Revista
de istorie şi teorie literară
Anul V **Nr. 1–4** **ianuarie-decembrie 2011**

S U M A R

EDITORIAL

Acad. Eugen SIMION, *Scrierile româneşti ale lui Cioran (II)* 7

ISTORIE LITERARĂ

Doina BOGDAN-DASCĂLU, *Geo Bogza sau reporterul somnolent în poet* 23

STUDII

Carmen BRĂGARU, *Ion Pillat la Balcic* 31
Andrei Claudiu BACIU, *Gib Mihăescu- universul prozei scurte* 39
Iulia BELU, *„Stânga" şi „dreapta" doctrinei revistei literare „Gândirea"* 61
Aluniţa COFAN, *Grotescul geniului şi geniul grotesc* 81
Iulia BARNA, *În căutarea unui refugiu: onirismul sau despre începuturile literare ale lui Virgil Tănase* 103

ISTORIE LITERARA (FIŞE DE DICŢIONAR)

Laurenţiu HANGANU, *Mateiu Caragiale* 111
Dumitru MICU, *Nae Ionescu* 125
Stănuţa CREŢU, *Poeţii Văcăreşti* 133
Victor DURNEA, *Constantin Stere* 151
Nicolae MECU, *Poporanism* 161
Mihai IOVĂNEL, *Mihail Sebastian* 169

CRONICA EDIŢIILOR

Bogdan DASCĂLU, *Confesiuni de tânăr editor* 179
Andrei NESTORESCU, *Poézii noo* de Ioan Cantacuzino în ediţie critică 183
Ileana MIHĂILĂ, *Ioan Bogdan – un destin filologic exemplar* 187

RITL, nr. 1–4, p. 1–396, Bucureşti, 2011

DOCUMENT

Rodica PANDELE*, Lovinescu – scrisori răzleţe către Hortensia Papadat-Bengescu* 193

DOSAR (LITERATURĂ ŞI TOTALITARISM)

Cronologia vieţii literare româneşti 1956 (VI) 203
Alexandra Oana SAFTA, *Sfera biograficului la incidenţa istoriei cu literatura* 261
Mihaela IANCU, *Felix Aderca – scriitorul sub vremuri* 277
Lucian CHIŞU, *Anatema capitalismului în presa românească din anii 1949–1950 (campanii)* ... 301

INTERFERENŢE

Onorina BOTEZAT *Imagologia – de la sens la formă(II)* 311
Marius ŢUCA, *Aspecte ale funcţiei poetice în literatură şi jurnalism* 333

UNIVERS

Lavinia Ionela SAVU, *Structuri argumentative în discursul juridic grecesc în epoca atică* 339
Ramona NEDEA, *De la modernism la neomodernism în literatura românească* 353
Alexandra TOMA, *Literatură epistolară îmblânzită sau nu de tehnologie* 381

Revue
d' histoire et théorie littéraire
An V **N°s 1–4** **Janvier-Decembre 2011**

TABLE DES MATIÈRES

ÉDITORIAL

Acad. Eugen SIMION, *Les écrits roumains de Cioran* (II) 7

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Doina BOGDAN-DASCĂLU, *Geo Bogza ou le reporter somnolent dans le poète* 23

ÉTUDES

Carmen BRĂGARU, *Ion Pillat à Balchik* 31
Andrei Claudiu BACIU, *Gib Mihăescu – l'univers de la prose courte* 39
Iulia BELU, *« Gauche » et « droite » de la doctrine de la revue littéraire ,« La pensée » (Gândirea)* 61
Aluniţa COFAN, *Le grotesque du génie et le génie du grotesque* 81
Iulia BARNA, *En quête d'un refuge: l'onirisme ou sur les débuts littéraires de Virgil Tănase* 103

FICHES DE DICTIONNAIRE

Laurenţiu HANGANU, *Mateiu Caragiale* 111
Dumitru MICU, *Nae Ionescu* 125
Stănuţa CREŢU, *Les poètes Văcăreşti* 133
Victor DURNEA, *Constantin Stere* 151
Nicolae MECU, *Le Poporanisme* 161
Mihai IOVĂNEL, *Mihail Sebastian* 169

LA CHRONIQUE DES ÉDITIONS

Bogdan DASCĂLU, *Confessions d'un jeune éditeur* 179
Andrei NESTORESCU, *« Poezii noo » de Ioan Cantacuzino dans une édition critique* 183
Ileana MIHĂILĂ, *Ioan Bogdan – un destin philologique exemplaire* 187

RITL, nr. 1–4, p. 1–396, Bucureşti, 2011

ARCHIVES

Rodica PANDELE*, Lovinescu – lettres éparpillées pour Hortensia Papadat-Bengescu* 193

DOSSIER (LITTÉRATURE ET LE TOTALITARISME)

Chronologie de la vie littéraire roumaine 1956 (VI) 203
Alexandra-Oana SAFTA, *Le domaine du biographique dans l'incidence de l'histoire avec la littérature* 261
Mihaela IANCU, *Felix Aderca sous les rigueurs du temps* 277
Lucian CHIŞU, *L'anathème du capitalisme dans la presse roumaine des années 1949–1950* . 301

INTERFERÉNCES

Onorina BOTEZAT, *Imagologie du sens à la forme* 311
Marius ȚUCA, *Les aspects de la fonction poétique dans la littérature et le journalisme* 333

UNIVERS

Lavinia SAVU, *Structures agrumentatives dans le discours juridique grec à l'époque ancienne* 339
Ramona NEDEA, *Du modernisme au néomodernisme dans la littérature roumaine* 353
Alexandra TOMA, *Littérature épistolaire domptée ou non par la technologie* 381

The Journal of
Literary Theory and History
The Vrd year **N°s 1–4** **January-December 2011**

C O N T E N T S

EDITORIAL

Acad. Eugen SIMION, *Romanian writings of Cioran* (II) 7

LITERARY HISTORY

Doina BOGDAN-DASCĂLU, Geo Bogza or the reporter sleeping inside the poet 23

STUDIES

Carmen BRĂGARU, *Ion Pillat at Balchik* 31
Andrei Claudiu BACIU, *Gib Mihăescu – the universe of the short novels* 39
Iulia BELU, *"Left" and "right" in the dogma of the literary newspaper "The Thought" (Gândirea)* 61
Aluniţa COFAN, *The grotesque of the genius and the genius of the grotesque* 81
Iulia BARNA, *The quest of a refuge: the dreams or the first literary steps of Virgil Tănase* 103

WORKSHEETS OF DICTIONNARY

LaurenţiU HANGANU, *Mateiu Caragiale* 111
Dumitru MICU, *Nae Ionescu* 125
Stănuţa CREŢU, *The Văcăreşti Poets* 133
Victor DURNEA, *Constantin Stere* 151
Nicolae MECU, *Poporanism* 161
Mihai IOVĂNEL, *Mihail Sebastian* 169

EDITIONS CHRONICLE

Bogdan DASCĂLU, *Confessions of a young editor* 179
Andrei NESTORESCU, *"Poezii noo" by Ioan Cantacuzino* 183
Ileana MIHĂILĂ, *Ioan Bogdan – an exemplary philologic destiny* 187

RITL, nr. 1–4, p. 1–396, Bucureşti, 2011

ARCHIVES

RODICA PANDELE, *Lovinescu – dispersed letters for Hortensia Papadat-Bengescu*..... 193

FILES (LITERATURE AND THE TOTALITARIAN SOCIETY)

Chronology of the Romanian literary life 1956 (VI)..... 203
Alexandra-Oana SAFTA, *The biographic field between history and literature* 261
Mihaela IANCU, *Felix Aderca – the writer under time's rigours* 277
Lucian CHIŞU, *The anathema of capitalism in the Romanian media of the years 1949–1950* 301

INTERFFERENCES

Onorina BOTEZAT, *Imagology from meaning to form* 311
Marius ȚUCA, *Aspects of the poetical function in literature and journalism* 333

UNIVERS

Lavinia SAVU, *Argumentative structures in juridical Greek discourse* 339
Ramona NEDEA, *From modernism to neomodernism in the Romanian literature*..... 353
Alexandra TOMA, *Epistolary literature tamed or not by technology* 381

SCRIERILE ROMÂNEŞTI ALE LUI CIORAN (II)

Acad. Eugen Simion*

5. Falimentul culturii europene. Un „declinist" mântuit de limbajul lui fastuos… Primatul spiritului sau primatul politicului? Refuzul politicului, deocamdată…

„Refuz categoric de a recunoaşte un primat al politicului deoarece consider valorile politice la periferia vieții spirituale"

Nu-i singura cultură, în viziunea tânărului Cioran, care trăieşte în inerție şi sterilitate. Cultura contemporană, în genere, este dominată de spiritul eschatologic care, se ştie, anunță epuizarea procesului, crepusculul valorilor. Raționalismul, cultul formelor statice, „normativismul în morală", perspectivismul istoriei, eclectismul…, toate acestea ar fi dus la sterilizarea formelor în cultură şi, proces inerent, la declinul ei progresiv. Pentru a mai salva ceva trebuie o întoarcere radicală spre *irațional*, *originar, autentic, intuitiv, trăire,* paralel cu o reacție decisivă împotriva formalismului pentru a revitaliza conținuturile creației. Cioran este deja un declinist *euragé* şi propune, ca formă de resuscitare a culturii europene, exaltarea iraționalului şi a primitivității: „Reacțiunea împotriva oricărui fel de formalism a răsărit nu din faptul unei prea mari libertăți, ci din faptul că o predominare a formelor a schematizat viața, i-a distrus spontaneitatea printr-o anchilozare excesivă. Din acest motiv, apologia şi exaltarea mobilității şi a primitivității au o justificare mult mai adâncă decât se crede. Omul vrea să se elibereze de presiunea formelor unei culturi îmbătrânite. Entuziasmul pentru tinerețe, care a devenit astăzi o adevărată frenezie, derivă din orientarea admirativă pentru spontaneitate şi irațional. Dincolo de un mecanism complex, dincolo de elaborațiile culturii, omul tinde înspre o apropiere de originar, de datul pur, nefalşificat de categorii".

Ce-i curios este faptul că Cioran denunță formalismul culturii contemporane într-un început de secol în care revoluțiile în artă se succed repede şi mai toate genurile artei îşi modifică structural formele. În deceniul în care filosoful român acuză formalismul paralizant al culturii, Proust publicase deja un roman care schimbă structurile, limbajul şi substanța narațiunii epice, Joyce tipărise *Ulise*, iar avangarda europeană – cu un puternic element românesc – se străduieşte să arunce în aer stilurile artei… Cioran nu-i ia în seamă nici pe creatorii români (Arghezi,

* Academia Română

RITL, nr. 1–4, p. 7–22, Bucureşti, 2011

Blaga, Barbu, Bacovia) care, nici ei, nu stau departe de spiritul veacului. E drept că moralistul transilvan are în vedere mişcarea filozofiei europene pe care o cunoaşte şi o comentează din unghiul lui de vedere, existenţialist. Un existenţialism care uneşte în ecuaţia lui negaţionismul de sursă nietzscheană cu filosofia fiinţei pe temelia morală a unui scepticism programatic, un scepticism care nu recuză însă elementele de pasionalitate şi lirism. Dacă am pune toate aceste note divergente sau convergente într-o formulă intelectuală, am obţine o ecuaţie paradoxală: un sceptic care se îndoieşte de toate pentru că numai îndoiala i se pare creatoare, un creator care iubeşte religia în care s-a născut şi a crescut (ortodoxă) cu o ură nețărmurită (efectul unei iubiri spirituale total dezamăgite), o mare voinţă, în acelaşi timp, de înnoire a spiritului creator şi a formelor culturii în toate domeniile, o critică acerbă, inchizitorială a spiritului naţional cu enorme derapaje nihiliste şi, când critica vizează alte naţii şi alte culturi, cu inacceptabile derapaje naţionaliste, surprinzătoare şi regretabile la un creator superior ca Cioran. Paradoxul cel mare este că, în laboratorul în care se îngrămădesc atâţia demoni ai negaţiei şi funcţionează doar dinamica demoniei absolute, moralistul îşi constituie un stil şi o operă originală, de o mare forţă de creaţie în plan formal (plan pe care îl contestă cel mai tare, considerând că falimentul culturii şi, în genere, falimentul lumii moderne porneşte de aici; din exagerata atenţie acordată formalismului, din golirea formelor de conţinut, în fine, din lipsa de mesaj interior). El vitalizează, cum îşi propune, formele sclerozate într-un discurs exacerbat pesimist sau, mai bine zis, programatic pesimist şi, în acelaşi timp (în această alianţă constă originalitatea lui), un discurs pasionat, intens şi chiar emfatic subiectiv, oximoronic aproape în toate construcţiile sale, cu propoziţii uluitoare, ridicate pe o fundamentală contradicţie.

O sumă, în realitate, de contradicţii. Cea dintâi priveşte diferenţa, semnalată mai sus, dintre pesimismul agresiv din interiorul textului şi limbajul plin de violenţe spectaculoase, fastuoase, vehement lirice cu care sunt formulate la suprafaţa textului aceste idei menite să descurajeze speţa umană în toate compartimentele şi cu toate reveriile ei. În al doilea rând – şi aici mi se pare a se manifesta paradoxul esenţial al *cioranismului*: contradicţia dintre viziunea radical nihilistă asupra lumii moderne (şi, ipso facto, asupra culturii moderne) şi proiectul unui *om activ*, *om de voinţă*, care să schimbe lumea şi s-o mântuiască după ce se străduieşte s-o arunce în aer. Aceeaşi stranie terapeutică o recomandă Cioran când este vorba de cultura Europei şi, în genere, de domeniul *ideocraţiei*: scepticismul moralistului este însoţit de o mare dorinţă de înnoire a conţinuturilor şi formelor, după el complet necreatoare, vegetative… Rareori s-a putut vedea în cultura modernă (în cultura română oricum nu se poate afla un exemplu similar) un spirit mai neîncrezător ca acela al tânărului moralist de care vorbim şi, totodată, un eseist care să-şi ridice dezamăgirile mai sus, *pe culmi*, cum zice el în prima sa carte, acolo unde negaţionismul acerb, arzător, îşi crează propria mitologie. O mitologie, de putem spune aşa, mesianică, de o mare expresivitate. Atât de puternică şi încântătoare prin inventivitatea ei, încât nihilismul din interior începe să semene cu un joc al spiritului. Un spectacol de creaţie de limbă în care negativităţile sfârşesc prin a deveni „frumoase” în ordine literară. Tânărul Cioran îşi

construieşte acest instrument de lucru foarte repede, nu mai mult de doi-trei ani, la 19–20 de ani stilul era deja format şi aventura spiritului său putea începe.

*

La început, s-a putut constata, aventura lui rămâne în sfera culturii. Cioran respinge, categoric, politicul şi orice doctrină socială. Cum la sfârşitul anilor ’20 şi începutul anilor ’30, tinerii intelectuali români discută cu ardoare relaţia dintre *spiritual şi politic*, Cioran – ca şi Mircea Eliade – nu vrea să se implice în sfera vieţii sociale. „Refuz categoric – scrie el, polemizând cu Mihail Polihroniade – de a recunoaşte un primat al politicului, deoarece consider valorile politice la periferia vieţii spirituale, nu pot însă decât să fiu de acord cu domnia-sa atunci când preconizează teroarea ca unicul mijloc de a distruge venalitatea din această ţară. A trecut timpul în care se mai putea umbla cu formule de compromis. Decât, nu pot să nu fiu melancolic gândindu-mă la eclectismul românesc, pe care nu-l găsim numai în valorile propriu-zise ale culturii, ci şi în politică. Această ţară este ţara compromisului şi în care oamenii nu se nasc decât pentru a deveni plaţi”. Revine asupra ideii într-un articol publicat la începutul anului 1933 (*Între spiritual şi politic*) în care îşi defineşte mai clar poziţia în favoarea *spiritului*. Justificarea lui este, aici, metafizică: „Când pui la îndoială totul, nu crezi în valori, ce rost are să te angajezi într-o acţiune politică?” Orice sistem ideologic pare tânărului filosof fals şi inutil: „Când îţi este absolut imposibil să spui ce e bine şi ce e rău şi când eşti convins de iraţionalitatea organică a vieţii, ţi se pretinde să crezi într-un fleac de organizaţie sau să militezi până la sacrificiu pentru un ideal istoric şi efemer, când din premisele sceptice şi pesimiste nu poţi trage alte concluzii despre societate decât cele implicate în premisele şi consideraţiile metafizice. Personal, nu cred în nici o doctrină socială şi în nici o orientare politică, fiindcă imperativul istoriei nu poate să-mi anuleze o perspectivă antropologică, după care sursa inconsistenţei lumii sociale şi istorice nu rezidă în insuficienţa ca atare a sistemelor ideologice, ci în insuficienţa iremediabilă a omului şi a vieţii”.

În afară de acest motiv metafizic, este unul mai simplu şi mai direct. Cioran îl scoate acum în faţă, cu mult curaj: valorile politice sunt periferice şi, la drept vorbind, ele sunt expresia platitudinii desăvârşite. Aşa că el le îndepărtează de la sine. Prilej, totodată, de a vitupera poziţia intelectualului român incapabil de altceva decât de politică. Cioran refuză, acum, cu o vehementă indignare orice complicitate cu politicul, optând, tot categoric, pentru metafizica imanentă şi, deci, pentru acţiunea spiritualului:

„Pentru un spirit politic, astfel de consideraţii sunt complet irelevante, deoarece este în structura spiritului politic limitarea, platitudinea şi, ca o încoronare, nulitatea. Oamenii politici sunt nişte nulităţi, nişte inconştienţi, lipsiţi complet de un spirit problematic, incapabili să depăşească ideea vulgară de eficienţă. Ideea de politic este strâns legată de cea de afectivitate. Realizarea exterioară şi vizibilă, faptul imediat, plat şi insignifiant sunt singurele cari contează; restul aparţin sferei inutilului. Politicul aparţine domeniului exterorităţii. Din acest motiv, valorile

politice sunt la periferia valorilor spirituale, iar a vorbi de primatul politicului echivalează cu un elogiu al platitudinii, nulității şi exteriorității. Să nu se confunde valorile politice cu valorile vitale. Acestea din urmă sunt constitutive, alcătuind un plan esențial al existenței, ele au fost disprețuite numai de un spiritualism incolor şi diluat (şi ce spiritualism nu e incolor şi diluat?). Pentru a nu mi se reproşa vreo inconsecvență, trebuie să remarc că nu pot accepta concepția spiritualului din aşa-zisul spiritualism. Eu văd spiritualul cu perspectiva unei metafizici imanente şi după care acesta este un produs al dezintegrării vitalului, al unui dezechilibru în viață. Ca atare, accept spiritualul, întru cât acesta prezintă un element de incertitudine şi tragedie. Nu spiritualism, ci o concepție vitalistă şi aproximativ freudiană a spiritului ne conduce în aceste aprecieri. Dacă politicul este la periferia spiritualului şi dacă înspre politic nu evoluează decât oameni fără substanță sufletească şi fără posibilități interioare, cu rezerve lăuntrice inexistente, incapabili de cea mai măruntă problematică, atunci, vă mai mirați de ce intelectualii români sunt incapabili de altceva decât de politică? Românul este o ființă cu puține resurse sufleteşti; de aici pleacă maleabilitatea şi plasticitatea lui. Absența naivității nu este, la el, un rezultat al unei drame chinuitoare sau al unui conflict dureros, ci al unei deficiențe organice şi al unei importanțe constituționale".

Fragmentul de mai sus constituie un document moral şi intelectual important pentru biografia intelectuală a lui Cioran. Este acum, cu hotărâre, pentru primatul spiritualului. Nu va trece însă mult şi va accepta primatul politicului şi va scrie articole (despre Hitler, despre „Căpitan", despre cultul forței şi ethosul eroic, va exagerba diferențele din unghiul unui naționalism *à outrance*) pe care, mai târziu, le va regreta profund. Atât de mult şi aşa de profund încât va fi de acord să elimine din cărțile sale româneşti pasajele incomode din *Schimbarea la față a României*. O operație discutabilă, orweliană, pentru că este inutil să rescriem istoria în funcție de interesele şi regretele, vinovățiile prezente. Istoria este aşa cum este şi trebuie reconstituită cu elementele ei reale, cu toate elementele constitutive. Numai atunci judecățile noastre pot fi drepte şi, dacă sunt drepte, putem judeca în chip corect creația din interior.

6. Momentul agonic, pesimismul profetic şi fantasmele unui ethos eroic.

„Dă-mi, Doamne, o ură shakespeariană ca să nu-mi pierd din ochi şi din inimă obiectul blestemat".

Revenind la creația eseistică a lui Cioran din anii '30, remarc faptul că, pe la mijlocul deceniului, el îşi schimbă părerea în privința raportului spiritual – politic, zicând că, într-un *moment agonic*, implicarea intelectualului este necesară şi, dacă este necesară, politicul nu mai poate fi eliminat din ecuația existențială şi spirituală. Face, în consecință, „apologia barbariei" şi cere generației sale să-şi radicalizeze spiritul, să accepte *ethosul eroic* şi *cultul puterii*, în fine, e de părere că România

trebuie să renunţe la valorile morale bazate pe *toleranţă*, *omenie* şi *resemnare*, pentru un stil, cum am putut reţine din exemplele anterioare, *maximalist şi absolutist*. În discuţia ce se duce în epocă în legătură cu filosofia de existenţă a generaţiei tinere (de remarcat: este prima oară în cultura noastră când se pune cu acuitate problema unei *generaţii tinere* în termeni filosofici, estetici şi morali), Cioran aduce un accent de radicalism în toate planurile. Crede şi el, ca şi Eliade şi toţi din generaţia sa, că a sosit „ceasul tinerilor" şi că „cultura de azi, de cea mai recentă dată, este cultura unor oameni care niciodată n-au fost tineri". Ea este atinsă de simptomele îmbătrânirii: „O îmbătrânire timpurie, un spirit de plictiseală faţă de formele vechi de viaţă, o nesiguranţă şi un presentiment al unei zguduiri tragice, o gravitate melancolică, toate acestea au luat locul acelei spontaneităţi naive, acelui avânt înspre iraţionalitate, cari caracterizează adevărata tinereţe. Problema socială punându-se repede, individul este scos din cadrul obişnuit al vieţii, este aruncat vârtejului şi prăbuşirii. Înainte, celor tineri nici nu li se punea problema socială. Astăzi, insistenţa cu care se pune este un element de îmbătrânire".

Încotro merg tinerii în acest *moment* în care se manifestă „un foc nebun şi chinuitor" „un cinism disperat […] şi o dureroasă exasperare"? Care trebuie să fie stilul de viaţă al tinerilor? S-a văzut deja ce răspuns dă filosoful la aceste întrebări retorice: stilul de viaţă al tinerilor nu poate fi decât negaţia oricărui stil. Ceea ce vrea să spună: „apologia iraţionalismului", „o conştiinţă anxioasă", în fine, „un ritm prevestitor şi apocaliptic". Decadenţa care, după Cioran a cuprins lumea modernă şi, bineînţeles, cultura ei, nu poate fi depăşită decât „prin încântare pentru fenomenul apocaliptic al barbariei". Nu-i, totuşi, paradoxal să vindeci cultura în derivă prin terapeutica barbariei, haosului, lichidării totale? Nu, zice tânărul moralist, barbaria are un sens creator, ea arde ca fierul roşu rănile decadenţei şi însănătoşeşte spiritul creaţiei: Aşa dar:

„Trebuie activat cu cea mai mare intensitate, cu o infinită nebunie şi cu o exaltare teribilă la procesul de destrămare a culturii moderne. Un paroxism al furiei va arunca în cele patru direcţii ale lumii resturile unei lumi în agonie şi toată exigenţa claritătii se va dovedi nulă în faţa acestui avânt haotic. Noi nu mai avem al sens decât să lucrăm pentru intensificarea unui proces de prăbuşire care este fatal. Acestei fatalităţi inexorabile nu-i putem opune decât un ritm mai accelerat, o încordare paroxistă şi o tensiune dureroasă, cari vor orienta procesul cu mai multă intensitate în direcţia lui iniţială (…). Nu se poate concepe o barbarie creatoare fără un haos iniţial, fără un vârtej demonic şi dramatic, fără o explozie groaznică, în care toate cadrele vechi sunt anulate. Toţi cari vor dori să urmeze pe calea barbariei vor trebui să renunţe la sentimentul formei şi să nu le fie frică de haos. Vor vedea atunci că marile transfigurări se realizează provocate de perspectiva infinităţii, nu te doboară, ci te purifică şi unde un extaz al infinitului nimiceşte forma pentru un primat al haosului".

Estetismul, mai zice Cioran, reprezintă un semn de sterilitate. Tinerii, chemaţi să dezlănţuie această nebunie creatoare, trebuie să-şi aleagă ca simbol *focul* şi, ca-n extazul mistic, să accepte suferinţa de a nu putea exprima inexprimabilul. Ei au, aşa

dar, o misiune metafizică, dar şi o misiune politică. Rolul lor este să schimbe faţa României, începând prin a renunţa la dependenţa ei de Franţa. Cioran mai face o dată (a câta oară?) această profeţie. Preconizează, de asemenea, lichidarea democraţiei („democraţia n-a reuşit şi nu va reuşi să realizeze o convergenţă a tinerimii, o încadrare organică şi mesianică în destinul istoriei al unei naţiuni”…). În locul democraţiei neputincioase, trebuie „o adevărată dictatură care să pună naţiunea la teasc”. Dictatura, avertizează el, trebuie înţeleasă „ca o fatalitate, [ca] un *Amor fati* politic”

În programul său şi, fatal, al generaţiei tinere, Cioran înscrie acum: *adamism*, *interiorizarea spiritului* („reîntoarcerea spiritului spre tine însuţi”), *neliniştea problematicului*, *boicatoarea spiritului de sistem* în filozofie şi, în genere, în procesul gândirii, *accentul pe individual şi pe nota existenţială, concepţia tragică a existenţei, fragmentarism*, „religiozitatea tragică” etc. În acest program de revizuire a spiritului românesc şi a structurilor sociale intră, desigur, şi ţărănimea. Se cunoaşte ce părere catastrofală are feciorul preotului din Răşinari despre inerţia rurală în *Schimbarea la faţă a României*. Anticipează această idee într-un articol (cu totul neinspirat) în care susţine că ţăranul nu-i făcut pentru democraţie şi că „dictatura este paradisul [lui] terestru”... Cam în acelaşi timp, Cioran face un portret negativ lui Maniu, liderul politic al Ardealului, zicând că el reprezintă „o eroare a naturii şi un blestem al Ardealului”, un „zero al politicii româneşti”, „vidul de vitalitate al acestui budist balcanic care simte o voluptate să renunţe la putere când este mai popular”, „cea mai mare decepţie a României postbelice şi rana deschisă a României”… Înfuriat şi, evident, nedrept, filosoful din spaţiul „mărginimii” transilvane solicită lui Dumnezeu o ură năpraznică pentru a putea distruge mitul de la Bădăcin: „Dă-mi Doamne, o ură shakespeareană, ca să nu-mi pierd din ochi şi din inimă obiectul blestemat”… Numai G. Călinescu a mai făcut, prin 1946, un portret atât de injust al omului politic ardelean care a jucat, totuşi, un rol esenţial în realizarea unităţii statului român. De unde se poate deduce că nebunia politicului obnubilează, uneori, profunzimea şi nobleţea spiritului creator.

*

Ce rol poate afla în acest *moment agonic* scrisul? Deşi scrie ceea ce scrie şi îşi asumă un rol misionar în acţiunea întreprinsă de *pesimismul profetic*, Cioran nu face mare caz de calităţile scrisului în eseurile sale de tinereţe. A vorbit – s-a reţinut – de necesitatea de a vitaliza formele şi de a pregăti, astfel, emergenţa conţinuturilor, dar la structură şi misiunea scrisului se referă rar. Şi aproape niciodată reflecţiile sale nu privesc calitatea scriiturii ca atare. Acceptă într-un rând ideea că scrisul este o eliberare, dar o eliberare temporară, deoarece nu-i posibil a scăpa de obsesii în chip definitiv, scriindu-le, mărturisindu-le. Obsesiile vin şi revin. Ceea ce este adevărat. Scrisul, în aceste condiţii, are o valoare terapeutică pentru om „numai în măsura în care îl poate salva”… Nenorocirea este că terapeutica scrisului nu are decât efecte scurte, aşa că, întocmai ca psihanaliza, trebuie repetată. Cioran are, în acest caz, motive întemeiate să fie sceptic. Din

fericire, aş zice, pentru că ineficienţa terapeutică a scrisului are o consecinţă pozitivă majoră în cazul lui Cioran: sporeşte volumul creaţiei şi consolidează opera…

7. Anatomia melancoliei într-un discurs filosofic care face apologia barbariei

Esenţial ideologice, doctrinare, deşi autorul respinge principial şi programatic orice doctrină şi spune că orice ideologie este o eroare şi chiar un păcat, articolele de tinereţe ale lui Cioran tratează printre rânduri şi subiecte morale şi filosofice care vor deveni în cărţile franceze fundamentale şi exponenţiale pentru talentul lui remarcabil de moralist. Are de pildă, notaţii fine despre singurătate şi suferinţa singurătăţii sau, poate, invers (singurătatea suferinţei) ori despre melancolie şi iubire, mistică, spiritul agonic, tipologia disperării, caracterul eschatologic (deja semnalat de noi) al culturii moderne în plin proces de declin, în fine, concentrat asupra cestor teme mici, spiritul cioranian îşi etalează mai bine toate însuşirile… Adică finețea şi capacitatea de a organiza paradoxul. Învaţă repede această tehnică şi, în generaţia lui, poate chiar în toată literatura română, nu-i altcineva care să-l întreacă. Încă de acum (1930–1940) se dovedeşte a fi un moralist de clasă, un mare moralist, venit, cum am precizat deja, pe o tradiţie puternică şi nu în totalitate revelată de istoriografia noastră literară. O demonstraţie pe care va trebui s-o facem într-o zi.

Finețea moralistului Cioran se vede mai bine în cărţile sale, acolo spiritul disociativ şi negaţionist este concentrat mai mult asupra lui însuşi şi nota personală este mai pregnantă. În eseuri – opera de însoţire şi, cum am precizat, laborator de creaţie – reflecţiile au un mai pronunţat caracter filosofic, în sensul că vizează categorialul, clasa din care face parte sentimentul de iubire, de pildă, nu atât iubirea în sine. Iubirea exprimă, în această perspectivă, „simţul pozitivităţii vieţii […] prin asimilarea iraţională în dorinţă”… Moralistul găseşte soluţia pentru a dezrobi iubirea de aceste relaţii: „Dacă oamenii ar ajunge la o stare de dezinteresare şi reflecţie mai mare, ar trebui să-şi spună, în caz de iubire reciprocă: iubesc iubirea din tine, sau doresc dorinţa ta, precum iubirea mea, şi dorinţa mea, le iubeşte ca atare”. În aceiaşi ordine de probleme, sexualitatea, zice Cioran, reprezintă „o totalitate concretă”, în actul sexual, femeia şi bărbatul „se neagă pe ei înşişi, realizând o expresie pură de viaţă”… Demonstraţia filosofului este complicată: *erosul duce la negarea formelor individuale şi atinge paroxismul inconştienţei*. În fine, după o trecere a erosului printr-o reţea de concepte cu un mare grad de aproximaţie („Erosul este o jertfă pentru totalitate sau universalitate concretă”), moralistul ajunge la o concluzie mai omenească: „în iubire este o singurătate în doi”. În alte însemnări (în *Pe culmile disperării*, de pildă), Cioran va fi mai nuanţat în privinţa iubirii, pusă alături de mistică şi muzică în compartimentul valorilor pozitive. Acum, nu crede că bunătatea este iubire, ci expresia unei atitudini sceptice. Bunătatea

sceptică? Paradoxal. Fără farmec sexual, iubirea este „tot atât de nulă ca o femeie fără zâmbet”, scrie scepticul Cioran.

Subtile sunt şi însemnările despre melancolie judecată în funcţie de culorile anotimpului. Melancolia de iarnă este deprimantă, cultivă un sentiment teribil de inutilitate, îngheaţă orice extaz: „Când în lume simţi inutilitatea oricărui efort şi când timpul nu mai are nici o semnificaţie creatoare, mai lipseşte numai cadrul obiectiv, mediul exterior pentru a avea deplin senzaţia unui vid interior absolut. În acele înserări de iarnă, când noaptea roade din zi ca un cancer, când prin geam nu şi se deschide decât perspectiva indefinitului pe un cer monoton şi apăsător, când singurătatea devine atât de teribilă, încât te împietreşte într-un extaz paradoxal fără revelaţii, iar sentimentele nu ţin nici spre viaţă ţi nici spre moarte, rămânând aţintite înspre monotonia şi indefinitul cerului, în astfel de înserări se realizează condiţia obiectivă a groaznicei senzaţii de vid interior” în timp ce melancolia de vară este pozitivă, produce „o beţie luminoasă”: „Melancolia e dulce şi păstrează ceva din bucuria neliniştită a întâielor presentimente erotice. Chiar atunci când priveşti înmărmurit un cer cenuşiu, senzaţia singurătăţii nu e atât de apăsătoare încât să amuţească gândul şi să golească simţirea, fiindcă palpitaţia naturii întreţine un ritm de viaţă stăpânită, care nu aşteaptă decât o izbucnire la lumină. Melancolia de vară este corectată totdeauna ziua de o beţie luminoasă, în care sentimentul eternităţii vieţii creşte ca o floare naturală”. Cât despre moarte – „singurul lucru sigur şi absolut din această lume” – Cioran consideră că ea este subiectul esenţial al filosofiei. Discută acum puţin despre el, mai mult despre ceea ce el anunţă, şi anume *momentul agonic* în care s-ar fi instalat deja cultura europeană. Cum s-a observat din alte texte, moralistul este fascinat, realmente, de luminile acestui crepuscul general… Fac parte din utopia lui negativă. Căci toate aceste fantasme ale negativităţii care asaltează spiritul lui Cioran se constituie, în scrisul lui, într-o imensă şi fascinantă *utopie a crepusculului.* O utopie în care nu ficţiunea funcţionează, ci imaginaţia ideilor. O formidabilă imaginaţie care întoarce, în fond, lumea pe dos…

8. Geniul epistolar al lui Cioran. A devenit deja un spirit „pascalian”. Problema religiei

„Adevărul despre un autor e de căutat mai degrabă în corespondenţă decât în opera sa. Cel mai adesea opera este o mască”.
„Refuzul lumii este de esenţă religioasă şi orice tristeţe este superficială, dacă nu e religioasă. I-am scris odată Soranei că, de n-ar exista religie şi muzică, m-aş face paznic de bordel”.

În corespondenţa bogată şi extraordinar de interesantă, acum şi mai târziu (Cioran este unul dintre marii noştri *epistolieri*!), eseistul îşi reformulează sau îşi

anticipează, într-un stil mai pronunţat subiectiv şi polemic, ideile din articolele sale, asociindu-le mici elemente din viaţa intimă. Comunică, am putea spune, prietenilor (Bucur Ţincu, Eliade, Noica, Ion Chinezu) şi familie sale *idei trăite* (după formula de mai târziu a memoriilor lui Tudor Vianu). Reflecţia şi confesiunea se asociază deseori în aceste răvaşe dominate, în mai mare măsură decât eseurile, de un spirit al catastrofei şi al urgenţei. În noiembrie 1930, stă, de la o cafenea din Bucureşti şi-l anunţă pe amicul Bucur Ţincu că nu se poate încadra „în tipul activ şi pasional", îi place tipul „contemplativ şi rece". Când îi citim articolele, vedem că nu reuşeşte. E mereu pasional, anxios, convins că lumea merge spre dezastru. Este interesant de antropologie şi caracterologie, dar, cum are de pregătit o teză de doctorat despre Kant, se preocupă de filosofia pură (*timp, spaţiu, număr, cauzalitate*) şi le dă sfaturi din belşug prietenilor de peste munţi: *dacă ţi-e scârbă de viaţă să nu-l cauţi pe Baudelaire, ci pe Leiznitz şi Hume, chiar pe Zenon. Oamenii trişti* – şi Cioran este, slavă domnului, un om foarte trist sau, pentru a-i folosi vorbele, de *o bestială tristeţe* – nu *trebuie să se ocupe cu poezia, ci cu matematicile* pentru că „numai obiectivitatea matematicilor poate învinge subiectivismul inspiraţiei poetice sau lirismul tristeţii". Când scria această propoziţie, se gândea, oare, Cioran, la decizia lui Valéry de a abandona literatura şi de a studia, timp de două decenii, matematicile şi fizica? Peste câteva săptămâni (23 nov. 1930) scrie aceluiaşi amic că *filosofia vieţii* – la care a aderat deja – trebuie să atace morala şi s-o oblige să decidă: ori rămâne la spiritul vechi (iudeo-creştin), ori se sincronizeze cu spiritul vremii („tendinţele trăirii imediate"). Îi dă, totodată, veşti despre profesorii de la Universitatea din Bucureşti. Nu are opinii prea bune. A rupt orice legătură cu ei. Nu se duce la cursurile de filozofie („se discută lucruri atât de plictisitoare"), abia dacă trece din când în când pe la cursurile lui Iorga. De altfel, diploma de filosof nu-i serveşte la nimic. Aşa că studentul în litere şi filozofie îşi vede de ale lui. Citeşte, comentează, respinge. Are colegi veniţi, ca şi el, de altfel, din lumea ţărănească. E sceptic în privinţa lor: „Cum o să înţeleagă un om cu conştiinţa rurală probleme care se pun la agonia civilizaţiilor?"… Dar el, filosoful, cum ajunge să le înţeleagă? Nu se poate să-ţi formezi conştiinţa şi să-ţi educi gusturile? Cioran este de pe acum plin de prejudecăţi aspre. Trebuie să aşteptăm însă *Schimbarea la faţă a României* (1936) ca să aflăm gândul său întreg privitor la inerţiile, după el, pietrificate ale lumii rurale, ostile civilizaţiei agonice… Nu-i singurul care, în această epocă de paroxism a ideologiilor, gândeşte că progresul începe cu eliminarea clasei ţărăneşti. Există o întreagă literatură pe această temă.

Cioran acceptă acum filosofia istoriei, citeşte corespondenţa lui Taine, în privinţa axiologiei culturii stă pe poziţii spengleriene şi are păreri cât se poate de proaste despre intelectualul român. („nu există; noi nu avem intelectuali şi nici nu vom avea"). Dar cel care respinge această categorie ce este? Tânărul Cioran cade din nou în cunoscutul, clasicul sofism al Cretanului… Nu va fi ultima oară. Naţia română, în totalitate, ar fi decimată de un „subiectivism nenorocit" care împiedică orice valorificare corectă… Sofistul bucureştean este trist pentru că nu-l cunoaşte

nimeni şi se gândeşte să scrie un studiu despre spiritul normativ. Citeşte o biografie a lui Pascal şi află ceea ce gândeşte şi el despre durere şi boală. În altă corespondenţă declară că a devenit deja *pascalian*. N-are încredere în critica literară pentru că nu are „criterii precise şi universal valabile" (va fi şi ideea lui Noica), iar unei doamne, Ecaterina Săndulescu, îi va scrie (19 aug.1933) că-i păcat să-şi risipească energiile creatoare în critica literară pentru că, e limpede, „critica literară duce pe om la periferia lui"… Noica reproşa criticii faptul că nu ajunge la concept, în afară de faptul că nu are criterii generale. Idei, totuşi, discutabile într-o cultură care a dat mari critici literari. Până la urmă, criticii sunt aceia care judecă creaţia din interiorul *filosofiei existenţiale* şi, cazul special al lui Cioran, opera lui este revendicată, în Franţa, cel puţin, de critică, nu de filosofi.

În privinţa moralistului care îşi duce, întristat, viaţa într-un detestabil oraş balcanic, aflăm că este un om ambiţios, nu vrea să stea niciodată pe locul doi, se simte dezrădăcinat şi inadaptat printre valahii care trag spre zarvă şi facilitate, dar moralistul în răspăr cu valahii nu ezită – aflăm dintr-o scrisoare către amicii ardeleni – să profite de gustul lor pentru destrăbălare. Face chefuri monstruoase şi merge la cocote cu *Critica raţiunii pure* în buzunar. Este, nu mai încape vorba, un *eretic în faţa ideocraţiei şi absolutismului*, iar în momente mai calme compătimeşte soarta lumii: „aş vrea să ling toate rănile acestei lumi" – scrie el lui Eliade în dec. 1935. În martie 1941 se gândeşte să ofere poporului român un ghid filosofic şi moral: o *Filozofie a neîmplinirii*. Să fie vorba de *Îndreptar pătimaş*? Refuză, tot acum, „derbedeismul" – un termen care n-a rămas în limbă. Trăieşte, deocamdată, într-o lume „trivială, lipsită de orice distincţie interioară, incapabilă de paradox, de adâncime sau de iraţionalitate", are deja intuiţia „absurdităţii progresismului" (e, deci, antimodern) e prost pregătit pentru viaţă şi are *un sentiment astenic al vieţii, nu se poate bucura de nimic*. Colegii lui îl numesc „cinic"şi el e gata să accepte insulta dacă prin cinism înţelegem sinceritate dusă la paroxism. Este un „introvertit", dar, ar trebui să adauge că-i un introvertit care explodează repede, cu mari violenţe verbale împotriva lui *le dehors*. Un introvertit care acceptă toate impertinenţele în afară de aceea de a tăcea. Nu-i specialitatea lui… Ca şi prudenţa, buna cuviinţă şi tot ce ţine de detestabilul, după el, bun simţ (religia platitudinii şi a mediocrităţii). În aprilie 1933 scrie o carte (*Pe culmile disperării*) şi-i comunică satisfăcut lui Bucur Ţincu: „am spus acolo lucruri distrugătoare".

Cioran din preajma *Culmilor disperării* are şi momente când judecă, am impresia, cu mai mare obiectivitate pesimismul şi pasionalitatea lui debordantă. O face, de pildă, într-o scrisoare din 19 aug. 1933 către Ecaterina Săndulescu, cea pe care mai înainte o sfătuia să nu-şi piardă timpul făcând critică literară. Acum se întinde sigur pe divanul analizei şi se descoperă astfel: „Dacă în existenţa mea n-ar fi ceva ireparabil, o fatalitate implacabilă şi dureroasă, simt că aş deveni un individ strălucitor, capabil de o infinită generozitate, de o dăruire ce ar face din viaţă mai puţin o serie de ocazii pierdute. Aş şti eu cum să exploatez fiecare moment al vieţii, pentru ca din orice scânteie să scot o flacără şi din orice picătură, o mare. De ce sunt eu pesimist? Fiindcă depresiunile, ce se nasc fără voia mea, îmi omoară

pâlpâirile elanului. Şi dualitatea aceasta este atât de fecundă în dramatism, încât infinitatea lui deviază în baroc şi grotesc, în crispări ultime şi apocaliptice". Omul care descurajează cu eseurile sale întregul univers, se gândeşte să scrie, ca un gest de autoironie, *un imn al bucuriei*. Paradoxul deprimării! Când ajunge în Germania ca bursier Humbold (noiembrie 1933), se simte bine, are gânduri serioase (să studieze cu Nicolai Hartman şi Ludwig Klages –„temperament exaltat până la demonie") şi scrie în acest sens lui Eliade… Nu participă la viaţa oraşului, pentru că Berlinul are „prea mult stil, prea multă istorie, prea multă tradiţie […], o arhitectură […] rigidă şi tristă". Cioran se arată şi, aici, cusurgiu, cum se arată când se va stabili la Paris: infernul şi, totuşi, singurul oraş de pe lume unde ar putea trăi. De crăciun (1933) ţine o conferinţă la Fundaţia Humbold despre muzica religioasă orientală şi, cam tot atunci, îi scrie lui Petru Comarnescu că, trecând printr-o teribilă criză de deznădejde îl apucă bucuria „de a avea un destin […] de a face din fiecare clipă o răspântie"… Vă scrie, nu mai ştiu dacă înainte de a face această mărturisire sau după, un articol răsunător, *Omul fără destin*, cu adresă la destinul lui Mircea Eliade.

Ce-i place, totuşi, la Berlin este muzica („ascult toată ziua muzică în cameră"). Mai este un român care se bucură în Germania de muzică şi… bere. I. L. Caragiale, desigur. Se duce cu trenul la Leipzig să asculte un concert de Beethown… Cioran, două-trei decenii mai târziu, ascultă, din motive financiare, muzică în camera lui. În martie 1934 este la München, oraşul îi pare strălucit şi îşi anunţă părinţii că şi-a cumpărat două perechi de pantofi. Peste câţiva ani, fiind la Paris, îşi cumpără două costume de haine. La 1 iunie 1934 îi scrie lui Blaga, după ce citise *Cenzura transcendentală* –„singura carte filosofică pe care am citit-o". Aşteaptă altceva, o revelaţie, o dramă: „mă arde o pasiune profetică de *Vechi Testament*, care mă cucereşte atât de irezistibil, încât mă simt iresponsabil în lumea ideilor. Antipodul meu: Ardealul". Iar Ardealul, sceptic şi indiferent ca toată ţara, care nu poate înţelege presimţirile misterului. În aceeaşi zi (1 iunie 1934) trimite lui Petru Comarnescu o scrisoare în care desfiinţează, pur şi simplu, *Nu* de Eugen Ionescu. Reproduc, un fragment: „Îţi mulţumesc pentru volumul lui Eugen Ionescu, pe care l-am primit acum câteva zile. Trebuie să-ţi mărturisesc că în viaţa mea n-am simţit un dezgust mai mare la lectura unei cărţi. O scârbă nesfârşită m-a apucat în faţa acestei nulităţi intelectuale şi morale. Este atât de puţină tragedie în mizeria acestui om, încât nu pot să am pentru el nici milă nici măcar dispreţ. Tu scriai în „Vremea" despre un aşa-zis mit ionescian. Eu n-am aflat de el; dar dacă este cazul, atunci cu adevărat nu mai e nimic de sperat de la cultura românească. De ce nu ţi-aş spune-o? După ce am citit cartea lui Eugen, am avut impresia că m-am prăbuşit într-un closet de ţară. Declar rupte orice legături personale cu acest om. Dacă aş fi convins că la lectura cărţii mele cineva ar simţi o senzaţie analogă, aş retrage-o imediat. Există şi în mine destulă mizerie; dar m-a salvat totdeauna regretul de a nu putea iubi viaţa, care exprimă în formă negativă atâtea posibilităţi de refaceri viitoare". Nu comentez, aici, această neînchipuită vehemenţă şi nici faptul că

nihilismul lui Eugen Ionescu se apropie, în unele puncte, de nihilismul din eseurile şi cărţile lui Cioran. Am făcut această demonstraţie în *Tânărul Eugen Ionescu*.

Nu-şi refuză la München, „fericiri minore", nu ştim care. Când află, în dec. 1934, că Goga a fost numit profesor, se gândeşte să-i ceară să-i fie asistent. La Berlin, în 1935, ia ore de franceză şi îşi schimbă ideile despre politică. În martie 1935 scrie fratelui său, Aurel, că „politica în stil mare este superioară ştiinţei". Curioasă comparaţie! Ce legătură poate fi între ştiinţă şi politică şi ce argument poate avea un intelectual de clasă pentru a alege politicul în defavoarea ştiinţificului? Întors din Paris, îi comunică lui Blaga la 12 aprilie 1935, impresiile sale: „încântat de oraş, scârbit de oameni". Află, tot atunci, că fratele Aurel trece printr-o criză religioasă şi vrea să părăsească dreptul pentru a se înscrie la teologie. Filosoful încearcă să-l convingă să nu facă această eroare pentru că, zice el, va fi mai nefericit decât înainte. Merită reprodusă integral această fulminantă tăgăduinţă a Bisericii într-un mediu bisericesc, cum este acela în care trăieşte familia Cioran:

„A crede în Dumnezeu, n-are legătură cu biserica lui; că pentru creştinism nu se mai poate lupta eficace şi ca atare studiul teologiei nu mai poate constitui o misiune; religiozitatea ta este fructul unei crize trecătoare, iar nu al unei dispoziţii organice; pe Dumnezeu nu l-ai descoperit în tine, ci în neliniştea ta (care nelinişte, în câţiva ani, sunt sigur că nu va mai avea conţinut religios); etuziasmul religios constituie o salvare, pentru ca odată epuizat să te lase vid. Şi atâtea altele… Aş vrea să nu mă înţelegi greşit. Eu nu sunt împotriva convingerilor tale religioase, ci împotriva ataşării tale de o instituţie moartă sau care moare. Biserica a fost instituţia cea mai grandioasă, ca model şi formă politică de viaţă (ca tactică, dacă vrei). Agonia ei este atât de lungă, fiindcă viaţa ei a fost imensă; teologia n-o să-ţi dea nici o satisfacţie de orgoliu. Admit că studiezi mistica, pe care, după muzică, o preţuiesc mai mult din tot ce au produs oamenii. Dar la teologie nu vei găsi mistică, vei găsi, însă, dogme, istorie şi raţionalism voalat. Faci cea mai mare greşeală dacă vei părăsi dreptul, fiindcă în câţiva ani vei părăsi şi teologia, rămânând de două ori vid. Când am descoperit religia, şi eu am fost tentat să urmez teologia. Acum regret de a nu fi studiat dreptul, dacă n-ar fi decât pentru cultura juridică. Tu eşti un temperament sceptic şi prin studiul teologiei îţi vei mări doar îndoielile. Pentru oameni ca tine sau ca mine, religia este un deliciu otrăvitor, care ne seduce cu certitudini ce sunt doar amăgiri. Eu nu cred în aceste amăgiri, dar le preţuiesc mai mult decât orice realităţi. Toată *Biblia* este un sistem de amăgiri, o sumă de iluzii, care mă interesează mai mult din punct de vedere politic. Pentru cucerirea puterii se poate învăţa numai de la Hristos şi dintr-un tratat de tactică militară, presupunând neapărat că ai o doctrină şi o organizaţie. În Dumnezeu nu cred, decât când orgoliul mă identifică cu el. Niciodată n-am crezut în Dumnezeu, dar totdeauna m-a interesat personal, privat. Înţelegi: nu ca o problemă a mea. N-am făcut altceva cu El decât să-i cer socoteală. Dar în faţa întrebărilor mele este atât de mic, cât un plutonier. În definitiv, Dumnezeu nu răspunde niciodată. Nu te baga sluga lui Dumnezeu, fiindcă nu-i rentabil. Vei fi mai nefericit decât înainte. Fii diletant cu principiul ultim. Odată prins în el, nu vei mai avea libertatea să te duci

în altă parte, mai departe. În principiul ultim eşti pentru ultima orară. De ce îți condiționezi existența de credința ta în Dumnezeu: În loc să lucrezi la fortificarea şi la autonomia ta, îți sacrifici viitorul pentru un ideal fără durată. Tu trebuie să mă înțelegi bine: eu nu sunt împotriva credinței în Dumnezeu, ci împotriva consecințelor pe care tu le tragi din ea, considerând comparativ lumea noastră şi a lui Pascal, sunt mai drastice decât ale acestuia. Nu înțeleg cum sunt oamenii care cred în Dumnezeu, deşi mă gândesc zilnic la el. Luther punea religia înaintea muzicii; pentru mine, muzica este suprema expresie şi numai în al doilea rând, religia. Crizele religioase sunt aşa de importante şi de grave, încât e greu să se spună dacă pleacă din boală sau ele însele sunt una. Nu te juca cu destinul tău; nu uita că în afară de viață nu există decât iluzii, singura realitate. Cu Dumnezeu am început şi eu. Şi de atunci, numai căderi, cărora am început deja să le pun capăt şi le voi pune. El nu poate nimic împotriva unei voințe infinite. De la sfinți am învățat în ce fel mă pot face independent de lucrurile absolute prin metoda mea, a orgoliului fecund şi calculat".

Un moment important în biografia morală şi intelectuală a autorului *Lacrimilor şi sfinților* care simte că are acum „o inimă în mi mior" şi, cum îi mărturiseşte lui Eliade (dec. 1835), din Sibiu, tot ce există pare a fi „hrană pentru o tristețe nemăsurată". Cu naționaliştii nu are comun decât interesul pentru România: „Iubesc totuşi o patrie, fiindcă lumea nu-mi este una. Refuzul lumii este de esență religioasă şi orice tristețe este superficială, dacă nu e religioasă. I-am scris odată Soranei că, de n-ar exista religie şi muzică, m-aş face paznic de bordel". Iată o confesiune care ne pune pe gânduri: moralistul aşează religia pe aceeaşi treaptă cu muzica, mărturisind că, de n-ar fi ele, ar alege o meserie dezonorantă. Încă odată: paradoxalul Cioran, iubitor de oximoronuri!... Trece, evident, dacă nu printr-o criză religioasă, oricum, îşi pune mai intens problema religiei şi scrie splendida frază de mai sus despre tristețea religioasă. Mai scrie una memorabilă, citată de mai multe ori în acest studiu: „tragedia mea provine din faptul că sunt un om nereligios, ca şi tine". Confidentul lui este, se înțelege Eliade care nu scrisese încă *Tratatul de istorie a religiei*, dar se ocupa intens de spiritualitatea asiatică… Cioran citeşte *Huliganii* şi îşi dă seama, cu tristețe, că generația lor este condamnată la ratare. Simte nevoia de a se răzbuna într-un mod curios împotriva autorului care discută într-o operă de ficțiune despre aceste complexe ale generației: „Deşi am pentru tine o simpatie infinită şi nedezmințită, simt uneori o dorință să te atac, fără argumente, fără probe şi fără idei. De câte ori am avut ocazia să scriu ceva împotriva ta, de atâtea ori am observat o creştere a afecțiunii. Pentru toți oamenii pe care îi iubesc am un sentiment atât de complex, de haotic şi de echivoc, încât mă apucă amețelile când mă gândesc. M-a apucat o dorință frenetică de ascetism, de post, de singurătate metodică, de chin organizat, de sfâşiere sistematică. Poate că sunt singurul dintre prietenii tăi care să înțeleagă accesele tale de furie, dorința de suprimare a continuității vieții, pasiunea unei rupturi. Mi-e frică uneori ca toată tortura să [nu] fie o tentație satanică, o demonie subterană; înțeleg prea bine îngerii şi mi-e teamă să nu fie căderea care mă apropie de ei. Tot ce nu e istorie e religie. Totul este religios; căci istorie nu este".

Logică cioraniană: pentru că am pentru tine o iubire spirituală nemărginită, aş vrea să te atac cu cruzime. Altminteri, este atent cu prietenii săi, le citeşte cărţile şi le comunică impresiile. Când apare *Lacrimi şi sfinţi*, părinţii săi sunt, evident, mâhniţi de ceea ce scrie fiul lor. Fiul, aflat la Paris (2 dec. 1937) se justifică:

„Căci, înainte de-a publica acea carte îmi dădeam seama că o să vă supere, că n-o să puteţi consimţi la ideile ei, născute din amărăciuni şi dureri fizice, pe cari nimeni nu le poate bănui. Trei ani de insomnii – la o vârstă ca a mea – mi-au lăsat toxine în corp şi în suflet, de cari nu mă pot debarasa numai prin paradoxe amare şi prin acest amestec de cinism şi de religiozitate. În loc să vă mâhniţi, ar trebui să înţelegeţi. Drumul meu nu seamănă cu al celorlalţi oameni, deşi ştiu că numai asta v-ar conveni. Tot ce scriu eu, trebuie să scriu. Nu pot altfel. Orice concesie ar însemna o sinucidere intelectuală. Pe mine nu mă impresionează nici un atac ce-ar veni din partea oamenilor. Dacă toată lumea ar fi împotriva mea, eu nu m-aş da înapoi. Mă doare, însă, când văd că şi D-voastră, cari ştiţi cât am suferit – şi, ca atare, puteţi bănui sursa ideilor mele – vă asociaţi la protestul mut sau explicit, al celorlalţi. Ironiile care le fac eu la adresa sfinţilor sau a lui Dumnezeu nu sunt zeflemeli sau simple bătăi de joc, ci fructul unei credinţe disperate sau cazna unui om care vede lucrurile, prea clar, pentru a adera naiv la o credinţă oarecare”.

Un fapt mi se pare că trebuie reţinut din această lejeră spovedanie: „amestecul de cinism şi religiozitate” în discursul cioranian care nu-i o zeflemea, ci „fructul unei credinţe disperate”. Este un mare adevăr în această precizare. De aici, dar şi din alte însemnări, înţelegem că sentimentul disperării are în scrierile româneşti ale lui Cioran o notă de religiozitate, iar cinismul este modul lui de a le brava. A-şi brava, întâi complexele, iubirile spirituale abandonate, sentimentalismele, în fine, codul comun de existenţă. Este psihologia contestatară a adolescenţei, când spiritul se deschide spre lume şi în lume descoperă o arhitectură de interdicţii. Când îi iei la rând scrierile, remarci faptul că Cioran a cultivat până târziu, poate chiar până la moarte, această revoltă proprie, repet, spiritului adolescenţei, împotriva *contractului social* semnat şi acceptat înainte ca el să fie întrebat şi împotriva *contractului* (codului) *moral* care, iarăşi, a fost stabilit fără ca el să fie consultat dacă îl acceptă sau nu. Hotărât lucru, nu-l acceptă!

*

Ideologic, lucrurile sunt mai complicate. În dec. 1937 Cioran este deja câştigat de ideea unei revoluţii de dreapta şi crede că Garda de Fier este „ultima şansă a României”. Comunică această convingere lui Eliade. Pe Jeni Acterian o asigură (28 martie 1938) că este un om leneş şi nu se ridică la înălţimea tristeţilor sale, iar pe Dumnezeu nu-l admiră „decât până la creaţie”. Părinţilor le spune că Franţa, pe care mai înainte o socotea superficială, este „singura ţară respirabilă”. Când ajunge pe malul Mediteranei, scrie unui prieten din ţară că „din filosof de nopţi albe ajungi o curvă a azurului” şi că pentru a fi fericit sunt necesare trei condiţii: „marea şi femeia şi apoi nihilismul” Şi ca să fie mai explicit: „Când nu

crezi în nimic, în umbra sânilor şi în alinările marinei încerci iresponsabilitatea lui Dumnezeu înainte de creaţie. Întinderile şi îmbrăţişările mi-au descoperit dulceaţa nimicului. Imaginează-ţi un budism senzual. (Asta-i formula vieţii tale)". *Un budism în umbra sânilor, o petrecere în dulceaţa nimicului*? Cioran are, acum, reverii hedoniste… Călătoreşte cu bicicleta prin Franţa pentru a scăpa de *oroarea de a gândi* (aceasta-i justificarea sa). Evident, şi pentru alte motive. Va explica el însuşi, în alt loc ce mult a însemnat pentru Cioran, metecul sosit în Franţa cu alt model în spirit (cel german) şi cu prejudecăţi balcanice în suflet, cunoaşterea directă a lumii franceze. O călătorie, putem spune, de iniţiere, foarte originală, adică, cioraniană.

Corespondenţa de după 1940, este mai puţin interesantă. În oct. 1942 lucrează încă la o teză de doctorat (n-o va termina niciodată, probabil nici n-a început-o!) cu privire la filosofia „vitalistă, fenomenologie şi filosofia existenţială". Pe C. Noica îl ceartă (24 febr. 1943) că se retrage la Gurile Dunării –"unde totul va intra iremediabil în doină şi unde Miorița va deveni curvă, eu m-am scos afară din istoria culturii"… Propoziţii ce vor supăra, mai târziu, pe Petre Ţuţea. Lui Mircea Vulcănescu îi trimite, la 3 mai 1944, o scrisoare de amor intelectual, cu o precizare care confirmă bănuiala că *Dimensiunea spirituală a existenţei* a fost scrisă ca o replică la *Schimbarea la faţă a României*. Cioran ar fi vrut să scrie, dacă istoria n-ar fi fost cum este, o replică la replică: „Dacă evenimentele n-ar fi aşa cum sunt şi eu n-aş fi buimăcit de ele, m-aş apuca să scriu complementul *negativ* al acelei superbe *Dimensiuni*…, în umbra căreia puţinătatea mea se desfată, neînstare să reziste măgulirii. Cum aş putea aista pasiv la o dedicaţie înscrisă sub cea mai substanţială tălmăcire a întâmplării valahe? Dacă răul din mine ar fi o dată atât de lucid pe cât a fost binele în tine, mă voi sforţa să întunec puţin icoana *Mioriţei*, să vorbesc şi de gălbeaza ei. După ce-am citit studiul tău, în acest Cartier Latin în care putrezesc glorios de şapte ani, îmi ziceam că n-aş avea totuşi nimic de adăugat dacă el s-ar fi terminat cu o analiză a adagiului fatal: „n-a fost să fie" – care-mi pare a fi cheia tuturor neizbutirilor noastre şi formula în sine a oricărei ursite. De multe ori, în crizele de urât ale inutilităţii mele pariziene, m-am gândit la tine şi-mi spuneam: Mircea Vulcănescu ştie toate şi este totuşi un om împăcat. Tot atâtea ori te invidiam, căznindu-mă să descopăr taina împăcării tale, rezistenţa ta la afurisenie. Se pare poate să fi făcut o experienţă reuşită a lui Dumnezeu – pe când eu, de câte ori m-am apropiat de El, m-am rostogolit în neprielnicii, iar în biografia Fiului său m-am oprit la clipa răposării. Cât regret că istoria contemporană s-a interpus necruţător între noi, că n-am avut prilejul des să-mi îndulcesc atâtea râni cu undelemnul duhului tău!".

În dec. 1946 o anunţă pe Jeni Acterian că şi-a lichidat toate credinţele şi toate lucrurile (româneşti?) şi că scrie la o carte în limba franceză (*Exercices négatifs*), iar într-o misivă adresată lui Petru Comarnescu (11 ian. 1947), redactată în franţuzeşte, regretă aberaţiile din scrierile româneşti („comment j'ai pu accumuler tant d'élan, d'insolence et de prétention?"). Consideră că tot ce a scris în româneşte cu excepţia, poate, *Amurgul gândurilor*, este „dezastros de rău scris", „Mi-am ratat cariera literară în România" – prefaţează el, convins că şi-o va rata şi în Franţa şi în

orice limbă. Îşi recunoaşte greşelile şi îşi regretă culpabilitatea. O va repeta în diverse împrejurări. Scrie acum propoziția profetică care va fi citată de multe ori de comentatorii săi. Am citat-o şi noi, mai înainte: *nenorocirea lui este de a fi crezut că sufletul este totul*, *în timp ce cuvintele sunt adevărații zei*. Cioran nu se înşeală prea mult pentru că, fără cuvinte norocoase, sufletul nu intră în literatură. Oricum, chiar în dezamăgirile cele mai crâncene el a ştiut să găsească cuvintele bune. Într-o ultimă epistolă, din 1947, îşi sfătuieşte fratele să stea departe „de pasiuni vremelnice şi de superstiții cari otrăvesc inutil sufletul şi elanurile spiritului". Se înțelege uşor la ce se gândeşte. La implicarea lor în politică, la sfârşitul deceniului anterior. În ceea ce-l priveşte, în afară de poezie, metafizică şi mistică, nimic nu-i pare a avea valoare. Cu aceste trei valori în care mai crede, Cioran se pregăteşte să intre în altă limbă şi în altă aventură a spiritului. Aventura românească se încheiase deja. Se va strădui câteva decenii s-o uite. Au avut însă grijă alții să i-o aducă aminte mereu şi să-i otrăvească singurătățile pariziene.

Résumé

Analyser les premiers essais philosophiques restés en manuscrit du très jeune Cioran, avant qu'il soit l'auteur du retentissant "Précis de décomposition", c'est dévoiler les idées qui ont constitué le centre de son discours à venir de révolte spirituelle et intellectuelle. L'adolescent Cioran lit de grands philosophes, qu'il traite en égaux, et se bâtit une pensée nihiliste, presque à rebours des idées courantes et, surtout, contre la philosophie de système, rationnaliste, classique. Il avouera 40 ans plus tard, au moment de sa gloire et son succès litéraire, que son savoir était déjà formé à l'âge de 20 ans et il n'a fait que le vérifier au cours de sa vie, jusqu'au 60 ans. Etant un philosophe existentiel qui détestait le vide des formes, il a découvert derrière la réalité comme telle, qui est l'objet de la raison et, donc, elle est rationnelle, une autre réalité, irrationnelle, où il y avait les angoisses, les tourments de l'âme, la subjectivité, l'ethos tragique.

Mots-clé: Emil Cioran, Eugen Simion, pensée anti-rationnelle, nihilisme, philosophie existentielle

GEO BOGZA SAU REPORTERUL SOMNOLENT ÎN POET

dr. Doina Bogdan-Dascălu*

Aproape toţi cei care au scris despre Geo Bogza s-au văzut constrânşi să-l *definească*, adică să îi descopere specificul în cadrul literaturii noastre. Operaţie nu tocmai uşoară dacă se ţine cont de *diversitatea*, aproape dezarmantă, a operei şi, mai cu seamă, de natura *sincretică* a textelor care o compun.

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

Nu mică le-a fost, însă, mirarea atunci când Bogza a protestat împotriva întrebuinţării termenului respectiv în ceea ce îl priveşte: „S-a scris mult, din ce în ce mai mult despre reportajul literar, şi multe i s-au pretins, şi multe s-au făcut în numele lui, până ce totul a fost compromis" (*Scurtă mărturisire,* 1971). Chiar dacă, printre rânduri, se poate citi că este vorba aici şi despre denunţarea unui mod defectuos în care prozeliţii lui s-au grăbit să-l urmeze, rămâne evident că recurgerea la sintagma respectivă îl nemulţumeşte sau că, în orice caz, nu încurajează uzul ei şi, cu atât mai puţin, abuzul de ea.

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

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

---

* Universitatea de Vest, Timişoara.

RITL, nr. 1–4, p. 23–29, Bucureşti, 2011

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

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

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

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

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

Titlu, spre a începe cu începutul, induce cititorului o stare de aşteptare încordată și, totodată, promisiunea unei prelungi ezitări între vis şi realitate. Textul conține câteva informații sumare, referitoare la *locul* vizat („Rătăceam printr-un / *oraş* al câinilor”), la „*personajele*” care îl populează („*Câini*, numai *câini* treceau pe / stradă: // Unii într-o parte, alții în alta.”) și la *atitudinea* obișnuită a acestora („Toți purtau câte o servietă / gălbuie”). Primele două secvențe acreditează, aşadar, ideea existenței unui fel de lume paralelă, canină, capabilă mai degrabă să intrige („Mirarea mea n-ar fi fost atât / de mare / Şi nici spaima ce m-a lipit de ziduri”) decât să îngrijoreze. Dar secvența finală este cea care legitimează titlul poeziei și, în acelaşi timp, cea care îi relevă adevăratul sens: „Dacă din privirile pe care mi / le aruncau / N-aş fi înțeles că servietele / lor era croite / din piele de om”. Starea de coşmar pe care

cititorul este aproape obligat să şi-o asume provine din răsturnarea unei situații considerate firești, până la lectura textului: cea în care oamenii evoluează pe străzi, purtând în mâini serviete croite din piele de câine. Împrejurarea este chemată să pună cititorul pe gânduri, căci aici relația dintre cele două specii este inversată. Se sugerează astfel, în modul cel mai neostentativ posibil, că victimizarea câinilor de către oameni este la fel de culpabilă ca şi transformarea oamenilor în jertfe ale câinilor. Ceea ce se transmite, în ultimă instanță, este ideea că agresivitatea, sub orice formă şi din partea oricui s-ar manifesta, este de netolerat. Această semnificație este intensificată prin *efectul de real,* generat de recunoaşterea prezenței autorului la fața locului („*Rătăceam* printr-un / oraş al câinilor"), dar acest efect este pus numaidecât în cauză grație introducerii unui element dubitativ („Rătăceam *parcă* printr-un / oraş al câinilor"). Acest simplu *parcă* este chemat să avertizeze asupra naturii *ficționale* a textului poetic, ale cărui componente nefireşti întrețin relații firești, contradicție ce reprezintă o sursă a absurdului existențial, pe care universul acestei poezii îl încorporează. Deşi conține o sumă de elemente specifice unui reportaj (prezența autorului la fața locului, precizarea locului, identificarea protagoniştilor, dezvăluirea comportamentului acestora), textul comentat se îndepărtează profund de acest gen publicistic prin *ficționalitate*, adică prin evocarea unei lumi imaginare, o lume a lui *ca şi cum* sau, cum o „defineşte" chiar poetul, o lume a lui *parcă*. Atitudinea acestuia este afirmată printr-un crescendo ce porneşte de la simpla *mirare*, trece apoi în *spaimă* şi, este de presupus, culminează prin senzația de *coşmar*, nenumită ca atare în finalul poeziei, dar anticipată prin titlul ei, astfel încât asistăm la o perfectă suprapunere a începutului cu sfârşitul textului, coincidență ce ratifică statutul de ficțiune suficientă sieşi a acestuia.

Comentariul precedent a avut, printre altele, şi rolul de a evidenția o strategie lirică, pe care Geo Bogza o foloseşte cu consecvență şi care este în concordanță cu viziunea lui asupra statutului pe care reportajul urma să îl dețină în literatură, viziune comună avangardiştilor. Astfel, într-un text cu caracter programatic, intitulat semnificativ *Introducere în reportaj* şi datat 1934, el scria următoarele:

„Pamflet, reportaj, informație. Iată cele trei elemente esențiale ale gazetăriei moderne. Dacă într-un lung articol o frază zvâcneşte surprinzător de vie, acolo a împuns unul dintre vârfurile de platină ale acestui triunghi." Cu alte cuvinte, asumarea procedurilor specifice unuia dintre aceste genuri publicistice în texte de asemenea jurnalistice, dar aparținând altor genuri, reprezintă o sursă a creativității, adică a capacității de a-l şoca pe cititor nu prin *ceea ce* se spune, ci prin *cum* se spune, căci pamfletul, reportajul şi informația, „ele singure fac gazetăria fierbinte şi pasionantă; ele sunt seva care străbate coloanele ziarului, dându-i viață. Acolo unde nu se află nici o picătură din apa vie a acestor izvoare, acolo pagina e moartă şi ochiul îi simte uscăciunea de mărăcine. Ce mai rămâne dintr-o pagină de gazetă în care nu se găseşte sarcasmul unui pamflet, emoția profund omenească a unui reportaj, noutatea unei informații?"

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

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

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

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

Personajul, anonim, este divulgat chiar prin titlu: *o fată*. Să reținem, de pe acum, ca pe o trăsătură a scrisului lui Bogza, această preferință de a evoca oameni fără identitate civilă, dar cu un statut existențial revelator. Absența numelui, adică a mărcii de individualizare, le conferă o evidentă capacitate de generalizare. Este un procedeu ingenios, prin care personajul se lasă identificat cu oricine, inclusiv cu cititorul, putând să ofere oricui, inclusiv cititorului, un model de viață. Indiferent însă de efectul posibil, personajele lui Bogza sunt puse într-o relație de solidaritate cu cei cărora li se relatează despre ele.

Spre deosebire de situația dintr-un reportaj propriu-zis, în poezie autorul îşi semnalează prezența „la fața locului”, adică îşi dezvăluie concomitența *spațială* cu evenimentul ori cu situația evocată, nu însă şi concomitența *temporală*, de vreme ce lucrurile sunt plasate într-un trecut conservat de memorie: *Mi-aduc aminte o fată* este, deloc întâmplător, un veritabil refren al textului, ale cărui reveniri îndeplinesc rolul de a motiva desprinderea personajului din contextul căruia îi aparține. Memoria funcționează, şi de data aceasta, selectiv, reținând elementul de maxim interes, adică elementul susceptibil să încorporeze o semnificație simbolică. O atare

interpretare se lasă confirmată de structura strofei finale, unde, nu întâmplător, autorul recurge la ajutorul unui paralelism poetic, întemeiat pe recurența secvenței *Mi-aduc aminte de tine*, menit să evidențieze un alt paralelism, *semantic* de data aceasta, între *fată dragă* şi *omenie*. Efectul obținut pe această cale este cel de extindere a posibilității interpretative de la individ (*fată*) la specie (*omenie/omenire*).

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

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

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

Un alt element definitoriu pentru reportaj este cel uman, adică cel care întreține evenimentul. În textul nostru, acest element este, ca de obicei în reportaj, unul colectiv, alcătuit din membrii unei familii țărăneşti: *Bărbatul şi femeia mă îndemnau să mănânc / Iar fata îmi întindea ulciorul cu apă*. Două remarci trebuie făcute. În primul rând, aceea că poetul se include în acest context uman, ca participant, iar

nu ca martor: *Toţi patru am stat jos, pe pământ*. Intrusul, adică hoinarul care ajunge întâmplător acolo, este acceptat şi asumat de grup ca al patrulea membru. El se solidarizează cu ceilalţi, graţie unei relaţii, de asemenea contrastante, de tip întrebare–răspuns, în măsura în care o absenţă (*Şi eu treceam pe acolo hoinar / Flămând şi însetat)* este întâmpinată cu o prezenţă (*Bărbatul şi femeia mă îndemnau să mănânc / Iar fata îmi întindea ulciorul cu apă*). Aşadar, *foamei* şi *setei* i se răspunde, ospitalier, cu *mâncare* şi *apă*. Se obţine astfel o simetrie perfectă între o cerere neformulată, dar presupusă de membrii familiei de ţărani, şi o ofertă reală, dar neanticipată de călătorul întâmplător. Deznodământul acestei relaţii nu este divulgat de poet, căci, suntem lăsaţi să înţelegem, nu soluţia concretă este cea care interesează, ci soluţia ideală, oferită de *omenie*, adică de un sentiment şi de o atitudine totodată. Să nu uităm că în limbajul poetic universal, *foamea* şi *setea* nu sunt stări fizice, ci simboluri ale unei *aspiraţii intense*, aşa cum pot dovedi următoarele versuri aparţinând lui Tudor Arghezi: *Mi-e* foame *de pământ şi lut / Şi dor de apele din care n-am băut,* unde sensul metaforic al lui *foame* este dezvăluit de *dor* ca substitut al lui *sete*, acesta din urmă presupus de cuvântul *ape*. Revenind la textul nostru, componenţii grupului, departe de a oficia un ceremonial culinar campestru, se simt reuniţi pentru a ilustra *omenia*: *Şi cum şedeam toţi patru pe pământ / Şi-afară de noi nu mai era nimeni / Păream un tablou înfăţişând omenia*. Ca membru adoptat al grupului, poetul îşi declină calitatea de martor, astfel încât sarcina de a percepe colectivitatea este trecută unui observator impersonal: *Păream un tablou*, adică *păream* cuiva situat în afara restrânsei obşti. Dar, întrucât autorul precizează, deloc întâmplător: *Şi-afară de noi nu mai era nimeni*, este evident că acest observator exterior nu poate fi nimeni altul decât *cititorul*, invitat, pe această cale, să pătrundă în text, adică în semnificaţiile profunde ale acestuia. La sfârşitul acestui comentariu, mai trebuie lămurit ceva, şi anume insistenţa cu care este evocat unul dintre personaje, *fata*, cea de care poetul mărturiseşte a fi legat printr-o memorie selectivă. Desigur, versul *Mi-aduc aminte o fată*, descinzând chiar din titlu şi repetându-se aproape obsedant în text, din prima până în ultima secvenţă a acestuia, reprezintă promisiunea unui sens, pe care cititorul este chemat să-l descopere. Din modesta şi totuşi atât de generoasa ofertă a membrilor familiei, poetul se arată a fi interesat, prioritar, de făgăduiala sugerată de ulciorul fetei, de vreme ce, de asemenea nu întâmplător, el apare în postura de victimă a unei arşiţe agresive (*Era o zi caldă de vară*), pe care doar *apa* oferită de fată îl putea izbăvi. De aici, identificarea din final, a *fetei* cu *omenia*, care supraviețuiesc deopotrivă în memoria poetului, de vreme ce portretul uneia este identic cu cel al celeilalte: *Mi-aduc aminte de tine, fată dragă / Mi-aduc aminte de tine, omenie / Şi să ştii că n-am să uit niciodată / Picioarele tale zgâriate / Şi ochii tăi albaştri, liniştiţi*.

Şi încă o remarcă, înainte de a încheia. Textul comentat este alcătuit din *terţine* (cu excepţia secvenţei finale), asemenea *Divinei comedii* a lui Dante. Pentru un poet ce nu lasă nimic la voia întâmplării, această structură îşi are semnificaţia ei. Se poate deduce că ni se propune o replică a celebrului poem, sub forma unei *Umane comedii*. Faptul că sfârşitul se abate de la regula textului poate fi interpretat drept o

profanare a sacrului ca armonie supremă, adică drept o situare a lui în profanul unei umanități, aflate la poalele înaltului, dar al cărei ideal se lasă atins chiar acolo de către ins sub chipul omeniei.

O scurtă retrospectivă asupra comentariilor celor două texte poetice permite să observăm că acestea au o serie de elemente comune. În primul rând, ele reprezintă o sinteză sui generis între o *formă,* ce respectă, în general, *codul prozodic modern* şi care încorporează o serie de *procedee retorice* şi *stilistice*, caracteristici ce reprezintă concretizări ale *funcției poetice* dominante) şi un *conținut,* ce se revendică din structura specifică unui reportaj jurnalistic (*determinări spațio-temporale, mărturia autorului, prezența unor personaje* ce susțin evenimentul relatat) şi care stă sub semnul *funcției conative*, dominantă în reportaj, dar secundară în poezie. În al doilea rând, manifestările funcțiilor amintite se produc în *forme atenuate*, în sensul că funcția poetică este limitată prioritar la structura *formală* a textului, în vreme ce funcția conativă priveşte îndeosebi *conținutul* acestuia. În plus, este de reținut că elementele de reportaj suferă o modificare esențială, atenuându-şi precizia, dar că acceptă determinările vagi, autorul tinzând să devină, din postura de martor, un actant şi, ceea ce este, probabil, cel mai important, în ultimul text analizat unul dintre personaje este izolat şi proiectat în prim-plan. Toate aceste modificări sunt efectul *subordonării* conativului de către poetic, într-o manieră caracteristică lui Geo Bogza. Este motivul pentru care propunem pentru denumirea unor asemenea texte termenul de *reportaje lirice*.

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

[Zusammenfassung]
Geo Bogza oder der Versteckte Reporter in Dichter

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

Schlüsselwörter: Geo Bogza, Reportage, Surrealismus, Poetik, Journalismus

ION PILLAT DESCOPERĂ BALCICUL

dr. Carmen Brăgaru*

În biografia şi opera lui Ion Pillat, Balcicul, micul orăşel-port de pe Coasta de argint a Mării Negre, a dobândit un loc important în anii ’30 ai secolului trecut.

Pasionat de istorie şi de geografie, cu o vocaţie de călător, cultivată şi de familia ilustră a Brătienilor, care băteau ţara în lung şi în lat cu entuziasm şi mândrie patriotică, poetul, de foarte timpuriu şi până aproape de sfârşitul vieţii, a avut şansa de a cutreiera numeroase regiuni şi oraşe, îndeosebi europene, unele mai spectaculoase decât altele: Parisul şi împrejurimile acestuia (Normandia, Bretania, Valea Loarei), Bruges şi Anvers, Veneţia, lacurile Como şi Maggiore, Londra, Copenhaga, Delft, Rotterdam, Haga, Amsterdam, Praga şi Bratislava, Barcelona, Geneva, Viena, Bruxelles, Ragusa, Berlin, Constantinopol şi Varna, Atena, apoi Sparta, Olimpia şi Epidaur din Peloponez. Toate acestea şi-au lăsat amprenta în câte un ciclu, o poezie sau măcar un vers din creaţia pillatiană, însă puţine au fost locurile care, dincolo de fulguraţia inspiratoare, i-au oferit şi cadrul propice al aşezării, compunerii şi prelucrării. Florica, Miorcanii şi, mai târziu, via de la Izvorani au fost pe rând spaţiile primitoare şi izvorâtoare de atmosferă creatoare, atât de necesară poetului. Bucureştiul a reprezentat mai degrabă un loc de tranzit, un soi de triaj neutru în care impresiile şi imaginile schiţate mental sau pe hârtie, în bruioane, au fost definitivate în poemele consacrate. La un moment dat, Balcicul intră şi el în galeria locurilor binecuvântate pentru poezia lui Ion Pillat.

Cu toate acestea, posteritatea cunoaşte extrem de puţine detalii referitoare la această etapă biografică şi de creaţie pillatiană.

Preluând de la fiul său, Dinu Pillat[1], o informaţie inexactă, conform căreia „Balcicul a exaltat sensibilitatea de meridional a lui Ion Pillat, din clipa descoperirii sale, cu prilejul unei excursii din vara lui 1934”, când „poetul se hotărăşte pe loc să cumpere un teren, pe care ceva mai târziu îl consolidează cu terase de piatră prelungite până în mare”, toţi exegeţii şi antologatorii săi, printre care şi nora poetului, au reverberat-o în tabele cronologice, articole şi studii, fixând-o în mentalul colectiv.

Corespondenţa lui Ion Pillat, precum şi documentele existente în arhiva Ministerului Afacerilor Externe sau în fondul de manuscrise al Bibliotecii Academiei Române conţin amănunte care ne ajută să fixăm cu o mai mare exactitate etapele acestei revelaţii târzii din viaţa lui Ion Pillat.

---

* Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române.

[1] Dinu Pillat, *Ion Pillat,* în *Mozaic istorico-literar*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1988, p. 290.

RITL, nr. 1–4, p. 31–38, Bucureşti, 2011

Primele referiri la Balcic în corespondența poetului datează din vara anului 1929. Este vorba, mai întâi, despre o carte poştală ilustrată cu o vedere din Balcic, trimisă soției sale, Maria Pillat, la sfârşitul lunii iulie 1929, în care poetul notează rapid impresiile despre oraş şi principalul său punct de atracție, domeniul regal, în prima fază a descoperirii acestora: „Balcicul este de un pitoresc neîntrecut şi palatul reginei cu terasele şi grădinile lui sunt unul din lucrurile cele mai frumoase (chiar după minunile spaniole)[2] pe care le-am văzut. Trebuie neapărat să vii odată cu mine pentru câteva zile aici. Am luat câteva băi de mare [...]”[3].

La câteva zile după întoarcerea de la Balcic, Ion Pillat, aflat la Predeal, îi trimite mătuşii sale favorite, Pia Alimănişteanu, o scrisoare cu mai multe detalii despre şederea sa în Dobrogea Nouă, dar cu aceeaşi încântare pentru locurile descoperite: „La întoarcerea mea de la Balcic – Araclar, unde am stat cinci zile, am găsit scrisoarea ta. [...] Balcicul e o splendoare ca situație şi pitoresc, nu însă şi în confort. N-are electricitate şi hotelul e cam «à la turca». Ce mi-a plăcut însă foarte mult sunt grădinile în terasă pe mare şi palatul turcesc al Reginei – sunt o minune, una din frumusețile țării noastre şi chiar după grădinile ciudate ale Spaniei, acest colț îşi menține tot farmecul original şi rar. Ca şi Martha Bibesco pentru Mogoşoaia, i se va ierta mult proprietarei actuale pentru această creație într-adevăr estetică, în care nu mai recunoşteam prostul gust de la Pelişor, Cotroceni şi Bran.”[4].

Ion Pillat descoperă aşadar Balcicul, cu surpriză pentru pitorescul locului şi admirație pentru domeniul regal amenajat parțial[5] şi aflat în afara oraşului la acea dată, cu cinci ani mai devreme decât se ştia îndeobşte. Picturalitatea zonei, precum şi mulțimea de artişti pe care îi puteai întâlni, lucrând la şevalet, mai peste tot, îl vor fi făcut să se gândească la soția sa, Maria Pillat, acuarelistă cu pseudonimul I. Brateş.

Ce anume îl adusese însă pe poet pe aceste meleaguri? Pe de o parte, o serie de conferințe pe care fusese invitat să le susțină la Universitatea Liberă *Coasta de argint*, condusă de Octavian Moşescu, pe de altă parte, chestiuni mai practice legate de moşiile familiei situate în apropiere.

În scrisoarea citată mai sus, adresată mătuşii sale, Pia Alimănişteanu, Ion Pillat îi relata şi amănunte despre evoluția lucrărilor de vară desfăşurate la două moşii: Araclar şi Pădureni: „[...] Am fost de două ori la Araclar şi o dată la Pădureni cu generalul[6] în auto, stând mai multă vreme şi inspectând totul. Peste o lună vom avea rezultatul definitiv, căci treieratul sfârşit dezastruos la Pădureni, abia acum a început la Araclar, unde e totuşi ceva mai bine [...]”[7].

---

[2] Soții Pillat vizitaseră Spania în primăvara acelui an.

[3] Scrisoare către Maria Pillat, cu datare eronată, în Ion Pillat, *Scrisori*, ediție îngrijită de Cornelia Pillat, Ed. DU Style, Bucureşti, p. 258.

[4] Scrisoare către Pia Alimănişteanu, datată 4 august 1929, în Ion Pillat, *Scrisori*, pp. 244-246.

[5] Regina Maria descoperise zona şi achiziționase o bună parte din teren în 1924. În anul următor începuseră lucrările de construcție a Reşedinței de vară de la Balcic, sub îndrumarea arhitectului Emil Guneş, şi cele de amenajare a grădinilor de către Jules Janin, fostul grădinar al țarului Nicolae al II-lea. Terminate în linii mari în 1927, lucrările şi finisajele vor continua până după 1930.

[6] Este vorba despre generalul Gh. Rasoviceanu, fost conducător al trupelor române în zonă la 1913, deținător al unor terenuri şi al unei case la Balcic, demolată în 2009.

[7] *Op. cit.*, p. 245.

Cornelia Pillat, îngrijitoarea ediției de *Scrisori* ale lui Ion Pillat, specifică într-o notă de subsol[8] că Araclar şi Pădureni ar fi fost moşii ale Piei Alimănişteanu în Dobrogea. În sprijinul acestei afirmații vin şi unele precizări din volumul publicat, probabil în 1936, de mătuşa cu înclinații literare[9]. Deşi Dobrogea din titlu se referă mai degrabă la cea din nordul Dunării, unde Alexandru Alimănişteanu, soțul acesteia, avea o moşie şi un conac în satul Hasiduluc, există şi câteva referiri la Dobrogea Nouă, cea din sudul Dunării, vizând în principal Balcicul şi conacul de la Araclar, cumpărat „de curând". De asemenea, faptul că Ion Pillat îi scrie mătuşii sale amănunte tehnice legate de treburile moşiei, fără a le repeta şi soției sale, vine să confirme ipoteza apartenenței acestui domeniu de la Araclar familiei Alimănişteanu.

Şi totuşi, într-un document recent descoperit, o declarație semnată de Ion Pillat la 7 martie 1941, poetul afirmă că i-a rămas ca avere urbană, pe lângă proprietățile din Balcic, „moşia în întindere de 110 ha din Cruşevo – Araclar, comuna Spasova, fostul județ Caliacra"[10]. Este foarte posibil ca, la un moment dat, poetul să fi cumpărat fie terenul mătuşii de la Araclar, fie o parte din acesta, fie un teren vecin acestuia, dar dacă aşa stau lucrurile, această achiziție a fost făcută mai degrabă spre mijlocul anilor '30, când deja se stabilise la Balcic. Revenind la vara descoperirii orăşelului de pe coastă, din anul 1929, este mai probabil că Ion Pillat fusese mandatat de rudele sale ca, în timpul călătoriei în regiune, să poposească şi la aceste moşii, pentru a vedea cum decurg muncile de vară. Indiferent cui vor fi aparținut aceste terenuri, cert este că ele erau, ca multe altele din zonă, exploatate pentru producerea de cereale, aidoma celor din Miorcani, cu al căror peisaj există o asemănare izbitoare.

Araclarul nu poate fi identificat astăzi cu exactitate, însă comuna Spasova, de care aparținea, se găseşte pe teritoriul Bulgariei, în apropierea graniței, ceva mai la sud de localitatea Negru Vodă de pe teritoriul românesc. Pădurenii erau situați mai aproape de Balcic, la nord-est de oraş, deasupra Cavarnei.

Atmosfera moşiilor de la acea vreme este lesne de imaginat din schița *Pustnicul* de Pia Alimănişteanu, text cuprins în volumul amintit. Într-una din zile, la întoarcerea spre conacul de la Hasiduluc, trecând pe lângă o moară dărăpănată din Agigea, autoarea zăreşte un om cu o barbă impresionantă, care se ascunde de privirile trecătorilor. De la diverşi servitori află că acesta era un pustnic aciuat prin părțile locului, care nu lăsa pe nimeni să se apropie de el, în afara unui copil ce îi aducea merinde din când în când. Se mai ştia că era bulgar şi că odinioară fusese mare moşier în Cadrilater, pe numele de Hristu Velico. Peste ceva vreme, familia Alimănişteanu cumpără un conac la Araclar, „care-şi păstra nota originală a casei bulgăreşti de țăran. Odăile erau podite cu pământ, tavanele de lemn, ferestrele mici, împrejur văpsite cu albastru. Curtea era fără un pom, fără un fir de iarbă. În fața

[8] *Op. cit.*, p. 246.

[9] Pia Alimănişteanu, *Dobrogea – file trăite*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, [1936].

[10] Arhiva Ministerului Afacerilor Externe, Dosar Fondul 71, Tratatul de la Craiova, Anul 1940, volumul 47, referitor la bunurile cetățenilor români rămase la Balcic, p. 50.

geamlâcului de la intrare avea un colț de grădină, cu răzoare năpădite de buruieni, printre care crescuseră ici şi colo câteva mixandre, ciugulite de curci.

Dar farmecul întregului conac îl făcea cuhnia, lungă, joasă şi mai ales vatra din mijlocul zidului, o gaură mare boltită, în care pâlpăia focul, când am intrat, şi lumina întreaga încăpere. Pe ciubucul zidit ca o bancă în fața ei, şedeau argații, aşteptând mâncarea, fiecare cu câte un blid în mână, iar în picioare o femeie, ruscă neapărat, după părul roşu şi pistruele de pe obraz, învârtea un ceauş mare de lemn prin ciorba din cazan"[11].

Din discuția cu această femeie, noua proprietară află că bucătăria atât de admirată fusese zidită odată cu casa „când s-a însurat jupânul Velico", care se dovedeşte a fi fost tocmai pustnicul zărit odinioară la moara din Agigea. Trista poveste a bulgarului, ce renunțase la tot după moartea soției, fusese următoarea, redată de Pia Alimănişteanu după spusele bucătăresei: „Şi din vorbă în vorbă am aflat că soția lui Hristu Velico, Iordana, bulgăroaică din Balcic, trăise la Araclar patru ani de zile după căsătorie. Era blândă şi frumoasă. Soțul ei, om ciudat, dar care o iubea mai presus de orice, o ținea închisă la moşie. Nu-şi vedea nici rudele.

Cu toate că pe toți în curte – când se supăra – îi înjura şi îi bătea de le rupea oasele, la Iordana niciodată nu se răstea, până în ziua când, fiind în pat lehuză, după naşterea unui copil mort, s-a înfuriat peste măsură. Din pricina unei condici de socoteli rătăcită, a ridicat mâna să o bată. Tânăra femeie a leşinat şi nu s-a mai deşteptat. Nici Hristu Velico de atunci nu s-a mai întors în casă. A stat ascuns prin pădurea din vale vreo săptămână, apoi a pus de a înhămat caii la trăsură şi a plecat la Agigea, la moara de pe moşia fratelui său, Boian. După dorința lui s-a vândut Araclar"[12].

Revenind la vara anului 1929, când Ion Pillat descoperă Balcicul, el vine să susțină nişte conferințe la Universitatea Liberă *Coasta de argint*. Îl va fi invitat personal Octavian Moşescu, directorul acestei instituții, sau Emanoil Bucuța, alt mare promotor al oraşului, sau unul dintre literații prieteni (precum Adrian Maniu), deja obişnuiți ai locurilor, nu putem afirma cu certitudine. În memoriile sale din *Jurnalul unui colecționar*, O. Moşescu susține că actori precum Gh. Storin, George Vraca, Bulfinski sau Puiu Iancovescu, muzicienii Mihail Jora şi Cella Delavrancea şi scriitorii V. Voiculescu, Ion Pillat, Jean Bart, Ionel Teodoreanu şi Adrian Maniu erau „nelipsiți oaspeți" ai urbei în fiecare vară, dând curs invitației entuziaste a pictorului Alexandru Satmary.

Despre scopul principal al vizitei sale în localitate, poetul notează în corespondența amintită: „Conferințele mele de la Balcic, trei la număr, au reuşit mult mai bine decât visam. Public foarte numeros şi simpatic"[13]. „Conferințele au decurs foarte bine şi am avut şi timpul să scriu două poezii cu Balcicul care, recitate la sfârşitul conferinței ultime, au plăcut indigenilor şi sezoniştilor"[14].

---

[11] Pia Alimănişteanu, *op cit*., p. 12.
[12] *Ibidem*, p. 13.
[13] Scrisoare către Pia Alimănişteanu, 4 august 1929, *op. cit.*, p. 245.
[14] Scrisoare către Maria Pillat, [iulie 1929], *op. cit*., p. 259.

Ziarul cultural al Universității Libere din Balcic, *Coasta de argint*, în primul său număr din cel de-al doilea an de existență, datat 1 septembrie 1929, rezumă festivitățile de deschidere a cursurilor de vară din acel an şi trece în revistă personalitățile care s-au adresat audienței: Al. Borza, profesor de botanică la Universitatea din Cluj şi secretar general al Ministerului Instrucției, cu o conferință despre fizio-sociologie, Emanoil Bucuța, despre *Eminescu ca prozator*, Ion Dragu, ataşat de presă pe lângă Legația României la Varşovia, care a susținut o serie de conferințe despre teatrul şi literatura Poloniei de ieri şi de azi, urmând ca în acea toamnă să vorbească despre *Coasta de argint* publicului din Varşovia, în fine, Ion Pillat:

„Cu prilejul inaugurării cursurilor de vară de la Balcic, d-l Ion Pillat a ținut o interesantă conferință, vorbind despre «Specificul românesc în literatura noastră»”[15].

Din rezumatul redacțional cu sincope de tipărire şi de aceea greu de urmărit, coroborat cu informațiile poetului din corespondența acelui an, constatăm că cele trei conferințe susținute în fața publicului Universității Libere din Balcic au vizat, pe rând, *Specificul românesc în literatura noastră,* poezia americană, ilustrată îndeosebi de Walt Whitman şi *Sentimentele naturei în poezia lirică.* Textele acestor conferințe, probabil revăzute şi adăugite, au fost recuperate în timpul vieții poetului, unul, cel despre Whitman, în volumul *Portrete lirice*, apărut în 1936 la Editura Cugetarea, celelalte două, în 1943, în volumul *Tradiție şi literatură*, cu titlurile uşor modificate: *Specificul românesc în lirica noastră modernă* şi *Sentimentul naturii în evoluția liricii noastre.*

Participarea lui Ion Pillat la cursurile de vară de la Balcic nu se opreşte însă aici. El va reveni anual, din ce în ce mai atras de frumusețea, poezia şi vechimea locurilor, renunțând sau scurtând sejururile estivale obişnuite ale familiei, de la Carmen Sylva sau Tekirghiol-Movilă, cu tot confortul lor, în favoarea acestui golf încă primitiv, ce îi amintea probabil atât de Grecia, cât şi de exotismul oriental de care fusese atras în tinerețe.

Corespondența poetului înregistrează, în verile ce urmează, călătoriile sale la Balcic pentru alte conferințe, dar şi pentru inspectarea moşiei de la Araclar, precum şi pentru excursii în împrejurimi, de care este extrem de încântat:

[Balcic, 11 august 1930]

„Chemat telegrafic de generalul Rasoviceanu, am sosit ieri la Balcic, admirabil ca întotdeauna. Trebuie neapărat să te decizi să vii să pictezi o vară aici. Azi toată ziua sunt la Araclar. Seara țin o conferință „Poezia pură şi Eminescu” la Coasta de Argint, universitatea liberă de aici condusă de O. Moşescu. Mâine mergem în grup: Moşescu, I. Marin Sadoveanu, Teodorescu-Sion şi alții cu un paşaport colectiv în excursie la Varna. Miercuri iar la Araclar, joi la Bucureşti şi seara la Predeal sau cel mai târziu vineri dimineața cu „Rapidul” ca să sărbătorim

[15] *De la Universitatea liberă Coasta de Argint*, „Coasta de argint”, anul II, nr. 1, 1 septembrie 1929, p. 3.

împreună Sf. Maria. Grădina şi palatul reginei vizitate în lumina aurită a serii îşi păstrează tot farmecul”[16].

12 august 1930, Varna

„Sunt la Balcic. Duminică la dejun, chemat telefonic de generalul Rasoviceanu, am vizitat după masă palatul şi grădina minunată a Reginei şi am luat parte la o şezătoare literară; ieri toată dimineața am fost la Araclar, inspectând treieratul şi luând situația conturilor moşiei – după masă am ținut la Universitatea „Coasta de argint”, față de un public foarte numeros o conferință despre „Poezia pură şi Eminescu”. Azi suntem în excursie (un grup de 25 de persoane cu automobilele) la Varna, unde vom sta până mâine. Varna e admirabil situată şi Bulgarii au reuşit să facă din ea un oraş adevărat modern cu plaja cea mai bine instalată din Europa. Un golf admirabil înconjurat cu dealuri împădurite coborând până în mare. Mâine mă întorc la Balcic, Araclar, de aici la Predeal”[17].

12 august 1930, Varna

„În excursie pentru o zi la Varna, unde vom dormi deseară după ce am fost ieri în inspecție la Araclar. Ce să-ți spun Varna m-a tâmpit. Nici nu se poate ceva mai frumos ca poziție naturală şi ceva mai civilizat. Bulgarii au făcut la Varna ceea ce am fi trebuit să facem la Constanța şi Balcic. Stabilimentele de băi sunt cele mai moderne din Europa: o lume bună: polonezi, cehoslovaci, germani. Te crezi la Nissa”[18].

Vineri 17 iulie, 1931

„Profit de plecarea lui Alexandru ca să-ți scriu câteva rânduri – mai ales că duminică nu voi putea veni la Predeal obligat fiind să mă duc la Dorohoi pentru comitetul partidului, Tomaziu şi Stoianovici neputând fi joi în localitate.

Acest fapt împreună cu un început de periostită, care m-a supărat mult zilele acestea şi mă obligă să merg încă zilnic la dentist, m-a făcut să remit plecarea mea la Balcic pe săptămâna viitoare. Sper să pot pleca acolo pe miercuri-joi după ce te voi îmbarca pentru Eforie şi voi fi aranjat plecarea Mamei la Dorohoi [...]

Şederea mea la Balcic (la care nu pot renunța din cauza conferințelor anunțate), o voi scurta însă ca să pot sta mai mult la Tekirghiol [...]”[19].

Deşi scrisorile şi cărțile poştale ilustrate din anii 1932–1936 lipsesc cu desăvârşire din volumul de corespondență, bănuim că referirile la Balcic se vor fi înmulțit, întrucât este vorba exact de perioada în care familia Pillat cumpără un teren şi construieşte o casă acolo.

[16] Scrisoare către soție, 11 august 1930, *op. cit.*, p. 256.
[17] Scrisoare către mătuşa sa, 12 august 1930, *op. cit.*, p. 257.
[18] Scrisoare către soție, 12 august 1930, *op. cit.*, p. 258.
[19] Scrisoare către soție, 17 iulie 1931, *op. cit.*, pp. 267–269.

Lipsa totală a misivelor acelor ani, conținând probabil amănunte despre proprietățile familiei, poate fi pusă şi pe seama unei distrugeri deliberate din perioada anilor ’50, când Maria Pillat a ars o bună parte din corespondența cu fiica ei Pia, fugită peste graniță în 1946, dar ne închipuim şi alte referiri care ar fi evidențiat „caracterul burghezo-moşieresc” al membrilor familiei. Este de menționat faptul că, pentru neplata impozitului unui teren de la Havârna, al cărui proprietar era soția poetului, Maria Pillat a fost întemnițată două luni într-un penitenciar din Botoşani, în 1949, iar, după eliberare, trimisă în domiciliu forțat la Miercurea-Ciuc, până în 1955.

Aşadar, din corespondența poetului reiese că descoperirea orăşelului-port a avut loc în vara anului 1929 şi că a fost singurul din familie care a făcut prima cunoştință cu priveliştile care păstrau încă sălbăticia naturii, atât de admirată de pictorii români.

Şi totuşi, un amănunt surprinzător al operei pillatiene vine să ridice încă o dată semne de întrebare cu privire la cea dintâi întâlnire a poetului cu oraşul de basm, împingând anul posibilei „cunoştințe” încă şi mai în trecut, mai exact în 1925!

Este anul în care Ion Pillat îşi definitiva poeziile pe care le va reuni în volumul *Biserică de altădată* (1926), între acestea, aflându-se şi *Smochinul neroditor*, poezie cuprinsă în ciclul *Chipuri pentru o Evanghelie* şi datată „10 sept. 1925, Miorcani”.

Subsumându-se ideii întregului ciclu şi al volumului, aceea de localizare a întâmplărilor biblice pe teriroriu românesc, pilda *Smochinului neroditor*, revedicată de la *Evanghelia după Luca*, XIII, 6-9, „oarecine avea un smochin în via lui sădit...”, propunea aceeaşi „aclimatizare”. Cum în România smochinii sunt pomi exotici, ei trebuiau neapărat gândiți în spațiul dobrogean, cu atât mai mult în cel recent dobândit. Vierul din pericopa evanghelică devine astfel „un turc bătrân cu barba ninsă şi cu turbanul verde” care îşi înduplecă stăpânul să mai păsuiască pomul neroditor încă un an.

Surprinzătoare prin implicațiile sale este prima strofă a poeziei, întrucât aceasta cuprinde o descriere fidelă şi participativă a oraşului în discuție:

„Din via în terasă vezi marea şi Balcicul,
Vezi prin frunzişul viei, înaripat caicul:
Şi-aşteaptă azi stăpânul bătrânul ei vier.”

Să fie oare aceste versuri dovada unei întâlniri mai timpurii decât 1929? Dacă acesta ar fi adevărul, atunci este ciudat că Ion Pillat nu a notat nicăieri pe manuscrise sau pe volumele personale cărui loc şi cărui timp se datorează inspirația poemului, aşa cum făcea îndeobşete. De asemenea, este suspect că nu apare nicio referire la această posibilă călătorie, fie ea şi o excursie de o zi, în corespondența din acel an sau în alte notițe ori mărturisiri.

Să presupunem că prima strofă nu îşi trage sursa de inspirație dintr-o experiență reală, imediată, ci din imaginația poetului stârnită de articolele din ziare

şi reviste şi de povestirile pictorilor sau, de ce nu, din tablourile acestora, care se înmulţeau în acei ani, exaltând pitorescul locurilor.

Dacă aşa ar sta lucrurile, ar fi o experienţă singulară în creaţia pillatiană, poetul lucrând în general „după natură", ar fi din nou ciudată lipsa unei precizări pe manuscris pentru o atât de insolită inspiraţie şi ar fi spectaculoasă capacitatea artistică premonitorie de descriere extrem de fidelă a unui loc pe care nu îl văzuse încă.

De asemenea, ar deveni stranii şi rândurile scrise în 1929, atât soţiei, cât şi mătuşii, în care Ion Pillat se declară încântat de locurile parcă atunci descoperite pentru prima dată.

Şi totuşi, în 1940 când apare volumul *Balcic*, poetul lasă deoparte multe alte poezii inspirate sigur de oraşul lui Dionysos în favoarea celei în discuţie.

În concluzie, forţa versurilor primei strofe din *Smochinul neroditor* înclină balanţa către o descoperire mai timpurie a Balcicului, însă lipsa oricărei notaţii sau precizări pe manuscris, precum şi absenţa oricăror referiri în corespondenţa familiei întoarce balanţa spre revelaţia locului avută în 1929.

Abstract

In Ion Pillat's life and work the town of Balcic, a little sea-port on the Silver Coast of the Black Sea gained an amazing position in the 30s of the last century. A passionate reader and consumer of history and geography and a born traveler, the poet had the chance to visit from an early age an impressive number of regions and cities in Europe, from Normandy, Bretagne, Loire Valley, Bruges, Anvers, Venice, Delft, Hague, Amsterdam to Prague, Bratislava, Barcelona, Geneva, Vienna, Brussels, Berlin, Constantinople, Varna, Athens and many others. All these may have left their mark in a poem or at least in a verse in Ion Pillat's poetry, but few were the places where he felt at home and which offered him the necessary refuge where he could be inspired and work passionately. The Florica estate, then the one of Miorcani and much later the vineyard of Izvorani were one by one the hospitable and inspiring places where Ion Pillat wrote constantly most of his famous poems. At a certain moment the town of Balcic compelled recognition in the gallery of blessed spaces for Ion Pillat's poetry. Nevertheless the posterity knows only few details about the poet's life and work there. Taking for granted an inexact piece of information asserted by Ion Pillat's son, Dinu, according to which his father discovered the town of Balcic only in 1934, when he suddenly bought some land and built a house, all the biographers and researchers spread it with each new article, study or book, fixing it in the literary history. Our article – a first chapter taken from a larger study[20] regarding Ion Pillat's activity in Balcic – based on documents found in archives, manuscripts kept in libraries and the poet's correspondence closely follows the movements before and after Ion Pillat's discovery of the picturesque town.

Keywords: Ion Pillat, Balcic, interwar period, revelation, undiscovered documents, biography

[20] This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/89/1.5/S/59758

GIB MIHĂESCU – UNIVERSUL PROZEI SCURTE

drd. Andrei Baciu*

S-ar putea crede că acel sentiment al absurdului din cea dintâi parte a creației nuvelistice a lui Gib I. Mihăescu, respectiv cea izvorâtă din experiența nemijlocită a Primului Război Mondial, reprezintă o caracteristică limitată exclusiv la acest prim nivel.

Dar nu este aşa. Non-sensul existențial, tristețea şi durerea asociate lui, senzația implicită a unei anume ratări metafizice – toate acestea alcătuiesc una dintre constantele întregii opere a prozatorului din Drăgăşani. Pe cât de imposibil de palpat, pe atât, totuşi, de prezentă, această dimensiune coagulează, alături de obsesie şi de frenezia imaginativă a unui ego hipertrofiat, la rândul lor prezente aici, un întreg beletristic foarte distinct al literaturii române interbelice. Iar dacă tragismul unei vieți ce şi-a pierdut rosturile apare foarte clar în prozele de război ale autorului nostru, acesta nu înseamnă că în rest el nu există, ci doar că, în cazul de față, şi-a găsit unul dintre cele mai nefericite dublete.

Povestirea care marchează debutul propriu-zis al lui Gib I. Mihăescu (prima sa publicare, într-un ziar de călătorii, datează din 1908, la vârsta de paisprezece ani), *Linia întâi*, apare în numărul 3–4 din februarie 1919 al „Luceafărului", la rubrica „Din războiul nostru". Bucata fusese elaborată, alături de *Bordeiul din rezervă* şi de primele variante ale nuvelei *Vedenia*, chiar în tranşee.

