01-04-2010-18922>.
- Ungureanu, Cornel, *Geopolitica și geografia literară*, în „România literară”, nr. 18 din 2004, articol consultat la data de 10.05.2010, disponibil pe http://www.romlit.ro/geopolitica-i-geografia_literar.

b. Alte site-uri:

- www.oglindaliterara.ro
- www.scriitoriromani.ro
- www.wikipedia.ro/
- www.crispediawww.observatorcultural.ro
- www.oglindaliterara.ro

ABSTRACT

Authors who had to live in a totalitarian environment published poetry, prose, drama, literary criticism or political articles in the press as power had them do. After the first years of Communism,

to remain present in the cultural world of Romanian literature, they write obediently, following the guidelines of socialist realism. The directives of the one party hierarchy appear in the lines of characters, but also in the words used by criticism, in which textual analysis becomes absurd. Censorship is a safety net for the authorities. The tendencies of the “new literature” crystalize and they remain in place for many decades. Today this work is only of interest to those who are passionate about literary criticism and history.

Key-words: authors, press, power, obedience, socialist realism, censorship, “new literature”.

DOUĂ FORME PRODUCTIVE ÎN ANII 1990 ȘI 2000: ECLECTISMUL POSTMODERN ȘI AUTOFICTIUNEA¹

Cătălin Sturza*

În articolul de față voi discuta două dintre formele productive ale prozei românești din ultimele două decenii. Una dintre acestea e reprezentată de romanul care perfecționează și depășește (prin parodiare) eclectismul postmodern, eclectism importat în mare parte, în anii '80, din proza americană de unii dintre romancierii generației 1980; cealaltă formă este cea a autoficțiunii și este, la rândul ei, o formă de import, preluată, în anii 1990 și 2000, din proza franceză de tinerii romancieri douămiiști.

I. Scriitori optzeciști și postmoderni; depășirea postmodernismului

O serie de romane ale prozatorilor optzeciști și nouăzeciști, apărute în ultimele două decenii, perfecționează procedeele combinatorii consacrate, pe de o parte, de romanul istoric postmodern (sau de metaficțiunile istorice postmoderne) și, pe de altă parte, de Cenaclul de luni și de așa-numitul „postmodernism românesc”. Printre ele se numără ciclul *Orbitor*, al lui Mircea Cărtărescu – care este, poate, ciclul românesc cel mai dezbătut și mai contestat de critica literară al ultimelor două decenii –, *Christina Domestica și Vânătorii de suflete* (Editura Humanitas, 2006) și *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni* (Compania, 2001) ale lui Petru Cimpoșu.

Voi analiza, în cele ce urmează, cele trei romane în contextul modelelor tradiționale și internaționale la care ele se raportează și în contextul elementelor *pop*, comerciale, pe care acestea le cultivă.

I.1. Mircea Cărtărescu: *Orbitor*

Ciclul *Orbitor*, al lui Mircea Cărtărescu (Cărtărescu 1996, 2002, 2007), a fost considerat, de o mare parte a criticii literare, drept cel mai important ciclu

¹ Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

* Cercetător asociat, Academia Română; e-mail: catalinsturza@gmail.com.

romanesc al anilor 1990 și 2000². Ciclul a fost numit „un monument literar” cu puternice rădăcini romantice și cu substrat eminescian, care urmărește o tramă „presărată cu scenarii oculte”³ ancorate în proza fantastică a lui Mircea Eliade. Romanul e, fără îndoială, așa cum arată Paul Cernat, „un proiect impresionant, fără termen de comparație în literatura română de după 1989, un efort ce impune admirație și respect, o construcție monumentală, totală, o supernova narativă”⁴.

Seria se mișcă în mod aparent, în cele trei volume, dinspre explorarea unei autobiografii fantastice, a unei copilării și a unei adolescențe mitizante, spre integrarea și decriptarea realității imediate, a istoriei recente. În fapt, universul ciclului *Orbitor* este universul creierului, universul minții, al raționalității și al intelectului care încearcă să găsească o portiță de ieșire din propria hipertrofie, din propria absolutizare. Este universul omului contemporan prins în capcana hiperraționalității. Această zbatere, această tensiune dramatică amintește de un citat din C.S. Lewis, din *Desființarea omului*: „Pieptul – Mărinimia – Sentimentul – iată indispensabilii factori de legătură între omul cerebral și omul visceral. S-ar putea spune că acest element intermediar este cel care definește omul ca om: căci, prin intelectul său, el nu este decât spirit, iar prin poftă, el nu este decât animal. [...] Ceea ce îi singularizează pe Oamenii fără Piept nu este excesul gândirii, ci lipsa de emoții fertile și generoase. Capetele lor nu sunt mai mari decât cele obișnuite: atrofierea piepturilor de mai jos de ele creează această impresie” (Lewis 2004: 36–37).

Ciclul are și câteva scăderi vizibile – scoase în evidență, în mod repetat, de critica literară⁵. Excesul este cea mai importantă dintre ele. Suprasaturația discursivă, excesul stilistic, verbiajul debordant și pe alocuri redundant sunt, toate, forme ale exceselor care devin tot mai supărătoare, în special în cel de-al doilea și al treilea volum al trilogiei. Soluțiile și rezolvările narrative sunt și ele, uneori, pripite și improvizate – fapt care este bine ascuns, însă, sub verbiaj. Umbrela postmodernismului, care nu cere, nu-i așa, rezolvări narrative coerente maschează și ea acest defect; totuși, parcurgând cele peste 1000 de pagini ale trilogiei, cititorul nu se poate mulțumi cu această umbră a mării umbrele postmoderne, iar frustrările pot lua naștere ușor. Inserția istoriei recente în ficțiune a fost și ea văzută drept un defect – în special în ultimul volum, *Aripa dreaptă*. Devenind comentator și

² A se vedea, de exemplu, topul/sondajul „Romanul deceniului – *Orbitor* de Mircea Cărtărescu”, publicat pe agendaliternet.ro și accesibil la adresa <http://agenda.liternet.ro/articol/10906/Dana-G-Ionescu-Dan-Boicea/Romanul-deceniului-Orbitor-de-Mircea-Cartaescu.html>. Răspund aici Al. Cistelean, Paul Cernat, Andrei Terian, Mihai Iovănel ș.a.

³ Adina Dinițoiu, *Orbitorul la „judecata de apoi”*, în „Observator cultural”, nr. 388, septembrie 2007.

⁴ Paul Cernat, *Apocalipsa după Mircea Cărtărescu*, în „Bucureștiul cultural”, nr. 7, august 2007.

⁵ Trebuie să observăm, aici, polarizarea extremă a reacțiilor critice, între lauda fără rezerve și negația vehementă. Lauda fără rezerve trece cu vederea, de obicei, prea ușor sau prezintă drept reușite unele scăderi vizibile ale romanelor, datorate, cel mai probabil, grabei și presiunii externe de a încheia cu succes proiectul, în timp ce negația vehementă înmulțește cu zero până și meritele evidente ale trilogiei lui Mircea Cărtărescu.

juducător al istoriei recente, Mircea Cărtărescu a abandonat, arată unul dintre comentatori⁶, chiar punctul forte al proiectului pe care îl începuse: un proiect care trebuia să illustreze, în mod exemplar, tocmai proza vizionară, la antipodul prozei realiste, istorice.

Proporțiile și ambiția proiectului literar dus la bun sfârșit, melanjul deseori reușit de fabulos și liric, de romantism, suprarealism și onirism, fuziunea de discurs tehnologic, livresc și mistic, inovațiile stilistice și dimensiunea vizionară a ciclului românesc reprezintă merite evidente ale trilogiei lui Mircea Cărtărescu. Seria *Orbitor* nu este, așadar, cea mai importantă realizare literară a anilor 1990 și 2000: nu este cel mai mare roman sau „marele roman” al acestei perioade (cum au încercat să demonstreze unii critici). Scăderile și, mai ales, excesele provocate, cel mai probabil, chiar de ambiția de a scrie „marele roman” sabotează, intrinsec, proiectul. Însă, prin amploarea demersului și, totodată, prin amploarea dezbaterilor iscate în jurul trilogiei, *Orbitor* rămâne, cu siguranță, cel mai important proiect literar al anilor 1990 și 2000, un proiect care domină, prin monumentalitate și statură, dezbaterile din lumea literară a acestor ani.

I.2. Petru Cimpoeșu: *Simion liftnicul și Christina Domestica*

Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni și Christina Domestica și Vânătorii de suflete ale lui Petru Cimpoeșu sunt două romane frecvent citate printre realizările narative de vârf⁷ ale anilor 2000. Petru Cimpoeșu ar aparține, biologic, generației 1980; procedeele postmoderne la care face recurs (adesea în mod ironic) în romanele sale îl apropie de optzeciști, în vreme ce anul apariției romanului *Povestea Marelui Brigand* (2000), care îl aduce în atenția criticii, și asumarea adesea ironică a procedeelelor textualiste ale postmodernismului optzecist îl încadrează în plutonul scriitorilor de după 1990; „generația de creație” a lui Petru Cimpoeșu este, așadar, generația 1990.

Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni este, în opinia lui Paul Cernat, „volumul revelație care l-a adus, spectaculos [pe Petru Cimpoeșu], în prima linie a prozei românești postdecembriste, de la periferie la centru”⁸. E, totodată, romanul tranziției, romanul vieții la bloc – cel în care ne recunoaștem, cu nărvurile și viciile noastre.

Într-un bloc de provincie (din Bacău) un cizmar se urcă în lift și blochează ascensorul la ultimul etaj, după care începe să vorbească în parabole și să facă

⁶ Adina Dinițoiu, art.cit.

⁷ De reținut, aici, opinia lui Andrei Terian, care îl așază pe Petru Cimpoeșu în topul celor mai buni prozatori ai anilor 2000 (înaintea lui Răzvan Rădulescu, a lui Horia Ursu, a Florinei Ilis, a lui Radu Aldulescu și a lui Gheorghe Crăciun) și care arată că „romanul românesc de după 2000 e mai bogat decât pare” (în topul/sondajul „Romanul deceniului – *Orbitor* de Mircea Cărtărescu” publicat pe *agendaliter.net.ro*).

⁸ Paul Cernat, *România virtuală și metaficțiunea paranoică*, în „Bucureștii cultural”, nr. 22, noiembrie 2006.

minuni. Romanul începe cu blocarea liftului și urmărește istoria celor 10 zile care zguduie lumea blocului din Bacău: o lume în care se reflectă întreaga realitate a tranziției românești. Povestea lui Simion e completată de poveștile altor personaje, după principiul narațiunii în ramă: *Hanul Ancuței*, al lui Sadoveanu, e citat, în text, ca un model evident.

Mircea Iorgulescu observă că romanul „aduce în proza românească de după 1989 o prospețime aproape neverosimilă de ton și viziune”, în vreme ce calitatea principală a romanului ar reprezenta-o „lipsa de încrâncenare”⁹. Luminița Marcu vede în roman „un spectacol de marionete”, în care „barocul gesturilor îngroșate și comicul exagerat se altoiesc pe un realism de fond, pe toate micile realități de bălci ale acestui deceniu colorat”¹⁰. Unul dintre meritele lui Petru Cimpoeșu este că își strunește foarte bine instrumentele: nu exagerează nici cu tonul moralizator (aproape insesizabil), nici cu umorul grosier, nici cu realismul sordid, nici cu procedeele prozei optzeciste.

E o mare performanță să prezinți un subiect atât de delicat, precum e tranziția românească, recentă și dureroasă, cu instrumentele potrivite, fără să aluneci în excese – care pot fi fatale, așa cum am văzut și în discuția despre seria *Orbitor*. Și să transformi un astfel de demers delicat într-o lectură plăcută, într-o carte care poate fi apreciată, cu ușurință, de publicul larg.

Dacă *Simion lifnicul* este romanul vieții la bloc și fresca primilor zece ani de tranziție românească, la cinci ani după publicarea sa, *Christina Domestica și Vânătorii de suflete* este romanul care elucidează, în cheie ironică, misterele istoriei recente ale României. Insula Roland, din Pacific, pierdută de România după 1989, ar fi mărul secret al discordiei dintre România și Statele Unite, care ar explica relația enigmatică dintre Nixon și Nicolae Ceaușescu, trădarea generalului Pacepa și mecanismele secrete ale Revoluției din 1989. Insula – pe care nu se întâmplă niciodată nimic – e locuită de o comunitate formată din romi (rolanzi), români și americani. Pe unii dintre ei avem prilejul să-i cunoaștem, pe parcursul romanului. Toți cei pe care îi cunoaștem au trei lucruri în comun: sunt, în aparență, inși banali și șterși (precum *Christina Domestica*); au, fiecare, câte o țicneală (Dr. Thomas vrea să inventeze telepatigraful, prin intermediul căruia oamenii și-ar putea comunica gândurile la distanță; maiorul Smith, de la manutanță, se crede un spion într-o misiune ultrasecretă); și toți ar putea, printr-un context foarte întortocheat de împrejurări, să fie la locul potrivit pentru a salva lumea de o conspirație a extraterestrilor.

Voi insista, în cele ce urmează, asupra subiectului și asupra procedeelelor desfășurate, în acest roman, de Petru Cimpoeșu, deoarece ele sunt reprezentative pentru ceea ce numesc faza parodică a postmodernismului românesc – o fază care marchează epuizarea curentului, în anii 1990.

⁹ Mircea Iorgulescu, *Viața la români, după Evenimente*, în revista „22”, nr. 51, decembrie 2001.

¹⁰ Luminița Marcu, *Umor și metafizică*, în „România literară”, nr. 25, iunie 2001.

I.3. *Christina Domestica* – o discuție aplicată

Totul pornește undeva, în mijlocul Pacificului, pe Insula Roland, o proprietate secretă a statului român. Locuită de rolanzi – colorați și manglitori, rromi, ce mai încoace și încolo – și de americani, staționați într-o bază militară. Înainte și după Revoluția din Decembrie 1989, cu tot peisajul unui cartier românesc provincial. Polii magnetici ai Pământului s-au mutat de la locul lor și amenință echilibrul planetar, niște extraterestri plutesc, amenințători, pe deasupra insulei, iar o organizație secretă, sau serviciile de spionaj americane, sau securiștii români completează să creeze supraomul-pisică-telepată.

Toate aceste elemente alcătuiesc un complex de intrigi întortocheate care se desfășoară pe câteva sute de pagini. În centru se află *Christina Domestica*, realizatoarea unei emisiuni numite *Întâlnirea cu fericirea*. Christina nu înțelege mai nimic din ceea ce se întâmplă, dar încearcă să salveze lumea. Soarta face ca ea să se afle în mijlocul unor conspirații mondiale și al unor planuri concentrice de distrugere (sau de salvare) a lumii. La fel ca în povestea lui Peter Pan, Insula care nu exista este buricul Pământului.

La ingredientele de mai sus se mai adaugă unul, foarte important: umorul. Asistăm, de pildă, la o serie de discuții nesfârșite între împăratul rrom-Roland, care suferă de toate complexele grandomane ale micimii funcției sale, și colonelul șef de bază americană, care suferă de Irritable Bowel Syndrome – adică de balonări, flatulență și hemoroizi. Îl vedem, apoi, pe colonelul respectiv purtând o cască plină de bobine de autoinducție care ar trebui să-l vindece de hemoroizi prin captarea câmpurilor geomagnetice ale pământului. Una din sursele consistente ale umorului este disponibilitatea personajelor de a crede în orice, de la OZN-uri la energii acumulate în spirale yoghine și în puterea taumaturgică a căștilor paranormale.

La sfârșit – pentru că nu e nicio greșeală să sărim direct la sfârșit – naratorul pare să se plictisească de întreaga încurcătură, care ar mai putea continua pe alte câteva sute de pagini. Și îi lasă pe toți în aer, hotărându-se să recupereze doar unul sau două personaje, să le spunem, cheie: pe nebunul Pablo și pe Christina. Tot atunci naratorul introduce alte personaje, care nu au nicio legătură cu povestea de dinainte: Vasile Tumburuc, zis Basil – o caricatură a scriitorășului provincial ratat –, plus câteva profesorese-amante. Colonelul Puritanal, Împăratul rolanzilor, Maiorul Smith, Vic (soțul Christinei), Cosmo (tatăl Christinei, se pare, agent secret CIA), dr. Thomas, Joanna-Jeni, Marychka, Naggie și toți ceilalți protagoniști dispar, brusc, din roman. Și la fel dispar și OZN-urile, conspirațiile și pisicile telepate. Cu un singur gest, marele păpușar postmodern se hotărăște să simplifice lucrurile: nu-i așa, într-un roman postmodern „anything goes”, și orice decizie a naratorului, oricât ar fi de radicală sau de absurdă, trebuie să fie tolerată, ba chiar aplaudată de cititor.

Naratorul despre care vorbim nu are, de altfel, nicio limită. Este un narator-demiurg, intră când vrea în mințile, în casele și în secretele personajelor, le

comentează, înțelegător-ironic, gândurile („Maiorul Smith nu știa ce să creadă și de aceea nu crezu nimic”), se lansează în divagații filosofice nesfârșite în jurul motivațiilor acestora și propune tot felul de explicații psihologice sau parapsihologice care-i nuanțează (în fapt, îi disimulează) punctele de vedere. O face, desigur, cu vervă, cu inteligență și cu luciditate, dar, mai mult, face toate aceste lucruri în mod ostentativ. Ceea ce-și dorește acest narator este un singur lucru: el își dorește ca absurditatea comportamentului său să fie remarcată.

Naratorul acesta insidios e, de fapt, vedeta romanului, iar comportamentul său ofensator este personajul central pe care-l avem, permanent, în fața ochilor. Acest narator comentează, de pe margine, piesa pe care o pune în scenă, îi scoate sub reflectoare pe unii, îi concediază, discreționar, pe alții, și îngheață, când are chef, acțiunea pentru a ne ține lecții despre desenul lui Jastrow, despre principiul lui Goodman („O imagine nu exprimă decât proprietățile metaforice la care face referire”) sau despre pisica lui Schrödinger. Din când în când, pune totul pe „hold” pentru a se pierde în divagații poetice de felul următor: „Apoi, cortegiul a pornit spre cimitirul Ecaterina. Pe străzi cu hopuri, mărginite de blocuri; pe lângă care curgeau în zadar trotuare; și magazine alimentare; sufletul ei auster și supus, izbăvit de păcate, pluti lin către cer; se ridică tot mai sus, deasupra a tot și a toate; unde zbciumul lumii s-a stins, nici păsări nu zbor, nici vântul nu bate; abia se zăresc printre nori, la mari depărtări, orașe și sate” (Cimpoeșu 2006: 137) etc. (poezioara naiv-optzecistă – în fapt, o parodie a poeziei optzeciste – continuă înainte, pe două pagini întregi).

În alte ocazii, același narator împrumută un aer pedant și își dezvăluie cunoștințe enciclopedice, invocând, la grămadă, surse serioase și nesperioase, de la teorii și studii de fizică a cuantelor la articole din „Evenimentul zilei” și la cărți de tipul *Energia care vindecă*, a renumitului bioterapeut Viorel Olivian, din Pașcani, județul Iași. Un narator care, la un moment dat, hotărăște să arunce mantia și sceptra de demiurg sarcastic și să îmbrace hainele de lucru ale lui Petru Cimpoeșu, de profesie inginer, rezident în Bacău. După ce îi invocă pe Marx, Sartre, Tesla și Bohr, rezolvă totul cu cel mai ieftin truc din manual: acela al manuscrisului adus de un necunoscut, într-o sacoșă de plastic.

Este ca și cum, la un moment dat, naratorul-demiurg s-ar fi plictisit de proporțiile pe care le lua conspirația și de firele pentru a căror deslușire ar mai fi avut nevoie de alte câteva sute de pagini. Și ar fi spus: gata, până aici! În ultimele secvențe ale romanului apar editorul romanului și unul dintre redactori – „Nu erau niște pensionari, cum crezusem. Spre mirarea mea, unul dintre ei, cunoscutul filosof L., directorul unei edituri importante (pe celălalt nu-l cunoșteam, un tip mai înalt și slab, cu mustață și ochelari, care mergea cu capul aplecat într-o parte și nu spunea decât «îhâm, îhâm») s-a oprit, a făcut o reverență cam teatrală și a spus...” (Cimpoeșu 2006: 231). Și, în felul acesta, probabil prin intermediul unei conspirații și al unor interese oculte, manuscrisul neterminat e declarat bun pentru tipar.

Este un narator parodic – dar care nu parodiază rolurile clasice ale naratorului, încercând să răstoarne convențiile și să sublinieze artificialitatea oricărei perspective narative. Este un narator care, dimpotrivă, ironizează chiar naratorul parodic postmodern și subliniază, prin împingerea în extrem, chiar artificialitatea principiului „anything goes”. Chiar și parodia, ne spune Petru Cimpoeșu, este un procedeu care poate fi folosit în exces – și împins până la epuizare.

I.4. Teoria conspirației – o cheie a realității?

Miturile de consum și, mai ales, disponibilitatea consumatorilor de ficțiuni mediatice de a crede în aceste mituri de consum reprezintă, în fapt, firul roșu al romanului și, în același timp, cea mai evidentă pistă falsă pe care o indică Cimpoeșu. Desigur, personajele sale sunt gata, după cum am mai arătat, să creadă în orice, deși orice-ul Christinei nu este identic, de pildă, cu orice-ul lui Naggie. Fiecare are propria versiune asupra para-realității, fiecare își construiește o „teologie” proprie în care naturalul, supranaturalul și zeeii sunt construite, în ultimă instanță, după „chipul și asemănarea” proprie.

Dar *Christina Domestica* nu este un roman despre manipulare și despre teoria conspirațiilor. Nu intră în aceeași categorie cu *Saludos* (Editura Polirom, 2004) și *Sigma* (Editura Polirom, 2005), ale lui Alexandru Ecovoiu, cu *Hotel Europa* (Editura Albatros, 2006), a lui Dumitru Țepeneag, sau cu *Trandafirul tăcerii depline* (Editura Alfa, 1999), a lui George Cușnarencu, de pildă¹¹, și chiar cu *Povestea Marelui Brigand* (Editura Polirom, 2007), a lui Petru Cimpoeșu. Dacă este adevărat că milenarismul și teoria conspirației sunt „nebunii” extrem de productive, inclusiv în plan literar, în cele două decenii de după Revoluția din 1989, la fel de adevărat este că unii prozatori le îmbrățișează pe deplin, spunându-le cititorilor atinși de morbul conspirativist exact ceea ce vor să audă, în timp ce alți prozatori iau o anumită distanță critică față de ele.

În orice caz, marea conspirație a nu-se-știe-cui (sau tra-la-la sau MSAMDR) este doar una dintre pistelesle posibile ale acestui roman. Scenariul S.F. este la fel de

¹¹ Pentru o listă extinsă a romanelor conspiraționiste și milenariste, a se vedea articolul lui Nicolae Barna, „Neocărtărescianismul” dezamăgitor sau Marele Roman absent, în revista „Cultura”, nr. 57/2007. Citez din Nicolae Barna: „Romanul apocaliptic și (pseudo-) milenarist, cu apel la miraculos și la motivul scenariul conspirației oculte, s-a pomenit întruchipat – la cote «valorice» diferite, dar cel puțin remarcabile în toate cazurile, și, firește, în configurări particulare, diverse – de nu puține volume, respectiv *Te pup în fund*, *Conducător iubit!* și, mai ales, *Cei șapte regi ai orașului București*, de Daniel Bănuțescu, *Orbitor* (trei volume) de Mircea Cărtărescu, *Hotel Europa*, *Pont des Arts* și *Maramureș*, de Dumitru Țepeneag, *Trandafirul tăcerii depline* de G. Cușnarencu, *Domnul clipei* de Dan Stanca, *De câți oameni e nevoie pentru sfârșitul lumii* de Gheorghe Iova, *Povestea Marelui Brigand* de Petru Cimpoeșu, *Anotimpuri de trecere* de Cătălin Țârlea, *Saludos* și *Sigma*, de Alexandru Ecovoiu, *Vestitorul*, de Dan Perșa, *Crima din magazinul «Harmonia Mundi»*, de Hanibal Stănculescu, *Trup și suflet. Romanul-basm* de Liviu Ioan Stoiciu, *Textele de la Monte Negro* de Octavian Soviany (și altele încă, lista rămânând fără îndoială deschisă)”.

verosimil; la fel este și posibilitatea ca totul să fie, în definitiv, visul unui nebun (Pablo sau N. Ceaușescu?) sau o halucinație sau o viziune apocaliptică. Tocmai multitudinea de rezolvări posibile, în cheia nebuniei tranziției (sau a diverselor nebunii ale tranziției), invalidează orice astfel de rezolvare – și ia o distanță critică față de diversele rezolvări „milenariste”.

Romanul ar mai putea fi – și aceasta este rezolvarea spre care ne îndeamnă paginile de final – o demonstrație a unei teorii literare ad-hoc, pe care o voi numi ficțiunea realității ca efect: „Cam asta e tot – adică, mai nimic. Am impresia că detaliile pe care sunt tentat să le adaug ar fi de prisos, nereușind decât să complice inutil un desen oricum ratat, lipsit de semnificație. Constituie totuși dovada faptului că eram prezent acolo, încă lucid și observăm atent... realitatea ca efect” (Cimpoșu 2006: 229). Această realitate ca efect propune, în fapt, o definiție negativă a realității prin tot ceea ce nu este realitatea: în bună tradiție apofatică, Petru Cimpoșu confruntă realitatea cu toate cheile la modă (din ultimele două decenii) de interpretare a ei și arată că nici una dintre acestea nu se potrivește în lacăt – nu deschide, altfel spus, lacătul.

„Cam asta e tot”, ne spune Cimpoșu – tot ce avem, toate cheile pe care le avem. „Adică nimic” – nici una dintre aceste chei nu se potrivesc (și detaliile suplimentare ar fi „de prisos”, deoarece demonstrația este deja convingătoare). Realitatea este un efect al acestor încercări nereușite (observarea unui fenomen modifică, nu-i așa, esența fenomenului), se modifică în funcție de observator, însă esența ei rămâne închisă. Calea catafatică este blocată (sau este subiectul unui alt roman); deocamdată știm ce nu funcționează – rămâne încă să aflăm ce ar putea să funcționeze.

1.5. Un exercițiu de echilibristică – între kitsch și miraculos

„*Christina Domestica* este un exercițiu de echilibristică pe sârma subțire dintre kitsch și miraculos, dintre pixeli și atomi, dintre parodia dezlănțuită și reflecția politică și morală”¹², scrie Andrei Terian. Modelele sunt vizibile pentru cei familiarizați cu proza postmodernă și Cyberpunk a anilor 1960–2000 – Thomas Pynchon, Michel Houellebecq, William Gibson; totodată, Petru Cimpoșu transcende aceste modele, prin combinația neașteptată dintre genuri și tehnici divergente, precum postmodernismul, Cyberpunk-ul și romanele lui Pavel Coruț, pe de o parte, și, pe de altă parte, prin deschiderea unor niveluri mai profunde, unde tandrețea și lirismul se îmbină cu dezbateră morală.

„*Christina Domestica și Vânătorii de suflete* e o antipoveste – scrie Alex Goldiș – care consacră un geniu caracteriologic, nu un povestaș debordant”¹³. Petru Cimpoșu își suspendă, pe parcursul acestui roman, aproape toate piste

¹² Andrei Terian, *Războiul hologamelor*, în „Ziarul financiar”, 3 noiembrie 2006.

¹³ Alex Goldiș, *Un Caragiale abisal*, în „Cultura FCR”, nr. 56, ianuarie 2007.

narative; rămân fragmentele introspective și analitice și personajele sale, memorabile prin defectele pe care le reprezintă. E un roman în care prozatorul nu are răbdare să construiască o narațiune – și nici măcar mici narațiuni coerente. Ceea ce-l interesează pe prozator e să obțină efecte comice și să pună, totodată, în lumină absurditatea erorilor și a falaciozității ce caracterizează gândirea de tip conspirativ. Să râdem de absurdul ilogicului care trece drept logic, aceasta e miza romanului. Încă o dată, meritul lui Petru Cimpoeșu e că reușește să facă acest lucru prin intermediul unor personaje verosimile, comice și, totodată, vulnerabile și umane, fără de care întreaga demonstrație n-ar fi fost decât o construcție neconvingătoare și fadă.

Dacă ar fi să comparăm cele două romane ale lui Petru Cimpoeșu cu reușitele „de vârf” ale curentului *New Italian Epic*, foarte popular în anii 1990 și 2000, discutate de criticul italian Giulio Ferroni (Ferroni 2010), am putea spune că aceste romane depășesc toate aceste reușite – fie și pentru simplul fapt că ele depășesc mecanica unei rețete literare. Petru Cimpoeșu este un autor aparent postmodern care parodiază, subtil, postmodernismul; prin mizele sale mai adânci, prin perspectiva critică pe care o propune asupra lumii, el se întoarce la funcția primară a literaturii – acea funcție primară esențială pentru lumea zilelor noastre, pe care o redescoperă Ferroni.

I.6. Depășirea postmodernismului: câteva concluzii

Care sunt modelele tradiționale și internaționale care influențează aceste romane – și cum se raportează ele la piață, care este „cota” lor de piață?

Printre modelele tradiționale, proza vizionară a lui Eminescu și a lui Heliade Rădulescu, o parte din proza fantastică a lui Mircea Eliade, chiar proza reflexivă, filosofică a lui Camil Petrescu își lasă, toate, amprenta asupra romanelor optzeciștilor, în general – și a seriei *Orbitor*, a lui Mircea Cărtărescu, în special –, iar proza postmodernă a lui Mircea Cărtărescu este, la rândul ei, un model pentru Petru Cimpoeșu. De notat, aici, că prin „model” nu înțelegem ceva care este, în mod necesar, imitat sau aprofundat; un model este – în special când vorbim despre romanele lui Petru Cimpoeșu, ceva care va fi parodiat și depășit.

Printre modelele internaționale, Thomas Pynchon și Michel Houellebecq, realismul magic al lui Gabriel Garcia Marquez și al lui Ernesto Sabato sunt modele evidente, la o primă vedere, pentru optzeciști, alături de curente științifice mai largi, precum psihanaliza lui Freud și sociologismul pozitivism, de structuralism și de teoria fractalilor. Postmodernismul, în sine, este un curent care încearcă să înglobeze „orice”-ul – cu mențiunea că acest „orice” presupune, de regulă, tot ceea ce este de ultimă oră în științele exacte sau în filosofia pozitivistă, popular sau *pop*, la modă sau pe buzele tuturor.

În privința raportării la piață, interesant este că în această categorie vom întâlni unele dintre bestsellerurile ultimelor două decenii. Este un fapt, în aparență,

paradoxal: dacă accesibilitatea și transparența stilului, elementele de roman „de acțiune” și temele sociale, politice sau religioase actuale tratate în cheia teoriei conspirației sunt cele trei ingrediente ale succesului comercial¹⁴, autorii postmoderni sunt departe de a oferi publicului produse ușor digerabile, scrise „după rețeta comercială” (stilul e, de regulă, departe de transparență – la Mircea Cărtărescu, de pildă, este prețios și încărcat, pe alocuri frazele sunt aproape ilizibile; acțiunea e un pretext sau un mecanism, firele epice sunt foarte rar duse până la capăt; temele sociale și politice sunt tratate în chei multiple și adesea – cum vedem la Petru Cimpoeșu – nici una nu se potrivește).

Paradoxul este, însă, explicabil dacă ne gândim, în primul rând, la faptul că unii dintre scriitorii optzeciști au devenit, între timp, figuri mediatice populare (ajunși în atenția presei deseori prin publicistica lor, prin activitatea lor de analiști ai vieții sociale și politice, și nu prin partea mai consistentă a operei lor, prin romanele, proza scurtă sau volumele lor de poezie), iar mass-media este fenomenul care nu numai că tinde să înglobeze literatura, ci care monopolizează marketingul cărții și, prin urmare, vânzările. În al doilea rând, același succes paradoxal îl observăm și la autorii italieni ai curentului *The New Italian Epic*, autori care merg, în aparență, împotriva curentului comercial. În Italia – ca și în România – scurtcircuitarea legăturii dintre scriitori și cititori, intermediată, odinioară, de critica literară, al cărei rol este preluat acum de mass-media explică și ea, așa cum ne arată Giulio Ferroni, o altă parte a acestui paradox¹⁵. În al treilea rând, împrumutarea unor forme ale genurilor populare (*Policier-ul*, *Crime Fiction-ul*, *Cyberpunk-ul*) are, în ultimă instanță, tocmai scopul de a atrage publicul larg.

În încheierea acestei secțiuni, îl citez, din nou, pe N. Bârna: „Cineva, foarte la curent cu trend-urile de ultimă oră, și căruia-i împărtășisem într-o conversație ocazională câteva din rezervele mele [față de romanele conspirativiste și milenariste, *n.m.*], încerca să mă lămurească: valoarea romanului [*Derapaj*, de Ion Manolescu, *n.m.*] s-ar întemeia, cică, pe faptul că pune în operă cu mare iscusință subtile dezvoltări ale teoriei fractalilor. Bun, sigur, nimic de zis. Fractalii... O modă epistemologică aflată în momentul ei de glorie. Dar, fără să ader la cine știe ce impresionism nețărnut, cred că recursul la o teorie științifică oricât de prestigioasă nu asigură, automat și în sine (prin sine), căftănierea unei întreprinderi literare. Nu sociologismul sau fiziologismul pozitivist, psihanaliza, fizica cuantică, structuralismul, poetica și semiotica, naratologia și neoretica, logica terțului inclus etc., etc., etc. au dat valoare unor mari opere prozastice naturaliste, moderniste, ale

¹⁴ Cum vedem, de pildă, în cazul unor bestselleruri moderne, precum seria *Codul lui da Vinci*, a lui Dan Brown (deschisă cu *The Da Vinci Code*, Doubleday, US, 2003).

¹⁵ Citez un fragment din Giulio Ferroni care descrie acest scurtcircuit: „Ziarele își îndreaptă atenția spre cărțile care ies în evidență, mormane peste mormane, în librăriile-supermarket și, pentru a evita disensiuni jenante, se încred, deseori, în interviuri; recenziei criticului de meserie îi este preferată, frecvent, recenzia făcută de un scriitor, solidar și prieten, foarte adesea, cu scriitorul pe care-l recenzează; jurnaliști de o mare inteligență preferă să-și îndrepte atenția asupra cărților și autorilor la modă, asupra unor «non-scriitori» care devalizează clasamentele”. (Ferroni 2010: 51)

Noului Roman, postmoderniste ș.a.m.d., ci calitățile lor literare. Constatabile mai degrabă intuitiv, și pe care fără îndoială că explicitarea ulterioară a raportărilor la științe și teorii le-a putut doar consolida sau legitima suplimentar, nu însă și descoperi sau proclama că atare¹⁶.

II. Autoficțiunea

Discuția ajunge la un gen foarte productiv în literatura română, prin romanele unor foarte tineri scriitori care debutează în jurul anilor 2000; unii dintre ei sunt studenți ai unor scriitori optzeciști care conduc cenacluri (Mircea Cărtărescu devine, la rândul său, conducător de cenaclu la Literalele bucureștene, în acești ani) sau membri ai unor cenacluri literare coagulate în același climat al Literelor bucureștene (cum este Cenaclul Fracturi, condus de Marius Ianuș). Ionuț Chiva, Dan Sociu și Ioana Baetica, Adrian Schiop, Dragoș Bucurenci, Ioana Bradea și Claudia Golea se numără printre prozatorii al căror izvor principal de inspirație este propria biografie.

Alcoolul și alcoolismul, viciile de tot felul (și în special viciul atât de atrăgător și de popular al drogurilor), violența ghetourilor bucureștene (a „lumii de cartier”), joburile capitaliste dezumanizante (de *call center* sau de corporație), relațiile disfuncționale și experiențele extreme trăite în locuri și călătorii exotice se numără printre temele favorite ale tinerilor scriitori români care își încearcă mâna de romancier pe terenul autoficțiunii.

Mă voi opri, în această secțiune, asupra a trei exemple – pe care le consider reprezentative pentru genul autoficțional douămiist și care ilustrează, totodată, varietatea genului. Ele sunt romanul de debut al lui Ionuț Chiva, *69* (Editura Polirom, 2004 – unul dintre primele romane publicate în colecția „Ego.Proză” a Editurii Polirom); romanul de debut al Ioanei Bradea, *Băgău* (EST, 2004); și *Vară în Siam*, de Claudia Golea (Editura Polirom, 2004). Printre ele, romanul Ioanei Bradea ar putea fi considerat cea mai bună realizare, pe teren românesc, a genului.

II.1. Ionuț Chiva, *69*

69, de Ionuț Chiva, a fost interpretat, de critica literară, drept un roman neobeat și a fost comparat (de criticul literar Mircea Martin) cu romanele lui William Burroughs. Cronicile de întâmpinare ale romanului au remarcat că Ionuț Chiva e poet, ca structură¹⁷ – iar această observație a fost confirmată, ulterior, de schimbarea macazului, în cariera tânărului scriitor, spre poezie – prin volumul *Instituția moartă a poștei* (Casa de pariuri literare, 2010). În timp ce unii au văzut, în acest roman, un manifest al tinerei generații, o „generație de sacrificiu”, cum o

¹⁶ N. Bârna, art.cit.

¹⁷ Florina Pîrjol, *Mult zgomot pentru nimic*, în „Observator cultural”, nr. 237, septembrie 2004.

numește Ionuț Chiva, alții au văzut doar un pariu cu proza care trebuia, cu orice preț, câștigat. „Ce se întâmplă, de fapt, în *69*? Niște adolescenți teribiliști trăiesc penibile aventuri (în jurul camerei...) din care nu lipsesc ingredientele-clîșeu: sex, băutură, «cafteli», condimentate abundent cu înjurături fără perdea pentru ca totul să arate cât se poate de real(ist)” – așa rezumă un cronicar literar¹⁸ subiectul romanului.

La o răsfoire rapidă, sar în ochi fraze bine aduse din condei care conțin promisiunea unei critici acide asupra României de tranziție și chiar a unei viziuni unitare care s-ar putea detașa printre rânduri: „Oricum, m-a dat afară și de atunci (de o lună, adică) s-a futut chiar totul. Sunt cleios de la praf și transpirație tot timpul, mă culc dimineața și mă trezesc seara... cu trupul deprimat și interes minim. Fumez chiștoace și la căderea nopții mă preumblu prin acest București, loc al fucking pierzaniei! Și știi care-i culmea, Vladimir Ilici? Fără să mă pierd!” (Chiva 2004: 17)

Totuși, frazele disparate nu se leagă nici într-un discurs unitar, nici într-o poveste; firul narativ e clișeistic și amintește, prea transparent, de filmele comerciale (sau *pulp*) de la Hollywood (trimiterea intertextuală nu salvează textul – cu atât mai mult cu cât e așezată, în mod evident, în mijlocul lui tocmai în acest scop); plauzibilitatea întâmplărilor e minimă și la fel e și luciditatea romancierului care ar trebui să-și controleze sau, cel puțin, să-și canalizeze textul. În schimb, Ionuț Chiva se lasă aproape cu totul în voia frazelor și a trimiterilor spre diverse produse iconice ale cinematografului/literaturii de consum. Nu este însă un păcat rar întâlnit – e un păcat sau chiar un viciu de care se fac vinovați, într-o formă sau alta, toți autorii români de autoficțiuni.

De ce este *69* o autoficțiune? Întâmplările romanului, puțin plauzibile, după cum am arătat (personajul se pierde într-o lume interlopă bucureșteană copiată, fără prea mari eforturi de adaptare, după filmele americane), ar porni de la „fișa biografică” a autorului. Două lucruri subminează, însă, chiar premisele autoficționale: pe de o parte, Muiuț, personajul-narator al romanului, este, în prea mare măsură, „adolescentul generic de provincie” venit în București și „scăpat” în lumea viciilor Capitalei; pe de altă parte, poveștile cu traficanți de droguri, bătaii, pești și crime fac neverosimilă această lume a viciilor – nu e o lume investigată „la prima mână”, ci una copiată, imitată după arhicunoscute modele cinematografice și literare. Dacă ar fi să rezumăm, într-o propoziție, motivul pentru care eșuează acest pseudo-roman (sau pseudo-poem), am spune că autorul său încearcă să obțină prea mult, cu prea puțin efort. Prea mult efect sau prea multă recunoaștere – nu prea contează, pe terenul autoficțiunii cele două se suprapun, oricum, până la identificare.

¹⁸ Florina Pîrjol, art. cit.

II.2. Ioana Bradea, *Băgău*

Băgău, de Ioana Bradea a fost salutat, de critica literară, ca un roman care „a reușit să corecteze căznitul și tristul efort de deblocare a limbajului literar”¹⁹. Personajul central este o tânără venită din provincie pentru a studia la Universitate, în Capitală; pentru a se întreține, lucrează la o linie erotică, iar romanul transcrie limbajul deseori obscen al „momentelor fierbinți” care fac obiectul muncii de zi cu zi al tinerei.

Regăsim, așadar, același tip de protagonist ca în romanul lui Ionuț Chiva: studentul sărac, din provincie, care se pierde în labirintul unei zone marginale a societății bucureștene. Experiențele din acest labirint aruncă o lumină rece și crudă (în cazul lui Ionuț Chiva) sau, dimpotrivă, reținut lirică, în spatele limbajului obscen (în cazul Ioanei Bradea) asupra societății românești postdecembriste.

Ioana Bradea scrie tot despre sex, duritatea vieții și aria de acoperire a înjurăturilor limbii române. Scenele „tari” țin însă de erotism (nu de pornografie!), iar originalitatea lor constă în faptul că actul acuplării nu e descris niciodată *ad litteram*. Mereu există un cuvânt jucăuș care suspendă pornografia la momentul oportun, o plapumă de fantezie copilăroasă care cade în capul participanților, când scena devine „hard”, un macaz care deviază, fără să îți dai seama, trenul imaginației înfierbântate pe o șină auxiliară.

Întâlnirea întâmplătoare cu obiectele sau cu personajele acestei lumi duc la reverii, la construcții fabuloase și la expediții onirice de explorare a psihicului uman. Pe palierul de profunzime al romanului, Ioana Bradea e, asemenea lui Mircea Cărtărescu în trilogia *Orbitor*, un Otto Lidenbrock (celebrul personaj al lui Jules Verne) care călătorește nu spre centrul Pământului, ci spre nucleul fierbinte al minții umane. Pe palierul de suprafață, autoarea colecționează ciudașenii și, mai ales, ciudași – retardați, perversi, schizofrenici. Are, asemenea colegilor ei de generație, o pasiune pentru marginali și pentru declasați și nu se sfiește să înfigă, cu sadism, în insectar toate tipurile de ratați pe care societatea noastră le-a produs în ultimii ani, de la maneliști și băiețași de cartier analfabeți, frustrați, violenți și isterici la muncitori nefericiți și alcoolici și la adolescenți demenți, care plănuiesc să-și omoare părinții.

Personajele sunt credibile, nu numai prin specificul de limbaj, dar și prin concepția simplificată și naivă asupra vieții, prin greșeli de logică, contradicții și zvârcoliri apocaliptice ale subconștientului lor întunecat. De la Hašek n-am mai văzut așa nebuni convingători! Efectul de autenticitate e spectaculos, iar Ioana Bradea merită (încă) o bilă albă la capitolul documentare pentru scrierea primului său roman.

Textul Ioanei Bradea pare un îndelung poem și, la un moment dat, există pagini care deviază și împrumută forma poeziei. În realitate, acele zone ale romanului sunt poeme strecurate, asemenea personajelor „de colecție”, a dizertațiilor despre limbă și înjurăturile ei sau a reveriilor erotice, în magma unei fraze continue, fluide, care-i permite autoarei să se miște fără nicio constrângere și

¹⁹ Tania Radu, *Noua sinceritate literară*, în revista „22”, 30 septembrie 2004.

să-și momească cititorul, fără a-i pierde vreun moment interesul, prin labirintul gelatinos al textului. Montajul romanului urmează o logică afectivă, subtilă. Fragmentele de viață brută, filtrată prin vis, se aglomerează în șapte zile (o săptămână la o linie erotică!), care se deosebesc una de cealaltă asemenea cioburilor de sticlă: prin culoare, formă și transparentă.

O evoluție epică lineară nu există, deoarece subconștientul suprarealist demontează puzzle-ul amintirilor și-l rearanjează după bunul plac. Volumul are un minus evident: faptul că se întinde prea mult și că folosește, în mod abuziv, acest mecanism permisiv pe care autoarea îl stăpânește cu naturalețe. După cum arată un critic literar: „imensul orgasm stilistic anunță o fiziologică odihnă a talentului”²⁰. Cât despre sex, acesta nu e pilonul de susținere al romanului, iar acest lucru e confirmat de al doilea roman al Ioanei Bradea, *Scotch* (Editura Polirom, 2010), care abandonează în întregime subiectele erotice și trece „la o descriere cvasi-poematică a orașului de provincie devastat de transformările sociale de după 1989”²¹.

Datele biografice ale tinerei studente de provincie ajunse în București, la studii, care coincid cu acelea ale tinerei Ioana Bradea – altfel spus, palierul autoficțional – constituie, așadar, doar unul dintre nivelurile pe care este construit romanul. Dedesubt cititorul va găsi un nivel poetic, unde poezia limbajului voit obscen se împletește cu poezia întâmplărilor și întâlnirilor absurde; și, mai jos, un alt nivel, empatic, unde cititorul ajunge să simpatizeze, întrucâtva, cu personajele marginale ale romanului; în sfârșit, degradarea societății și a orașului, efectele „tranziției care ucide” le regăsim în palierul cel mai profund, acela în care privim, cu un ochi critic, realitatea noastră de zi cu zi.

E o complexitate structurală care face din romanul Ioanei Bradea mai mult decât o autoficțiune și mai mult decât un roman „al generației sale” (generația colecției „Ego.Proză”, de la Polirom, în care Ioana Bradea își va publica, de altfel, următorul roman – *Scotch*). *Băgău* e, până în prezent, cea mai valoroasă autoficțiune din proza românească a ultimelor două decenii, și unul dintre cele mai reușite romane semnate de un autor douămiist.

II.3. Claudia Golea, *Vară în Siam*

Vară în Siam, de Claudia Golea, e ceea ce am putea numi un exemplu „de manual” de autoficțiune. Personajul cărții – care are, la fel ca autoarea, un trecut cosmopolit, a terminat studiile liceale la Paris, a urmat, în București, Facultatea de Limbi Străine și a avut, mai târziu, diverse joburi în Asia – este o tânără traducătoare boemă, debusolată, consumatoare de droguri, cu episoade psihotice care culminează cu internări la psihiatrie, și cu un trecut peștriț, care include o „experiență profesională” de prostituată în Thailanda.

²⁰ Tania Radu, art. cit.

²¹ Bianca Burța-Cernat, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic obscen*, în „Observator cultural”, nr. 530, iunie 2010.

Romanul trece în revistă, cu naturalețe, întâmplări șocante, ieșite din comun: naratoarea la persoana I povestește, cu naturalețe, cum ajunge în pat cu un interlop întâlnit într-un club sordid, cum prizează var în loc de cocaină, cum este internată la nebuni și dă peste cap întreaga secție de psihiatrie etc. etc. De fapt, acesta este mecanismul – singurul mecanism – pe baza căruia funcționează romanul: gesturi dintre cele mai șocante sunt prezentate cu naturalețea cu care ai vorbi despre lucrurile cele mai banale. Eroina este, așadar, blazată, ea este familiarizată cu o anumită zonă a realității care ne e, celor mai mulți dintre noi, cu totul străină – și acesta e motivul pentru care romanul ei ar trebui să ne facă curioși. Stilul e frust, frazele sunt scurte și seci și se subscriu tonului blazat, al eroinei care „le-a fumat pe toate” (și la propriu, și la figurat). În realitate, e un stil accesibil, care invită la galop: sexul, drogurile și „scenele tari” îi captează cititorului atenția, iar frazele îl poartă rapid înainte, fără să-i permită să lase din mână cartea și să se consacre altor îndeletniciri.

Vară în Siam se apropie, totodată, cel mai mult de ceea ce am putea numi formula romanului comercial – un roman „ușor”, o lectură digerabilă, exact tipul de carte pe care o iei în rucsac, pentru a o citi în câteva ore, în avion sau în tren. În prefața romanului, Lucian Vasilescu observă că acesta nu are conotații moralizatoare: într-adevăr, *Vară în Siam* este un însoțitor pentru o călătorie exotică, propunând, drept condiment, un exotism „de nișă”, cu ceva droguri, crime și sex.

II.4. Autoficțiunea – câteva concluzii

Care sunt modelele tradiționale și modelele internaționale productive, atunci când vorbim despre romanele autoficționale românești din ultimele două decenii? Și cum se situează autoficțiunea în raport cu jocul pieței, al cererii și al ofertei?

În privința modelelor tradiționale, ele sunt relativ puține. Anumite paralele între proza avangardistă și suprarealistă a unor Tristan Tzara sau Geo Bogza și romanele lui Ionuț Chiva și Ioana Bradea ar putea să fie susținute, dar ele ar fi cu totul hazardate. Poezia realității nude, din *Aer cu diamante* (București, Editura Litera, 1982) a lui Florin Iaru, Mircea Cărtărescu, Ion Stratan și Traian T. Coșovei este un model mai apropiat (și mai plauzibil) pentru cei doi tineri scriitori.

Pe de altă parte, romanele Claudiei Golea nu au un precedent – nu pentru că ele propun o noutate absolută (ba dimpotrivă!), ci pentru că formulele comerciale explorate din plin în perioada interbelică²² de scriitori precum Cezar Petrescu sunt

²² Romane de consum – sau „de vacanță” – există și în perioada comunistă. Sunt în special romane polițiste sau de spionaj: Theodor Constantin, *La miezul nopții va cădea o stea* (Editura Tineretului, 1957); Victor Eftimiu, *Tengri* (Editura Albatros, 1970); Tudor Popescu, *Doi domni fără umbrele* (Editura Albatros, 1971); Rodica Padina, *Gura de lup* (Editura Militară, 1974); Rodica Ojog-Brașoveanu, *Bună seara, Melania* (Editura Dacia, 1975) etc. etc. Ele sunt, în mod evident, romane ideologice – un suport pentru ideologia oficială a regimului. O discuție generică despre încărcătura ideologică a acestor romane o realizează Mihai Iovănel în articolul *Romanul polițist românesc*, în revista „Cultura FCR”, nr. 487, octombrie 2014.

prea îndepărtate de autoficțiunile franțuzești pe care sunt grefate noile romane comerciale.

Modelele internaționale – în special cele din literatura franceză contemporană – sunt cele care îi influențează, cel mai puternic, pe scriitorii români. *Viața sexuală a Catherinei M*, de Catherine Millet (Editura EST, 2002); *Schimbarea la trup*, de Marie Darrieussecq (Editura Pandora M, 2003); *13.99 lei*, de Frédéric Beigbeder (Editura Trei, 2011); *Luni de fiere* de Pascal Bruckner (Editura Trei, 2011) sunt punctele de reper prin care putem înțelege, cel mai bine, atât abordarea autoficțională, cât și temele dominante ale lui Ionuț Chiva, Ioana Bradea și Claudia Golea – și ale întregului „pluton” autoficțional.

Trei sunt trăsăturile împrumutate de (toți) scriitorii români autoficționali de la romancierii francezi contemporani. În primul rând, este chiar metoda de lucru a autoficțiunii; așa cum o definește Serge Doubrovsky, autoficțiunea este „ficcionalizare a unor evenimente și fapte reale, în sensul strict al cuvântului; [...] încredințarea limbajului unei aventuri – aventurii limbajului, în afara înțelepciunii și a sintaxei romanului, tradițional sau nou. Interacțiuni, fire ale lumii, aliterații, asonanțe, disonanțe, a scrie înainte sau după literatură [...]”²³; după definiția lui Giulio Ferroni, autoficțiunea este demersul [romanesco, al] unui eu narativ care nu este în întregime autobiografic, dar nu este nici în întregime ficțional – despre acest eu se poate spune că e, cel puțin parțial, unul și același cu eul autorului „în carne și oase” (Ferroni 2010: 23).

În al doilea rând, scriitorii români împrumută temele dominante ale francezilor. Acestea ar fi (într-o ordine aleatorie, la o privire de ansamblu): i) sexualitatea și ridicarea la rang de fetiș a vieții sexuale, văzută ca instrument privilegiat de explorare a realității (cu toate cavernele și subteranele ei) și, concomitent, ca exercițiu mistic, ca practică de eliberare; ii) viciile și dependențele (de alcool, narcotice, jocuri de noroc, sex și petreceri orgiastice) care devin un instrument privilegiat de explorare a suprarealității (produsă de mintea umană, cu toate cavernele și subteranele subconștientului) și, concomitent, un exercițiu mistic (alături de sexualitate), o practică de eliberare; iii) critica societății capitaliste și de consum, care transformă individul în sclav al sistemului; toate relele societății moderne – alienarea, însingurarea, violența extremă și sărăcia extremă, copiii care mor de foame în Africa etc. – sunt produse ale egoismului capitalist și ale filosofiei supraconsumului; singura ieșire din marasmul societății capitaliste o oferă sexul, alcoolul și drogurile.

²³ Redau citatul integral, în limba franceză (traducerea îmi aparține): „Autobiographie ? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’évènements et de faits strictement réels; si l’on veut autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure d’un langage en liberté, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou d’après littérature, concrète, comme on dit musique”. – Serge Doubrovsky, *Fils*, Collection Folio ed., Paris, Gallimard, 1977, p. 10.

Interesant este că, așa cum observă Giulio Ferroni (în eseu pe care deja l-am citat), aceste romane nu propun, niciodată, soluții: ele se mulțumesc să „diagnosticeze” societatea capitalistă, învinovățită pentru toată nebunia lumii moderne. Pe de altă parte, dacă singura cale de ieșire din această nebunie o reprezintă viciile, acest „diagnostic” al răului colectiv riscă să se transforme într-o scuză facilă a slăbiciunii individuale și a răului individual neasumat. Fondul moral este unul șubred, pentru că problema etică nu este pusă, cu onestitate, până la capăt, iar acest fond moral este esențial în discuția despre autoficțiune, deoarece toți autorii – de la Frédéric Beigbeder la Ionuț Chiva și de la Marie Darrieussecq la Claudia Golea – preiau vinovăția „sistemului” ca pe un dat. La fel ca hip-hop-ul, aceste romane sunt un vehicul al unui mesaj moral; cine încearcă să extragă, din romanul lui Ionuț Chiva sau dintr-o piesă hip-hop, protestul social nu va rămâne nici măcar cu un ambalaj estetic, cu un text „frumos scris”.

În al treilea rând, scriitorii români împrumută formulele – sau rețetele – literare ale scriitorilor francezi. Tăietura scurtă a frazei, tonul care pendulează între abandon și revoltă, folosirea deseori abuzivă a cuvintelor „tari”, inflația de scene „hard” (erotice sau violente) descrise pe pagini întregi, cu lux de amănunte, liniile narative calchiate după filmele hollywood-iene, chiar pretextul, cvasi-universal, că, după o serie de aventuri extreme, protagonistul „se trezește” la realitate (ca să o ia, a doua zi, de la capăt – în următorul roman al aceluiași scriitor), lirismul deseori siropos, toate sunt părți ale „rețetei” autoficționale aplicate, cu succes comercial sigur, de scriitorii francezi.

Este autoficțiunea un gen comercial? Pentru scriitorii francezi – da, cu siguranță că rețeta pe care am descris-o are „priză” la public²⁴ – și nu doar la cel francez, ci la publicul internațional. Scriitorii români, însă, nu se bucură de același succes de public. O explicație ar fi că ei folosesc o rețetă de import fără să o adapteze, în mod convingător, la datele societății românești; o altă explicație ar fi că tinerii scriitori români evoluează în umbra traducerilor, foarte numeroase, din mult mai popularii autori francezi.

Autoficțiunea pare, așadar, un gen facil – accesibil, în special, tinerilor scriitori care încearcă să găsească un culoar mai rapid, dacă nu spre publicul larg, cel puțin spre colecțiile renumite ale unor edituri mari (precum colecția „Ego.Proză” a Editurii Polirom). În același timp, imitând modelul tinerilor scriitori francezi, scriitorii români (precum Claudia Golea) caută, pe terenul autoficțiunii, secretul romanului comercial. Totuși, în spațiul românesc, autoficțiunea e generatoarea unei varietăți mai mari decât ne-am așteptat, la o primă privire, și, totodată, când e luată doar ca punct de pornire (așa cum se întâmplă în romanul Ioanei Bradea), a arătat că poate conține și germenele unor romane mai puțin comerciale – sau facile.

O ultimă observație – nu discutăm, în cazul autoficțiunii (și nici în cazul altor genuri sau forme delimitate în această analiză) despre un „gen” pur. Influențe sau

²⁴ Dovadă că romanele lui Frédéric Beigbeder, de pildă, s-au tradus în peste 20 de limbi (în românește au fost traduse, până în prezent, cinci romane ale scriitorului francez).

gesturi de tip autoficțional descoperim și la alți prozatori ai anilor 1990 și 2000: este genul care contaminează, alături de formele combinatoricii postmoderne, întreaga proză a ultimelor două decenii – și, în special, proza scurtă a unor scriitori din primul raft valoric al nouăzeciștilor, precum Sorin Stoica, Lucian Dan Teodorovici sau Dan Lungu.

ABREVIERI BIBLIOGRAFICE

- Bradea 2006 = Ioana Bradea, *Băgău*, București, Editura EST.
 Cărtărescu 1996 = Mircea Cărtărescu, *Orbitor, Aripa stângă*, București, Editura Humanitas.
 Cărtărescu 2002 = Mircea Cărtărescu, *Orbitor, Corpul*, București, Editura Humanitas.
 Cărtărescu 2007 = Mircea Cărtărescu, *Orbitor, Corpul*, București, Editura Humanitas.
 Chiva 2004 = Ionuț Chiva, *69*, Iași, Editura Polirom.
 Cimpoeșu 2001 = Petru Cimpoeșu, *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni*, București, Editura Compania.
 Cimpoeșu 2006 = Petru Cimpoeșu, *Christina Domestica și Vânătorii de suflete*, București, Editura Humanitas.
 Ferroni 2010 = Giulio Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero, Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Bari, Editori Laterza.
 Golea 2004 = Claudia Golea, *Vară în Siam*, Iași, Editura Polirom.
 Lewis 2004 = Clive Staples Lewis, *Desființarea omului*, București, Editura Humanitas.

ABSTRACT

This article discusses two productive forms of Romanian prose of the last two decades: on the one hand, the novel that refines and moves beyond (by means of parody) the Postmodern eclecticism; on the other hand, a form borrowed in the 1990s and 2000s from the French prose by the young Romanian novelists of 2000 – generically known as *Autofiction*. The article selects and analyzes three relevant novels for each of the two forms. Thus, the Postmodern eclecticism is illustrated by the *Orbitor* series, of Mircea Cărtărescu – which is perhaps the most debated and challenged series (by the literary criticism) of the last two decades –; *Christina Domestica și Vânătorii de suflete* and *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni*, of Peter Cimpoeșu. The Autofiction is illustrated by the debut novel of Ionuț Chiva, *69*, by Ioana Bradea's debut novel, *Băgău*; and by Claudia Golea's *Vară în Siam*. The six novels are discussed in the context of the international and traditional moderns that influence the two forms of fictions and in the context of the commercial elements used by the writers, looking for commercial success.

Key-words: contemporary literature studies, Postmodernism, autofiction, Romanian narrative fiction of the 1990s and 2000s.