Linia întâi descrie din perspectiva tânărului combatant prima sa noapte pe front, față în față cu inamicul perfid. Drumul spre avanposturi, prin tufişuri şi văi, este parcurs într-o atmosferă stranie şi macabră, selenară, peste care pluteşte desfigurator duhul distrugerii:

> Copaci rupți de la mijloc sau chiar de la rădăcină desemnau pe fondul palid al zării închipuiri caraghioase. În aer plutea duhoarea nesuferită de cadavru. Pământul gălbejit era ciuruit de obuze. Gropi mari, gropi mijlocii, gropi mici, gropi fioroase ca nişte guri larg căscate de monştri puşi la pândă îți vorbeau cu mutismul lor lugubru grozava poveste a războiului.
>
> Aveam impresia chiar că străbatem un ținut necunoscut, bizar, dintr-o altă lume, dintr-o planetă moartă. O închipuire îndărătnică se încăpățâna să facă apropieri izbitoare cu diferite aspecte lunare, pe care le contemplam altădată la telescop.
>
> Şi-n peisagiul acesta hibrid, în lumina rece, translucidă, neprietenoasă, noi mergeam spre necunoscut, uşor, atât de uşor că păream fantome. Soldații țineau baionetele strâns; totuşi atingeri neprevăzute de arme şi unelte produceau plângătoare accente metalice. O adiere potolită învenina şi mai mult văzduhul ciumat; un susur de frunze, veştejite înainte de vreme, ne şoptea într-un grai neînțeles profeții de moarte...[1].

---

* drd. Universitatea Bucureşti

[1] Gib I. Mihăescu, *Linia întâi*, Editura Militară, colecția *Columna*, Bucureşti, 1983, p. 36.

RITL, nr. 1–4, p. 39–59, Bucureşti, 2011

Ajunşi la destinaţie pentru a face schimbul cu cei de acolo, brusc, inamicul începe să tragă, sperând să-i ia prin surprindere. Atacul se transformă într-un terifiant concert infernal, parcă fără sfârşit. Crezând că un duşman încearcă să se apropie, protagonistul dă ordin de tragere. Urletul „ca de animal izbit de moarte" al celui împuşcat şi reproşul acestuia îl forţează pe personajul povestitor să conştientizeze, şocat, că victima nu era decât un biet bătrân român luat prizonier şi folosit de nemţi să le sape tranşee. Finalul, corelat cu ideea expusă la începutul acestui capitol, este deosebit de semnificativ. Profund marcat de întâmplarea la care tocmai asistase, protagonistului îi vine în minte posibilitatea îngrozitoare ca moşneagul să fi fost ucis chiar de către fiul său:

> Şi-n lumina aceea stranie, care începea să se spălăcească, multă vreme îmi pluti dinaintea ochilor icoana îndurerată a unui bătrân izbit de moarte, în straie albe, pătate de sânge, cu barba înroşită, cu ochii măriţi de groază, pe retina cărora se stingea cea din urmă imagine întipărită: gestul ucigaş al copilului său însuşi[2].

Constatăm deci, mai întâi, că propensiunea frenetic imaginativă pentru plăsmuiri personale care completează într-un fel sau altul domeniul realului, marcă înregistrată a lui Gib, eclozează încă din prima sa scriere. Şi aceasta, chiar în acest caz excepţional al războiului – nici măcar în această clipă, am putea spune, imaginaţia eroului nu este pe deplin copleşită de stringenţa absolută a concretului.

În al doilea rând, observăm cum absurdului – să îl numim obiectiv – al frontului, dezvăluit în modul cel mai clar de eroarea tragică a omorârii unui nevinovat, i se adaugă amplificându-l exponenţial un al doilea absurd, o a doua ipostază, subiectivă (dacă ar fi totuşi să raporteze această bucată la nuvelele ulterioare, cititorului îi este imposibil să nu conchidă că cel tânăr este într-adevăr copilul celui ucis), ce sugerează, la fel ca prima, o condiţie umană care nu se află doar în răspăr cu lumea înconjurătoare şi cu destinul, ci este, fără drept de apel, pulverizată de către acestea. Şi sărmanul bătrân, şi eventualul fiu sunt nu altceva decât victime ale unei existenţe ce îi sfârtecă inexorabil, în ciuda netei lor nevinovăţii.

Deşi nu a atras prea mult atenţia la data publicării, cu secvenţe unde frazarea se poticneşte şi cu formulări pe alocuri mai puţin inspirate, prima povestire a lui Gib Mihăescu convinge prin autenticitatea pe care o respiră, capacităţile ei de sugestie neputând fi puse la îndoială. Avem de-a face, aşa cum s-a remarcat, cu un scriitor trecut deja de etapa formării, aflat la maturitate.

Dacă în *Rătăciţi*, scriere din 1921, teama proximităţii morţii este înlăturată printr-o soluţie neaşteptată şi spectaculos de simplă, în *Troiţa* („Cuget românesc", 1924, reluată în „Universul literar", ianuarie 1926) situaţia se inversează oarecum. Orice posibilitate de a găsi o scăpare este anulată de felul cum sinele hăituit de obsesii al dascălului Pălălaie conferă elementelor naturale proporţii eshatologice.

În epocă, scrierea a primit aprecieri numeroase din partea oamenilor de litere. Ion Agârbiceanu, Perpessicius, Şerban Cioculescu, E. Lovinescu sau Octav Botez,

[2] Idem, p. 41.

Octav Şuluţiu sunt câţiva dintre cei care i-au remarcat valoarea şi originalitatea, date de realismul său neverosimil.

Interesant este că, în perioada comunistă, *Troiţa* a continuat să adune laude, mai ales în măsura în care era folosită ca un mijloc ideologic de combatere a sentimentului religios. Demersul, în fapt unul eminamente primitiv, încerca, prin retrogradarea crasă a trăirii spirituale autentice în ţarcul strâmt al habotniciei personajului principal, compromiterea totală a primeia. Acest lucru era posibil cu atât mai mult cu cât în analiza textului nu se uzita deloc un minim instrumentar teologic, reclamat în modul cel mai clar de acesta. Apelând la dihotomia tranşantă a lui Petre Ţuţea potrivit căreia, dacă nu e *homo religiosus*, atunci fiinţei umane nu-i rămâne decât dimensiunea lui *homo stultus*, se observă lejer că Pălălaie aparţine acestei secunde categorii. Nuvela de faţă studiază într-adevăr instalarea obsesiei colective în contextul influenţei fricii şi a frigului, dar numai ca produs al unei înţelegeri formal ritualiste, exterioare, a creştinismului.

Dascălul Pălălaie şi soldaţii Miercan şi Mandin s-au pierdut în viscol în chiar noaptea de Crăciun. Vântul tot mai puternic le întrerupe dialogul, până atunci glumeţ şi relaxat, iar dascălul, care le vorbise până atunci celorlalţi despre patimile Domnului, vede în urgia meteorologică dovada incontestabilă a înstăpânirii diavolului asupra întregii creaţii şi asupra lui Dumnezeu Însuşi. Întregul parcurs deviant al personajului se originează în această semnificare ce, deşi neverificabilă empiric, reprezintă o certitudine pentru protagonist. Cu alte cuvinte, suntem în proximitatea unui genuin act de credinţă, fie că Pălălaie înţelege aceasta, fie că nu. Eroarea lui fundamentală o constituie amestecul acestui act de credinţă cu cel al credinţei creştine, care exclude din start o astfel de ipoteză. Confuzia gravă a dascălului aduce la lumină mecanismele degenerării trăirii religioase reale (dacă ea a existat vreodată pentru personaj) într-o superstiţie *sui generis* şi într-un neiertător fanatism:

O foarte subtilă tehnică diegetică foloseşte Gib Mihăescu în această bucată (dar şi în altele). Dacă ea reuşeşte să îşi impresioneze receptorul – sau să îl cutremure de-a dreptul –, reuşeşte şi prin trecerea pe nesimţite a ceea ce în artele vizuale s-ar numi „punct de staţie" de la o poziţie la alta. Nuvelistul oltean construieşte aici un narator care, iniţial, complet detaşat, povesteşte întâmplările de la o distanţă egală de cele trei personaje şi de lumea acestora. Aceasta pentru ca, pe parcurs, prin intermediului stilului indirect liber, să pătrundă în însăşi mintea protagonistului, să iasă din ea pentru scurte, dar relevante momente (când lui Pălălaie i se pare că Cel de pe cruce râde de el, urletul său este redat prin formula caracterizatoare „ţipă aiurit *nebunul*" [s.n., A. B.]) şi, la sfârşit, să revină acolo, redând realitatea prin ochii psihotici ai dascălului. Ei bine, efectul acestor fluctuaţii de perspectivă se relaţionează direct proporţional cu faptul că, deşi le experimentează urmările, cel ce citeşte nu este conştient de ele. În acest chip, nu îi este limpede dacă imaginea de la urmă a apocalipsei ce îşi anunţă sosirea iminentă aparţine naratorului omniscient ori doar personajului, neclaritate pozitivă ce sporeşte şi mai mult suspansul. În această idee, Constantin Popescu remarcă:

scriitorul îşi simpatizează eroii, tratându-i cu necruţare. Îi observă fără milă, le dezvăluie gânduri detestabile şi chiar acte abjecte, josnice, dându-le dimensiuni extraordinare, iar „simpatia" se încarcă de sens în timp ce „cruzimea" iese din sfera trivială a cinismului. Asistăm la un prelungit asediu care, până la urmă, dă câştig de cauză cititorului, celui care a urmărit cu aceeaşi încordare desfăşurarea ostilităţilor ca şi participanţilor la ele. Căci proza lui Gib Mihăescu, în speţă cea din nuvele, presupune participare, pentru a putea marca suficient de distinct poziţia autorului, şi, implicit, resorturile creaţiei. Dacă în cazul nuvelei gibmihăesciene am proceda la o lectură cu vagă participare, am rămâne doar la suprafaţa semnificaţiilor, am reţine coaja, ignorând miezul[3].

Cea mai consistentă parte, atât valoric, cât şi cantitativ, a nuvelisticii lui Gib Mihăescu o constituie aceea dedicată obsesiei. Selecţia foarte dură făcută de autorul însuşi pentru volumele din anii 1928 şi 1929, unicele de acest gen publicate în timpul vieţii, vorbeşte de la sine, o urmare imediată a lor fiind afirmarea deplină a viitorului creator al *Rusoaicei* ca unul dintre cei mai importanţi – dacă nu chiar cel mai important – nuvelist al literaturii noastre dintre cele două războaie mondiale.

Întâia culegere, *La „Grandiflora"* (Editura *Scrisul românesc*, Craiova) conţine, pe lângă proza omonimă, textele *Frigul, Urâtul, În goană* şi *Întâmplarea*, iar cea secundă, *Vedenia* (Editura *Cartea românească*, colecţia *Gândirea*, Bucureşti), următoarele titluri: *Vedenia, Ierni jilave, Sfârşitul, Semnele lui Dănuţ, Scuarul, Între porţelanuri, Troiţa* şi *Tabloul.* Or, în afară de *În goană*, aceste scrieri tratează, într-un fel sau altul, tema fixaţiei psihotice, fie ea de natură erotică sau nu. Acestor nuvele li se adaugă un număr foarte însemnat pe care scriitorul a optat să le lase în afara celor două ediţii, deşi destule dintre ele şi-ar fi meritat locul acolo.

În toate, cercetarea obsesiei cunoaşte un traseu similar. Avem, mai întâi, acumularea detaliată şi treptată, dar inexorabilă, a contextului său cauzal, care, la sfârşit, conduce la o deraiere mentală la fel de neevitat a protagonistului. De fiecare dată, autorul îşi încheie aici naraţiunea, în punctul de vârf al parcursului maniacal al personajului, netrecând deloc dincolo, pe tărâmurile patologicului în sine sau ale vecinătăţilor lui. O dată, am crede, pentru că nu nebunia ca stare psiho-emoţională propriu-zisă este cea care îl interesează pe Gib. În al doilea rând, deoarece în acest chip impresia operei asupra cititorului este una mult mai accentuată: acesta, abandonat în plin suspans, este invitat şi forţat chiar să devină activ şi să intre în joc. El nu are de ales şi trebuie să îşi creeze singur filmul stărilor şi gesturilor postficţionale, deşi uşor anticipabile, ale (anti)eroilor.

Faza finală în care ajung protagoniştii gibmihăescieni reprezintă, după cum se ştie, momentul când, spre marea lor stupoare, se văd confruntaţi cu incredibila împlinire definitivă a înseşi visurilor lor celor mai înspăimântătoare. Pornind de aici, o semnificativă parte a exegeţilor operei scriitorului drăgăşănean a întreţinut iluzia potrivit căreia obsesia personajelor lui Gib Mihăescu este atât de puternică, încât ei determină realitatea să i se conformeze sau, cu alţi termeni, imaginaţia lor părăseşte domeniul sufletesc şi devine cât se poate de concretă.

[3] Constantin Popescu, *Postfaţă*, în Gib Mihăescu, *Femeia de ciocolată*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1984, p. 225.

E de o importanță capitală să observăm că, deşi această ultimă poziție pare o continuare firească a constatării anterioare, ea nu poate fi acceptată, nici măcar metaforic, din cauza paralogismului aflat la baza sa. De vreme ce accepțiunea ei figurativă nu este necesară întrucât acelaşi lucru îl enunță şi constatarea inițială, privită strict denotativ, chestiunea e asemănătoare cu celebra aporie a cretanului care afirmă că toți cretanii sunt mincinoşi. Dacă el spune adevărul, înseamnă că, din moment ce şi el e tot cretan, minte. Dacă minte, înseamnă că există cel puțin un cretan care spune adevărul. Dacă acela este chiar el, ne întoarcem la primul caz. Dacă nu, rezultă că, mințind, spusese adevărul ş.a.m.d. Întreaga problemă, însă, nu e decât una de natură sofistică, întrucât sunt puse în aceeaşi ecuație două planuri fundamental disjuncte: planul faptelor înselor şi planul vorbirii/discursului despre acele fapte. Or, după cum în realitate visurile, halucinațiile sau obsesiile oamenilor nu au cum să-şi depăşească frontierele intrinseci şi să prindă trup, aşa şi în privința universului nuvelistic de factură realistă al lui Gib Mihăescu nu se poate discuta despre o complicitate şi o corespondență enigmatică între stările interioare ale individului şi mediul care îl înconjoară fără a pleca de la premiza că această corespondență nu se datorează în nici un caz protagoniştilor înşilor. În acelaşi sens, Marian Popa îşi exprimă o justificată îndoială:

Dar Gib nu propune cauzalități. Nuvelele sale nu angajează verosimilul. Credem cu mai multă uşurință în metamorfoza lui Gregor Samsa într-un miriapod, decât în avatarurile căpitanului Naicu, sau ale birjarului Take. În primul caz ne aflăm în prezența unei *situații excepționale trucate literar*; în celălalt în fața unei *situații existențiale trucate*[4].

Şi atunci explicația nu poate fi decât una singură. Anume, bineînțeles, că autorul este cel care îşi pune şi care caută să îşi pună, mai tot timpul, personajele în situația respectivă. Majoritatea portretelor făcute lui Gib Mihăescu de către cei ce l-au cunoscut şi cei ce i-au cercetat viața şi opera conturează imaginea unui om foarte retras, dar purtând în el un deosebit tumult sufletesc, defulat în producțiile literare. Mihail Diaconescu o arată cel mai bine, evocând perioada petrecută de scriitor ca avocat în oraşul natal:

Preferințele lui merg mai departe către lumea ireală a închipuirilor de tot felul şi a viselor trăite în starea de trezie, a cărților îndeosebi. Lumea închipuirilor e infinit mai bogată, mai atrăgătoare şi mai nuanțată decât atmosfera oraşului de provincie [...] Sentimente de o coloratură puternic subiectivă, pe care prea rar şi le trădează, îl cutreieră cu o putere ieşită din comun. Rudelor, prietenilor şi cunoscuților el le apare ca un ins retras, delicat din cale-afară, timid chiar. [...] Sensibil la critică, la aprecierile celorlalți în general, el nu uită nimic din ceea ce i se spune în legătură cu sine şi din asemenea aprecieri construieşte cu înfrigurare ipoteze, situații şi relații uluitoare, care ajung să-l copleşească. Susceptibilitatea lui ieşită din comun şi înclinarea de a lua toate lucrurile în serios îl duc inevitabil la o acută nevoie de evaziune, la dorința atotputernică de *altceva*, la obsesia unei împliniri – artistice, erotice sau de cine ştie ce alt ordin. Că dincolo de moleşeala lui lâncedă, organică, Gib I. Mihăescu este un neliniştit, un agitat şi un fantast, e neîndoielnic[5].

---

[4] Marian Popa, *Gib Mihăescu*, în „Luceafărul", nr. 44 (288), anul X, 4 noiembrie 1967.

[5] Mihail Diaconescu, *Gib I. Mihăescu*, Editura Minerva, colecția *Universitas*, Bucureşti, 1973, pp. 71–72.

Şi încă:

El are neprevăzute schimbări de atitudine. Pe cât e de reţinut, pe atât e de capricios; trece pe negândite de la buna dispoziţie la tristeţea cea mai neagră. Buhăit la faţă, cu pielea galbenă şi părul blond – când roşeşte se vede imediat şi atunci intră, pur şi simplu, în panică; pleacă precipitat de lângă cei cu care vorbea. Mai ales că nu e niciodată în stare de compromisuri. Sau spune ceea ce gândeşte, indiferent de consecinţe, sau nu mai spune nimic. Altminteri, Gib I. Mihăescu este foarte pedant în tot ceea ce face: acasă îşi ţine hârtiile într-o perfectă rânduială, nimic nu sugerează la el, fost redactor şi frecventator de cafenele bucureştene şi clujene, atitudinea boemă; se îmbracă distins, meticulos, aşa cum se purtau toţi în casa autoriatului său tată; fiecare lucru în jur trebuie să respire ordine. [...].

Distrat, greoi, prudent şi dificil, Gib I. Mihăescu îşi aminteşte uneori că n-are nici un fel de aptitudine pentru lucrurile practice, dar atunci reacţionează incomod: lasă totul baltă, spre stupoarea celor din familie sau a cunoscuţilor. Dându-şi el singur seama că nu e în stare să le uşureze viaţa celorlalţi, are uneori, dimpotrivă, accese de hotărâre repede stinse. De unde – o permanentă neîncredere în propriile sale calităţi.

Că era afemeiat e indiscutabil. Toată proza sa demonstrează fără încetare acest lucru. Dar şi aici el este nehotărât, un complexat leneş în mişcări, stăpânit mai mult de judecată decât de impulsuri, incapabil de atitudinea fermă a unui cuceritor. Se retrage deci într-o lume compensatorie, în lumea plină de fascinante fantasme a creaţiei altora sau a propriei sale literaturi. Îi place să scrie despre sine. Trăieşte lucrul acesta cu o voluptate ieşită din comun. În acest sens proza sa, atât de departe de imaginea derutantă a distinsului şi retrasului domn Gib I. Mihăescu din Drăgăşani, este zguduitor şi patetic autobiografică[6].

Nu stă în putinţa unor pagini scrise de om, oricât de pretenţios elaborate ar fi ele, să aibă pretenţia de a cuprinde şi de a explica, fără putinţă de greşeală, viaţa unui alt om. Arta însăşi a demonstrat, cu voie sau fără voie, că numai Dumnezeu poate face aceasta. Odată trasat acest marcaj al incertitudinii şi în lumina celor de mai sus, putem discuta totuşi de o teorie unificatoare a întregii opere a lui Gib Mihăescu, teorie ce provine din relaţia cu totul specială dintre el şi creaţiile sale livreşti. Atât asupra nuvelelor (şi, în fond, şi asupra dramaturgiei, uşor alăturabilă ideatic acestei categorii), cât şi asupra romanelor apasă greu, întotdeauna, voinţa neîndurătoare a prozatorului, care se foloseşte de ele în interesul foarte personal de a clădi aceleaşi două teze existenţiale complementare. Nu încape îndoială că orice scriitor este regizorul atotputernic al propriilor ficţiuni, dar particularitatea lui Gib ţine de faptul că, spre deosebire de ceilalţi, libertatea pe care el o oferă personajelor lui nu este decât una aparentă. Nici unul nu scapă de soarta ce i-a fost hotărâtă, şi de aceea şi excesul de deznodăminte violente de care se plângea undeva Şerban Cioculescu.

De fiecare dată, obsedaţii săi ajung să îşi întâlnească în carne şi oase cele mai cumplite temeri, în vreme ce, aşa cum vom demonstra în capitolul dedicat lor, la polul opus, un Mihail Aspru sau un Ragaiac îşi văd împlinite dorinţele cele mai intime (chiar dacă acest aspect nu se sesizează neapărat la o primă aruncare de ochi). Nu credem că e deloc vorba despre faptul că obiectivul cel mai important al prozatorului ar fi „acest joc de oglinzi care merge de la închipuire la întruchipare", aşa cum opinează Nicolae Balotă[7]. În nuvele, Gib Mihăescu îşi pune fără încetare

[6] Idem, pp. 79–81.

[7] Nicolae Balotă, *Gib Mihăescu nuvelist*, în vol. *Labirint*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970, p. 90.

protagoniştii în situaţia indicată deoarece aceasta reprezintă, pur şi simplu, viziunea lui despre lume, aşa cum este ea, sau, mai precis, aşa cum o înţelege el: nedreaptă, absurdă, plină de durere. (Un *Weltanschauung* similar găsim, în epocă, la Max Blecher şi ale sale *Întâmplări din irealitatea imediată*, din 1936.) Ca să folosim o formulă de curând la modă, dar nu mai puţin potrivită aici, existenţa conspiră – acesta este termenul – *împotriva* fericirii fiinţei umane, iar Gib nu face decât să redea acest lucru.

S-a spus pe drept cuvânt că el nu este interesat de cer, însă ce vede pe pământ se leagă direct de cenuşiul bolţii cereşti, de pustiul din ea. Dănuţ, Emanoil, Glogovan, Moinaru, chiar Manaru şi Naicu într-o anume măsură, dacă pot fi numiţi eroi, sunt, toţi, eroi, până la un punct, ca veterotestamentarul Iov, obligaţi să poarte povara unei duşmănii metafizice până în vârful propriei vieţi, dar numai spre a fi aruncaţi de acolo în abis. E adevărat că se lasă dominaţi de propriile gânduri fixe, de gelozie, de patimă şi de amorul propriu, însă nu e mai puţin adevărat că, în majoritatea scrierilor celor mai bune ale lui Gib, indiciile ce le dau naştere acestora nu se dovedesc a fi neîntemeiate. Ba dimpotrivă, cel mai adesea totul converge spre validarea cauzelor obsesiei lor. Greşesc personajele lăsându-se înfrânte de propriile slăbiciuni, dar, la o cercetare atentă, impresia finală pe care vrea să o lase Gib Mihăescu este că ele nu greşesc mai mult ori mai omeneşte decât restul, ci numai că văd şi simt mai adecvat realitatea, în deplina ei goliciune, dincolo de convenţii şi de orbiri voluntare. Nu ele văd enorm şi simţ monstruos, ci ceilalţi văd şi simt mai puţin decât ar trebui din pricina propriei lor meschinării. Iar dacă deciziile şi gesturile finale sunt teribile, aceasta înseamnă, avem toate motivele să credem că sugerează Gib, că ele nu sunt decât unica reacţie la care este condamnat omul, victimă şi neajutorată fantoşă (nu degeaba aşa o cheamă pe nevasta lui Glogovan din *Întâmplarea*) a unui univers duşman.

Mereu singuri în percepţia vieţii (nu se află nimeni, niciodată, lângă suferinţa lor), mereu înfrânţi în cele din urmă, protagoniştii nuvelelor gibmihăesciene par a ispăşi până la plăsele pedeapsa unei tragedii fiinţiale – însă în condiţiile în care ei nu au comis vreun *hybris*, o înfruntare orgolioasă a zeilor, ca în tragedia antică, ci mai degrabă numai *hamartia*[8], adică o eroare ce provine nu dintr-o intenţie manifestă de a comite răul, ci doar dintr-o mult mai puţin culpabilă nebăgare de seamă.

Astfel, în timp ce în nuvelele dedicate obsesiei Gib Mihăescu prezintă adevărurile profunde, *tari*, despre lume, aşa cum este ea, şi în cele de observaţie socială, adevărurile ei imediate, rolul romanelor (lângă care putem alătura şi o nuvelă precum *Urâtul*) este acela de a zidi o lume aşa cum scriitorul şi-ar dori să fie. Autorul tiran de dincoace se va transforma acolo într-un autor ce nu pregetă a-i îndeplini personajului său principal, creat, în esenţă, după chipul şi asemănarea sa, toate dorinţele. Legătura dintre cei doi devine deci, ca să spunem aşa, una împotriva firii, având loc un ilegitim transfer de putere din partea celui dintâi către cel de-al

[8] Cf. *Dicţionar de termeni literari*, coordonator Al. Săndulescu, Editura Academiei, Bucureşti, 1976, pp. 202–203.

doilea. În acelaşi sens, pornind de la o observaţie de-a lui G. Călinescu, Mihai Mangiulea exprimă o opinie similară:

Gib I. Mihăescu este „el însuşi", mai precis, dorinţa bovarică despre sine, subiectul romanelor sale. Romanele acestuia consemnează deci o satisfacere compensativă prin evaziunea în imaginar.

În schimb, nuvela se naşte din exprimare frustă a eului fără mistificarea situaţiei sale adevărate. G. Călinescu desparte astfel, într-un mod implicit [...] romanul dorinţei despre sine, de nuvelă, căreia îi corespunde situaţia reală, frustrantă şi maladivă a eului. Dacă nu se citeşte ca judecată de valoare şi dacă eliminăm implicarea autorului, păstrând în imanenţa operei datele care l-au exhibat, rezultatul va fi surprinzător: romanul apare ca o compensaţie a nuvelei, la Gib I. Mihăescu[9].

Ramură […] putu să remarce îndată cu cât e mai teribil pentru unele naturi vileagul, sincerul, necruţătorul vileag decât însuşi păcatul, oricât de vizibil, însă tăgăduit cu dârză încăpăţânare[10].

Această remarcă, mai mult a autorului decât a personajului, sintetizează mobilul psihologic al acţiunilor lui Sava Manaru, personajul principal al nuvelei *La „Grandiflora"*, apărută iniţial în anul 1926 în publicaţia ieşeană „Viaţa românească". Lider nedeclarat al grupului de „boieri" de mic târg provincial oltenesc, protagonistul se confruntă cu o situaţie critică care îi testează adevăratele valori şi scoate simultan la iveală corupţia morală a mediului decăzut în care vieţuieşte. Înşelat de partenera sa de viaţă cu unul dintre cei mai buni prieteni, nu este interesat în primul rând de eventuala reclădire a relaţiei sale cu aceasta, ci de construirea unei realităţi paralele în care ceilalţi nu sunt cu nimic mai buni decât el şi în care nimeni nu are cum să iasă din mlaştina viciului şi a păcatului:

Putem observa că în proza lui Gib I. Mihăescu sentimentul geloziei este specific bărbaţilor, lucru ce atestă […] nu profunzimea sentimentelor, ci mentalitatea acestora, egosimul lor, concepţia că femeia e o simplă proprietate personală iar iubirea un drept exclusiv, fără obligaţii de reciprocitate. Atunci când sunt siguri de iubire, când nu au un rival, femeia-soţie este ceva comun, încadrată într-un univers casnic obişnuit, lipsit de proiecţii mai adânci în viaţa intimă[11].

Manaru alege nu calea împăcării şi a iertării Frosicăi, ci, sub presiunea ochiului public, pe aceea a ceea ce pragmatica ar numi conservarea „feţei" în societate. Nu iubirea pentru soţia sa contează (e gata să o cedeze pe Frosica lui Ramură), ci doar felul în care imaginea sa este percepută de către ceilalţi – nici măcar pe sine personajul principal nu se iubeşte cu adevărat. În momentul în care evidenţa stringentă a faptului că există totuşi fiinţe care preferă chiar moartea decât să fie dezonorate îl copleşeşte, iluzia se destramă şi Manaru înnebuneşte.

Firea hipersensibilă a protagonistului, ameninţată de spectrul umilinţei, se întrevede încă de la început. Manaru îşi proiectează simţirile interioare în domeniul senzorial, unde i se pare că până şi obiectele îi zâmbesc sarcastic, odată cu cei din jur. Avansurile pe care le face cârnăţăresei şi la care aceasta cedează îi prilejuiesc concluzia că soţia lui va fi fost la fel slabă în faţa lui Ramură. Deşi acest lucru se dovedeşte adevărat, raţionamentul nu este cu nimic mai puţin eronat, pentru că la

[9] Mihai Mangiulea, *Postfaţă*, în Gib. I. Mihăescu, *Nuvele*, Editura Minerva, colecţia *Arcade*, Bucureşti, 1987, p. 280.

[10] Gib I. Mihăescu, *Nuvele*, Editura Albatros, Bucureşti, 1986, p. 9.

[11] Florea Ghiţă, *Gib I. Mihăescu (monografie)*, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, p. 101.

baza sa se află o generalizare pripită: de ce comportamentul acestei femei ar trebui să fie identic cu cel al Frosicăi? Astfel, Gib Mihăescu expune excelent felul în care, în psihicul dominat de obsesii, realitatea exterioară nu constituie un reper de reglare, ci doar un pretext de accentuare a ideii fixe.

Merită să mai remarcăm aici că rememorarea dialogului cu vânzătoarea de mezeluri ori, mai precis, felul în care el este redat prin intermediul stilului indirect liber, are un efect foarte important asupra modului în care cititorul se relaționează, încă din start, cu textul:

> Manaru înțelesese atunci că şi într-o cârnățărească mai există o rămăşiță de pudoare. Dacă l-ar fi pălmuit, i-ar fi sărutat mâna pistruiată şi lucioasă! Dar unguroaica a gemut un „ah" atît de lung şi de făgăduitor, că el şi-a smuls mâna cu cruzime din cărnuri şi-a pornit furios, trântind uşa cu clopoțel[12].

Datorită formulei narative folosite, receptorul nu află de nicăieri în mod direct motivele furiei lui Manaru, ci ajunge să deducă singur că, studiind reacțiile femeii, acesta le identifică cu reacțiile propriei soții. Această tăcere auctorială îl activizează pe cel care citeşte, îl determină să intre şi mai mult în jocul lecturii şi să descopere pe cont propriu zonele implicite, însă fundamentale, ale sensului general al operei. Are loc un soi de autoselecție. Cine percepe şi înțelege tăcerea, va înțelege şi mesajul. În caz contrar, mesajul se dizolvă de la sine. Fără a susține că un atare procedeu aparține mai mult autorului *Rusoaicei* (de fapt, în romanele sale el nu prea va mai fi de găsit) decât, să zicem, literaturii psihologice în sine, nu putem să nu consemnăm prezența sa în cazul de față şi rolul imens pe care îl posedă. Dacă acceptăm că ficțiunea artistică înseamnă o minciună prin care se spune adevărul şi ne gândim la spusele Sfântului Augustin, potrivit cărora adevărul este într-adevăr iubit nu când se serveşte cu forța, ci când omul este doar condus către el, trebuie să apreciem că, odată această condiție împlinită, ea contribuie apăsat la valoarea scrierii respective.

Clipa deciziei radicale luate de Sava Manaru de a contraface cu orice preț realitatea, imediat ce înțelege că toți îi cunosc situația matrimonială jenantă, este relatată premonitoriu din perspectiva lui Ramură, care îndeplineşte de câteva ori în text funcția de personaj reflector care constată ceea ce ar trebui cititorul însuşi să constate:

> […] în locul lui Manaru, Ramură avu impresia unei apariţiuni galbene, o schimonositură omenească de pe malurile Huanheului ce ți-ar răsări aşa, deodată, în noapte, căci un fior de moarte îi răci şira spinării şi-i îngheță şalele într-atât, încât simți că acum, să şi vrea, şi n-ar mai putea să fugă![13].

Acesta reprezintă prima apariție a unui element fantastic în *La „Grandiflora"*. Nu este vorba de o impresie subiectivă a lui Ramură, ci, după cum o va sugera restul nuvelei, de însuşi spiritul demonic care pune stăpânire pe protagonist din secunda în care el devine definitiv robul propriei mândrii. Mândria îl împinge de fiecare dată spre o ispravă şi mai scandaloasă, de fiecare dată când tot ea îl ustura pentru că izbânda anterioară nu făcuse impresia dorită. Mândria îl face să nege vehement

[12] Gib I. Mihăescu, op. cit., p 2.
[13] Idem, p. 10.

orice se împotriveşte sforţărilor lui de autoiluzionare şi tot ea îl împiedică să facă pace cu sine însuşi. Implorat de suferindul Zambiloiu să îi lase nevasta în pace, Manaru îşi pleacă privirea, semn că percepe durerea celuilalt, dar şi-o ridică spre a întreba cum rămâne, atunci, cu el.

Capitală în economia textului este descrierea proprietarului localului care dă neîntâmplător şi titlul scrierii. Secvenţa apare imediat după ce Manaru, beat şi urlând sălbatic, pleacă împreună cu cele două „artiste" de varieteu spre propria casă unde, în chiar patul conjugal, se desfăşoară o orgie monstruoasă care marchează punctul de maximă sfidare a preceptelor morale de către protagonist:

> Ieşiră.
>
> În urmă-le, Alexandru Cocoşel îşi săltă ghebul şi-şi frecă mânile punctate de pistrui. În lumina roşie şi obosită a becurilor, părul lui roşu părea că luase foc. Se strecură printre mesele pe care le întrecea doar cu tidva şi începu să urle la slugi:
>
> – Mai repede, că se face ziuă!
>
> Apoi se îndreptă spre „casă", legănându-şi într-o parte şi într-alta capul, ce ieşea din cocoaşe ca dintr-o cutie.
>
> În coloanele groase de praf, stârnite de măturoaie, şi-n răceala aerului năvălit prin uşile larg deschise, domnul Alexandru îşi făcu şoptind socotelile. Capul i se legăna într-una automat, ca o jucărie curioasă, neobişnuit de mare[14].

Fragmentul aminteşte de prozele fantastice ale lui I. L. Caragiale, şi în special de cea numită *La conac*, în care un tânăr naiv este împins către furt şi jocuri de noroc de un partener de drum saşiu a cărui podoabă capilară aduce în mod ciudat în minte imaginea flăcărilor iadului. Indicii precum dispariţia subită a acestuia când flăcăul îşi face instinctiv semnul crucii conduc la concluzia că personajul este satana însuşi. Aceleaşi observaţii le putem face şi aici. Aspectul diform şi straniu al lui Alexandru Cocoşel, fundalul nocturn şi mai ales socotelile pe care şi le face şoptind trimit toate la ideea că, prin tot ce a ales să facă Sava Manaru, diavolul şi-a mai acontat un suflet. Scena, trebuie neapărat să notăm, nu este zugrăvită din punctul de vedere al unui personaj sau al altuia, ci din exterior, de naratorul omniscient. Acesta este singurul moment în care nu avem de-a face cu ceva ce ar putea fi foarte bine interpretat drept o impresie subiectivă a protagonistului, o reprezentare a propriilor complexe psihologice, aşa cum se întâmplă în rest, ci cu punctul de vedere, să îl numim „obiectiv", al povestitorului neimplicat. Datorită acestei secvenţe putem afirma fără putinţă de tăgadă că nuvela de faţă este nu doar una de observaţie psihologică, ci, în aceeaşi măsură, şi una fantastică, cele două planuri fiind, evident, interdependente.

Satisfacţia care îl animă pe cinicul donjuan după ce ştie că a avut fiecare femeie din oraş este una „peste fire", de natură malefică, şi izvorăşte din patima luciferică a puterii:

> Manaru priveşte deasupra oraşului întreg, strâns în juru-i în ziua aceasta de sărbătoare, ca un stăpânitor clientela ce i se închină. Tot ce aduce a cât de puţină frumuseţe dintre femeile acestea, care trec în foşnete de stofe şi-n legănări ritmice, el a cunoscut, a avut, a stăpânit. […].

[14] Idem, p. 44.

Şi toată această perindare de tonuri şi culori, pătată de sângele soarelui ce moare, i se pare un imens dans pe care concetățenii i-l oferă, nemernici şi temători[15].

Personajul ajunge să trăiască explicit revelația abilităților demonice pe care le căpătase, înfățişate într-un tablou ce capătă semnificativ dimensiuni cosmice:

El îşi aminti de Mefisto oprind pe Margareta, la operă, cu gestul lui magic. Aruncă atunci privirea sus spre stele şi plimbă ochii siguri pe liniile frânte ale constelațiilor, ca un vraci pe semnele bizare ale unei cărți sibilice. I se păru că dincolo de noaptea aceasta este o lumină şi un foc neisprăvit, care se întrezăreşte în ciurul întunericului prin lacrimile stelelor; şi razele acestora se lungeau până la el în smocuri care-l încununau, iar unele îi pătrundeau drept în ochi, şi el avu atunci senzația unei contopiri cu infinitul, cu veşnicia, un moment de atâta mulțumire, de atâta încredere în sine şi atâta înțălegere a sensului lucrurilor, încât i se păru totul al lui, încât i se păru că, numai să vrea, şi totul i-ar cădea, ca la un semn, la picioare. Crescu atunci atât de uriaş în noapte, încât avu senzația că dacă ar fi întins mâna cu bastonul, ar fi stins stelele, ca un paracliser cu capacul prăjinei lumânările bisericii după denie; şi i se păru foarte curios acest lucru, cu atât mai mult cu cât azi toată ziulica nu pusese picătură de vin, rachiu sau bere pe limbă. Să fi rămas drojdia din ajun care-l lungea şi-l scurta astfel?

Nu, era cu totul altceva; Manaru simți cu precizie. Era o dispoziție cu totul particulară, licoarea aceea nouă, cu totul imaterială, care i se vărsa în gând şi-n simțuri ca o inspirație... În seara aceasta era înzestrat cu puteri diabolice![16].

Deşi postura în care se află îi aduce în minte povestea lui Faust şi a lui Mefisto, protagonistul nu înțelege că şi el se află într-o situație identică. Nu singurătatea e cea care îl striveşte[17], după cum nu este nici un „damnat al sexualității" (Perpessicius). El nu este în nici un caz un „om întru totul comun"[18], ci este un Faust cumva mai vinovat decât cel original căci, spre deosebire de eroul lui Goethe, el cade victimă ispitei celei mai grave – ispita trufiei. I se pare curios că „arătarea sinistră şi cobitoare"[19] a capului de călăreț a început să îl urmărească, nepricepând că îl are în față pe echivalentul lui Mefisto care îi cere plata, propria ființă, pentru ajutorul primit. Prăbuşirea finală provine, aşa cum se va vedea şi mai jos, şi din această criză de (auto)cunoaştere.

Cu toate că pactul lui cu diavolul nu este unul manifest, el există indubitabil, şi Manaru beneficiază de părelnicele sale avantaje. Că cele din urmă sunt întoarse de fapt împotriva lui, se înțelege de la sine:

Fie că se îmbracă întocmai ca un domn foarte bine sau că se schimonoseşte pe capitelurile catedralelor, fie că are cap de țap sau de cămilă, picioare despicate, coarne, păr pe tot corpul, indiferent de înfățişare (niciodată nu-i lipsesc posibilitățile de a se deghiza), el este întotdeauna ispititorul şi călăul. [...] Rolul diavolului se reduce la a-l deposeda pe om de harul lui Dumnezeu, pentru a-l supune dominației sale. El este îngerul căzut cu aripile tăiate care vrea să frângă aripile oricărui creator. [...] În schimb, rolul lui Hristos este de a smulge pe om din ghearele diavolului prin misterul crucii. Crucea lui Hristos îi eliberează pe oameni, adică le redă, prin harul lui Dumnezeu, posibilitatea de a dispune liber de ei înşişi, posibilitate de care îi lipsise o tiranie diabolică[20].

---

[15] Idem, pp. 45–46.

[16] Idem, p. 48.

[17] Aurel Sasu, în Marian Papahagi, Aurel Sasu, Mircea Zaciu (coordonatori), *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, Editura Albatros, Bucureşti, 2000, p. 520, col 1.

[18] Nicolae Balotă, op. cit., p. 103.

[19] Gib I. Mihăescu, op. cit., p. 59.

[20] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I (A–D), Editura Artemis, Bucureşti, 1994, p. 444.

Ce îl acuză pe protagonist este aşadar nu voința declarată de a se transforma în slujitorul interesat al răului, ci propria conştiință, care îl somează adesea să îşi reconsidere opțiunile. Refuzul doamnei Moraru de a ceda în fața lui îi declanşează atât furia, cât şi o tulburare profundă, stări redate foarte convingător de către nuvelist.

Mânia pe care o personajul principal o arată de fiecare dată când cineva atentează în vreun fel la iluzoria realitate paralelă în care s-a autoconvins că trăieşte este tot de factură satanică, iar virulența ei provine din încercarea de a compensa, de a ascunde față de el însuşi minciuna de care, surprinzător, subiectul este în esență conştient. Iar nebunia, dezintegrarea eului, se originează tocmai în această contrazicere totală a propriei ființe. După anihilarea acesteia, în loc nu rămâne decât patima ce l-a învins şi, subiacent, identificarea cu demonii care îi torturează pe păcătoşi. Pe de altă parte, copleşitoarea sa tulburare apare tocmai pentru că dârzenia frumoasei femei îi atrage atenția asupra adevărului pe care se încăpățânează să îl nege, iar acest adevăr este în primul rând, pentru el, iubirea pentru Frosica, iubire ce ar fi trebuit să fie mai importantă decât orgoliul personal. Într-adevăr, după ce o posedă cu forța pe Morărița, gândul lui Manaru se îndreaptă imediat spre iertarea soției sale şi spre refacerea vieții de dinainte împreună cu aceasta. Acest lucru nu mai este însă posibil acum, deoarece Manaru a dorit să îl realizeze în propriii termeni, şi nu după cum ar fi fost firesc să o facă. El şi-a propus mai întâi de toate protejarea egolatră a imaginii sale sociale, cale care, aparent paradoxal, în ciuda faptului că pare a fi condus tot la soluția justă a iertării, este intrinsec eronată întrucât porneşte de la o premiză falsă.

Un scurtcircuit logic similar întâlnim şi când violatorul îi sugerează victimei că gestul ei de a ceda în fața lui (lucru neadevărat, aşa cum va rezulta din sinuciderea ulterioară; din nou, Manaru dovedeşte o problemă de percepție) are „o înaltă semnificație morală" deoarece aduce pacea în familii întrucât, toți fiind la fel de maculați, nu mai au cum să se invidieze unul pe altul[21]. Raționamentul este bineînțeles eronat pentru că, deşi concluzia pare foarte rezonabilă, ipoteza sa, pierdută alienant din vedere, presupune o nivelare în jos, prin corupere morală. Ce atrage de asemenea atenția aici este şi că protagonistului, care spusese toate aceste cuvinte spre a o îmbuna pe Morărița, i se par, în chip curios, foarte adevărate. Aşa de densă devenise ceața perfidă a autoiluzionării, încât el însuşi ajunsese, împingând la o parte ecourile mereu prezente ale conştiinței, să o socotească autentică.

La fel se întâmplă şi în dialogul anterior cu slujnica ce îşi trădează stăpâna:

> Nu sunt hoț, n-am nici cuțit, n-am nici pistol la mine. Vreau să fac dragoste cu cocoana; asta vreau! Doar nu s-o dărâma lumea...[22].

Replica, indiciul cel mai important al înstrăinării de realitate a lui Manaru, este fundamentală pentru că afirmă – pe dos – tocmai adevărul: în urma siluirii celei ce

[21] Gib Mihăescu, op. cit., p. 69.
[22] Idem, p. 67.

ajunsese să-l obsedeze până la monomanie („siluire”, deci până şi folosirea ilegitimă a expresiei „a face dragoste” este încărcată de sens), lumea personajului principal chiar îşi va afla sfârşitul. Cu toate că nu are arme la el şi nu e nici hoţ, într-adevăr, Manaru nu este cu nimic mai puţin un răufăcător şi un impostor, şi încă unul de factură ontologică. Morărița, cu puritatea ei, de la care refuză să abdice în ciuda oricăror consecinţe, vândută pentru „câteva bilete de bancă albastre şi foşnitoare”, este adevărul existenţei lui Manaru, şi odată cu ea stă sau cade totul, la fel cum, vândut pe treizeci de arginţi de Iuda, Hristos este Adevărul unei lumi care, în clipa răstignirii Lui, îşi află momentul celei mai grave crize a întregii sale istorii, trecute sau viitoare.

În afară de raportul cu propriul sine, cel mai important de altfel, ce este totuşi demonic la Manaru în relaţiile cu ceilalţi, în condiţiile în care, până la soţia lui Moraru, toate celelalte neveste îi căzuseră de bună-voie în braţe? Fără îndoială, inteligenţa şi îndrăzneala cu care se foloseşte de slăbiciunile lor şi le amplifică.

Reacţiile „prietinilor” la comportamentul din ce în ce mai deviant al lui Sava Manaru demonstrează că ei, cel puţin până la un punct, înţeleg mecanismele acestuia, ştiu ce se întâmplă cu el, însă nu fac, din laşitate, nimic concret pentru a-l opri, nici măcar atunci când sunt ameninţaţi direct:

> Situaţia începea să devină penibilă. În obrajii loviţi prea pe neaşteptate se întorcea sângele. Şi revolta se aprindea sub sprâncene, în tăişuri de sclipiri. Dar ea strălucea dârz cât timp ochii stau înfipţi în farfurie; cum se ridicau la Manaru, culoarea li se muia, iar feţele se desfăceau în crestăturile rânjetului umilit, ca un rând de cepe plesnite de un pumn viguros[23].

Ca şi personajul principal, şi restul se complac în întreţinerea iluziei că, până la urmă, totul e în ordine (deşi, parte din ei, îşi ştiu neîndoielnic soţiile „sprinţare”), iar Manaru le serveşte abil dozele potrivite. Aşa se întâmplă în scena de un umor caragialesc, aşa cum s-a observat, în care, porniţi să îl bată, membrii grupului de încornoraţi se despart cu zâmbetul pe buze la îndemnul vechiului lor amic, Zambiloiu însuşi începând să spere în ciuda dovezilor irecuzabile. Dacă cel din urmă îndrăzneşte însă să îi ceară lui Manaru socoteală, o face abia după ce a fost înşelat, şi doar pentru încetarea relaţiei extraconjugale, iar nu pentru restabilirea dreptăţii. La fel, inginerul Mişu Ignătescu îi interzice evidentului împricinat să îi mai viziteze casa, dar ironiile, agresivitatea şi aluziile la afacerile sale necurate îl determină să retracteze ipocrit. Asemeni celorlalţi, nici el nu doreşte să iasă din cercul propriei meschinării. Între ei şi Manaru există numai o diferenţă de grad. Puterea acestuia este direct proporţională cu degeneratul caracter al unei omeniri fără poli morali. Într-o societate nedecăzută, influenţa pe care el ar fi putut-o exercita asupra celor din jur ar fi fost pur şi simplu nulă. Autorul însuşi pare, spre finalul nuvelei, că refuză să se mai abţină în numele neimplicării, dându-le pe faţă superficialitatea:

> Orăşenii ăştia tihniţi, excitaţi de cele trei gloanţe ale Morăriţei, vroiau în adâncul cugetului lor lucruri mari, evenimente catastrofale[24].

---

[23] Idem, p. 24.
[24] Idem, p. 77.

Totodată, cu câteva rânduri mai sus, Ramură este caracterizat drept un „om gras şi satisfăcut […] don Juan nepăsător şi fără răspundere”.

Dacă locuitorii de ambe sexe ai orăşelului unde se petrece acţiunea au ca trăsătură comună complacerea călduţă şi carenţa principală a bărbaţilor este laşitatea, atunci specific femeieşti sunt frivolitatea şi prefăcătoria perfidă. Nevasta lui Ignătescu este geloasă pe doamna Mărunţache, care pretinde că personajul principal ar fi „persecutat-o” cu insistenţele sale. Ca atare, imediat ce soţul ei, inopinat întors acasă tocmai spre a-i verifica fidelitatea, pleacă la serviciu fericit, doamna Ignătescu îl cheamă negreşit pe râvnitul amant.

Femeile nu se ostenesc să opună rezistenţă atracţiei lubrice pentru Manaru. Toate, deşi mimează nemulţumirea, sunt atrase de jocul erotic, desfăşurat sub umbrela unei pretinse nevoi de progres: pe lângă soţul adesea mai în vârstă şi „viţiat” de oraşele prin care a umblat, susţine Sava Manaru, femeia, pentru a-şi trăi cu adevărat anii tinereţii, trebuie să iubească nu doar pe partenerul consfinţit, ci şi pe un al doilea, ideal tot mai curent în „lumea cultă, ca o necesitate socială”, dar căreia bărbaţii „mucegăitei noastre urbe” se opun, chipurile, filistinic, neştiind că numai astfel, opinează mai departe protagonistul, „vor putea goni ura şi prefăcătoria dintre sexe!”[25]. De notat că de un tip asemănător de argumentaţie sofistică vom da şi la personajele de mai târziu ale lui Gib Mihăescu, de pildă în premiata piesă de teatru *Pavilionul cu umbre*. Să constatăm totodată că perspectiva asupra progresului invocată aici nu este, categoric, absolut deloc ficţională. Ea reflectă atitudini specifice începutului celui de-al douăzecilea veac, aşa cum reiese din următorul citat dintr-o conferinţă ţinută la Universitatea din Zürich în anul 1922, în care psihologul C. G. Jung prezintă schimbările de optică în societatea modernă:

> În cadrul sistemului moral tradiţional toată lumea ştie perfect de ce căsătoria este „bună” şi de ce orice altă formă de iubire trebuie respinsă cu hotărâre. Dar în afara sistemului, pe spaţiul de joacă şi câmpul de luptă al naturii, unde omul se simte a fi cel mai înzestrat membru al marii familii a animalelor, el trebuie să se reorienteze[26]. [trad. n., A. B.].

Scrierea nu e deloc dezechilibrată, aşa cum aprecia Ov. S. Crohmălniceanu[27]. În epocă, un virulent atac la adresa ei şi, mai ales, la adresa întregului volum căruia îi dă numele este purtat de scriitorul Camil Petrescu. Al. Oprea pune reacţia marelui prozator pe seama unei adversităţi personale a acestuia nu neapărat pentru Gib însuşi, cât pentru revista „Gândirea”:

> Comentariul este excesiv de caustic: „Fie că e dl. Gib Mihăescu sau confraţii de la *Gândirea*, fie că se chiamă să zicem Ionel Dumitrescu «pamfletar» stilul e acelaşi: stil de boxeur prost (...) Totul e năclăit şi fals.” Nu descoperim oare aici o posibilă explicaţie a substratului vindicativ asupra cronicii? Cu alte cuvinte nu are loc un transfer asupra colaboratorului *Gândirii* al unor resentimente nutrite de C. P. la adresa respectivei publicaţii?[28].

---

[25] Idem, p. 28.

[26] C. G. Jung, *Aspects of the Feminine*, Ark Paperbacks, ediţia a patra, Londra, 1992.

[27] Ov.S. Crohmălniceanu, *Universul proiecţiilor obsesive. Gib I. Mihăescu*, în vol. *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. 515.

[28] Al. Oprea, *„La* Grandiflora*” şi dosarul ei critic*, în *Al. Oprea prezintă 5 prozatori iluştri, 5 procese literare*, Editura Albatros, Bucureşti, 1971, pp. 204–205.

Dostoievskiană prin fond, în *La „Grandiflora”* Manaru pariază existențial pe un „totul sau nimic” ce amintește cel mai mult, dintre eroii romancierului rus, de Stavroghin. Modul atât de pătrunzător și de autentic în care prozatorul zugrăvește obsesia absolută, demonică pentru putere a personajului principal, precum și mecanismele și consecințele acesteia constituie dovada indeniabilă a talentului și a vigorii artistice ale lui Gib Mihăescu. A spune că nuvela în discuție este o capodoperă veritabilă nu înseamnă a folosi cuvinte mari.

În afară de fixația de natură erotică (amestecată, pe alocuri, și cu alte tipuri de obsesii, date de frica de moarte sau de anumite obiecte), găsim în producțiile beletristice ale lui Gib I. Mihăescu și abordări ale unor fixații integral non-erotice.

Publicată încă din luna mai a anului 1922 în revista clujeană *Gândirea*, nuvela *Semnele lui Dănuț* constituie una dintre piesele de rezistență ale prozatorului nostru.

Șeful de stație Dănuț, căruia, din cauza frigurilor de care și el suferă, i-au murit șase copii, o așteaptă înfrigurat pe Frosica, singura care i-a mai rămas, să se întoarcă acasă cu trenul de la Craiova. Nervozitatea lui este dată de „semnele” zbaterii ochiului său stâng, mai puternice ca niciodată, ceea ce îi produce obsesia că fetei i se va întâmpla ceva foarte rău. El vede, ca și cum ar fi fost acolo în carne și oase, cum, pe drum, Frosicăi i se face rău din cauza bolii și moare. Când vizualizează aceste închipuiri, personajul se află sub influența distorsionantă a frigurilor:

Dănuț se frecă la ochii ce-i ardeau. El își pipăi fruntea și simți pe ea picături de sudoare. I-era cald de tot, dar de undeva din corp i se răspândea, în răstimpuri, de-a lungul mădularelor, un fior prelung și neplăcut de umedă răceală[29].

Gândurile sunt trăite atât de real, că venirea împiegatului i le prelungește automat în concret și protagonistul, foarte confuz și zărindu-l „ca printr-o pâclă”, crede că acesta intenționează să-i comunice sosirea acceleratului cu fetița decedată. Împiegatul, fără să înțeleagă ce se întâmplă cu Dănuț, îl lasă pe acesta să anunțe plecarea unui alt tren din gară. Cel din urmă, însă, continuă halucinarea, sfâșiat de durerea pierderii Frosicăi. Starea lui este descrisă magistral:

Fluierături de țignal, șuier lung de locomotivă, trenul se urnește păcănind sacadat, mai întâi încet, apoi din ce în ce mai repede, ca și toanele ochiului acestuia stâng, care au început iar. Paca, paca; paca, paca, și domnul șef privește paralizat ferestrele vagoanelor din față care se perindează ușor, ocupând lent și fără încetare, una câte una, locul celei dinainte.

Dănuț tresare, deodată, zguduit de un început vag de amintire. Ochii lui s-au mărit, ca și când ar avea de obiectat ceva la această neoprită desfășurare de lucruri. Dar nu știe ce anume, și ferestrele vagoanelor trec înainte, lunecând tot mai repede și mai ușor. Ultima a dispărut, întrerupând brusc depănarea filmului cu bizare forme omenești[30].

Șeful de stație începe să plângă de-a binelea, îndurerat că, în ciuda eforturilor sale, și acest ultim copil i-a murit, deși o trimisese la internat la Craiova tocmai pentru a o îndepărta de miazmele ucigătoare ale bălților. Odată suferința concretizată prin

[29] Gib Mihăescu, *Nuvele*, Editura Albatros, București, p. 227.
[30] Idem, p. 229.

lacrimi, Dănuț părăseşte halucinația şi revine, treptat-treptat, la normal, în timp ce bătaia ochiului stâng, pornită încă de dimineață, devine totuşi tot mai puternică. Personajul îşi aminteşte brusc că i s-a mai întâmplat să confunde „din pricina semnelor", năzăririle cu realitatea şi îşi dă seama, terifiat, că, deoarece nu a semnalat prin telegraf că trenul părăsise gara, acesta se va ciocni chiar cu cel în care se află Frosica. Văzând în închipuire împlinirea sângeroasă a catastrofei, instinctiv, Dănuț minte că ar fi anunțat plecarea acceleratului.

Protagonistul trăieşte o scindare a personalității, pe care însuşi o remarcă stupefiat. Are impresia că altcineva i-a luat locul şi spune cu mult sânge rece neadevăruri drept alibi şi se trage singur la răspundere pentru nemaivăzutul său egoism, în condițiile în care unica lui fată tocmai urmează să îşi piardă viața. El îşi caută disperat propria salvare de la tragedia pe care el de fapt e pe cale să o provoace şi afirmă, lipit cu disperare „de această invenție subită, care parcă-l uşura", că a surprins un necunoscut în biroul său. În mod uluitor, Loloi, împiegatul, confirmă prezența unui străin, ceea ce îl face pe Dănuț să se agațe irațional de nădejdea oarbă că accidentul totuşi nu va avea loc.

Finalul nuvelei este o bijuterie a suspansului psihologic. În contrast cu calmul peisajului hibernal şi cu relaxarea glumeață şi complet nebănuitoare a celor din jur, care, în ajunul sărbătorii Naşterii Domnului, savurează din bunătățile pregătite, într-un fantastic crescendo, personajul principal experimentează infinitezimal şi cu atât mai covârşitor spaima catastrofei ce stă să se producă. Tensiunea atinge cote paroxistice:

> Inima i se ghemui speriată sub coşul pieptului. Vroia să iese afară, simțea că se înnăbuşe. Se apropie de geamul cel mare de deasupra mesei de stejar şi cercetă zarea miazăzilei. Dar într-acolo nu domnea[u] alt decât albul cel mai perfect şi liniştea cea mai deplină. Privind pieziş, nu putea să vadă decât cele patru perechi de şine, împreunându-se ca opt coarde ca un gât de liră. Sub sticlirea tremurătoare a gerului, părea că o mână nevăzută le ciupe uşor, neauzit de uşor.
>
> Alături, râsetul, piulița creşteau de zor. Loloi bătea violent în uşă:
>
> – Ascultă, domnu' şef, una nostimă de tot, domnu' şef...[31].

Probabil că în toată opera lui Gib I. Mihăescu nu există o altă scriere de un tragism atât de convingător şi de marcant ca *Semnele lui Dănuț*. Aceasta, deoarece durerea ce pulsează în ea atinge, mai mult şi mai intens decât oriunde, domeniile metafizicului. Soarta protagonistului induce ideea unei dureri de factură ontologică care aminteşte de istoria biblicului Iov. Diferența dintre ei este însă fundamentală. La cel din urmă, suferința cunoaşte un capăt, iar traversarea ei culminează şi cu un *happy ending* material, şi cu, mai ales, înțelegerea, datorită revelației divine înseşi, a motivelor respectivei suferințe. Lui Dănuț, însă, ale cărui constatări conduc, ele, la această concluzie, nu îi rămân decât absurdul existenței şi condiția de marionetă neajutorată a unui destin de un cinism sadic şi viclean. Într-adevăr, el nu pare a fi doar ignorat de divinitate, ci lăsat pur şi simplu, pentru totdeauna, pe mâna demonului, care îi ucide, ca în episodul veterotestamentar, fiii şi fiicele şi se

[31] Idem, p. 235.

pregăteşte să i-o ia şi pe Frosica. Şeful de staţie însuşi s-a obişnuit să distingă între semnele „reale” şi cele care nu sunt decât nişte „glume de prost-gust”, făcute „de vreun împiegat de-al lui Dumnezeu” care se amuză pe seama naivităţii lui. Că transcendentul plănuieşte împotriva lui o indică şi momentul acţiunii, chiar ajunul Crăciunului. Rugăciunii disperate către Dumnezeu făcute de Dănuţ nu îi răspunde decât tăcerea glacială a iernii. Totul, simte protagonistul, care vede cum „o mână nevăzută”, de dincolo de vălul vizibilului, ciupeşte şinele producătoare de dezastru, se adună într-o odioasă înscenare împotriva sa. La toate acestea se adaugă şi slăbiciunea lui specific umană, şi cu toate că personajului nu i se poate ierta laşitatea, ea nu reprezintă declanşatorul absolut al nenorocirii, ci numai un produs al ei.

Avem de-a face cu un fantastic ce funcţionează în ciuda a ceea ce, la o primă analiză, s-ar putea numi caracterul superstiţios al protagonistului, ori, mai exact spus, un fantastic ce lucrează prin tocmai superstiţiile acestuia, nefiind, prin aceasta, mai puţin fantastic. „Semnele” sale nu anunţă, dacă e să anunţe ceva – şi dacă ele posedă un efect cumva favorabil lui Dănuţ, el se opreşte în acest punct – ce crede personajul că anunţă, anume moartea fetiţei, ci baterea ochiului se dovedeşte a fi de fapt cauza pentru care trenurile se vor ciocni şi, de-abia de aceea, Frosica va cădea victimă accidentului. Am putea conchide că totul se petrece numai din cauza naturii ignare şi panicarde a personajului principal. Dar nu putem trece cu vederea că halucinaţiile lui provin de la boala frigurilor, condiţionare superioară, ca dat fiinţial, voinţei lui, după cum nu putem ignora, aşa cum am arătat mai sus, impresia copleşitoare a unei tainice conspiraţii supravizibile.

În această mixtură plină de veridicitate, ipostaziată plenar în scrierea de faţă, rezidă una dintre marile reuşite artistice ale nuvelisticii gibmihăesciene. Deşi plesneşte de realism şi cuţitul unei lucidităţi necruţătoare nu lasă nici o felie din contingent nesecţionată, ea sugerează extrem de abil prezenţa imuabilă a unui nevăzut ghidaj advers căruia omul de carne şi de ţărână, oricât ar vrea, nu i se poate opune.

A treia latură a nuvelisticii lui Gib I. Mihăescu o constituie cea în care, mai mult decât cercetarea vreunei obsesii, scriitorul are ca scop fixarea unor coordonate definitorii ale vieţii în târgul provincial sau în mahalaua bucureşteană.

În *Vin nou, În goană, Coşul cu târguieli*, *Scuarul, Monumentul, Filodor, Domnul aghiotant* sau *Împricinaţii*, cercetarea sa, ce aminteşte în mod clar de opera lui I.L. Caragiale, comportă cel mai adesea filtrul neîndurător al criticii moravurilor unei burghezii ce lâncezeşte într-o ipocrită mediocritate. În afara aspectului material, membrii ei mint şi se mint în special din cauza amorului propriu, ce sfârşeşte prin a-i scufunda în apa stătută a relativismului moral şi prin a-i supune înstrăinării de adevărul propriului sine, două chestiuni esenţiale pe care nu vor să le conştientizeze. Şi în acest plan, al nuvelelor de observaţie socială, majoritatea protagoniştilor sunt nişte înfrânţi – dacă nu şi ai patimii erotice, ca în nuvelele dedicate exclusiv obsesiei, cu siguranţă ai patimii pentru propria persoană, care îi deposedează de orice percepţie corectă asupra realităţii.

Universul evocat aici este centrat, ca şi la creatorul *Scrisorii pierdute*, în jurul discrepanţei dintre ceea ce vor personajele să pară şi ceea ce sunt, dar aceasta se întâmplă nu pentru că autorul nostru ar fi preluat mecanic această formulă de la uriaşul dramaturg ploieştean, ci mai degrabă deoarece şi el, asemeni celuilalt, a detectat aceleaşi carenţe în *ethosul* societăţii radiografiate. Este vorba de însăşi umanitatea în mijlocul căreia, de la naştere până la moarte, Gibi, aşa cum îl alinta Cezar Petrescu, şi-a petrecut o însemnată parte din viaţă şi pe care, mai mult decât cea a capitalei, o socotea mai autentică şi mai pretabilă observaţiei psihologice. Reperele micului orăşel în care se petrece acţiunea aparţin realităţii înseşi, iar figurile omeneşti ficţionale au la bază modele pe care Gib Mihăescu le-a urmărit cu atenţie zi de zi, cum însuşi declara, la judecătorie, la piaţă ori la petreceri. La fel ca picturile de pe biserica către care aleargă cu minţile rătăcite Sava Manaru, Alexandru Cocoşel şi localul său din *La „Grandiflora”* chiar au existat în Drăgăşaniul în care prozatorul a copilărit şi a exercitat profesia de avocat preţ de aproximativ cinci ani. În multe dintre nuvele, şi în unele romane, aşadar, prozatorul, care şi-a afirmat cu fermitate preferinţa pentru o literatură care să îşi tragă viguros seva din lumea adevărată, a păstrat o parte însemnată din informaţiile toponimice şi caracteriologice ale locului său de baştină pentru a releva trăsăturile lui de dincolo de spoiala aparenţelor.

Am crede chiar că evidenta consistenţă a textelor din această categorie se datorează şi faptului că, ieşind de sub dictatura propriului ego, Gib înlătură implicit şi tot balastul care aruncă în ilizibil o parte a scrierilor sale. Odată acest efort de obiectivare realizat, el nu mai joacă la două capete, căutând o compensare ilegitimă prin livresc, şi redă cu o cristalină percepţie resorturile sufleteşti ale semenilor, superficialitatea, minciuna, necinstea şi filistinismul în care, pe de o parte, ei se complac şi, pe altă parte, pe care le întreţin în maniera cea mai interesată.

Un foarte bun exemplu este nuvela *Monumentul* (revista „Boabe de grâu”, iunie-iulie 1931), bucată plină de ironie despre corupţia clasei politice din orăşelul oltenesc Rădăşeni. Alături de camarila sa, primarul exploatează în interes personal, cu abilitate şi viclenie, poziţia pe care o ocupă de nu mai puţin de patru decenii.

Motivul pentru care Costache Constandache obţine mereu voturile concetăţenilor nu are de-a face cu justeţea guvernării lui, ci cu aceea că împărţea cu ei profiturile ilegale ale bogatei în resurse localităţi şi că nu strângea dajdiile decât de la inamicii politici. A face politică echivalează pentru personajul principal şi pentru acoliţii săi cu ştiinţa manipulării şi a hoţiei. El îi favorizează pe bogaţi – deşi ştie să le lase impresia celor săraci că nici pe ei nu îi neglijează –, care fac cu rândul la a încheia afaceri foarte avantajoase (pentru ei) cu instituţiile statului. Acestui *status quo* strigător la cer îi revine o încununare pe măsură: cetăţenii, în frunte cu bogătaşul cel mai favorizat, Ionică Mitran, hotărăsc să zidească un monument în cinstea primarului. Culme a prefăcătoriei şi a pervertirii unei lumi cu susul în jos, edificiul va fi amplasat în mijlocul unor statui ale unor personalităţi veritabile. În mijlocul

unui auditoriu la fel de maculat ca şi el, protestele vehemente ale lui Costache Constandache sunt numai de faţadă şi aparţin unui discurs echivoc: cel demagogic şi cel efectiv, amplasat sub zodia lui „noi facem tot ce ştim”.

În chipul specific gibmihăescian al coincidenţei cvasimetafizice, imediat ce i se ridică monumentul, protagonistul, care susţinuse tot timpul că nu se fac statui oamenilor în viaţă, cade la pat. Din această cauză, oraşul este controlat de tot soiul de comisii care, cu toate că iniţial nu se pun de comun acord întrucât cei incompetenţi nu vor să-şi recunoască limitele, scot la lumină multiplele încălcări ale legii de care se fac vinovaţi Costache Constandache şi ai săi. Fie deoarece până atunci nu pricepuse intenţiile ascunse ale edilului, fie că pricepuse dar îi convenea, mulţimea, de partea lui până atunci, se răscoală împotriva sa şi nu poate fi oprită decât de numărul mare de santinele de la casa muribundului. Pentru a-i proteja pe ceilalţi, Costache Constandache ia totul asupra sa – nici în aceste ultime momente ale existenţei sale acesta nu pare a voi să renunţe la impostură şi să mărturisească ceea ce era de mărturisit. Furia mulţimii creşte tot mai mult, până la dorinţa de a dărâma măcar statuia. Semn însă al bâlciului total, înseşi autorităţile de la Bucureşti o apără, pentru că era, ca oricare alt obiect de artă, foarte scumpă. Opinia tuturor este întoarsă iar la o sută optzeci de grade de moartea primarului. Deoarece noii conducători, corecţi, strâng biruri şi nu mai fac nimănui „binele” pe care îl făcea decedatul, toţi încep din nou să îl regrete.

Deznodământul, foarte semnificativ, măsoară, în sfârşit, întreaga stare de fapt cu rigla normalităţii. Costache Constandache nu purta, el, cea mai mare vină dintre membrii comunităţii. Râsul caricatural pe care îl duce cu el în mormânt este râsul de întregul circ, de meschinăria concetăţenilor, de situaţia tragi-comică, de inversarea perplexantă a polilor bunului-simţ din lumea pe care o părăseşte. Onorurile primite nu cinstesc, aşa cum ar trebui, virtutea, ci complicitatea sa la furt:

> Iar conu Costache Constandache râdea şi-acum cu râsul lui bun şi larg şi care de astă dată se lărgise până la urechi. Râdea într-una, cum l-au văzut cei puşi să-l dezgroape, pentru a-i face din marmoră şi din bronz un mormânt astfel cum cu adevărat merita un om ca dânsul[32].

Cea mai valoroasă parte a operei lui Gib I. Mihăescu o constituie nuvelistica sa (dramaturgia doar adaptează din temele ei pentru scenă) şi, după cum legitim s-a afirmat adesea, nimeni nu a mai surprins la noi, atât de profund şi de viu ca autorul oltean, avatarurile obsesiei, prezentate din faza sa incipientă până la atingerea incontrolabilă, ce frizează satanescul, a nebuniei.

Într-adevăr, protagoniştii prozelor neromaneşti gibmihăesciene sunt, majoritatea, nişte obsedaţi, care se confruntă cu o stranie concretizare în lumea reală a celor mai intime şi mai cutremurătoare spaime. Dar, cum nu suntem pe un tărâm magic unde, la o mişcare de baghetă, gândurile să prindă – sau să nu prindă – trup, respectiva concretizare nu are cum să se datoreze stărilor propriu-zise ale personajelor. A spune aceasta înseamnă a viola legile realităţii celei mai imediate – căci despre ea

[32] Gib Mihăescu, *Noaptea focurilor,* nuvele, vol. II, Editura pentru literatură, colecţia *Biblioteca pentru toţi,* nr. 383, Bucureşti, 1967, p. 279.

vorbesc (sau vor să convingă că o fac), mimetic, textele autorului nostru, despre indivizi ca oricare alții din universul micului târg oltenesc sau din cel al mansardelor bucureştene, locuite însă tot de tineri veniți din provincie.

Ce nu s-a observat cu privire la nuvelele scriitorului din Drăgăşani a fost că, dincolo de fixația erotică sau de altă natură a unora precum Manaru, Dănuț, Moinaru, Emanoil ori Naicu, puternica fascinație pe care ele o exercită asupra lectorului provine din corespondența suprafirească dintre trăirile interioare ale indivizilor şi mediul înconjurător – în condițiile în care în spatele acestei enigmatice legături găsim o veritabilă şi modernă teză existențială a absurdului ce face ca, în urma unui complot metafizic cât se poate de nemetaforic, protagoniştii să fie împinşi ineluctabil către cele mai tragice deznodăminte. Mai mult decât o excelentă surprindere a mecanismelor psihologice ale ființei umane aflate într-un punct-limită, cea mai importantă reuşită a creației lui Gib I. Mihăescu o reprezintă tocmai această abilitate de a sugera, chiar în pofida superstițiilor evidente ale personajelor şi în ciuda faptului că fiece parte a realității perceptibile a fost secționată necruțător de lama celei mai încordate lucidități, o perfidă conspirație, pe cât de nevăzută, pe atât de feroce, ce se opune oricărei şanse ca omul să îşi atingă fericirea.

Credem că această viziune sumbră îşi are originile, la rândul ei, în cu totul altceva, de care nici măcar Gib Mihăescu nu este pe de-a-ntregul conştient, şi anume într-o hipertrofiere despotică a egoului, sesizabilă nu doar aici, ci şi în romane. Ea este cea care, în ultimă instanță, generează, prin întreaga paletă a produşilor ei, întreaga zbatere a protagoniştilor.

Incapabili să renunțe la pretențiile atotdominatoare ale propriului eu şi să se relaționeze cu un Centru prin raportare la care să se împlinească – sau, în termenii lui Jung, să se individueze –, ei sunt prinşi, prin definiție, în capcana propriului orgoliu. Simțind trădarea, îşi pierd mințile nu la ideea încălcării fidelității ca atare, ci la cea a terfelirii imaginii personale în fața ochiului public. Iubirea lor nu posedă nimic înălțător în ea, fiind redusă la dimensiunea ei strict carnală. Similar, nedornici să accepte lumea exterioară aşa cum este pentru că vor să o modifice în interes personal (nu degeaba Ragaiac şi ceilalți pun noi nume iubitelor), încearcă să o compenseze prin prelungite frenezii imaginative, dar numai spre a sfârşi, mereu, în postura de învinşi.

Aceeaşi supradimensionare a sinelui personajului principal aduce, în romane, unde prozatorul nu mai construieşte, ca dincolo, o lume aşa cum o vede, ci, compensatoriu, aşa cum şi-ar dori să fie, şi relația ilegitimă a tranferului abuziv de putere („ilegitimă” şi „abuziv” deoarece vizează înşelarea cititorului) din partea autorului către acesta. Universul ficțional nu este unul autonom, ci numai unul tiranizat de vrerile protagonistului şi forțat să i le împlinească aşa încât să arate superioritatea sa indiscutabilă. Aceste premize falimentare explică şi senzația de artificialitate şi de luxurianță epică a volumelor, ca unice mijloace de realizare a unui astfel de demers.

Fără a fi aderat efectiv la vreuna dintre şcolile artistice ale vremii, Gib I. Mihăescu ocupă un loc numai al său în galeria literaturii române interbelice.

Trăgând linie, ce rămâne aşadar din întregul, fluctuant în ansamblu, al creației sale? Rămâne, mai mult decât orice, apăsarea grea şi greoaie, exprimată cel mai pregnant în nuvelele autorului, a unei perpetue dureri existențiale resimțite de individul ce se confruntă integral, până la plăsele, fie că îşi dă seama, fie că nu, cu ceea ce mai rămâne din el şi din lume când, părăsit la rândul Său, Dumnezeu se retrage deasupra cerului gri. Rămân lucrări cu o vibrație atât de intensă şi de autentică, încât orice cultură ar avea toate motivele să le aşeze, cu adevărat, la loc de cinste.

BIBLIOGRAFIE

Gib Mihăescu, *Noaptea focurilor,* nuvele, vol. II, Editura pentru literatură, colecția *Biblioteca pentru toți,* Bucureşti, nr. 383, 1967.
Gib I. Mihăescu, *Linia întâi*, Editura Militară, colecția *Columna*, Bucureşti, 1983.
Gib I. Mihăescu, *Nuvele*, Editura Albatros, Bucureşti, 1986.
Nicolae Balotă, *Gib Mihăescu nuvelist*, în vol. *Labirint*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970.
Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I (A–D), Editura Artemis, Bucureşti, 1994.
Ov. S. Crohmălniceanu, *Universul proiecțiilor obsesive. Gib I. Mihăescu*, în vol. *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967.
Mihail Diaconescu, *Gib I. Mihăescu*, Editura Minerva, colecția *Universitas*, Bucureşti, 1973.
Florea Ghiță, *Gib I. Mihăescu (monografie)*, Editura Minerva, Bucureşti, 1984.
C.G. Jung, *Aspects of the Feminine*, Ark Paperbacks, ediția a patra, Londra, 1992.
Mihai Mangiulea, *Postfață*, în Gib. I. Mihăescu, *Nuvele*, Editura Minerva, colecția *Arcade*, Bucureşti, 1987.
Marian Papahagi, Aurel Sasu, Mircea Zaciu (coordonatori), *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, Albatros, Bucureşti, 2000.
Marian Popa, *Gib Mihăescu*, în „Luceafărul", nr. 44 (288), anul X, 4 noiembrie 1967.
Constantin Popescu, *Postfață*, în Gib Mihăescu, *Femeia de ciocolată*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1984.
Al. Oprea, *„La Grandiflora" şi dosarul ei critic*, în *Al. Oprea prezintă 5 prozatori iluştri, 5 procese literare*, Editura Albatros, Bucureşti, 1971.
Al. Săndulescu (coordonator), *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei, Bucureşti, 1976.

Abstract

The most valuable part of Gib Mihăescu's work consists of his short stories. As it is often and legitimally claimed, no other Romanian writer has ever described the avatars of the obsession as well as him. Yet, what was not noticed about his short stories is the fact that, beyond the fixation, be it erotical or of another nature, that animates Mihăescu's characters, the powerful fascination they exert upon the reader lies in the super-natural correspondence between the individuals' inner experiences and their exterior environment. This, under the conditions that behind this uncanny relation there is a real modern existential thesis of the absurd: because of a metaphysical conspiracy – nota bene, as unmetaphorical as possible – the protagonists are inexorably driven towards the most tragic endings.

Keywords: *inter-war literature, psychological prose, short stories, absurd, fantastic*

„STÂNGA” ŞI „DREAPTA” DOCTRINEI REVISTEI LITERARE „GÂNDIREA”

dr. Iulia Belu*

Studiul de faţă reprezintă o încercare de a conexa studiul literaturii române cu alte domenii, completând cercetările de până acum, care au urmărit în special tematica religioasă în cadrul liricii din literatura veche, modernă sau contemporană. Eseul îşi propune să evidenţieze atât relaţia dintre mistică, religie şi literatură, cât şi modurile specific de abordare a problematicii religioase în creaţia unor autori reprezentativi ai tradiţionalismului românesc, şi, în general, ai prozei din perioada interbelică.

În mod paradoxal, după 1989, în era globalizării, s-a resimţit nevoia orientării către valorile naţionale din perioada interbelică, spre specificul folcloric, cultural, literar şi religios. Astfel, au fost realizate şi editate o serie de lucrări care au vizat creaţia literară a tradiţionaliştilor, precum *Nichifor Crainic. Monografie de Geta Marcela Pârvănescu* (2010*), Ipostaze ale fantasticului în proza lui Vasile Voiculescu* de Anastasia Dumitru (2011*), Proza lui Vasile Voiculescu: modalităţi de realizare a fantasticului* de George Bădărău (2006), *Voiculesciana* de Liviu Grăsoiu (2008), *Victor Papilian: eseu monografic de Mircea Popa* (2008). S-au reeditat scriitorii eminamente reprezentativi pentru tradiţionalismul ortodoxist, ca Nichifor Crainic (*Poezii alese* 1914-1944 şi *Şoim peste prăpastie. Versuri inedite create în temniţele Aiudului*, ambele în 1990) şi Vasile Voiculescu: *Opera literară. Proză, poezie, teatru, documente*, 3 volume, ediţie îngrijită, prefaţă şi cronologie de Roxana Sorescu (2004). Totodată, în secolul XX, datorită sporirii surselor de informaţii, a cantităţilor de date, precum şi a transferului informaţional rapid, în aproape toate domeniile, s-a înregistrat tendinţa depăşirii barierelor disciplinelor academice prin sesizarea interconexiunilor din zone diverse ale cunoaşterii.

În această tendinţă recuperativă se poate încadra şi obiectul acestui studiu, care îşi propune să cerceteze proza a doi dintre scriitorii reprezentativi ai tradiţionalismului românesc, colaboratori ai revistei „Gândirea”. Aceştia sunt Vasile Voiculescu şi Victor Papilian, care, dintre toţi prozatorii publicaţiei menţionate, ilustrează cel mai bine ortodoxismul şi autohtonismul grupării.

Publicaţia tradiţionalistă „Gândirea” a apărut la Cluj, pe data de 1 mai 1921, avându-i redactori pe Cezar Petrescu şi Ion Dumitru Cucu. Fără a avea un program, periodicul a reunit, la prima lui apariţie, în paginile sale, creaţii literare şi articole ale unor scriitori de orientări literare diverse, neosămănătorism, sămănătorism,

* Ministerul Apărării Naţionale.

RITL, nr. 1–4, p. 61–80, Bucureşti, 2011

simbolism, poporanism, expresionism şi chiar avangardism: Adrian Maniu, Nichifor Crainic, Ion Agârbiceanu, Ecaterina Pitiş, George Voevidca, Aron Cotruş, Lucian Blaga, D. Karnabatt, Dan Rădulescu, Radu Dragnea, Ion Vinea, Victor Ion Popa. Eclectismul publicaţiei va începe să se limiteze odată cu mutarea sediului acesteia la Bucureşti, în decembrie 1922, când redactorului Cezar Petrescu, singurul nominalizat, i se alătură un comitet.

Nichifor Crainic începe să publice articole în 1923, conferind revistei un caracter tradiţionalist din ce în ce mai accentuat, care promova spritul religios creştin-ortodox. Din 1926, acesta devine redactor, alături de Cezar Petrescu, iar din 1928 când Nichifor Crainic preia integral conducerea, „Gândirea" începe să se transforme într-o publicaţie de direcţie, militând pentru un tradiţionalism literar autohtonist şi ortodoxist. Revista şi-a încetat activitatea pentru o scurtă perioadă, între iunie 1933 şi până în octombrie 1934, pentru a-şi continua apariţia lunară până în iulie 1944. Colaboratorii publicaţiei au fost numeroşi: Lucian Blaga, Adrian Maniu, Radu Gyr, Ion Pillat, Aron Cotruş, V. Voiculescu, Cezar Petrescu (şi sub pseudonimul C. Robul), Gib I. Mihăiescu, Mateiu Caragiale, Victor Ion Popa, Emanoil Bucuţa, Victor Papilian, Tudor Vianu, G. Călinescu, Radu Dragnea, Petre Marcu Balş (Petre Pandrea), Mircea Eliade, Dan Botta, Vintilă Horia, Olga Caba, Emil Cioran, Constantin Noica, Petru P. Ionescu, Dumitru Stăniloae şi alţii.

Doctrina gândiristă a fost formulată într-o serie de articole şi de eseuri în primul rând de către Nichifor Crainic şi Lucian Blaga, şi presupune două elemente esenţiale, după cum au observat atât Gheorghe Vrabie, cât şi Dumitru Micu în studiile lor despre această mişcare: ortodoxismul şi autohtonismul, aflate în strânsă legătură.

Fără a avea pretenţia unui studiu exhaustiv despre doctrina publicaţiei, se cuvine să facem câteva precizări referitoare la trăsăturile definitorii ale acestei grupări tradiţionaliste. Conducătorul revistei şi principalul doctrinar al grupării, Nichifor Crainic, avansa de la bun început o observaţie pertinentă asupra literaturii române, anume că tematica religioasă a fost slab reprezentată. Criticul literar pornea de la principiile tradiţionaliste promovate de sămănătorism şi sublinia faptul că „Sămănătorul" nu a reliefat caracterul religios al poporului român, ci pe cel etnic. „Gândirea" îşi propune să cultive un etnicism religios în spirit ortodox. Principiul artei spiritualizate în sens creştin ortodox apare formulat clar abia în articolul lui Crainic *Sensul tradiţiei*:

„Peste pământul pe care noi am învăţat să-l iubim din «Sămănătorul», noi vedem arcuindu-se coviltirul de azur al Bisericii ortodoxe. Noi vedem această substanţă amestecându-se pretutindeni cu substanţa etnică"[1].

Dincolo de polemicile vremii, mişcarea condusă de Nichifor Crainic, considerată conservatoare, s-a opus deschiderii spre toate valorile culturii occidentale, în speţă cele caracteristice modernismului. Liderul şi teoreticianul grupării îşi revendica mişcarea din sămănătorism, acceptând paseismul în literatură:

[1] Nichifor Crainic, *Sensul tradiţiei,* în *Puncte cardinale în haos*, ediţia a II-a, Editura ″Cugetarea″, Bucureşti, p. 125.

„Pe linia acestei directive a tradiţiei autohtone, «Gândirea» moşteneşte «Sămănătorul». Două idei principale se desfac din mişcarea sămănătoristă : ideea istorică şi ideea folclorică. Genialul animator al mişcării îi prescria un scop precis faţă de care nu admitea discuţie: unitatea politică a românilor. Acesta era cuvântul de ordine al epocii. Pentru atingerea acestui scop era nevoie de încredere în energia naţională. De aci glorificarea trecutului în ştiinţa istorică, în poem şi în roman, glorificarea poporului – privit în actualitatea lui – în poezie şi în nuvelă. Paseismul „Sămănătorului” era un refugiu în trecut numai întrucât acolo se găsea un prototip al unirii şi o demonstraţie istorică a dinamismului unionist”[2].

Nichifor Crainic susţine autohtonismul literaturii, caracteristic sămănătorismului şi preluat de mişcarea gândiristă:

„Această fatalitate etnică noi o vedem determinând caracterele literaturii, artei plastice, muzicii şi celorlalte forme încă nedefinite ale culturii româneşti autohtone. Ea nu e numai tehnică, dar întrucât e şi tehnică, indiciile ei se pot studia în datele culturii noastre populare care alcătuiesc tradiţia vie a sufletului românesc. Cine se întemeiază pe această tradiţie se întemeiază pe o actualitate care niciodată nu se va veşteji”[3].

Liderul „Gândirii” critică unilateralitatea etnicismului în literatura sămănătoriştilor, considerând că este insuficient şi depăşit şi că nu are capacitatea de a reflecta în totalitate esenţa spiritului acestui popor:

„Ţăranul sămănătorist e, de fapt, un erou de baladă acomodat actualităţii. El bea cât zece, face dragoste cât zece, tâlhăreşte ca haiducii şi are a face cu cai de furat şi crâsmăriţe durdulii pe la hanuri de drumul mare. Voind să demonstreze viatalitatea rasei, literatura sămănătoristă e o apologie a instinctelor primare dezlănţuite după tehnica baladelor populare. Fireşte tradiţionalismul acesta simplificat în vederea unui scop unic, înfăţişa numai un aspect al vieţii populare şi, sub acest raport, cei cari cei care obiectează că ţăranul, ca subiect literar, este epuizat, au dreptate. Apologia epică a instinctelor populare a fost excesivă”[4].

Nichifor Crainic susţinea că „Sămănătorul” a aprofundat caracterul etnic în literatură, dar a făcut abstracţie de cel religios, deşi, după el, acesta este un constituent fundamental al spiritualităţii româneşti.

Studiind operele colaboratorilor „Gândirii”, Gheorghe Vrabie a remarcat că ortodoxismul reprezintă o caracteristică înnăscută, păstrată în timp, nu o modă sau o influenţă exterioară. Credinţa sinceră a acestor scriitori, socotiţi mijlocitori între frumuseţea dumnezeiască şi neamul românesc, este specifică tradiţionaliştilor gândirişti[5]. Aceeaşi idee este sustinută şi de V. Voiculescu, reprezentant de seamă al mişcării, scriitor şi medic, care în *Confesiunea unui scriitor medic*, publicată în revista sus-menţionată, mărturiseşte: „Eu socotesc credincioşia o însuşire organică, un temperament, o cristalizare specială a vieţii noastre… N-am niciun merit că

[2] *Idem*, p.113.
[3] Nichifor Crainic, op. cit. p. 112.
[4] *Idem*, p. 114.
[5] Gheorghe Vrabie, *Gândirismul. Doctrină, istoric, realizări*, Bucureşti, 1940.

cred, m-am născut aşa ! M-am născut, cred, un tip credincios, organic credincios, şi îndrăznesc să spun credincios chiar dacă nu aş fi religios…”[6]. Mărturisirea aceasta este o recunoaştere mai mult sau mai puţin directă a faptului că spiritualitatea promovată în operele unuia dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai mişcării nu se poate încadra total în canoanele dogmatice promovate de Biserica Ortodoxă Română, sursa ei principală fiind religiozitatea ţărănească.

Se poate spune că teoria lui Crainic nu contrazice dogma bisericească, dar prezintă anumite nuanţe caracteristice. Acest fapt se resimte şi în cuprinsul „Gândirii” şi a avut drept consecinţă apariţia (în terminologia lui Blaga) a „dreptei” şi a „stângii” revistei. Publicaţia nu a rămas una eclectică, a devenit o revistă de orientare, care a declanşat un curent opus modernismului. Totuşi, ea nu a devenit o revistă unidirecţională, ca „Sămănătorul”, sub conducerea lui Nicolae Iorga. Ideologia revistei nu a fost monolitică. Nichifor Crainic a militat în favoarea ortodoxismului, dar nu l-a impus colaboratorilor. Urmarea a fost că la „Gândirea” au putut să colaboreze personalităţi de formaţii diferite. Fără a rămâne, ca la început, eclectică, de vreme ce Nichifor Crainic devenit redactor, îi imprimă o orientare principială, precisă, ortodoxistă, „Gândirea” continuă să conţină şi literatură neconcordantă cu doctrina ei. De altfel, majoritatea revistelor anterioare au fost eclectice sporadic, chiar dacă aveau şi programe direcţionate de anumite curente şi ideologii. Deşi militează pentru ortodoxism, Crainic acceptă şi colaboratori cu alte vederi. Aşa încât sunt colaboratori ai revistei scriitori care au repere diferite, de la Dumitru Stăniloae, teolog în spiritul ortodoxiei canonice, la Lucian Blaga, un agnostic, un ateu în ultimă analiză („ateism religios”).

Pe lângă Nichifor Crainic, teoreticieni ai mişcării au fost Lucian Blaga şi părintele Stăniloae. Însă în timp ce Blaga reprezintă „stânga”, Staniloaie reprezintă „dreapta„ „Gândirii”. Cei doi intră în polemică, în timpul războiului, iar teologul publică broşura numită *Poziţia lui Blaga faţă de creştinism şi ortodoxism*, în care combate opiniile exprimate de marele filosof, argumentând că acesta se îndepărtase de creştinism, alunecând spre panteism.

Aşa se face că, în mişcarea promovată de „Gândirea”, s-a manifestat o lipsă de unitate. După cum explica Lucian Blaga, în *Începuturile şi cadrul unei prietenii*, existau două orientări în cadrul grupării:

„Noi şi noi cântăreţi veneau să ceară adăpost pentru produsele anotimpului lor liric. Unii dintre aceşti poeţi s-au menţinut cu strictețe în ogaşele dogmatice ale ortodoxiei creştine, alţii şi-au îngăduit, sub privirea mustrătoare a directorului, o anume libertate creatoare faţă de motivele creştine, convertindu-le în mituri şi viziuni inedite, urmând, poate fără a şti, îndemnurile spre eresuri ale imaginaţiei şi gândirii populare”[7].

În acelaşi articol, Blaga face o distincţie între „dreapta” revistei, care, mai calmă, stăruia într-un crez metafizic şi literar tradiţional şi „stânga” acesteia, care punea accentul mai mult pe creaţie şi pe o libertate a mişcării îngăduită de însuşi

[6] V. Voiculescu, *Proză*, Editura Nemira, Bucureşti, 2006, p. 804.

[7] Reprodus şi în Lucian Blaga, *Începuturile şi cadrul unei prietenii*, ″Gândirea″, XIX, nr. 4, 1940, p. 225.

stilul vieţii noastre[8]. Unii dintre colaboratori adoptă orientarea de „stânga” (printre care Lucian Blaga, Dan Botta, Ion Petrovici), în vreme ce în „dreapta” Gândirii se înscriu Nichifor Crainic, Dumitru Staniloaie, Radu Dragnea, Petre Marcu-Balş, Sandu Tudor, George Gregorian, Donar Munteanu, Ion Pillat (în *Biserica de altădată*), Vasile Voiculescu şi Victor Papilian. O seamă de colaboratori pendulează între „stânga” şi „dreapta” „Gândirii”. Un astfel de scriitor este Victor Papilian, a cărui operă literară, publicată înainte şi după colaborarea la revista menţionată, ilustrează cei doi „poli” ai mişcării tradiţionaliste. Vasile Voiculescu, însă, ilustrează prin opera sa „dreapta” „Gândirii”, proza sa stăruind asupra aspectelor magice, miraculoase, religioase şi mistice ale existenţei.

De la bun început, trebuie specificat faptul că ortodoxismul „Gândirii” nu se confundă cu ortodoxia, întrucât publicaţia nu ilustrează numai conţinutul canonic al acestei confesiuni şi al creştinismului în general. De altfel, Biserica Ortodoxă Română a desconsiderat existenţa publicaţiei, cu excepţia unor obiecţii referitoare la câteva articole, în 1923. O astfel de reacţie era firească, de vreme ce, în opinia reprezentanţilor instituţiei bisericeşti, în paginile revistei apăreau idei care nu respectă în totalitate principiile dogmei religioase. La rândul său, revista se referă rar la Biserica Ortodoxă Română şi numai pentru a-i aduce critici. Studiind operele scriitorilor gândirişti, G. Călinescu, în *Istoria literaturii române*, i-a încadrat în capitolul *Ortodoxişti* şi a facut precizarea că ortodoxismul literar nu poate fi suprapus peste notiunea de ortodoxie.

Ortodoxia este legată de succesiunea apostolică, prin care învăţătura primită direct de la Hristos, transmisă mai departe episcopilor şi preoţilor, respinge imaginatia mitologizantă, promovează gândirea sistematică şi acordă importanţă instituţiilor sociale şi politice.

Părintele Dumitru Stăniloae, influenţat de isihasm şi de palamism, exponent al doctrinei creştinismului răsăritean, şi-a expus concepţia despre ortodoxie în *Teologia dogmatică ortodoxă*[9], lucrare fundamentală în cadrul acestei discipline de bază în programa Facultăţii de Teologie.

Preotul profesor îşi începe lucrarea prin precizarea că Biserica Ortodoxă nu separă revelaţia naturală (din care fac parte omul şi cosmosul) de cea supranaturală sau biblică, prin care se pune în lumină cea dintâi. Există o interdependenţă între cele două tipuri de revelaţie, întrucât organizarea cosmosului şi a naturii umane sunt o dovadă e existenţei fiinţei supreme a lui Dumnezeu.

Capacitatea raţională a omului este tot de origine divină şi îi conferă fiinţei umane, la un nivel inferior, atribute similare lui Creatorului, pentru a se realiza un dialog între Dumnezeu şi om, făptura creată de El[10]. Lumea contribuie într-un mod pasiv la adâncirea cunoaşterii de sine a omului, singurul care are capacitatea de a raţionaliza şi conştiinţă de sine. Lumea îi este necesară omului, fiindu-i subordonată.

[8] Lucian Blaga, *op. cit*, p. 283.
[9] Dumitru Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. 1–3, Bucureşti, 1996.
[10] *Idem,* p. 12.

Menirea ei este de a fi umanizată, nu invers. De altfel, ființa umană este chemată să fie un macrocosmos şi să cuprindă în sine întreaga lume. Căutarea sensului ființei umane şi dorința de eternitate fac parte din natura omului. Dorința sa de absolut se poate manifesta numai în relația cu divinitatea :

„Potrivit concepției noastre, noi suntem făcuți pentru eternitate, pentru că noi aspirăm ca nişte înăbuşiți după infinitate, după absolut. Noi vrem să iubim şi să fim iubiți tot mai mult, tinzând spre iubirea absolută şi fără sfârşit. Iar aceasta nu o putem afla decât în relația cu o persoană infinită şi absolută, o persoană conştientă, ca să folosim un pleonasm. Noi tindem să descoperim şi să realizăm o frumusețe tot mai mare, să cunoaştem o realitate tot mai profundă, să înaintăm într-o realitate continuă. Noi tindem spre toate acestea, spre infinit, pentru că suntem persoană. Dar toate aceste aspecte ale unei realități infinite nu le putem afla decât într-o Persoană infinită, mai bine zis într-o comuniune de Persoane infinite în ființe, în iubire, în frumusețe. Din comuniunea mereu mai sporită cu Ea, se proiectează în noi şi prin noi, peste toate aspectele lumii, noi şi noi raze de realitate, de frumusețe, de noutate, se deschid, alte şi alte dimensiuni şi orizonturi ale realității”[11].

În viziunea teologică, scopul existenței umane este îndumnezeirea prin har. Ființa umană se ridică spre Dumnezeu, dăruindu-se prin iubire, în timp ce Dumnezeu se coboară, dăruindu-se prin toate. Sensul existenței, nu se impune, iar acceptarea sa liberă presupune credință.

Revelația supranaturală confirmă şi completează revelația naturală. După căderea omului în păcat, revelația supranaturală a devenit necesară. Dacă nu ar fi fost căderea, lumea şi ființa umană ar fi înaintat în mod firesc spre ținta lor: desăvârşirea prin unirea completă şi eternă în Dumnezeu. Revelația spranaturală are, pentru sfinți, aceeaşi valoare cu revelația naturală, amândouă fiind una. Acolo unde nu s-a petrecut acest lucru, au apărut religiile păgâne, apărând alterări ale credinței naturale. Totuşi, au existat situații în care s-a ajuns la afirmarea monoteismului chiar şi printre păgâni :

„Au fost şi la vechii greci unii filosofi care au ajuns la ideea monodeistă, dar Dumnezeul cunoscut de ei nu avea caracterele personale atât de clare ca Dumnezeul cunoscut în *Vechiul Testament* chiar în natură, datorită influenței Revelației supranaturale. Aceasta arată că în principiu nu este exclusă o cunoaştere mai dreaptă a lui Dumnezeu şi a sensului vieții noastre prin revelația naturală, dar sunt foarte rari cei care o sesizează în conținutul punctelor ei fundamentale, şi niciodată nu capătă o deplină claritate şi siguranță cu privire la ele, fără o influență a Revelației supranaturale”[12].

Revelația supranaturală nu suprimă natura umană, ci o ridică spre desăvârşire. La fel ca revelația naturală, aceasta îi cere omului să lucreze în viața pământească pentru a deveni apt de cea eternă.

---

[11] *Idem*, p. 14.
[12] Dumitru Stăniloae, *op. cit*., p. 23.

Dumnezeu se află într-un dialog continuu cu ființa umană în cadrul revelației naturale, conducându-o spre perfecțiune. „De fapt, Dumnezeu vorbeşte şi lucrează continuu prin lucrurile create şi cârmuite, prin crearea de împrejurări mereu noi prin care cheamă pe fiecare om la împlinirea datoriilor sale față de El şi de semenii săi şi răspunde apelurilor omului în fiecare clipă. […] Dar Dumnezeu vorbeşte ființei noastre mai ales prin gândurile ce le naşte în conştiința noastră când vrem să facem ceva sau trebuie să facem ceva; sau când, după ce am făcut ceva rău, ne vorbeşte prin mustrări, prin necazuri şi boli. Prin toate, Dumnezeu ne conduce, ca printr-un dialog continuu, spre desăvârşirea noastră, deschizându-ne perspectiva spre împlinirea sensului existenței noastre în comuniunea cu Dumnezeu cel infinit”[13]. Prin revelația supranaturală, iese în evidența Persoana Divină într-un mod mai direct.

Pornind de la viziunea Sfântului Grigorie Palama despre energiile divine şi darurile Sfântului Duh, Dumitru Stăniloae susține că în ortodoxie nu există o limită strictă între natural şi supranatural, lumea nu a fost încheiată, supranaturalul fiind naturalul ajuns la deplinătatea sa prin lucrarea energiilor Sfântului Duh. Revelația supranaturală a lui Dumnezeu cunoaşte o evoluție, are caracter profetic, reprezintă unirea deplină cu Dumnezeu în desăvârşire „împlinirea planului de mântuire în Hristos”[14] şi este limitată prin păcat. Cuvântul lui Dumnezeu şi Sfântul Duh lucrează împreună în desfăşurarea Revelației dumnezeieşti, care „constă nu atât în descoperirea unor cunoştințe teoretice despre un Dumnezeu închis în transcendența Sa, ci în acțiunea de coborâre a lui la om şi a înălțării omului la El până la realizarea unirii maxime în Hristos, ca bază a extinderii acestei uniri între Dumnezeu şi toti oamenii care cred în El. Cunoştințele date în Revelație înfățişează această acțiune de coborâre a lui Dumnezeu şi de înălțare a omului care crede. Cuvintele tălmăcesc doar acțiunea aceasta a lui Dumnezeu”[15].

Revelația supranaturală s-a încheiat în Hristos, care a atins îndumnezeirea, dar vrea să extindă planul lui Dumnezeu în fiecare dintre oameni prin Duhul Sfânt, care continuă revelația supranaturală în comunitatea universală a Bisericii. „Revelația continuă să fie activă prin Duhul Sfânt în lume, în şi prin biserică, dar nu continua să se întregească cu părți noi. Ea este întreagă în Hristos şi din El lucreaza întreagă în şi prin biserică asupra ființelor conştiente care cred şi primesc credința. Lumina şi puterea ei au ajuns la zenit în soarele Hristos”[16].

Prin Sfânta Scriptură şi prin Sfânta Tradiție, Biserica menține Revelația în acțiune, iar prin Duhul Sfânt credincioşii sunt împreună cu Hristos. Scriptura descrie atât coborârea lui Dumnezeu pe pământ până la întruparea Sa ca om, cât şi ridicarea credincioşilor către dumnezeire, prin înviere. Prin cuvintele Scripturii, creştinii intră în legătură cu Hristos prin Duhul Sfânt. Sfânta Tradiție este permanentizarea dialogului Bisericii cu Hristos şi completează Scriptura, astfel încât conținutul acesteia să fie mereu viu.

[13] Dumitru Stăniloae, op. cit., p. 26.
[14] Dumitru Stăniloae, *op. cit.*, p. 29.
[15] *Idem*, p. 36.
[16] Dumitru Stăniloae, *op. cit*., p. 38.

„Tradiția are rolul de a pune şi de a ține generațiile succesive de creştini în legătură cu Hristos prin faptul că ea este în esentă atât invocare a Duhului lui Hristos (epicleză în sens larg), cât şi primirea Duhului Sfânt. La acestea se reduc Sfintele Taine şi ierurgiile, în care se cer şi se primesc în rugăciune harurile şi darurile Sfântului Duh, care sfințesc nu numai sufletul, ci şi trupul omului şi natura înconjurătoare”[17].

Biserica, formată şi menținută de Tradiția apostolică, păstrează Revelația, explicând şi aplicând Scriptura în sensul ei autentic. Credința şi Revelația adevărului divin sunt complementare. Dogmele creştine constituie puncte ale planului de îndumnezeire realizate în Revelația supranaturală, culminând în Hristos (în care se unesc spre desăvârşire natura divină şi cea umană) şi care au fost extinse şi aplicate de Biserică. Fundamentul acestora o reprezintă Sfânta Treime, „fundament al iubirii desăvârşite”[18].

Este de remarcat faptul că părintele Dumitru Stăniloae face distincția între teologie ca reflectare a dogmei, pe de-o parte, şi învățatura bisericească, pe de altă parte. Cea dintâi este definită ca „reflexie asupra conținutului credinței moştenit din mărturia şi trăirea inițială a Revelației pe care o avem în Sfânta Scriptură şi în Tradiția apostolică”[19], în timp ce învățatura bisericească este constituită doar din acea parte a teologiei care a fost acceptată în mod unitar de către membrii bisericii. În timp ce dogma a fost definită şi acceptată prin sinoadele ecumenice, învățatura are sens de tradiție bisericească dacă a intrat în uzul general al bisericii, dar nu are autoritatea unor formule dogmatice.

Potrivit tradiției patristice, există două modaliăți de cunoaştere a lui Dumnezeu: rațională şi apofatică, superioară celei dintâi. Cele două tipuri de cunoaştere se completează, fără a se exclude.

Totuşi, aşa cum precizează teologul, prezența divină rămâne greu de surprins cu ajutorul noțiunilor raționale, deoarece acesta are atribute ce îi lipsesc ființei umane, nemurirea de exemplu, de aceea rațiunea nu poate cuprinde decât o imagine redusă a adevăratului chip al Dumnezeirii. De aceea, prezența infinită a lui Dumnezeu nu este concluzia unei judecăți raționale, ci este sesizată, experimentată, printr-o stare de finețe spirituală, care presupune ridicarea peste pasiuni, o purificare de acestea. Cunoaşterea intelectuală a logosului reprezintă o modalitatea de a participa la „lucrarea Lui de viață dătătoare şi susținătoare”. Cunoaşterea apofatică nu e irațională, ci suprarațională, „căci Fiul lui Dumnezeu e Logosul, având în El rațiunile tuturor creaturilor”[20] şi presupune caracterul transcendent şi personal al lui Dumnezeu:

„Cunoaşterea apofatică creştină implică atât o coborâre a lui Dumnezeu la capacitatea omului de a-L sesiza, cât şi transcendența Lui. Dumnezeu se coboară prin energiile Lui. Caracterul Lui de persoană asigură transcendența Lui. Persoana Lui transcende chiar infinitatea Lui”[21].

---

[17] *Idem*, p. 46.
[18] *Idem*, p. 57.
[19] *Idem*, p. 70.
[20] *Idem*, p. 85.
[21] Dumitru Stăniloae, *op. cit*. p. 87

Înțelegerea lui Dumnezeu este dinamică, iar conceptele prin care este definit sunt transparente. Dumnezeu nu poate fi definit în noțiuni pentru că este izvorul vieții însăși. Cel care crede că Îl cunoaşte pe Dumnezeu, adică Îl limitează în noțiuni, este mort din punct de vedere spiritual. Cunoaşterea Sa este de tip experimental şi implică în acelaşi timp conştiința misterului Lui. Totodată, atributele lui Dumnezeu nu se pot cuprinde printr-o deducție rațională, ci prin „lucrările Lui reflectate în lume”. Situat dincolo de noțiuni precum „lumină” şi „întuneric”, ca întuneric supraluminos, Dumnezeu nu este cognoscibil, dar poate fi trăit şi simțit în mod conştient de către cei care cred. Potrivit Sfântului Grigorie Palama, mintea naturală Îl poate pricepe pe Dumnezeu, dar filosofii s-au abătut de la uzul ei normal.

Întruparea lui Hristos a avut drept consecință accesul la observarea superioară a lui Dumnezeu, prin contemplație, prin trăirea puterii Lui. Cunoaşterea prin credință se dezvoltă prin purificare de patimi, iar prin curățare, omul are acces la ceea ce ne comunică divinitatea. Cel care are vederea sau trăirea Persoanei supreme are conştiința că Aceasta este dincolo de vedere sau simțire, ceea ce corespunde trăirii celei mai intense a relației cu Tatăl ca persoană. Trăirea apofatică a Creatorului e caracteristică Sfintelor Taine şi „echivalează cu un simț al misterului care nu exclude rațiunea şi sentimentul, dar e mai adânc decât ele”[22].

Dumnezeu poate fi cunosut în împrejurările concrete ale vieții, prin acțiunea lui providențială din viața fiecărui credincios, care trăieşte un raport de intimitate particulară cu El. Acest fapt care nu îl scuteşte, însă, pe om, de solidaritatea cu alții, de obligațiile lui față de cei din jur. Misterul divinității se traduce prin trăirea unor stări de conştiință a păcatului, de dorință de pocăință, de responsabiliate. Pe de altă parte, încercările vieții determină recurgerea la o rugăciune mai adâncă, în timpul căreia prezența Ființei supreme devine mai evidentă, printr-o stare de sesizare, de sensibilitate accentuată. Rugăciunea reprezintă o relație directă cu Dumnezeu, iar puterea Lui se simte direct.

Cunoaşterea Persoanei supreme îmbină, deci, cunoaşterea catafatică (rațională), apofatică şi prin experiența concretă a vieții.

Există o distincție fundamentală între Ființa divină şi lucrările Sale necreate, izvorâte din ea. Cu toate acestea, atributele Dumnezeirii se regăsesc în fiecare creație:

„Trebuie să avem mereu în vedere faptul paradoxal că, deşi de fiecare dată Dumnezeu este eficient printr-o lucrare deosebită, este întreg în fiecare lucrare. Pe de altă parte, prin fiecare lucrare Dumnezeu produce sau susține un anumit aspect al realității, care prin urmare îşi are cauza în ceva corespunzător, dar, într-un sens neînțeles, în Dumnezeu însuşi. Lucrările care produc atributele lumii sunt deci purtătoarele unor atribute care există într-un mod simplu şi neînțeles în Dumnezeu. Lucrările nu sunt deci decât atributele lui Dumnezeu în mişcare, sau Dumnezeu însuşi, Cel simplu, într-o mişcare de fiecare dată specificată, sau în mişcări multiple specificate unite între ele. În fiecare dintre aceste lucrări sau energii este în acelaşi timp Dumnezeu însuşi întreg, lucrător şi mai presus de lucrare sau de mişcare. Lucrările lui sunt prin aceasta cele ce fac vădite în creaturi însuşirile lui

[22] Dumitru Stăniloae, *op. cit.*, p. 97.