CONCEPTUL DE ISTORIE LITERARĂ

Ioana Mircea^{**}

În decursul anilor, conceptul de *istorie literară* a suferit nenumărate modificări, adăugiri, reflectări, completări, revizui, influențe care au conturat-o așa cum este ea acum, de aceea o definiție, încă relevantă, este cea propusă de Clément Moisan care îi recunoaște caracterul eterogen și îmbinarea mai multor metode, teorii, practici etc. – „istoria literară este un amalgam: o istorie povestită și o istorie povestitoare, o istorie reflectată și o istorie reflectantă”¹. Conform *Dicționarului de termeni literari*, editat de Academia Română în 1976, „istoria literaturii reprezintă dezvoltarea literaturii unui popor sau a mai multora, de la origini până în contemporaneitate, în raport cu evoluția generală a civilizației. Procesul e urmărit istoric și critic, prin expunerea curentelor și a direcțiilor literare, a mișcărilor de idei, a perioadelor în cadrul cărora sunt situate operele scriitorilor, în funcție de valoarea lor literară. Judecata critică se întemeiază pe o perspectivă istorică și comparativă, precum și pe documente biobibliografice. Manualele școlare sunt istorii prescurtate ale literaturii”.

Denumirea categoriei de *istorie literară* implică o dublă determinare a celui care dorește să construiască o istorie a unei literaturi, acesta confruntându-se cu o dublă perspectivă: a obiectivității conservării istoriei și a subiectivității cartografierii literarității. Întrebarea este dacă o istorie literară ar trebui să fie marcată de personalitatea celui care o realizează sau, din contră, acesta să fie vocea din umbră care doar ordonează, rectifică sau analizează, păstrând o distanță obiectivă față de obiectul studiat? Distincția ar trebui făcută între caracterul de dicționar al istoriei literare și cel de operă personală care să justifice capacitatea de interpretare a autorului. Organizarea materialului în funcție de direcții și curente literare pare a fi implicită, prin urmare orice subiectivitate a celui care scrie va emerge nu în/spre ordonarea materialului, ci în investigarea și comentarea acestuia.

Ca gen particular al discursului scris despre literatură, o istorie literară națională este, în termeni elementari, instrumentul unui proces coerent și sistematic de canonizare, asumat periodic de o instanță autoritară într-un spațiu cultural dat istoriei și localizat cultural. În secolul al XX-lea se poate afirma că literatura este pasibilă de mai multe definiții, adesea constituite din puncte de vedere contradictorii,

^{*} Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu; e-mail: ioana.mircea@ulbsibiu.ro.

¹ Clément Moisan, *Istoria literară*, (traducere de Maria Ivănescu). București, Editura Cartea Românească, 2000, p. 15.

„stereotype, standardizate, adevărate fenomene de sincronizare la scară globală”², situație care se repercutează și asupra domeniului de istorie literară.

În contextul crizelor succesive, pe care istoria literaturii/istoria literară le-a traversat și care au condus la un dezinteres tot mai accentuat față de studiile istorice se poate spune că după 1990 are loc o revitalizare a fenomenului concretizat prin apariția unui număr considerabil de istorii literare. Mircea A. Diaconu este convins că istoria literaturii presupune „identificarea sau trasarea unui sens într-un spațiu labirintic, dacă nu cumva haotic, deopotrivă în dimensiune sincronică și diacronică”³.

O privire diacronică asupra istoriografiei literare nu poate să țină seama doar de factorii interni ai disciplinei, așa cum se întâmplă în cele mai multe cazuri. Viziunea asupra istoriei unei literaturi se modifică odată cu apariția unei noi generații, principiul motor al operei fiind alimentat nu numai din personalitatea istoricului, ci și din istoria efectivă pe care acesta o traversează. De aceea, discuția în jurul scrierii istoriei unei literaturi naționale nu poate exclude discuția asupra statutului istoriei literare ca disciplină, în cadrul culturii respective. În ciuda opiniei generale că ar trebui avute în vedere doar opere datate René Wellek și Austin Warren în *Teoria literaturii* pledează și în favoarea studierii autorilor contemporani, în pofida faptului că aceștia nu-și au opera încheiată, putând apărea și unele surprize de neocolit.

Definirea teoriei, a criticii și istoriei literare, într-o accepțiune largă a termenilor, trebuie făcută printr-o distincție între cele trei tronsoane în sensul că teoria literară se ocupă cu studiul principiilor, categoriilor, criteriilor literaturii, critica literară se ocupă cu studiul ghidat al operelor literare și istoria literară analizează cronologia operelor și dinamica ideilor literare, curentelor și mișcărilor etc. Evident teoria literaturii ar putea să cuprindă și teoria criticii literare ori teoria istoriei literare. Definirea termenilor se face însă individual, dar atare axe nu se exclud reciproc, deoarece nu se poate concepe teorie literară fără critică și istorie, sau critică fără teorie și istorie, ori istorie, fără teorie și critică.

Prin articolele teoretice propuse de G. Călinescu, în care se teoretizează ideile estetice de alcătuire a istoriei literare, autorul *Principiilor de estetică* consideră critica și istoria literară drept două științe complementare, spre deosebire de René Wellek care le vedea aporetice. Textele fundamentale oferite de G. Călinescu sunt inovative considerând opiniile care circulau în epocă „ideea comună, și a lui Lovinescu, și a lui Vianu a fost mereu aceea că istoria literară se ocupă de operele trecutului, iar critica de cele ale prezentului”⁴.

² Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. 6, (partea a IV-a), Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000, p. 8.

³ Mircea A. Diaconu, *Istoria literaturii dincolo sau dincoace de inefabil*, în „Meridian Critic – Analele Universității «Ștefan cel Mare» din Suceava”, Seria Filologie. B. Literatură, tomul XV, nr. 1 / 2009, p. 33.

⁴ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, București, Editura Paralela 45, 2008, p. 705.

S-ar părea că teoria literară (cercetarea sistematică a faptelor de literatură) este mai curând echivalentă cu *știința literară*. În realitate, știința literară are un sens mai larg ce cuprinde teoria literară, critica și istoria literară. René Wellek subliniază că trebuie făcute distincțiile între teorie, critică și istoria literaturii.

„Există, în primul rând, distincția dintre concepția despre literatură ca ordine simultană și concepția care consideră literatura, în primul rând, ca un șir de opere rânduite în ordine cronologică și privite ca părți integrante ale procesului istoric. Există apoi distincția dintre studiul principiilor și criteriilor literaturii și studiul operelor literare concrete, luate izolat, sau în ordine cronologică. Credem că este bine să atragem atenția asupra acestor distincții numind *teorie literară* studiul principiilor, categoriilor, criteriilor literaturii etc., și numind fie *critică literară* (esențialmente statică în abordarea problemelor), fie *istorie literară* studiul unor opere literare anumite”⁵.

Teoria literară se diferențiază astfel de istoria literară după criteriul opoziției dintre sistematic și simultan, pe de o parte și succesiv și istoric, pe de altă parte. În același timp, teoria literară devine și o cercetare a principiilor, categoriilor, criteriilor literaturii, în timp ce istoria și critica literară se referă la operele concrete, în succesiune și „procesualitate”, în cazul istoriei literare, sau „static” și separat, în cazul criticii literare. Teoria literară este însă de neconceput în afara istoriei, a diacroniei.

Metodele istorice folosite cu funcții și optică proprie sunt indispensabile, întrucât stabilirea de categorii, principii, relații nu poate ignora fluctuația, diversitatea, transformarea istorică, pe scurt teoria literară pornește de la diversitatea simultană și/sau succesivă și construirea categoriilor și relațiilor care desemnează continuitatea, evoluția, mișcarea. Astfel, nu se poate vorbi de *stil literar* fără a se confrunța și fără a se supune unei interpretări comparative diversitatea și evoluția istorică a stilurilor. După cum nu se pot ignora formele diverse luate de curentele literare, înainte de a se propune un anume curent estetic viabil, sistematic, cu efecte în plan literar, cultural, ideologic ș.a.m.d. Celălalt criteriu al diferențierii dintre teoria literaturii și critica și istoria literară este cel al raportului stabilit de acesta cu individualitatea concretă a operei literare. În acest sens, orice construcție teoretică se susține în măsura în care păstrează contactul cu diversitatea operelor literare.

Teoretizarea pretinde o cunoaștere minuțioasă a concretului, referiri frecvente cu caracter ilustrativ. Istoria și critica literară sunt însă tot timpul legate de concret, ele stabilind serii cronologice (în istoria literaturii) sau analizând și apreciind (în critica literară) operele individuale. În același timp, istoria și critica literară ordonează și valorifică faptele de literatură pe baza cărora teoria își construiește

⁵ René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 67.

conceptele și relațiile. La rândul lor, aceste concepte și relații sunt valorificate de istoria și critica literară. Teoreticianul literar operează cu valori consacrate, cercetate prealabil de istoricul sau criticul literar.

În general, teoria, critica și istoria literară, ca discipline ce intră în alcătuirea domeniului studiilor literare, par a se afla pe poziții egale, totuși se poate observa superioritatea teoriei asupra criticii și istoriei literare și a criticii asupra istoriei literare. Ca atare apare un sistem ierarhizat în cadrul căruia „teoria controlează principiile și metodele criticii și ale istoriei, iar critica este indispensabilă situării istorice din unghi axiologic al operei literare”⁶. Se poate vorbi de o criză a istoriei literare pozitivistice, deoarece, treptat, istoria literară a pierdut terenul în fața criticii literare, iar apoi, în anii '60, critica a trebuit să țină piept asaltului teoriei.

Într-o relativ recentă teză de doctorat (2011) cu titlul *Anxietatea influenței în scrierea istoriei literaturii române*, Gabriela Chirilă are în vedere bazele teoretice ale istoriografiei literare românești, subliniind faptul că lipsa unei teorii viabile a istoriei literare românești se reflectă în statutul contemporan al disciplinei. Conceptul dilatat de istorie literară, cu variate accepțiuni, utilizat în actualitate, relevă existența posibilității sincronizării cu istoria literară internațională.

În ciuda unei anumite inerții, Gabriela Chirilă sesizează o serie de dihotomii care au structurat întocmirea istoriilor literare românești – științificitate vs artisticitate, obiectivitate/subiectivitate, ruralism/citadinism, autohtonism/sincronism, tradiție/ modernitate, ș.a.m.d. – care au trecut probabil într-un plan secundar, dilemele majore ale „actualității”. Aceasta ar viza luarea în calcul a noi paliere: continuitate vs discontinuitate, central vs marginal, istorie exclusiv estetică vs istorie politică ș.a.m.d. dispuse a reintra într-o ecuație inter- și transdisciplinară. Așa că este vorba, mai degrabă, de o criză de proiecție și un deficit de concepție cu privire la istoria literaturii, criză care conduce către o schimbare de paradigmă, dar nu către dispariția genului conchide și Gabriela Chirilă⁷.

Abordările de până acum asupra istoriei literare nu au inclus și studiul istoriei generale. Întâlnirea teoriei istoriei cu teoria istoriei literare face dovada unei realități complexe de schimburi și alunecări conceptuale, remarcându-se faptul că teoria istoriei o ia, cel mai adesea, înaintea teoriei istoriei literare. În România se încearcă mai ales restabilirea cursului normal al istoriei literaturii în contextul derapajelor marxiste din primii ani postbelici de stalinism, care au condus la ideologizarea și mistificarea disciplinei. În perioada postdecembristă, se constată, în schimb, o dinamizare a studiilor de istorie literară.

Elvira Sorohan propune o „istorie internă” a literaturii care să examineze instabilitatea discursului și a formelor literare, care să se opună periodizărilor inflexibile și mai ales să renunțe la tipul clasic, tradițional preluat de la istoria socială „orice împărțire poate apărea ca arbitrară sau superfluă în momentul în care

⁶ Oana Fotache, *Divanul criticii. Discursuri asupra metodei în critica românească postbelică*, București, Editura Universității din București, 2009, p. 19.

⁷ Gabriela Chirilă, *„Anxietatea influenței” în scrierea istoriei literaturii române*, teză de doctorat, Universitatea din București, 2011.

studiul intern al literaturii caută argumentele (în funcție de forme) continuității paradoxal asigurată de discontinuitate”⁸.

Dacă s-ar încerca definirea acestui tip de istorie în termeni negativi atunci istoria literaturii „nu e genetică pură a operelor beletristice, nu e nici arheologie, nici sociologie, iar domeniul ei nu e același cu al istoriei limbii. În alcătuirea ei nu se apelează la modelul biologiei (apărat de Brunetièr) sau caleidoscopului (operele ca un tot nou reasamblat din elemente vechi – idee sugerată de T.S. Elliot [...])”⁹, ci este o istorie foarte apropiată de modelul călinescian.

Andrei Terian discutând despre o posibilă istorie a criticii literare în literatura română constată că aceasta a făcut obiectul a trei tipuri de abordări: „Mai întâi, e vorba de panoramele *de epocă*, adică de volumele care încearcă să radiografieze peisajul critic al unei anumite perioade literare (de obicei, contemporaneității). În cea de-a doua categorie se situează, apoi, istoriile *generale* ale literaturii române, care analizează dezvoltarea criticii în corelație cu dezvoltarea beletristicii propriuzise. În fine, sunt de menționat aici și istoriile *parțiale* ale criticii, adică studiile care urmăresc o problemă determinată – *conceptul* de critică literară ca atare, metodele, autonomia esteticului ș.a. – de-a lungul mai multor epoci sau chiar în decursul întregii evoluții a literaturii noastre”¹⁰ și că în general a fost anexată istoriei generale a literaturii.

Se cuvine să luăm în considerare și definiția lui Lucian Boia a conceptului de operare *istorie* care „definește în același timp ceea ce s-a petrecut cu adevărat și reconstituirea a ceea ce s-a petrecut, cu alte cuvinte trecutul în desfășurarea sa obiectivă și *discursul* despre trecut”¹¹. Acest discurs implică o decantare a evenimentelor și organizarea lor într-un sistem încheșat, precum și primirea unui sens panoramic, care să ordoneze acțiunile „în realitate *faptele* sunt ele însele construite de istorici, detașate dintr-un context mult mai larg și așezate într-o schemă explicativă pe care tot istoricul o elaborează”¹².

Bazându-ne pe aceste considerente, este evidentă impuritatea genului numit „istorie literară”, situație care i-a determinat pe René Wellek și Austin Warren să discute despre „imposibilitatea existenței acestei discipline cu statut teoretic incert, cât timp toate exemplele cunoscute ilustrează îmbinarea eseului critic și a monografiilor de autor (literare, dar fără perspectivă istorică) cu excursul istoriografic și culturologic (dar... neliterar)”¹³, și poate că tocmai această impuritate a genului o va salva și menține în prim-plan.

⁸ Elvira Sorohan, *Spre o istorie internă a literaturii*, în „Revista de istorie și teorie literară”, nr. 4 / 1985, p. 41.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Andrei Terian, *Schiță pentru o istorie a criticii literare românești. În căutarea criteriilor*, în revista „Transilvania”, nr. 4 / 2012, p. 1.

¹¹ Lucian Boia, *Istorie și mit în conștiința românească*, ed. a II-a, București, Editura Humanitas, 2000, p. 43.

¹² *Ibidem*.

¹³ Antonio Patraș, *E. Lovinescu și modelele românești și europene ale criticii literare interbelice*, București, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2013, p. 166.

BIBLIOGRAFIE

Istorii literare:

- Aseguinolaza, Fernando Cabo, Gonzalez, Anxo Abuin, Dominguez, César, *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, vol. I, John Benjamins Publishing Co, Amsterdam, 2007.
- Băciut, Nicolae, *O istorie a literaturii române contemporane în interviuri*, Suceava, Editura Reîntregirea, 2005.
- Călinescu, George, [1941], *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Semne, 2003.
- Cernătescu, Radu, *Literatura luciferică. O istorie ocultă a literaturii române*, București, Editura Cartea Românească, 2010.
- Corniș-Pope, Marcel, Neubauer, John, *History of the Literary Cultures of East – Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, vol. I–IV, John Benjamins Publishing Co, Amsterdam, 2004.
- Ghițulescu, Mircea, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, București, Editura Academiei Române, 2007.
- Holban, Ion, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I–III. *Poezia. Proza. Critică, eseu, memorialistică*, Iași, Tipo Moldova, 2006.
- Hollier, Denis, *A New History of French Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.
- Ioniță, Nicolae, *O istorie a literaturii române desenată de mari graficieni ai lumii*, București, Editura Muzeului Literaturii Române, 2010.
- Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I–VI, București, Editura Ancora – S. Benvenisti & Co., 1926–1929.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Pitești, Paralela 45, 2008.
- Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism*, București, Editura Saeculum I.O., 2000.
- Negoșescu, Ion, *Istoria literaturii române (1800–1945)*, Cluj, Editura Dacia, 2002.
- Piru, Alexandru, *Istoria literaturii române*, București, Editura Grai și Suflet. Cultura Națională, 1994.
- Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, București, Editura Semne, 2009.
- Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române*, Galați, Editura Porto-Franco, 1994.
- Scarlăt, Mircea, *Istoria poeziei românești*, Vol. I–IV, București, Editura Minerva, 1990.
- Scridon, Gavril, *Istoria literaturii maghiare din România*, Cluj-Napoca, Editura Promedia Plus, 1996.
- Ștefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane 1941–2000*, București, Editura Mașina de Scris, 2005.
- Țeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, ed. a III-a, Prefață de Al. Cistelean, București, Editura Cartea Românească, 2006.
- Ungureanu, Cornel, *Istoria secretă a literaturii române*, Brașov, Editura Aula, 2007.
- Valdes, Mario J., Kadir, Djelal, *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History*, vol. I – *Configurations of Literary Culture*, New York, Oxford University Press, 2004.
- Valdes, Mario J., Kadir, Djelal, *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History*, vol. II – *Institutional Modes and Cultural Modalities*, New York, Oxford University Press, 2004.
- Valdes, Mario J., Kadir, Djelal, *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History*, vol. III – *Latin America Literary Culture: Subject to History*, New York, Oxford University Press, 2004.
- Zamfir, Mihai, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, vol. I, Iași, Editura Polirom; București, Editura Cartea Românească, 2011.

Cărți, Studii și articole:

- Boia, Lucian, *Istorie și mit în conștiința românească*, ed. a II-a, București, Editura Humanitas, 2000.
- Călinescu, G., *Principii de estetică*, București, Editura Litera Int., 2003.
- Chirilă, Gabriela, „Anxietatea influenței” în scrierea istoriei literaturii române, teză de doctorat, Universitatea din București, 2011.

- Diaconu, Mircea A., *Istoria literaturii dincolo sau dincoace de inefabil*, în „Meridian Critic – Analele Universității «Ștefan cel Mare» din Suceava”, Seria Filologie. B. Literatură, tomul XV, nr. 1 / 2009, p. 33–36. Vezi și „Euphorion”, nr. 9–10, 2009.
- Fotache, Oana, *Divanul criticii. Discursuri asupra metodei în critica românească postbelică*, București, Editura Universității din București, 2009.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, București, Editura Paralela 45, 2008.
- Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, vol. 6, (Partea IV), Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000.
- Patraș, Antonio, *E. Lovinescu și modelele românești și europene ale criticii literare interbelice*, București, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2013.
- Săndulescu, Al. (coord.), *Dicționar de termeni literari*, București, Editura Academiei RSR, 1976.
- Sorohan, Elvira, *Spre o istorie internă a literaturii*, în „Revista de istorie și teorie literară”, nr. 4 / 1985, p. 41–55.
- Terian, Andrei, *Schiță pentru o istorie a criticii literare românești. În căutarea criteriilor*, în revista „Transilvania”, nr. 4 / 2012, p. 1–8.
- Wellek, René și Warren, Austin, *Teoria literaturii*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.

ABSTRACT

This paper offers an overview on the concept of *literary history*: the presentation opens with the returning to two classic definitions of it and with the identification of its dual character, objective and subjective. In order to study the subject, revived after the 1990s, one must first clearly define literary theory, critique, and history; decide whether they are complementary or contradictory; and see how literary science interacts with the concept. We can identify a hierarchy in which theory comes first, critique second and history last, and then examine the adaptation of dichotomies and the way in which literary history is perceived by various Romanian authors.

Key-words: definition, G. Călinescu, René Wellek, literary theory, literary critique, dichotomies.

DEFINIRI ALE METAFOREI – METAFORISMULUI – DEMETAFORIZĂRII

Violeta Bercaru *

Putem privi metafora poliedric, o sferă cu mai multe învelișuri: de *iluminare* (de revelare a unor sensuri ascunse, o metaforă fertilă); de *stingere* (învăluire în mister sau opacizare, limbajul poetic fiind marcat de o închidere a sensului care necesită o cheie de receptare), sau de *anulare*, ca proces de demetaforizare. Din tensiunea dialectică ce se naște din aceste aspecte se formează acel impact de cunoaștere emoțională, care distanțează limbajul poetic de limba comună și – prin metaforă, văzută ca un corp cu mai multe straturi – situează limbajul poetic în libertate. Teza de față propune o privire generală asupra creșterii metaforismului în poezia modernă și, respectiv, al descreșterii fenomenului după formula unui sistem scalar.

Obiective:

- Ascendență și descendență a metaforismului în modernitate;
- Demetaforizarea, un proces lent;
- Câmpul metaforic închis și apariția unei coerențe cu plus semantic, reprezentat de prevalența existențialului în raport cu forma artistică elaborată sau revelatorie;
- Precedența acestui câmp metaforic închis de o fază intermediară, reprezentată prin depoetizarea metaforei și configurarea unui trop implicitativ / metafora inclusă în secvență;
- Rolul conotației și al implicitării în acest proces. Flexibilizarea comunicării conotație/ denotație, implicit/ explicit semantic; ideea de corespondență prin grad de înclinație;
- Literaritatea de plan secund;
- Interpretarea, atât în partea teoretică, cât și în cea a practicii pe text, dinspre lingvistic către semantico-poetic, dinspre imaginarul lingvistic către teme, și nu invers.

Metode:

Semiotică, comparatistă, hermeneutică.

* Universitatea din București; e-mail: violetabercaru@yahoo.com.

1. Metafora

Conform *Dicționarului de termeni literari*, termenul provine din fr. *métaphore*, gr. *metaphora* „transport, strămutare”, în sens propriu, „transfer”, în sens figurat. Denumeste figura de stil prin care se trece de la semnificația obișnuită a unui cuvânt sau a unei expresii la o altă semnificație, pe care cuvântul sau expresia nu o pot avea decât în virtutea unei comparații subînțelese. Astfel, sensul clasic al *metaforei* prevede transferul noțiunii abstracte în ordinea concretului printr-o comparație prescurtată. Un cuvânt-imagie înlocuiește cuvântul-obiect al *comparației* (v.). Metafora renunță la formulele care leagă termenii unei comparații (de ex.: „precum”, „ca și”, „asemenea”, „ca”). A numi metaforic „luna”, „regina nopții” înseamnă a exprima concis rezultatul comparației dintre „luna” și o „regină”. Când se vorbește despre „lumina spiritului”, cuvântul lumină este înțeles metaforic, adică figurat, căci „lumina”, în sensul propriu al termenului, face vizibile lucrurile fizice. Cuvântul de care ne servim în metaforă este luat într-un alt sens decât în cel propriu. Aristotel, în cea dintâi teoretizare a metaforei pe care o avem, în *Poetica*, a observat caracteristica esențială a acestui transfer: transpunerea unui termen de la conceptul căruia i se aplică propriu-zis, la un alt concept care are o asemănare de caracter cu primul.

Tot Aristotel definește metafora într-o viziune echilibrată între gândire și limbaj: „metafora e trecerea asupra unui obiect a numelui altui obiect, fie de la gen la speță, fie de la speță la speță, fie prin analogie” (*Poetica* XXI, 1457b) și continuă:

„Darul cel mai de preț al graiului e să fie limpede, fără să cadă în comun. Cu adevărat limpede este cel ce folosește numai cuvinte obștești, din păcate, tocmai acesta este și comun, cum o arată poezia lui Cleofon și a lui Sthenelos. În schimb, nobil și depărtat de uzul obștesc e graiul presărat cu termeni străini: denumire prin care înțeleg provincialismele, metaforele, cuvintele lungite și tot ce se depărtează de uzul obștesc. Dacă cineva s-ar apuca totuși să compună ceva numai cu asemenea elemente, rezultatul ar fi o enigmă ori un barbarism. Enigmă, când n-ar folosi decât metafore, barbarism dacă s-ar restrânge la provincialisme. Dar caracteristica metaforei tocmai aceasta este: că exprimă lucruri cu noimă punând laolaltă absurdități (procedare imposibilă în vorbirea obișnuită, dar îngăduită de metaforă), ca în versul: Văzut-am om lipind cu foc de bronz de spatele altuia”. (Aristotel, *Poetica*, 1965: 84–85)

Jean Cohen (1966) structurează în modernitate o idee aristotelică, fixând în termenii semnificației legătura dintre emițător și receptor prin medierea metaforei, în *Structure du langage poétique*. Iar Ovidiu Verdeș, comentând lucrarea lui Cohen, surprinde o chintesență, anume mecanismul de formare a semnificației metaforice. Ca și la Aristotel, dar în termeni semiotici, mișcarea de transgresie

dinspre sensul literal spre cel figurat este precum un înveliș al cărui interior este format dintr-o creștere, reprezentată de non-pertinența sensului figurat, urmată imediat de reducția deviației și revenirea la sensul literal, pentru restabilirea codului și înțelegerea mesajului:

Schema lui Cohen (semnificant) → Se1 (semnificat) → Se2 (semnificat) – atribuire a unui alt semnificat unui semnificant deviant – rezumă procesul prin care poetul creează deviația în plan paradigmatic, restabilind codul pentru a înțelege mesajul¹.

„Pour que le poème s’accomplisse comme poème, il faut qu’il soit compris de celui auquel il s’adresse. La poétisation est un processus à deux faces, corrélatives et simultanées: écart et réduction, déstructuration et restructuration. Pour que le poème fonctionne poétiquement, il faut que dans la conscience du lecteur la signification soit à la fois perdue et retrouvée” (J. Cohen, *op. cit.*, 1966: 171 apud O. Verdeș, 2004: 27)².

Dicționarul de termeni literari continuă definirea metaforei pe firul istoric:

Cicero indică o origine posibilă a metaforei într-o lipsă a expresiilor proprii pentru anumite noțiuni apărute în cursul timpului, prin dezvoltarea experiențelor diverse ale omului. S-au denumit astfel lucruri sau fapte noi prin expresii vechi. Cu timpul, după Cicero (*De oratore*, III), aceste expresii necesare au devenit ornamente retorice. Această teză își va păstra autoritatea până la începutul secolului al IX-lea. Astfel, Dumarsais (*Des Tropes ou Des différents sens – Despre tropi sau despre sensurile diferite*) observă, după Cicero, că „seceta de cuvinte” a născut *metafora*. El adaugă că imaginația împlinește prin imagini cuvintele care lipsesc, aceste imagini având o forță expresivă particulară; simpla „adormire” devine „îngropare de somn”, în versul lui Vergiliu „*Invadunt, urbem somno vinoque sepultam*” (Au invadat orașul îngropat în somn și în vin – *Eneida*, II, v. 265). În artele poetice renascentiste și postrenascentiste, metafora e considerată o simplă podoabă stilistică, păstrându-se ideea antică a ornamentului poetic sau retoric. Abia în secolul al XVIII-lea, Giambattista Vico (în *Scienza nuova – Știința nouă*, II, 1) modifică această înțelegere a metaforei considerând că la temelia acestei figuri stă o interpretare a lumii diferită de cea curentă, cotidiană. Metafora aparține originar, după Vico, înțelegerii metafizice a universului,

¹ J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966: 171, apud Ovidiu Verdeș, *Metafora un concept deschis*, București, Editura Universității din București, 2004: 28.

² Pentru ca poemul să fie desăvârșit ca poem, el trebuie să fie înțeles de cel căruia i se adresează. Poetizarea este un proces cu două fațete corelative și simultane: deviație și reducere, apoi deconstrucție urmată de reconstrucție. Pentru ca poemul să funcționeze poetic, trebuie ca, în conștiința cititorului, semnificația să fie pierdută și apoi regăsită. (trad. autor articol)

făcându-și apariția o primă fază, „poetică”, a spiritului și a civilizației umane. Teoretician al *animismului* (v.), Vico explică *metafora* printr-o personificare a lucrurilor, o animizare a firii. O dată cu dezvoltarea spiritului uman, *metafora* nu mai corespunde acestei necesități lingvistic-filosofice, funcția sa retorică cedează locul unei funcții metafizice. În epoca romantică, Jean-Paul Richter (*Vorschule der Aesthetik* – Introducere în estetică) atribuie originea *metaforei* urmărilor înstrăinării de natură, deci nevoii omului de a înțelege lumea împrumutându-i caractere ce aparțin condiției umane. *Metafora* ar fi, așadar, o *personificare* (v.), care nu aparține însă unei etape originare, de început, a evoluției omului. Pentru estetica romantică, *metafora* revelează universalul în imaginar. Ea este puntea necesară, singura în stare să lege reprezentarea și expresia. În acest sens consideră A.W. Schlegel (*Vorlesungen über eine schöne Literatur und Kunst* – Prelegeri despre beletristică și artă), ca un ornament al stilului poetic ce mijlocește trecerea de la sărăcia limbajului la liberul joc al expresiei.

Estetica simbolistă privește *metafora* ca o figură necesară, întemeiată pe analogia universală. Prin *metaforă*, simbolistii își propun să descopere o lume invizibilă, necunoscută, revelabilă doar „în oglindă”. Dar *metafora* nu aparține doar limbajului poetic. S-a constatat demult că vorbirea populară este substanțial metaforică. Bossuet afirmă că în piață se folosesc mai multe *metafore* decât în *Eneida*. Mulți termeni uzuali au fost la început metafore. Astfel „arivistul” este „cel care se pricepe să treacă râul”, „rivalii” sunt riveranii care își scot apa din același curs de apă (lat. *rivus* „râu”), pentru acest motiv iscându-se între ei dispute. Limba este prin excelență metaforică; ea încorporează suflute scul și spiritualizează corporalul – arată Alfred Biese (*Philosophie des Metaphorischen* – Filosofia metaforicului). Unele cuvinte abstracte își au originea în metaforizarea unor cuvinte concrete mai vechi. Remy de Gourmont a observat și el că: „în starea actuală a limbilor europene, aproape toate cuvintele sunt metafore” (*L’Esthétique de la langue française* – Estetica limbii franceze). Alături de această funcție general-lingvistică a *metaforei* observăm – pe plan etnologic – existența unei funcții magice. Aceasta a apărut în legătură cu cuvintele care nu trebuiau rostite (de unde procedeul metaforizării). O explicație etnologică a originilor *metaforei* (de ex. aceea a lui Heinz Werner, *Die Ursprünge der Metapher* – Originile metaforei) releva raporturile *metaforei* cu tabuizarea numelor și alte procese de psihologie primitive. Asociate cu funcțiile lingvistice și magice ale *metaforei* sunt celelalte funcții, sistematizate de T. Vianu în *Problemele metaforei* astfel: funcția cognitiv-filosofică (susținută și de Ortega y Gasset – în eseu *Cele două mari metafore ale filozofiei* – după care metafora este mai

mult decât un mijloc al expresiei, fiind „un mijloc esențial al cunoașterii”); funcția psihologică (T. Vianu) neagă asimilarea freudiană dintre vis și creația poetică, ca și pe aceea dintre funcția psihologică a visului, care ar fi „liniștitoare” și cea a metaforei, care ar fi „neliniștitoare”; el afirmă existența unei funcții eliberatoare cathartice, a metaforei, întemeindu-se pe cercetările lui H. Pongs (în *Das Bild in der Dichtung* – Imaginea în poezie); funcția estetică implicând sensibilizarea, potențarea impresiei, exprimarea unor aptitudini sentimentale ale eului, precum și unificarea datelor sensibilității. Preponderența uneia sau a alteia din aceste funcții determină caracterul metaforei. Categoriile metaforei sunt determinate de aceste caractere, ca și de domeniul din care sunt extrase expresiile metaforice, ori de forma lor de expresie. Astfel, în afara clasicei împărțiri aristotelice a metaforei în cele trei categorii menționate, pot fi amintite: metafora personificatoare, de exemplu: „Bătrânul fluviu bate-n maluri/ Luptând să rupă trupul gheții/ Sub care brațele-i sunt prinse” (Duiliu Zamfirescu, *Iarna pe Dunăre*); metafora cosmologică (Baudelaire, adresându-se iubitei, în *Causerie*: „Ești un cer frumos de toamnă, limpede și trandafiriu”); metafora unificatoare, întemeiată pe analogie (de exemplu: „plânsul auriu al unei stele era” – Al. Philippide, *Aur sterp*); metafora sinestezică (Rimbaud: „A noir corset velu des mouches éclatantes” – A, negru corset catifelat de muște strălucitoare, *Voyelles* – Vocale). Lucian Blaga (în *Geneza metaforei și sensul culturii*) distinge două tipuri de metafore: 1. Metafore plasticizante, care se produc în cadrul limbajului, prin apropierea unui fapt de altul mai mult sau mai puțin asemănător, ambele fiind din domeniul lumii date, închipuite, trăite sau gândite. Apropierea între fapte sau transferuri de termeni de la unul asupra celuilalt se face exclusiv în vederea plasticizării unuia dintre ele (de exemplu: Rândunelele așezate pe firele de telegraf numite „note pe un portativ” – exemplul lui Blaga); 2. Metafore revelatorii, care sporesc semnificația faptelor însele la care se referă. Ele sunt destinate să scoată la iveală, să reveleze ceva ascuns chiar în elementele pe care le vizează (de exemplu: „Soarele, lacrima Domnului, cade în mările somnului” – L. Blaga, *Asfințit marin*)³.

Charles Baudelaire, punând bazele binecunoscutei teorii a corespondențelor – „tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le spirituel comme dans le naturel, est significatif, réciproque, converse, correspondant”⁴, consideră poetul ca un traducător de simboluri.

³ Cf. *Dicționar de termeni literari*, București, Editura Academiei RSR 1976: 264–267.

⁴ „totul, formă, mișcare, număr, culoare, parfum, în spiritual și în natural, este semnificativ, reciproc, convertibil, corespondent” (Baudelaire, *L'art poétique*, 1861 apud L. J. Joubert, *Littérature francophone, Anthologie*, Nathan, 1992: 84 apud Mircea Urian, *Manual de literatură franceză*, București, Editura Teora, 1996, 1997: 57).

„Tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes. Or, qu'est-ce qu'un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur? Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces metaphors et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs⁵”.

Dacă prin metaforă, simbolisții își propuneau să descopere o lume invizibilă, necunoscută, revelabilă doar în oglindă, este cunoscut faptul că metafora nu aparține doar limbajului poetic. Bossuet afirmă că în piață se folosesc mai multe metafore decât în *Eneida* (cf. *Dicționar de termeni literari*, 1976: 265).

2. Funcțiile metaforei

Există o funcție magică a metaforei, legată de tabuizarea unor cuvinte ce nu trebuie folosite și în legătură cu procesele de psihologie primitivă, după Heinz Werner. Celelalte funcții, sistematizate de Tudor Vianu în *Opere, Studii de stilistică, Problemele metaforei*, sunt funcția psihologică, funcția cognitiv-filosofică, funcția estetică, funcția sensibilizatoare și funcția unificatoare.

Pentru Vianu **funcția psihologică** a metaforei o definește ca luând naștere din conștiința asemănării dintre cei doi termeni alternând cu conștiința deosebirii lor. Această conștiință Vianu o numește „conștiință a unei deosebiri în asemănare” (T. Vianu, *op. cit.*, 1975: 230). În vis funcționează o asemănare totală a termenilor, acoperind realitatea, în metaforă funcționează o deosebire în asemănare, autorul conchizând că „Simbolul oniric este o sinteză totală” în timp ce „Simbolul metaforic este o sinteză lacunară”. (T. Vianu, *ibidem*, 1975: 230). Având această definiție dată de T. Vianu a simbolului metaforic ca sinteză lacunară, putem observa că aceasta conturează un receptacol deschis interpretării infinite a sensurilor și, prin aceasta, deschis cunoașterii ce răsare din mister. *Misterul*, ce se pliază pe ideea de *lacună*, ne întoarce din nou la metaforismul blagian, acela al momentului de coeziune cu transcendentul, respectiv situarea omului care generează substanța metaforei în proximitatea misterului și aducerea la lumină din

⁵ Baudelaire, *L'art romantique*, 1861, apud J.-L. Joubert, *Littérature francophone, Anthologie*, Nathan, 1992: 84 apud Mircea Urian, *op.cit.*, 1997: 57. Totul este hieroglific, și știm că simbolurile nu sunt obscure decât în mod relativ, adică corespunzător cu puritatea, voința sau clarviziunea nativă a sufletelor. Or, ce este un poet (iau în considerare cuvântul în accepția sa cea mai largă), dacă nu un traducător, un om care descifrează? La cei excelenți, nu există metaforă, comparație sau epitet care să nu fie adaptate în mod matematic exact, pentru că aceste comparații, metafore și aceste epitete își au o imagine în ineputabilul fond al universalei analogii (trad. autor articol).

mister, a unui adevăr pe care îl livrează realității. Apoi conceptul de sinteză lacunară ne mai întoarce la definiția lui Coleridge, cea de „simbol stabilit în adevărul lucrurilor” (apud Paul Ricoeur, *op. cit.*, 1984: 383), precum și la conceptul de metaforă vie teoretizat de Paul Ricoeur – prin felul în care aceasta influențează discursul poetic ca întreg. Conceptul de metaforă ca sinteză lacunară, al lui Tudor Vianu, intră în paralelism cu veriga suspendată a sensului, evocată de Paul Ricoeur din triplul său sistem referențial (ne amintim: prăbușirea referinței primare conduce la formarea unei referințe suspendate care, la rândul ei, aduce cu sine o referință desfășurată, nouă, metaforică, și cu efect asupra întregului discurs. Este – spune Paul Ricoeur – „latura negativă a unei strategii pozitive ce constă în torsiunea sensului literal, și aceasta reprezintă, în fapt, metafora vie”. (P. Ricoeur, *op. cit.*, 1984: 354).

– Tudor Vianu: Simbol metaforic și metafizic văzut ca sinteză lacunară.

– Lucian Blaga: Generare a substanței metaforice din proximitatea misterului prin situarea eului poetic în interiorul acestui mister, luând în considerare interpretarea misterului ca lacună.

– Paul Ricoeur: Referință suspendată generatoare la rândul ei a unei referințe desfășurate și noi, metaforice, care reprezintă latura negativă a unei strategii pozitive sau, în fapt, apariția unei metafore vii.

Toate cele trei concepte intrate în paralelism alcătuiesc acea metaforă vie, pe care Vianu o explică prin funcția psihologică a ei, fenomenul apropiindu-se, de asemenea, de viziunea lui Giambattista Vico, care observă, în secolul al XVIII-lea, depășirea stadiului de ornament, glisarea din funcția lingvistico-retorică a metaforei și dobândirea funcției metafizice, ce conduce la cunoaștere metafizică și universală.

Funcția cognitiv-filosofică este corelată cu cea psihologică și este teoretizată de Tudor Vianu în jurul studiului realizat de Ortega y Gasset în 1924 și intitulat *Cele două mari metafore ale filosofiei*. Existând un minus în identificarea obiectelor comparației subînțelese, de ex. „fundul sufletului” văzut ca fundul unui vas, minusul comparativ fiind ideea de adâncime, elemente existente în profunzimea gândirii, filosofii în general, de la Descartes la Ortega y Gasset au alcătuit cele două mari metafore, la care se raportează teoriile cunoașterii: „metafora conștiinței ca o tablă pe care se înscriu impresiile, și metafora conștiinței ca un vas în care ideile alcătuiesc un conținut. Multă vreme gnoseologia a folosit metafora conștiinței-table. Când însă Descartes a stabilit că singura existență certă a lucrurilor este aceea pe care le-o oferă faptul de a fi cugetate, lucrurile au murit ca realități pentru a renaște ca gânduri, iar trecerea spre metafora conștiinței-vas a deschis calea idealismului modern.” (T. Vianu, *op. cit.*, 1975: 226).

Funcția estetică. Tudor Vianu configurează dubla intenție a funcției estetice, cea sensibilizatoare și cea intensificatoare, este vorba de un efect gradual al

mesajului poetic, care ajunge la receptor prin metaforă. Pentru demonstrație, autorul alege un mic fragment din cartea *Icoane de lemn* de Arghezi, pentru prima intenție cu metafora *alicele ploii*, continuând cu un sens metaforic intensificator, pentru a doua intenție, prin metafora *mormântul chiliei*, în structura *am aprins lampa în mormântul chiliei*, aparținând aceluiași poet.

În privința **funcției unificatoare**, aceasta este vectorul care conturează corespondența spațiilor misterioase cu percepția lor, prin metaforă. „Funcțiunea de a observa asemănări misterioase, unitare în fond, ale felurilor date ale sensibilității noastre, se numește așa-zisa funcție unificatoare”. (T. Vianu, *op. cit.*, 1975: 616). Teoreticianul vede funcția unificatoare ca având valența de a realiza corespondențe între date aparent deosebite ale sensibilității noastre. În acest punct, și Tudor Vianu îl amintește pe Baudelaire și arta sa poetică, potrivit căreia fiecare metaforă este în mod exact matematic adaptată universului, realizând o corespondență între tiparul existent în universala analogie și materializarea ei în structura unui poem.

Funcțiile psihologică, cognitiv-filosofică și unificatoare ale metaforei, așa cum sunt ele prezentate de Vianu, par a fi deținute în special de metaforele vii, revelatorii, articulate pe ideea de metaforism, așa cum a fost el definit de Blaga ca ființare anistorică și arborând autonomie față de procesele evolutive, revelând esențele sensibile și imuabile, aducând la lumina realității adevăruri ce se arată din straturile de clar-obscur ale misterului. Pe de altă parte, nu trebuie să pierdem din vedere contururile imaginarului lingvistic și, în acest context, să situăm aceste funcții teoretizate de teoreticianul român în apropierea viziunii semanticii occidentale. În acest sens, ne amintim că Paul Ricoeur, în cartea sa *Metafora vie*, încerca ipoteza unei ancorări a imaginarului într-o teorie semantică a metaforei. Ricoeur pornea de la un punct de inserție al psihologicului în semantic, prezentat și de Marcus B. Hester și definit ca „locul unde în limbajul însuși sensul și sensibilul se articulează”⁶.

3. Definiri ale metaforismului și ale demetaforizării

Metaforism, ca bogăție a vitalului reconstruit printr-o filtrare fenomenologică a obiectului, existența umană văzută ca semn care așteaptă să fie tălmăcit prin semnul filosofic și, deopotrivă, semantico-poetic și apoi, demetaforizarea ca golire de imaginar și priză cu realul, golire de etern în favoarea efemerului, tot pentru descifrarea amprentei umane prin semnul poetic – constituie, în fapt, și un reflex al cunoscutei opoziții dintre tradiție și inovație. Dar nu principiul opozițional ci, dimpotrivă, valența de semnificare a celor două componente ar constitui, ca ipoteză de lucru, și cu precauțiile necesare, viziunea acestui studiu, prin evoluția pe care o

⁶ Marcus B. Hester, *The Meaning of the Poetic Metaphor*, Haga, Mouton, 1967, apud P. Ricoeur, *op. cit.*, 1984: 324.

aduce procesul opozițional, generator al unei noi metafore, – procesul demetaforizării fiind văzut ca unul lent, gradual și, prin aceasta, antrenând o flexibilizare a funcțiilor poetice. Problema gravitează pe ideea depozitului secret în care metafora se află într-o uitare când aparentă, când reală, într-o rezervă obscură, dispărând o dată cu punerea în mișcare a spiritului epocii, ce poate fi asimilat, în cazul de față, unui activism funciar ce rectifică uneori artistic, alteori în manieră narativ-realistă, universul.

O posibilă cauză ar fi dezarticularea – fără a anula evoluția – în narativul poetic și, deopotrivă, dezarticularea într-un inefabil poetic redundant, măsură a omului modern absurd, a unui punct alienant de unde genul liric cunoaște o dublă mișcare de dispersie în inefabil și în cuvântul diferit de cel al „tribului” și, pe de altă parte, de articulare într-un registru realist. Este un pas înainte într-un gen liric nou, o intrare a metaforei în declin și, fapt ce interesează, o păstrare a metaforei în metamorfoză, urmată de demetaforizare.

Se consideră ocultarea lirismului prin demetaforizare și discursivitate a realului, prin cultivarea unui verb integrator răsului, care poate corecta moravurile – verbul și semnul satiric. Aici, realitatea nudă intră în poetic fără a-l desființa, eticul glisează în substanța poemului satiric, metafora atinge un punct zero, sau devine plasticizantă. Se mai consideră în interiorul demetaforizării ocultarea lirismului prin *realul palid metaforizant*, o situație paradoxală prin *metafora inclusă* care ajută fenomenul de ocultare să rămână în cadrele poeticității. Fenomenul demetaforizării și al metaforei incluse cristalizează apropiat și reprezintă, în fapt, proba unui proces lent în interiorul căruia se află *depoetizarea metaforei*, proces care precedă anularea ei propriu-zisă în poezia modernă. Practic, teza încearcă să demonstreze că aneantizarea metaforei este precedată de depoetizarea ei parțială, ca fază intermediară între metafora reflexivă, bunăoară, și dispariția ei. Analiza de față nu și propune să reia repere precum dialogul cu tradiția, desolemnizarea discursului liric sau draparea fondului în expresivitate modernă – deși acestea vor fi văzute prin prisma metaforei incluse sau de câmp metaforic închis –, ci raporturile pe care aceste caracteristici, de exemplu, le pot stabili cu *situarea paradoxală* și anume, rămânerea în cadrele poeticității prin demetaforizare, prin cultivarea unui anume tip de metaforă în metamorfoză, metafora inclusă și, respectiv, câmpul metaforic închis. Altfel spus, pornind de la *riscul suprasaturării sensului de propria opulență* (Gh. Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, 2002: 547), evoluția s-a impus nu numai printr-o ștergere de convenții, cât prin afirmarea unei situații paradoxale, prin relaxarea gravității, a extragerii liricului din materii diverse în favoarea poeziei prin realul propriu-zis. În acest nou context, exilarea metaforei rămâne inclusă în secvență. Este vorba de mișcarea de înclinare a unui metafizic sceptic, uzat până la epuizare, obosit de stratificările succesive prea numeroase în timp ale categoriei de „frumos”. Și este vorba de modalitatea în care poezia contemporană a reușit o împăcare a contrariilor, o ștergere a asperităților, o valență de semnificare osmotică a categoriilor semantico-poetice de conotație și denotație, de implicit și explicit.

4. Mecanisme de formare a metaforismului / demetaforizării

Metaforismul și demetaforizarea, ca fenomene opoziționale, teoretic sunt totuși inseparabile în măsura în care un corolar se pliază pe o concentrare a poeticității, iar celălalt pe depoetizare. Legăturile pe care metafora le stabilește cu poeticitatea și, respectiv, cele pe care demetaforizarea le stabilește, *gradual*, cu depoetizarea, întâi prin *metafora inclusă în secvență* (o parte din studiul despre Bacovia, despre Nichita Stănescu sau Jacques Prévert), apoi prin *câmpul metaforic închis* (o parte din studiul despre Bacovia, poeți postmoderniști și realiști) constituie punctul de plecare – și prin conceptele introduse, anume acela de metaforă inclusă în secvență sau de câmp metaforic închis – al viziunii în care este prezentat procesul în această teză. Ca punct de referință pentru fenomenul de creștere și descreștere a metaforismului este luat *gradul zero al scriiturii*, după R. Barthes, Grupul μ , Jean Cohen, prezentați de Ovidiu Verdeș în cartea *Metafora – un concept deschis*. Autorul alcătuiește o sinteză a mecanismului de formare a metaforismului, sprijinindu-se pe semioticieni, teza de față mergând gradual spre principiul ricorean, al unei semantici a discursului care are în centru metafora, urcând apoi spre viziunea antropologică a lui Blaga, care vede metaforismul ca dat ontologic, fiind în adâncimea unui mister și tangențiând cu ceea ce filosoful a numit *matrice stilistică*, aparținând categoriilor abisale. Dacă Barthes concepe scriitura de grad zero din perspectiva unei critici sociologice, cu trimitere la clasa socială care generează acea scriitură determinată cu o marcă specifică și din punct de vedere istoric – vezi scriitura echilibrului și măsurii clasice, scriitura situației limbajului poetic în libertate în modernitatea de tip burghez și, respectiv, ceea ce numește prin *scriitură albă*, aceea marcată de criza limbajului generată de o societate industrială și postindustrială desacralizată – Grupul μ , de exemplu, pune problema în termeni semiotici, anume raportul ce se stabilește între gradul zero prin care Grupul înțelege un cod lingvistic minimal, și polul opus anume principiul *deviației*. Conform cu Grupul μ , gradul zero include „tot ceea ce face parte din codul lingvistic și, în egală măsură, din codul logic, definit prin veracitatea discursului”⁷. Autorul arată că, în pofida preciziei, conceptul s-a divizat apoi în alte tipuri de dezvoltări, aducând în discuție viziunea lui Jean Cohen, de exemplu, care prezintă limbajul științific ca singurul care manifestă starea lingvistică a conținutului, disociat de expresie”⁸. Pentru ca apoi să revină la analiza „gradului zero absolut” al Grupului μ în paralel cu „gradul zero practic” al aceluiași. Grupul μ consideră, deci, gradul zero absolut ca situându-se în enunțurile care se reduc la „semele sale esențiale pe care nu le putem suprima fără a anula dintr-o dată

⁷ Grupul μ , *Rétorique de la poésie*, Editions complexe, Bruxelles, 1977: 48, apud Ovidiu Verdeș, *op. cit.*, 2004: 26, *Retorica poeziei*, 1997, traducere și prefață de Maria Mureșan Ionescu, București, Editura Univers.

⁸ J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966: 105, apud O. Verdeș, *ibidem*, 2004: 26.

întreaga semnificație a discursului”⁹. În privința gradului zero practic, Grupul μ identifică, în mod nuanțat, față de ceea ce au definit prin grad zero absolut, acel grad zero raportat la așteptările cititorului, „constrângerile privind elementele care pot ocupa o poziție”, altfel spus – precizează O. Verdeș – „din ceea ce cititorul așteaptă de la poziția respectivă”. (Grupul μ , *ibidem*, 1977: 46, apud O. Verdeș, *ibidem*, 2004: 27). Aceste nuanțări ale gradului zero din punct de vedere lingvistic reprezintă baza lingvistică pe suprafața căreia se construiește ideea de metaforă și de metaforism, solul pe care cresc alte concepte care înfăptuiesc coeziunea metaforismului, anume *pertinența*, *izotopia*, *deviația* și *reducția*.

„Primul, elaborat de Jean Cohen pornind de la noțiunea chomskiană de *gramaticalitate* desemnează acea regulă a codului în virtutea căreia toate elementele unei fraze trebuie să îndeplinească funcția lor gramaticală normală, începând cu funcția de predicție. Limbajul obișnuit, arată Cohen, respectă în mare măsură această regulă, în timp ce limbajul poetic o încalcă sistematic, caracteristică numită non-pertinență. Ca violare a codului vorbirii în plan sintagmatic, non-pertinența creează *deviația* (*écart*), iar aceasta la rândul ei, o *reducție* în procesul de receptare, prin violarea codului limbii, în plan paradigmatic”¹⁰.

Conceptul de izotopie, după Greimas, în *Sémantique structurale*, desemnează tendința mesajului „de a fi receptat ca o semnificație unitară”¹¹. Și tot Ovidiu Verdeș subliniază că aceeași idee se reîntâlnește și în viziunea Grupului μ în *Réthorique générale*, aceea că mesajul de tip literar „se bazează în mod deliberat pe non-izotopie, în unele cazuri, în special al metaforei, iar retorica transgresează vizibil codul lexical, și în același timp, legea izotopiei”¹².

Toate aceste concepte analizate de Ovidiu Verdeș au fost evocate pentru a contura ideea de metaforism dinspre gradul zero teoretizat de semioticieni spre metaforismul profund și revelatoriu ca matrice stilistică, ca dat ontologic, așa cum este văzut de Blaga sau P. Ricoeur, ca semantică a discursului în centrul căreia se află metafora. Acesta este un punct de vârf care, după cum am văzut, trece prin procese lingvistico-semantice de formare, de la pertinență la non-pertinență, și crescând prin deviație și, respectiv, non-izotopie. Punând față în față viziunea lui P. Ricoeur asupra metaforismului și cea a lui L. Blaga, trebuie văzută și nuanțată această apropiere aproape tangențială, nu însă totală. Ambii teoreticieni aduc asupra metaforismului o viziune de ansamblu, în care metafora este un nucleu de unde reverberează o poeticitate capabilă de a-l transpune pe cel care o recepționează în

⁹ Grupul μ , *op. cit.*, 1977: 44, apud Ovidiu Verdeș, *ibidem*, 2004: 26.

¹⁰ J. Cohen, *op. cit.*, 1966: 128, apud O. Verdeș, *op. cit.*, 2004: 27.

¹¹ A. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966: 69, apud O. Verdeș, *ibidem*, 2004: 27.

¹² Grupul μ , *Réthorique générale*, Editions Larousse, 1970: 47, Réédition en format de poche. Editions du Seuil, Paris, 1992, apud O. Verdeș, *ibidem*, 2004: 27.

alt registru existențial, unul în care realul coexistă cu misterul, o semantică filosofică opusă nivelului semiotic, strict sintagmatic. Acest punct este reprezentat de felul cum Ricoeur vede metafora vie ca fiind similară celei revelatorii, în măsura în care aceasta ființează în ideea de context, într-o „semantică a discursului ireductibilă la semiotica entităților lexicale”, mai reliefează Ovidiu Verdeș¹³. Ricoeur, la rândul său, interacționează cu teoria lui Emile Benveniste¹⁴, care diferențiază nuanțat noțiunea de *discurs* în raport cu cea de *semn* sau cuvânt. Benveniste arată că unitățile limbii, în raport cu discursul, se află într-o diferență de nivel, într-un tot, pe care îl constituie arhitectura propriu-zisă a limbajului. Mai limpede, cuvintele ca semne reprezintă un puzzle lipsit de semnificație literară, ele prinzând conturul respectiv, numai în coeziunea frazei și, aceasta la rândul ei, în arhitectura limbajului, legate între ele prin noțiunea de *nivel*, care îndeplinește rolul de operator. Operatorul numit nivel asigură progresia semnificației, în general, progresie care nu este lineară. Ricoeur arată că progresia nu este lineară, deoarece ea se bazează pe proprietăți noi care apar din interacțiunea unor unități de rang diferit: „În timp ce unitățile de același rang au între ele relații distribuționale, elementele de nivel diferit întrețin relații integrative” (P. Ricoeur, *op. cit.*, 1984: 112). În acest construct, apar noțiuni precum unitate lingvistică și, deopotrivă, arhitectură a limbajului în care apar atât relații distribuționale, cât și relații integrative, care explică analitic cum funcționează semantica discursului având metafora în centru – în viziunea lui P. Ricoeur – noțiuni și relaționări care se situează foarte aproape de viziunea semanticii filosofice, a metaforei ca dat ontologic, matrice stilistică și categorie abisală a teoreticianului L. Blaga. Fraza-cheie care creează paralelismul l-am vedea a fi „element de nivel diferit care întreține relații integrative”, integrativ fiind și procesul de ființare în mister de unde urmează sporirea acestuia, ca rezultat al capacității metaforei de ficțiune care descrie și îmbogățește realitatea, din teoria lui L. Blaga. Pe același palier, și vorbind despre I.A. Richards, Ovidiu Verdeș subliniază importanța pe care I.A. Richards o acordă, în conturarea semnificației, ideea de *context*. Observăm cum în lucrarea *Înțelesul înțelesului* semnul este văzut ca:

„ceva care a fost element constitutiv al unui ansamblu configurativ, al unui context, manifestat pe plan mental ca un întreg. Reapariția independentă a semnului produce efecte identice cu cele ale întregului context în care apăruse”¹⁵.

¹³ P. Ricoeur, *Metafora vie*, București, Editura Univers, 1984: 43, trad. și prefață de Irina Mavrodin, *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975, apud O. Verdeș, *ibidem*, 2004: 54.

¹⁴ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, apud P. Ricoeur, *op. cit.*, 1984, București, Editura Univers, p. 111.

¹⁵ I. A. Richards, *Înțelesul înțelesului*, 1969, traducere fragmentară în *Principii ale criticii literare*, în românește de Florica Alexandrescu, cuvânt-înainte de Anca Roșu, București, Editura Univers, 1974: 13, Idem, *The Philosophy of Rhetoric*, 1936, Oxford University Press, 1969: 35, apud O. Verdeș, *op. cit.*, 2004: 54.

Acestei idei a lingvistului american i se poate adăuga în mod structural, într-o sferă complementară, conceptul de *metaforă revelatorie* al lui Lucian Blaga. Dacă evocăm, bunăoară, în mod singular cuvântul *corolă*, cu greu l-am putea desprinde apoi de ideea generală, plasată într-o semantică filosofică, de ființare într-o fertilitate a misterului, generatoare a cunoașterii, din cunoscuta poezie a lui Blaga. Teoria interacțiunii unităților pe bază de relații integrative, care ființează într-o arhitectură a limbajului, este legitimată apoi și de P. Ricoeur. O. Verdeș arată că pericolul de a regresa în concepția veche clasică a metaforei ca ornament, este aneantizat tocmai de viziunea integralistă a teoreticienilor moderni care, pe baza autotelismului proeminent al limbajului apărut în modernitate, subliniază – după P. Ricoeur bunăoară – „o semantică a discursului ireductibilă la semiotica entităților lexicale” (Ricoeur, *ibidem*, 1984, p. 112, apud O. Verdeș, *op. cit.*, 2004: 54). Considerând că tratamentul de tip semiotic al retoricii în care semnele trimit exclusiv la alte semne este, în multe privințe „complice cu statutul secular de ornament al metaforei” (O. Verdeș, *ibidem*, 2004: 54), autorul conchide că o teorie de tip semantic schimbă acest statut în măsura în care, deplasând metafora la nivelul discursului, îi conferă o dimensiune proprie numai discursului, aceea a „referinței” și a „denotației”. (O. Verdeș, *op. cit.*, 2004: 54).

*

Parcurgerea drumului invers, al demetaforizării deci, cunoaște o curbă a descreșterii, dinspre metaforă către grad zero al scriiturii, grad pe care îl definim ca fiind de *transitivitate directă*. Procesul îl vedem a fi gradual, istoric vorbind, anulând în mare măsură atât deviația, cât și non-izotopia, și oprindu-se atât pentru *transitivitatea indirectă*, cât și pentru *transitivitatea directă* pe principiul lui J. Cohen, acela de grad zero relativ (1966), deci acel grad zero care reține depoetizarea și, implicit, demetaforizarea în favoarea poeziei și, deopotrivă, a realului. În acest sens, poeți din epoci diferite au fost analizați prin prisma unei transitivity directe și fără metaforă cu realizarea poeticității prin procedee noi precum plusul semantic și dialogul ironic cu trecutul sau cu prozodia. Alți poeți apar analizați prin prisma unei transitivity indirecte cu metaforă inclusă în secvență pe baza gradului de înclinație a implicitului semantic către explicit. Din primul corolar s-a ridicat definirea plusului semantic ca prevalență a existențialului în raport cu artisticul, articulat pe ceea ce Gheorghe Crăciun teoretizează prin prevalența „trup” față de „literă” în devenirea istorică, iar din al doilea corolar s-a ridicat definirea ideii de grad de înclinație a implicitului semantic către explicit, capabil de a realiza o *corespondență* în neo-modernitate, și generând conceptul de *metaforă inclusă în secvență*. Sau depoetizare a metaforei, ca precedentă a depoetizării și, respectiv, demetaforizării discursului. Observăm, pentru ambele corolare, existența *gradului zero relativ* din teoria lui J. Cohen, pe de o parte, și mișcarea de tip gradual a depoetizării și a demetaforizării, o dată de natură semiotică – metafora inclusă în secvență, desacralizarea imaginarului lingvistic și

poetic – și, ulterior, de natură semantică – demetaforizarea totală cu poeticitatea de tip transitiv direct. De asemenea, se poate observa pentru procesul depoetizării metaforei reținerea unui anumit coeficient de non-pertinență, de deviație și de non-izotropie care tocmai vine și subliniază existența și a demetaforizării spre gradul zero al scriiturii de la care am plecat. Conchidem că acesta este punctul de referință de la care se formează un sistem scalar. De la non-pertinență, deviație și non-izotropie – spre metaforismul revelatoriu sau cu metaforă vie, marcate fiind acestea de conceptul ricorean de semantică a discursului în centrul căreia se află metafora sau de dat ontologic, în interiorul misterului care alcătuiește categoria abisală a matricei stilistice, după Blaga. Din acest punct maxim al metaforismului, sistemul scalar coboară, în mod gradat, reținând elemente palide, am putea spune, din principiile non-pertinenței, deviației și non-izotropiei, atingând un grad de înclinație a implicitului semantic, pentru a trece prin metafora inclusă în secvență de transitivitate indirectă și, apoi, prin câmpul metaforic închis de transitivitate directă. Acestea două din urmă ca procese esențiale ale demetaforizării sprijinindu-se pe ideea de grad zero relativ. (Jean Cohen, 1966)

În revista „Poezia”, anul X, nr. 4 (30)/ 2004, George Popa conturează o idee care pare a fi un punct nodal atât pentru poezii metafizici, cât și pentru cei ce cultivă realul, mai ales că face referire la Hölderlin și aparține lui Schelling care întocmește în 1795 un proiect filosofic cunoscut sub numele de „Cel mai vechi program sistematic al idealismului german”, sub influența lui Hölderlin și copiat apoi de mâna acestuia în 1796.