Dumnezeu, creându-le pe acestea cu însuşiri analoge, dar infinit superioare Lui, şi apoi împărtăşindu-le acestora în grade mereu mai înalte lucrările sau atributele necreate ale Sale”[23].

Făptura umană cunoaşte însuşirile Persoanei supreme numai din perspectiva efectelor produse în universul creat. Deoarece provine din planul supraexistențial, Dumnezeu nu poate fi restrâns şi dominat prin cunoaştere. Atributele Sale, având caracter dinamic, nu pot fi cuprinse prin cuvinte, ci se dezvăluie prin coborârea Lui la om, pe măsură ce ființa umană devine aptă să să le primească. În mod rațional, aceste calități sunt exprimate schematic, prin simboluri şi imagini.

Dintre însuşirile Sale, mai presus de toate este ″existența de sine″ ca esență a lui Dumnezeu:

„El este, ca realitate personală, izvorul nedeterminat al tuturor însuşirilor ce se determină oarecum prin ieşirea din El. Realitatea personală divină este nedeterminată în mod iminent, pentru că este ipostazierea supraesenței, din care îşi primeşte existența orice esență creată. Se poate spune că Dumnezeu este supraesență tripersonală, sau tripersonalitatea supraesențială”[24].

Toate lucrările Lui sunt infinite, pentru că El nu se epuizează în dăruirea Sa. Atributele divine sunt infinitatea, simplitatea sau unitatea, eternitatea (timpul fiind numai un mediu de creştere a făpturii create pentru a participa la Dumnezeu), supraspațial (spațiul reprezintă doar un mediu al comuniunii cu baza în Sfânta Treime, durata şi distanță învingându-se în spirit), atotputernicia (pentru că toate puterile sunt date de El, după cum a arătat învierea lui Hristos, fiind totodată atotțiitor prin darurile pe care le oferă oamenilor), atotştiința, atotînțelepciunea (fără a predetermina lucrurile), dreptatea desăvârşită (împlinită în Hristos), mila, sfințenia (manifestată în lume prin îmbinarea dintre transcendent şi relevat, prin coborârea lui Dumnezeu în lume), bunătatea, iubirea (manifestată prin întruparea Fiului Său, care a asumat natură umană).

Potrivit lui Dumitru Stăniloae, „creştinismul a desființat într-un anumit sens granița dintre sacru şi profan, dar aceasta întrucât a dat tuturor posibilitate să devină sfinți. Într-un grad oarecare, o făcuse aceasta încă *Vechiul Testament*. Deci dispariția acestei granițe nu înseamnă profanizarea universală, ci deschiderea posibilității tuturor spre sfințire”[25].

Sfânta Treime reprezintă structura iubirii depline, desăvârşite şi vesnice. Dragostea este, în acelaşi timp, un act divin şi relație şi nu produce persoanele divine, ci le presupune. Creația reprezintă un reflex al Sfintei Treimi, definită ca unitate perfectă a trei Persoane distincte :

„Fiecare persoană a Sfintei Treimi, revelându-Se în lume şi lucrând în oameni şi între oameni, manifestă unitatea desăvârşită față de celelalte două Persoane prin ființa şi iubirea desăvârşită față de Ele. Dar în acelaşi timp, aduce şi oamenilor iubirea Sa, din iubirea ce o are față de celelalte Persoane. Iubirea noastră

[23] *Idem*, p. 104.
[24] *Idem*, p. 108.
[25] *Idem*, p. 180.

între noi nu e desăvârşită, pentru că nici unitatea de fiinţă între noi nu e desăvârşită. Noi suntem chemaţi să creştem în iubirea desăvârşită între noi şi fată de Dumnezeu, prin energiile dumnezeieşti necreate, care reprezintă unitatea de fiinţă a lui Dumnezeu adusă între noi, şi mărind unitatea fiinţei noastre umane”[26].

Esenţa divină, pură, transparentă şi subiectivă este lipsită de pasivitate, fapt relevat prin întrepătrunderea conştiinţelor persoanelor divine şi prin caracterul etern al creaţiei:

„Tatăl născând etern pe Fiul, nu-l face prin aceasta în oarecare privinţă un obiect al Său. De aceea, învăţătura creştină foloseşte şi expresia «Fiul Se naşte din Tatăl», nu numai «Tatăl îl naşte pe Fiul». Iar naşterea este eternă. Ceea ce indică acelaşi caracter de subiect pur şi pentru Fiul. Naşterea Fiului din Tatăl exprimă numai poziţia neschimbată a Tatălui ca dătător şi a Fiului ca primitor al existenţei şi legătura dintre ei prin actul naşterii. Amândoi trăiesc aces tact etern ca subiecte, dar îl trăiesc în comun, sau într-o intersubiectivitate care nu-I confundă, căci fiecare îl trăieşte din poziţia Sa proprie”[27].

Universul a fost realizat din iubire, nu din necesitate, iar forma de manifestare a iubirii treimice faţă de lume este prezenţa Sfântului Duh :

„Sfântul Duh reprezintă putinţa întinderii iubirii dintre Tatăl şi Fiul şi la alte subiecte şi în acelaşi timp, dreptul unui al treilea la dialogul iubitor al celor doi, drept cu care El învesteşte subiectele create”[28].

Planul divin cu privire la creaţie este deificarea umanităţii. Acest proces nu se realizează separat de lume, omul fiind solidar cu semenii şi cu natura, ca sursă a existenţei şi dezvoltării sale. Ceea ce atrage, însă, atenţia nu este raportul dintre fiinţa umană şi planul terestru, ci unirea ontologică dintre om şi univers, precum şi concepţia potrivit căreia natura reprezintă un mijloc de realizare a procesului anevoios spre desăvârşire:

„Omul nu se poate concepe în afara naturii cosmice. Potrivit credinţei noastre, fiecare persoană umană e într-un anumit fel un ipostas al întregii naturi cosmice, dar numai în solidaritate cu ceilalţi. Aceasta înseamnă că natura cosmică este comună tuturor ipostazelor umane, deşi fiecare o ipostaziază şi o trăieşte personal într-un mod propriu şi complementar cu ceilalţi. O separare a naturii cosmice pâna la capăt între indivizii umani este imposibilă. […] Imposibilitatea separării persoanei umane de natura cosmică face ca mântuirea şi desăvârşirea persoanei să se proiecteze asupra întregii naturi şi să depindă şi de ea; de asemenea, face ca persoana singulară prin silinţa sa în vederea mântuirii să poată ajuta şi pe alţii sau să fie ajutată în ea de ei. Natura întreagă e destinată slavei de care se vor împărtăşi oamenii în împărăţia cerurilor şi încă de pe acum ea se resimte de liniştea şi de lumina ce iradiază din omul sfânt. Slava lui Hristos pe Tabor a acoperit şi natura. Dar ea poate rămâne ascunsă pentru ochii şi simţirea multora şi natura poate fi înjosită şi afectată de răutatea unora dintre oameni. La rândul său, natura poate fi

[26] *Idem*, p. 201.
[27] *Idem*, p. 208.
[28] *Idem*, p. 213.

mediul prin care omul care crede primeşte harul dumnezeiesc sau energiile necreate binefăcătoare, dar şi locul prin care se exercită asupra lui înrâuriri care îl împing la rău. […] Astfel, natura se dovedeşte ca un mijloc prin care omul creşte spiritual şi îşi fructifica intenţiile bune faţă de sine şi fată de semeni, când este menţinută şi folosită conform cu ea însăşi ; dar când omul o sterilizează, o otrăveşte şi abuzează de ea în proporţii uriaşe, el îşi împiedică creşterea spirituală a sa şi a altora. Aceasta confirmă faptul că ea este dată ca un mijloc necesar pentru dezvoltarea umanităţii în solidaritate, că e un dar al unei fiinţe supreme personale, care a creat-o ca şi pe oameni, într-o solidaritate"[29].

Potrivit creştinismului, lumea şi omul au fost creaţi din nimic, pot fi aduşi la perfecţiune, au un început şi vor avea un sfârşit. Viaţa, la fel ca lumea, reprezintă un dar al iubirii divine, iar crucea reprezintă pecetea pe care Persoana supremă o aşază peste lumea Sa flexibilă şi contingentă. Fiinţei umane îi revine responsabilitatea de a accesa acele virtualităţi alternative care sunt utile pentru creşterea spirituală. Raţiunile lucrurilor reprezintă o proiecţie a conştiinţei lui Dumnezeu, creaţia însăşi având valoare de euharistie.

Mulţumirea umană reprezintă singurul mod de a cunoaşte divinitatea, într-un act de iubire necondiţionată:

„Cel mai mare dar pe care cineva îl poate face lui Dumnezeu este darul vieţii sale însăşi. Desigur, această întoarcere a darului nu înseamnă o dispreţuire a darului primit. În cazul acesta, darul întors al omului către Dumnezeu n-ar mai fi fost dar. Întoarcerea unui dar implică preţuirea lui chiar de către cel ce l-a primit. În dăruirea vieţii noastre către Dumnezeu, voinţa noastră face un sacrificiu suprem, dat fiind că ceea ce voieşte în esenţă natura umană este să se conserve. De fapt, prin faptul că dă, omul face ceva prin care el socoteşte că promovează fiinţa lui. Dialogul darului între Dumnezeu şi om este că fiecare se dăruieşte celuilalt. Omul, chiar dacă are viaţa de la Dumnezeu, o poate face dar lui Dumnezeu, întrucât deşi ar putea să o menţină până când i-o ia Dumnezeu, o întoarce lui Dumnezeu prin libertatea sa, printr-o slujire mai înaltă. Desigur, aceasta nu înseamnă un refuz al vieţii primite de la Dumnezeu. Cel ce şi-o dăruieşte de fapt lui Dumnezeu nu ţine la ea în mod egoist, ci o dăruieşte lui Dumnezeu atunci când e necesar, sau în cazurile mai dese o pune în slujba lui Dumnezeu. Pe de-o parte, el mărturiseşte prin orice lucru oferit lui Dumnezeu că e darul lui Dumnezeu, că nu-l are de la sine, ci de la Dumnezeu; pe de altă parte, că nu vrea să profite în mod egoist de darul lui Dumnezeu, ţinându-l la sine, ci-şi arată şi el iubirea faţă de Dumnezeu, dându-I măcar ce are putinţă să-I dea, adică o parte din lucrurile primite de la El însuşi"[30].

Dialogul dintre spiritul uman şi cel divin este atestat prin săvârşirea minunilor, care nu reprezintă o contradicţie a legilor fundamentale, ci o împlinirea a acestora:

„Minunile nu distrug ţesătura generală a ordinii lumii, aşa cum porii nu distrug pielea trupului, nici punctele mai transparente dintr-o pânză nu distrug

[29] *Idem*, p. 213.
[30] *Idem*, p. 235.

continuitatea pânzei. Ci aceste puncte atestă prezența unei ordini fundamentale care întreține ordinea lumii şi spre care aceasta e chemată. Iar în starea ei înviată, întreaga pânză a naturii va deveni pe deplin transparentă. Această transparență va fi în acelaşi timp de o mare elasticitate, căci rigiditatea de acum e menținută de faptul că toate sunt spre moarte. Lipsa morții va însemna elasticitate şi libertate sau contingență maximă, deşi chipurile de acum se vor menține în identitatea lor; ele îşi vor menține identitatea prin varietatea profundă a rațiunilor spirituale ale lor. Comunicabilitatea între ele nu va prejudicia libertatea lor, ci o va accentua. Morții seamănă mai mult între ei decât oamenii vii.

În minuni, spiritul uman, întărit de cel divin, sau însuşi spiritul divin răzbate mai vizibil cu puterea sa prin natură. Şi pe măsură ce s-ar întări spiritul în oameni, el ar răzbate tot mai mult prin întregul mediu al naturii, iar în primul rând prin trupurile lor”[31].

Spre deosebire de celelalte făpturi neraționale ale lumii, făurite doar cu ajutorul cuvântului, omul, suflet şi trup, este creat printr-un act special de Dumnezeu, cu mâinile Sale şi cu suflarea Sa de viață, după „chipul şi asemănarea” divină, ceea ce îi conferă ființei umane posibilitatea unei relații speciale cu divinitatea. Viziunea lui Dumitru Stăniloae cu privire la ființa umană, respectiv legătura omului cu Divinitatea, tendința spre absolut şi procesul evolutiv spre asemănarea cu Arhetipul, este de factură mistică:

„Omul e după chipul lui Dumnezeu, pentru că, având un suflet înrudit cu Dumnezeu, tinde spre Dumnezeu sau se află într-o relație vie cu Dumnezeu. […] Din sufletul insuflat şi din comuniunea începută prin Dumnezeu, care e una cu harul Lui, răsare comuniunea omului cu El. De aceea în Răsărit s-a pus totdeauna în strânsă legătură harul cu natura omului, în special cu sufletul lui. Chiar după cădere, omul, rămânând cu suflet, rămâne cu un oarecare har al lui Dumnezeu sau într-o anumită aspirație spre Dumnezeu, deci într-o relație cu El.

Dumnezeu insuflă în organismul biologic suportul spiritual al sufletului căruia I se adresează chemarea Sa şi în acelaşi timp îi dă capacitatea să răspundă. Dumnezeu suflând în om începe să vorbească cu omul, sau îi dă încredințarea că Dumnezeu îi vorbeşte şi el trebuie să răspundă. Odată cu sufletul îi dă conştiința că Dumnezeu îi vorbeşte şi el trebuie să răspundă. Prin suflare lui Dumnezeu, apare în om un *tu* al lui Dumnezeu, care e «chipul lui Dumnezeu», căci acest *tu* poate să spună şi el *eu* şi-I poate spune şi el lui Dumnezeu *Tu*. Dumnezeu Îşi dă din nimic un partener al dialogului, dar într-un organism biologic. Suflarea spirituală a lui Dumnezeu produce o suflare spirituală ontologică a omului, sufletul spiritual înrădăcinat în organismul biologic, în dialog conştient cu Dumnezeu şi cu semenii”[32].

Starea primordială a ființei umane este caracterizată prin puritate, pornirea spre desăvârşire, capacitatea de a vorbi nemijlocit cu Dumnezeu, nemurire, rațiune, libertate, „vedere duhovnicească” şi o poziție privilegiată, prin faptul că a fost aşezat în mijlocul raiului, centrul creației. După cădere, ființa umană pierde cea mai

[31] *Idem*, p. 257.
[32] *Idem*, p. 269.

mare parte a acestor daruri. Totuşi, a rămas legată de lumea nevăzută a îngerilor, făpturi spirituale, grupate în ordine, susținute de iubirea divină, aflate în comunicare directă de la spirit la spirit. Acționând ca unelte ale voinței Tatălui, îngerii se află în relație cu lumea sensibilă şi cu omul, pentru a-l ajuta în procesul desăvârşirii:

„Întrucât îngerii au misiunea de a ajuta pe oameni să înțeleagă realitatea eternă a lui Dumnezeu de la începutul existenței lor, ei trebuie să existe când apare omul şi deci şi lumea sensibilă de care e legat omul. Tot ceea ce este necesar omului trebuie să existe când apare el. Pe de altă parte, nu trebuie să fie o întrerupere între crearea îngerilor şi a lumii, dacă îngerii sunt creați nu numai pentru fericirea lor, ci şi pentru a-i ajuta pe oameni la cunoaşterea lui Dumnezeu prin simbolurile sensibile ale lumii şi la stăpânirea lumii sensibile prin spirit. Având misiunea să ajute pe om să se ridice, dar şi să ridice şi lumea în eon, în timpul copleşit de eternitate, ei sunt creați în legătură ontologică cu lumea. Spiritele netrupeşti ajută pe oameni să facă acest urcuş atât pe plan de cunoaştere, cât şi de întărire spiritual etică. Pe de altă parte şi îngerii câştigă din legătura lor cu oamenii. Îngerii comunică oamenilor o experiere nesensibilă a lui Dumnezeu şi oamenii comunică îngerilor o experiere mai sensibilă a lui Dumnezeu, adică revelarea lui Dumnezeu prin 'estetica spirituală'. Îngerii cunosc spiritualitatea divină într-o intuiție simplă, mai mult sau mai puțin intensă, pe care, comunicându-le-o oamenilor, aceştia o prind în **simboluri**"[33].

Îngerul bun este considerat superior omului, cu toate că este numai slujitor al lui Dumnezeu, pe când ființa umană are o misiune specială, stăpânind lumea materială.

Existența răului în lume nu este legată de esența realității create, ci de răzvrătirea duhurilor care inițial făcuseră parte din ierarhia îngerilor buni şi au ales din mândrie să fie independente de Dumnezeu, fiind azvârlite din cer. Răul este definit ca act prin care se utilizează în mod deliberat puterea în mod contrar naturii umane. Demonul a contribuit la căderea timpurie a ființei umane, acesta neajungând să progreseze prea mult în cunoaşterea lui Dumnezeu. Mai întâi, a căzut Eva, care nu ştia natura profundă a lucrurilor, apoi Adam, determinat de afecțiunea pentru femeia lui. Călcarea poruncii de a nu mânca din pomul oprit a dus la cunoaşterea răului în sine, a redus înțelegerea realității la lume ca obiect şi a perturbat ființa umană producând lipsa de armonie internă şi externă şi moartea. Cunoaşterea binelui nu se poate realiza în mod rațional şi obiectual, ci prin practicarea lui în comuniune.

Suferința şi moartea sunt văzute drept o consecință a păcatului, nu ca pedeapsă divină. Persoana supremă lucrează cu iubire, iar legătura Sa cu omul a rămas într-o formă mai puțin consistentă, ca parte a planului divin de îndumnezeire a lumii:

„Spiritualitatea creştină răsăriteană, cu dogmele ei deschise spre infinit, cu rânduielile purificatoare de patimi şi susținătoare ale rugăciunii, este cea mai bună metodă atât pentru dobândirea adevăratei libertăți întru Dumnezeu, cât şi pentru

[33] *Idem*, p. 290.

progresul în cunoaşterea prin experienţă a lui Dumnezeu şi a semenilor; este cea mai bună metodă prin care se asigură înălţarea pe linia voită şi de providenţa lui Dumnezeu, care a ajuns la lucrarea ei cea mai înaltă prin Hristos. Căci ea se revelează în Hristos ca un plan şi ca o lucrare reală în vederea mântuirii şi a îndumnezeirii creaţiei în El”[34].

Refacerea legăturii cu Tatăl s-a realizat prin întruparea Fiului însuşi, ca model supreme al umanităţii, aceasta fiind singura cale de reintegrare a omului în iubirea divină. Demersul hristic a avut drept scop vindecarea firii omeneşti, disciplinând-o şi îndeptând-o către cursul firesc al deificării:

„Fiul lui Dumnezeu Se umanizează fără a înceta să fie Dumnezeu, ci devenind ipostasul firii omeneşti. Prin aceasta El îşi însuşeşte modurile noastre de gândire şi de sensibilitate, pentru a le transfigura sau a le umaniza până la capăt sau a le îndumnezei.

Chiar în faptul că firea omenescă în Hristos nu are ipostas propriu, ci Îl are ca ipostas pe Dumnezeu-Cuvântul, ea nu are niciun plafon către Dumnezeu şi nu există niciun zid despărţitor între Hristos ca Dumnezeu şi om, şi ceilalţi oameni. Hristos e omul deplin pentru Dumnezeu şi pentru oameni. El e în ambele aceste calităţi, ca Dumnezeu şi om, deplin umanizat şi deplin îndumnezeit: deplin umanizat ca Dumnezeu şi deplin îndumnezeit ca om. Iar în relaţia cu El se pot umaniza şi îndumnezei toţi. În El vedem şi realizăm umanitatea deplin transparentă pentru Dumnezeu şi dumnezeirea deplin dăruită nouă”[35].

Asumarea firii umane de către Hristos a implicat asumarea urmărilor păcatului omenesc şi jertfa răscumpărătoare, ca mijloc de restabilire a comuniunii dintre Dumnezeu şi oameni. Fiul s-a manifestat ca Profet, Arhiereu şi Împărat. Învierea lui Hristos este precedată de coborârea Lui în iad şi de biruinţa asupra puterilor demonice. Înălţarea Lui la cer corespunde ridicării credinciosului pe o treapta superioară a comuniunii cu Dumnezeu:

„Înălţarea trupului Domnului la cer e înălţarea noastră însaşi, înălţarea din patimile noastre, în unitate cu El, înălţarea începută pentru noi prin înălţarea Domnului, dar având să se continue până la desăvârşirea ei”[36].

Fiul îşi continuă lucrarea privind mântuirea lumii, în primul rând prin intermediul Bisericii în care se coboară Sfântul Duh. În cadrul Bisericii, credinciosul conlucrează liber cu harul, trupul omenesc fiind creat pentru a fi loc de manifestare permanentă a Sfântului Duh. Astfel, omul devine un pnevmatofor, spirit uman covârşit de Duhul Sfânt, deci un teofor, templu al lui Dumnezeu:

„Trebuie să lucrăm, ca să cunoaştem că şi Hristos lucrează în noi. Şi cunoaştem această lucrare a lui Hristos mai întâi în duhul nostru, dar o cunoaştem apoi şi în noile simţiri duhovniceşti ale trupului nostru. Îl cunoaştem pe Hristos pnevmatizat, dar totuşi prezent în trupul nostru, deci ca trup, pnevmatizând şi

[34] *Idem*, p. 340.
[35] Dumitru Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. 2, Bucureşti, 1997, p. 39.
[36] *Idem*, p. 207.

trupul nostru, sfinţindu-l şi pe el în toate faptele lui, împreună cu gândurile sufletului”[37].

Asemenea modelului hristic, omul este înzestrat cu capacitatea de a fi **stăpânul** lumii, în sensul cunoaşterii raţiunilor ascunse ale creaţiei pentru o bună guvernare a ordinii cosmice şi a spiritualizării materiei, **profet**, având capacitatea de a iubi, a comunica şi a trăi în comuniune cu întregul cosmos şi **preot** al universului, de vreme ce lumea materială a fost creată ca euharistie:

„Firea omenească este mereu în mişcare şi mereu aceeaşi fire în esenţa ei. Bipolaritatea: substanţă-energie e valabilă şi aci. Firea omenească e prin ea însăşi în mişcare, dar nu încetează să fie mereu aceeaşi fire în esenţă şi să nu se epuizeze în nicio mişcare. Ceea ce îi vine de la Hristos e puterea de a se mişca potrivit voii celei raţionale conforme cu voia lui Hristos, adică de a nu se mişca fără voia ei, în mod neliber. Şi e mai mare putere în mişcarea conformă cu această voie. Prin mişcarea astfel întărită şi adusă la normalul ei nu preamărim numai pe Hristos, ci creştem noi înşine, sau realizăm ceea ce trebuie să fim, şi prin gândurile noastre cunoscute şi prin faptele noastre manifestate ne facem, în acelaşi timp, un chip al lui Hristos cel aflat în noi nevăzut; sau Hristos Se face transparent în noi.

Prin gândurile şi faptele acestea, prin care ne facem pe noi înşine, dar şi pe Hristos, stăpâni pe toată fiinţa, gândurile şi faptele noastre, gânduri şi fapte concepute şi săvârşite din puterea lui Hristos, împlinim slujirea noastră preoţească. Prin ea oferim lui Hristos tot ce gândim şi săvârşim, dar şi pe noi înşine, murind lui Hristos din puterea morţii Lui şi vieţuind Lui din puterea Învierii Lui”[38].

În esenţă, ortodoxia rămâne fidelă teologiei *Vechiului Testament*, respinge doctrina gnosticilor, pe care îi consideră eretici, deoarece resping principiile gândirii ebraice, neîmpărtăşind doctrina creaţiei, referitoare la geneza lumii şi natura omului :

„Dumnezeu îşi începuse opera cosmogonică făurind materia şi şi-a desăvârşit-o făurind omul, corporat, sexual şi liber, după chipul şi asemănarea Creatorului său. Altfel zis, omul a fost creat cu virtualităţile unui zeu. Căci ţelul creaţiei este o omenire sanctificată. Aceasta explică importanţa temporalităţii şi a istoriei şi rolul hotărâtor al libertăţii umane; căci omul nu poate fi făcut zeu împotriva voinţei lui”[39].

O viziune de factură religioasă, cu anumite aspecte similare celei promovate de Dumitru Stăniloae, este preluată de reprezentanţii „dreptei” tradiţionalismului gândirist: relaţia directă dintre om şi divinitate, „coborârea” către fiinţa umană şi manifestarea lui Dumnezeu prin lume, viziunea mistică, comunicarea îngerilor prin simboluri. Astfel, o parte din opera voiculesciană (*Demiurgul*, *La pragul minunii*, *Demonizatul din Gadara*, *Bunavestire*, *Copacul lui Iuda*) şi din creaţia literară a lui Victor Papilian (*Cerurile spun*, *Biserica din slăvi*, *Ne leagă pământul*, *În credinţa*

[37] *Idem*, p. 234.
[38] *Idem*, p. 235.
[39] Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000, p.460.

celor şapte sfeşnice) se inspiră în mod direct din *Biblie*, reflectând viziunea creştină asupra lumii, după cum recomandase redactorul şi teoreticianul „Gândirii”.

În articolele *Ortodoxie şi etnocraţie* şi *Iisus în ţara mea*, Nichifor Crainic adaugă o componentă religioasă creştin ortodoxă factorului etnic. Imaginea Mântuitorului este prezentată în viziune populară. Liderul mişcării formulează „mitul sângelui”, „tradiţia limbii” şi anistorismul, caracteristici definitorii, în viziunea sa, ortodoxismului românesc. Imaginea lui Iisus din articolul lui Crainic *Iisus în ţara mea* nu corespunde cu imaginea Mântuitorului din Gala Galileii, ci este imaginea unui Iisus autohtonizat, un Iisus „agricol”.

În articolul său *Chipurile aceluiaşi*, criticul literar susţine că Iisus Hristos apare diferit în fiecare cultură, având o imagine distinctă de la o ţară la alta, fapt ce provine din caracterul universal al creştinismului. Cu alte cuvinte, imaginea lui Iisus este particularizată în funcţie de caracteristicile fiecărui popor. Poporul nostru a selectat din bibliografia cristică acele particularitaţi care îl românizează, făcând din el un personaj agricol. Nichifor Crainic trage concluzia că arta poporului român trebuie să aibă caracter creştin, particularizat în acest spirit în concordanţă cu psihologia poporului român. Teoreticianul „Gândirii” face trimitere în mod constant la creaţia literară din cuprinsul revistei şi dă exemplu volumul lui Ion Pillat *Biserica de altădată*, unde Iisus este înfăţişat într-o imagine autohtonizată. În viziunea lui Ion Pillat, Iisus se naşte în România, merge la biserică, participă la o nuntă ţărănească, la el vin păstorii din Bucegi, merge la şcoală pe o iapă împrumutată de la un preot. Diferenţa de viziune dintre Blaga şi Crainic reiese şi din atitudinea acestora faţă de opera lui Ion Pillat, pe care ultimul o elogiază, iar Lucian Blaga o ironizează. Celelalte articole crainiciste precum *Parsifal*, *Tineretul şi creştinismul* prezintă viziunea sa estetică din primii ani. Din 1929 sintetizează, adaugă noi teze prin sensul tradiţiei şi apar paragrafe în care Crainic pledează pentru literatură în spirit creştin, de nuanţă ortodoxă.

BIBLIOGRAFIE

Anania, Valeriu, *Rotonda plopilor aprinşi*, Editura Florile Dalbe, Bucureşti, 1983.
Ardeleanu, Virgil, *Proza poeţilor*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969.
Apetroaie, Ion, *Vasile Voiculescu, studiu monografic*, Editura Minerva, Bucureşti, 1977.
Bădărău, George, *Proza lui Vasile Voiculescu: modalităţi de realizare a fantasticului*, Editura Princeps Edit, Iaşi, 2006.
Beşteliu, Marin, *Capul de zimbru. Povestiri*, ediţie îngrijită şi prefaţă de Marin Beşteliu, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988.
Braga, Mircea, *Vasile Voiculescu în orizontul tradiţionalismului*, Editura Minerva, Bucureşti, 1984.
Blaga, Lucian, *Începuturile şi cadrul unei prietenii*, ″Gândirea″, XIX, nr. 4, 1940.
Bugnariu, Teofil , *Victor Papilian – „Generalul Frangulea*” în „Cosînzeana”, I, 1925.
Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, Bucureşti, 1986.
Chinezu, Ion, *Pagini de critică*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969.
Crainic, Nichifor, *După douăzeci de ani* – în „Gândirea”, XX, nr. 10, 1941.
Crainic, Nichifor , *Victor Papilian – „Cerurile spun”*, în „Gând românesc”, I, nr. 7, 1933.

Crainic, Nichifor, *Sensul tradiției* în volumul *Puncte cardinale în haos*, ediția a II-a, Editura „Cugetarea", Bucureşti, f.a.
Crainic, Nichifor, *Dostoievski şi creştinismul rus*, Editura Anastasia, Bucureşti, 1998.
Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.
Cubleşan, Constantin, *Victor Papilian – evocări, comentarii, mărturii, articole, comunicări*, Litografia I.M.F. Cluj-Napoca, 1988.
Dan, Sergiu Pavel, *Proza fantastică românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1975
Grăsoiu, Liviu, *Voiculesciana*, Bucureşti, Editura Nouă, 2008
Mastan, Bianca, *Elemente simbolice în romanul „Zahei Orbul" de Vasile Voiculescu*, „Studia Teologica" 3/2005
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008
Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române. De la creația populară la postromantism*, Editura Saeculum I. O., Bucureşti, 1995.
Micu, Dumitru, *„Gândirea" şi gândirismul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.
Micu, Dumitru, *Literatura română în secolul al XX-lea*, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 2000.
Mircioiu, Crişan, *Victor Papilian. Evocari, comentarii, mărturii, articole, comunicări*, Cluj Napoca, Litografia I.M.F., Cluj-Napoca, 1988.
Negoiţescu, Ion*, Istoria literaturii române***,** Bucureşti, Editura Minerva, 1991.
Negru, Natalia, Revista scriitoarelor şi scriitorilor români, I, 1927, nr. 6.
Perpessicius, *Victor Papilian*, în „Cuvântul" nr. 21, 1928.
Perpessicius, *Mențiuni critice*, II, Editura Fundațiilor Regale, Bucureşti, 1934.
Pillat, Ion, *V. Voiculescu, poet al țării şi al sufletului ei*, „Gândirea", nr. 7, august–septembrie 1943.
Piru, Alexandru, *Istoria literaturii române,* Bucureşti, Editura „Grai şi Suflet – Cultura Națională", 1994.
Pop, Marius, *Vasile Voiculescu, peregrin prin veac. Mărturii despre scriitor şi opera sa*, Editura Litera, Bucureşti, 1984.
Popa, Mircea, *Victor Papilian: Eseu monografic*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2008.
Popescu, Florentin, *Detenția şi sfârşitul lui Vasile Voiculescu*, Editura Vestala, Bucureşti, 2000.
Popescu, Florentin, *Pe urmele lui Vasile Voiculescu*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1984.
Popescu, Florentin, *Viața lui Vasile Voiculescu*, Editura Vestala, Bucureşti, 2008.
Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. II, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979.
Stăniloae, Dumitru, *Ortodoxie şi națiune*, „Gândirea", XIV, nr. 2, februarie 1935.
Streinu, Vladimir, *Opera literară a lui V. Voiculescu*, studiu introductiv la „Povestiri" (I), editura pentru literatură, Bucureşti, 1996.
Streinu, Vladimir, *Pagini de critică literară,* 3, Editura Minerva, Bucureşti, 1974.
Şăineanu, Constantin, *V. Papilian,* Ne leagă pământul, în „Adevărul", XXXLX, 1926, nr. 1329.
Titel, Sorin, *Proza lui Voiculescu*, în „România literară", 30.11.1972.
Ungheanu, Mihai, *Pădurea de simboluri*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1973.
Vrabie, Gheorghe, *Gândirismul. Doctrină, istoric, realizări*, Bucureşti, 1940.
Zaharia-Filipaş, Elena, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980.

Bibliografie complementară

Nicolae Achimescu, *Budism şi creştinism*, Editura Tehnopres, Iaşi, 2003.
Arhiepiscopia Vadului, Feleacului şi Clujului, *Învățătura de credință ortodoxă*, Editura Renaşterea, Cluj-Napoca, 2003.

Silviu Angelescu, *Mitul şi literatura*, Editura Univers, Bucureşti, 1999.
Aurelia Bălan Mihailovici, „Dicționar onomastic creştin”, Editura Minerva, Bucuresti, 2003.
Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, Humanitas, Bucureşti, 1994.
Arsenie Boca*, Cărarea împărătească*, Editura Sfintei Episcopii Ortodoxe Române a Aradului, Deva, 2006.
Jacob Böhme, *TheThreefold Life of Man*, ediția electronică, 2009.
Jean Chevalier, Alain Gheerbrandt, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti, 1993.
Gheorghe F. Ciauşu, *Superstițiile poporului român*, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2007.
Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythlogie grecque*, Paris, 1966.
Dumitru Drăghicescu, *Din psihologia poporului român*, Editura Albatros, Bucuresti, 1995.
Mircea Eliade, *Istoria credințelor şi ideilor religioase*, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000.
Mircea Eliade, *Tratat de istoria religiilor*, Bucureşti, Humanitas, 2005.
Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, Bucureşti, Humanitas, 2005.
Mircea Eliade, *De la Zamolxe la Genghis Han*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980.
Mircea Eliade, *Meşterul Manole*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2007.
Mircea Eliade, *Naşteri mistice*, Bucureşti, Humanitas, 1995.
Mircea Eliade, *Ocultism, vrăjitorie şi mode culturale*, Humanitas, Bucureşti, 2006.
Mircea Eliade, *Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului*, Humanitas, Bucureşti, 2006.
Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Timişoara, Editura Amarcord, 1994.
Evseev, Ivan, Dicționar de magie, demonologie şi mitologie românească, Timişoara, Editura Amarcord, 1997.
Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor şi simbolurilor culturale*, Timişoara, Editura Amarcord, 1999.
C.G. Jung, *În lumea arhetipurilor*, Bucureşti, Editura Jurnalul Literar, 1994.
Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, „Albatros”, Bucureşti, 1983.
Vladimir Lossky, The *Mystical Theology of the Eastern Church*, St. Vladimir’s Seminary Press, New York, 1976.
Albert G. Mackey, *Legendelele, miturile şi simbolurile Francmasoneriei*, Editura Herald, Bucureşti, 2008.
Jean Marquès-Rivière, *Ritualurile secrete ale Francmasoneriei*, Bucureşti, Editura Herald 2002.
Protos. Nicodim Mândiță, *Vămile văzduhului şi mărturii despre existența lor*, Editura Agapis, Bucureşti, 2004.
Andrei Oişteanu, *Ordine şi haos, Mit şi magie în cultura tradițională românească*, Editura Polirom, Bucureşti, 2004.
Dan Oltean, *Religia dacilor*, Editura Saeculum I. O., Bucureşti, 2002.
Philippe Gaudin (coord), *Marile religii ale lumii*, Editura Orizonturi, Bucureşti, 2005.
Gorovei, A., *Descântecele românilor*, Impremeria Națională, Bucureşti, 1931.
Tudor Pamfile, *Mitologia poporului român*, Editura Vestala, Bucureşti, 2006.
Tudor Pamfile, *Sărbătorile le români*, Editura Saeculum I. O., Bucureşti, 2006.
Coventry Patmore, *The Rot, the Root, and the Flower*, Aurea Dicta, CXXVIII, Londra, 1907.
Jaroslav Pelikan, *Tradiția creştină. O istorie a dezvoltării doctrinei*, Editura Polirom, Iaşi, 2006.
Andrei Pleşu, *Despre îngeri*, Humanitas, Bucureşti, 2003.
V.I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Editura Univers, Bucureşti, 1973.
Vlad Risvan Rusu, *Dicționar de simboluri*, Editura Dao Psi, Bucureşti, 2007.
Dumitru Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. 1–3, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1997.
Dumitru Stăniloae, M. A. Costa de Beauregard, *Mică dogmatică vorbită – dialoguri de la Cernica*, Deisis, Sibiu, 2007.
Evelyn Underhill, *Mistica*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 1995.
Philippe Walter, *Mitologie creştină*, Bucureşti, Editura Artemis, 2005.

Abstract

Paradoxically, in the era of globalization, it was felt the need to shift towards the national values of the interwar period. There were reprinted the eminently representative writers for the Orthodoxist traditionalism and autochthonism promoted by ″Gândirea″ literary review. The movement was characterized by a lack of unity, there was the *right* wing of ″Gândirea″'s doctrine, which lingered in a metaphysical belief and traditional literary values and the *left* wing, that put more emphasis on creativity and freedom of the movement of literary ideas.

Keywords: traditionalism, autochthonism, Orthodoxysm, Orthodoxy, mystic.

GROTESCUL GENIULUI ŞI GENIUL GROTESC

drd. Aluniţa Cofan*

Continuându-şi preocupările de critic literar, Eugen Ionescu îi dedică lui Victor Hugo o monografie parodică, a contrario, după cum ne-a obişnuit deja acest autor incomod, monografie scrisă în 1935–1936 şi publicată în 1938 sub titlul *Viaţa grotescă şi tragică a lui Victor Hugo*, ordinea adjectivelor caracterizatoare indicând cum se pun accentele în această istorie a vieţii unui geniu. Este interesant cum doi teoreticieni ai grotescului, Eugen Ionescu, un avangardist, şi Victor Hugo, un romantic, se întâlnesc în această atopie a spaţiului literar, fiecare avându-şi propria sa viziune despre grotesc, cu toate că nu au una cu cealaltă decât puţine puncte în comun.

În timp ce Victor Hugo reinstaurează, printre categoriile estetice, grotescul, contrapunându-l sublimului şi legându-l de urâtul excesiv (monstruosul, hidosul, oribilul), de fantastic (bestiarele mitologice ale Antichităţii şi Evului Mediu) şi de comicul în tonalitate joasă (bufonescul, burlescul, ridicolul, umorul negru) în prefaţa la piesa *Cromwell*[1], Eugen Ionescu îl cultivă ca formă acută a contradicţiei tensionale ce relevă absurdul, neantul, nimicul, într-o filiaţie, de peste spaţiu şi timp, cu gândirea Zen (este ştiut că ea s-a născut în Evul Mediu şi în Ţara Soarelui Răsare).

Enumerând personaje groteşti, precum sirenele, furiile, parcele, harpiile, Polifem (de un grotesc teribil), Silen (de un grotesc bufon), miriade de alte fiinţe intermediare (cu forme incerte sau conglomerate de forme heterogene) din tradiţiile populare ale Evului Mediu, creatorul Cocoşatului de la Notre Dame se opreşte asupra unei trăsături definitorii a grotescului, cea a „nemăsuratului", cum spune el[2]. 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 şi proporţiile repulsive, îngrozitoare, terifiante, înspăimântătoare. Uneori, însă, peste înfăţişările groteşti enumerate mai sus se lasă vălul de mărire sau de divinitate, ceea ce a mânat estetica grotescului în două direcţii. Prima este înţelegerea şi simpatia pentru înfăţişările repulsive şi monstruase, gen Quasimodo, şi învestirea lor cu nobilitate şi măreţie ascunsă în interior, sub aspectul terifiant. Apoi, hierofania divinităţii faţă de uman nu se putea face decât prin înfăţişări greu suportabile vizual, care să-i îndepărteze pe neofiţi şi neiniţiaţi. Doar cunoscătorii puteau trece bariera insumontabilă a oribilului şi monstruosului, care ascundea divinul. In fine, a doua direcţie este cea a măştii care voalează neantul şi moartea,

---

* Academia de Studii Economice

[1] In paralela care urmează, între grotescul hugolian şi cel eugenionescian, vom cita din Victor Hugo, prefaţa la drama *Cromwell*, din vol. *Arte poetice*, coord. Angela Ion, Editura Univers, Bucureşti, 1982 (pag. 286–294).

[2] *Op. cit.*, pag. 288.

dar şi a măştii care ridiculizează şi persiflează divinul, din poezia expresionistă cu certe filiaţii în literatura romantică, deoarece expresionismul însuşi se opune academismului, aşa cum romantismul, cultivând libertatea şi hibridizarea formelor, se opunea rigidităţii clasicismului. O urmare evolutiv-istorică în planul figuraţiei măştii care acoperă nimicul este, în poezia avangardistă, devitalizarea personajelor lirice, cu emoţii trucate sau false, cu înfăţişări rudimentare (gen păpuşi de carton, de mucava, de plastic) şi gesturi automate, repetitive. De fapt, dacă Antichitatea a arătat că divinitatea, regalitatea şi nobilitatea, se poate afla în spatele înfăţişărilor groteşti, oribile şi hidoase (Hefaistos sau Vulcan, Hades, harpiile, centaurii, tritonii, Sfinxul, zeităţile egiptene cu apecte din cele mai ciudate, animaliere de obicei), Renaşterea a întors imaginea grotescului spre om, prin Dante, Rabelais, Cervantes şi Shakespeare, punctând faptul că omul este vinovat pentru diformităţile, viciile şi tarele morale imputate anterior divinităţii. Iau astfel viaţă fizionomiile animaliere, figuraţie nici antropomorfică, nici animalieră, forme suspendate între două regnuri, două mulţimi, două categorii: prin ele fiecărui temperament omenesc îi va fi asociat un animal sau trăsături ale animalelor sunt preluate, prin caricaturi şarjate, excesive, de portretiştii naturii omului. De la bestiarele medievale se ajunge la fizionomiile bestiale din epoca pre-romantică şi romantică. Desenele şi litografiile „capricioase" şi groteşti ale lui Francisco Goya în care se lăfăie în faţa privitorului oribilul, mostruosul, hidosul, cruzimea şi repulsivul (numai dacă ne gândim la Saturn care îşi sfâşie fiii într-un apetit insaţiabil) sunt revoluţionare pentru vremea lui şi fac legătura cu fantasticul şi iraţionalul, aratând cum se încalecă limitele dintre vis şi realitate, dintre nebunie şi raţiune (iar grotescul are un sâmbure de nebunie). Nasurile ascuţite, trupurile contorsionate şi exibate cu partea dorsală spre privitor ale lui Jacques Callot, imitând personaje păpuşereşti din *commedia dell'arte,* punctează spre ridicolul fiinţei omului. Iar critica socială şi 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 fiinţe reduse la funcţiunea burţii – printr-o imagine supradimensionată a unicului organ dominant peste celelalte) aduce grotescul mai aproape de pamflet şi satiră.

Intorcându-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 faţă de categoria estetică a frumosului şi a sublimului, potenţând prin prezenţa lui înţelegerea şi aprecierea lor: *…grotescul ar putea însemna un timp de oprire, un termen de comparaţie, un punct de plecare, de unde ne vom înălţa spre frumos cu o înţelegere mai proaspătă, mai vie*.[3] Insă spre deosebire de clasicism care apreciază numai operele frumoase, frumosul însemnând unitate, sublim şi armonie, romantismul va favoriza grotescul şi ceea ce aduce acesta în trena lui: dizarmonia, diformul, hidosul, burlescul şi bufonescul. O altă trăsătură a grotescului hugolian se referă la bipolaritatea identitară a esteticii sale, grotescul având această ambiguitate funciară de a aluneca, în acelaşi timp, spre o anume tipologie a urâtului şi a comicului: *Il găsim peste tot; pe de o*

[3] *Op. cit*., p. 290.

parte, el creează diformul şi oribilul, pe de alta comicul şi bufonul[4]. Unitatea şi monotonia în redarea atmosferei generale într-o operă clasică, este spartă sau fărâmiţată de estetica grotescului prin apariţia unui element care să introducă variaţia şi opoziţia. Victor Hugo dă ca exemplu tablourile cu atmosferă solemnă şi protocolară în care Peter Paul Rubens introduce un chip de pitic hidos care sparge monotonia solemnităţii, opunându-i-se şi desolemnizând-o cel puţin parţial, fără nici o îndoială[5]. In ceremonialul fastuos, în atmosfera reverenţioasă şi solemnă, se strecoară înţepătura ridicolului şi persiflării, dezvăluind o latură ascunsă şi întunecată a universului „frumos şi sublim", un revers negativ populat de apariţii ironice şi parodice. Aceasta este o trăsătură însemnată a grotescului, deoarece din ea vor decurge contradicţia ireconciliabilă şi glisările tensionale între poli opuşi din literatura exitenţialistă, avangardistă şi absurdă, din scrierile şi dramele eugenionesciene. Pentru Eugen Ionescu, tocmai acest abia exprimat, abia sugerat sau abia vizibil şi presimţit, trimiţând la lumea ascunsă, este poarta spre autentic şi incomunicabil, el fiind tocmai ceea ce nu are expresie sau formă.

Demitizarea geniului se înscrie tot în această căutare a autenticităţii. De ce geniul este grotesc şi de ce Eugen Ionescu îşi 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 şi lipsit de autenticitate", sunt puse în discuţie, într-o modalitate paradoxală devenită marcă a stilului eugenionescian, două argumente radicale. In primul rând, Ionescu face legătura cu psihanaliza freudiană (în mare vogă între cele două războaie mondiale), conform căreia toţi oamenii fug de ei înşişi, de exprimarea eului profund, pe care-l refulează, îl înghesuie în străfundurile inexprimabile ale personalităţii, folosind în comunicare numai partea „socială", de persoană publică, cea care se aseamănă cu a tuturor[6]. Respectarea convenţiilor pretinde omului să-şi controleze pornirile instinctuale (primare, autentice), iar acestea le înăbuşe ca urmare a exercitării dresajului social. In al doilea rând, anarhistul tânăr contestă legătura între conţinut şi expresie, deoarece modul în care faci inteligibile, în exterior şi pentru ceilalţi, conţinuturi sufleteşti şi spirituale individuale utilizează forma sau expresia lingvistică, culturală, ideologică, a unor simboluri învăţate şi cunoscute de toţi, intrate într-un cod al comunicării general-valabile. Nu te poţi exprima autentic decât într-un mod primar, precum cel al unui ţipăt, sau cel al unui mod ininteligibil celorlalţi. Eşti autentic şi original, în măsura în care ceea ce exprimi este neasemănător cu modul de exprimare a celorlalţi. Insă, problema este că aducerea la lumină a autenticităţii fiinţei, făcând

---

[4] *Op. cit*., p. 288.

[5] *Op. cit*., p. 290.

[6] Iată cum demarează Eugen Ionescu demonstraţia: *Psihanaliza arată clar cum noi fugim de noi înşine; cum ne ascundem de noi înşine; ea dovedeşte clar că noţiunea nu corespunde cu conţinutul, că expresia nu ne cuprinde, de vreme ce, îndată ce numeşti o stare, starea se modifică, se transformă. O ciudată „tehnică instinctuală" realizează acest refuz de cunoşatere, frică de lumină. Mă întreb pe mine însumi de ce mi-e teamă de mine; mă îndemn cu dragoste, cu durere, deasupra propriilor mele adîncuri mute; dar am pierdut cheia tuturor porţilor mele* (*NU*, 1991, p. 181).

introspecţia eului profund, se face prin… convenţionalul codului lingvistic şi codului cultural, care se supun unor reguli de codare şi transmitere a informaţiei, în limbaj eugenionescian acesta fiind o sumă de achiziţii stereotipe a căror manipulare ţine de asimilarea optimă a unei dexterităţi tehnice. Exprimarea autenticităţii devine astfel incomunicabilă, ininteligibilă, nimeni neputând înţelege pe nimeni când este vorba de conţinuturi sufleteşti originare. A pune semnul egal între valoarea de expresie şi autenticitate sau a considera că autenticitatea generează direct originalitatea este o mare eroare. Expresia fiind tocmai această sumă de clişee prestabilite şi de formule (sintaxă) constrângătoare, aparţinând sistemului limbii în care îţi vehiculezi gândurile, atunci este practic imposibil să exprimi autenticitatea în acest mod. Suntem oare cu toţii, mai mult sau mai puţin, nişte papagali reproducători de conţinuturi străine? îşi pune întrebarea Eugen Ionescu. De ce este o imensă greşeală să punem semnul de egalitate între valoarea de expresie şi originalitate? Pentru că, pe lângă ceea ce este exprimat, mai rămâne şi… inexprimatul, ascunsul, tăcutul, nearticulatul (opus articulării lingvistice), în acestea din urmă aflându-se, în fond, esenţa şi autenticitatea fiinţei[7]. Agnosticimul asupra fiinţei omului se raliază cu agnosticismul asupra existenţei, trecerea făcându-se prin dezminţirea puterii logicii şi a raţiunii omului de a cunoaşte.

O culme a inautenticului şi a falsificării fiinţei omeneşti este geniul. In viziunea lui Eugen Ionescu, el e o sumă a locurilor comune ale omenirii, a tot ceea ce este mai general din cunoaştere, acumulată în istorie sub forma tuturor domeniilor culturii. In consecinţă, cunoaştere este, înainte de toate, recunoaştere, acest lucru însemnând transmiterea şi vehicularea unor colecţii de judecăţi şi modele cognitive prestabilite, devenite, pe parcurs, prejudecăţi. Dacă ceea ce este exprimat (valoarea de expresie) se află la mare distanţă de sufletul omului, fiindcă expresia e doar un subsitut sau un simbol al conţinutului original, nereprezentându-l decât într-o proporţie infimă, atunci geniul, ca sumă a acestei valori de expresie, a ingeniozităţii tehnice şi a cunoştinţelor transmise prin cultură şi, aşadar, ca oglindă în care omenirea întreagă se recunoaşte, geniul este un monument al falsităţii şi a lipsei de autenticitate. Singurii autentici sunt tocmai oamenii… mediocri, care au, în schimb, atuul de a fi unici, fiindcă nu sunt viciaţi de cultură[8].

---

[7] În limbaj eugenionescian, exegeza noastră sună în felul următor: *Cum să cred în vechea erezie a expresiei identice cu conţinutul? Expresia este tocmai ceea ce nu sunt eu. Articularea cuvântului este însuşi începutul îndepărtării de mine. Expresia este o substituire. Desigur, ca să stabileşti un crieteriu, o metodă critică, un sistem de ierarhizare a valorilor, trebuie să crezi sau să te prefaci, că nu există decît ceea ce este exprimat, cînd, de fapt, numai ceea cee este inexprimat există; toate lucrurile tăcute, care subminează cele spuse – sfidătoare, contradictorii – ar încurca aşa de mult orice aşezare încît nici o aşezare nu ar mai fi posibilă; trebuiesă hotărăşti că expresia este egală şi identică cu conţinutul; trebuie să stabileşti că autenticitatea generează originalitatea de expresie; trebuie să-ţi pui toată încrederea în talent şi să limitezi orice valoare la originalitatea, la valoarea de expresie. Să nu crezi, Doamne fereşte, că talentul este o simplă dexteritate manuală, întîmplătoare, inesenţială, nesemnificativă, convenţională, nereprezentativă. Mai ales nereprezentativă*. (NU, ediţia din 1991, p. 181).

[8] Pagina în care se fac astfel de consideraţii este următoarea: *Geniul este o formidabilă lipsă de personalitate, geniul este un om de o zgomotoasă şi miraculoasă lipsă de autenticitate: de existenţă proprie. Ca să-l admire, oamenii trebuie să-l cunoască. Il cunosc recunoscînd. Recunoscîndu-se ei*

Sigur că, privită în acest mod, teoria geniului ca monument al falsităţii şi inautenticului nu este chiar atât de extraordinară. Şi 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 literatura[9] şi arta, falsifică şi înstrăinează omul de sine-însuşi nu este nouă, nici pentru anii interbelici, nici pentru secolele anterioare, doar că ţinta ei este schimbată. Cervantes ni-l arată pe Alonso Quijano cu mintea şi sufletul tulburate de literatura cavalerească şi picarescă a secolului al XVI-lea. În secolul următor, Molière critică conduita nefirească, ridicolă şi falsă a femeilor mari consumatoare de romanţuri, care le vorbesc celor din anturaj într-o păsărească ininteligibilă. Caragiale însuşi ridiculizează, în Ziţa şi Veta, aerele, falsitatea şi comportamentul snob, influenţat de lectura foiletoanelor de duzină. Iar genialul Arghezi, ţinta favorită a lui Eugen Ionescu, ia şi el atitudine în favoarea oamenilor nepervertiţi de cultură, aducând un omagiu, în fabula *Trişca*, artei ivite dintr-un instinct creator pur şi natural, precum zumzetul albinelor, murmurul râurilor sau cântecul păsărilor[10]. Aşa cum îl prezintă Eugen Ionescu, Victor Hugo însuşi, genialul poet romantic, dominând prin uriaşul său talent şi geniu un întreg secol, este omul intoxicat de literatură, care nu-şi trăieşte viaţa în mod autentic şi care nu simte

---

toţi, în ceea ce au mai inautentic în ei, mai comun tuturor, mai general, în geniu. Geniul este ceea ce e general; al tuturora şi al nimănui. Geniul este numai o valoare de expresie: o colecţie, pusă la îndemînă de istoria ingeniozităţilor tehnice. Un fel de moment ritmic, de necesitate istorică, în istoria asta care merge paralele cu noi, unicii. Gloria este astfel actul narcisic al umanităţii în general care se închină în faţa propriei sale imagini, reflectate în oglindă, în geniu. Un om mediocru este mai autentic decît un geniu, pentru că e viciat de mai puţine locuri comune; sau de locuri comune mai şterse, mai plate, mai uzate şi deci mai puţin opace, mai translucide prin care îşi poate întrezări umbra foarte incertă a unicităţii sale. Geniul are locuri comune strălucitoare, colorate, substanţiale, înnoite, şi nu se poate regăsi. Cum să cred, dragă Goethe, că am să te descopăr în literatura ta, cînd toţi ne trădăm? Ne trădăm fiindcă vorbim, ne trădăm fiindcă tăcem, ne trădăm pentru că acţionăm, ne trădăm pentru că suntem originali. Dar ne trădăm, în definitiv, pentru că existăm. Existenţa asta a noastră e cea mai mare trădare de noi; ea le generează apoi pe toate celelalte. (*NU*, 1991, p. 183–184).

[9] In sensul ei vechi, antic, literatura însemna, la origini, o sumă cunoştinţelor scrise dintr-o perioadă dată, o totalitate a scrierilor sacre şi 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 şi condei* îl ceartă amarnic pe bietul trişcar ce a îndrăznit să-i depăşească în arta muzicală printr-un fabulos talent nativ: *Sunt pravile şi dogme şi, fără de-ndoială,/ Nu ţi-e iertat să fluieri din buze, fără şcoală./ Orice privighetoare şi mierlă recunoască-l,/ Cum l-am primi să cînte pe insul fără dascăl,/ Fără hîrtii semnate, cu număr, an şi zile/ De pricepuţii noştri la rubrici şi ştampile?/ (...)/ Tu nu ştii ce-s acelea şi nici nu ai idee,/ O gamă, un solfegiu, un portativ, o cheie./ Nici cînd te dai de gol/ La un diez, la un becar, la un bemol./ Ştii tu ce-i un andante, de plidă? Vezi? Nu ştii./ Faci ca nerozii doine, stihiri şi melodii,/ Că muzică şi artă şi contrapunct se-nvaţă/ In şcolile înalte şi-n zece ani de viaţă./ Doar diploma pe care o dă academia/ Te-ndreptăţeşte meşter şi face măiestria». Iar el răspunde acestui mânios rechizitoriu cu o mândrie abia voalată şi o falsă umilinţă: „Te-aud vorbind, cucoane, şi după cum ţi-e placul,/ Eu cînt, să am iertare, cum cîntă pitpalacul./ Imi vine cum îi vine să dea din cioc şi lui./ Şi n-avem nici o vină naintea nimănui*." (din Arghezi, *Stihuri pestriţe*, Editura Minerva, colecţia BPT, Bucureşti, 1990, p. 199–200).

fiorul tragicului şi al dramei atunci când ele se întâmplă în viaţă, ci literaturizează acele momente, falsificându-le şi intoxicându-i pe cei din jur printr-un retorism fad şi sterp.

Prin urmare, întreaga biografie a lui Victor Hugo se va supune acestei ambivalenţe contrastive între închipuirile de mărire şi importanţă socială şi istorică, ale unui ego supradimensionat printr-o continuă adorare de sine şi crunta realitate a unui om meschin, indolent, impotent, egoist, mânat de ambiţia socială a parvenirii, lipsit de moralitate şi de bunăcuviinţă. Grotescul ţâşneşte din această *caricaturizare excesivă* şi din supunerea unei personalităţi idolatrizate şarjei necruţătoare a ridicolului, aplicându-se zicala franceză conform căreia ridiculizarea, persiflarea şi zeflemeaua acidă pot distruge nu numai o reputaţie (fie ea doar literară), ci şi un om: „*ce n'est que le ridicule qui tue encore en France*" Curios ni se pare că, într-o epocă a modernităţilor extreme pentru care, în relaţia viaţă-operă, nu se mai aplică deloc principiul (primitiv şi naiv) al vaselor comunicante, ironistul biograf restabileşte, în traseul criticii sale, acest flux comunicant. Pentru a arăta falsul, vidul, marea trăncăneală retorică a cuvintelor (neavând, deci, nici o legătură cu vreun fapt al existenţei) şi lipsa de valoare estetică a literaturii hugoliene, pentru că ea se bazează pe retorism, pitoresc şi anecdotism (acuze familiare, adresate mai înainte lui T. Arghezi), biograful ricanează în toate situaţiile în care persoana istorică, omul, se comportă inadecvat, "*nemăsurat*", imoral, incapabil să simtă fiorul tragicului din propria sa existenţă. Prea marcat de obsesia de a aparţine Marii Istorii, în care se rânduieşte, în cele din urmă, geniul, Victor Hugo pare să rateze sistematic mica sa istorie personală, cotidiană. Cum putem lua în serios o literatură (care îşi propune să transmită emoţii şi sentimente), dacă ea nu se sprijină pe fiorul trăririi autentice? Pe urmă, imoralitatea vieţii se opune, grotesc, operei (cu aparenţe) morale. Este o farsă, ne avertizează biograful, şi ne simţim înşelaţi în aşteptările noastre atât timp cât un făcător de literatură vrea să ne transmită fiorul tragicului fără să-l fi simţit el însuşi în viaţa de toate zilele.

Legând viaţa de operă prin conceptul autencitităţii, ne trezim puşi în faţa unei alte dileme: cum poate un autor avangardist să primeze viaţa în detrimentul operei, spulberând astfel valoarea estetică pe baza niminiciei vieţii autorului? Arătându-ne acuzator cu degetul, în această biografie a unei personalităţi, viaţa unui farsor încărcat de vicii (ambiţie nemăsurată de parvenire, indolent faţă de semeni, ultra-egocentric, insensibl, vanitos la culme, uscat afectiv, hiper-idolatric faţă de propriul sine, linguşitor faţă de mărimile zilei) pare să ne transmită mesajul subliminal al lipsei de importanţă şi de valoare estetică a unei opere germinate pe terenul atât de instabil şi mlăştinos al unei persoane inautentice în simţire. Ecuaţia eugenionesciană care se deduce de aici este simţire adevărată = operă simpatetică, veridică şi autentică (jurnalul, reportajul, ţipătul existenţialist, deprivat în expresie de ornamentele retorice şi exprimat într-un stil cât mai nud). Deşi acest mod de a vedea lucrurile pare, în aparenţă, o întoarcere la relaţia simplificatoare viaţă = operă, totuşi ea aminteşte şi de încercările lui Benjamin Fondane, cel din *Faux traité d'esthétique*,

de a demola ideea artei pentru artă în faţa vieţii care se stinge. Estetica pe care o construieşte Fondane se bazează pe …etică, mai exact pe etica vieţii. Misiunea artei nu mai este de ordin estetic, ci etic, consideră B. Fondane, şi trebuie depăşită formula Stagiritului, cea a Artei pendulând între Frumos şi Bine (între Estetică şi Etică, cu alte cuvinte), deoarece arta nu aduce nici Binele, nici Frumosul în existenţă. Arta nu este nici Frumoasă, nici Bună[11]. Benjamin Fondane construieşte formula Estetică + Etică, considerând că estetica a inclus dintotdeauna acest concept, dar nimeni nu l-a văzut[12].

La o repertoriere atentă a termenului grotesc în biografia negativă a lui Eugen Ionescu, se observă cu uşurinţă două paliere ale recurenţei sale: unul teoretic (ţinând de plasări contextuale, de explicitări şi aserţiuni metacritice contra-hugoliene) şi altul al reprezentării epice (când grotescul reiese indirect din nararea unei scene biografice). Cele două paliere, teoretizările şi 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 acest iubitor al deşănţării cuvintelor (înnobilată de critica favorabilă cu sintagma *elocvenţa hugoliană* şi botezată sarcastic de biograful nostru, sos retoric) în ipostaze existenţiale ale decăderii, imoralităţii, vidului gândirii şi ale sentimentelor atrofiate de o excesivă vanitate şi o enormă iubire de sine. Rând pe rând, capitol după capitol, persoana marelui om este confruntată cu fapte, evenimente, cunoştinţe din anturajul său (tatăl, mama, soţia, amantele, regele, biografii „negativişti", criticii susţinători, oamenii simpli, mediocri), iar el iese din această comparaţie, bazată pe opoziţia autentic – inautentic, diminuat, spulberat.

Inceputul, primul capitol, este clasic, biograful parodiind, într-un cadru monografic tradiţional, ascendenţa hugoliană şi arătând, cu surâsuri ricanatoare de diavol şchiop, că nici părinţii marelui producător de literatură romantică nu au fost mare lucru în plan pur omenesc, în ciuda a ceea ce au realizat aceştia în plan social. Biograful Eugen Ionescu introduce o metodă de cercetare bizară: el dirijează atenţia cititorului spre calităţile omeneşti ale persoanelor, iar nu spre realizările sociale ori culturale ale acestora. Primează, aşadar, omenescul şi nu socialul,

[11] Iată paginile din Benjamin Fondane, *Faux traité d'esthétique, essai sur la crise de realité* (les Ed. DeNoël, Paris, 1938) contemporane paginilor antibiografiei 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 visceral 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 écuation 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*. (pag. 20–21).

[12] …Până la Monica Lovinescu care, lucrând pentru Radio Europa Liberă (35 de ani mai târziu), introduce în cronicile sale critice conceptul de EST-ETICĂ. Pentru Monica Lovinescu însăşi, opera nu are nicio valoare, dacă scriitorul s-a abătut de la calea cea dreaptă a eticii, dacă a fost turnător, delator şi colaboraţionist al regimului totalitarist.

politicul sau culturalul. Tocmai pe dos decât într-o biografie obişnuită, clasică, în care se studiază o persoană devenită personalitate (istorică, socială, politică, culturală, ştiinţifică) doar prin felul în care şi-a canalizat trăirile şi şi-a controlat evenimentele obişnuite ale vieţii devenind exemplar pentru Marea Istorie. Nici un biograf nu se preocupă de vieţi neinteresante, banale, doar de dragul de releva omenescul şi trăirile autentic umane dintr-o persoană rămasă în mica istorie a vieţii cotidiene. Rostul lui este să pună în valoare personalitatea de excepţie şi să releve cum a transformat aceasta date ordinare, triviale (în sens etimologic), ale vieţii cotidiene într-un destin excepţional. Ei bine, nu, zice Eugen Ionescu, obişnuit cum este să zică NU la toate curentele, opiniile şi ideologiile oficializate. Dacă un biograf tradiţional ar fi izolat cu atenţie imaginea tatălui-soldat ridicat de Napoleon la gradul de colonel şi rangul de conte, marşând pe această idee a succeselor sociale ale unui om simplu şi aspru, fiu de tâmplar, şi găsind în ele motive de elogiu, Eugen Ionescu procedează pe dos, descifrându-i temperamentul şi caracterul, pe care le găseşte odioase: impulsiv, de o senzualitate primară, aventurier, suficient de lipsit de scrupule şi iresponsabil (pentru a-şi părăsi familia, nevasta şi copii mici). Trăsăturile de caracter detestabile ale tatălui sunt transmise, evident, fiului (teză în jurul căreia biograful îşi va construi demonstraţia critică), dar ele sună cunoscut, de parcă ar fi, în fond, imaginea sumbră a propriului tată, aşa cum este descris în *Présent passé, passé present*[13]. Despre această galerie a paternităţii detestabile, un leitmotiv rezultat dintr-o sondare psihanalitică a scriitorului însuşi în paginile sale confesive, ni se vorbeşte şi în monografia *Tânărul Eugen Ionescu*[14]. Paternitatea este asimilată cu autoritatea castratoare, tiranică, şi oriunde va fi vorba despre ea, Eugen Ionescu o va asocia, pentru a o discredita şi a o coborî de pe înaltul ei piedestal, cu imaginea intimităţii ridicole, aceea a *omului în izmene lungi*. În această postură, a intimităţii degradante, vor apărea toţi exponenţii ei: tatăl (în jurnale), Victor Hugo şi regele Ludovic Filip (în anti-biografia de faţă).

Rămâne, totuşi, de reţinut că biograful Eugen Ionescu are voinţa sistematică de a coborî în străfundurile omenescului, în ceea ce este eul profund, dincolo de masca eului social, şi să-l valorizeze pe primul în detrimentul celui de-al doilea,

[13] Evocarea prezenţei fizice şi a atmosferei familiale (chiar din prima pagină a memoriilor „*Présent passé*…"), în care apare persoana tatălului sunt copleşite de adjectivul „sumbru" în variaţie liberă cu „gri" şi „obscur". Iată câteva extrase din pagini succesive: *Je cherche dans mon souvenir les prmières 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, aşadar, cu o psihologie elementară, fanfaron, orgolios, indiscret, fără gust, încă un tată antipatic din galeria paternităţii putrede şi destestabile din literatura eseistului Eugen Ionescu* (p. 169, *op. cit*., Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2009).

deoarece acolo se află, după el, autenticul. Ceea ce intră în structura eului social nu reprezintă decât un conglomerat de convenţii, stereotipii şi comportamente studiate, într-un cuvânt o falsificare a esenţei umane. Pe de o parte, se poate spune că această biografie hugoliană (grotescă şi tragică) este o încercare de regăsire a esenţei omului, a eliminării tuturor straturilor sedimentate pe fondul primar (autentic, nefalsificat, originar), *o* arheologie a eului profund, iar, pe de altă parte, scrierea monografică este o luare în derîdere, cu mijloacele parodiei, ironiei, caricaturii şi grotescului, a valorilor literar-culturale, o detabuizare şi demistificare a gloriilor literare, pe care se sprijină de fapt întreaga cultură literară şi spirituală a umanităţii. In fond, există o uriaşă dorinţă de a răsturna ceea ce este general acceptat, judecăţi valorizatoare osificate, şi de a arăta reversul medaliei, partea care, de obicei, este ignorată cu bună ştiinţă sau prea puţin vizibilă pentru minţile pozitive, geometrice.

Nici cel de-al doilea părinte, mama nu i-a transmis micului Hugo vreo trăsătură pozitivă, ci doar un imens orgoliu, o enormă vanitate şi voinţa îndârjită de a-şi construi o reputaţie de mare literator, zice Eugen Ionescu, hotârât să discrediteze şi linia maternă, nu numai pe cea paternă. Şi o discreditează, deoarece el consideră că vina îi aparţine mamei şi nu progeniturii. Scena, prima grotescă din lungul şir ce urmează, lasă să cadă vălul psihanalitic asupra unui comportament repetitiv în viaţa lui Hugo, om gol pe dinăuntru, nesimţind niciodată nimic din ceea ce transpare în paginile sale literare, pline de sentimente şi emoţii înalte (ale tragediei). Contradicţiile pe care se bazează aici grotescul sunt cele dintre plin şi gol, dintre adevărat – fals, dintre personalitate reală – impostor. In scena descrisă, tânărul Hugo, încă nepervertit, plin de grijă şi solicitudine, se află la căpătâiul mamei sale bolnave, dar mama, mânată de o puternică voinţă şi de o nemăsurată vanitate de a-şi vedea băiatul ajuns mare, îi cere, nu să-i dea un pahar cu apă, ci să-şi scrie oda pentru concursul de poezie al Academiei din Toulouse. Caraghioslâcul situaţiei provine dintr-o confuzie fonetică: exclamaţia de suferinţă 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), pronunţat cu dificultate de femeia bolnavă. Analizând secvenţele, vedem cum tragicul (exclamaţia de suferinţă) virează spre un comic buf, înstăpânind asupra scenei un râsu-plânsu tipic categoriei estetice a grotescului. Se poate râde de suferinţa unei mame bolnave? Se poate, demonstrează Eugen Ionescu. Dar acest râs scrâşnit generează o reacţie de respingere şi nu de acceptare, cum se întâmplă în cazul comicului „blând" (a cărui ţintă sunt lucrurile rizibile, nu dureroase). Grotescul râde schimonosit de ceea ce este dureros, de plâns, folosind sarcasmul, ironia, contradicţia (oximoronul), bufoneria, punctând faţa absurdă, ilogică a situaţiilor, deseori imorale, şi şocând bunul simţ comun. De aceea, grotescul tinde (în scrierile critice) să releve răul, imoralitatea, absurdul, viciile etc.

Situaţii imorale sunt destule în viaţa lui Victor Hugo, încărcat cum este cu tarele comportamentelor părinteşti, pe care reuşeşte să le dezvolte cu succes pe

[15] *Viaţa grotescă şi tragică a lui Victor Hugo*, p. 95, în vol. *NU*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1990.

cont propriu. Un egoism feroce, neputinţa de a iubi, bunul plac, indolenţa emoţională, absenţa puterii de sacrificiu, egocentrismul, ambiţia deşănţată, toate duc la portretizarea unui farsor, al unui impostor, nul sub aspectul autenticului, îmbâcsit de vanităţi, arivisme şi retorisme. Este un om care vrea să pară, dar nu este. Un om pentru care este mai important să pară frumos (în actul literar) decât să fie frumos (în existenţa cotidiană). E diferenţa dintre estetică şi etică. V. Hugo, pare să spună în subtext biograful, ar vrea să impună atenţei publicului o indiferenţă faţă de viaţa imoral trăită şi o apreciere înaltă faţă de valorile frumosului literar. Or, în acest punct, Eugen Ionescu se aproprie de Benjamin Fondane şi de Monica Lovinescu, cei pentru care viaţa trăită imoral (valorile etice ignorate) nu se răscumpără printr-o operă bine făcută, adică frumoasă (realizată estetic), deşi din raţiuni diferite pentru fiecare.[16]

Aşadar, între estetic şi etic, biograful Eugen Ionescu preferă…eticul şi ni-l va înfăţisa pe „omul fără însuşiri" cu aere de om mare în situaţii din ce în ce mai ridicole şi groteşti. Faţă de soţia lui, Adèle, Hugo se va comporta ca un copil răsfăţat, un bărbat iresponsabil faţă de familie, ahtiat numai după elogii şi admiraţie necondiţionată pentru fiinţa lui de hârtie, de literator. El se va comporta imoral faţă de soţia lui (înşelând-o cu Juliette Drouet, cu Thèrese Biard), dar nu o va lăsa să fie obiectul iubirii lui Sainte-Beuve, criticul care nutreşte sentimente profunde faţă de ea, cum nu simte Hugo. Din scrupul moral, Sainte-Beuve îl înştiinţează bărbăteşte pe Hugo că nu mai rezistă unei situaţii aşa de stânjenitoare (el scriind despre opera omului de a cărui soţie s-a îndrăgostit), dar lui Hugo nu-i pasă de sufletul nevestei sale şi de ceea ce simte ea şi-o va desconsidera în continuare, folosind-o doar ca trambulină pentru promovarea sa literară şi utilizând în mod neruşinat serviciile critice ale îndrăgostitului critic Sainte-Beuve.

Tablou de moravuri, desigur, dar şi imaginea unui om decăzut moral, un monomaniac, obsedat numai de gloria sa literară. Scenele groteşti se vor înşirui, aşadar, fără cruţare în al doilea capitol al biografiei, al aventurii amoroase şi excursioniste cu Juliette Drouet, o admiratoare sinceră a poetului. Detaliile sordide şi ridicole dezumflă pozele şi atitudinile grandioase şi sublime pe care le ia poetul în intimitatea sa amoroasă, confundând patul cu o tribună literară şi cuvintele de iubire cu retorismul bombastic al versificaţiei[17]. În comparaţia pur omenească dintre Juliette şi Victor, acesta din urmă iese iarăşi strivit, anulat. În timp ce Victor,

[16] Pentru Benjamin Fondane – viaţa este mai valoroasă ca arta, din simplu motiv că fără viaţă nu ar exista artă.. Pentru Monica Lovinescu - arta nu poate salva o viaţă imorală, pentru că răul, odată săvârşit, pătează ireversibil arta, îi mineazǎ credibilitatea. In fine, pentru Eugen Ionescu – arta adevărată nu trebuie să fie frumoasă, ea trebuie să fie doar autentică şi asta nu se poate face decât prin reprezentarea unui ţipăt visceral, un geamăt în întreaga lui…nuditate (am spune chiar „urâţenie").

[17] Scrie biograful Eugen Ionescu mustind de sarcasm: *Şi, în momentele când o dezmierda pe Juliette, îi spunea la ureche poezii, admirabile poezii, pe care suspinele ei nu le puteau acoperi şi care, dacă nu îl opreau pe poet să iubească cum se cuvine (Victor Hugo, ca şi Napoleon, putea face mai multe lucruri deodată), îl făceau ei dragotea mai dificilă şi, cum să zic, mai complexă. Căci, după momentele sublime şi intime ale amorului, Victor Hugo o întreba dacă i-au plăcut versurile şi care sunt imaginile care au frapat-o* (*op. cit*., 110–111).

suflet meschin şi mărunt, fără antenele necesare (deoarece, cum s-a văzut, îi lipseşte sufletul) percepţiei iubirii, frumuseţii, tragicului din jurul său, din peisaj, din oameni, îşi vede nestingherit de actele fiziologice cotidiene, peste care nu sare, adică de mâncat, de băut, de dormit, de juisat; Juliette, sentimentală şi emotivă, este cea care percepe frumuseţea nopţii sau a peisajului, veghează în timpul călătoriei, uitându-şi somnul, uită de mâncare când suferă şi, când presimte nenorocirea, se manifestă morocănos. Frumuseţea şi tragicul existenţei, iubirea şi moartea, trec pe lângă Victor Hugo, cum ar trece o gâscă prin apă, fără să lase nici o urmă. Iată cum primeşte vestea morţii fiicei lui, Léopoldine, în momentul în care se afla cu amanta lui, Juliette Drouet, într-un han de pe lângă Rochefort: *Cere bere, cîrnaţi. Odată cu cîrnaţii, li se aduce un ziar cu data de 6 septembrie. Îşi aruncă ochii pe ziar şi pe prima pagină, citeşte vestea morţii fiicei sale, Léopoldine, măritată de şapte luni cu Charles Vacquerie. Amândoi soţii, împreună cu un unchi al lui Vacquerie şi un fiu al acestuia, făcuseră o plimbare cu barca pe Sena, la Villequier. Barca s-a răsturnat. S-au înecat şi cei doi soţi şi însoţitorii lor. Citind aceste lucruri, Victor Hugo uită să înghită. Lacrimile l-au podidit când era încă cu o bucată de cîrnat în gură. Intinde ziarul Juliettei. Bea berea pînă la fund, mestecă cîrnatul şi îl închite cu o bucăţică de pîine nemestecată bine. Se ridică în picioare, înlăcrimat, livid, îi sopteşte 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 scoşi din cap. Delirează, spune repede vorbe fără şir şi cu rimă*[18]. Asocierea tragediei cu actele fiziologice ale mâncatului şi băutului este grotescă. Cârnatul şi berea ajung mai presus de tragedie, căci aceasta nu-l opreşte să mestece şi să înghită pe marele om suferind şi înlăcrimat. Tragedia morţii fiicei lui se transformă pentru Hugo în… temă lirică, după o rătăcire în natură unde s-a dat cu capul de *pereţi 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 şi sfâşietor al durerii, dacă a existat, este stins, răcit, înjosit în…versificaţie. Contrar opiniei generale despre inspiraţia scriitorului din evenimentele vieţii sale, Eugen Ionescu crede că sentimentele şi emoţiile trăite nu pot fi transpuse în artă fără a-şi pierde temperatura înaltă şi a deveni din tragedie comedie bufă şi grotescă. Intr-un cuvânt, literatura falsfică sentimentele autentice, care rămân intransmisibile. *Din aceste idei decurg, în piesele şi farsele sale absurde, mecanismul detracat al limbajului, tema incomunicabilităţii şi rătăcirea personajelor printre mesaje repetitive şi un labirint de similitudini identitatre.*

Tot ceea ce nu-i place lui Eugen Ionescu la Victor Hugo rezidă tocmai această falsificare a emoţiei, acest abuz de cuvinte frumoase, înalte, nobile, într-un cuvânt retorismul, bombasticismul imaginilor, logoreea deşănţată a cuvintelor. Faptul că încearcă să înflorească emoţia, să o estetizeze, să o dramatizeze frumos,

[18] *Op. cit*, p. 113.

estetizare ce o îndepărtează de nuditatea trăirii[19]. Trăirea autentică este tăcută, înăbuşită, "*fără pumni în piept şi fără gesturi de bocitoare de scenă*[20], aşa cum este durerea Adelei, ca mamă, o altă fiinţă, aparţinând istoriei banale a cotidianului, fără fumuri de mărire şi glorie, dar cu simţiri adevărate, pe care Victor Hugo nu o apreciază cum ar trebui.

După vechiul său obicei din *NU*, Eugen Ionescu trece de partea negaţiei (nu fără să-şi justifice opţiunile în mod argumentat), criticii favorabili lui Victor Hugo (Brunetière, Leon-Paul Fargue, Théophile Gautier, Paul Claudel) şi apărători ai operei sale poetice, fiind categorisiţi drept "proşti"[21], iar criticii negativi (precum Léon Daudet), fiind susţinuţi şi lăudaţi. De fapt, culme a paradoxului, această monografie reprezintă o demolare a unui monument literar şi nu o erijare a lui, temeiul fiind susţinerea tezei: *Victor Hugo era genial şi prost*. Şi, pentru a arăta că Hugo era doar prost, nu şi genial, Eugen Ionescu desfiinţează, după cum am văzut, noţiunea de geniu încă din scrierea anticritică *NU*, aşa încât se poate afirma că nu numai trăsăturile detestabile (prolixitate, retorism, pitoresc – incriminate şi 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 noţiunea de geniu.

In acest context al comentariilor metacritice anti-hugoliene, Eugen Ionescu foloseşte termenul *grotesc* în asociere cu cel de *oribil*[22], ceea ce înseamnă că estetica grotescului este împinsă dinspre ilogic şi absurd (trăsătura de bază, de până acum, fiind contradicţia ireconciliabilă şi tensională) spre urât, spre urâtul excesiv,

---

[19] Este prilejul, pentru Eugen Ionescu, de a pune pe tapet propriile sale idei despre arta poetică şi despre arta literară, aflate la antipodul scrierii romantice, frumoase: *Emoţia literară nu mai este decît o minţire a emoţiei. Nu se poate face negoţ cu emoţia, ci negoţ fără emoţie. De altfel, nu pricep cum emoţiile, durerile, strigătele, ar putea avea „valoare". Ele nu pot fi decît durute, mici, omeneşti cum sunt, fără stele. Cînd vrei să le dai stele, preschimbi emoţia în elocvenţă şi, fără a deveni astru, ea nu mai este nici emoţie pură, ci emoţie alterată, carne fezandată. Dacă din durerile noastre omeneşti, durerile noastre de viermi, faci literatură, îşi videază şi substanţa lor de vierme. Ca emoţia să se înalţe, trebuie să treacă în poezie fără să-şi dea seama, stângaci, naiv, fără tehnică şi fără talent*. (p. 119).

[20] *Op. cit*., p. 120.

[21] In virulentul discurs metacritic, Eugen Ionescu şi-l alege drept ţintă pe Brunetière, adept al criticii pozitiviste: *Printre proştii 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 şi la recitire" când singura şansă de rezistenţă a lui Victor Hugo este că opera lui nu poate fi citită nici măcar o dată*. (*Op. cit*., p. 97).

[22] Discutând despre poezia modernă franceză şi tendinţa majorităţii criticii franceze de a-l socoti pe Victor Hugo un înainte-mergător şi un întemeietor al modernităţii lirice, Eugen Ionescu comentează recuzând punct cu punct calităţile operei hugoliene: *Se ştie că Victor Hugo este apărat, în ultimul timp, violent, avocăţeşte 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, cît de violentă, de a-l reabilita nu dovedeşte, prin însăşi violenţa ei, decît neputinţă mânioasă 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 decît într-un fel ciudat: Hugo a construit un oribil şi grotesc edificiu* [subl. mea]. *Poezia modernă (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, Valéry etc) i-a dărîmat edificiul, i-a luat doar cărămizile pentru temple mai elegante. Poeţii moderni nu depind de Victor Hugo decît prin reacţiune…* (*Op. cit*., p. 122).

acesta fiind oribilul, hidosul. Acest lucru apropie grotescul eugenionescian, într-un mod paradoxal, de… grotescul arghezian, acela în care tronează simbioza dintre urâtul excesiv şi comicul… spurcat.

Singurul loc în care mai întâlnim ridiculizarea logicii cu propriile ei arme este capitolul trei, cel consacrat relației lui Victor Hugo cu puterea şi cu autoritatea regală. Biograful Eugen Ionescu decupează o anecdotă (neconsemnată de nici un document sau de vreun alt biograf, dar bazată pe anumite zvonuri[23]) pe marginea căreia începe şi brodează o întâlnire intimă dintre regalistul Hugo şi Ludovic Filip, rege arătat şi el în izmene (simbolul – după cum ştim deja, intimității derizorii, ridicole – şi dormind. Ceea ce reprezintă o puternică lovitură dată imaginii publice a regelui, cel care veghează secundă de secundă asupra bunăstării națiunii şi nu poate dormi ca un muritor de rând, preocupat cum ar trebui să fie de lucruri grave şi profunde. Silogismul folosit urmăreşte dezumflarea imaginii mărețe şi sublime a personalității regale şi aducerea ei la dimensiunile unei persoane obişnuite. In spațiul enorm, de mărimea unui abis, lăsat între public şi intim, îşi face de cap grotescul, care actualizează opoziții sfâşietoare şi sâcâitoare tensiuni ireconciliabile între vizibil şi invizibil, între măreț şi josnic, între sublim şi oribil, între tragic şi bufon. De fapt, grotescul arată că nu există un raport de adevăr între ceea ce se afişează şi ceea ce este ascuns şi că, de obicei, partea ascunsă se apropie mai mult de esență, decât partea cunoscută, vizibilă, afişată. Iată cum reacțiile lui Victor Hugo, personajul biografiei, şi ale biografului însuşi sunt puse față în față, ca şi cum biograful este el însuşi personaj în lumea de hârtie:

„Ludovic-Filip a fost foarte mişcat, deşi ştia mai bine decît Victor Hugo în ce măsură este El omul Providenții, şi l-a lăsat să stea pînă la ora 3 dimineața. Nu ştiu ce-şi vor fi vorbit. Nu este nicăieri consemnat. Avem motive să credem că nici nu şi-au mai prea vorbit. Au jucat două sau trei partice de şah, la care Hugo, bun curtean, s-a lăsat învins. Ludovic-Filip i s-a mai plâns între timp, i-a mai făcut confindențe şi despre doamna de Genlis, preceptoarea Sa pe care a iubit-o; despre mulțumirile sale mici şi dspre cîteva actuale mari nemulțumiri - şi 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-aş fi strîmbat în fața unui Rege adormit. Dar Victor Hugo era prea conştient ca să se strîmbe. El ştia că Monarhia franceză este simbolizată şi reprezentată prin Ludovic-Filip şi că de ea nu trebuie să rîzi nici cînd doarme. Şi că nu trebuie s-o trădezi, s-o desconsideri nici în somn, căci somnul regelui este însuşi somnul națiunii, somnul regenarator de forțe al Franței. *Regele doarme, Franța doarme. Respectînd somnul regelui, respecți somnul Franței şi sursele ei biologice. Dar, într-un tîrziiu regele s-a trezit, căci s-a lovit de marginea de lemn a fotoliului, dar nu s-a trezit şi Franța* (Franța se va trezi ea, mai tîrziu, singură, pe la 1848)”[24].

---

[23] În textul lui Eugen Ionescu stă scris cu nelipsita ironie caustică atunci când este vorba de Marele Poet Romantic: *Victor Hugo vorbea şi 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 sale ținute Regelui*. (*Op. cit*., p. 126).

[24] *Op. cit*., pag. 126–127.

Ultimul capitol al biografiei, cel al, romantic spus, pasiunii devoratoare sau, realist numit, al aventurii adulterine dintre Thérèse Biard şi marele pair al Franţei, Victor Hugo dezvăluie cu prisosinţă aceste noi accente ale grotescului, provenind din comicul vulgar, trivial, scabros, pornografic. Pe de o parte, avem evocarea şi descrierea unui pictor şi caricaturist… grotesc, Auguste Biard, soţul încornorat, dar având o minte ultra-lucidă ce vede în existenţă, în lume şi în oameni răul, ridicolul, urâtul, diformităţile pe care le supune râsului amar al grotescului, cam în felul în care o face însuşi 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 şi reacţiile în faţa existenţei. Cum funcţionează această inteligenţă negativă? Pe când geniile fac din ţânţar armăsar (înfrumuseţează, estetizează şi cosmetizează proporţiile, înălţându-le la dimensiunile sublimului) şi au totdeauna mare succes, inteligenţa negativă extrage din armăsar ţânţarul (reduce sublimul la dimensiunile unei scame, dezumflă mitul frumuseţii lumii, dezvăluind urâtul, greţosul, scabrosul etc.) şi, desigur, nu are niciodată succes. Ei privesc lumea cu ochi răi şi caricaturali, dar, în fapt, vederea lor numai exhibă şi accentuează caricatura deja existentă[25]. In aceste condiţii, fireşte că inteligenţa negativă este cu mult deasupra inteligenţei… geniale, aceasta din urmă fiind doar o sumă de platitudini răsuflate, cum am văzut până acum. Dar dacă inteligenţa lui Biard este superioară celei lui Hugo, viziunea satirică şi grotescă asupra lumii se întoarce asupra lui însuşi, deoarece nu pare să beneficieze de o înfăţişare atrăgătoare, ci doar una exagerat clovnescă, ceea ce nu-l avantajează în relaţiile intime cu soţia lui, Thérèse, care-şi bate joc de el cât poate, privindu-l admirativ doar pe leoninul Hugo. Pare că Biard însuşi este o caricatură, având o înfăţisare rizibilă din pricina cheliei generoase (să amintim, în treacăt, că Eugen Ionescu însuşi a chelit…. devreme), populată de cinci fire de păr rebele: *Thérèse Biard, născută Léonie D'Aunet, tânără de altfel şi foarte blondă, nu putea să-l mai ia în serios pe Biard. Rîdea de el. Ceea ce era irezistibil la acest Biard erau, printre altele, cele cinci fire de păr din creştetul capului, care nu se puteau pieptăna pentru nimic în lume. Când se pieptăna, dimineaţa, Biard înjura şi urla pentru că nu-i stau cele cinci fire de păr, iar Thérèse râdea blond, în pat, cu un rîs gras ca al copiilor. De cîte ori nu şi-a smuls Biard cele cinci fire de păr, care-i creşteau însă la loc, ca printr-un blestem. Aceste cinci fire de păr erau tocmai din cele puţine fire rămase vii în cap; celelalte căzuseră demult, ca frunzele toamna*[26]. Nu numai că Auguste Biard vede şi simte grotescul, având o înfăţişare grotescă şi reprezentându-l

[25] Zice Eugen Ionescu: *Biard era un om mai inteligent decît Victor Hugo. Călătorise de asemenea foarte mult (...) şi învăţase să nu prea considere oamenii, moravurile şi decorurile. Nici nu-i preţuia însă de la o altitudine prea înaltă, ci şarja doar, caricaturiza toate lucrurile omeneşti, ca şi cum toate lucrurile omeneşti nu ar fi, aşa cum sunt, caricaturi de-a gata.* (*Op. cit*., p. 130).

[26] *Op. cit*., p. 132.

prioritar în opera sa picturală, dar chiar soția lui îl consideră grotesc. Creatorul de grotesc îl simte şi îl percepe în jur, dar este şi văzut grotesc, din cauză că este grotesc. Aşadar, semnificațiile grotescului se completează, se potențează reciproc şi 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 şi prezența, în lume, tocmai a antinomiilor acestora. Pentru Thérèse, înfățişarea grotescă a soțului înseamnă: grosolan, ridicol, josnic, clovnesc.[27] Acest ultim capitol al biografiei hugoliene este un fel de *mise en abîme a grotescului,* prin imagini şi conceptualizare. Biograful existenței groteşti (Eugen Ionescu) creează personaje (Auguste Biard, Thérèse Biard) care percep şi 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 zăreşte altfel în această mare oglindă tulbure şi schimbătoare a grotescului. Este limpede că pentru Eugen Ionescu grotescul nu este o chestiune de imaginație, aşa cum nu este nici pentru tizul său, Auguste Biard. Inainte 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 şi Victor (încă aflați într-o etapă platonică a amorului), într-un peisaj romantic, un câmp presărat de flori şi copaci fructiferi, şi într-un moment al oftaturilor amoroase din partea iubitei. In mijlocul vorbăriei versificate a poetului, dialogând cu natura şi încercând să-şi atragă admirația debordantă a tinerei amice blonde față de talentul lui poetic, o ceată de copii obraznici îi maimuțăresc retorismul şi îl caftesc fără milă cu pietre şi fructe. Delicata şi gingaşa scenă a iubirii este spartă, modificată, de intruziunea violenței grosolane şi maimuțăreşti a «îngeraşilor» de şase şi nouă ani care, e evident, nu cunosc nimic din persoana publică a poetului, din măreața sa operă, şi care-l percep numai ca pe un îndrăgostit cam bătrîior, perorând plin de sine în fața unei frumuseți blonde. Vanitosul, egocentricul şi prea-seriosul poet face tocmai lucrul ce-i scade din prestanță şi autoritate, tăvălindu-l prin spinii ruşinii, ai desconsiderării şi pierderii valorii: se urcă în copac după copilaşii obraznici spre a-i pedepsi cum se cuvine, dar, nefiind în formă, se prăbuşeşte din copac „*ca scroafa*". Moment culminant al anticlimaxului ce cuprinde o gamă de negativități: grosolan (de la delicat şi gingaş), neserios (de la serios), limbaj injurios şi scabros (de la limbajul elevat şi retoric), prozaismul banalității (de la lirismul emoțiilor înalte), amorul venusian (în locul amorului ideal). Singura scăpare dintr-o situație extrem de jenantă şi degradantă este reîntoarcerea la limbajul „delicateților" sentimentale pentru a arunca un văl asupra prăbuşirii „statuii" în praf şi a nimicirii sale. In plus, însăşi Thérèse are senzația puternică de a vedea chiar în fața ochilor ei un *dinamic tablou grotesc şi caricatural* din seria celor produse de detestabilul ei soț, Auguste Biard. Marele academician, pair al Franței, foloseşte limbajul insultător față copilaşii neastâmpărați

[27] *Ce meschin era soțul ei, grotescul, paiața de Auguste (ce nume predestinat!), în fața nobilului suflet al marelui romantic!* (*op. cit*., p. 133).

(*cutre nemernice*, *mucoşilor*) şi, urcat în copac din furie răzbunătoare (reacţionând ca un copil) şi ca să-şi pedepsească „persecutorii", se rostogoleşte de la înălţime ca un sac de cartofi[28].

Capitolul acesta este înţesat de surprinderea delictelor de *conversaţii criminale* sau a amorului „iepuresc" (vorba lui T. Arghezi), punînd personajele în situaţii descalificante, credibilitatea lor morală fiind minată de contradicţia (ireconciliabilă) dintre gesticulaţia falsă şi conţinutul real al comportamentului lor.

Încântată de iubirea marelui om şi pair al Franţei, odată terminată perioada platonică, Thérèse se face luntre şi punte, încercând să provoace prilejuri pentru întâlnirile lor amoroase. Organizând o petrecere cu bal mascat în parcul din jurul locuinţei sale, Thérèse invită multă lume din protipendada nobiliară pentru a se

---

[28] Iată, citată integral, suculenta scenă a întâlnirii amoroase romantice şi idilice, transformată din registru înalt (romantic, sublim) în registrul jos, plat, al unui banal act copulator, totul prin intermediul grotescului:

Au întâlnit un cîmp plin de flori. S-au aşezat printre ele. Dregându-şi vocea care cîştigase şi pe Adèle şi pe Juliette, Victor Hugo a început să cînte natura. Thérèse era uimită şi încîntată de dragostea cu care ştie Victor Hugo să vorbească cu florile. Şi cu ce oroare se gîndea la ironia rece, inumană, şi la comicăriile lui Auguste. Victor Hugo recita aşa de frumos:

O coteaux, o sillons, soufles, soupirs, haleines !.....

Cînd deodată o piatră zbură în capul poetului.

– Aïe! Strigă el. Şi întorcîndu-se, văzu o ceată de copii între şase şi nouă ani, cu praştii, după copaci, la zece metri; încă o piatră zbură în scăfîrlia poetului. Şi înainte ca Victor Hugo să spună ceva, unul din mucoşi, umflîndu-se, ridicînd capul şi mîngîindu-şi imaginara viitoare barbă hulogiană, recită, imitîndu-l pe poet:

– Pan! Pan!! Pan !!!

Victor Hugo, adînc insultat, fuge să-i prindă. Copiii se urcă în pom. Victor Hugo încearcă să se caţăre după ei. Dar îl lovesc în cap ramuri, picioare goale, pietricele din buzunare şi alte fructe.

– Nu ştiţi cine sunt! – le strigă bietul poet. Eu sunt Victor Hugo, membru al Academiei Franceze. Eu am scris despre voi, despre gingăşia voastră, iubiţi copii, şi aşa mă răsplătiţi, cutre nemernice ??

Dar copilaşii nu se sinchisiră. Victor Hugo se rostogoli din copac ca scroafa. Il întovărăşiră hohote de rîs şi «fructe».

Imposibil să-ţi menţii demnitatea de poet. Poetul este ca un zeu. Thérèse Biard, văzînd această scenă avea impresia că vede un nou tablou de Auguste Biard. Dar dinamic, de data aceasta. Thérèse preferă dinamismul.

Victor Hugo, puţin neplăcut atins de proiectile şi de situaţie surîse Thérèsei, ca să pară mărinimos. Şi, într-adevăr, îi păru mărinimos, cu zîmbetul lui iertător, suav şi suferind, de martir. Îşi şterse hainele şi le îndreptă, o luă pe Thérèse de braţ. Thérèse îl sărută pe frunte.

– O nobilul meu erou, îi zise.

Dar copiii, nemiloşi, din pom, scot chicote şi strigă:

– Pup-o, pup-o, măi !

Victor Hugo se întoarce încă o dată spre ei, adunîndu-şi toată autoritatea:

– Nu vă e ruşine, mucoşilor!

Dar o nouă piatră îl lovi în nas. Atunci, făcînd haz d enecaz, marele poet romantic se reîntoarce, cu nasul în vînt, către Thérèse:

– Copilaşi naivi !

Dar îngeraşii îl împroşcară cu alte cuvinte, care nu se pot scrie aici şi care deşteptară naturale pofte poetului şi Thérèsei. Dar le era frică de copiii care descoperă orice ascunzătoare… (op. cit., p. 134–135)

destinde prin boschete, după tufişuri şi după copaci, la adăpost de ochii lumii şi sub ochii stelelor nopţii de primăvară. Este momentul în care încornoratul Auguste Biard, acru şi *trouble-fête*, încearcă să-şi surprindă nevasta în braţele lui Victor Hugo. Dar cotrobăirea lui nocturnă şi plină de gelozie prin propriul parc, după nevastă şi amant, îl face să descopere scene de un grotesc trivial, pornografic. Indreptăţit să se afle acolo, în parcul locuinţei sale, el pare să fie descoperitorul intimidat, jenat şi sfios al perechilor insolente, imorale şi impudice. Prima luare de contact cu neruşinarea invitaţilor soţiei lui este următoarea: *Descoperi doi: o marchiză răsturnată, oftînd şi transpirînd sub pudră, cu o gură strîmbată, cu fusta cu volane ridicată pînă la umeri, se zbătea sub îmbrăţişarea unui pierrot gras, fără pantaloni (pantalonii erau agăţaţi de o ramură) şi pe ale cărui fese, durdulii, feminine, se odihnea o petală de trandafir*[29]. Ca o culme a pervertirii morale, el este admonestat fără ruşine de chiar cei cărora ar fi trebuit, de fapt, să le fie: *Pierrot-ul gras, roşu şi vesel, fără a se desface, îi hohoti în faţă şi-l îndemnă să se spînzure. Apoi, fără să mai aştepte invitaţia, continuă.* (p. 137). Ingreţoşat şi extrem de intimidat de marea neruşinare a acuplărilor, Auguste hotărâşte să-şi oprească cercetările şi să aştepte ca perechile vulgare să-şi termine „trebuşoara" şi să iasă singure din tufişuri şi ascunzişuri. Obscenitatea şi promiscuitatea acuplărilor din parcul lui Auguste Biard, îi degradează, îi coboară la nivel animalier, pe mai marii zilei (nobili, episcopi, abaţi, marchize, doamne de onoare de la curtea regală). Noblețe şi obscenitate, solemnitate şi pornografic, pudoare şi impudoare, iată contraste tipic groteşti. Mai bine zis, grotescul accentuează golul şi vidul din aşa-zisele valori şi valorizări pozitive (nobil, solemn, serios, sacru). A doua secvenţă mizează tocmai pe această alternanţă dintre atitudinea respectuoasă a soţului încornorat faţă de rangul amorezilor şi postura promiscuă în care sunt surprinşi[30]. Respectul faţă de convenţiile sociale, de fapt, respectul faţă de o fantoşă, o iluzie (rang social = valoare omenească), un mare gol în conţinut, îi antrenează într-un comic grotesc pe inşii prinşi în angrenajul diferenţelor sociale, în care, la un capăt al opoziţiilor, rangul social denotă nonvaloare şi imoralitate, iar capătul celălalt, lipsa rangului social marchează un plus, o valoare. Este memorabilă scena în care monseniorul, proaspăt desprins din acuplare, o binecuvântează pe gazdă cu o mână (respectiv pe

---

[29] *Op. cit*., p. 136.

[30] Urâţenia comportamentului imoral şi palidele încercări ale soţului disperat de a salva convenţiile sociale produc un comic grotesc:

…Dar amorezii începură, cîte doi, să iasă din boschete. Ieşiră un ins deghizat în abate violet (care era chiar, de fapt, episcop, monseigneur S...) şi o verişoară a domnului Thiers, doamnă de onoare de la curte. Cum nu mai aveau măşti, Auguste o recunoscu pe doamnă. Se gândi că este amfitrion şi că trebuie să-i întâmpine ca pe musafiri de marcă. Se îndreptă spre ei şi, lung cum era, se înclină adânc în faţa perechii obosite şi cu veştmintele mototolite:

– Madame…. şi sărută mâna doamnei, umedă de iarbă şi murdară de pămînt.

Doamna făcu prezentări:

– Monsieur Auguste Biard – monseigneur S. Monseigneur S., în abate violet de fantezie, uitase să se încheie în faţă şi, ţinându-şi cu o mână pantalonii, cu dreapta binecuvântă pe Auguste Biard. Aplecându-se să primească binecuvântarea, Auguste zări pantalonii scurţi ai abatelui, desfăcuţi sub mâna care căuta să acopere dezastrul. (p. 137).

Auguste Biard), încercând din răsputeri să-şi ascundă ruşinea 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 şi această înjosire (tragere în jos) este opera grotescului. Se află aici, în subtext, o critică a feţelor bisericeşti la fel de virulentă, nemiloasă şi de un coroziv sarcasm, precum este cea arghezană din *Icoane de lemn*.

In fine, gelosul soţ dă peste perechea căutată: blonda şi infidela lui soţie deghizată în ducesă şi marele Victor Hugo, travestit în Napoleon I. Comedia acru-amară a căutării „patinează" pe frontiera, subţire ca un fir de păianjen, dintre tragedie şi grotesc. Privită din perspectiva seriosului, deci a tragediei şi a sublimului, dacă am avea în faţă o poveste romantică, gelozia soţului înşelat s-ar cuveni să se încheie printr-o tragedie îngrozitoare: uciderea infidelei sau a ticălosului seducător. Dar nu avem în faţă decât o comedie mic-burgheză, în care primează confortul burlescului şi, deci, neputinţa de a atinge tensiuni înalte. In loc ca sentimentul de gelozie să atingă un climax, un punct maxim, din care să se reverse în măreţia unei tragedii, el se dezumflă ridicol, ca un balon de săpun. Auguste Biard se lasă „măturat" de valul vorbelor cu care-l copleşeşte marele om, într-o situaţie în care oricine şi-ar fi pierdut aplombul şi n-ar fi putut nici măcar să bălmăjească un singur cuvinţel, darmite să ţină un lung, lung, discurs despre… opoziţii romantice şi creaţia artistică. Faţă de beneficiarul graţiilor nevestei, deja membru al Academiei Franceze şi proaspăt *pair* de Franţa, Auguste nu mai simte deocamdată răzbunare, ci doar o mare curiozitate. Chiar într-o aşa stânjenitoare situaţie, pe care vinovatul de încălcarea moravurilor n-o resimte, el dă drumul fluviului de vorbe goale, încercând să se agaţe ca un înecat de paiul unei trăncăneli bombastice fără nici o legătură cu realitatea şi prezenţa imorală în grădina pictorului. Auguste însuşi nu mai este mânat, deocamdată, de dorul de răzbunare, fiindcă află, plin de stupoare, că Victor Hugo şi-a tratat amanta nu cu săruturi şi îmbrăţişări, ci… cu vorbe şi discursuri. In loc să manifeste pasiunea, Victor Hugo ţine discursuri pasionale[31]. Făptura poetului romantic iese încă o dată micşorată, desfiinţată, de vreme ce pare să fie alcătuită din vorbe şi nu din carne şi oase. Opoziţia făptură de hârtie (îmbâcsită de pagini de literatură) şi făptură autentică (naturală) este din nou pusă pe tapet şi această antinomie, în loc să fie sfâşietoare (ca în tragedie), capătă aerul unei farse sau a unei bufonerii (ca în grotesc).

Oprindu-ne un pic asupra discursului lui Hugo ţinut în faţa gelosului Auguste Biard, este vizibil cum vorbirea începe cuminte, aşezat, ca un curs de estetică (despre grotesc!), apoi ni se comunică lucruri cunoscute (clişeizate) despre arta (literară), despre societate, despre cultură (religie, magie, pictură, lege etc) şi, de la un punct încolo, apar truismele, definiţiile goale (fără sens, absurde, care nu avansează deloc informaţia, face să pară un joc de-a bătutul apei în piuă) şi

[31] Luată la rost de soţ şi întrebată direct *Ce-aţi făcut împreună?,* Thérèse îi răspunde lui Auguste cu ochii în jos şi cu modestie: *Auguste, nu mă certa. A fost aşa frumos ce mi-a vorbit!* (p. 139).

enumerații heterogene (despre care am mai vorbit) ce indică deja, sub forma unor conglomerate lexicale neunitare, degringolada limbajului. Vorbitorul pierde şirul, enumerația se umflă caricatural şi hiperbolizant, iar partea finală se subțiază într-un mare fâs retoric despre comuniunea omului cu divinul:

Domnule Biard, îți întind mâna. Iubesc gluma. Iubesc şi caricatura. Caricatura are ceva dramatic în ea pentru că aliază comicul cu tragicul. Orice tragedie trebuie să cuprindă comedia. Rîsul şi plânsul trebuie să-şi dea mâna, pentru a realiza drama. Drama este mai adevărată decît tragedia, în măsura în care, întotdeauna extremele se cuprind în acelaşi aliaj. Rîsului homeric trebuie să i se opună orbirea lui Oedip; bufonul shakespearean se echilibrează, la rîndu-i, în Hamlet. Iubesc în dumneata pictorul. Să nu crezi că între pictură şi 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 mişcări de trupe; valurile prin flux şi reflux; focul prin flăcări; legiuitorul prin cod; piatra prin piatră; copacii prin copaci; vîntul prin vînt. Toți – artişti, muzicanți, poeți, revoluționari, filosofi, savanți, haiduci, miniştri, călugări, ofițeri, marinari, paricizi, incendiatori, călăi, demimondene, samsari, librari, spanioli – ne străduim să realizăm progresul spiritual indefinit al omenirii şi să comuniem cu divinul[32]. Ignorarea voită a diferențelor dintre arte („să nu crezi că între pictură şi poezie este o diferență esențială") le desființează identitatea şi, 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 cunoaşterii) şi al doilea – cel al enumerației hiperbolice heterogene/ neunitare[33]. Eugen Ionescu le va fructifica cu enorm succes în piesele şi farsele sale absurde.

Nu putem încheia coborârea în mizeria intimității promiscue şi triviale, fără să ne referim şi la prinderea făptaşului (recte Victor Hugo) în flagrantul delict de *conversație criminală*. Insoțit de un comisar, dârzul Auguste are, în fine, satisfacția amară de a-i suprinde pe cei doi amorezi: marele Hugo în izmene lungi şi albe, dând tururi oratorice şi declamatorii divanului, în mijocului căruia se afla blonda Thérèse, goală. Comportamentul lui Victor Hugo terfeleşte încă o dată toate valorile masculinității: demnitate, curaj, virilitate. Infricoşat de prezența autorității, el se vâră, în patru labe, sub pat (culme a ororii ridicolului!), în timp ce mediocra Thérèse sare din pat aşa cum se află şi îi înfruntă cu curaj pe cei doi: pe soț şi 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 şi a

[32] Op. cit., p. 138.