„Poemul, afirmă Hölderlin, se află la punctul de interferență a două diade antinomice: una se află în interioritatea spiritului, și anume între unitatea sa și dorința de a ieși din sine către materie, cealaltă diadă, antitetică, aflată de astă dată în interiorul materiei, constă în multiplicitatea materiei care tinde către unicitatea spiritului în scopul de a lua o formă. Întâlnirea dintre cele două opoziții inverse se rezolvă în acea alternanță, care este totodată transformare și reciprocitate. Demersul spiritului poetic – în măsura în care este autentic, conferă poemului *semnificație* (*Bedeutung*). Semnificarea – actul care face trecerea de la spirit la materie, constituie temeiul (*Grund*) poemului. Semnificația este cea care dă poemului gravitatea și adevărul. Ea este elementul său spiritual sensibil și material-formal. Semnificația este trecerea de la pur, de la spirit către lucrul pe care vrea să-l descopere și, invers, trecerea de la lucru la spirit; mijlocul de joncțiune între spirit și semnul exterior fiind această trecere. Ceea ce poemul a descoperit în sfera exterioară, în multiplul materiei, și anume semnificația, se valorizează doar în spirit, adică în puritate. Această semnificație are dubla funcție de a conferi spiritului cunoașterea de sine, iar obiectelor, materiei, o expresie. Este tensiunea la care se supune spiritul în efortul

de a atinge idealitatea și de a împăca antinomia fundamentală spirit–materie, materie–spirit”¹⁶.

Prin urmare, o pierdere a semnificației ar aduce deopotrivă, o pierdere a substanței metaforice, dar și a tranzitivității. Prin semnificație, poezia reflexivă găsește sensuri multiple, în timp ce poezia realului lucrează – prin semnificație – în favoarea poeziei și nu a realului în sine.

Mircea Martin, postfațatorul cărții *Aisbergul poeziei moderne*, face o analiză a dublei mișcări de abatere și de coexistență în normă, pentru punerea în evidență a elementului de contrast. Altfel spus, poezia tranzitivă apare ca rezultat al *suprasaturării sensului de propria opulență* (Gh. Crăciun, 2002) din corolarul reflexiv, dar nu ființează cu memoria lui, ci cu prezența lui implicită, ca element de contrast și de fundal¹⁷. Autorul vorbește despre receptarea poeziei transitive pe fundalul poeziei cu grad înalt de deviație, despre perechea aneantizată a poeziei transitive, anume cea reflexivă, deschizând posibilitatea unei remanențe estompate provenind din sistemul metafizic și întrebându-se, totodată, asupra modului de realizare a literarității din poezia enunțiativă. Acest tip de remanență și acest tip de literaritate s-a încercat a fi definite în teza de față, în principal prin reliefarea procesului de ascendență și descendență a metaforei în discursul poetic, precum și prin conturarea unei literarități de plan secund, articulat pe demetaforizare.

Observația este importantă pentru două ipoteze de lucru ce vor urma, flexibilizarea limbajului poetic în modernitate prin capacitatea de corespondență conotativă cu cea denotativă și, pe de altă parte, locul metaforei în acest proces. Ființează poezia transitivă în stare pură și în contrast complet cu cea reflexivă, sau flexibilizarea unor caracteristici ale acestor funcții fundamentale ale limbajului poetic, precum gradul de înclinație al implicitului/ explicitului semantic sau al conotației/denotației cristalizează într-o complexitate, care conține trăsături din ambele funcții, alcătuind o universalie?

Această întrebare a constituit baza reflexiei asupra căutării poeticului din non-poetic, din ce rămâne poezie în poezia realului, cum se metamorfozează acesta

¹⁶ „Poezia”. Revistă de cultură poetică, anul X, nr. 4 (30) / 2004, *Poezie și materie*, p. 195.

¹⁷ Situația paradoxală a semnului poetic în postmodernitate trebuie privită mai întâi prin analiza pe care Gh. Crăciun o face celor trei mari direcții ale creației poetice din ultimii două sute de ani: lingvistică (ludică și experimentală), reflexivă și tranzitivă. Postfațatorul cărții esențializează reperele caracteristice ale acestor direcții, arătând că, dacă în segmentul poeziei de tip lingvistic „individualitatea umană încetează să se mai manifeste pentru a pune în discuție limitele și întemeierea formelor sale de expresie, în schimb poezia reflexivă și tranzitivă au o marcată vocație ontologică, dar exprimând viziuni despre lume în sens contrar. Poezia reflexivă caută transcendența, puritatea, valorile metafizice, simbolul, metafora, esența, atemporalitatea, e o poezie a închiderii și a distanțării față de realitate și de cititor. Poezia tranzitivă aparține contingentului și valorilor imediate ale vieții. Ea pune accent pe biografie, pe cotidian, colocvialitatea rostirii, expresia nudă și valorile denotative ale limbajului. Acest ultim tip de poezie este caracteristic unei lumi profane, lipsită de iluzia transcendenței, poeziei care caută esențialul și profunzimea în chiar viața imediată.” (cf. Mircea Martin, postfața la *Aisbergul poeziei moderne*, Pitești, Editura Paralela 45, colecția „80”, seria Eseu, 2002: 547)

din urmă în favoarea poeziei. Răspunsul poate fi găsit la poeți ai vieții cotidiene de la începutul secolului al XX-lea – exemplu Jacques Prévert, la care demetaforizarea aduce cu sine alte modalități poetice precum satira, flexibilizarea sintaxei, repetiția etc.; la poeți americani, la poeți de sinteză precum Nichita Stănescu sau Marin Sorescu. Această ipoteză constă în posibilitatea de flexibilizare a corolarelor interioare ale funcțiilor limbajului poetic – conotația având relație de comunicare cu reflexivitatea și, respectiv, denotația având relație de comunicare cu tranzitivitatea. Locul metaforei în acest proces a fost luat în considerare conducând la o resemantizare atât a metaforei, cât și a tranzitivității care, prin distribuție, este cea care duce spre demetaforizare sau la ceea ce am numit prin câmp metaforic închis, cu răspuns la poeți din contemporaneitate.

*

Metafora, element eonic, crâmpiei din anonimatul universal, genuin, capabil să potențeze limbajul poetic în revelarea universalilor echilibrate ale logosului primordial, pivot ce-l conduce uneori pe autorul care se lasă scris de metaforă, element ce transgresează prin fertilitatea sensurilor codurile lexicale, poate fi definită și ca o anomalie semantică livrată interpretării, un rest de semnificat ce poate germina în sens multiplu o dată cu receptarea ei. Metafora presupune o comunicare spontană cu cititorul, sau o încifrare care barează accesul acestuia la receptare, ea poate dispărea din semnul poetic metamorfozând într-o sferă ce unește în contemporaneitate implicitul și explicitului, reușind să situeze limbajul poetic în libertate.

Din punct de vedere al semnului, Paul Ricoeur pune în termeni de definiție metafora ca:

„acea strategie de discurs aflată în slujba funcției poetice, prin care limbajul se despoaie de funcția de descriere directă pentru a atinge nivelul mitic, unde funcția sa de a descoperi este în sfârșit eliberată” (P. Ricoeur, *op. cit.*, 1984: 380).

Teza aristotelică a sintezei dintre *mimesis* și *mythos* se regăsește în ceea ce Paul Ricoeur numește prin metaforă acel „proces retoric prin care discursul pune în libertate puterea pe care o au anumite ficțiuni de a redescrie realitatea” (P. Ricoeur, *op. cit.*, 1984: 11).

Paul Ricoeur vorbește despre adevăr metaforic pentru a desemna intenția realistă inițială care trece printr-un proces de punere în evidență prin redescrierea pe care o operează limbajul poetic. Firul conducător al cercetării lui Paul Ricoeur este bazat pe teoria tensiunii dintre identitate și diferență în construcția metaforei, care conduce în acest context la stabilirea unui raport referențial între enunțul metaforic și realitate. Autorul propune trei aplicații ale ideii de tensiune:

- tensiune în enunț, între subiectul principal și cel secundar;
- tensiune între două interpretări: între o interpretare literală, pe care non-pertinența semantică o desface, și o interpretare metaforică ce face sens din nonsens;

– tensiune în funcția relațională a copulei: identitate și diferență, în jocul asemănării.

În conexiune cu ideea de tensiune metaforică se află, în viziunea lui Paul Ricoeur, și raportul dintre sensul relațional și sensul existențial al verbului *a fi*¹⁸.

Ernst Cassirer consideră verbul *a fi* doar în sens literal, neoperând cu conceptul de tensiune pe care Paul Ricoeur îl realizează pe cele trei nivele: nivelul cuvintelor (natură-templu, referitor la versul *La nature est un temple, où de vivants piliers/ laissent parfois sortir de confuses paroles* // din *Corespondențe* de Baudelaire), apoi nivelul tensiunii dintre cele două interpretări, interpretarea literală și cea metaforică, care conduce la nivelul de identitate și diferență (a fi templu-a fi natură, a fi un templu în natură), a fi ca un templu în natură.

Paul Ricoeur conchide arătând că „tensiunea care afectează copula în funcția sa relațională, afectează copula și în funcția sa existențială – aceasta, consideră autorul, fiind miza adevărului metaforic” (P. Ricoeur, *op. cit.*, 1984: 382).

Plecând în construcția acestui concept și de la faptul că *Retorica generală* a Grupului de la Liège propune o distincție între un *este* de determinare și un *este* de echivalență, subdivizionar, pentru a pune în relief tensiunea dintre identitate și diferență, Paul Ricoeur conturează în intimitatea forței logice a verbului *a fi* un *nu este*, el însuși implicat în interpretarea *literală imposibilă, dar prezent în filigran într-un este – metaforic*. (P. Ricoeur, *ibidem*, 1984: 381). Conceptul de valență de semnificare a implicitei și explicitei semantice, prin metafora inclusă, generatoare de transitivitate indirectă în limbajul poetic, se apropie în acest studiu, de cel ricorean, de tensiune între identitate și diferență, prin modul în care diferența implicitei influențează identitatea explicitei semantice.

Din punct de vedere romantic, sub influența filosofiei schellingiene, Coleridge, citat de I.A. Richards, vorbește despre puterea germinativă a imaginației cuprinsă în simbol pe care o vom pune în legătură și cu geneza metaforei la Blaga – metafora ca dat ontologic integrat în natură și în cosmos. Sensurile care se țin din simbol au o putere germinativă. “While it enunciates the whole, a symbol abides itself as a living part of that unity of which it is the representative”. Poetul, metafora și lumea cresc împreună, metafora având funcția de creștere și de cunoaștere. Adevărul metaforic, în viziunea lui Coleridge, crește precum o plantă care este “a symbol established in the truth of things”¹⁹.

Revenind la Paul Ricoeur, autorul *Metaforei vii*, vorbind despre Philip Wheelwright și analizând metafora și viziunea critică amprentată de remanente de tip romantic din lucrările acestuia, arată că:

¹⁸ Ernst Cassirer în *La Philosophie des Formes Symboliques*; t. I: Le Langage, cap. 5: *Le langage et l'expression des formes de la relation pure. La sphère du jugement et les concepts de relation* apud Paul Ricoeur, *Metafora vie*, București, Editura Univers, 1984, traducere și cuvânt-înainte de Irina Mavrodin, p. 381.

¹⁹ Coleridge, apendice C la *The Statesman's Manual*, apud I.A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, p. 109, apud Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 383 (În timp ce enunță întregul, un simbol se conturează precum un element viu al acelei unități pe care o reprezintă, trad. autor articol).

„Limbajul este *tensive* și *alive*; El joacă pe toate conflictele dintre perspectivă și deschidere, desemnare și sugestie, imagine și semnificanță, concretitudine și plurisemnificație, precizie și rezonanță afectivă etc. Metafora, cu deosebire, manifestă acest caracter *tensive* al limbajului, prin contrastul dintre *epiphor* și *diaphor*: *epiphor* apropie și fuzionează termenii prin asimilare imediată la nivelul imaginii; *diaphor* procedează în mod mediat și prin combinare de termeni; metafora este tensiunea dintre *epiphor* și *diaphor*. Această tensiune asigură însuși transferul de sens, conferind limbajului poetic caracterul său de plus-valută semantică, puterea sa de a se deschide către noi aspecte, noi dimensiuni, noi orizonturi ale semnificației. Acestea sunt opuse rigidității lui *steno-language* și *block-language* prin fluiditate. *Steno-language* și *block-language* triumfă prin abstracțiunile pe care le împărtășesc mai multe minți datorită obișnuinței sau convenției. Este un limbaj care și-a pierdut ambiguitățile tensionale, fluiditatea non-capturată”²⁰.

Observăm două viziuni, una semiotică, cealaltă amprentată de influențele romantice. Dacă teoreticienii care merg pe o viziune semiotică reliefează metafora, cum vom vedea și mai târziu, în termeni fragmentali, modelele fiind impregnate de influența pragmatică a retoricii, a semioticii și a semanticii – ex.: metafora-cuvânt, metafora-enunț, metafora-discurs – Blaga construiește în *Geneza metaforei și sensul culturii* (1937) o viziune de ansamblu, antropologică, apropiată de cea romantică, în care metaforismul este o unitate izvorâtă din categoriile abisale și imuabile ale spiritului uman, iar metafora este un derivat al acestuia, purtând amprenta unui stil determinat istoric și, despărțind, în ciuda poeticilor și stilisticilor, metaforismul de stil. Teza lui Blaga este că metafora este impregnată de aspecte stilistice determinate istoric, în timp ce metaforicul și imediat metafora revelatorie reprezintă un dat ontologic, o situație a omului care generează substanța metaforei, în proximitatea misterului și aducerea la lumină din mister a unui adevăr, pe care îl livrează realității. Această transmutare, care atinge puțin și domeniul alchimiei, face din metaforă instrumentul chemat „să sporească volumul revelației, adică să încerce o dezvelire a laturei de la sine ascunsă a obiectului dat”. (L. Blaga, *op. cit.*, 1985: 362).

Observăm că acest moment de coeziune cu transcendentul pe care îl operează limbajul poetic, teoretizat de Blaga în 1937, tangențiază cu teoriile mai sus amintite și anume din tradiția de tip romantic configurată de Coleridge *a symbol established in the truth of things* și, mai târziu, de Philip Wheelwright, pe care Paul Ricoeur în 1975 o interpretează similar cu Blaga. Pentru Blaga metaforismul, metaforicul și derivatul lor esențial metafora revelatorie sunt atemporale, defective de stil, ca dat

²⁰ Philip Wheelwright, *The Burning Fountain*, ediție revizuită, Indiana University Press, 1968. *Metaphor and Reality*, Indiana University Press, 1962, 1968, p. 17, p. 25–29, apud P. Ricoeur, *op. cit.*, 1984: 385.

ontologic aparținând omului ce locuiește lângă mister și îl revelează, căci, spune Blaga, „felul metaforic n-a apărut în cursul evoluției sau al istoriei umane: metafora este, logic și real, anterioară istoriei” (L. Blaga, *ibidem*, 1985: 357); pentru Paul Ricoeur deopotrivă „metafora operează un schimb între poet și lume, prin mijlocirea căruia viața individuală și viața universală cresc împreună” (P. Ricoeur, *op. cit.*, 1984: 383).

Iată simboluri instituite în adevărul lucrurilor:

– Metafora, mister al somnului: *În somn sângele meu ca un val / se trage din mine / înapoi în părinți;*

– Metafora, mister al ninsorii: *Cenușa îngerilor arși în ceruri / ne cade fulguind pe umeri și pe case;*

– Metafora revelatorie a unui asfințit marin: *Soarele, lacrima Domnului, / cade în mările somnului.*

Am dat aceste exemple pentru a reliefa similitudinea între viziunea tezei lui Blaga și cea enunțată de Paul Ricoeur, care conturează o analogie între viața individuală și viața universală prin metaforism, ecartul diferențial constând în modalitatea prin care cei doi autori ajung la o concluzie similară. Cuvântul-cheie ar fi pentru Blaga însăși *revelația*, în timp ce pentru Paul Ricoeur, cuvântul-cheie al modalității ar fi *pragmatica*. Dacă Blaga se sprijină pe metaforă ca pe „a doua emisferă prin care se rotunjește destinul uman și este o dimensiune specială a acestui destin solicitând toate eforturile contemplative ale antropologiei și metafizicii” (L. Blaga, *op. cit.*, 1985: 365), celălalt teoretician fragmentează pe fundamente retorice fenomenul metaforismului revelatoriu ca efect în discurs, precum un construct simbolic ce se sprijină pe un parcurs al metaforei-cuvânt, al metaforei-enunț și funcționează într-o semantică a frazei. Ideea de metaforism prin revelație este comună ambilor teoreticieni, modalitatea de abordare a fenomenului este diferită. Cauzalitatea modalităților de abordare diferită a fenomenului – una antropologică, cealaltă pragmatică, aparținând lui Blaga, respectiv lui Paul Ricoeur – conduc, probabil, la un fapt de istorie și civilizație mai profund și vizează aspectul răsăritean, respectiv occidental al paradigmelor. De altfel, este de menționat faptul că Blaga privește oarecum circumspect metafora impregnată de o tabuizare estetică a obiectului, considerând-o excesivă și alterând caracterul ei revelator, apropiind-o de metafora opacă a barocului și considerând-o ca ieșind dintr-o *fabricație* (Paul Valéry) dintr-o retortă a lirismului artificial.

Cât despre cimilitură, catacreză sau metaforă plasticizantă, acestea nu fac obiectul studiului de față. Ceea ce interesează și poate fi pus în legătură cu metafora inclusă și transitivitatea indirectă a limbajului poetic este raportul dintre metaforă și stil și raportul dintre metaforic și stil.

Blaga argumentează cu exemple din istorie că metafora în general este determinată istoric, în timp ce metaforicul este independent de stil, el își poate arbora o autonomie față de stil, deoarece crește din rădăcinile anistorice ale ființei și ale ființării.

S-ar putea adăuga aici caracterul ancestral al metaforismului în viziunea lui Blaga. Exemple pentru această anistoricitate și autonomia metaforismului față de stil au fost date și s-ar mai putea adăuga, pe lângă multe alte exemple din literatura universală, și pe cel din *Miorița*, evocat de Blaga. Metaforele revelatorii – în cadrul înrudirii dintre metaforism și metaforă revelatorie, aceasta fiind un descendent direct al metaforismului – aduc:

„revelarea unui mister prin mijloace pe care le pune la îndemână lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară. Când, de pildă, ciobanul din *Miorița* numește moartea «a lumii mireasă» și pieirea sa «o nuntă», el revelează, punând în imaginar relief la o latură ascunsă a faptului moarte. Metafora îmbogățește în cazul acesta însăși semnificația faptului la care se referă și care, înainte de a fi atins de harul metaforelor, avea încă o înfățișare de taină pecetluită”. (L. Blaga, *op. cit.*, 1985: 354).

Cu intuiția sa poetică, Blaga observă că *metaforicul și stilul sunt de fapt componente polar-solidare ale unui act revelator*, dar continuă: *în orice caz, aspecte diferite ale creației*. (L. Blaga, *ibidem*, 1985: 363). În timp ce metafora, în general, poartă amprenta epocii și are un stil anume, fie că este vorba de cimilituri care au vârsta folclorului, fie că e vorba de metafora baroc-opacă de tip gongoric, metafora hiperbolizantă de tip shakespearian, de metafora și motivul absolutului și al purității prin floarea albastră la Novalis, fie de metafora azurului care cântă în clopote tot ca metafora purității la Mallarmé, stilul acestora este determinat istoric, aparține epocii și, deopotrivă, autorului.

Azurul malarmean, spune Blaga, *e descompus în imagini, cum steaua e descompusă prin analiză spectrală într-un întreg curcubeu* (L. Blaga, *ibidem*, 1985: 359), autorul vrând, probabil, să sublinieze că această analiză spectrală este influențată deopotrivă de retorica clasică, cât și de pragmatismul adus în epocă de filosofia pozitivistă.

De asemenea, este adusă în discuție metafora din poezia bizantină, care pune în relief *o latură elevată, stihială a obiectului* (L. Blaga, *ibidem*, 1985: 363).

Teza blagiană potrivit căreia metafora are un anume stil, iar metaforismul este o ființare anistorică, arborând autonomie față de procesele evolutive, constituie o nuanțare a filozofului culturii și teoreticianului Lucian Blaga, capabilă să se detașeze de retoricile mai vechi sau mai noi, dar și să ofere o bază de cercetare ca emergență și similitudine cu multe dintre acestea. Una dintre ele, menționată tot de Paul Ricoeur în cartea sa *Metafora vie*, încearcă să realizeze o ancorare a imaginarului într-o teorie semantică a metaforei. Dialogând ideatic cu Marcus B. Hester, Paul Ricoeur găsește un răspuns la aceasta, printr-o temă ce-i aparține lui Hester, și anume *fuziunea dintre sens și sensuri în limbajul poetic*²¹. Momentul

²¹ Marcus B. Hester, *The Meaning of the Poetic Metaphor*, Haga, Mouton, 1967, apud Paul Ricoeur, *op. cit.*, 1984: 323.

sensibil al metaforei este imaginea, considerată ca ultimă secvență a angrenajului semantic (elemente infralingvistice cu valoare revelatorie, lexeme, metafore-enunț, metafore-discurs). Sens, sunet, discurs, imagine concentrează substanța poemului, care dobândește spațialitate. Ancorarea imaginarului într-o semantică a metaforei despre care vorbea Paul Ricoeur, se concentrează tocmai în această acumulare de sensuri, despre care vorbea și Marcus B. Hester.

Dar fuziunea dintre elementele discursului și semnificația metaforică, precum și paliditatea referinței, sunt puncte de vedere semiotice și semantice care amintesc încă o dată de metaforismul blagian și subdiviziunea imediată, metafora revelatorie ca dat imuabil consubstanțial existenței umane, ce călătorește prin mister întru iluminare.

Respirarea poetică ce se alimentează din tulpina misterului, așa cum o întâlnim în *Geneza metaforei* își găsește un ecou, din cele arătate mai sus, în temele și ipotezele pragmatice ale celor doi teoreticieni occidentali, căci – continuă Paul Ricoeur:

„sensul metaforic nu este enigma însăși, simpla ciocnire semantică, ci soluția enigmei, instaurarea unei pertinente semantice, [...] sensul metaforic ca atare se hrănește din densitatea imaginarului eliberat de poem” (P. Ricoeur, *op. cit.*, 1984: 333).

Găsim o similitudine între „*substanța*” în sensul metaforicului la Blaga, „*densitatea*” imaginarului la Paul Ricoeur, și fuziunea între sens și sensuri la Marcus B. Hester, ecartul diferențial fiind doar modalitatea de argumentare.

BIBLIOGRAFIE

- Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere, comentarii de D. M. Pippidi, București, Editura Academiei RPR, 1965.
- Blaga, Lucian, *Geneza metaforei și sensul culturii*, în *Trilogia culturii, Opere*, București, Editura Minerva, 1985, București, Editura Regală pentru Literatură și Artă, 1937.
- Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei modern*. cu un argument al autorului, postfață de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela 45, colecția 80, 2002.
- Crăciun, Gheorghe, *Pactul somatografic*, ediție îngrijită și prefață de I. B. Lefter, Pitești, Paralela 45, 2009.
- Popa, George, *Poezie și materie*, în „Poezia”. Revistă de cultură poetică, anul X, nr. 4 (30) / 2004.
- Orecchioni, Catherine Kerbrat, *L'Implicite*, Paris, Editions Armand Colin, 1986.
- Vianu, Tudor, *Opere, Studii de stilistică, Problemele metaforei*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1975.
- Verdeș, Ovidiu, *Metafora, un concept deschis*, Editura Universității din București.

RÉSUMÉ

L'étude couvre une analyse du phénomène de croissance et de diminution du métaphorisme dans la modernité, l'apparition d'un champ métaphorique fermé représenté par la prévalence de l'existential par rapport à la forme artistique élaborée ou révélatrice, de même elle s'occupe de la précedence de ce champ métaphorique fermé par une phase intermédiaire, représentée par la dépoétisation de la métaphore et la configuration d'un trope implicite/ la métaphore incluse dans la

séquence. On souligne, également, le rôle de la connotation et de l'implication, la flexibilisation de la communication connotation/denotation, à travers un degré d'inclination d'un repère envers l'autre. Si Aristotele considérait que la qualité principale du discours est la clarté sans glisser dans le commun, en soulignant les métaphores, Jean Cohen dans la modernité synthétise une idée aristotélicienne, configurant une poéticité qui consiste dans la perte de la signification, suivie d'une récupération de celle-ci. Une brève histoire des visions sur la métaphore est suivie par la présentation des fonctions de la métaphore conçue par Tudor Vianu, c'est à dire la fonction psychologique, celle qui naît de la ressemblance des deux termes en alternance avec la conscience de leur différence, par exemple. Si dans le rêve il y a une ressemblance totale des termes, couvrant la réalité, avec la métaphore apparaît une différence dans la ressemblance et l'auteur de conclure que le symbole onirique est une synthèse totale, tandis que le symbole métaphorique est une synthèse lacunaire. Ce concept de la métaphore comme synthèse lacunaire ouvrant un réceptacle de l'interprétation infinie des sens, marque une connaissance à travers le mystère. Et cela fait référence, aussi, dans l'étude au métaphorisme du théoricien roumain Lucian Blaga, celui de la cohésion avec le transcendant ou l'homme qui se situe dans la proximité du mystère et qui augmente la fertilité de celui-ci pour aboutir à la connaissance. Mystère, lacune, symbole établi dans la vérité des choses d'après le romantique Coleridge, s'harmonise dans le structuralisme philosophique avec ce que Paul Ricoeur définit par une référence suspendue génératrice à son tour d'une référence déployée, nouvelle, métaphorique, qui représente le côté positif d'une stratégie négative, la métaphore vive. Revenant à Tudor Vianu, d'après ce théoricien, l'idée de l'idéalisme moderne s'origine dans le concept de la métaphore-réceptacle, à travers la fonction cognitive-philosophique, les autres étant celle esthétique et unificatrice. La dernière évoquant, d'autre part, les analogies baudelairiennes. Concernant les mécanismes de formation du métaphorisme et de la démétaphorisation, on a pris en considération les principes de la non-pertinence, de la déviation et de la non-isotopie, qui tendent vers le métaphorisme révélateur, de ce point maxime, le système scalaire descendant d'une manière graduelle et retenant des éléments de ces principes stylistiques/linguistiques par le trope implicite (C. K. Orecchioni, 1986) capable de créer une transitivité indirecte, suivie en fin par le champ métaphorique fermé, le discours produisant de la sorte une transitivité directe. On voit ce processus graduel, historiquement parlant, articulé sur le principe de Jean Cohen, le degré zéro relatif, celui qui puisse présenter la dépoétisation en faveur, également, de la poésie et du réel.

MIHAI SIN – SUPRAFETELE PROZEI

Nicoleta Sălcudeanu *

Încă de la debut, Mihai Sin s-a prezentat în fața cititorilor și a criticii cu un produs literar finisat, polifonic și sofisticat ce nu lăsa să se vadă nimic din căutările și incertitudinile începutului. Volumul de povestiri *Așteptând în liniște* ne introduce fără tatonări în universul tematic și stilistic a ceea ce astăzi se definește ca amprentă inconfundabilă a cărților ce vor urma. În această monadă inaugurală se regăsesc mai toate temele sale majore, însoțite de cortegiul de teme secundare ale scrisului său. Prozatorul se cramponează încă din start de substanța imediatului anodin, examinată cu o privire detașată, dar minuțioasă, curioasă, poate chiar mioapă, despachetând meticolos, până la ultimul detaliu, o adevărată *terribilită*. În desenul scrierii diurne, benigne, exprimată prin gestul mărunț, aparent nesemnificativ, se devoalează, exasperant de lent și neliniștitor, figura hidoasă a răului absolut, mai răul decât moartea, limanul infernal, infernul însuși pe linia căruia fragila ființă umană se confruntă cu răul din sine, dar și cu această alteritate infernală. Omul, dacă el există cu adevărat sau se confundă cu propria sa oglindire, intră în confruntare cu arșița, cu supraexpunerea unui univers odios în calmul său suspect. Prin descriptivism frugal, contrapunctat cu accente alegorice încărcate, pe ici, pe colo, de poveri metafizice, tema majoră a prozei lui Mihai Sin se reduce până la urmă la problematica situației individului față cu Sistemul. Banala urcare pe munte, în *Păsări stinghere* – eșantion al austerității diegetice, devine o miniatură a trădării, a lehamitei, a oboselii existențiale. Abandonarea ideii de a continua escalada turistică se transfigurează în metafora unei inerții cosmice, confruntată însă cu realitățile paralizante ale unui regim totalitar. Ca model de abordare parabolică, în schimb, pălărierul din proza cu același nume, din simplu vânzător de pălării devine un demiurg ce ajunge să modeleze capetele oamenilor și, în final, să-i domine spoliindu-le orice urmă de identitate, furnizându-le pălării identice, apoi haine identice sub pretextul că „numai din acestea avem”, astfel că oamenii „s-au obișnuit cu multe alte lucruri până când au început să circule printre ei niște cuvinte puține, scrise sau vorbite, cu care de asemenea s-au obișnuit și într-un timp au primit niște hârtii în mână, care îi anunțau că trebuie să plece într-o anumită direcție”, iar ei „au plecat cântând niște cântece învățate în grabă. După destulă vreme s-au întors foarte puțini, și mai puțin întregi, majoritatea demontabili și nu mai cântau”. Spectacol minimalist al condiției umane. În următoarele volume de

* Institutul de Cercetări Socio-Umane „Gheorghe Șincai” al Academiei Române, Târgu Mureș; e-mail: elite573@yahoo.com

proză scurtă, *Terasa, Rame și destin*, prozatorul continuă sondarea mediilor umile, a faptului cotidian mărunț, deslușind în spusele și întâmplările personajelor, dar și în universul bietelor obiecte cu care se înconjoară, o mare, uriașă disperare expresionistă, un strigăt reprimat. În *Clipa, ca o lamă rece*, din *Rame și destin*, înstrăinarea omului de la țară, prin azvârlirea tradiției în favoarea surogatului modern, e prinsă vizual în descrierea obiectuală a unei încăperi ce vorbește explicit, cu cruzime chiar, despre un paradis definitiv pierdut și despre o existență în serie. În „camera «dinainte» mobilele sunt relativ noi, dulap, masă, scaune, canapea, chiar fotolii, toate vopsite cu lac cafeniu închis, cum pot fi întâlnite în atâtea alte apartamente de la oraș, și de aceea impersonale. Mobilier de serie, diferențele contând prea puțin. Doar Țolul superb, vechi, cu motive în roșu, negru și alb, de pe canapea și fața de masă de cânepă alb-gălbuie aminteau de alte vremuri”. Această povestire, precum și cea care dă titlul volumului, se constituie în adevărate microromane de o densitate simbolică și evocativă remarcabile.

Primul roman, *Viața la o margine de șosea*, reprezintă poate cea mai explicită imersiune în autobiografic, o călătorie a autorului în propriu-i trecut, prin mijlocirea personajului narator. Achim este un *alter ego* trimis să-și reconfigureze, chiar să-și reconfirme viața, prin căutarea unui sens. Dar acest sens întârzie să se reveleze din cauză că Achim este un luptător animat când de necruțare, când de milă, dar unul fatalmente interiorizat, fiindcă „n-a reușit niciodată să afle cauza pentru care luptele sale nu răzbăteau în afară, la lumina zilei, devenind reale”. Este un luptător apatic, un rătăcit kafkian, Țintaș fără țintă precisă. Întors în orașelul natal așternut sub umbra imensă a Combinatului, o vorbă a mamei („Știi că a murit Nicu Nanu?” – fost tovarăș de joacă, *n.n.*) îl îmboldește pe Achim către o vagă căutare, o aproximativă reconstituire a celor întâmplate. Așa o întâlnește pe ștearsa iubită a lui Nanu, Tea Ionescu. Tot într-o doară, ca să-și omoare plictisul, își întâlnește un fost coleg de școală, Autonom Lungociu, în prezent director de liceu, dar și pe amanta acestuia, Nadia. Memorabil și tulburător este monologul tatălui, inserat în paginile romanului, care dă sens și cheie întregului. Acest pelerinaj la vestigiile propriilor amintiri devine revelatorul inextricabilului aliaj de puritate și sordid ce constituie trecutul metamorfozat în prezent. O bună observație privind calitatea și forța vectorială a timpului diegetic o face Mircea Iorgulescu constatând că „Mihai Sin renunță programatic la spectaculos; în *Viața la o margine de șosea* existența obișnuită a unor oameni obișnuiți este înfățișată într-un registru voit «obișnuit»: se repune în drepturi prezentul, care nu mai este uzurpat de trecut, din tacita confruntare cu memoria câștigă speranța. Romanul are astfel și un mobil polemic, este o reacție, salutară, față de prezența excesivă în proza actuală a «dramelor memoriei», unde prezentul devine adesea doar o convenție îngăduind reconstituirea trecutului prin evenimente suficient de «puternice» pentru a se justifica amintirea lor, căutându-se uneori numai senzaționalul pur, de factură anecdotică”. Mircea Iorgulescu descifrează foarte bine diferența specifică a prozei lui Mihai Sin față de abordările comune, generalizate, ale prozei „obsedantului

deceniu” și semnaleză cu precizie opțiunea prozatorului de a privi fâțiș prezentul, o atitudine narativă rară la acea vreme. Dacă mai toate romanele lui Mihai Sin sunt străbătute de o furie rece, ca la final aceasta să capete o materialitate tragică, fiindcă prozatorul e printre pușinii romancieri români care știu să-și înalțe pagina la această dimensiune, finalul acestui prim roman face excepție, concedând o fantă îngustă de suportabil, de respirabil. Este vorba despre o posibilă sau mai degrabă *nu imposibilă* dragoste. Dragostea nu lipsește, cum nici ratarea nu lipsește în proza sa.

Ele nu lipsesc nici în *Bate și ți se va deschide*, însă ce aduce acest roman în plus este un insuportabil sentiment al strivirii. Dimensiunea politică își croiește un și mai generos spațiu romanesc, iar cotele de absurd și de iraționalitate sunt aproape neverosimile având în vedere momentul și conjunctura politică a publicării. Pe parcursul unei narațiuni desfășurate pe spațiul aceleiași zile, brodate pe tema călătoriei, cu toate conotațiile fizice și metafizice pe care aceasta le presupune, Octavian Șteflea străbate de fapt parabola propriei sale striviri sub mecanismul infernal al absurdului. Drumul personajului către un prieten prețuit prilejuiește reverii, amintiri, trimiteri nostalgice la sentimente pierdute și regretate, diegeza căpătând o textură marmorată în care jocul de goluri și plinuri ale alternanței visului cu realitatea dilată timpul real al narațiunii.

De altfel, dimensiunea onirică nu va mai lipsi, va fi chiar un vehicul al potențării semnificației în proza lui Mihai Sin. Noutatea pe care o aduce cu adevărat însă acest roman este alegoria terifiantă a autobuzului ca sistem totalitar, în care șoferul devine dictatorul absolut, iar călătorii victime și complici în același timp. Un „experiment Pitești” la scară redusă. Iar victima supremă este Șteflea însuși care, nerezistând unui minim instinct justițiar, ripostează, iar riposta îi atrage moartea; el este azvârlit din mașina în mers, expulzat din microuniversul concentraționar și din lume deopotrivă: „Ceva îi plesni în cap, fără să-l doară, și privirea i se înțeșă. Cerul atât de albastru, diafan, se apropie încet, apoi se prăvăli peste el. Apărură câteva siluete, bulucindu-se în jurul lui. Le vedea ca printr-o ceață deasă. Cineva îi luă capul, sprijinindu-i-l pe ceva moale, putea fi o haină, se gândi. Îl cuprinse o fericire fără seamăn, aproape de neînțeles: cineva își scosese haina și i-o pusese sub cap, ocrotindu-l, alungându-i spaima ce pusese stăpânire pe el acum câteva clipe”. Chiar și în această formă terminală, solidaritatea umană mai era încă posibilă.

Aceasta lipsește însă cu totul în romanul *Ierarhii*. Un solitar este și Pavel Mamina, fost deținut politic, angrenat în reconstituirea biografiei baronului Urs de Margina, exponent al aristocrației patriotice ardelenesești. Aici se relevă o altă dimensiune a scrisului lui Mihai Sin, aceea a unui patriotism salubru, reconfortant, franc. Un alt element semnificativ, recurent în proza sa, cu bogate valențe simbolice, este însă cărciuma. Se bea mult în proza lui Mihai Sin, se bea în cantități uriașe, epepeice. În gălgâitul valurilor de alcool, cărciuma e loc al pierderii de sine, dar și al sincerității absolute, al adevărului saturat și al trădării, e lumea în mic: „spațiul cărciumii era și el privilegiat și binecuvântat, loc al cunoașterii și al

plăcerii, deși riscurile erau și aici mari, câți n-au încurcat-o, fiindcă pereții, și nu numai pereții, auzeau, nu-i așa?” În acest spațiu simbolic unul dintre personaje, Șipa, exponent al intermundiului, îi expune o preocupare bizară: „M-am gândit să înregistrez ideile pierdute pe care le emit oamenii prin cârciumi, să le înregistrez, să le analizez concentrându-le atât cât mă pricepeam să alcătuiască un fel de bursă a ideilor. Am umplut în perioada aceea câteva caiete”. Șipa, un dezabuzat al bibliotecii și al cărții, personaj jumătate securist, jumătate iepure șchiop, caută să se perfecționeze, să acumuleze înțelepciune culegând aceste idei inefabile ce plutesc în aerul acru de cârciumă. El nu e singurul bizar, ci face parte dintr-un grup ezoteric, o „instanță ad-hoc”, „un fel de tribunal” menit să-i condamne pe „cei ce-au contribuit, cu sau fără voia lor, la dezastru”, adică la un cataclism prin care omenirea ar fi putut fi distrusă, un tribunal menit să scurtcircuiteze distanța dintre ispășire și izbăvire. Mamina este racolat ca posibil lider al acestui grup, fapt care îi va atrage și moartea violentă (asasinat politic?) când, traversând o stradă, „auzi un claxon prelung ca o sirenă sau era chiar o sirenă. Nu văzu nimic, doar aerul se înroși brusc”. În viziunea lui Mircea Iorgulescu, „*Ierarhii* este cartea existenței unor enigme, nu a dezlegării lor; o carte remarcabilă prin densitate analitică”. „*Ierarhii* este cartea unor interferențe de planuri, iar enigmaticele cresc din pasta cenușie a banalității cu o forță implacabilă”. Există o freatică subtilă în proza lui Mihai Sin. Fidel aceleiași teme majore, condiția umană în angrenajul nemilos al lumii, nu se ferește să preia elemente preexistente în scrieri mai vechi și să le perfecționeze. Așa se întâmplă cu tema acestui conclave de „aleși”, creiere destinate să conducă lumea, mânuite însă fatal de un păpușar nevăzut. Ideea va fi preluată și dezvoltată în romanul *Quo vadis, Domine?*, apoi în ultimul său roman, *Ispita izbăvirii*, când dualitatea de tip „jumătate de iepure șchiop” va fi perfecționată, prin fine reglaje, până la limita halucinației.

Până atunci însă un alt avatar al luptei individului cu sistemul este și *Schimbarea la față*, de data aceasta, cum bine observă Anton Cosma, miza cărții mutându-se pe idee, lăsând narațiunea pe un plan secund. Iuliu Bredea, protagonist, printre altele, al poveștii de dragoste cu Valeria, este un intelectual care are idei. Unul care chestionează lumea și se chestionează pe sine asupra raportului dintre individ și putere, despre logica iraționalității. Semnificativ este fragmentul eseistic asupra ascensiunii, verosimilității și posibilității unui personaj istoric ca Hitler. Sunt pagini scrise la o temperatură toridă și nu e nevoie să mai subliniem cât de temerare sunt trimiterile transparente la un alt personaj, contemporan de data aceasta, Ceaușescu. Un personaj istoric pe care „Un psihiatru oarecare sau un medic generalist fără înzestrări deosebite ar fi putut, ar fi trebuit să pună imediat diagnosticul paranoiei, semnele ei fiind destul de clare: privirea fixă («vizionară»), intensă, rece, țintind prin și dincolo de oameni (țintind «departe»), ținuta rigidă, gesticulația categorică, definitivă, oratoria isterică (și alte manifestări isterice), delirul de grandoare [...], incapacitatea de a asculta cu adevărat un sfat...”. Un portret generic al dictatorului oricărui timp, posibil oricând conjunctura îi va

permite existența. Este un eseu de o mare finețe ideatică, o analiză lucidă și tăioasă a resorturilor bezmetice care pot provoca o asemenea ascensiune. Sunt în acest roman tipologii construite cu o rară luciditate, precum aceea a „îndrăznețului «rebel» care se opune [...] «măruntului șef»”. Descoperim și o componentă autoreferențială în care naratorul tatonează diferite perspective ale autorului, imaginează variante posibile.

Schimbarea la față este un roman despre *hybris* și resemnare, despre același individ captiv în complexul de „experimente pentru o nouă fericire a omului”, un roman curajos nu doar pentru vremurile în care a fost publicat, dar și din perspectivă prezentă. Duritatea, asprimea dicției auctoriale sunt remarcabile. Severitatea privirii și răspicarea ideilor vor atrage prompt și sec replica cerberilor ideologici prin vocea anonimă („colegială” ca stil și limbaj), din articolul apărut în pagina culturală a ziarului „Scânteia”, organ al Partidului Comunist, în 31 august 1986, o replică echivalentă cu sancțiunea. În articolul *O înaltă tradiție literară: respectul față de cuvânt, pentru demnitatea scrisului* i se impută vulgaritatea limbajului, „excesul de trivialitate și senzațional”, vorbăria grosolană și „pitorescul nefuncțional”, „graiul haotic și indistinct al străzii mărginașe”, contraponderea însemnând, din perspectiva „gustului literar comun” și al „bunului-simț”, „că arta ia din viață ceea ce este semnificativ, ceea ce e frumos”. În schimb, romanul manifestă „un adânc dispreț pentru om”, dovedește „o mizantropie neagră”, „mohoreală”, „acreală”. Una peste alta, critica, făcându-se că nu vede, încurajează de fapt „un atac periculos la demnitatea stilului literar, la funcția educativă a literaturii”. Este un articol scris, în mod evident, la comandă ideologică, chiar de către un membru al breslei scriitoricești, de un coleg al romancierului, cum ar veni. Cercul celor care publicau în foaia literară a „Scânteii” fiind unul restrâns, poate nu ar fi nevoie de prea multă perspicacitate pentru a fi identificat. Mai grav este că delatorul nu se rezumă la a „înfigera”, ci, pentru a stârni un curent de opinie, propune o largă dezbatere la care sunt invitați „oameni de cultură, lingviști, scriitori, profesori, muncitori, țărani, încredințați că astfel se exprimă respectul publicului larg și receptivitatea față de creația literară, prețuirea acordată cărților”. Pentru cineva nefamiliarizat cu stilul epocii, înșiruirea celor chemați la dezbatere poate suna suprarealist. Așa s-a întâmplat că, deși premiat de juriul Uniunii Scriitorilor, în final acesta îi este refuzat lui Mihai Sin, chiar dacă celorlalți laureați premiul le va fi înmănat cu cea mai mare discreție.

Unul din romanele cele mai spectaculoase, atât din punctul de vedere al realizării, cât și al destinului său, este *Quo vadis, Domine?*, compus din două volume, un roman vizionar. Iar destinul său blestemat va fi dat de același tip de delațiune, copiată la indigo, care a îngropat succesul romanului *Schimbarea la față*. Este primul publicat de Mihai Sin după căderea comunismului, așadar – se presupune – în deplină libertate. Soarta acestuia se va dovedi însă foarte complicată, fapt ce va distorsiona grav receptarea lui. El spune povestea unui deținut politic al fostului regim, condamnat pentru tentativă frauduloasă de trecere

a frontierei, și racolat de elita serviciilor secrete în cadrul unui proiect ce viza pregătirea unui grup de intelectuali de formații diferite pentru preluarea puterii imediat după răsturnarea de la putere a lui Ceaușescu. Dominic Vanga se lasă sedus de propunere și intră în jocurile oculte ale oamenilor din umbră. Totul se petrece într-o vilă secretă din pădure, supravegheată de eminențele cenușii ale buncărului aflat în preajmă. Regăsim aici același conclav din *Ierarhii*, o mână de oameni care cred că vor controla cândva puterea, controlați la rândul lor de un Mare Păpușar. Este poate cel mai bine construit roman al lui Mihai Sin, roman de suflu amplu, de atmosferă minuțios și subtil sugerată, cu inserții frisonante de senzațional, dar un senzațional elevat, unul al neliniștii difuze, pururea neidentificabilă și nenumibilă. Rețeta, dacă se poate numi așa, este *nec plus ultra*, la economia de mijloace stilistice a autorului adăugându-i-se o și mai mare exigență a adecvării conținutului la formă, rezultatul fiind un obiect literar de o rafinată limpiditate. Întrebarea se pune dacă supravegherea nemiloasă la care ești supus ca individ, în regimul comunist (pentru ca „să nu mai trăiești autentic, să nu te mai poți bucura de viață, chiar viața să nu-ți mai aparțină, ci să depinzi total de scârboasele lor făpturi și de scârboasele lor surrogate și «înlocuitori»”), încetează odată cu căderea acestuia, dacă încetează vreodată sau Big Brother supraviețuiește oricărui regim. Răspunsul terifiant cade metalic, cu ultimul paragraf al volumului al doilea. Readus în lume, pe 22 decembrie 1989, de către unul dintre „custozii” săi, maiorul Murza, Vanga devine parte involuntară a iureșului de huiduieli și a năvalei din Piața Palatului. Prin mulțime întâlnește figurile tovarășilor de experiment, dar zărește și fețe ale liderilor experimentului, păpușarii din umbră care, la rândul lor, nu-i așa, sunt mânuiți de alți păpușari. Este clipa de groază transfigurată expresionist, clipa de întuneric viforos, străfulgerarea gândului că, eliberat dintr-o închisoare mai mică, a nimerit într-una fără sfârșit: „Simți iarăși nevoia să se întoarcă și să-și exprime uluirea, absurd, tocmai lui Rotaru, care era singurul de acolo ce ar fi înțeles. Însă fața lui Rotaru, zărită o clipă în mulțimea ce-l împingea, i se păru crispată și amenințătoare. Și atunci urlă îndelung, un urlat care parcă nu se mai termina, năpustindu-se spre Intrare”. Acest urlat depășește în încărcătură chiar și năprasnicele morți din finalurile precedentelor romane, transfigurează moartea în ceva și mai înspăimântător. Citit astăzi, la două decenii și ceva de la evenimente, romanul capătă parcă și mai multă noimă când, vedem în jurul nostru, aiurea, alte revoluții, alți lunetiști, dar unul și același scenariu. Pesemne că Marele Păpușar nu dispune de suficientă imaginație cazonă. Probabil că această încărcătură explozivă, atunci, dar mai ales acum, a declanșat și lapidarea publică a acestui roman, chiar de la apariție, execuție de altfel suspect de asemănătoare cu aceea din ziarul „Scânteia”, deja menționată. Linșajul s-a aplicat metodic, „profesionist”, etapă cu etapă, până la eliminarea autorului din viața publică. Editurile importante i-au refuzat din acel moment orice manuscris. După ce Editura Humanitas a publicat primul volum, iar directorul editurii părușe încântat de acesta – după spusele autorului, brusc, ca la un semn, s-au dezlănțuit atacuri furibunde ce vizau,

pasămite, prezentarea edulcorată, ba chiar favorabilă, a fostei Securități. Editorul a refuzat să publice și al doilea volum, autorul fiind nevoit să-l scoată la o editură mică, proaspăt înființată (Holding Reporter). Abia în anul 2007, Editura Nemira își asumă „riscul” readucerii la lumină a acestui roman prin publicarea lui integrală, moment ce coincide cu ieșirea din umbră, din anonimatul impus, a autorului. Semnalul linșajului fusese dat de Alex. Ștefănescu, în „România literară” nr. 11, 1994, cu articolul intitulat *Quo vadis, Mihai Sin?*, atacul continuând în numărul imediat următor, cu titlul *Un diavol mult prea simpatic*. Mai mult, chiar și în anul 2005, Ștefănescu atacă din nou, în „Convorbiri literare” (nr. 4/ aprilie), sub titlul sec *Mihai Sin*, publicând varianta pregătită pentru *Istoria...* sa, și unde apare subtitlul infamant *Cartea roză a Securității*.

Quo vadis, Domine? este un roman ce-și așteaptă încă cititorii și reprezintă probabil vârful axiologic al întregii opere. Și este, totodată, ilustrarea faptului că, indiferent de valoarea intrinsecă a produsului artistic, în cazul acesta situată la vârful prozei românești, aceasta nu poate înfrânge, pentru moment, forța distructivă a laboratoarelor de diversiune și propagandă, sabia extraliterară și teribilul de cinică a lui Damocles, atârnată asupra capetelor noastre, regim politic după regim politic, făptura hădă a răului absolut ce încă mai bântuie printre noi. Întâmplător sau nu, acest rău omniprezent este tărâmul major de explorare pentru artistul Mihai Sin. Întâmplător sau nu, ultima sa carte publicată în această viață, este vorba de romanul *Ispita izbăvirii*, se va „bucura” de aceeași soartă, scufundat, iată, într-un cub etanș, într-o criptă de liniște. Apărut în 2014, romanul a trecut neobservat, deși este scris cu limbă de moarte. De moarte la propriu, fiindcă autorul nu a mai participat la lansarea sa, organizată de editorul său, Valentin Nicolau, fiind absent motivat. Întâmplător sau nu, acum câteva luni, editorul său, de la Editura Nemira, a murit subit, răpus de un infarct. În fine.

În calitatea sa de publicist, Mihai Sin își face digitația pentru temele și obsesiile ce vor fi dezvoltate în proză, prin crochiuri, interviuri, reportaje, mici tablete publicate, sub rubrică fixă sau nu, la revista „Vatra” și în alte publicații. Descoperim în *Cestiuni secundare–cestiuni principale*, de data asta în formă explicită, anticalofilia ca profesiune de credință: „Creatorul calofil nu pleacă la pocnetul autentic al pistolului adevărat, care este talentul, ci începe să alerge nebunește pe drumurile artei la primul fâs al unui pușcoci de soc. De aici, el nu are încredere în ce are de spus și încearcă să mascheze goliciunea cu «vorbe, vorbe, vorbe»”. O deslușire interesantă, dar nu surprinzătoare, este viziunea sa asupra faptului divers mărunț ca gag, ca străluminare a ridicolului în miezul insignifianțului de tip Ilf și Petrov. Propunând ca ipoteză ieșirea de sub „umbra tutelară a marelui Caragiale”, Mihai Sin caută noi moduri de abordare și mai proaspete resurse de exploatat literar fiindcă, „până una alta literatura” rămâne „datoare unei lumi și incredibilelor ei povești”.

Eseistul Mihai Sin este însă o veritabilă surpriză, dovedindu-și apetența de a ataca temerar subiecte delicate și de a lansa ipoteze capabile să iște curente

proaspete de dezbatere în lumea ideilor. *Marea miză* a autorului este incitantă, provocatoare, precum enunțul de pe copertă sub formă de titlu. „*Marea miză* – spune Bianca Burța-Cernat – este profesiunea de credință a unui prozator de școală veche, imun la cântecele de sirenă ale doctrinarilor postmodernismului autohton. Într-o epocă în care cuvintele de ordine sunt «relativizarea», «contingența», «ironia», Mihai Sin rămâne pe redutele unei concepții despre literatură taxabile (de către unii...) ca desuete, dacă nu chiar reacționare. În contra curentului, Mihai Sin definește literatura ca valoare «tare». Curajul autorului este acela că îndrăznește să pășească pe nisipuri mișcătoare, dezavuând mimetismul și problematizând sincronismul, fără însă a abandona ideea de pe poziții protocrone, susținând că „după '90, cu foarte puține excepții, am asistat la o invazie a grotescului, a ironismului și a parodicului, a romanului «decoltat» și «foarte decoltat», a scabrosului, și toate acestea într-o epocă totuși tragică”.

Alternativa propusă este luarea în serios a ființei naționale, interesul pentru marile probleme ale României și chiar ale Europei, atenția „față de ticăloșirea individului apăsător de mizerie și de o istorie recentă pe care nu o mai înțelege, condiția umană la sfârșitul mileniului II”... Pledând contra imitației și împrumutului mimetic facil, Mihai Sin conchide că „«Sincronismul» nu poate fi, la nesfârșit, un scop în sine, ci cel mult un proces paralel cu căutarea de sine, cu obsesia propriilor teme”.

De departe cea mai spectaculoasă etapă a scrisului său, în plan literar, dar și existențial, este revenirea la roman, publicarea, după un lung interval de tăcere, a romanului, mai sus pomenit, *Ispita izbăvirii*. El reprezintă chintesența scriitoricească a „căutării de sine” și exprimă sintetic „obsesia propriilor teme”. Acest roman poate fi considerat o parte a unei tetralogii, dacă se iau în considerare elementele tematice comune cu romanele anterioare, *Ierarhii* și *Quo vadis, Domine?*, numitorul comun fiind dat de atenția îndreptată spre partea întunecată și ocultă a lumii ce stă să înghită tot ce a mai rămas neîntinat și de strivirea ultimei fărâme de inocență. Dar și mai spectaculos este caracterul său testamentar, apariția lui când autorul său abia ce se va fi stins. *Ispita izbăvirii* este ilustrarea aceluși efort de transfigurare, de reinstalare a literaturii în locul înalt ce i se cuvine, la statura de „mare miză”. Este evidentă irigarea materiei românești cu meditația metaliterară din ultimul său volum eseistic, iar conținutul său ideatic coagulează ceea ce autorul consideră că este tema majoră a scrisului său: neputința individului în fața Sistemului. Dacă în *Quo vadis, Domine?* Marele Rău doar se întrezărea lăsând loc de speranță, iar partea diavolească a ființei își arăta colții din culise, de data aceasta teatrul lumii este bântuit pe față, iar râșnetul morții generalizate abia de mai lasă o geană de lumină prin care omul autentic, „omul întreg”, cu sufletul său și cu mintea sa nepervertite, abia se mai întrezărește. Trama se țese pe mai multe planuri, dar pivotează în jurul unei călătorii în Statele Unite, unde Vincențiu Tudan, împreună cu fiica și ginerele său, emigrați, pleacă pe urma mătușii Rozeta, înmormântată într-un cimitir dintr-un orașel american obscur. Aici îl întâlnesc pe George, emigrat

și el, care o cunoscuse pe mătușă. Cu ajutorul acestuia, Vincențiu caută să recompună rostul și temeiul unei vieți înstrăinate. Deși „born in America”, George se arată a fi un soi de memorie colectivă a comunității românești și, mai mult decât atât, el este investit de autor cu statutul de *raisonneur*, devenind vocea unică a corului antic ce exprimă esența românității, în tot ce are aceasta sublim și tragic. Ca adept al „marii mize”, autorul nu se ferește să atace acutele unor categorii estetice relegate acum, în prezentul entropic. Într-o lume închircită de meschinăria răului și îngenuncheată de conspirația mondială a Diavolului, sublimul și tragismul sunt una, contopite în gestul disperat al privirii în sus, către o transcendență pe care omul întreg se încapățânează să o mai salveze chiar și așa, compromisă. Romanul este de fapt o alegorie ale cărei principale personaje sunt Răul absolut, pe de o parte, și Nebunul, Rebelul, Inocentul, pe de altă parte. În fața acestor personaje generice de fundal stau unele reale, iar peste conflictul major se aștern înfiripări narative caleidoscopice, mustind de viață. Întâlnim mari gazetari ajunși boschetari și poveștile lor, nebuni ai satelor deveniți adevărații înțelepți, „binefăcători” ucigași ș.a.m.d. Invariabil inocenții și vizionarii sfârșesc uciși în același fel, striviți și, simbolic, cadavrele lor se înfățișează cu unul din ochi scos. În esență miezul dur, ireductibil, al întregii construcții românești este reprezentat în plan alegoric și moral. Victimele inocente ale iraționalității organizate și generalizate nu sunt altceva decât restul de umanitate capabilă încă să reziste defetismului, capabilă să înțeleagă bestialul complot al mai marilor lumii îndreptat asupra ființei nemale. „În România aia a lor, după revoluția aia a lor, toți vorbeau și nimeni nu mai asculta. Parcă ieșiseră mai toți, săracii, din Pușcărie sau de la Azil și produceau în neștire pâraie năvalnice de vorbe, râuri de vorbe, dacă nu cumva în țară apăruse și un fluviu nou, turbulent și îmbâcsit cu de toate, dar deloc eliberator. Nimic nu se limpezea, nimic nu se lumina și deja începuseră s-o ia razna prin cele patru zări ale lumii, care cu geamantane, care cu bocceluțe sau pungi de plastic de la aprozar [...]” „Renașterea” postdecembristă arată hidos, apar noii politicieni parcă mai verози decât cei dinaintea lor, „îmbăloșau trupuri fragede de vestale, se târau în genunchi și se umileau dacă era nevoie, pupau, scui-pau și lingeau cu aceeași ușurință, jurau strâmb și vorbeau «de patrie, virtute» în draci, își trimiteau odraslele ce le semănau într-atât încât se înduioșau – mânca-i-ar mama, mânca-i-ar tata! – îi trimiteau la Școli Înalte, Cele mai Înalte din Străinătăți...”; „Se minunau și-și priveau cu admirație progeniturile. Și, după un timp, începuse să le pută și lor mai tot ce vedeau prin țară, ba chiar o porecliseră «Românica» și își petreceau vacanțele, în admirația unor turme de adulatori, în locuri cât mai exotice și cât mai îndepărtate. De ce oare, dacă tot «căzuseră?!», nu aleseră o cale mai luminoasă și a pocăinței? Căci, nu-i așa?, și ei se născuseră în lumină și erau curați ca niște îngerași. Numai că Diavolul își face lucrarea neostenit, fără să-și piardă vreodată speranța în câștigarea unor adepți. Si pe deasupra, cum se spune, are «fler». Simte unde «terenul» e prielnic și pot să atace în voie și poate chiar și ei au «fișe de cadre», și în acest sens lucrează «științific», nu-i cruță nici pe bebeluși, simt unde

există deja gena și sămânța răului”. Iar răul acesta se materializează prin „dezastre mai mari sau mai mici, reale sau mai ales plăsmuite”, omenirea „fiind antrenată și împiedică astfel să mai gândească. Și, într-o bună zi, cine știe, Răul Absolut se va produce, iar omenirea va ceda: li se va spune că, din păcate, din tot felul de cauze prea sofisticate ca să poată fi înțelese până și de minți mai avizate și bine mobilate. Criza s-a permanentizat. Mâncarea va trebui să fie raționalizată –, dar nu va fi niciun pericol, totul e sub controlul unor factori științifici, ba unele alimente vor putea fi consumate pe săturate, dacă au atestatele necesare –, anumite libertăți – oricum false, vor apărea sumedenie de cărți și de articole care să demonstreze asta – vor trebui să fie restrânse sau chiar eliminate, procreația restrânsă și ea drastic, dacă nu eliminată, alții, mai responsabili, urmând să se ocupe de ea, și altele, și altele... ”.