[33] Sau *o intersectare de toposuri de origini diferite* într-o înşiruire hiperbolică, cum ar spune Mihail Bahtin.

răului săvârşit. In loc să-l aresteze pe Victor Hugo, comisarul este impresionat de titulatura lui de pair al Franței, academician şi de… mare poet. In loc dea curs arestării (după dorința lui Biard), şeful 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 penbil şi grotesc, când comisarul invocând inviolabilitatea pair-ului Franței, o arestează doar pe, acum înlăcrimata, Thérèse – singura ce va ajunge la închisoare şi va plăti aventura. Iar, în tot acest timp, fără să încerce să o salveze, Victor Hugo, cu pantalonii şi jartierele puse şi cu demnitatea-i reconstituită de recuperarea celor două obiecte de îmbrăcăminte, declamă plin de patos romantic versuri din propria poezie pentru a o consola pe iubita lui înhățată de şeful poliției: *O noble femme,/ Dans ce vil séjour,/ Garde l'amour/ Si tu veux garder âme!/ Conserve en ton coeur, sans rien craindre/ Dusses- tu pleurer et souffrir,/ La flamme qui ne peut s'éteindre/ Et la fleur qui ne peur mourir*! Totul se încheie cu un scandal de mari proporții, difuzat în presa vremii. Scandal din care doar rugămințile Adelei (pentru a-l convinge pe Biard să renunțe la plângerea sa oficială la Camera *Pair*-ilor Franței) şi intervenția regelui Ludovic-Filip (suprins şi 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 aceeaşi Cameră a *pair*-ilor îl salvează. Deşi scandalul de moravuri este muşamalizat, iar poetul se menține uşurel la suprafață ca uleiul, păstrându-şi poziția politică şi socială, fără să fie afectat în substanța lui omenească în vreun fel, fără tristețe, fără regrete, fără compasiune, ceilalți, din anturaj, suportă consecințele. Tânăra Thérèse este obligată să cunoască rigorile închisorii şi, apoi, să se închidă într-o mănăstire, după divorțul de soțul gelos; Adèle îşi accentuează vocația sacrificiului în detrimentul propriei sale persoane; Auguste Biard îşi destramă căsnicia şi rămâne singur. Doar Victor Hugo rămâne la fel, nemodificat de aceste evenimente şi continuă să-şi trăiască viața tot în acelaşi mod confortabil, inconştient față de drame, ultra-protejat de blânda-i soție, pentru că, „nu-i aşa?" ricanează biograful, geniul trebuie ținut departe de ceea ce i-ar împiedica spiritul să creeze Marea Operă.

Viața grotescă şi tragică a lui Victor Hugo este evident o antibiografie, lucru ce reiese flagrant din argumentarea noastră de până aici. La care mai putem adăuga, lipsa totală de simpatie a biografului pentru „eroul" şi geniul marii literaturi romantice franceze. Simpatia lui, atâta câtă este, se îndreaptă spre oamenii mărunți şi mediocri din jurul lui Hugo (soția, amantele, încornoratul soț). Demnostrația critică eugenionesciană merge dinspre demolarea omului, un om fără însuşiri notabile, fără moralitate, fără inteligență, fără simțire simpatetică față de semeni, o sumă a lipsurilor şi a golurilor, spre demolarea operei şi a criticilor laudativi, pe temeiul contradicției că dintr-un *nimic omenesc* nu poate ieşi o *operă mare*. Persoana publică, academicianul (vârf cultural), poetul creator de şcoală (vârf literar), *pair*-ul Franței (vârf politic), este descalificată, depreciată, prin dezgolirea nemiloasă şi desprinderea straturilor personalității precum foile suprapuse

ale unei cepe. Miezul omenesc se dovedeşte a fi lipsit complet de autenticitate. Intr-un cuvânt, sedimentele de solemnitate, măreţie, sublim, genialitate ascund opusul acestor valori, reduse în esenţa lor la inautentic şi gol. Aşadar, tragicul nu are cum să se lege de o fiinţă inautentică şi goală sub aspectul trăirilor, dar, în schimb, grotescul le deconspiră şi le exhibă, punându-le în ecuaţii contradictorii şi hibrid-contrastante. Tragicul înseamnă o trăire autentică a limitelor omenescului a unei fiinţe de excepţie[34], pe când grotescul înseamnă o rătăcire a fiinţei pe căile urâtului (etic şi estetic: imoralitate, monstruos, trivialitate, viciu) şi al râsului scrâşnit, amar. El împunge cu degetul spre existenţa vidului, a neantului şi a absurdului. Fiinţa devine o fantoşă, o marionetă, iar limbajul înalt semnificant din tragedie se mecanicizează, se învârte în gol, repetând un discurs ştiut şi răsştiut al „ideilor primite de-a gata". Grotescul reprezintă, în ultimă instanţă, o bolire a existenţei şi a fiinţei omului. Din viaţa lui Victor Hugo, care, cum demonstrează Eugen Ionescu, nu e o fiinţă excepţională sau genială, tragicul se retrage ruşinat şi speriat în faţa invaziei monstruoase şi bufoneşti a grotescului. Tragicul este prezent, însă, în viaţa oamenilor autentici, dar anonimi din perspectiva culturii, din jurul lui V. Hugo, care suferă, simt şi trăiesc. Omul de cultură, de hârtie, pare să fie învins de omul comun, mediocru. Literatura pierde încă o dată în faţa vieţii.

Abstract

The following pages contain a hermeneutical analysis of the grotesque into Eugen Ionescu's biographical study "*Tragic and grotesque life of Victor Hugo*". We have here two points of view of the grotesque: the first one has a theoretical significance and the second one refers to an inside presence in narrative scenes. Deconstruction of logical methods, as well as syllogism, is pointing to the grotesque non-values: risible, clownish, horrible.

Keywords: grotesque non-values, Eugen Ionescu, biographical study, logical methods, hermeneutical analysis

[34] A se vedea studiul lui Gabriel Liiceanu *Tragicul* (Humanitas, Bucureşti, 1993), unde tragicul este definit ca teratologie sau întâlnire a omului cu limitele (sale).

ÎN CĂUTAREA UNUI REFUGIU: ONIRISMUL SAU DESPRE ÎNCEPUTURILE LITERARE ALE LUI VIRGIL TĂNASE

drd. Iulia Barna*

Pentru scriitorul Virgil Tănase, marile referinţe intelectuale îşi au originea în *Les Faux-Monnayeurs* a lui Gide, roman ce va deschide calea iniţierii tânărului prozator în tainele creaţiei literare. Se hrăneşte din plin cu scrierile lui Thomas Mann, Jack London, Mark Twain, Turgheniev şi citeşte poezie, fiind absorbit de universul liric bacovian. Excelează ca traducător, fuzionând cu poetica lui Jacques Prévert, şi în acelaşi timp asimilându-l pe Barthes (*Despre Racine,*1968), Tzvetan Todorov (*Introducere în literatura fantastică,*1970), Beckett (*Acte fără cuvinte,*1971), Diaz-Plaja (*Garcia Lorca – monografie,* 1971) sau Balzac (*Istoriile hazlii,* 1997).

Dacă e să vorbim de primul succes literar, atunci cel mai bine ne-o poate spune scriitorul: „În anul doi am tradus şi câteva poeme de Jacques Prévert. Publicam un soi de mare gazetă de perete. Mai multe traduceri, printre care şi ale mele, fuseseră lipite acolo. A doua zi, traducerea mea după Barthes lipsea: cineva o furase. A fost primul meu succes literar”[1].

Adevărata aventură a scrierii se declanşează după o ideală comunicare cu literatura lui Dostoievski, Faulkner, Proust, Gogol, debutând în revista „Luceafărul” în 1969, cu povestirea *Însemnările celor ce merg spre somn.* Mai apoi, ies de sub lumina tiparului articolele: *Raţa sălbatecă*, *Desenat într-o parte* („Luceafărul”, 1970) şi tot în acelaşi an, în „România literară” apare *Doamna cu licornul*, un poem în proză despre iubire, moarte, veşnicie: „Ai dreptate, ai prea adeseori dreptate, nu te iubesc: fug cu tine de *moartea* aceea pe care o întrezăream la capătul drumului drept pe care apucasem şi voi rămâne cu tine numai atâta timp cât nu vom putea vedea nimic mai departe de noi lăsând să strălucească în desăvârşita ceaţă minunata trenă a *celor două sute de ani de dragoste* care curg prin noi spre marile ţinuturi de ierburi”[2]).

Scrierea micilor povestiri, unde imaginarul locuieşte în real şi viaţa este curtată de moarte, ca într-un joc oniric unde spaţiul şi timpul par a fi infinite, iar mirajul se risipeşte doar atunci când este lovit de *Domnul Adevăr*, anunţa zămislirea unui talent, a unui pictor care, alternând conştient condeiul cu pensula, creează un tablou

---

* Universitatea Dunărea de Jos, Galaţi

[1] Virgil Tănase, *România mea,* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1996, p. 67. În capitolul *Om de teatru în România*, Virgil Tănase prezintă într-un interviu acordat ziariste franceze Blandine Tézé-Delafon, contextul în care a fost „invitat” să părăsească România în 1977.

[2] Virgil Tănase, *Însemnările celor ce merg spre somn*, „Luceafărul”, XII, (395), Nr. 47, 22 noiembrie 1969, p. 5.

RITL, nr. 1–4, p. 103–110, Bucureşti, 2011

cu totul inedit şi plin de poeticitate: „Moartea care avea părul lăsat negru pe tâmple şi faţa prelungă şi la rândul ei frumoasă, şi iubea caii, iar în mână nu ţinea decât o trestie, şi era îmbrăcată într-un palton verde, şi era grăbită pentru că pleca la munte, da, a venit acolo pe verandă dinspre marea cu miros de regina – nopţii şi i-a atins, mai întâi pe ea, pe ţigancă, şi toţi au crezut că, de fapt, o să-i spună acum ţiganului: Hai, vino în munţii Semenicului…dar nu era adevărat …imediat după ţigancă a murit şi el, sub atingerea aceleaşi mâini….”[3].

În *Doamna cu licornul,* Virgil Tănase apelează în mod autentic şi semnificativ la simbolul insulei. „Căci insula nu este acum nici locul refugiului din lumea zadarnică, nici locul sacral, compensator râvnit de fiinţa decăzută şi pieritoare, ci simbolizează doar starea pe loc... Chiar sintaxa acestei proze e concepută spre a împiedica, prin deplasarea atributului sau complementului din poziţia lor normală” [4]: „Ea îşi întinse mâinile şi le trecu în jurul gâtului meu şi din apele lacului, întunecate, a ieşit către oglinda pe care, îmbrăcată în brocarturi, după vechile ştiinţe, o ţinea în mână Doamna, licornul”. „Descoperim în *Doamna cu licornul*, o frază de tip proustian, lagunară, leneşă, insinuantă, dar spre deosebire de Proust, a cărui frază are rolul de a „substanţializa progresiunea ideii”,[5] la Virgil Tănase ea devine strunită, calculată, menită să asigure acea stare pe loc, concentrată în simbolul insulei: „Era târziu şi fireşte că nu mai avea cine să treacă încoace, cu barca, să ne întoarcă în sat, aşa încât rămăsesem acolo, singură printre mormintele de boieri osândiţi care desigur că, unii, trecuseră prin îndepărtate nopţi de dragoste în sângele Doamnei în haine înalte şi subţiri, negre şi albe, pierdută aici, în aceste întinderi de dinainte de a se fi născocit busola şi, cu patru catarge şi punţile ridicate mult deasupra mării, ...Doamna, cu gâtul şi umerii şi sânii răsunând de jocul podoabelor, singură pe insula aceea dintr-un ocean pe care, niciodată încă, nu-l străbătuse, spre a veni să o întoarcă dincolo de câmpul acela, pasărea magelan, iar în mâna ei cu degete prelungi, uşor întinsă înainte, ţinea oglinda …de argint în care se privea, blând şi nedumerit, licornul”. [6]

În spatele cortinei stă şi va sta mereu omul şi artistul Virgil Tănase, care din când în când, se lasă cunoscut şi recunoscut prin arta sa, refugiindu-se mai apoi în universul său lipsit de constrângeri exterioare, aşteptând din nou clipa, în care el, romancierul, va fi absolut necesar. De altfel, după o lungă şi intensivă introspecţie, Virgil Tănase se autodefineşte ca fiind „un individ unic”, şi mai mult, analizând contextul în care trăieşte azi artistul, afirmă: „trebuie să se petreacă ceva în această creaţie pentru ca prezenţa mea să devină indispensabilă şi moartea mea, aberantă”[7].

O întoarcere în timp, ne profilează portretul unui tânăr aspirant la tainele literaturii, care prin măiestrie scriitoricească, reuşeşte între anii ’60–’70, să pătrundă

---

[3] Virgil Tănase, *Desenat într-o parte*, apărut în revista Luceafărul, Anul XIII, nr.18/1970, p. 5.

[4] I. Negoiţescu, *Despre proza lui Virgil Tănase,* „România literară”, (XXIII), Nr. 27, 5 iulie1990, p. 7.

[5] *Ibidem.*

[6] Virgil Tănase, *Doamna cu licornul*, „România literară”, III, Nr. 35, 27 august 1970, p.19.

[7] Virgil Tănase, *România mea*, p. 54.

într-un paradis literar puberal, maturizat pas cu pas de sălăşluitorii acestuia, prin slovele lor şlefuite armonios şi prin trăirile lor profunde. Şi în acest loc feeric, Virgil Tănase va locui până astăzi, păstrând cu loialitate prin scrierile sale, mireasma veritabilă a literaturii poetice.(subl. mea)

Este perioada când literatura română este invadată de un nou curent literar numit onirism. Refuzând dicteul automat, legea supremă ce domina textele suprarealiştilor, scriitorii care frecventau cenaclul Luceafărul locul magic al „spiritului rebel", prezidat în acel moment de Eugen Barbu, încercau să creeze o „literatură a spațiului şi a timpului infinit, o lume paralelă, nu omologă, ci analogă lumii obişnuite"[8]. Astfel, deschid porțile noii grupări literare Dumitru Țepeneag şi Leonid Dimov, scriitori care îşi vor preciza şi poziția teoreticã: „Noul curent literar e vizionar, nu descriptiv. Se dorea o evadare din realism prin apelul la vis, concepție opusă suprarealismului"[9].

Mai apoi, vor pătrunde în interiorul corpului oniric: Virgil Mazilescu, Vintilã Ivãnceanu, Daniel Turcea, Florin Gabrea, Emil Brumaru, Sorin Titel, Iulian Neacşu şi al zecelea, şi cel din urmă, Virgil Tănase, despre care Dumitru Țepeneag[10] ne relatează: „ era mai tânăr decât noi toți! înalt, zvelt, cu o voce groasă, de bariton, care probabil că impresiona fetele şi femeile care se lăsau tentate de-o anumită analogie. Altfel, zgârcit la vorbă. Laconismul lui era impresionant, mai ales că la toți ne plăcea să trăncănim"[11].

2.1. O tentativă de *conturare* a onirismului literar românesc

Despre onirismul estetic se spune că nu a fost un curent literar prefabricat, ci unul autentic şi legitim, dar ca orice curent natural admite diversitatea. „Analiza contextuală a prozei onirice, dar şi a teoriei formulate de onirici, evidențiază o motivație cu predominanță estetică, dar trebuie subliniat faptul că în subsidiar se situează şi criteriul politic. Onirismul dă naştere la o atitudine subversivă la adresa politicii culturale oficiale şi a direcției pseudoestetice a realismului socialist"[12].

Dumitru Țepeneag, marele strateg şi promotor al curentului amintit mai sus, concepuse onirismul ca o dogmă alternativă la dogma comunistă. Onirismul va fi tolerat pentru ambițiile pur estetice şi politic, evazioniste. Cred totuşi că, în literatură, teoria onirismului (propagată aluziv, fragmentar, esopic, în studii sau în articole sub diverse teme, în cronici literare, recenzii sau mese rotunde) a dus la fisurarea monopolului ideologic, care promova doctrina marxistă şi se fundamenta pe direcțiile realismului socialist, oferind astfel o mai mare libertate de exprimare

---

[8] Nicolae Oprea, *Nopțile de insomnie*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003, p. 23.

[9] Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Momentul oniric*, Editura Cartea Romanească, Bucureşti, 1997.

[10] Dumitru Țepeneag îl prezintă pe Virgil Tănase în revista „Cahiers de L' Est" (nr. 4, 1975), ca membru al grupului oniric din România.

[11] Dumitru Țepeneag, *Portret de tânăr scriitor în peisaj marin*, „Caiete Critice", Nr. 1(207), 2005, p. 21.

[12] Laura Pavel, *Onirismul – între istoria literară şi istoria politică*, „Vatra", Nr. 10–11/2007.

artistică. În altă ordine de idei, în literatura română, intervențiile mişcării intitulate „grupul oniric” aveau în primul rând un sens ofensiv, de afirmare şi de delimitare față de suprarealism şi romantism, dar şi un alt sens, de preîntâmpinare a unor etichetări.

Porniți din suprarealism, oniriştii şi-au însuşit ca piatră de temelie a crezului literar, afirmația lui Breton conform căreia, textul „nu copiază o realitate precedentă”, ci „se formează în momentul scrierii, se produce prin şi din el însuşi”. Pe de altă parte, tot în concepția lor, în scriitură, dicteul automat e inoperant. „Scriitura automată” nu duce la nimic, sau la foarte puțin. Oniricii înțeleg să practice o literatură opusă dicteului automat, opusă hazardului: *„onirismul e o poezie-dicteu al ideii*" (Daniel Turcea). În concepția adepților curentului oniric, „cuvintele” dacă sunt lăsate în libertate nu produc mare lucru. „Cuvintelor nu le prea place libertatea”. Calificând „automatismul pur” drept „eroare”, idee falsă, „metodă rizibilă şi sortită eşecului”, Țepeneag găseşte că prin gândirea poeziei doar la „nivelul cuvântului”, cu eludarea structurilor şi prin considerarea visului doar sursă a imaginilor poetice, produsul suprarealist devine un simplu depozit de imagini, „o sală de expoziție unde pânzele stau claie peste grămadă”. În total dezacord cu o asemenea înțelegere a creației, teoreticianul Țepeneag accentuează repetat faptul că, oniriştii nu reproduc, ci produc visele. Doar astfel se poate obține „suprarealitate”. Suprarealitatea are nevoie nu numai de „materie primă”, pe care i-o poate procura scriitura automată, ci şi de „formă”, de „model”. Spre a i le oferi, se impune recurgerea la vis: „nu la visul-de-depozit, ci *la visul-model legislativ*”. Pentru scriitorii onirici, visul e un criteriu, un model structural, o regie literară: „Textul literar e pentru noi un discurs care se naşte supunându-se unor operații analoage acelora din vis”.[13] Realizând prin structura inedită a imaginilor, o „sinteză care are modelul in vis”, oniristul produce „un obiect autonom”, în care se materializează principiul *simultaneității*. (subl.mea) Țepeneag acorda structurării o atât de hotărâtoare însemnătate încât numeşte orientarea al cărei doctrinar a devenit: „onirism structural”.[14]

Romantismul a recurs la vis pentru virtutea lui de a procura o revelație metafizică. Scriitorul romantic nu reproducea în operele sale vise pe care le trăia, ci construia prin fantezia sa creatoare un univers oniric. „Pentru el visul reprezintă o poezie involuntară, iar voința deliberată a creatorului (mai mult ori mai puțin un experimentator lucid) e cea care plăsmuieşte marile vise literar-poetice”.[15]

Odată ce scriu, oniricii nu „visează” (deci nu descriu vise nocturne reale sau reminiscențe întâmplătoare ale acestora etc.), ci în mod lucid, fabrică vise. Onirismul estetic se aşează sub semnul *lucidității,* înțelege să utilizeze conştient *o tehnică,* valorizează *artificiul (în sensul „bun" al cuvântului, desigur).*[16] Primatul

[13] Cornel Ungureanu, *La vest de eden*, Editura Amarcord, Timişoara, 1995, p. 211.

[14] Leonid Dimov, Dumitru Tepeneag, *Onirismul estetic. Antologie de texte teoretice*, Curtea Veche, Bucuresti, 2007, p. 423.

[15] Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul,* Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 53.

[16] Nicolae Bârna, *Țepeneag. Introducere într-o lume de hârtie,* Editura Albatros, Bucureşti, 1998, p. 37.

lucidității e (re)afirmat de corifeii curentului: în dezbaterea găzduită de revista „Amfiteatru" (Nr.1,1968). Țepeneag susținea că „onirismul estetic presupune permanența lucidității care să controleze starea.*"* Iar Dimov, se pronunța în același sens: „Poetul oniric nu descrie visul, el nu se lasă stăpânit de halucinații ci, folosind legile visului, creează o operă de artă lucidă, cu atât mai lucidă cu cât se apropie mai mult de vis"[17].

Trebuie specificat însă, că în literatura onirică, totul e văzut cu sentimentul **ubicuității** preluat tot din vis. "Onirismul estetic" sau "onirismul structuralist" voia sa fie o mişcare literară care îşi ia ca model mecanismele visului pentru a crea o realitate analoagă visului, o literatură a spațiului şi a timpului infinit, dar care se bucură de omniprezența creatorului ei. Onirismul estetic construieşte texte care se constituie ca o sinteză de imagini, care au modelul în vis. Ca şi visul, textul devine un obiect autonom, un spațiu unde imaginile sunt în general percepute în succesiunea lor şi sunt organizate.

Scriitori onirici, în adevăratul sens al cuvântului, văd mult mai adânc în real, nu se limitează la forma exterioară a lucrurilor şi mai mult, pot transforma orice cuvânt în culoare, „scriind" aşadar tablouri.

În concluzie, pentru Dumitru Țepeneag şi Leonid Dimov, onirismul este o stare de spirit juvenilă şi provocatoare, un act de insubordonare printr-o voită *impertinență intelectuală,* într-o vreme în care ideologii sunt la putere şi "metoda unică de creație" (realismul socialist), nu mai ispiteşte decât pe cei care vor să profite politic şi material de ea. Dincolo de aceasta, merită subliniat un aspect: onirismul estetic este o mişcare literară originală şi de actualitate.

2.2. De la teorie la debut…

Pornind de la teoriile despre onirism enunțate mai sus, tânărul prozator de atunci, Virgil Tănase, se simte ataşat de pornirile lăuntrice ale oniricilor şi din adâncurile trăirii sale, erupe ca *un vulcan, magma incandescentă a creației* (subl. mea) Astfel, prima revărsare literară, primul roman care va rămâne totuşi la stadiul de manuscris, este *Récit de voyage*. Scris la 22 de ani, *Récit de voyage* rămâne în amintirea autorului o imagine confuză: „amoruri sfâşietoare, o lume apocaliptică în care mişună monştri ridicoli, ideea unei călătorii spre Eleusis unde bântuie Procust". Inițial, textul a fost propus spre publicare la editura *Edition de Minuit*, dar fără succes. Mai târziu însă, în anul 1976, va reuşi prin prestigioasa editură pariziană Flammarion, să-şi facă cunoscut al doilea roman al său, *Portrait d'homme à la faux dans un paysage marin (Portret de om cosind în peisaj marin*[18]*),* roman scris în română şi apoi tradus în franceză, în care descoperim povestea unui mit: întoarcerea lui Agamemnon**,** întoarcerea războinicului; un monolog, un film oniric

[17] *Ibidem* , p. 38.

[18] Traducere în română de Patrice Bollon, vezi articolul *Un latin balcanic,* „Caiete critice", Nr. 1 (207), 2005, p. 19.

alb-negru, o literatură construită cu rigla şi compasul. „L' hiver. Un homme descend d' un train, sort d' une gare. Il revient de la guerre et se rend sa femme par les rues enneigées"[19].

În viziunea oniristului Tănase, „un prozator deosebit de talentat" (Dumitru Ţepeneag)[20], construcţia onirică se defineşte astfel: „obţinerea unor sensuri noi, prin aranjarea după o logică proprie, a unor bucăţi de real; în vise, persoanele concrete, perfect identificabile, se întâlnesc în situaţii cunoscute, deşi ele n-au trecut niciodată prin acele locuri"[21]. În scriere, visul devine pentru creator „un termen de referinţă, un model legiuitor, cultivând ambiguitatea, însă conştient şi riguros calculată".

Ca şi ceilalţi prozatori onirici, Tănase încearcă să creeze cu ajutorul visului „o lume paralelă, …analoagă lumii obişnuite". [22] El mărturiseşte că gruparea onirică promova o literatură perfect raţională în modalitatea şi mijloacele ei, chiar dacă scriitorul îşi alege drept criteriu un fenomen iraţional. Rememorându-şi scrierile şi articolele publicate, Virgil Tănase declară în interviurile acordate diverselor publicaţii de gen, că literatura onirică nu trebuie privită din perspectiva delirului, nici a somnului, ci a deplinei lucidităţi: „faptele din vis sunt prin definiţie simbolice, sugestive; imaginile din vis sunt semnul unui lucru, în timp ce evenimentele din viaţa curentă, chiar dacă pot deveni semnificative, există în primul rând, prin natura lor şi prin ele însele. Deci, faptele din vis sunt datorate unei anumite transparenţe, iar cele ale vieţii au o anumită opacitate. Gata făcute, toate naraţiunile literare nu au precizie pentru vocaţia transparenţei? Nu este mai exact un efort de sugestie, de revelare, de proiecţie către un sens inedit? De acolo, toată literatura seamănă cu visul, deşi literatura realistă se forţează să nege, vrând pară că e dotată cu aceleaşi umbre ca şi viaţa reală. Dar literatura onirică afişează cu ostentaţie transparenţa sa"[23].

Virgil Tănase percepe tentativa grupului oniric ca pe o dublă ambiţie, ce implică: crearea unei mişcări literare moderne cu totul opusă realismului – socialist şi, în acelaşi timp, refuzul oricărui compromis politic. Mai mult, în onirism îşi puteau găsi adăpost orice simboluri, orice sensuri încifrate, inclusiv aluzii şi incitaţii antitotalitare, iar posibilele implicaţii politice ale onirismului, nu veneau decât să deranjeze regimul. Prin limbajul literar uzitat, proza lui Tănase ne dezvăluie cel mai bine, universul literaturii onirice. Pătrunzând în spaţiul literar făurit cu eleganţă scriitoricească de Virgil Tănase, observăm că autorul nu mai reprezintă un intermediar între lume şi text, ci textul caută analogiile între două lumi. La fel se întâmplă şi la ceilalţi scriitori onirici. *Mai mult, Leonid Dimov*

---

[19] Virgil Tănase, *Portrait d'homme à la faux dans un paysage marin,* Ed. Flammarion, Paris, 1976.

[20] Vezi articolul despre Virgil Tănase, publicat de Nicolae Oprea, în *Dicţionarul Scriitorilor Români*, Editura Albatros, Bucureşti, 2002, pp. 508–510.

[21] Virgil Tănase, *România mea*, p. 56.

[22] Leonid Dimov, Dumitru Tepeneag, *op. cit.*, p. 76.

[23] Jean Louis Ezine, *Un ecrivan roumain baillonné parle,* articol apărut în „Les nouvelles littéraires", 21 octombrie-28 octombrie 1976, Anul 54, nr. 2555, pp. 4–5.

considera că poezia onirică este o poezie realistă. El vede oniricul nu ca un mod de a fugi din realitate, ci unul de a o invada, de a o pătrunde (subl. mea).

Poate tocmai modul comun de a percepe rea1itatea (*halucinant, fâşiile verosimilului fiind mereu întrerupte de haltele onirice*[24]), a determinat afilierea lui Virgil Tănase la gruparea onirismului estetic.

Revenind la activitatea literară a romancierului Virgil Tănase, constatăm că aceasta se va intensifica în Franța, țara sa de adopție, unde va colabora cu renumite edituri pariziene cum ar fi : Flammarion, aici publică romanele *Apocalypse d'un adolescent de bonne famille* (1980)*,* o parabolă onirică*, L'amour, l'amour*, un roman sentimental(1982) şi *C'est mon affaire, sotie* (1983), o aventură reală, o poveste orientală, un scenariu de operă, o pastişă după călătoria lui Gulliver; Hachette, unde publică textul *Cete mort qui va et vient et revient (1984),* un policier pe care îl subintitulează Roman gendarme ; Gallimard, în 1987, când editează textele *Le bal sur la goélette du pirate aveugle şi Le bal autour du diamant magique,* romane de aventuri, tentante şi pline de umor ; la Ramsay, văd lumina tiparului romanele: *La vie mystérieuse et terrifiante d'un tueur anonyme*(1990), un pamflet violent împotriva editurilor franceze şi în 1991, *Ils refleurissent, les pommiers sauvages,* o explozie reflexivă, cu personaje metamorfozate în creaturi onirice.

Libertatea absolută de a publica în România, de a se juca cu regulile literare, de a lăsa să răzbată negânditul, inimaginabilul, o obține după 1990, odată cu înlăturarea regimului comunist, când, vor fi tipărite în limba română, cărțile: *Apocalipsa unui adolescent de familie*, roman croit după modelul literar balzacian, editat pentru prima dată în limba franceză la Paris, *Evenția Mihăescu*, 1994, o carte explicată printr-un subtitlu: *Tratatul dumneaei de călătorie exotică la ceasul nunții sale dintr-un secol revolut,* o parodie realizată în stil oniric, un romanț şi mai târziu, în 2003, romanul *Zoia,* o cronică a unei epoci, România postbelică, apărută mai apoi în 2009 şi în variantă franceză.

Deloc de neglijat este şi apariția celor două „biografii de suflet”[25]: *Tchekhov* (2008, Gallimard) şi *Camus* (2010, Gallimard). Prima, cartea despre Cehov, este scrisă de romancierul Virgil Tănase, fără implicația analistului literar sau în cazul nostru a regizorului, aşa cum suntem de altfel obişnuiți. Nu despre o exegeză a operei este vorba, ci de un studiu asupra omului. Nu discutăm despre o monografie de tip tradițional, întrucât incursiunea în studiul biografic ne dezvăluie o lume specifică romanului, a cărui protagonist trece printr-o serie de experiențe marcante atât în plan literar, cât şi în cel uman, este de fapt o *anamneză* a vieții cehoviene sub toate aspectele sale. (subl. mea) „Este chiar romanul lui Cehov. E un fel de renunțare la sine pentru că Virgil Tănase nu îşi propune să descopere dramaturgul genial întors pe toate fețele şi stors ca o lămâie în comentarii critice şi în sute de

[24] *Dicționarul General al Literaturii Române. Vol. VI (S-T)*, Academia Română, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006, p. 637.

[25] Dan Burcea, *Albert Camus în lumina criticii contemporane*, „Observatorul Cultural”, Nr. 518 (2010).

versiuni scenice, ci să reveleze omul pe laturile multiple ale umanității, inclusiv sexul şi băutura”[26]. Pentru că modelul Cehov îl „marchează” profund pe omul şi dramaturgul Virgil Tănase, mi-am permis ca într-un capitol ulterior să fac o scurtă incursiune în studiul monografic editat de Gallimard.

Biografia lui Camus, nu este o analiză detaliată a activității literare, ci mai curând o radiografie a unei vieții, o istorie a unui artist convins că „omul este artizanul destinului său”, că „ceea ce face din el un om este tocmai capacitatea lui de a da un sens lumii”. Lecturând Caietele lui Camus, Virgil Tănase rescrie destinul unui scriitor plurivalent, (romancier, nuvelist, dramaturg, eseist), însumând cu acuitate evenimentele particulare din viața omului şi filozofului veşnic „revoltat” de condiția umană, (revolta fiind singurul mod prin care mai poți depăşi absurdul) şi momentele esențiale care au dus la naşterea operelor deja consacrate. Camus va încerca să se detaşeze de „gravitația copilăriei, de constrângerile unei vieți în care gesturile erau întotdeauna răspunsuri la injoncțiunile altora, în care libertatea lui se epuiza reacționând [...]“[27].

Scriind monografia lui Albert Camus, Virgil Tănase simte o oarecare afinitate, întrucât ambii scriitori au reuşit să reconcilieze starea de militantism şi suferința omului de litere, prin teatru.

Résumé

Cet article est une présentation de la vie et l’œuvre de l’écrivain Virgil Tănase, écrivain roumain d’expression française, et de ses relations avec l’onirisme littéraire roumain dont les plus importants théoriciens sont Dumitru Țepeneag et Leonid Dimov. L’onirisme refuse la dictée automate des surréalistes et essaie de créer une littérature de l’espace et du temps infinis, d’un monde parallèle et pas homologue à la réalité courante. Après un parcours dans la prose de l’écrivain, l’auteur s’arrête sur les deux « biographies d’âme », l’une sur *Tchekhov* (2008, Gallimard) et l’autre sur *Camus* (2010, Gallimard).

Mots-clé: Virgil Tănase, l’onirisme, écrivain roumain d’expression française, Dumitru Țepeneag, Leonid Dimov, Tchekhov.

[26] Mircea Ghițulescu, *O carte despre Cehov sau renunțarea la sine*, „Ramuri”, Nr. 8, 2008.
[27] Vezi Virgil Tanase, *Camus*, Ed. Gallimard «Folio Biographies», 2010.

CARAGIALE, MATEIU

dr. Laurenţiu Hanganu*

I. (12.III.1885, Bucureşti – 17.I.1936, Bucureşti), prozator şi poet. Întâiul fiu al lui Ion Luca Caragiale şi al Mariei Constantinescu, funcţionară la Regia Monopolurilor, Mateiu a fost prezentat autorităţilor spre înregistrare, conform actului de naştere, de „Ioan L. Caragiali", care nu şi-a asumat însă şi paternitatea oficială a nou-născutului. Copilul va avea parte de protecţia reunită a celor doi părinţi numai pentru scurtă vreme – anii în care dramaturgul, încă departe de celebritatea şi recunoaşterea naţională de mai târziu, a locuit împreună cu mama într-o locuinţă închiriată din suburbia bucureşteană Sf. Vasile, pe Strada Frumoasă nr. 14. Odată cu numirea sa în funcţia de director general al teatrelor (iulie 1888) – urmând succesului înregistrat de reprezentaţiile succesive ale piesei *O scrisoare pierdută* –, Caragiale-tatăl începe să frecventeze o lume care îi fusese până de curând inaccesibilă, astfel încât, în anul următor (1889), abandonează relaţia semimaritală cu Maria Constantinescu şi o ia în căsătorie pe Alexandrina Burelly, fiica unui cunoscut arhitect de origine italiană. În noua familie, alături de copiii legitimi, va fi adus şi educat şi Mateiu, a cărui situaţie echivocă – acceptat formal, însă tratat, se pare, cu severitate de tată şi, în orice caz, nu cu prea multă afecţiune de fraţii vitregi – va fi determinat sedimentarea unei încărcături psihologice care îl va marca pe viitorul scriitor, preocupat întreaga viaţă în a-şi (re)constitui, fantasmatic, un arbore genealogic care să-i confere o ascendenţă ilustră, demnă de imaginea de sine a adolescentului care, la paisprezece ani, umplea caietul de fizică cu steme heraldice şi învăţa pe de rost pagini întregi din Almanahul Gotha. În 1892 este înscris la Şcola de Băieţi nr. 6 „Petrache Poenaru" din Bucureşti, unde are rezultate şcolare remarcabile, după care urmează, începând din 1896, Liceul „Sfântu Gheorghe", condus de Anghel Demetriescu, care, renumit în epocă pentru calităţile de pedagog, îi insuflă dragostea pentru istorie. În ceea ce priveşte lecturile literare ale adolescentului, acestea cuprind autori precum Alexandre Dumas (*Les Trois mousquetaires*), William Thackeray (*The Luck of Barry Lindon*), Balzac (*Père Goriot*) şi Félicien Champsaur (*L'Arriviste*) – ultimul, romanul dorinţei de înavuţire împinsă până la crimă, ale cărui îndepărtate ecouri se vor regăsi, în *Craii de Curtea-Veche*, în „spovedaniile" lui Paşadia şi Pantazi. Vor urma Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly, Oscar Wilde, Jean Lorrain, precum şi, mai ales, Edgar Allan Poe şi Charles Baudelaire, autorii cu impactul cel mai profund asupra viziunii sale estetice. În noiembrie 1904 I.L. Caragiale se mută provizoriu la Berlin

* Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române, Bucureşti.

RITL, nr. 1–4, p. 111–124, Bucureşti, 2011

(înainte de a se autoexila acolo, definitiv, în 1905), determinându-l pe fiul cel mare, sosit şi el împreună cu ceilalţi membri ai familei, să înceapă studii de drept. Lipsit de apetenţă pentru profesia juridică, **C.** cutreieră neobosit muzeele şi parcurile berlineze, subjugat de vraja pânzelor vechi şi de solemnitatea coroanelor arborilor seculari – având însă, în acelaşi timp, simţul observaţiei deschis către spectacolul policrom şi opulent oferit de strălucirea oraşului occidental al începutului de veac, în care goana călăreţilor şi a echipajelor de lux „zburând repede seara la înfloritele lor desfătări" urma să fie eternizată estetic, împreună cu farmecul fântânilor din pieţele publice şi al teraselor „idilic cotropite de trandafiri", în nuvela *Remember*. În primăvara lui 1905, vădit nemulţumit de atitudinea disobedientă a fiului, I.L. Caragiale îl trimite înapoi în ţară, la Bucureşti, unde îl dă în grija surorii sale Lenci şi îi trimite lunar o mică sumă de bani, în speranţa că Mateiu „va purcede cu bărbăţie pe calea muncii" – aşa cum relatează situaţia naratorul-personaj din *Craii de Curtea-Veche* – şi îşi va încheia studiile universitare. Respins la examenul de admitere la Şcoala de Ofiţeri de Cavalerie, **C.** se înscrie la Facultatea de Drept a Universităţii bucureştene, unde se pregăteşte să susţină câteva examene, dar pe care, în cele din urmă, o abandonează. Sunt anii schimbului de scrisori cu prietenul său Nicolae A. Boicescu (aflat atunci la studii la Paris), când, supus unei existenţe pline de privaţiuni – adesea obligat să rămână închis în casă zile în şir în aşteptarea insuficientei „rente" paterne –, adoptă, în rarele sale apariţii nocturne la Capşa, morga unui aristocrat plictisit, trăind „în dispreţul moralei şnapanilor", după cum îi scrie, în mai 1908, lui Boicescu. Convins că numai o partidă matrimonială avantajoasă îi poate deschide calea adevăratei existenţe („În definitiv de ce să-ţi abimezi tinereţea într-o semi-mizerie [...] şi să nu ai şi tu apartament, auto, să poţi să te deplasezi, să-ţi plăteşti orice lux de echipament, de sport sau de voiaj, să ai un cal cu care să piaffezi la Bois, o blană de milord, inele somptuoase, butoni de mexican sau brazilian, o écurie chiar. Nu sunt atâţia care operează aşa şi fac din viaţă un vis voluptos? Şi când ai aşa ceva, poţi să jouissezi, à la dérobée cu toate gonzessele fine care-ţi fac cu ochiul. Adevărata filosofie e asta, banul"), viitorul scriitor este într-o permanentă căutare a „pontului", a „filonului" care să-i schimbe radical statutul material şi să-i asigure locul care, era încredinţat, i se cuvine de drept în elita socială. Sub imperiul impulsivităţii juvenile (dublată însă de o secretă înclinaţie gerontofilă), tânărul adept al principiilor lordului Brummel – „îmbrăcat bine, mănuşi gris-clair, ghetele cu capace şi o cravată mauve, vieux-rose ca un lampion" – se prezintă cu aplomb unei „gonzesse bătrâne", „în speranţa că are să iasă ceva": „După o aşteptare de un sfert de oră în mijlocul curţei, după ce inspectasem totul, geamurile de la subsol deschise, uşa de la casă dată de perete, am auzit o violentă bubuitură într-un geam după o perdea, şi o mână făcându-mi semn să intru. M-am suit, şi a început o întrebare: cine e? ca la un castel corsican. Iar eu mi-am declinat numele şi am intrat ca o bombă. A fost o conversaţie à la jambirboc numai franţuzeşte, în sfârşit, ce să-ţi spun, am zăpăcit-o. Salonul era ceva bizar, un tablou antic inestimabil, o pendulă cu un turc, un căţel lăţos empaillé cu nişte ochi fascinatori şi unul nelăţos viu, care era să-mi mănânce melonul. Eu însă n-am înţeles

nimic, ştiam că e putred de bogată, dar ea mi-a spus că e săracă, că au ruinat-o nişte procese, că vinde o pădure şi cele ce mi-a spus acum nu prea concordau cu cele de astă primăvară. Cu toate că e foarte sperioasă şi fricoasă m-a primit singură fiind şi m-a rugat să mai viu. Eu am submerjat-o sub un déluge de galanteries fines. La plecare mi-a spus brusc că viu pentru bani? Eu nu m-am deconcertat, şi ea a râs". Din aceeaşi epocă datează şi deteriorarea iremediabilă a relaţiilor dintre fiu şi tată, în urma unei situaţii în care I.L. Caragiale ar fi reuşit, se pare, să schimbe testamentul surorii sale – prin care lui Mateiu i-ar fi revenit o sumă considerabilă de bani, asigurându-i astfel o existenţă lipsită de griji – în propriul beneficiu. În ordine istoric-literară, este perioada în care scriitorul redactează poemele din ciclul *Pajere*, din care treisprezece vor fi publicate, cu sprijinul tatălui – impresionat şi venit special în ţară în iarna lui 1911 pentru a-l prezenta, la Iaşi, membrilor redacţiei „Viaţa românească" –, în aprilie 1912. După moartea dramaturgului, survenită în vara aceluiaşi an, obţine numirea (în octombrie) în poziţia de şef de cabinet al ministrului Lucrărilor Publice, funcţie pe care o va deţine până în ianuarie 1914. Intrarea României în război (1916) – consemnată în *Jurnal* prin nota „Fin de l'Ancien régime" – înseamnă şi începutul celor mai dificili ani ai vieţii lui **C.**, rămas în Bucureştiul ocupat de trupele germane şi presat continuu să se mute din loc în loc din pricina neajunsurilor materiale. Pe de altă parte, sunt anii în care redactează, parţial sau integral, principalele sale opere literare – dintre care nuvela *Remember* va apărea, într-o primă formă, în august 1921 în „Viaţa românească". Între 1919 şi 1921 este şef al Biroului Presei din cadrul Ministerului de Interne, pentru ca, începând din 1923, viaţa să i se schimbe în sfârşit în bine odată cu mariajul cu mult mai vârstnica Marica Sion, fiica scriitorului Gheorghe Sion, a cărei mică moşie de la Fundulea (judeţul Ilfov) va fi administrată de **C.** cu meticulozitate şi pasiune, de la ţinutul registrului de cheltuieli şi desenarea, în tuş, a uneltelor agricole, până la ridicarea unui stindard anume conceput, anunţând prezenţa şi statutul noului „senior", deasupra conacului. Încercările făcute ulterior de a mai ocupa demnităţi publice – incluzând aici o călătorie în Italia, cu scopul de a-l convinge pe Nicolae Titulescu să-i asigure un post în Ministerul de Externe – vor rămâne fără rezultat. Ferit însă de apăsarea grijilor financiare, scriitorul are răgazul necesar pentru a-şi definitiva romanul *Craii de Curtea-Veche*, precum şi de a concepe alte două romane, rămase neterminate: *Sub pecetea tainei* şi *Soborul ţaţelor*. După apariţia, în 1929, a *Crailor de Curtea-Veche*, care îi vor aduce o binemeritată celebritate, mai cu seamă în rândul scriitorilor tineri, va duce o viaţă relativ retrasă, presărată de prezenţe sporadice la serate muzicale sau reuniuni mondene. Rarele sale apariţii în peisajul Bucureştiului interbelic, în ţinute rigide şi demodate, în acord cu expresia imobilă a feţei, intrigau şi stârneau imaginaţia, cea mai bună mărturie în acest sens fiind portretul pe care G. Călinescu i-l va face în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*.

Scriere „singulară" (Matei Călinescu) şi „izolată" (Mihai Zamfir) a literaturii noastre, producţie cu „caracter hibrid" (Ovidiu Cotruş) şi „imposibil de subsumat unui gen anume" (Alexandru George), naraţiune cu o „savoare ciudată" (G. Călinescu)

aparţinând „celui mai bizar scriitor român” (Vladimir Streinu), *Craii de Curtea-Veche* are, în gradul cel mai înalt, „stranietatea” insondabilă şi fascinatorie care, semn al irumpţiei contranormative a originalităţii creatoare, se constituie în garanţia statutului canonic – în sens modern – al unei opere literare. „Cântecul de sirene” (I. Negoiţescu) al textului, salutat cu fervoare de Ion Barbu, Emanoil Bucuţa, Ion Pillat sau Petru Comarnescu, îl surprinde pe G. Călinescu în plină activitate de edificare a *Istoriei literaturii române* în jurul figurii tutelare a lui Eminescu şi a estetismului junimist, „constrângându-l” să conteste meritele esenţiale ale operei şi determinându-l, în logica aceleiaşi reacţii, să transfere sentimentul de stranietate şi contrarietate generat de lectură, netăgăduit altminteri, asupra personalităţii empirice a autorului într-un act de proiecţie psihologică a cărui justificare, argumentată prin anacronismul vestimentar al omului ce traversa Piaţa Sfântu Gheorghe într-o zi de iarnă interbelică, este una doar parţială şi finalmente ineficace, de vreme ce demersul analitic sfârşeşte prin a-l situa pe fiul natural al lui I.L. Caragiale tocmai în „grupa suprarealiştilor”. Pe de altă parte, validitatea radiografiei critice călinesciene se regăseşte în plasticitatea formulărilor memorabile (operă a unui „ratat superior, mai valabil decât izbutiţii”, care „valorează nu prin ceea ce este, ci prin ceea ce sugeră”), al căror caracter paradoxal nu este altceva decât recunoaşterea intuitivă a echivalenţei – definitorie pentru modernitatea teoretizată de Edgar Poe şi Baudelaire – dintre „ciudăţenia” scrierii şi „aerul ei de puternică originalitate”. În ordine conceptuală – într-o istorie literară definitiv sedusă de figura „ultimului Caragiale” –, amprenta noii canonicităţi îşi propagă efectul hipnotic-deconcertant ca ambiguitate taxonomică, „stupefiind” raţiunea clasificatoare şi închizând-o, insidios şi perfid, în cercul vicios al strădaniilor, compulsiv reluate, de a cuprinde şi fixa scrierea mateină în interiorul graniţelor normative consacrate – demers teoretic care sfârşeşte, de cele mai multe ori, în zona indeterminării şi aporiei („*Craii de Curtea-Veche* este tot ce poate fi mai puţin roman istoric” – Perpessicius; „Format din patru capitole – mai just patru lungi poeme” – Pompiliu Constantinescu; „Romanul (e un fel de a zice roman)” – Nicolae Manolescu), atunci când nu se abandonează de-a dreptul „logicii” negative a gândirii apofatice („Cartea d-lui Mateiu Caragiale nu e un roman” – Al. A. Philippide; „*Craii...* nu este un roman în adevăratul înţeles al cuvântului” – Edgar Papu; „Cartea nu se supune nici pe departe regulilor romanului, dar nici măcar acelora ale stilului narativ” – Alexandru George). De unde mulţimea neclarităţilor şi a impasurilor argumentative, care prelungesc involuntar „taina” operei mateine în discursul interpretativ şi tulbură balanţa judecăţii estetice, dezechilibrând-o când într-un sens – al abordărilor metodologice ratate, neînţelegerilor şi opacităţilor idiosincratice –, când în celălalt – al inflaţiei hermeneutice şi al supralicitării conştiinţei critice auctoriale, până într-atât încât romanul *Craii de Curtea-Veche* ajunge să fie socotit, alături de scrieri precum *Paradisul suspinelor* a lui Ion Vinea, „momentul dezagregării prozei narative de tip clasic” şi al „impunerii unui nou tip de proză” (Alexandru George), ba chiar prototipul de structură narativă deschizătoare de drumuri către paradigma postmodernă. Pentru a pune între parantezele istoriei

literare o dezbatere prolixă şi, în ultimă instanţă, infructuoasă, este suficient a aminti aprecierile din 1800 ale lui Friedrich Schlegel, care, în *Epistola despre roman*, atrăgea atenţia asupra faptului că „un roman este o carte romantică", înţelegând prin „romantic" „nu numai un gen, ci un element al poeziei, care poate predomina în măsură mai mare sau mai mică, dar care nu poate lipsi niciodată cu desăvârşire". Ca urmare, subliniază gânditorul german, „nici nu-mi pot imagina un roman decât alcătuit dintr-un amalgam de substanţă epică, lirică, dramatică", afirmându-şi astfel dezacordul cu încercările unora dintre contemporanii săi de a subordona în totalitate romanul imperativelor genului epic.

Că opera lui **C.** are un substrat în esenţă romantic, lucrul se observă fără dificultate din orice perspectivă metodologică, fie ea *istoric-comparatistă* – în recurenţa de teme şi motive definitorii, precum melancolia, „patima nopţii" (Ovidiu Cotruş), revolta, demonismul, singurătatea, exotismul, evaziunea în vis, *structuralistă* – în dualismul compoziţional şi stilistic, coroborat cu simetria savantă şi periodicitatea muzicală ale frazei, *fenomenologică* – în cristalizarea nucleelor imaginare în conformitate cu figurile arhetipale ale coborârii, exilului, rătăcirii şi reintegrării, *psihanalitică* – în flagranţa dihotomiilor psihologice, consistenţa fantas(ma)tică a personajelor şi narcisismul auctorial, ori *poststructuralistă* – în caracterul sincopat al tramei narative, ambivalenţa simbolică a imaginilor şi anticonformismul politic al concentrării interesului creator asupra individualităţii ex-centrice. Un substrat decelabil în stare genuină în poemul *Singurătatea*, care vădeşte în ritmurile sale elegiace – „voluptuoase şi triste", asemenea valsului domol al lui Pantazi – mărcile atitudinii şi expresivităţii veacului al XIX-lea: „Melancolia face în pieptu-mi să tresalte / Neînţelese doruri, în vreme ce-aţipind / Fiinţa mea de astăzi, în locu-i răsar alte / Vechi suflete apuse, mult mândre, mult înalte / Zguduitoare patimi cu foc mărturisind. // [...] Nostalgică gândirea-mi în voie pribegeşte / Şi nesfârşit de tristă, se pierde, se topeşte / Într-un noian albastru de mistice visări..." Publicat în 1929, dar scris probabil cu mult înainte, unicul poem cu sonorităţi eminesciene al lui **C.** proiectează asupra „tâmplei de icoane" din ciclul *Pajere* (apărut în periodice între 1912 şi 1916) lumina difuză a trăirii care, modulată estetic de priveliştea tristă a ruinelor (*Curţile Vechi*) şi fantasticul vedeniei şi nălucirii (*Clio*, *Grădinile amăgirii*), lasă să se desprindă, în reflexia imobilă a aceleiaşi partituri, tăietura severă a basoreliefului portretistic (*Călugăriţa*, *Aspra*), cruzimea trufaşă a războinicului (*Lauda cuceritorului*, *Portretul războinicului*) şi elanurile înghețate în emailuri ale stemelor şi blazoanelor (*La Argeş*, *Clio*), la fel cum, în ordine formală, ritmicitatea declamator-muzicală a versului lui Bolintineanu (*Sihastrul şi umbra*) îşi află complinirea restrictivă – iar nu adversitatea antinomică – în disciplina şi gravitatea compoziţională proprii sonetului. În această perspectivă, apropierile de parnasianism, neoclasicism ori simbolism invocate de critica de întâmpinare ajung să dobândească (aşa cum a observat Ovidiu Cotruş) un caracter exterior şi deconcertant, antrenând gândirea pe drumuri închise şi disimulând adevăratele semne ale pătrunderii în discursul poetic matein a elementelor şi accentelor moderniste: este vorba, în esenţă,

despre figura nietzscheeană a războinicului-cuceritor – viril, sanguinar şi amoral – şi, mai ales, de turnura decadentă a sensibilităţii romantice coborâte în amurg: „De veacuri, părăsite pe-ascunsele coline, / Zac curţi pustii... Acolo tăcerea stăpâneşte / Şi-n verde mantă muşchiul cuprinde şi-nveleşte / Surpata zidărie şi frântele tulpine" (*Curţile Vechi*). Deloc întâmplător, poemul cel mai apreciat şi citat al lui **C.** este *Trântorul*, în care tresărirea de o clipă a sângelui războinic răscumpără prin iluminare anamnetică sleirea prezentului decăzut: „În trândavă-aromeală stă tolănit greceşte / Urmaşul lor. Urât e, bondoc, saşiu, peltic. / El antereu alb poartă, metanii şi işlic. / În puf, în blăni şi-n şaluri se-ngraşă şi dospeşte. // [...] Îl leagănă maneaua, e veşnic beat de vutcă, / Să-ncalece i-e frică, pe braţe-l duc la butcă; / Dar, el, ce os de Domn e şi viţă de-Împărat, // Ades, făr' să-şi dea seama, îşi mângâie hangerul, / Şi când în faţa morţii odată s-a aflat, / În trântorul becisnic s-a deşteptat boerul". Întrezărită în tendinţa imaginarului poetic de transgresare a posturilor şi tiparelor romantice, dimensiunea modern-decadentă a scrisului lui **C.** se dezvăluie fastuos în nuvela *Remember*, ale cărei parfumuri tari şi luciri întunecate şi enigmatice ademenesc conştiinţa receptoare – narcotizată de muzicalitatea incantatorie a frazei – în labirintul oglindirilor infinite, autoscopice şi echivoce, al existenţei estetice. Istorie a unui „fapt divers atroce" (cel mai probabil o crimă pasională), povestea misteriosului lord Aubrey de Vere, aristocratul englez ce-şi transpune metonimic simbolica sângelui în albastrul machiajului şi în apa litificată a safirelor de Ceylan, îşi degajă semnificaţiile condensate nu prin înlănţuirea fragmentelor scenice într-o dinamică narativă − a cărei iluzorie consistenţă se naşte în chip mecanic, din ceremonialul gol al spunerii („Sunt vise pe care parcă le-am trăit cumva şi undeva, precum sunt lucruri vieţuite despre cari ne întrebăm dacă n-au fost vis. La asta mă gândeam deunăzi seara când [...] am dat peste o scrisoare care mi-a deşteptat amintirea unei întâmplări ciudate") −, ci prin rafinata punere în scenă şi focalizare a instanţei auctoriale, ale cărei faţete se juxtapun şi augmentează în orizontul filigranat al scrierii ca tot atâtea ipostaze ale imaginarului *fin-de-siècle* european. Astfel, regizoral decadentă – în sensul conotând artificialitate şi antinaturalism – este înrămarea prerafaelită a tablourilor ficţionale – galeria de artă berlineză Frederic, cu pânzele sale vechi, purtând semnăturile lui Ruysdaël, Van Dyck şi Van-der-Faës, şi din care privesc, surâzând hieratic, lorzi din alte vremuri, „înmulţit înrudiţi" şi izomorf reprezentaţi ca imagini mişcate ale aceleiaşi identităţi; rachieria neerlandeză, cu miresmele sale exotice de Java şi Antile şi pereţii îmbrăcaţi în stejar afumat, pe poliţele cărora se răsfaţă, în neclintire muzeală, ulcioare de Delft; fereastra înaltă luminată la ore târzii, licărind sibilinic între „case oarbe", reminiscenţă livrescă a aceleia din „*Perdeaua cârmezie*" a lui Barbey d'Aurevilly; canalul „sinistru", asemenea celui din romanul lui Georges Rodenbach *Bruges-la-morte*, cu ape fumegoase şi maligne, pe care alunecă în tăcere trupurile sinucigaşilor înecaţi. Decadent este însuşi Berlinul începutului de veac – spaţiul citadin prin excelenţă, riguros delimitat şi pietruit, cu terase ninse de petale de trandafiri şi fântâni iluminate feeric, ale cărui parcuri, forme îmblânzite estetic ale unei naturi sălbatice şi ameninţătoare, se conturează ca reflexii speculare,

epurat-manieriste, ale peisajelor melancolice zugrăvite de pictorii olandezi: „Năpădit de o dulce aromeală, îmi lăsam visările să nască şi să se topească în voie în noianul de armonii sublime, uitându-mă pe fereastră, cu ochii pe jumătate închişi, cum unduiau curcubeuri în pulberea fluidă a fântânii din larga piață-grădină. Lina boare a asfințitului legăna ciucurii purpurii ai trandafirilor agățați pe terasa casei din față, purtându-le mireasma până la mine. Seara da însuflețire umbrelor, în oglinzi, tainic, treceau fiori. Acesta era ceasul pe care-l aşteptam ca să admir colțul cel mai frumos al pieței – un petec de pădure rămas neatins în plin oraş – câțiva bătrâni copaci frunzoşi şi sumbri, vrednici să slujească de izvod celor mai cu faimă meşteri ai zugrăvelii”. Coborât parcă dintr-o cadră a maeştrilor clarobscurului, într-o clipă de extatică întrepătrundere a fantasmaticului cu realul, sir Aubrey de Vere – „holograma” scânteietoare şi halucinogenă a eului estetic matein – traversează ecranul ficțiunii cu nepăsarea şi trufia rece a urmaşilor lordului Brummel, polarizând în singularitatea înfățişării excentrice a dandy-ului („Pudra cu care îşi văruise obrazul era albastră, buzele şi nările şi le spoise cu o vopsea violetă, părul şi-l poleise, presărându-l cu o pulbere de aur, iar ochilor le trăsese jur-împrejur largi cearcăne negre-vinete ce-i dădeau o înfățişare de cântăreață sau de dănțuitoare. Încolo, îmbrăcat tot fără cusur, în frac albastru, sub mantaua uşoară de seară, cu orchideea la cheutoare, nelipsindu-i nici brățara de la mână, nici inelele din degete”) tensiunile violente şi obscure ale tectonicii originalității şi coagulând în plenitudinea mitică a personalității („Dar toată această migăloasă găteală nu era la dânsul decât un amănunt dintr-un întreg desăvârşit, de o fericită armonie. Aubrey de Vere avea un creier de minune alcătuit şi un duh scânteietor”) noul ideal al timpurilor moderne: *homo aestheticus*. Înrudit cu Dorian Gray al lui Oscar Wilde, cu care împarte narcisismul structural, cruzimea inocentă şi veghea complice a oglinzilor şi tablourilor – din care, în aparență desprins, continuă inexorabil să facă parte –, dar şi cu Des Esseintes al lui K.-J. Huysmans, de care îl leagă pasiunea pentru florile rare, voluptatea răsfoirii cărților cu legături scumpe în „somptuoasa singurătate a odăilor cu oglinzi adânci”, precum şi predilecția pentru „băuturile cele mai dulci şi mai parfumate, asemenea unor nestimate topite, ațâțătoare de visări exotice şi de îndepărtate nostalgii”, Aubrey de Vere îşi revelează stranietatea în apariții şi stingeri meteorice – de la silueta insolită şi eterică, părând „a trăi [...] în afară de orice lume”, a tânărului din muzeul Frederic, trecând prin amăgitoarea coborâre şi fixare în zona umanului comun a „prietenului” aşezat alături de narator pe lavița rachieriei neerlandeze („acolo, parcă nu mai eram străini unul de altul”), până la alteritatea radicală, corespunzătoare soarelui negru alchimic, a femeii îmbrăcate în rochie de fluturi zărită noaptea pe străzile pustii ale Berlinului: „Trecea o femeie înaltă, cu un bogat păr roşu sub o pălărie mare cu pene, o femeie slabă şi osoasă, fără şolduri şi fără sâni, într-o rochie strâmtă de fluturi negri. Ea păşea țeapănă ca o moartă, care ar fi împinsă sau atrasă de o putere din afară, străină de voința ei, spre un țel tainic în noapte. Nu ştiu de ce nu mi-a venit să cred că e o femeie ca toate femeile, din capul locului, chiar înainte ca în ochii ei țintiți mari, ce arătau a privi înăuntru, şi în

trăsurile feței sale prea sulimenite să-mi pară a recunoaște... Dar, mai trebuia să mă îndoiesc, mai putea fi numai o bănuială când în mâna cu degete lungi rânjeau şapte safire de Ceylan?" Jocul metamorfozelor desfăşurate în apele abisale ale oglinzii textuale se încheie în noaptea „de catifea şi plumb", mirosind „a taină, a păcat, a rătăcire", în care, epuizat de insistența autoscopică a privirii auctoriale („mă simțeam îmboldit de o curiozitate josnică, ce m-a făcut câteva seri să pândesc mereu pe acolo"), magnificul chip al lui Aubrey de Vere este pe punctul de a se destrăma şi risipi, dizolvându-şi elocvența polimorfă în incoerență şi nondeterminare („Împotriva obiceiului lui, vorbea pripit şi tremurat, rugându-mă să rămân cu el [...]. Îl simțeam cum dârdâie din toate încheieturile, scuturat de friguri, şi vedeam cum ochii aci i se ținteau în gol, sticloşi ca ai femeii cu păr roşu, aci îi lăcrămau lâncezi şi pierduți"), pentru ca, recompus într-o ultimă licărire mimetică (literară) a safirelor de Ceylan („Să fi avut pietrele lui virtuți ascunse? Treptat se redobândise pe sine, se îndreptase, înțepase nările şi acum sta țeapăn, rece şi mândru, foarte mândru"), să păşească, semeț, către momentul căderii cortinei – final care, desemnat ca „moarte" în planul secundar al istoriei narative, nu este decât întoarcerea în oglindă a vedeniei vremelnic desprinse din gheața propriei substanțe. Înțeleasă în termenii paradigmei vieții ca operă de artă, „existența este absolut «artificială», adică îşi este propriul produs" (Cornel Mihai Ionescu), aglutinând în dimensiunea amorală a ființării autotelice pulsiunea dorinței şi obiectul ei fantasmatic şi identificând în spațiul nespațial al suprapunerii dintre realitate şi fantezie personalitatea şi *persona*, individul şi „umbra" sa, psihologică şi estetică deopotrivă. Epilogul lugubru al „ciudatei întâmplări" berlineze – arderea cu acid a feței cadavrului pescuit în apele Spreei, laolaltă cu distrugerea însemnelor croitorului de pe haine şi dispariția capacului de ceasornic cu semnătura aurfarului – marchează, o dată în plus, sfârşitul epocii identității în sens tradițional-metafizic – era elanurilor transcendente şi a fervorilor mistico-anamnetice – şi debutul unei noi vârste a spiritului european, prefațată de convingerea nietzscheeană că strălucirea fulgurantă a aparenței poate reuşi, în clipa fără durată a „eternei reîntoarceri", să circumscrie „atrocitatea" alterității în perimetrul apotropaic al trăirii şi comprehensiunii estetice.

În vreme ce poetica de tip alchimic din *Remember* distilează, în spațiul hermetic al athanorului „desfătării mohorâte", elixirul opiaceu al frumuseții stranii, neliniştitoare şi obsedante – focalizând, în transparența albastrului de Ceylan, chintesența literaturii lui K.-J. Huysmans, Oscar Wilde, Barbey d'Aurevilly, Théophile Gautier sau Villiers de l'Isle-Adam (vegheați, astral, de spiritul lui Edgar Allan Poe) –, *Craii de Curtea-Veche* revelează, prin proiecții semnificante duale şi constelări textuale simetrice, polaritățile abisale, generatoare de fascinație şi vertij, ale modernismului baudelairian: idealitatea şi viciul, puritatea şi corupția, avântul ardent urmat de căderea ineluctabilă – pendularea schizoidă a ființei umane între propensiunea spre înalt şi atracția, infinit mai seducătoare, către adâncimile şi bolgiile fosforescente ale genunilor morale. Peregrinările nocturne ale crailor mateini – dezvăluiți ca atare, într-un moment de enigmatică şi hipnotică luciditate,

de Pena Corcoduşa – poartă imaginaţia pe traiectul möebiusian ce duce de la umilul birt din strada Covaci, unde „grosolana petrecere negustorească pornise să se înfierbânte”, la reşedinţa poescă, înălţându-se izolată şi „posomorâtă” în „umbra unei grădini fără flori”, a lui Paşadia şi apoi, simetric-descendent, din interiorul somptuos al locuinţei lui Pantazi, mobilat cu „belşug de abanos şi de mahon, de mătăsării, de catifele şi de oglinzi”, la casa grotescă, „dărăpănată” şi „deşucheată” a Arnotenilor, îmbinând polifonic, în „armonia legănată a largilor perioade” (Tudor Vianu), tonalităţile solemne ale amurgului revărsat peste arborii înalţi ai Cişmigiului, când „vremea însăşi îşi conteneşte mersul”, cu chemarea cavernoasă, vulgară şi obscenă, a cârciumilor cu „poşircă mucegăită şi tulbure” pierdute „prin funduri de maidane pline de gunoaie şi de mortăciuni” într-o „artă a fugii” în care drumul în sus şi drumul în jos îşi corespund ca extensii funcţionale ale aceleiaşi tensiuni interioare, iar extremele se juxtapun într-o contiguitate contrapunctică, extinsă în partituri dramatice şi „hagialâcuri” poematice ce se supun aceluiaşi tipar opozitiv: „În felul acesta petreceam noi. Cultul lui Comus ne întrunea, cam de o lună aproape zilnic, la prânz sau la cină. Dar adevărata plăcere o aflam în vorbă, în taifasul ce îmbrăţişa numai lucruri frumoase: călătoriile, artele, literele, istoria – istoria mai ales – plutind în seninătatea slăvilor academice, de unde îl prăbuşea în noroi gluma lui Pirgu”. Personajele înseşi urmează jocul maniheist al calităţilor şi trăsăturilor violent contrastante, căci, dacă Paşadia este „un luceafăr”, impunând prin „portul semeţ şi înfăţişarea nobilă” a „omului de carte şi de Curte care ar fi făcut podoaba zilelor de la Weimar”, iar Pantazi încântă şi cucereşte prin „curtenia binevoitoare, nesilită, ce trăda în el un boer mare în înţelesul înalt al cuvântului”, Gorică Pirgu, dimpotrivă, este „o lichea fără seamăn şi fără pereche”, „soitar obraznic” cu „suflet de hengher şi de cioclu”, „stricat până în măduvă, giolar, rişcar, slujnicar, înhăitat cu toţi codoşii şi măsluitorii”, acumulând în josnicia personalităţii imunde întreaga încărcătură a urii şi dispreţului unui narator prea puţin preocupat de echidistanţa aseptică, balzaciană, a poeticii canonului realist. Structurat pe opoziţii şi antinomii rizomatice, proliferând în straturile cele mai subtile ale tiparelor compoziţionale, *Craii de Curtea-Veche* persuadează gândirea analitică să zăbovească pe traseele meandrice ale unei viziuni fundamental gnostice, în orizontul căreia orice scriere ascunde sensuri şi planuri secunde, disimulând, în faldurile opulente ale figurilor alegorice, semnele adevărului absolut şi invitând la incizii interpretative care, patronate de Hermes „cel de trei ori mare”, descifrează iniţiatic corespondenţele dintre lucruri în conformitate cu legea simpatiei şi asemănării universale. Este calea urmată laborios de Vasile Lovinescu, „mistagogul” care identifică în figurile crailor – ale căror nume încep, tulburător chiar şi pentru sceptici, cu aceeaşi literă – avatarurile mundane ale unor „agenţi cosmici”, saturaţi de semnificaţii cabalistice şi modelaţi în materia istoriei ca măşti ale Principiului postulat de ştiinţa tradiţională. Suprapus paradigmei vizionare gnostice însă, visul apoteotic, încărcat de valenţe simbolice şi heraldice, din finalul romanului – piatra unghiulară a abordărilor de tip anagogic – echivalează, în cheia estetă şi autoreflexivă a modernismului, cunoaşterea eliberatoare propăvăduită de

vechiul mesianism mitic, ritualic repetitiv, cu noile virtuţi, aristocrat-răscumpărătoare, ale „trufiei" (creatoare): „Se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimilor rele, cei trei Crai, mari-egumeni ai tagmei prea-senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernie mută, vecernia de apoi. În lungile mante, cu paloşul la coapsă şi cu crucea pe piept şi afară de scarlatul tocurilor, înveşmântaţi, împanglicaţi şi împănoşaţi numai în aur şi verde, verde şi aur, aşteptam ca surghiunul nostru pe pământ să ia sfârşit. O lină cântare de clopoţel ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorâse asupră-ne; răscumpăraţi prin trufie, aveam să ne redobândim înaltele locuri. Deasupra stranelor, scutarii nevăzuţi coborâseră prapurile înstemate şi una câte una se stinseseră cele şapte candele de la altar. Şi plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolţi din ce în ce mai uriaşe în gol. Înaintea noastră, în port bălţat de măscărici, scălămbăindu-se şi schimonosindu-se, ţopăia de-a-ndăratele, fluturând o năframă neagră, Pirgu. Şi ne topeam în purpura asfinţitului..." Incitând la interpretări şi exegeze multiple, scena îndelung finisată a apoteozei crailor încheagă în somptuozitatea gotică a arhitecturii stilistice nu numai gravitatea meditaţiei asupra sensului vieţii, destinului şi fatalităţii morţii, ci şi direcţia logică a oricărei hermeneutici judicioase, punând în lumină, în ambivalenţa simbolică şi reversibilitatea sistemică ale figurilor şi ipostazelor ficţionale – adeverite, în istoria receptării operei mateine, de problematica mereu reluată a numărului real al crailor –, faptul că, dincolo de dihotomiile ontologice ale hermetismului tradiţional, adevăratul gnosticism al scrierii este unul estetic, de esenţă şi extracţie baudelairiană, în a cărui oglindă sensurile se metamorfozează şi se convertesc unul în celălalt într-un joc caleidoscopic fără sfârşit; căci, în ciuda aparentului imobilism şi schematism caracterologic, amintind de dualismul rigid al conflictualităţii romantice, personajele trăiesc într-o dinamică a dedublărilor succesive, tăinuind în apele întunecate ale psihismului aceeaşi mişcare de continuă alternanţă de la cumpătarea solară şi grandoare la imoralitate, corupţie şi depravare („Paşadia trăia cu schimbul două vieţi. [...] Cineva care nu l-ar fi cunoscut, văzându-l trecând seara, când ieşea, ţeapăn şi grav, cu trăsura la pas după el, pentru nimic în lume n-ar fi voit să creadă în ce murdare şi josnice locuri mergea acel impunător domn să se înfunde până la ziuă") şi de la înflăcărare patetică şi entuziasm la resemnare melancolică, distanţare şi indiferenţă (cazul lui Pantazi, fixat în compulsiunea repetitivă a iubirii de tinereţe pentru Wanda) – proiectate, în persoana lui Pirgu, în sobrietatea neaşteptată a fostului „măscărici", care, „limpezindu-şi în chipul cel mai fericit partea de moştenire" şi având perspectiva unei ascensiuni sociale fulgerătoare, condamnă, cu superioritate emfatică, habitudinea devenită descalificantă a vizitelor naratorului la decăzuţii Arnoteni. În acest sens, nu dimensiunea metanarativă, fragilă şi neesenţială, a romanului merită atenţia şi scrupulozitatea privirii analitice, ci postura problematică, ezitantă şi echivocă a naratorului-personaj, care, prins între preţuirea şi admiraţia „evlavioasă" faţă de Pantazi şi Paşadia, pe de o parte, şi fascinaţia malignă a căii indicate histrionic de Pirgu („[Gore] intrase în anul maimuţelor, ceea ce se cam putea spune şi despre mine care, de unde mai înainte îl ocoleam cu grijă, ajunsesem să mă ţiu

după el”), dă seama de dimensiunea fundamental schizoidă a eului (estetic) modern, traversat şi fragmentat de imbolduri şi dorinţe radical contradictorii – disociative, paralizante, şi, în ultimă instanţă, irezolvabile. Pentru că, dacă la capătul „hagialâcurilor” şi rătăcirilor imaginar-fantasmatice ale crailor, Paşadia moare, „stingându-se la zenit”, Pantazi îşi vinde proprietăţile din ţară şi se autoexilează pentru totdeauna, iar Pirgu reuşeşte să-şi depăşească definitiv condiţia – „însurat cu zestre şi despărţit cu filodormă, [...] prefect, deputat, senator, ministru plenipotenţiar” – , naratorul rămâne captiv în aceeaşi oscilaţie dilematică, autoanihilantă, prizonier al „valsului voluptuos şi trist” care deschide şi închide romanul în cercul fără ieşire al dramei, întunecată şi lipsită de transcendenţă, a omului modern. În plan retorico-stilistic, „principiul compoziţional al oglinzii” (Matei Călinescu) care ordonează întreaga textură narativă şi poematică din *Craii de Curtea-Veche* se regăseşte în ceea ce Ovidiu Cotruş numeşte „dublul registru al operei” – corespondenţa şi întrepătrunderea iluminant-contrastivă dintre regimul discursiv elocvent, cu accente imnic-sacerdotale, reprezentat de vorbirea şi posturile carismatice ale lui Paşadia şi Pantazi, şi registrul „bufon, trivial şi argotic” (Ovidiu Cotruş), mânuit, cu spontaneitate şi ingeniozitate inepuizabilă, de „soitarul” Pirgu – păpuşarul figurilor groteşti, pervertite şi declasate, ale „adevăraţilor Arnoteni”. Având drept fundament distincţia aristoteliană, revitalizată şi potenţată de poetica maniheică a romantismului, dintre natura „nobilă” a epopeii şi tragediei (transmisă şi „distilată” în lirismul concentrat al modernităţii) şi caracterul „vulgar” al producţiilor literare comice, conştiinţa creatoare mateină – adeptă, în chip programatic, a dimensiunii sublime, „aristocrate”, a artei – reafirmă o paradigmă literar-filosofică în perspectiva căreia se impune a fi reevaluată, din punct de vedere estetic, şi poziţia scriitorului faţă de opera tatălui său – comentată constant ca o manifestare inflamată şi resentimentară a fiului abandonat, sau, în cel mai bun caz, drept o ilustrare a complexului psihanalitic oedipian: „A! să fi voit el, cu darul de a zeflemisi grosolan şi ieftin, cu lipsa lui de carte şi de ideal înalt şi cu amănunţita lui cunoaştere a lumii de mardeiaşi, de codoşi şi de şmecheri, de teleleici, de târfe şi de ţaţe, a năravurilor şi a felului lor de a vorbi, fără multă bătaie de cap, Pirgu ar fi ajuns să fie numărat printre scriitorii de frunte ai neamului, i s-ar fi zis «maestrul», şi-ar fi arvunit statui şi funeralii naţionale. Ce mai «schiţe» i-ar fi tras, maica ta Doamne! De la el să fi auzit dandanale de mahala şi de alegeri.” În ceea ce priveşte elementele estetismului decadent, definitoriu pentru viziunea creatoare a lui **C.** – coagulată, din chiar primele rânduri ale nuvelei *Remember*, într-o poetică a îndepărtării, reveriei şi retrospecţiei – acestea dobândesc, în *Craii de Curtea-Veche*, calitatea eterică şi intens spiritualizată a purităţii lirice, poematic-stilistice, pierzându-şi stridenţele ostentative şi resorbind decadentismul manifest şi „semeţ” al scrierii apărute, în august 1921, în „Viaţa românească”, în matca unui modernism în sens larg, plurivalent, trecut în autoreflexivitate şi circularitate autodeictică. Astfel, tabloul Cişmigiului în amurg, peste care se revarsă „alba scânteiere a luceafărului răsărind” într-o „seară prea frumoasă” (stilizat eminesciană), „o seară de basm şi de vis”, trimite la peisajele baroce ale

parcurilor-grădini din *Remember*, în vreme ce înfăţişarea „nobilă” şi „fermecător de tristă” a lui Pantazi (cu ochii săi „de-un albastru rar”, a căror privire „pare a urmări, înzăbrănită de nostalgie, amintirea unui vis”) este aceea a unui Aubrey de Vere îmbătrânit, melancolic şi meditativ, care îi readuce în minte naratorului întâmplarea berlineză şi îi „aţâţă închipuirea” până la intensitatea noetică a „curiozităţii” metanarative: „Sunt fiinţe cari prin câte ceva, uneori fără a şti ce anume, deşteaptă în noi o vie curiozitate, aţâţându-ne închipuirea să făurească asupra-le mici romane. M-am mustrat pentru slăbiciunea ce-am avut de asemenea fiinţe; nu destul de scump era s-o plătesc în păţania cu sir Aubrey de Vere? De data asta, peste curiozitate se altoia covârşitor un simţimânt nou: o apropiere sufletească mergând până la înduioşare.” În fine, în paralel cu problematica sexualităţii echivoce sau deviante – abordată pentru prima oară, în chip explicit, în literatura noastră, prin intermediul lui Aubrey de Vere, Poponel, Mima sau Sultana Negoianu –, specific decadentă este tema, însoţind ca o umbră imaginea celuilalt sex în scrisul matein, a „femeii fatale” (*la belle dame sans merci*). Prezentă încă din scrisorile pe care, între 1901 şi 1908, **C.** le trimite la Paris prietenului Boicescu, femeia în ipostaza de gorgonă – aşa cum sunt descrise Mariette Lambolay, „un monstru de femeie”, „colosal de viţioasă”, Jeanne Radu, cea cu „priviri vampirice”, „lugubra Florica” sau „harpagoana Câmpineancă” – apare ca o proiecţie a *animei*, al cărei caracter nociv şi infernal ilustrează, în accepţia teoriei lui Carl Gustav Jung, spaima conştiinţei raţionale, masculină prin excelenţă, pusă în situaţia de a se confrunta cu conţinuturile feminine ale inconştientului. În *Craii de Curtea-Veche*, portretul pictat al Sultanei Negoianu îi prilejuieşte naratorului rememorarea „furtunosului” ei trecut, de-a lungul căruia „falnica amazoană”, educată la Geneva şi Paris, reuşise „în puţini ani [...] să înspăimânte cu luxuria principatele încă neunite”, secătuindu-şi şi părăsindu-şi fără urmă de remuşcare fiecare bărbat, pentru a se deda apoi tuturor perversiunilor, mergând până la zoofilie. Aceeaşi acţiune ruinătoare asupra sexului opus o are Mima, cea mai mare dintre fetele Arnotenilor, care, la numai cincisprezece ani, „sucise în acelaşi timp capul a doi tineri, nişte guguştiuci amândoi. Tot punându-le iubirea la încercare, unuia, copil de oameni avuţi şi singur la părinţi, i-a cerut să fure de la mama lui nişte giuvaericale, pe celălalt, casier la un toptangiu, l-a împins la cheltuieli peste puterile lui şi, ghiceam, dobitocul băgase mâna în tejghea. Lucrurile n-au întârziat să se dea pe faţă, şi băiatul de familie, de ruşine, şi-a zburat creierii, iar băiatul de prăvălie a înfundat un an puşcăria”. În cazul Wandei, iubirea mistuitoare din tinereţe a lui Pantazi – care, după ce îşi înşeală iubitul în ajunul logodnei, i se înfăţişează acestuia, asemenea Salomeei, cu chipul aureolat de inocenţă –, dimensiunea toxică a *animei* se estompează, odată cu trecerea anilor, până la calitatea fumegoasă şi tulburătoare a „umbrei” şi „vedeniei” („...nu pe Wanda însăşi o mai iubesc, nu făptura ei care, dacă mai e pe lume, e schimbată, ofilită, îmbătrânită, ci amintirea, nespus de duioasă şi de dulce”), constituindu-se, astfel, în „taina” sufletească a eroului – punct culminant al „spovedaniei” acestuia şi, în acelaşi timp, resortul misterios şi profund al personalităţii sale. Chiar şi Ilinca Arnoteanu, personajul feminin cel mai luminos

al romanului, îşi trădează adâncimile psihice maligne în promptitudinea şi „răceala” cu care i se adresează naratorului, venit, în numele lui Pantazi, să-i ceară mâna. Întruparea cea mai convingătoare estetic a femeii fatale în *Craii de Curtea-Veche* este însă Raşelica Nachmansohn, „frumuseţea răsăriteană în deplină înflorire, albă şi mată ca un chip de ceară”, în care ochii „de catifea”, ascunşi între genele „de mătase”, ard cu „flacăra rece” a plăcerii de a distruge şi a face rău. „Floare neagră de la tropice, plină de otravă şi de miere”, Raşelica îşi vampirizează bărbaţii – ultimul din serie fiind chiar Paşadia –, înlănţuindu-i în mrejele înveninate ale unei frumuseţi fără cusur dublate de insensibilitate şi cruzime, al căror efect îngemănat este cel al privirii letale, fascinante şi pietrificatoare, a Medusei: „De aproape însă, fără ca frumuseţea ei să-şi piardă din strălucire, dânsa avea ceva respingător, în ea se simţea, mai mult decât în alte femei, Eva, străina, duşmana neîmpăcată şi veşnică, împrăştietoare de ispită şi moarte”. Reprezentare arhetipală a alterităţii, adversar „perfid”, „nemilos” şi „trădător” (aşa cum îi scria tânărul **C.** lui Boicescu) cu care bărbatul trebuie să se confrunte pentru a împlini în sine un sens care rămâne, în cele din urmă, învăluit în mister, personajul feminin este puntea imaginară pe care scriitorul, în acord cu poetica „tainei” – enunţată programatic în finalul nuvelei *Remember* –, o stabileşte între dragoste şi moarte, între Eros şi Thanatos.

În ceea ce priveşte locul operei lui **C.** în literatura română, în ciuda abundenţei şi acuităţii analitice ale receptării critice de mai târziu, nu există verdict mai exact, judecată mai empatică şi mai sugestivă decât rândurile pline de miez şi savoare stilistică ale lui Ion Barbu din primăvara anului 1929: „Necuvenită cinste! Astăzi prostescul nostru scris se căftăneşte. [...] Căci spiritul acestor locuri a fost numit: înnoptata arătare a precupeţei Pena, ridicată prin arsele vămi ale pătimirii şi nebuniei aproape de Sfintele Trepte – ce flamură vreţi mai vrednică de oraşul vostru creştin. [...] Neputând clădi în afară (e şi prea târziu şi prea zadarnic pentru aceasta), în inimile noastre se cade să întemeiem: turnuri vibrătoare, speranţei; aurite bolţi, laudei; clopotniţe, adâncimi, soarelui netemporal. Iată sensul Cetăţii voastre lămurind din *Craii de Curtea-Veche*”. Interpretată în mod curent drept o reliefare a laturii stilistice ornamentale („decorativă” şi „artizanală”) a scrisului matein, afirmaţia lui Ion Barbu are un sens mai adânc, şi, în acelaşi timp, mai transparent şi direct: romanul lui **C.** „căftăneşte” – „lămurind-o” alchimic şi „numind-o” extatic – literatura română ca literatură. Dacă poezia lui Bacovia pune în lumină, de pe coordonate literare şi spirituale înrudite, adevărata dimensiune, reverberant-întemeietoare şi nonepigonică, a eminescianismului, proza lui **C.** – încununare a efortului creator al unui secol, în esenţa sa, romantic, în care se urmează Ion Heliade-Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Mihail Kogălniceanu, Dimitrie Bolintineanu, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Ion Ghica, George Baronzi, Gr. H. Grandea, Nicolae Filimon şi Alexandru Macedonski – converteşte, prin triumful proclamat şi desăvârşit înfăptuit, în monumentalitatea capodoperei, al autonomiei esteticului, o istorie literară febrilă, marcată de urgenţa cultural-identitară a scrisului, în literatură în sensul înalt, modern estetic, al conceptului.

Résumé

Les pages suivantes représentent une brève biographie de Mateiu I. Caragiale, fils illégitime du grand dramaturge I.L.Caragiale. Elles sont, en même temps, une analyse de l'oeuvre matéine du point de vue de l'histoire littéraire et de sa réception critique. L'auteur met en lumière les méandres d'une vie soumise au tragique statut de bâtard. En envisageant la poésie (*Pajere*), la nouvelle (*Remember*) et le chef-d'oeuvre qui a consacré la réputation d'écrivain esthète (*Craii de Curtea-Veche*) de Mateiu I. Caragiale, l'exégète fait preuve d'une fine capacité de dissociation et d'un esprit chevronné dans le maquis conceptuel de la critique.

Mots-clé: l'œuvre de Mateiu I. Caragiale, le dramaturge I.L. Caragiale, la prose artisane, le roman *Craii de Curtea-Veche*, étude biographique

IONESCU, NAE

dr. Dumitru Micu*

(4.VI.1890, Brăila – 15.III.1940, Bucureşti), eseist şi gazetar. Este fiul Eugeniei (n. Trifon) şi al lui Christache Ionescu, de două ori subprefect. Face şcoala primară şi Liceul „N. Bălcescu" (1901–1909) în oraşul natal (ultima clasă în particular şi bacalaureatul la Galaţi), apoi urmează Facultatea de Litere şi Filosofie a Universităţii din Bucureşti, unde îşi trece în 1913 licenţa. Plecat în Germania, la Göttingen şi München, îşi va susţine doctoratul în 1919, cu teza *Die Logistik als Versuch einer neuer Begründung der Mathematik*. Întrucât România era angajată în război alături de Antantă, **I.** a fost internat, în octombrie 1916, într-un lagăr de lângă Hanovra, unde a stat unsprezece luni. După înapoierea în ţară, va fi, din 1919, profesor de limba germană, mai târziu şi director de studii la Liceul Militar de la Mănăstirea Dealu, locuind la Târgovişte până în 1922. În ianuarie 1920 fusese numit şi asistent universitar la catedra lui C. Rădulescu-Motru, din ianuarie 1922 e promovat conferenţiar suplinitor la Conferinţa de logică şi istoria metafizicii, din ianuarie 1926 conferenţiar definitiv, iar în 1937 este numit profesor agregat. Concomitent cu activitatea didactică, exercită şi alte funcţii: în 1921–1922 subadministrator la Casa Şcoalelor, în 1922–1926 administrator delegat al Centralei Cărţii (o anexă a Editurii Cultura Naţională, susţinută financiar de Banca Marmorosch–Blank). Debutează, sub semnătura Culai, în mai 1909 la revista brăileană „Din durerile neamului"; în decembrie 1909, în „Ramuri", îi apare o recenzie. Din 1910 colaborează la „Noua revistă română" până la dispariţia acesteia, în 1916, apoi, din 1919, la continuatoarea ei, „Ideea europeană", printre ai cărei fondatori se numără. Iscăleşte atât cu numele real, Nae sau Nicolae C. Ionescu, cât şi cu iniţiale (V., A., N., I. N.) sau cu pseudonime: Mihai Tonca, Nemo, Skytes, Calicles, Scytes, Nicolae Ivaşcu. În 1912 susţine în „Insula", împreună cu Dem. Theodorescu, o rubrică în care iscăleau Nae & Mitică. Ar fi colaborat şi la „Flacăra" în 1912–1913, scriind cronica plastică împreună cu Iser, sub semnătura comună Rembrandt. Din 1926 devine redactor, iar din 1929 director al ziarului „Cuvântul". Editează „λόγος. Revue internationale „de synthèse chrétienne orthodoxe" (1928), la care vor colabora şi personalităţi teologice ale emigraţiei ruse de la Paris. Solicitat de problematica socială, ademenit de politică, **I.** îşi însuşeşte, la începutul primului deceniu interbelic, idei ale stângii nemarxiste, îndeosebi dintre cele propagate de Georges Sorel, şi, în 1923, ţine, la Fundaţia Universitară „Carol I", conferinţa *Sindicalismul*. Aderă la ideologia Partidului Ţărănesc, apoi la cea a Partidului Naţional-Ţărănesc. La „Cuvântul" militează pentru rechemarea în ţară a prinţului Carol, care în 1926 renunţase la tron şi se expatriase. La alegerile parlamentare din 1931 câştigă mandatul de

* Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române, Bucureşti

RITL, nr. 1–4, p. 125–131, Bucureşti, 2011

deputat de Brăila, sub egida Uniunii Naționale; în cele din iulie următor devine deputat național-țărănist de Vlașca (deși îl atacase în presă, dur, pe Iuliu Maniu). După urcarea pe tron a regelui Carol al II-lea, ajunge un personaj influent în anturajul acestuia. Raporturile dintre ei se deteriorează în 1933. În dizgrație, arestat la începutul anului 1934 ca instigator al asasinării lui I.G. Duca, **I.** se îndreaptă spre mișcarea legionară, pe care o sprijinise și anterior. În acest context scrie prefața antisemită la romanul *De două mii de ani..* de Mihail Sebastian (1934) și prefața la *Crez de generație* de Vasile Marin. Tensiunea cu Palatul accentuându-se, profesorul va mai fi arestat în două rânduri, în 1938, fiind internat, împreună cu legionarii, în lagărul de la Miercurea Ciuc, și în 1939. Prima arestare e urmată de suprimarea ziarului „Cuvântul", care reapărea din ianuarie 1938, și de suspendarea lui **I.**, pentru doi ani, din învățământ. După cea de-a doua i se fixează domiciliu forțat. În jurul situației materiale a gazetarului au circulat, din timpul vieții sale, numeroase legende. Până la angajarea în postul de la Centrala Cărții a trăit modest, locuind cu chirie sau la amici, și nu doar în București, ci și la Târgoviște sau la Focșani, cumulând servicii pentru a-și procura surse de venit suplimentare. După asumarea condiției de funcționar și de ziarist politic, intră în grațiile lui Aristide Blank, bucurându-se și de simpatia unor oameni de afaceri (N. Malaxa, A. L. Zissu), stabilește raporturi profitabile cu societatea germană I.G. Farben Industrie și astfel se îmbogățește. Cei ce au trăit în preajma lui îl prezintă ca pe un „om leneș la scris" (Constantin Beldie, Mircea Vulcănescu), ca pe un profesor care nu-și redacta cursurile. Nu a scris nimic de amploare, în afara tezei de doctorat, publicată postum, în culegerea *Izvoare de filosofie* (I–II, 1942–1944). Lucrările concepute în ultima parte a vieții, *Căderea în Cosmos* (sub forma unor scrisori către Cella Delavrancea) și *Comentariu la Epistolele Sfântului Pavel*, nu s-au păstrat. Prefera scrisului oralitatea, iar studiului în bibliotecă gazetăria. Singura carte apărută în timpul vieții, *Roza vânturilor. 1926–1933* (1937), adunând o parte din articole, a fost întocmită de Mircea Eliade. I se stenografiau, în schimb, prelegerile și erau multiplicate. Studenți devotați (D.C.Amzăr, Constantin Floru, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Alice Botez) i-au litografiat stenogramele, abia după moartea lui reușind să tipărească *Istoria logicei* (1941), *Metafizica. Teoria cunoștinței metafizice.* (I–II, 1942–1944), *Logica* (1943). Editarea scrierilor lui **I.** va fi reluată, în alte condiții, după 1989.

I. a dat curs nemijlocit vocației scrisului pe tărâmul publicistic. Ca ziarist, s-a realizat la „Cuvântul", articolele sale, pe teme politice, filosofice, religioase, bisericești, de cultură generală, literatură, pictură, având însușiri literare vizibile în pulsația afectivă, percutanța expresiei, franchețea incisivă a formulărilor, agilitatea turnurilor de idei, analoagă unei mișcări de floretă, în nervul polemic și în oralitatea stilizată, pigmentată uneori cu plasticități de umor plebeu, de vervă, causticitate, spontaneități antifrastice sau de paradox și, nu în ultimul rând, în sofistica rafinată. Textele au o stringență logică redutabilă, pornită din premise nu o dată eronate, în contrast cu spiritul veacului. Situat pe poziții autohtoniste radicale, **I.** argumentează sclipitor, nu neapărat și convingător, legitimitatea misticismului, necesitatea dogmei, insuficiența raționalismului, oportunitatea dictaturii. „Sistemul" lui **I.** datorează mult dogmatismului teologic, de la care împrumută și instrumentează politic teme și subiecte, argumentația apodictică, precum și o permanentă bază de

referinţe. Pe de altă parte, „îmbunătăţind" naţionalismul lui Nicolae Iorga şi programul „Sămănătorului" (pe care le revendică în calitate de surse de inspiraţie), găseşte în ortodoxism principiul de universalitate al substanţei etnice autohtone. În viziunea lui **I.**, ca şi în aceea a lui Nichifor Crainic, implicatul definitoriu al „României" este ortodoxia: „A fi român, nu «bun român», ci român pur şi simplu, înseamnă a fi şi ortodox". Printr-un raţionament devenit faimos afirmă că Ion C. Brătianu a fost „«bun român», adică a avut cele mai bune intenţiuni pentru poporul şi statul nostru, dar «român» nu a fost". În ordine politică, în opoziţie cu susţinătorii modernităţii, ai necesităţii de integrare în civilizaţia şi cultura europeană, crede că „Europa nu există", că e doar o „ficţiune", şi una „nu numai lipsită de eficacitate, ci de-a dreptul primejdioasă", întrucât nu există o „unitate spirituală" europeană. Mai mult, autohtonistul intransigent apreciază ca nefast procesul istoric traversat de ţările româneşti sub influenţa spiritului revoluţionar francez. În înţelegerea lui **I.**, „statul nostru modern nu e cu adevărat românesc" şi nu e autentic românească nici cultura creată sub oblăduirea lui. Ar fi, aşadar, o cultură falsă. Împărtăşind, fără specificare, această opinie dezvoltată de C. Rădulescu-Motru în *Cultura română şi politicianismul* (1904), enunţă rezumativ, în termeni incriminanţi: „Toată falsitatea şi artificialitatea culturii româneşti, de aproape 100 de ani încoace, e rezultatul încercărilor făcute la noi de a se transpune – nici măcar de a se trasplanta deci! – în realităţile moldo-valahe anumite forme de viaţă apusene cari *acolo* se născuseră în adevăr în chip organic". Dar, tranşează el, „nu se poate construi decât pe baze autohtone". Pentru neamul nostru, autohtonism echivalează cu românism, dar nu de paradă, şi nici măcar de angajare programatică, sub impulsuri din afară. Pe astfel de considerente îl ironiza, anonim, în 1924, pe E. Lovinescu, la apariţia primului volum din *Istoria civilizaţiei române moderne*: „Pentru dânsul este destul să transporţi cuvinte noi într-o ţară, pentru ca pe urma lor să crească şi o civilizaţie nouă". Din asemenea premise trage, în 1930, concluzii prefigurând plasarea lui politică alături de extrema dreaptă. Chiar mai înainte, în perioada sa naţional-ţărănistă, preconiza transformarea PNŢ într-o „organizaţie de mase şi instituirea dictaturii maselor". Consilier regal informal, **I.** discuta cu suveranul modalitatea în care acesta putea să-şi instaureze dictatura personală. În seria unor articole despre Iuliu Maniu, din vara anului 1930, el opinează că „marile personalităţi au dreptul la pretenţia de a sparge formele prea strâmte ale Constituţiei, pentru a ridica digurile cari zăgăzuiesc şi comprimă puterile creatoare şi pentru a lăsa drum liber acestor puteri". Regimul constituţional fiind „valabil numai în vremuri normale" va fi stăpânit de „energii mediocre" şi va deveni inoperant „în perioadele de subnormal ale puterilor creatoare". De aceea, „dictatura nu e o formă de administrare a forţelor naţiunii care să trebuiască a fi principial combătută". În momentul istoric al articulării acestei fraze, dictatura ajunsese, după directorul „Cuvântului", chiar necesară. Regimul parlamentar nu era decât o „ficţiune", ca şi democraţia, de vreme ce majorităţile corpurilor legiuitoare erau decise nu de voturile electoratului, ci de partidul ajuns la putere: „Nu guvernul depinde de majorităţi, ci majorităţile de guvern". Într-o asemenea situaţie, ar fi fost de dorit un dictator, acesta reprezentând

întotdeauna „un exces de viață şi o putință de a gospodări energiile naționale într-un ritm care depăşeşte canoanele ordinei stabilite”. După **I.**, era preferabil ordinii constituționale ineficace chiar un dictator ca Hitler. După ce speranțele puse în ascensiunea lui Corneliu Zelea Codreanu dispar odată cu executarea acestuia, în 1939 va încerca, fără succes, să pună această teorie la dispoziția regelui. Scufundarea în politic (ocult sau manifest) lasă în umbră alte ipostaze ale gazetarului **I.**, precum aceea de cronicar dramatic, activitate în care s-a implicat cu oarecare asiduitate între 1926 şi 1929, arătând aceleaşi calități dialectice specifice scrisului său. Fără să ignore aspectul tehnic al prestației actoriceşti, tratat cu atenție, cronicarul interpretează dramaticul din perspectiva conceptului (al autorului sau al regizorului), identificând şi reconstruind, chiar reparând, când ideea nu e clară, „problema” pusă de o piesă. Inteligența analitică rece, coroborată cu o conceptualizare desfăşurată tacticos sau persiflant – didactic, produce pagini precum aceea din 1926 despre *Meşterul Manole* de Octavian Goga, în care piesa este comentată pornind de la afirmarea „inculturii” lui Goga, reflectată în „proza” personajelor, care „nu vorbesc, ci parcă citesc”, şi în „lipsa de metodă, de disciplină, de economie în gruparea şi întrebuințarea materialului poetic”.

Național-țărănist, carlist, legionar, **I.** are o evoluție marcată de mai multe schimbări la față. Nu numai adversarii, dar şi unii dintre foştii amici le prezintă ca dovezi de inconsecvență, „facilitate şi frivolitate intelectuală”, lipsă de caracter. În descrierea lui C. Beldie, colegul său de la „Noua revistă română”, „Ideea europeană” şi de la Centrala Cărții, **I.**, „colțuros, negricios şi păros ca un diavol”, era „un personaj improvizat din paradox şi butade *passe-partout*”, cu un „minim”, un „simulacru”, mai exact, „de conştiință”, „în locul căreia descopereai turpitudinea, cinismul, amoralitatea”. Admiratorii văd, din contră, în modificările de atitudine ale ziaristului, tocmai expresia „consecvenței cu sine” (Mircea Vulcănescu). Având un anumit ideal politico-social, militantul căuta permanent organizația sau omul prin care să şi-l poată înfăptui. El însuşi nu nega că, adoptând atitudini conjuncturale, se contrazicea. Dar, explicându-se, se întreba: „Parcă natura nu se contrazice? Parcă ieri nu a plouat şi azi e soare!” Inconsecvența e impusă de împrejurări. Şi numai acționând în funcție de diversitatea situațiilor ai şansa de a obține bune rezultate. În conştiința unei părți a tineretului universitar bucureştean din perioada interbelică, îndeosebi a unor grupuri de studenți de la filosofie, **I.** era Profesorul, de un tip aparte, asemănător cu Nicolae Iorga şi cu Vasile Pârvan, răscolitorii de conştiințe, dar având un stil didactic şi în genere un fel de a fi cu totul particular. „Filosof în gazetărie” şi „gazetar în filosofie”, potrivit caracterizării lui Mircea Eliade, el a fost un spirit eminamente oral, un „spirit socratic”. Conferențiarul idolatrizat de studenți s-a declarat, de la început, „împotriva oratoriei, împotriva profetismului, împotriva unei metafizici exterioare”. Reconstituind, în *Memorii*, prima lecție a lui **I.** la care a asistat, Mircea Eliade schițează cel mai sugestiv portret al celui căruia avea să îi devină principalul discipol: „A intrat un bărbat brun, palid, cu tâmplele descoperite, cu sprâncenele negre, stufoase, arcuite mefistofelic şi cu ochii mari de un albastru sumbru, oțelit, neobişnuit de sclipitori;

când îşi repezea privirile pe neaşteptate dintr-un perete în altul, parcă ar fi fulgerat în amfiteatru [...] S-a aşezat pe scaun, şi-a rotit ochii până în fundul amfiteatrului şi a început să vorbească. Deodată s-a lăsat o linişte nefirească, parcă toţi şi-ar fi ţinut răsuflarea. Nae Ionescu nu vorbea ca un profesor, nu ţinea o lecţie, nici o conferinţă. Începuse o convorbire şi ni se adresa direct, fiecăruia în parte, parcă ar fi povestit ceva, ar fi prezentat o serie de fapte, propunându-ne o interpretare şi aşteptând apoi comentariile noastre. Aveai impresia că lecţia întreagă e doar o parte dintr-un dialog, că fiecare din noi era invitat să ia parte la discuţie". Portretizarea lui Mircea Eliade consună cu a celorlalţi memorialişti, precum şi cu personajele pe care **I.** le-a inspirat în *De două mii de ani...* de Mihail Sebastian sau în *Cronică de familie* de Petru Dumitriu. Menţionând spontaneitatea discursului profesoral, lui Mircea Vulcănescu i se părea că **I.** „vorbea cu sine, în faţa noastră", că „totdeauna încerca mai multe drumuri. Când apuca într-o direcţie, nu ştia încă unde-l va duce [...]. După fiecare lecţie, rămânea o întrebare deschisă, uneori de la un curs la altul, şi chiar de la un an la altul [...]. Nae Ionescu, de când a început să gândească în faţa studenţilor şi până la urmă, nu a încetat să gândească în continuare, nerepetând niciodată cursurile, chiar când repeta problemele". Prelegerile deveneau personale şi atunci când preluau idei şi chiar paragrafe din lucrări străine, când apropriau texte din Oswald Spengler, Max Scheler, Evelyn Underhill ş.a., întrucât profesorul introducea stilul său, temperamentul, propria sa vibraţie, pronunţat expresivă, în fiecare propoziţie rostită. Profitul studenţilor consta în provocarea neliniştii intelectuale, incitarea la meditaţie, în stimularea gândirii proprii. „Nu-mi dădeau [cursurile] soluţii gata făcute – îşi aminteşte Vulcănescu –, ci îmi puneau probleme, îmi deschideau perspective noi, nebănuite [...], îmi dădeau chei cu care puteam descuia şi ispiti înţelesuri până atunci nebănuite de mine." Prin derogarea de la canonul discursului academic, prelegerile lui **I.** (pe care el le voia „convorbiri") au stimulat şi modelat formarea unora dintre cei mai de seamă eseişti filosofi din perioada interbelică: Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu, Emil Cioran, Constantin Noica ş.a. Improvizând scânteietor sau simulând improvizaţia, el îşi fermeca ascultătorii, îi introducea în logică, metafizică, filosofia religiei prin cozerii incitante, de natură a-i asigura şi lui un loc nu doar în istoria filosofiei, ci şi în cea a literaturii române. Premisa sistemului său de gândire e dată de însuşirea sensului aserţiunii lui Socrate: „Ştiu că nu ştiu nimic". Zeflemisind pretenţia „filosofilor ştiinţifici" de a fi în posesia unor soluţii „definitive", **I.** susţinea că asemenea soluţii nu pot exista, că „este în însăşi esenţa soluţiilor metafizice aceea de a fi relative". În ceea ce îl privea personal, profesorul, fiind sigur că „nu există adevăr absolut în nici o ştiinţă omenească", îl căuta totuşi. Subiectivă prin definiţie, prin natura ei, metafizica – afirmă el în introducerea la cursul din 1937 – „este un fel de destăinuire, un fel de mărturisire de credinţă". Un sistem de metafizică e „o ofrandă lirică", incluzând „spovedania". Într-un curs anterior, ultimul lui curs de logică generală (1934–1935), nu ezitase să recunoască explicit că nu îi erau destul de limpezi toate chestiunile pe care le expunea. Curajul acestei recunoaşteri include convingerea că „fiecare filosof *nu judecă decât cu experienţa lui,* şi experienţa

filosofică e unică pentru fiecare om". În unicitatea ei, această experiență e absolută: dacă „adevărurile" ştiinţifice, obiective fiind, nu pot fi decât relative, întrucât se bazează pe concluzii dependente de stadiul dezvoltării ştiinţei şi tehnicii într-o anume epocă, iar într-un stadiu superior sunt necesarmente revizuite, rezultatele experienţelor filosofice, diferite de la individ la individ, sunt absolute la modul subiectiv pentru fiecare dintre cei ce le obţin, în filosofie fiind „atâtea sisteme câţi oameni sunt". Aşadar, „cercetarea ştiinţifică duce la adevăruri relative, dar obiective, cercetarea filosofică duce la rezultate absolute, dar subiective". Căci – speculează **I.** în cursul de metafizică – gânditorii, oricât ar fi de subiectivi, exprimă o *Weltanschauung* proprie unei colectivităţi. Metafizicianul afirmă chiar, în 1937, contrazicând aserţiunea atât de categorică a logicianului din 1934, că, prin faptul de a formula o soluţie, el se defineşte în funcţie de un colectiv, astfel că soluţia nu îi aparţine în exclusivitate, ci reflectă şi experienţa colectivului. Acestea fiind temeiurile cunoaşterii filosofice, o istorie a filosofiei ar fi imposibilă. „Istoria filosofiei însemnează incapacitatea filosofilor de a ajunge la soluţii definitive; dacă s-ar ajunge la soluţii definitive, ar trebui să avem nu istoria filosofiei, ci istoria erorilor filosofilor". Cu o asemenea înţelegere a filosofiei, nu e de mirare că **I.** nu apărea în sala de curs, figurat vorbind, în robă, nu adopta un limbaj de circumstanţă, distins la modul artificios, ci făcea uz, neostentativ, în chipul cel mai firesc, de locuţia ce îi era proprie în oricare altă situaţie. Aborda problemele filosofice într-un stil colocvial, cu vocabule curente, cu spontaneităţi de cozerie spumoasă, cu oralităţi de cafenea, cu familiarităţi şi paranteze confesive, recurgea la paradoxuri deconcertante, la butade şi calambururi, la exemplificări ilariante, se referea la Descartes, la Kant tot atât de ireverenţios ca la confraţii din presă cu care polemiza, ca la politicienii împotriva cărora declanşa diatribe. Metafizicianul trata cu nonşalanţă, cu punctări umoristice, şi cele mai grave chestiuni teoretice. Virtuoz fără rival al improvizaţiei, al oralităţii, şi în publicistică şi în cursurile universitare, **I.** putea să scrie şi cu totul altfel decât aşa, mimând impecabil diferite stiluri.

SCRIERI: *Roza vînturilor. 1926–1933*, îngr. şi postfaţă Mircea Eliade, Bucureşti, 1937; ed. anastatică, pref. Dan Zamfirescu, Bucureşti, 1990; *Izvoare de filosofie*, I–II, îngr. Constantin Floru, Constantin Noica şi Mircea Vulcănescu, Bucureşti, 1942–1944; *Curs de metafizică*, îngr. Marin Diaconu, Bucureşti, 1991; ed. 2, Bucureşti, 1995; *Curs de istorie a logicii*, îngr. Marin Diaconu, Bucureşti, 1993; *Neliniştea metafizică*, îngr. Marin Diaconu, Bucureşti, 1993; *Prelegeri de filosofia religiei*, îngr. Marta Petreu, Cluj-Napoca, 1993; *Grafologie. Scrisul şi omul*, îngr. Marin Diaconu, Bucureşti, 1994; *Suferinţa rasei albe*, îngr. Dan Ciachir, Iaşi, 1994; *Între ziaristică şi filosofie*, Iaşi, 1996; *Problema mântuirii în „Faust" al lui Goethe,* îngr. Dora Mezdrea, pref. Mircea Vulcănescu, Bucureşti, 1996; *Teoria cunoştinţei*, îngr. Dora Mezdrea, pref. Octav Onicescu, Bucureşti, 1996; *Curs de istorie a logicei insoţit de trei prelegeri din Logica colectivelor. 1924–1925*, îngr. Dora Mezdrea şi Marin Diaconu, introd. Mircea Vulcănescu, Bucureşti, 1997; Nae Ionescu – Elena-Margareta Fotino, *Corespondenţa de dragoste (1911–1935)*, I–II, îngr. şi introd. Dora Mezdrea, tr. Anca Irina Ionescu,

Bucureşti, 1997; *Curs de filosofie a religiei*. *1924–1925*, îngr. Marin Diaconu, pref. Nicolae Tatu, postfață Mircea Vulcănescu, Bucureşti, 1998; *Tratat de metafizică*, îngr. Marin Diaconu şi Dan Zamfirescu, pref. şi postfață Dan Zamfirescu, Bucureşti, 1999; *Opere*, îngr. Marin Diaconu şi Dora Mezdrea, introd. Florica Diaconu şi Marin Diaconu, vol.I, VI, Bucureşti, 1999–2000, vol. VII, Brăila, 2002; *Teologia. Integrala publicisticii religioase*, îngr. şi introd. Dora Mezdrea, Sibiu, 2003.