Mihai Sin nu se rezumă la a pune semn de egalitate între regimul comunist și cel nazist, ci merge mai departe, într-un impuls vizionar, căutând similitudinile dintre regimul occidental și cel stalinist. Numitorul lor comun îl găsește în ipocrizia discursului oficial și în uriașa capacitate de disimulare aflată în dosul vorbelor mari și frumoase. „...se disimula din plin – vârtos, în spațiul estic, datorită durității regimurilor comuniste, și, mai rafinat, mai subtil, în spațiul Occidental, cu precădere în Statele Unite. Nicio asociere nu părea posibilă și totuși, oricât de diferiți păreau «dascălii», «învățătorii» celor două sisteme, oricât de oribil părea «stilul» unora, în comparație cu «libertatea» și eleganța și fardurile plăcute ale celorlalți, ei păreau să provină din același creuzet: căci și unii și ceilalți aveau o nemărginită poftă de putere, și unii și ceilalți erau animați de un cinism la fel de nemărginit și lipsit de scrupule, chiar dacă «metodele» păreau a fi atât de diferite, și unii și alții își doreau să domine lumea și să o manipuleze până când îi vor fi șters identitățile ca s-o aducă la ascultarea deplină, într-o nouă sclavie. Reducând lucrurile la doar câteva linii sau la câteva tușe, unii își doreau niște sclavi conștienți că pot vedea la orice semn de neascultare și nesupușenie biciul sau sabia sau revolverul sau chiar mitraliera, ceilalți și-ar fi dorit niște sclavi fericiți, hrăniți «industrial care să zâmbească mai tot timpul, și care să-și irosească energia sau doar surplusurile de energie în tot felul de zbențuiri, mai mult fără rost decât cu rost”. Situația românilor în această conjunctură este și mai jalnică. Ei „sunt gata să se considere, «să recunoască», «să mărturisească» în fața străinilor, cu o «sinceritate» adeseori aiuritoare, că sunt mult mai prejos decât alții, mai puțin «civilizați» – căci atât li s-a vorbit și li s-a băgat în cap în ultimii ani, dar parcă și dintotdeauna, chestia cu «popoarele civilizate», spre care ei n-au decât să privească cu jind...”. Televiziunea manipuloare, medicamente sortite să îmbolnăvească, nu să vindece, maladii răspândite voit în lume, supremația oligarhiei bancare și financiare, exportul de „democrație”, glisarea discursului politic occidental dinspre ideea „drepturilor omului” către aceea, atât de viclană și interesată, a consolidării „statului de drept”, toate aceste elemente nu mai sunt demult atribute ale unei utopii negre, ci reprezintă atotprezentul dezvrăjit și

dezolat. Toate acestea se articulează într-un discurs de o virulență swiftiană, un discurs menit să readucă în literatură, dar și în societate, perspectiva morală angajată.

Ispita izbăvirii este însă mai mult decât expresia unei viziuni necruțătoare asupra lumii contemporane, este un strigăt și un avertisment, e semnalul ultimativ, testamentar, zguduitor, al unui refuz suprauman adresat ticăloșiei globalizate. Lipsită de ironie, dar cu un adaos substanțial de luciditate de oțel, scrierea e o ipostază mai încruntată a moralismului francez, un mixaj între proză, eseu și pamflet, iar viziunea este cea a unui Candide mânios, în mod evident mai sceptic decât Voltaire însuși. Marea miză a romanului, cel mai puternic roman românesc din ultimul sfert de secol, un roman atât de actual încât își privește timpul în chiar clipa curgerii sale, e reprezentată de manifestul moral vehement, ultimativ și realist în același timp. Este despre moarte, despre toate formele ei, de la cea individuală la aceea a unei lumi întregi. Este un testament și o premoniție. Mihai Sin reabilitează romanul moralist – a cărui nevoie devine tot mai evidentă – și îl reazăază pe o orbită proaspătă, oferindu-i astfel plauzibilitatea unei noi existențe. *Ispita izbăvirii* nu este un roman numai pentru literatura română și niciunul doar pentru morala autohtonă. Este unul pentru umanitate. Cu certitudine însă, pe de altă parte, el explică răspicat, odată în plus, cauzele marginalizării autorului, dar reprezintă până la urmă un triumf post-mortem al scriitorului nu doar asupra delatorilor săi, dar mai ales asupra lumii ticăloșite.

Repere bibliografice: Dana Dumitriu, „Așteptând în liniște”, ARG, 1973, 5; Ulici, *Prima verba*, I, 199–202; Culcer, *Citind*, 225–231; Titel, *Pasiunea*, 153–155; Dinu Flămând, „Bate și ți se va deschide”, R, 1978, 10; Radu Petrescu, „Bate și ți se va deschide”, VR, 1978, 12; Iorgulescu, *Scriitori*, 246–248; Constantin Hârlav, „Terasa”, ST, 1979, 9; Culcer, *Serii*, 240–245; Moraru, *Semnele*, 154–159, 253–260; Iorgulescu, *Ceara*, 253–259; Cristea, *Modestie*, 206–211; Manea, *Contur*, 68–74; Moraru, *Textul*, 185–189; Holban, *Profiluri*, 340–344; Ștefănescu, *Prim-plan*, 302–308; Cosma, *Romanul*, I, 157–162; Valeriu Cristea, *Un sens mai înalt*, RL, 1989, 51; Simion, *Scriitori*, IV, 436–465; Ioan Holban, *Gardul și leopardul*, CRC, 1990, 7; Lucian Raicu, *Proba realului*, RL, 1990, 16; Ion Vlad, *În universul nuvelei*, ST, 1990, 4; Virgil Podoabă, *Al treilea timp*, F, 1990, 5; Diana Adamek, „Cele nevăzute...”, TR, 1990, 23; Al. Cistelean, *Proza și conștiința*, F, 1991, 6; Gabriel Dimisianu, *Romanul antitotalitar*, RL, 1991, 44; Vlad, *Lect. Prozei*, 245–250; Irina Petraș, *A fi în mers*, TR, 1992, 6; Cristea, *A scrie*, 172–179; Romulus Diaconescu, „Schimbarea la față”, R, 1993, 4; Tania Radu, *Din lumea paralelă*, LAI, 1994, 4; Alex. Ștefănescu, *Quo vadis, Mihai Sin?*, RL, 1994, 11; Gabriel Andreescu, „Quo vadis, Domine?”, „22”, 1994, 12; Alex. Ștefănescu, *Un diavol mult prea simpatic*, RL, 1994, 12; Radu Mareș, *Istorie și ficțiune*, TR, 1994, 13–14; Ștefan Borbély, *Călimara cu otravă*, APF, 1994, 5–7; Caius Dobrescu, *Pro Sin*, RL, 1994, 45–46; Dan C. Mihăilescu, *În absența bubulilor*, RL, 1994, 45–46;

Ioana Pârvulescu, *Obsesiile noastre*, RL, 1994, 45–46; Lovinescu, *Unde scurte*, III, 43–46, IV, 312–317; Petraș, *Lit. rom.*, 61–67, Negoîtescu, *Scriitori contemporani*, 383–386; Simuț, *Incursiuni*, 298–301, Ulici, *Lit. rom.*, I, 347–352; Alex. Ștefănescu, *Un roman propagandistic*, RL, 1996, 31; Radu Mareș, *Mihai Sin și tema „schimbării la față”*, TR, 1996, 45; Gheorghe Mocuța, *La răspântia scriiturii*, Arad, 1996, 108–118; Ovidiu Moceanu, *Experiența lecturii*, Brașov, 1997, 101–103; Romulus Diaconescu, *O lume a dialogului*, București, 1998, 139–150; *Dicț. analitic*, I, 88–89; Perian, *Pagini*, 181–187, Dimisianu, *Lumea*, 258–264; *Dicț. Esențial*, 761–764; Micu, *Ist. lit.*, 538–539; Grigor, *Moromete*, 187–191, 208–211; Popa, *Ist. lit.*, II, 868–869; Ioan Holban, *Istoria literaturii române. Portrete contemporane*, I, Iași, 2003, 231–238; *Dicț. scriit. rom.*, IV, 257–261; Nicoleta Sălcudeanu, *Graffiti*, București, 1999, 167–172; Alex. Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane*, București, 973–978; Ion Simuț, *Proza marilor mize*, F, 2004, 5; *Mihai Sin*, interviu, „Formula AS”, 2005, 665; Mihai Sin, *Criticul manelist*, <http://www.rostonline.org/rost/dec2005/criticul.shtml>, 2005, 34; Nicolae Băciuț, *Mihai Sin, ierarhiile liniștii* (interviuri), Târgu Mureș, 2006; Marian Victor Buciu, *Panorama literaturii române în secolul XX*, vol. 3, *Proza* (partea a II-a), Craiova, 2010; Bianca Burța-Cernat, *Mihai Sin – printre ultimii mohicani*, OC, 2008, 430; Paul Cernat, *Proza românească față cu marile mize*, „Bucureștiul cultural”, 2008, 12.

ABSTRACT

The author clings from the very beginning to the substance of the harmless immediacy. Inside the benign, daytime writing, expressed through small, seemingly insignificant gesture, it is revealed, exasperatingly and unsettling slowly, the hideous figure of the absolute evil, it is revealed the bordering hell, the hell itself, on the line where the fragile human faces its intrinsically evil, but also its infernal otherness. Without any irony, but with the addition of substantial steel lucidity, the writing of Mihai Sin is a frowning aspect of French moralism, a mix of prose, essays and pamphlets, and vision is that of an angry Candide, a Candide obviously more skeptical than Voltaire himself. The great stake is actually the moral manifesto, ultimate and realistic at the same time. It's about death, about all its forms, from the individual to that of an entire world.

Key-words: Mihai Sin, prose, novel, essay, totalitarianism.

SANATORIUL – SPAȚIU AL EROSULUI ȘI AL THANATOSULUI ÎN ROMANUL LUI MAX BLECHER¹

Anamaria Ciobotaru *

Literatura interbelică aduce în prim-plan, prin câțiva dintre reprezentanții săi, o perspectivă cel puțin stranie asupra erosului, ilustrat în limitele a trei parametri: thanatos, intelectualism și boală. Erosul în scrierile lui Liviu Rebreanu, Camil Petrescu și ale Hortensiei Papadat-Bengescu poate fi descris, respectând nuanțele specifice pentru fiecare dintre cei trei scriitori menționați, în aceste limite. Fără îndoială, Blecher se apropie cel mai mult de proza Hortensiei Papadat-Bengescu, erosul oscilând între thanatos și maladiv.

Există o poetică a spațiului pe care o configurează fiecare creator de lumi. Interesant de notat sunt acele metafore obsedante ale erosului și thanatosului care în romanul *Inimi cicatrizate* devin evidente în spațiul sanatoriului – spațiul existenței personajului.

Incapacitatea personajului de a iubi se datorează formării în timp a țesutului cicatrizat: „pielea aceea vânăta și zbârcită, care se formează pe o rană vindecată. E o piele aproape normală, atât doar că e insensibilă la frig, la cald ori la atingeri... inimile bolnavilor au primit în viață atâtea lovituri de cuțit, încât s-au transformat în țesut cicatrizat... Insensibile la frig... la cald... și la durere... Insensibile și învinețite de duritate...”². Fără îndoială, Emanuel este un personaj a cărui inimă s-a cicatrizat în urma experienței pe care o trăiește. Imobilitatea sa, benefică scriiturii pe de o parte, este potrivnică iubirii, personajul ajungând să se autoizoleze, să se claustreze. Relația cu Solange suferă din cauza incapacității personajului de a iubi.

Analizând proza Hortensiei Papadat-Bengescu, Nicolae Manolescu distingea în *Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură*, între sufletul senzorial și sufletul sentimental: „În afara senzației imediate (sângele în tâmpile, nodul în gât, roșeața obrazilor, pierderea respirației), eroina din *Marea* cunoaște prea puține reacții”³.

* Universitatea „Ovidius” din Constanța, e-mail: ana_c0@yahoo.com.

¹ Lucrarea dnei Anamaria Pefți-Dobre (Ciobotaru) a fost susținută de proiectul “Sustainable performance in doctoral and post-doctoral research – PERFORM” cofinanțat de Fondul Social European prin Programul Operațional de Dezvoltare a Resurselor Umane, 2007–2013, contract POSDRU/159/1.5/S/138963.

² Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, București, Editura Art, 2009, p. 121.

³ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură*, Pitești, Paralela 45, 2008, cap. *Hortensia Papadat-Bengescu*, p. 610.

Emanuel, personajul lui Blecher din *Inimi cicatrizate* simte iubirea senzorial. Această trăsătură comună a personajelor celor doi autori i-au determinat pe criticii literari să afirme că iubirea oscilează și într-un caz și în altul între lipsa afectului și maladiv. Continuând cu analiza prozei Hortensiei Papadat-Bengescu, Manolescu vorbește, în același studiu critic, despre două procedee pe care personajul bengescian le-ar avea la îndemână pentru a cunoaște lumea: exprimarea sentimentelor și interiorizarea lumii. Dacă proza Hortensiei Papadat-Bengescu se naște din „sufletul reflexiv, al conștiinței oglindă a lumii”⁴, personajul lui Blecher interiorizează lumea nu pentru a o înțelege, ci pentru a crea o altă realitate. Dacă personajul Hortensiei Papadat-Bengescu încearcă să-și „organizeze fizic sufletul”⁵ pentru a-l cunoaște și a-l descifra mai bine, personajul lui Blecher încearcă o continuă metamorfozare a acestuia, în ideea prinderii unei alte identități. Emanuel a dispus de timpul și spațiul necesar pentru a-și cunoaște sufletul care nu mai este de mult o necunoscută pentru el. Tentativa personajului este alta, de a pătrunde într-o altă realitate. Senzorial, Emanuel, ca și celelalte personaje ale lui Blecher va trăi în atâtea realități, câte percepe sufletul său senzorial.

Erosul este în romanul *Inimi cicatrizate* o sumă de senzații. Cutia de ceai, comprimatele cubice cu extras de carne pentru gătit supă sunt asocieri pe care Emanuel le va face când se va gândi la iubirea sa pentru Colette. Nu numai Emanuel subordonează erosul senzațiilor, ci și celelalte personaje: Roger Tom și Cora se înroșesc frecvent, când numele lor sunt asociate, la fel și Tonio, când este suspectat că are o relație cu doamna Wandeska. Afețiunea este astfel limitată la senzații, ca de altfel și maladivul. Emanuel simte boala „ca o nevoie adâncă de respirație, ori de plânset”⁶. Într-o lume în care boala și moartea sunt locuri comune, iubirea se limitează la senzațiile plăcute ale unui om sănătos. E ca și cum erosul ar încerca disperat să scoată aceste personaje din monotonia ritualului lor zilnic care-i duce inevitabil spre o singură destinație. Thanatosul, ca și erosul, este o asociere de senzații, „o senzație teribilă de abolire”⁷ a vieții pe care personajul și-o poate permite doar în vis. În realitate, personajul este prea legat de dorința disperată de a trăi.

Nu în ultimul rând, dragostea lui Emanuel pentru Solange este asemănată senzației pe care o dă ghipsul, pacientului: „tortură uscată și fierbinte”⁸. Personajul nu poate disocia privirea albastră a lui Solange de mucegaiul dezgustător al sanatoriului. Senzația morții e mai puternică ca cea pe care o creează sentimentul iubirii. Asocierea eros – thanatos este des întâlnită în literatura română. Iubirea la George Bacovia, de exemplu, este trăită ca un sentiment maladiv, lipsit de afect și condamnat eșecului. Amorul este „întors” cu fața către moarte, având aripile

⁴ *Ibidem*, p. 612.

⁵ *Ibidem*, p. 613.

⁶ Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, București, Editura Art, 2009, p. 64.

⁷ *Ibidem*, p. 68.

⁸ *Ibidem*, p. 71.

„de plumb” în poezia *Plumb*, ori este „carbonizat”, abia mai „fumează” în *Negru* sau cântă „la clavier” marșuri funebre în *Cuptor*.

Imaginea personajului feminin blecherian amintește de ipostaza femeii din sonetele eminesciene, iubita cu „mâini subțiri și reci”⁹ sau „minune cu ochi mari și mână rece”¹⁰. Solange cu parfumul ei proaspăt de mandarină și lavandă sau Isa cu tenul „palid însă nicidecum anemic”¹¹, asemănător cu „luciu mat al unei pietre gălbui îndelung șlefuită”¹², trimit la imaginea aceasta a femeii-statue. Asistăm la un transfer atributiv dinspre maladiv spre eros. Astfel, putem spune că la Blecher, erosul împrumută semnele bolii. Personajele feminine ajung invariabil să fie la fel de incomode ca boala pe care Emanuel trebuie să o îndure: „îl jena din ce în ce mai mult ghipsul și parcă și Solange”¹³. Erosul la Blecher se înscrie între două limite, evoluând de la senzații plăcute la resentimente. Atitudinea pe care o are personajul în fața iubirii este de fapt o reacție la boala care-l macină. În mod cert maladivul acaparează involuntar toate sentimentele personajului care nu poate gândi sau simți decât în limitele pe care i le permite boala: „După-masă, la ora când știa că trebuie să vie Solange și că va fi nevoit să săvârșească zilnicele rituri de dragoste cu aceleași mângâieri și aceleași sărutări (pentru că dragostea lor, ca și amorul cel mai suav din lume, își crease obiceiurile lui stupide), îi venea să fugă, Solange să nu-l mai găsească... Chiar sentimentul imensei lui admirații pentru corpul ei pur începu să-l agaseze. Îl plictisea și pielea ei fină și dragostea lor limpede și manierele elementare pe care le învățase tot de la dânsul ca să-i placă. Într-adevăr, într-adevăr, ar fi vrut să nu se mai atingă de atâta perfecțiune. Ce-i folosea libertatea și curățenia altui trup?”¹⁴. Ritualul erotic este asimilat de cel al bolnavului care conștientizează dureros, zilnic, lipsa libertății sale. Emanuel admiră și iubește la Solange tot ceea ce el nu poate avea. Tragic, realizează că nu se poate sustrage acestor lipsuri. Absența lui Solange îi va da posibilitatea lui Emanuel să se regândească. Trupul femeii, pe care-l asimilase asemenea bolii îi îngreunase mai tare existența. Se eliberează de el ca de boala de care suferă. Iubirea doare în momentul în care Emanuel conștientizează statutul său. Incidentul de pe plajă îi reamintește crunt ipostaza captivă în care se află. Iubirea îl chinuie, nu îl eliberează. Personajul începe să conceapă strategii pentru a scăpa din captivitatea iubirii. Este un exercițiu pe care-l practică în speranța că, la fel, într-o zi se va elibera de boala de care suferă.

Regăsim în *Inimi cicatrizate*, aceeași dorință dureroasă de izolare. În fața erosului, a unui sanatoriu aglomerat, Emanuel, ca și personajul *Întâmplărilor din irealitatea imediată*, simte nevoia de a fi singur. „Locurile bune”, de care vorbea

⁹ Mihai Eminescu, *Afară-i toamnă*, în *Poezii*, București, Editura Paralela 45, 2012, p. 43.

¹⁰ Mihai Eminescu, *Sunt ani la mijloc*, în *Poezii*, București, Editura Paralela 45, 2012, p. 44.

¹¹ Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, București, Editura Art, 2009, p. 117.

¹² *Ibidem*, p. 117.

¹³ *Ibidem*, p. 123.

¹⁴ *Ibidem*, p. 124.

Nicolae Manolescu ca spații securizante alese de personajul *Întâmplărilor*, apar și aici: „În afară de oraș se găsea un loc tăcut și izolat cu totul de circulație, unde se ducea adesea când era singur. Acolo nu o adusesse niciodată pe Solange. Își păstra acest refugiu pentru orele de desăvârșită singurătate”¹⁵.

Nevoia de a avea o altă identitate revine. Erosul și maladivul, Solange și spațiul sanatoriului îi amintesc lui Emanuel de faptul că nu poate fi decât ceea ce este. Emanuel, ca și personajul *Întâmplărilor*, realizează kierkegaardian că „eului nu-i este dat să fie decât eu”.

Soluția pe care Emanuel o găsește – mutarea în vila Elseneur – are aparent semnificația evadării din eros și sanatoriu. De fapt, această evadare coincide cu dorința personajului de a avea o altă identitate. Imposibil de realizat iluzia unei alte identități în captivitatea sanatoriului și a relației cu Solange. Personajul se simte pentru prima dată liber sau trăiește iluzia unei libertăți mult visate: „Cine ar fi bănuit că în ascunzișul acela, pierdut printre valurile de nisip, se afla el, Emanuel, Emanuel de totdeauna? Parcă își schimbase identitatea”¹⁶.

Sanatoriul funcționează asupra personajelor ca un drog care se insinuează lent și definitiv. Odată intrat în acest spațiu există ceva care te împiedică să-l părăsești. Comportamentul devine automatizat, reacțiile previzibile, coordonatele în care se scurge viața sunt eros – thanatos. Maladivul este punctul comun al tuturor. Fiecare personaj trăiește o poveste de dragoste, fiecăruia îi este destinat să moară într-un anumit fel. Romanul vorbește despre istoriile celor care încearcă să evadeze din acest spațiu fără a avea regrete, fapt aproape imposibil. La Breck, la mare, ajungi foarte ușor, dar există foarte puține șanse să pleci.

Nu întâmplător spațiul ales este lângă apă. Symbolismul apei implică atât moartea, cât și renașterea. Imersiunea simbolizează căderea în preformal, reintegrarea în modalitatea nediferențiată a preexistenței, echivalează cu o descompunere a formelor. Emersiunea repetă gestul cosmogonic al manifestării formale. Contactul cu apa permite astfel, întotdeauna, o regenerare: „descompunerea este urmată de o nouă naștere, iar imersiunea fertilizează și multiplică potențialul vieții. Cosmogoniei acvatice îi corespund, la nivel antropologic, hielogeniile – credințele potrivit cărora specia umană s-a născut din Ape”¹⁷.

Fragmentul în care Emanuel intră cu trăsura în apă, provocând groază și spaimă lui Solange care va merge să caute ajutor, echivalează cu dorința ascunsă a personajului de a se stinge definitiv în această existență, pentru a renaște un om nou, cu o altă identitate. Apa își păstrează invariabil funcția: „dezintegrează, abolește formele, spală păcatele, fiind, în același timp, purificatoare și regeneratoare”¹⁸.

¹⁵ *Ibidem*, p. 132.

¹⁶ *Ibidem*, p. 141.

¹⁷ Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, București, Editura Humanitas, 1995, p. 120.

¹⁸ *Ibidem*, p. 64.

Emersiunea personajului se va face cu ajutorul marinarilor chemați de Solange. Tabloul e tragic, vorbind despre incapacitatea personajului de a dobândi o altă identitate: „Emanuel gonise calul ca de obicei până departe pe plajă, prin locuri neumblate. Marea urcase în flux și inundase în bună parte întinderea nisipului. Solange îl sfătui să se întoarcă, dar el se îndârji să gonească mai departe, crezând că va găsi undeva o pantă pentru a se urca pe faleză.

– Te asigur că nu-i pe aici niciun urcuș. Cunosoc locurile, îl imploră Solange. În curând nu ne vom mai putea întoarce. Toată plaja va fi inundată... Hai, Emanuel, ascultă-mă... Îl enerva faptul că ea avea dreptate și că nu se vedea nicăieri vreo pantă spre faleză. Ce cruntă și sublimă satisfacție ar fi avut ca să apară deodată urcușul și într-o minută să fii sus pe țârm. Într-un sfârșit, obosit, plictisit, întoarse trăsura. Era însă puțin cam târziu. Oceanul invadase o parte din plajă și acum trebuia să conducă cu prudență pe o margine îngustă de nisip și între șanțuri pline de apă. Pentru a scurta drumul, trecea cu trăsura de-a dreptul în mijlocul șuvoaielor. Solange îl privea îngrozită. Deodată ajunseră în fața unui canal mai larg, unde calul se opri brusc și nu vru să înainteze:

– E imposibil să treci pe aici, îi spuse Solange. Vezi doar bine ce adânc e... Ocoleşte!... Dă-mi mie hăturile! Emanuel în culmea furiei dete un bici calului și trăsura intră în apă. Câteva secunde calul trase din toate forțele, dar în mijlocul canalului roțile trăsorii intrară până la jumătate în nisipul umed și se împotmoliră. În zadar Emanuel trăgea disperat hăturile și lovea calul. Situația era extrem de gravă, trăsura rămase nemișcată, marea urca mereu, valurile erau la zece metri... Palidă de spaimă, Solange își scoase într-o clipă ciorapii și pantofii și alergă într-o goană nebună pe plajă căutând ajutor. Emanuel zăcea inert în trăsură, întins cu fața în sus, cu tâmplele zvâcninde, zdrobit de emoție, de iritare și de spaimă. Valurile îi foșneau în urechi ca o vijelie ce-i intrase în creieri... în timp ce parcă tot sângele dintr-însul și apa, și oceanul, și aerul ar fi început să fiarbă, să clocotească... Într-o minută Solange se întoarse cu câțiva marinari. Oamenii deschiseră trăsura, îl scoaseră cu tot cu cadrul pe care stătea întins și îl depuseră dincolo de canal pe nisip. Apoi deshămară calul și împingând voinicește scoaseră trăsura din apă. Porniră cu toții spre esplanadă. Era un cortegiu care îl ulcera pe Emanuel până în fundul sufletului. Așa întins cum stătea pe cadru, dus pe umeri de câțiva marinari vânjoși, abia scăpat dintr-un teribil accident, își reluase firul logic al iritației”¹⁹.

Emanuel este prins în capcana propriului său eu, imersiunea în apă este un vis al dobândirii stării inițiale, imposibil de realizat. O altă iluzie pe care o va experimenta Emanuel, efect al nevoii unei alte identități este părăsirea sanatoriului.

Emanuel, la fel ca cei care vor părăsi acest sanatoriu, în viață – Ernest și Tonio, va simți dureros efectele spațiului în care au dorit să se clădească. Influența sanatoriului lasă urme și asupra celor sănătoși, nu numai asupra celor bolnavi. Aproape că cei sănătoși devin mai bolnavi decât bolnavii adevărați.

¹⁹ Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, București, Editura Art, 2009, p. 142.

În acest sens, Solange va experimenta viața după Emanuel metamorfozându-se într-un bolnav autentic. Inima sa, după cum personajul însuși declară, se cicatrizează asemenea rănilor bolnavilor: „Mi-e sufletul înghețat, Emanuel... a înghețat ceva în mine... mi-e rece... mi-e rece aici înăuntru, și arătă cu mâna pieptul”²⁰.

Boala este personajul principal al operei. Solange se identifică cu pasărea moartă pe care o lasă în camera lui Emanuel. Din iubire, ca și din boală nu poți ieși vindecat. Doar moartea poate vindeca aceste răni: „Era într-adevăr dânsa, dar femeia de serviciu avusese dreptate să se îndoiască dacă e în toate mințile. Tot obrazul îi era murdărit de noroi și de apă, rochia îi atârna în zdrențe și părul despletit se umpluse de nisip. În ce gunoaie se tăvălise pentru a ajunge la aspectul acesta de cerșetoare nebună? Emanuel avu o strângere de inimă mai penibilă decât la primirea scrisorii. Și nu era numai atât. Abia când intră în odaie, el zări în mâinile ei obiectele hidoase pe care le aducea cu dânsa, culese desigur de pe vreun maidan părăsit, într-o mână ținea o gheață veche, ruptă și putredă, iar în cealaltă o pasăre moartă, cu gâtul în jos, fără pene, oribilă. Emanuel rămase îngrozit. Solange cu gura întredeschisă (i se scurgea în colțul buzelor un fir de salivă) rămase și ea împietrită cu privirile moi, teribil de cețoase și de șterse”²¹.

Imaginaea lui Solange este asemănătoare cu cea a Isei, din finalul romanului, un alt personaj captiv în fantezia de a fi vindecat. Viața este pentru Isa un joc de cărți. Fiecare partidă câștigată îi întărește iluzia că-și poate prelungi existența. Emanuel va realiza că libertatea lui Solange nu înseamnă libertatea sa. De aceea va dori să și iasă din această relație. Isa, spre deosebire de Emanuel, nu va înceta să creadă în fiecare element din real pe care-l consideră prelungitor al existenței sale șubrezite, fie că acesta este personajul straniu care-i propune vindecarea pe căi mistice, fie că este Celina cu care continuă cu frenezie jocul de cărți: „În fiecare zi joc cărți cu Celina, noi spunem că nu jucăm pe nimic, dar eu joc în gândul meu pe zile... pe zile de viață... Câte puncte câștig de la dânsa, atâtea zile capătă viața mea în plus... scăzute dintr-ale ei. înțelegi? Începu a râde înfrigurată cu tresăriri neliniștitoare, ca și cum nu și-ar mai fi stăpânit în întregime gesturile:

– Chiar azi-dimineață am mai câștigat de la ea 314 zile... Ce zici? Aproape un an... Ea bineînțeles că nu știe nimic... de aceea tot slăbește în timp ce eu arăt din ce în ce mai bine...”²². Existența Isei în sanatoriu se va sfârși odată cu propria existență.

Un moment extrem de important pentru Emanuel este cel al renunțării la ghips. Pentru personaj, acest eveniment echivalează cu renunțarea la experiența trăită cu Solange: „Cu Solange totul se petrecuse în mod net și definitiv; acum, parcă ghipsul mai rămânea pe el ca un ultim vestigiu al oribilei aventuri. „«O dată

²⁰ *Ibidem*, p. 144.

²¹ *Ibidem*, p. 153.

²² *Ibidem*, p. 160.

cu el voi dezbrăca și toate amintirile mele despre dânsa», își spuse el²³. Din eros se iese tot prin eros. Întâmplarea pe care Emanuel o va trăi cu Katty confirmă nevoia stringentă a personajului de a scăpa de eul care i-a fost dat.

Finalul textului nu confirmă schimbarea de statut a personajului, ci, dimpotrivă, Emanuel pornește spre un viitor la fel de incert ca și existența sa de până acum.

BIBLIOGRAFIE

Surse primare

- Blecher, Max, *Vizuina luminată*, București, Editura Art, 2009.
 Blecher, Max, *Întâmplări în irealitatea imediată*, București, Editura Art, 2009.
 Blecher, Max, *Inimi cicatrizate*, București, Editura Art, 2009.

Surse secundare

- Eliade, Mircea, *Sacru și profanul*, București, Ed. Humanitas, 1995.
 Eminescu, Mihai, *Afară-i toamnă*, în *Poezii*, București, Editura Paralela 45, 2012.
 Eminescu, Mihai, *Sunt ani la mijloc*, în *Poezii*, București, Editura Paralela 45, 2012.
 Kierkegaard, Soren, *Boala de moarte*, București, Editura Humanitas, 2006.
 Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, cap. *Hortensia Papadat-Bengescu*.

ABSTRACT

The present approach is based on the idea that, with Blecher, Eros is developed between two limits, evolving from pleasant sensations to resentments. The attitude the character has towards love is in fact a reaction to the disease he is consumed by.

Certainly, the ailment involuntarily dominates all the character's feelings and he cannot think or feel outside the limits imposed by the disease. The sanatorium functions as a drug that insinuates itself slowly and permanently onto the characters.

Once you enter this space there is something that prevents you from leaving it. The behaviour becomes automated, the reactions are predictable, the coordinates according to which life unfolds are Eros – Thanatos. The ailment is the common point for everyone. Each character lives a love story, each being destined to die in a certain way.

The novel speaks about the stories of those trying to escape this space without having regrets, an almost impossible fact.

Key-words: Blecher, sanatorium, Eros, Thanatos, literature.

²³ *Ibidem*, p. 167.

PENTRU O RELECTURĂ A ROMANELOR IDEOLOGICE ELIADIENE

Ștefan Firică*

Proiectul literar care îl acaparează pe Mircea Eliade în cea mai mare măsură, în anii '30, este tripticul alcătuit din romanele *Întoarcerea din rai*, *Huliganii* și *Viață nouă*. Intitulat, în diferitele faze de laborator, *Victorii*, *Petru și Pavel*, *Întoarcerea din rai* sau *Viață nouă*¹, ciclul e construit în jurul unei teme unitare, în măsura în care își propune să panorameze „tânăra generație” de intelectuali interbelici, așa cum e văzută ea de autor. Din punct de vedere estetic, e o nouă experiență pentru Eliade, care se vede încoronat de timpuriu ca maestru al prozei confesive autobiografice, după fulgerătorul succes de public și de critică din 1933, cu *Maitreyi*; or, ambițiosului prozator genul i se pare, acum, facil și astfel apare dorința, de neînțeles pentru mulți colegi de breaslă, de a lua distanță și de a scrie altfel de literatură. Momentul – primul punct de cotitură din sinuoasa carieră scriitoricească a lui Eliade – e înfățișat în *Memorii*, iar motivațiile din spatele lui par a fi, pe de o parte, teama de a nu deveni prematur captivul unei rețete și, pe de alta, dorința cam juvenilă de a șoca, tipică autorului în tot deceniul 1930–1940: „*Întoarcerea din rai* i-a surprins atât pe unii prieteni, cât și o bună parte din critică. După feroarea și transparența din *Maitreyi*, cartea aceasta de 400 de pagini [...] nu putea decât să deruteze cititorii. Într-un anumit sens, asta urmărisem și eu. Nu puteam

* Universitatea din București, Facultatea de Litere; e-mail: stefir75@yahoo.com.

¹ Denumirile provizorii ale acestui proiect romanesc pot fi urmărite în interviurile luate „la cald”, după publicarea romanelor, sau în confesiunile din memorialistica târzie a lui Eliade. Astfel, într-un interviu din 1934, autorul menționează că, în răstimpul șederii în India, a lucrat la o primă versiune, intitulată *Victorii*, ale cărei dimensiuni amenințau să excedeze cu mult dimensiunile unui singur volum: „L-am început în India, în vara anului 1930, și l-am terminat în toamna aceasta. Fusese plănuț în două mari volume, intitulate *Victorii*. În timpul când îl scriam, mi-am dat seama că nu voi putea concentra tot materialul pe care îl aveam în șase sute de pagini (așa cum fusese proiectat) și m-am decis să dau anul acesta un prim volum de patru sute douăzeci de pagini dintr-o serie care va cuprinde, poate, încă două sau trei volume” (*Romanul românesc în interviuri* I, partea II: 887). Titlul *Petru și Pavel* e menționat, în loc de *Victorii*, în *Fragment autobiografic*, textul redactat în 1953 la solicitarea lui Virgil Ierunca: „În ultimul an al șederii în India începusem un mare roman, *Petru și Pavel*, la care am renunțat mai târziu, dar ale cărui fragmente au fost folosite în *Întoarcerea din rai*” (Eliade 1991, II: 226). Preferința pentru titlul *Întoarcerea din rai* (pentru întreaga trilogie) poate fi dedusă din notițele inserate (de autor sau de editor) la finalul volumelor din 1934 („Acest prim popas al *Întoarcerii din rai* a fost scris în 1931–1933” – Eliade 1934a: 420) și 1935 („Aici se sfârșește al doilea episod din ciclul *Întoarcerea din rai*” – Eliade 1935: 272), dintr-o confesiune puțin mai târzie („Inutil să adaug că *Întoarcerea din rai* nu e un ciclu de romane cu teză” – „*Dosarul*” Eliade, 2000, IV, partea I: 227) sau din anumite referințe oblice din *Memorii* (acolo unde autorul scrie că plănuia, în anii '30, să scrie „3–4 volume din ciclul *Întoarcerea din rai*” – Eliade 1991, I: 327). Tot în *Memorii*, dar mai târziu, este menționat și titlul *Viață nouă* pentru întreaga trilogie („ciclul *Viață nouă* – început cu *Întoarcerea din rai* și continuat cu *Huliganii*” – Eliade 1991, II: 60).

accepta cu inima ușoară gloriola de «tânăr scriitor de succes». *Maitreyi* nu reprezenta decât un aspect dintr-o operă literară pe care o începusem cu *Romanul adolescentului miop* și pe care o vedeam desfășurându-se pe mai multe planuri. Consideram *Întoarcerea din rai* primul meu roman cu adevărat epic” (Eliade 1991 I: 309).

Schimbarea de paradigmă literară – trecerea de la romanul autenticist la persoana I la un roman-frescă la persoana a III-a – atrage și o aducere la zi a arsenalului de procedee narrative, pe care critica o salută încă de la început. Se vorbește despre alternarea punctelor de vedere ale personajelor, despre întretărirea monologurilor interioare și utilizarea fluxului de conștiință (nenumit ca atare, încă), mai amplu ilustrat de autor, e drept, într-un roman publicat în același an 1934 și repudiat ulterior, *Lumina ce se stinge*. Pe lângă modelele invocate până acum (Giovanni Papini, André Gide, Marcel Proust), apar altele noi (John Dos Passos, Aldous Huxley, James Joyce, André Malraux). Diferitele generații de comentatori – de la E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Perpessicius, G. Călinescu și până la Mihail Sebastian, Eugen Ionescu, Octav Șuluțiu, Dan Petrașincu, Constantin Noica, Ion I. Cantacuzino, Pericle Martinescu – trasează toată harta influențelor posibile (vezi Lovinescu 1937: 298, Călinescu 1988: 396, „*Dosarul*” *Eliade*, 2000, III: 35–40, „*Dosarul*” *Eliade*, 2000, IV: 73–139, 200–238). Semnificativ pentru conștiința estetică a autorului, exersată în atâtea eseuri programatice, unele culese ulterior în volumele *Oceanografie* (1934) și *Fragmentarium* (1938), Eliade însuși precizează deja, într-unul dintre interviurile luate după apariția romanelor, că sursa primară de la care își revendică tehnica ar fi Dos Passos². Ceea

² Ideea e formulată explicit într-un interviu din „Rampa”, în 1936: „Nu e adevărat că sunt influențat de Huxley, deoarece el însuși e «influențat» de altcineva: de John Dos Passos, scriitorul american. Numai acesta a înfăptuit o revoluție în epica contemporană [...]” (Eliade 2000: 127). Dar preocuparea pentru tehnică apare încă dintr-un interviu din septembrie 1933, când primul volum al ciclului era încă în lucru și autorul își fixase deja necesitatea sincronizării cu direcțiile literare extrem contemporane. După ce notează că *Jean-Christophe* de Romain Rolland ar fi „dezolant ca tehnică”, Eliade promite: „Romanul meu va fi, așadar, contemporan cu romanul occidental, care a ajuns mai mult decât copia fidelă a vieții, a ajuns la crearea ei pe un plan paralel: în artă”. Printre numele menționate se numără Baring, Huxley și Gide (*Romanul românesc în interviuri*, I, partea II: 885). Arta narativă a lui Dos Passos e elogiată în eseu *Despre oameni și roman* din *Oceanografie*, unde Eliade remarcă faptul că eroii romancierului american reușesc „să trăiască singuri, fără psihologie, adică fără intervenția autorului în explicația și justificarea lor sau a acțiunii lor”, fără „eforturi[le] de analiză și construcție” la care se înhamă prozatorii europeni. Romanul care ilustrează teoria lui Eliade este *Manhattan Transfer*. Tehnica lui Dos Passos, caracterizată prin maximă economie de mijloace, i se pare lui Eliade salutară pentru un scriitor care încearcă să pună în mișcare zeci de personaje „vii”, nefixate prin etichete tipologice, pe un spațiu românesc relativ restrâns (Eliade 1934b: 104–108). De remarcat că tehnica modernă a monologului interior, necomentat auctorial, atât de lăudată la tinerete, e repudiată energic la maturitate, așa cum se vede dintr-o pagină de jurnal din 1952, scrisă într-o perioadă când recitea *Zgomotul și furia* de Faulkner: „Tehnica datează: 1930, influențele James Joyce, John Dos Passos. La ce bun acel lung, absurd, neinteresant monolog interior al unui neurastenic în pragul sinuciderii? Pretențioasa facilități a monologului interior, care îți dă o falsă impresie de autenticitate. Cunosc prea bine atracțiile, cursele, fraudele monologului și ale filmului mental, le-am utilizat în *Lumina ce se stinge* (tot prin anii 1930...) etc.” (5 ianuarie 1952, în Eliade 1993, I: 210). Acum, în anii ’50, Eliade pledează pentru narațiunea care evadează din cadrele strâmte ale realismului, fie și psihologic – pe scurt, pentru proza fantastică cu substrat mitic: e vremea celui din urmă punct de cotitură semnificativ din traseul literar al lui Mircea Eliade.

ce se poate observa, însă, este că poetica implicită a tripticului românesc se modifică sensibil de la un volum la altul. Extrem de receptiv la sugestiile venite din mediul literar autohton, autorul pare să își ajusteze din mers strategiile, cu rezultate curioase asupra întregului. E interesant modul în care se angajează, în timp, un dialog între autor și receptori (critici), având ca efect negocierea permanentă a unei formule românești care se stabilește numai provizoriu, ca o *work in progress*. Fiecare dintre cele trei episoade ale trilogiei are un profil narativ aparte, din ce în ce mai îndepărtat față de promisiunea inițială a unei structuri experimentale, în ton cu ultimele inovații din proza mondială.

Să ne amintim una dintre cele mai comune observații făcute la adresa primului volum al seriei, *Întoarcerea din rai*: că eroii ar trăi exclusiv livresc, prin idei (împrumutate și ele), manifestând simptomele unui îngrijorător și dăunător, estetic, deficit de „viață”. Alegem cronica lui Dan Petrașincu, pentru felul în care se conjugă aici aprecierea subtilă a modernității de formulă narativă cu reproșul, tipic realist în fond, al insuficientului suflu epic: „Autorul a voit să realizeze romanul unei generații de tineri care, asemenea celor din lumea lui Malraux, își trăiesc viața sub semnul morții și al dezaxării totale de sub valorile Spiritului. Nu știu dacă tineri de soiul acestora există aici și dacă nu e prematur să crezi literatură pe o idee. Se vede însă, prin indiscreția de insuficient creator al epicului, că însuși autorul își dă seama că generația «dezdăcinaților» își trăiește tragedia numai intelectualizește, numai livresc. Eroii [...] nu fac decât să gândească tot timpul (sunt niște «posedați de idei», cum scrie în carte); ideile sunt propulsoarele acțiunilor în loc să fie invers” („*Dosarul*” *Eliade*, 2000, IV, partea I: 74–75). Mai ales ultima frază merită reținută și, minus evidenta sa conotație peiorativă, ea vestește interpretarea contemporană a romanului ca mostră de literatură existențialistă interbelică românească. Termenul „existențialism” a fost folosit într-un sens mai vag (referitor la proza generaționistă, scrisă printre alții și de Mihail Sebastian, M. Blecher, Constantin Fântâneru, Octav Șuluțiu, Petru Manoliu) de Mihai Zamfir (2006: 200–201) și cu o adresă mai precisă, la trilogia eliadiană, de Eugen Simion³. Fără a căuta lapidaritatea limpede a unei expresii teoretice, Simion definește empiric romanul existențialist românesc ca „roman de idei și roman în care personajele se definesc nu numai prin evoluția psihologică și dramele lor sentimentale, ci, înainte de orice, prin vocația lor pentru idei”, remarcând pe drept cuvânt că, pentru prima oară în istoria noastră literară, viața interioară poate fi măsurată și altfel decât prin complicații sufletești, anume „prin aptitudinea de a avea idei și de a trăi prin idei” (Simion 2011: 15). Roman existențialist, roman ideologic – iată un binom esențial pentru înțelegerea acestei zone a prozei lui Eliade, pentru lămurirea căreia o revizitare a contribuțiilor teoretice din ultimele decenii ar putea fi de folos.

³ Criticul reia discuția despre relația dintre gândirea lui Eliade și existențialism și în volumul *Fragmente critice IV. Cioran, Noica, Eliade, Vulcănescu*, unde îi dedică un întreg capitol, *Eliade și existențialismul românesc*. În aceeași direcție se situează recentul volum al lui Paul Cernat *Existențialismul românesc interbelic*, de asemenea pledând pentru integrarea producțiilor ficționale, nonficționale sau eseistice ale „tinerei generații” (*y compris* Eliade) în curentul european.

Roman à thèse, roman ideologic. Existențialism și identitate

Până la studiul Susanei Rubin Suleiman din 1983, romanul ideologic fusese dezavuat ca formă literară, sau chiar paraliterară, coruptă cel puțin estetic, prin degradarea unei structuri retorice consacrate, dacă nu și politic, prin punerea ei în slujba unor țeluri propagandistice de multe ori îndoielnice. Așadar, tendința criticii de a îl subevalua are o istorie nu doar românească, dar și europeană și americană, mai ales în contextul modernismului de secol XX, care pune accentul pe dimensiunea autotelică a artei. De-abia după *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre* capătă el demnitatea unui gen literar de sine stătător, cu niște reguli generative sintetizate, pentru prima oară, într-o formulă brevilocventă: “a *roman à thèse* is a novel written in the realistic mode (that is, based on an aesthetic of verisimilitude and representation), which signals itself to the reader as primarily didactic in intent, seeking to demonstrate the validity of a political, philosophical, or religious doctrine” (Suleiman 1993: 7). De la început, se cuvine să remarcăm opțiunea autoarei pentru titulatura *roman à thèse*. Niciun mister, în primă instanță: Suleiman, profesor de civilizație franceză la Universitatea Harvard, își susține teoria prin exemple culese exclusiv din literatura corespunzătoare domeniului ei de competență. Totuși, eticheta poate surprinde prin desuetudine, ea căzând în dizgrație în toate mediile literare încă de la începutul secolului XX, când înseși cercurile marxiste o respingeau ca desemnând un fenomen de la marginea artei, iar Paul Bourget (autor, în aceeași vreme, al unor romane cât se poate de dogmatice, precum *L'Étape, Un divorce, Le Démon de midi*) nega vexat că ar scrie *romans à thèse*, caracterizându-și în schimb creațiile ca *romans d'idées, romans d'analyse* sau *romans sociaux* (*ibidem*: 3). (Apoi, discreditul termenului depășise deja granițele Franței: nu făcea și Dobrogeanu-Gherea, la 1887, distincția între conceptele surori „tendenționism” și „tezism”, cuprins de grija de a nu fi bănuțit că l-ar promova pe cel din urmă?) Sintagma *roman à thèse*, deja uzată moral pe la 1900, este în ton cu definiția furnizată de Suleiman: care se referă la o poetică realistă încă în funcțiune în anii interbelici, dar elaborată în secolul al XIX-lea, bazată pe principiile rodite și erodate ale verosimilității. Sunt excluse, explicit, maniere literare care ies din schema realistă, precum alegoria politică și religioasă (*Pilgrim's Progress, L'Île des Pingouins, Animal Farm*) sau povestirea filosofică de școală iluministă, în genul lui Diderot și Voltaire (*ibidem*: 11). Romanele selectate spre ilustrare, deși de secol al XX-lea, sunt debitoare demodatului naturalism, în majoritatea lor (Paul Bourget, Paul Nizan, Maurice Barrès); iar cele care introduc tehnici narative noi (Malraux, Sartre) sunt tratate ca diversivni de la caseta ideală a modelului (*ibidem*: 133, 141, 195, 251). În marea familie a realismului, *le roman à thèse* se distinge prin coprezența a trei criterii specifice: instituirea unui sistem dualist (sau maniheist) de valori; legătura intertextuală, vitală pentru claritatea mesajului, cu un corpus doctrinar; adresarea directă, prin diferite strategeme, către cititor (*ibidem*: 56). În rest, elementele genului proxim (realist) sunt pretutindeni recognoscibile. Autoarea insistă asupra existenței unui narator omniscient „autoritar”, deținător al „vocii adevărului”, care să valideze sau

invalideze pozițiile fiecărui personaj în parte (*ibidem*: 71), sau amintește alte procedee retorice de control al interpretării, prin care lectura e canalizată în sensul dorit, univoc și neambiguu. În ceea ce îl privește, eroul urmează un dublu *bildungs* (*ibidem*: 65), de la ignoranță la cunoaștere și de la pasivitate la acțiune, iar traiectoria lui trebuie să devină exemplară și pentru cititor, romanul având, la fel de puternic marcate, o funcție ilocutorie (de mărturisire de credință a autorului) și una perlocutorie (de provocare a unei reacții proactive din partea receptorului) – *ibidem*: 25–27. Se înțelege că, dincolo de spectacolul gratuit al universului romanesc, trebuie să transpară un scenariu pedagogic suficient de ostentativ articulat ca să transmită eficient, fără înflorituri inutile, un anumit sistem de idei. *Le roman à thèse* ar avea, în versiunea lui Suleiman, o armătură dublă, realistă și didacticistă. Purtător al unei structuri hibride și al unei finalități duale, estetice și politice, el ar înflori în epocile percepute de populație ca „perioade de criză”, când se ascut conflictele social-ideologice, iar un factor favorizant ar fi implicarea ferventă a scriitorilor în polemicile „cetății”. Așa explică autoarea faptul că, în Franța, epoca de maximă detență a genului a debutat cu Afacerea Dreyfus (sau, mai exact, cu scrisoarea deschisă „J'accuse” publicată de Zola în cotidianul „L'Aurore”, în 1898) și s-a încheiat în preajma izbucnirii celui de-al Doilea Război Mondial (*ibidem*: 16–17). Polarizarea, dacă nu antagonizarea socială în tabere ideologice precipită producerea unor opere ficționale care să exprime anumite luări de poziție tranșante, de o parte sau de alta a baricadelor reale sau imaginare.

Câte dintre aceste caracteristici se recunosc în romanele ideologice scrise de Mircea Eliade în anii '30? „Criza” de identitate europeană e resimțită și în România după Primul Război Mondial și, pe urmele bestsellerului *Declinul Occidentului* (1918–1923) de Oswald Spengler, o seamă de literatori vor discuta și la noi la nesfârșit, pro și contra, despre presupusul faliment al valorilor post-umaniste și postiluministe; printre autorii acestor ieremiade antimoderne, chiar în primele rânduri, reprezentanți ai „tinerii generații”. Eliade însuși le dă tonul, publicând în 1927 un foileton în douăsprezece episoade care e citit ca un manifest programatic, „Itinerariu spiritual”. Elitele se angajează cu o anumită îndârjire în dezbaterile vremii și e suficient să amintim temele abordate de grupul *Criterion* în simpozioanele lor într-un singur an de funcționare, 1932–1933 (Gandhi, Lenin, Mussolini, Chaplin, Proust, Gide, Freud, Bergson, Picasso, Stravinski, America vs. Europa vs. Asia – Eliade 1991, I: 247), uneori în fața unor săli gemând de lume și mocnind de conflicte, pentru a avea imaginea divizărilor ideologice tot mai marcate și în țara noastră. Premisele istorice ale dezvoltării romanului cu teză, conform teoriei lui Suleiman, erau întrunite în România interbelică⁴. (Sentimentul unei

⁴ „Romanul cu teză” propriu-zis românesc are, totuși, state mult mai vechi, el debutând practic odată cu procesul modernizării social-politice a țării, dublat de dezvoltarea civilizației urbane în detrimentul celei patriarhal-rurale. Tezismul este, astfel, evident în *Ciocolii vechi și noi* (1863) de Nicolae Filimon sau în *Ciclul Comăneștenilor* (în special în *Viața la țară și Tănase Scatiul*) de Duiliu Zamfirescu și va fi cultivat în programele sămănătoriste și poporaniste din primele decenii ale secolului al XX-lea (lăsând urme în proza de început a lui Mihail Sadoveanu, la Cezar Petrescu sau în romanul *Arhanghelii* de Ion Agârbiceanu, dar și la numeroși alți scriitori astăzi uitați). Totuși, proble-

„crize spirituale” nu e fără legătură cu criza economică, reală, din 1929–1933, ducând la unele atitudini prăpăstioase în rândul „tinerei generații”. Marota unui colaps civilizațional iminent e oglindită și în trilogia lui Eliade, unde unul dintre personaje își întreabă exasperat un prieten, în cursul unei conversații: „Tu nu-ți dai seama că ne așteaptă o sombrare, un cataclism [...]?” – Eliade 2010: 255.) De asemenea, relația de dependență față de un intertext neliterar care să furnizeze baza ideologică a romanului este evidentă: personajele articulează fraze, parafraze și ticuri din discursurile reale ale „tinerei generații”, ale lui Eliade însuși, ale lui Nae Ionescu. Însă, dincolo de aceste circumstanțe extratextuale și social-politice, interesează în ce măsură pachetul de trăsături structurale literare propus în definiția Susanei Rubin Suleiman se potrivește pentru romanul ideologic scris de Eliade în perioada interbelică. Scriitorul român rămâne în paradigma verosimilității, îndepărtându-se totuși de naturalismul omniscient în favoarea unei versiuni actualizate, la ora respectivă, a realismului psihologic. Chiar dacă *Huliganii* se întoarce la o formulă mai tradițională, Eliade nu folosește nicăieri o voce auctorială care să valideze sau amendeze, discreționar, păreri emise de eroi cu diferite ocazii. „Adevărurile” ideologice agreeate de autor nu sunt nicăieri scrise cu majuscule, așa cum voia Suleiman⁵. Dacă există câteva personaje care beneficiază de un capital superior de simpatie (David Dragu, Pavel și Petru Anicet), ele însele ilustrează, de la un punct încolo, tendințe ideologice divergente, ceea ce confirmă intenția autorului de a-și păstra echidistanța față de eroii săi și de a îi lăsa să își dezvolte, în voie, propriile concepții filosofice sau politice. Nu se poate vorbi, la Eliade, despre monologism, sau despre orientarea lecturii într-un sens unic, ci, dimpotrivă, despre o programatică dispersie a vocilor, proliferând oarecum necontrolat în spațiul romanesc și contrazicându-se zgomotos, cu mai multe prilejuri. Comentatorul care a acuzat că în spatele perorațiilor belicoase ale lui Eleazar s-ar ascunde convingerile iraționalist-fasciste ale autorului se înșela, nerealizând că niciodată acesta nu își declară sau nu își trădează vreo afinitate cu personajul lui⁶. Romanul e plin de

matica acestor scrieri rămâne primordial social-națională. Un roman cu o coloratură mai apăsătoare ideologic-politică nu va apărea până în perioada interbelică: *Calea Victoriei* (1930) de Cezar Petrescu (numai parțial), *Fecior de slugă* (1932) și *Pentru un petec de negreață* (1934) de N. D. Cocea, seria *În preajma revoluției* de C. Stere (1932–1936), *Întoarcerea din rai* (1934) și *Huliganii* (1935) de Mircea Eliade, *De două mii de ani* (1935) de Mihail Sebastian, *Gorila* (1938) de Liviu Rebreanu, *Sectarii* (1938) de Ion Agârbiceanu sau *Așteptând ceasul de apoi* (început în timpul celui de-al Doilea Război Mondial și publicat mult mai târziu, postum) de Dinu Pillat. Diferențele, considerabile, de formulă estetică dintre aceste producții pun sub semnul întrebării oportunitatea folosirii aceleiași titlaturii, *roman à thèse*, în toate cazurile: proza interbelică, mai „deschisă”, poate fi ideologică fără a fi tezistă.

⁵ “In a *roman à thèse*, the «correct» interpretation of the story told is inscribed in capital letters, in such a way that there can be no mistaking it” (Suleiman 1993: 10).

⁶ Observația a fost formulată de Belu Silber (alias Andrei Șerbulescu), într-un articol polemic, cu un pronunțat caracter „de stânga”, la adresa orientării ideologice a lui Mircea Eliade, considerate deja, la 1935, fasciste și xenofobe (*Așadar, susțin că d. Mircea Eliade este un fascist care se ignoră și un xenofob cu prejudecăți filosemite* – [s.a.], Silber 1935: 5). În același articol, Silber afirmă că opinia personajului din *Întoarcerea din rai* despre greva de la Atelierele Grivița sau despre Revoluția Rusă din 1917 ar reprezenta „păreră lui Mircea Eliade pusă în gura lui Eleazar” ([s.a.], *ibidem*: 6). Or, Eliade păstrează programatic distanța dintre convingerile personajelor și convingerile proprii, așa cum

glasuri de „predicatori”, „oratori”, „învățători”, uneori suprapuse până la o larmă greu de suportat, dar niciuna dintre ele nu e susținută din *off* de o instanță care să îi garanteze „corectitudinea”. Așadar, dimensiunea realistă apare, însă văduvită de marca specifică a naratorului omniscient cu funcție interpretativă, iar dimensiunea didacticistă e redusă la minim. Trilogia lui Eliade ilustrează o vârstă mai recentă a romanului ideologic decât cea despre care vorbește Susan Rubin Suleiman.

Teoria romanului ideologic câștigă sulețe prin contribuția lui Steven Ungar, care abandonează reductiva titulatură *roman à thèse* și optează pentru o definiție mult mai laxă, care ia în considerare contribuțiile inovatoare, pentru construcția modernă a genului literar, ale lui André Gide, André Malraux, Albert Camus sau Jean-Paul Sartre, cel din romanul *Greața* (1938) dar și din studiul esențial *Qu'est-ce que la littérature?* (1948). Nu sunt uitați nici alți scriitori interbelici (Paul Nizan, François Mauriac, Georges Bernanos, Pierre Drieu la Rochelle) sau postbelici (de la Maurice Blanchot, cel din *L'Arrêt de mort*, și până la „noul roman” de tip Alain Robbe-Grillet sau Michel Butor), care au acroșat chestiunea avută în vedere de autor, și anume conexiunea dintre angajare, existențialism și ideologie. Despre angajare se poate vorbi încă de la Gide (autorul eseurilor din volumul *Littérature engagée* – 1938, înainte ca Sartre să pretindă scriitorului să atace problemele morale, sociale și politice ale vremii sale), iar Sartre face legătura dintre identitatea personală și cea colectivă prin noțiunea de „criză”, punct de inflexiune în care i se revelează instabilitatea ontologică a unui mod de existență (aici, autorul lasă de înțeles că o contribuție decisivă a avut-o experiența internării în lagărele germane, din 1940–1941) – Ungar, în Unwin 1997: 146–149. *Condiția umană* (1933) de Malraux servește drept suport demonstrației că un roman ideologic poate depăși maxima transmiterii univoce a unei „teze” politice dominante, alegând să livreze un mesaj compozit, bruiat și cu atât mai neliniștitor (*ibidem*: 154): iată o premisă, centrală la Suleiman, aici abandonată. Unitatea neverosimilă de viziune s-ar rupe prin apelul la tehnica narațiunii discontinue, obținute prin alternarea punctelor de vedere, asemănătoare cu montajul cinematografic (*ibidem*: 153–154). În fine, după ce analizează mai multe romane existențialiste interbelice și pozițiile filosofice din spatele lor, cercetătorul american ajunge să trateze romanul ideologic ca pe o reprezentare ficțională a identității și a angajamentului față de o anumită cauză (*ibidem*: 155). Cel puțin două sunt câștigurile din studiul lui Ungar care merită reținute: pe de o parte, romanul ideologic se emancipează de obligativitatea veche de a reda în mod „dogmatic” o „teză” unică, pe de alta, el este inseparabil de problematica identității (personale și colective), formulabilă în termenii existențialişti de alegere, decizie și libertate. Or, această ultimă chestiune, a convergenței

se vede și dintr-un interviu publicat cu câteva zile înaintea apariției romanului *Întoarcerea din rai*: „Eu nu trag nicio concluzie, nu prezic nimic, nu îndemn la nimic: eroii mei se luptă însă pentru o concluzie, pentru un sens al existenței și eroii mei își strigă, dincolo de carte, îndemnurile pe care le-au ghicit cu experiența și cu tinerețea lor” (Eliade, în *Romanul românesc în interviuri* 1986, II partea I: 888). Pentru mai multe date despre polemica lui Silber, pe atunci colaborator la revista stângistă „Șantier”, cu Eliade, ca „profet” al „tinerei generații”, vezi Gligor 2007: 112–113.

dintre angajarea politică și căutarea identitară, e și una dintre preocupările de tinerețe ale lui Eliade, reflectate în romanele sale „existențialiste”.

Pornind de la Suleiman și Ungar, Angela Kershaw discută despre reprezentările corporalității ca mod de construcție sau deconstrucție a identității în romanul politic / ideologic / cu teză (autoarea folosește denumițiile interșanjabil, cu referire la aproximativ aceeași zonă literară pe care au explorat-o și ceilalți cercetători). Situația de pericol fizic, motiv recurent în proza politică, reclamând calități asociate în mod convențional cu masculinitatea (curaj, nesăbuiță, forță, rezistență etc.), e de la sine înțeleasă predilecția genului pentru personajele bărbați. Reprezentarea corporalității virile oscilează între trupul glorificat al eroului arhetipal, încheștat în lupta cu puterea întunericului, oricare ar fi aceasta (comunism, fascism), și trupul mutilat al învinsului. Kershaw propune o lectură psihanalitică cu ajutorul vocabularului lacanian, distanța dintre cele două imagini măsurându-se prin opoziția dintre promisiunea falusului și angoasa castrării⁷, sau dintre o identitate unitară, totalizată și împlinită și alta dezmembrată, rănită sau vidată de sens. Primul Război Mondial, prin răspândirea fără precedent a fenomenelor de stres post-traumatic (*shell-shock*) în rândurile foștilor combatanți, reprezintă un moment climactic al crizei masculinității⁸. La exemplele propuse în text (luate din *Condiția umană* și din *Gilles de Drieu la Rochelle*) am putea adăuga și unul cules din *Întoarcerea din rai*: portretul lui Ioan Bucur Dragu, maior în retragere. Întors de pe front cu gradul de ofițer, decorat la Mărășești, personajul mai are încă reveria identificării cu eroul arhetipal (își recită mental, din când în când, niște titluri de gazetă care i-ar fi lăudat isprăvile de odinioară: „Eroul de la cota 307. Fabuloasa aventură a căpitanului Dragu. Singur, cu două mitraliere, apără un punct strategic deasupra râpei X. Eroul” – Eliade 2010: 61), dar face o pază facială și e amenințat cu amputarea picioarelor, în urma unei embolii, moment din care acceptă cu umilință condiția degradantă de infirm, dintr-o spastică frică de moarte, necunoscută până atunci („Mi-e frică!... Nu vrleau să mor!... Nu vrleau!... Nu, nu... Nu! – *ibidem*: 247). Când halucinează, re trăiește scene de groază de pe front, de exemplu țiuitul sirenei de la Atelierele Grivița evocându-i șuieratul obuzelor din tinerețe: „Aude șuierul prelungit și închide ochii, plecând capul, încercând să intre mai mult sub cuvertură. N-a explodat; a căzut prea departe, s-a îngropat în noroi și a rămas acolo. Dar șuierul se aude din nou, venind din față. Foc de baraj” – (*ibidem*: 211). Fiul său, David Dragu, la început pune pe seama aiurării aceste izbucniri isterice și pentru o clipă se gândește să îi ofere fostului erou soluția „bărbătească” a

⁷ Corpul eroului reprezintă „identificarea penisului cu falusul” (Kershaw 2002: 51, 58), în vreme ce corpul mutilat înseamnă „amenințarea castrării” (*ibidem*: 53, 57). Iată cele două identificări extreme, posibile prin experiența războiului, formulate în alți termeni: “Participation in dangerous situations of combat not only offers the possibility of a positive construction of masculinity, but also threatens the male subject with unmasculine neurosis” (*ibidem*: 53–54).

⁸ Pentru a ajunge la această concluzie, autoarea recurge la analizele din volumele *Behind the Lines: Gender and The Two World Wars* (Randolph Higonnet et al.: 1987) și *Dismembering the Male. Men's Bodies, Britain and the Great War* (Bourke 1996, 155–170).

eutanasierii („Decât să se chinuie, tăindu-i-se amândouă picioarele, decât să sufere o viață întreagă paralizat, mai bine... El poate vrea asta, vrea să moară întreg, valid. Aiurează acum, de aceea îi e teamă de moarte. Lucid și sănătos, nu ar accepta în niciun caz să i se taie picioarele. Să pot face ceva pentru el, să-l pot ajuta bărbătește, prietenește... [...] Un bob de stricnină sau o seringă, ascunsă acolo, printre pansamente și șervete. Să-i pot spune: Tată, ai aici tot ce-ți trebuie...” – *ibidem*: 252). David percepe integritatea corporală, chiar și în moarte, ca pe un simbol al masculinității, socotind, din contră, trupul mutilat ca pe o marcă a emascularii, a „compromisului” consimțit pentru a rămâne în viață. Fiul realizează că dorința disperată a tatălui de a trăi cu orice preț e reală numai după o severă criză interioară, în urma căreia se vede nevoit să își revizuiască și să își redimensioneze *imago*-ul patern și, odată cu el, propria identitate de gen. Relația dintre corporalitate, masculinitate și identitate ar merita regândită nu numai în cazul personajului ficțional din *Întoarcerea din rai*, dar chiar și în cazul lui Eliade însuși, de asemenea fiu de veteran și autor al unor eseuri de preamărire a „bărbăției”, dintre care „Apologia virilității” sau „Virilitate și asceză” sunt numai cele mai sonore.

Părăsind clișeele critice aplicabile romanului realist („creația de personaje”, „impresia de viață”, „vigoarea epică”) și folosind unele dintre filtrele interpretative puse la dispoziție de Susan Rubin Suleiman, Steven Ungar sau Angela Kershaw, vom găsi în trilogia lui Eliade cea mai onorabilă tentativă românească de sincronizare cu romanul politic existențialist european din anii 1930–1940.

BIBLIOGRAFIE

- „*Dosarul*” Eliade, 2000 = „*Dosarele*” Mircea Eliade (1998–2000), vol. I–IV. Cuvânt-înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, București, Editura Curtea Veche.
- Bourke 1996 = Joanna Bourke, *Dismembering the Male. Men’s Bodies, Britain and the Great War*, London, Reaktion Books.
- Călinescu 1988 = G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva.
- Eliade 1934a = Mircea Eliade, *Întoarcerea din rai*, București, Editura „Naționala Ciornei”.
- Eliade 1934b = Mircea Eliade, *Oceanografie*, cu un desen inedit de Marcel Iancu, București: Editura Cultura Poporului.
- Eliade 1935 = Mircea Eliade, *Huliganii*, București, Editura „Naționala Ciornei”.
- Eliade 1991 = Mircea Eliade, *Memorii*, vol. I–II, București: Editura Humanitas.
- Eliade 1993 = Mircea Eliade, *Jurnal*, vol. I–II, ediție îngrijită și indice de Mircea Handoca, București, Editura Humanitas.
- Eliade 2000 = Mircea Eliade, *Aristocrația solilocvială a dialogului. Interviuri și mărturisiri*, Ediție și cuvânt înainte de Mircea Handoca, București, Editura Jurnalul Literar.
- Eliade 2010 = Mircea Eliade, *Întoarcerea din rai*, prefață de Dan C. Mihăilescu, București, Editura Litera.
- Gligor 2007 = Mihaela Gligor, *Mircea Eliade. Anii tulburi. 1932–1938*, Prefață de Liviu Antonesei, București, EuroPress Group.
- Higonnet *et al.* 1987 = Randolph Higonnet, Margaret *et al.* (ed. by), *Behind the Lines: Gender and The Two World Wars*, New Haven and London: Yale University Press.
- Kershaw 2002 = Angela Kershaw, “The Body of the Hero in French Political Fiction of the 1930s”, *Nottingham French Studies*, Vol. 41, No. 2, Autumn 2002, p. 47–60.

- Lovinescu 1937: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane (1930–1937)*, București: Editura Librăriei Socec & Co.
- Romanul românesc în interviuri, 1985/1986 = *Romanul românesc în interviuri*. Antologie, sinteze bibliografice și indice de Aurel Sasu și Mariana Vartic, București, Editura Minerva.
- Silber 1935 = Andrei Șerbulescu (Belu Silber), *Feciorii lui Nae. Profetul și subprofetul*, în „Șantier”, nr. 1, 1 ianuarie 1935, p. 5–6.
- Simion 2000 = Eugen Simion, *Fragmente critice IV. Cioran, Noica, Eliade, Vulcănescu*, București, Editura Univers Enciclopedic.
- Simion 2011 = Eugen Simion, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, București: Editura Univers Enciclopedic Gold.
- Suleiman 1993 = Susan Rubin Suleiman, *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Unwin 1997 = Steven Ungar, *Existentialism, Engagement, Ideology*, în Timothy Unwin (ed.), *The Cambridge Companion to the French Novel. From 1800 to the Present*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 145–160.
- Zamfir 2006 = Mihai Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, București, Editura Cartea Românească.

ABSTRACT

Undoubtedly, the boldest literary project of Mircea Eliade's youth is the trilogy comprised of *Întoarcerea din rai* (1934 – “Return from Heaven”), *Huliganii* (1935 – “The Hooligans”) *Viață nouă* (“New Life”). Caught up in many other projects, whether scientific, cultural, or political, the author finished and published only the first and the second volumes of the series, while the third one is only partially known, from the fragments published posthumously, as well as from the author's notes in *Jurnalul portughez* (“The Portuguese Diary”) or in *Memorii* (“Memoirs”). This article advocates for reading the three novels as instantiations of the ideological / political fiction (or roman à thèse), as conceptualized in the American and European theories of the last decades. We will meet a literature questionable from the ideological viewpoint, but surely in pace with the new narrative moulds developed worldwide, in the 1930s–1940s. Though rarely recognized as such, Eliade is the first Romanian author of modern ideological fiction, akin to the various versions of Existentialism which were, then, just taking off in Europe.

Key-words: ideological novel, existentialism, identity, body, hero.

IPOSTAZELE IMAGINARULUI ÎN DISCURSUL NARATIV AL LUI MIRCEA ELIADE

Mirela Grăniceru*

Lucrarea de față își propune descoperirea unor ipostaze ale imaginarului în proza lui Mircea Eliade. Pe de altă parte, lucrarea vizează și o cunoaștere a conceptelor formulate de Mircea Eliade. Mi-am propus ca, prin această lucrare, să analizez și să dezbat unele predominante tematice pe care le-am găsit esențiale în proza fantastică a lui Mircea Eliade.

Lucrarea are la bază o bogată bibliografie de specialitate consacrată acestei probleme, pe care am dorit să o facem cunoscută. Am valorificat totodată idei proprii pe care am încercat să le aplic pe operele scriitorului menționat anterior. Unele dintre informațiile din acest studiu se regăsesc în enciclopedii de filosofie și în cărți de teologie.

Studiul de față analizează textele narative din punct de vedere hermeneutic, deoarece am urmărit cu precădere interpretarea simbolurilor și a imaginilor sacre, neabandonând miturile și hierofaniile, adică modalitățile de manifestare a sacrului. Notele de subsol explicative au ca scop înțelegerea cărților citate, precum și a diferitelor concepte. Această lucrare conține și explicații privitoare la diverse concepte filosofice și literare.

Am ales această temă de cercetare din pasiune pentru proza lui Mircea Eliade și din interes, respectiv curiozitate, pentru a afla mult mai multe concepte și tehnici narative specifice prozei lui Mircea Eliade.

În ceea ce privește metoda de lucru, menționez faptul că am utilizat metoda descriptivă, prin intermediul căreia am abordat conceptul de imaginar specific discursului narativ al lui Mircea Eliade. Cercetarea pe care am realizat-o este cantitativă, deoarece predomină descrierea, sesizarea și prezentarea sistematică a unui fenomen. Prin această cercetare, se inventariază formele de manifestare ale comportamentului uman, în această situație vorbim despre un comportament mitic. Această metodă este aplicabilă temei noastre de cercetare, ajutându-ne să alcătuim o grilă proprie de analiză, cu tehnici și instrumente de lucru adecvate punctual demersului nostru¹. Metoda descriptivă ne ajută să ne raportăm critic și creator la alte metode, cu reluarea contribuțiilor proprii, facilitate de materialul de lucru, de ipoteze și de interpretările propuse.

* Universitatea „Ovidius” din Constanța; e-mail: graniceru.mirela@yahoo.com.

¹ Roxana-Magdalena Bârlea, *Tehnici de cercetare în științele comunicării*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2012, p. 118.

Cu ajutorul instrumentelor puse la dispoziție de această metodă de lucru, am alcătuit un corpus de texte.

Mircea Eliade este spiritul românesc care a surprins în scrierile sale cele mai importante sentimente și etape ale vieții umane. Pledând pentru o literatură a autenticității, pentru anticalofilism, impune o nouă viziune a romanului românesc, abordând o problematică de tip existențialist cu informații din domeniile cele mai diverse ale științei și vieții. Textul lui Mircea Eliade se transformă într-un exercițiu spiritual, atât pentru naratorul hermeneut, cât și pentru lectorul avizat. Astfel, cercetarea de față își propune să identifice fațetele imaginarului ipostaziat în nuvelele lui Mircea Eliade. Opera lui Mircea Eliade, în întregul său, este unitară prin complementaritate².

Proza lui Eliade ilustrează cel mai bine modalitatea de ieșire dintr-un spațiu real pentru a cunoaște unul ireal, existent numai în imaginarul eliadesc, în fantasticul creat de prozator. Această transfigurare se realizează prin diferite mijloace de transpunere, prin metafore care îngreunează procedeele hermetice.

Ioan Petru Culianu vorbește despre o hermeneutică salvatoare sau de o salvare escatologică, avându-l ca model pe J.J. Collins cu tipologia sa de literaturi și călătorii în lumea de dincolo. Omul întreprinde două mari tipuri de călătorii: prima surprinde drumul acestuia în viață, piedicile pe care trebuie să le depășească pentru a reuși, cea de-a doua distinge itinerariul morții, al reintegrării în natură, al reîntoarcerii la origine, la substanța primă. Omul trebuie să facă parte și să se cufunde în *Magna Mater*, în materia esențială, universală.

Lumea lui Eliade este de fapt o proiecție imaginară, un vis în vis, astfel încât visul personajelor devine chiar real. Când vorbim despre proza mitică a lui Mircea Eliade, nu putem uita acest efort sisifial al personajelor neofite, neinițiate, de a dezvălui centrul absolut al labirintului. Din acest motiv, utopia lui Mircea Eliade este firească, centrul nu poate fi găsit, el făcând parte din unitatea noastră umană, însă scindarea conștiinței prin vis, reverie, veghe provoacă mutații de ordin thanatic. Catalepsia, moartea provocată, indusă reprezintă modalități de blocare a simțurilor, de amortire a conștiinței și a trăirilor pentru a inventa o altă stare, purificată de toate patologiile existente.

Respectând aceste idei călăuzitoare, Mircea Eliade optează pentru o înnoire a romanului și a nuvelei, care trebuie să abordeze o problematică autentică, existențialistă, precum cea a lui André Gide, explorând prin diferite simboluri moartea, viața și iubirea trăită erotic, pasional, dar și cu o doză de sacralitate, moartea și iubirea fiind deci reprezentate într-un cadru mistic, chiar straniu sau fantastic. Mi-am propus să analizez tema imaginarului în două texte canonice: *Nopti la Serampore* și *La țigănci*. Narațiunea lui Mircea Eliade este construită în jurul metaforei labirintului, care urmărește inițierea neofiților în cronotopul mitic. Lexemul *metaforă* vine

² Lăcrămioara Berechet, *Ficțiunea inițiativă la Mircea Eliade*, Constanța, Editura Pontica, 2003, p. 9.

din limba greacă, etimonul său fiind *metaphora* și semnifică transcenderea, transportul, transformarea, transpunerea într-o altă identitate. Drept consecință, voi încerca să ilustrez exemplele menționate anterior în două nuvele care marchează căutarea spațiului sacru printr-un labirint mitic.

Noaptea la Serampore, text cu pronunțate structuri ezoterice, aparține acelei literaturi, „cu totul nouă”, inspirată de tradiție ocultă și teozofică, despre care autorul credea că „reflectă speranța într-o *renovatio* personală sau colectivă – o restaurare mistică a demnității și puterilor originare ale omului”³. Bogdanof, Van Manen și bibliotecarul olandez Budge, precum și profesorul Suren Bose sunt personajele care doresc să se inițieze sau să inițieze la rândul lor. Timpul și spațiul sunt anulate diferit în cele două nuvele. Personajul principal care anulează timpul, ca experiență extatică este Suren Bose din *Noaptea la Serampore*, care poate fi privit în paralel cu profesorul Gavrilesco din nuvela fantastică *La țigănci*: „Ce căuta Bose, noaptea, într-o pădure de lângă Serampore... Suren Bose își păstrase cu îndărătnicie, aproape cu orgoliu, credința sa străveche”⁴. Suren Bose este întâlnit de narator, precum și de prietenii săi, care nu trebuie să trezească șerpii, în pădure. Șarpele reprezintă imaginea Iadului, a morții, dar și a înțelepciunii și a vicleniei. Din cauza vicleniei sale, personajele sunt conduse spre haos. Fantasticul din acest text este unul expozitiv, revelat printr-o pletoară de semnificații.

Pădurea este spațiul labirintic desăvârșit. În pădure, totul este întortocheat și enigmatic. Numai cine cunoaște drumul evită rătăcirea și își asumă un rol soteriologic. Neofiii sunt anulați de imensitatea și periculozitatea pădurii: „Simțeam doar că nu ne putem opri acolo, în mijlocul pădurii, că trebuie să mergem mereu înainte”⁵. Pădurea este labirintul inițial, în aceasta toate potecile duc spre rătăcire, doar inițiatul poate găsi centrul care se află adesea în inima acestuia. Căutarea centrului labirintului este situată adesea în *mythos*. Profesorul este întâlnit la marginea pădurii, prezența lui este de fapt călăuză spre inițierea finală: „Cel care e inițiat în ritualurile secrete trebuie să-și dovedească stăpânirea de sine rămânând o noapte întreagă așezat pe un cadavru, într-un *shmasanam*, în cea mai desăvârșită concentrare mentală”⁶. În această pădure, personajele trec printr-un ritual tantric, observând evenimente întâmplare cu sute de ani în urmă, aici se reliefează profanul impregnat de substanța sacrului: „Cred că ne afundăm tot mai rău în pădure”⁷.

Personajele întreprind o călătorie extatică în timp și spațiu. Verbul grec „existano”, din care provine substantivul *ek-stasis*, indică mai întâi acțiunea de a

³ *Op. cit.*, p. 175.

⁴ Mircea Eliade, *Proză fantastică*, volumul I, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992, p. 284.

⁵ *Ibidem*, p. 294.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Mircea Eliade, *Proză fantastică*, volumul I, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992, p. 284.

deplasa, a duce în afară, a schimba ceva, apoi indică sensul de a ieși, a abandona, a părăsi⁸.

Timpul narațiunii este concretizat într-o noapte stăpânită de Maya, de rătăcire: „Dar alergaserăm zadarnic. Nu zăream nicăieri nicio ființă omenească, nicio umbră de luptă”⁹. Această noapte este situată cu două zile înainte de luna plină, semnificând în metafizica lunară șansa intrării, printr-o rupere de nivel, într-o lume superioară, pură, regenerantă¹⁰. Intrarea va asigura, în final, scăparea din mrejele istorice ale timpului inițial, salvarea și mântuirea. Se reliefează aici profanul impregnat de substanța sacrului, sacrul conturat de prezența luminii, ca simbol alchimic al inițierii: „Când m-am deșteptat a doua zi, în kutiar-ul meu, soarele se înălțase demult și apele verzi ale Gangelui mi s-au părut nespuse de blânde, fără asemănare de limpezi și odihnitoare”¹¹.

Publicată în engleză în volumul de nuvele apărut la Madrid 1963, opera narativă *La țigănci* se constituie într-o capodoperă a ieșirii din spațiu și timp, fiind o alegorie a morții, moartea fiind inițial privită ca vis: „Toți visăm, spuse. Așa începe. Ca într-un vis...”¹². Personajul principal, Gavrilescu, pierde șansa inițierii din cauza naivității metafizice, acesta ratează de trei ori, nu recunoaște sacrul: „Nu-mi spusese nimeni nimic... Mă mir că nu m-am sufocat”¹³. Din perspectiva lecturii anagogice a textului literar, se observă un model inițiat, asemănător basmului, ca poveste a începuturilor, ca narațiune mitică. Pentru a evidenția acest model inițiat, Mircea Eliade creează actori inițiați sau naivi din punct de vedere metafizic, inițierea poate avea ca scop final salvarea sau mântuirea. Mântuirea este forma desăvârșită a religiei creștin-ortodoxe. Căutarea labirintică este sugerată prin diverse simboluri și concepte filosofice, alchimice: pădurea, grădina, coridorul, paravanul etc.

În ceea ce privește declanșarea căutării labirintice în nuvela de față, putem spune că își are punctul inițial în uitarea servietei cu partituri acasă la doamna Voitinovici. Prin pătrunderea lui Gavrilescu în casa țigăncilor realul devine ireal, spațiul labirintic cu desăvârșire fiind coridorul întortocheat din casa țigăncilor: „Vezi să nu te rătăcești, îi spuse. Să ții drept pe coridor și să numeri șapte uși”¹⁴. Deghizarea irealului în real reprezintă tot o formă a inițierii labirintice. Paravanul nesfârșit și căldura sufocantă accentuează infernul universului lăuntric în care Gavrilescu a suprapus, până la confuzie, viața și visul, refuzând actul trăirii, iubirea pentru Hildegard: „Paravanul părea că nu se mai sfârșește, și cu cât înainta, cu atât căldura devenea mai insuportabilă”¹⁵. Rătăcirea lui Gavrilescu prin labirintul

⁸ Ioan Petru Culianu, *Experiențe ale extazului. Extaz, ascensiune și povestire vizionară din elenism până în Evul Mediu*, tr. fr. de Dan Petrescu, București, Editura Nemira, 1998, p. 25–26.

⁹ *Ibidem*, p. 292.

¹⁰ *Ibidem*, p. 292.

¹¹ *Ibidem*, p. 294.

¹² Mircea Eliade, *La țigănci*, București, Editura Cartex, 2000, p. 51.

¹³ *Op. cit.*, p. 37.

¹⁴ *Ibidem*, p. 49.

¹⁵ *Ibidem*, p. 34.

bordeului celor trei fete este un moment care anunță moartea. Rătăcirea lui Gavrilescu se datorează visului thanatic, moartea fiind, de fapt, un vis al vieții¹⁶. Moartea inițiatică înseamnă atât sfârșitul omului „natural”, acultural, cât și trecerea la un nou mod de existență, acela al unei ființe „născute în spirit”, adică una care nu trăiește exclusiv într-o realitate „imediată”¹⁷. Gavrilescu își creează niște labirinturi de ordin cognitiv care îl conduc fie către aceste percepții, fie către filtrul estetic, o iluzie de ordin secund. Personajele lui Mircea Eliade există între lumi, labirintul leagă planurile spațiale și temporale, profanul și sacrul.

În viziunea lui Sorin Alexandrescu, baba este Charon sau Styxul, călăuza spre Infern, iar fetele ar putea fi iele sau parce: „Dacă ai fi ghicit-o, ar fi fost foarte frumos, șopti grecoaică. Ți-am fi cântat și ți-am fi dănuțuit și te-am fi plimbat prin toate odăile. Ar fi fost foarte frumos”¹⁸. Ceremonialul post-mortem tibetan urmărește salvarea de la distanță a sufletului mortului care este condus de un ghid/lama în călătoria sa spre paradis. Personajele pot recupera sacralitatea, se pot reîntoarce în timpul primordial, sacru, dacă reconstituie hierofaniile și epifaniile, dar această recuperare se face prin ritual, prin revelații ale ființei, adică prin ontofanii.

Valoarea imaginarului epic în această nuvelă este oferită de încercarea de a descoperi centrul spiritual sub stăpânirea căldurii care dorește să topească în lava ei valorile umane esențiale: libertatea, nemurirea, iubirea. Căldura generează căutarea, transformarea spirituală, metamorfoza personajului, accentuând totodată fantasticul și straniul ca fațete ale imaginarului epic.

Timpul sacru este reversibil, unitar, fiind egal cu sine însuși, în vreme ce timpul profan este ireversibil, heraclitian, nerecuperabil, acesta fiind limitat între un început și un sfârșit. Conceptul de spațiu geometric, omogen și neutru nu trebuie confundat cu experiența spațiului profan, care se opune experienței spațiului sacru. Această experiență profană nu se întâlnește niciodată în stare pură¹⁹. Această lume este fie văzută, fie nevăzută. Lumea văzută poate fi percepută, fiind aceea în care trăim, în timp ce lumea nevăzută este imperceptibilă, lumea forțelor oculte. Tocmai suprapunerea acestor lumi generează structura labirintică.

Mircea Eliade crede că labirintul este imaginea prin excelență a inițierii. Labirintul leagă planurile spațiale și temporale, profanul și sacrul. Totodată, accesul în „centrul” labirintului dezleagă de parcursul profan, prin inițiere. Scenariul inițierii corespunde țelului suprem al ideologiei misterice, anume omologarea rituală a destinului neofitului cu vicisitudinile zeului, consideră Ioan Petru Culianu. Hermeneutul realizează, în fond, o structură paralelă a spațiului și a timpului, de aici reieșind și structura labirintică a narațiunii, pe de o parte și a scriiturii, pe de altă parte, înțeleasă ca mod singular de organizare a subiectului, la nivelul

¹⁶ *Ibidem*, p. 117.

¹⁷ Mircea Eliade, *Nostalgia originilor*, tr. de Cezar Baltag, București, Editura Humanitas, 1994, p. 181.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 31.

¹⁹ Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, ed. a II-a, București, Editura Humanitas, 2000, p. 18–19.

discursului literar prin instanțele comunicării narative, tematică, stil, scenografia narative, scene fondatoare, tropi și imagini dominante.

Pe strada Mântuleasa face parte din volumul *Nuvele* (Madrid, 1963) alături de alte scrieri precum: *În curte la Dionis* (1977), *19 trandafiri* (1980), marcând o nouă etapă a fantasticului prozei lui Eliade. Este un tip special de fantastic fără precedent în literatura noastră, derivat din concepția că sacrul n-a dispărut din lume, ci continuă să ființeze, să existe chiar și acum, camuflat, mistuit în profan. Prin aceste narațiuni, Mircea Eliade, concepe o tipologie memorabilă și un spațiu imaginar – spațiul bucureștean. Fiind un text criptic, hermeneutic, *Pe strada Mântuleasa* reprezintă o poveste a poveștii²⁰. Matei Călinescu identifică aici un fantastic de tip digresiv, bazat pe dialectica fricii, a dilatării, a contractării timpului cauzate de spărtura în real. Această dereglare a mecanismului temporal provoacă o adevărată estetică a surprizei.

Pe strada Mântuleasa desfășoară cel puțin trei narațiuni: prima conține istoria personajelor, instituind un scenariu gnostic, a doua narațiune este relevantă de istoria interpreților naivi, ultima referindu-se la facerea și pre-facerea textului²¹. Însă, în toate aceste narațiuni observăm căutarea neîncetată a simbolurilor care trimit la alte mistere. Toate simbolurile declanșează o semioză nelimitată, folosind termenii lui Peirce. Însuși lexemul *simbol* deține în etimonul său ideea de ansamblu, de obiect ce nu poate fi scindat.

Astfel, vom încerca să decriptăm textul din mai multe perspective, și anume: structură, subiect, personaje, rețea simbolică, trimiteri la alte texte etc. Cu toate că Mircea Eliade mărturisea în *Încercarea labirintului* că *Pe strada Mântuleasa* a fost redactată la întâmplare²², totul este condus cu măiestrie spre un alt simbol, generând și mai multe hierofanii care accentuează misterul. Deducem de aici că sacrul își are manifestările în toate evenimentele banale, în mundan, în orice obiect simplu. Etimologia substantivului propriu *Mântuleasa* provine din grecescul *mantike* și semnifică artă a divinației, mantică, bătrânul de pe strada *Mântuleasa* fiind Învățătorul căii mantice. Această cale mantică poate semnifica drumul neinițiatului spre centru, acest centru nesesizat, dar ascuns în interior, în inimă. Centrul nu poate fi în exterior, labirinturile care duc la el sunt numai la nivelul conștiinței și al trăirii noastre. De aceea, le percepem ca labirinturi de inițiere. Proza fantastică a lui Mircea Eliade evidențiază la nivelul personajelor sale și un aspect orfic, revelat prin cântecul Leanei, nume cu conotații simbolice, deoarece trimite la Ileana, personaj înzestrat cu o frumusețe nemaivăzută, crăiasa desăvârșită prezentă în basme. La acest nivel, observăm și influența fabulosului și a miraculosului în proza fantastică a lui Eliade. Lixandru, aducătorul de lumină, este cel mai enigmatic personaj al nuvelei, fiind un personaj sacru, care știe să descifreze semnele. Mircea Eliade are o preferință pentru onomastica simbolică,

²⁰ Lăcrămioara Berechet, *op. cit.*, p. 125.

²¹ *Ibidem*.

²² Ștefan Borbély, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade – complexul gnostic*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, colecția „Ianus”, 2003, p. 174.

epifanică, toate creațiile sale literare trebuie să fie decriptate la nivel anagogic, nu numai la nivelul de bază, cel de suprafață.

Pentru a înțelege cum este ipostaziat imaginarul, fantasticul în nuvelistica lui Mircea Eliade, trebuie să definim conceptele de arhetip, imagine și simbol. Fantasticul reprezintă simbioza, interferența realului cu straniul, cu fabulosul.

Matei Călinescu precizează faptul că fantasticul lui Mircea Eliade nu se referă doar la mit, ci aspiră să funcționeze asemenea mitului chiar prin intermediul viselor care transmit mesaje mitice.

Astfel, arhetipurile sunt structuri psihice identice, comune tuturor, constituind laolaltă moștenirea arhaică a umanității. Jung a precizat că acestea sunt nuclee neuropsihice înnăscute, având capacitatea de a iniția, controla și mijloci caracteristicile uzuale de comportament și trăirile tipice tuturor ființelor umane. Arhetipurile generează gânduri, imagini, sentimente, indiferent de clasa lor socială, de credințe, rasă, localizare geografică ori epocă istorică. Întreaga zestre arhetipală a unui individ alcătuiește inconștientul colectiv, a cărui autoritate și forță aparține unui nucleu central integrând ansamblul personalității, nucleu pe care Jung l-a numit Sine²³.

Un arhetip nu este o idee moștenită, ci mai degrabă un mod de funcționare moștenit. Jung crede că arhetipurile sunt legate de structurile comportamentului uman.

Simbolurile reprezintă calea de acces la arhetipuri, fiind singura modalitate de a exprima ceva necunoscut. Pentru Freud, simbolul era reprezentarea figurativă a unei idei, a unui conflict ori a unei dorințe inconștiente, fiind o formațiune ce disimula, ce încrîpta adevărata semnificație a ideii reprezentate. Pe de altă parte, Jung nu considera simbolul freudian un simbol propriu-zis, ci numai un semn, pentru că se referă la ceva cognoscibil. Pentru acesta, simbolurile erau entități vii, idei intuitive care nu puteau fi formulate într-un mod mai adecvat. Acestea rămân o permanentă provocare la adresa gândurilor și sentimentelor noastre. Pentru Jung, simbolurile erau factori naturali de creștere, având o funcție transcendentă, înlesnind orice trecere de la o stare psihologică la alta. Simbolurile sunt indispensabile pentru vindecare și pentru individuația Sineului. Ființele umane figurează în lume tocmai pentru că sunt animale făuritoare de simboluri.

Pentru Mircea Eliade, simbolul operează ca limbaj al sacrului, verbalizează hierofaniile, „descarcă” de sensurile secundare arheologia inconștientului colectiv. De exemplu, prin simbolul sau principiul alchimic al luminii, putem înțelege rolul sacru al brichetei din *Un om mare*: „Putea apuca încă destul de bine țigara și putea folosi cu oarecare facilitate bricheta”²⁴. Lumina simbolizează aici dorința de a fi liber, de a fi inițiat, de a se vindeca, de a scăpa din profan și de a se integra în sacru²⁵.

²³ Anthony Stevens, *Jung*, tr. de Oana Vlad, București, Editura Humanitas, p. 57.

²⁴ Mircea Eliade, *Proză fantastică*, București, Editura Fundației Culturale Române, vol. II, 1992, p. 320.

²⁵ *Ibidem*, p. 323.

Simbolurile sunt ascunse în labirintul care suprapune lumile posibile, de aceea actorii sau personajele se pot rătăci, pot pierde drumul, sensul, neavând capacitatea de a mai revela gnoza.

Mircea Eliade, ca hermeneut – inițiat și căutător –, se mișcă istoric, în timp și în spațiu, în sacru și profan, atât în culturile arhaice, cât și în cele profane²⁶. Cea mai importantă teorie a lui Mircea Eliade este cea a camuflării sacrului în profan. Sacrul are atâtea morfologii încât devine irecognoscibil. Acest aspect oferă lectorilor deschiderea simbolurilor și, totodată, închiderea lor într-o narațiune hermeneutică, încifrată, enigmatică, narațiune care poate fi dezlegată într-un alt text – spre exemplu *Pe strada Mântuleasa* se continuă cu nuvela *În curte la Dionis*. Aceste plimbări narrative deschid o semioză nelimitată, orice simbol trimite la un altul și mai închistat în mister. După Peirce, semioza este o acțiune sau o influență care implică o cooperare a trei subiecte, semnul, obiectul său și interpretantul său, astfel încât această influență tri-relațională să nu se poată rezolva prin acțiuni între perechi²⁷. Tocmai din această cauză, Mircea Eliade creează o adevărată țesătură a simbolurilor, urmând modelul tantric. Simbolurile prezente în poetica mitică eliadiană ajută neinițiatul, neofitul, nedumiritul să se inițieze, să cunoască tainele sacre și să pătrundă într-un alt cadru, într-un cronotop.

Un alt simbol reiterat în text este cel al elevației, al urcării, al ascensorului: „Din câte știu eu, voi n-aveți ascensor?”. Ascensorul este o metaforă a antinomiei înalt/adânc, simbol al înălțării și al coborârii, ascensorul comportă aceeași semnificație ca și scara. Ascensiunea și coborârea reunesc sensul vieții și al morții, aspecte similare în planul unicei realități care este devenirea sau nestatornicia desăvârșită, în termenii lui Heraclit. Simbol al unei singure realități, ascensorul sugerează că între viață și moarte nu există diferență. Sensul nașterii și al morții este conținut în tot ceea ce există; fiecare element al vieții poartă în sine mesajul devenirii prin *coincidentia oppositorum*. Funcția transcendentală ne duce în însuși miezul forței generative a contrariilor. „Contrariile sunt condiții preexistente indestructibile și indispensabile ale oricărei vieți psihice. Toate contrariile sunt intrinsec ireconciliabile, dar conflictul dintre acestea generează tensiunea care determină psihicul să caute o a treia posibilitate”.

Noțiunea de *coincidentia oppositorum*, preluată de la Nicolaus Cusanus, este adesea amintită în text. Astfel, acest concept definește alianța contrariilor, iar în opera lui Mircea Eliade apare obsesiv ca năzuință supremă a omului. Heraclit considera că Dumnezeu este uniunea tuturor contrariilor, iar această idee se regăsește în mai toate domeniile culturale: filosofie, artă, literatură, pictură etc. Această discrepanță conduce la o discontinuitate în continuitate și presupune eterna revenire, întoarcerea la matrice prin desacralizarea tofaniilor și prin abolirea timpului.

²⁶ Petre Tuțea, *Mircea Eliade*, Oradea, Editura Biblioteca Familia, 1992, p. 11.

²⁷ Umberto Eco, *Limitele interpretării*, tr. din it. de Ștefania Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1996, p. 295.

Lumina este cunoașterea, căutarea, adevărul absolut. Lumina este creație, este întoarcere la *Magna Mater*. Lumina întărește dorința căutării, a salvării și a mântuirii. Aceasta este focul care regenerează. Acest foc este similar cu cel întâlnit în nuvela numită *Incognito la Buchenwald*, focul fiind eliberator pentru suflet și îl putem numi *focul salvator*. Un alt simbol fundamental este constituit de apă. Apa, spunea Bachelard, este cu adevărat elementul tranzitoriu. Este metamorfoza ontologică esențială între foc și pământ. Ființa menită apei este o ființă în derivă. Ea moare în fiecare clipă, ceva din substanța ei se prăbușește neîncetat²⁸. În arta indiană nu există unghiuri, ci unduiri, unduirea trebuie căutată în valoarea simbolică a apei, deoarece aceasta ascunde mitul revenirii ciclice. Acest aspect trimite la miturile diluviene, ale potopului sentimentului, conștiinței, gândirii.

Astfel, Mircea Eliade consideră că „androginia lui Adam, omul originar, este simetrică-în gnoza Naasenilor-androginiei Spiritului Suprem-Logosului. Omul se reîntoarce la primordial, la o stare nedeterminată, pre-formală, nedespicită de polarizări. Lexemul „androgin” poate fi împărțit în două structuri pentru a observa etimologia acestuia. Astfel, *andros* din limba greacă înseamnă *bărbat*, iar *gyne* desemnează femeia. „Nașterea” Evei a fost deci propriu-zis despicarea primordialului androgin în două: bărbat și femeie, iar sfera, rotundul erau formule ale desăvârșirii²⁹.

Principalele arhetipuri pe care le-a dezvăluit Jung sunt: persona, umbra, anima și animus, zeul-copil, arhetipul spiritului și sinele.

Astfel, *anima* este unul din arhetipurile des invocate de Jung, trimite la dimensiunea feminină inconștientă din fiecare bărbat. O analiză a textelor lui Jung probează eterogenitatea, din punct de vedere al provenienței, a straturilor animei. Doar unul dintre ele corespunde definiției arhetipului ca moștenire filogenetică, imaginea colectivă a femeii din inconștientul fiecărui bărbat, cu ajutorul căreia percepe esența femeii, provine din întipărirea relației cu femeia. Este chiar feminitatea bărbatului. Trăsăturile feminine sunt refulate și se acumulează în inconștient. Bărbatul își va alege ca parteneră femeia care corespunde cel mai bine feminității lui inconștiente, femeia care poate prelua proiecția sufletului său. Această dimensiune a animei, care ține tot de biologic, pare a fi o transfigurare a teoriei lui Freud asupra bisexualității, amintind de acel protest viril, reprezentat de combaterea trăsăturilor feminine nu numai la femei, ci și la bărbați³⁰. La Mircea Eliade, femeia își menține structura binară, ea fiind, pe de o parte, angelică (Maitreyi), demonică (Domnișoara Christina, devenită strigoi), pură, dar și maculată, senzuală, superbă sau diformă (Oana).

În concluzie, menționez că arhetipul este mai ales o structură psihică ce privește în principal inconștientul colectiv, acesta fiind generator de imagini și

²⁸ Gaston Bachelard, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, tr. de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1942, p. 11.

²⁹ *Ibidem*, p. 126–127.

³⁰ C. G. Jung, *În lumea arhetipurilor*, tr. din limba germană de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Jurnalul Literar, 1994, p. 11.

simboluri. Conceptele amintite sunt legate de componenta identitară a fiecărei civilizații și a fiecărei persoane.

Acești trei factori furnizează țesăturii textului o pluralitate de semnificații, ivindu-se o adevărată semioză în derivă. Imaginea ține de imaginație, iar simbolul de interpretare, de hermeneutică. Prin intermediul acestora, textul poate fi decelat începând cu structura lui de adâncime, fiind un macrosemn de lectură.

Arta lui Mircea Eliade constă tocmai în fisurarea sistematică a literalului, în strecurarea conotativului prin fisurile denotativului, până ce acesta începe să devină ineficace.

Epicul evoluează în planuri diferite și paralele de semnificație. Coerenței literalului i se adaugă o coerență secundă, autonomă și decodabilă separat. La fel ca în spectacol ori în poezie, denotativul și conotativul au existențe paralele, cel de-al doilea generând la rândul-i interpretări multiple, fiecare pornind de la o anumită izotopie a textului.

Adrian Marino este de părere că limbajul simbolic trece înaintea limbajului ca mijloc de expresie, de comunicare, obiectivul fundamental al hermeneuticii lui Mircea Eliade fiind reprezentat de morfologia, tipologia și fenomenologia sacrului. În tipologia sacrului se încadrează arhetipul care obligă la imitație, la repetiție, la descifrarea unor situații existențiale, mitul ca fapt total de existență și simbolul privit ca *locus hermeneuticus*, cifru al realităților absolute. (Marino). Simbolul nu numai că instaurează sau consacră semnificații, dar le și provoacă, le face să erupă, simbolul religios fiind repetitiv, plurivoc și ireductibil.

Nuvela *Secretul doctorului Honigberger* a fost publicată în anul 1940 în „Revista Fundațiilor Regale” și poate fi considerată un mic tratat al căutării tărâmului sacru numit *Shambala*. Nuvela integrează ca și celelalte scrieri drumul asiduu care poate duce la salvare. Construită după modelul palimpsestului teoretizat de către Gérard Genette, această nuvelă are un caracter de hipertextualitate în raport cu mitul *Shambalei*, pe care îl rescrie în dimensiunea sa alegorică și anagogică, instituind astfel povestea cu statutul unui hipertext³¹.

Prin procedeul palimpsestului, doctorul Eliade reușește să scrie o poveste, unind părțile rămase în jurnalul doctorului Zerlendi etc.

Toate denumirile pregnante încep cu litera „s” – simbol, semn hierofanic, *Shambala*, șamanism, sacru, somn thanatic etc. Simbolurile nu sunt menționate clar, ele sunt sugerate, ca într-un procedeu simbolist al poeziei lui Stéphane Mallarmé: strada S, Radu C. etc. Strada S. din centrul Bucureștiului devine centrul lumii, prin care puțini pot face trecerea.

Nuvela conține tehnici ezoterice, oculte, magice, mai ales în fragmentele care redau mecanismul controlării respirației și a celorlalte simțuri. Ezoterismul reprezintă un ansamblu de credințe filosofice și religioase, din ele derivă ocultismul și alte practici. Cea mai cunoscută tehnică ocultă este șamanismul care elaborează procedeele de inițiere personală și eliberarea din cercul vicios al lumii profane.

³¹ Lăcrămioara Berechet, *op. cit.*, p. 146.

Nuvela stă tot sub semnul polarității și al dicotomiilor sacru-profan, real-ireal, moarte-viață. Convertirea mitului în povestire inițiativă presupune, de asemenea, și modificări ale perspectivei narative.

Punctul central al nuvelei este reprezentat de istoria secretă a lui Radu C., un veritabil cunoscător al civilizației chinezești. Căutarea adevărului este idealul doamnei Zerlendi, care dorește ca naratorul-personaj să descopere enigmele soțului său.

Aceste trucuri literare anticipează istoria ocultă a domnului Zerlendi, personaj absent, dar care dorea revelarea misterului doctorului Johann Honigberger. Acest doctor era, de fapt, un farmacist, deoarece nu avea vreo diplomă care să dovedească studiile de medicină. Acest personaj deținea *pharmakonul*, leacul și otrava deopotrivă, sacrul și profanul chiar în unitatea sa. Doamna Zerlendi și jupâneasa casei posedă rolul de instigatori ai semiozei, deoarece spun că toți cei pasionați de spațiul oriental sfârșesc rău. Sfârșitul se referă aici la moartea fizică despre care vorbesc cei ignoranți. Doctorul Honigberger și domnul Zerlendi își continuă viața într-o altă existență, ei fiind invizibili.

Intrarea naratorului în casa lui Zerlendi este prezentată maiestuos, biblioteca uriașă, cărțile valoroase, camerele înalte, mobila de stejar și toate celelalte obiecte îl introduc într-un spațiu magic.

Biblioteca devine aici suprapersonaj, ea este încărcată simbolic, conține toate tainele lumii, fiind și un leitmotiv, ea este prima care se schimbă. Naratorul-personaj menționează că acolo totul era diferit, se simțea „sub un alt văzduh”. Vegetalul, arborii, florile accentuează ideea de devenire continuă, de curgere, de forță cosmică. Arborelui i se asociază nemurirea, supranaturalul, dar și reprezentări ale unor forțe ucigătoare: dragoni, demoni³².

Latura fantastică și supranaturală a nuvelei reiese din mărturisirile naratorului care spune că: „Doamna Zerlendi îmbătrânea asemenea femeilor din alte veacuri; înțelegând, într-un chip tainic, că prin moarte se va apropia de marea iluminare a tuturor înțelesurilor, iar nu de sfârșitul unei vieți pământene, de urcarea treptată a cărnii și topirea ei definitivă în Pământ. Totdeauna am împărțit oamenii în două categorii: cei care concep moartea ca un sfârșit al vieții și al trupului și cei care concep moartea ca un început al unei noi existențe spirituale”³³.

Sufletul, spiritul suferă din cauza închiderii, prizonieratului în Materie.

Unica fericire revine deci morții, privită nu ca stare agonală, ci ca stare inițială, primordială a revenirii la sacru, la întreg. Spațialitatea și temporalitatea se amestecă într-un mod supramiraculos, magic, pregătind inițierea lectorilor la nivelul anagogic al textului. Hans, soțul Smarandei, a murit într-un accident de vânătoare, însă el apare în conștiința naratorului în momentul reînțoarcerii în spațiul bibliotecii. Acum, Hans devine Ștefan, nume epifanic, deoarece simbolizează primul

³² Julius Evola, *Tradiția hermetică. Simbolismul ei, doctrina și Arta regală*, tr. din it. de Ioan Milea, București, Editura Humanitas, 1999, p. 17.

³³ Mircea Eliade, *Proza fantastică*, vol. I, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992, p. 232.

martir al Sfintei Scripturi. Sfântul Ștefan a refuzat ascunderea propriei credințe, exact ca personajele care s-au obstinat să caute misticul adevăr al filosofiei indiene, practicând tehnicile ascetice. Ștefan este purtătorul de victorii, el poartă întotdeauna o coroană.

Gheorghe Glodeanu este de părere că, în *Secretul doctorului Honigberger*, Mircea Eliade descrie tocmai procesul prin care se ajunge la dobândirea înțelepciunii³⁴. Senectutea este principalul motiv al înțelepciunii, al înțelegerii sacrului camuflat în profan. Scrisoarea doamnei Zerlendi către naratorul pasionat de Orient reprezintă principala cauză a studierii tehnicilor ascetice prin care domnul Zerlendi a dispărut.

Referitor la Smaranda, fiica doamnei Zerlendi, se remarcă prezența unei *firi fantastice*, ea fiind capabilă de legături dintre cele mai stranii. Ea afirmă că tatăl ei nu e mort, el este dispărut, probabil într-o altă identitate. La sfârșitul nuvelei, naratorul descoperă că domnul Zerlendi a devenit invizibil.

În ceea ce privește spațialitatea narativă, percepem leitmotivul căutării tărâmului nevăzut, sacru, numit *Shamballa* = *Agarrtha*, precum și biblioteca, grădina, strada, curtea ca spații simbolice. Revelarea gnozei, a învățaturii sacre și a inițierii se realizează prin metode ascetice și oculte, șamaniste. Controlul impus respirației, scindarea la nivelul conștientului și a conștiinței sunt teme reiterate în nuvelă. Tainele textului accentuează indicibilul, nedeslușirea acestora determină inadaptarea în ordinea sacrului. Jupâneasa afirmă ca aceste taine sunt diavolești, ea însăși fiind o astfel de ipostază demonică, în sensul defectului său fizic. Șchiopătatul este un atribut al mersului, care devine semnătură pentru un personaj între lumea fenomenală și lumea supranaturală, un vrăjitor, o divinitate a ordinii impare, transcendente, lume atemporală, increată, interzisă, în opoziție cu lumea fenomenală, ordonată după modelul numărului doi, al parității³⁵.

Cea mai importantă structură cognitivă prezentă în text este cea a ritmării respirației, așa-numita *pranayama*, o tehnică yoga care semnifică dozarea energiei vitale și extragerea energiei necesare pentru continuarea procesului ascetic.

Acest proces implică și renunțarea la alcool, cafea, plăceri trupești, vestimentație elegantă etc.

Punctul de sprijin al procesului ascetic îl reprezintă de fapt unitatea gândirii. Iată o scurtă descriere a acestei stări de transă: „Nu-mi mai simțeam deloc corpul, doar o vagă căldură a corpului, căldură care cu timpul dispăru și ea”.³⁶ Căldura, focul este o izotopie a creației lui Eliade, principiu masculin și feminin deopotrivă, focul înseamnă ardere, topire, revenire la Tot, dar și dezintegrare, disoluție. Focul este element cosmologic, dar și element alchimic, fiind asociat cu Aurul, metal

³⁴ Gheorghe Glodeanu, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2006.

³⁵ Lăcrămioara Berechet, *Ficțiunea inițiativă la Mircea Eliade*, Constanța, Editura Pontica, 2003, p. 149.

³⁶ Mircea Eliade, *Proza fantastică*, vol. I, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992, p. 256.

salvator, vital, materie care asigură nemurirea. Aurul nu se degradează, nu se modifică, își menține consistența, pentru transformarea proprietăților sale, el trebuie topit la o căldură foarte mare. Aurul este un simbol al bogăției, al eliberării și purificării.

Această reîntoarcere la Unitate, la *Magna Mater*, este o temă esențială a poeziei mitice eliadiene: „Unificarea conștiinței se dobândește printr-o trecere continuă, adică fără niciun fel de hiatus, de la starea de veghe, la starea de somn cu vise, apoi de somn fără vise și, în sfârșit, la starea cataleptică”³⁷. Aceasta este enstaza vacuității totale, starea necondiționată care nu mai este experiență, deoarece nu mai există relație între conștiință și lume, ci doar *revelație*³⁸. Visul nu trebuie să fie tratat ca un proces romantic, ci ca unul al conștiinței, proces metafizic de eliberare. Pentru a ieși din timp și din spațiu, trupul nu trebuie să mai participe la ordinea normală a curgerii timpului. Iată aici un complex mitic, omul este în timpul său, dar dorește nemurirea, participând la ea.

Deși timpul este ireversibil, heraclitian, pentru a ne salva, trebuie să ieșim din această roată, din acest ritual monoton. Totul stă sub semnul cufundării în căutarea centrului, centru care se găsește în interiorul ființei, în sufletul și conștiința sa despre sine și despre lume. Zerlendi inițiază o călătorie în transcendență, experimentând diverse tehnici oculte și ezoterice.

Verbul „a răpi” are originea în *raptus*, care înseamnă răpire și încântare, încântarea fiind în realitate răpirea atenției. Acest motiv poate fi conotat cu legarea, realizată prin diverse obiecte: funie, frânghie etc. Această legare se aseamănă cu legatul ochilor, cu vraja și răpirea dintr-un spațiu profan. Viața este o țesătură magică de proporții cosmice, maya, doar un fir susținându-i destinul. Divinitatea, în jocul manifestării, îl leagă pe om în țesătura creației sale, la fel și moartea. Inițierea are ca ultim scop în viziunea lui Mircea Eliade *eliberarea de legături*: „Omul învață cum se dezleagă nodul labirintic pentru a-l desface atunci când sufletul îl va reîntâlni după moarte”³⁹.

Acest text ascunde și revelează gnoza pentru lectorii avizați, precum și sacrul camuflat în profan, accentuând totodată rolul soteriologic al morții, nuvela fiind asemănătoare unui tratat al morții, din care omul trebuie să-și desfacă legăturile și să găsească adevăratul centru – *Shambala*, tărâm sacru care poate fi cunoscut după moarte. Astfel, naratorul hermeneut transpune toate procedeele ascetice prin intermediul unor labirinturi spațiale și temporale și ajunge să construiască o nuvelă desăvârșită, care stă sub semnul soteriologiei.

Poetica mitică a lui Mircea Eliade surprinde încă o dată prin apariția acestei nuvele care se încadrează alături de celelalte scrieri într-un cadru original al fantasticului. Nuvela *Un om mare* a fost scrisă în anul 1940 și a fost publicată alături de celelalte nuvele în volumul *Proză fantastică*. Textul surprinde plăcut

³⁷ *Ibidem*, p. 259.

³⁸ Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Vol. II, traducere din franceză de Cezar Baltag, Chișinău, Editura Universitas, 1992, p. 300.

³⁹ Lăcrămioara Berechet, *op. cit.*, p. 155.

citorul printr-o adevărată construcție a fantasticului, fantastic reînnoit la nivel simbolic. Voi aborda acest text tot dintr-o perspectivă a hermeneuticii, adică a interpretării simbolurilor.

Subiectul nuvelei se centrează pe drama plină de ficțiune pe care o trăiește Eugen Cucoaneș, un tânăr care crește foarte mult într-un timp foarte scurt: „a crescut într-o săptămână 6–7 cm”⁴⁰. Această boală a lui Cucoaneș nu poate fi descifrată de vreun vraci sau medic, deoarece acesta suferă din punct de vedere ontologic. Această suferință indică ruperea nivelului ontic, concept remarcat de Mircea Eliade. Suferința accentuează doctrina creștin-ortodoxă, care spune că numai aceia care suferă se vor mântui. Înălțimea acestuia nu este numai una fizică, ce stârnește teama celor din jur, ci și una spirituală, evidențiind accesul în zona sacră a acelei lumi. Tot în spiritul dogmei creștine, Cucoaneș este ajutat de către iubita sa Lenora și de către narator să își procure cele necesare traiului: „O duzină de ace de siguranță îmi va fi de ajuns. Dar de pături și de cearșafuri voi avea nevoie... Și-am să te rog pe tine să mi le cumperi... Asta chiar mâine dimineața, cel mai târziu până la ora prânzului, pentru că pe la ora două după-amiază aș vrea să plec”⁴¹. Recunoaștem aici o nuanță de șamanism, deoarece ora două după-amiază este specifică învățatului, vrăjitorului, celui care cunoaște drumul, șamanului. Din această privință, consider că Eugen Cucoaneș se dumirește până la finalul nuvelei, acesta găsește centrul labirintului și se inițiază, salvându-se mai târziu prin moarte.

Această nuvelă își asumă rolul soteriologic alături de alte nuvele: *Secretul doctorului Honigberger*, *Uniforme de general* etc. Soteriologia, salvarea de care vorbim, cuprinde și mântuirea lui Cucoaneș din final, deoarece prin moartea acestuia, prin Thanatos, ajunge să cunoască sfera deplină, perfectă, primordială a mântuirii desăvârșite: „Spune-ne dacă viața continuă după moarte și cum să ne pregătim pentru ea. Spune-ne ceva! Învață-ne!”⁴² Această învățătură pe care naratorul trebuie să i-o dezvăluie protagonistului este de fapt calea despre gnoză, spre învățătura sacră. Această gnoză se reliefează la nivelul anagoric textual prin simboluri.

Pentru Mircea Eliade simbolul operează ca limbaj al sacrului, verbalizează hierofaniile, „descarcă” de sensurile secundare arheologia inconștientului colectiv⁴³. Hierofaniile sunt primele manifestări ale sacrului, sacrul manifestându-se și prin epifanii sau ontofanii, ca revelații sacre ale ființei.

Această descărcare a sacrului din profan se poate realiza și prin utilizarea procedeelelor alchimice. De exemplu, prin simbolul sau principiul alchimic al luminii, putem înțelege rolul sacru al brichetei din *Un om mare*: „Putea apuca încă destul de bine țigara și putea folosi cu oarecare facilități bricheta”⁴⁴. Lumina

⁴⁰ Mircea Eliade, *Proză fantastică*, vol. I, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992, p. 318.

⁴¹ *Ibidem*, p. 326.

⁴² *Ibidem*, p. 336.

⁴³ Lăcrămioara Berechet, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 330.

simbolizează aici dorința de a fi liber, de a fi inițiat, de a se vindeca, de a scăpa din profan și de a se integra în sacru. Cu toate că se transformă într-un mod straniu în fiecare moment, Cucoaneș reușește cu ușurință să își lumineze propria lume, să se descurce într-un univers tenebros și plin de teroare, acesta instituind o lume paralelă, în care numai eroul, adevăratul erou al istoriei simte și trăiește intens, aproape extatic fiecare experiență.

Libertatea este aici o stare privilegiată a celui care scapă de sub teroarea istoriei, prin moarte sau prin diferite tehnici ale evadării din timpul profan, aceasta fiind o manifestare în plan individual⁴⁵. Această salvare de teroarea istoriei semnifică în esență mântuirea, libertatea eternă. De asemenea, putem aprecia acest fapt ca un act de meditație, puritate și echilibru pe care Eugen Cucoaneș îl dorește, îndepărtându-se de viața obișnuită, alegând *sadhana*, o disciplină sufletească indispensabilă seninătății și liberării de iluzii, fiind echivalentă cu solitudinea⁴⁶. Iluziile, maya, vălul se regăsesc în viața Lenorei, nume epifanic, eliptic, transformat voit de către narator pentru a accentua onomastica sacră. Numele protagonistului oferă impresia de grandoare (Cucoaneș) și de libertate, de măreție și cunoaștere.

Țesătura nuvelei este pătrunsă și de conceptul numit *coincidentia oppositorum*, preluat de la Nicolaus Cusanus. Naratorul inițiat iese din spațiul profan, din labirintul său pentru a intra în spațiul sacru, dominat de Cucoaneș, labirint sinuos, al cărui centru nu poate fi găsit decât în momentul morții. Cucoaneș este acela care întreprinde adevărata călătorie în viață și în moarte, fiind acela care iubește cu adevărat, dar și acela care deține o spaimă în fața sacralului: „...profet de spaimă apocaliptică”⁴⁷. Această spaimă este de fapt acel *mysterium tremendum* de care vorbea Rudolf Otto. Eugen Cucoaneș este profetul, învățatul, acela care dezvăluie gnoza printr-o apocalipsă. În opinia lui J.J. Collins, apocalipsa este un gen de literatură revelatorie cu o structură narativă, în care o revelație este mijlocită de o ființă din alte lumi unui subiect uman, deoarece vizează *salvarea eschatologică*, adică accesul la o realitate transcendentă, la o lume supranaturală⁴⁸.

Astfel, călătoria lui Cucoaneș este într-o lume paralelă, într-un spațiu și într-un timp diferit față de cel ireversibil, această călătorie a sa include o salvare de ordin superior, sacru și chiar cosmic: „Vreau să dispar, să mă ascund”⁴⁹.

În text se afirmă că „Eugen Cucoaneș nu umbla decât pe vreme ploioasă pentru a i se șterge urma”⁵⁰. Această urmă este de fapt urma morții, urma Îngerului Thanatic, iar ploaia simbolizează curățirea sufletească, regenerarea spirituală, începutul, puritatea, dar și disoluția. Diluviul poate distruge tot, dar această lume distrusă ar putea reprezenta o lume nouă, în devenire, în construcție, o matrice a

⁴⁵ Doina Ruști, *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, ed. a III-a revăzută și adăugită, București, Editura Tritonic, 2005, p. 99.

⁴⁶ Mircea Eliade, *Într-o mănăstire din Himalaya*, București, Editura Mihai Pascal, 1993, p. 20.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 328.

⁴⁸ Ioan, Petru Culianu, *Psihanodia*, București, Editura Nemira, 1997, p. 20.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 325.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 340.

spațiului și timpului primordial, referindu-ne aici la potopul lui Noe din *Sfânta Scriptură*. În mod voluntar, Cucoaneș se cufundă în neant, în vid, în moarte: „E inutil... E mai bine să plecăm... E sfârșitul!”⁵¹

Mircea Eliade consideră că moartea e trecerea totală și „vie” în neant, iar viziunea catastrofică a vieții este alimentată de adevăruri apocaliptice⁵².

În concluzie, constatăm că nuvela *Un om mare* surprinde drumul inițiativ prin labirintul vieții a lui Eugen Cucoaneș, drum care vizează salvarea prin moarte din mrejele istoriei terifiante, precum și căutarea unei sfere în care să găsească *fericirea*, ananda, fericire care este analizată temerar de filosofi și de scriitori.