Repere bibliografice: G. Călinescu, *Ist. lit.* (1941), *866-867*, *Ist. lit.* (1982), *953–954*; Petre Pandrea, *Portrete şi controverse*, I, Bucureşti, 1945, *223–243*; [Nae Ionescu], „Prodromos", 1970, 10 (număr special); Anton Dimitriu, *Istoria logicei*, Bucureşti, 1975, *1095–1908*; Octav Onicescu, *Memorii*,I-II, Bucureşti, 1982–1984, *passim*; Nichifor Crainic, *Memorii*, vol. I: *Zile albe – zile negre*, îngr. Nedic Lemnaru, pref. Alexandru Cojan, Bucureşti, 1991, *passim*; Mircea Eliade, *Memorii*, I-II, îngr. şi pref. Mircea Handoca, Bucureşti, 1991, *passim*; Steinhardt, *Monologul*, *124-128*; Mircea Vulcănescu, *Nae Ionescu. Aşa cum l-am cunoscut*, îngr. Alexandru Badea, Bucureşti, 1992; Dan Ciachir, *Gânduri despre Nae Ionescu*, Iaşi, 1994; Mihail Sebastian, *Jurnal. 1935–1944*, îngr. Gabriela Omăt, pref. Leon Volovici, Bucureşti, 1996, *passim*; Sorin Alexandrescu, *Paradoxul român*, Bucureşti, 1997, *223–268*; *Nae Ionescu în conştiința contemporanilor săi*, îngr. şi pref. Gabriel Stănescu, Norcross (SUA), 1998; Constantin Beldie, *Memorii. Caleidoscopul unei jumătăți de veac în Bucureşti (1900–1950)*, pref. P. Leonăchescu, Bucureşti, 2000, *passim*; George Voicu, *Mitul Nae Ionescu*, Bucureşti, 2000; Dora Mezdrea, *Nae Ionescu. Biografia*, I–III, Bucureşti, 2001-2003; Mircea Vulcănescu, *De la Nae Ionescu la „Criterion"*, îngr. Marin Diaconu, Bucureşti, 2003.

Résumé

La personnalité provocatrice de Nae Ionescu, professeur universitaire bucarestois de logique et philosophie, occupe l'attention du critique D. Micu. Ancien élève de C. Rădulescu-Motru et, plus tard, son assistant aux cours de philosophie, Nae Ionescu a eu une influence charismatique sur les consciences de ses propres étudiants, tout comme Mircea Eliade, Constantin Noica, Eugen Ionescu, Emil Cioran. Le seul ouvrage écrit et publié par lui-même c'est sa thèse de doctorat sur la relation entre la logique et les mathématiques, défendue à Göttingen et à Munchen. Ce professeur aimait le journalisme et les sorties en scènes publiques plutôt que le silence de la table à écrire. En conséquence, nous pouvons aujourd'hui consulter ses écrits (un cours de logique et un cours de métaphysique) et connaître sa pensée, grâce au laborieux travail sténographique de ses étudiants loyaux.

Mots-clé: Nae Ionescu, politique gauchiste, logique et mathématiques, professeur universitaire, Mircea Eliade

VĂCĂREŞTI, POEȚII

dr. Stănuța Crețu*

Din vechea familie boierească valahă a Văcăreştilor (coborâtoare de la Radu Negru, „domn şi stăpân al Făgăraşului", strămutat la 1241 din calea ungurilor catolici cu „popor de toate treptele, cei mai mulți ortodocşi", în Țara Românească, unde aceste noroade „au făcut oraşe şi sate până la marginea Dunării şi până la Olt" – *Letopisețul cantacuzinesc*) s-au ridicat oameni puternici. Ei şi-au asumat, pe lângă rolul politic preponderent, de mari dregători, diriguitori, din Divanul domnesc, ai administrației, justiției, armatei, şi un luminos rol în afirmarea prin cultură a nației, de ctitori ai literelor. Câteva generații de poeți au avut, în zorii epocii moderne, o contribuție esențială în „apariția conştiinței scrisului" beletristic la noi. După Neagoe Văcărescu, fiu al lui Dan, nepotul lui Radu Negru, stabilit pe malul Dâmboviței, întemeietor aici de aşezări şi biserici, după Pătraşcu, agă şi ban al Craiovei, tovarăş de arme al lui Mihai Viteazul, şi după Ianache Văcărescu, vistier, colaborator apropiat şi cumnat al lui Constantin Brâncoveanu, decapitat la Constantinopol în 1714 odată cu domnitorul, Ienăchiță Văcărescu a fost o personalitate care, prin „spiritul său neobosit şi dornic de orice cunoştințe folositoare țării", a polarizat şi dirijat dispoziția temerară şi înclinația spre explorări înnoitoare a înaintaşilor către inițiativa culturală.

Ienăchiță (Ianache) Văcărescu (c. 1740–11.VII.1797, Bucureşti) a moştenit prețuirea față de tradiție şi față de „înfrumusețatele alcătuiri" ale condeiului de la părinții săi, Ştefan Văcărescu, fiul lui Ianache (cel ucis pentru devotamentul lui față de Brâncoveanu), el însuşi logofăt, vistier şi mare ban, „învățat în literele elene şi mai ales în pravilele împărăteşti", „oracolul legislativ al epocii sale" şi poet ocazional, apreciat pentru orațiile de sărbători pe care le compunea, şi Catinca Done, nepoată de soră a cronicarului Ion Neculce. Nu mai puțin, a dobândit-o prin cultura clasică pe care şi-a însuşit-o, cultură ce avea drept centru ideea de model. Învățătura primită de **V.** a fost dintre cele mai alese: în casă a studiat greaca (dascăl era Neofit Kavsocalivitul), franceza (cu Linchou), latina şi germana (cu Weber); un hoge l-a inițiat în limba turcă; se poate, de asemenea, să fi fost trimis la o şcoală din Veneția, pentru că ştia foarte bine italiana şi, la îndemnul lui, serdarul Antonie Manuil a tradus din Geminiano Gaeti *Il giovine istruito*, scriere care, cu un titlu în greceşte însemnând *Triumful credinței ortodoxe*, a apărut în 1791 şi i-a fost dedicată. În refugiu la Constantinopol după moartea tatălui, otrăvit din porunca domnitorului Constantin Cehan Racoviță, cu învățatul Halil Hamid din secretariatul împărătesc aprofundează gramatica limbii turce, studiază araba şi persana. Prin tergimanul Porții, Iovanache Rizu, cu a cărui fiică, Elenița, era căsătorit, **V.,** care din 1760 făcea parte din Divanul domnesc (vel comis, vel căminar), intră şi se

* Institutul de Filologie Română „A. Philippide" al Academiei Române – Iaşi.

RITL, nr. 1–4, p. 133–149, Bucureşti, 2011

afirmă în domeniul relațiilor diplomatice. E mare clucer şi, sub Grigore Alexandru Ghica, cumnatul său, mare vistier. În anii războiului ruso–turc (1768–1774), sub ocupația rusească, împotriva curentului („unii păntru râvna legii, alții păntru pohta slavei şi alții păntru iubirea hrăpirii să făcură ostaşi ruşi, scria el”) şi alegând să-şi păzească „după datorie credința la stăpânii ce Dumnezeu mi-a orânduit”, trece cu familia în pribegie la Braşov. Printr-o abilă scrisoare „în limba talienească”, îi cere feldmareşalului Rumianțev şi obține „slobozenia” când, cu paşaportul în neregulă, e oprit de autorități de a participa, ca dragoman al delegatului otoman, la conferința de pace de la Focşani şi „poprit cu corturile în câmp optusprezece zile”. În 1773 îl cunoaşte pe împăratul Iosif al II-lea; acesta, în trecere prin Braşov, le acordă boierilor „înstrăinați” audiențe; **V.**, servindu-le de translator prin intermediul limbii italiene, se vede prețuit de suveran. După pacea de la Kuciuk-Kainargi (1774), Înalta Poartă numindu-l domn pe Alexandru Ipsilanti, este chemat la Țarigrad spre a-l însoți pe domnitor în țară. E pentru a treia oară vistier, apoi spătar. Colaborează, în baza unor temeinice cunoştințe juridice, la întocmirea primei condici de legi a Țării Româneşti, tipărită în 1780 (*Pravilniceasca condică*), şi sprijină inițiativa „înțeleptului” Ipsilanti de a statornici învățământul. Hrisovul de organizare a şcolii, redactat în 1775 de **V.**, este un elogiu luminist adus învățăturii, „podoabă” prin care se câştigă „cunoştința lucrurilor şi ființelor” şi traiul „după rațiune”, „prin nişte regule foarte exacte”. Ca om de încredere şi diplomat e trimis în 1781 să-i aducă acasă pe cei doi fii ai domnului, fugari în Transilvania. Ajunge la Curtea de la Viena, are întrevederi cu prințul Kaunitz, cancelarul Mariei Tereza, este primit de împăratul Iosif al II-lea şi, impresionând prin elocvență, tact şi demnitate, îşi duce la bun sfârşit misiunea, căci beizadelelor li se retrage azilul politic. Dar Alexandru Ipsilanti fu mazilit, iar **V.** e numit caimacam (locțiitor al domnului). Căsătorit, după moartea Eleniței Rizu (mama poetului Alecu Văcărescu) cu Elena Caragea, apoi, la pierderea acesteia, cu sora ei, Ecaterina (i se naşte un al doilea fiu, Nicolae, ce va dovedi şi el înclinații pentru poezie), este scurt timp ginerele domnitorului Nicolae Caragea. Spătar, din nou vistier, a construit, la Brăila şi la Silistra, poduri pentru armata otomană, aflată în pregătiri de război cu Austria. Deşi îl disprețuia, considerându-l „om prost şi la hire şi la gândire”, îl sprijină pe Nicolae Mavrogheni să înființeze la Țarigrad o şcoală destinată aprofundării limbii turceşti de către tinerii din principat. Acesta, la rândul său, îl ajută să-şi tipărească în 1787, în două ediții, la Râmnic şi la Viena, cartea *Observații sau Băgări dă seamă asupra regulelor şi orânduelelor gramaticii rumâneşti.* În acelaşi an, „din poruncă domnească”, alcătuia, ajutat de un pictor, o lucrare cartografică pentru însemnarea localităților şi a drumurilor de la Dunăre la Adrianopol. E posibil ca harta *La Bulgaria e Romania*, editată la Siena în 1791, să fie întocmită tot de el. Mavrogheni, sporind obligațiile financiare ale boierilor către Poartă şi ştiindu-l ostil (**V.** chiar a fost, la 1786, autorul unui memoriu, un „arz” ce denunța autorității otomane abuzurile domnitorului, iar în anul următor s-a aflat printre demnitarii care au propus Guvernului imperial de la Viena – ca soluție-limită în fața nedreptății − anexarea Țării Româneşti), refuzase cererea acestuia de a se „strămuta”, odată cu izbucnirea conflictului armat austro-turc din 1787, la Constantinopol; îi permite ca, alături de alți boieri suspecți de a fi

în corespondenţă „cu nemţii şi cu muscalii”, să se retragă la Nicopole şi apoi, separat de soţie, în insula Rhodos. Pentru a face faţă „valurilor întristărilor” în faţa „lumeştilor furtuni ale întâmplărilor”, în surghiun va lucra la *Istorie a preaputernicilor înpăraţi othomani,* încercând, pe baza analelor turceşti, a informaţiilor culese de la istorici greci, latini, francezi şi italieni şi după modelul lui Dimitrie Cantemir, să arate „începerea […], creşterea, starea şi urmările” acestei „stăpâniri”. Întors în ţară după pacea de la Şiştov, îşi va mai lega numele de înfiinţarea unei flote pe Dunăre, de primele legi în organizarea armatei terestre şi, mai ales, de instituirea Logofeţiei de Obiceiuri, instituţie politică şi culturală care se ocupa de protocol: era menită a păzi „cu cuviinţă şi statornicie” − în baza unor norme extrase din condicele împărăteşti ale Ţarigradului sau din hrisoave interne şi a informaţiilor furnizate de ele privind istoria, geografia, viaţa bisericească şi politică a ţării − regulile diverselor ceremonii, fixarea dregătoriilor etc. Se ştie că **V.** obţinuse şi copiase prin strădania sa preţioase documente şi că le păstra în „arhiviile” casei de pe Podul Mogoşoaiei. Astfel, *Condica Divanului Valahiei (Condica Văcărescului)*, o copie de 214 file în chirilică îi este atribuită, el semnând traducerea hatişerifului acordat de sultanul Selim al III-lea raialelor româneşti la 1791. Tot el ar fi fost traducătorul hatişerifului „împăratului Hamid”, emis de cancelaria Porţii în timpul lui Alexandru Ipsilanti (1774), care s-a păstrat într-o broşură nepublicată. Logofeţia de Obiceiuri funcţiona deja din martie 1797 sub conducerea lui Isac Ralet, dar hrisovul de înfiinţare, întocmit de **V.**, este făcut public în 20 iulie 1797, la câteva zile după moartea sa, un sfârşit suspect, probabil prin otrăvire, datorat uneltirilor lui Alexandru Moruzi.

Dregător activ, cărturar animat de „pohta cea de multe ştiinţe a celor lăudaţi”, legiuitor, diplomat, istoric, orientalist, **V.** a înţeles să fie, în numele iubirii de ţară, într-o vreme de înstrăinare culturală, şi un deschizător de drum în cultivarea limbii române prin gramatică, poetică şi lirică. Cultura sa, întinsă, era clasică (Aristofan, „Isiod”, „Euripidu”, „vestitu Omir”, Aristotel, Salustiu, „Ovidie” şi „Verghilie”, „Tasu”, „Ariostu”, „Petrarha”, filosoful „Volter” sunt deseori citaţi) şi îi impunea respectul normei şi modelului. De aceea, drept „începere de învăţătură, iar nu privelişte de trecere de vreme”, el alcătuieşte una din primele gramatici ale limbii române, având ca izvoare pe Girolamo Gigli cu *Lezioni di lingua toscana, Gramatica geografică* a lui Gheorghios Fatseas, *Gramatica greacă completă* a lui Antonio Catiforos, apărută la Veneţia în 1734. În faţa îndrăznelii de a duce, după pilda marilor culturi, „şi această limbă a noastră în sistemă gramaticească”, **V.**, care şi-a recunoscut „nedăstoinicia” („om plin de amatie şi neştiinţă”), îşi intitulează cartea *Observaţii sau Băgări dă seamă asupra regulelor şi orânduelelor gramaticii rumâneşti.* Necesitatea scrierii acesteia era pentru el de neocolit, căci ţinea de datoria morală faţă de „limba patriei noastre prin care cuvântăm, limba cu care ne închinăm marelui Dumnezeu […], limba cu care cuvântând petrecem vieţuirea aceasta vremelnică şi nădăjduind dobândirea acei statornice ne străduim a o câştiga”; fără gramatică, limba e ameninţată de „strămutare” şi „dejghinare”. Romanitatea limbii române este ideea care îl conduce, şi în acest cadru încearcă să rezolve lipsa „termenilor

ştiinţei" şi a neologismelor, de care se leagă dificultatea tălmăcirii lucrărilor cu un conţinut ştiinţific şi filosofic, cât şi puţinătatea cunoştinţelor din domeniul retoricii şi al poeticii. De aceea, întregeşte gramatica sa cu o parte dedicată artei versului. Aici defineşte stihurile „iambiceşti, dactiliceşti, troheos" (şi le ilustrează cu versuri alcătuite de el), apoi figurile „gramaticeşti" (elipsa, hiperbatul, silepsa, anacolutul), încheind cu alegoria şi metafora, văzute ca fundamentale în retorică. Terminologia lui **V.**, în cea mai mare parte calchiată după italiană, se întrebuinţează şi astăzi, iar autorul, deşi era orientalist şi întocmise un dicţionar român–turc, a contribuit la îmbogăţirea limbii literare cu numeroase neologisme romanice. Curiozitatea neobosită în problemele de limbă l-a dus şi la alcătuirea unui dicţionar român–german/ german–român, acesta, ca şi celălalt, rămas, în vitregia vremurilor, netipărit, precum şi la o încercare de traducere din greceşte a unei *Prescurtări de logică după Aristotel*. Neterminată, întreruptă în mijlocul unei fraze, şi publicată abia în 1864, când Al. Papiu-Ilarian o include în *Tezaur de monumente istorice pentru România*, a fost şi *Istorie a preaputernicilor înpăraţi othomani*, la care a lucrat ani în şir. Este o prezentare pe scurt a domniilor otomane, începând de la Osman I, fondatorul imperiului, până la sultanul Selim al III-lea, precedată de biografia profetului Mahomed. Izvoarelor mărturisite în note − „Nichifor, Zanora, Laonic, Leungravie, Lodvocat, Cantemir, Volter, Buşing şi alţii" − li s-au adăugat, pentru ultima parte, amintirile autorului (care în paralel va pomeni şi domniile din principate). *Istorie...,* considerată fie „o operă de istorie universală" (N. Iorga), fie o scriere encomiastică, mărturie a ataşamentului faţă de Poartă al autorului ei, furnizează însă preţioase informaţii de sursă autobiografică asupra epocii. Urmărind „folosirile cele ce să nascu dân istorii" şi neocolind pilda morală, cărturarul încearcă o schiţă a mentalităţii turco-osmane pornind de la învăţăturile *Coranului,* substituie un caracter printr-o imagine mitologică, rezumă situaţii complexe prin fraze care au calitatea conciziei şi înţeles paremiologic ori prin câteva stihuri. Paginile în care el devine eroul întâmplării consemnate vădesc talentul unui povestitor ce îşi pune în joc imaginea cu subtilă ironie sau cu simulată candoare, dovedind, pe lângă fina cunoaştere a sufletului omenesc, preocupări de ordinul construcţiei literare, vizibile în folosirea dialogului, a hiperbolei, contrastului, satirei şi ironiei. **V.** dezvăluie şi calităţi de pamfletar în portretul antitetic pe care, „cutremurat şi înfricoşat", îl face în memoriul din 1786, semnat „Toată obşteasca raia a Ţării Româneşti", dar redactat de el, domnitorului Nicolae Mavrocordat, văzut, aproape shakespearian, ca smintit, o dezlănţuire şi o „poznă a firii": „Jecmănindu-i pe săraci, totuşi nu conteneşte a se lăuda că e sfânt şi că stă de vorbă cu Sfântul Duh, care i se înfăţişează prin vedenii şi apocalipse, că e ajutat de îngeri în tot ce întreprinde şi că de dragul lui a îngăduit Dumnezeu să dăinuie acest pământ…"

Bogată, efervescentă şi inevitabil fragmentară din cauza nestatorniciei acelor timpuri şi slabiciunilor firii lui **V**., contribuţia cărturarului rămâne într-un con de umbră. Gramatica sa, deşi a fost între primele gramatici ale limbii noastre şi a răspuns atât cerinţelor de organizare a şcolii, cât şi nevoii de constituire a unei limbi literare, a fost eclipsată de apariţia în 1828 a gramaticii lui Ion Heliade-

Rădulescu; lucrările lexicografice sunt manuscrise; istoria, scrisă pentru „a birui şi fireasca înlenevire cea spre citanie a celoru mai mulţi”, a rămas netipărită; proza politică şi juridică nu a fost cunoscută decât în cercurile boiereşti, iar mai târziu doar de către specialişti. În schimb, prin câteva scurte poeme, **V.** a fost recunoscut în chip de netăgăduit drept primul poet al nostru, performanţă cu atât mai interesantă cu cât unele poezii trec drept prelucrări. El însuşi a încercat orgoliul deschizătorilor de drum şi, în mod fericit, a fixat pentru viitorime principiile unui legat simbolic transmis poeţilor neamului: „creşterea limbii” şi „a patriei cinstire”. Îndoindu-se de capacitatea de a se apropia de un mare ideal şi în expresie („Musă, putere dă, mă rogu, la graiurile mele. / Zi-m cumu să-ncepu?”), dar devotat credinţei, clasică în esenţă, în rostul civilizatoriu al tehnicii poetice, experimentează: umple gramatica sa de „chipuri” sau eşantioane metrice, creionează caractere rimate în *Istorie*…, alcătuieşte stihuri în greceşte − dintre acestea, un cântec a fost tradus în franceză şi în germană şi publicat la 1771 de P.-A. Guys în *Voyage littéraire de la Grèce*, iar la 1825 în *Chants héroïques des montagnards et matelots grecs* −, scrie laude „la stemă”, la „ceşmeaua cea din drum” şi, pentru a birui „împotrivnica armadă dă patimi”, închină molitve în versuri Sfintei Fecioare. Limba rămâne greoaie, forţată. În mod neaşteptat, într-o vreme când lirica, în tema ei originară, iubirea, era ţinută drept delectare minoră (iar „poeticile faceri”, anonime, intrau din „mişmaiale” sau culegeri comune în zestrea lăutarilor), **V.**, care exprimă odată cu simţirile intime deşteptate de dragoste supunerea la legea trăirii general-omeneşti, a acceptat, intuind în simplitatea ei prezenţa principiului etern, poezia populară ca mare model. Alegere de preţ, întrucât epoca era dominată de sentimentalismul galant şi de pastoralismul artificial neoanacreontic. Totuşi, el nu era un folclorizant sau un imitator, ci un autor care selectează după un criteriu adânc personal elemente ce se înscriu într-o convenţie, într-un scenariu; sentimentul este intermediat de fabulă. Motivul poeziei *Amărâtă turturea* poate fi găsit în *Fiziolog,* de aici a trecut în *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, dar exista în folclorul nostru şi al altor popoare. La greci e tratat ca bocet; jalea turturelei fără soţ este cântată de Athanasios Psalidas (într-o versiune atât de apropiată, încât textul lui **V.** a fost considerat o traducere) şi inclusă în volumul său din 1792, *Efectele amorului*. În *Histoire de langues romanes* (1841) B. Whyte dădea ca model de limbă română poema lui **V**., precizând că a fost culeasă de la lăutari. Cum nu se ştie când a fost compusă, iar circulaţia ei lăutărească este un fapt cert, greu s-ar putea clarifica problema interferenţelor. La noi *Amărâtă turturea* a fost publicată, cu mici schimbări, de Anton Pann în ediţia din 1837 a culegerii *Poezii deosebite sau Cântece de lume*, apoi, amplificată cu 15 strofe, în *Spitalul Amorului* (1850). La **V**. impresionează siguranţa cu care paralelismul dintre om şi natură, tradus în plastica imaginilor repetitive şi în ritmul popular, este integrat unei alegorii a pierderii sufletului în melancolie şi doliu: „Trece prin flori, prin livede, / Nici să uită, nici nu vede. // Trece prin pădurea verde / Şi să duce de se perde. […] // Şi când şade câteodată, / Tot pre ramură uscată. / Umblă prin dumbrav-adâncă,/ Nici nu bea, nici nu mănâncă […] // Dar eu om de naltă fire / Decât ea mai cu simţire, / Cum poate

să-mi fie bine?! / Oh, amar şi vai de mine!" Jertfa, jalea, oftatul, suspinul, lacrimile sunt topoi ai poemei inimii; **V.** îi cunoştea şi i-a folosit ca imagini în modul cel mai natural. Însă ceea ce reuşeşte el să transmită e uimirea, chiar perplexitatea în fața unei forțe mai mari decât puterea cuvântului. Încât frumusețea poeziei *Într-o grădină* (care a fost pusă în legătură cu *Gefunden* de Goethe, ulterioară textului lui **V.**) vine din indecizia legată de ce poate întruchipa sfioasa floare din grădină. Precum în „marile simboluri medievale", dar cu o stângăcie naivă, dincolo de femeie şi de dragoste se întrevede, „ca o lumină", o prezență universală abstractă şi misterioasă, de ordinul spiritualității, pe care poezia în puritatea ei o sugerează cu grație firească: „Într-o grădină, lâng-o tulpină / Zării o floare ca o lumină. / S-o tai să strică! / S-o las mi-e frică / Că vine altul şi mi-o ridică". Senzualitatea şi moliciunea diminutivală (condamnată de Titu Maiorescu), semne de orientalism, dar şi de manieră literară galantă, trec într-un plan secund în fața unității pe care o dă unei „rare poezii" (Nichita Stănescu) ca *Într-un copaci zarifior* înscenarea zbaterii sufleteşti şi contemplarea ei dinafară, „ca la un teatru": „Într-un copaci zarifior, / Un şoim prins în lățişor/ Strigă amar ciripind, / Norocul său blăstămând. / Multe păsări am vânat, / Şi-mi zicea şoim minunat; / Iar aici laț fiind întins, / Cum am dat, pe loc m-am prins! / De inimă, nu de cap / N-am nădejde să mai scap". Şi dacă alte strofe (*Spune, inimioară, spune!, Tu eşti puişor canar, Zilele ce oi fi viu*) îl arată madrigalist tributar sentimentalismului neoanacreontic, cu un singur catren, „miraculosul testament" (Nicolae Manolescu), prin sinceritate, esențialitate şi înălțime morală, **V**. rămâne o voce profetică pentru poezie: „Urmaşilor mei Văcăreşti! / Las vouă moştenire:/ Creşterea limbei româneşti/ Ş-a patriei cinstire". Neîncheiată, inegală, dar şi cu sclipirea unor rezultate alese, contribuția lui culturală, cu orientarea ei luministă, e de neocolit: este între primii gramaticieni prețuitor al poeticii şi cel dintâi poet care leagă simțământul de spiritul limbii şi de o convenție ce ține de viziune („arătarea cea însuflețită a istoriei"), ca şi de etic.

Alecu (Alexandru) Văcărescu (c. 1769 – 19.XI.1799, Tulcea) era fiul cel mare al lui Ienăchiță Văcărescu, născut din căsătoria cu Elenița Rizu, fata tergimanului Iovanache Rizu, şi el un îndrăgitor al artei versurilor. A primit o educație aleasă, însuşindu-şi cunoştințe de limbă şi cultură greacă (unul dintre dascălii săi a fost serdarul Antonie Manuil), franceză (de vreme ce traducea mai târziu un epigraf al lui Voltaire la „statua Amorului") şi turcă. După moartea Eleniței, de mic rămâne în grija mamei vitrege, Elena Caragea; îl însoțeşte pe tatăl său în exil la Nicopole şi în insula Rhodos. În 1791, la douăzeci şi doi de ani, este cununat cu Elena Dudescu. Ea avea cincisprezece ani, era bogată, instruită şi se înrudea cu Ion Ghica şi cu boierii Câmpineni. În anul următor li s-a născut cel dintâi copil, Iancu, viitorul poet. Acuzat de infidelitate, se desparte de soție printr-un proces de divorț care îl sărăceşte, încât i se acordă un împrumut din „partea sufletului" (partea moştenirii părinteşti rezervată pentru pomeni şi milostenii). El era de la 1786 vel stolnic în Divan, în 1791 era citat între boierii epitropi care făceau „nartul îmbrăcămintelor celor proaste", în 1792 era ispravnic de Dâmbovița, iscălea „fost mare clucer" în 1797, iar în 1798 se ocupa de aprovizionarea trupelor

trimise împotriva lui Osman Pasvantoglu. Din 1798 datează o jalbă a lui către domnitorul Constantin Hangerli: plângându-se de calomniile răspândite de vistierul Scarlat Câmpineanu, care insinuase că este vinovat de crimă, punându-i în seamă moartea unei mătuşi, Veneţiana Văcărescu – „care ţinea lângă mine loc de mumă" –, asasinată la moşia Jilavele din Ialomiţa, **V.** cere domnitorului cercetarea cazului şi pedepsirea calomniatorului. Îndrăgostit de Maria, frumoasa fiică a Veneţianei, şi acuzat de omor în scopuri „necuviincioase", se dezvinovăţeşte cu tărie, în accente de un patetism sincer, expresii ale unui suflet chinuit. Rezultatul procesului nu se cunoaşte; în anul următor, 1799, **V.**, aflat din nou în mijlocul unui proces ruinător cu Elena Caragea, soţia lui Ienăchiţă, pentru împărţirea averii acestuia, şi apăsat de gândul că „cei apropiaţi mie […] din nenorocire se grăbesc în a cere cu menzil sufletul meu", e ridicat de oamenii domnitorului Alexandru Moruzi, exilat şi închis la Tulcea. Sfârşitul îi este învăluit în mister. Potrivit tradiţiei păstrate în familie, ar fi fost ucis şi aruncat în Dunăre. O ipoteză, ce se sprijină pe scrisori, este că s-a stins (sau a fost asasinat) în închisoare.

Dispărut la treizeci de ani, **V.** era cunoscut deja pentru îndemânarea cu care improviza, pentru fantezia şi trăirile sale repezi şi aprinse. Gheorghe Peşacov, admiratorul său, susţine că **V.** scria versuri „amestecate cu felurimi de limbi carii le ştia, cu greceşte, cu turceşte, cu franţuzeşte şi altele, pre carii le-am văzut în diferite locuri de persoane mari cetindu-se, cinstindu-se şi ţiindu-se ca la nişte monumenturi foarte scumpe şi rarnice". Mare parte din poezii s-a pierdut. O „condicuţă" cuprinde numai stihuri din 1795, cu o prefaţă în care autorul lor recunoaşte că nu a fost „stihurgos pentru gustul lumii", ci a scris dintr-un impuls intim. Câte din trudirile acestea au mai rămas au fost strânse de fratele său, Nicolae. Două poezii necunoscute ale lui au fost copiate de Mihai Eminescu şi au fost editate în culegerea intitulată *Literatura populară*. Se cunosc nouă compuneri ale lui **V.** în limba greacă (dintre care două au apărut în *Noul Erotocrit* din 1818 al lui Dionisie Fotino) şi două compuneri greco-româneşti. Tot el ar fi transpus din greacă, în proză, parţial şi în versuri, *Erotocritul*, după Vincenzo Cornaros. Cu excepţia unor satire, lirica sa este erotică. Dacă Ienăchiţă Văcărescu, cu temeri de începător, nu s-a abătut de la idealul său, „paza construcţiei" (iar când a făcut-o, privilegiind folclorul, a regăsit-o printr-o concentrare unică), Alecu – altfel un risipitor, aparent de partea spontaneităţii brute şi nu poet „cu cuget de autor" – încearcă să-şi adapteze confesiunea şi expresia exigenţelor imaginaţiei. Cu el se adânceşte un proces esenţial în evoluţia poeziei ca artă, deschis de Ienăchiţă: trecerea de la ocazional la general-uman. Cum tema către care îl poartă firea lui e patima, anarhiei simţirii îi opune un fel de „scenariu scriptural", prin care încearcă să-şi reprezinte forţa ce îl „stăpâneşte înfricoşat" („Între mine şi între tine / Dragostea s-au făcut fire / Şi cu mare sadacat / Stăpâneşte-nfricoşat"). Chiar atunci când motivele se trag din poezia universală a iubirii (Sappho, Anacreon, mica poezie franceză a secolului al XVIII-lea, din barocul italian sau din neoanacreonticii greci) ori din cântecul de lume, ceea ce pare a-l interesa e „a arăta, a picta / Şi ca într-o oglindă a prezenta" – iluzia speculară fiind echivalentă deschiderii către imaterialitatea

imaginației. Motivele dominante – oglinda, ochii, privirea –, dacă nu duc către un complet exercițiu autoreflexiv, măcar prin ele se intuieşte acea schismă existentă când, datorită a două moduri concomitente de a-l privi, obiectul e reprezentat în materialitatea sa şi în conținutul simbolic („Ochii în ea când ți-i arunci / Dă tot să-ntunecă atunci / Şi dă te şi arată / Iar nu adevărată"). Procedarea atinge apogeul în literatura barocă, dar şi la **V.** e bine ilustrată în contrastul dintre focul, nelipsit de conotația infernală („Să arz trăind, să mor arzând!", „Judecata […] / Unde n-or să fie jocuri / Cât îmi dai dureri şi focuri"), şi lumina dobândită pe urma alchimiei iubirii („Norilor, milă n-aveți / Patima mea n-o vedeți? / Cum de nu vă depărtați / Mai curând ca să-mi lăsați / Chipul cel luminător / Fără umbră, fără nor / Ca singur iarăşi să vrea/ Să înceapă-a lumina / Şi cu zâmbet dulce, blând / Să mă scoată din mormânt. / Vino prea dorit senin, / Spală-al norilor venin"). Descrierea oximoronică a chinului („Numai eu mă văz în stare / Să mă arz fără-ntristare / Şi râzând să mă topesc"; „Durerile-mi sunt hrană / Şi mângâieri la rană") e o încercare manieristă, teatrală, totuşi vrednică de interes, de a aproxima „urmări aşa ciudate", transformări ce depăşesc posibilitățile de exprimare („Căci în starea care sunt / Nu găsesc nici un cuvânt"; „Nici într-un fel nu te-apuc / Că eşti chiar ca un năluc / Şi aidoma cu luna / Ce să se schimbă totdeauna"). Timid, posibil datorită modelelor petrarchiste, receptate prin intermediul *Erotocritului*, când „înfocatul poetic" trece peste fondul întunecat al magiei erotice, peste „puternicul magnit" şi „năpasta frumuseții" „de sirene / Cu lungi gene", se întrevede prin iubire o prezență spirituală, „frumusețe săvârşită […] şi cerească" şi, sublimat, neliniştitor, farmecul romantic dat de „un nu ştiu ce prea dulce". Ținând de toposul jocurilor senzualității din lirica vremii, visul îndrăgostitului de a-i fi mai aproape substituindu-se obiectelor ei de podoabă, din tetrastihurile „brodate" sau „cusute" pe un turban, pe un saric ori pe un cordon, arată şi un, intuitiv, gust baroc, obiectul dorinței fiind recreat ca artificiu grațios („Mă mulțumesc dar să fiu cerc şi să am de centru nu pământul, ci sfera grațiilor şi izvorul amorului"). Perindarea măştilor în spectacolul ipocriziei sociale din *Satiră* rămâne în aceeaşi notă, dar la **V.** masca are un subliniat sens demascator, ce îl apropie mai curând de moralismul educativ al lui J.-J. Rousseau şi de preromantism. După legea contrastelor enorme, tot pe linia unui baroc *avant la lettre*, sunt sancționate, printr-o imitație caricatural-parodică la *Tatăl nostru*, abaterile de la planul divin şi de la legile omenescului venind dinspre un demiurg ignorant şi duşmănos, în a cărui imagine – creionată cu mare siguranță şi ştiință a efectului de surpriză dat de contrazicerea şi subminarea aşteptărilor – se contopeşte umbra tiranului Alexandru Moruzi cu cea mitică, a Creatorului rău, de felul biblicului Anticrist sau al gnosticului Ialdabaot. Distingându-se printr-o cunoaştere nemaiîntâlnită până atunci a liricii europene, când căuta să înduplece cu un cânt pe „stăpâna ce-o slăvesc", dar mai ales în lupta lui de ispăşire, **V.** a perceput, chiar dacă nebulos, în imagine (şi când ea era un clişeu) simbolul unei stări care depăşeşte „chinul", „frica", „ruşinea", chiar moartea, sustrăgându-se timpului: starea de poezie.

Nicolae Văcărescu (1785 – 12.X.1825, Braşov) este fiul poetului Ienăchiţă Văcărescu şi a celei de-a treia soţii a sa, domniţa Ecaterina Caragea, şi frate, după tată, al lui Alecu Văcărescu. A primit în casă aceeaşi educaţie îngrijită, grecească (avându-l profesor pe Lambros Fotiadis, mulţi ani directorul Academiei Domneşti din Bucureşti) şi franţuzească. A fost căsătorit cu Ruxandra, fata logofătului Grigore Băleanu, şi a aderat la politica şi eforturile socrului său de sprijinire a Eteriei; a ajuns la rangul de mare vornic. În 1821 boierii, înfricoşaţi de amploarea revoluţiei lui Tudor Vladimirescu, îl însărcinează să organizeze un corp de armată şi să stăvilească mişcarea, dar el încearcă o înţelegere paşnică, mai mult, îl sprijină pe Tudor cu oameni şi bani. Împreună cu alţi boieri, a fost printre semnatarii unei scrisori către ţarul Rusiei, cerând ajutor împotriva invaziei turceşti care, în urma mişcării pandurilor, ameninţa ţara. Aflând că ţarul nu îi era favorabil lui Tudor Vladimirescu, se refugiază la Braşov. Aici, în 1821, alături de Grigore Băleanu, Constantin Câmpineanu şi Dinicu Golescu, el contribuie la înfiinţarea unei societăţi care, pe lângă ţeluri politice (ascunse), avea şi obiective culturale: traduceri în limba română, elaborarea unui dicţionar şi a unei gramatici. Prin 1823 i s-ar fi încredinţat o misiune politică în Italia, la Pisa. Om cu pasiunea cărţii, avea o bibliotecă, prezentată de un catalog manuscris, care cuprindea volume de mare preţ: Homer, *Iliada* şi *Odiseea*, în treisprezece tomuri tipărite la Viena în 1817, *Geografia* lui Strabon, în ediţie greco-latină, *Comentarii la Logica lui Aristotel*, Xenofon, *Istoria creşterii şi descreşterii Curţii Otomane* a lui Dimitrie Cantemir, în traducerea franceză din 1743, *Erotocritul* lui Cornaros şi *Etiopica* lui Heliodor, dicţionare şi gramatici în latină, greacă, franceză, italiană.

V. a fost şi el poet, dar, cu deosebită modestie, considerându-se „slab în condei şi în idei”, a vegheat asupra nepotului său, Iancu, a strâns şi a transcris cu pietate manuscrisele Văcăreştilor, a publicat poemele „duhului cel cu noian”, Alecu. Urmând menirea neamului său, este permanent preocupat să menţină trează pasiunea nepotului pentru literatură: „Mlădiţă eşti acelui trunchiu […] drept e, dar, o trufie! / Să nu te laşi a te-nşăla, că scapeţi în greşale!”. „Darul poeticii ţi-e dat drept bună moştenire”, îi scria el, citând şi deviza „Je sors d’un tronc accoutumé au triomphe”. Cu Iancu întreţine un schimb de scrisori care constituie prima corespondenţă literară, păstrată, în limba română. Epistolele lui dezvăluie sensibilitatea rafinată a unui izolat, reflexiv, bun cunoscător al literaturii clasice (Sappho, Horaţiu, Vergiliu, dar şi Metastasio) şi preţuitor al actului de cultură. Trimiţând lui Iancu „un epitre dedicator ce au făcut moşi-tău către Filaret, când i-au închinat *Grămmatica rumânească*”, o face pentru a-l aprinde („să te fac să fii foc viu”) şi ca să-şi aducă aminte „cu toată puterea şi virtuţia duhului şi a inimii şi a cugetului ce porţi ce au fost părinţii noştri”. Introspecţia, complicarea senzaţiilor, artificializarea stilului, tonul exaltat sau tânguitor dau paginilor sale de poezie amprenta epocii de apus a fanariotismului. Iar lipsa de inventivitate (**V.** mărturiseşte că nu are „duh născocitor”, că pe alocuri a transcris versurile fratelui său), platitudinea şi abstracţia expresiei menţin versurile la nivelul comun al liricii neoanacreontice a vremii, cu două excepţii: o meditaţie spusă într-o curgere

muzicală, cvasieminesciană [*Un pic dă nădejde d-aş şti c-o să-mi vie*] şi *Durda*, poem de inspirație folclorică. Surprinde în prima substanța gravă şi discreția tonului: „Un pic dă nădejde d-aş şti c-o să-mi vie / Şi traiul mai dulce că poate să-mi fie, / Atuncea şi viața mi-ar fi doar mai scumpă, / Şi ața ce-o trage n-aş vrea să se rumpă”. **V.**, care – în scrisori – se vedea „măsurându-şi mormântul” din cauza bolii şi a vitregiei sorții (era cocoşat), invocă, la dispariția totală a speranței, stingerea dureroaselor simțiri şi trecerea în marea linişte a neantului, deşi se simte încolțit de „rea soartă” până şi în imperiul morții. *Durda* figura în manuscrisele Văcăreştilor printre pagini aparținând lui Ienăchiță şi Alecu. Într-un alt manuscris era trecut ca autor Nicolae. Este, însă, evident un ecou al evenimentelor de la 1821 în această prelucrare a unui motiv de doină haiducească, trimițând la cel ce le-a trăit. Expresia comuniunii dintre om şi natură, asocierea codrului cu libertatea, cu vitalitatea primăverii, unele imagini viguroase, notațiile sacadate, ca şi cum peisajul ar fi văzut din goana roibului, ritmul susținut care sugerează elanul unei „inimi viteze” au ca sursă, în bună parte, modelul popular. Scrise cu stângăcie, două satire ale lui **V.** vădesc intenția de a îndrepta moravurile vremii, dominantă morală a caracterului autorului.

Iancu (Ioan) Văcărescu (1792, Bucureşti – 3.III.1863, Bucureşti) este fiul lui Alecu Văcărescu şi al Elenei Dudescu, urmaşa marelui ban Nicolae, care – mândră de evghenia neamului ei – pretindea că s-ar fi înrudit cu Maria Tereza. A fost crescut de mamă, căci în 1797 Elena Dudescu se despărțise de soțul ei, iar în 1799 acesta, răpit de arnăuții domnitorului Alexandru Moruzi şi aruncat în închisoarea din Tulcea, moare. Emigrantul francez Félix Colson a fost primul dascăl al lui **V.** În 1804, însoțit de un dascăl-epitrop grec, Zaharia, era trimis la Viena pentru învățătură. Aici deprinde germana, dar şi italiana, limbă la modă la Curtea vieneză, unde atunci trăia şi scriitorul Pietro Metastasio. Ar fi trecut şi prin Italia, ajungând, poate şi studiind, la Pisa. O listă de cărți cumpărate în perioada studiilor (Aristofan şi Aristotel, Cicero, Condillac, La Fontaine, un *Chansonnier français, La Guerre des dieux* de Évariste Parny, opera abatelui Jacques Delille, scrieri moraliste şi didactice din La Bruyère şi M-me de Genlis) arată un om cu o cultură bogată şi interes pentru clasici. În 1810 se afla în țară, exilat la Buzău de generalul M.I. Kutuzov „pentru oareşicare pricină a tinereților”. Iertat în 1812, este numit vel comis, apoi ispravnic în județul Dâmbovița, cu reşedința la Văcăreşti şi Târgovişte. Boier luminat, receptiv la nou şi gata să sprijine inițiativele culturale importante din epocă, obține prin cumnatul său Constantin Bălăceanu, efor al şcolilor, sprijin pentru Gheorghe Lazăr, care deschidea, în 1818, şcoala de la „Sf. Sava”. Dacă pentru elevii de la Schitu Măgureanu va traduce din franceză în neogreacă *Moartea lui Cezar* de Voltaire, ideea unui teatru românesc găseşte în el un înflăcărat susținător. Cu prilejul primei reprezentații în limba română, în 1819, la teatrul de la Cişmeaua Roşie (*Hecuba* de Euripide, în versiunea lui A. Nănescu), **V.** compune tabloul simbolic *Saturn*. Trecut în funcția de „logofăt pentru străini”, va sprijini prin traduceri teatrul, în care vedea un instrument al progresului, fiind unul din ctitorii instituției şi un pasionat al artei scenice. La 19 aprilie 1818

celebrează inaugurarea primei tipografii bucureştene în versuri pline de entuziasm, izvorâte din patosul cărturarului care visează la emanciparea prin cultură a neamului său. În 1821 se refugiază cu alţi boieri la Braşov. Atitudinea favorabilă mişcării lui Tudor Vladimirescu este evidentă în versurile scrise atunci (*Bunavestire*, *Cântec românesc, Glasul poporului subt despotism, Sfătuire şi rugăciune)* şi puse sub titlul *Sfătuiri patriotice*. **V.** este cel care a păstrat cu pietate sabia lui Tudor Vladimirescu, încredinţată mai târziu lui Ion Heliade-Rădulescu. La Braşov a făcut parte din Asociaţia Literară, continuată din 1827, la Bucureşti, de Societatea Literară, în care de asemenea era membru. Şedinţele se ţineau în casa lui Dinicu Golescu. S-au citit aici *Gramatica românească* a lui Heliade, gramatica lui Iordache Golescu, *Băgări de seamă asupra canoanelor grămăticeşti,* tălmăciri din Boileau (*Arta poetică*) şi Lamartine (*Lacul* şi *Rugă de seară*, acestea datorate lui **V.**). Traduce *Britannicus* de Racine, piesă jucată în casele boiereşti, căci teatrul de la Cişmeaua Roşie nu s-a putut menţine. În 1831 face opoziţie Regulamentului Organic, susţinând în Obştească Adunare dreptul românilor de a-şi alcătui singuri legile, ceea ce îi va atrage surghiunirea timp de şase luni la Moţăieni. În 1829, în „Curierul românesc", Heliade îi publică sonetul *Pacea*. În acelaşi an **V.** trimite *Ceasornicul îndreptat* şi o traducere din Metastasio. Sunt primele lui versuri tipărite; „arhipoetul" (cum îi spunea Heliade) era însă cunoscut datorită circulaţiei orale a multora din versurile lui. Din acest „Anacreon românesc" Heliade cita, în introducerea gramaticii de la 1828, *Primăvara Amorului*, iar Vasilie Popp, în prefaţa la *Psaltirea* lui Ion Prale, vorbea „de mulţime şi felurimi de poeme ale sale vrednice de a vedea lumina". La acea dată **V.** era considerat sufletul vieţii literare din epocă. Un volum, *Poezii alese,* îi apare în 1830. Este membru al lojei masonice a lui Ion Câmpineanu. Când în 1833 se întemeiază Societatea Filarmonică, propunându-şi înfiinţarea unui teatru naţional, el colaborează cu Heliade şi susţine materialiceşte iniţiativa. Se căsătoreşte cu Ecaterina Cantacuzino-Paşcani, descendentă din neamul cronicarului Miron Costin. În 1834 era numit preşedinte al Divanului Judecătoresc din Bucureşti, în 1840 e ales deputat, iar în 1842 candidează chiar la domnie. Se află, la 1846, între fruntaşii Asociaţiei Literare. Secretarii Asociaţiei erau Nicolae Bălcescu şi Ioan Voinescu II. Acesta din urmă face să apară în 1848 o colecţie din poeziile lui **V.**, omagiu al noilor generaţii pentru poetul înaintaş. În timpul revoluţiei, membru al Înaltei Curţi şi rudă cu domnitorul Gheorghe Bibescu, se va păstra într-o rezervă prudentă, nu şi ostilă; va fi însă partizanul entuziast al ideii de Unire. După revoluţie, într-o lume care evolua rapid, omul nu şi-a mai găsit locul, supravieţuind propriei legende de fondator cultural.

Chiar dacă lirica lui **V.** poartă, în prima jumătate de secol XIX, adânc încrustată pecetea unui gust de epocă, ea va împlini dezideratul fundamental al artei cuvântului: poezia îi apare drept „cercare a limbii noastre", la fel ca lui Ienăchiţă Văcărescu, dar, în mod conştient, el este poet prin tehnică şi efort. Paleta experimentelor lui e largă: scrie sonete, elegii, „imne", alegorii, satire, idile, balade, aşază versul sub semnul cântului prin canţonetă, arie, barcarolă, romanţă. Însă planul formal şi cuceririle sale, nu rareori greoaie chiar datorită „voinţei de artă",

sunt depăşite de deschiderea neaşteptată a spiritului, cerută şi căutată prin poezie, ca „limbaj esențial” în afirmarea ființei. O spune direct într-o „închinare” la Vasile Cârlova, şi el „desluşire vie / Cum, orice neam începe, / Întâi prin poezie / Ființa de-şi pricepe”. „Râvnind al obştei bine”, odată cu **V.** poezia „tablelor de aur” ale interesului național se varsă într-un ideal umanitar atotcuprinzător, cel al omului ca măsură a omenirii („omul ca omenirea / Vecină să şi-o facă”). Şi, mai presus, cel al poetului cu o înțelegere clarvăzătoare, „spre bine şi spre rău”, şi care, tocmai de aceea, „încurcă sau descurcă / Lanțul unui neam”. Prin **V**. poezia, transmutându-se de la elanul patriotic nemijlocit la motivațiile lui interioare şi la cucerirea idealului ca urmare a transformării şi înălțării cugetului, ajunge, implicit, în sfera liricii de idei. Ea este cu strălucire introdusă la noi de poemul emblematic, o dezvoltare în peste 750 de versuri, *Adevărul*. Acesta se dovedeşte o creație mistică în esență, întrucât Adevărul, imagine simbolică spre percepția căreia tind toate versetele întregului, este prisma sclipitoare a Dumnezeirii („Oglindă Adevărul / E, Doamne, a ființi-ți”). Precedată de un *Prolog* ale cărui descripții, cu măiestrie dirijate către o înțelegere ce survolează lucrurile – senina şi „frumoasa limpezeală” de zi în miez de noapte, argintul Selenei, luciri şi ecouri, medii, toate, ale „resfrângerii” –, ca în eminesciana *Melancolie,* compun „scenariul” unei stări de suflet. Şi tot ca în *Melancolie*, figura care domină este biserica (capela), siglă (precum firida sau cămara la Ion Barbu) a interiorității, aici în corelație directă cu credința şi cu ipostaza de iluminat a poetului, moştenitor în duh al bătrânului presviter: „cu umile simțuri / Cunosc orice lucru”. Către acest centru se îndreaptă mulțimea şi toți vin „de departe”. Pe motivul mântuirii colective prin unire şi cunoaştere **V.** ajunge, în *Adevărul,* la o mitologie poematică personală reprezentată de viziunea „inelului de inele”, simbol al tăriei neamului, realizată prin coeziunea lui dincolo de deosebirile de rang, odată cu perfecționarea omului prin adevăr, gândul reflectat al lui Dumnezeu, şi prin iubire, forța ce „arde” materia revelând veşnicia: „Când învăluit în Adevăr / Va străluci ca soare / Pe Dumnezeu în sine va simți / Şi lutul lui uşor / Va şti să-l poarte; / Va fi în viață viu/ De moarte nu s-o teme”. **V.**, care se ştie vrednic de a-şi purta semenii spre supremul bine, îl vede în poet pe taumaturg: „Eu cuget am de înger /Şi îngeri se vor simte /Când vindecare vor afla /Acei atinşi de mine”. Către o astfel de victorie, nematerială, însă de mare preț, conduc percepția şi conştientizarea răului ascuns deopotrivă în esența lucrurilor, ca şi în nălucirile lor amăgitoare. Pe un plan înalt este „războiul” inerent, descris în termenii filosofiei lui Heraclit (pe care îl citează în text: „Democrit sau Eraclit /N-or râde, nici n-or plânge”), al contrariilor – „De tot eterogene /Materii […] /Şi care între sine /Mereu se războiesc / Tot în zadar de veacuri” „compun” lumea; în imediat, „grămada întunecimii” vine din necunoaşterea de sine a omului. „În veci neînțeleasă”, spune poetul, parcă definind liric inconştientul, e „partea ce are vita / Plămadă-n firea noastră”, iar ea „tot spre dărăpănare / Ne-atârnă şi spre moarte”. **V.** e precursorul direct al lui Mihai Eminescu, din *Împărat şi proletar*, când demască mecanismul social care întunecă vederea celor mulți – prinşi în „confuzia bătrână”, întreținută de puternicii zilei şi de o „societate viclenită” prin mijlocirea „păpuşătiei” de

ranguri şi a „miilor de măşci frumoase” – asupra crudei realităţi: „S-înşale, să s-înşale: / D-ăst cearcăn al greşalei / E toată istoria”; „Cunoaştem cu durere / Că este o himeră / Sfânta soţietate”; „Desăvârşită / E sfâşierea!!!” „Moralnic lucrător”, el opune imaginii decăderii statului prin ipocrizia şi viclenia „guvernurilor” de „demagoghi” organizarea perfectă existentă în natură, la albine, la castori. În ciuda pasajelor aride, poemul are intensitate atât prin crezul iluminist, de negare a tiraniei şi de aspiraţii melioriste, cât mai ales prin viziunea romantică a participării omului la eternitatea spiritului. Tonul liturgic, versul gnomic îi imprimă o solemnitate gravă şi oraculară. Un capitol important pentru **V.** ca reformator de conştiinţe – el se vedea asemenea fântânii ce scoate „cristal viu din pământ” – îl reprezintă poezia cetăţenească. În *Sfătuire şi rugăciune* deplânge decăderea românilor, „fii de ai lumii stăpâni”, urmărind, când „rele, nevoi, stând pe români de tot îi umilise”, a redeştepta mândria şi curajul contemporanilor. Cu gândul că nu în marmură ori în bogăţii stă măreţia Romei, ci în păstrarea moştenirii eroilor-întemeietori, Romulus şi Remus, poetul enumeră, profetic, patru virtuţi prin care românul „Lui-şi, Patriei, şi Lumei scump e făcător de bine”. Frăţia între cei de aceeaşi limbă, cinstirea prin fapte a numelui de român, conlucrarea rodnică între „plugar” şi „învăţat” sunt exaltate în *Bunavestire*, iar *Cântec românesc* îi îndeamnă pe români să se facă cunoscuţi în lume „cu fapte tot mărețe”. Din *Sfătuirile patriotice*, scrise în 1821, cea mai cunoscută rămâne *Glasul poporului subt despotism*, străbătută de grandiosul patos justiţiar al „vremii” „care strigă” (ceea ce nu poate fi rupt de idealurile revoluţiei franceze), îndreptat împotriva „cumplitei tiranii”, şi de visul libertăţii robilor care „îşi rup fiarele”: „Răscoală-te, inima mea, din a răbdării boală! / Grozav! Grozav ai suferit! Grozavă te răscoală! / Să tremure! Să tremure cumplita tiranie./Zdrobită azi în pulbere, pe loc să nu mai fie!” *Marşul românesc*, compus la reînfiinţarea miliţiei naţionale, îndeamnă direct la unire: „Uniţi în dragoste, aveţi / Voi orice biruinţă”.

Iubirea este, pentru **V.**, forţa expansiunii mirifice a lumii şi, odată cu Adevărul, temei al înnobilării omului. Văzută prin prismă mitologică (şi, în acest fel, personificată), i se impunea şi ca prezenţă interioară, sesizabilă dincolo de o stare în care visul, reveria şi chiar o realitate de alt ordin se confundă („În ceruri am intrat? / Deştept sunt, nu e vis?”). Cum glasul său, „neajuns”, nu putea prinde „via închipuire” în singura dinamică pe măsură, dinamica magică adusă de metaforă (din cauza structurii unui eu cu orientare dominant mentală, aproape nici nu o practică), poetul dă echivalenţe metonimice, evocând materia, mişcările care substituie („Ah! Cine te arată?”) „chipul” de neatins, centrul „Cercului de aur”. De aceea, în *Primăvara Amorului*, cea mai cunoscută piesă lirică a sa, percepţia naturii ajunge măsura forţei universale şi se alătură rodniciei paradisiace desfăşurate de regatul alegoric al „Simpatiei”, şi ea esenţă „cerească”: „Acolo locul e, unde firea / Îşi are vecinică înflorirea”, „se nasc acolo, de cârduri sume, / Maică e-n grab acea fiică lume”. Încât pastelul cu tuşă etnică („Se întinde o câmpie / De subt poale de Carpaţi, / Câmp deschis de vitejie / La românii lăudaţi”), dorit pentru a proiecta vechimea neamului său în nemurirea naturii, şi tabloul „Amor cu aripile sfâşiate de ploaie”,

pe motivul anacreontic al înfrângerii zeului însuşi în dragoste, sunt dominate de murmurul elementar dar armonic al pământului (câmpul scăldat în „zmalturi" de rouă, truda „arătorului" şi aleanul lui spus în cântec, chemările turmelor, balsamul mirosurilor), ce mărturiseşte supremația de rotație veşnică a erosului: „Centru Făpturei! Tu izvorăşti Iubirea, / Care renaşte, mişcă, înalță Firea". Numai în aparență eteroclită, *Primăvara Amorului* îşi trage valoarea de la suflul, întrevăzut, al marilor mişcări cosmice, iar discursivitatea ei se aliază în mod paradoxal cu respectul impus de gravitatea tainelor ce i se revelează în suprapunerea iubirii cu „Cercul de aur": „Cât a dat Cercu la cercu meu mişcare, / Tremură Musa-mi să cânte nu e-n stare; / Nu vrând să spuie, dar vrând să tacă multe: / Un Cerc întoarce pe toți câți au s-asculte". Când demersul meditativ şi punerea în scenă a gândului sunt părăsite, **V.**, care nu a moştenit dezinvoltura cu care părintele său îşi dezvăluia simțirile intime, se arată stângaci chiar în spațiul primar al liricii: poezia erotică. Observația trăirii este exactă, iar nuanțele sentimentului au o varietate neatinsă până la el. De la unirea în spirit, ce „deschide cerurile", din *Minutul îndumnezeit*, la pornirea idolatră, dar nefericită, de a îndrăgi „tot vise", „ca Donchişot" (*Potpuri*), sunt amintite iubirea inocentă, „zmerită ca vioreaua", iubirea crudă ca inima fiarelor, dragostea umilită, cea rănită sau silită, sacrificiul inimii „-mpironată" pe „jărtfelnic", dar şi împlinirea totală („Vrei să-mi prenoeşti ființa? / Zâmbetul tău nu mă-nşală! / Luciferi-ți luminară / Labirintu vieții mele! [...] Şi de-ntârziaşi, ca înger / Vii acum! Vremea e-ntreagă!" – *La adevărat iubita*). Însă, în căutarea formei, pe urmele clasicismului epigonic italian, ale liricii neoanacreontice şi ale micii poezii franceze de la sfârşitul secolului al XVIII-lea, adevărul sentimentelor sau vigoarea senzațiilor sunt sacrificate convenției idilice sau pastorale, jocurilor de artificii ale unor *concetti*, grației minore, tonalităților tânjitoare. Astfel, Anacreon, Athanasios Hristopoulos, Metastasio (din care traduce canțoneta *La partenza*), Giambattista Marino (ale cărui *Canzone dei baci* le imită în *Baciuri*), Gabriello Chiabrera, Claude-Joseph Dorat, Évariste Parny, Jacques Delille, Gentil-Bernard au ecouri numeroase în lirica lui galantă, manieristă şi împovărată de un aer vetust. Dar **V.** e un poet interesant prin deschiderea registrului liric şi îndrăzneala cu care, urmându-i pe Ienăchiță şi pe Nicolae în ciclul său de inspirație folclorică, asociază balada, „a bătrânilor povestire", cu satira. După cum, prin tuşe groase, reuşeşte să dea tabloul forțelor nopții în acompaniamentul stihiilor dezlănțuite – portretul vrăjitoarei din *Peaza rea*, mişcarea ei nebunească sunt remarcabile: „Fermecă lună, fermecă soare: / La mormânt urlă, cu scrâşniri plânge, / De morți când seul, fălci, oase strânge. / Aici făclia neadormită / Dospeşte, arde, cade uimită; / Apoi se scoală, fuge nebună, / În vas de nouă frați sânge-adună" –, cu ironie el imaginează că „ascunsa ştiință" a ielelor şi-a pus pecetea pe răul care a acaparat țara şi pe literații ei: „Mulți limbi-n loc a-i da folos, / Dau şchioapă Românie" (*Ielele*). Pentru că, odată cu satira, se strecoară îndoiala asupra capacității unificatoare a conştiinței, un instrument optic puternic, ocheanul, adâncind, simbolic, vederea, dezvăluie tabloul lumii, răsturnat, într-un amestec de bestiar şi monstruozitate şi, mai ales, îl arată pe **V.** ca pe un cenzor al moravurilor publice mai puțin formal, mai angoasat şi atacând viciile –

atunci când inima-rod de pom e adăpostul unui „vermuleţ / Viu, nesăţios, isteţ” – în ceea ce ele au mai profund şi mai neliniştitor: „Tiţii, d-aur gândac gros, / Inima-i atârnă-n jos; / Râvna-i e tot spre plăceri! / Spre nesaţiu! Spre averi! / Pizmuiri ca omizi pic, / Mândria, ca păun mic, / Bârfirea, ca greu tăun...” (*Ochianul*). **V.**, autor al primelor creaţii în lirica de concepţie şi în cea militantă, rămâne în istoria poeziei româneşti datorită efortului de a aduce, fie şi sub forma juxtapunerii cumulative ori a căutării repetate, intensitate spirituală în meditaţie şi vibraţie umanitară în versul patriotic. Meritele lui sunt legate şi de contribuţia însemnată la rafinarea progresivă a limbii poetice (varietatea speciilor şi a tiparelor metrice), de interesul său pentru traduceri. **V**. a tălmăcit, pentru nevoile teatrului, din autorii dramatici mai cunoscuţi ai vremii: August von Kotzebue (*Grădinarul orb sau Aloiul înflorit, Ceasul de seară*), Fr. W. Ziegler (tragedia *Ermiona sau Mireasa lumii celeilalte*), Heinrich von Collin (*Regulu*), Eugène Scribe, ca şi din clasici (Racine, *Britanicu*), dar şi din Lamartine. O comedie din 1839, intitulată *Voiaj din Podu Mogoşoaii pân-în Ţigănia Vlădicăi, călătorie pe uscat şi pe mare* , îi este atribuită.

Familia Văcăreştilor, prin formaţia intelectuală comună, caracteristică pentru spaţiul sud-estului Europei, unde hegemonia culturii greceşti şi influenţa otomană încă erau, la sfârşitul secolului al XVIII-lea, realităţi vii, a fost unanim recunoscută drept „începătoare de timpuri noi în literatura română”. Deşi cultura lor avea o bază clasică, iar ei foloseau încă neogreaca în scrierile literare, cunoaşterea limbilor italiană şi franceză (dar şi germană) şi „această îndrăzneală” a lui Ienăchiţă de a încadra, pe baza „sistemei grămăticeşti”, limba noastră în aria romanităţii, au dus la o deschidere spirituală în faţa noilor idei ale timpului (şi în faţa spaţiului de cultură apusean), percepute prin Voltaire, Rousseau, Lamartine. Înnoirea vine de la Ienăchiţă Văcărescu, cel care a legat destinul acţiunii („râvnei”) în domeniul culturii de descoperirea şi valorificarea limbii. El a avut o intuiţie fundamentală: patria poeziei şi a poetului este limba neamului. Gramatica sa, pentru prima dată, aducea desluşiri asupra poeticii sau asupra artei versului. Dar când a părăsit domeniul exerciţiului savant şi rigoarea regulilor, datorită unei intuiţii profunde (sprijinită de obişnuinţa circulaţiei anonime a compoziţiilor de autor şi de împletirea lor cu cântecul de lume şi cântecul poporan), a preferat limpezimea adâncă şi prototipală a creaţiei folclorice, româneşti şi balcanice, receptată, aceasta din urmă, prin intermediul poemelor neoanacronice ori al cărţilor populare. Alecu Văcărescu asigură trecerea între vibraţia adâncă a sensibilităţii şi sentimentului şi un fel de „scenariu scriptural”, în care, prin imagini de o veche sorginte, precum privirea (ochii) sau oglinda, îşi fac simţită prezenţa atât lucrarea fanteziei, cât şi dedublarea, instinctiv-barocă, a obiectului. Formulele consacrate, clişeele nu sunt ocolite, însă ceea ce, dincolo de ele, a încercat acest poet mort tânăr a fost eliberarea dată de starea de poezie prin imaginaţie, artificiu graţios şi uneori, pe urmele lui Petrarca, prin sacralizarea iubirii. Nicolae Văcărescu, mai puţin înzestrat în vers, dar un preţuitor al nobleţii gestului cultural, a fost, în sânul familiei, un liant între generaţii şi un fin diriguitor moral. La noi, corespondenţa adresată nepotului său, Iancu, e primul schimb de scrisori în care interesul se deplasează dinspre zona intimităţii spre

problemele creației literare. Iancu Văcărescu are „psihologia unui poet profesionist”, preocupat, din punct de vedere formal, de varietatea reprezentărilor şi a stihurilor, dar şi cu o misiune asumată cu sinceritate şi transpusă într-o mitologie personală: de la „a patriei cinstire” la atenția acordată de către un creator reformator şi mesianic „trezviei” omului, în genere lipsit de o conştiință de sine, în procesul raportării lui la Adevăr, Iubire ori Prieteşug, imagini reflectate ale divinității. Încercând, timid, să exprime prin decor o stare de suflet ori prezența-absență a absolutului, poetul rămâne ancorat în alegorie, metonimie, imaginar mitologic şi în cadrul liricii de idei, pentru care pune piatra de temelie odată cu poemele *Adevărul*, *Cercul de aur, Simpatia*. Natura evocată de Iancu Văcărescu, chiar în interiorul pastoralei şi idilei, este o prezență epifanică. Lirica sa cetățenească are substanță, fiind însuflețită de idealul misionar al poetului. „A patriei cinstire”, legatul lui Ienăchiță, devenise pentru Iancu principiu al vieții şi al creației. Silogistica sa, întorsăturile greoaie, absența melodicității versului pălesc în fața unui poet care a cuprins conştiința umană în conştiința estetică. Alături de Ion Budai-Deleanu, contemporan, în Transilvania, cu Ienăchiță, cei patru Văcăreşti au fost întemeietorii poeziei române.

Os de domn, Ienăchiță Văcărescu şi-a purtat domnia adânc, până în rărunchii vorbelor pe care astăzi cu fală le rostim ca să subliniem ideile noi şi vitale ale națiunii noastre. Din melancolie mă gândeam odată că cel care are sisteme e sortit pierderii, cel care are idei – armistițiior, iar cel care poate gândi un singur postulat – victoriei. Mai mare peste inimile noastre de poeți, Ienăchiță Văcărescu a ştiut să rostească două postulate ale zonei estetice:

1) creşterea limbii româneşti
2) şi-a patriei cinstire.

NICHITA STĂNESCU

Adevăratul poet de tranziție între neoclasicismul de secol XVIII şi romantismul paşoptist este Iancu, din cea de-a treia generație a Văcăreştilor. Nu are talentul lui Alecu, tatăl, e aproape searbăd în lirica lui erotică, dar coarda instrumentului său e mai întinsă decât a oricărui contemporan. [...] *O parte din lirica lui Iancu Văcărescu este, desigur, în maniera Alecu–Conachi. El a citit pe Gentil-Bernard (îi prelucrează un „bacchic”), Lebrun Pindare, pe Delille, pe Millevoye, dar şi pe Cârlova (şi lui îi închină o poezie), legând pe Sappho, pe Ovidiu şi pe Catul de romantici, după ce a trecut prin lirica secolului XVIII, cam în felul în care o făcuse Lamartine.*

NICOLAE MANOLESCU

SCRIERI: *Poeziile Văcăreştilor*, îngr. Mihail Dragomirescu şi Emil Gârleanu, pref. A.I. Odobescu, Bucureşti, 1908; Văcăreştii, *Poezii*, îngr. P.V. Haneş, Bucureşti, 1924; *Corespondența literară dintre Nicolae şi Iancu Văcărescu*, îngr. şi pref. I. Vîrtosu, Bucureşti, 1938; [*Versuri*], în *Poeții Văcăreşti. Viața şi opera lor poetică*, îngr. şi pref. Paul I. Papadopol, Bucureşti, 1940, *39–88*, *101–137, 153–163, 195–334*;

Poeţii Văcăreşti, C. Conachi, *Poezii*, îngr. şi pref. Ion Pillat, Bucureşti, [1942]; Poeţii Văcăreşti, *Scrieri alese*, îngr. Elena Piru, introd. Al. Piru, Bucureşti, 1961; Poeţii Văcăreşti, *Opere*, îngr. şi introd. Cornel Cârstoiu, Bucureşti, 1982; Iancu Văcărescu, *Opere*, îngr. şi introd. Cornel Cârstoiu, Bucureşti, 1985.

Repere bibliografice: Alexandru Odobescu, *Opere*, II, îngr. Marta Anineanu şi Virgil Cândea, Bucureşti, 1967, *42–83*; Iorga, *Ist.lit. XVIII,* II, *120–122, 394–399*; Iorga, *Ist.lit. XIX,* I, *30–40, 147, 154–157*; Ibrăileanu, *Opere*, VII, *287–296*; Densusianu, *Lit.rom.*, I, *101–111, 116–118*, II, *57–76*, *Opere*, III, *321–323*; Bogdan-Duică, *Ist.lit.*, *1–38*; Iorga, *Ist.lit.*, III, *136–149, 280–282*; Ariadna Camariano, *Influenţa poeziei lirice neogreceşti asupra celei româneşti. Ienăchiţă, Alecu, Iancu Văcărescu, Anton Pann şi modelele lor greceşti*, Bucureşti, 1935; Zarifopol, *Pentru arta lit.*, II, *78–88*; Perpessicius, *Opere*, VIII, *101–106*; Popovici, *Romant.rom.*, *147–154*; Paul I. Papadopol, *Poeţii Văcăreşti, Viaţa şi opera lor poetică*, Bucureşti, 1940; Călinescu, *Ist.lit.* (1941), *71–75, 112–118, Ist., lit.* (1982), *65–70, 111–117*; Al. Piru, *Poeţii Văcăreşti*, Bucureşti, 1967; *Ist.lit.*, II, *170–177, 192–206*; Anghelescu, *Preromant. rom., 69–89, passim*; Păcurariu, *Clas.rom.*, *41–58*; Cornea, *Originile, 125–126, 134–143, 146–148, 152–156, 343–364*; Cornel Cârstoiu, *Ianache Văcărescu. Viaţa şi opera*, Bucureşti, 1974; Mihail Carataşu, *Documentele Văcăreştilor*, pref. Şerban Cioculescu, Bucureşti, 1975; *Dicţ.lit.1900, 889–896*; Simion, *Dimineaţa, 19–54*; Scarlat, *Ist.poeziei*, I, *105–107, 173–180, 234–236*; Anghelescu, *Textul*, *40-46*; Cioculescu, *Itinerar*, V, *54–59*; Manolescu, *Istoria*, I, *93–102, 119–121*; Ursu, *Contribuţii*, *389–394*; *Dicţ. analitic,* II, *264–266*; *Dicţ. esenţial, 870–875*; Victor Petrescu, *Poeţii Văcăreşti*, Târgovişte, 2002; Perian, *A doua tradiţie, 178–180*, *193–206, passim*; Victor Petrescu, *Văcăreştii – o dinastie poetică*, Târgovişte, 2003.

Résumé

S'appuyant sur une documentation solide, cet article présente la vie et l'œuvre des Văcărescu, une famille de noble souche, travaillant pour le bien-être du peuple et de la culture roumaine. Les Văcărescu ont tous été, de père en fils, poètes et fins connaisseurs de plusieurs cultures: latine, grecque, turcque, française, allemande et italienne. Ienăchiţă Văcărescu est le grand aïeul au remarquable talent de poète qui a donné naissance à cette lignée dont font partie aussi Alecu, Nicolae et Iancu. Nous devons à Ienăchiţă Văcărescu l'une des premières grammaires du roumain: *Observaţii sau Băgări dă seamă asupra regulelor şi orânduelelor gramaticii rumâneşti* (en 1787 – à Râmnic et à Vienne). Alecu, le fils aîné de Ienăchiţă, reste connu pour son aisance à composer des vers en différentes langues et ses sentiments fougueux qui l'ont mené à une disparition précoce, à trente ans. Ayant une conscience d'écrivain plus modeste, le frère d'Alecu, Nicolae s'est occupé à recueillir dans une archive les écrits de ses proches, mais il nous a laissé, quand même, deux poèmes (*Durda* et *Un pic dă nădejde d-aş şti c-o să-mi vie*) qui dépassent le plat style anacréontique de l'époque. Celui qui élargit l'expression poétique, en variant les genres, les espèces et les techniques, c'est Iancu, le dernier des Văcăreşti.

Mots-clé: Ienăchiţă Văcărescu, Nicolae Văcărescu, Alecu Văcărescu, Iancu Văcărescu, grammaire roumaine.

STERE, C.[ONSTANTIN]

dr. Victor Durnea*

(1.VI.1865, Horodişte, j. Soroca – 26.VI.1936, Bucov, j. Prahova), gazetar şi prozator. Este fiul Pulcheriei (n. Kaciaunov) şi al lui Gheorghe (Iorgu) Stere, proprietar al unor întinse moşii în ţinutul Soroca. Bunicul patern, Ştefan Stere, era, se pare, grec sau aromân din Grecia, stabilit ca arendaş pe la începutul secolului al XIX-lea în zona Botoşanilor, de unde, în urma căsătoriei cu Maria Catargi, îşi extinsese activitatea până la Nistru. După anexarea Basarabiei de către Rusia, acolo a rămas o parte din copii, printre care şi Gheorghe Stere, ceilalţi preluând moştenirea din dreapta Prutului. Circumstanţe diverse au făcut ca Pulcheria (Profiria) Stere, fiică şi ea de moşier scăpătat, mult mai tânără decât soţul ei, să îl lipsească pe cel dintâi, probabil, vlăstar al său de dragostea maternă şi să îl lase cu totul în grija servitorilor, ceea ce îl traumatizează profund pe copil, care va avea o sensibilitate excesivă, dar, în acelaşi timp, îl va face să se ataşeze de umiliţii şi obijduiţii de pe moşia părintească. În acest sens a fost influenţat şi de preceptorul angajat pentru a-i da primele învăţături, un student rus câştigat de curentul narodnicist. De prin 1875, **S.** îşi continuă studiile într-un pension german din capitala Basarabiei, apoi, la „gimnaziul nobilimii". În ultimele două clase, se apropie de mişcarea revoluţionară, contribuind la înfiriparea „cercurilor de autoinstruire" chişinăuene, implicându-se probabil şi în alte acţiuni (transport de literatură marxistă). Chiar înaintea examenului de absolvire, în noaptea de 11–12 mai 1884, este arestat şi închis în „castelul penitenciar" din Chişinău, de unde este eliberat, după trei săptămâni, pe cauţiune. Deşi găsit nevinovat, este eliminat din şcoală şi nu poate să îşi susţină bacalaureatul. Totuşi, toamna, se afla la Odessa, cu intenţia de a frecventa Universitatea. În decembrie, însă, este din nou arestat, într-o altă „afacere" – a „cercului revoluţionar Borzeakov" – şi, deşi la percheziţie nu i se descoperă nimic ilegal, e închis câtva timp. Pus în libertate până la terminarea anchetei, se căsătoreşte în primăvara anului 1885 cu Maria Grosu, fiică a unui „consilier agricol" din Bender. Tergiversată mult, ancheta în care e implicat **S.** se încheie în iunie 1886, el fiind deportat, „pe cale administrativă", pe trei ani, în Siberia Occidentală, la Kurgan. Aici i se alătură şi soţia, care, după naşterea primului lor copil, Roman (la sfârşitul lui mai 1887), va trebui să se întoarcă în Basarabia. **S.** este transferat, se pare la cerere, în Turinsk, unde, împreună cu alţii, încearcă să scoată o gazetă a deportaţilor şi să lanseze un protest contra abuzurilor administraţiei siberiene. Până la definitivarea anchetei este expediat în nordul extrem al guberniei, la vărsarea fluviului Obi, apoi adus înapoi şi încarcerat în închisoarea din Tobolsk. De aici, în

* Institutul de Filologie Română „A. Philippide", al Academiei Române – Iaşi.

RITL, nr. 1–4, p. 151–159, Bucureşti, 2011

noiembrie 1888, adresează un memoriu conducerii departamentului de resort, în care declara că nu este „duşman” al regimului şi că nu împărtăşea concepţiile revoluţionare ale celorlalţi deportaţi, cerând scoaterea din închisoare şi trimiterea într-un loc din care să poată coresponda cu familia. Totuşi rămâne în închisoare până în noiembrie 1889, când se dă sentinţa în „afacerea gazetei exilaţilor” – trei ani de deportare în Siberia Orientală, mai precis în Iakuţia. Va pleca totuşi din Tobolsk abia în mai–iunie 1890, dar nu în locul stabilit iniţial, ci în satul Serghinsk, gubernia Eniseisk, în drum îngăduindu-i-se o şedere mai îndelungată la Krasnoiarsk. În toate locurile de detenţie, dar mai ales în Turinsk, în Tobolsk şi în Krasnoiarsk, **S.** se străduieşte să se instruiască temeinic, profitând de contactul cu numeroşii intelectuali din deportaţie, dar şi de cărţile pe care şi le comandă la o mare librărie moscovită. La Tobolsk începe să redacteze în ruseşte un fel de tratat de filosofie. Înainte de împlinirea sorocului, în martie 1892, i se aprobă „un concediu de patru luni pentru a-şi vedea părintele bolnav”, astfel încât pe la sfârşitul lunii următoare ajunge pe meleagurile natale. La terminarea „concediului” solicită, prin mareşalul nobilimii basarabene, o prelungire pe alte patru luni, care acoperă în fapt restul pedepsei. Nutrind îndoieli serioase asupra perspectivelor mişcării revoluţionare din Rusia şi fiindu-i interzis să urmeze studii universitare, se decide să treacă în România, unde ajunge în decembrie 1892. Se stabileşte la Iaşi, atras de cercul socialist al lui Ioan Nădejde, în care e primit ca un adevărat martir, dar şi de Universitate, unde se înscrie la Facultatea de Drept. Va debuta la „Munca”, în 28 martie 1893, cu articolul *O sinucidere*, semnat C. Minuseanu. Ideile politico-sociale şi le afirmă iniţial prin înfiinţarea societăţii studenţeşti Datoria, al cărei scop era „contribuirea la ridicarea nivelului cultural al poporului”, apoi în primele articole publicate, sub pseudonimul C. Sorţescu, în august–septembrie 1893 în ziarul ieşean „Evenimentul”, intitulate *Socialiştii şi mişcarea naţională*. Pledoaria era continuată, în suplimentul literar al cotidianului „Adevărul”, cu „foiletonul social” în opt părţi *Din notiţele unui observator ipocondric*, iscălit Observator Ipocondric, şi într-o suită de articole şi note găzduite de săptămânalul „Evenimentul literar”, în 1894, semnate cu pseudonimele C. Şărcăleanu şi Verax (utilizat împreună cu G. Ibrăileanu) ori cu iniţialele Ş-V (tot cu Ibrăileanu); în „Lumea nouă” iscălea Visător. În preajma susţinerii licenţei (teza, tipărită în 1897, se intitulează *Evoluţia individualităţii şi noţiunea de persoană în drept*), insera în revista „Arhiva”, sub titlul *Încercări filosofice*, fragmente din tratatul proiectat şi scris în surghiunul siberian. Deşi nu intră în Partidul Social Democrat al Muncitorilor din România, **S.** are un rol important în decizia „tinerilor generoşi” care în 1899 aderă la Partidul Liberal. Ales consilier municipal (ajutor de primar) încă în 1898, devine deputat în 1901. În acelaşi an e numit profesor suplinitor la Catedra de drept administrativ şi constituţional a Facultăţii de Drept din Iaşi, peste doi ani fiind definitivat prin concurs. Practică intermitent şi avocatura, ceea ce îi îngăduie să petreacă mai multe luni, în 1905-1906, în Basarabia, aflată în efervescenţă revoluţionară, unde face să apară, cu fonduri puse la dispoziţia lui de guvernul conservator, ziarul „Basarabia”, condus de Em. Gr. Gavriliţă. De la Chişinău trimite corespondenţe iscălite C. Şărcăleanu, M. Costea, pr. Onofrei etc., câtorva ziare din ţară, printre care şi „L’Indépendance

roumaine". Între timp, apare, la începutul lui martie 1906, revista „Viața românească", plănuită mai de mult împreună cu prietenii săi ieşeni – G. Ibrăileanu, C. Botez, Ion Botez, Mihai Carp, Gh. Kernbach şi N. Quinezu –, pe a cărei copertă apare ca director împreună cu Paul Bujor. În primul deceniu de existență a publicației, **S.** dă la lumină studii, articole şi comentarii pe teme economice, sociale şi politice (*Social-democratism sau poporanism?*, „*Neoiobăgia*" *d-lui Gherea*, *„Foametea constantă" şi chestia agrară*, *Organizația locală*, *Fischerland*, *Țară de latifundii*, *Piemont românesc?*, *Formarea latifundiilor*, *„Pentru ce s-au răsculat țăranii"*, *Pe terenul principiilor…*), câteva eseuri de critică literară (*Cântarea pătimirii noastre…*, *Petroniu veacului al XIX-lea: Oscar Wilde*, apoi *Henrik Ibsen*, *Contele L.N. Tolstoi*, *„Europa" pentru un călător român din 1825*, *H. Taine şi revoluția franceză)*, numeroase note polemice (la rubrica „*Miscellanea"*, îndeobşte semnate cu pseudonimul colectiv Nicanor & comp.), la care se adaugă, în 1906, notele de călătorie *Patru zile în Ardeal* şi, în 1912, o amplă proză, *În voia valurilor*, semnată cu pseudonimul C. Nistrul. Ambele lucrări vor fi tipărite în 1916. Prefect de Iaşi, după izbucnirea răscoalei din 1907, preşedinte al clubului liberal, cu perspective de a deveni ministru, rector al Universității ieşene (1913–1916), **S.** cere reforme radicale (largă împropietărire a țăranilor, vot universal etc.). Odată cu declanşarea conflagrației mondiale, el se plasează pe o poziție diferită de aceea a Partidului Liberal şi a opiniei publice, militând de la tribuna Parlamentului şi în paginile „Vieții româneşti" (*România şi războiul european*, *Pentru ce sunt un trădător…*, *„Puhoiul"*, *Discursul d-lui Take Ionescu*, ultimele trei sub genericul *Din carnetul unui solitar*) pentru intrarea în război de partea Puterilor Centrale, împotriva Imperiului Țarist, întru reintegrarea Basarabiei în statul român. Rămas în Bucureşti după ocuparea oraşului, scoate, între 1 septembrie 1917 şi 12 noiembrie 1918, cotidianul „Lumina", în care dă aproape zilnic un editorial, articole şi note. Cu încuviințarea sau, poate, chiar din însărcinarea guvernului condus de Al. Marghiloman, va participa la întrunirea Sfatului Țării ținută la Chişinău, discursurile sale contribuind semnificativ la adoptarea hotărârii din 27 martie 1918, de unire a teritoriului dintre Prut şi Nistru cu România. Decorat de rege, împreună cu principalii făptuitori ai evenimentului, un an mai târziu, în contextul victoriei Antantei şi a tragerii la răspundere a celor ce „colaboraseră" cu armatele de ocupație, este arestat, dar eliberat după o lună, fără judecată. Suspendat definitiv din învățământ, va fi totuşi ales deputat de Cetatea Albă, apoi de Soroca şi validat ca atare. Dar acuzațiile de trădare vor fi reiterate la toate inițiativele politice ale lui **S.** (un anteproiect de constituție, formarea Partidului Țărănesc, fuzionarea acestuia cu Partidul Național din Transilvania etc.), climatul ostil împiedicându-l să le ducă până la capăt şi, implicit, să ocupe locul de lider pe care îl merita. În 1929, optează pentru locul de senator de drept, după un an dându-şi demisia din Partidul Național Țărănesc, gest pe care îl va justifica în *Documentări şi lămuriri politice. Preludii: Partidul Național-Țărănesc şi „cazul Stere"* (1930). Părăsind prim-planul vieții politice, mai participă totuşi la fondarea Partidului Țărănesc Democrat din Basarabia şi a gazetei „Zările", apoi a Partidului Radical Țărănesc. De-a lungul celor zece ani de activitate politică postbelică, se manifestă mai rar publicistic,

trimiţând intermitent texte, sub vechiul generic *Din carnetul unui solitar*, la „Viaţa românească” şi la „Adevărul literar şi artistic”, în acesta din urmă dând la iveală, în 1927, şi o suită de comentarii asupra câtorva scriitori ruşi (Andrei Belâi, Vsevolod Ivanov, Isaak Babel). Suferind de cord, retras la moşia Bucov, după ce îşi republică, în mai 1930, în ziarul ieşean „Avântul” proza *În voia valurilor*, purcede la elaborarea ciclului romanesc care îl va consacra (iniţial dictat stenodactilografilor L. Leoneanu şi A. Byck, apoi „stilizat” de G. Ibrăileanu, G. Topîrceanu şi, mai târziu, de Al.A. Philippide). Astfel, tipăreşte în ritm precipitat opt volume – *Prolog: Smaragda Theodorovna*, *Copilăria şi adolescenţa lui Vania Răutu* şi *Lutul* (1932), *Hotarul* (1933), *Nostalgii* (1934), *Ciubăreşti* şi *În ajun* (1935) şi *Uraganul* (1936). Moartea neaşteptată, grăbită de tensiunea în care trăise după război şi de efortul depus, mai cu seamă în ultimii ani, lasă neterminată această operă, care se va bucura de un neobişnuit succes de public şi de critică.

Personalitate puternică, nutrind o nestrămutată încredere în propria superioritate morală şi intelectuală, în justeţea opiniilor sale, impunându-se aproape ca o forţă a naturii, nu însă fără o anume abilitate în regizarea apariţiilor publice, **S.** începe îndată după sosirea în România să-şi promoveze convingerile politice şi culturale generate de experienţe din Rusia. Primele articole, din „Evenimentul”, avansează deja ideea atitudinii greşite a socialiştilor faţă de mişcările naţionale, precum şi aceea a inaplicabilităţii marxismului în ţările agrare, în care proletariatul propriu-zis lipseşte. În astfel de ţări, implicit în România, soluţia optimă ar fi fost desăvârşirea revoluţiei burgheze, prin introducerea, pe cale parlamentară, a reformelor democratice, în special a votului universal, prin împroprietărirea ţăranilor, concomitent cu ridicarea nivelului lor cultural, categoria socială fiind desemnată, în virtutea ponderii ei numerice şi economice, prin termenul „popor”. Un rol important revenea – în ochii ideologului – intelectualilor, inclusiv artiştilor, îndeosebi celor ieşiţi din popor. Programul este numit încă din acest moment „poporanist”, **S.** precizând că e vorba de un curent prezent şi în Anglia, dar mai ales în Rusia, unde aşa-numitul *narodnicestvo* cunoscuse între 1870 şi 1885 o amploare extraordinară. O prezentare mai detaliată a acestor mişcări o face în „Adevărul”, de astă dată în antiteză şarjată cu comportamentul tineretului intelectual român, inclusiv cel socialist, totul culminând într-o expunere vibrantă a crezului propriu. Prioritatea vădită a obiectivului privitor la intelectualitate îl determină să treacă imediat la propovăduirea lui, pentru care găsise şi o tribună adecvată, la nou-apărutul „Evenimentul literar”, unde e secondat de câţiva tovarăşi de idei, între care foarte activ se arată G. Ibrăileanu. Cu referire la limba literară, **S.** observă că aceasta trebuie să fie „un rezultat al lucrării împreună pe terenul social, cultural şi intelectual a maselor muncitoare, dintr-o parte, şi a păturii culte poporaniste […] dintr-alta”. Alt articol (*Ce cerem de la artişti?*) vorbeşte despre „marginile peste care nu se poate trece”, margini „arătate de datoriile morale pe care le are orice om cult crescut şi susţinut de «economia naţională» – faţă cu masele muncitoare şi nenorocite ale poporului nostru (totalitatea claselor muncitoare şi producătoare)”, de un „minim” de cereri, desemnat chiar prin

termenul „poporanism”, ce cuprinde „iubirea sinceră pentru popor, apărarea intereselor sale, lucrarea cinstită spre a-l ridica la nivelul unui factor social şi cultural conştient şi neatârnat”. Definiția este completată cu observația că poporanismul „e mai mult un sentiment general, o atmosferă […] intelectuală şi emoțională decât o doctrină şi un ideal bine hotărât”. În altă parte formulează şi postulatul caracterului național al oricărei literaturi poporaniste. Clarificări sunt aduse apoi în alte articole – *Omul perfect*, *„Motivele” artei*, *„Poporul” în artă şi literatură*, *Arta pentru popor*. Ultimul, cuprinzând un amplu excurs în artele plastice şi în dramaturgia europeană, dă seamă şi de largul orizont cultural al ideologului. Prin aceste texte, ca şi prin acelea datorate lui Ibrăileanu, noul program este conturat destul de pregnant în liniile sale mari. Stadiul nu este însă depăşit, cei doi promotori lăsându-se antrenați într-o polemică oarecum laterală, cu revista „Vieața” a lui A. Vlahuță, nu mult după aceea „Evenimentul literar” fiind nevoit să-şi înceteze apariția. Nu se produsese nici susținerea prin creații literare valide. Dar, odată lansate, ideile şi-au continuat acțiunea, chiar dacă **S.**, ca şi Ibrăileanu, nu mai intervine publicistic, aproape un deceniu, în favoarea lor. Lupta va fi reluată, pe alt plan, în paginile „Vieții româneşti”. În afară de reiterarea ideilor anterioare, directorul „pentru partea literară” aduce o serie de nuanțări ale conceptului, mai ales prin replici incisive date în polemicile purtate cu revistele „Convorbiri literare” şi „Convorbiri critice”, cu „Sămănătorul” şi „Neamul românesc literar”, cu „Noua revistă română” etc. Impact major are îndeosebi „cronica” la volumul de debut al lui Octavian Goga, poezia ardeleanului fiind considerată expresia integrală şi cea mai valoroasă a poporanismului literar. Distincții subtile operează şi comentariile referitoare la scriitori din epoci diferite, ca Oscar Wilde, Henrik Ibsen şi Lev Tolstoi. Ideile poporaniste sunt vehiculate şi în *Patru zile în Ardeal*, relatare a unei scurte călătorii întreprinse în mai 1906, text ce relevă şi un cert dar de povestitor, umor, spirit de observație, capacitate de portretizare în câteva tuşe sigure. De altminteri, publicistul **S.** arătase de la început calități de scriitor. În „foiletonul social” din 1893, patetica expunere a crezului democratic şi naționalist e aşezată în rama, literară, a unei scrisori de sinucigaş, în care informațiile autoreferențiale incomplete, generând o aură de mister, alternează cu relatarea unor întâmplări cu personaje apăsat antitetice: meschini, duplicitari studenți, intelectuali şi politicieni români, pe de o parte, generoşi poporanişti englezi şi ruşi, pe de alta. Inserții confesive şi scrutări meticuloase ale propriei interiorități apar şi în pledoariile *pro domo* ale omului politic – *Spovedanie pentru oamenii cinstiți* (1908), *Pentru ce sunt un trădător*... (1915), discursul *Un caz de conştiință* (1921) ori *Documente şi lămuriri*… (1930), unde se află şi un remarcabil portret al lui Iuliu Maniu. Concomitente cu cele dintâi „spovedanii” sunt şi câteva încercări beletristice, alcătuite din „amintiri *à la Creangă*”, o schiță pe tema unei reîntâlniri târzii, o descriere a Ceahlăului. Astfel, este firească apariția în 1912 a unei proze remarcabile, *În voia valurilor*. Subtitlul *Icoane din Siberia* focalizează atenția asupra suitei de tablouri, unele de un exotism original, „întors” – tărâmul explorat neavând nimic din farmecul obişnuit ale „primitivității” –, altele de un

adânc umanitarism, dezvăluind un infern concentraţionar, dar toate de un realism halucinant. În profunzime, însă, proza posedă robusta armatură a unui subiect unitar. Coborârea pe fluviul siberian este un itinerar de iniţiere, străbătut de personajul central, basarabeanul Ion Răutu, surghiunit la ieşirea din adolescenţă, o călătorie la capătul căreia se produce revelaţia, iluminarea supremă. Tânărul îşi vede semenii (paznicii Feighin şi Sinenco, alţi deţinuţi, localnicii siberieni), dedaţi îndeobşte celor mai josnice fapte, ajungând în clipa maximei primejdii la o deplină umanitate. Faptul, repede uitat de cei în cauză, nu e mai puţin dătător de speranţă şi, ca atare, poate fi convertit în sens al vieţii, în ideal de luptă. *În voia valurilor* este astfel mai mult decât o nuvelă, e un roman *in nuce*, condensat, ceea ce se explică şi prin caracterul „ocazional", de operă ţintind să marcheze împlinirea unui secol de la răpirea Basarabiei. Sugerată şi de unii cronicari (Pamfil Şeicaru), dezvoltarea subiectului în forma unui bildungsroman (modele fiind *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* de Goethe ori *Jean Cristophe* de Romain Rolland) pare să-l fi preocupat pe **S.** chiar de atunci. Întârzierea cu două decenii a realizării propriu-zise a adus o modificare a intenţiei, în sensul cuprinderii nu doar a segmentului „formării", ci a întregii vieţi a protagonistului, acelaşi Ion Răutu, care se identifică în chip evident cu autorul, şi, totodată, a frescei mediilor pe care le traversează. În varianta finală, neterminată, a romanului *În preajma revoluţiei*, formarea personalităţii lui Vania Răutu are totuşi o pondere mare în primele cinci volume. Cel dintâi, menit să pună în lumină factorii ereditari, precum şi circumstanţele familiale care îşi pun amprenta asupra copilului şi, în acelaşi timp, să dea icoana vieţii basarabene din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, e până la un punct de sine stătător (lucru sugerat şi de titlu: *Prolog: Smaragda Theodorovna*), apropiindu-se în acelaşi timp cel mai mult de canonul tradiţional. Canavaua sa e dată de o dramă, inventată în parte de autor, inspirat şi de romanele lui Stendhal, Balzac, Flaubert, Turgheniev, Lev Tolstoi. E drama familiilor în care există o prea mare diferenţă de vârstă şi de nivel cultural între soţi, cu o rezolvare oarecum inedită: „bovarica" Smaragda sfârşeşte în ipostaza de cenzor al moralităţii obştei, dar şi într-un persistent resentiment faţă de fiul ei. Cei doi eroi capătă o fizionomie memorabilă, cu toate că pe alocuri naratorul cedează pasul moralistului ce expune „cazul" *ex catedra*, preocupat să nu lase nimic neexplicat. Şi tabloul mediului reţine atenţia, deşi e realizat cu precădere – folosindu-se ca pretext nunţi, botezuri, baluri şi „sobraniile dvorenilor" – prin aglomerare întrucâtva mecanică de tipuri, multe pitoreşti, dar care nu contribuie esenţial la progresul acţiunii principale, cum sunt cele două „instituţii" basarabene Alexandru Ivanovici Braşevan şi Anica Mesnicu, „mareşalul gubernial" Ştefan Gheorghevici Cazara, slavofilul Feodor Feodorovici Carpinschi, „moldovenizantul" Alexandru Matveevici Vătruţă, „cinicul" Ivan Nicolaevici Telega, „civilizatorul" baron August Milbrey von Pfälzer-Gröner zu Holstrom, hotelierul Gaspar Gasparovici Nazarian, cu rol de gazetă de informaţii a capitalei şi a provinciei întregi, donjuanul conte Przewicki, popa Vasile Cociorvă, lăutarul evreu Lemeş, cârciumarul Aizic, doica Irina, vechilul Alexandru, vizitiul Dumitru ş.a., dar şi prin comentarii sociologice. Carenţelor de acest fel li se adaugă

altele, din sfera lexicului, unde sunt frecvente rusismele, neologismele tehnice, cu efect de preţiozitate, ca şi cuvintele sau formele improprii, rămase în număr mare şi după intervenţia „stilizatorilor”. Portretele Smaragdei şi al lui Iorgu Răutu, ca şi fresca de mediu substanţial completate în volumul al doilea al ciclului, unde locul central îl ocupă rememorarea câtorva dintre primele trăiri ale lui Vania Răutu, în ambianţa familială a Năpădenilor, apoi în pensionul germanului Faltin şi în „gimnaziul nobilimii” din Chişinău, rememorare dirijată prea vizibil, parcă spre a „documenta” ce putea fi simptom sau cauză a firii insurgente a protagonistului. Abia în partea a III-a, intitulată *Iniţiarea*, se intră pe făgaşul narării cursive a faptelor şi întâmplărilor ce culminează cu arestarea proaspătului bacalaureat admis în „mişcare”. Acest segment, împreună cu volumele *Lutul*, *Hotarul* şi *Nostalgii*, formează ceea ce s-ar putea numi „romanul” revoluţionarului rus de origine basarabeană Ion Răutu, neîndoielnic panoul cel mai rezistent din ciclul *În preajma revoluţiei*. Valoarea lui stă în primul rând în extraordinar de bogata substanţă epică: viaţa de întemniţat a tânărului, peripeţiile întreitului său „pohod na Sibir” şi ale întoarcerii acasă, confruntarea sa cu „blestematele chestiuni”, evoluţia de la marxismul ortodox la poporanism, în aprigă dispută cu diverşi ideologi, lupta dintre conştiinţa sa morală şi „lut”. Stă, de asemenea, în puterea de a da relief aparte sutelor de figuri antrenate în magma efervescentă naraţiunii: reprezentanţi ai autorităţilor, surghiuniţi de cele mai diverse soiuri, siberieni get-beget ori colonişti de toate naţiile, mai fiecare cu o „poveste” a sa, tragică sau grotescă, stranie sau absurdă. În sfârşit, stă într-un progres notabil al proceedelor narative şi descriptive – memorabile sunt descrierile Obiului revărsat, a tărâmului arctic cu aurora sa boreală, a taigalei, adevărat poem în proză –, în mânuirea dialogului, în folosirea altor registre, precum jurnalul intim, scrisoarea, documentul „oficial”. Valoarea panoului e minată, totuşi, de o serie de episoade cvasiidentice sau nesemnificative, cu personaje neindividualizate ori, pur şi simplu, „dubluri”, de unele reveniri (precum întâmplările din „obştea plutitoare” pe Volga având în centru pe Fany Perlov şi Maria Culiceeva), de exprimări stângace. Nu la fel de rezistentă este secvenţa ultimă a ciclului, formată din *Ciubăreşti*, *În ajun* şi *Uraganul*, unii critici vorbind chiar de un eşec integral aici. Într-adevăr, transformarea materialului memorialistic în roman, reuşită în mare măsură în primele cinci volume, este ratată parţial în ultimele trei, experienţa politică recentă a autorului suscitându-i o pornire pătimaşă, resentimentară. Din cauza acesteia, tarele societăţii, ca şi defectele indivizilor, fie adversari, fie colaboratori apropiaţi şi prieteni vechi, sunt şarjate nejustificat, capătă deseori o înfăţişare grotescă. Pe acest fond, şi Vania Răutu, cu moralitatea lui perfectă, devine neverosimil, textul acuzând un flagrant *parti-pris* auctorial, un tezism apăsat. „Egocentrismul”, idealizarea protagonistului-autor fac dificil de acceptat lectura propusă de N. Manolescu volumului *Ciubăreşti* ca „un roman satiric, pe alocuri memorabil prin sarcasmul corosiv”, cu o „metodă, swiftiană la origine”. Dar, pe lângă anumite capitole de „istorie ieroglifică”, îndeosebi volumele *În ajun* şi *Uraganul* cuprind episoade romaneşti de calitate, precum cele care analizează relaţia lui Vania Răutu cu cu Eliza Orleanu şi cu Ivonna, călătoria în

Transilvania şi în Europa Occidentală (unde e şi întrevederea cu „generalisimul revoluţiei mondiale”). Pe acest palier se înscriu, de asemenea, amplele tablouri dedicate revoluţiei ruse din 1905–1906 şi răscoalei din 1907, cu scene plastice de acţiune în care sunt angrenate mulţimile, amândouă tributare însă în prea mare măsură documentelor, multe dintre ele preluate direct din rubricile de fapt divers ale periodicelor vremii. Neîncheiat, cu mari inegalităţi, *În preajma revoluţiei* îi asigură totuşi lui **S.** un loc important printre romancierii primei jumătăţi a veacului al XX-lea.

SCRIERI: *Patru zile în Ardeal*, Bucureşti, [1916]; *În voia valurilor*, Bucureşti, [1916]; *În literatură*, Iaşi, 1921; *Un caz de conştiinţă*, Bucureşti, 1921; *Remember*, Bucureşti, 1924; *Craii de Curtea-Veche,* Bucureşti, 1929; ed. cu ilustraţii de G. Tomaziu, Bucureşti, 1945; ed. îngr. şi pref. Perpessicius, Bucureşti, 1965; ed. îngr. şi introd. Lidia Bodea, Iaşi, 1998; *Documentări şi lămuriri politice. Preludii: Partidul Naţional-Ţărănesc şi „cazul Stere”*, Bucureşti, 1930; *Opere*, îngr. şi pref. Perpessicius, Bucureşti, 1936; *Pajere*, îngr. Marica M. Caragiale, pref. Perpessicius, cu un portret de Marcel Iancu, Bucureşti, 1936; ed. bilingvă (*Pajere – Aigles royaux*), îngr. şi tr. Romulus Vulpescu, Bucureşti, 1983; *În preajma revoluţiei*, Bucureşti, I-VIII, [1932]–1936; ed. I–IV, îngr. şi pref. Vasile Badiu, Chişinău, 1990-1991; ed. I-III, îngr. şi pref. Z. Ornea, Bucureşti, 1991–1993; *Scrieri*, îngr. şi introd. Z. Ornea, Bucureşti, 1979; *Pajere. Remember. Craii de Curtea-Veche. Sub pecetea tainei*, Bucureşti, 1988; *Preludiu. Pagini de presă*, îngr. Vasile Badiu, Chişinău, 1989; *În viaţă, în literatură...,* îngr. Vasile Badiu, Chişinău, 1991; *Sub pecetea tainei*, îngr. Marian Papahagi, pref. Nicolae Manolescu, postfaţă Ion Vartic, Cluj-Napoca, 1994; *Opere*, îngr. şi introd. Barbu Cioculescu, Bucureşti, 1994; ed. îngr. şi introd. Barbu Cioculescu, pref. Eugen Simion, Bucureşti, 2001; *Social-democratism sau poporanism?*, îngr. şi pref. Mihai Ungheanu, postfaţă Ilie Bădescu, Galaţi, 1996; *Craii de Curtea-Veche. Sub pecetea tainei*, introd. Valeriu Râpeanu, Bucureşti, 1996; *Singur împotriva tuturor*, îngr. Alina Ciobanu, Chişinău, 1997; *Documentări politice*, îngr. Iurie Colesnic, Chişinău, Bucureşti, 2002; ed. îngr. Alexandru George, Bucureşti, 1999.

Repere bibliografice: E. Lovinescu, *Ist. lit. rom. cont.,* IV, *239–240;* Al. A. Philippide, *„Craii de Curtea-Veche”*, VR, 1929, 4; Ion Barbu, *Răsăritul Crailor*, „Ultima oră”, 1929, 103; Sebastian, *Jurnal, 265–270, 451–454*, N. Iorga, *Ist. lit. cont.* (1934), Ii, *285*; Perpessicius, *Menţiuni*, III, *1–11; Ovidiu Papadima,* „Pajere”, G, 1939, 6; Vianu, *Studii şi portrete*, Bucureşti, 1938, *21–35*; Pompiliu Constantinescu, *Figuri literare*, Bucureşti, 1939, *79–96*; Călinescu, *Ist. lit.,* (1941), *812–815, Ist. lit.* (1982), *897–900*; Vianu, *Arta, 356–365;* Cioculescu, *Aspecte, 126–128;* A. E. Baconsky, *Mateiu I. Caragiale*, ST, 1958, 1; Tudor Arghezi, *Caragiale şi fiul,* IL, 1962, 6; Cioculescu, *Varietăţi, 392–397;* Crohmălniceau, *Literatura*, I, *525–539*; Perpessicius, *Alte menţiuni, 287–296*; Streinu, *Pagini*, I, *150–161,* II, *412–437;* Theodor Vârgolici, *Mateiu I. Caragiale,* Bucureşti, 1964; Călinescu, *Eseuri, 45–63*; George, *Semne, 17–37, 54–82*; Crohmălniceanu, *Literatura*, I, *564–578*; Muthu, *Orientări, 108–121*; George, *Sfârşitul*, I, *206–208*, III, *179–189, 201–208;* Dan, *Proza, 279–283*; Muthu, *Lit. rom., 236–255*; Ovidiu

Cotruş, *Opera lui Mateiu I. Caragiale,* Bucureşti, 1977; Papu, *Clasicii, 167–182; Mateiu I. Caragiale – un personaj. Dosar al existenţei*, coordonator şi pref. Al. Oprea, Bucureşti, 1979; Al. Oprea, *Faţa nevăzută a literaturii,* 1980, *26–106*; Papahagi, *Eros, 46–57*; Alexandru George*, Mateiu I. Caragiale*, Bucureşti, 1981; Mariana Vartic, *Mateiu Caragiale: mitologie şi viziune asupra lumii,* DFC, *263–289;* Steinhardt, *Critică, 14–26*; Manolescu, *Arca,* III, *76–79, 100–109;* Ţeposu, *Viaţa, 55–61*; Scarlat, *Ist. poeziei*, II, *195–198*; *Mateiu I. Caragiale interpretat de...,* îngr. şi pref. Alexandru George, Bucureşti, 1985; Călinescu, *Biblioteci, 67–74*; Manolescu, *Teme*, VI, *66–75*; Zamfir, *Cealaltă, 32–39;* Negoiţescu, *Ist. lit.,* I, *223–224*; Petru Mihai Gorcea, *Mateiu I. Caragiale,* Bucureşti, 1995; Ioan Derşidan, *Mateiu I. Caragiale. Carnavalescul şi liturgicul operei*, Bucureşti, 1997; Iulian Boldea, *Faţa şi reversul textului (I.L. Caragiale şi Mateiu I. Caragiale*), Târgu Mureş, 1998; *Dicţ. analitic*, I, *235–239,* III, *263–265*, IV, *28–31*; Glodeanu, *Poetica, 323–337*; Durnea, *Orizonturi, 170–185*; Sorescu*, Lumea, 30–86; Dicţ. esenţial, 141–146*; Simion, *Ficţiunea*, III, *74–78*; Vârgolici, *Portrete, 255–276*; Ion Iovan, *Mateiu Caragiale. Portretul unui dandy român*, Bucureşti, 2002; Ion Vartic, *Clanul Caragiale,* Cluj-Napoca, 2002; Matei Călinescu, *Mateiu I. Caragiale. Recitiri,* Cluj-Napoca, 2003; Gheorghe Glodeanu, *Poetica misterului în opera lui Mateiu Caragiale,* Cluj-Napoca, 2003.

Résumé

La jeunesse révolutionnaire de Constantin Stere, partisan des mouvements socialistes et de la lutte active contre l'injustice sociale et politique, est assez peu connue par le public plus large. Avant qu'il ne s'établît en Roumanie à Iassy, âgé de 27 ans, et qu'il ne devînt le chef du mouvement « poporaniste » (« peuple-iste »), il a été plusieurs fois arrêté et emprisonné. Une fois emménagé à Iaşi, il commence à déployer une large activité de journaliste, en écrivant des articles sociaux et politiques, et, puis, des essais littéraires. Constantin Stere se lance en politique et se lie d'amitié avec Garabet Ibrăileanu, le directeur de la revue littéraire *Viaţa românească* (*La vie roumaine*). Il fut en même temps professeur universitaire de droit et a eu beaucoup de chances à devenir premier-ministre. Le roman qui a bâti sa réputation littéraire, un roman-fleuve selon le modèle de *Jean-Cristophe* de Romain Rolland, s'appelle *In preajma revoluţiei* (*A l'époque de la révolution*).

Mots-clé: Constantin Stere, Garabet Ibrăileanu, le roman *În preajma revoluţiei*, le mouvement « poporaniste », revue littéraire « Viaţa românească »

POPORANISM

dr. Nicolae Mecu*

Curent de idei politice, sociale şi literare de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea cristalizat în jurul revistelor ieşene „Evenimentul literar" şi „Viața românească" şi promovat de C. Stere şi G. Ibrăileanu, principalii lui teoreticieni. Termenul apare pentru prima dată într-un articol din serialul *Socialiştii şi mişcarea națională*, publicat în revista „Evenimentul literar" din 13 august 1893 fără semnătură, dar aparținându-i lui C. Stere, care combate ideea „monopolului" socialiştilor în materie de „iubire sinceră şi devotată pentru poporul lor", preconizând o „mişcare națională" mai largă, cu „un caracter aşa să zicem *poporanist*". Cuvântul-cheie al **p**. este pronunțat încă de pe acum: *datorie*. Mai insistent şi mai limpede conturat, termenul revine în seria de articole ale aceluiaşi, *Din notițele unui observator ipocondric*, publicate în ziarul „Adevărul" în octombrie–decembrie 1893, când este evocată şi „mişcarea revoluționară" din Rusia „cunoscută sub numele de *poporanism*". Denumirea a fost interpretată de contemporani şi de cercetătorii **p**. drept un calc după rusescul *narodnicestvo* (provenit din *narod*, „popor"), propus de C. Stere. În recenzia din 1910 la lucrarea lui C. Dobrogeanu-Gherea *Neoiobăgia*, Stere arată totuşi că nu ar fi vorba nici de un calc lingvistic şi nici de vreo influență a fenomenului rusesc acoperit de acesta: „Ce am luat de la poporaniştii ruşi? Cuvântul? Dar nu sunt populişti în America şi poporali în Germania de sud? Şi întrebuințez eu *în acelaşi sens* termenul? Ideea că fiecare țară îşi are evoluția şi politica ei care nu pot fi imitate? Dar aparține ideea asta «originală» numai poporanişilor ruşi?" etc. Termenul se încetățeneşte rapid, datorită „atracției la distanță" exercitate de forme adjectivale din aceeaşi familie lexicală, care au cunoscut o largă şi intensă circulație în a doua jumătate a secolului al XIX-lea: „popular", „poporal", „poporan". Sub impactul acestor forme deja existente, dar care desemnau o realitate generică, lipsită de o marcă doctrinară particulară, în numeroase întrebuințări din epocă conceptul de **p**. are un sens ambiguu şi totodată mai extins decât cel definit de ideologii săi. Vagul şi extensia semantică sunt de găsit chiar şi în texte considerate îndeobşte antipoporaniste canonice. Astfel, discursul de recepție în Academia Română rostit în 1909 de Duiliu Zamfirescu nu trimite la **p**. doctrinar, ci vizează promovarea exclusivistă a tematicii țărăneşti şi a folclorului, după cum nici răspunsul polemic al lui Titu Maiorescu nu foloseşte sensul specializat al termenului şi nu se referă la creațiile subsumate lui. Cu acelaşi statut incert, conceptul reapare în raportul academic al lui

* Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române

RITL, nr. 1–4, p. 161–168, Bucureşti, 2011

Maiorescu, din mai 1910, asupra unei cărți de Ion Dragoslav şi unde „poporanism" este luat cu înțelesul de imitare falsă şi artificioasă a stilului popular. Referatul execută lucrarea scurt, prin reducția logică la care predispune comparația cu Ion Creangă, sugerat ca artist cu adevărat „poporanist": „El vorbea şi scria de la sine în graiul țăranului moldovean; la el stilul poporan era firesc. D-l Dragoslav umblă după cultură literară; stilul său țărănesc e meşteşugit. Creangă porneşte de jos şi ajunge sus; poporaniştii pornesc de sus şi ajung jos. Creangă ne înalță, poporaniştii ne coboară". În epocă semantismul termenului se complică prin faptul că mişcarea poporanistă este strict contemporană cu cea sămănătoristă, cu care împarte „țărănismul", tema națională, reacția antidecadentă şi refuzul gratuității literaturii, cum şi – în ordinea tratării temei satului – unele accente emoționale paseiste şi de duioşie compasională. Considerabila suprapunere de program conduce, în percepția generală şi mai ales în cea a adversarilor, la efasarea diferențelor de înțelegere a chestiunii țărăneşti şi a celei naționale, aşa încât nu o dată **p**. este folosit pentru a denumi un program indistinct, sămănătoristo-poporanist. Simbolic relevantă în acest sens este cartea lui H. Sanielevici din 1921, intitulată *Poporanismul reacționar*, unde, în principal, sunt reunite articolele contra ideologiei lui N. Iorga şi a literaturii lui Mihail Sadoveanu în ipostaza de colaborator al revistei „Sămănătorul". Eforturile repetate ale lui Stere şi Ibrăileanu de a demonta asemenea suprapuneri nu s-au soldat totuşi cu limpezirea imaginii **p**. în epocă. Puritatea semantică a termenului a fost afectată şi de vecinătatea lui doctrinară cu socialismul de la sfârşitul secolului al XIX-lea, cu care **p**. împarte dezideratul reformelor pentru emanciparea socială şi materială a țărănimii şi pe cel de democratizare a societății româneşti în ansamblu, apropiere de care Stere se delimitează în repetate rânduri. Vagul terminologic este potențat de la bun început de cel al programului, anunțat de C. Stere în articolul *Ce cerem de la artişti* şi dezvoltat în cel intitulat neechivoc *Poporanismul*, ambele apărute în „Evenimentul literar" din martie 1894, dar unde precizia şi răceala conceptuală sunt surclasate de factura emoțională a discursului, care sună a mesianism paşoptist adus la zi: „Poporanismul e mai mult un sentiment general, o atmosferă [...] intelectuală şi emoțională, decât o doctrină şi un ideal bine hotărât. Analizându-l, putem scoate din el următoarele elemente constitutive: *iubirea nemărginită de popor* – sub care se înțelege totalitatea concretă a maselor muncitoare şi producătoare –, *apărarea devotată a intereselor lui, lucrarea entuziastă şi sinceră spre a-l ridica la înălțimea unui factor social şi cultural conştient şi neatârnat*; iar ca substrat teoretic putem arăta ideea: 1) că poporul *numai el singur are dreptate*, că el e veşnic martir, veacuri întregi a muncit şi şi-a vărsat sângele său pentru a ridica pe umerii săi întreaga clădire socială şi 2) că toate păturile superpuse au, din pricina aceasta, față cu poporul, *o datorie atât de mare, că, dacă ar dori sincer să o plătească, n-ar putea, cu toate jertfele, cu tot devotamentul şi abnegația lor, să plătească măcar procentele*". La rândul său, G. Ibrăileanu va insista în repetate rânduri pe faptul că **p**. „nu e nici un curent şi nici o şcoală literară, ci numai o concepție asupra vieții", cum spune în articolul din 1911 *Iarăşi poporanismul*. Afirmația aceasta şi

revenirea asupra ei trădează poate o conştiinţă secretă a şubrezeniei conceptului, dar şi, mai sigur, convingerea că setul de imperative afişate ilustra spiritul dominant al vieţii intelectuale şi artistice al întregii epoci de la confluenţa veacurilor. Momentul radicalizează idealuri mai vechi, urcând până la 1848 (G. C. Nicolescu, primul monograf al curentului, a propus ideea unui „prepoporanism românesc", pe care l-a împins chiar până la „faza de luminare, 1780–1810", consolidând astfel raţiunea de a fi şi autoritatea **p**., dar şi atenuându-i diferenţa specifică), trecând apoi prin teoria „păturii superpuse" şi a „prăpastiei" dintre ea şi „poporul de jos", teorie vehiculată de junimişti, popularizată şi galvanizată afectiv de vehemenţa verbului publicistic eminescian, preluată în fine de vizionarismul social şi de estetica tendenţionistă de la „Contemporanul". De aceste precedenţe sunt conştienţi înşişi promotorii curentului, atunci când afirmă, în focul polemicii cu „Sămănătorul", că deviza „întoarcerii la popor" nu este o invenţie a lui N. Iorga şi că, din contra, originile ei îndepărtate se confundă cu programul „Daciei literare", al generaţiei profetice de la 1848, care, cum afirmă ritos G. Ibrăileanu în 1909, a realizat „naţionalizarea culturii, literaturii şi a limbii". Ideologia socială şi politică poporanistă aşază în prim-plan rezolvarea problemei ţărăneşti prin expropriere (desfiinţarea latifundiilor) şi, consecutiv, prin împroprietărirea ţăranilor. Pe această temă C. Stere desfăşoară o campanie de proporţii, materializată în veritabile studii socioeconomice, precum cel intitulat *Ţară de latifundii* din decembrie 1906, încheiat cu avertismentul-perifrază: „*Latifundia perdidere Romaniam...*" Pe acelaşi plan cu reforma agrară se situa pledoaria **p**. pentru democratizarea vieţii sociale româneşti prin introducerea votului universal. După primul război mondial cele două mari deziderate împlinindu-se, „orientarea politică poporanistă dispare oficial", iar „conceptele sale social-politice sunt transferate de către Stere în structura ţărănismului" (Z. Ornea). Referindu-se la această continuitate, dar operând şi o seamă de delimitări, G. Ibrăileanu va arăta într-un articol din 1920 că „Partidul Ţărănesc nu e poporanismul. Dar e partidul născut din schimbările preconizate de poporanism.[...] Ţărănismul e o luptă practică, cu un scop practic anumit, poporanismul este o atitudine în faţa vieţii, o *ideologie*. S-ar putea zice mai mult: când se naşte o democraţie rurală, poporanismul-atitudine nu mai are cauză. Cauza lui era starea de iobăgie a ţărănimii". Numeroase controverse a stârnit teza poporanistă privitoare la industrializarea României. Elaborată de C. Stere, al cărui principiu fundamental era adaptarea modelului socioeconomic occidental la realităţile naţionale contemporane, teza este formulată mai întâi într-un discurs parlamentar din 1901: „...afară de cazuri excepţionale, totdeauna bine studiate şi bine chibzuite, nu putem avea noi, popor de ţărani, decât o industrie accesorie şi suplimentară agriculturii, o industrie ţărănească". Şapte ani mai târziu, studiul *Social-democratism sau poporanism?* sintetiza întregul program: „O ţărănime liberă pe pământul ei; dezvoltarea meseriilor şi a industriilor mici, cu ajutorul unei intense mişcări cooperative la sate şi în oraşe; monopolizarea de către stat, în principiu, a industriei mari; aceasta este formula porgresului nostru economic şi social ce ni-o impun condiţiile vieţii noastre naţionale". Ideologia literară a **p**.

apare exprimată în articolul-program, *Cătră cititori*, al revistei „Viața românească" (1 martie 1906), care reia aproape integral articolul lui C. Stere *Poporanismul*. Scopul prioritar al ofensivei poporaniste prin noua revistă consta în crearea unei culturi „naționale", adică „*specifice*": „un popor nu-şi poate justifica dreptul la existența distinctă în sânul popoarelor civilizate, decât dacă poate contribui cu ceva la cultura universală, *dându-i nota specifică a geniului său*". Programul de reforme economice, sociale şi politice primea astfel un statut de valoare intermediară, de vreme ce el avea menirea de a face posibilă realizarea acestui țel cultural prioritar. Aşadar **p**. social şi politic este pus în slujba **p**. literar: „O cultură «națională», de un caracter specific, nu se va naşte decât atunci când masele mari populare, adevărat româneşti, vor lua parte şi la *formarea*, şi la *aprecierea* valorilor culturale – limbă, literatură, forme de viață etc. – şi acest lucru nu se va întâmpla decât atunci când, prin *cultură, viață politică mai largă şi ridicare economică*, țărănimea va căpăta în stat valoarea *socială* proporțională cu valoarea sa numerică, economică, morală şi națională [...], cultura, viața politică şi ridicarea economică a țărănimii fiind *mijlocul* pentru a ajunge la o cultură cu adevărat națională şi de valoare europeană..." Asemeni celui socioeconomic, programul literar al **p**. decurge dintr-o filosofie a adaptării modelului, de data aceasta în vederea realizării specificității culturale naționale. Punând în centrul programului ridicarea statutului material şi moral al țărănimii, G. Ibrăileanu, mentorul literar al revistei „Viața românească" şi principalul teoretician şi promotor al **p**. literar, a ținut în repetate rânduri să-şi disocieze orientarea privitoare la țărănime de „țărănismul literar" promovat de sămănătorişti. Rezultanta acestei delimitări era ferma opțiune pentru un realism care se voia necruțător: „S-a înțeles că, adversari ai oricărei falsificări a vieții țărăneşti, nu noi am fi aceia care să presupunem *înfrumusețarea* în artă a vieții şi a sufletului țărănesc. Aceasta ar fi o caricaturizare şi deci o ofensă şi, dacă voiți, un act antipoporanist. Țăranul trebuie arătat în toată goliciunea inferiorității, sălbăticiei şi barbariei lui – dacă e inferior, sălbatic şi barbar. Să nu i se cruțe nicio apucătură rea, niciun viţiu. Să fie zugrăvit *complect*, [...] cu toate *contingențele explicatoare*, cu *faptele* luminate de *cauzele lor* – şi atunci imaginea țăranului, fiind adevărată şi *just* luminată, cu cât va fi mai respingătoare, cu atât va fi o *protestare* mai vie împotriva soartei care i s-a creat şi de care este răspunzătoare istoria şi sfetnicii ei..." (*Iarăşi poporanismul*, 1911). O asemenea perspectivă realistă se opunea viziunii paseiste şi idilice, ilustrată de o întreagă tradiție literară românească pe care G. Ibrăileanu o trecea în revistă în studiul *Țăranul în literatura românească* (1907), unde denunța ponciful țăranului „pitoresc", al „țăranului ca decor" şi ca „reclamă" al lui Vasile Alecsandri, poetul care „falşifică" realitatea crudă: „Crescuți cu «pastelurile» lui Alecsandri, noi am fost înşelați, am considerat pe țăran ca o ființă fericită şi nu ştiu zău dacă nu i-am invidiat soarta!! Şi când ni se spunea că-şi duce cu greu viața, noi zâmbeam, căci noi ne gândeam la «juna» Rodică şi la «sămănătorii» care înoată în fericire..." Ca reacție, programul literar poporanist preconiza o abordare lucidă, cum va scrie, retrospectiv, tot Ibrăileanu în *Ce este poporanismul?* (1925), care trebuia să aducă în literatură „țăranul social",

„ţăranul sărac care are nevoie de reforme, de ridicare, de transformare”. Declarând că **p**. literar constă în „atitudinea de simpatie a scriitorului faţă cu clasa ţărănească”, mentorul „Vieţii româneşti” amorsa delicata chestiune a „moralei în artă”, cum îşi intitulează articolul din 1906 în care ia apărarea lui Mihail Sadoveanu în faţa acuzaţiilor de imoralitate aduse prozatorului de H. Sanielevici în „Curentul nou”. Fundamental în lămurirea problemei rămâne însă articolul *Scriitori şi curente* („Curentul nou”, ianuarie 1906), unde punctul de plecare îl constituie tot imperativul naţional, al „*nuanţei* specifice a sufletului omenesc”. Cum „*încarnarea* acelui suflet [...] mai nepervertit, mai curat” nu era de găsit decât la „poporul românesc de la ţară”, rezulta că „numai acei scriitori vor reprezenta spiritul românesc care sau fac parte din ţărănime şi n-au rupt legăturile morale cu ea, [...] sau care, dacă nu fac parte din ţărănime, şi-au plecat urechea la popor, s-au botezat în izvorul curat şi românesc al sufletului popular”. Exemplari pentru aceste două categorii, singurele admise, erau Octavian Goga şi Mihail Sadoveanu. Articolul formulează încă o dată sensul **p**.: „Această infiltrare a spiritului românesc în literatura cultă este *poporanismul* din punct de vedere sufletesc al scriitorului”. Definiţia conţine deja premisele complinirii etice a etnicului, pe care criticul o accentuează evocând „*idealul*”, „tendinţile scriitorului”, „*sentimentul*”. Un pas mai departe, şi conceptele etice „ideal”, „atitudine”, „tendinţi”, „sentiment” sunt luate în calcul drept criterii de evaluare a literaturii: „ne vom permite să ţinem samă de sentimentele poetului, de înălţimea lui morală, să-l întrebăm dacă are cele mai înalte idealuri ale vremii şi ale poporului său”. Nuanţările ce vor urma nu modifică esenţial instrumentarul critic. Mai întâi deoarece reverenţa făcută esteticului se vede ecranată de pasul spre etic şi de reafirmarea preeminenţei etnicului: „Desigur, dacă scriitorul are talent şi suflet înalt, îl vom aprecia. Vom fi mai mulţumiţi însă când acest talent va servi pentru expresia unui înalt suflet românesc şi mai ales când acest suflet se va îmbrăca în haina românească – când va lua materialul operei din viaţa românească”. Pe urmă, disjungerea între morala în genere şi morala poporanistă nu duce lucrurile mai departe : „Atitudinea de antipatie pentru *rău* o vom numi cu un nume general *atitudine morală*, atitudinea morală de antipatie pentru lipitorile satului o vom numi cu un nume special: *poporanistă*, căci implică atitudinea de simpatie pentru ţărănime” (*„Morala” în artă*). Postulând, pe urmele lui Gherea, că „orice artă e tendenţioasă”, doctrinarul **p**. literar va conchide, în acelaşi articol, că „*în literatură*, «poporanismul» va însemna *atitudinea de simpatie a scriitorului faţă cu clasa ţărănească* – atâta tot”. Tandemul conceptual etic-etnic avea să joace un rol important în politica literară poporanistă, în stabilirea priorităţilor şi a criteriilor de selecţie şi în judecata critică de valoare, cu toate că, prin vocea lui Ibrăileanu, **p**. literar declară că „nu exclude niciun curent ori şcoală literară” şi că „cineva poate să fie un poporanist încarnat şi, în acelaşi timp, simbolist […]. Şi tot aşa, alt poporanist poate să fie realist, şi un al treilea clasic, după temperamente” (*Iarăşi poporanismul*, 1911). Deşi „Viaţa românească” publică şi poeţi simbolişti, la nivel declarativ **p**. se dovedeşte contradictoriu, fiindcă adeseori simbolismul (şi cu atât mai mult decadentismul) va fi principial respins,

pe considerente etice: „Simbolismul - scrie Ibrăileanu în *Literatură şi societate* - e şi o atitudinea în faţa vieţii. Iar atitudinea simboliştilor e ignorarea sau chiar dispreţuirea frământărilor vieţii". În plus, simbolismul nu ar conta la noi decât ca epifenomen, fiind un produs al imitaţiei, deci nereprezentativ pentru „spiritul naţional". Literatura promovată de **p**. ca reprezentativă este totuşi lipsită de o specificitate clară, relevând şi din acest punct de vedere ambiguitatea conceptului şi a mişcării subîntinse de aceasta. Mari scriitori ca M. Sadoveanu şi O. Goga, revendicaţi de curentul de la „Viaţa românească", s-au format şi au debutat în atmosferă sămănătoristă, iar în scrierile unor prozatori ca Spiridon Popescu, Jean Bart, I.I. Mironescu sau Calistrat Hogaş este greu de decelat un gen proxim poporanist, teme precum decăderera „neamurilor" şi ridicarea „noroadelor", dezrădăcinarea şi inadaptabilitatea / înstrăinarea făcând parte dintr-un fond comun, din care se împărtăşesc şi scriitorii sămănătorişti sau cei neafiliaţi vreunei orientări anume. Mai mult decât dintr-o ideologie specifică, scriitorii consideraţi poporanişti se nutresc dintr-o stare de spirit generică, proprie epocii, iar afinităţile dintre ei ţin nu atât de o ideologie, cât de o atmosferă creată în jurul revistei ieşene şi al liderilor ei carismatici. **P**. literar a provocat, în epocă şi în anii interbelici, reacţii adverse, provenite şi din tabăra tradiţionaliştilor ori a promotorilor artei cu tendinţă, şi din cea a criticii moderniste şi estetizante. Astfel N. Iorga, flancat de comilitonii săi de la „Sămănătorul" şi „Neamul românesc literar", reproşează ideologiei „Vieţii româneşti" lipsa de originalitate şi epigonismul, din punctul lui de vedere **p**. literar nefiind altceva decât „continuarea forţată şi acoperită a direcţiei naţionaliste de la «Sămănătorul»", cum afirmă în 1913, în prefaţa la broşura lui Victor Iamandi *Poporanismul literar al „Vieţii româneşti"*. Disociind între **p**. în sens doctrinar („poporanismul tendenţios" de la publicaţia condusă de Ibrăileanu) şi poporanism în sensul valorificării fondului folcloric („substratul cel mai solid al unei literaturi, şi cu deosebire al unei literaturi primitive, ca a noastră"), Mihail Dragomirescu, ered al criticii estetice maioresciene, desfăşoară în „Convorbiri critice" o insistentă operaţiune de combatere a ideologiei **p**., reluată mai târziu, în *Sămănătorism, poporanism, criticism* (1934), prin utilizarea conceptelor scoase din „ştiinţa literaturii": „capodopera literară" nu poate fi explicată sociologic, ci numai prin „*omenescul* dintr-însa". De la critica estetică se revendică şi obiecţiile lui Ovid Densusianu, articulate de refuzul tendenţionismului, de pledoaria pentru citadinism („De ce numai la ţară ar fi adevărul românesc?") şi denunţarea antipatiei faţă de oraş, de apărarea simbolismului modernizator – nu mai puţin specific, în opinia sa, decât orientările tradiţionaliste. După intervenţii mai puţin sistematice, E. Lovinescu reia analiza **p**. în *Istoria civilizaţiei române moderne* (I–III, 1924–1925). Apreciindu-i meritele „în planul social şi cultural" (contribuţia la înfăptuirea reformei agrare şi la introducerea votului universal), partizanul autonomiei esteticului obiectează că „plecând [...] de la «iubirea nemărginită pentru popor», de la «apărarea devotată a intereselor lui», de la o «datorie» pe care o avem de plătit, el se pune de la sine alături de artă". Situând **p**. în directă descendenţă sămănătoristă, Lovinescu subliniază caracterul „reacţionar" al ideologiei: „A lega

literatura unei ţări în plină revoluţie burgheză de clasa cea mai înapoiată sub raportul civilizaţiei înseamnă a lucra împotriva sensului dezvoltării noastre istorice". În *Istoria literaturii române contemporane* (I–VI, 1926–1929) doctrinarul modernismului românesc disociază formal **p**. de sămănătorism mai ales prin prisma intenţiilor din programul teoretic, fără însă a admite un statut autonom literaturii promovate prin acesta: „Adevărata contribuţie a «Vieţii româneşti» se manifestă tot în sensul vechiului sămănătorism liric". În compendiul lucrării (*Istoria...* din 1937), unde **p**. este relegat, alături de sămănătorism, în tabăra „mişcărilor reacţionare", revine aproape *tel-quel* acuzaţia, capitală, din *Istoria civlizaţiei române moderne* referitoare la situarea faţă de „sensul istoriei".

Repere bibliografice: Stere, *Scrieri, passim*, Ibrăileanu; Ibrăileanu, *Opere*, IV, *419–423, 447–450, 468–474,* V, *114–123, 140–148, 182–185, 555–574;* Duiliu Zamfirescu, *Poporanismul în literatură*, Bucureşti, 1909; Victor Iamandi-Adrian, *Poporanismul literar al „Vieţii româneşti"*, pref. N. Iorga, Iaşi, 1913; H. Sanielevici, *Poporanismul reacţionar,* Bucureşti, 1920; Lovinescu, *Ist. civ. rom.,* I–III, *80–119;* II, *67–71, passim*, IV, *108–135, passim*; Ralea, *Scrieri*, II, *376–379*; Lovinescu, *Ist. lit. cont.*, I, *80–119,* II, *67–71, passim*, IV, *108–135, passim*; Mihail Dragomirescu, *Sămănătorism, poporanism, criticism*, Bucureşti, 1934; Lovinescu, *Ist. lit. rom. cont., 191–192, passim*; G.C. Nicolescu, *Ideologia literară poporanistă. Contribuţia lui G. Ibrăileanu şi bibliografia problemei,* Bucureşti, 1937; Călinescu, *Ist. lit.* (1941), *585–604, Ist. lit.* (1982), *661–681*; Valeriu Ciobanu, *Poporanismul. Geneză, evoluţie, ideologie*, Bucureşti, 1946; Ion Enache, *Contribuţii la critica poporanismului*, Bucureşti, 1959; D. Micu, *Poporanismul şi „Viaţa românească"*, Bucureşti, 1961; Sevastos, *Amintiri, passim;* Ciopraga, *Lit. rom., 88–101*; Micu, *Început, 82–99;* Z. Ornea, *Poporanismul,* Bucureşti, 1972; Vasile, *Conceptul, 200–218*; Micu, *Ist. lit., 173–174*; Z. Ornea, Viaţa lui C. Stere, I–II, Bucureşti, 1989–1991, *passim.*

Résumé

Le but de l'article est de décrire un courant idéologique et littéraire, né aux confins de deux siècles, le XIX-ème et le XX-ème. Décéler soigneusement les sens historiques et sociaux d'un courant idéologique est une tâche de finesse critique. Au début, il fut une vision généreuse qui se proposait le retour vers les valeurs ethniques et la mise en relief du *devoir* immense des élites envers le peuple. C. Stere fut l'idéologue du « poporanisme » (« peuple-isme»), terme provenant du mot russe « narod » (« peuple »), tandis que G. Ibrăileanu a imposé le concept dans la littérature à travers les articles publiés dans la revue « Viaţa literară » (« La vie littéraire »).

Mots-clé: Constantin Stere, Garabet Ibrăileanu, courant littéraire, idéologie sociale, revue « Viaţa literară »

SEBASTIAN, MIHAIL

dr. Mihai Iovănel*

(18.X.1907, Brăila – 29.V.1945, Bucureşti), eseist, prozator, dramaturg şi gazetar. **S.**, al cărui nume la naştere era Iosef Hechter, este fiul Clarei (n. Weintraub) şi al lui Mendel Hechter, funcționar comercial. Urmează şcoala primară şi Liceul „N. Bălcescu" în oraşul natal. În 1926 susține bacalaureatul, fiind remarcat de Nae Ionescu, preşedintele comisiei. În 1929 va absolvi Facultatea de Drept din Bucureşti, iar în 1930 – 1931 beneficiază de o bursă la Paris pentru a-şi pregăti doctoratul, pe care însă nu îl va finaliza. Debutează în 1926, cu versuri în revista ieşeană „Lumea", sub pseudonimul Eraclie Pralea, şi cu articolul *Bacalaureatul, generația violenței şi altele*, în revista „Politica", sub semnătura Mihail Sebastian. Din 1927 începe să scrie la ziarul „Cuvântul" (primul articol fiind o polemică purtată cu Mircea Eliade pe tema „sentimentalului Gourmont"), unde va fi angajat de Nae Ionescu, mentorul său, ca redactor şi va lucra până la sfârşitul lui 1933. Aici semnează şi cu pseudonimul gidian Amyntas, producând (mai puțin în perioada pariziană) texte zilnice pe cele mai diverse teme – culturale, politice, sociale. Eterogenitatea e adusă la un numitor comun de verva foiletonistului, nu rareori pamfletară, şi de argumentația dispusă mai mult deconstructiv-persiflant-ironic decât în numele unei cauze sau al unui program, deşi pozițiile punctuale ale lui Nae Ionescu sunt adesea asumate şi apărate de devotatul „năist". Mai colaborează la „Universul literar", „Tiparnița literară", „Vremea" (din 1928), „Contimporanul", „Vitrina literară" (din 1929), „România literară", unde este redactor, şi „Azi" (din 1932), „Index", „Reporter" (din 1933), „Rampa" şi „L'Indépendance roumaine", la care este cronicar muzical sub pseudonimul Flaminius (din 1935), „Revista Fundațiilor Regale" (fiind redactor din 1936), „Viața românească" (din 1938). În 1932 se numără printre membrii fondatori ai Grupării Intelectuale Forum, înlocuită ulterior de Gruparea Criterion. Tot în 1932 îi apare primul volum, *Fragmente dintr-un caiet găsit*. După interzicerea în 1934 a ziarului „Cuvântul"; urmează scandalul stârnit de romanul *De două mii de ani...* şi de prefața lui Nae Ionescu, **S.** fiind atacat şi ironizat din toate direcțiile ideologice. Un răspuns şi o sinteză ale scandalului apar în *Cum am devenit huligan* (1935). Ia parte în 1936 la înființarea Grupării Criticilor Literari Români. Secretar într-un cabinet de avocatură, în 1937 pledează în procesul intentat lui Geo Bogza, acuzat de pornografie pentru *Poemul invectivă*. Debutează ca autor dramatic cu piesa *Jocul de-a vacanța*, regizată de Sică Alexandrescu în

* Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române, Bucureşti

RITL, nr. 1–4, p. 169–178, Bucureşti, 2011

1938, la Teatrul Comedia din Bucureşti. În 1940 este dat afară, ca evreu, de la „Revista Fundațiilor Regale” şi, în baza excluderilor rasiale, semnătura sa nu va mai putea fi găsită în nici o publicație. Din 1941 până în 1944 e profesor la liceul evreiesc „Cultura B”, unde îi are elevi pe Paul Cornea, Petre Solomon, Vicu Mîndra etc. În martie 1944 i se pune în scenă la Teatrul Alhambra piesa *Steaua fără nume*, sub pseudonimul Victor Mincu, ales spre a înşela cenzura. Înainte de 23 august 1944 scrie, conform mărturiei unor apropiați, broşura *Armata Roşie vine*, conținând pagini de pamflet antiantonescian şi antifascist. După întoarcerea armelor împotriva Germaniei, perspectivele se schimbă radical. Participă la redactarea primelor numere din legalitate ale ziarului comunist „România liberă”, fiind autorul *Manifestului Blocului Național-Democratic*, şi ia parte, în calitate de conferențiar, la noile realități. În februarie 1945 e numit consilier de presă principal în Ministerul Propagandei Naționale (Direcția Presei şi Informațiilor). Îi sunt reprezentate două adaptări după S. Berger şi John Steinbeck – *Potopul* şi *Nopți fără lună*. În plină vogă, moare în urma unui accident, fiind lovit de un camion în timp ce traversa strada, cu puțin înainte de a deschide cursul *Balzac şi problemele sociale ale timpului său* la nou-înființata şcoală populară Universitatea Liberă Democratică. În 1946 piesa *Ultima oră* e pusă în scenă cu mare succes la Teatrul Național din Bucureşti, pentru ca în 1947 piesa neterminată *Insula*, al cărei ultim act e scris de un prieten apropiat, Mircea Şeptilici, să aibă premiera la Teatrul Municipal.

Critica foiletonistică este domeniul în care **S.** se formează şi se afirmă ca scriitor. *Considerații asupra romanului modern*, foileton în opt episoade publicat în „Cuvântul” între octombrie 1927 şi martie 1928 şi care în biografia autorului are valoarea unui volum, relevă ambiții teoretice invers proporționale cu vârsta crudă a autorului, fapt vizibil în lipsa de cristalizare a ideilor şi în dicțiunea lor confuză. **S.** porneşte de la Julien Benda, autorul cărții *Belphégor. Essai sur l'esthétique de la présente société française* (1918), pentru a diagnostica disoluția genurilor în modernitate şi, în particular, „un declin al romanului ca specie”, prin care se înțelege declinul epicului şi al intrigii „cu desfăşurare gradată şi motivată perfect” în favoarea „romanului liric”. Pentru a explica acest declin, eseistul împrumută de la Benda conceptul de „panlirism”, prin care înțelege, la fel ca Mircea Eliade în *Itinerariu spiritual*, orizontul care face posibilă schimbarea subiectului: „Toate există în ritmul unui absolut lirism. Patetism pur. Toate se nasc, trăiesc, se înlănțuie în virtutea unor legi de logică afectivă. Trăim o imensă revărsare emoțională la astfel de proporții încât amintirea romantismului se vădeşte falsă şi nesinceră. Este o grozavă cutremurare şi o deşteleneire obştească. Ca două strigăte scurte şi potrivnice, misticismul şi sexualismul ne frământă traiul. Integrală valorificare a posibilităților neîncercate încă, inconştientul este prezent. Vremea pateticului deplin se cheamă PANLIRISM”. „Romanul liric” e chiar „romanul modern”, caracterizat prin „disponibilitatea psihologică, actul gratuit, discontinuitatea personalității”, iar lirismul ar fi forma unui nou spiritualism marcat de experiența războiului, opus „stupidului secol” al XIX-lea şi „exprimând legături strânse între creator şi obiect şi descoperind o a doua realitate – cea a spiritului –, pe lângă care

cea a contingentului nu izbuteşte să fie decât o săracă transpunere". În continuare, tânărul eseist integrează esteticii panlirismului „romanul pur" al lui André Gide, care prin „actul gratuit" eludează tocmai detestata intrigă şi verosimilitate, „novela" lui Miguel de Unamuno şi *În căutarea timpului pierdut* de Marcel Proust, căruia, pentru a cadra, i se neagă intenţionalitatea construcţiei: „*À la recherche...* este scrisă doar după legile digresive ale memoriei şi creşte doar din frământările obscure ale visului. [...] e cu neputinţă să se distingă respectarea vreunei legi de înlănţuire şi gradare epică". Apar o serie de incongruenţe. Cazul lui Gide este cel mai complicat, întrucât **S.** sesizează incoerenţa dintre impuritatea romanului liric pe care tocmai o proclamase şi puritatea de gen afirmată de romanul gidian. Ca atare, interpretează actul gratuit ca fiind un act ratat şi citeşte în asta nu o mascare a vechii teleologii a intrigii, ci exprimarea „patetismului unui dinamism interior", adică al unei weltanschauung ce face posibil panlirismul. Actul ratat îi permite, simultan, să combată puritatea de gen a „romanului pur" şi să îl reintroducă, întărit, în categoria panlirismului. De asemenea, nu este clar de ce „aventura" (concept împrumutat de la Jacques Rivière, al cărui eseu din 1913, *Le Roman d'aventure*, este utilzat fără a fi citat), unic element epic compatibil în viziunea lui **S.** cu estetica panlirică pe motiv că se sustrage „intrigii" şi recuperează autenticitatea realului, ar fi fundamental altceva decât ceea ce predică Gide; sau de ce autenticitatea aventurii s-ar sustrage suspiciunii de „acte manqué". În rest, se reţine pionieratul în introducerea pe filieră românească a programului anticalofil: „Un romancier bun nu posedă stil, dar cunoaşte conştiincios gramatica". *Consideraţiile asupra romanului modern* vor avea şi nu vor avea consecinţe în scrierile lui **S.** Vor avea în măsura în care ele se reflectă în romanul *Oraşul cu salcâmi*, publicat în 1935, dar scris între ianuarie 1929 şi ianuarie 1931. Nu este vorba de lirismul care îneacă acestă scriere imatură, cea mai slabă a lui **S.**, întrucât „poezia" metamorfozării provincialei Adriana din adolescentă într-o domnişoară are mai mult de-a face cu lirismul debutonat din scrierile de început ale Hortensiei Papadat-Bengescu decât cu lirismul teoretizat de autor în foiletonul lui, ci e vorba de prezenţa unor personaje secundare precum Buţă, „transfug din *L'Immoraliste* şi *Les Faux-monnayeurs*" (Lucian Boz), precum şi de lipsa unor articulaţii cauzale în procesul formării Adrianei. Imotivarea acţiunilor amoroase ale protagonistei este de altfel o trăsătură care, sub influenţa lui Gide (vizibilă şi prin episodul de erotism neortodox dintre Soeur Denise şi Lucreţia), se impune ca tendinţă evidentă în romanul interbelic românesc, inclusiv sau mai ales în acela scris de femei. *De facto*, în 1932, când **S.** publică broşura *Fragmente dintr-un carnet găsit* („prima sa plachetă de proză", cum o numea fără mare consideraţie Pompiliu Constantinescu), teoriile lui din 1927 – 1928 erau deja depăşite. Adoptând formula jurnalului, *Fragmente...* îi oferă autorului posibilitatea de a pune între coperţi o eseistică de felul celei din *Solilocvii* de Mircea Eliade, carte apărută tot atunci. El se distanţează de la primele rânduri de clişeele eliadeşti: „...Cum îi povesteam lui M. D. întâmplarea asta, el observă în treacăt: «– Frumoasă experienţă!» Atâta a înţeles din tot ce i-am spus. O experienţă. Am oroare de termenul ăsta". După cum

observă Pompiliu Constantinescu, „nimic [...] nu-l leagă de problemele mistice ale tinerei generații”. Pot fi totuşi inventariate teme precum experiența, ratarea, crizele (în amor, sufleteşti), inteligența, morala, amoralismul, singurătatea, ireductibilul, Dumnezeu, livrescul, introspecția, moartea, miracolul, inefabilul etc. Față de acestea naratorul recurge însă, invariabil, la un grad zero al atitudinii, opus freneziei experimentaliste a „trăiriştilor”, idealul său fiind exprimat consecvent prin fantasma botanică, prin aspirația la condiția de „plantă” sau de „arbore”. Revenind la **S.** în chip de critic, aceasta este prima calitate în care se face, în ordine istorică, cunoscut şi recunoscut. Practicarea foiletonului şi a recenziei îi aduc deja în 1929 o extrem de onorantă includere de către E. Lovinescu în *Mutația valorilor estetice*, unde, amintit imediat după G. Călinescu şi Şerban Cioculescu, tânărului critic – „un copil aproape” – i se recunosc „o reală pasiune literară înclinată spre lucruri serioase, putere dialectică, în genere în vid, abstracție stilistică”. În 1932 câteva cuvinte de apreciere venite de la G. Călinescu remarcă „fraze clare, clasice, neornamentate decât în măsura necesității unei nuanțări şi atunci, adesea, în imagini fericite”. Prima calitate a criticii stă în valoarea ei ca proză inteligentă, elegant construită, ca şi în subtilitatea analitică. Critic nu suficient de independent, prea sensibil la linia revistelor unde colaborează şi la umorile contingente (la amiciții sau inimiciții de moment), nici suficient de constant sau de obiectiv, **S.** scrie bine despre autorii români, dar fără a reuşi să prindă esențialul sintetic, mai ales în legătură cu cărțile mari ale momentului. Mihail Sadoveanu, de pildă, este abordat exclusiv pe frontul titlurilor minore; există însă şi excepții, cum ar fi literatura Hortensiei Papadat-Bengescu. În cazul cărților care îi plac – de pildă, romanele lui Mircea Eliade – se pierde adesea într-o critică de identificare emoțională, de empatizare cu subiectul sau cu personajele. Savuroase şi ironic-superioare sunt cronicile negative (Ionel Teodoreanu sau Ilarie Voronca fiind două ținte predilecte), scrise nu fără cruzime şi nici fără spirit, deşi, în cazul articolelor preponderent negative despre E. Lovinescu s-ar putea observa că **S.** are dreptate pe amănunte, dar se înşală global. Procesul de valorizare nu este punctul forte al criticului, care îşi dă întreaga măsură în cazul valorilor deja clasate. Cronicile lui au o bătaie de regulă scurtă şi nu compun o narațiune critică mai amplă sau un program prin care să-şi depăşească contingența. Articolele despre literatura străină, preponderent franceză şi engleză, sunt mai sigure decât aplicațiile pe spațiul autohton. Deşi de-a lungul timpului anunță diverse proiecte (în primul rând o cercetare în două tomuri asupra romanului românesc), *Corespondența lui Marcel Proust* (1939) este singurul volum de critică scos de **S.** Cartea încununează o veche pasiune pentru autorul francez. În 1928-1929, perioadă de publicistică febrilă dedicată subiectului, se declara unul dintre „cei şase cititori ai lui Proust” din România, polemiza intens cu F. Aderca, autorul unor considerații despre „simbolismul” francezului, anunța studiul *Tragedia lui Proust* (sau *Tragedia proustiană*), din care avea să publice un fragment despre domnişoara de Stermaria. În 1932 constata că pasiunea i s-a temperat şi îi mai recunoştea lui Proust, „Saint-Simon al acestui început de veac”, doar „interesul documentar”. În studiul din 1939

astfel de consideraţii sunt depăşite. **S.** îşi revizuieşte opiniile din tinereţe cu privire la lipsa „unui plan prestabilit" în construcţia romanului *În căutarea timpului pierdut*, admiţându-i „severa construcţie arhitectonică". Pionieratul cercetării se manifestă şi prin subiect (aflat încă, la nivel mondial, la începuturi), şi prin metodă. Critica genetică practicată aici nu avea la acea dată prea mulţi practicanţi în România, o excepţie fiind D. Caracostea. Corpusul de scrisori disponibil (c. 1 200 de epistole) este valorificat nu *per se*, ca valoare suficientă sieşi (deşi sunt apreciate o serie de „pagini admirabile, pagini ce pot figura în cea mai severă antologie proustiană"), ci ca valoare de relaţie aptă să conducă în „camera obscură a romanului", să îi lumineze geneza şi cristalizarea. Sunt cercetate pe rând ediţiile scrisorilor, personalitatea biografică reflectată în ele, raporturile scritorului cu mama sa, originile operei, efectul ei de noutate, caracterul de „roman cu cheie", strategiile proustiene de legitimare în câmpul cultural al timpului. *Corespondenţa lui Marcel Proust* este, în fond, o micromonografie pe care autorul nu a dus-o mai departe doar din cauza destinului său lipsit de şansă.

Adevărata miză personală a lui **S.** stă în exercitarea ficţiunii, pe care o asumă prima oară în *Femei* (1933). Prezentat ca „roman", deşi e doar o colecţie de patru nuvele legate printr-un personaj comun, Ştefan Valeriu, şi prin mărunte corespondenţe, reprezintă, după *De două mii de ani*, cartea de proză cea mai bună a scriitorului. Sunt abordate patru versiuni ale amorului: dragostea frivolă de vacanţă în *Renée, Marthe, Odette* (care va fi reluată cu modificări în piesa *Jocul de-a vacanţa*: sexualizarea, amoralismul şi blazarea promiscuă din povestire sunt înlocuite în piesă de o sexualitate mult bemolată, de un erotism euforic, idealizat), dragostea între două fiinţe simple – doi „primitivi" – în *Emilie*, dragostea care subordonează o femeie de bună condiţie unui bărbat indolent în *Maria*, în fine, dragostea de foileton dintre Ştefan şi o artistă de varieteu, falsă femeie fatală, tot o natură simplă şi netransparentă, în *Arabela*. Nuvelele sunt graţioase, spirituale, bine scrise şi, excepţie făcând *Emilie* (în care **S.** atinge profunzimea din nuvela *Deschiderea stagiunii*, tristă şi probabil psihanalizabilă ilustrare a ratării în mediile gazetăreşti), monden-superficiale, literatură de consum superioară mediei. În epocă *De două mii de ani* este o surpriză, nu doar prin prefaţa antisemită a lui Nae Ionescu. Până atunci **S.** preferase să îşi decoloreze etnicitatea, din raţiuni mai curând sociale decât ideologice. Evreitatea era asociabilă cu ghetoul, cu parohialul specificului şi al problemelor implicate (antisemitism, sionism etc.) şi mai puţin cu poza subţire pe care şi-o construia foiletonistul de la „Cuvântul". Încercând să pună în ecuaţie autohtonă dar şi transnaţională „problema evreiască", *De două mii de ani* este, cum observa Ioan I. Cantacuzino, un roman dialectic, construit pe metoda organizării de opoziţii între câte doi termeni, fiecare cu discursuri de escortă argumentative. Antitezele rămân, cu program, netranşate. Reproşul din prefaţă că „Iosef Hechter nu izbuteşte să explice nimic" este corect, cu observaţia că aceasta este chiar intenţia romanului. Pot fi inventariate de-a lungul cărţii dezbateri de felul: individ *versus* colectiv, sionism *versus* asimilaţionism, sionism *versus* marxism, cartezianism *versus* misticism, capital *versus* specific, iudaism *versus*

antisemitism etc. **S.** urmărea nu doar investigarea prin ficțiune a problemei evreieşti în România de după Marea Unire, ci şi urmărirea contextelor socio-politice din România structurată de sfârşitul primului război mondial. Cele şase părți acoperă mişcările studenţeşti antisemite din 1921 – 1923, modernizarea prin capitalul străin (aproximată prin momentul 1929), pregătirea revoluției stângiste din 1931 şi resurecția antisemitismului, respectiv impunerea fascismului din 1933. Din punct de vedere ideologic, structura romanului e dată de succesiunea autohtonism (naționalist-antisemit-huliganic) – internaționalism (capitalist) – internaționalism (comunist) – autohtonism (din nou, naționalist-antisemit-huliganic). Instaurarea fascismului, sugerează romancierul, e rezultatul ratării modernizării prin capitalism sau prin revoluția de stânga; dar e un rezultat care corespunde „fondului" românesc, în a cărui celulă este înscris, paradigmatic, într-un raport recesiv care acum devine dominant, autohtonismul lui Ghiță Blidaru, personaj inspirat de Nae Ionescu. Romanul a provocat un imens scandal, fiind atacat atât dinspre presa naționalist-ortodoxistă, cât şi de publicațiile evreieşti: printre motive se numără insistența de a nu renunța la prefața lui Nae Ionescu, numeroasele personaje „cu cheie", un plasament strategic greşit în contextul perioadei (distanțarea de colectivismul noii generații şi desolidarizarea de minoritatea lui oprimată sunt mişcări egale pentru **S.**, duse în numele aceluiaşi principiu individualist şi anticolectivist) şi, nu în ultimul rând, faptul că în unele secvențe răzbate limbajul esențialist al metafizii etniciste, deprins de la Nae Ionescu. **S.** a organizat o apărare în *Cum am devenit huligan*, scriere de vârf a literaturii polemice româneşti, în care inventarizază, clasifică şi combate atât reacțiile suscitate, cât şi pe autorul prefeței (distanțându-se însă mai mult de interpretările lui Nae Ionescu decât de felul său de a pune problema). *Accidentul* (1940) prelucrează tema jocului terapeutic de-a vacanța: Nora, profesoară de franceză, îl trage pe Paul, avocat cunoscut de ea în urma unui accident oarecare pe stradă, într-o vacanță de iarnă, la schi, pentru a-l vindeca astfel de depresia în care l-a aruncat dragostea punctată de gelozie pentru pictorița Ann. Cei doi urcă de la Braşov la cabane, nimerind în spațiul straniu al locuinței lui Gunter Grodeck, tânărul moştenitor al unei eredități misterioase şi al unei averi uriaşe. În final, după peripeții în regim totuşi static, Paul este vindecat, găsindu-şi fericirea alături de Nora, rezolvare care i-a trezit lui Camil Petrescu parafraza sarcastică „făceți schi şi vă veți lecui de amorurile nefericite". *Accidentul* e romanul cel mai problematic din punctul de vedere al elaborării (o primă variantă incompletă a fost pierdută, apoi reconstituită cu multă dificultate) şi, în acelaşi timp, scrierea cea mai kitsch a autorului, rivalizând în această privință doar cu câteva pagini din imaturul *Oraş cu salcâmi*. Cartea ar fi fost doar o nuvelă de almanah fără episodul gotic al lui Gunther Grodeck (care funcționează bine prin indeterminarea reperelor, prin caracterul său de ficțiune incompletă, în contrast cu supraexpunerea didactică a celorlalte secvențe şi personaje) şi fără câteva pagini din analitica geloziei lui Paul față de Ann. O parte semnificativă a stridențelor vine din concepția teatrală: scris sub formă de roman, *Accidentul* este gândit de un autor dramatic, care caută efecte

pentru scenă şi care, de altfel, voia sa rescrie cartea în acest sens. De aceea multe replici au un caracter emfatic şi excesiv de reliefat, iar scenele capătă un aer artificios prin apăsarea intenţiei şi prin „poezie”. Altfel stau lucrurile în scrierile pentru teatru ale lui **S.**, care au cules, mai ales după moartea autorului, un mare şi constant succes. Comedii amare ca ton general, exploatând cu ample disponibilităţi lirice comicul de situaţie, farsa şi melodrama teatrului de bulevard, piesele dezvăluie o schemă mentală predilectă. În primul rând, le este comună fantasma evaziunii, a navigării către „insula” care să ofere decuplarea de la realitatea trivială, imediată. În *Jocul de-a vacanţa* „insula” este pensiunea Weber, unde calendarul şi proza realităţii sunt uitate; în *Steaua fără nume* este noaptea care şterge realitatea diurnă; în *Ultima oră* este itinerariul lui Alexandru Macedon şi „jocul de-a vacanţa” pe urmele lui Alexandru; în sfârşit, în *Insula* este spaţiul erotic camaraderesc încropit de cele trei personaje. Acestui puternic impuls evazionist i se opun o serie de mişcări inhibitive, care tind să tragă eroii de mânecă înapoi în realitate, să conserve realitatea, să semnalizeze caracterul de reverie al „jocului de-a vacanţa”. **S.** rezolvă de regulă conflictul dând câştig de cauză elementului inhibitor (mai puţin în *Ultima oră*), cu sugestia că insula rămâne totuşi să existe într-un plan fantasmatic, intim şi secret. În al doilea rând, este constantă opoziţia între limbajul liric asociat evaziunii şi limbajul pragmatic al realităţii. De raportul dintre ele depinde şi valoarea textului: el este optim în *Steaua fără nume*, capodopera autorului, în care „locul unde nu s-a întâmplat nimic” se transformă preţ de o noapte într-o fantasmă prea frumoasă şi neadevărată ca să reziste zilei următoare, şi fragil în *Jocul de-a vacanţa*, unde lirismul, notat de toţi comentatorii, ocupă prea mult scena. În al treilea rând, piesele (într-o mai mică măsură *Ultima oră*) sunt construite în jurul aceluiaşi personaj feminin: Corina (*Jocul de-a vacanţa*), Necunoscuta/ Mona (*Steaua fără nume*), Magda Minu (*Ultima oră*), Nadia (*Insula*). E vorba de o maestră a jocurilor (atât a celor centrifuge, cât şi a celor erotice), un caracter voluntar, dincolo de dantela şi superficiile capriciilor feminine, o fire camaraderească, o natură dublă, luminoasă în aria în care se desfăşoară „joaca de-a vacanţa”, cenuşie în partea „cotidiană”. Tema evadării din realitate a fost exploatată de critica marxistă de după 1948, care astfel i-a construit autorului o poziţie de excelenţă canonică. Un critic în forme directe **S.** nu este decât în *Ultima oră*, scriere mai puţin caracteristică, inspirată din lumea – asemănătoare cu aceea din *Gorila* lui Liviu Rebreanu – ziariştilor pescuitori în ape tulburi, aşteptând „lovitura” şi neezitând să o provoace prin şantaj. Conflictul piesei stă într-un *qui pro quo* nici prea verosimil, nici foarte subtil, dar eficient teatral: lectura greşită pe care o face industriaşul Bucşan unui nevinovat articol de istorie. Acest *misreading* e pus să ducă greul acţiunii, să susţină câteva scene importante, ceea ce dă piesei un aer de farsă uşoară, constrastând cu satira modelată realist a puterii cinice din zona marii industrii sau a corupţiei ziariştilor. Utopia care nu încetează să eşueze în dramaturgia lui **S.** poate fi citită, invers decât romanele „huliganice” ale lui Mircea Eliade (*Întoarcerea din rai* şi *Huliganii*), ca elegie a intimităţii pierdute şi a unui spaţiu al subiectivităţii private care descreşte, făcând cu

resemnare loc realității din ce în ce mai invazive şi mai autoritare. Vila din *Jocul de-a vacanța* va fi redusă în *Insula* la dimensiunile unei maghernițe, şi totuşi, această din urmă lucrare, rămasă neterminată, ar fi urmat poate să părăsească cercul vicios al pieselor anterioare pentru a afirma preeminența vieții asupra oricărei versiuni de „conştiință nefericită". Rândurile în nota cărora sfârşeşte actul al doilea („nu vreau ca soarele, mâine dimineață, să răsară fără noi") pare să îl evoce pe Albert Camus din *Fața şi reversul*, autorul propoziției „la urma urmei, soarele ne încălzeşte totuşi oasele". În fine, scrierea principală a lui **S.** este jurnalul său, revelat într-o ediție, în intenție completă (deşi asupra textului integral există încă semne de întrebare), abia în 1996. Secvențe fuseseră publicate în mai multe rânduri înainte şi după moartea lui **S.**, într-o cantitate suficientă pentru a permite evaluarea rezonabilă a calităților documentare, umane şi literare ale textului. Jurnalul este un concept recurent la **S.**, o formulă intimă literaturii şi publicisticii sale – fapt deloc surprinzător, dată fiind generația egotist-narcisistă din care face parte. Scriitorul îşi motivează în treacăt, într-o cronică din 1932, empatia față de jurnal. Argumentul său este unul cât se poate de previzibil pentru epocă, pe linia autenticismului gidian: „Jurnalele intime au o veche preferință în alegerile mele de cetitor dezordonat. În parte, pentru că răspund poate unei uşoare curiozități sociale: să cunoşti oamenii şi să afli istorii ascunse despre ei, să-i vezi trăind la adăpostul convențiilor este o plăcere certă, deşi poate de calitate mediocră. Dar mai ales pentru că aceste jurnale au un accent de adevăr pe care literatura nu-l realizează niciodată pe de-a-ntregul. Fiindcă literatura, oricât ar fi de bună, simulează". Înainte **S**. publicase paginile din jurnalul de creație al romanului *Oraşul cu salcâmi*, în siaj explicit gidian („Exemplul lui Gide, care a scris un jurnal al romanului *Les Faux-monnayeurs*, mi-a fost de folos"). Jurnalul parizian este de fapt mai întins decât arată paginile de jurnal ce însoțesc *Oraşul cu salcâmi*. **S.** publicase din el în 1930 şi 1931, în „Cuvântul". De asemenea, mai multe pagini din *De două mii de ani* (din partea a patra) par să îşi aibă originea, prin caracterul lor notațional şi „rupt" din punct de vedere stilistic de ansamblu, tot în jurnalul corespunzător perioadei 1930–1931 a studiilor doctorale de la Paris. Încă mai remarcabil pentru traseul care anticipează paginile din *Jurnal* este că *De două mii de ani* e un pre-*Jurnal* care codifică deja relațiile oferite de acesta din urmă, doar că le pune în convenție romanescă, simulându-le şi disimulându-le. Două sunt trăsăturile sau calitățile principale ale *Jurnalului*, corespunzând celor două planuri (amândouă legitime), ideologic şi literar, de-a lungul cărora îşi diseminează sensurile. În plan ideologic, el transmite discursul unui martor, în sensul latinescului *superstes*. Deşi, conform unei definiții din epocă aparținând lui Tudor Vianu, „jurnalele intime alcătuiesc o manifestare literară din care reprezentarea oricărui public este absentă", cazul lui **S.** reprezintă o excepție, în sensul în care discursul său e instrumentat în direcția unui public dacă nu concret (deşi într-un rând mărturiseşte că se gândeşte la data în care îl va citi lui Mircea Eliade), atunci abstract, impersonal. Reflecțiile despre publicul căruia i se adresează un jurnal se strecoară într-o cronică din 1940 la însemnările lui Titu Maiorescu. Jurnalul nu mai este

văzut acum ca o formă mai autentică de a face literatură, ci tot o contrafacere, un „trucaj”: „E posibil ca, la punctul de plecare, Stendhal sau Goncourt sau Jules Renard să fi avut intenția de a ține, în jurnalele lor, socoteli strict personale, ferite de orice ochi străin, dar, cu vremea, ele au devenit chiar pentru autorii lor o adevărată operă, destinată mai curând sau mai târziu tiparului. Atâta e deajuns pentru ca libertatea de expresie să capete o instinctivă prudență. În literatură, cele mai mari sincerități sunt totuşi discret «dirijate»”. Este importantă această confesiune indirectă, în sensul în care ea poate fi asociată cu prezența la autor a conştiinței sale de martor public. Tot din punct de vedere ideologic, jurnalul este cu atât mai relevant pentru cel care îl scrie cu cât abia prin el ajunge să depăşească vocabularul metafizic şi „logica colectivelor”, deprinse de la Nae Ionescu şi vizibile în romanul *De două mii de ani*. **S.** descoperă prin suferințele şi angoasele trecute în discurs, atât prin evenimentele propriu-zise, cât şi prin travaliul notării lor, valoarea solidarității umane şi o etică a concretului care se opune atât individualismului, cât şi colectivismului (ambele doar cuvinte, abstracțiuni). Trecând la planul literar al jurnalului, e de observat că efectul de romanesc este captat într-un sens major, eşuat în celelalte scrieri. Ca formă relaxată, ne-publică de literatură, jurnalul îi oferă scriiturii lui **S**.o poziție neinhibată, golită – retoric şi anecdotic – de convențiile literare prea romanțioase şi lirice cărora le cade victimă în *Oraşul cu salcâmi* sau în *Accidentul*. Apoi, contextul excepțional din punct de vedere istoric şi ideologic (teatru al unor tensiuni etnice, ideologice, politice, umane cu o densitate remarcabilă) îi dă scriitorului, laolaltă cu neşansa decăderii lui sociale, „şansa” unei problematici extraodinare, care să fie tratată cu o autenticitate nesimulată. Contextul acoperit de jurnal este atât de dens, încât orice detaliu concurează la rangul de metaforă. Relevanța personajelor angrenate asigură enunțurilor o cantitate importantă de semnificație suplimentară, de pre-text de care textul propriu-zis profită. Canonicitatea (construită în unele cazuri ulterior) a unor figuri precum Camil Petrescu, Nae Ionescu, Mircea Eliade, Emil Cioran este un combustibil eficient pentru captarea şi augmentarea interesului, cu atât mai mult cu cât perspectiva adusă de **S.** este una piezişă sau chiar „demitizatoare”.

D. Sebastian este un scriitor prin excelență inteligent. Ceea ce prețuim în scrisul său este netăgăduita posibilitate de a disocia, de a analiza idei şi stări sufleteşti. Structura sa ni se pare mai curând a unui critic, dublat de un moralist în sensul francez al cuvântului. [...] *Formația literară a d-lui Sebastian este cert gidiană, chiar specifică atmosferei generale de la N.R.F.; individualist, analist şi moralist, d. Sebastian poate fi identificat nu numai în ambianța psihică munteană, dar, cu deosebire, în aceea a unei anume culturi franțuzeşti. Nu-i facem o mustrare, ci constatăm: prin tehnică, prin unele tipuri, prin neliniştea dominată de luciditate,* De două mii de ani *este o carte tipic gidiană.*

POMPILIU CONSTANTINESCU

În teatrul lui Mihail Sebastian nu poți vedea nimic din ceea ce ar fi menit să dea clasicitate, spirit şi autenticitate durabilă literaturii noastre dramatice; dar poate că nimeni nu s-a gândit să le caute acolo unde era altceva de aflat: în aceste comedii simple şi juste, scrise de un condei salubru şi fermecător, nădăjduieşti cu modestă ambiție să găseşti repertoriul meritoriu al spectacolelor comune.

I. NEGOIȚESCU

Mihail Sebastian face figură de critic impresionist care discută opera în cauză fără prejudecăți, cu o înțelegere de ajuns de elastică, ceea ce l-a făcut să nu cadă în erori fundamentale de estimație. În ipostaza de cronicar literar, spre deosebire de alți scriitori care au făcut cronică literară ca amatori, el este unul dintre cei cu judecata cea mai pertinentă, nelăsând impresia complacerii în arbitrar şi teribilitate paradoxală, cum se întâmplă cu Eugen Ionescu, şi nici nu se lasă antrenat de un subiectivism excesiv ca Anton Holban ori Ion Călugăru. [...] *Cronicar dramatic, Sebastian reeditează formula cronicarului literar, cu un plus de participare încordată pe care o transmite, dincolo de text, spectacolul, contactul direct cu sala şi cu jocul actorilor.*

CORNELIA ŞTEFĂNESCU

SCRIERI: *Fragmente dintr-un carnet găsit*, cu un portret de Mac Constantinescu, Bucureşti, 1932; *Femei*, Bucureşti, 1933; *De două mii de ani*, pref. Nae Ionescu, Bucureşti, 1934; ed. pref. Z. Ornea, Bucureşti, 1995; *Cum am devenit huligan. Texte, fapte, oameni*, Bucureşti, 1935; *Oraşul cu salcâmi*, Bucureşti, 1935; *Corespondența lui Marcel Proust*, Bucureşti, 1939; *Jocul de-a vacanța*, Bucureşti, 1939; *Acidentul*, Bucureşti, 1940; *Teatru*, Bucureşti, 1946; *Utima oră*, Bucureşti, 1956; *Opere alese*, I, îngr. şi introd. Vicu Mîndra, Bucureşti, 1956; *Opere alese*, I–II, îngr. şi pref. Vicu Mîndra, Bucureşti, 1962; *Întâlniri cu teatrul*, îngr. şi introd. Cornelia Ştefănescu, Bucureşti, 1969; *Eseuri. Cronici. Memorial*, îngr. şi pref. Cornelia Ştefănescu, Bucureşti, 1972; *Opere*, I, îngr. şi pref. Cornelia Ştefănescu, Bucureşti, 1994; *Jurnal. 1935-1944*, îngr. Gabriela Omăt, pref. Leon Volovici, Bucureşti, 1996; *Jurnal de epocă*, îngr. şi introd. Cornelia Ştefănescu, Bucureşti, 2002. **Traduceri:** Roger Vercel, *Căpitan Conan*, Bucureşti, [1935].

Résumé

Ecrivain issu du manteau de Gide et Proust, appartenant donc à la lignée de la prose psychologique, Mihail Sebastian est d'origine juive et son destin en a été marqué sans doute. Le plus intéressant ouvrage c'est son journal *De două mii de ani* (*Depuis deux mille ans*), mal reçu par la critique et par son mentor, Nae Ionescu. M. Sebastian a essayé de donner sa réplique aux accusations et aux reproches contenus dans la préface à son journal, dans un ouvrage pamphlète, *Cum am devenit huligan* (*Comment je suis devenu voyou*). La partie la plus importante de son œuvre est représentée par ses pièces théâtrales (*Steaua fără nume – L'étoile sans nom*, *Jocul de-a vacanța – Jouer aux vacances*, *Ultima oră – La dernière heure*) dont le thème recurrent est le refuge dans un espace paradisiaque, éloigné de la réalité terne du quotidien.

Mots-clé: Mihail Sebastian, pièces de théâtre, André Gide, prose proustienne, le journal

CONFESIUNI DE TÂNĂR EDITOR

dr. Bogdan Mihai Dascălu*

„Când această operație migăloasă va fi dusă la capăt, vom avea, indiscutabil, un document biografic de prim ordin şi, indirect, o primă operă importantă într-un gen căruia, cum se ştie, criticii români nu i-au acordat prea mare şansă.” (Eugen Simion, *Jurnalul lui Maiorescu, un Bildungsroman*, în *Ficțiunea jurnalul lui intim*. III. *Diarismul românesc*, p. 103)

Întâlnirea mea cu *Jurnalul* lui Titu Maiorescu (atât cât a fost publicat din el) s-a petrecut în toamna anului 2000, când, proaspăt admis la doctorat cu o teză ce urma să trateze despre *Imaginea lumii germane în literatura română*, conducătorul meu ştiințific şi mentorul meu spiritual de mai multă vreme, profesorul Eugen Simion, mi-a fixat ca subiect al unuia dintre referate această remarcabilă operă confesivă. A fost prilejul cu care am constatat că ce s-a publicat din ea de către I. A. Rădulescu-Pogoneanu (*Însemnări zilnice,* I–III, 1937–1943), Georgeta Rădulescu-Dulgheru (*Jurnal şi epistolar*, I–IX, 1975–1989 şi, parțial, de către Stelian Neagoe (*România*, *războaiele balcanice şi Cadrilaterul* şi *România şi războiul mondial*, 1999) nu acoperă decât aproximativ o treime din manuscris.

Mai târziu, mi s-a oferit posibilitatea să identific exact dimensiunile acestei lacune editoriale, datorate evident faptului că, dintr-un motiv sau altul, editorii amintiți nu au izbutit să-şi ducă proiectul până la capăt ori nu şi-au propus o ediție integrală. Spre sfârşitul verii lui 2005, am primit un telefon de la Profesor, care m-a întrebat dacă nu aş fi dispus să-mi asum traducerea pasajelor scrise de Maiorescu în limba germană, explicându-mi că nu e vorba decât (însumând fragmentele respective) de câteva zeci de pagini. Am acceptat de îndată, fără să bănuiesc, atunci, că mă voi implica mult mai mult într-un proiect la care nu eram, inițial, decât un simplu colaborator. Aşa se face că într-o călduroasă zi de august am pătruns în biroul prezidențial din clădirea Academiei Române, unde, după discutarea unor subiecte legate de teză şi de proiectele mele de după previzibila revenire în țară la încheierea celor patru ani petrecuți la Heidelberg, Profesorul mi-a spus la despărțire: „Aşadar, te vei ocupa de traducere... Doamna Măriuca îți va da

* Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române, Bucureşti

xeroxurile." Aşa s-a şi întâmplat, cu precizarea că secretara mi-a arătat câteva teancuri groase de hârtii, legate grijuliu cu sfoară, pe care le-am transportat, rând pe rând, la maşina parcată în curte. Convins că voi răzbi repede cu traducerea celor „câteva zeci de pagini" nemţeşti, risipite în conţinutul acelor teancuri, am amânat operaţia pentru vacanţa de Crăciun, când, revenit la Timişoara, aş fi avut răgazul necesar şi, mai ales, liniştea cuvenită, pe care lupta dusă pentru supravieţuirea lectoratului de română din urbea de pe Neckar nu mi-o oferea.

Când sorocul întrevăzut s-a ivit, în sfârşit, am avut parte de mai multe surprize, dintre care cea mai mică a fost aceea că, pe lângă pasajele în germană, însemnate atent pe marginile colilor cu creion portocaliu, mi-a fost dat să descopăr încă multe altele, unele extinse pe mai multe rânduri, altele reduse la cuvinte izolate (dar cu atât mai greu de reperat), de unde nevoia de a citi toate paginile şi de a însemna (cu creion albastru!) locurile respective. Dar surpriza cea mare a fost aceea că, pe măsură ce caietele înaintau în timp şi, implicit, autorul lor în vârstă, scrisul lui devenea tot mai nesigur, adică, din punctul meu de vedere, mai ilizibil. Sunt pasaje extinse în care rândurile de slove sunt înlocuite de linii şerpuitoare, în spatele cărora ai libertatea (nedorită) de a ghici orice cuvinte crezi că s-ar potrivi. Asta, fireşte, în situaţia norocoasă în care poţi miza pe un context descifrat. Lucrurile devin însă infinit de complicate atunci când este vorba de a identifica nu cuvinte comune, ci nume proprii (antroponime, toponime, nume de instituţii sau de firme etc.) şi cifre (date calendaristice, indicaţiile termometrului, distanţele ş. a. m. d.), la care se adaugă nu puţinele abrevieri, făcute adeseori după criterii personale. Pe scurt, o situaţie mult mai complicată decât păruse a fi la început... Pus în situaţia de a opta între mai multe soluţii, am ales-o pe cea care mi s-a impus drept cea mai raţională. În consecinţă, am început să traduc pasajele pe care am izbutit să le descifrez, mai exact pe cele de a căror descifrare eram sigur. În schimb, am lăsat locurile cu lectură incertă ca şi pe cele (deocamdată!) indescifrabile pentru zile mai bune, când inspiraţia, norocul ori întâmplarea îmi vor sări în ajutor. Un ajutor, pe cât de preţios pe atât de generos, a venit din partea profesorului Klaus Heitmann, care mi-a oferit soluţii într-o serie de situaţii litigioase. Totuşi, nu am îndrăznit să abuzez de bunăvoinţa lui, ştiindu-l preocupat de definitivarea unei cărţi ce trata un subiect italian.

Odată revenit definitiv în ţară, mi-am reluat îndeletnicirea de cadru didactic la Catedra de germanistică din Timişoara, însă fără mare tragere de inimă, căci mi s-au încredinţat cursuri facultative la facultăţi nefilologice. Ceea ce mi s-a arătat drept un dezavantaj şi o subestimare, s-a dovedit apoi o binefacere, căci am avut astfel răgazul şi tihna necesare pentru a-mi definitiva teza (pe care am susţinut-o la începutul lui 2007), dar şi pentru a continua munca de traducere a fragmentelor germane din *Jurnalul* lui Maiorescu. Întrucât în oraşul natal nu am identificat pe nimeni care să fie german nativ şi cu competenţa filologică necesară, la care să apelez, mi-am amintit că l-am cunoscut la Reşiţa pe Joachim Wittstock, împreună cu care participasem în mai multe rânduri la *Zilele culturii germane* organizate

acolo, o persoană afabilă şi un intelectual autentic. Încurajat şi de Profesor, care, cu entuziasmul său tineresc, l-a contactat pe scriitorul sibian, obţinându-i acordul de principiu pentru a mi se alătura, am purces, după câtva timp, spre capitala culturală a Europei, unde l-am întâlnit, la el acasă, pe mai vârstnicul confrate, care însă a invocat o acută criză de timp, ajutat în această privinţă şi de Doamna Domniei Sale, care i-a amintit că are de scris propria lui operă. Totuşi, mi-a dat numele unei redactoare de la „Allgemeine Deutesche Zeitung" ce apare la Bucureşti, despre care m-a asigurat că mă poate ajuta. Cum tocmai eram în drum spre Capitală, unde urma să susţin concursul pentru ocuparea unui post de cercetător la Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", nu am pierdut ocazia de a o căuta pe Doamna respectivă, care, şi ea, văzând dificultăţile de descifrare a textului maiorescian, şi-a declinat, e drept că foarte politicos, ajutorul.

Epuizând (cel puţin aşa păreau să stea lucrurile atunci, deşi nici astăzi nu cred altfel) posibilităţile de a găsi aliaţi în ţară, am fost încântat atunci când Ion Oprişan, cel care colaborase editorial cu el, mi l-a recomandat pe profesorul Helmuth Frisch, de la Universitatea din Bochum, bun ştiutor de limbă românească şi autor al unei excelente scrieri despre *izvoarele germane ale operei lui Mihai Eminescu*. După mai multe convorbiri telefonice, în cursul cărora se arătase destul de rezervat, nu însă şi refractar, am convenit să ne întâlnim la el acasă, în orăşelul Witten, unde locuia. Nu mi-a rămas decât un lucru neînsemnat: să străbat cu maşina cei aproximativ două mii de kilometri care despart Bucureştii de acea localitate. Ajuns în ospitaliera casă, am constatat cu nu mică bucurie că omul viu era cu totul altfel decât insul telefonic, adică deschis, săritor şi chiar (dacă prima impresie nu mă înşală) entuziast, la fel cum distinsa lui soţie s-a străduit, cu succes, să creeze o atmosferă amicală, în care aroma balcanică a avut un cuvânt de zis. I-am lăsat o copie integrală, făcută, prevăzător, în România, a copiei xerox ce mi-a fost încredinţată şi ne-am despărţit, el încrezător, eu liniştit, urmând să fiu înştiinţat de mersul viitor al evenimentelor. S-au scurs însă destule luni, în care nu am primit nicio veste, până a sunat telefonul izbăvitor. Eram invitat la o nouă întrevedere pe sol german.

Profesorul Frisch m-a întâmpinat zâmbitor şi mi-a înmânat, ca pe un preţios trofeu, cele câteva pagini care conţineau triumful lui, obţinut printr-o tehnică pe care o voi descrie, pe scurt, pentru ineditul ei. Este o metodă pe care aş numi-o plebiscitară. Ea a constat în convocarea periodică a membrilor familiei la o... clacă filologică, prilej cu care el le citea contextul în care se găsea cuvântul enigmatic, pe care ei trebuiau să-l identifice, fiecare după priceperea şi ambiţia lui, şi să-l aşeze la locul potrivit, reîntregind astfel textul. Soluţia care întrunea cele mai multe opţiuni era considerată validă şi astfel, după succesive reuniuni familiale, s-a ajuns la înlăturarea obstacolelor provocate, fără voia lui, de chiar Titu Maiorescu, cel care îşi transcrisese scrupulos în celebrele caiete scrisorile şi telegramele expediate şi care, reunite, alcătuiesc un jurnal *sui generis* al anilor în care au fost aşternute.

Fireşte, metoda atât de originală a profesorului de la Bochum nu funcţiona decât în cazul contextelor lacunare, cărora votul era chemat să le refacă integritatea.

Aşa se face că mi-au rămas spre rezolvare toate celelalte cazuri: cuvintele izolate, numele proprii, numerele şi abrevierile, unde a trebuit să mă descurc de unul singur. Este, asigur pe toată lumea, o muncă de detectiv, pe cât de istovitoare pe atât de fascinantă, căci fiecare enigmă înlăturată făcea ca truda să pară suportabilă şi chiar agreabilă. Nu este aici locul să spun cum am procedat, mi-ar lua prea mult spațiu, căci aproape fiecare situație mi-a impus imaginarea şi, apoi, urmarea unei căi singulare, a cărei valabilitate înceta odată cu soluționarea impasului.

Întrucât nici textul în româneşte al caietelor respective nu era mai uşor de descifrat şi întrucât eu eram deja familiarizat cu această operație, Profesorul mi-a încredințat, drept misiune în cadrul institutului, editarea întregului *Jurnal*. Precizez că acesta acoperă intervalul noiembrie 1855 – iunie 1917, adică aproximativ 62 de ani din cei 71, cât a trăit marele critic. Dintre aceştia, 24 (1887–1911) sunt evocați în caiete care au rămas în manuscris, iar 5 (1912–1917) în caiete parțial editate. Ceea ce înseamnă că aproape jumătate din *Jurnal,* însumând cam trei mii de pagini de manuscris, a rămas needitată. Ele îmi revin integral. Rămân în discuție edițiile anterioare (adică cealaltă jumătate), în sensul că şi ele ar trebui supuse unei omeneşti operații de verificare a transcrierii. Mai este şi soluția, infinit mai lesnicioasă, a reproducerii lor *tale quale*. Între timp, am descoperit absența copiei unui caiet (probabil 25b), care nu se află în fondurile BAR, dar despre care am fost informat că s-ar găsi la Biblioteca de Stat. Înlăturarea succesivelor obstacole (îndeosebi birocratice), care mi-au împiedicat, o vreme apreciabilă, accesul la el, nu a făcut decât să sporească bucuria mea finală şi să-mi confirme adevărul că o victorie este cu atât mai plăcută cu cât se obține mai greu. Deci, mulțumiri celor care mi-au prilejuit această neaşteptată plăcere!...

Aici ar trebui să se încheie evocarea noviciatului meu într-ale editării.

Nu înainte însă de a mărturisi că implicarea mea în restituirea către cultura noastră a *Jurnalului* maiorescian în totalitatea lui, implicare pe care mi-o asum ca pe o nesperată şansă, este rezultatul final al unei atât de delicate, dar şi al unei atât de responsabile îndrumări din partea Profesorului, care crede ca nimeni altul în elanul tinerilor, cu convingerea că viitoarele performanțe ale acestora trebuie provocate de cei care le dețin deja.

Zusammenfasung

Ausgehend von einem persönlichen Erlebnis des Autors, zeigt dieser Beitrag wie der Wissenschaftler die Arbeit an der Herausgabe des *Tagebuchs* von Titu Maiorescu aufgenommen und welche Herausforderungen er zu bewältigen hat.

Schlüsselwörter: Titu Maiorescu, Tagebuch, wissenschoftliche Edition, Eugen Simion, Herausgeber

„POEZII NOO" DE IOAN CANTACUZINO ÎN EDIȚIE CRITICĂ

Andrei Nestorescu*

Am aflat cu mare întârziere, de-abia în urmă cu câteva luni, despre apariția, în 2005, a unei ediții critice – datorată lui Ion Nuță – a volumului de versuri *Poézii noo* de Ioan Cantacuzino (1757–1828)[1], carte cu statut de „manuscris unicat" pe care am editat-o şi eu, în 1993[2], cu sentimentul săvârşirii unei reparații necesare a istoriografiei literare actuale față de destinul nedrept al operei de pionierat a misteriosului poet de acum două sute de ani. Acea bizară injustețe care a urmărit-o mereu se face întrucâtva simțită şi în vremea noastră : dacă ediția mea, pregătitoare a uneia complexe, de referință (care, din varii motive, nu s-a finalizat editorial), a apărut, la Insitutul „G. Călinescu", în condiții precare (multigrafiere, tiraj mic, difuzare incertă), dar, totuşi, cu ecouri în publicațiile de specialitate[3], ediția critică, aceasta pe care o prezint aici, apare nu la o editură cunoscută, cum din plin s-ar fi cuvenit, ci la o tipografie, cu urmări previzibile de slabă receptare critică[4], încât, iată, chiar şi cineva evident interesat de subiect a luat cunoştință de ea mai mult din întâmplare. Fără îndoială, cneazul Ioan Cantacuzino şi scrierea sa – reper important în evoluția liricii româneşti – meritau să aibă o soartă mai bună. În primul rând, pentru că „poéziile noo" ale spătarului valah, născut la Constantinopol, trăitor în Moldova, peregrin prin Transilvania şi ajuns cneaz rosienesc sunt într-adevăr „noi" pentru vremea şi ambianța culturală în care au fost scrise : ele, după propria sa expresie, surprinzătoare, „au întrupat ne-ntrupiri" şi „au iconit nevediri" – puternicele accente preromantice din câte o „eleghie" sau meditație, chiar dacă de inspirație străină, remarcându-se lesne printre frazele tradiționale ale anacreontismului, moralismului satiric, cântecului de pahar sau de dor şi jale, specifice neoclasicismului românesc. În al doilea rând, pentru că încă firava sa conştiință scriitoricească (de condeier mai ales „pentru petrecere dă vreme") s-a dovedit a fi totuşi destul de intrepidă pentru a-l determina să-şi strângă versurile, originale şi tălmăcite, între coperți de carte, ca

---

* Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române, Bucureşti

[1] Ioan Cantacuzino, *Poézii noo / Alcătuite dă I... C...*, ediție critică, studiu inmtroductiv, note, variante, comentarii, glosar şi bibliografie de Ion Nuță, Tipografia Moldova, Iaşi, 2005, 230 p.

[2] Ioan Cantacuzino, *Poezii nouă*, ediție îngrijită de Andrei Nestorescu, Academia Română – Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", Bucureşti, 1993, 77 p. (colecția „Documente şi manuscrise literare – serie noua").

[3] Gh. Chivu, *Ioan Cantacuzino, „Poezii nouă"*, „Limba Română", 1993, nr.6, p. 315–316; Ion Nuță, *După 200 de ani*, „Sinteze", Bacău, 1993, nr. 31, p. 5 ; Mircea Anghelescu, *„Poezii nouă" de acum două veacuri*, „Luceafărul", 1994, nr. 1, p. 17.

[4] Am identificat recenzia lui Constantin Călin, *Un editor, o ediție*, „Ziua de Bacău", 2006.

RITL, nr. 1–4, p. 183–186, Bucureşti, 2011

o „mustră altor spre-ndemnare” la „stihurghie”. „Limba noastră prea puțină”, descumpănitoare realitate potrivnică, n-a fost o piedică de netrecut pentru neobişnuita-i „cercare”, care l-a impus astfel ca pe *primul poet român din Principate cu volum tipărit*. Şi deopotrivă cu meritul – oare de câți dintre noi cunoscut ? – de a fi mărturisit, înaintea Văcărescului, crezul artei poetice naționale: „ ...scriitorii împodobesc/ Limba, patria-şi slăvesc”.

Volumul *Poézii noo* a fost imprimat, după toate probabilitățile, la Dubăsari sau Movilău, dincolo de Nistru, între 1792 şi 1796 şi s-a păstrat într-un singur exemplar, deteriorat, fără coperți şi cu primele pagini având colțurile rupte. Toate eforturile cercetătorilor români (printre care şi ale mele) de a mai găsi un alt exemplar în bibliotecile din fosta U.R.S.S. au rămas fără rezultat. Exemplarul-unicat provine din biblioteca traducătorului bucovinean Vasile Vârnav, contemporan al autorului, a aparținut apoi altui botoşănean, de la care a fost cumpărat de preotul D. Furtună din Dorohoi ; în 1946 a intrat în posesia lui Al. Alexianu, care l-a oferit mai târziu spre achiziționare Bibliotecii Academiei; tranzacția neîncheindu-se, următorul proprietar, pentru mai bine de trei decenii, a devenit G. Ivănescu; în momentul de față se află în colecțiile Bibliotecii Academiei Române, filiala Iaşi. Cartea a fost menționată pentru prima dată în *B.R.V.*, IV, 1944, p.111: „Cunoscutul cercetător Pr. D. Furtună din Dorohoi are o carte tipărită, de care ne comunică următoarele : *Poezii noo* de I.K. Hârtia pe care este tipărită poartă în filigrană anul 1795”. În 1953 G. Ivănescu o descrie, o datează cca. 1791–1797, o consideră probabil opera unui scriitor muntean, dar nu poate preciza cine este autorul. Enigma este dezlegată de G. Ivănescu şi N. A. Ursu în 1959, *I.. C...* fiind cu certitudine identificat, pornindu-se de la o sugestie a lui Dan Simonescu din 1948, în persoana fostului spătar valah Ioan Cantacuzino, evocat cândva de Nicolae Bălcescu. Confirmată de Dan Simonescu în 1962, prioritatea în atribuirea acestei paternități o are însă Al. Alexianu, care, din motive politice, nu şi-a putut valorifica publicistic descoperirea din 1946 decât în 1967.

Ediția lui Ion Nuță răspunde convingător principalelor cerințe ale unei ediții critice de referință. Portretul existențial pe care i-l alcătuieşte autorului (ca om politic şi de cultură) în studiul introductiv (*Un poet de la sfârşitul secolului al XVIII-lea – Ioan Cantacuzino*) este exact şi complet, iar cel literar, de analiză poetică, deşi mai puțin conturat, reuşeşte să pună în pagină mai toate sugestiile comentatorilor de specialitate (P. Cornea, Al. Piru, Al. Duțu, M. Anghelescu, G. Ivaşcu, I. Negoițescu, N. Manolescu, M. Scarlat etc.). Fiind lingvist de profesie (lucrarea îi este dedicată mentorului, „ilustrul lingvist Gheorghe Ivănescu”), editorul face din capitolul *Câteva observații cu privire la limba scrierilor lui Ioan Cantacuzino* şi din *Nota asupra ediției* partea cea mai semnificativă, prin substanță şi meticulozitate, a aparatului critic. El reține, evident, observațiile, numeroase şi pertinente, ale predecesorilor (G. Ivănescu, N.A. Ursu cu precădere) şi le adaugă multe altele, discutând, pe rând, elementele esențiale de fonetică, morfologie, lexic şi sintaxă, pentru „a reliefa efortul scriitorului în încercarea de a depăşi treptat fazele limbii vechi şi de a se apropia de elementele populare sau de unele fapte

specifice limbii moderne”. În toată această operație, accesul nemijlocit la exemplarul-unicat îşi are şi el însemnătatea sa. Dacă textul din ediția mea a fost transcris după fotocopia (negativ) dăruită de G. Ivănescu Bibliotecii Academiei Române din Bucureşti, deci nu după originalul aflat la Iaşi, fapt cu oarecare repercusiuni, observ acum, asupra acurateței unor lecțiuni, cel din varianta Ion Nuță beneficiază de confruntarea directă cu ediția princeps, pe care, de altfel, editorul, onest, o şi reproduce, xerografiată integral. Inițiativa sa şi reuşita tipografică a facsimilării celor 76 de pagini ale opusculului nu pot fi îndeajuns apreciate: avem, în sfârşit, în față, emoționantă pentru oricine, imaginea primului volum de versuri publicat de un poet român din Principate! Şi, în cazul de față, chiar şi cu o consecință practică de ordin general-filologic, inclusiv didactic: compararea formei chirilice inițiale cu riguroasa transpunere în alfabet latin validează *un model* exemplar de stabilire a textului pentru o operă literară în limba română (atât de oscilantă) de la sfârşitul secolului al XVIII-lea[5].

Ediția lui Ion Nuță se impune şi prin alte două puncte de maxim interes. Primul dintre ele îl reprezintă *Glosarul*, întocmit, aş zice, cu orgoliu lexicografic. Cuprinde, desigur, regionalismele, arhaismele, construcțiile proprii, dar este conceput într-un sens mult mai larg decât majoritatea celor de acest gen, întrucât şi cuvintelor cunoscute, de uz curent, care n-ar trebui să fie explicate, li se caută sensuri noi, speciale. El preia, evident, cei vreo 70 de termeni ai glosarului din ediția mea, inclusiv cu nuanțele semantice discernute acolo, dar le adaugă încă vreo 230 – un veritabil exercițiu (paradă) de erudiție ! – în ideea că „vor fi de folos unei viitoare reeditări a Dicționarului tezaur al limbii române”. Aşa că, pe lângă cuvinte ca *blemați* (interj. „umblați”), *bábiță* (pelican), *bleji* (a se holba), *geabnic* (zadarnic), *jadnă* (lăcomie), *nímui* (nimănui), *vercare* (oricare), *zăvastă* (perdea), *zoríe* (auroră) etc., absolut obligatoriu a fi glosate, apar şi cuvinte ca *amorezat* (îndrăgostit), *curma* (a pune capăt), *gloată* (mulțime), *îmbăiat* (scăldat), *îndemn* (chemare), *închipuire* (plăsmuire), *stih* (vers), *mumă* (mamă), *pită* (pâine), *stat* (statură), *strajă* (străjer) etc., care lasă totuşi impresia de ostentativă exagerare. Poezia îşi pierde orice farmec, chiar şi acela vetust, de epocă, dacă fiecare vers ar trebui să fie citit prin colaționare cu glosarul!

---

[5] Nu are rost, cred, să dezvolt aici motivele pentru care grila mea de transcriere a textului nu se suprapune decât parțial peste cea folosită de Ion Nuță, de ce, de exemplu, nu am utilizat cratima în *nentrupiri* (*ne-ntrupiri*) sau apostroful în *fluturle* (*flutur'le*), de ce am transcris cuvintele fără accent (*poezii, predislovie, Apolon, acolea, satiră*) şi nu cu accent (*poézii, predislóvie, Apolón, acoleá, satíră*), de ce am preferat formele *ziua*, *nouă*, *două* şi nu *zioa*, *noo*, *doo*, de ce la genitiv-dativul singular al unor substantive feminine am adăugat încă unul sau doi *-i* fără a fi plasați între paranteze (*vieții*, *lumii*, *poeziii*, *viii*), de ce am respectat numeroasele alternanțe fonetice (oscilații grafice) de tipul *jucat/umblați, dă/de, până/pănă, mitologhia/midologhia* etc. Cele două *note asupra ediției* explică suficient de clar opțiunile, iar absolut toate diferențele sunt înregistrate, ca variante, în ediția critică. Dar nu pot să nu remarc, în altă ordine de idei, că, în ceea ce priveşte punctuația, fără relevanță stilistică în original, au fost acceptate ca atare aproape toate soluțiile recomandate de mine în interpretarea unui discurs poetic adeseori obscur, fără a fi cumva măcar amintit acest efort de înțelegere în adâncime a textului.

Al doilea punct de interes, de mare utilitate, al ediției îl constituie *Bibliografia*, unde sunt consemnate cu atenție scrierile lui Ioan Cantacuzino în volume, în antologii, rămase în manuscris, precum şi referințele critice aferente, din care nu lipsesc contribuțiile istoricilor literari basarabeni (P. Balmuş, V. Cirimpei, H. Corbu, E. Levit, V. Nastasiu, V. Şismariov), puțin cunoscute specialiştilor din România. Lipseşte însă, constat cu surprindere, articolul lui Mircea Anghelescu, „*Poezii nouă" de acum două veacuri*[6] , important, desigur, nu pentru că este o recenzie la ediția mea, ci pentru că lui Ioan Cantacuzino i se face, acolo, un portret literar autentic şi expresiv. (Şi, în paranteză fie zis, n-am regăsit nici două studii proprii mai vechi[7]). Regret, de asemenea, că într-o carte tipărită în 2005 nu au apucat (probabil) să fie menționate şi cele două restituiri ale mele din traducerile inedite ale scriitorului, *Cercarea asupra omului* (după A. Pope) şi *Narchis sau îndrăgitul însuşi de sine* (după J.-J. Rousseau)[8], în prefețele şi notele cărora apar unele elemente biobibliografice care nu pot fi considerate a fi fost spuse pentru prima oară abia în ediția de față.

Dincolo de toate aceste precizări şi observații, la urma urmelor fireşti între editori (de bună credință) care s-au exersat asupra aceluiaşi text, ediția lui Ion Nuță se dovedeşte a fi una de aleasă ținută ştiințifică. Sub raport textologic, filologic în general, nu i se poate aduce practic niciun reproş: soluțiile adoptate sunt judicioase şi, mai ales, unitare. Nu prezintă, din păcate, noutăți în ceea ce priveşte chestiunea esențială a identificării surselor de inspirație ale poetului, dar le înregistrează corect pe cele deja stabilite ori propuse. În totului tot, fixează cercetarea, în cazul *Poéziilor noo*, la stadiul în care ea poate continua cu real folos numai printr-o eventuală schimbare de viziune sau de metodă.

Résumé

Le chercheur présente une édition critique réalisée par Ion Nuță des vers de Ioan Cantacuzino publiés dans le volume « Nouvelles poésies » (*Poézii noo*), parue en 2005, qui essaie éditer un livre très rare, ayant le statut d'exemplaire unique. L'auteur de l'article s'est occupé lui-même, en 1993, d'une autre édition critique du volume de ce prince roumain, Ioan Cantacuzino (XVIII-ème – XIX-ème siècles). Il analyse donc les atouts et les limites de cette dernière édition de la position d'un spécialiste chevronné dans le domaine envisagé.

Mots-clé: Ioan Cantacuzino, le prince-poète, éditions critiques, exemplaire unique

---

[6] *Loc. cit.*

[7] Andrei Nestorescu, *Un moment semnificativ în formarea limbajului dramatic*, „Magazin Bibliografic", Chişinău, 1996, nr. 3–4, p. 42–44 ; Idem, *Revelațiile unei traduceri din 1794*, în vol. *Omagiu Acad. Zoe Dumitrescu – Buşulenga*, Bucureşti, 2001, p. 121–127.

[8] Ioan Cantacuzino, *Cercarea asupra omului („An Essay on Man" de A. Pope în traducere integrală*), ediție, prefață şi glosar de Andrei Nestorescu, în vol. *Texte uitate – texte regăsite, II*, Fundația Națională pentru Ştiință şi Artă, Bucureşti, 2003, p. 279–328; Ioan Cantacuzino, „*Narchis sau îndrăgitul însuşi de sine*" *(Prima traducere din opera lui J.-J. Rousseau în româneşte*), ediție îngrijită şi studiu introductiv de Andrei Nestorescu, în vol. *Texte uitate – texte regăsite, III*, Fundația Națională pentru Ştiință şi Artă, Bucureşti, 2004, p. 241–303.

IOAN BOGDAN – UN DESTIN FILOLOGIC EXEMPLAR

Ileana Mihăilă*

Născut în 25 iulie 1864 la Braşov, filolog, lingvist şi editor, fondatorul şcolii filologice slavo-române Ioan Bogdan era primul din cei unsprezece copii ai unei familii modeste, din Şcheii Braşovului (şapte băieţi şi patru fete, între care se numără istoricul literar Gheorghe Bogdan-Duică şi Ecaterina (Catinca) Bogdan-Iorga). A urmat cursurile *Gimnaziului mare public român* din Braşov (mai târziu, Liceul Andrei Şaguna), apoi, începând din 1892, pe cele ale Şcolii Normale Superioare din Iaşi, ca elev intern (bursier), în paralel fiind student al Facultăţii de Litere. Îşi încheie studiile în iunie 1885, cu o strălucită lucrare de licenţă, *Istoria coloniei Sarmizegtusa*, publicată în acelaşi an, realizată cel mai probabil sub îndrumarea lui A.D. Xenopol (care o va utiliza curând după aceea în cuprinsul sintezei sale *Istoria românilor din Dacia Traiană*), apoi activează câteva luni ca profesor de latină şi greacă la Liceul particular Anastasie Başotă din Pomârla (Dorohoi).

Îşi începe activitatea publicistică cu o recenzie la *Istoria limbii şi literaturii române* a lui Aron Densuşianu în *Convorbiri literare,* care se va bucura de aprecierea lui Titu Maiorescu şi Iacob Negruzzi. În martie 1886, fiind remarcat de ministrul educaţiei din acea vreme, Dimitrie A. Sturdza, este trimis în Germania, apoi în Italia, spre a studia acolo organizarea învăţământului secundar (rezultatele acestei cercetări fiind materializate într-un amplu şi consistent *Raport asupra şcoalelor secundare din Germania,* publicat în 1886). Urmează o lungă şi fertilă perioadă de studii de specializare în străinătate, şansă oferită tânărului cărturar de acelaşi ministru, în urma recomandărilor călduroase ale lui B.P. Hasdeu şi I. Bianu. Graţie unei burse a statului român, Ioan Bogdan îşi începe astfel pregătirea în domeniul slavisticii, aflată la noi în stadiu de pionierat al cercetărilor lui Al. Odobescu, A. de Cihac, episcopul Melchisedec şi mai ales Hasdeu (la care trebuie adăugată contribuţia remarcabilă a lui M. Eminescu): mai întâi la Universitatea din Viena (1887), unde urmează cursul de filologie slavă al lui Vatroslav Jagić, dar şi cursuri de paleografie şi diplomatică latină; în septembrie 1888 îl aflăm la St. Petersburg, unde îşi continuă pregătirea la Facultatea de istorie şi filologie, audiindu-i pe A.I. Sobolevski, P.A. Sârcu ş.a., intrând în relaţii ştiinţifice cu o serie de filologi şi istorici precum A.A. Şahmatov, A.N. Veselovski, A.I. Iaţimirski.

Din această perioadă datează şi publicarea primelor sale lucrări privind cultura română veche, rod al cercetărilor întreprinse la Viena: *Câteva manuscripte slavo-române* şi *Cinci documente istorice slavo-române din Arhiva Curţii*

---

* Universitatea din Bucureşti.

RITL, nr. 1–4, p. 187–191, Bucureşti, 2011

imperiale din Viena, apărute în „Analele Academiei Române" în 1889. În acelaşi an prezintă la Academie studiul *Diploma bârlădeană din 1134. O încercare de critică diplomatică slavo-română*, pe baza căruia îşi va alcătui referatul în limba rusă cu care se va înfăţişa la Cel de-al VIII-lea Congres arheologic de la Moscova în 1890. Din aceeaşi perioada fecundă datează o serie de articole care apar în „Convorbiri literare" şi în „Arhiva societăţii ştiinţifice şi literare din Iaşi" precum şi înregistrarea manuscriselor şi tipăriturilor de origine românească din bibliotecile sanktpetersburgheze. Chiar dacă Ioan Bogdan nu a putut finaliza catalogul acestora, a publicat însă în 1891 câteva rezultate preţioase ale acestor cercetări: *O evanghelie slavonă cu traducere românească din secolul [al] XVI-lea* şi sursa „Gloselor Bogdan" (662 de glose în limba română şi aprox. 70 în limba slavonă, înscrise ca marginalii la versiunea slavonă a *Sintagmei lui Matei Vlastaris*) şi *Un lexicon slavo-român din secolul XVII*.

În 1889–1890 Ioan Bogdan şi va continua periplul ştiinţific la Moscova, atât pentru cercetări proprii în arhive şi biblioteci, cât şi în vederea audierii de cursuri universitare, cu care ocazie intră în contact cu S.A. Belokurov, F.F. Fortunatov, şeful şcolii lingvistice din Moscova, P.A. Lavrov, M.N. Speranski, V.A. Ulianiţki ş.a., de la care va obţine preţioase informaţii şi îndrumări pentru cercetările sale. Ca urmare a succeselor sale ştiinţifice, este ales membru corespondent al Societăţii de istorie şi antichităţi de la Universitatea din Moscova. Îşi continuă cercetările la Kiev, unde fusese informat de existenţa unei cronici moldoveneşti necunoscute, pe care o identifică în manuscrisul nr. 116 al Bibliotecii Academiei Teologice. Studierea acestei preţioase surse se va materializa în articolul său *Ein Beitrag zur bulgarischen und serbischen Geschischtschreibung*, apărut în „Archiv fűr slavische Philologie" în 1891, precum şi în cea mai mare parte din prima sa lucrare de amploare, *Vechile cronici moldoveneşti până la Ureche*, din acelaşi an. Îşi va continua periplul la Cracovia, unde îşi desăvârşeşte studiile de polonistică la universitate, ca audient, intrând în legătură cu cunoscutul dialectolog Lucian Malinowski şi continuându-şi cercetările în arhive. Transcrie astfel cronica moldo-polonă pe care o va edita în *Vechile cronici…*, precum şi o serie de documente privitoare la istoria Moldovei. Se întoarce spre sfârşitul lui 1890 la Viena, prezentând *Ein Betrag…*la seminarul lui Jagić, care o va publica în „Archiv", însoţită de traducerea în latină a cronicii descoperite de I. Bogdan, semnalând-o astfel pe plan internaţional, confirmând strălucit renumele tânărului specialist român. Pleacă la Roma, spre a colaţiona cu manuscrisul aflat acolo *Cronica lui Constantin Manasses* în vederea alcătuirii ediţiei. Cronica, datând din secolul al XII-lea şi fiind păstrată în traducerea mediobulgară din secolul XIV, reprezintă sursa fundamentală a *Cronicii universale* a lui Mihail Moxa şi, după cum a demonstrat însuşi Ioan Bogdan**,** modelul literar al cronicarului Macarie. Lucrarea, însă, deşi terminată în timpul vieţii sale, nu avea să intre în circulaţie decât postum, în 1922, graţie eforturilor lui I. Bianu.

Întors definitiv în ţară, I. Bogdan este numit profesor la Universitatea din Bucureşti (suplinitor, în oct. 1891, titular provizoriu, în iun. 1892), la catedra de limbi slave creată special pentru el la Facultatea de litere şi filosofie, post pe care-l va ocupa vreme de 28 de ani. Cursul inaugural, *Însemnătatea studiilor slave pentru*

români (publicat în 1894), sublinia necesitatea acestei specializări esențiale în vederea trecerii istoriei şi filologiei române într-o nouă fază, modernă şi ştiințifică, imposibil de conceput fără accesul la întreaga moştenire culturală românească redactată vreme de secole în limba slavonă. A contribuit de asemenea la organizarea învățământului superior românesc, fiind ales decan al facultății în 1898, reales apoi de zece ori, practic până la sfârşitul vieții, prorector al universității (aprilie – mai1912, 1916–1918) şi, pentru scurtă vreme, rector (iunie 1912) şi la elaborarea primei legi a învățământului superior din România (1912). A devenit membru corespondent al Academiei române la 28 de ani, în 1892, fiind ales membru activ, la secția de istorie, în 1903, ocupând fotoliul de vicepreşedinte al Academiei (prima dată în 1910–1913, a doua oară între 1916 şi 1919). Din 1900 este primit în comitetul de redacție al „Convorbirilor literare", fiind între 1902–1906 director al revistei. Din 1909 şi până la sfârşitul vieții (1 iunie 1919), a fost preşedintele nou-înființatei Comisii istorice a României, în cadrul căreia a putut coordona cu un remarcabil succes efortul colectiv al unei strălucite generații (D. Onciul, I. Bianu, C. Giurescu, D. Russo, A Lapedatu) de a edita „în condiții ştiințifice superioare izvoarele istoriei şi culturii vechi româneşti" (G. Mihăilă). În tot acest timp a realizat trei călătorii de studii în Rusia şi Polonia, în vederea copierii şi studierii de documente slavo-române în arhive, între care *Letopisețul lui Azarie*. În 1914 a fost ales membru corespondent al Academiei Sârbe de Ştiințe.

Discursul său de recepție la Academia Română, *Istoriografia română şi problemele ei actuale* (1905), reprezintă în esență o privire sintetică, de o mare pătrundere, asupra evoluției istoriografiei noastre între secolele XV–XIX, pe care Ioan Bogdan o divizează în trei epoci distincte: 1. a analiştilor (sec. XV); 2. a cronicarilor (sec. XVI – începutul secolului XVIII); 3. a istoricilor, începând cu Dimitrie Cantemir şi continuând cu reprezentanții Şcolii Ardelene. O atenție deosebită este acordată sarcinilor pe care istoricii români trebuiau să le îndeplinească în vederea integrării istoriografiei naționale în ştiința modernă: editarea adecvată a izvoarelor, dezvoltarea disciplinelor auxiliare ale istoriei (diplomatica, paleografia, sigilografia), analiza exactă şi competentă a datelor, „obiectivă şi în acelaşi timp artistică", în stare să ofere o imagine corectă şi coerentă a „trecutului, în adevărata sa lumină". Propria sa punere în practică a acestor comandamente nu avea să-i asigure întotdeauna prețuirea contemporanilor, adesea vizați de examenele sale critice, elegante dar necruțătoare (un exemplu grăitor oferindu-l *Studiul critic* care deschide lucrarea sa *Vlad Țepeş şi narațiunile germane şi ruseşti asupra lui* (1896), care pune în discuție toate contribuțiile anterioare ale istoricilor cu privire la voievodul muntean, unele semnate de A.D. Xenopol, Al. Odobescu sau Al. Tocilescu).

La Ateneu, Ioan Bogdan a prezentat trei conferințe: prima, în 1892, *Românii şi bulgarii – Raporturile culturale şi politice între aceste două popoare* (publicată în 1895), apoi *Luptele românilor cu turcii până la Mihai-vodă* (1896, publicată în 1898), care aduce în lumină o serie de informații istorice prețioase şi noi, între care se remarcă trimiterile la *Cronică bulgară de la 1296–1413*, descoperită de el însuşi, referitoare la bătălia de la Rovine. A treia conferință, *Cultura veche română* (1898), este o valoroasă şi originală privire sintetică asupra genurilor şi speciilor

literare cultivate de români în perioada veche şi premodernă, atât în slavonă cât şi în limba naţională, bine-încadrată în contextul social şi istoric al evoluţiei Ţărilor Române în Evul Mediu. Aici el realizează un tablou de ansamblu, cu linii clare, urmărind direcţiile de dezvoltare ale culturii române vechi, cu laturile sale artistice, ştiinţifice, literare, religioase.

De un interes deosebit se bucură literatura apocrifelor, cărţile populare, evoluţia discursului istoric, dar şi analiza atentă a *Învăţăturilor lui Neagoe Basarab,* al căror original slavon tocmai fusese descoperit la Sofia. Li s-au adăugat o serie de conferinţe ţinute la Academie, care reprezintă tot atâtea contribuţii inovatoare în domeniul culturii române vechi: *Evangheliile de la Homor şi Voroneţ* (1907), *Documentul Râzenilor din 1484 şi organizarea armatei moldovene în sec. XV* (1908), *Letopiseţul lui Azarie* (1909) ş.a.

Deosebit de valoroase sunt ediţiile sale de documente slavo-române, în care studierea lor complexă – istorică, diplomatică, paleografică şi lingvistică – se adaugă editării şi traducerii lor, prin ele acoperindu-se o parte consistentă a istoriei interne a celor trei ţări române şi a relaţiilor dintre ele sau cu ţările înconjurătoare. Primul volum apare în 1902 (*Documente şi regeste...),* reluat apoi într-o nouă ediţie, de data aceasta şi cu textele reproduse integral în original, din care n-a mai apărut decât un volum : *Documente privitoare la relaţiile Ţării Româneşti cu Braşovul şi cu Ţara Ungurească în secolul XV şi XVI,* vol. I, *1413–1508* (1905). Deosebit de interesante sunt observaţiile lui Ioan Bogdan asupra limbii documentelor, în linii mari fiind vorba despre mediobulgara din secolul XV, dar cu o serie de cuvinte bizantine şi neogreceşti, turceşti, maghiare, săseşti şi mai ales româneşti.

În 1913 apare ediţia *Documentelor lui Ştefan cel Mare,* în două volume, continuând şi, după opinia specialiştilor, întrecând prin precizie şi bogăţia comentariilor lucrările sale precedente. La aceste monumentale ediţii de documente se adaugă analiza critică a documentelor false sau greşit atribuite, prin care Ioan Bogdan dovedeşte neautenticitatea unor documente vechi româneşti şi străine (*Documente false atribuite lui Ştefan cel Mare,* 1913).

Dar partea cea mai valoroasă a operei sale ştiinţifice o reprezintă ediţiile şi studiile asupra istoriografiei vechi româneşti, precedate şi într-un anume fel pregătite de cele trei ediţii ale sale de cronici bizantine şi sud-slave (*Ein Betrag…, Cronica universală şi analele sârbeşti de la Petersburg* (1909) şi *Cronica lui Manasses*). Prin integrarea manuscriselor slavo-române descoperite de el atât în bibliotecile străine cât şi în ţară, el lărgeşte definitiv aria de desfăşurare a literaturii româneşti originale din secolele XV şi XVI, îmbogăţind cultura română veche cu douăsprezece cronici noi moldoveneşti (până la el cunoscându-se doar două), între care *Letopiseţele lui Macarie, Eftimie şi Azarie* şi *Letopiseţul de când s-a început Ţara Moldovei*, descoperit de el în manuscrisul de la Tulcea (azi IOAN BOGDANA. R. nr. 649)**.** Ele au apărut în 1891 (*Vechile cronici moldoveneşti până la Ureche*), 1895 (*Cronice inedite atingătoare de istoria românilor*), 1901 (*Un fragment de cronică moldovenească în limba slavă,* apărut în „Convorbiri literare”) şi 1909 (*Letopiseţul lui Azarie).* „Dacă interpretările istorice au fost în parte corectate şi completate de cercetători ulteriori, dacă în ceea ce priveşte exegeza literară cercetările de mai târziu au adus noi puncte de vedere, în schimb

comentariile asupra limbii, în special la cei trei cronicari din secolul al XVI-lea, analiza dependenței stilistice şi chiar lexicale la aceştia de textul lui Manasses şi comparațiile textologice cu cronica lui Gr. Ureche îşi păstrează în cea mai mare parte valoarea până azi" (G. Mihăilă).

Între alte lucrări din aceeaşi sferă a valorificării vechilor texte literare şi folclorice se numără *Vlad Țepeş şi narațiunile germane şi ruseşti asupra lui* (1896), vreme îndelungată cea mai temeinică monografie şi ediție de texte pe această temă, precum şi o serie de studii între care *O scrisoare din 1679 a mitropolitului Dosoftei* (1912), un document important privind istoria tipografiilor româneşti, şi *O traducere moldovenească din veacul al XVIII-lea a Vieții lui Bertoldo* (1774), descoperită de el la Moscova.

De o deosebită importanță sunt şi lucrările sale lingvistice. Pe baza comentariilor asupra limbii textelor slavo-române care însoțesc edițiile sale de documente moldoveneşti, Ioan Bogdan redactează articolul de sinteză *Über die Sprache der ältesten moldauischen Urkunden,* publicat în volumul omagial *V. Jagić* (1908), care reia şi sistematizează observațiile sale privind limba documentelor din Moldova (slavona rusă apuseană, cu elemente populare ucrainiene, polone şi numeroase cuvinte româneşti). O altă temă cu conotații lingvistice căreia îi dedică două articole este cea a gloselor româneşti din secolele XVI-XVII descoperite de el în manuscrise aflate în Rusia (*Glose române într-un manuscris slavon din secolul XVI* (1890) şi *Un lexicon slavo-român din secolul XVII* (1891), reprezentând „începuturile lexicografiei româneşti" (D. Strungaru).