BIBLIOGRAFIE

Opera

- Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. II, tr. din franceză de Cezar Baltag, Chișinău, Editura Universitat, 1992.
- Eliade, Mircea, *Proză fantastică*, vol. I, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992.
- Eliade, Mircea, *Proză fantastică*, vol. II, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992.
- Eliade, Mircea, *Într-o mănăstire din Himalaya*, București, Editura Mihai Pascal, 1993.
- Eliade, Mircea, *Nostalgia originilor*, tr. de Cezar Baltag, București, Editura Humanitas, 1994.
- Eliade, Mircea, *La țigănci*, București, Editura Cartex, 2000.
- Eliade, Mircea, *Oceanografie*, ed. a III-a, București, Editura Humanitas, 2008.
- Eliade, Mircea, *Sacru și profanul*, ed. a II-a, București, Editura Humanitas, 2000.

Lucrări critice

- Bachelard, Gaston, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, tr. de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1942.
- Bârlea, Roxana-Magdalena, *Tehnici de cercetare în științele comunicării*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2012.
- Berechet, Lăcrămioara, *Ficțiunea inițiativă la Mircea Eliade*, Constanța, Editura Pontica, 2003.
- Borbély, Ștefan, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade – complexul gnostic*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, Colecția „Janus”, 2003.
- Culianu, Ioan Petru, *Experiențe ale extazului. Extaz, ascensiune și povestire vizionară din elenism până în Evul Mediu*, tr. fr. de Dan Petrescu, București, Editura Nemira, 1998.
- Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, tr. din it. de Ștefania Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1996.
- Glodeanu, Gheorghe, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2006.
- Jung C. G., *În lumea arhetipurilor*, tr. din limba germană de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Jurnalul Literar, 1994.
- Ruști, Doina, *Dicționar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, ed. a III-a revăzută și adăugită, București, Editura Tritonic, 2005.
- Stevens, Anthony, *Jung*, tr. de Oana Vlad, București, Editura Humanitas, 2007.
- Tuțea, Petre, *Mircea Eliade*, Oradea, Editura Biblioteca Familia, 1992, p. 11.

⁵¹ *Ibidem* 1, p. 338.

⁵² Mircea Eliade, *Oceanografie*, ed. a III-a, București, Editura Humanitas, 2008, p. 26.

RÉSUMÉ

Le travail de Mircea Eliade se transforme en un exercice spirituel à la fois pour herméneute narrateur et pour le lecteur avisé. La prose de Mircea Eliade illustre le meilleur moyen de sortir d'un véritable espace pour apprendre à connaître l'irréel, existant seulement dans l'imagination de Mircea Eliade. Cette transfiguration est atteinte par divers moyens de transposition, qui entrave les métaphores hermétiques. Le monde de Mircea Eliade est en fait une projection imaginaire, un rêve dans un rêve, le rêve des personnages devient même la réalité de l'œuvre. Lorsque nous parlons de la prose mythique, nous ne pouvons pas oublier cet effort de Sisyphe des caractères néophytes, non-initiés, de révéler le centre absolu du labyrinthe.

Pour cette raison, l'utopie de Mircea Eliade est naturel, le centre ne peut être trouvé, il partie de notre unité humaine, mais la conscience scission dans un rêve, rêverie, réveiller mutations responsables de l'ordre ontique.

Mots-clé: imaginaire, labyrinthe, fantastique, archétype, symbole.

TRADIȚIA LITERARĂ ȘI TEATRALĂ A ABSURDULUI

Mirela Mihaela Doga*

Nu putem căuta germenii unui fenomen cum este teatrul absurdului fără a defini mai întâi natura sa, și, după cum aprecia Martin Esslin, mișcările avangardiste „sunt rareori în întregime noi și nemaivăzute”¹, iar teatrul absurdului este „o întoarcere la tradițiile vechi, chiar arhaice”². Aceste tradiții străvechi sunt redată în combinații noi și variate, individualizatoare, ca expresie a preocupărilor și problemelor contemporane. Abordările care își propun decriptarea sensului „non-sensului”, din perspectivă diacronică sau în manifestări sincrone, mai vechi sau mai noi, au și un alt punct comun în afară de disecarea filosofiei existențialiste, și anume obsesia începutului. Fie că se numesc „Tradiția absurdului”, „Strămoșii literari ai absurdului” sau “Antecedents to the Absurd”, aceste capitole reprezintă studii aproape exhaustive, incursiuni vaste și concludente în abisul umanității, chiar înainte de apariția unei literaturi propriu-zise, de cuvântul scris. Avem în vedere trei studii esențiale, în ordine cronologică: *Teatrul absurdului* – Martin Esslin, *Lupta cu absurdul* – Nicolae Balotă și complementara *The Absurd in Literature* – Neil Cornwell.

Nici lucrările care au în vedere numai manifestarea absurdului în dramaturgie nu pot ocoli pe deplin acest punct important pentru justificarea prezenței unui asemenea concept într-un gen atât de heteroclit, de exemplu lucrarea semnată de Anca Maria Rusu, *Cercurile concentrice ale absurdului*. În consecință, suntem datori demersului nostru cu trecerea în revistă a predecesorilor literari ai absurdului, cu dezvăluirea filoanelor din care teatrul absurdului își trage seva, nimic nou, indiferent de cât de inovator și inedit ar fi, nu apare spontan, ci este tributar unui model, care îi potențează apariția și dezvoltarea ulterioară.

Care este trecutul legitim al absurdului literar?

În evoluția sa, literatura a înregistrat amprente ale esteticii absurde, identificate sub această denumire abia în secolul trecut, Esslin amintind de „tradițiile vechi, chiar arhaice” care s-au combinat în diferite variații în mod discontinuu, astfel încât actualizarea acestor tradiții arhaice într-o variantă adaptată epocii în care trăim, produce efectul de noutate, dar și de ruptură cu trecutul.

* Universitatea „Ovidius” din Constanța; e-mail: mirela_doga@yahoo.com.

¹ Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, București, Editura Unitext, versiune în limba română de Alina Nelega, 2009, p. 291.

² *Ibidem*.

Liniile sau „tradițiile” care au favorizat apariția teatrului absurdului sunt după Esslin următoarele: a) „teatrul pur” – efecte scenice rezultate din mișcări corporale; b) jocul clovnilor, al proștilor; c) nonsensul verbal; d) literatura visului și a fanteziei, „adesea cu o puternică tentă alegorică”³. Ele nu pot fi delimitate clar, deoarece se suprapun.

1. De la „teatrul pur” la satira absurdă

Renunțarea la cuvânt ca mijloc de expresie în favoarea decorului și a mișcării, supremația expresiei vizuale (ritualul la Genet, folosirea obiectelor la Ionesco) subliniază valoarea reprezentației, a spectacolului, căci „teatrul este întotdeauna mai mult decât cuvânt [...] devine manifest în timpul jocului”⁴. Începuturile acestui „teatrul pur” sunt situate în Antichitate, prin tradiția *mimului*, cu emfază pe imitație mai degrabă decât pe reprezentație, păstrată doar în teatrul lui Aristofan și fără semnificații asupra teatrului absurdului. Mimul latin va reapărea mai târziu, în Evul Mediu, sub denumirea de *ioculator* sau clovn rătăcitor. Clovnul, în cele două ipostaze, *moros* sau *stupidus* performează spectacolul de pantomimă în farse medievale franceze, comportamentul său demonstrând fragilitatea logicii curente. Esslin nu uită să amintească și de bufonul de curte, prezentă constantă în piesele lui Shakespeare, care, prin convenția bufoneriei, anticipează cumva seria Ionesco-Beckett-Pinter. Periplul continuă prin *commedia dell'arte* cu gagurile verbale sau acțiuni comice improvizate (*lazzi*). Aceste elemente independente de intrigă, pe care actorii le învățau și le memorau, putând fi inserate în orice piesă pentru a pune în lumină un personaj sau pentru a face o scurtă pauză, sunt regăsite în Molière, Marivaux sau în arlechinadele cunoscutului actor și comediant din Anglia anilor 1790, Joseph Grimaldi.

Divertimentul teatral britanic, *music-hall*-ul, ca formă populară de amuzament și distracție, precum și echivalentul său american, *vodevilul* (un mixaj rezultat din reprezentații shakespeareiene, acrobații, cântece, dansuri), continuă arlechinada *commediei dell'arte* și deschid drumul comediei mute, reprezentată de nume sonore, precum Bustin Keaton sau Charlie Chaplin. Și astfel, linia *mimus*-ului din Antichitate, prin etape succesive, va permite secolului al XX-lea să evedențieze „ceea ce va fi probabil privit în timp ca singura sa realizare în arta de larg consum: comedia mută a lui Buster Keaton, Charlie Chaplin și seria Keystone Cops”⁵. Descendența filmului mut din vodevilul american este remarcată și de autorii preocupați de arta cinematografică, de exemplu Alan Dale⁶, în lucrarea sa despre stelele filmului mut, fără a face o legătură fățișă cu absurdul, spune că actorul

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 299.

⁶ V. Alan Dale, *Comedy Is a Man in Trouble. Slapstick in American Movie*, University of Minnesota Press, 1960.

folosește gagurile pentru a exploata nonsensul. Și dacă Esslin îl amintește pe Buster Keaton, care a fost raportat la suprarealism și la teatrul absurdului, putem completa cu afirmația lui Imogen Sara Smith cum că „bizarul, suprarealismul și absurdul sunt lucruri comune în comedia mută”⁷.

Commedia dell'arte are și alte forme, Esslin identificând pentru Europa Centrală o fuziune a acesteia cu spectacole baroce și drame alegorice iezuite, producând „un gen care combină clovneria cu imagistica alegorică, prevestind, prin multe elemente, teatrul absurdului”⁸. Amintindu-l pe cântărețul vienez Johann Nestroy (1801–1862), care scrie comedii alegorice într-un stil comparabil cu al lui Molière și pe dramaturgul și romancierul Georg Büchner, Esslin se îndepărtează de ceea ce numea „teatrul pur” și face trecerea către a treia sursă a absurdului, nonsensul verbal. Nestroy excelează în parodie și absurd lingvistic, iar piesa *Woyzek* a lui Büchner, rămasă neterminată, reprezintă, în opinia lui Esslin, prima piesă de teatru modernă din miezul căreia se va naște Brecht sau Adamov.

În ceea ce privește tradiția absurdului, Nicolae Balotă amendează într-o formă elegantă incursiunea lui Esslin, care pare a fi o istorie literară a absurdului văzut ca o manifestare perpetuă. Din această perspectivă „nu se poate afirma existența unui filon continuu în acest sens, a unei descendențe literare a absurdului”⁹, absurdul, ca și în filosofie, „s-a pus ca problemă de multe ori în trecut, dar s-a *propus* ca soluție doar în timpul nostru”¹⁰. În mod similar filosofiei, în literatură absurdul a fost uneori doar o modalitate literară pentru mulți scriitori, dar numai câțiva au făcut din el „problema-cheie”, impunând un mod specific de receptare. Balotă va clasifica absurdul din perspectiva ocurenței sale ca „*element al satirei*, ca *formă de umor* ori sub aspectul *iraționalului oniric*”¹¹.

Pentru Balotă, absurdul este „o armă cu tăiș satiric”, având origini arhaice. Procesiunea din lumea elină, spectacolele groțești abundente în aluzii satirice, comedia alexandrină și romană, apariția mimului, bufonul de curte, farsa Evului Mediu care se continuă prin fenomenul dell'Arte, vodevilul, spectacolul de music-hall și până la filmele comice – reperele cronologice care constituie, în accepția lui Esslin, tradiția „teatrului pur” sunt pentru criticul român doar „accesorii ale cuvântului”¹². Pentru Esslin, „teatrul pur” întoarce spatele limbajului, intrarea toreadorilor în arenă, procesiunile participanților la jocurile olimpice, acțiunile preotului la liturghie – toate conțin elemente pure, abstracte, de efect teatral, pentru că „teatrul este întotdeauna mai mult decât cuvânt”¹³. Cuvântul poate fi citit sau ascultat, dar teatrul devine teatru doar prin reprezentare.

⁷ “But writers who relate Keaton to surrealism of Theatre of the Absurd tend to overlook the fact that the bizarre, the surreal and the absurd were commonplaces in silent comedy”, în Imogen Sara Smith, *Buster Keaton: The Persistence of Comedy*, Gambit Publishing, 2008, p. 235.

⁸ Martin Esslin, *op. cit.*, p. 300.

⁹ Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 38.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, p. 39.

¹² *Ibidem*, p. 40.

¹³ Martin Esslin, *op. cit.*, p. 292.

„Este discutabilă «puritatea» acestui gen de teatru”¹⁴ afirmă Balotă, situându-se astfel în totală opoziție cu Esslin. A-i nega teatrului cuvântul, dialogul, este „la fel de eronat ca și a socoti drept «poezie pură», inefabilul, non-verbalul dintr-un poem”¹⁵, iar teatrul absurdului își revendică filioanele (reprezentațiile antice, *comedia dell’arte*, etc.) chiar prin utilizarea absurdului verbal și nu prin folosirea formelor non-verbale, teatrul constituindu-se încă de la începuturile sale „în și prin cuvânt”¹⁶.

„E adevărat că teatrul absurdului, în lupta sa cu limbajul, se folosește de numeroasele modalități nonverbale ale unei reprezentații dramatice. Dar spectacolele *dell’Arte*, cele de circ ori de revistă nu sunt precursorile teatrului unui Eugen Ionescu ori al unui Adamov prin folosirea *formelor non-verbale*, ci, în primul rând, prin utilizarea *absurdităților* verbale, care de cele mai multe ori, atât în vechiul, cât și în noul teatru, urmăresc scopuri satirice”¹⁷.

În consecință, Balotă își va structura studiul pornind de la modalitățile în care a fost folosit absurdul, prima intenție fiind scopul satiric. Subcapitolul *Satira și absurdul* va trece în revistă absurditatea intenționată, subliniind distincția dintre absurd ca element al satirei reprezentate scenic sau al satirei de reprezentație (incluzând aici toate formele de reprezentație descrise de Esslin – procesiunile, farsele Evului Mediu, *comedia dell’arte* și chiar filmul mut, ca reprezentare a expresiei) și absurd ca element al satirei filosofice.

Satira filosofică demonstrează prin absurd chiar absurditatea gândirii, funcționând prin alegerea paradoxului, a nonsensului și a antinomiei. În Antichitate, ca preambul al reprezentației teatrale de mai târziu, putem enumera câteva din operele și speciile care conțin germele absurdului filosofic: *satira* (satura), chiar de la Xenofan din Colofon, celebru pentru poemele polemice *Siloi* prin atitudinea sa ostilă antropomorfizării religioase, *fabula atellane* în faza sa literară (farse care aveau subiecte improvizate și personaje stereotipe¹⁸, grotești) sau *Saturae Menippeae* a lui Marcus Terentius Varro, cu tematică filosofică și titluri care fac aluzie la un conținut satiric.

Ne imbarcăm pe *Corabia nebunilor* a lui Brant și asistăm la *Elogiul nebuniei* performat de Erasmus de Rotterdam, la o examinare satirică a societății și a abuzurilor Bisericii, dar și la fantezia, satira și grotescul lui Rabelais. Însă numele care trimite fără drept de apel la absurdul satiric este Jonathan Swift, și nu doar prin *Călătoriile lui Gulliver*, ci și prin *O propunere modestă pentru a feri pe copiii săraci din Irlanda să devină o povară pentru părinții lor* – una dintre cele mai rafinate satire, un pamflet propagandistic în care se propune, cu scopul de a combate mai bine sărăcia și suprapopularea din Irlanda, vânzarea copiilor săracilor

¹⁴ Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 40.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 40–41.

¹⁸ Cf. Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, București, Editura Meridiane, 1971, p. 150.

ca hrană pentru bogați. Ca urmare, susține autorul, nu numai că va fi redusă populația, dar veniturile celor săraci vor crește în mod semnificativ. În dezvoltarea acestei teze absurde, Swift oferă detalii economice, proiectarea costurilor de creștere a copilului (care vor fi diminuate în cazul în care copilul este mâncat), numărul de porții pe care un copil le-ar putea furniza, și, ca o culme a grotescului, carnea copiilor din Irlanda ar putea fi considerată o delicatessă atât pentru englezi, cât și pentru proprietarii de terenuri din Irlanda, prin urmare, ar fi foarte căutată pentru sărbători și ocazii speciale. Argumentele sale, prezentate în mod rațional, sprijină o propunere profund irațională. Desigur, este un pamflet politic, dar deumanizarea și reducerea la nesemnificativ a speciei umane sunt strategii în care satira este îngroșată până aproape de absurd. Umanul este demistificat prin reducere la absurd¹⁹ și în *Călătoriile lui Gulliver*, mult mai cunoscută cititorului, unde prevalează fantasticul. O permanentă pendulare între real și ireal, între normal și absurd, condiția umană răsturnată descrisă în voiajul al treilea și al patrulea, locuitorii din Laputa care nu trăiesc pe pământ, ci deasupra lui, pe o insulă zburătoare, sau populația de *houyhnhnms* care are atribute morale umane, însă înfățișarea este cabalină, viziunile terifiante, dar și umoristice – acest joc al măștilor satirice conduce la o îndrăzneță încălcarea a celor mai îndepărtate limite ale ironiei, îmbinată cu o bună doză de grotesc.

2. Nonsensul verbal ca instrument de constituire a umorului absurd

Abandonând mișcarea, reprezentarea scenică și tot ceea ce ține de „teatrul pur”, Esslin își propune să abordeze literatura nonsensului verbal ca trăsătură specifică teatrului absurdului, plăcerea nonsensului fiind o eliberare din „cămașa de forță a logicii”²⁰.

Această aventură începe cu versurile fără sens din folclorul copiilor și ajunge la apogeu prin Lewis Carroll și Edward Lear, dar și prin Christian Morgenstern care sunt „cei mai importanți dintr-o pleiadă de poeți care au găsit un debușeu în nonsens”²¹.

De multe ori s-a amintit de opera matematicianului Lewis Carroll, *Alice în Țara Minunilor* (*Alice's Adventures in Wonderland*) urmată de *Through the Looking Glass* (*Prin oceanul întors*), ca fiind scrieri în care rațiunea ilogică produce un umor absurd.

Acesta este punctul în care cele două studii se aliniază, abordând în mod identic ceea ce Balotă numește *umorul absurd* și Esslin *literatura nonsensului*. Amândoi aduc în discuție opere și nume reprezentative pentru această categorie: Edward Lear, Lewis Carroll și Christian Morgenstern, ultimii doi bucurându-se de o tratare amănunțită și pe deplin justificată în *Literatura absurdului*.

¹⁹ Cf. Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 43.

²⁰ *Ibidem*, p. 303.

²¹ *Ibidem*, p. 309.

Esslin trece direct la discutarea anumitor pasaje din scrierile acestora, în timp ce Balotă aduce precizări teoretice despre mecanismul creator de umor absurd. Dacă satira ironizează vicii umane sau deficiența unor sisteme sociale cu scopul de a critica, folosind absurdul ca mijloc de a atrage atenția, umorul absurd are ca tehnică răsturnarea logicii și a raționamentului.

Printre numeroasele teorii ale umorului, la rădăcina acestui tip de umor stă teoria incongruenței de care amintește Schopenhauer. Ridicolul rezultă din încadrarea paradoxală, neașteptată a unui obiect într-un concept care, de fapt, este diferit de el. „Fenomenul râsului semnifică întotdeauna percepția bruscă a unei incongruențe dintre un asemenea concept și obiectul real conceput prin intermediul lui; așadar între abstract și intuitiv”²².

Absurdul apare ca ingredient și în *Critica facultății de judecare* a lui Kant: „În tot ceea ce produce un râs puternic, zguduitor, trebuie să existe ceva *absurd* (care în sine nu poate satisface intelectul). Râsul este un afect care provine din transformarea bruscă a unei așteptări încordate în nimic”²³. Dar pentru umorul absurd există un alt nivel de incongruitate care nu poate fi soluționat în nicio situație compatibilă cu experiența normală se arată în studiul lui Elliott Oring, *Engaging Humor*, care face distincția între umorul absurd și nonsens. Incongruitatea în umorul absurd nu este situată numai în structură sau expresie lingvistică, ci și în conținut²⁴.

O diferență crucială între absurd și nonsens o face și Michael Holquist pentru care „absurdul arată o discrepanță între valorile pur umane și valorile pur logice... contrastul între sistemele credinței umane cărora le poate lipsi logica și extremele unei logici descătușate de tulburarea umană... Astfel, absurdul se joacă cu ordinea și dezordinea, iar nonsensul se joacă doar cu ordinea”²⁵. Ca reacție la abordarea lui Holquist, Susan Lisa Ede subliniază faptul că dramaturgii absurdului au apelat cu preponderență la mijloace extralingvistice „folosind minimum de limbă și atunci numai pentru a descoperi inadvertențele sale”, în timp ce în nonsens, „cuvintele exercită de multe ori o putere creatoare, similară cu cea acordată limbajului din unele culturi primitive”²⁶.

²² Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. II, București, Editura Humanitas, 2012, p. 105.

²³ Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, București, Editura Trei, 1995, p. 168.

²⁴ V. Elliott Oring, *Engaging Humor*, cap. II, *The Senses of Absurd Humor*, University of Illinois, Urbana, 2003, p. 13–26.

²⁵ „The absurd points to a discrepancy between purely human values and purely logical values [...]. The absurd is a contrast between systems of human belief, which may lack all logic, and the extremes of a logic unfettered by human disorder. Thus the absurd is basically play with order and disorder. Nonsense is play with order only”, în Michael Holquist, *What is a Boojum? Nonsense and modernism*, p. 106, în „Yale French Studies”, No. 96, 50 Years of Yale French Studies: A Commemorative Anthology. Part 1: 1948–1979 (1999), p. 100–117, disponibil pe http://www.jstor.org/stable/3040720?&seq=2#page_scan_tab_contents, accesat pe 5.01.2015.

²⁶ Lisa Susan Ede, *The Nonsense Literature of Edward Lear and Lewis Carroll*, The Ohio State University, 1975, p. 5–6, teză de doctorat nepublicată, disponibilă pe <https://www.scribd.com/doc/70394898/The-Nonsense-Literature-of-Edward-Lear-and-Lewis-Carroll-Ede-Lisa-Susan>, accesat pe 10.04.2015.

Într-un sens larg, umorul absurd vizează absența sau refuzul sensului, fiind strâns legat de alți termeni, precum „umorul negru”, „nonsens”, „incongruitate”. Privit în sine, umorul este aproape imposibil într-o lume perfectă. El este un produs, o reacție la imperfecțiunea sau la dezordinea lumii. Incongruența este, cu alte cuvinte, percepția a ceva care încalcă modelele noastre mentale și așteptările, comicul derivând din contrastul instalat între elementele unei relații. Dintre celelalte teorii (cea psihanalitică și cea axiologică), această teorie a incongruenței dă o „explicare adecvată umorului absurd”²⁷ afirmă Balotă.

Alice's Adventures in Wonderland a avut un succes imediat în 1865. Este o carte pentru copii, dar mulți au văzut-o ca un prim exemplu de inovație, apusul unei tradiții sau zorii unui nou început. Ba chiar a fost folosită drept șablon pentru explicarea noțiunilor de fizică cuantică²⁸. Povestea fetei care cade într-o gaură de iepure și se trezește în altă lume este o poveste destul de nevinovată, însă critica a văzut în ea o mină inepuizabilă de teme literare, filosofice și științifice, printre acestea ridicându-se și problema nonsensului și a umorului absurd. Citind această carte, apreciază Wim Tigges, cineva „are impresia că regulile jocului sunt aleatorii și continuu modificate mai degrabă decât respectate în mod consecvent”²⁹. Aventurile par dominate chiar de o „logică” a absurdului, căci nu există o rațiune a evenimentelor, a situațiilor. Răsturnarea problemelor de logică era una dintre pasiunile lui Carroll și aceasta apare la nivelul replicilor dintre personaje bazate pe un nonsens total, de exemplu, conversația dintre cele două regine din finalul călătoriei lui Alice în *Prin oceanul întors*. Carmen Dominte sesizează aspectul *inversiunii* ca obsesie majoră a lui Carroll: „obsesia majoră a lui Lewis Carroll este *inversiunea*, devenită caracteristică esențială a universului absurd”³⁰, iar această inversiune are propriul ei tipar, „implică o anumită ordine, astfel încât absurdul care rezultă în urma acestor inversiuni [...] este determinat de o logică a contradicției sau a negației”³¹.

La Edward Lear și Carroll nonsensul are sens parodic și este pus în legătură directă cu rimele copiilor care folosesc nonsensul doar pentru plăcerea auditivă – sunet și rimă – sensul cuvintelor fiind fără importanță. Din acest punct de vedere, atât *Book of Nonsense (Cartea nonsensului)* a lui Lear, cât și ciclul *Alice* sunt repere în istoria literaturii pentru copii. Dar nonsensul cultivat de scriitorii epocii victoriene este o modalitate de a reacționa în fața unui absurd social. Fără a intra în teoriile nonsensului, ținem totuși să menționăm una dintre cele mai vechi și mai

²⁷ Nicolae Balotă, *op. cit.* p. 47.

²⁸ Ne referim la cartea fizicianului Robert Gilmore, *Alice in Quantumland. An Allegory of Quantum Physics*, Copernicus Books, 1995.

²⁹ „One indeed has the impression that the rules of the game are continually and randomly modified rather than consistently adhered to”, în Wim Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Rodopi, Amsterdam, 1988, p. 22.

³⁰ Carmen Dominte, *Absurdul ca aventură existențială în modernism și postmodernism. Tipologia personajului absurd*, București, Editura Ars Docendi, 2014, p. 34.

³¹ *Ibidem*, p. 35.

cunoscute definiții date nonsensului care, în opinia noastră, are legătură cu tema absurdului. Pentru Strachey, sensul nonsensului este „să descopere și să prezinte incongruitățile tuturor lucrurilor dinlăuntru și din afara noastră”³², fiind un mod încântător și plin de umor „de a aduce confuzie în ordine prin așezarea lucrurilor cu susul în jos, punându-le în tot felul de combinații nefirești, imposibile și absurde, dar care nu sunt dureroase sau periculoase”³³.

Nonsensul victorian este o artă care, prin contradicțiile sale, aduce la lumină o nouă armonie. Nu este necesar ca lumea să fie doar tragică și religioasă, dar este cu siguranță un imperativ ca ea să fie fără sens, tocmai pentru a descoperi partea spirituală. Abaterea de la rațiune și intelect este chiar baza acestui tip de spiritualitate. Folosirea nonsensului verbal este doar o soluție estetică pentru sentimentul de dezintegrare și anarhie. În locul compromisului rațional și logic, nonsensul oferă o viziune în care raționalul nu mai are nicio valoare. Iată un exemplu de *limerick*:

“There was an Old Man on a hill, / Era un bătrân pe un deal
Who seldom, if ever, stood still; / Ce alerga mereu ca un cal.
He ran up and down, / Fugea-n sus și-n jos
In his Grandmother’s gown, / Într-un capot foarte gros
Which adorned that Old Man on a hill. / Elegantul bătrân de pe deal”³⁴.

Fiecare *limerick* are și o ilustrație care îi aparține chiar lui Lear (desenul fiind un mod de existență pentru poet), intenția de a se adresa unui public de vârstă școlară fiind deci suficient de clară, dacă ținem cont de tradiția engleză a literaturii pentru copii prin ciclul *Peter Pan*.

Eliberarea din ordinea prestabilită a realității înseamnă suspendarea tuturor normelor, semnalând astfel superficialitatea convențiilor, intoleranța și absurdul social. Soluția pentru Lear este călătoria într-o țară unde poate denunța absurditatea din lumea reală (în *The Jumblies and Other Nonsense Verses*), iar pentru Carroll este evadarea în „țara minunilor”. Nonsensul Victorian, prin Carroll și Lear, a dominat în mod serios studiile filosofice ale lui Gilles Deleuze (*The Logic of Sense*, 1969) și Jacques Lecercle (*Philosophy of Nonsense*, 1994).

Dacă unii cercetători au încadrat discursul nonsensului în literatura absurdului³⁵,

³² “In contradiction to the relations and harmonies of life, nonsense sets itself to discover and bring forward the incongruities of all things within and without us.” în Edmund Strachey, “Nonsense as a Fine Art”, Fifth Series, Volume LXIV, Oct.–Nov.–Dec. 1888, p. 515–531 (reprints from “Quarterly Review”, 167, 1888, p. 335–365), disponibil pe <http://www.nonsenselit.org/Lear/pdf/nonsense.pdf>, p. 515, accesat pe 2.01.2015.

³³ “Of bringing confusion into order by setting things upside down, bringing them into all sorts of unnatural, impossible, and absurd, but not painful or dangerous, combinations”, în Edmund Strachey, *op. cit.*, p. 515.

³⁴ Edward Lear, *Limericks, adică Limerick-uri de Edward Lear*, tălmăcite de Gabriela Monica Rusu, Editura Liternet, 2010, pdf. disponibil pe <http://editura.liternet.ro/carte/271/Edward-Lear/Limericks-adica-limerick-uri.html>, accesat pe 5.01.2015.

³⁵ V. M.R. Haight, *Nonsense*, în „British Journal of Aesthetics” 11 (3): 247–256 (1971), disponibil pe <http://philpapers.org/rec/HAIN>, accesat pe 11.01.2015.

Lear fiind considerat chiar „primul scriitor absurd”³⁶ și chiar au pus semnul egal între nonsens și modul în care „absurdiștii” au folosit limbajul, această echivalență între nonsens și absurd este neîntemeiată. Wim Tigges diferențiază tranșant nonsensul de absurd, mai ales din perspectiva reprezentării realității în textul literar: „în nonsens limbajul creează o realitate, în absurd reprezintă o realitate fără sens”³⁷.

Neil Cornwell aduce în discuție și concepția mai nouă despre nonsens, care este văzut de Leonid Geller ca fiind generator de un posibil nou sens: „nonsensul semnifică cel mai puțin probabil lipsa de sens. Sarcina sa constă în generarea unui (presupus) nou sens”³⁸.

Poezia nonsensului este „înaintemergătoarea literaturii absurdului”³⁹ afirmă Balotă doar în sensul în care ea abordează absurdul ca valoare estetică, realitatea creată de care vorbește Tigges este o lume fictivă, iar absurdul acestei lumi fictive se răsfrânge asupra lumii reale doar prin caricatură, prin parodie.

Așa cum absurdul este filosofic perceput ca un divorț, tot așa, umorul absurd se întemeiază pe contrastul dintre ceea ce logic se așteaptă și ceea ce ilogic se oferă.

Mai mult decât Lewis Carrol, Rabelais, prin exuberanța verbală și inventivitatea extravagantă din *Gargantua și Pantagruel*, considerată atipică pentru secolele anterioare secolului al XVII-lea, este considerat astăzi un izvor al umorului absurd. Dificil de înțeles, receptarea operei sale necesită o totală reconstrucție a concepției artistice și ideologice, renunțarea la cerințele adânc înrădăcinate ale gustului literar și revizuirea multor concepte⁴⁰. Seriile grotești cu scopuri satirice au la bază îmbinări absurde de cuvinte rezultate din violarea logicii și imprevizibilul asocierii: „se scâldea în clopotniță și se usca în eleșteu”, „pescuia în văzduh și prindea raci în aer”⁴¹ – nu numai imprevizibilitatea, dar și alegerea intenționat contrară a celui de-al doilea termen al relației stabilesc în aceste exemple un tip de incongruență logică.

Dacă lipsa logicii poate furniza umorul absurd, folosirea ei în exces are același rezultat. Pentru a produce efecte de umor absurd, Rabelais, spune Balotă,

³⁶ Thomas Byrom, *Nonsense and Wonder. The Poems and Cartoons of Edward Lear*, New York, E.P. Dutton, p. 2, apud Wim Tigges, *op. cit.*, p. 126.

³⁷ „In nonsense, language creates a reality, in the absurd, language represents a senseless reality”, în Wim Tigges, *op. cit.*, p. 128.

³⁸ «nonsense» least of all signifies the absence of sense, its task (analogous to that of the «trans-sense», or «zaum», language of the Russian Futurists) consisting in «the generation of [a presumably new] sense». În Leonid, Geller, „Teoriia kha [o ↔ rm] sa”, „Wiener Slawistischer Almanach”, 44 (1999), 67–123, p. 110, apud Neil Cornwell, *The Absurd in Literature* (Kindle Locations 564–566), Manchester University Press, Kindle Edition.

³⁹ Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁰ V. Introducerea la Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, București, Editura Univers, 1974.

⁴¹ François Rabelais, *Viața nemaipomenită a marelui Gargantua, tatăl lui Pantagruel și uimitoarea viață a lui Pantagruel – feciorul uriașului Gargantua*, ediția a II-a, București, Editura Ion Creangă, 1968, p. 239.

folosește un procedeu care presupune un exces de logică. Incongruența socială, neadecvarea unui mesaj sau a unui personaj la context sunt evidente, de exemplu, în capitolul al XIX-lea, când meșterul Janotus, „după ce s-a împărțit cu anafură la frigare și cu agheasmă din butoi”⁴² vine la Gargantua să ceară clopotele cele mari. Aceste clopote mari, deși au însușiri firești și „alcătuiți substanțiale”, sunt „înzestrate cu puterea telurică, esențială și elementară, intronificată în natura lor quidativă de a feri de negură și de furtună nu numai viile noastre, ci și pe cele vecine”⁴³. Dacă le va aduce, Janotus va primi drept răsplată „zece perechi de cârnați și una de nădrași.” Jargonul pedant este înecat în derizoriu, „cuvintele sunt opuse ideilor, ideile lucrurilor”⁴⁴, contradicția dintre convenția socială și motivația personală alcătuiesc tabloul unei degradări umane sub forma carnavalescului grotesc, împingându-ne parcă în lumea plină de angoasă a absurdului.

„Întreaga tradiție a șotiei și mascaradei concentrată fie în marile figuri de clovni din istorie, în «proștii» din folclor și în mistica idiotului satului culminează pentru noi în teatrul absurdului”⁴⁵ afirma John Parkin.

Nonsensul verbal alterează normele de construcție a enunțului, privând cuvintele de sensul lor. Nu degeaba s-a spus peste ani că Ubu este un personaj rabelaisian sau că limbajul lui Jarry aparține școlii lui Rabelais.

3. Onirismul – constantă tematică și structurală în literatura absurdului

O constantă tematică, dar și structurală în literatura absurdului este și dihotomia absurd-vis care poate apărea concomitent cu satira sau umorul absurd în același text literar.

Pentru Esslin, o importanță deosebită pentru tradiția teatrului o reprezintă „folosirea modelelor de gândire mitică, alegorică și fantazantă: proiecția, în termeni concreți, a realităților psihologice. Căci există o legătură apropiată între mituri și vise, iar miturile au fost numite visele colective ale omenirii”⁴⁶. Esslin sugerează că visul și mitul sunt printre rădăcinile teatrului absurd, bazându-se pe autoritatea lui Mircea Eliade. Dacă lumea mitului a încetat să mai existe în plan colectiv altfel decât în forme camuflate în artistic sau patologic, la nivelul individului, ea este mereu prezentă, fiind „simțită în visurile, fanteziile și dorurile omului modern.

⁴² François Rabelais, *op. cit.*, p. 74.

⁴³ *Ibidem*, p. 75.

⁴⁴ Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁵ *The whole tradition of sotie and masquerade focused both in the great clowns of history, the numskull figures of folklore and the mystique of the local village idiot, culminates for us in the theatre of the absurd*, în John Parkin, *Humour Theorists of the Twentieth Century*, The Edwin Mellen Press, Lewiston, 1997, p. 32, apud Cornwell, *op. cit.* (Kindle Locations 590–592).

⁴⁶ Martin Esslin, *op. cit.*, p. 311.

Mitul nu dispare niciodată din actualitatea psihică”, continuă Eliade, „el își schimbă numai aspectul și-și camuflează funcțiile”⁴⁷. Deși propune abordarea gândirii mitice, Esslin lasă în suspans problema mitului (care s-ar justifica poate doar la Artaud), optând pentru o elaborată incursiune în literatura visului și a alegoriei.

Dar folosirea alegoriei nu determină încadrarea unui text în categoria absurdului. „Nu putem socoti folosirea alegoriei drept absurdă” afirmă Balotă, căci toate epocile literare au folosit alegoria. Mai degrabă modalitățile onirice din teatrul baroc ar anunța „atmosfera de coșmar” din teatrul absurdului.

Însă Esslin se referă la literatura viselor care este impregnată de elemente alegorice și nu la alegorie în sine: „literatura viselor a fost întotdeauna puternic legată de elemente alegorice; la urma urmelor, gândirea simbolică este una din caracteristicile visării”⁴⁸.

Divina Comedie de Dante Alighieri, *Călătoria pelerinului* de John Bunyan sau *Visul unei nopți de vară* de W. Shakespeare, teatrul lui Calderon sunt vise alegorice sau conțin viziuni profetice. Delimitarea între reprezentarea poetică a realității și alunecarea în vis este o operațiune delicată, dar dacă lumea e o scenă și viața e un vis, atunci „scena reprezintă vise, ea este un vis într-un alt vis”⁴⁹, conchide Esslin. Visul este un instrument de investigație și pentru romantici, dar și pentru suprarealiști, dar direcția investigației este diferită. Romanticii caută comunicarea, realizarea unității pierdute, cu treceri imperceptibile între vis și veghe, „lumea devine vis, visul devine lume” după Novalis, astfel că granița dintre real și oniric este aproape arbitrară, suprarealiștii îl văd ca pe un mecanism al cunoașterii de sine, o cercetare a eului.

„Orice epocă a gândirii umane s-ar putea defini, cu destulă profunzime, prin relațiile pe care le stabilește între vis și starea de veghe”⁵⁰, spunea Béguin în studiul său despre romantism și vis, starea de veghe este opusă celei de somn, fiind o contemplare generală a ambianței, o așteptare pasivă, fără orientare către ceva anume. Pentru Freud, visul este o stare intermediară între somn (ca o retragere în starea de dinainte de naștere) și veghe, fiind un „rest de activitate psihică”⁵¹ care nu s-a putut evita total. Visul nu este un fenomen al lumii materiale, ci o proiecție a fantasmelor psihice, fiind un analog perfect al operei de artă, având propriile lui reguli de desfășurare. Caracteristica visului este prezența imaginilor vizuale, relațiile logice prezente în starea de veghe se disipă. La polul opus, Jung consideră visul o manifestare spontană a unui conținut inconștient, „o fracțiune de activitate

⁴⁷ Mircea Eliade, *Mituri, vise și mistere*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998, p. 21.

⁴⁸ Martin Esslin, *op. cit.*, p. 312.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul. Eseu despre romantismul german*, București, Editura Univers, 1998, p. 21.

⁵¹ Sigmund Freud, *Opere esențiale*, vol. I, *Introducere în psihanaliză*, București, Editura Trei, 2009, p. 99.

psihică *involuntară*⁵². Dar chiar dacă visul are „logică onirică” sau este total spontan, el este o discrepanță între ceea ce *este* și ceea ce *ar putea fi*, „imaginile onirice [...] reprezintă realități incoerente, *incongruente*”⁵³ afirmă Balotă, legătura dintre vis și absurd fiind astfel justificată.

După moda trecătoare a alegoriei începe să predominie elementul fantastic, mai ales în fanteziile satirice, exponenții fiind Swift, *Călătoriile lui Gulliver* sau romanul gotic al lui Walpole, *Castelul din Otranto*.

Esslin acordă o importanță deosebită literaturii dramatice în care apare lumea visului (*Îmblânzirea Scorpiei, Faust, Peer Gynt*), dar mai ales lumii visului văzută prin prisma psihologiei moderne, așa cum este dramaturgia lui August Strindberg. Piese sale, *Spre Damasc, Visul și Sonata fantomelor* sunt considerate izvor de inspirație pentru teatrul absurdului, făcând „trecerea de la realitatea obiectivă a lumii exterioare, a aparențelor, către realitatea subiectivă a stărilor interioare ale conștiinței”⁵⁴. Sondarea inconștientului și a obsesiilor la Dostoievski, Strindberg sau Joyce anticipează opera unuia dintre precursorii recunoscuți ai absurdului: Kafka.

Renunțând la a mai cerceta modul în care visul s-ar putea constitui în „tradiție” a teatrului absurd, Esslin va trece în revistă nume, opere și curente care, într-un fel sau altul, au legătură cu teatrul absurdului. Ultimul prag înainte ca teatrul absurdului să-și intre în drepturile depline este reprezentat de două piese: *Regele Ubu* de Alfred Jarry, urmată de *Sânii lui Tiresias (Les Mamelles de Tiresias)* apărută douăzeci de ani mai târziu, în 1917, ambele stârnind scandaluri remarcabile la momentul punerii în scenă. Și piesele dadaștilor jucate la Théâtre de l'Œuvre din Paris sunt în mare parte „poeme-nonsens în formă dialogată”⁵⁵.

Tot la Théâtre de l'Œuvre s-a jucat pentru prima dată în 1896 și *Regele Ubu (Ubu-Roi)*, considerată piesa-cheie pentru teatrul modern, cu o influență considerabilă asupra teatrului de avangardă, o explozie care a zguduit lumea teatrului cu prima replică, „merdre!”. Chiar și cele mai superficiale aspecte – obscenitatea vulgară, deliberata lipsă de rafinament a dialogului, farsa grotescă – împing tradiția simbolistă într-o extremă obscură. Personajele „depersonalizate” de măști și costume, manechinele, replicile livrate pe o voce cântată artificial cu articulație exagerată construiesc o „lume de imagini arhetipale grotești”⁵⁶ în care domină figura lui Ubu, devenit rege al Poloniei (care în 1896 nici nu exista ca stat independent!) printr-o conspirație josnică. Decorul pictat, în care se amestecă arbitrar un șemineu de marmură, meri în floare, vegetație tropicală și zăpezi arctice este... nicăieri. Deja există îndoiala existenței unui astfel de spațiu, un spațiu inexistent, dar care există virtual în fiecare din noi, căci „Nicăieri este pretutindeni

⁵² Carl Gustav Jung, *Puterea sufletului. Antologie. Prima parte. Psihologia analitică. Temeiuri*, București, Editura Anima, 1994, p. 105.

⁵³ Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 49.

⁵⁴ Martin Esslin, *op. cit.*, p. 314.

⁵⁵ Martin Esslin, *op. cit.* p. 327.

⁵⁶ Martin Esslin, *op. cit.*, p. 319.

și, în primul rând, țara unde te afli”⁵⁷. Natura lui dom’ Ubu este înfiorătoare, transgresează specia umană, intrând într-un regn necunoscut: este tiran, crud, avar, fantoșă, monstru, gras, urât, prost, vulgar, cu trăsături porcine, nas asemănător cu maxilarul crocodilului, „este o umanitate primitivă în stare paroxistică”⁵⁸ sau o anticreatură. Preocuparea lui preferată este să ucidă și să tortureze, fiind „creatorul” unui mecanism de dezumanizare când își închipuie supliciiul consoartei:

„DOM’ UBU: A, dar până când, ia fă-te-ncoa’, cutră! Pune-te-n genunchi în fața stăpânului tău! (*O-nhață și-o silește să îngenuncheze.*) Să suportți supliciiul suprem.

MADAM UBU: Aha-ha, domnule Ubu!

DOM’ UBU: Phî-hî-hî, ai isprăvit? Eu încep: torsiunea nârțiței, smulgerea perilor, împlântarea căpețelului de lemn în urechi, extracția creierului prin călcâie, belirea posteriorului, rezecția parțială sau chiar totală a măduvei spinale (măcar de s-ar putea rezolva problema spinoasă a caracterului ei țepos), fără să uităm incizia bășicii plutitoare și, finalmente, marea descăpățănare modernizată a Sfântului Ioan Botezătorul, program selectat din *Sfintele Scripturi*, atât *Vechiul*, cât și *Noul Testament*, îngrijit, compilat, revăzut și iarăși adăogit de magistrul Finanțelor, aici de față, prezent! Îți place, neghioabo?”⁵⁹

Umorul rezultă din exagerarea și descrierea cu amănunte a torturii, îmbinarea dintre un jargon absurd și unul științific, mașina de descăpățănare, aidoma mașinii de spălat creiere a lui Vișniec este apogeul unei lumi dezumanizate. Dom’ Ubu nu numai că trăiește într-un spațiu care nu există, dar creează și cuvinte care nu există, pentru Jarry „limba și-a pierdut orice posibilitate de comunicare, semnalând propria goliciune și stupiditate”⁶⁰.

În deschiderea piesei *Ubu înlănțuit* (*Ubu enchainé*), reprezentare parodică a democrației liberale burgheze, DOM’ UBU afirmă următoarele: „[...] nimic nu vom fi demolat, dacă nu demolăm și ruinele! Și altă cale nu văd decât să clădim cu ele edificii frumoase, bine orânduite”⁶¹.

Pentru Christopher Innes „ruinele” reprezintă „conceptele tradiționale, naționalismul și raționalismul unei societăți post-industriale, care pot fi eliminate eficient doar prin restructurare într-o viziune alternativă”⁶². Restructurarea propusă de Jarry produce confuzie publicului vremii, tehnicile sale extrase parcă din teatrul Grand

⁵⁷ Alfred, Jarry, *Ubu Rege*, în Alfred Jarry, *Ubu*, în românește de Romulus Vulpescu, prefață de Romul Munteanu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 15.

⁵⁸ Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 122.

⁵⁹ Alfred Jarry, *Ubu rege*, în Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 74–75.

⁶⁰ “Jarry thus underscores the assertion that language here has lost any possibility of communication and merely stands to signal its own emptiness and inanity”, în Erin Williams Hyman, *Attentats and Symbolist Spectacle*, în *The Comparatist* 29 (2005): 101–122, p. 117, disponibil pe https://muse.jhu.edu/journals/the_comparatist/v029/29.1hyman.pdf, accesat pe 12.01.2015.

⁶¹ Alfred Jarry, *Ubu înlănțuit*, în Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 223.

⁶² “The «ruins» stand for traditional concepts, the nationalisms and rationalisms of post-industrial society, and these can only be abolished effectively by restructuring the bricks into alternate visions”, în Christopher Innes, *Avant Garde Theatre, 1892–1992*, Routledge, 1993, p. 27.

Guignol, atracția simbolistă (marioneta-simbol abstract al ființei umane), apelul la Shakespeare din deschiderea piesei *Ubu rege*, nu produc un impact deplin la acea vreme, criticii contemporani lui reproșând caracterul infantil al creației sau o atitudine nihilistă. „Nu s-a observat că Ubu Rege e într-un sens o parodie a tragediei exemplare, a lui *Oedip rege* [...] un Macbeth ridicol”⁶³, remarcă Nicolae Balotă, dar și Bert Cardullo, care observă și parodierea „tuturor așteptărilor tematice și stilistice ale unei piese serioase”⁶⁴.

Dacă Rimbaud a pledat pentru o „tulburare a simțurilor” în poezie, același lucru face și Jarry pentru teatru și publicul său, realitatea și socialul sunt puse sub semnul întrebării, piesa fiind un atac împotriva conceptelor fundamentale ale civilizației occidentale, vizând în mod clar burghezia, practicile și atitudinile sale. Grasul și dezgustătorul Ubu este personificarea celor mai josnice instincte, dar și a unui comportament antisocial, intenția mărturisită de autor fiind aceasta: „Am vrut ca – o dată ridicată cortina – scena să apară în fața publicului ca oglinda aceea din poveștile doamnei Leprince de Beaumont, în care viciosul se vede cu coarne de taur și cu un trup de balaur, potrivit exagerării viciilor lui; și nu-i de mirare că publicul a fost stupefiat la vederea ignobilei lui dubluri, care nu-i fusese încă pe de-a-ntregul prezentată.”⁶⁵

Piesa reprezintă un moment de cotitură în evoluția teatrului modern prin încercarea sa de a crea un teatru pur, un teatru abstract, bazat pe principiul stilizării deliberate și al simplificării, adoptând moduri de reprezentare schematică.

Keith Beaumont⁶⁶ sintetizează foarte clar capacitatea inovatoare al lui Jarry, delimitând două aspecte: Jarry se detașează de principiile și tradițiile teatrului realist și naturalist prin încercarea sa de a crea pe scenă o iluzie a lumii „reale”, exterioare teatrului. În al doilea rând, el respinge funcția narativă și psihologică a teatrului, creația sa fiind preocupată de „situații” și „tipuri” sau, mai exact, de „arhetipuri”. În viziunea lui Jarry, teatrul nu este locul potrivit pentru a spune povești sau pentru a analiza conflicte psihologice, acestea își găsesc un loc mai potrivit în roman. Imprevizibilitatea lui Ubu, actele gratuite de cruzime denunță incoerența și lipsa motivației logice par a aștepta, în formă embrionară, primele piese ale lui Ionesco. Să amintim și că ideile din eseurile *Despre inutilitatea teatrului în teatru* sau *Probleme de teatru* (teatrul trebuie să surprindă universalul, eternul uman și să evite incidentul, nesemnificativul, decorurile stilizate, teatrul să opereze cu simboluri oferite de autor direct pe scenă și nu cu evenimente) sunt idei care au prins rădăcini adânci în arta poetică a lui Ionesco.

⁶³ Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 121.

⁶⁴ “*King Ubu* parodied in the process not only Shakespearean tragedy, most evidently *Macbeth*, but also all the turn-of-the-century thematic and stylistic expectations of serious drama”, în *Theatre of the Avant-Garde, 1890–1950. A Critical Anthology*, Edited by Bert Cardullo and Robert Knopf, Yale University Press, 2001, p. 77.

⁶⁵ Alfred Jarry, *Chestiuni de teatru*, în Alfred Jarry, *op. cit.*, p. 100.

⁶⁶ Keith Beaumont, *Jarry and the Modern Theatre, Ubu Roi*, în Bert Cardullo and Robert Knopf, *op. cit.*, p. 79.

Americanul Erich Segal spune despre această piesă a lui Jarry că „nu a fost cu nimic mai puțin decât o lovitură într-o campanie care, în cele din urmă, va distruge toate cele prețuite de forma dramatică: coerența și logica”⁶⁷, anticipând astfel puterea „distructivă” a teatrului absurdului.

Moștenirea pe care a lăsat-o Jarry teatrului francez a fost imprevizibilă. *Ubu* a eliberat teatrul de convențiile uzate, fără a lăsa altceva în schimb, însă urmașii săi sunt reperați în alte două momente-cheie, în 1927, când Artaud fondează *Teatrul „Alfred Jarry”*, și în 1948, când Ionesco va înființa Colegiul de patafizică, în memoria inventatorului acestui cuvânt, Jarry.

Tot ciclul *Ubu* prezintă situații absurde, limbaj agresiv, nonsensuri și obsesia zoologicului, un conglomerat din care se revendică Dada și care anticipă un Urmuz, un Ionesco, un Beckett. Un soi de *Ubu* în *Țara lui Gufi* se va naște și sub pana lui Vișniec 95 de ani mai târziu, încununând această serie ilustră.

Dadaștii propun o revoluție distructivă și creativă, crezul lor artistic formulat în texte teoretice este o violare nemiloasă a convențiilor tradiționale, prin alegerea aleatoriu (poezii compuse prin decuparea ziarelor), un divorț între simbolul verbal și realitate, până la anularea sensului limbajului, care este artificial și nu poate exprima sensul vieții. Funcția de comunicare a limbajului este abolită în întregime, dadaștii, ca și dramaturgii absurdului de mai târziu, accentuează inutilitatea limbajului, ba chiar mai mult, limbajul inutil devine un instrument de batjocură și insultă directă a publicului. Exemplele sunt numeroase: pentru pictorul și scriitorul Francis Picabia, publicul miroase a bălegar de vacă, Georges Ribemont Dessaignes se adresează unei audiențe care are dinți stricați, oase putrezite, rinichi diabetici, iar scrierile lui Tzara abundă în obscenități banale sau originale.

Dacă poezia dadaistă este un coșmar tipografic, dramaturgia propusă de dadaști schimbă raportul dintre sală și scenă. Publicul nu trebuie să stea și să privească, ci să acționeze, să fie implicat, luminile scenei erau îndreptate către public, care devine parte a actului teatral. Printre piesele dadaștilor, cea mai cunoscută este *Le Coeur a Gaz*, o farsă scurtă, în care șase actori interpretează personaje reprezentând părți ale capului uman, „cea mai mare cacialma a secolului”⁶⁸, după cum însuși Tzara o caracterizează. Impactul asupra publicului constă în identificarea „ritmurilor subtile și dialogului, de altfel plin de nonsensuri, care, prin folosirea clișeelelor adresării politicoase, îl anticipează pe Ionesco”⁶⁹, afirma Esslin.

Extravaganța din *Ubu* se regăsește și în *drama suprarealistă* a lui Apollinaire, *Sânii lui Tiresias (Les Mamelles de Tiresias «drame surrealistes»)*, semnificația termenului fiind totuși diferită de cea actuală pe care i-a dat-o André Breton în 1924. Pentru Apollinaire, suprarealismul (revendicat ca fiind invenția sa)

⁶⁷ “His first play was nothing less than the first blow in the campaign that ultimately would destroy all cherished – that is, coherent and logical – dramatic form”, în Erich Segal, *The Death of Comedy*, Harvard University Press, 2001, p. 407.

⁶⁸ Tristan Tzara, *Le Coeur a Gaz*, GLM, Paris, 1946, p. 8, apud Martin Esslin, *op. cit.*, p. 329.

⁶⁹ Martin Esslin, *op. cit.*, p. 329.

exprimă esența și nu aparența, este o artă mai reală decât realitatea: „m-am gândit că trebuie să ne întoarcem la natura însăși, dar fără a o imita în felul fotografiilor. Când omul a voit să imite mersul a creat roata, care nu seamănă deloc cu un picior. El a făcut astfel suprarealism fără să știe”⁷⁰. Pe urmele „fondatorului școlii demonilor absurdului”⁷¹, Jarry, dorința de a șoca nu mai este ceva nou, teatrul trebuie să fie „modern, simplu, rapid, cu scurtăturile și ocolișurile de care este nevoie pentru a șoca spectatorul”⁷².

În primul rând poet, Apollinaire rămâne totuși și în dramaturgie prin „cea mai necunoscută piesă a secolului”⁷³, rar jucată și foarte puțin luată în vizor. Piesa este pusă în scenă la Théâtre Maubel din Montmartre în iunie 1917, sub regia dadaistului Pierre Albert-Birot, căruia îi este dedicată, definindu-se ca un vodevil grotesc. În contextul Primului Război Mondial, textul susține repopularea Franței și emanciparea femeilor, astfel că în actul al II-lea, soțul Thérèsei (devenită Tiresias) produce patruzeci de mii și patruzeci și nouă de copii pe zi, pur și simplu dorindu-i foarte tare. „Impresarul avangardei”, după cum îl numește Roger Shattuck⁷⁴ își deschide piesa cu monologul Thérèsei care refuză să mai recunoască autoritatea bărbaților, ținta sa fiind sfera politică, căci ea vrea să facă război și nu copii. Își deschide bluza, iar sânii îi zboară sub forma unor baloane legate cu ață, conversia transsexuală este completă când îi apare brusc mustața și barba. Locul ales este Zanzibar (care este și numele unui joc de noroc pe care îl joacă alte două personaje, Presto și Lacouf), poporul din Zanzibar fiind reprezentat de un actor care nu spune nimic, rolul său fiind de a asigura efecte sonore prin obiecte care produc zgomot, actorul care reprezintă o colectivitate, ca tehnică inovatoare. În final, fiecare își reia rolul inițial, baloane și mingi sunt aruncate în public – acest „flirt” cu publicul, dar și farsa burlescă îl apropie de dramaturgii absurdului.

„Căci teatrul nu trebuie să copieze realitatea.

E bine ca autorul să folosească

Toate miracolele de care dispune...”⁷⁵

Prologul reprezintă crezul lui Apollinaire, autorul este liber să folosească miracolul și imaginația așa cum, mai târziu, în piesele lui Vișniec, regizorul poate chiar să plăsmuiască și să scrie altă piesă, dar cu același titlu. Și cea de-a doua piesă a lui Apollinaire, *Culoarea timpului* (*Couleur du Temps*) anunță teatrul

⁷⁰ Guillaume Apollinaire, *Sânii lui Tiresias*, în Guillaume Apollinaire, *Scrieri alese*, trad. Tașcu Gheorghiu, București, Editura Univers, 1971, p. 365–366.

⁷¹ Rachilde, *Alfred Jarry sau supramasculul literelor*, în Alfred Jarry, *Ubu*, în românește de Romulus Vulpescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 488.

⁷² Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 868.

⁷³ Albert Bermel, *Apollinaire's Male Heroine*, în *Twentieth Century Literature*, Vol. 20, No. 3 (Jul., 1974), p. 172–182, disponibil pe http://www.jstor.org/stable/440516?seq=1#page_scan_tab_contents, accesat pe 23.04.2015.

⁷⁴ *The Impresario of the Avant-Garde* este titlul capitolului 9, dedicat lui Apollinaire, în Robert Shattuck, *The Banquet Years: The Art in France, 1885–1918: Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie, Guillaume Apollinaire*, Vintage Books, 1968.

⁷⁵ Guillaume Apollinaire, *Sânii lui Tiresias*, în Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 882.

suprarealist prin folosirea visului alegoric și teatrul absurdului prin apelul la nonsens grotesc și mit.

Afirmam mai sus că unul dintre „moștenitorii” lui Alfred Jarry este Antonin Artaud, care, împreună cu Roger Vitrac și Robert Aron, va fonda în 1920 Teatrul „Alfred Jarry”, a cărui activitate, cu mici întreruperi, va fi până în 1929. Regizor de teatru (mai târziu și de film), dramaturg, poet, actor, numele său este legat și rămâne în conștiința criticii pentru totdeauna prin ceea ce el numește „teatrul cruzimii”. Spectacolele puse în scenă la Teatrul Jarry erau anticipate sau acompaniate de broșuri, articole explicative, scopul în care a fost creată instituția fiind „pentru a se servi de teatru și nu pentru a-l sluji”⁷⁶. Pentru Artaud, spectacolul depășește dimensiunea estetică, teatrul este „mai întâi ritual și magic, adică legat de anumite forțe, bazat pe o religie, pe credințe efective”⁷⁷. Importanța sa pentru teatrul absurdului constă în scrierile teoretice și în experimentele practice ca actor.

Concepția sa despre teatru este profund datoare dansurilor sacre prezentate în 1922 de o trupă cambodgiană, dar și teatrului balinez care performează un spectacol cu caracter ritualic la Bois de Vincennes, în 1931. Teatrului balinez, în care Artaud vede „o idee fizică și nu verbală”, este „conținut în limitele a tot ce se poate petrece pe scenă, independent de textul scris”⁷⁸ reprezintă o vibrație a tuturor planurilor spiritului, fiind „o excitare continuă pentru spirit”⁷⁹. Deja se cristalizează tendințele de bază pentru teatrul absurdului. Cu alte cuvinte, teatrul nu trebuie să se supună cuvântului, el este înaintea limbajului, teatrul se definește prin propriul lui limbaj de punere în scenă, iar dominația limbajului articulat pe scenă înseamnă „a întoarce spatele nevoilor fizice ale scenei și a se răscula împotriva posibilităților sale”⁸⁰. Teatrul oriental, bazat pe semne, gesturi, dans, muzică capătă tendințe metafizice fiind total opus teatrului occidental care se supune cuvântului având tendințe psihologice. Asta nu înseamnă că trebuie să suprimăm total cuvântul, ci doar să-i schimbăm destinația și să-i reducem locul și să-l considerăm doar un mijloc de a conduce caractere spre scopurile lor exterioare. Cele două texte-manifest numite *Teatrul cruzimii* reprezintă punctul de plecare pentru concepțiile reformatoare din evoluția gândirii teatrale care par a se împărți „după” și „înainte” de Artaud.

Piese de pe scenă nu trebuie să prezinte realitatea, ci să treacă dincolo de ea, actorii nu trebuie să se limiteze la rolul lor de instrument, ci să experimenteze, sala și scena devin un tot, fără bariere, recuzita va fi formată din manechine, măști enorme, obiecte „care au același rost ca și imaginile verbale”, nu va exista decor. Iar condiția ca teatrul să existe este cruzimea, „fără un element de cruzime la baza

⁷⁶ Antonin Artaud, *Teatrul Alfred Jarry*, în *Teatrul și dublul său*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 1997, p. 133.

⁷⁷ Antonin Artaud, *Teatrul este mai întâi ritual și magic*, în Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 145.

⁷⁸ Antonin Artaud, *Teatrul oriental și teatrul occidental*, în Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 57.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 60.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 59.

oricărui spectacol, teatrul nu este cu puțință”⁸¹. „Tot ceea ce acționează este cruzime. Teatrul trebuie să se înnoiască tocmai prin această idee de acțiune împinsă la capăt, extremă”⁸².

Eliberarea subconștientului și încercarea de a ajunge înapoi într-o stare de preconștient, într-o stare de vis din care comorile subconștientului ar putea fi captate este unul dintre dezideratele artaudiene. Spectatorii trebuie să se confrunte cu imaginea autentică a propriilor conflicte interioare, iar un teatru magic îi va elibera căci: „toate conflictele adormite în noi înșine el ni le înapoiază în deplinătatea forțelor lor, și dă acestor forțe nume pe care le recunoaștem ca simboluri: și iată că în fața noastră izbucnește o încleștare de simboluri [...] nu poate exista teatru decât în clipa în care începe cu adevărat imposibilul și în care poezia de pe scenă alimentează și supraîncălzește simboluri realizate”⁸³.

Acest teatru metafizic recuperat din teatrul antic, teatrul oriental și reprezentații magice, redescoperă individul în relațiile sale cu natura, cu substanța sa nonsocială și nonpsihologică. „Cruzimea” nu este sfâșierea reciprocă a corpurilor, ci captarea forței originare pe care o are cuvântul, „teatrul cruzimii” *afirmă*, spune Derrida, „teatralitatea trebuie să traverseze și să restaureze, în întregul lor, «existența» și «carnea»”⁸⁴.

Într-un interviu realizat de Cristina Rusiecki în 2005, Monique Borie aduce în discuție „intuiția antropologică a lui Artaud” despre puterea cuvântului de evocare și realizare, despre inseparabilitatea cuvântului de modul său de folosire, „despre viziunea asupra lumii și imaginea asupra corpului”, pentru a produce o schimbare artaudiană în teatru „trebuie să regăsim eficacitatea pierdută a limbajului, capacitatea lui de a comunica planuri diferite și de a umple spațiul. Prin spațiu, cu corpul actorului în el, putem să ne apropiem de vechile metode de a gândi lumea”⁸⁵.

Dar noii concepții despre teatru i-a lipsit contextul de a fi pusă în practică până în 1935, când găsește câțiva susținători ai acestui *théâtre de la cruauté*. Va încerca să facă adaptarea poveștii macabre a contelui Cenci și a fiicei sale Beatrice, rezultând astfel o piesă *Les Cenci* (în care Artaud joacă el însuși rolul contelui), care trebuie să reprezinte suportul practic al teoriei sale inovatoare. Piesa șochează publicul nu numai prin cruzimea excesivă și bio-ilogică (cum procedase și Euripide prin *Medeea*), prin violența, incestul sau violul care apar ca teme, ci și prin vorbirea ciudată și artificială a personajelor. Dar reforma teatrală artaudiană nu a

⁸¹ Antonin Artaud, *Teatrul cruzimii (primul manifest)*, în Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 80.

⁸² Antonin Artaud, *Să ne descotorosim de capodopere*, în Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 65.

⁸³ Antonin Artaud, *Teatrul cruzimii (primul manifest)*, în Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 74.

⁸⁴ Jacques Derrida, *Scritura și diferența*, traducere de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, prefață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1998, p. 316.

⁸⁵ Cristina Rusiecki – interviu cu Monique Borie, „Monique Borie: analogia sau abolirea limitelor”, interviu publicat de revista „Cultura”, nr. 6/2004, disponibil pe <http://atelier.liternet.ro/articol/2126/Cristina-Rusiecki-Monique-Borie/Monique-Borie-Analogia-sau-abolirea-limitelor.html>, accesat pe 15.01.2015.

fost înțeleasă ca atare; piesa a fost un eșec, datorită faptului că teoria din spatele piesei (influențată de mișcarea suprarealistă și de teatru-dans balinez) solicită personajelor să reprezinte forțele universale în loc de persoane reale. „Felul ritualic în care el (Artaud, n.n.) spunea textul, ca pe o incantație, a intrigat, dar nu a convins publicul”⁸⁶.

În numele noului teatru, limbajul devine invocație pan-religioasă adresată universului, vehicul al pulsionilor dintre om și cosmos. Teatrul absurdului se înscrie în această miraculoasă tradiție. Dramaturgi ca Adamov, Ionesco, Beckett, Genet, Vian sau Vișniec devin „artizani ai semnului. [...] nu își propun să mai vorbească despre ceva, ci să *comunică*”⁸⁷.

Ideile lui Artaud sunt considerabil extinse în „teatrul de laborator” (1950–1960) condus de Jerzy Grotowski. Într-un articol publicat în 1967, Grotowski va pune în balanță întreaga viziune artaudiană. Deși „teatrul cruzimii” a fost canonizat, trivializat, „schimbat pe nimicuri fără valoare”⁸⁸ spune Grotowski și se regăsește în spectacole lamentabile care denotă „lipsa de meserie”, acestea de datorează faptului că viziunile lui Artaud „sunt imposibil de realizat”, dar asta nu înseamnă că Artaud se înșela. Deși nu a lăsat nicio cale concretă, nu a indicat nicio metodă, cu toate neajunsurile de care se face vinovată teoria sa prin care „percepe mitul ca centru dinamic al reprezentației teatrale”⁸⁹, Artaud este un vizionar.

„[...] Artaud era un profet. Textele sale organizează o tramă atât de specială și de concretă de previziuni [...], încât toate acestea trebuie să se îndeplinească.

Nimeni nu știe cum, dar este inevitabil. Și toate acestea se vor împlini”⁹⁰.

„Putem vedea îndeplinite multe din intențiile lui Artaud, afirmă Hinchliffe, influența sa asupra tehnicilor visului [cuvântul are aceeași importanță pe care o are în vis, n.n.] a fost considerabilă în teatrul absurdului, dar dramaturgii absurdului (poate cu excepția lui Beckett) au eliminat ideile sale despre eliminarea autorului și a textului. Într-adevăr, în teatrul absurdului a fost vizibil mai degrabă un teatru al dramaturgului decât al producătorului”⁹¹.

Mult mai sistematic în studiul său, căci Esslin va trece în revistă cam tot ce ține, sub o formă sau alta, de absurd, singurul său criteriu pentru capitolul *Tradiția absurdului* fiind cel cronologic, Balotă rămâne fidel intenției sale de a parcurge aventura onirică ca rădăcină a absurdului. Tradiția lumii ca scenă și a vieții ca vis

⁸⁶ Martin Esslin, *op. cit.*, p. 344.

⁸⁷ Anca Maria Rusu, *Cercurile concentrice ale absurdului*, Iași, Editura Timpul, 1999, p. 82.

⁸⁸ Jerzy Grotowski, *Nu era în întregime el însuși*, în Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, București, Editura Unitext, 1998, p. 53.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 56.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ “His influence, particularly his insistence on dream techniques, has been considerable in the Theatre of Absurd, but absurd dramatists (with the possible exception of the later Beckett) have ignored his ideas about eliminating the author and his text. Indeed, Absurd Theatre has been prominently a theatre of playwrights rather than producers”, în Arnold P. Hinchliffe, *The Absurd*, Methuen and Co. Ltd, 1977, p. 53.

are rădăcini prea adânci pentru a fi discutată aici și nu toți scriitorii care s-au folosit de acest motiv pot fi măsuțați prin grila absurdului, dar „putem aminti elementele de vis alegoric din teatrul baroc spaniol, [...] narațiunile lui E. Th. A. Hoffmann, Gérard de Nerval și Edgar Allan Poe”⁹².

Pe de altă parte, romanticii folosesc visul în mod conștient, ca instrument al creației, adoptarea acestei modalități nu înseamnă „aderarea la absurditate”⁹³. Romanticul german Jean-Paul, dar și Novalis, Ludwig Tieck, Clemens Brentano cultivă imagini literare în care este prezentă absurditatea onirică și, în această descendență, îi putem aminti și pe E. Th. A. Hoffman și pe Edgar Allan Poe. Exagerând totuși, unii critici au găsit corespondențe cu teatrul absurdului chiar și în opera lui Shakespeare⁹⁴, citirea piesei *Regele Lear* într-un registru nu prea îndepărtat de absurd⁹⁵ a suscitât interes, dar și numeroase critici.

Aceste trei coordonate: satira absurdă, umorul absurd și absurdul oniric nu reprezintă decât niște concordanțe, linii, care preced estetica absurdului în definiția ei actuală, sunt doar „elemente dispartate”⁹⁶, corespondențe dintre motive și procedee paralele între o arie particulară (teatrul absurdului) și una generală (literatură). În concluzie, pentru Balotă, structura specifică absurdului este dată de grotescul baroc, ironia romantică și antiraționalism.

4. Grotescul, ironia, iraționalul

Grotescul prezintă figura umană într-un mod exagerat și distorsionat prin exploatarea asemănarilor dintre oameni și animale sau obiecte, rezultând, în final, o caricatură, și apoi o reprezentare grotescă, obiectul deformat devine înspăimântător, depășind cu mult proporțiile caricaturii.

Folosit mai mult în legătură cu artele vizuale decât cu literatura, acest concept se aplică, după Kayser, procesului de creație, produsului în sine și receptării acestui produs. Constituit din contrastul discordant dintre formă și conținut și rezultând într-un amestec de ridicol și terifiant, conceptul de grotesc a căpătat însemnătate deosebită în secolul al XX-lea, când teoreticienii literaturii absurdului l-au indicat drept factor configurator al anti-teatrului.

Lucrarea de referință din 1957 a lui W. Kayser menționează trei teze despre grotesc și anume: grotescul este lumea înstrăinată, grotescul este „un joc cu

⁹² Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 50–51.

⁹³ Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 53.

⁹⁴ V. Gustave Rene Hocke, *Manierismul în literatură*, ediția a II-a, București, Editura Univers, 1998, cu o prefață de Nicolae Balotă, p. 243: „[...] în deformanta oglindă dedalică, lumea apare ca o absurditate. Europa absurdului apare în epoca shakesperiană. Tehnica deformării s-a intensificat în timpul generațiilor următoare [...] omul se prefacă într-o caricatură a sa însuși, dar și a universului”.

⁹⁵ V. Jan Kott, *Shakespeare, contemporanul nostru*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

⁹⁶ Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 57.

absurdul”, grotescul este „o încercare de a introduce demonicul în viață”⁹⁷ și are în vedere faptul că toate epocile literare (și arta) au avut o anumită predilecție pentru grotesc. Grotescul însuflă frica de viață și nu frica de moarte⁹⁸ spunea Harpham și de aici nu este decât un pas spre sesizarea legăturii sale cu absurdul, relația dintre grotesc și absurd fiind atent disecată de Bogdan Crețu în lucrarea *Matei Vișniec: un optzecist atipic*⁹⁹. Dar, până în contemporaneitate, grotescul a fost pe deplin degustat de către baroc. Atributul fundamental al grotescului este puterea de evocare, capacitatea sa de a trezi în cititor sau în privitor sensul unei lumi înstrăinate, alienate, absurditatea sa, ilustrând o lume aflată sub puterea forțelor demonice. Kayser separă grotescul de fantastic, lumea fantasticului nu este amenințătoare. Neașteptatul și surpriza sunt elemente esențiale ale grotescului. Temele grotescului (de exemplu: Apocalipsa, dansul morții, boala nebuniei, balul mascat) deschid noi perspective caracterizate prin distrugerea logicii și regresia în inconștient – nebunie, isterie și coșmar, dar singura care stabilește relația grotescă dintre lucruri este percepția noastră, care se schimbă odată cu evoluția omenirii. Grotescul este redefinit de la o epocă la alta, în funcție de ceea ce simte umanitatea ca fiind amenințător. O situație, un obiect sau o persoană poate dobândi atributul de „grotesc”, în funcție de orizontul de așteptări, dar condiția este să stârneasă râsul, uimirea și dezgustul, oroarea.

Revenind la literatură, aceasta s-a supus gustului barocului pentru grotesc, pentru „maraviglia”, tema preferată în acea vreme fiind „lumea răsturnată”, în care se amestecă monștri, ființe cu diferite forme, creaturi stranii definind grotescul din perspectiva aceasta ca un amestec heteroclit, compozit. În planul formei, producțiile poetice se bazează pe simpla sonoritate a sunetelor – letrism, sunt folosite metafore confuze, neclare, care unesc termeni ai căror sensuri sunt foarte îndepărtate, caracteristică fiind arta combinațiilor paralogice. Omul baroc este o ființă într-o continuă mișcare, instabil, folosind metafora poate metamorfoza totul în toate, această „tendință spre *compozit* ori spre *metamorfoză* este o modalitate care anunță absurdul contemporan”¹⁰⁰. Dramaturgia absurdă produce o serie de nuanțe nelimitate ale acestui concept, deși între „absurd” și „grotesc” nu se poate pune semnul egal, mai ales dacă avem în vedere absurdul ca fiind opus rațiunii.

Absurdul, așa cum l-a perceput Camus, devine un termen cu implicații largi, iar utilizarea acestui termen în teatrul absurdului a extins sensul său și mai mult. În

⁹⁷ W. Kayser, *Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Gerhard Stalling Verlag, Hamburg, 1957, p.199, apud Romul Munteanu, *Farsa tragică. O poetică comparată a teatrului absurdului*, București, Editura Pro Humanitate, 1997, p. 55.

⁹⁸ Geoffrey Harpham, *The Grotesque: First principles*, în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 4 (Summer, 1976), p. 461–468, disponibil pe <http://www.jstor.org/discover/10.2307/430580?uid=2&uid=2134&uid=3&uid=2483457867&uid=3738920&uid=60&uid=2&uid=70&uid=3&uid=2483457857&uid=63&uid=60&sid=21104594654867>, accesat pe 5 septembrie 2014.

⁹⁹ Bogdan Crețu, *Matei Vișniec: un optzecist atipic*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2005.

¹⁰⁰ Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 65.

contextul literaturii, mai ales în dramaturgie, absurdul se suprapune atât de firesc peste grotesc, încât, dacă n-ar fi fost Esslin, am fi vorbit azi despre „teatrul grotescului”. Piesele lui Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Pinter, Vişniec sunt un adevărat tezaur al grotescului, fiind greu să decidem între „grotesc” și „absurd” atunci când vorbim de LUCKY și POZZO în *Așteptându-l pe Godot*, de ORATORUL în *Scaunele* lui Ionesco, DOAMNA în *Cameristele* lui Genet sau de personajele descrise ca fiind „grotești” ale lui Vişniec – MACABEUS, PARASCHIV.

Chiar din epoca victoriană se prefigura o schimbare, secolul al XIX-lea fiind denumit „epoca schimbării”, atât în filosofie, geologie, biologie, suspendarea judecății este dictată de percepția că pot exista mai multe răspunsuri contradictorii general valabile.

Scopul ironiei romantice nu este de a convinge, de a amuza sau de a ridiculiza, ci, mai degrabă, să pună la îndoială certitudinile și posibilitățile, este un răspuns la problema contradicțiilor în viață, care sunt percepute ca fiind ireconciliabile. Ironia este o formă de paradox, o mărturisire a neputinței omului de a răspunde logic. Pendulând între două tendințe, ruptura cu realul și reconcilierea cu acesta, sufletul romantic adoptă ironia ca armă de luptă împotriva realului, dar și a idealului. Acest dublu mecanism de ascensiune și degradare, de aspirație spre sfera înaltă și de recunoaștere a incapacității de a atinge absolutul, prefigurează teza camusiană – confruntarea dintre absența sensului în lumea înconjurătoare și dorința omului de a găsi un astfel de sens. Ironia romantică este o compensare a dezamăgirii neputinței, ce-i rămâne în fond lui Sisif? Revolta absurdă, sfidarea și resemnarea fericită. „Eroul absurd, ca și romanticul ironic, nu își îngăduie nici o iluzie. Ei se apără împotriva unei situații fără de ieșire, în care se știu angajați, printr-o recunoaștere a realității, dar și prin izolarea semeață a spiritului lor de acea realitate pe care, neizbutind să o cuprindă, o sfidează”¹⁰¹. În acest sens trebuie văzute dialogurile ironice din *Cântăreața cheală* și din *Așteptându-l pe Godot* – ironia are scopul de a exploata absurditatea, divorțul omului de rațional.

La literatura absurdului a contribuit din plin și poezia modernă, prin Baudelaire, Rimbaud și Mallarmé. Formula magică a poeziei baudelairiene, poezia nu comunică nimic, se comunică pe sine, dezgustul față de ceea ce este natural, iraționalul lui Rimbaud (a exista este o oroare), dezumanizarea mallarméană – sunt doar câteva sugestii care vor fi îmbrățișate de estetica absurdului.

Demersul nostru până în acest punct a încercat doar să reitereze câteva puncte considerate a fi esențiale în înțelegerea fenomenului absurdului, atât în ceea ce privește esența, tradiția sa în literatură, corespondențele sale, simptomatologia – încercările mai mult sau mai puțin evidente de a se contura o poetică a absurdului, așa cum este astăzi clar definită de Martin Esslin și îmbogățită de Nicolae Balotă. Cercetătorii au demonstrat că acest tip de literatură are rădăcini adânc înfipite în baroc și în grotesc, dar abia în secolul al XX-lea absurdul va căpăta statut estetic major prin operele lui Franz Kafka, Albert Camus și J.P. Sartre. Desigur, traseul

¹⁰¹ Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 68.

conceptului și noțiunii este mult mai sinuos și necesită o abordare mult mai amplă, dar am considerat necesară această incursiune la izvoare pentru a demonstra că absurdul, nonsensul, divorțul de realitate nu este ceva nou, doar forma în care este exprimat azi, prin teatrul absurdului, constituie un pas inovator în literatură.

5. Recuzita teatrului absurdului

Referințele folosite de către critici în abordarea unei teme precum „teatrul absurdului” – premiera piesei lui Samuel Beckett din 1953, *Așteptându-l pe Godot*¹⁰² și apariția, în 1961, a cărții lui Esslin – sunt puncte de reper cu ecouri generoase atât de strâns legate, încât nimeni nu îndrăznește să nu le amintească.

Etichetă aplicată retrospectiv, „teatrul absurdului” este „umbrela” care adăpostește piese de teatru care au depășit convențiile teatrale ale jumătății secolului trecut. Ea s-a desprins din titlul unei cărți de căpătâi, *The Theatre of the Absurd* de Martin Esslin, deși în țara vecină, Anglia, la sfârșitul anilor '50, Teatrul Tinerilor Furioși (*The Angry Man*) înregistra un real succes. Pentru a sublinia locul „teatrului absurdului” în gama dramaturgiei din secolul al XX-lea este relevant ceea ce afirmă Hinchliffe: „Teatrul Furiei” cu impactul său rapid este „relevant, particular și politic” în timp ce „Teatrul Absurdului” este „nesfârșit, universal și filosofic”, iar „Teatrul Cruzimii” este „crud în intenție și absurd în impresie”¹⁰³.

Teatrul absurdului este, în primul rând, o tendință. Este tendința unui grup de dramaturgi în care fiecare se percepe ca un însingurat, izolat în lumea lui particulară, cu abordări individuale proprii atât pentru formă, cât și pentru conținut, rădăcini, surse și fundament specific. Și cu toate acestea, „în ciuda lor înșiși, ei au foarte multe în comun”, pentru că „opera lor oglindește și reflectă la modul cel mai sensibil preocupările și anxietățile, emoțiile și modul de gândire ale contemporanilor lor din lumea occidentală”¹⁰⁴. Eseul filosofic camusian, analizat în capitoul I al lucrării, îi permite lui Esslin să ajungă la următoarele concluzii: teatrul absurdului reprezintă atitudinea cea mai reprezentativă a timpului nostru.

Un moment cert al apariției absurdului în dramaturgie, sesizat atunci ca nonsens, este la mijlocul secolului trecut, mai precis în 1948, prin notabila *La Cantatrice chauve (Cântăreața cheală)* a lui Ionesco, însă tendințe către absurd fuseseră deja sesizate în tipurile mai ezoterice ale literaturii de la 1919–1920 (Joyce, Kafka, suprarealismul în ansamblul său). Premiera în 1953 a piesei *Waiting for Godot (Așteptându-l pe Godot)* deschide drumul unei cercetări care și astăzi este departe de a se fi terminat. Ca o necesitate teoretică, dar și practică, Esslin

¹⁰² Premiera a avut loc în Paris, într-un teatru mic, Théâtre de Babylone, sub titlul *En attendant Godot*, pe 5 ianuarie 1953.

¹⁰³ “Angry Theatre is topical, particular and political, whereas Absurd Theatre is timeless, universal and philosophical [...] Theatre of Cruelty [...] is angry in intention and absurd in impression!” în Arnold P. Hinchliffe, *The Absurd*, Methuen & Co Ltd, 1977, p. 4.

¹⁰⁴ Martin Esslin, *op. cit.*, p. 18.

răspunde criticii și publicului prin cartea sa, un dispozitiv menit să grupeze, să explice și să analizeze aceste piese care debusolaseră și spulberaseră așteptările publicului parizian.

Cartea lui Esslin conturează profilul teatrului modern european și este poate cel mai influent text critic despre teatru din anii '60. Codifică această mișcare de avangardă și descurcă ițele încâlcite ale interpretării unor piese (*Cântărețea cheală*, *Așteptându-l pe Godot*, dar și altele, scrise de Pinter sau Arrabal). În opinia lui Esslin, piesele mai sus amintite nu trebuie judecate după standardele teatrului tradițional, ci după standardele pe care le va propune în lucrarea sa. Scrisă din convingerea că sfera ei de interes depășește lumea teatrului și că acest nou tip de teatru are ceva de spus, cartea pătrunde rapid în circuitul literaturii de specialitate și nu numai.

Definițiile mai vechi sau mai actuale ale „teatrului absurdului” au în vedere, în primul rând, acea atmosferă dedusă din existențialism. De exemplu, *The Methuen Drama Dictionary of the Theatre* subliniază doar că teatrul absurdului este „un gen de teatru în care convențiile scenice sunt încălcate pentru a prezenta o imagine a lumii neînțeleasă și lipsită de sens”¹⁰⁵, mai vechiul *The Penguin Dictionary of Theatre* aflat atunci încă sub ecoul cărții lui Esslin este mai precis, menționând, după angoasa metafizică specifică, faptul că „ideilor le sunt permise să modeleze forma ca și conținutul, toate aparențele de construcție logică, conectarea rațională a ideilor într-un argument viabil intelectual sunt abandonate și în locul acestora, experimentarea iraționalității este transferată pe scenă”¹⁰⁶. Până aici, un lucru e sigur: angoasa metafizică este tema centrală a scriitorilor Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet, pe larg abordați în cartea lui Esslin.

Titlul cărții a devenit riscant, spune Esslin în *Prefața* ediției din 2001, „teatrul absurdului” devenind un clișeu abuzat de redactorii ziarelor sau pretextul pentru care era acuzat că a favorizat pe un dramaturg în favoarea altuia. Astăzi, această expresie memorabilă în care se îmbină „o formulă filosofică și una strict teatrală”¹⁰⁷ trece adeseori în forma monstruoasă de „teatru absurd” datorită unui sindrom specific românesc, sindromul Cațavencu, observă Octavian Saiu. Cert este că, sub o formă sau alta, această sintagmă pare a se fi devalorizat, „nimic nu poate salva o expresie mecanică, reproducă în mod mecanic, de la atrofia sensului autentic”¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Johnatan Law, *The Methuen Drama Dictionary of the Theatre*, A&C Black, 2013, p. 11.

¹⁰⁶ “The ideas are allowed to shape their form as well as the content: all semblance of logical construction, of the rational linking of idea with idea in an intellectually viable argument, is abandoned, and instead the irrationality of experience is transferred to the stage”, în John Russell Taylor, *The Penguin Dictionary of Theatre* (1966), apud Arnold P. Hinchliffe, *The Absurd*, Methuen & Co Ltd, 1977, p. 1 (tr. n).

¹⁰⁷ Octavian Saiu, *Posteritatea absurdului*, București, Editura Paideia, 2012, p. 5.

¹⁰⁸ Octavian Saiu, *op. cit.*, p. 21.

Esslin nu are în vedere o mișcare literară, ci doar o tendință, astfel că va reuni în paginile sale nume precum Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Arrabal și Simpson, fapt care va fi amendat mai târziu ca fiind „o acțiune incert delimitată sau nu foarte clar tranșată”¹⁰⁹.

Trăsăturile definitorii ale acestor piese care „confruntă publicul cu experiențe uimitoare, un veritabil baraj de irațional sălbatic” sunt conturate încă din 1960, când Esslin a observat reacția publicului la piesele lui Ionesco, Beckett și Adamov: „spectatorii erau amuzați și aplaudau aceste piese, fiind conștienți că nu puteau înțelege despre ce anume era vorba sau ce anume intenționaseră autorii lor”¹¹⁰.

Pe scurt, aceste piese au următoarele caracteristici: nici timpul și nici spațiul acțiunii nu sunt clar stabilite; personajele nu sunt individualizate și, adeseori, n-au nici nume; în plus, pe la jumătatea acțiunii își schimbă „natura”, statutul; legile probabilității, ca și cele ale fizicii, sunt suspendate; este neclar dacă acțiunea reprezintă coșmaruri din vis sau întâmplări reale; în cadrul aceleiași scene acțiunea trece de la o poezie de coșmar la farsă sau cabaret; mai mult, „dialogul tinde să deraieze, astfel încât cuvintele par să meargă în contradicție cu acțiunile personajelor de pe scenă, degenerând în liste de cuvinte și expresii din dicționar sau manual de conversație sau se împotmolesc în repetiții interminabile ca un fonograf blocat”¹¹¹.

Dar există totuși o diferență între dramaturgi precum Beckett, Adamov, Ionesco, Genet și dramaturgi ca Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre, Camus. Deși tema este comună, diferența constă în abordarea sa: primii abandonează total mecanismele raționale, cei din a doua linie se folosesc de un raționament mult mai lucid și logic¹¹², deși conținutul este nou, modalitatea sa de exprimare artistică este cea convențională.

Dar teatrul absurdului combină atât filosofia absurdă, cât și expresia artistică illogică, el renunță să mai afirme absurditatea condiției umane, doar o prezintă ca dat, prin imagini scenice concrete. Este diferența dintre teorie și experiență, teatrul

¹⁰⁹ “The term «absurd drama», applied by Esslin to dramatists as diverse as Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Arrabal and Simpson, is something of a blunt weapon”, în Peter Childs, Roger Fowler, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2006, p. 1.

¹¹⁰ “This reception is all the more puzzling when one considers that the audiences concerned were amused by and applauded these plays fully aware that they could not understand what they meant or what their authors were driving at”, în Martin Esslin, *The Theatre of Absurd*, în *Tulane Drama Review*, 1960, p. 3.

¹¹¹ “The dialogue tends to get out of hand so that at times the words seem to go counter to the actions of the characters on the stage, to degenerate into lists of words and phrases from a dictionary or traveler’s conversation book, or to get bogged down in endless repetitions like a phonograph record stuck in one groove”, în Martin Esslin, *The Theatre of Absurd*, în *Tulane Drama Review*, 1960, p. 3.

¹¹² „Teatrul lui Camus și Sartre este o expresie mai puțin adecvată a filozofiei lor. Camus, de exemplu, când susține că lumea a încetat să mai aibă un sens, o face în stilul discursiv, elegant, raționalist al moralistului din secolul al XVIII-lea, prin piese bine construite și șlefuite”, în Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, p. 20.

absurdului este experiența absurdului pe scenă. În consecință, aceste piese tind spre o devalorizare radicală a limbajului, spre o poeticitate care rezultă din imagini concrete, din ceea ce se întâmplă pe scenă, și nu din replicile personajelor. Cel mai bun argument în acest sens este piesa *Scaunele*, Esslin sugerând că poetica piesei nu constă în „cuvintele banale”, ci în faptul că „ele sunt adresate unui număr crescând de scaune goale”¹¹³, teatrul absurdului reflectă o lume lipsită de sens, la nivel filosofic și la nivel estetic.

Deși moștenirea lui Esslin este de necontestat, au apărut noi puncte de vedere care cer o reevaluare a acestei moșteniri.

Lucrarea lui Michael Y. Bennet, *Reassessing the Theatre of the Absurd*, propune o schimbare a perspectivei din care au fost și sunt încă receptate piesele considerate de Martin Esslin ca aparținând teatrului absurdului. El are în vedere construcția sensului și nu lipsa acestuia, piesele sunt parabole care îl forțează pe cititor sau pe spectator să se confrunte cu propria sa viziune asupra lumii, pentru a crea ordine în haosul de pe scenă¹¹⁴.

*

Implicațiile absurdului din perspectiva existențialistă au avut ecou și în planul sociologiei, absurdul sociologic fiind definit ca o încălcare a normelor sau ca o serie de dezechilibre grave în cadrul normelor. Plecând de la absurdul filosofic existențialist, Giora Shoham, în *Society and the Absurd*, propune o analiză socio-psihologică a absurdului, o sociologie a absurdului. Va reformula abordarea camusiană a absurdului perceput ca „stare de spirit, divorț”, asociind acesteia și devierea socială, alienarea, crima, nebunia, într-o matrice mai largă a crizei ontologice a *accidia* (indiferența socială) și absurdului.

Absurdul literar a fost abordat și din perspectiva lingvisticii. Joanna Gavins subliniază că, deși adoptarea termenului de „absurd” ca mijloc de a descrie opere literare este acum larg răspândită, granițele între care se definește absurdul în critica literară sunt nedefinite și chiar conceptul în sine este nebulos. Esslin, din păcate, observa Gavins, oferă numai o analiză descriptivă a operelor, combinată cu impactul primei reprezentării asupra publicului și criticii, dar fără a face referire la trăsăturile stilistice pe care textele analizate le au în comun. El nu oferă detalii riguroase în diferențierea scriitorilor pe care îi consideră dramaturgi ai absurdului și aceia (Jean Giradoux, Sartre, Camus) pe care îi identifică ca aparținând unei tradiții a teatrului existențialist.

Cercetătoarea are în vedere și percepția cititorului și conceptualizarea fenomenului textual. Cadrul general al studiului său este „Text World Theory” – o

¹¹³ Martin Esslin, *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁴ “I suggest that meaning-making, not meaninglessness, is integral to the plays characterized as absurd. Because of the play’s parabolic nature – metaphor, paradox, and a move to disorder – the reader or audience member is forced to confront his or her own worldview in order to create order out of the chaos presented in the play”, în Michael Y. Bennett, *Reassessing the Theatre of the Absurd. Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*, Palgrave Macmillan, 2011, p. 8.

teorie care are în vedere toate tipurile de discurs, inclusiv cel literar, o perspectivă care abordează discursul ca produs al unei interacțiuni între participanți implicați într-o situație de comunicare, numită „Real-World-Situation”. Lucrarea sa combină o cercetare stilistică cu o perspectivă cognitivă asupra limbajului, urmărind să creeze tipare stilistice.

Suplimentând cu axiome proprii schema comunicării elaborată de Jakobson, Isaac și Olga Revzin, adepți ai școlii semiotice ruse, au demonstrat absurdul în *Cântăreața cheală* sau *Scaunele*, pe temeiul că „există o încălcare frecventă a unor presupuziții care stau în spatele fiecărui act normal de comunicare”.

BIBLIOGRAFIE

- Apolinaire, Guillaume, *Scrieri alese*, trad. Tașcu Gheorghiu, București, Editura Univers, 1971.
- Artaud, Antonin, *Teatrul și dublul său*, în românește de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 1997.
- Bahtin, Mihail, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, București, Editura Univers, 1974.
- Balotă, Nicolae, *Lupta cu absurdul*, București, Editura Univers, 1971.
- Béguin, Albert, *Sufletul romantic și visul. Eseu despre romantismul german*, București, Editura Univers, 1998.
- Bennett, Michael Y., *Reassessing the Theatre of the Absurd. Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*, Palgrave Macmillan, 2011.
- Bermel, Albert, “Apollinaire’s Male Heroine”, în *Twentieth Century Literature*, Vol. 20, No. 3 (Jul., 1974), p. 172–182.
- Cardullo, Bert și Knopf, Robert (eds.), *Theatre of the Avant-Garde, 1890–1950. A Critical Anthology*, Yale University Press, 2001.
- Childs, Peter și Fowler, Roger, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2006.
- Cornwell, Neil, *The Absurd in Literature* (Kindle Locations 564–566), Manchester University Press, Kindle Edition.
- Crețu, Bogdan, *Matei Vișniec: un optzecist atipic*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2005.
- Dale, Alan, *Comedy Is a Man in Trouble. Slapstick in American Movie*, University of Minnesota Press, 1960.
- Derrida, Jacques, *Scriitura și diferența*, trad. de Bogdan Ghiu și Dumitru Țepeneag, prefață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1998.
- Dominte, Carmen, *Absurdul ca aventură existențială în modernism și postmodernism. Tipologia personajului absurd*, București, Editura Ars Docendi, 2014.
- Ede, Lisa Susan, *The Nonsense Literature of Edward Lear and Lewis Carroll*, The Ohio State University, 1975, teză de doctorat nepublicată.
- Eliade, Mircea, *Mituri, vise și mistere*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.
- Esslin, Martin, “The Theatre of Absurd”, în *Tulane Drama Review*, 1960, p. 3.
- Esslin, Martin, *Teatrul Absurdului*, versiune în limba română de Alina Nelega, București, Editura Unitext, 2009.
- Freud, Sigmund, *Opere esențiale*, vol. I: *Introducere în psihanaliză*, București, Editura Trei, 2009.
- Gilmore, Robert, *Alice in Quantumland. An Allegory of Quantum Physics*, Copernicus Books, 1995.
- Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, București, Editura Unitext, 1998.
- Haight, M.R., “Nonsense”, în *British Journal of Aesthetics*, No. 11 (3), p. 247–256 (1971).

- Harpham, Geoffrey, "The Grotesque: First principles", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 4 (Summer, 1976), p. 461–468.
- Hinchliffe, Arnold P., *The Absurd*, Methuen and Co Ltd, 1977.
- Hocke, Gustave Rene, *Manierismul în literatură*, ediția a II-a, București, Editura Univers, 1998.
- Holquist, Michael, "What is a Boojum? Nonsense and modernism", în *Yale French Studies*, No. 96, 50 Years of Yale French Studies: A Commemorative Anthology. Part 1: 1948–1979 (1999), p. 100–117.
- Hyman, Erin Williams, "Attentats and Symbolist Spectacle", în *The Comparatist*, No. 29 (2005), p. 101–122.
- Innes, Christopher, *Avant Garde Theatre 1892–1992*, Routledge, 1993.
- Jarry, Ubu, în românește de Romulus Vulpesco, prefață de Romul Munteanu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
- Jung, Carl Gustav, *Puterea sufletului. Antologie. Prima parte. Psihologia analitică. Temeiuri*, Editura Anima, București, 1994.
- Kant, Immanuel, *Critica facultății de judecare*, București, Editura Trei, 1995.
- Kott, Jan, *Shakespeare, contemporanul nostru*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
- Law, Johnatan, *The Methuen Drama Dictionary of the Theatre*, A&C Black, 2013.
- Lear, Edward, *Limericks, adică Limerick-uri de Edward Lear*, tălmăcite de Gabriela Monica Rusu, Editura Liternet, 2010.
- Munteanu, Romul, *Farsa tragică. O poetică comparată a teatrului absurdului*, București, Editura Pro Humanitate, 1997.
- Oring, Elliott, *Engaging Humor*, University of Illinois, Urbana, 2003.
- Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, București, Editura Meridiane, 1971.
- Rabelais, François, *Viața nemaipomenită a marelui Gargantua, tatăl lui Pantagruel și uimitoarea viață a lui Pantagruel – feciorul uriașului Gargantua*, ediția a II-a, București, Editura Ion Creangă, 1968.
- Rusiecki, Cristina, „Monique Borie: analogia sau abolirea limitelor”, interviu cu Monique Borie, publicat în revista „Cultura”, nr. 6/2004, disponibil pe <http://atelier.liternet.ro/articol/2126/Cristina-Rusiecki-Monique-Borie/Monique-Borie-Analogia-sau-abolirea-limitelor.html>.
- Rusu, Anca Maria, *Cercurile concentrice ale absurdului*, Iași, Editura Timpul, 1999.
- Saiu, Octavian, *Posteritatea absurdului*, București, Editura Paideia, 2012.
- Schopenhauer, Arthur, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. II, București, Editura Humanitas, 2012.
- Segal, Erich, *The Death of Comedy*, Harvard University Press, 2001.
- Shattuck, Robert, *The Banquet Years: The Art in France 1885–1918: Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie, Guillaume Apollinaire*, Vintage Books, 1968.
- Smith, Imogen Sara, *Buster Keaton: The Persistence of Comedy*, Gambit Publishing, 2008.
- Strachey, Edmund, "Nonsense as a Fine Art", Fifth Series, Volume LXIV, Oct.–Nov.–Dec. 1888, p. 515–531 (reprints from "Quarterly Review", 167, 1888, p. 335–65).
- Tigges, Wim, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Rodopi, Amsterdam, 1988.

ABSTRACT

The absurdist theatre's legitimate ancestors renew archaic traditions. There are a few lines of thought which, according to Martin Esslin, anticipate absurdist theatre. First, pure theatre, which replaces spoken word with décor and movement, comes to life through the Latin mime, the British music hall or the American vaudeville, however Nicolae Balotă questions this denial of the word. Second, verbal nonsense, with deep roots in children's folklore, is used to liberate one from the constraints of logic.

Third, the dichotomy between dream and absurd is a constant theme and a generator of structure. *Ubu-Roi*, essential for modern theatre, representatively challenges reality and society as a whole, and anticipates the Dada movement or Surrealism. Later, Guillaume Apollinaire would use

miracles and imagination without following any limit, while Antonin Artaud's metaphysical theatre rediscovers the individual in relation to nature without any social or psychological elements. At the same time, it is important to point to the limits of this element, and to mention that Romantics, for example, consciously use dreams as an instrument of creation and therefore are not absurdist.

Fourth, the grotesque, directly imported from baroque, is reshaped by Albert Camus to an extent that its limits are much wider. Irony, previously used to amuse, is now a tool to question certainties and possibilities. Fifth, absurdist theatre contains different props, one of them being the author's tendency to perceive themselves as isolated unique creators, even though they share certain key characteristics. The term was however abused, becoming a shortcut for a mixture of philosophy and theatre. There are, of course, differences between generations, the likes of Samuel Beckett and Eugene Ionesco completely abandoning rational mechanisms, while Jean Giraudoux or Jean Anouilh use a brand-new logic.

Key-words: avant-garde, Martin Esslin, pure theatre, Nicolae Balotă, verbal nonsense, dream, *Ubu-Roi*, Guillaume Apollinaire, Antonin Artaud.

GROTESCUL GENIULUI ȘI GENIUL GROTESC

Alunița Cofan*

Continuându-și preocupările de critic literar, Eugen Ionescu îi dedică lui Victor Hugo o monografie parodică, a contrario, după cum ne-a obișnuit deja acest autor incomod, monografie scrisă între 1935 și 1936 și publicată în 1938 sub titlul *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo*. Ordinea adjectivelor caracterizatoare indică și cum se pun accentele în această istorie a vieții unui geniu. Este interesant cum doi teoreticieni ai grotescului, Eugen Ionescu, un avangardist, și Victor Hugo, un romantic, se întâlnesc în această atopie a spațiului literar, fiecare avându-și propria sa viziune despre grotesc, neavând una cu cealaltă decât puține puncte comune.

În timp ce Victor Hugo reinstaurează, printre categoriile estetice, grotescul, contrapunându-l sublimului și legându-l de urâtul excesiv (monstruosul, hidosul, oribilul), de fantastic (bestiarele mitologice ale Antichității și Evului Mediu) și de comicul în tonalitate joasă (bufonescul, burlescul, ridicolul, umorul negru) în prefața la piesa *Cromwell*¹, Eugen Ionescu îl cultivă ca formă acută a contradicției tensionale ce relevă absurdul, neantul, nimicul, într-o filiație, de peste spațiu și timp, cu gândirea Zen.

Enumerând personaje grotești, precum sirenele, furiile, parcele, harpiile, Polifem (de un grotesc teribil), Silen (de un grotesc bufon), miriade de alte ființe intermediare (cu forme incerte sau conglomerate de forme heterogene) din tradițiile populare ale Evului Mediu, creatorul *Cocoșatului de la Nôtre-Dame* se oprește asupra unei trăsături definitorii a grotescului, cea a „nemăsuratului”, cum spune el². Pentru noi, această trăsătură este cea a excesului sau a aglomerării cantitative exagerate ce îi determină, dialectic vorbind, nu doar trecerea dintr-o clasă în alta, dar și proporțiile repulsive, îngrozitoare, terifiante, înspăimântătoare. Uneori, însă, peste înfățișările grotești enumerate mai sus se lasă vâlul de mărire sau de divinitate, ceea ce a dus estetica grotescului în două direcții. Prima este înțelegerea și simpatia pentru înfățișările repulsive și monstruoase, gen Quasimodo, și investirea lor cu nobilitate și măreție ascunse înlăuntru, dincolo de aspectul terifiant. Apoi, hierofania divinității față de uman, nu se putea face decât prin

* Academia de Studii Economice București, Catedra de limbi romanice și comunicare în afaceri; e-mail: alunitzacofan@gmail.com.

¹ În paralela care urmează, dintre grotescul hugolian și cel eugenionescian, vom cita din Victor Hugo, prefața la drama *Cromwell*, din vol. *Arte poetice*, coord. Angela Ion, București, Editura Univers, 1982 (p. 286–294).

² *Op. cit.*, p. 288.

înfățișări insuportabile vizual care să-i îndepărteze pe neinițiați. Doar cunoscătorii puteau trece bariera insurmontabilă a oribilului și monstruosului, care ascundea divinul. În fine, a doua direcție este cea a măștii care voalează neantul și moartea, dar și a măștii care ridiculizează și persiflează divinul, din poezia expresionistă cu certe filiații în literatura romantică, deoarece expresionismul însuși se opune academismului, așa cum romantismul, cultivând libertatea și hibridizarea formelor, se opunea rigidității clasicismului. O urmare evolutiv-istorică în planul figurației măștii care acoperă nimicul este, în poezia avangardistă, devitalizarea personajelor lirice, cu emoții trucate sau false, cu înfățișări rudimentare (gen păpuși de carton, de mucava, de plastic) și gesturi automate, repetitive. De fapt, dacă Antichitatea a arătat că divinitatea (regalitatea și nobilitatea) se poate afla în spatele înfățișărilor grotești, oribile și hidoase (Hefastos sau Vulcan, Hades, harpiile, centaurii, tritonii, Sfinxul, zeitățile egiptene cu aspecte din cele mai ciudate, animaliere de obicei), Renașterea a întors imaginea grotescului spre om, prin Dante, Rabelais, Cervantes și Shakespeare, punctând faptul că omul este vinovat pentru diformitățile, viciile și tarele morale imputate anterior divinității. Iau astfel viață fizionomiile animaliere, forme suspendate între două regnuri, două mulțimi, două categorii: prin ele fiecărui temperament omenesc îi va fi asociat un animal sau trăsături ale animalelor sunt preluate, prin caricaturi șarjate, excesive, de fizionomiștii naturii omului. De la bestiarele medievale se ajunge la fizionomiile bestiale din epoca preromantică și romantică. Desenele și litografiile „capricioase” și grotești ale lui Francisco Goya în care se lăfăie în fața privitorului oribilul, monstruosul, hidosul, cruzimea și repulsivul (numai dacă ne gândim la Saturn care își sfășie fiii într-un apetit insațiabil) sunt revoluționare pentru vremea lui și fac legătura cu fantasticul și iraționalul, arătând cum se încalcă limitele dintre vis și realitate, dintre nebunie și rațiune (iar grotescul are un sâmbure de nebunie). Nasurile ascuțite, trupurile contorsionate și exhibate cu partea dorsală spre privitor ale lui Jacques Callot, imitând personaje păpușărești din *commedia dell'arte*, punctează spre ridicolul ființei omului. Iar critica socială și politică din arta grafică a lui Honoré Daumier în ale cărui capete de politicieni se vede mai limpede agregarea formelor (nasuri de vultur, obraji de porci, capete de pară ori ființe reduse la funcțiunea burții – printr-o imagine supradimensionată a unicului organ dominant peste celelalte) aduce grotescul mai aproape de pamflet și satiră.

Întorcându-ne la teoria romantică asupra grotescului, formulată de Victor Hugo, e timpul să izolăm alte câteva din trăsăturile grotescului, alături de cea a „nemăsuratului”. Una dintre ele este cea a *contrastului* față de categoria estetică a frumosului și a sublimului, potențând prin prezența lui înțelegerea și aprecierea lor: *...grotescul ar putea însemna un timp de oprire, un termen de comparație, un punct de plecare, de unde ne vom înălța spre frumos cu o înțelegere mai proaspătă, mai vie*³. Însă spre deosebire de clasicism care apreciază numai operele frumoase, frumosul însemnând unitate, sublim și armonie, romantismul va favoriza grotescul

³ *Op. cit.*, p. 290.

și ceea ce aduce acesta în trena lui: dizarmonia, diformul, hidosul, burlescul și bufonescul. O altă trăsătură a grotescului hugolian se referă la *bipolaritatea identitară* a esteticii sale, grotescul având această ambiguitate funciară de a aluneca, în același timp, spre o anume tipologie a urâtului și a comicului: „Îl găsim peste tot; pe de o parte, el creează diformul și oribilul, pe de alta, comicul și bufonul”⁴. Unitatea și monotonia în redarea atmosferei generale într-o operă clasică, este spartă sau fărâmițată de estetica grotescului prin apariția unui element care să introducă *variația și opoziția*. Victor Hugo dă ca exemplu tablourile cu atmosferă solemnă și protocolară în care Peter Paul Rubens introduce un chip de pitic hidos care sparge monotonia solemnității, opunându-i-se și desolemnizând-o cel puțin parțial, fără nici o îndoială⁵. În ceremonialul fastuos, în atmosfera reverențioasă și solemnă, se strecoară înțepătura ridicolului și persiflării, dezvăluind o latură ascunsă și întunecată a universului „frumos și sublim”, un revers negativ populat de apariții ironice și parodice. Aceasta este o trăsătură însemnată a grotescului, deoarece din ea vor decurge contradicția ireconciliabilă și glisările tensionale între poli opuși din literatura existențialistă, avangardistă și absurdă, din scrierile și dramele eugenionesciene. Pentru Eugen Ionescu, tocmai acest abia exprimat, abia sugerat sau abia vizibil și presimțit, trimițând la lumea ascunsă, este poarta spre autentic și incomunicabil, el fiind tocmai ceea ce nu are expresie sau formă.

Demitizarea geniului se înscrie tot în această căutare a autenticității. De ce geniul este grotesc și de ce Eugen Ionescu își propune să-l ridiculizeze în persoana lui Victor Hugo? Pentru a afla răspunsurile la aceste întrebări trebuie să revenim la un capitol dedicat geniului din *NU*.

Ca introducere la *teoria geniului grotesc, ridicol și lipsit de autenticitate*, sunt puse în discuție, într-o modalitate paradoxală devenită marcă a stilului eugenionescian, două argumente radicale. În primul rând, Ionescu face legătura cu psihanaliza freudiană (în mare vogă între cele două războaie mondiale), conform căreia toți oamenii fug de ei-înșiși, de exprimarea eului profund, pe care-l înăbușă în străfundurile inexprimabile ale personalității, folosind în comunicare numai partea „socială”, de persoană publică, cea care se aseamănă cu a tuturor⁶. Respectarea convențiilor pretinde omului să-și controleze pornirile instinctuale (primare, autentice), iar acestea sunt refulate ca urmare a exercitării dresajului social. În al doilea rând, anarhistul tânăr contestă legătura între conținut și expresie, deoarece felul în care faci inteligibile, în exterior și pentru ceilalți, conținuturi sufletești și spirituale individuale utilizează forma sau expresia lingvistică,

⁴ *Op. cit.*, p. 288.

⁵ *Op. cit.*, p. 290.

⁶ Iată cum demarează Eugen Ionescu demonstrația: „Psihanaliza arată clar cum noi fugim de noi înșine; cum ne ascundem de noi înșine; ea dovedește clar că noțiunea nu corespunde cu conținutul, că expresia nu ne cuprinde, de vreme ce, îndată ce numești o stare, starea se modifică, se transformă. O ciudată «tehnică instinctuală» realizează acest refuz de cunoaștere, frică de lumină. Mă întreb pe mine însumi de ce mi-e teamă de mine; mă îndemn cu dragoste, cu durere, deasupra propriilor mele adâncuri mute; dar am pierdut cheia tuturor porților mele” (*NU*, 1991, p. 181).

culturală, ideologică, a unor simboluri învățate și cunoscute de toți, intrate într-un cod al comunicării general-valabile. Nu te poți exprima autentic decât într-un mod primar, precum cel al unui țipăt, sau cel al unui stil ininteligibil celorlalți. Ești autentic și original, în măsura în care ceea ce exprimi este neasemănător cu modul de exprimare a celorlalți. Însă, problema este că aducerea la lumină a autenticității ființei, făcând introspecția eului profund, se face prin ...convenționalul codului lingvistic și codului cultural, care se supun unor reguli de codare și transmitere a informației, în limbaj eugenionescian acesta fiind o sumă de achiziții stereotipe a căror manipulare ține de asimilarea optimă a unei dexterități tehnice. Exprimarea autenticității devine astfel incomunicabilă, ininteligibilă, nimeni neînțelegând pe nimeni când este vorba de conținuturi sufletești originare. A pune semnul egal între valoarea de expresie și autenticitate sau a considera că autenticitatea generează direct originalitatea este o mare eroare. Expresia fiind tocmai această sumă de clișee prestabilite și de formule (sintaxă) constrângătoare, aparținând sistemului limbii în care îți vehiculezi gândurile, atunci este practic imposibil să exprimi autenticitatea în acest mod. Suntem oare cu toții, mai mult sau mai puțin, niște papagali reproducători de conținuturi străine? Își pune întrebarea Eugen Ionescu. De ce este o imensă greșală să punem semnul de egalitate între valoarea de expresie și originalitate? Pentru că, pe lângă ceea ce este exprimat, mai rămâne și ... inexprimatul, ascunsul, tăcutul, nearticulatul (opus articulării lingvistice), în acestea din urmă aflându-se, în fond, esența și autenticitatea ființei⁷. Agnosticismul asupra ființei omului se realizează cu agnosticismul asupra existenței, trecerea făcându-se prin dezmințirea puterii logicii și a rațiunii omului de a cunoaște.

O culme a inautenticului și a falsificării ființei omenești este geniul. În viziunea lui Eugen Ionescu, el e o sumă a locurilor comune ale omenirii, a tot ceea ce este mai general din cunoaștere, straturi de cultură sedimentate una peste alta și acoperind până la dispariție miezul firav al autenticității. În consecință, cunoașterea este, înainte de toate, recunoaștere, acest lucru însemnând transmiterea și vehicularea unor colecții de judecăți și modele cognitive prestabilite, devenite, pe parcurs, prejudecăți. Dacă ceea ce este exprimat (valoarea de expresie) se află la mare distanță de sufletul omului, fiindcă expresia e doar un substitut sau un simbol al conținutului original, nereprezentându-l decât într-o proporție infimă, atunci geniul, ca sumă a acestei valori de expresie, a ingeniozității tehnice și a

⁷ În limbaj eugenionescian, exegeza noastră sună în felul următor: „Cum să cred în vechea erezie a expresiei identice cu conținutul? Expresia este tocmai ceea ce nu sunt eu. Articularea cuvântului este însuși începutul îndepărtării de mine. Expresia este o substituie. Desigur, ca să stabilești un criteriu, o metodă critică, un sistem de ierarhizare a valorilor, trebuie să crezi sau să te prefaci, că nu există decât ceea ce este exprimat, când, de fapt, numai ceea ce este inexprimat există; toate lucrurile tăcute, care subminează cele spuse – sfidătoare, contradictorii – ar încurca așa de mult orice așezare încât nici o așezare nu ar mai fi posibilă; trebuie să hotărăști că expresia este egală și identică cu conținutul; trebuie să stabilești că autenticitatea generează originalitatea de expresie; trebuie să-ți pui toată încrederea în talent și să limitezi orice valoare la originalitatea, la valoarea de expresie. Să nu crezi, Doamne ferește, că talentul este o simplă dexteritate manuală, întâmplătoare, inesențială, nesemnificativă, convențională, nereprezentativă. Mai ales nereprezentativă” (NU, 1991, p. 181).

cunoștințelor transmise prin cultură și, așadar, ca oglindă în care omenirea întregă se recunoaște, *geniul este un monument al falsității și a lipsei de autenticitate*. Singurii autentici sunt tocmai oamenii... mediocri, care au, în schimb, atitudinea de a fi unici, fiindcă nu sunt viciați de cultură⁸.

Sigur că, privită în acest mod, teoria geniului ca monument al falsității și inautenticului nu este chiar atât de extraordinară. Și nu este nici nouă. Extraordinar este atacul îndreptat asupra unor valori culturale imuabile, mai ales dacă acestea sunt socotite geniale. Spuneam că teoria conform căreia cultura, respectiv literatura⁹ și arta, falsifică și înstrăinează omul de sine-însuși nu este nouă, nici pentru anii interbelici, nici pentru secolele anterioare, doar că ținta ei este deviată spre un alt tip uman. Cervantes ni-l arată pe Alonso Quijana cu mintea și sufletul tulburate de literatura cavalerescă și picarescă a secolului al XVI-lea. În secolul următor, Molière critică conduita nefirească, ridicolă și falsă a femeilor mari consumatoare de romanțuri, care vorbesc celor din anturaj într-o păsărească ininteligibilă. Caragiale însuși ridiculizează, în *Zița și Veta*, aerele, falsitatea și comportamentul snob influențat de lectura foiletoanelor de duzină. Iar genialul Arghezi, ținta favorită a lui Eugen Ionescu, ia și el atitudine în favoarea oamenilor neperverțiți de cultură, aducând un omagiu, în fabula *Trișca*, artei ivite dintr-un instinct creator pur și natural, precum zumzetul albinelor, murmurul râurilor sau cântecul păsărilor¹⁰. Așa

⁸ Pagina în care se fac astfel de considerații este următoarea: „Geniul este o formidabilă lipsă de personalitate, geniul este un om de o zgomotoasă și miraculoasă lipsă de autenticitate: de existență proprie. Ca să-l admire, oamenii trebuie să-l cunoască. Îl cunosc recunoscând. Recunoscându-se ei toți, în ceea ce au mai inautentic în ei, mai comun tuturor, mai general, în geniu. Geniul este ceea ce e general; al tuturor și al nimănui. Geniul este numai o valoare de expresie: o colecție, pusă la îndemână de istoria ingeniozităților tehnice. Un fel de moment ritmic, de necesitate istorică, în istoria asta care merge paralele cu noi, uicii. Gloria este astfel actul narcisic al umanității în general care se închină în fața propriei sale imagini, reflectate în oglindă, în geniu. Un om mediocre este mai autentic decât un geniu, pentru că e viciat de mai puține locuri comune; sau de locuri comune mai șterse, mai plate, mai uzate și deci mai puțin opace, mai translucide prin care își poate întrezări umbra foarte incertă a unicității sale. Geniul are locuri comune strălucitoare, colorate, substanțiale, înnoite, și nu se poate regăsi. Cum să cred, dragă Goethe, că am să te descopăr în literatura ta, când toți ne trădăm? Ne trădăm fiindcă vorbim, ne trădăm fiindcă tăcem, ne trădăm pentru că acționăm, ne trădăm pentru că suntem originali. Dar ne trădăm, în definitiv, pentru că existăm. Existența asta a noastră e cea mai mare trădare de noi; ea le generează apoi pe toate celelalte” (NU, 1991, p. 183–184).

⁹ În sensul ei vechi, antic, literatura însemna, la origini, o sumă a cunoștințelor scrise dintr-o perioadă dată, o totalitate a scrierilor sacre și profane. Vezi în acest sens Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. 1, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991, p. 48–50.

¹⁰ Din care spicuim, pentru pura plăcere a recitirii, versurile unde *boierii meseriei de cântec și condei* îl ceartă amarnic pe bietul trișcar ce a îndrăznit să-i depășească în arta muzicală printr-un fabulos talent nativ: „Sunt pravile și dogme și, fără de-ndoială./ Nu ți-e iertat să fluieri din buze, fără școală./ Orice privighetoare și mierlă recunoască-l./ Cum l-am primi să cânte pe insul fără dascăl./ Fără hârtii semnate, cu număr, an și zile/ De pricepuții noștri la rubrici și ștampile?/ [...] Tu nu știi ce-s acelea și nici nu ai idee./ O gamă, un solfegiu, un portativ, o cheie./ Nici când te dai de gol/ La un diez, la un becar, la un bemol./ Știi tu ce-i un andante, de pildă? Vezi? Nu știi./ Faci ca nerozii doine, stihiri și melodii./ Că muzică și artă și contrapunct se-nvață/ În școlile înalte și-n zece ani de viață./ Doar diploma pe care o dă academia/ Te-ndreptățește meșter și face măiestria”. Iar el răspunde acestui mândros rechizitoriu cu o mândrie abia voalată și o falsă umilință: „Te-aud vorbind, cucoane, și după cum ți-e placul./ Eu cânt, să am iertare, cum cântă pitpalacul./ Îmi vine cum îi vine să dea din cioc și lui./ Și n-avem nicio vină 'naintea nimănui” (din Arghezi, *Stihuri pestrice*, București, Editura Minerva, colecția BPT, 1990, p. 199–200).

cum reiese din anti-biografia lui Eugen Ionescu, Victor Hugo, genialul poet romantic, dominând prin uriașul său talent și geniu un întreg secol, este omul intoxicat de literatură, care nu-și trăiește viața în mod autentic și care nu simte fiorul tragicului și al dramei atunci când ele se întâmplă în viață, ci literaturizează acele momente, falsificându-le și intoxicându-i pe cei din jur printr-un retorism fad și sterp.

Prin urmare, întreaga biografie a lui Victor Hugo se va supune acestei ambivalențe contrastive între închipuirile de mărire și importanță socială și istorică, ale unui ego supradimensionat printr-o continuă adorare de sine și crunta realitate a unui om meschin, indolent, impotent, egoist, mânat de ambiția socială a parvenirii, lipsit de moralitate și de bună-cuviință. Grotescul țâșnește din această *caricaturizare excesivă* și din supunerea unei personalități idolatrizate șarjei necruțătoare a ridicolului, aplicându-se zicala franceză conform căreia ridiculizarea, persiflarea și zeflemeaua acidă pot distruge nu numai o reputație, ci și un om: *Ce n'est que le ridicule qui tue encore en France*. Curios ni se pare că, într-o epocă a modernităților extreme pentru care, în relația viață-operă, nu se mai aplică deloc principiul (primitiv și naiv) al vaselor comunicante, ironistul biograf restabilește, în traseul criticii sale, acest flux comunicant dintre viață și operă. Pentru a arăta falsul, vidul, marea trâncăneală retorică a cuvintelor (neavând, deci, nicio legătură cu vreun fapt al existenței) și lipsa de valoare estetică a literaturii hugoliene, pentru că ea se bazează pe retorism, pitoresc și anecdotism (acuze familiare, adresate mai înainte lui T. Arghezi), biograful ricanează în toate situațiile în care persoana istorică, omul, se comportă inadecvat, „nemăsurat”, imoral, incapabil să simtă fiorul tragicului din propria sa existență. Prea marcat de obsesia de a aparține Marii Istorie, în care se rânduiește, în cele din urmă, geniul, Victor Hugo pare să rateze sistematic mica sa istorie personală, cotidiană. Cum putem lua în serios o literatură (care își propune să transmită emoții și sentimente), dacă ea nu se sprijină pe fiorul trăirii autentice? Pe urmă, imoralitatea vieții se opune, grotesc, operei (cu aparențe) morale. Este o farsă, ne avertizează biograful, și ne simțim înșelați în așteptările noastre atât timp cât un făcător de literatură vrea să ne transmită fiorul tragicului fără să-l fi simțit el însuși în viața lui.