„Muncitor neostenit şi plin de acea intuiție ciudată care a pus pe savanți pe urmele multor taine – scria despre el Tudor Arghezi în 1911 – caută şi găseşte o adevărată comoară istorică. *Vechile cronice moldoveneşti* pe care le-a descoperit la Kiev şi cari cuprind mai toată istoriografia moldavă până la cronica lui Ureche au fost pentru România un mare eveniment, cam ce ar fi, transpuse pe un plan mai întins, desmormântarea Antropitecului din Java sau, pe unul mai sensitiv, crearea Giocondei. Pentru noi, românii, ele sunt în acelaşi timp amândouă".

Résumé:

L'article est une biographie d'un très important chercheur en lingustique slave, Ioan Bogdan. Il est né à Braşov en 1864, il est philologue, linguiste et éditeur, le fondateur de l'école philologique slavo-roumaine. Il fut le premier des onze enfants d'une famille modeste de Braşov, né le juillet 25 1864 à Braşov. Il fait des études en Pologne afin de devenir spécialiste et, là, il entre en contact avec le renommé dialectologue Lucian Malinowski, en continuant ses rechereches dans les archives. Il continue à copier la chronique moldo-polonaise qu'il va éditer dans « Les anciennes chroniques… » et, en plus, une série de documents sur l'histoire de la Moldavie. Rentré dans le pays, il est nommé professeur à l'Université de Bucarest, au Département de langues slaves, créé surtout pour lui à la Faculté de Lettres et de Philosophie, un emploi qu'il occupera pendant 28 ans. Le cours inaugural, « L'importance des études slaves pour les Roumains » (publié en 1894), soulignait la nécessité de cette spécialisation essentielle afin d'élever l'histoire et la filologie roumaine dans une nouvelle étape, moderne et scientifique, étant impossible de la concevoir sans l'accès à tout son héritage culturel roumaine, rédigée pendant des siècles en slavon. La partie la plus valeureuse de son oeuvre scientifique la représente les éditions et les études sur l'historiographie ancienne roumaine.

Mots-clé: Ioan Bogdan, études polonaises, histoire et philologie roumaine, lingustique slave, philologue

E. LOVINESCU – SCRISORI RĂZLEȚE CĂTRE HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

dr. Rodica Pandele*

În fondul „Bengescu-familia" al Arhivelor Naționale ale României, un număr de unsprezece scrisori trimise de E. Lovinescu între 1928 şi 1941 Hortensiei Papadat-Bengescu şi altele două fără datare completă au rămas până în anii din urmă practic necunoscute. Comunicarea lor împlineşte amplul epistolar lovinescian alcătuit de istoricul literar Nicolae Scurtu, *Scrisori şi documente* (Bucureşti, 1981), şi poate cu timpul să contribuie la reconstituirea cât mai cuprinzătoare a corespondenței dintre cei doi scriitori. Pentru unele precizări, identificări şi conexiuni calendaristice sau ale unor evenimente menționate în text – fie şi numai aluziv –, am apelat cu folos la cele şase volume: E. Lovinescu, *Sburătorul. Agende literare* (Bucureşti, 1993–2002), editate de Monica Lovinescu şi Gabriela Omăt.

I

[Bucureşti], marți, 20 m[artie 1928]

Nu ştiu, amicisimă doamnă, dacă micile noastre şedințe te pot preocupa în depărtările acele tumultuoase; cea de duminică a fost tot improvizată, dramaturgii derobându-se cu obstinație; nu ştiu de e frigul de vină ori intruziunile țărăniste. Îți trimit totodată, nerecomandat şi fără dedicație (pachetul fiind făcut aiure), vol. V[1], care mi se pare cel mai viu din toate. Corecturile din VI[2] au şi început să vină. Bunul Ben.[3] e dulce, numai numerarul îi lipseşte (azi era zi de scadență, neonorată). Planurile[4] noastre sunt însă intacte; Dona[5] Pica lucrează la copertă, maşina şi hârtia sunt comandate şi pe aici pace; joi vom afla cum ne desfătăm prin minunățiile de acolo. Sperăm să se clarifice şi timpul; pe-aici frumos, dar un frig de cristal; v-am scris de două ori înainte, cred că nu se pierde nimic.

Cu salutul meu fortisim cordial.

[1–2] Primele exemplare din *Critice* volumul al V-lea, E.L. le primise, conform notațiilor din jurnalul cenaclului Sburătorul, pe 17 martie, iar „primele şpalte" din volumul al VI-lea, luni, 19 martie, cu o zi înainte de redactarea scrisorii.

---

* Institutul de Teorie şi Istorie Literară „G. Călinescu".

RITL, nr. 1–4, p. 193–201, Bucureşti, 2011

[3] Simon Benvenisti (1870–1943) – librar şi mai târziu editor.

[4] Planurile vizează colecţia „Biblioteca clasicilor români" (v. scrisoarea nr. II, nota 3).

[5] Joc de cuvinte inspirat de identitatea între patronimul *Dona* şi creaţia spontană *dona* a lui E.L., formă feminină după apelativul masculin spaniol *don*.

II

[Bucureşti], vineri, 27 aprilie [1928]

Cred, amică scumpă, că alarma Domniei Voastre va fi căzut odată cu primirea tuturor columbelor şi îndeosebi a celor două din F.[1]*, unde am stat vreo 4-5 zile. Şi pe urmă am dat semne; iată că continui cu speranţa*[2] *prelungirii şederii la Paris. Azi am dat în lucru „Biblioteca"*[3] *şi sper să fac opt volume până în toamnă; hârtia e adusă, coperta a făcut-o Pica*[4]*. Pe la 15 mai – lucru extraordinar – bunul nostru B.*[5] *pleacă la Paris! Semn că editura merge! Ticu*[6] *mi-a trimis o nuvelă enigmatică, ca de obicei; excelenţia vine des! Mâine e la dejun cu Bebs*[7]*, intimidată! Azi am găsit numai o columbă, poate se va fi pierdut ceva. Tabloul lui Moni*[8] *destul de bun. Pe aici mare calamitate atmosferică. De abia acum pare că se schimbă. Încolo, totul normal, amice scump; eu mai fac şi regim, impresionat de comentariile provinciale!*

Cu salutul meu afectuos.

[1] Fălticeni, unde Lovinescu s-a aflat între 16 şi 20 aprilie.

[2] *lectio incerta*

[3] „Biblioteca clasicilor români" (identificată în jurnalul cenaclului Sburătorul şi în corespondenţă ca „Biblioteca clasică" sau „Biblioteca naţională") este o colecţie de literatură alcătuită şi coordonată de E.L. la cererea lui Simon Benvenisti. Primul volum apărut a fost Costache Negruzzi, *Fragmente istorice*, iar până „în toamnă" – citim în acelaşi jurnal la „4 septembrie" –, la capătul unui efort singular în întreaga sa activitate de până atunci, în editura Ancora ieşiseră nouă volume (Ion Creangă, *Opere complete*, I–II; Eminescu, *Povestiri*; V. Alecsandri, *Ovidiu*; Al. Odobescu, *Mihnea-Vodă cel Rău şi Doamna Chiajna* etc.), „prezentate în condiţii tehnice admirabile, ieftinătate imbatabilă, cu texte încadrate în analize critice, bibliografii, note, aşa cum nu s-a mai făcut la noi, pentru răspândirea în tinerime a marilor noştrii scriitori" (vezi A.P. S.[amson], *Cu d. Lovinescu despre criza cărţii*, interviu în „Lupta", 24 oct. 1928, p. 2, rubrica «Lucruri mari»).

[4] Pica Dona este Niculina, a treia fiică a lui Delavrancea, licenţiată în litere şi absolventă a Şcolii de Bele-Arte, căsătorită cu dr. Paul Dona. A frecventat cenaclul Sburătorul, ca şi celelalte surori ale ei, Cella, Bebs şi Riri.

[5] Simon Benvenisti

[6] Ticu Archip

[7] Bebs, Bebe sau Bebecu este Margareta, a doua fiică a lui Delavrancea, licenţiată în litere şi filosofie. A fost o voce de autoritate în cenaclul Sburătorul, datorită verdictelor ei estetice.

[8] Monica Lovinescu

III

[Fălticeni], luni, 11 iulie [1932]

Scumpă doamnă şi amică, îmi iau libertatea de a-ţi scrie aproape în necunoscut, deoarece de multă vreme nu ştiu unde eşti şi nici chiar de ai fost la Karlsbad ca în ceilalţi ani. Consider aceste rânduri numai ca un act provizoriu de informaţie: aştept, cu alte cuvinte, mai întâi o adresă precisă. Eu ţi-am trimis, în timp, la K. o scrisoare şi ziare: nu ştiu de ţi-au ajuns, trimise fiind în necunoscut; de câtva timp îţi trimit la C.[1]*, fără să ştiu de-ţi petreci vara acolo. Sunt de zece zile aici*[2]*, pus pe lucru, deşi nu ştiu dacă efortul va ajunge la rezultate tangibile. Moni*[3] *e la M.*[4] *de ieri, aşa că am toate răgazurile. Ieri am primit chiar vizita (acompaniată de familie) automobilistică a poetului venit din Ardeal şi îndreptat spre Basarabia, de unde voinţa poporului îl va trimite în parlament. După aceste preliminarii, îmi iau rămas-bun şi aştept răspunsul d-tale, înainte de a-ţi scrie pe larg.*

Cu sentimentele mele afectuoase de totdeauna.

[1] Câmpulung
[2] La Fălticeni
[3] Monica Lovinescu
[4] Mangalia

IV

[Fălticeni], duminică, 24 iulie [1932]

Scumpă doamnă şi amică, la lunga mea scrisoare[1] *de acum aproape o săptămână n-am primit niciun răspuns; cum huzurul de timp nu e atât de mare şi intenţiile afirmate păreau ceva mai zorite, mi-am luat libertatea să cred că ar putea fi la mijloc şi oarecare evaziune poştală. Iată pentru ce mă prezint acum cu rândurile de faţă. Tot azi ţi-am trimis, pe lângă ziarele obişnuite, şi „Cuvântul" cu articolul lui P.*[2]*, cel următor îl cauţi sâmbăta viitoare (cu data de duminică). Îmi rezerv plăcerea de a te întreţine despre lucrul meu abia după ce voi fi primit tardivul Domniei Tale răspuns. Cu salutul meu afectuos, durabil.*

[1] V. scrisoarea nr. III, expediată tot din Fălticeni, unde E.L. şi a petrecut lunile iulie şi august scriind intens şi încheind romanul autobiografic *Bizu*.

[2] Numărul din „Cuvântul" este 2605, din 24 iulie 1932, şi conţine prima parte a cronicii lui Perpessicius făcută romanului *Drumul ascuns* de H.P.-B., la rubrica „Menţiuni critice". Partea a 2-a va apărea în nr. 2612, din 31 iulie.

V

[destinatar] D-na Hortensia Papadat-Bengescu
Bul. Carol II, Cotroceni
Bucureşti

[Iaşi, marți], 30 iulie [1935]

De pe urmele Bălăucăi,
care va ceda acel salut cordial.

E.L.

Cartolină ilustrată având ca imagine „Închisoarea Golia", expediată dintr-o scurtă călătorie făcută de E.L. însoțit de fiica sa, Monica, la Iaşi, în 29 şi 30 iulie 1935 (v. şi scrisoarea nr. IV, nota 1).

Figurează cu nr. 7 şi în lotul de scrisori către H.B.-P. din vol.: E. Lovinescu, *Scrisori şi documente*, îngrijit de N. Scurtu, ca autograf aflat „în arhiva Ilenei Vrancea".

VI

[carte poştală]

[destinatar] Signora Hortensia Papadat-Bengescu
Grand Hotel Continental
Roma, Italia[1]

[Bucureşti], Jeudi, le 17 Sept. [1936]

Ma chère amie, je viens ici juste (cuvânt indescifrabil) *même la dernière carte et mal m'eu a pris. J'ai dû rentrer en voiture avec Monique tellement mon effort a été grand. Mon mal s'est aggravé de suite; j'ai dû rester couché deux jours sur le canapé et interrompre mon travail. Aujourd'hui je me sens un peu mieux. La maladie sera beaucoup plus longue que je ne l'avai pas pensé!*[2] *Gh.*[3] *m'a trouvé un appartement épatant parait-il a quatre vingts billets. Je vous souhaite un bon voyaje et je vous attends impatiemment.*

[1] Între 11 şi aproximativ 28 septembrie 1936, H.P.-B. a făcut o călătorie în Italia.

[2] Însemnările lui E.L. pentru septembrie în jurnalul cenaclului Sburătorul mărturisesc un crescendo al acutizării stării sale maladive, concomitent cu sâcâielile provocate de imperativul mutării şi al găsirii unei locuințe corespunzătoare în centrul oraşului. Relatarea momentului de rău fizic din debutul scrisorii apare şi în jurnal, la „15 septembrie": „Ieşit cu Monica la Alcalay ca să depun romanul. [...] Rău, întors maşina" etc.

[3] Valeriu Ghibaldan, ziarist obscur

VII

[Fălticeni], 1 septembrie[1] 1937

În credinţa că ai reintegrat la bonne ville[2], îţi scriu, scumpă amică, la Bucureşti; îmi închipui că şi restul viligiaturii de la Braşov a fost tot atât de norocos, şi nopţile aceste cu lună plină trebuie să fie feerice; un frate al meu care a fost la Zizin, sosit azi de acolo, îmi vorbeşte cu încântare. Eu am isprăvit totul ad unguem[3]: când deschid romanul[4] parcurg câte zece pagini fără oprire, ca pe asfaltul şoselei de la Snagov. Nicio asperitate stilistică. Menirea mea ar fi încheiată, deci şi locul meu ar fi fost la Bucureşti chiar de la 1. Dar ca mai totdeauna în această epocă intervine o criză dentară. Pur şi simplu o inflamaţie mă ţine în cameră cu gargarisme, iar lucrarea ce-mi era atât de comod să o fac aici (dentistul e vizavi) va trebui să o fac la Bucureşti, cu atâtea impedimente. În aceste condiţii mi-am amânat plecarea pe câteva zile; sper să plec marţi dimineaţa; telefonează-mi deci marţi spre seară şi în orice caz miercuri, pentru a avea plăcerea să ne vedem… Pe aci e încă frumos, dar frumos de toamnă.

Cu afecţiunea mea de totdeauna.

[1] Credem că datarea scrisorii este eronată. Dacă imbricăm informaţiile din scrisoare cu cele conţinute în jurnalul cenaclului Sburătorul între „joi, 26 august", şi „marţi, 31 august 1937", sugestia alcătuirii ei este mai degrabă 27 sau chiar 28 august. De altfel, tot calendarul jurnalului indică pentru 1 septembrie ziua de miercuri.

[2] *bonne ville* – agreabil

[3] *ad unguem* (lat.) – la perfecţie

[4] Romanul ar putea fi *Mili*, pe care îl începuse pe 10 iulie şi îl încheie la 11 august 1937.

VIII

[carte poştală]

[destinatar] Doamnei Hortensia Papadat-Bengescu
25 Str. Lascăr Catargi
Câmpulung
Muscel

[Bucureşti, joi], 17 iulie 1941

Scumpă doamnă şi amică, îţi dau veşti de pe aici cu toată constrângerea formei actuale de corespondenţă. De altfel, totul e pe la noi în perfectă imobilitate; şi n-am scris o pagină mai puţin ca în trecut, constatând că se poate scrie oriunde şi oricând.[1] De la „Revista r." am fost întrebat despre nuvela promisă.[2] Nu ştiu dacă ai primit „Vremea" cu isprava mea din roman.[3] Ţi-am trimis vreo 4–5 ziare franceze,

cu un început de roman al Colettei Aş fi bucuros să-ți [fi] ajuns. Chiar acum îți mai trimit un Candide rătăcit. Te aşteptăm.

Cu bunele prietenii de totdeauna.

L.

[1] Aluzie la faptul că nu trecuse încă o lună de când, la 22 iunie, România intrase în război alături de Germania împotriva URSS şi se produseseră primele bombardamente asupra câtorva oraşe, printre care şi Bucureşti.

[2] Abia în numărul triplu pe ianuarie-februarie-martie din 1942 „Revista română" (proprietar şi director Zaharia Stancu) H.P.-B. va publica nuvela *Fetița între lupi*, aşteptată din iulie 1941.

[3] „Isprava" este *Lectură în comitet*, supraintitulată de redacție „nuvelă", de fapt unul dintre fragmentele romanului *Mălurenii* – la care E.L. lucra în 1941 –, publicate în „Vremea" cele mai multe, între iunie şi octombrie (*Triptic, Lectură în comitet, Logodnă, Sidonia, Moartea lui Petrăchel*).

IX

[carte poştală]

[destinatar] Doamna Hortensia Papadat-Bengescu
25 Str. Lascăr Catargi 25
Câmpulung
Muscel

[expeditor] E. Lovinescu
95 Bul. Elisabeta
Bucureşti

[Bucureşti, luni], 28 iulie 1941

Scumpă prietenă, am primit cartolina prin care îți fixezi întoarcerea pe la 15 august; cum văd, faci un adevărat sezon câmpulungean. Mi s-a spus totuşi că zilele aceste ați avut şi dv. o vizită; cel puțin vi s-a anunțat; sper că n-ai avut palpitații; pe aici nimic emoționant; facem chiar expoziție cu trofee, mă rog. Cred că ai primit „Acțiunea"[1]; două nr. din „Vremea"[3] nu ți le-am trimis (cu două fragmente din roman). Ştiu că primeşti revista şi e de presupus că ți se reexpediază. Ieri, duminică, erau opt doamne la cenaclu[3]; noroc că s-a prezentat şi un d. doctor căpitan Mavromati, de pe front, venit anume ca să-şi „exprime omagiul de admirator, ca cititor al lui Maiorescu"[4]. Se întâmplă şi de astea! Cu cele mai bune salutări prieteneşti

E.L.

[1] În „Acțiunea", cotidian condus de Constantin T. Bobe, E. L. a tipărit în iulie 1941, anterior datei scrisorii, foiletoanele *Disociații* (nr. 255) – un mic eseu despre gelozie – şi *Où vous alles* (nr. 263), acesta sub genericul „Memorial".

[2] Putem presupune că la 28 iulie, data redactării scrisorii, cele două numere neexpediate ale revistei „Vremea" sunt 608 (din 6 iulie) şi 611 (din 27 iulie), conținând fragmentele *Lectură în comitet* şi, respective, *Ilarie*.

[3] Fila din jurnalul cenaclului Sburătorul pe 1941 având data „duminică, 27 iulie", consemnează prezenţa a numai şase… „doamne": Dida Solomon-Callimachi, Alice Basarab, Ticu Archip, Sorana Gurian, Ştefania Zottoviceanu şi Alice Sturdza.

[4] *T. Maiorescu*, masivă monografie în două volume, apărută în 1940.

X

[carte poştală]

[destinatar] Doamnei Hortensia Papadat-Bengescu
25 Str. Lascăr Catargi
Câmpulung
Muscel

[expeditor] E. Lovinescu
95 Bd. Elisabeta

[Bucureşti, joi], 7 august 1941

Scumpă prietenă, am primit cartea. Cum înţeleg că nu primeşti „Vremea", îţi trimit un nr. cu un fragment, Ilarie, *care va deveni poate mai savuros dacă vei şti că eroul e Nichifor Crainic.*[1] *Scrisul meu merge satisfăcător; am depăşit pagina 3000*[2]*. Ieri am foiletat imensul op al lui Călinescu asupra* Ist. lit. rom.: *cântăreşte 3 kg ½!*[3] *Figurezi amplu (deşi cu şicane ca şi mine) pe 5 p. de două coloane* petit, *format enciclopedic! Fotografii câte vrei, unele foarte vechi, necunoscute; autografe etc. Eu sunt combătut pe zece p. Bietul Dragomirescu*[4] *n-are decât jumătate de p.! Aici totul e normal; facem şi mici lecturi; am citit şi eu, iar Sorana Gurian, o lectură extraordinară!*[5] *Cu multă prietenie şi pe curând.*

E.L.

[1] După apariţia monografiei *T. Maiorescu* în 1940, E.L. se întoarce la romanul *Mălurenii* (v. scrisoarea nr. VIII, nota 3). Animozitatea care i-a stimulat reciproc în viaţa literară pe E.L. şi Nichifor Crainic data de prin anii 1925-1926 şi fusese generată de opinii ideologice complet diferite, disputate în jurul *Istoriei civilizaţiei române moderne*. Luându-l ca model pentru personajul Ilarie, un grobian „inspector de la centru", Lovinescu îi face lui Crainic un portret uman dintre cele mai respingătoare.

[2] În final, manuscrisul romanului *Mălurenii* va ajunge la aproximativ patru mii de pagini.

[3] Şerban Cioculescu fusese cel care în preziua compunerii scrisorii către H.P.-B. îi încredinţase pentru câteva ore lui E.L. exemplarul său din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* de G. Călinescu, abia ieşit de sub teascuri (la 31 iulie).

[4] Mihail Dragomirescu

[5] Relatarea amănunţită a vieţii de cenaclu în zilele imediat precedente alcătuirii scrisorii identifică în jurnalul Sburătorului „duminică, 3 august": „Sorana Gurin citeşte partea a doua a nuvelei. Extraordinar (viziunea gării, sărutul celor doi). Eu citesc *Moartea lui Petrăchel* – fără succes deosebit." Cele două momente extrase din intriga nuvelei care i-au stârnit entuziasmul lui. E.L. înlesnesc recunoaşterea bucăţii *Provinciala*, care în 1946 va deschide antologia de proză scurtă a Soranei Gurian, *Întâmplări dintre amurg şi noapte*.

XI

[Bucureşti], miercuri, 30 ianuarie

Cred că ați ajuns cu bine, amică scumpă, şi nu s-au potmolit trenurile; aştept să aflu cum ai rezolvat şi chestiunea permisului. Şedința de duminică a fost o culme a şedințelor de anul acesta. O lume impozantă şi numeroasă; cele trei cuiere cu totul insuficiente. Lectura Soranei[1]*, magistrală; cei treisprezece dramatugi prezenți au pălit de gelozie (mai ales femeile, Ticu*[2]*, Lucreția P.*[3] *etc.); bârfeala generală, totuşi lectura a fost patetică şi originală… Apoi totul a decurs în plan superior. Pe duminică continuă Sorana şi începe generalul*[4]*, frenetic cenaclist. Cred că cu teatrul nu va ieşi nicio perturbare; dar ce zarvă; iată, amică scumpă, bilanțul nou, la care adaug vechiul meu salut cordial.*

[1] Probabil Sorana Țopa, asistența părând a fi mai ales de autori dramatici.
[2] Ticu Archip
[3] Lucreția Petrescu
[4] Alexandru Văitoianu

XII

13 vineri

Vă trimitem, amică scumpă, salutul nostru din urarea mare şi urări postpascale. Pe aici, după mari călduri insuportabile, vânt violent şi mai insuportabil. Încolo, toate obiceiurile primăverii au început cu (cuvânt indescifrabil) *halte cişmigiene diurne şi nocturne şi cu berea obligatorie. Cursul vechi e normal, şi de Paşti vom avea reuniunea pascală obişnuită, exclusiv sburătoristă. Pe aici se vorbeşte mereu de „eşecul" lui V.E.*[1] *de la Paris şi jubilează la gazetă toți duşmanii lui. Doamna Claudia*[2] *a reapărut la Bucureşti odată cu „tipul" ei... Cartea mea cred că apare mâine, după promisiune... Lucrul meu altul merge fără entuziasm. Te salutăm, dulcisima.*

[1] Victor Eftimiu
[2] Claudia Millian

XIII

Miercuri

Persecuția soartei e masivă; convers. telef. a fost integral interceptată, fără putința de oblicare[1]*, numai persoana rămasă neidentificată. E un ce persistent cu*

care nu se poate lupta pentru moment; totul rămâne deci suspendat până la toamnă, deşi, de fapt, ca şi în trecut. Nimic deci schimbat. Îţi fac urările mele de sănătate, până când sper să ne vedem sub o zodie mai propice!

Cu bine, amică scumpă!

[1] de la fr. *obliquer* – ascundere, prefăcătorie

Résumé

Dans les fonds des Bengescu des Archives Nationales de la Roumanie, il y a un nombre d'onze lettres, envoyées par le critique E Lovinescu, entre les années 1928 et 1941, à l'écrivaine Hortensia Papadat-Bengescu, et il y en a deux aussi, sans dates complètes, qui sont restées pratiquement méconnues jusqu'aux dernières années. Leur correspondance parfait l'ample recherche épistolaire, réalisé par l'historien littéraire Nicolae Scurtu dans « Lettres et documents » (Bucarest, 1981) et peut contribuer à la reconstitution globale du courrier entre les deux écrivains.

Mots-clé: lettres de H. Papadat-Bengescu, critique roumain E. Lovinescu, historien littéraire Nicolae Scurtu, archives nationales, correspondance littéraire

CRONOLOGIA VIEȚII LITERARE ROMÂNEŞTI. (VI)

La pregătirea şi elaborarea materialului a participat un grup de cercetători format din Andrei Grigor, Nicoleta Ifrim, Cristina Balinte , Mihai Iovănel, Alina Crihană, Andrei Terian.

Perioada postbelică
1956 (ianuarie-iulie)

IANUARIE

3 ianuarie

 În „Scânteia tineretului", H. Zalis semnează cronica literară *Drama învățătorului Apostol* făcută romanului *Apostol* al lui Cezar Petrescu, editat în 1955 la E.S.P.L.A., subliniind că „eroul care dăduse şi titlul cărții venea să se adauge unei galerii de tipuri existente deja în opera lui Cezar Petrescu, exprimând refuzul unor oameni înzestrați de a accepta existența obscură, stearpă pe care le-o sortise regimul burghezo-moşieresc. Avocatul Radu Comşa din *Întunecare*, magistratul Constantin Lipan din *Calea Victoriei,* profesorul Grigore Panțâru din *Oraş patriarhal* şi mulți alții – dincolo de diferențierile sociale şi individuale care îi separă – fac parte din aceeaşi categorie de oameni în divergență cu alcătuirea socială diformă care-i apasă." Nucleul tematic este stereotip: „Cap de promoție, Nicolae Apostol, eminent absolvent al şcolii normale, cere să fie trimis într-un sat cât mai sărăcăcios spre a-l ridica prin munca sa de învățător la o treaptă de lumină şi bună stare." La fel şi traseul „tragic" al eroului: „Superioritatea învățătorului este reliefată de largul şir de jertfe la care e supus şi faptul că noi, cititorii, suntem chemați să asistăm la procesul împuținării şi zăgăzuirii însuflețirii creatoare a eroului subliniază, face evidentă, intenția critică a autorului – aceea de a denunța pe cei vinovați de înfrângerea, de încovoierea brutală a lui Apostol, într-un regim potrivnic elanurilor generoase de luminare a poporului." Astfel, „esențial este însă că scriitorul a conturat prin Nicolae Apostol un exemplu de închinare a tuturor forțelor unui scop nobil, singurul care poate păstra curată, ferită de mlaştina egoismului burghez, o personalitate superior înzestrată, dornică să se valorifice alături şi pentru forțele sănătoase ale societății."

4 ianuarie

 „Munca" publică articolul lui Dumitru Corbea, ***Despre literatura pentru copii şi tineret***, care se concentrează în jurul unui singur sfat: „Micul cititor este amator şi de «ştrengării» şi de «nebunii». Aici este meşteşugul scriitorului: să transforme «ştrengarul», «nebunaticul», «încăpățânatul». «Micile apucături» să se transforme în calități: curaj, voință, perseverență. Ideea muncii şi luptei pentru o viață şi o lume mai bună să-i încălzească inima şi să-i lumineze gândirea. Pentru mulți scriitori din țara noastră, literatura pentru copii şi tineret a devenit comandă socială. Căci nu-i vorba de a scrie pentru a ne găsi în treabă, ci pentru a creşte şi a pregăti cadrele viitoare de conducere ale țării."

5 ianuarie

 „Gazeta literară" se deschide cu editorialul ***Sarcini de cinste***, semnat în numele redacției: „Conştienți de rolul lor în viața patriei, scriitorii vor răspunde cu promptitudine sarcinilor de cinste

care le stau în faţă şi care reies atât de clar din chemarea adresată în Raportul de activitate al C.C. al P.M.R. prezentat la Congresul al II-lea al Partidului; ei vor răspunde acestor sarcini creând opere de un înalt nivel ideologic şi artistic". □ Paul Georgescu comentează volumul *Trăinicie* de Mihai Beniuc: „Lirica lui Beniuc exprimă [...] un aliaj particular al sentimentelor ziditorilor socialismului, atitudinea creatorilor săi faţă de opera lor comună care este materializarea substanţei lor umane. De aici şi pasionata dorinţă de a stârpi pălămida din ogorul socialist, de a fi strajă vie operei ameninţate de duşmani. Lirica lui Beniuc dintotdeauna dârză marchează în acest volum o combativitate deosebită, legată, fireşte, şi de prezenţa poeziei lui în primele linii ale frontului ideologic." (***Non omnis moriar***) □ La „Cronica literară" apare prima parte a cronicii pe care Savin Bratu i-o dedică romanului *Moromeţii* de Marin Preda: „Romanul lui Marin Preda descoperă sub vălul vieţii săteşti care se scurge «fără conflicte mari» legile pe care relaţiile capitaliste le impun micii gospodării ţărăneşti. Nu evenimente deosebite lovesc viaţa eroilor lui Marin Preda, ci însăşi desfăşurarea cotidiană a ei sub presiunea legilor fundamentale ale societăţii bazate pe exploatarea omului de către om. Iluzia libertăţii celui care, fără să exploateze, se crede şi neexploatat, cade." □ Horia Stancu recenzează romanul *Oameni de ieri, oameni de azi, oameni de mâine* de Cezar Petrescu. □ În acelaşi număr al revistei apare un nou fragment din ***Însemnări despre literatură*** de A. Fadeev şi partea secundă a articolului ***Poezie politică*** de Ov.S. Crohmălniceanu.

6 ianuarie

● În „Contemporanul", lui G. Călinescu îi apare, la pagina întâi, „Cronica optimistului" intitulată ***Omul nou***.

● Într-un articol intitulat ***Un maestru al literaturii americane***, Petre Solomon îl celebrează în „Scânteia", la zece ani de la moarte, pe Theodore Dreiser, „marele romancier a cărui operă este unul dintre cele mai impunătoare şi mai trainice edificii ale literaturii progresiste americane." Propunând o incursiune în biografia romancierului şi în opera acestuia, autorul articolului face din Dreiser un model al scriitorului angajat, incapabil să adere la principiile unei lumi decăzute, a cărei imagine demonizată o reflectă romanele sale sociale. Esenţială pentru recuperarea canonică a scriitorului american, a cărui operă vădeşte, pe la începuturi, şi unele „rătăciri" naturaliste, este participarea la luptele duse de clasa muncitoare, de poporul american, în frunte cu comuniştii, pentru apărarea drepturilor democratice, a libertăţii şi a păcii. Însufleţit de marele exemplu al Uniunii Sovietice, pe care o vizitase în 1927, el a fost unul din cei mai înflăcăraţi adepţi ai prieteniei sovieto-americane." O astfel de angajare ideologică (care va fi încununată, exemplar, de cererea scriitorului, cu câteva luni înainte de moarte, de a fi primit în partidul comunist) îşi află ilustrarea într-o operă pusă în slujba cauzei „întregii omeniri progresiste".

7 ianuarie

● În „România liberă", Teodor Vârgolici recenzează romanul *Lumina primăverii* de Ion Călugăru, „ediţia II-a revizuită şi mult adăugită", „a doua carte din ciclul început cu *Copilăria unui netrebnic*": „Folosind un stil sobru, fără podoabe confecţionate, apropiat de vorbirea orală, redând firesc dialogurile dintre personaje, Ion Călugăru a sporit gradul autenticităţii şi veridicităţii faptelor descrise. Romanul *Lumina primăverii* aduce în paginile lui o mărturie vie, dramatică, a luptei pe care masele muncitoare din ţara noastră au dus-o în anii de după Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, pentru trezirea şi însufleţirea conştiinţei revoluţionare, pentru cucerirea unei lumi noi". (***Ion Călugăru: Lumina primăverii***).

8 ianuarie

⍰ Teodor Mazilu publică în „Scânteia tineretului" schiţa *Mititelu – Portret satiric*, o replică anti-burgheză acidă dată „principialităţii", „un adăpost invulnerabil".

10 ianuarie

● N. Ungureanu semnalează ***Reeditarea unui roman de valoare***; este vorba despre *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, de Camil Petrescu, receptat în cheie ideologizată drept „o analiză pătrunzătoare şi severă a situaţiei politice şi economice a ţării noastre în preajma acestui război [Primul Război Mondial – n.n.] şi în timpul desfăşurării lui, [...] condamnarea făţişă, plină de

indignare a clasei conducătoare româneşti din acea epocă, ahtiată după afaceri veroase şi îmbogăţire prin orice mijloace.”. („România liberă”)
● Eugen Mandric comentează ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** (reeditat recent), într-un articol, publicat la rubrica „Note bibliografice” din „Scânteia”, în care deconstruieşte demersurile anterioare ale „criticii estetizante”, revelând, în romanul lui Camil Petrescu, aspectele recuperabile din perspectiva criticii dogmatice a epocii: „*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* nu poate fi socotită, aşa cum era caracterizată adesea, în trecut, de critica estetizantă, drept un roman al geloziei numai: cartea este în primul rând drama intelectualului cinstit, chinuit, apăsat de lumea putredă a capitalismului în care este obligat să trăiască.” În partea a doua a romanului, criticul identifică mai apoi, după ce va schiţat imaginea spaţiului social „profund descompus” în care eroul nu se poate integra (lumea „haitelor mondene”), „o excepţională dezvăluire a ororilor războiului imperialist, în care a fost târât neînarmat, desculţ şi dezbrăcat, întru folosul capitaliştilor, poporul român.” Scurta prezentare a romanului, căruia exegetul îi aplică forţat şabloanele ideocritice, trecând intenţionat sub tăcere aspectele care ţin de modernismul formal şi nesfiindu-se să îi atribuie, protocronist, o miză ideologică corect politică, îl recomandă ca pe o „remarcabilă operă realist-critică” corespunzătoare, până la un punct, exigenţelor canonice ale epocii.

11 ianuarie
● În „România liberă”, Boris Buzilă semnează o cronică literară despre romanul *Moromeţii*: „Forma în care se înfăţişează romanul astăzi demonstrează că scriitorul a depăşit faza dibuielilor lipsite de înţelegerea profundă a fenomenelor sociale din primele sale proiecte de roman, ajungând astăzi la o operă artistică matură, bine închegată din punct de vedere ideologic şi artistic, în care procesul de diferenţiere şi pauperizare a satului românesc din ajunul celui de al doilea război mondial apare în situaţii şi personaje tipice. [...] Primul şi cel mai de seamă merit al lui Marin Preda este de a fi oglindit cel dintâi într-o realizare artistică superioară, pe care nu ne sfiim s-o alăturăm celor mai bune creaţii ale literaturii închinate satului românesc, tocmai formele de pauperizare a ţărănimii, specifice ţării noastre într-o anumită epocă istorică. Mijlocaşul Ilie Moromete, Ţugurlan, Birică, Cocoşilă, fac parte din cohorta milioanelor de ţărani prădaţi până la ruină, despre care scria Marx cu multe decenii în urmă. [...] Prin romanul *Moromeţii* literatura noastră se îmbogăţeşte cu o realizare valoroasă. Cartea lui Marin Preda este o pledoarie plină de pasiune pentru o viaţă mai bună a ţărănimii, aceea care se făureşte astăzi sub ochii noştri. Ea este şi un act de acuzare împotriva orânduielilor care nu se vor mai întoarce niciodată în satele româneşti, un sprijin în mâna celor care pun începuturile noilor destine ale ţărănimii.”. (***Marin Preda: Moromeţii***).

12 ianuarie
□ „Gazeta literară” se deschide cu un ***Îndemn la fermitate ideologică***: „Azi, în ţara noastră, ideologia pe care sunt chemaţi s-o răspândească scriitorii prin chipurile artistice realizate în cărţile lor este ideologia marxist-leninistă, acea ideologie care călăuzeşte viaţa noastră, drumul poporului nostru spre socialism. Literatura actuală nu poate oglindi şi nici nu poate fi călăuzită de o altă ideologie, dacă ea vrea să-şi asigure dragostea şi preţuirea cititorilor, dacă ea ţinteşte să contribuie la opera de construcţie pe care o realizează poporul.” □ Tot aici apare partea a treia din articolul ***Poezie politică*** de Ov. S. Crohmălniceanu. □ Mihail Petroveanu comentează *1907 – Peizaje* de Tudor Arghezi: „Cine confruntă în Arghezi pe pamfletarul tradiţional cu autorul recentului volum observă imediat cât de devreme a desluşit poetul strâmbătatea orânduirii rezemate pe clase vrăşmaşe. În acelaşi timp este însă obligat să recunoască că acum Tudor Arghezi îşi reprezintă aceeaşi detestată întocmire socială cu o claritate istorică aproape ştiinţifică.” (***Bâlciul ticăloşilor***) □ La „Cronica literară” apare partea secundă a cronicii pe care Savin Bratu i-o dedică romanului *Moromeţii* de Marin Preda: „*Moromeţii* subsumează cu fineţe desfăşurării tematice şi dezvăluirii personajelor arta matură a reflectării fenomenelor de exteriorizare – mimică şi verbală – şi de interiorizare. Exteriorizarea, aparent brutală, e justificată prin viaţa interioară. Se creează, astfel, două planuri: cel al acţiunii deschise, al cuvântului şi al gestului; cel al gândurilor, al subterfugiilor cogitative, al sentimentelor încătuşate, fremătând dens. [...] Pe baza unei îndelungi şi moştenite practici sociale, cele două planuri în viaţa personajelor lui Marin Preda devin paralele, rupând contactul nemijlocit dintre ele. Omul *disimulează* planul interior prin cel exterior; nu odată *simulează* în afară o comportare independentă şi indiferentă

faţă de cea dinăuntru." □ Ştefan Bănulescu scrie despre ***Începutul şi sfârşitul lui Ion***, comparând viaţa eroului lui Rebreanu cu existenţa lui Ion Boldijaru, „modelul lui Ion". □ Ion Marin Sadoveanu publică un articol despre *Iliada* lui Homer. □ În articolul ***Sub care zodie literară?***, S. Damian analizează „literatura fragedă" a lui Eugen Mandric. □ Continuă serialul de ***Însemnări despre literatură*** ale lui A. Fadeev.

● Un anunţ la rubrica „Răsfoind planurile editurilor", din „România liberă", informează cititorii asupra viitoarelor apariţii în librării. Pentru domeniul „literaturii contemporane" se precizează: „Scriitorul Petru Dumitriu pregăteşte pentru acest an două romane, *Metalul* (în care se va înfăţişa viaţa muncitorilor dintr-o uzină – E.S.P.L.A.) şi *Tinereţe nouă* (roman închinat tineretului – Editura Tineretului). Maestrul Camil Petrescu oferă cititorilor volumul III din *Un om între oameni*. Tânărul scriitor Titus Popovici, prin romanul *Mitru*, va zugrăvi viaţa satului ardelean. Francisc Munteanu va publica la rândul său două romane: *Oameni şi drumuri* (E.S.P.L.A.) şi *A venit un om* (Editura Tineretului) [...]". (***Ce vom citi anul acesta***).

13 ianuarie

● Ion Vitner, în articolul de pagina întâi ***Despre viitor şi despre sublim***, din „Contemporanul", face comentarii pe marginea hotărârilor Congresului al II-lea al P.M.R.: „În faţa noastră avem deci, datorită perspectivei limpezi asupra celui de al II-lea cincinal, în care am intrat, de altfel, imaginea viitoarelor mari realizări pe care oamenii muncii din patria noastră le vor înfăptui sub conducerea şi îndrumarea directă a partidului. În faţa acestui plan grandios, întrebarea care se impune pentru noi, ca scriitori, este: ce vom face noi? Cu ce vom contribui la realizarea pe plan cultural a viitorului cincinal? Ce vom întreprinde pentru a fixa în opere durabile momentele măreţe pe care le străbatem? Ce vom face pentru a-i ajuta pe oamenii muncii din ţara noastră în munca lor constructivă, pentru a le îmbogăţi efortul creator prin imaginea artistică luminoasă a marii lor puteri şi răspunderi?". □ Victor Tulbure publică poezia *Amiază*, iar G. Călinescu o „cronică a optimistului" despre ***Copiii de azi***.

15 ianuarie

● La rubrica „Însemnări de cititor", Eusebiu Camilar, „membru corespondent al Academiei R.P.R.", se înduioşează stilistic în faţa creaţiei poetice eminesciene (***Carte pururi deschisă***): „Poezia lui, încărcată de lumină fără amurg, creşte prin perioadele istoriei, fiecare rând de oameni îi află alte şi alte frumuseţi şi tâlcuri, precum alte şi alte frumuseţi arată pe linia zării poiana rară în necontenită creştere. Poezia eminesciană, această carte pururi deschisă, e adânc împlântată în clocotul năzuinţelor populare. Mihail Eminescu s-a născut în mijlocul norodului pe care l-a iubit până la moarte. [...] Opera lui Eminescu ne stă în faţă, carte deschisă pururi, învăţându-ne, printre altele, legile aspre ale creaţiunii artistice. El, nemuritorul, nu a scris, ci a oficiat, în faţa statuii nemuritoare a Binelui şi Frumosului. Ne mai învaţă, cartea aceasta, să participăm la viaţa vremii noastre, nemijlocit, să nu stăm «Privitori ca la teatru», ci să ne dăm tributul tuturor forţelor şi virtuţilor noastre, pentru binele patriei noastre ce şi-a croit drum nou în domnia poporului". □ Într-o „Notă" nesemnată este prezentat, pe scurt, ***Un ciclu valoros de poezii*** (*Muzeul de antichităţi*, de Nina Cassian, apărut în „Viaţa Românească"): „Folosind satira, făcând uz în unele strofe de puternic lirism, de imagini menite să transmită emulaţia încercată de eroul liric în faţa acestor relicve din timpuri trecute Nina Cassian creează un tablou sugestiv al viitorului fericit al omenirii, fără coroane şi gârbace, fără plus-valoare şi umilinţă".

19 ianuarie

▯ „Gazeta literară" e inaugurată de articolul de fond ***Toate generaţiile***. □ Petru Dumitriu militează ***Pentru o prezenţă universală a literaturii***, ca ecou al scrisorii deschise a lui M. Şolohov: „Cred că nu există un adevărat scriitor care să nu simtă lipsa unui contact spiritual şi personal cu confraţii săi din celelalte ţări ale lumii. [...] Pentru a risipi această ignorare reciprocă pe care mulţi din noi o resimt ca tragică, o Conferinţă internaţională a scriitorilor, un Consiliu al lor sau, cum se va numi în fapt, o Masă Rotundă a lor, cum i-a spus foarte potrivit Mihail Şolohov, ar fi o contribuţie foarte importantă la stabilirea unui nou climat intelectual, a unui spirit de sprijin reciproc, de întrecere paşnică, de învăţătură reciprocă din tot ce constituie progres al tehnicii scriitoriceşti, îmbogăţire a mijloacelor de expresie, lărgire a câmpului de investigaţie, astfel încât scriitorii acestui veac frământat şi creator să depună despre vremea lor o mărturie luminată, veridică şi completă." □ Mihail Petroveanu îşi

continuă comentariul la *1907 – Peizaje* de Tudor Arghezi (***Începutul mâniei***). □ La „Cronica literară", Savin Bratu scrie despre ***Doi poeţi tineri***: Violeta Zamfirescu (cu *Inima omului*) şi Rusalin Mureşanu (cu *Coboară munţii*). □ Lui Eugen Barbu îi apare un fragment din romanul *Unsprezece*. □ Abordând primul roman al lui Camil Petrescu, Dumitru Micu subliniază ***Drama lucidităţii***, încercând să apropie gândirea lui Ştefan Gheorghidiu („o iubire care nu are la temelie luciditatea, între altele, consimţământul deplin al raţiunii, nu-l poate satisface") de „concepţia despre fericire a omului nou": „El zice: fericirea e de neconceput fără conştiinţa de a o avea. Fericirea vine din cunoaştere. Dacă înţelegerea, descoperirea adevărului naşte durere, atunci trăiască durerea. Unui paradis al insensibilităţii, adormit, veşnic identic sieşi, prefer infernul îndoielilor, ducând la certitudini, tortura căutărilor şi revelaţiilor uluitoare. Nu linişte vreau, ci înţelegerea rosturilor mele în lume, adevăr." □ Lucian Raicu îşi publică prima parte a comentariului ***La o lectură din Tolstoi***: „Opera lui Tolstoi este enciclopedia omului. Niciun simţământ propriu omului n-a rămas în afara ei, tot ce priveşte pe om e analizat şi studiat până la epuizare, la treapta celui mai înalt adevăr. [...] Niciodată o mare operă n-a fost atât de adânc morală. [...] Indiferent dacă nouă astăzi ne par ori nu acceptabile aceste idei, nu se poate să nu fim copleşiţi de puterea cu care sunt afirmate." □ Continuă serialul de ***Însemnări despre literatură*** ale lui A. Fadeev.

20 ianuarie

● În „Contemporanul", G. Călinescu scrie „Cronica optimistului", ***Teatrul nou***. □ Andrei Băleanu, în articolul ***Problema tipicului în literatură şi artă***, analizează „fără a expune puncte de vedere personale" editorialul din revista sovietică „Kommunist" (nr. 18/ 1955) – *Cu privire la problema tipicului în literatură şi artă*, observând: „Pentru dezvoltarea literaturii şi artei noastre noi, are o deosebită însemnătate apărarea consecventă a principiului partinităţii comuniste în artă, care reprezintă baza ideologică solidă a reeducării artiştilor vechi şi a educării celor noi, a depăşirii elementelor contradictorii ce mai persistă în concepţia despre lume a unor scriitori, a combaterii influenţelor ideologice străine care frânează mersul înainte pe calea realismului socialist".

21 ianuarie

 În „Scânteia tineretului", Călin Gruia semnează articolul ***Basmele şi legendele noastre – oglindă a frumuseţilor patriei***, o demonstraţie cu miză ideologică : „Din generaţie în generaţie, basmul a oglindit luptele şi năzuinţele poporului de pe aceste meleaguri spre libertate şi fericire." La rândul său, „eroul basmului este trimisul comun, alesul poporului care trebuie să înfăptuiască lucruri nemaipomenite: să dărâme munţi, să zăgăzuiască ape învolburate, să biruie obida, asuprirea, obida, asuprirea, robia, întunericul, întruchipări ale răului – în zmei şi balauri, în împăraţi şi căpcăuni, în cotoroanţe şi scorpii." Pesonajul feminin, Ileana Cosânzeana, oglindeşte, în opinia criticului, „fata cea curată la suflet ca roua florilor, răbdătoare ca stânca, frumoasă ca livezile în floare şi peste a cărei cinste şi dragoste nu pot trece zmeii, cu toată ispititoarea lor bogăţie în aur, diamante şi palate." În esenţa sa, „deşi s-ar părea că basmul nu reflectă frumuseţile naturii în care se naşte şi trăieşte, el poartă de fapt, într-un fel sau altul, pecetea frumuseţilor naturale ale locurilor unde a fost zămislit."

26 ianuarie

 „Gazeta literară" formulează câteva concluzii ***În lumina Congresului***. □ Petru Dumitriu publică un ***Reportaj dintr-un laborator***, care continuă reflecţiile expuse în falsa „credinţă" ***Nu, universul nu e absurd***...: „Nu e credinţa mea. Nu e o credinţă. e o convingere întemeiată pe practica (*die Praxis*, cum îi spun întemeietorii ei, K. Marx şi F. Engels) omenirii întregi, de la focul din cremene sau din două lemne până la fisiunea nucleului atomic. Practica aceasta dovedeşte că omul poate gândi şi apoi înfăptui anumite fapte şi serii de fapt, care să ducă la efecte aşteptate şi prevăzute. Că, în general, universul e plin de înlănţuiri, de relaţii, de fapte cognoscibile şi chiar previzibile (în timp, ca o dezintegrare de atom, în spaţiu, ca planeta Neptun pe care Leverrier n-a văzut-o, dar pe a cărei existenţă a dedus-o din alte date). Ceea ce dovedeşte că gândirea noastră e omogenă universului." □ Geo Şerban semnează articolul ***Baladele lui George Dan***. □ La „Cronica literară", Savin Bratu scrie despre *Scriu negru pe alb* de Virgil Teodorescu: „Virgil Teodorescu, pe care îl iubim şi-l apreciem pentru drumul străbătut de la suprarealism la poezia vremurilor de azi, închinându-şi versurile clasei muncitoare, e un poet sensibil, creator de certe frumuseţi, şi în lirica lui de dragoste, romantică fără

expansiuni gălăgioase şi capabilă să găsească fiorul intim în tumultul contemporaneităţii, vibrând organic în el." □ Lui Ion Marin Sadoveanu îi apare fragmentul de roman *Împlinirile lui Ion Sântu*. □ Radu Popescu îşi publică un fragment dintr-o carte despre Alexandru Sahia. □ Lucian Raicu semnează partea a doua a comentariului ***La o lectură din Tolstoi***. □ În acest număr se încheie serialul de ***Însemnări despre literatură*** ale lui A. Fadeev.

● O notă nesemnată, în „România liberă", remarcă nivelul calitativ înalt al criticii literare din revista „Viaţa Românească" (*Teatrul lui Mihail Sebastian*, de B. Elvin; *Dezvoltarea romanului social – un fenomen caracteristic al noii noastre literaturi*, de Lucian Raicu; *Principiul leninist al spiritului de partid în literatură*, de Ov. S. Crohmălniceanu ş.cl.), dar subliniază carenţele flagrante de „actualitate", din secţiunea de „recenzii": „O mai mare preocupare a revistei pentru problemele de actualitate şi pentru clarificarea anumitor probleme asupra cărora mai plutesc confuzii n-ar fi decât bine venită".

27 ianuarie

● În „Contemporanul", apare „cronica optimistului" ***Fiul libertului***, de G. Călinescu. □ Petru Dumitriu, în articolul ***Portretul bătrânului războinic***, jubilează la descoperirea unui volum de versuri care îl satisface ireprimabil – *Trăinicie*, de Mihai Beniuc: „Gândul pieirii a cutremurat generaţii nenumărate de muritori şi nenumăraţi poeţi au fost ecoul acestei spaime străvechi. În faţa gândului morţii se revelează de obicei concepţia despre univers şi atitudinea etică a unui om şi a unei societăţi. Mi se pare că Mihai Beniuc e primul poet care a îndrăznit să privească Hârca în faţă, în această perioadă a dezvoltării literaturii noastre spre realismul socialist. Şi în faţa ei, a dezvăluit sentimentele şi gândurile unui om cu adevărat al epocii noastre. Eminescu ar fi scris despre setea liniştii eterne, Arghezi scrie despre jocul ciudat de-a v-aţi ascuns. I-am numit ca pe reprezentanţi prin excelenţă ai câte unei epoci diferite a poeziei noastre. În cazul lui Mihai Beniuc, vom găsi cu totul alte rezonanţe. O sete pătimaşă de viaţă, care-l «strigă», cu toate culorile ei aprinse". □ I.Ş. anunţă un ***Eveniment editorial***: apariţia *Antologiei poeziei sovietice* (Ed. Cartea rusă): „Ca orice eveniment editorial, *Antologia poeziei sovietice* va fi, credem, consemnată în presa noastră prin cronici şi articole ample". În cadrul aceluiaşi grupaj informativ, o notă nesemnată enumeră câteva viitoare editări (***De pe şantierul creaţiei literare***): „MIHAI BENIUC a predat Editurii de Stat pentru Literatură şi Artă un nou volum de versuri. El pregăteşte de asemenea un scenariu de film după povestirea *Hada lui Vârnav* şi un libret de operă inspirat din trecutul de luptă al Grivţei. MARCEL BRESLAŞU pregăteşte pentru ESPLA *Mic tratat de zoologie* din care au apărut fragmente în «Viaţa Romînească», «Gazeta literară» şi «Contemporanul». Tot pentru ESPLA, o culegere de versuri (1944- 1956), inedite, în volum. De asemenea va mai publica la Editura Tineretului trei cânturi din *Povestea poveştilor* (I, IV, VI) precum şi versuri pentru copii şi tineret (1944-1956), inedite, în volum. G. CĂLINESCU a terminat noul său roman *Scrinul negru*. EUSEBIU CAMILAR va oferi cititorilor săi un nou roman: *Fuga în Egipt*, care înfăţişează aspecte ale crizei agrare din perioada anilor 1929—1930. De asemenea, în cursul anului acesta, el va da tiparului romanul *Sămânţa pădurilor*. Acţiunea se petrece în zilele noastre pe Valea Jijiei. Va scrie şi o povestire inspirată din viaţa grănicerilor de pe ţărmul Mării Negre. MIHAIL DAVIDOGLU lucrează la un scenariu cinematografic *Fata plutaşului*, inspirat din viaţa şantierului hidrocentralei de la Bicaz. El va aborda aceeaşi tematică în piesa *Cetatea luminii*. Va dărui de asemenea tiparului şi piesa într-un act *Mor cei fără de moarte*, închinată vieţii minerilor. LUCIA DEMETRIUS finisează nuvelele din volumul *Oameni şi jivine*. Pe şantierul de creaţie al scriitoarei se găseşte de asemenea o interesantă nuvelă închinată dezvoltării ştiinţei în patria noastră. PETRU DUMITRIU lucrează la completarea volumului *Cronică de familie* în vederea scoaterii unei noi ediţii şi pregăteşte un amplu roman din viaţa muncitorilor hunedoreni, intitulat *Metalul*. MIRON RADU PARASCHIVESCU, după ce a terminat cizelarea celor 11.000 de versuri ale volumului *Pan Tadeusz* de Mickiewicz, a început traducerea celui de-al doilea volum de opere alese ale lui Nekrasov. MARIN PREDA va da curând tiparului o ediţie revăzută a volumului *Întâlnirea din Pământuri* şi a nuvelei *Ana Roşculeţ*. Pe şantierul său de creaţie se află de asemenea o nouă nuvelă oglindind viaţa satelor, intitulată *Ferestre întunecate*".

31 ianuarie

● În „România liberă", acad. Zaharia Stancu publică ***Însemnări dintr-o călătorie la Berlin***.

[IANUARIE]

● „Lupta de clasă”, nr. 1, publică *Raportul de activitate al CC al PMR la Congresul al II-lea al partidului*, prezentat de Gh. Gheorghiu-Dej; la secţiunea *Munca ideologică* se afirmă: „*Succese însemnate au fost repurtate în domeniul literaturii şi artei*. Deosebit de îmbucurător este faptul că în literatura şi arta noastră îşi dau mâna scriitori şi oameni de artă din diferite generaţii. Tot ce are mai talentat literatura şi arta românească participă astăzi la opera de dezvoltare a culturii puse în slujba poporului. Furia pe care acest fenomen o stârneşte oficinelor propagandei imperialiste este, în felul ei, o recunoaştere a succeselor dobândite de partid în opera de dezvoltare a culturii în RPR. Scriitorii şi artiştii noştri continuă tradiţiile literaturii şi artei înaintate a trecutului, tradiţiile clasicilor literaturii şi artei noastre. Ei se străduiesc, în marea lor majoritate, să reflecte în operele lor realitatea noastră şi să contribuie activ la opera de educare a oamenilor muncii în spiritul socialismului. Ei urmează îndemnul şi pilda lui Mihail Sadoveanu, care a scris cu atâta dreptate: «Literatura nu poate fi izolată de interesul permanent al obştei muncitoare. Ţara nouă n-are ce face cu literaţii „care nu fac politică” şi cu cei care pretind că dormitează în turn de fildeş. Ţara nouă are nevoie de scriitori militanţi în vederea programului ei necontenit.» Oamenii de litere şi de artă au izbutit să creeze în ultimii ani opere care şi-au câştigat pe merit dragostea poporului. Dar succesele obţinute nu trebuie să ducă la crearea unei atmosfere festive, de automulţumire. Multe dintre temele mari şi dintre aspectele fundamentale ale luptei eroice a poporului muncitor pentru construirea socialismului, ca şi din istoria ultimelor decenii, nu şi-au găsit oglindirea în literatură şi artă decât în slabă măsură. Unele opere suferă de tendinţa de a simplifica realitatea, de a o prezenta în chip schematic, ceea ce se manifestă îndeosebi în prezentarea slabă din punct de vedere artistic a superiorităţii noului, a procesului de înfrângere şi de lichidare a ceea ce este vechi. Lipsite de viaţă sunt în unele opere literare figurile făuritorilor noii societăţi. Realismul socialist exclude deopotrivă tendinţa de a prezenta viaţa în culori trandafirii, de a ignora conflictele ei, ca şi tendinţa de pescuire bolnăvicioasă a tot ce este putred, morbid, de prezentare în culori întunecate a realităţii noastre şi a eroilor vieţii noi. Poporul cere scriitorilor şi artiştilor opere care să înfăţişeze *esenţa* fenomenelor social-istorice descrise, să prezinte realitatea noastră nouă în continuă dezvoltare, să redea toată bogăţia ei inepuizabilă, toată multilateralitatea ei şi, înainte de toate, să înfăţişeze uriaşa muncă creatoare, prin care poporul construieşte noua orânduire şi se transformă el însuşi. În condiţiile regimului democrat-popular, operele de literatură şi artă sunt cunoscute şi preţuite de milioane de oameni. Acest public nou, setos de frumos, cere creatorilor ca operele lor să fie făurite la un înalt nivel de măiestrie, aşa cum merită temele mărețe cărora le sunt consacrate. Artei veritabile îi este străin tot ce este searbăd, cenuşiu, simplist, îi sunt străine trivialitatea şi naturalismul. Duşman al oricărei nivelări sau egalizări mecanice în materie de creaţie, realismul socialist oferă creatorului cele mai largi posibilităţi de manifestare a personalităţii sale artistice, dând frâu liber unei mari varietăţi de stiluri şi gusturi artistice. Pentru ca literatura şi arta noastră să înflorească şi să se dezvolte, trebuie înlăturat din cale tot ce o împiedică în mersul ei înainte. Organizaţiile noastre de partid au sarcina de a combate cu hotărâre tămâierea reciprocă, spiritul de grup, tendinţa de a prefera o atmosferă stătută unei discuţii curajoase, adânc principiale, pătrunse de spirit de partid. Trebuie dusă o luptă neîncetată împotriva influenţelor ideologice străine în domeniul creaţiei artistice, împotriva feluritelor resturi ale influenţelor literaturii şi artei burgheze în Occident, de genul formalismului şi subiectivismului.”

● În „Scrisul bănăţean”, nr. 1 (22), Leonard Gavriliu scrie despre ***Romanul de debut al lui Titus Popovici***, polemizând cu o „fantezie” a lui Mihail Petroveanu care „se străduieşte să facă din dispreţ alfa şi omega universului sufletesc al lui Andrei Sabin, forţa motrice care-l integrează în acţiune şi determină metamorfoza sa”: „Nu prin oscilaţiile sale sentimentale mărunte, prin sfidare şi cinism, prin romantismul primitiv al adolescentului sau prin experienţele sale de natură biologică e original şi uman Andrei Sabin, cât prin calea specifică pe care el ajunge la conştiinţa integrării în societate, prin căutarea febrilă şi constantă a unui ideal social superior. [...] tocmai condiţia de clasă a eroului şi cunoaşterea unor idei fundamentale ale marxismului (de ex. ideea pieirii inevitabile a capitalismului, pitoresc exprimată de Andrei prin «şubrezenia şandramalei» burgheze), îl îndrumează pe adolescent spre proletariat şi spre activitatea cu conţinut revoluţionar în care-l găsim integrat în final.”

● „Steaua”, nr. 1, publică prima parte a unui amplu studiu despre ***Bacovia*** semnat de A. E. Baconsky. □ Nagy Istvan, participant la Congresul al II-lea Partidului Muncitoresc Român, „în calitate de scriitor invitat”, vorbeşte despre ***Ce facem noi scriitorii***: „Cine ar putea stârni mai bine ura împotriva reminiscenţelor capitaliste sau a conservatorismului şi înapoierii săteşti; cine ar putea prezenta mai veridic şi mai spectaculos toate acestea, dacă nu scriitorul prin scrierile sale? [...] Până la sfârşitul celui de-al doilea cincinal, vrem să mai dăm poporului încă şase mii de medici şi încă douăzeci de milioane de exemplare de cărţi.” □ A.E. Baconsky semnează articolul ***Sentimentul renaşterii***: „la câteva posturi de radio un grup de transfugi ale căror umbre au lins cândva ţărâna dulce a României, latră despre libertatea scriitorilor profesând calomnii veninoase la adresa noastră. Ce pot oare înţelege asemenea oameni din viaţa de fiecare zi a poporului pe care n-au pregetat să-l trădeze! «Libertatea» despre care vorbesc ei, această farsă trivială şi cinică nu va mai înşela niciodată oamenii din părţile noastre. Vremea în care o poezie devine o problemă de stat ne-a adus adevărata eliberare din obscurităţile fetide către care ne purta agonia unei societăţi şi a unei epoci de maximă decrepitudine. Citesc uneori pagini de poezie scrisă sub imperiul «libertăţii» şi mă cutremur la gândul că aş fi putut produce vreodată asemenea elucubraţii. Absurditatea şi insalubritatea spirituală altoite pe tulpina unui pesimism de ospiciu sau a unui elan de criminal infantil – iată care sunt coordonatele poeziei decadente practicată în ţările capitaliste. [...] În faţa tuturor tribulaţiilor decadente care siluiesc înţelesul cuvintelor *libertate de creaţie* – îmi proclam adevărata mea libertate de poet comunist!” □ Mircea Tomuş scrie despre *Străinul* de Titus Popovici (***Un roman al tinereţii***). □ George Stelea recenzează *Am fost în China nouă,* de G. Călinescu, Victor Felea – *Oameni şi gânduri din veacul nostru* de Gala Galaction, iar Leon Baconsky – *Trei povestiri* de Petru Vintilă.. □ Romulus Rusan este prezent cu reportajul ***Carbochim***.

● În „Tânărul scriitor”, anul V, nr. 1, H. Zalis semnează o ***Pledoarie pentru personalitatea artistică a criticului***, pornind de la articolul lui Lucian Raicu, publicat în „Gazeta Literară”, *Sugestii privind receptivitatea criticii* şi de la răspunsul întocmit de Vera Călin, *Despre receptivitatea, dar şi despre personalitatea criticului*: „o asemenea receptivitate poate să apară şi să se dezvolte numai când criticul e liber să-şi desfăşoare cu plenitudine individualitatea sa creatoare, fără a se sfii să-şi afirme curajos şi motivat preferinţele personale, gustul său. În acelaşi timp, acest deziderat nu exclude, ci implică, pentru critic şi pentru critică în general, datoria de a orienta partinic scriitorii către cele mai stringente teme ale actualităţii, având în vedere permanent problematica epocii, aplecarea către acele medii, cum ar fi cel muncitoresc şi ţărănesc, ce reclamă atenţia creatorilor de literatură datorită valorii educativ-instructive ce se degajă din zugrăvirea realistă a acestora.” □ În nota ***„Meteoritul de aur”... sau pseudo-literatura ştiinţifico-fantastică...***, D. Manoileanu scrie despre colecţia *Povestiri ştiinţifico-fantastice*, prin care „se răspunde unei necesităţi resimţite în ultima vreme de promovare a acestui gen de povestiri ca o armă de educare, a tineretului în special, în spiritul curajului, al îndrăznelii, al prieteniei şi vigilenţei.” În viziunea autorului, povestirea lui Oct. Sava, *Meteoritul de aur*, „nu satisface nici din punctul de vedere al fanteziei, nici din punctul de vedere al verosimilităţii ştiinţifice aşteptările noastre” şi „aminteşte mult şi neplăcut de nesfârşitele «întâmplări misterioase», prelungite fascicole în şir, gata să nu se mai termine, niciodată şi în niciun fel”. □ „Se remarcă în ultima vreme apariţia în literatura noastră a câtorva prozatori şi poeţi tineri care pledează pentru romantismul tinerei generaţii. Câteva poeme pe această temă ale lui Florin Mugur ar putea constitui, prin caracterul lor de manifest, prefaţa la lucrările unor prozatori ca Nicolae Ţic, Radu Cosaşu, Eugen Mandric, Teodor Mazilu, care reiau ideea şi o tratează conform naturii lor artistice. Alegându-şi eroi din rândurile activiştilor sau ale intelectualilor tinerei generaţii, ei militează pentru o viaţă în care individul îşi angajează întreaga sa personalitate, în care nicio valoare umană nu rămâne neconsumată, lucrul cel mai vrednic de dispreţ fiind lâncezeala... Temperament satiric, Teodor Mazilu ocupă un loc deosebit în mijlocul acestei pleiade de scriitori tineri. Promovarea aceloraşi idealuri se face aici prin negarea a ceea ce le este opus. Eroul de preferinţă satirizat – aşezat la celălalt pol faţă de eroul pozitiv ce apare în schiţele lui Nicolae Ţic sau Radu Cosaşu – este acela care se strecoară prin viaţă, se mulează, se adaptează; el se cruţă pe cât posibil, îşi economiseşte energiile, păşeşte ca pe sticlă şi-şi dă osteneala să treacă printre oameni fără să-şi strice dunga de la pantalon.”, scrie Sonia Larian (***Portretele satirice ale lui Teodor Mazilu***).

● În „Viaţa Românească” apar fragmente din romanul *Groapa*, al lui Eugen Barbu, *Papuciada sau Povestea despre armata viteazului căpitan Papuc* de Camil Petrescu, fragmente din poemul *Băjenarii* de Victor Eftimiu, schiţa *Omul neprevăzut* de Sonia Larian şi poemul *Cuvântul său, sorbindu-l* de Gellu Naum. □ La rubrica „Orientări” este reprodus integral articolul ***Cu privire la problema tipicului în literatură şi artă***, apărut în *Komunist*, nr. 18, decembrie 1955: „Artistul arată relaţiile sociale prin tipuri, zugrăvind imaginile reprezentanţilor diferitelor păturii ale populaţiei, ale claselor, dezvăluind ciocnirile, lupta şi legăturile lor în situaţii şi înfruntări tipice, în subiect. Lucrul cel mai important spre care tinde artistul este de a crea un caracter deosebit de viu, de individualizat, în care să se întruchipeze trăsăturile comune ale unui anumit fel de oameni. [...] Fără înfăţişarea generalului prin individual, particular, nu putem realiza o imagine artistică, concret-senzorială. Ea îşi pierde caracterul concret, se transformă în schemă, dacă tipicul este înfăţişat ce ceva abstract. Este regretabil că multe imagini din operele scriitorilor noştri şi ale oamenilor din alte domenii ale artei păcătuiesc prin aceasta. Apar încă multe romane şi nuvele, unde în loc de oameni vii, cu particularităţi proprii, acţionează nişte manechine care rezonează, care abia se zăresc dincolo de descrierile unor procese de producţie, unde sunt puse de autor să participe. [...] Tipizarea este întotdeauna legată de concepţia artistului despre lume şi societate, de aprecierea pe care el o dă fenomenelor realităţii. Prin ea se defineşte într-o mare măsură valoarea ideologic-educativă a imaginilor tipice. În ele, în logica desfăşurării lor se exprimă punctul de vedere al artistului faţă de viaţă. Cu ajutorul imaginilor artistice, artistul condamnă sau promovează anumite aspecte şi fenomene ale realităţii, le analizează, îşi afirmă idealurile.” □ La rubrica „Pe drumul realismului socialist”, Geo Şerban semnează studiul ***Victor Tulbure: de la „Vioara roşie” la „Vară fierbinte”***: „Tulbure a găsit accentele juste, conforme cu personalitatea sa artistică, înţelegând că sursele autenticului lirism izvorăsc din realităţile vieţii poporului muncitor. Prin ultimele realizări din *Lauda Patriei* şi *Vară fierbinte*, Victor Tulbure dobândeşte încrederea contemporanilor în posibilităţile sale de a da glas sentimentelor şi gândurilor lor nobile.” □ În secvenţa „Teorie şi critică” apare articolul lui Al. Oprea ***Literatura şi contemporaneitatea***: „Epoca noastră este cea mai grandioasă epocă din istoria omenirii. [...] Viitorimea se va apleca cu veneraţie asupra fiecărui document care oglindeşte acea epocă în care întunericul a douăzeci de veacuri a fost sfâşiat de lumina strălucitoare a primei societăţi bazate pe echitate socială. Cu sete şi, de ce n-am spune-o, şi cu o oarecare gelozie, posteritatea va cerceta operele despre aceste evenimente care pun în umbră cele mai frumoase basme ale copilăriei – ele petrecându-se aievea.” □ La „Recenzii”, Miron Dragu comentează *Interogatoriul* lui Al. Jar, Vasile Rebreanu scrie despre *Ultimul asalt* de Aurel Mihale, iar Dimos Rendis analizează *Scrisorile din închisoare* ale lui Antonio Gramsci.

FEBRUARIE

2 februarie

● În „Gazeta literară” apare articolul lui Savin Bratu ***Cu privire la reflectarea eroului pozitiv***. □ Petru Dumitriu semnează câteva ***Observaţii despre demnitatea artei***: „De ce e important să ştii dacă arta are valoare de cunoaştere sau nu? Fiindcă această întrebare decide asupra rolului social al artei, asupra demnităţii artei. [...] Nu e vorba aici de joc arbitrar; creezi ca să exprimi, eventual fără voia sau ştirea ta, conţinutul de idei şi sentimente al epocii tale; ca să dai, cu mijloacele artei tale, îmbogăţite cu experienţa trecutului acestei arte, şi mânuite conform propriei tale personalităţi creatoare – ca să dai, spuneam, o imagine a societăţii epocii tale, a faptelor, ideilor şi sentimentelor ei. Şi asta situează arta ca valoare socială: alături de ştiinţele sociale şi istorice, ea este [...] conştiinţa societăţii, mărturia după care putem cunoaşte societăţi de mult dispărute sau străine, mărturia după care ne putem cunoaşte propria noastră societate şi putem interveni activ în dezvoltarea ei către forme superioare.” □ Evocându-l pe N. A. Dobroliubov, Mihai Gafiţa lansează un ***Îndemn către actualitate***. □ Sub titlul ***Răzbunarea pământului***, Mihail Petroveanu îşi continuă comentariile la volumul arghezian dedicat lui 1907: „Tudor Arghezi a intuit un fenomen social profund. Hidoasa esenţă a exploatatorilor de toate soiurile se destăinuie până la capăt în cursul revoluţiilor, care acţionează ca un aparat radiografic. Revoluţiei nu-i poţi ascunde nimic, n-o poţi înşela. Revoluţia te descoperă oriunde şi oricum te-ai camufla.” □ St. Roll semnează reportajul romanţat ***Candidata*** (despre „Dan Zorida,

țesătoare la Întreprinderea «Mătasea Populară» din Capitală"). □ Apare partea a treia a articolului lui Lucian Raicu ***La o lectură din Tolstoi***.

4 februarie
● „Scânteia tineretului", sub semnătura lui Cornel Stanca, semnalează apariția ***Un[ui] eseu asupra teatrului lui Sebastian*** *de* B. Elvin, elaborat în jurul „ideii fundamentale – eroii lui Sebastian, căutând fericirea, cheamă la frumusețea integră a omului, la o viață curată, plină de patos creator" și punctând două direcții tematice definitorii, în opinia autorului: „problema dragostei și a climatului."

5 februarie
● Rememorând condițiile electorale lipsite de onestitate din anii interbelici, acad. Zaharia Stancu admonestează în „România liberă" „vocile de la posturile de radio apusene": „Sunt glasurile răguşite […] ale unor strigoi din vechea lume politică aruncată de poporul român în lada cu gunoi a istoriei. Glasurile strigoilor de care vorbim pomenesc întruna, fără pic de ruşine, despre aşa-zisele alegeri libere care au avut loc, odinioară, pe meleagurile țării noastre. [...] Din rămăşițele acestei vechi lumi politice sunt recrutați strigoii care, din când în când, vorbesc la posturile de radio apusene despre o întoarcere a României la stările de lucruri de mult moarte şi îngropate. Întoarcerea în trecut, visată de strigoi, nu mai este posibilă. Poporul român, mândru de cuceririle sale revoluționare, este hotărât să-şi apere cu orice preț aceste cuceriri.". (***Alegerile de odinioară***).

9 februarie
● Articolul de fond din „Gazeta literară", semnat de Mihai Gafița, pledează ***Pentru marile teme ale vieții noastre***: „Noul, esențialul în viață, tendința dezvoltării, ceea ce întruchipează mai pregnant perspectiva viitorului – apare în primul rând şi cucereşte masele cu intensitate sporită în acele locuri care sunt redutele cele mai înaintate ale bătăliei pentru socialism, în sectoarele de bază ale construirii socialismului în economie." □ Veronica Porumbacu panoramează ***Frontul larg al poeziei***: „Dacă frontul nostru poetic este atât de larg, nu se poate spune însă acelaşi lucru despre raza lui de acțiune. Viața nouă din uzine, percepută şi oglindită cu sensibilitatea modernă a constructorului socialismului, viața intensă a satelor noastre în procesul de colectivizare nu şi-a găsit încă suficienți rapsozi şi... suficiente rapsodii." □ Mihail Petroveanu îşi continuă comentariile la volumul arghezian dedicat lui 1907 (***Barbarie şi demnitate***). □ La „Cronica literară", Savin Bratu scrie despre *În târg la Iaşi – 1917* de Marcel Breslaşu: „îl vedem aici nu odată pe Marcel Breslaşu deopotrivă afectiv şi sentențios, romantic lucid şi poet satiric, virtuos [sic] al rimei şi compozitor, în fond ascunzându-se mereu, cu discreție şi sentimental reținut, îndărătul zâmbetului, al glumei şi al pozei amăgitoare a omului adânc preocupat să-şi fumeze pipa enormă".
● În „Scânteia tineretului", Mihai Novicov semnează articolul aniversar ***Tineretul de azi în fața operei marelui scriitor rus***, ocazionat de împlinirea a *75 de ani de la moartea lui F.M. Dostoievski*. Contextul social al momentului creației este punctat în detaliu: „În Rusia capitalismul n-a avut tinerețe romantică. Noile raporturi sociale apăreau dintr-o dată în fața oamenilor în toată hidoşenia lor. Ofensiva burgheziei destrăma brutal vechile raporturi patriarhale, vechile obiceiuri, credințe şi speranțe. Dar în locul lor nu aducea nimic statornic, ci dimpotrivă, ceva monstruos, mai respingător şi mai înfricoşător: cultul lăcomiei, forța atotstăpânitoare a banului, dezumanizarea complectă a omului, devenit sclav al goanei oarbe după profituri uşoare şi plăceri deşarte." În esență, „opera lui Dostoievski e o oglindă şi un ecou al tragismului acestei lumi. Problema morală care-l frământă pe scriitor e apărarea omului". Din acest punct de vedere, „genialitatea creației lui Dostoievski se manifestă în primul rând în forța cu care ne obligă să simțim fizic, direct, palpabil, concret, întreaga amploare a suferinței umane în condițiile nedreptății sociale. […] Dostoievski s-a afirmat în literatură ca un creator consecvent pe linia realismului critic. Aici geniul lui n-a admis niciun compromis cu adevărul".
● În „Munca", Alex. Conu îl evocă pe Dostoievski cu ocazia a 75 de ani de la moarte.
● „Scânteia" îl omagiază pe ***Feodor Dostoievski (Cu prilejul împlinirii a 75 de ani de la moartea marelui scriitor)***, într-un articol semnat de D. Zaslavski („articol scris pentru „Scânteia""). Considerat „unul din cei mai originali scriitori ruşi", autor al unei opere „pline de contradicții uimitoare", Dostoievski este recuperat în acest articol pentru fresca socială centrată pe mediile umiliților şi

obidiţilor şi pentru concepţiile tributare socialismului utopic şi sancţionat pentru „abateri[le] grave de la realism, care merg până la denaturarea realităţii ruseşti", pentru încărcătura religioasă a unora dintre nuvelele şi romanele sale şi pentru elementele naturaliste reperabile în „imagini bolnăvicioase, grozăvii sângeroase, cuvinte umflate". Deconstruind lecturile reacţionare burgheze, autorul articolului îl citeşte pe Dostoievski „în lumina" învăţăturii marxist-leniniste, demers procustian întemeiat pe o epurare a operei din care rămân, ca moştenire demnă de prezentul luminos, imaginile despre „criminala societate capitalistă, acoperită de sânge şi murdărie" şi cele ilustrative pentru „dragoste[a] fierbinte faţă de popor, faţă de patrie". În ultimă analiză, „Cu toate contradicţiile şi lipsurile lor, aceste opere au intrat pe bună dreptate în fondul de aur al literaturii ruse clasice şi al literaturii mondiale."

10 februarie

● „Contemporanul" adresează un ***Salut Gazetei literare***, la „împlinirea celor 100 de numere de la apariţie": „Săptămână de săptămână ea şi-a cucerit tot mai mulţi cititori, dobândindu-şi un loc de seamă în frontul literaturii noastre noi. «Gazeta literară» a răspuns exigenţei crescânde a iubitorilor de artă şi literatură, deschizându-şi coloanele dezbaterilor unor probleme de teorie şi critică literară, militând pentru izbânda noului, combătând, pe de altă parte, tendinţele de simplificare artificială, schematică, a realităţii".

⍰ În „Scânteia tineretului" este publicat textul redacţional ***Gazeta literară a împlinit 100 de numere***, în care este evidenţiată orientarea ideologizantă a „organului Uniunii Scriitorilor din R.P.R.": „*Gazeta literară* militează activ pentru o literatură aflată în slujba poporului, armă de preţ în lupta pentru construirea socialismului în ţara noastră. (…) *Gazeta literară* s-a ocupat de reconsiderarea şi popularizarea valorilor literaturii noastre clasice, de promovarea operelor noi ale literaturii noastre originale, a înlesnit cunoaşterea experienţei bogate a vieţii literare din Uniunea Sovietică şi ţările de democraţie populară precum şi a creaţiei oamenilor de artă şi cultură din alte ţări."

12 februarie

● Andrei Băleanu semnează în „Scânteia" o recenzie a studiului lui Ion Vitner, *Eminescu* (apărut la E.S.P.L.A.), care se înscrie „în rodnica activitate de valorificare critică a tezaurului moştenirii culturale a poporului nostru – activitate care a început să se desfăşoare încă din primii ani de după eliberarea ţării". „Sprijinindu-se pe criterii ştiinţifice", exegetul eminescian a reuşit, în opinia cronicarului, „să contureze o imagine închegată şi unitară a lui Eminescu, stăruind în cea mai mare parte tocmai asupra celor mai edificatoare elemente. În contrast cu falsa legendă a unui Eminescu rupt de realitate, plutind în sferele abstracte ale „poeziei pure", din filele cărţii se degajă figura plină de mândrie şi de demnitate a patriotului Eminescu, adversar înverşunat al nedreptăţii, creator în opera căruia se oglindeau multe din suferinţele, frământările şi năzuinţele poporului său. Caracterul înnoitor al lucrării provine mai ales din aceea că ea se bizuie pe interpretarea marxist leninistă, care aruncă lumina adevărului asupra creaţiei eminesciene." Apreciat pentru relectura recuperatoare a poeziei lui Eminescu, exegetul este, totuşi, criticat pentru unele lipsuri (un clişeu, deja, al ideocriticii epocii care îşi întemeiază demersul pe un scenariu redundant: apărarea şi ilustrarea maeştrilor de ieri şi de azi – fie ei şi critici -, sancţionarea „lipsurilor" / „rătăcirilor" şi, în fine, „recuperarea" canonică): „Mai puţin limpede reiese locul lui Eminescu – în calitate de continuator al ideilor mişcării culturale paşoptiste – în tabloul general al dezvoltării literaturii noastre. Ar fi fost de asemenea necesară o analiză mai aprofundată a influenţei exercitate de creaţia lui Eminescu asupra literaturii ulterioare, până în zilele noastre, când opera poetului se bucură de întreaga preţuire şi răspândire pe care o merită. Credem de asemenea că nu este îndreptăţită lipsa de preocupare a autorului pentru proza eminesciană, care e pomenită doar în treacăt."

14 februarie

⍰ Începe, la Moscova, cel de-al XX-lea Congres al Partidului Comunist din Uniunea Sovietică, care va acapara până la sfârşitul lunii paginile ziarelor româneşti. La închiderea lucrărilor Congresului, pe 25 februarie, N. S. Hruşciov îşi prezintă într-o sesiune închisă aşa-zisul „discurs secret" intitulat ***Cultul personalităţii şi consecinţele sale***, în care denunţă crimele, abuzurile şi erorile stalinismului. Deşi va fi făcut public abia în 1989, discursul lui Hruşciov va avea urmări semnificative asupra politicii U.R.S.S.

16 februarie
● În „Gazeta literară", Petru Dumitriu publică articolul ***În marea dezbatere a secolului***: „pentru orice cuget consecvent, astăzi trebuie ales între [...] două poziţii. Nu e una nouă şi una veche. Pe linia anticului Heraclit, la un nivel superior, care întregeşte şi depăşeşte elementele dialectice şi materialiste ale unei tradiţii filosofice de două mii cinci sute de ani în sinteza superioară a materialismului dialectic, gândesc azi marxiştii. [...] Cât despre poziţia lui Wittgenstein, nu e atât de nouă şi «modernă» pe cât pare. Abdicarea de la raţiune şi sentimentul vinovăţiei, al păcatului aparţin celei mai vechi religii. E vorba de renunţarea la gândirea ştiinţifică, la raţiune – aş zice, la conştiinţă. Alegerea nu e ispititoare. Şi cred că nimeni n-ar adopta-o nici măcar împins de modă, de snobismul celei mai recente extravaganţe – dacă alternativa, alegerea poziţiei raţionalismului, reprezentată în zilele noastre de către materialismul dialectic şi istoric, n-ar fi prea apropiată de marxism pentru gustul burgheziei. E mai uşor, mai confortabil să crezi că gândirea e imposibilă decât să gândeşti raţional într-o vreme când gândirea raţională îţi arată că aparţii unei clase sociale pe cale de rapidă dispariţie. Şi viceversa: dacă niciun interes material ameninţat nu te obligă să închizi ochii şi să renunţi la raţiune, credinţa în raţionalitatea universului nu te poate decât sprijini în acţiunea practică şi cercetarea ştiinţifică, ea nu poate decât să te ducă spre gândirea dialectică şi materialistă; nu poţi, în cazul acesta, decât să te apropii de uriaşa muncă de aprofundare a realităţii pe care au întreprins-o strămoşii noştri atunci când, în noaptea preistorică, au aprins primul foc." □ La „Cronica dramatică", Vicu Mândra comentează *Nora* lui Ibsen. □ În ***Impasul lucidităţii***, Horia Bratu polemizează cu Dumitru Micu în privinţa caracterului lui Ştefan Gheorghidiu: „Luciditatea lui Gheorghidiu apare ca o luciditate de amănunt, de detaliu, de ordinul aceleia care [...] sporeşte senzaţia, voluptatea, suferinţa. Luciditatea sa este de ordinul ascuţimii psihologice, exactitate în localizarea precisă a situaţiilor şi sentimentelor în smulgerea măştilor, însă nu este de ordinul filosofic. [...] Toate aceste detalii spulberă aureola de austeritate cu care Micu îl martirizează pe altarul lucidităţii, însă reprezintă un elogiu pentru realismul autorului, care, pe urma marilor clasici, a înţeles să nu falsifice o experienţă creând un erou infailibil în condiţii şi într-un mediu care nu permiteau aceasta."

17 februarie
● G. Călinescu scrie, la „Cronica optimistului" din „Contemporanul", ***Despre arta actorului***. □ La grupajul dedicat zilei de 16 februarie participă Al. I. Ghilia (articolul ***Grivița***) şi Cicerone Theodorescu (poezia *Cu dubele de pâine*, „din volumul în pregătire *Copiii şantierului*"). □ În studiul ***Țăranul lui Marin Preda un personaj modern***, Lucian Raicu vorbeşte despre „originalitatea izbitoare" a romanului *Moromeții*: „Din faza istorică în care țăranul român a fost reprezentat de Rebreanu în *Răscoala* şi în *Ion*, Marin Preda îl aduce dintr-odată în faza modernă, îl apropie mult de anii în care trăim, ni-l face contemporan. Pe planul istoric şi al evoluţiei literaturii iată aşadar întâiul semn al noutăţii. Înnoirea înfăptuită de romancier pe planul istoric are importante consecinţe. Rebreanu a dat un mare tablou al satului românesc în anii de pătrundere a relaţiilor capitaliste. Dar s-a făcut observaţia că din paginile scrise de Rebreanu se pot deduce mai mult specificitatea şi contururile de forţă colectivă a ţărănimii şi mai puţin psihologia individuală. Nu e nicio exagerare în a spune că romanul lui Marin Preda — cel dintâi dintr-un ciclu proiectat — e replica dată acestei observaţii şi totodată răspunsul la un deziderat. *Moromeții* e, probabil, primul roman psihologic al ţărănimii. Analizând cu o pătrundere atât de adâncă psihologia individuală în toate manifestările ei, scriitorul a desprins pe ţăran de pământ, l-a scos din preocupările sale fireşti, l-a izolat de existenţa socială, de planul istoric, cum pretind unii că obligă o asemenea întreprindere. Dimpotrivă, avem sentimentul că în literatura satului românesc ţăranul n-a fost atât de legat de preocupările existenţei, de un cadru strict şi atât de sesizant economic ca în prezentul roman al lui Marin Preda. [...] credem că *Moromeții* e un roman modern al ţărănimii româneşti, calificare care-l trece definitiv în istoria literaturii". **(vezi Anexa)**
● Al. Andriţoiu marchează centenarul lui Heine în ziarul „Munca".

23 februarie
● În „Gazeta literară", Petru Dumitriu ne îndeamnă ***Să citim împreună ultimele poezii ale Ninei Cassian***: „Prin mijloace variate Nina Cassian exprimă în aceste câteva poezii conţinutul socialist al gândirii şi simţirii unei personalităţi artistice ajunse la maturitate." □ Referindu-se la Dumitru Corbea, Mihai Gafiţa schiţează ***Profilul unui poet militant***. □ La „Cronica literară", Savin Bratu scrie despre

Publicistica lui Gala Galaction, care „demonstrează forţa frontului larg şi indisolubil pe care scriitorii progresişti din orice epocă îl alcătuiesc atunci când, în ciuda unor diferenţe de vederi, militează activ pentru libertatea şi dreptatea poporului”. □ Horia Bratu continuă să polemizeze cu Dumitru Micu cu privire la Ştefan Gheorghidiu, insistând acum asupra părţii secunde a romanului *Ultima noapte de dragoste...*: „Războiul a apropiat oameni ca Ştefan Gheorghidiu de popor, a creat o unitate reală de sentimente între oameni ca el şi masele populare, i-a înfrăţit în faţa morţii, dar şi în indignarea faţă de ticăloşia claselor dominante.” (***Adevărata „educaţie sentimentală”***) □ Radu Cosaşu scrie despre ***Schiţele lui Sütö Andras***, unde „viaţa, cu adevărurile ei proaspete şi viguroase – câştigă întotdeauna, convingător”.

24 februarie

● „Contemporanul” combate, într-un articol semnat de H. Rohan, „rezervele” unor autori care evită să plonjeze literar în problematica actualităţii: „unii creatori, manifestând o deosebită grijă pentru nemurire, au o atitudine rezervată, timidă, faţă de anumite teme pe care le consideră lipsite de mari potenţe poetice, capabile să înfrunte vremea – şi anume faţă de unele din temele cele mai arzătoare ale contemporaneităţii.[...] În literatură, muzică şi plastică, rezerva de care vorbeam mai sus se manifestă îndeosebi faţă de tema muncii, a producţiei. Originea acestei rezerve trebuie căutată, în primul rând, în presiunea stihiei mic-burgheze ce se exercită asupra creatorilor sub forma dispreţului faţă de lucrările închinate unor astfel de teme, sau îmbrăcând haina laudelor exagerate la adresa unor lucrări cu teme aşa-zis «eterne» care plac atât de mult unor intelectuali al căror gust a fost schimonosit de rafinamentul suspect al burgheziei”. (***Teme şi creatori***). □ Petru Dumitriu, în articolul ***„Desculţ” – roman neterminat***, consideră „utilă” cartea lui Zaharia Stancu şi face sugestii de continuare a acţiunii: „Noi nu putem decât presimţi, după monografia poetică a satului, monografia oraşului tulbure, sordid şi tragic, dezvoltarea ulterioară a personalităţii eroului, experienţa iubirii, a luptei feroce de junglă, din lumea dominată de ban, mărturia despre mişcarea muncitorească revoluţionară, cloaca intelectualităţii burgheze, ciocnirea cu fascismul, lagărul, aspiraţiile, ambiţiile, prăbuşirile individualismului, vecinătatea cu cinicii şi cu înfrânţii, noile forme ale exploatării, nu agrare şi feudale, ci patronale, în noroiul cenuşiu al oraşului. Aceste lucruri, şi multe altele, stau ascunse în viitor – sau mai bine, în prezentul etern al memoriei. Cred că e marea răspundere şi marea datorie a lui Zaharia Stancu faţă de literatura acestui popor, să continue pe *Desculţ*, carte neterminată”.

26 februarie

● Încă o cronica literară a volumului *1907*, de Tudor Arghezi, apare în „România liberă”, sub semnătura lui Boris Buzilă : „*1907* nu este numai un ciclu de poezii, legate printr-o tematică comună. Prin vitalitatea lor artistică excepţională, prin spiritul lor scăpărător, vrăjmaş stărilor de istovire şi sfârşeală interioară atât de gustate altădată de admiratorii « poeziei pure », este reluată tradiţia acelor creaţii ale lui Tudor Arghezi, intrate pe drept în patrimoniul culturii noastre.”. (***Tudor Arghezi: 1907***).

29 februarie

● M. Pop semnează în „Scânteia”, la rubrica „Note bibliografice”, un articol intitulat ***Din activitatea criticii noastre literare***, în interiorul căruia prezintă numărul 12 al revistei „Viaţa Românească”, „consacrat celui de-al doilea Congres al P.M.R.” şi în care „o seamă de scriitori valoroşi – de la academicieni la tineri scriitori – oglindesc influenţa profundă a partidului în viaţa poporului nostru şi dezbat în această lumină diferite probleme ale creaţiei literare. Apreciind articolele de critică şi teorie literară - un „sector” „menit să ocupe un loc central în activitatea publicaţiilor literare” – „caracterizate în genere printr-o orientare justă, un bogat conţinut de idei, o tratare personală a problemelor”, recenzentul citează şi comentează titluri ilustrative, dintre care se cuvin menţionate: *Partidul, îndrumătorul literaturii noastre*, *Principiul leninist al spiritului de partid în literatură* – de Ovid S. Crohmălniceanu; recenziile lui D. Micu (la culegerea *Despre munca scriitorului*) şi Al. Simion (la volumul *Studii despre teoria artei*); *Dezvoltarea romanului social – un fenomen caracteristic al noii noastre literaturi* – de Lucian Raicu (la rubrica *Pe drumul realismului socialist*); *Teatrul lui Mihail Sebastian* de B. Elvin etc.

[FEBRUARIE]

● În „Scrisul bănățean”, nr. 2, A. Jebeleanu semnează textul ***La Congresul al XX-lea al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice***. □ Din Heinrich Heine, al cărui centenar este aniversat, sunt date traduceri de Şt. O. Iosif, Vlaicu Bârna şi Gr. Popiți. □ Leonard Gavriliu semnează o cronică literară despre ***Poeziile lui Al. Jebeleanu***.

● „Steaua”, nr. 2, cuprinde a doua parte a studiului despre ***Bacovia***, semnat de A. E. Baconsky: „Bacovia n-a scris puțin. El a concentrat, a condensat, a sublimat - şi oricare dintre poeziile sale poate fi supusă procesului contrariu. În fiecare poezie a sa e adunat un amplu poem, sau un ciclu. Universul creat de el e unic, încât citindu-l sau recitindu-l, ai uneori impresia că întregul volum e un poem, un singur poem, ale cărui capitole sunt poeziile înşiruite în pagini. E o călătorie lirică de o viață, printr-o lume decrepită şi crepusculară – întreprinsă cu conştiința tragică a fatalității ei, şi cu perspectiva îndepărtată a vieții noi, care începe dincolo de agonie şi moarte. Ceea ce-l caracterizează pe Bacovia față de toți contemporanii şi chiar înaintaşii săi – detaşându-l din acel spirit modern înțeles de obicei în sensul unei sensibilități extreme, a unei irascibilități, a pozelor rezultate din imperativele rafinamentului arbitrar şi excesiv, al unei psihastenii universale, etc. – spirit care l-a angajat totuşi, influențându-l, fără însă a reuşi să-i determine structura şi orientarea, este nu numai lipsa paseismului, ci mai ales perspectiva lui clară, asupra devenirii istorico-sociale. Depresiunea şi blazarea, amărăciunea şi deznădejdea, care de atâtea ori se aud ca nişte «*flaute din stânci de mare*», în poezia sa, provin, după cum am arătat, din conştiința îndurerată că viața lui va trebui să se consume tocmai într-o epocă de sfârşit - şi nu întunecă de fapt perspectiva lui asupra viitorului lumii.” □ Ov. S. Crohmălniceanu scrie despre *1907* de Tudor Arghezi: „ca şi *Cântare Omului*, reprezintă în creația lui Tudor Arghezi o întoarcere violentă, fericită, către social. Sub efectul ei, însăşi arta poetului şi-a regăsit expresia ei cea mai valabilă, şi încă sub semnul unei concepții de viață noi, superioare. Acesta nu-i un fapt literar oarecare. E o sărbătoare a poeziei noastre.” (***O sărbătoare a poeziei noastre***). □ Mircea Tomuş recenzează *Cronică de la câmpie* de Petru Dumitriu: „pe de o parte, este un ultim act al dramei ce s-a desfăşurat secole de-a rândul în țara noastră, brodată pe conflictul între boieri şi țărani [...]. Pe de altă parte, *Cronică de la câmpie* oglindeşte primul pas pe care l-au făcut țăranii pe drumul noii societăți şi prin aceasta deschide cronica viitorului acestei țări.” □ La rubrica de „Mențiuni şi opinii”, b. g. polemizează cu articolul lui Lucian Raicu *Dezvoltarea romanului social*, publicat în „Viața Românească” (nr. 12, 1955), reproşându-i „tonul categoric” şi „aerul de supreme descoperiri” al unor afirmații precum „Romanul presupune o intensă pregătire intelectuală.”; concluzia lui b. g.: „înțelegem [...] de ce e încă atâta proletcultism în scrierile unor tineri critici literari” (***Diferențe specifice***).

● În „Tânărul scriitor”, nr. 2, Al. O. Teodoreanu semnează poezia *Mnemotehnică*. □ La rubrica de debut „Început de drum” este publicat Ilie Constantin, cu poezia *Moartea lui John Smiles*. □ Romulus Vulpescu traduce din Villon (*Baladă împotriva vrăjmaşilor Franciei* şi *Rugarea ce i-au făcut Villon principelui de Bourbon*), semnând şi o prezentare a poetului. □ Articolul nesemnat ***Schimbul de mâine al literaturii noastre*** consemnează câteva realizări ale scriitorilor tineri: „generația tânără, alături de întregul detaşament de scriitori din țara noastră a reuşit să se afirme cu hotărâre prin creații ce depăşesc limitele unor încercări neobişnuite. Alexandru Andrițoiu, Tiberiu Utan, Ştefan Iureş, Nicolae Labiş, Nicolae Stoian, Rusalin Mureşanu, Florin Mugur, Gh.. Tomozei, Francisc Munteanu, Titus Popovici, Eugen Mandric, Ştefan Luca, Al. I. Ghilea ([sic!] sau S. Damian, Dumitru Micu, Lucian Raicu: iată numai câteva nume de tineri poeți, prozatori şi critici cunoscuți şi îndrăgiți de mii de cititori în această perioadă. Literatura a devenit astăzi o chestiune importantă în viața poporului nostru, o problemă ce preocupă milioane de oameni de cele mai diferite profesii.” În continuare se citează din raportului lui Gheorghiu-Dej citit la al doilea Congres al Partidului. □ Dumitru Micu trece în revistă ***Poezia vremii noastre***, începând cu Maria Banuş şi Nina Cassian. □ Domokos Geza raportează despre ***Consfătuirea tinerilor scriitori din Cluj***, din 5 ianuarie a.c., organizată din „inițiativa comitetului regional de Partid”. □ La „Poşta tânărului scriitor”, Demostene Botez notează ***Ceva despre măiestrie şi formalism***: „Dintre toate tarele poeziei decadente, aceea de care tinerii poeți se feresc cu frenezie şi o voie bună suspectă este formalismul, socotind, simplist, că formalismul ar fi totuna cu o corectă formă a versului, fără să-şi dea seama că tocmai credința asta îi poate împinge

spre formalism. Greşeala de a considera că principalul în formalism ar consta în atenţia deosebită ce s-ar da problemelor formei versului în dauna conţinutului este foarte răspândită. E aproape generală. Viciul esenţial al formalismului stă însă – aşa cum spune Nedoşivin în cuprinzătorul său studiu de teoria artei – nu în forma corectă a versului, ci în concepţia unei independenţe principiale a artei faţă de viaţă, în credinţa că arta nu reflectă şi nu poate reflecta viaţa, că arta este ceva opus vieţii. Acest viciu, aşadar, nu se manifestă în domeniul tehnicii artistice, ci în acel de cunoaştere a vieţii şi transpunerii ei în viaţă."

● Numărul din februarie al revistei „Viaţa Românească" conţine un lung fragment din romanul *Ion Sântu* de Ion Marin Sadoveanu, versuri de Cicerone Theodorescu (*Copiii cartierului, I*), Mihai Beniuc (*Simpli sunt ca brazii*), Virgil Teodorescu (*Suita pentru alegerile în Sfaturile Populare, 1956*) şi Ştefan Aug. Doinaş (*O discuţie în azur*). □ D. Solomon analizează ***Problema intelectualului în opera lui Camil Petrescu***. □ La rubrica „Teorie şi critică", N. Tertulian denunţă ***Caracterul reacţionar al teoriei „autonomiei esteticului"***, exemplificându-l printr-o analiză a criticii lui Titu Maiorescu: „Maiorescu procedează asemenea filosofului speculativ ironizat şi denunţat de Marx, care pornind de la fructele reale construieşte o noţiune abstractă a «fructului», iar apoi – printr-un truc mistificator, printr-un artificiu speculativ – răstoarnă raporturile reale ale lucrurilor şi proclamă această noţiune a «fructului» ca o esenţă, ca o substanţă obiectivă cu o existenţă ideală independentă. [...] Maiorescu consideră tipurile literare, Luceafărul sau Werther, nu ca o generalizare ideală a unor procese de viaţă reale, nu ca expresii ideale ale concepţiilor şi atitudinilor reale, personale, ale artistului – aşa cum sunt în realitate – ci răsturnând raporturile reale ale lucrurilor, le transformă în esenţe cu o existenţă ideală într-un «obiect», o «idee platonică» - «*sentimentalitatea amorului*» în cazul de faţă – care se răsfrânge deosebit la Eminescu şi Goethe după deosebita lor individualitate. [...] Cât de absurdă este întreaga construcţie a lui Maiorescu, ne-o arată şi faptul izbitor că pentru Maiorescu tipurile lui Shylock şi Leiba Zibal au acelaşi conţinut obiectiv, sunt produsul revelaţiei aceleiaşi «idei», aceleiaşi ficţiuni ideale a evreului, deosebindu-se doar prin faptul că acelaşi conţinut impersonal, ideal, a fost răsfrânt cu culoarea individualităţii lui Shakespeare şi Caragiale [...]. O cercetare cât de superficială ne arată că în afara unor asemănări pur exterioare, între cămătarul veneţian şi hangiul din Podeni terorizat de coşmarul său teribil deosebirile sunt structurale, că ele sunt departe de a putea fi reduse la deosebirile unor temperamente artistice, că cele două tipuri reflectă două procese ale vieţii cu totul specifice şi distincte, că ele au un conţinut obiectiv cu totul deosebit; teoria estetică a lui Maiorescu, care împarte procesul de creaţie în două faze distincte, faza contemplaţiei impersonale şi faza exprimării personale, are un caracter abstract, metafizic şi cea mai sumară confruntare a ei cu opera de artă reală o pulverizează fără urmă." (**vezi Anexa**).

MARTIE

1 martie

● Mihai Gafiţa reflectează, în „Gazeta literară", la ***Atitudinea scriitorului***: „Tinerii scriitori au sub ochi şi cunosc mai bine viaţa care se desfăşoară azi în ţara noastră, construirea socialismului. Este firesc ca şi în creaţia lor, în schiţele lor, temele vieţii noi nu numai să predomine, dar să constituie marea majoritate." □ Un comentariu al volumului *Generaţia mea* de Veronica Porumbacu este semnat de Vera Călin: „Ideea morală se realizează viu prin chipul eroului liric maturizat de viaţă, înzestrat cu înţelegere pentru ceea ce e omenesc şi a cărui integritate şi dorinţă de absolut nu e rigoare rece, uscată, neumană, ci rezultatul credinţei în frumuseţea morală a omului, rezultatul experienţei trăite de o minte cinstită şi capabilă de elanuri." (***Poezie şi etică***); o recenzie dedicată aceluiaşi volum, care, „relevând minunatele însuşiri ale acestei generaţii, reuşeşte să arate creşterea experienţei ei umane cu fiecare etapă a luptei clasei muncitoare pentru zdrobirea putredei orânduiri burghezo-moşiereşti" publică şi ziarul „Munca" din această zi, în dreptul numelui lui Teşu Milcoveanu □ În articolul ***Prea multe aplauze***, S. Damian polemizează cu studiul lui B. Elvin despre teatrul lui Mihail Sebastian: „Satisfacţia unei lecturi plăcute este întunecată de constatarea unor abateri de la criteriile exacte de apreciere ştiinţifică, conform tezelor marxist-leniniste."

● În „Munca”, Teşu Milcoveanu comentează volumul Veronicăi Porumbacu *Generaţia mea*, care, „relevând minunatele însuşiri ale acestei generaţii, reuşeşte să arate creşterea experienţei ei umane cu fiecare etapă a luptei clasei muncitoare pentru zdrobirea putredei orânduiri burghezo-moşiereşti”.

2 martie

▯ În „Contemporanul”, Horia Bratu laudă iniţiativa revistei „Viaţa Românească” de „a fi contribuit [...] la creşterea, în ultimii ani, a unei întregi pleiade de critici literari”: Lucian Raicu, Al. Oprea, I.D. Bălan, Eugenia Anton, Sonia Larian ş.a.

8 martie

▯ Georgeta Horodincă publică în „Gazeta literară” un interviu cu Mihail Sadoveanu despre câteva ***Probleme actuale ale prozei***: „toată literatura, literatura epică în special, depinde de felul cum ştii sau nu ştii să argumentezi artistic un personaj. Când am început să scriu *Mitrea Cocor* n-am ştiut că va ieşi o nuvelă atât de mare, aproape un roman. Nu cunoşteam decât întâmplarea de la Dropii care a devenit finalul cărţii şi tot ceea ce am creat după aceea a fost creat ca să argumenteze această întâmplare ce mi se părea caracteristică pentru vremurile noi. M-am întrebat cine este acest Mitrea Cocor, de ce-i de la Dropii, care sunt împrejurările care au concurat să creeze acest răzvrătit şi mai târziu acest revoluţionar? Răspunzând acestor întrebări, am căutat să dau stare civilă personajului. Mitrea e, de pildă, colţos, la fel ca şi maică-sa, care era o impulsivă. Aceasta trebuia să o ştiu.” □ În acelaşi număr al revistei, Eugen Luca scrie despre proza lui Al. Ivan Ghilia (***Un examen concludent***), iar Valeriu Râpeanu recenzează *Ucenicia cărturarului* de Mihnea Gheorghiu. □ La rubrica „Puncte de vedere”, Lucian Raicu reflectează la ***Judecata de valoare în critică***: „A pune judecata de valoare în însăşi definiţia specifică a criticii, acesta e lucrul de căpetenie, indiferent de mijloace şi de diversitatea mare a modalităţilor şi a personalităţilor criticii. [...] Judecata de valoare, stabilirea sigură a meritului real al unei opere în spiritul concepţiei marxist-leniniste despre lume şi al moralei epocii socialismului, definirea noutăţii ei în raport cu tradiţia literară nu e o chestiune derivată, ci una esenţială, de maximă specificitate a criticii literare ca profesie.” □ Pornind de la schiţele lui Miron Ţic şi Gh. Beuran, Mihai Gafiţa avertizează ***Unde duce goana după rarităţi***: „Este limpede că un astfel de curaj duce repede la scormonirea a ceea ce este morbid şi întunecat, a ceea ce defăimează realitatea noastră.”

9 martie

● „Contemporanul” publică la pagina întâi un ***Interviu cu Mihail Sadoveanu***, cu ocazia „alegerilor de deputaţi în Sfaturile populare”. Scriitorul îşi arată „lipsa de surprindere”, rememorează vremuri de altădată şi declară printr-o joncţiune cu prezentul: „Hotărârea luată de Partid şi Guvern de a da Iaşului din nou rolul pe care l-a avut odinioară ca cetate a intelectualităţii este un îndemn înflăcărat pentru ca cetăţenii Iaşului, laolaltă cu toţii, să-şi înmulţească forţele spre a dărui oraşului strălucirea de care vorbeam”.

15 martie

▯ Întâmpinând Congresul Tinerilor Scriitori, „Gazeta literară” publică textul nesemnat ***Profilul tinerei generaţii***. □ Editorialul semnat de Lucia Demetrius abordează ***Numai câteva din problemele lor***: „Încă şi azi editurile se codesc mult în faţa unui manuscris tânăr şi, dintr-o exagerată prudenţă, cu intenţia bună de a lucra cu autorul, îl constrâng şi-l ştirbesc artisticeşte.” □ Comentând versurile unor tineri poeţi, Veronica Porumbacu invocă ***Îndemnul înaintaşilor***. Câteva observaţii critice par a-l viza pe Nicolae Labiş: „ce se întâmplă cu unii poeţi tineri? Ei nu intră cu un bagaj de cunoştinţe serioase, ci uneori cu geamantanul aproape gol. Au schimbat băncile şcoalei cu ale facultăţii. E adevărat, fiecare poartă în sine bagajul propriei sale copilării. Dar primele impresii, crude, neconturate, nu se pot defini nici ele decât în raport, decât confruntate cu lumea. Iar astăzi această trecere a micului bagaj de cunoştinţe prin focul marilor sentimente şi al marii cunoaşteri a patriei este mai necesară ca oricând şi... mai uşoară ca niciodată! Mai necesară, pentru că nu mai poţi cânta, într-o istorie care schimbă vertiginos stările de lucruri, nici măcar satul natal, aşa cum l-ai părăsit, darmite toate transformările din jur, pe care numai acoperindu-ţi ochii şi astupându-ţi urechile nu le poţi vedea!” □ Silvian Iosifescu publică articolul ***Stil cu şapte văluri***, unde ridiculizează obscuritatea în critică: „Sub două mari aspecte mi se pare că se manifestă această tendinţă de a ascunde înţelesul afirmaţiilor critice şi de a înlocui profunzimea cu obscuritatea: printr-o pseudo-ştiinţifizare a textului, care duce la

un abuz de tehnicitate şi printr-o pseudo-literaturizare." □ La „Cronica literară", Savin Bratu comentează două studii ale lui Dumitru Micu (*Sensul etic al operei lui Sadoveanu* şi *Poezia Mariei Banuş*): „Ceea ce e neapărat relevabil în scrierile acestui critic este ţinuta lui stilistică elegantă – deşi încă oarecum căutată, preţioasă – frumuseţea şi iscusinţa frazelor sale şi a aparaturii sale demonstrative, suficient de sigure de pe acum pentru a le putea recunoaşte chiar fără semnătura autorului lor. Evoluţia lui depinde de o mai adâncă fundamentare ideologică, marxist-leninistă, de o abordare mai precis ştiinţifică a operelor, de înlăturarea primejdiei de a transforma activitatea de critică într-o neîncetată confesiune, în dauna interpretării şi a valorificării ei obiectiv-ştiinţifice." □ În acelaşi număr, Mariei Banuş îi apare amplul poem *La porţile raiului*, Nicolae Labiş semnează poemele *Lupta dublă* şi *Geneza*, iar Mircea Micu semnează o *Autobiografie*. □ Mihai Gafiţa atrage atenţia asupra unor ***Rezolvări uşoare*** din creaţiile tinerilor.