Legând viața de operă prin conceptul autenticității, ne trezim puși în fața unei alte dileme: cum poate la un autor avangardist să primeze viața în detrimentul operei, spulberând astfel valoarea estetică pe baza nimicniciei vieții autorului? Arătându-ne acuzator cu degetul, în această biografie a unei personalități, viața unui farsor încărcat de vicii (ambiiție nemăsurată de parvenire, indolent față de semenii, ultra-egocentric, insensibil, vanitos la culme, uscat afectiv, hiper-idolatric față de propriul sine, lingușitor față de mărimile zilei) pare să ne transmită mesajul subliminal al lipsei de importanță și de valoare estetică a unei opere germinate pe terenul atât de instabil și mlăștinos al unei persoane inautentice în simțire. Ecuația eugenionesciană care se deduce de aici este simțire adevărată = operă simpatetică, veridică și autentică (jurnalul, reportajul, țipătul existențialist, deprivat în expresie de ornamentele retorice și exprimat într-un stil cât mai nud). Deși acest mod de a vedea

lucrurile pare, în aparență, o întoarcere la relația simplificatoare viață = operă, totuși ea amintește și de încercările lui Benjamin Fondane, cel din *Faux traité d'esthétique*, de a demola ideea artei pentru artă în fața vieții care se stinge. Estetica pe care o construiește Fondane se bazează pe ...etică, mai exact pe etica vieții. Misiunea artei nu mai este de ordin estetic, ci etic, consideră B. Fondane, și trebuie depășită formula Stagiritului, cea a *Artei pendulând între Frumos și Bine* (între *Estetică și Etică*, cu alte cuvinte), deoarece arta nu aduce nici Binele, nici Frumosul în existență. Artă nu este nici Frumoasă, nici Bună¹¹. Benjamin Fondane construiește *formula Estetică + Etică*, considerând că estetica a inclus dintotdeauna acest concept. Așa a văzut și Monica Lovinescu această relație, când, 35 de ani mai târziu, introduce în cronicile sale critice conceptul de EST-ETICĂ. Pentru Monica Lovinescu, opera nu are nicio valoare, dacă scriitorul s-a abătut de la calea cea dreaptă a eticii, dacă a fost turnător, delator și colaboraționist al regimului totalitarist¹².

La o repertoriere atentă a termenului *grotesc* în biografia negativă a lui Eugen Ionescu, se observă cu ușurință două paliere ale recurenței sale: unul *teoretic sau explicit* (ținând de plasări contextuale, de explicitări și aserțiuni metacritice contra-hugoliene) și altul al *reprezentării epice sau implicit* (când grotescul reiese indirect din nararea unei scene biografice). Cele două paliere, teoretizările și reprezentările, se întrepătrund, mutând accentul de pe tragic pe grotesc.

Cele patru scurte capitole ale biografiei omului de geniu, ce abia însumează 60 de pagini, îl dezvăluie pe Victor Hugo, acest iubitor al *deșănțării cuvintelor* (înnobilată de critica favorabilă cu sintagma *elocvența hugoliană* și botezată sarcastic de către biograful nostru, *sos retoric*) în ipostaze existențiale ale decăderii, imoralității, vidului gândirii și ale sentimentelor atrofiate de o excesivă vanitate și o enormă iubire de sine. Rând pe rând, capitol după capitol, persoana marelui om este confruntată cu fapte, evenimente, cunoștințe din anturajul său (tatăl, mama, soția, amantele, regele, biografii „negativiști”, critici susținători, oamenii simpli, mediocri), iar el iese din această comparație, bazată pe opoziția autentic-inautentic, diminuat, spulberat.

Începutul, primul capitol, este clasic, biograful parodiind, într-un cadru monografic tradițional, ascendența hugoliană și arătând, cu surâsuri ricanatoare de

¹¹ Iată paginile din Benjamin Fondane, *Faux traité d'esthétique, essai sur la crise de réalité* (les Ed. DeNoël, Paris, 1938) contemporane paginilor biografiei lui Eugen Ionescu: „La mission de l'art n'est plus d'ordre esthétique, mais il doit en avoir aussi un d'ordre éthique, en vue d'éviter les catastrophes de la vie. [...] Le cri viscéral et angoissé: «A quoi bon l'art et ce pouvoir de l'art sur le réel (de l'existence) lorsque d'autres catastrophes économiques, éthiques, voire biologiques nous menacent et menacent notre vie?» [...] L'Art entre le Beau et le Bien doit dépasser cette équation du Stagirite (classique), l'art n'emmène pas le Bien à l'existence et ni le Beau. L'Art n'est ni le Beau et ni le Bien” (p. 20–21).

¹² Acest lucru este vizibil în cronicile sale din volumul *Unde scurte*, a cărui primă ediție a apărut mai întâi în exil, la Paris, Editura Limité, 1978, iar a doua, la București, Editura Humanitas, 1990.

diavol șchiop, că nici părinții marelui producător de literatură romantică nu au fost mare lucru în plan pur omenesc, în ciuda a ceea ce au realizat aceștia în plan social. Biograful Eugen Ionescu introduce o „metodă de cercetare” bizară: el dirijează atenția cititorului spre calitățile omenești ale persoanelor, și nu spre realizările sociale ori culturale ale acestora. *Primează, așadar, omenescul, și nu socialul, politicul sau culturalul*. Tocmai pe dos decât într-o biografie obișnuită, clasică, în care se studiază o persoană devenită personalitate (istorică, socială, politică, culturală, științifică) doar prin felul în care și-a canalizat trăirile și și-a controlat evenimentele obișnuite ale vieții, devenind exemplar pentru Marea Istorie. Niciun biograf nu se preocupă de vieți neinteresante, banale, de mica lor istorie personală, doar de dragul de a releva omenescul și trăirile autentice umane. Rostul lui este să pună în valoare personalitatea de excepție și să releve cum a transformat aceasta date ordinare, triviale (în sens etimologic), ale vieții cotidiene într-un destin excepțional. *Ei bine, nu, zice Eugen Ionescu, obișnuit cum este să zică NU* la toate curentele, opiniile și ideologiile oficializate. Dacă un biograf tradițional ar fi izolat cu atenție imaginea tatălui-soldat, ridicat de Napoleon la gradul de colonel și rangul de conte, marșând pe această idee a succeselor sociale ale unui om simplu și aspru, fiu de tâmplar, și găsind în ele motive de elogiu, Eugen Ionescu procedează pe dos, descifrându-i temperamentul și caracterul, pe care le găsește odioase: impulsiv, de o senzualitate primară, aventurier, suficient de lipsit de scrupule și iresponsabil (pentru a-și părăsi familia, nevasta și copiii mici). Trăsăturile de caracter detestabile ale tatălui sunt transmise, evident, fiului (teză în jurul căreia biograful își va construi demonstrația critică), dar ele sună cunoscut, de parcă ar fi, în fond, imaginea sumbră a propriului tată, așa cum este descris în *Présent passé, passé présent*¹³. Despre această galerie a paternității detestabile, un leitmotiv rezultat dintr-o sondare psihanalitică a scriitorului însuși în paginile sale confesive, se vorbește și în monografia *Tânărul Eugen Ionescu*¹⁴. Paternitatea este asimilată cu autoritatea castratoare, tiranică, și oriunde va fi vorba despre ea, Eugen Ionescu o va asocia, pentru a o discredita și a o coborî de pe înaltul ei pedestal, cu imaginea intimității ridicole, aceea a *omului în izmene lungi*. În această postură, a intimității degradante, vor apărea toți exponenții ei: tatăl (în jurnale), Victor Hugo și regele Ludovic-Filip (în anti-biografia de față).

¹³ Evocarea prezenței fizice și a atmosferei familiale (chiar din prima pagină a memoriilor *Présent passé...*), în care apare persoana tatălui sunt copleșite de adjectivul „sombu” în variație liberă cu „gri” și „obscur”. Iată câteva extrase din pagini succesive: „Je cherche dans mon souvenir les premières images de mon père. Je vois des couleurs *sombres*. J’avais deux ans je crois” (p. 7); „Je suis au marché avec mon père. [...] Je ne vois toujours pas sa figure, je suis tout petit. Je marché à côté de lui. Il est tout grand. Il a des vêtements *sombres*” (p. 9) „C’est curieux, les souvenirs s’*assombrissent* comme les tableaux. Pourtant, il faisait certainement *sombre* dans la pièce, était-ce une journée d’automne?” (p. 13).

¹⁴ Criticul Eugen Simion notează: „Un tată, așadar, cu o psihologie elementară, fanfaron, orgolios, indiscret, fără gust, încă un tată antipatic din galeria paternității putrede și detestabile din literatura eseistului Eugen Ionescu” (p. 169, *op. cit.*).

Rămâne, totuși, de reținut că biograful Eugen Ionescu are voința sistematică de a coborî în străfundurile omenescului, în ceea ce este *eul profund*, dincolo de masca *eului social*, și să-l valorizeze pe primul în detrimentul celui de-al doilea, deoarece acolo se află, după el, autenticul. Ceea ce intră în structura eului social nu reprezintă decât un conglomerat de convenții, stereotipii și comportamente studiate, într-un cuvânt o falsificare a esenței umane. Pe de o parte, se poate spune că această biografie hugoliană (grotescă și tragică) este o încercare de regăsire a esenței omului, a eliminării tuturor straturilor sedimentate pe fondul primar (autentic, nefalsificat, original), *o arheologie a eului profund*, iar, pe de altă parte, scrierea monografică este o luare în derâdere, cu mijloacele parodiei, ironiei, caricaturii și grotescului, a valorilor literar-culturale, *o detabuizare și demistificare a gloriilor literare*, pe care se sprijină de fapt întreaga cultură literară și spirituală a umanității. În fond, există o uriașă dorință de a răsturna ceea ce este general acceptat, judecăți valorizatoare osificate, și de a arăta reversul medaliei, partea care, de obicei, este ignorată cu bună știință sau prea puțin vizibilă pentru mințile pozitive, geometrice. Accentele sunt puse, așadar, pe *Mica* și nu pe *Marea istorie*, pe acea „histoire des concierges” („istorie a portăreselor”, pe senzaționalul anecdotic).

Nici cel de-al doilea părinte, mama nu i-a transmis micului Hugo vreo trăsătură pozitivă, ci doar un imens orgoliu, o enormă vanitate și voința îndârjită de a-și construi o reputație de mare literator, zice Eugen Ionescu, hotărât să discrediteze și linia maternă, nu numai pe cea paternă. Și o discreditează, deoarece el consideră că vina îi aparține mamei și nu progeniturii. Scena, prima „grotescă” din lungul șir ce urmează, lasă să cadă vălul psihanalitic asupra unui comportament repetitiv în viața lui Hugo, om gol pe dinăuntru, nesimțind niciodată nimic din ceea ce transpare în paginile sale literare, pline de sentimente și emoții înalte (ale tragediei). Contradicțiile pe care se bazează aici grotescul sunt cele dintre *plin și gol*, dintre *adevărat – fals*, dintre *personalitate reală – impostor*. În scena descrisă, tânărul Hugo, încă nepervers, plin de grijă și solitudine, se află la căpătâiul mamei sale bolnave, dar mama, mânată de o puternică voință și de o nemăsurată vanitate de a-și vedea băiatul ajuns mare, îi cere să-și scrie oda pentru concursul de poezie al Academiei din Toulouse și nu să-i dea un pahar cu apă. Caraghioslâcul situației provine dintr-o confuzie fonetică: exclamația de suferință a mamei („– O... spuse ea cu voce stinsă”¹⁵) este luată drept solicitarea unui pahar de apă (în franceză „O” = „EAU” = „apă”), dar, de fapt, nu este decât prima silabă a cuvântului „odă” („ode”), pronunțat cu dificultate de femeia bolnavă. Analizând secvențele, vedem cum tragicul (exclamația de suferință) virează spre un comic buf, înstăpânind asupra scenei un *râsu-plânsu* tipic categoriei estetice a grotescului. Se poate râde de suferința unei mame bolnave? Se poate, demonstrează Eugen Ionescu. Dar acest *râs scrâșnit* generează o reacție de respingere și nu de acceptare, cum se întâmplă în cazul comicului „blând” (a cărui țintă sunt lucrurile

¹⁵ *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo*, în vol. *EU*, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 1990 p. 95.

rizibile, nu dureroase). Grotescul râde schimonosit de ceea ce este dureros, de plâns, folosind sarcasmul, ironia, contradicția (oximoronul), bufoneria, punctând fața absurdă, illogică a situațiilor, deseori imorale, și șocând bunul simț comun. De aceea, grotescul tinde (în scrierile critice) să releve răul, imoralitatea, absurdul, viciile etc.

Situații imorale sunt destule în viața lui Victor Hugo, încărcat cum este cu tarele comportamentelor părintești, pe care reușește să le dezvolte cu succes pe cont propriu. Un egoism feroce, neputința de a iubi, bunul plac, indolența emoțională, absența puterii de sacrificiu, egocentrismul, ambiția deșăntată, toate duc la portretizarea unui farsor, al unui impostor, nul sub aspectul autenticului, îmbâcsit de vanități, arivism și retorisme. Este *un om care vrea să pară, dar nu este*. Un om pentru care este mai important *să apară frumos* (în actul literar) decât *să fie frumos* (în existența cotidiană). *E diferența dintre estetică și etică*. V. Hugo, pare să spună în subtext biograful, ar vrea să impună atenției publicului o indiferență față de viața imoral trăită și o apreciere înaltă față de valorile frumosului literar. Or, în acest punct, Eugen Ionescu se apropie de Benjamin Fondane și de Monica Lovinescu, cei pentru care viața trăită imoral (valorile etice ignorate) nu se răscumpără printr-o operă bine făcută, adică frumoasă (realizată estetic), deși din rațiuni diferite pentru fiecare. Pentru Benjamin Fondane – viața este mai valoroasă ca arta, din simplu motiv că fără viață nu ar exista artă. Pentru Monica Lovinescu – arta nu poate salva o viață imorală, pentru că răul, odată săvârșit, pătează ireversibil arta, îi minează credibilitatea. În fine, pentru Eugen Ionescu – arta adevărată nu trebuie să fie frumoasă, ea trebuie să fie doar autentică și asta nu se poate face decât prin reprezentarea unui țipăt visceral, un geamăt în întreaga lui... nuditate (am spune chiar „urâtenie”).

Așadar, *între estetic și etic*, biograful Eugen Ionescu preferă... eticul și ni-l va înfățișa pe *omul fără însușiri* cu aere de om mare în situații din ce în ce mai ridicole și grotești. Față de soția lui, Adèle, Hugo se va comporta ca un copil răsfățat, un bărbat iresponsabil față de familie, ahtiat numai după elogiul și admirație necondiționată pentru ființa lui de hârtie, de literator. El se va comporta imoral față de soția lui (înșelând-o cu Juliette Drouet, cu Thèrese Biard), dar nu o va lăsa să fie obiectul iubirii lui Sainte-Beuve, criticul care nutrește sentimente profunde față de ea, cum nu e cazul în situația lui Hugo însuși. Din scrupul moral, Sainte-Beuve îl înștiințează bărbătește pe Hugo că nu mai rezistă unei situații așa de stânjenitoare (el scriind despre opera omului de a cărui soție s-a îndrăgostit), dar lui Hugo nu-i pasă de sufletul nevastei sale și de ceea ce simte ea și-o va ignora și desconsidera în continuare, folosind-o doar ca trambulină pentru promovarea sa literară și utilizând în mod nerușinat serviciile critice ale îndrăgostitului critic, Sainte-Beuve.

Tablou de moravuri, desigur, dar și imaginea unui om decăzut moral, un monomaniac, obsedat numai de gloria sa literară. Scenele grotești se vor înșirui, așadar, fără cruțare în al doilea capitol al biografiei, al aventurii amoroase și excursioniste cu Juliette Drouet, o admiratoare sinceră a poetului. Detaliile sordide

și ridicole dezumflă pozele și atitudinile grandioase și sublime pe care le ia poetul în intimitatea sa amoroasă, confundând patul cu o tribună literară și cuvintele de iubire cu retorismul bombastic al versificației¹⁶. În comparația pur omenească dintre Juliette și Victor, acesta din urmă iese iar strivit, anulat. În timp ce Victor, suflet meschin și mărunț, fără antenele necesare (deoarece îi lipsește sufletul) percepției iubirii, frumuseții, tragicului din jurul său, din peisaj, din oameni, își vede nestingherit de acele fiziologice cotidiene, peste care nu sare, mâncat, băut, dormit, juisat; Juliette, sentimentală și emotivă, este cea care percepe frumusețea nopții sau a peisajului, veghează în timpul călătoriei, uitându-și somnul, uită de mâncare când suferă și, când presimte nenorocirea, se manifestă morocănos. Frumusețea și tragicul existenței, iubirea și moartea trec pe lângă Victor Hugo, cum ar trece o găscă prin apă, fără să lase urme. Iată cum primește vestea morții fiicei lui, Léopoldine, în momentul în care se afla cu amanta lui, Juliette Drouet, într-un han de pe lângă Rochefort: *Cere bere, cârnați. Odată cu cârnații, li se aduce un ziar cu data de 6 septembrie. Își aruncă ochii pe ziar și pe prima pagină, citește vestea morții fiicei sale, Léopoldine, măritată de șapte luni cu Charles Vacquerie. Amândoi soții, împreună cu un unchi al lui Vacquerie și un fiu al acestuia, făcuseră o plimbare cu barca pe Sena, la Villequier. Barca s-a răsturnat. S-au înecat și cei doi soți și însoțitorii lor. Citind aceste lucruri, Victor Hugo uită să înghită. Lacrimile l-au podidit când era încă cu o bucată de cârnat în gură. Întinde ziarul Juliettei. Bea berea până la fund, mestecă cârnatul și îl înghite cu o bucățică de pâine nemestecată bine. Se ridică în picioare, înlăcrimat, livid, îi șoptește Juliettei, cu glas stins, să facă socoteala. Tremură. Juliette vrea să-l potolească, dar e mai galbenă decât el. Victor Hugo e înspăimântător. Are ochii scoși din cap. Delirează, spune repede vorbe fără șir și cu rimă¹⁷. Asocierea tragediei cu actele fiziologice ale mâncatului și băutului este grotescă. Cârnatul și berea ajung mai presus de tragedie, căci aceasta nu-l oprește să mestece și să înghită pe marele om „suferind” și „înlăcrimat”. Tragedia morții fiicei lui se transformă pentru Hugo în... temă lirică, după o rătăcire în natură unde s-a dat cu capul de *pereți imaginari* (cum notează răutăcios cronicarul), scoate două versuri cu rimă pentru un poem al durerii: *Oh ! Je fus comme fou dans le premier moment, / Hélas et je pleurais toujours amèrement*. Sentimentul înalt și sfâșietor al durerii, dacă a existat, este stins, răcit, înjosit în... versificație. Contrar opiniei generale despre inspirația scriitorului din evenimentele vieții sale, Eugen Ionescu crede că sentimentele și*

¹⁶ Scrie biograful Eugen Ionescu mustind de sarcasm: „Și, în momentele când o dezmierda pe Juliette, îi spunea la ureche poezii, admirabile poezii, pe care suspinele ei nu le puteau acoperi și care, dacă nu îl opreau pe poet să iubească cum se cuvine (Victor Hugo, ca și Napoleon, putea face mai multe lucruri deodată), îi făceau ei dragostea mai dificilă și, cum să zic, mai complexă. Căci, după momentele sublime și intime ale amorului, Victor Hugo o întreba dacă i-au plăcut versurile și care sunt imaginile care au frapat-o” (*op. cit.*, p. 110–111).

¹⁷ *Op. cit.*, p. 113.

emoțiile trăite nu pot fi transpuse în artă fără a-și pierde temperatura înaltă și a deveni din tragedie comedie bufă și grotescă. Într-un cuvânt, literatura falsifică sentimentele autentice, care rămân intransmisibile. Din aceste idei decurg, în piesele și farsele sale absurde, mecanismul detracat al limbajului, tema incomunicabilității și rătăcirea personajelor printre mesaje repetitive și un labirint de simili-identități.

Tot ceea ce nu-i place lui Eugen Ionescu la Victor Hugo rezidă tocmai în această falsificare a emoției, acest abuz de cuvinte frumoase, înalte, nobile, într-un cuvânt retorismul, bombasticismul imaginilor, logoreea deșănțată a cuvintelor. Faptul că încearcă să înflorească emoția, să o estetizeze, să o dramatizeze frumos, estetizare ce o îndepărtează de nuditatea trăirii¹⁸. Trăirea autentică este tăcută, înăbușită, *fără pumni în piept și fără gesturi de bocitoare de scenă*¹⁹, așa cum este durerea Adelei, ca mamă, o altă ființă, aparținând istoriei banale a cotidianului, fără fumuri de mărire și glorie, dar cu simțiri adevărate, pe care Victor Hugo nu o apreciază cum ar trebui.

După vechiul său obicei din *NU*, Eugen Ionescu trece de partea negației (nu fără să-și justifice opțiunile în mod argumentat!), criticii favorabili lui Victor Hugo (Brunetière, Leon-Paul Fargue, Théophile Gautier, Paul Claudel) și apărători ai operei sale poetice sunt categorisiți drept „proști”²⁰, iar criticii negativi (precum Léon Daudet) sunt susținuți și laudați. De fapt, culme a paradoxului, această monografie reprezintă o demolare a unui monument literar și nu o erijare a lui, temeiul fiind susținerea tezei: *Victor Hugo era genial și prost*. Și, pentru a arăta că Hugo era doar prost, nu și genial, Eugen Ionescu desființează, după cum am văzut, noțiunea de geniu încă din scrierea anticritică *NU*, așa încât se poate afirma că nu numai trăsăturile detestabile (prolixitate, retorism, pitoresc – incriminate și în opera lui Arghezi) ale operei lui Victor Hugo au contat în alegerea lui ca subiect al monografiei, cât mai ales faptul că i se asocia curent noțiunea de „geniu”.

¹⁸ Este prilejul, pentru Eugen Ionescu, de a pune pe tapet propriile sale idei despre arta poetică și despre arta literară, aflate la antipodul scrierii romantice, frumoase: „Emoția literară nu mai este decât o mințire a emoției. Nu se poate face negoț cu emoția, ci negoț fără emoție. De altfel, nu pricep cum emoțiile, durerile, strigătele, ar putea avea «valoare». Ele nu pot fi decât durute, mici, omenești cum sunt, fără stele. *Când vrei să le dai stele, preschimbi emoția în elocvență și, fără a deveni astru, ea nu mai este nici emoție pură, ci emoție alterată, carne fezandată*. Dacă din durerile noastre omenești, durerile noastre de viermi, faci literatură, își videază și substanța lor de vierme. Ca emoția să se înalțe, trebuie să treacă în poezie fără să-și dea seama, stângaci, naiv, fără tehnică și fără talent” (p. 119).

¹⁹ *Op. cit.*, p. 120.

²⁰ În virulentul discurs metacritic, Eugen Ionescu și-l alege drept țintă pe Brunetière, adept al criticii pozitiviste: „Printre proștii pe care Victor Hugo îi uluia trebuie numit Brunetière, numai prin faptul că prostia acestuia s-a mărturisit recidivistă: a afirmat, anume, că «versurile lui Hugo sunt agreabile și la recitare» când singura șansă de rezistență a lui Victor Hugo este că opera lui nu poate fi citită nici măcar o dată” (*op. cit.*, p. 97).

În acest context al comentariilor metacritice anti-hugoliene, Eugen Ionescu folosește termenul *grotesc* în asociere cu cel de *oribil*²¹, ceea ce înseamnă că estetica grotescului este împinsă dinspre illogic și absurd (trăsătura de bază, de până acum, fiind contradicția ireconciliabilă și tensională) spre urât, spre urâtul excesiv, acesta fiind oribilul, hidosul. Acest lucru apropie grotescul eugenionescian, într-un mod paradoxal, de... grotescul arghezian, acela în care tronează simbioza dintre urâtul excesiv și comicul... spurcat.

Singurul loc în care mai întâlnim ridiculizarea logicii cu propriile ei arme este capitoul (trei), cel consacrat relației lui Victor Hugo cu puterea și cu autoritatea regală. Biograful Eugen Ionescu decupează o anecdotă (neconsemnată de nici un document sau de vreun alt biograf, dar bazată pe anumite zvonuri²²) pe marginea căreia începe să brodeze o întâlnire intimă dintre regalistul Hugo și Ludovic-Filip, rege arătat și el în izmene, simbolul, după cum știm deja, intimității derizorii, ridicole, și dormind. Ceea ce reprezintă o puternică lovitură dată imaginii publice a regelui, cel care veghează secundă de secundă asupra bunăstării națiunii și nu poate dormi ca un muritor de rând, preocupat cum ar trebui să fie de lucruri grave și profunde. Silogismul folosit urmărește dezumflarea imaginii mărețe și sublime a personalității regale și aducerea lui la dimensiunile unei persoane obișnuite. În spațiul enorm, de mărimea unui abis, lăsat între public și intim, își face de cap grotescul, care actualizează opoziții sfâșietoare și săcâitoare și tensiuni ireconciliabile între vizibil și invizibil, între măreț și josnic, între sublim și oribil, între tragic și bufon. De fapt, grotescul arată că nu există un raport de adevăr între ceea ce se afișează și ceea ce este ascuns și că, de obicei, partea ascunsă se apropie mai mult de esență, decât partea cunoscută, vizibilă, afișată. Iată cum reacțiile lui Victor Hugo, personajul biografiei, și ale biografului însuși sunt puse față în față, ca și cum biograful este el însuși personaj în lumea de hârtie:

„Ludovic-Filip a fost foarte mișcat, deși știa mai bine decât Victor Hugo în ce măsură este El omul Providenței, și l-a lăsat să stea până la ora 3 dimineața. Nu știu ce-și vor fi vorbit. Nu este nicăieri consemnat. Avem motive să credem că nici nu și-au mai prea vorbit. Au jucat două sau trei partide de șah, la care Hugo, bun

²¹ Discutând despre poezia modernă franceză și tendința majorității criticii franceze de a-l socoti pe Victor Hugo un înainte-mergător și un întemeietor al modernității lirice, Eugen Ionescu comentează recuzând punct cu punct calitățile operei hugoliene: „Se știe că Victor Hugo este apărat, în ultimul timp, violent, avocătește violent caută diferite texte de legi literare care să-l justifice. De pildă: «valoarea cuvântului în sine», adică «interesul pur lexic». Dar toată această încercare, cât de violentă, de a-l reabilita nu dovedește, prin însăși violența ei, decât neputință mândioasă de a se reabilita Imensul Bluff. Léon-Paul Fargue spune, de pildă, că Victor Hugo este întemeietorul poeziei moderne franceze, lucru care s-a mai scris de multe ori, dar care nu-i adevărat decât într-un fel ciudat: *Hugo a construit un oribil și grotesc edificiu* [subl. mea]. Poezia modernă (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, Valéry etc.) i-a dărâmat edificiul, i-a luat doar cărămizile pentru temple mai elegante. Poeții moderni nu depind de Victor Hugo decât prin reacțiune...” (*op. cit.*, p. 122).

²² În textul lui Eugen Ionescu stă scris cu nelipsita ironie caustică atunci când este vorba de Marele Poet Romantic: „Victor Hugo vorbea și nu vorbea prea mult în fața regelui. *Ba aud* că vorbea chiar extrem de puțin sau aproape deloc. Altminteri nu ar fi uitat să ne dea mostrele discursurilor saleținute Regelui” (*op. cit.*, p. 126).

curtean, s-a lăsat învins. Ludovic-Filip i s-a mai plâns între timp, i-a mai făcut confidențe și despre doamna de Genlis, preceptoarea Sa pe care a iubit-o; despre mulțumirile sale mici și despre câteva actuale mari nemulțumiri – și căsca din ce în ce mai des, cu o gură din ce în ce mai mare. La un moment dat, regele a adormit în fotoliu. Acest somn, Victor Hugo l-a respectat, cu deferență. Eu m-aș fi strâmbat în fața unui Rege adormit. Dar Victor Hugo era prea conștient ca să se strâmbe. El știa că Monarhia franceză este simbolizată și reprezentată prin Ludovic-Filip și că de ea nu trebuie să râzi nici când doarme. Și că nu trebuie s-o trădezi, s-o desconsideri nici în somn, căci somnul regelui este însuși somnul națiunii, somnul regenerativ de forțe al Franței. *Regele doarme, Franța doarme. Respectând somnul regelui, respecti somnul Franței și sursele ei biologice. Dar, într-un târziu regele s-a trezit, căci s-a lovit de marginea de lemn a fotoliului, dar nu s-a trezit și Franța (Franța se va trezi ea, mai târziu, singură, pe la 1848)*²³.

Ultimul capitol al biografiei, cel al, romantic spus, pasiunii devoratoare sau, realist numit, al aventurii adulterine dintre Thérèse Biard și marele pair al Franței, Victor Hugo – dezvăluie cu prisosință aceste noi accente ale grotescului, provenind din comicul vulgar, trivial, scabros, pornografic. Pe de o parte, avem evocarea și descrierea unui pictor și caricaturist... grotesc, Auguste Biard, soțul încornorat, dar având o minte ultra-lucidă ce vede în existență, în lume și în oameni răul, ridicolul, urâtul, diformitățile pe care le supune răsului amar al grotescului, cam în felul în care o face însuși Eugen Ionescu. Pe de altă parte, Auguste Biard pare să fie un alter-ego al scriitorului, fiindcă există unele trăsături comune, dintre care cele mai „mărunte” ar fi perspectiva și reacțiile în fața existenței. Cum funcționează această inteligență negativă? Pe când geniile fac din țânțar armăsar (înfrumusețează, estetizează și cosmetizează proporțiile, înălțându-le la dimensiunile sublimului) și au totdeauna mare succes, *inteligența negativă extrage din armăsar țânțarul* (reduce sublimul la dimensiunile unei scame, dezumflă mitul frumuseții lumii, dezvăluind urâtul, greșosul, scabrosul etc.) și, desigur, nu are niciodată succes. Ei privesc lumea cu ochi răi și caricaturali, dar, în fapt, vederea lor numai exhibă și accentuează caricatura deja existentă²⁴. În aceste condiții, firește că inteligența negativă este cu mult deasupra inteligenței... geniale, o sumă de platitudini răsuflăte. Dar dacă inteligența lui Biard este superioară celei lui Hugo, viziunea satirică și grotescă asupra lumii se întoarce asupra lui însuși, deoarece nu pare să beneficieze de o înfățișare atrăgătoare, ci doar una exagerat clovnească, ceea ce nu-l avantajează în relațiile intime cu soția lui, Thérèse, care-și bate joc de el cât poate, privindu-l admirativ doar pe leoninul Hugo. Pare că Biard însuși este o caricatură, având o înfățișare rizibilă, din pricina cheliei generoase (să amintim, în treacăt, că Eugen Ionescu însuși a chelit... devreme), populată de cinci fire de păr rebele:

²³ *Op. cit.*, p. 126–127.

²⁴ Zice Eugen Ionescu: „Biard era un om mai inteligent decât Victor Hugo. Călătorise de asemenea foarte mult [...] și învățase să nu prea considere oamenii, moravurile și decorurile. Nici nu-i prețuia însă de la o altitudine prea înaltă, ci șarja doar, caricaturiza toate lucrurile omenești, ca și cum toate lucrurile omenești nu ar fi, așa cum sunt, caricaturi de-a gata” (*op. cit.*, p. 130).

*Thérèse Biard, născută Léonie D'Aunet, tânără de altfel și foarte blondă, nu putea să-l mai ia în serios pe Biard. Râdea de el. Ceea ce era irezistibil la acest Biard erau, printre altele, cele cinci fire de păr din creștetul capului, care nu se puteau pieptăna pentru nimic în lume. Când se pieptăna, dimineața, Biard injura și urla pentru că nu-i stau cele cinci fire de păr, iar Thérèse râdea blond, în pat, cu un răs gras ca al copiilor. De câte ori nu și-a smuls Biard cele cinci fire de păr, care-i creșteau însă la loc, ca printr-un blestem. Aceste cinci fire de păr erau tocmai din cele puține fire rămase vii în cap; celelalte căzuseră de mult, ca frunzele toamnei*²⁵. Nu numai că Auguste Biard vede și simte grotescul, având o înfățișare grotescă și reprezentându-l prioritar în opera sa picturală, dar chiar soția lui îl consideră grotesc. Creatorul de grotesc îl simte și îl percepe în jur, dar este și văzut grotesc, din cauză că este grotesc. Așadar, semnificațiile grotescului se completează, se potentează reciproc și variază în funcție de punctul de observație sau de observator. Pentru Biard, el înseamnă o sumă de negativități: absența sublimului, a solemnului, a seriosului, a frumosului și prezența, în lume, tocmai a antinomiilor acestora. Pentru Thérèse, înfățișarea grotescă a soțului înseamnă: grosolan, ridicol, josnic, clovnesc²⁶. Acest ultim capitol al biografiei hugoliene este un fel de „*mise en abîme*” a grotescului, prin imagini și conceptualizare. Biograful existenței grotești (Eugen Ionescu) creează personaje (Auguste Biard, Thérèse Biard) care percep și ele, la rândul lor grotescul, îl descriu sau îl reprezintă scenic, printr-un comic bufonesc, de multe ori cu accente de glumă trivială, scabroasă. Fiecare se zărește altfel în această mare oglindă tulbure și schimbătoare a grotescului. Este limpede că pentru Eugen Ionescu grotescul nu este o chestiune de imaginație, așa cum nu este nici pentru tizul său, Auguste Biard. Înainte de a se afla în Text, grotescul se află în Existență.

Una dintre scenele de un comic buf, grotesc, îi cuprinde pe cei doi amorezi, Thérèse și Victor (încă aflați într-o etapă platonice a amorului), într-un peisaj romantic, un câmp presărat de flori și copaci fructiferi, și într-un moment al oftaturilor amoroase din partea iubitei. În mijlocul vorbăriei versificate a poetului, dialogând cu natura și încercând să-și atragă admirația debordantă a tinerei amice blonde față de talentul lui poetic, o ceată de copii obraznici îi maimuțăresc retorismul și îl lovesc fără milă cu pietre și fructe. Delicata și gingașa scenă a iubirii este spartă, modificată, de intruziunea violenței grosolane și maimuțărești a «îngerășilor» de șase și nouă ani care, e evident, nu cunosc nimic din persoana publică a poetului, din mărețea sa operă, și care-l percep numai ca pe un îndrăgostit cam bătrâior, perorând plin de sine în fața unei frumuseți blonde. Vanitosul, egocentricul și prea-seriosul poet face tocmai lucrul ce-i scade din prestanță și autoritate, tăvălindu-l prin spinii rușinii și ai devalorizării comice: se urcă în copac după copilașii obraznici spre a-i pedepsi cum se cuvine, dar, nefiind în formă, se prăbușește din copac ca scroafa. Moment culminant al anticlimaxului ce cuprinde o

²⁵ *Op. cit.*, p. 132.

²⁶ „Ce meschin era soțul ei, grotescul, paița de Auguste (ce nume predestinat!), în fața nobilului suflet al marelui romantic!” (*op. cit.*, p. 133).

gamă de negativități: grosolan (de la delicat și gingaș), neserios (de la serios), limbaj injurios și scabros (de la limbajul elevat și retoric), prozaismul banalității (de la lirismul emoțiilor înalte), amorul venusian (în locul amorului ideal). Singura scăpare dintr-o situație extrem de jenantă și degradantă este reîntoarcerea la limbajul „delicatețurilor” sentimentale pentru a arunca un vâl asupra prăbușirii „statuii” în praf și a nimicirii sale. În plus, însăși Thérèse are senzația puternică de a vedea chiar în fața ochilor ei un *dinamic tablou grotesc și caricatural* din seria celor produse de detestabilul ei soț, Auguste Biard. Marele academician, pair al Franței, folosește limbajul insultător față de copilașii neastâmpărați (*cutre nemernice, mucoșilor*) și, urcat în copac din furie răzbunătoare (reacționând ca un copil) și ca să-și pedepsească „persecutorii”, se rostogolește de la înălțime ca un sac de cartofi²⁷.

Capitolul acesta este înțesat de surprinderea delictelor de *conversații criminale* sau a amorului „iepurec” (vorba lui T. Arghezi), punând personajele în

²⁷ Iată, citată integral, succulenta scenă a întâlnirii amoroase romantice și idilice, transformată din registru înalt (romantic, sublim) în registrul jos, plat, al unui banal act copulator, totul prin intermediul grotescului:

„Au întâlnit un câmp plin de flori. S-au așezat printre ele. Dregându-și vocea care câștigase și pe Adèle și pe Juliette, Victor Hugo a început să cânte natura. Thérèse era uimită și încântată de dragostea cu care știe Victor Hugo să vorbească cu florile. Și cu ce oroare se gândea la ironia rece, inumană, și la comicăriile lui Auguste. Victor Hugo recita așa de frumos:

O coteaux, o sillons, souffles, soupirs, haleines !.....

Când deodată o piatră zbură în capul poetului.

– Aie! Strigă el. Și întorcându-se, văzu o ceată de copii între șase și nouă ani, cu praștii, după copaci, la zece metri; încă o piatră zbură în scăfârlia poetului. Și înainte ca Victor Hugo să spună ceva, unul din mucoși, umflându-se, ridicând capul și mângâindu-și imaginara viitoare barbă hugoliană, recită, imitându-l pe poet:

– Pan! Pan!! Pan!!!

Victor Hugo, adânc insultat, fuge să-i prindă. Copiii se urcă în pom. Victor Hugo încearcă să se cațare după ei. Dar îl lovesc în cap ramuri, picioare goale, pietricele din buzunare și alte fructe.

– Nu știți cine sunt! – le strigă bietul poet. Eu sunt Victor Hugo, membru al Academiei Franceze. Eu am scris despre voi, despre gingășia voastră, iubiiți copii, și așa mă răsplățiți, cutre nemernice??

Dar copilașii nu se sinchisiră. Victor Hugo se rostogoli din copac ca scroafa. Îl întovărășiră hohote de râs și «fructe».

Imposibil să-ți menții demnitatea de poet. Poetul este ca un zeu. Thérèse Biard, văzând această scenă avea impresia că vede un nou tablou de Auguste Biard. Dar dinamic, de data aceasta. Thérèse preferă dinamismul.

Victor Hugo, puțin neplăcut atins de proiectile și de situație surâse Thérèsei, ca să pară mărinimos. Și, într-adevăr, îi păru mărinimos, cu zâmbetul lui iertător, suav și suferind, de martir. Își șterse hainele și le îndreptă, o luă pe Thérèse de braț. Thérèse îl sărută pe frunte.

– O, nobilul meu erou, îi zise.

Dar copiii, nemiloși, din pom, scot chicote și strigă:

– Pup-o, pup-o, mări!

Victor Hugo se întoarce încă o dată spre ei, adunându-și toată autoritatea:

– Nu vă e rușine, mucoșilor!

Dar o nouă piatră îl lovi în nas. Atunci, făcând haz de necaz, marele poet romantic se reîntoarce, cu nasul în vânt, către Thérèse:

– Copilași naivi!

Dar îngerașii îl împrășcară cu alte cuvinte, care nu se pot scrie aici și care deșteptară naturale pofte poetului și Thérèsei. Dar le era frică de copiii care descoperă orice ascunzătoare...” (*op. cit.*, p. 134–135).

situații descalificante, credibilitatea lor morală fiind minată de contradicția (ireconciliabilă) dintre gesticulația falsă și conținutul real al comportamentului lor.

Încântată de iubirea marelui om și pair al Franței, odată terminată perioada platonice, Thérèse se face luntre și punte, încercând să provoace prilejuri pentru întâlnirile lor amoroase. Organizând o petrecere cu bal mascat în parcul din jurul locuinței sale, Thérèse invită multă lume din protipendada nobiliară pentru a se destinde prin boschete, după tufișuri și după copaci, la adăpost de ochii lumii și sub ochii stelelor nopții de primăvară. Este momentul în care încornoratul Auguste Biard, acru și „*trouble-fête*”, încearcă să-și surprindă nevasta în brațele lui Victor Hugo. Dar cotrobăirea lui nocturnă și plină de gelozie prin propriul parc, după nevastă și amant, îl face să descopere scene de un grotesc trivial, pornografic. Îndreptătit să se afle acolo, în parcul locuinței sale, el pare să fie descoperitorul intimidat, jenat și sfios al perechilor insolente, imorale și impudice. Prima luare de contact cu nerușinarea invitațiilor soției lui este următoarea: *Descoperi doi: o marchiză răsturnată, oftând și transpirând sub pudră, cu o gură strâmbată, cu fusta cu volane ridicată până la umeri, se zbătea sub îmbrățișarea unui pierrot gras, fără pantaloni (pantalonii erau agățați de o ramură) și pe ale cărui fese, durdulii, feminine, se odihnea o petală de trandafir*²⁸. Ca o culme a perversității morale, el este admonestat fără rușine de chiar cei cărora ar fi trebuit, de fapt, să le fie: *Pierrot-ul gras, roșu și vesel, fără a se desface, îi hohoti în față și-l îndemnă să se spânzure. Apoi, fără să mai aștepte invitația, continuă* (p. 137). Îngreșoșat și extrem de intimidat de marea nerușinare a acuplărilor, Auguste hotărăște să-și oprească cercetările și să aștepte ca perechile vulgare să-și termine „trebușoara” și să iasă singure din tufișuri și ascunzișuri. Obscenitatea și promiscuitatea acuplărilor din parcul lui Auguste Biard, îi degradează, îi coboară la nivel animalier, pe mai marii zilei (nobili, episcopi, abați, marchize, doamne de onoare de la curtea regală). Noblețe și obscenitate, solemnitate și pornografic, pudoare și impudoare, iată contraste tipic grotești. Mai bine zis, grotescul accentuează golul și vidul din așa-zisele valori și valorizări pozitive (nobil, solemn, serios, sacru). A doua secvență mizează tocmai pe această alternanță dintre atitudinea respectuoasă a soțului încornorat față de rangul amoretelor și postura promiscuă în care sunt surprinși²⁹. Respectul față de

²⁸ *Op. cit.*, p. 136.

²⁹ Urâtenia comportamentului imoral și palidele încercări ale soțului disperat de a salva convențiile sociale produc un comic grotesc: „...Dar amoretzii începură, câte doi, să iasă din boschete. Ieșiră un ins deghizat în abate violet (care era chiar, de fapt, episcop, monseigneur S...) și o verișoară a domnului Thiers, doamnă de onoare de la curte. Cum nu mai aveau măști, Auguste o recunoscu pe doamnă. Se gândi că este amfitrion și că trebuie să-i întâmpine, ca pe musafiri de marcă. Se îndreptă spre ei și, lung cum era, se înclină adânc în fața perechii obosite și cu veșmintele mototolite:

Madame... – și sărută mâna doamnei, umedă de iarbă și murdară de pământ.

Doamna făcu prezentări:

– *Monsieur Auguste Biard – monseigneur S. Monseigneur S., în abate violet de fantezie, uitase să se încheie în față și, ținându-și cu o mână pantalonii, cu dreapta binecuvântă pe Auguste Biard. Aplecându-se să primească binecuvântarea, Auguste zări pantalonii scurți ai abatelui, desfăcuți sub mâna care căuta să acopere dezastrul*” (p. 137).

convențiile sociale, de fapt, respectul față de o fantoșă, o iluzie (rang social = valoare omenească), un mare gol în conținut, îi antrenează într-un comic grotesc pe înșii prinși în angrenajul diferențelor sociale. Este memorabilă scena în care monseniorul, proaspăt desprins din acuplare, o binecuvântează pe gazdă cu o mână (respectiv pe Auguste Biard), încercând din răspuț să-și ascundă rușinea cu cealaltă. Binecuvântarea dată în acest fel, cu o mână acoperind organul insolent al împerecherii, este nu numai rizibilă, dubioasă, dar, mai ales, lipsită de orice valoare sacră. Binecuvântarea este devalorizată, demonetizată; sacrul este înjosit și această înjosire (tragere în jos) este opera grotescului. Se află aici, în subtext, o critică a fețelor bisericesti la fel de virulentă, nemiloasă și de un coroziv sarcasm, precum este cea argheziană din *Icoane de lemn*.

În fine, gelosul soț dă peste perechea căutată: blonda și infidela lui soție deghizată în ducesă și marele Victor Hugo, travestit în Napoleon I. Comedia acru-amară a căutării „patinează” de-abia, de-abia pe frontiera, subțire ca un fir de păianjen, dintre tragedie și grotesc. Privită din perspectiva seriosului, deci a tragediei și a sublimului, dacă am avea în față o poveste romantică, gelozia soțului înșelat s-ar cuveni să se încheie printr-o tragedie îngrozitoare: uciderea infidelei sau a ticălosului seducător. Dar nu avem în față decât o comedie mic-burgheză, în care primează confortul burlescului și, deci, neputința de a atinge tensiuni înalte. În loc ca sentimentul de gelozie să atingă un climax, un punct maxim, din care să se reverse în măreția unei tragedii, el se dezumflă ridicol, ca un balon de săpun. Auguste Biard se lasă „măturat” de valul vorbelor cu care-l copleșește marele om, într-o situație în care oricine și-ar fi pierdut aplombul și n-ar fi putut nici măcar să balmăjească un singur cuvântel, darmită să țină un lung, lung, discurs despre... opoziții romantice și creația artistică. Față de beneficiarul grațiilor nevastei, deja membru al Academiei Franceze și proaspăt pair de Franța, Auguste nu mai simte deocamdată răzbunare, ci doar o mare curiozitate. Chiar într-o așa stânjenitoare situație, pe care vinovatul de încălcarea moravurilor n-o resimte, el dă drumul fluviului de vorbe goale, încercând să se agațe ca un înecat de paiul unei trâncăneli bombastice fără nici o legătură cu realitatea și prezența imorală în grădina pictorului. Auguste însuși nu mai este mânat, deocamdată, de dorul de răzbunare, fiindcă află, plin de stupoare, că Victor Hugo și-a tratat amanta nu cu săruturi și îmbrățișări, ci... cu vorbe și discursuri. În loc să *manifeste* pasiunea, Victor Hugo ține discursuri pasionale³⁰. Făptura poetului romantic iese încă o dată micșorată, desființată, de vreme ce pare să fie alcătuită din vorbe și nu din carne și oase. Opoziția făptură de hârtie (îmbâcsită de pagini de literatură) și făptură autentică (naturală) este din nou pusă pe tapet și această antinomie, în loc să fie sfâșietoare (ca în tragedie), capătă aerul unei farse sau a unei bufonerie (ca în grotesc). Pe scurt, într-o întâlnire amoroasă Victor Hugo nu este bărbat (om autentic), ci doar poet (o făptură din cuvinte).

³⁰ Luată la rost de către soț și întrebată direct „Ce-ați făcut împreună?”, Thérèse îi răspunde lui Auguste cu ochii în jos și cu modestie: „Auguste, nu mă certa. A fost așa frumos ce mi-a vorbit!” (p. 139).

Să ne oprim puțin asupra discursului lui Hugo ținut în fața gelosului Auguste Biard. Este vizibil cum vorbirea începe cuminte, așezat, ca un curs de estetică (despre grotesc!), apoi ni se comunică lucruri cunoscute (clișeizate) despre arta (literară), despre societate, despre cultură (religie, magie, pictură, lege etc.) și, de la un punct încolo, apar truismele, definițiile goale (fără sens, absurde, care nu avansează deloc informația și face cuvântarea să pară un joc de-a bătutul apei în piuă) și enumerații *heterogene* (despre care am mai vorbit) ce indică deja, sub forma unor *conglomerate lexicale neunitare*, degringolada limbajului. Vorbitorul pierde șirul, enumerația se umflă caricatural și hiperbolizant, iar partea finală se subțiază într-un mare fâș retoric despre *comuniunea omului cu divinul*:

*Domnule Biard, îți întind mâna. Iubesc gluma. Iubesc și caricatura. Caricatura are ceva dramatic în ea pentru că aliază comicul cu tragicul. Orice tragedie trebuie să cuprindă comedia. Râsul și plânsul trebuie să-și dea mâna, pentru a realiza drama. Drama este mai adevărată decât tragedia, în măsura în care, întotdeauna extremele se cuprind în același aliaj. Râsului homeric trebuie să i se opună orbirea lui Oedip; bufonul shakespearian se echilibrează, la rândul-i, în Hamlet. Iubesc în dumneata pictorul. Să nu crezi că între pictură și poezie este o diferență esențială. Dumneata exprimi prin culori ceea ce muzica spune prin sunete; ceea ce poezia spune prin imagini; ceea ce sculptura spune prin forme; ceea ce religia spune prin extaz; ceea ce magia spune prin descântece; ceea ce stelele spun prin lumină; generalii prin mișcări de trupe; valurile prin flux și reflux; focul prin flăcări; legiuitorul prin cod; piatra prin piatră; copacii prin copaci; vântul prin vânt. Toți – artiști, muzicanți, poeți, revoluționari, filosofi, savanți, haiduci, miniștri, călugări, ofițeri, marinari, paricizi, incendiatori, călăi, demimondene, samsari, librari, spanioli – ne străduim să realizăm progresul spiritual indefinit al omenirii și să comunicăm cu divinul³¹. Ignorarea voită a diferențelor dintre arte („să nu crezi că între pictură și poezie este o diferență esențială”) le desființează identitatea și, în final, le anulează. Este important să reținem aceste procedee, primul – cel de *pulverizare a identității* (fie că e vorba de identitatea unui personaj sau de identitatea lucrurilor ori a domeniilor cunoașterii) și al doilea – cel al *enumerației hiperbolice heterogene/ neunitare*³². Eugen Ionescu le va fructifica cu enorm succes în piesele și farsele sale absurde.*

Nu putem încheia coborârea în mizeria intimității promiscue și triviale, fără să ne referim și la prinderea făptașului (recte Victor Hugo) în flagrantul delict de *conversație criminală*. Însoțit de un comisar, dârzul Auguste are, în fine, satisfacția amară de a-i surprinde pe cei doi amorezi: marele Hugo în izmene lungi și albe, dând tururi oratorice și declamatorii divanului, în mijlocul căruia se afla blonda Thérèse, goală. Comportamentul lui Victor Hugo terfelește încă o dată toate valorile masculinității: demnitate, curaj, virilitate. Înfricoșat de prezența autorității,

³¹ *Op. cit.*, p. 138.

³² Sau o *intersecție de toposuri de origini diferite* într-o înșiruire hiperbolică, cum ar spune Mihail Bahtin.

el se vâără, în patru labe, sub pat (culme a ororii ridicolului!), în timp ce mediocra Thérèse sare din pat, așa cum se află, și îi înfruntă cu curaj pe cei doi: pe soț și pe însoțitorul lui, autoritatea polițienească. Luat la întrebări de către soțul gelos asupra a ceea ce făceau împreună, marele pair pretinde că vroia să se consulte cu soția acestuia în legătură cu scrierea romanului *Mizerabilii*, motivație cusută cu ață albă. Bietul Biard este din nou victima prevalării rangului social asupra infracțiunii și a răului săvârșit. În loc să-l aresteze pe Victor Hugo, comisarul este impresionat de titlatura lui de pair al Franței, academician și de... mare poet. În loc să dea curs arestării (după dorința lui Biard), șeful poliției începe să recite, luând o poziție oratorică în fața asistenței, dar mai ales a augustei persoane a poetului romantic, din Lamartine, crezând că recită vreo poezie de-a lui Hugo. Situație de maxim penibil și grotesc, când comisarul invocând inviolabilitatea pair-ului Franței, o arestează doar pe, acum înlăcrimată, Thérèse – singura ce va ajunge la închisoare și va plăti aventura. Iar, în tot acest timp, fără să încerce să o salveze, Victor Hugo, cu pantalonii și jartierele puse și cu demnitatea-i reconstituită de reîntrirea în posesia lui a celor două obiecte de îmbrăcăminte, declamă plin de patos romantic versuri din propria poezie pentru a o consola pe iubita lui înhățată de șeful poliției: *O, noble femme,/ Dans ce vil séjour,/ Garde l'amour/ Si tu veux garder âme!/ Conserve en ton cœur, sans rien craindre/ Dusses-tu pleurer et souffrir,/ La flamme qui ne peut s'éteindre/ Et la fleur qui ne peut mourir!* Totul se încheie cu un scandal de mari proporții, difuzat în presa vremii, scandal din care doar rugămintele soției Adèle pentru a-l convinge pe Biard să renunțe la plângerea sa oficială la Camera pair-ilor Franței și intervenția regelui Ludovic-Filip (surprins și el în intimitate în izmene lungi, ceea ce-l determină pe marele poet – susține cu o ironie zdrobitoare Eugen Ionescu – să devină regalist) față de aceeași Cameră a pair-ilor. Toate aceste intervenții duc la mușamalizarea scandalului de moravuri, iar poetul se menține ușurel la suprafață ca uleiul, păstrându-și poziția politică și socială, fără să fie afectat în substanța lui omenească în vreun fel, fără tristețe, fără regrete, fără compasiune, în timp ce ceilalți, din anturaj, suferă: tânăra Thérèse este obligată să cunoască rigorile închisorii și, apoi, să se închidă într-o mănăstire, după divorțul de soțul gelos; Adèle își accentuează vocația sacrificiului în detrimentul propriei sale persoane; Auguste Biard își destramă căsnicia și rămâne singur. Doar Victor Hugo rămâne la fel, nemodificat de aceste evenimente, și continuă să-și trăiască viața tot în același mod confortabil, inconștient față de drame, ultra-protejat de blânda-i soție, pentru că, „nu-i așa?” ricanează biograful, geniul trebuie ținut departe de ceea ce i-ar împiedica spiritul să creeze Marea Operă.

Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo este evident o *anti-biografie*, lucru ce reiese flagrant din argumentarea și analiza metodică de până aici. La care mai putem adăuga, lipsa totală de simpatie a biografului pentru „eroul” și geniul marii literaturi romantice franceze. Simpatia lui, atâta câtă este, se îndreaptă spre oamenii mărunți și mediocri din jurul lui Hugo (soția, amantele, încornoratul soț). Demonstrația critică eugenionesciană merge dinspre demolarea omului, un om fără

însușiri notabile, fără moralitate, fără inteligență, fără simțire simpatetică față de semenii, o sumă a lipsurilor și a golurilor, spre demolarea operei și a criticilor laudativi, pe temeiul contradicției că, dintr-un *nimic omenesc*, nu poate ieși o *operă mare*. Persoana publică, academicianul (vârf cultural), poetul creator de școală (vârf literar), pair-ul Franței (vârf politic) sunt descalificate, prin dezgolirea nemiloasă a golului din centrul ființei și desprinderea straturilor personalității, precum foile suprapuse ale unei cepe. Într-un cuvânt, sedimentele de solemnitate, măreție, sublim, genialitate ascund opusul acestor valori, reduse în esența lor la inautentic și gol. Așadar, tragicul nu are cum să se lege de o ființă inautentică și goală sub aspectul trăirilor, dar, în schimb, grotescul le deconspiră și le exhibă, punându-le în ecuații contradictorii și hibrid-contrastante. Tragicul înseamnă o trăire autentică a limitelor omenescului a unei ființe de excepție³³, pe când grotescul înseamnă o rătăcire a ființei pe căile urâtului (etic și estetic: imoralitate, monstruos, trivialitate, viciu) și al râsului scrâșnit, amar. El împunge cu degetul spre existența vidului, a neantului și a absurdului. Ființa devine o fantează, o marionetă, iar limbajul înalt semnificativ din tragedie se mecanicizează, se învârtă în gol, repetând un discurs știut și răștiut al „ideilor primite de-a gata”. Grotescul reprezintă, în ultimă instanță, o bolire a existenței și a ființei omului. Din viața lui Victor Hugo, care nu e o ființă excepțională sau genială (cum demonstrează Eugen Ionescu), tragicul se retrage rușinat și speriat în fața invaziei monstruoase și bufonești a grotescului. Tragicul este prezent, însă, în viața oamenilor autentici, dar anonimi din perspectiva culturii, din jurul lui V. Hugo, care suferă, simț și trăiesc. Omul de cultură, de hârtie, pare să fie învins de omul comun, mediocru. Literatura pierde încă o dată în fața vieții.

ABSTRACT

The pages of this article contain a hermeneutical analysis of the grotesque into Eugen Ionescu's biographical study *Tragic and Grotesque Life of Victor Hugo*. We have two points of view of grotesque here: the first one is a theoretical significance and the second one is an inside presence in narrative scenes. Deconstruction of logical methods, as well as syllogism, is pointing to the grotesque non-values: risible, clownish, horrible.

Key-words: grotesque non-values, Eugen Ionescu, biographical study, logical methods, hermeneutical analysis.

³³ A se vedea studiul lui Gabriel Liiceanu, *Tragicul* (București, Editura Humanitas, 1993), unde tragicul este definit ca peratologie sau întâlnire a omului cu limitele (sale).

**EVENIMENTE ȘTIINȚIFICE DESFĂȘURATE
ÎN INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
„G. CĂLINESCU”, AL ACADEMIEI ROMÂNE, ÎN ANUL 2015**

Simpozioane, conferințe, dezbateri:

12–13 martie. S-a desfășurat, la București, Colocviul Național al Tinerilor Critici Literari, ediția a IX-a. Temele generale supuse dezbaterii au fost: *Actualitatea și posteritatea lui G. Călinescu* (moderator: acad. Eugen Simion); *Literatura de sertar a Securității* (moderator: c.ș. II dr. Paul Cernat); *Canonul și est-etica literară, după 1990* (moderator: c.ș. III, dr. Bianca Burța-Cernat). Institutul a fost reprezentat de: c.ș. I, dr. Ionel Opreșan, c.ș. I, dr. Nicolae Mecu, c.ș. I, dr. Lucian Chișu, c.ș. III, dr. Bianca Burța-Cernat, c.ș. II, dr. Paul Cernat, cercet. dr. Teodora Dumitru, c.ș. III, dr. Mihai Iovănel, c.ș. III dr. Cristina Balinte, cercet. dr. Raluca Dună, c.ș. II, dr. Oana Soare, cercet. dr. Andrei Terian, c.ș. III, dr. Simona Galațchi, asistent-cercetare dr. Carmina Cojocaru.

2–4 octombrie. În Aula Academiei Române, s-au desfășurat lucrările celei de-a XIV-a ediții a Colocviului internațional „Penser l’Europe”, pe tema *LA SCIENCE est-elle une dimension de l’identité européenne?*. coord.: acad. Eugen Simion. Din Institut, au fost invitați să participe: Bianca Burța-Cernat, Paul Cernat, Gh. Chivu, Teodora Dumitru, Oana Soare, Andrei Terian.

9–10 octombrie. La Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, a fost organizat Colocviul Național „Literatura română în secolul al XVIII-lea. Schimbarea paradigmei literare”, coordonator: Gh. Chivu, membru corespondent al Academiei Române. Au participat: acad. Eugen Simion, c.ș. I, dr. Ileana Mihăilă, c.ș. I, dr. Ioana Costa, c.ș. III, dr. Manuela Anton, asistent-cercetare dr. George Neagoe.

30 noiembrie. A fost încheiat oficial proiectul POSDRU (contract nr. 159/1.5/S/136077) cu tema: *Cultura română și modelele culturale europene. Cercetare, sincronizare, durabilitate*. Bursieri: Bianca Burța-Cernat, Carmina Cojocaru, Raluca Dună, Mihai Iovănel, Simona Galațchi, Petruș Costea, Oana Safta.

Susțineri de doctorat:

20 iulie. Mariana Dorina Măgărin a susținut teza de doctorat cu tema: *Publicistica literară românească din Banat*, elaborată sub coordonarea prof. dr. Crișu Dascălu.

Teodora Lăcrămioara Raț a susținut teza de doctorat cu tema: *Spațialitatea în proza lui Al. Ivasiuc și Sorin Titel*, elaborată sub coordonarea prof. dr. Crișu Dascălu.

Miki Dan Ionescu a susținut teza de doctorat cu tema: *Presa literară din Oltenia*, coordonator: prof. dr. Crișu Dascălu.

Cristina Balinte

Imprimat în România