● „Scânteia" publică o scurtă prezentare a unui interviu oferit de M. Sadoveanu revistei „Gazeta literară" (nr. 10 din 8 martie). Articolul, semnat de M. Pop şi intitulat ***Un interviu al lui Mihail Sadoveanu***, citează îndemnurile „pătrunse de spirit militant" adresate de maestru scriitorilor, sfaturi care, arată cronicarul, „pornesc de la condiţia principală pentru călăuzirea tinerelor talente pe calea realismului socialist: cunoaşterea vieţii maselor muncitoare, a traiului şi luptei lor, a felului lor de a vorbi, combaterea şabloanelor şi a naturalismului." Dintre citatele selectate, menţionăm: „Raportul prezentat la Congresul partidului nostru de către tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej ne indică drumul pentru îmbunătăţirea treburilor scriitoriceşti. Am priceput mai cu seamă că a venit momentul să înlăturăm din literatura noastră clişeele care sărăcesc viaţa, ca şi imaginile naturaliste care urâţesc realitatea societăţii noastre şi să se creeze o proză artistică a timpurilor actuale la un înalt nivel artistic, profund realistă şi profund partinică."

● În „Scânteia tineretului", Mircea Andrei semnalează ***O revistă literară în plin progres***, „Tânărul scriitor", al cărei număr 2 /1956 „reflectă îndeaproape efervescenţa existentă în viaţa noastră literară în preajma consfătuirii pe ţară a tinerilor scriitori, bilanţul rodnic cu care se prezintă în faţa consfătuirii schimbul de mâine al inginerilor de suflete din patria noastră." Prezentat de semnatarul articolului ca „un număr bogat, multilateral, plin", acesta găzduieşte pagini din Villon, epigrame, rubrica „Început de drum" dedicată tinerilor scriitori, cea a „Carnetului sovietic" ce oferă „ sfaturi preţioase din experienţa de scriitor a lui Konstantin Fedin, grupajul de deschidere „Ancora sus!" ce „se organizează în jurul unei idei cu o semnificaţie largă, aceea a depăşirii uceniciei, a pornirii cu propriile forţe pe drumul greu, dar plin de frumuseţe al creaţiei." □ Numărul publică un fragment din nuvela *Întoarcerea*, a Ioanei Munteanu, precum şi povestirea *Pământul spânzuratului* de Pop Simion.

16 martie

● Editorialul revistei „Contemporanul" este semnat de Camil Petrescu şi conţine „îndrumări" pentru participanţii ***La consfătuirea tinerilor scriitori***: „Fireşte că dincolo de paginile manuscrise trebuie să fie ajutor şi îndrumare... Puiul de raţă sălbatică nu are nevoie să fie învăţat să înoate, dar trebuie ferit cu grijă de primejdiile de tot soiul ale stufărişului, de rătăcirile posibile. Bineînţeles că în genere cei tineri nu se pot lipsi de ajutorul celor maturi, fie în procesul catalizării, care trebuie să-i redea propriei lor esenţe, fie în genere de primejdii şi rătăciri". □ În „Cronica optimistului" intitulată ***Divinul rătăcitor***, G. Călinescu examinează „o Istorie a literaturii române scrisă italieneşte de d-l Gino Lupi, care a fost la noi în ţară şi are cunoştinţe interesante despre cultura şi literatura noastră": „[...] nu voi pretinde lui Gino Lupi să fie un Francesco de Sanctis, totuşi nu-mi ascund dezamăgirea de a constata că d-sa e un «profesor» în cel mai pejorativ sens al acestui cuvânt, plin de precepte, compilativ la extrem şi parcă uns pe piele cu o pojghiţă de spermanţet care-i răpeşte percepţia vie a lucrurilor. În linie generală, dl. Gino Lupi s-a condus după a mea istorie a literaturii pe care a pus-o sub un teasc greu, storcând şi aruncând din ea tot ce era dulce şi îmbălsămat şi oferindu-ne pe farfurie o ceară aridă de fagure, redusă la starea de nisip". În final, autorul este admonestat pentru o deficienţă de percepţie: „Ciudăţenia acestei istorii este că susţine cum că «scriitorii de după război se împart în două grupuri bine distincte: cei din exil şi cei din Republica Populară Română». Scriitorii din exil ar încerca să «împiedice prăbuşire (*il crollo*) operei îndeplinite în epocile precedente». Asigurăm pe dl. Gino Lupi că cultura română nu se prăbuşeşte şi că nu poate să fiinţeze o literatură în exil. Toţi scriitorii români de seamă au rămas în patrie şi nu există vreun exemplu istoric ca o cultură să se închege în afara pământului şi poporului respectiv. S-au scris în ultimii zece ani opere considerabile şi se vor scrie.

Păsările nu pot zbura în vid şi peştii nu pot înota pe uscat. Literatura română se zămisleşte în mijlocul poporului român şi faptul că au fugit din țară câțiva necunoscuți este cu totul neglijabil ca să vorbim fără violență. Vreți să ştiți cât de catastrofal e punctul de vedere al d-lui Gino Lupi, care urmăreşte insistent să plaseze istoria sa şi la noi, citând în acest scop şi nume de scriitori progresişti? Marele exilat român, ilustrul Alighieri, care încearcă în emigrație prin colosalele lui creații să împiedice prăbuşirea literaturii române este... Nelu Mânzatu, cântăreț de bar, nemuritorul, divinul, sublimul Nello Manzatti, după care îmi vine greu să mă iscălesc". □ În grupajul „Consfătuirea tinerilor scriitori" apar: un articol-panoramă, semnat de Lucia Olteanu (***Generația entuziaştilor*** – „Talentele tinere din țara noastră sunt multe şi viguroase; ele se integrează pe deplin generației entuziaştilor constructori ai socialismului, iar aceasta dă perspectivă sigură dezvoltării literaturii noastre realist-socialiste. Avem certitudinea că din rândurile acestui detaşament se vor ridica inspirați cântăreți, în stare să fixeze în opere valoroase frumusețea epocii pe care o răzbatem."); Sub acelaşi generic, revista publică poezii de Toma George Maiorescu (*Fără viață, forma te minte!*), Tiberiu Utan (*Buchet de flori*), Stelian Filip (*Gelozie*), Nicolae Labiş (*Slutul*), Corneliu Şerban (*Cu Serghei Esenin*), Aurel Storin (*Toate încep cu iubirea*). □ La aceeaşi pagină, se publică nota ***De pe şantierul literar al tinerilor scriitori***: „Iată câteva din cărțile tinerilor scriitori aflate în pregătire la editurile noastre. La E.S.P.L.A. vor apărea volume de versuri ale poeților Ştefan IUREŞ, Mihai GAVRIL, Rusalin MUREŞAN, Al. ANDRIȚOIU, Ion BRAD, Aurel RAU şi Gh. TOMOZEI. În aceeaşi editură vor apărea volume ale tinerilor prozatori: Eugen MANDRIC (*Campania de primăvară*, povestiri), Corneliu LEU (*Ochiul dracului*, roman), Ion GRECEA (*Răzbunare*, nuvele), D. DRUMARU (*Subiect de nuvelă*), H. ROHAN (*Un caracter slab*, nuvelă). S. DAMIAN şi L. RAICU pregătesc publicarea câtorva studii de critică literară. O listă bogată de cărți aflate în pregătire prezintă EDITURA TINERETULUI. Astfel. Nicolae LABIŞ, Tiberiu UTAN, Doina SĂLĂJAN, Ion HOREA, Victor FELEA, Valeria BOICULESII, Violeta ZAMFIRESCU vor publica, fiecare, câte o culegere de poezii. Scrieri în proză, nuvele, schițe şi povestiri pentru copii şi tineret, vor publica Ştefan LUCA, T. MAZILU, Victor VINTU, Ion LANCRANJAN, Octav PANCU-IAŞI, Gica IUTEŞ, H. ROHAN, I. BAIEŞU, Gyula SZABO, Dionisie ŞINCAN, Pavel AIOANEI, Eugen MANDRIC, Ion GRIGORESCU şi alții. Reportajul literar va fi reprezentat prin Mircea ZACIU (*Oraşe ardelene*), Camil BACIU (*Nu departe de castelul prințesei*), Igor ŞERBU (*Trandafir de la Moldova*), Gh. TOMOZEI (*Pe drumurile țării*) şi alții. Toate aceste cărți reprezintă doar o parte a şantierului literar al scriitorilor tineri, ele înscriindu-se printre lucrările care vor vedea curând lumina tiparului".

17 martie

▯ „Munca" publică trei comentarii ale cititorilor „simpli" privind câteva volume de versuri semnate de tineri scriitori. Astfel, Ilie Boulescu, „muncitor trasator la Combinatul metalurgic – Reşița", comentează *Întoarcerea în patrie* de Toma George Maiorescu („am impresia că poetul n-a cunoscut destul de temeinic viața nouă a oraşului nostru şi n-a făcut loc suficient în paginile cărții faptelor şi oamenilor care fac cinste Reşiței"); Florența Albu, de la cenaclul literar „D. Th. Neculuță" din Bucureşti, recenzează *Inima omului* de Violeta Zamfirescu („După lectură ai impresia că, într-un mic volum, poeta a strâns câteva mari sentimente ale omului"); iar F.B. Mirea, „funcționar la Arhivele Statului Suceava", scrie despre *Coboară munții* de Rusalin Mureşanu („poetul, cu mari posibilități în zugrăvirea vieții de la țară, tratează încă anemic temele legate de lupta clasei muncitoare").

18 martie

● În articolul ***Sentința unui tribunal luzitan şi sentința poporului român***, din „România liberă", Zaharia Stancu se pronunță radical cu privire la fostul regim politic monarhic: „Poporul român l-a alungat pe Mihai de Hohenzollern de pe tron pentru totdeauna. Poporul român a abolit monarhia pentru vecie. Niciun tribunal de pe pământ şi nicio forță din lume nu vor putea anula vreodată această sentință. Noi, cei care trăim în România de azi, ştim bine – cum de altfel o ştiu tot atât de bine şi românii care, dintr-un motiv sau altul, viețuiesc în afara hotarelor noastre – că monarhia nu a fost niciodată iubită de poporul român". □ La rubrica „Literatura şi viața" este anunțată Consfătuirea pe țară a tinerilor scriitori. Cu această ocazie, reporterul anonim al „României libere" le solicită scriitorilor Cicerone Theodorescu, Horia Lovinescu şi Marin Preda câteva opinii: „Contribuția tinerei generații de poeți o socotesc intensă şi remarcabilă. Ea este cu atât mai bine vestitoare, cu cât, după

marele exemplu al lui Maiakovski, dar fireşte, în felurite chipuri, poeții noştri tineri «Dau slavă patriei de astăzi – /şi / De trei ori slavă / celei ce va fi»". (Cicerone Theodorescu); „Tinerii au fost din totdeauna – în chip firesc – mesagerii noului. În epoca noastră de prefaceri vertiginoase, de coexistențe ciudate, de supraviețuiri anacronice, de dibuiri explicabile ale vârstnicilor, mesajul acesta trebuie însă purtat cu deosebită vigoare. Căci tinerii de azi sunt, în sensul cel mai propriu al cuvântului, odraslele acestui «nou» față de care au datorii de conştiință precise, ce nu suferă abateri şi şovăieli. În atmosfera noastră literară (şi nu se poate sublinia cât de însemnată este pentru creație această «atmosferă») ei trebuie să aducă o prezență de bloc, curajoasă, francă şi ostilă oricărui compromis. Năzuința spre franchețe a tinerilor este poate aportul lor cel mai prețios. Ea trebuie cultivată, stimulată" (Horia Lovinescu); „Realismul socialist este o metodă care revoluționează tradiția şi tânărul scriitor ştie şi acest lucru şi se străduieşte, uneori cu succes, alteori fără, să-şi însuşească această metodă. Se poate observa că în creația acestor tineri scriitori există două tendințe: una care se situează pe o tradiție mai veche (Slavici, Hogaş şi alții), reprezentată de Remus Luca, Dumitru Mircea, Ion Istrati, Al. Ivan Ghilia, şi alta care se situează pe o tradiție mai apropiată (Camil Petrescu, G. Călinescu, Cezar Petrescu) reprezentată de Francisc Munteanu şi Titus Popovici. După părerea mea o evoluție majoră şi inovatoare în creația acestor tineri scriitori trebuie să excludă caracterul prea static şi revărsat al expresiei vechilor maeştri, expresia care creează dificultăți unei epici pline de dinamism cum trebuie să fie epica noastră realist-socialistă şi de asemenea să elimine expresia fantezist-intelectualistă şi construcția arbitrară care împiedică crearea de personaje populare". (Marin Preda). □ D. Păcurariu, în articolul ***Clasicii români în Biblioteca pentru toți***, cere extinderea activității de editare a operelor scriitorilor importanți din literatura română şi un control ştiințific mai solid asupra concepției prefețelor: „[...] au rămas pe dinafară perioade şi chiar epoci întregi, scriitori valoroşi din care colecția nu a tipărit nimic sau a tipărit prea puțin. Din literatura veche, de pildă, nu s-a tipărit decât Neculce şi Miron Costin, nimic din Slavici şi Delavrancea, Gherea şi Ibrăileanu, Codru Drăguşanu, Bolliac; nicio piesă din teatrul lui Alecsandri, nimic din Odobescu sau proza lui Eminescu, deşi unele opere ale acestor scriitori au apărut în Editura Tineretului. Din literatura realistă dintre cele două războaie, s-a tipărit doar câte o culegere de nuvele din Gala Galaction, Agârbiceanu, Camil Petrescu, precum şi poeziile şi proza lui Topârceanu, ceea ce este cu totul neîndestulător. E necesară de asemenea retipărirea unor opere ca *Ciocoii vechi şi noi* de N. Filimon, scrierile lui A. Russo sau Gr. Alexandrescu, epuizate de mult. [...] e necesar ca întocmirea prefețelor să fie coordonată de către editura care, fără a stânjeni evident libertatea prefațatorului, să dea unele indicii directoare menite să asigure prefețe cuprinzătoare, clare şi folositoare cititorului. În această privință trebuie asigurată o colaborare mai strânsă cu catedrele de literatură română din învățământul superior, precum şi cu Institutul de istorie literară şi folclor al Academiei R.P.R.".

20 martie

Cu titlul ***Consfătuirea pe țară a tinerilor scriitori***, „Contemporanul" anunță la pagina întâi: „Marți, 20 martie a.c., s-au deschis lucrările Consfătuirii tinerilor scriitori din R.P.R., la care participă tineri scriitori din toate regiunile țării. Consfătuirea a fost deschisă de maestrul Mihail Sadoveanu. Poetul Mihu Dragomir a prezentat, în prima zi a Consfătuirii, raportul cu privire la activitatea tinerilor scriitori. La discuția raportului au participat numeroşi scriitori tineri şi vârstnici, care au dezbătut unele probleme esențiale ale creației tinerilor scriitori. În prima zi a Consfătuirii, participanții, grupați în seminarii de creație, pe genuri, au analizat, sub îndrumarea unor scriitori consacrați, unele din producțiile proprii. Lucrările Consfătuirii au fost încheiate prin concluziile poetului Mihai Beniuc, prim secretar al Uniunii Scriitorilor din R.P.R.". □ I. Vitner publică articolul ***Eminescu şi Comuna***, iar la „Cronica optimistului", G. Călinescu scrie dialogul ***Secera fermecată***, purtat între „tovarăşul scriitor Aureliu Fulger", „tovarăşul Enăchescu, turnător" şi „tovarăşul Târlea, plugar". □ Al. Andrițoiu şi N. Labiş sunt prezenți cu poeziile *Du-te!*, respectiv *Cincinal*. □ Un anunț similar apare în ziarul „Munca", în care trei tineri (Gheorghe Nica, Nicolae Stoian şi Simion Pop) sunt prezentați de trei scriitori consacrați (Al. Andrițoiu, Demostene Botez, respectiv Aurel Martin).

● La rubrica „Recenzii" în „România liberă", Aurel Martin scrie despre romanul lui Cezar Petrescu, *Oameni de ieri, oameni de azi, oameni de mâine*: „[...] noul roman al lui Cezar Petrescu poate fi considerat drept culme a viziunii ideologice la care a putut să ajungă cel ce a scris cu ani în urmă,

dintr-un punct de vedere realist-critic, dar văduvit în profunzime de către unele credinţe sămănătoriste, epopeea lui 1907".

● „Scânteia tineretului" publică textul redacţional ***Un eveniment de seamă în viaţa tinerilor literaţi***, anunţând deschiderea lucrărilor consfătuirii pe ţară a tinerilor scriitori, „un eveniment cultural de seamă" care „va analiza multilateral activitatea tinerei gărzi a scriitorilor patriei noastre." Dezbaterile sunt coordonate de „tinerele forţe scriitoriceşti – inclusiv din rândul minorităţilor naţionale – care cu talent, îndrăzneală şi simţ al vieţii, situându-se pe poziţii partinice militante, abordează în lucrările lor probleme dificile şi importante ale contemporaneităţii." Acestora li se va alătura „la consfătuire o serie de noi talente încă puţin cunoscute, venind din mijlocul vieţii. Sunt oameni de profesii diverse, muncitori sau elevi, studenţi sau constructori, învăţători sau ingineri, a căror ucenicie în cercuri literare, pe lângă redacţiile ziarelor din ţară, a prins să rodească recent." Problematica dezbaterilor include linii tematice precum „însuşirea unei concepţii înaintate despre societate, aprofundarea continuă a marxism-leninismului şi a esteticii, formarea tinerilor scriitori ca militanţi comunişti pe frontul ideologic." □ În acelaşi număr, Marcel Breslaşu publică articolul *Succesele tinerilor scriitori – mândria noastră, a tuturor*, un ecou al lucrărilor Consfătuirii Tinerilor Scriitori din R.P.R (20-22 martie, Bucureşti) sub egida Uniunii Scriitorilor. Autorul punctează miza fundamentală a întrunirii scriitorilor în formare – „un prilej de analiză a succeselor şi a rămânerilor în urmă a celor mai proaspeţi condeieri ai noştri – aceasta ca o latură teoretică a consfătuirii, adică: raport, discuţii la raport, concluzii." Programul include şi seminarii aplicate asupra poeziei, prozei, dramaturgiei, literaturii pentru tineret şi copii, oferind, în plus, „un prilej de a dezbate şi oral sarcinile ce revin întregii noastre bresle în lumina hotărârilor trasate baricadei ideologice, cât şi în aceea a directivelor generale cari ne concern în calitatea noastră de cetăţeni, egal răspunzători de bunul mers al treburilor obşteşti şi de cronicari ai vremurilor pe care le trăim." Semnatarul articolului recomandă amendarea „lipsei de operativitate a criticii noastre", precum şi frecventarea cenaclurilor literare de către tinerii scriitori, încât, „cu cât baza de selecţie va fi mai mare, prospecţiunea noastră mai adâncă, cu cât ajutorul va fi mai prompt – înainte de grave rătăciri sau prea-timpurii rătăciri – cu atât vom contribui mai temeinic la întărirea frontului literaturii noastre, la înflorirea realismului socialist, la slujirea patriei şi partidului nostru."

21 martie

● „Scânteia tineretului" anunţă ***Deschiderea celei de a doua consfătuiri pe ţară a tinerilor scriitori***, în Aula Bibliotecii Centrale Universitare din Bucureşti, la care vor participa „peste 300 de tineri scriitori din Bucureşti şi din întreaga ţară, precum şi numeroşi invitaţi: academicieni, membri corespondenţi ai Academiei R.P.R., scriitori, critici literari, ziarişti, studenţi şi alţi oameni de cultură şi artă." Prezidiul consfătuirii include nume precum M. Sadoveanu, Ion Pas, Mihai Beniuc, Cezar Petrescu, Petre Gheorghe, Aurel Mihale, Erik Majtenyi, Istvan Nagy, Demonstene Botez, Lucia Demetrius, Cicerone Theodorescu, Silvian Iosifescu. Cuvântul de deschidere este ţinut de acad. M. Sadoveanu, preşedinte al Uniunii Scriitorilor, urmat de Mihu Dragomir, redactor şef al revistei „Tânărul scriitor" care prezintă *Raportul asupra creaţiei tinerilor scriitori din ţara noastră în perioada 1950-1956.* □ *Raportul asupra creaţiei tinerilor scriitori din ţara noastră în perioada 1950-1956* este elaborat şi prezentat de către Mihu Dragomir, acesta înregistrând „progresele" literaturii tinere în intervalul amintit anterior, „creşterea calitativă şi cantitativă a forţelor tinere care se manifestă în scris." Scriitori precum Al. Andriţoiu, Dumitru Mircea, Francisc Munteanu, Ştefan Iureş „au primit înalta distincţie a Premiului de Stat, iar alţii, ca Titus Popovici, Ion Brad, Aurel Rău, Remus Luca, Ana Novac, Octav Pancu-Iaşi, Gica Iuteş, au făcut din plin dovada talentului lor, devenind apreciaţi de mase întregi de cititori. În răstimp, s-a ridicat un nou detaşament, încă şi mai numeros, ale căror lucrări trezesc cele mai îndreptăţite speranţe." Deoarece „evidenţiind condiţiile tot mai bune de muncă şi de trai pe care partidul le-a creat scriitorilor, ceea ce a dat un mare avânt dezvoltării frontului literar, ridicării de noi şi noi talente, punând în lumină puternica unitate a diferitelor generaţii de scriitori care-şi dau mâna pentru a duce spre noi culmi literatura patriei noastre, raportorul a arătat că actuala consfătuire reprezintă o importantă verificare de forţe înaintea Congresului scriitorilor care va avea loc curând." Sunt înregistrate „noile succese" în domeniul poeziei, prin opera „talentaţilor făuritori de versuri din tânăra generaţie ca Aurel Rău, Ioan Brad,

Tiberiu Utan, Rosalin Mureşan, Koniady Sandor, Florin Mugur, Violeta Zamfirescu, Toma George Maiorescu, Victor Felea, Ion Petrache, Ion Meiţoiu, Aurora Cornu, N. Dumbravă şi alţii.” Sunt menţionaţi tinerii „aflaţi în aşteptarea primului lor volum, dar care s-au făcut deja cunoscuţi” precum N. Labiş, Ion Horea, Leonida Neamţu, Gh. Tomozei, Emilia Căldăraru, Doina Sălăjan, Ion Gheorghe. „Noii prozatori” – Titus Popovici, Francisc Munteanu, Mircea Zaciu, Ştefan Luca, Radu Cosaşu, Silviu Podină, etc. – „promit” pe linia literaturii ideologizante. Dramaturgilor în formare le este amendată predilecţia pentru piesa într-un act, raportorul insistând pe abordarea „piesei mari, în mai multe acte, sortită să umple un spectacol întreg.” De altfel, recomandarea fundamentală este legată de „re-întoarcerea” către ideologia de partid, ca fir organizator al discursului literar, dar şi factor formator al tânărului scriitor.

22 martie

● În „Gazeta literară” apare ***Raportul tovarăşului Mihu Dragomir asupra creaţiei tinerilor scriitori în perioada 1950–1956***, prezentat la Consfătuirea Tinerilor Scriitori, din care reproducem un fragment: „Pentru poezie se pune, în mod deosebit, problema îndepărtării versurilor cenuşii, idilice, apolitice, lupta împotriva vorbăriei rimate, străduinţa de a crea o poezie măiastră, plină de idei, patetică şi convingătoare. Pentru prozatori se cere, în mod deosebit, însuşirea unei viziuni artistice care să ducă la oglindirea aspectelor esenţiale ale vremii noastre, la nimicirea naturalismului, la crearea unei nuvelistici noi. Tinerii dramaturgi trebuie să studieze necontenit viaţa şi legile dramaturgiei, căutând conflictele mari şi reale, să înveţe din răsputeri, necruţându-şi niciun efort. Criticilor le cerem să lupte împotriva tendinţelor estetizante, negativiste şi impresioniste, să studieze temeinic marxism-leninismul, legile esteticii marxist-leniniste, să confrunte neîncetat operele literare cu realitatea, să dea dovadă de curaj şi seriozitate. Tinerii istorici literari trebuie să lucreze mai mult şi mai adânc, să studieze moştenirea literară, să înlăture de pe poziţiile leniniste tot ceea ce a aparţinut ideologiceşte clasei conducătoare.” □ Sub genericul „Probleme actuale ale prozei”, S. Damian îl intervievează pe Marin Preda, care se declară nemulţumit de critica vremii: „Folosirea abuzivă a termenilor abstracţi, fără analiză literară concretă, duce la sentinţe judecătoreşti, neconvingătoare, care ucid dorinţa cititorului de a mai citi opera respectivă. Eu mărturisesc că am un sentiment de nelinişte când văd că opera de artă, care e un organism atât de viu, e supus unei biciuiri atât de intense şi exclusive, *cu abstracţii*: tipic, pozitiv, negativ, esenţă, proces, sferă, individualizare, generalizare, idealizare, măiestrie, diferenţiere, spirit, concepţie, fază, fizionomie, tipicitate, obiectivism, subiectivism, particular! – un adevărat joc al ielelor! [...] Unii transformă critica literară şi îndrumarea în sâcâială absurdă, care, prin exagerare, ia forme umoristice. Răsfoiţi anumite prefeţe sau articole sau dări de seamă şi vi se va crea următoare impresie: Scriitorii nu cunosc viaţa! Scriitorii nu sunt doctori în ştiinţele sociale! Scriitorii nu sunt eminenţe filosofice! Scriitorii nu sunt mari publicişti, nu sunt mari cetăţeni, «nu ţin pana într-o mână şi puşca în cealaltă», nu sunt pamfletari, nu sunt satirici, nu sunt pasionaţi, nu sunt corosivi, nu sunt ironici! Nu sunt clarvăzători, nu ştiu să viseze, nu sunt realişti, nu sunt complecşi, nu sunt romantici, nu văd sublimul de sub nasul lor, nu văd noul care apare pretutindeni, sunt individualişti, sunt gata oricând să părăsească metoda realismului socialist! Nu învaţă de la clasici: se ploconesc în faţa clasicilor! Veţi găsi aluzii, sfaturi, îndemnuri; la conferinţe, la paginile de satiră, la aniversări, la comemorări, la centenare. Vrei să citeşti Tolstoi: vei găsi o prefaţă care te va strivi cu exemplul cunoaşterii vieţii de către marele scriitor. Deschizi Caragiale: vei găsi un reproş că nu-i urmează pilda. Vrei să citeşti Eminescu: vei găsi un avertisment. Am văzut într-o biserică o inscripţie sub un Cristos plin de sânge: «El şi-a dat viaţa pentru tine! Tu ce-ai făcut?» Pentru ce această insistenţă bisericească a unor critici la modul cum sunt tratate problemele noastre specifice? Închipuiţi-vă cum ar fi primit un activist de partid dacă în timpul unei campanii agricole, să zicem în toiul secerişului, ar cutreiera miriştile şi ar spune mereu ţăranilor: «Tovarăşi, nu-mi place cum strângeţi voi recolta. Ţăranii din 1907 ştiau s-o strângă mai bine».” □ În loc de cronică literară, Savin Bratu publică fragmente ***Din jurnalul unui cititor pasionat***. □ Silvian Iosifescu îşi continuă articolul ***Stil cu şapte văluri***. □ Mihai Gafiţa comentează două schiţe ale lui Nicolae Ţic şi Ştefan Luca ***Din perspectiva noului***. □ La rubrica „Puncte de vedere”, Lucian Raicu se ocupă de ***Aprecierea de valoare în critica lui Ibrăileanu***: „Care e [...] măsura? Criticul oferă o sugestie foarte inteligentă: într-o bucată scrisă nu trebuie să fie mai multă descriere decât ar intercala autorul dacă ar vorbi prin viu grai? În fond, revenim la aceeaşi problemă a *sentimentului vieţii*. Pentru

Ibrăileanu aceasta era măsura supremă a valorii. Nu-i plăcea ca percepţia vieţii într-o operă să fie tulburată de veleităţile artistice ale scriitorului. Pe această linie a autenticităţii, Ibrăileanu a contribuit mult la lărgirea conştiinţei estetice a timpului. Ideea de progres în literatură nu se materializează în inovaţii, nu se depărtează de esenţa însăşi a artei, aceea de a fi oglinda realităţii. Progresul e posibil câtă vreme literatura epocii moderne face sforţări de a adânci caracterul real şi uman al operei de artă."

23 martie

● 70 de ani de la naşterea lui G. Topârceanu sunt aniversaţi în ziarul „Munca" de I. Mihuţ (***„Un poet liric de o natură specială"***).

● Lucian Raicu semnează în „Scânteia" articolul ***Un poet iubit***, dedicat „aniversării" a 70 de ani de la naşterea lui George Topârceanu, a cărui operă „ocupă un loc deosebit în literatura realistă şi democratică din prima jumătate a secolului nostru". În ciuda prezenţei - obligatorii în epocă - a unor clişee ideologice precum sublinierea racordării operei autorului vizat la orizontul de aşteptare al maselor populare şi a caracterului polemic al acesteia în raport cu realităţile lumii burgheze (inclusiv aspectele integrabile direcţiei estetizante şi decadente în literatură sau impresionismului lovinescian în critică), articolul lui Lucian Raicu se diferenţiază de cele ale corifeilor ideocriticii prin evitarea exceselor retoricii partinice şi prin absenţa raportării la „ştiinţa sacră", de sorginte marxist-leninistă, pe care partidul o doreşte popularizată prin intermediul noii literaturi şi a noii critici.

27 martie

● Comemorând „75 de ani de la moartea lui Cezar Bolliac", articolul lui Al. Mirodan, ***Idei durabile***, din „Scânteia", pune în lumină actualitatea concepţiilor revoluţionarului paşoptist în domeniul politic şi filosofic (ca adept al socialismului utopic) şi în cel al esteticii literare. Poetul paşoptist, devenit aici protagonistul unei istorii exemplare pentru conduita intelectualului angajat, dedicat idealurilor revoluţionare, este recuperat inclusiv pentru o operă pe care critica estetizantă maiorescană a exclus-o pe nedrept dintr-un canon edificat în baza principiului „autonomiei artei". „Propagandist al unor idei filosofice şi politice înaintate (a cunoscut socialismul utopic), având un simţ al realităţii de o rară precizie, ferm situat – cea mai mare parte a vieţii sale – pe poziţiile revoluţiei paşoptiste, Bolliac este un întemeietor al esteticii materialiste româneşti, şi prin aceasta unul din cei mai neîmpăcaţi duşmani ai „apolitismului". Dacă faci abstracţie de unele erori şi de limba literară de pe atunci, articolele sale şi în primul rând celebrul studiu „Poezia" ar putea fi publicate astăzi ca nişte texte „la zi". Scopul literaturii, susţine el polemizând cu acel curent care „tinde a face din poezia română o salată de frunze verzi", este de face „propaganda ideii cei mari", de a „lua iarăşi în dreapta facla luminilor şi în stânga biciul slăbiciunilor şi al viţiului şi va vorbi în limba cea pozitivă şi înţeleasă astăzi".

29 martie

▯ În „Gazeta literară" apare amplul poem *Aş vrea să fiu bătrân* de Geo Bogza. □ În încheierea Consfătuirii Tinerilor Scriitori, Mihai Beniuc recomandă ***Să încălzim inimile cititorilor***. □ În seria „Probleme actuale ale prozei", Mihai Gafiţa stă de vorbă cu Cezar Petrescu: „Valoarea documentului nu e atât în sine, în absolut, cât în capacitatea de utilizare şi interpretare a celui care îl foloseşte. Litera moartă rămâne moartă pentru cel care nu-i poate da viaţă; după cum cifrele statistice nu spun nimic – oricât ar fi de elocvente în esenţa lor – celor lipsiţi de capacitatea vizuală de a le transforma simultan în tablouri sinoptice, pentru a stabili comparaţii, raporturi, creşteri şi descreşteri, disproporţii." □ La „Cronica literară", Savin Bratu scrie despre vol. I din *Izvorul Roşu* de Nicolae Jianu: „Critica noastră literară, care a început în ultima vreme să dezbată amplu lucrările de seamă apărute, depăşind prezentarea sumară şi tratând în detalii aspecte variate ale unei opere, e chemată să dea mai multă atenţie noului roman al lui Nicolae Jianu."

● „România liberă" şi „Munca" publică intervenţia „deputatului acad. G. Călinescu" în cea de-a VIII-a sesiune a Marii Adunări Naţionale: „[...] Revin la problema culturală. S-a găsit cineva în străinătate care scriind despre literatura română să afirme, gratuit, cum că s-a produs la noi «o prăbuşire a operei împlinită în epocile precedente». Iată un neadevăr categoric. Un adevărat scandal. Ni se mai afirmă că un număr de publicişti, de altfel total necunoscuţi, se silesc în străinătate să oprească această prăbuşire. Întâi de toate, nu de la distanţa de mii de kilometri se stăvileşte năruirea unui aşezământ. Cultura nu e ceva ce se poate lua într-un sac şi transporta aiurea. Ea creşte numai pe pământul ţării şi

în mijlocul poporului. Ca şi Anteu, artistul prinde putere numai dacă pune tălpile pe pământ. Niciodată grija pentru păstrarea şi popularizarea bunurilor valabile rămase de la epocile precedente n-a fost mai mare decât sub regimul actual şi de aş avea altă filozofie de viață, onestitatea m-ar constrânge să recunosc acest adevăr".

30 martie

● Nina Cassian publică în „Contemporanul" poezia *Imn*, iar la „cronica optimistului" G. Călinescu scrie despre ***Memoriile unei broaşte țestoase***. □ Grupajul „După consfătuirea tinerilor scriitori" consemnează opiniile lui H. Rohan (***Însemnări ale unui participant***) şi Victor Vântu (***Cu sau fără probleme?***).

[MARTIE]

● ***Pe marginea unor schițe din colecțiile „Albina" şi „Ogoare noi"*** este titlul unui articol din „Lupta de clasă", nr. 3, în care Ileana Vrancea critică apariția unor schițe semnate de Ioniță Marin (*Rădița*), Silviu Podină (*Despărțire*), D. Mircea (*Ciorile*), Petru Vintilă (*Grâul din banca întâi*) etc., pe care le consideră necorespunzătoare ideologic şi artistic: „Pagini întregi de vorbărie goală, plictisitoare, comentarii ieftine şi glume de un umor îndoielnic, întâmplări mărunte, banale, ridicate la rangul de mari probleme, vădesc aprecierea superficială şi necorespunzătoare pe care o dau autorii gustului artistic al cititorilor de la sate. [...] Multe din lipsurile celor două colecții se datoresc slabei exigențe a editurilor față de schițele prezentate. Există la unii redactori şi scriitori o concepție – nemărturisită, ce-i drept – după care pentru colecțiile de literatură destinate satului poți scrie orice, că «merge»".

● „Steaua", nr. 3, are în sumar poezii de G. Bacovia, Marcel Breslaşu, Aurel Rău, proză de Petru Vintilă şi D. R. Popescu (*Locomotivele*). □ Din H. Heine traduc Al. Philippide (*Belşațar*) şi Lucian Blaga (*Loreley*); A. M. Sperber semnează articolul aniversar ***Heine, poetul mereu actual***. □ Un articol ***Despre critică şi îndatoririle ei actuale*** scrie George Munteanu: „Nu poți să nu constați însă că revistele noastre – inclusiv *Steaua* – se mărginesc adesea la a consemna conştiincios în rubricile lor de critică apariția diferitelor cărți, dar nu trec cu destulă hotărâre la generalizări ample, nu ridică problemele majore care-i frământă pe scriitori, privând astfel însăşi critica noastră de dreptul de a avea preocupări majore." Sunt amintite pozitiv articolele *Imaginea glorioşilor noştri contemporani* de Savin Bratu, *Despre originalitate în literatură* de Ov. S. Crohmălniceanu sau *Stil cu şapte văluri* de Silvian Iosifescu. □ A. E. Baconsky semnează o cronică literară despre *Pasărea furtunii*: „alături de imnul pe care-l închină omului nou, în înfățişarea lui cea mai specifică, tinereții şi nemărginitei iubiri de viață, *Pasărea furtunii* are şi rezonanța unui *Imn al mării*, al mării ca superbă stihie, ca univers al frumuseții şi al infinitelor forme de viață acvatică. Marea este poate ea însăşi un erou al acestei cărți – un alter-ego al lui Adam Jora. [...] E parcă pretutindeni o *euforie a mării*, care-mi apare cu totul nouă la Petru Dumitriu, prozator de tip balzacian, înclinat spre realizarea sobră şi minuțioasă a interioarelor somptuoase şi a corespondențelor dintre oameni şi lucrurile neînsuflețite care-i înconjoară. Fie ca acest antipod romantic al frumoaselor pagini din *Cronica de familie* să se perpetueze în proza lui Petru Dumitriu, spre egala desfătare a cititorului nostru contemporan." □ George Munteanu apare cu încă o semnătură, de această dat sub o cronică la volumul *Generația mea* de Veronica Porumbacu: „Monolog, uneori, confesiune ori povestire concepută la modul liric, altădată, afirmare explicită de atitudini civice şi de convingeri etico-filosofice, într-o seamă de cazuri, – cartea Veronicăi Porumbacu devine până la urmă o originală biografie spirituală a generației crescute sub semnul marelui August. Propriu-zis – şi aşa cum i se cade unui liric – poeta vorbeşte la tot pasul despre sine, despre întâmplările şi gândurile, afecțiunile şi repulsiile care i-au punctat curgerea anilor, despre bucuriile, dar şi despre drama trecerii de la tinerețe la maturitate (întotdeauna e un *ce* dramatic în transferul de la o vârstă la alta), despre împlinirea unor aspirații şi ivirea altora noi, despre viața ei de familie chiar, într-un cuvânt – despre tot ce poate imprima versurilor sale pecetea vieții trăite. Numai că – aşa cum de asemenea i se cuvine unui liric – Veronicăi Porumbacu îi este străină optica intimistă, ruperea experienței individuale de aceea a colectivității, considerarea lipsită de discernământ a propriilor trăiri." (***Poemul unei generații***).

● „Tânărul scriitor”, nr. 3, publică două poezii de G. Bacovia (*Arhaism*, *Doina*). □ Într-***Un răspuns...***, recenzie a volumului *N-au înflorit încă merii* de Dorel Dorian, D. Solomon apreciază că „Pe eroii lui Dorel Dorian i-am fi cunoscut mai bine dacă i-am fi văzut într-o luptă aspră, nu numai cu ei înşişi, cu negura cuibărită în conştiinţa lor de vechea orânduire, dar şi cu duşmanul de clasă, cu vrăjmaşii odioşi ai visurilor şi idealurilor lor. În această luptă s-ar fi dezvăluit cu tărie înaltele lor calităţi, forţa lor şi a idealului lor, personalitatea lor, din unghiul cel mai important.” □ Eugen Jebeleanu scrie despre ***G. Bacovia***: „Umanitatea lui Bacovia a fost torturată şi a sângerat, şi acolo unde exegeţi fini s-au străduit să demonstreze nelinişti metafizice, spaime atavice şi senzaţia subiectivă a frigului morţii, sunt de cele mai multe ori realităţi mult mai simple, direct legate de *viaţă*, de viaţa omului simplu în jungla burgheziei; exasperarea nervilor, pricinuită de spectacolul contrastelor sociale monstruoase, «sinistra foame» (vd. *Dies irae*), frigul propriu-zis al omului cu hainele ude, adus de spate, care-şi adânceşte umbra în mizeria «cartierelor democrate» şi care nu poate să înţeleagă «această tristă poveste». [...] ...Astăzi poetul nu mai e singur. Oraşul nu mai e «cetatea ftiziei», «cerul de plumb» al societăţii burgheze a rămas doar o sinistră amintire, copiii «palei lucrătoare» evocată cu căldură de poet au alungat pentru totdeauna pe «burghezul cu aer triumfal». Şi nu mai e mult până la primăvara definitivă a întregii omeniri. Până atunci, să salutăm – acum în cea de a douăsprezecea primăvară liberă a Patriei noastre – pe poetul care a ştiut să transforme suferinţa în cântec şi cântecul în blestem împotriva cetăţii burgheze.”

● „Viaţa Românească” aniversează 50 de ani de apariţie, eveniment despre care scriu Petru Dumitriu, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Mihai Ralea, Mihail Codreanu, Tudor Vianu, Otilia Cazimir, Iorgu Iordan, Demostene Botez, Al. O. Teodoreanu şi D. I. Suchianu. □ În sectorul beletristic apar poemul *Revedere* de Maria Banuş, partea a II-a din *Copiii cartierului* de Cicerone Theodorescu, ciclul *Preludiu* de A. E. Baconsky şi traducerea piesei *Nekrasov* de J. P. Sartre. □ La rubrica „Pe drumul realismului socialist”, I. D. Bălan scrie despre ***Evoluţia poeziei lui Demostene Botez***. □ În secţiunea „Literatura realistă între 1920 şi 1944”, Constantin Ciopraga semnează studiul ***G. Ibrăileanu, creator literar***: „Sub aspect realist, creaţia literară a lui G. Ibrăileanu – în special *Adela* – contribuie la *ironizarea unor forme de viaţă burgheze*. Ca artă, cartea aduce o *reală capacitate de analiză* şi *expresia unei rare sobrietăţi*, aceasta contribuind ca o substanţă bogată în idei să fie condensată în pagini puţine.” □ La „Teorie şi critică”, Silvian Iosifescu comentează *Moromeţii* lui Marin Preda: „În portretizarea ţăranului, romanul se aşază la aceeaşi depărtare de cele două principale falsificări ale vieţii ţărăneşti pe care le-a cunoscut literatura noastră, de sămănătorism şi naturalism. [...] Opunerea *Moromeţilor* faţă de sămănătorism e evidentă. În liniile principale, la fel de clară e şi opunerea faţă de naturalism, falsificare a realităţii cu nimic mai presus decât prima. [...] Izbucnirea elementară n-are [...] în *Moromeţii* semnificaţia naturalistă a reducerii la un joc de instincte. În viziunea naturalistă care viciază multe pagini din proza americană contemporană, există o insistenţă asupra reacţiilor primare. [...] La personajele lui Marin Preda cuvintele cumpănite şi expresia zăvorâtă lasă să se ghicească în penumbră frământări aspre. Scriitorul ne face să desluşim în straturile mai profunde această complexitate a eroilor săi, deşi cu discreţie caracteristică se fereşte de investigaţii analitice directe. Ele se citesc printre gesturi şi atitudini aşa cum câteva dâre la suprafaţa apei fac să se ghicească existenţa unui curent de adâncime. De asemenea – şi acesta este al doilea aspect principal prin care scrisul lui Preda din *Moromeţii* se opune naturalismului – discreţia notării, obiectivitatea nu devin niciodată atitudine de simplă constatare, caracteristică procesului-verbal naturalist. Iar reţinerea, evitarea insistenţei şi simplificării nu întunecă semnificaţiile clare ale cărţii.”

APRILIE

1 aprilie

● La rubrica „Scriitori şi cărţi”, din „Flacăra” (nr. 7), S. Damian realizează „o prezentare succintă a fizionomiei” volumului de versuri *Trăinicie*, de Mihai Beniuc, „fără dezbateri critice şi implicaţii”: „În noul volum de poezii al lui Mihai Beniuc regăsim vechile întrebări şi căutări care definesc un urcuş vijelios. Ne-am obişnuit a descifra în oglinda versului său înseşi victoriile patriei noastre, poetul înregistrând ca un cronicar sârguincios fiecare treaptă de lumină în ascensiunea spre socialism. Titlul volumului subliniază fericit ideea principală care reuneşte versurile disparate: poetul admiră

majestatea edificiului socialist, splendida demnitate a omului eliberat. Contemplarea marilor prefaceri îi sugerează sentimentul stabilităţii; ceea ce se clădeşte e durabil şi atât de frumos, încât poetul simte o reticenţă delicată şi strânge în braţe cel dintâi zidar, acoperit de praf şi moloz, pe care-l întâlneşte. [...] Culegerea *Trăinicie* marchează o etapă superioară a creaţiei lui Mihai Beniuc, definindu-l ca pe cel mai reprezentativ poet al realismului socialist în ţara noastră". □ Lucrările Consfătuirii tinerilor scriitori sunt reflectate într-un grupaj extins, din cuprinsul căruia menţionăm ***Instantanee...***, surprinse de către Demostene Botez („În holul mare de jos al Bibliotecii centrale universitare sunt înghesuite: cuiere, mese, standuri de cărţi. Printre ele, revărsată, densă, o mare de tineri. Vocile, râsetele alcătuiesc un vuiet prelung şi neîntrerupt. Aula, de la parter, până sus, la galeriile celeste, vecine cu bolta de cristal a policandrului, ticsită de lume: culori, mişcare, vuiet. Statistica garderobei marchează 700 de prezenţi. E tabloul celei de a doua consfătuiri a tinerilor scriitori, adunaţi aici din toate colţurile ţării. Unii au sărit puţin peste 20 de ani, alţii abia ating 19"), o cronică propagandistică, publicată fără semnătură (***Drumul tinerilor scriitori***: „Alexandru Andriţoiu, Eugen Mandric, Al. Oprea, Tita Chiper, Dorel Dorian, Nicolae Labiş, Aurel Rău şi alţi scriitori din Bucureşti sau din celelalte oraşe ale ţării au spus multe lucruri interesante, pe marginea raportului ţinut de Mihu Dragomir – toate dovedind că tinerii cei mai talentaţi caută soluţii originale la problemele ce se ridică, aducând în această căutare o pasiune specifică şi, în general, o sănătoasă orientare ideologică. Au mai fost, bineînţeles, şi exagerări, şi confuzii, şi greşeli, dar nu ele au dat tonul") şi poezii ale unora dintre participanţi (*Început*, de Cristina Lucian; *Făurari de oţel şi visări*, de Mihai Gavril). Grupajul este ilustrat cu diverse cadre-foto din plen şi de la şedinţele pe secţiuni.

5 aprilie

● Un editorial nesemnat din „Gazeta literară" trasează ***Sarcinile tinerilor scriitori***. □ Mihai Gafiţa semnează articolul ***Între realism critic şi realism socialist***: „în epoca noastră, în ţara noastră, realismul în general şi realismul critic nu mai sunt de ajuns în zugrăvirea oricărui moment din istoria societăţii omeneşti, şi cu atât mai puţin, desigur, în zugrăvirea noilor realităţi legate de construirea socialismului." □ La „Cronica literară", Savin Bratu scrie despre *Vecinii* şi *Mesajul lui U Iun-Tuo* de V. Em. Galan: „În cărţile despre China, V. Em. Galan se dovedeşte un bun observator al realităţii, mânuind instrumentul ficţiunii creatoare în sensul completării observaţiei directe." □ În acelaşi număr al revistei apare un fragment din nuvela *Ferestre întunecate* de Marin Preda. □ La rubrica „Puncte de vedere", Horia Bratu publică prima parte din ***Judecata de valoare şi modalităţile criticii literare***: „Dacă axiologia se întemeia pe ruptura dintre «imperiul valorilor» şi «existenţa perceptibilă senzorial», pe diferenţierea metafizică şi pe ireductibilitatea valorilor, insubordonabile unei esenţe comune, judecata noastră de valoare nu reprezintă o judecată apreciativă în sine («acesta este bun... acesta este rău») nu are un caracter pur constatativ sau atributiv. Ea este de fapt concluzia unui *raţionament*, a unei demonstraţii, pornindu-se de la o înţelegere materialist-ştiinţifică a valorii şi a judecăţii în estetică. Ideea de valoare estetică nu poate fi considerată nici separat, nici iraţională, ea este o expresie a unităţii dintre etic-estetic şi politic în literatura care merge pe drumul realismului socialist. Ea are la bază unitatea indestructibilă dintre conţinut şi formă şi în acest sens principalele observaţii pe care le face criticul în legătură cu opera de artă nu consideră judecata de valoare ca ceva *implicit*, ca un dat *prealabil*, ci urmăresc s-o *demonstreze*. Stabilirea valorii este *concluzia* analizei şi nu *premisa implicită*."

6 aprilie

● În „România liberă", M. Pârvulescu recenzează cartea lui Eusebiu Camilar, *Împărăţia Soarelui*: „Bun povestitor şi nu mai puţin bun reporter, Eusebiu Camilar surprinde aspecte esenţiale ale istoriei şi culturii marelui popor chinez, ale marilor transformări ce se petrec astăzi în ţara în care unul dintre primii călători, a fost românul Neculai Milescu Spătarul. *Împărăţia Soarelui* nu este o carte care se citeşte repede, căci autorul aduce mult material, multe fapte, multe legende, descrie oameni foarte diferiţi şi interesanţi. Dar... vinul bun se bea încet, pe gustate. Tot aşa, acela care vrea să cunoască lucruri noi despre China de ieri şi de azi, să citească *Împărăţia Soarelui*, încet, gândind la fiecare capitol şi la fiecare întâmplare. Pentru că prilejuri de gândire, cartea lui Eusebiu Camilar despre China dă destule".

● G. Călinescu publică ***Scrisori de la plante şi animale***, în „Contemporanul" („Cronica optimistului"). □ La rubrica „Jurnal de lector", H. Rohan se arată emoţionat că a descoperit în creaţia lui Geo Bogza un poem despre „sincrofazotron": „În aceeaşi noapte, în ultima noapte lungă a iernii lui 1955–1956, poetul, cuprins de entuziasm şi de mândrie pentru speţa umană, încercat de sentimentul solemn că ceva capital s-a produs în univers, a simţit nevoia să aibă puterea tuturor marilor poeţi ai lumii ca să cânte sincrofazotronul. [...] Din păcate, puţini poeţi au curajul de a folosi imagini a căror origină se află în aceste splendide victorii ale spiritului uman. «Sincrofazotron» - cuvânt barbar ar spune unii. Geo Bogza îl face să pătrundă măreţ în poezie. Evident, aceasta cere o mare pasiune pentru contemporaneitate, cere participarea foarte mobilă la marile evenimente ale epocii. [...] Pasiune pentru oamenii care trăiesc în echinoxul de primăvară al istoriei". (***Pasiunea lui Geo Bogza***) □ Rubrica „Tribuna creaţiei" este completată de articolul de atitudine al lui Aurel Rău, referitor la „un soi de proletcultism discret practicat cel mai adesea sub lozinca luptei împotriva lui". ***„Timiditate" şi teribilism în poezie*** sancţionează „două moduri de manifestare" din partea tinerilor scriitori: „apologia simplismului, numit cu prudenţă *simplitate* şi *modestie*, o apologie a tot ceea ce este cenuşiu şi cuminte" (pe lista exemplelor negative sunt menţionaţi, aici, Florin Mugur, Horia Zilieru, Ştefan Iureş, Rusalin Mureşanu) şi „îndrăzneala", „teribilismul de-a dreptul grotesc", „suprarealismul" (trăsături identificate în versurile lui Nicolae Labiş şi Gellu Naum). Finalul exprimă certitudinile, teoretizările şi îndemnurile lui Aurel Rău: „Proletcultismul este un mod de a scrie, indiferent de ce temă ar abuza. Un tânăr cu idei neinteresante, lipsit de pasiune, lipsit de cunoaşterea vieţii, va fi tot aşa de proletcultist şi atunci când scrie despre un muncitor ca şi atunci când obiectul inspiraţiei sale va fi pădurea sau vreo fată oarecare. Desigur, temele noi trebuie să fie în atenţia tuturor poeţilor, îndrumarea lor înspre realitate trebuie făcută cu şi mai multă stăruinţă, fără să fie pierdut din vedere şi modul în care va fi oglindită această realitate. Ea este complexă şi oferă mereu noi imagini, noi izvoare de inspiraţie, poetul nu se poate dezvolta fără ea. [...] Pornind de la cele mai bune cuceriri ale poeziei noastre tinere, să creăm opere pe măsura vieţii şi a realităţii noastre în plină dezvoltare şi nu pe măsura unor cerinţe leneşe. Să ne propunem mereu, după cum spunea Gorki, ţeluri tot mai înalte, pentru a ne depăşi mereu şi pentru a avea sentimentul că suntem cu adevărat contemporani ai constructorilor lumii noi". □ Radu Popescu analizează *Cronică de la câmpie* şi *Cronică de familie*, în prima parte a articolului ***Petru Dumitriu – Două cronici***: „Iată două cărţi care, sub titlul lor deosebit de semnificativ, cuprind în esenţă toată activitatea scriitoricească a prozatorului, dacă exceptăm romanele *Drum fără pulbere* şi *Pasărea furtunii* (adică cea mai slabă şi cea mai bună producţie a lui de până azi). Ele îngăduie deci o judecată de ansamblu asupra a zece ani de strădanii şi îndrăzneli literare ale lui Petru Dumitriu şi, poate, chiar riscul unei previziuni. Astfel s-ar putea ajunge destul de departe, căci scriitorul reprezintă într-un anume fel o întreagă generaţie, aceea care s-a format în anii puterii populare, la şcoala fermă a partidului. Altfel, trebuie spus că Petru Dumitriu se deosebeşte de toţi conşcolarii săi, ceea ce e mult, şi că se deosebeşte de asemenea de mai toţi vârstnicii şi înaintaşii, ceea ce e şi mai mult, el fiind o personalitate originală şi complexă, care merge pe drumul său dând desigur literaturii noastre o pagină demnă de reţinut. O fericită potrivire s-a produs între acest scriitor şi epoca sa: în clipa în care el a început să cunoască viaţa şi să observe oamenii, ea şi ei i-au oferit din belşug, zi după zi, an după an, spectacolul unor acţiuni extraordinare, al unor fapte decisive, al unor transformări pe cât de radicale pe atât de grandioase, în tumultul cărora nenumărate destine individuale s-au transfigurat, înălţându-se ameţitor sau prăbuşindu-se vertiginos. Aceşti ani deosebit de plastici, cu imense încleştări de basorelief şi drame subtile şi secrete, au fost de natură să atragă un om atât de receptiv, şi în acelaşi timp să alimenteze curiozităţile unei conştiinţe deosebit de vii, aproape neliniştite, şi interesată la maximum de soarta oamenilor. În orice caz, iată ce explică în chip limpede cele două trăsături caracteristice ale literaturii lui Petru Dumitriu, nervurile operei sale: înclinarea spre momente totdeauna paroxistice, spre acte colosale, ireversibile, nu rareori înspăimântătoare din punct de vedere individual, totdeauna decisive din punct de vedere colectiv, toate din categoria grandiosului, negru sau luminos; şi accentul etic, drama morală care bântuie pe toţi eroii săi. […] Două imagini fundamentale se degajă din cele două cronici: prima, *cea de familie*, este o carte a crimei; a doua, *cea de la câmpie* este o carte a speranţei. [...] De ce atâta criminalitate, a cărei explicaţie nu poate fi, desigur, numai gustul scriitorului pentru violenţă, spre fapte exorbitante (literatura lui Petru Dumitriu este plină de brutalitate, de bătăi, de înfruntări crude, de înjurături, de

blesteme)? Desigur pentru că în concepția lui; brutalitatea supremă, gestul nimicirii, este singurul apt de a declanșa, în negru sau în alb toate valențele individului și ale clasei, de a pune în mișcare și a dezvălui toate posibilitățile naturii umane. Dar prin aceasta își fac drum intensele preocupări de etică ale autorului, pentru care fiecare crimă pune, într-un mod deosebit de cuprinzător și complex, problema moralei individuale față de morala socială. Conștient sau inconștient, fiecare din personajele aparținând claselor exploatatoare, criminalii, sunt în funcție de un principiu moral care nu este al individului izolat, siluit deasupra umanității sau împotriva ei, și care dă propriului lor egoism, groaza eșecului sau a responsabilității. Principiul acesta moral este al altei lumi, lume care încarnează dreptatea istorică, și prin aceasta el funcționează ca o forță a unei justiții aproape imanente. [...] Cinstea este crima sufletelor necorupte împotriva criminalității funciare a clasei stăpânitoare. Această trăsătură centrală, decisivă, a comportării sociale și intime a burghezo-moșierimii este absolut adevărată din punct de vedere istoric. În consecință, ea are din punct de vedere literar, meritul de a da oamenilor priviți din aceasta perspectivă o mare autenticitate, rezultat admirabil, Petru Dumitriu fiind – dintre scriitorii noi – cel mai lipsit de schematism, cel mai realist creator de moșieri și burghezi de toate felurile, de personaje negative".

7 aprilie

● Dan Deșliu publică în „Scânteia" un articol intitulat ***Gânduri despre o mare temă a vieții noastre***. Într-o primă etapă a demersului, autorul prezintă, pornind de la pledoaria pentru ancorarea literaturii contemporane în „epoca noastră revoluționară", cu evitarea schematismului (reperabil în „prezentarea slabă din punct de vedere artistic a superiorității noului, a procesului de înfrângere și de lichidare a ceea ce este vechi, în felul cum sunt înfățișate, în unele opere literare, figurile făuritorilor noii societăți"), opere și scriitori reprezentativi pentru fresca marelui șantier care este patria socialistă. Sunt menționați, în termeni dintre cei mai elogioși, Petru Dumitriu, cu romanul *Drum fără pulbere*, Ion Călugăru – cu *Oțel și pâine*, Nicolae Jianu – cu romanul *Cumpăna luminilor*, dar și autori care au oferit versiuni îmbunătățite ale unor opere care vădiseră inițial anumite „lipsuri", precum Nagy Istvan cu romanul *La cea mai înaltă tensiune*. Dramaturgii sunt prezenți prin Lucia Demetrius (*Cumpăna*), Mihail Davidoglu (*Cetatea de foc*, *Schimbul de onoare*), A. Baranga (*Mielul turbat* și *Arcul de triumf*), într-o prezentare care oferă, în egală măsură, imaginea punctelor tari – tematica pe linie - și a punctelor slabe – tipologiile stereotipe – ale unora dintre operele enumerate. Poeziei îi este dedicat, de asemenea, un spațiu important. Sunt amintiți: Veronica Porumbacu (*Tovarășul Matei a primit Ordinul Muncii*), A. E. Baconsky (cu un poem despre viața minerilor), M. Beniuc (*Cronică din mina de cărbuni*), M. Banuș (*Sub stelele tinere*), Victor Tulbure (*Versuri despre tânărul oțelar*), Ion Brad (*Cincisutistul*), T. G. Maiorescu (*Întoarcerea în patrie*), Nicolae Labiș (cu ciclul *Tânărul oțelar*), A. Toma (*Silvester Andrei salvează abatajul*). Raportându-se la marea literatură a trecutului, în care găsește repere ale criticii societății burgheze (de la ...Shakespeare la Balzac, Dreiser și ... Thomas Mann), criticul poet deplânge absența (justificată, de altfel) a vieții clasei muncitoare în opere care ar fi putut să furnizeze „modele clasice", demne de imitat. Soluția vine, firesc, dinspre spațiul sovietic, prin Maxim Gorki, elogiat ca „părinte" al realismului socialist. În a doua jumătate a articolului, Deșliu caută soluții, pornind de la învățătura partinică, pentru remedierea acestor lipsuri, demers în care criticului îi revine un rol major. În acest sens, autorul articolului propune criterii considerate indispensabile pentru judecata estetică: „caracterul inovator, forța artistică cu care opera tratează fenomene esențiale pentru viața societății, efectul practic al caracterului ei artistic asupra maselor populare". Încheind cu un citat din Sadoveanu, care „arată că scriitorului îi este necesară o mare „arhivă" de oameni și de fapte, autorul propune „ca prin gânduri, prin discuții critice și mai ales prin creație, să manifestăm cu toții un mai aprins interes pentru zugrăvirea unor individualități vii ale clasei noastre muncitoare de azi."

8 aprilie

● În „România liberă", Tudor Arghezi publică *Balada „Maestrului"*, batjocorind uzanța veche a frecventului apelativ.

12 aprilie

● „Gazeta literară" publică un dialog între Mihail Petroveanu și Alexandru Jar cu privire la ***Problemele actuale ale prozei***: „Am auzit odată pe cineva spunând: «Voi scoate untul din scriitori».

Nu e de mirare că cei mai slabi de înger au evitat atacarea temelor majore, politice; de teama represiunilor sau a schematizării fatale, se refugiau în trecut sau în basm, imitau jalnic penibilele modele produse în atelierul de eroi ideali şi versuri strălucitoare ca tinicheaua în soare şi zgomotoase tot ca ea şi atât de fade că şi sarea lor (aluziile la duşmani, accentele aşa-zise combatante) era dulce." Acest interviu va consitui motivul sau poate doar pretextul excluderii lui Alexandru Jar din partid (vezi numărul din 31 mai al revistei) □ Mihai Gafiţa continuă să analizeze raportul dintre realismul critic şi realismul socialist în articolul ***Treptele de jos***, cu aplicaţie pe fragmentele din romanul *Groapa* publicate de Eugen Barbu în „Viaţa Românească": „Generalizarea s-a petrecut aici în sens contrar decât impunea viaţa; pentru că, în chip obiectivist, autorul a uitat ceea ce definea în primul rând ascensiunea cârciumarului [...]. Generalizarea se petrece cu sacrificarea unor laturi ale tabloului – şi anume a acelora care definesc poziţia socială, de clasă, a eroilor, adică tocmai a laturilor dominante, care ar explica şi limpezi pe toate celelalte; această generalizare rămâne una pe care n-o putem numi altfel decât obiectivistă. Ea nu se ridică nicidecum nici până la nivelul realismului critic, ci rămâne pe treptele cele mai de jos, ale reproducerii exacte a realităţii, o exactitate limitată la aspectele exterioare, pitoreşti şi ţipător bătătoare la ochi, întunecând şi eliminând în cele din urmă adevărata zugrăvire tipică a fenomenelor şi oamenilor. Să-i spunem pe nume: este reproducerea naturalistă, pe care autorul o realizează în *Groapa* –făcând însă dovada unei rare capacităţi descriptive şi narative, irosită." □ La „Cronica literară", Savin Bratu scrie despre *Pentru inima ce arde* şi *Aşa am învăţat carte* de Dumitru Corbea, iar Aurel Martin recenzează *Versurile alese* ale lui Demostene Botez. □ În acelaşi număr apare „schiţa fantastică" (de fapt, satirică) *Întâlnirea* de Ştefan Bănulescu. □ La rubrica „Puncte de vedere", Horia Bratu îşi încheie intervenţia despre ***Judecata de valoare şi modalităţile criticii literare***.

13 aprilie

● În „Munca", Teşu Milcoveanu recenzează volumul lui Dorel Dorian *N-au înflorit încă merii*, a cărui „prospeţime" şi „putere de sugestionare" apare ca „un rezultat firesc al unei multilaterale cunoaşteri de către autor a realităţii şantierului".

● La „Cronica optimistului" din „Contemporanul", G. Călinescu îşi face *mea culpa*, descoperind printre lecturile de altădată ***O carte vie*** (romanul *Desculţ*, pe care la început nu l-ar fi preţuit cum se cuvine): „Am luat în mâini o carte pe care o citisem repede şi de mult şi care acum mi s-a părut surprinzător de vie, deşi ea nu urmează regulile obişnuite ale genului. Nota ei esenţială este poezia şi autorul ei este incontestabil un poet: al amarului, al suavului, al teribilului şi al graţiosului". □ La rubrica „Bloc-notes", Teodor Mazilu îl ia peste picior pe ***Tovarăşul „Nu depinde de mine"***: „Nimic nu depinde de el. Totul depinde de Popescu, de Alexandrescu, de buletinul meteorologic, de conjunctură, de mediu, de conştiinciozitatea dactilografelor, de situaţii obiective, de temperament, de timbre fiscale. De el nu depinde nimic. Raţiunea vieţii sale e confuzia regretabilă". □ Radu Popescu îşi continuă analiza asupra celor ***Două cronici*** ale lui Petru Dumitriu: „Ocolind epica liniştită, cursivă, a detaliului, epica cotidianului, ca să-i zicem aşa, legată incontestabil de analiza minuţioasă, consecventă a sufletului omenesc, pe porţiuni de timp mai mult sau mai puţin largi (al cărei maestru ar fi, de pildă, Flaubert), Petru Dumitriu izbuteşte o epică a excepţionalului, a momentului unic, final, din toate punctele de vedere remarcabilă. Caracterul năpraznic al paginilor sale, suveranitatea absolută a faptului, au ca rezultat o concentrare de acţiuni care surprinde, aproape intimidează pe cititor. Puţini scriitori spun atât de mult şi de multe, în atât de puţine pagini, ca el. E o proză de mare esenţă, de linie puternică, apăsată, de contur larg, de perspectivă adâncă, o proză, care, pe lângă ceea ce a înfăptuit, promite încă foarte mult. Dacă la toată acestea vom adăuga, şi aceasta e foarte mult, că Petru Dumitriu nu evită ideile în favoarea faptului, ci fiecare pagină a lui e înţesată de probleme, cum să le numesc, intelectuale, care tind, formulate cu maximum de sobrietate şt limpezime, la autentificarea exhaustivă a faptului şi a sentinţei, vom ajunge le concluzia că el este un prozator aproape complet – unul dintre cei chemaţi să ne dea opera de sinteză literară a societăţii României moderne".

15 aprilie

● În „Scânteia" se semnalează, într-o scurtă notă a cărei sursă este Agerpres, impactul pe care îl are ***Literatura română peste hotare***. Dintre autorii ale căror cărţi circulă în traduceri pe toate continentele sunt menţionaţi: M. Sadoveanu (*Mitrea Cocor*, *Bordeenii*, *Nicoară Potcoavă* şi *Nada florilor* – apărute în Anglia, R. P. Ungară, Olanda, R. P. Polonă, Franţa, Norvegia, Suedia, Finlanda şi Israel;

Zaharia Stancu (*Desculţ* – în Anglia, Italia şi Danemarca); Al. Sahia (cu o culegere de nuvele care constituie prima carte românească publicată în Argentina); Caragiale (Finlanda, Austria, Italia şi Israel); Eminescu, Petru Dumitriu (în Israel); A. Toma (*Cântul vieţii* – în R. P. Ungară); V. Em. Galan (*Bărăgan*) şi D. Mircea (*Pâinea albă*) – în R. P. Bulgară.

19 aprilie

● Înaintea Congresului scriitorilor, în „Gazeta literară" sunt intervievaţi doi autori: Paul Georgescu dialoghează cu George Macovescu, iar Mihai Gafiţa îl chestionează pe Eusebiu Camilar. □ La „Cronica literară", Savin Bratu scrie despre *1907* de Tudor Arghezi: „*1907*, ca operă finită, nu are precedent în creaţia argheziană. Ea aduce în literatura contemporană mărturia forţei creatoare a unuia din cei mai mari poeţi ai noştri şi a ideologiei clasei muncitoare care, întâlnindu-se, au dus la o nouă treaptă cuceririle artei argheziene, dezvoltând şi unind posibilităţi şi experienţe anterioare." □ În articolul ***„Splendida unitate"***, Mihail Petroveanu comentează poemul Mariei Banuş *La porţile raiului*, care „poate fi socotit una din primele replici pe care literatura realismului socialist le dă artei erotice din trecut, un *Daphnis şi Chloe* sau o *Cântare a Cântărilor*, mai modestă, evident, dar... contemporană". □ H. Zalis recenzează *Uriaşul preludiu* de Traian Coşovei. □ La rubrica „Discuţii", Eugen Campus scrie despre ***Logica interioară a personajelor şi adevărul vieţii***.

20 aprilie

● „Contemporanul" aniversează „86 de ani de la naşterea lui Lenin". La pagina întâi, Geo Bogza aduce omagiul ***Dacă ar veni cineva de pe altă planetă...***: „Dacă ar veni cineva de pe altă planetă şi-ar întreba: – Cine e Lenin ? iar noi am vrea să-l facem să priceapă total, dintr-odată, cred că i-am putea răspunde: – Lenin e omul pe care-l iubesc milioane de oameni. Acesta este un adevăr, o realitate a umanităţii, a planetei noastre. Pe Lenin îl iubesc milioane de oameni, fiecare cu dragostea lui, caldă, adâncă şi întreagă, ca şi cum el singur l-ar cunoaşte şi l-ar iubi. Îl iubesc milioane de oameni, cu cea mai profundă dragoste de care sunt în stare, ca şi cum în clipa morţii Lenin i-ar fi chemat pe fiecare în parte, lăsându-le moştenire tezaurul inimii lui uriaşe şi fierbinţi. Pe Lenin oamenii îl iubesc cu inima lui Lenin, întorcându-i, toţi împreună, dragostea cu care el i-a iubit. Acesta este un adevăr, o realitate a umanităţii, a planetei noastre. Un om a apărut dintre oameni, atât de mare şi de generos, încât i-a putut iubi pe toţi, luptând întreaga viaţă, cu toată forţa geniului său, pentru binele lor, iar astăzi milioane de oameni descoperă ceea ce e mai bun şi mai adânc în fiinţa lor, în dragostea cu care îl iubesc pe Lenin. În Lenin, în chipul şi în faptele lui, oamenii vor putea găsi oricând sensul adevărat şi adânc al omeniei. În Lenin, în chipul şi în faptele lui, oamenii vor putea afla oricând, şi pasiunea cu care trebuie doborâtă vechea şi nedreapta lume şi dragostea, lumina şi omenia cu care trebuie clădită lumea nouă. Am văzut chipul lui Lenin ivindu-se din urzeala unui covor ţesut de femei calmuce: Lenin părea calmuc. Am văzut chipul lui Lenin ivindu-se din urzeala unui covor ţesut de femei uzbece: Lenin părea uzbec. Am văzut chipul lui Lenin ţesut din fire de mătase de femei chineze : ele şi-l închipuiseră ca pe un chinez. Nu am văzut, dar sunt sigur că undeva în Africa există un chip al lui Lenin din care s-ar putea crede că a aparţinut rasei negre. Popoare, neamuri şi rase şi-l însuşesc, şi-l vor cât mai aproape de viaţa şi inima lor. Fiecare om i se dăruie, convins că dragostea lui e mai fierbinte şi mai adâncă decât a celorlalţi. Eu care scriu aceste rânduri cred că-l iubesc pe Lenin cel mai mult, iar tu care le citeşti eşti sigur că-l iubeşti şi mai mult. Aceasta e măreţia, forţa şi universalitatea figurii lui Lenin. Fiecare om îl iubeşte simţindu-l al lui şi al inimii lui. Fiecare popor îl iubeşte simţindu-l al său şi al aspiraţiilor sale. Şi ceea ce e mai bun în umanitate îl iubeşte, simţindu-l al ei şi al idealurilor ei. Dacă ar veni cineva de pe altă planetă şi uimit de dragostea umanităţii faţă de Lenin, ar vrea să-i afle temeiul, nu i-am putea răspunde decât cu cuvintele celui mai mare biograf liric al său: Pentru că a fost, dintre oameni, cel mai uman. Acesta este iarăşi un adevăr, o realitate a umanităţii, a planetei noastre. Oamenii iubesc în Lenin cea mai înaltă culme a omeniei, tot ceea ce a putut produce umanitatea mai conform cu chipul ei din zile de sărbătoare. Faptele lui Lenin îndreptăţesc omenirea să-l considere, cu o nețărmurită mândrie, un titan. Istoria îi înscrie numele pe cea mai glorioasă şi solemnă pagină. Lumina Revoluţiei din Octombrie, care poartă pecetea geniului lui Lenin, pluteşte ca un nimb peste o omenire nouă şi creatoare. Dar acest titan a fost, în viaţa lui, în gesturile lui de fiecare zi, în raporturile lui cu oamenii, în substanţa şi în esenţa fiinţei lui, de o pilduitoare şi emoţionantă simplitate, de o pilduitoare şi emoţionantă omenie. Pe oameni, Lenin i-a

iubit cu o inimă uriașă și cu o gingășie de copil. Așa îl țin minte popoarele și așa îl iubesc la rândul lor. Dacă Lenin ar învia, dacă s-ar ivi iarăși printre oameni, toate cele cinci continente l-ar copleși cu dragostea lor. Dacă s-ar ști că-i e foame, sute de milioane de oameni ar face ceea ce făceau, în anii revoluției, soldații ruși: și-ar rupe pâinea în două și-ar împărți-o cu el. Dacă s-ar afla că-i e frig, sute de milioane de oameni și-ar scoate haina și s-ar duce să-l învelească. Iar dacă ar ațipi o clipă pe patul lui simplu, întreaga umanitate ar pași în vârful picioarelor pentru a nu-l trezi pe acest minunat și uriaș copil al ei". □ La aceeași pagină, G. Călinescu face o „cronică a optimistului" pe subiectul ***Lenin și literatura***: „Lui Lenin îl plăceau artele plastice, muzica și literatura și a emis despre ele, fugitiv, idei adânci, delicate și clare. Respecta în chip inteligent libertatea artistului, fără a o confunda cu izolarea absurdă de viața poporului. Credea, și pe drept cuvânt, că artistul va deveni cu adevărat liber numai în societatea fără clase, scăpat de preocupările comerciale. Pe unii, ideea «literaturii de partid» i-a cam deconcertat. Dar Lenin spunea lucruri foarte rezonabile. [...] Azi, aceste principii simple și sănătoase au devenit curente la noi, răspândirea clasicilor e o problemă de stat. Cred totuși că în unele cercuri literare preocuparea numai de tematica în sine, cu toate protestele contrare, mai dăinuie. Trebuie să descoperim, să educăm și să încurajăm marile talente. Mizantropia nu e rodnică și contrazice sensul socialismului. Din capul locului să avem încredere în artist! În definiția creatorului adevărat intră onestitatea, spiritul constructiv și viziunea omului eliberat de apăsarea omului. Marele artist rămâne cu de la sine voință în mijlocul societății, și cu oricâte deviații hiperbolice, opera sa e plină de conținut progresist și mai ales ușor de amendat ideologicește, în vreme ce scrierea neizbutită rămâne ireparabilă. Pegas nu zboară cu aripi de maculatură". □ Despre „marxismul lui Lenin", I. Vitner scrie articolul ***Firul Ariadnei***: „Dialectica materialistă înlătură cețurile necunoașterii. Anticii au transfigurat în mit teama lor de necunoscut și în același timp dorința de a-l învinge: mitul labirintului. Labirintul este domeniul întunericului, locuit de Minotaur, monstrul care se hrănește cu ființe umane. În mit, labirintul era văzut ca un dat obiectiv. De fapt aici aflăm o proiecție a subiectivității umane. Labirintul este în om și măsoară gradul mai mare sau mal mic al ignoranți sale. Tezeul modern nu mai are nevoie de fragilul fir al Ariadnei. El are o călăuză nepieritoare: știința cea mai înaintată, marxism-leninismul. Iar Dedalus nu mai construiește meandre ale întunericului, ci marile spații luminoase ale lumii socialiste, în care vlăstarul monstruos al Pasiphaei a fost definitiv înfrânt". □ Toma George Maiorescu publică poezia *Ilici*. □ La rubrica „Note și polemici", Lucia Olteanu îi dă replica lui M. Gafița, care într-un articol din „Gazeta literară" îndrăznise să mai detecteze manifestări ale realismului critic în literatura română (la N. Țic, Beuran, V. Vântu, Eugen Barbu): „Faptul că metoda realismului critic este o formă a metodei realiste folosită de scriitori pe o anumită treaptă de dezvoltare a societății – depășită istoricește de evoluția orânduirii noastre – nu pare a-l interesa pe tov. M. Gafița. [...] Lăsându-se antrenat pe această pantă, criticul comite și alte erori. Părându-i-se că semnul de egalitate pe care-l pune între caracteristicile realismului critic și confuziile în creația actuală, goana după rarități etc. este de prea puțin efect, el ajunge să categorisească drept realist critice tendințele obiectiviste și naturaliste ce se manifestă în unele lucrări din proza noastră actuală. Astfel, viziunea naturalistă și obiectivistă a lui E. Barbu din romanul *Groapa* face pe tov. Gafița [...] să tragă concluzia că autorul (E. Barbu) «Abia s-a ridicat la nivelul realismului critic» (?!). Oare viziunea limitată a scriitorului în aprecierea evenimentelor descrise în *Groapa* are explicația unui regim social asemănător aceluia în care au trăit și creat scriitorii realiști-critici? Dacă ar apare o carte în care să fie batjocorită societatea noastră, asta ar însemna că scriitorul respectiv a scris conform realismului critic, numai pentru că... și scriitorii realiști-critici se ridicau împotriva societății timpului lor?!". (***„Realism critic sau realism socialist?"***).

22 aprilie

● Poemul *Chestionarul de partid* publicat de Nicolae Tăutu în „Munca" îl are în prim-plan pe Lenin.

25 aprilie

● Mihnea Gheorghiu publică în „Scânteia" un articol despre ***Amintirea lui Shakespeare***, în care, după ce va fi schițat o biografie a revoltatului împotriva ordinii sociale nedrepte, propune o relectură recuperatoare din perspectiva conținutului de idei sociale al operelor: „Nu există problemă a veacului său în care Shakespeare să nu-și spus cuvântul înaripat, pledând pentru o morală socială întemeiată pe sentimentele omenești cele mai înalte. […] La temelia realismului și umanismului popular al lui

Shakespeare se află creşterea artei sale din trupul pământului natal, din viaţa oamenilor lui. […] Oglindă fidelă a celor mai profunde frământări omeneşti ale epocii lui, opera lui William Shakespeare deţine atributele universalităţii."

26 aprilie

● „Gazeta literară" publică, pe prima pagină, trei poeme de Mihai Beniuc: *Pază*, *Sunt gata...* şi *Simplu soldat*. □ În întâmpinarea Congresului scriitorilor, Mihail Petroveanu discută cu Marcel Breslaşu. □ Sub acelaşi pretext, Mihai Gafiţa publică un nou text intitulat ***Între realism critic şi realism socialist*** („Aprecierea că un scriitor este realist critic, că opera sa aparţine realismului critic e [...] una care cinsteşte pe scriitor şi opera sa, dar *numai* când e raportată la epoca şi la condiţiile în care s-a desfăşurat procesul respectiv de creaţie. A spune despre un scriitor *de azi*, care cunoaşte marxism-leninismul, care trăieşte şi creează în zilele când noi am învăţat să descoperim în mod ştiinţific noul în fiece moment şi aspect al vieţii societăţii; care participă la lupta pentru construirea socialismului – a spune despre un asemenea scriitor că se limitează la o perspectivă ce se încadrează realismului critic, aceasta situează dintr-odată opera sa în afara noii noastre literaturi, oricât de vizibilă ar fi dovada talentului autorului."), iar Al. Oprea tratează despre ***Stiluri în proza contemporană*** („ridicându-ne împotriva dogmatismului, sprijinind îndrăzneala, noi trebuie să avem clară ideea că acceptabile şi bune sunt numai acele stiluri şi curente de creaţie [...] care pornesc de la concepţia marxist-leninistă, de la metoda realismului-socialist. Noi trebuie să respingem goana după originalitate de dragul originalităţii, ca şi concepţiile liberaliste care, reeditând tezele criticii impresioniste, susţin că orice operă nouă, orice stil nou sunt bune, fiecare, în felul lor, dacă-şi realizează intenţiile creatoare, dacă redau sau nu veridic adevărul vieţii. Sunt cunoscute acele «şcoli», «curente», «direcţii literare», care răsăreau ca ciupercile după ploaie în literatura noastră dintre cele două războaie mondiale şi care apar şi astăzi, îmbrăcând aspecte monstruoase, în literatura burgheză contemporană. Aceste «ultraoriginale» scrieri îşi dovedeau caracterul «inovator» prin disprețul lor față de tradiţiile culturale progresiste, faţă de viaţă. Şi nu este o întâmplare că existenţa lor nu era mai îndelungată decât a acelor vietăţi stranii care mor puţin după ce s-au născut."). □ Având ca obiect *Cronica de familie* a lui Petru Dumitriu, Horia Bratu polemizează cu Radu Popescu într-o ***Cronică „necronicărească"***: „Din pură dorinţă de a-l ajuta, trebuie să spunem tov. Radu Popescu că cronica sa este în mod hotărâtor «necronicărească» şi ideile emise se învălmăşesc în mod indiscutabil, contrastând cu unele lucrări anterioare, valoroase ale criticului". □ Mihai Novicov ne îndeamnă ***Să nu-l uităm pe Oblomov***.

27 aprilie

● În „Contemporanul", Nicolae Labiş publică poezia *Bilanţ*, iar Tudor Arghezi scrie „tableta" *Primăvara*.

[APRILIE]

● Numărul din aprilie al „Luptei de clasă" cuprinde un text în care M. Iordan critică volumul *Ioan Creangă* de P. Caraioan pe motiv de „orientare sociologist-vulgară" („autorul ajunge la exagerări menite să-l prezinte pe marele povestitor humuleştean sau pe Mihail Eminescu ca fiind înzestraţi cu o solidă concepţie materialistă în problemele esteticii"), de plagiat (după G. Panu, G. Călinescu) etc.

● În „Scrisul bănăţean", nr. 4, Leonard Gavriliu dezbate ***Biografia scriitorului, documentarea şi temele actualităţii (Însemnări pe marginea celei de a doua consfătuiri a tinerilor scriitori din RPR)***: „E frecventă la noi scuza: «Nu scriu pentru că nu cunosc realitatea». Dar ce au făcut aceştia pentru a cunoaşte, pentru a pătrunde marile realizări sociale, interesante pentru majoritatea poporului, în intima lor realitate? Poeţii romani Catul şi Horaţiu au trăit aproximativ în aceeaşi epocă, dar cât de puţin a dezvăluit cel dintâi realitatea socială a vremii!" □ D. Micu scrie despre ***Psihologie şi individualitate***, pornind de la romanele publicate după 1944, din care prea puţine rămân: „în literatură, ca şi în viaţă, interesul faţă de un personaj e nul în afara ideii de individualitate, insul, care nu e altceva decât o expresie, o ilustrare pasivă a esenţei categoriei social-umane din care face parte, e tot ce poate fi mai plicticos. [...] Spre a crea prin urmare eroi tipici, scriitorul nu se poate mulţumi cu dezvăluirea esenţei unor forţe sociale şi cu imaginarea unor scene, care să individualizeze noţiunile abstracte. [...] Arta nu se creează arbitrar, ea urmează anume legi interne. Eroul literar nu poate fi

croit după prescripții scolastice, ci se naște potrivit cerințelor vieții. Deci, în loc să ne întrebăm cum trebuie zugrăvit eroul pozitiv, e mai bine să căutăm a înțelege cum sunt oamenii în viață, de ce sunt astfel. Cunoscând oamenii, sufletul lor, mobilurile, acțiunile și conduita lor generală, vom scrie fără teamă de schematism și psihologism, întrebuințând, după necesități, analiza psihologică, urmărirea în acțiuni epice sau orice altă metodă posibilă." În treacăt, se apreciază că „Numai niște creiere dubioase pervertite de profesarea unui cosmopolitism abject ar mai putea înregistra fără repulsie mormanele de maculatură imundă ce au făcut savoarea subțirilor esteți de la publicațiile burgheze, așa-zisele romane *Zilele nu se întorc niciodată* de Sorana Gurian sau *Frunzele nu mai sunt aceleași* de Mihail Villara, în care colcăie pornografia, cinismul și ura față de om." □ Gloria Barna scrie despre ***Lozinci poetice și poezii lozincarde***, distingând între „lozinca în poezie" („O idee filozofică sau politică care, prin caracterul ei imperativ, prin puternicul ei substrat liric, printr-o exprimare directă, concisă și categorică, acționează puternic asupra conștiințelor, având o mare putere de generalizare și de mobilizare.") și „lozincărie" („versul lozincard este acela în care realitatea apare prin aspectele ei exterioare, prin scheme seci și anoste în care politicul fiind mai mult afișat decât trăit, este lipsit de valoare estetică și, ca atare, și de eficacitate propagandistică."

● În „Steaua", nr. 4, A. E. Baconsky publică poeme (*Fluxul memoriei*, *Cuvintele pe care le rostesc*, *Călătorie în aprilie* , *Cântec de seară*) și articolul ***Caracterul unor erori***: „Este un fapt de necontestat progresul cu totul remarcabil al criticii noastre literare așa cum se înfățișează ea în ultima vreme – și mai cu seamă de un an încoace. Dacă deschizi revistele noastre din anii 1949-50-51 sau chiar 52 și parcurgi unul din acele nesfârșite articole – nu poți să nu simți aerul lor vetust de unealtă primitivă și anacronică. Și sentimentul acesta te încearcă tocmai în virtutea fenomenului de comparație pe care ți-l oferă majoritatea articolelor publicate astăzi în paginile diverselor reviste. Au fost în general abolite simplismul și conformismul schematic, gândirea pedestră și mecanică și, chiar dacă nu totdeauna, putem vorbi de *pasiunea critică*, despre capacitatea de pătrundere a procesului creator și de asemenea despre o anumită dezinvoltură a expresiei care arată că progresul și maturizarea criticii marxiste nu pot fi concepute decât în cadrul unității depline a formei și conținutului când expresia artistică se ridică la înălțimea fondului ideologic pe care trebuie să-l slujească." Baconsky polemizează cu C. Demetriad, autorul articolului *Principiul spiritului de partid, criteriu fundamental de apreciere în critica literară* („Iașul literar", nr. 12, 1955), pe care-l acuză de o „splendidă simbioză a schematismului proletcultist cu devierea idealistă substanțială", de „acuplarea perfectă și armonioasă a simplismului și a confuziei euforice", precum și cu Sergiu Fărcășan, din articolul *Practică, realitate, inspirație* („Gazeta literară", nr. 11, 1955), acuzat de apropierea de pozițiile idealiste ale lui lui Berkeley, Husserl, Claudel, abatele Bremond: „Îndepărtându-te de la principiile materialismului dialectic, e foarte normal să ajungi în plin idealism: poți fi deopotrivă idealist din intenție sau din ignoranță. Cert este însă faptul că pentru puritatea ideologică a criticii noastre literare [...] este indiferent dacă un autor greșește intenționat sau din necunoaștere." □ D. R. Popescu publică proză (*Zilele săptămânii*), Leonida Neamțu poeme (*Lenin* etc.), Romulus Rusan reportajul *Oțelarii*. □ Sub titulatura „Condeie noi", Gh. Grigurcu semnează poemele *Istoria*, *Cântecele zăpezii* și *Petrolul*. □ Tudor Vianu tălmăcește din Michelangelo, Shakespeare, Wordsworth, Victor Hugo, Heine, Goethe. □ George Munteanu recenzează *În târg la Iași – 1917* de Marcel Breslașu,, iar Leon Baconsky scrie despre *Sfârlează cu fofează* de Victor Ion Popa.

● „Tânărul scriitor", nr. 4, publică poeme de Gheorghe Tomozei cu o prezentare de Mihu Dragomir și proză (*Frica*) de Ion D. Sârbu. □ Este reprodus un ***Raport asupra creației tinerilor scriitori (în perioada 1950-1956) prezentat de tov. Mihu Dragomir la cea de a doua consfătuire pe țară a tinerilor scriitori (text prescurtat)***: (despre poezie) „raportorul a insistat asupra unor aspecte care frânează dezvoltarea tinerei poezii. Unele derivă din deficiențele generale ale literaturii noastre, altele sunt proprii tinerilor poeți. Multe dintre ele își au rădăcina mai ales în necunoașterea vieții și în lipsa de experiență. Este normal ca un tânăr să cunoască mai puțin. Dar tocmai de aceea trebuie, credem, să se zbată din răsputeri pentru a cunoaște cât mai mult, pentru a simți din plin dogoarea binefăcătoare a vieții. Viața este o luptă necurmată. Numai necunoscând-o poți crede că există pajiști atemporale, în care totul e bine și frumos, o frumusețe definitivă. Această înfățișare trandafirie se întâlnește deseori la tinerii poeți. Idilismul – căci despre el este vorba – ca una dintre formele cele mai mascate ale ideologiei burgheze, face abstracție de lupta de clasă, de existența luptei dintre nou și vechi. Uneori,

el se înfrăţeşte cu simbolismul obscur, vag, încercând, chipurile, să se salveze. În aceste cazuri poezia se încarcă de imagini cețoase care ar dori să reprezinte idei înaintate. Înrudit, ca fenomen negativ, este ceea ce s-a numit în critica noastră «botanism». Acest curent a avut, din fericire, o viață scurtă, întrucât a fost descoperit şi combătut la vreme, îndată după naştere"; (despre reportaj): „suntem datori să punem în discuție unele scăderi şi pericole care se vădesc în foarte multe reportaje în care viața apare numai în culori luminoase, ferită de contradicții, de luptă între vechi şi nou, străină de duşmani vicleni"; (despre literatura pentru copii): „Lucrurile ar sta mult mai bine dacă cele două arme ale poeziei pentru copii, lirica şi fantezia, ar sluji mai mult descrierii realității contemporane, a relațiilor de la noi, a copiilor noştri. [...] Dacă tot ce au mai bun tinerii scriitori ar fi îndreptat spre realizarea, şi în scrisul lor pentru copii, a portretului patriei noastre în toate culorile ei, ce epopee plină de înțelepciune şi de frumos s-ar crea!", (despre literatura ştiințifico-fantastică): „Încercările tovarăşilor I.M. Ştefan şi Radu Nor sunt încă departe de literatura propriu-zisă, iar colecția editată de revista *Ştiință şi tehnică* pune în circulație multe lucrări dubioase.", (despre critica literară): „În paginile ziarelor şi revistelor noastre se mai găsesc încă articole de critică în care întâlnim o rupere a conținutului de idei de ceea ce se cheamă forma artistică a operei literare, considerându-se că imaginea artistică ar fi identică cu esența abstractă a proceselor oglindite în literatură. Primejdioase sunt, de asemenea, tentativele estetizante, uşor comparativiste, care neglijează raportul dintre adevărul vieții şi adevărul artistic şi privesc eroii operei sub aspectul lor de caractere doar morale şi mai puțin sociale. Ar fi greşit să nu se vadă că asemenea tendințe negative se datoresc influenței ideologiei burgheze, față de care tinerii critici n-au dovedit întotdeauna o suficientă combativitate. În presa noastră nu numai că apar foarte rar articole care să combată estetica burgheză sau rămăşițele ei manifestate încă în unele din materialele criticilor şi istoricilor noştri literari, dar văd lumina tiparului şi articole confuze, vulgarizatoare, care se adapă, în fond, din orientarea neştiințifică a vechii critici. Unul dintre aspectele cele mai neplăcute în scrisul unora dintre tinerii critici, este înlocuirea condeiului sau a stiloului cu cădelnița. Trecând peste marginile bunului simț, unii tămâiază autori mari sau mici, utilizând o gamă infinită de superlative. Legată de problema atitudinii este şi problema curajului. E firesc ca tinerii să dea dovadă, în primul rând, de îndrăzneală, fugind de locuri comune, scheme, şabloane, luptând pentru nou. Curajul nu e însă un scop în sine. E nevoie de curajul pus în slujba unei cauze majore, curajul de a lua atitudine fermă față de problemele esențiale ale actualității, de a afirma păreri, convingeri temeinice. Din păcate însă, de multe ori unii critici sunt descurajați şi aduşi «la ordine» prin metode incompatibile cu noul climat al vieții noastre literare"; (despre edituri): „Putem spune că editurile sunt lipsite de inițiativă şi curaj în promovarea a cât mai numeroşi tineri scriitori talentați. Practica unor reviste centrale a fost preluată, se pare, şi de editurile ESPLA şi Tineretului, care tergiversează cu anii rezolvarea unor lucrări primite de la tinerii scriitori, le resping din lipsă de curaj sau din incompetență."; (despre marxism-leninism): „Însuşirea ştiinței marxist-leniniste este strâns legată de însuşirea valorilor literaturii clasice, româneşti şi universale, de însuşirea datelor importante ale ştiinței contemporane. Unii tineri scriitori citesc întristător de puțin şi pe apucate, şi în loc să se ruşineze de incultura lor, o consideră drept o calitate."; (problema limbii): „principalul element al operei literare este limba. Însuşirea temeinică a vocabularului, cunoaşterea expresiilor, rima, locuțiunile populare, cunoaşterea tuturor resorturilor morfologice şi sintactice sunt sarcini permanente ale tinerilor scriitori. Îşi face iluzii deşarte cel care mai crede că este suficient să cunoşti ortografia şi gramatica elementară pentru a deveni scriitor. Unii poeți tineri n-a reflectat, însă, asupra acestui adevăr. Ei scriu din goana condeiului, trântind cuvintele, cum se spune, cu furca." □ De asemenea, este reprodus ***Cuvântul tovarăşului Mihai Beniuc, prim secretar al Uniunii Scriitorilor din RPR la încheierea consfătuirii tinerilor scriitori (stenogramă prescurtată)***: „Tocmai la tineret se poate întâmpla câteodată să fie şubredă această pregătire ideologică pentru motivul că ideologia se însuşeşte foarte greu, este nevoie de ani de muncă pentru a ajunge în situația de a putea uşor vorbi despre realitate în imagini, în aşa fel încât să poți lămuri şi altuia problemele dialectice ale realității în care omul trăieşte. Prin urmare, noi nu putem să credem că vreodată ar fi posibilă rezolvarea problemei tipicului fără o serioasă pregătire ideologică şi fără spirit de partid. Nimeni nu crede că Balzac de pildă n-a realizat caractere tipice în situații tipice. Le-a realizat şi Thomas Mann foarte bine. Dar erau ei pătrunşi de spirit de partid în sensul în care înțelegem noi acest lucru? Căci noi când spunem «spirit de partid» înțelegem obişnuit ceva foarte clar: pregătirea marxist-leninistă temeinică şi

totală aderenţă în lupta partidului clasei muncitoare. Dacă un Thomas Mann, bunăoară, nu se găsea în această situaţie, cum se face că în cărţile lui tipicul este foarte bine realizat? Un scriitor mare luptă totdeauna pentru un ideal, luptă pentru raţiune împotriva obscurantismului, pentru omenie împotriva neomeniei şi aşa mai departe. Şi aceasta este «Spiritul său de partid», adică lupta sa pentru binele omenirii, conform concepţiei sale despre lume şi viaţă. Noi, din acest punct de vedere, ne aflăm pe o poziţie mai avansată decât scriitorii din trecut, în sensul că noi nu vorbim în general despre omenire şi despre fericire într-un viitor oarecare îndepărtat. Noi ştim că, prin lupta clasei muncitoare, poate fi realizată bunăstarea oamenilor aci pe pământ şi sub ochii noştri! Tipicul nu se realizează însă numai prin pregătire ideologică şi prin practica şi studiul vieţii, ci şi prin măiestrie, prin stăpânirea mijloacelor de creaţie literară. Greu cu măiestria este următorul lucru: nu poţi învăţa să scrii pe bază de reţetă, aşa cum înveţi să fabrici pe bază de reţetă berea. Berea riguros aplicată asigură berea de bună calitate de la un caz la altul. Poeziile noastre, cărţile noastre nu trebuie să semene însă una cu alta. Tocmai varietatea lor asigură succesul lor, atunci când conţinutul şi forma artistică sunt realizate. Trebuie să ne străduim ca fiecare carte să fie un fapt unic în istoria literaturii. Capodoperă înseamnă tocmai acest lucru. Dar nici un scriitor nu scrie numai capodopere în viaţa sa, deşi spre aceasta trebuie să tindă. Un poet reuşeşte să scrie, să zicem, 24 poezii bune, care să merite numele de capodoperă. Pentru aceasta însă el trebuie să scrie cam 24 000 de poezii, din care vor rămâne posterităţii cele 24." □ H. Zalis scrie despre ***Actualitatea unei specii poetice neglijate: balada***.

● În „Viaţa Românească" apar nuvela *Ferestre întunecate* de Marin Preda şi poezii semnate de Tudor Arghezi (*Trişca*), Al. Andriţoiu (*Lenin*), Maria Banuş (*Privesc în ochii lor*) şi Nina Cassian (*Unde*). □ La „Cronica literară", Ov. S. Crohmălniceanu descoperă ***Noi talente în dramaturgie*** – Ana Novac, *Preludiu*; *Familia Kovács*) şi Horia Lovinescu (*Citadela sfărâmată*): „Ceva din spontaneitatea Anei Novac, din dispoziţia ei de a lăsa să se reverse viu fluxul vieţii, în dispreţul tiparelor, ceva din îndrăzneala care o face – păcat – nu rareori să se fărâmiţeze, să se piardă, nu i-ar strica lui Horia Lovinescu, aşa cum măsura acestuia, priceperea de a grada efectele teatrale, de a stăpâni eroii şi de a-i mişca într-un sens foarte precis, i-ar prinde bine autoarei *Preludiului*." □ În cadrul rubricii „Teorie şi critică" figurează studii de V. K. Skaterşcikov (***Lenin despre problema tipicului în artă şi literatură***: „Un artist poate reflecta viaţa în mod veridic, sesizând şi zugrăvind în imagini artistice perspectivele ei de dezvoltare numai dacă o interpretează în mod just de pe poziţii ideologice înaintate. Lenin a făcut o analiză profundă caracterului contradictoriu al concepţiei despre lume a marilor artişti şi gânditori din trecut, ca Herţen, Nekrasov, Tolstoi, arătând că acest caracter contradictoriu a fost determinat de condiţiile de clasă caracteristice societăţii ruseşti./ Lenin a arătat că reflectarea veridică a realităţii, zugrăvirea cu talent a adevărului social şi psihologic al vieţii poporului sunt în măsură să compenseze lipsurile ideologice ale artistului. Astfel condamnând necruţător tendinţele reacţionare din creaţia lui Dostoievski, Vladimir Ilici spunea totodată că Dostoievski este într-adevăr un scriitor genial, care a văzut racilele societăţii contemporane, că în opera lui sunt nenumărate contradicţii, inconsecvenţe, dar în acelaşi timp şi tablouri vii din realitate."), Sorin Arghir (***Zaharia Stancu – poetul***: „Poezia lui Stancu oferă spectacolul unei explozii de vitalitate şi vigoare învestite ades în aspiraţii de ţăran răzvrătit."), A.E. Baconsky (***Poezia lui Mihai Beniuc***: „Printre poeţii vitalişti şi ai vigorii există unii ca Whitman sau Maiakovski la care putem vorbi despre o poezie a *energiei declanşate*, asociind vulcanii în erupţie sau fluviile în plină revărsare. Beniuc în comparaţie cu ei este un poet al *energiilor acumulate*, al vuietului ameninţător din preajma furtunilor, prin care valurile mării anunţă imensele spaţii aquatice din adâncimile amare.") şi Lucian Raicu (***Tot despre judecata de valoare***, articol de întetire a vigilenţei, în care se strecoară şi unele critici la adresa vedetelor zilei: „Foarte dăunătoare s-a dovedit a fi pentru critică recunoaşterea unor autorităţi literare infailibile, practica elogierii necondiţionate. Atmosfera necontenit festivă în jurul poeziei patetice, de o bună calitate oratorică, dar încă deficitară în multe alte privinţe, a lui Dan Deşliu a fost întreţinută, şi ar fi aici locul să-l numim în primul rând pe tovarăşul Mihai Novicov. [...] Gloria rapidă a posterităţii lui Eugen Frunză a fost în mod artificial întreţinută, depăşind mult meritele reale, şi reacţia din ultima vreme a opiniei literare e explicabilă. [...] S-a creat impresia că numai un anumit gen de poezie, acela reprezentat de cei doi autori citaţi mai sus, e capabil să exprime sentimentele omului de azi, ceea ce a adus serioase prejudicii dezvoltării poeziei noastre şi a îngustat mult posibilităţile infinit de variate ale

creaţiei literare, înflorirea deplină a personalităţilor artistice celor mai diverse, mai puţin asemănătoare. Atmosfera de tămâiere, de elogii neîntrerupte şi uniforme, tonul îngăduitor şi evaziv, teama de a spune lucrurilor pe nume – nu înseamnă toate acestea un pericol de moarte pentru critica literară?”).

MAI

1 mai

● La pagina întâi a „României libere”, Radu Boureanu publică *Balada din Mai*. Pentru pagina a II-a, Tudor Arghezi scrie „tableta” *Întâi Mai*.

● În „Flacăra”, nr. 9, la rubrica „Scriitori şi cărţi”, Eugen Luca face educaţie generaţiilor tinere, printr-o cronică a volumului de „reportaje şi pamflete” *Din veacul XX* de Eugen Jebeleanu: „E bine că editurile pun la îndemâna tineretului nostru culegerile de articole, de pamflete şi reportaje ale scriitorilor, care, în anii grei ai fascizării ţării şi mai înainte chiar, au protestat împotriva orânduirii sociale şi a regimului burghezo-moşieresc şi s-au solidarizat cu masele exploatate, împilate şi batjocorite. E bine, fiindcă, în felul acesta, tineretul nostru, care nici nu-şi poate imagina o altă viaţă decât aceea liberă şi creatoare pe care o trăieşte astăzi, dobândeşte, astfel, imaginea concretă a unor noţiuni, din fericire, pentru el abstracte: societate burghezo-moşierească, fascism etc. Tineretul nostru de azi deprinde, prin intermediul unor astfel de lecturi, să înţeleagă importanţa reală a cuceririlor noastre revoluţionare, să preţuiască la justa lui valoare aceste cuceriri şi să le apere cu toată dârzenia. Şi e bine, în sfârşit, fiindcă, în felul acesta, scriitorii din generaţiile mai vechi oferă noului contingent scriitoricesc, o lecţie de atitudine civică, de responsabilitate socială, care nu poate să rămână fără ecou. Recent E.S.P.L.A. a publicat culegerea lui E. Jebeleanu *Din veacul XX*. Această culegere reprezintă un mare interes şi pentru înţelegerea poeziei pe care o scrie astăzi Jebeleanu. [...] Unele reportaje şi pamflete ne dezvăluie în germene anumite însuşiri, care, cultivate apoi, au devenit caracteristice poeziei militante a lui Eugen Jebeleanu”.

3 mai

● „Gazeta literară” publică, sub semnătura lui Paul Georgescu articolul ***Îndrumarea literaturii de către Partid***. □ Mihai Gafiţa îl elogiază pe ***Marele om de rând*** ca protagonist al literaturii realist-socialiste. □ La „Cronica dramatică”, Vicu Mândra comentează *Trei generaţii* de Lucia Demetrius. □ În întâmpinarea Congresului Scriitorilor apar articole semnate de Al. Simion (***Despre actualitate***: „Cronica istorică scrisă în epoca noastră trebuie să fie şi va fi, fără îndoială, în primul rând, cronica istorică a epocii noastre.”), S. Damian (***Un complicat: Ilie Moromete***: „Tragedia lui Moromete se iveşte odată cu invazia progresivă a relaţiilor capitaliste, care descoperă pe neaşteptate caracterul şubred al liniştii lui sufleteşti. Înţelegerea zguduitoare a sursei josniciei şi inegalităţii sociale, conştiinţa aportului personal de vinovăţie din pricina contemplării neutre va izgoni tot ce respiră încă nepăsare, exuberanţă, seninătate de copil mare. Neputând împăca esenţa lui umană cu noile raporturi mercantile, Moromete se va prăbuşi iremediabil.”), Mihai Novicov (***Note despre teoria şi critica literară***, I: „Forma nu este o expresie pasivă a conţinutului, ci, deşi determinată de conţinut, are un rol activ, influenţează – într-un fel sau altul – dezvoltarea conţinutului.”) şi Al. Oprea (***Stiluri în proza contemporană***, II).

4 mai

● Preluând un comunicat Agerpres, „România liberă” anunţă ***Solemnitatea decorării unor academicieni şi profesori universitari***: „A fost înmânat Ordinul Muncii clasa I-a următorilor [...]: acad. Radu Vlădescu, cu prilejul împlinirii a 70 de ani şi pentru îndelungată şi bogată activitate ştiinţifică; acad. Mihail Ralea, cu prilejul împlinirii a 60 de ani şi pentru activitatea sa merituoasă pe linie didactică şi ştiinţifică; acad. Victor Eftimiu, cu prilejul împlinirii a 50 de ani de activitate literară [...]. După înmânarea înaltelor distincţii, tovarăşul dr. Petru Groza a felicitat pe cei decoraţi urându-le noi succese în activitatea lor. Au răspuns acad. Mihail Ralea şi prof. dr. Dumitru Manolescu”.

● G. Călinescu scrie la „Cronica optimistului” despre ***Forţa maselor***, pe baza „unui teanc de studii şi documente, vorbind despre luptele clasei muncitoare”. („Contemporanul”),

6 mai
● În preajma aniversării a 35 de ani de la întemeierea Partidului, George Munteanu publică în „Munca" o mică antologie de folclor „nou" (e.g.: „Frunză verde trei căline,/ Doru meu merge şi vine,/ Partidule de la tine./ Tu singur partidul meu/ Poţi cuprinde dorul meu.").

10 mai
● În „Gazeta literară" apare poemul *Basmul orezului albastru – sau care e deşteptul?* de Ştefan Bănulescu. □ Premergător Congresului Scriitorilor, Savin Bratu stă de vorbă cu Ov. S. Crohmălniceanu („Fraza clasică din rapoarte – «Critica e, tovarăşi, sectorul cel mai înapoiat» – cred că va trebui modificată la Congres. Critici cunoscuţi scriu mai mult decât acum doi-trei ani; au apărut critici tineri talentaţi: D. Micu, S. Damian, Lucian Raicu, Horia Bratu, Georgeta Horodincă, B. Elvin, dumneata – ca să numesc doar câţiva dintre ei."), iar Mihai Gafiţa îl intervievează pe Dumitru Corbea. □ Cu aceeaşi ocazie apar articole semnate de S. Damian (***Ilie Moromete în acţiune***: „Ilie Moromete repetă într-un sens o experienţă de Don Quijote la dimensiuni mult mai restrânse, într-o fază mai modernă, cu o ţinută mai puţin alegorică."), Silvian Iosifescu (***Ceva despre reportaj***, I: „Sosul pseudo-literar [din reportaj – n.n.] nu poate fi confundat [...] cu procedeele şi cu câmpul de acţiune al literaturii. «Literaturizarea» e în general legată de viziunea idilică care preferă veşmântul gata confecţionat, caracterizarea monocromă şi din birou a problemelor mai grele de înţelegere şi expresie puse de realismul socialist."), B. Elvin (***Roadele schematismului***: „Schematismul a tutelat începuturile literare ale câtorva dintre scriitorii noştri de talent şi umbra autorităţii sale s-a întins asupra cărţilor lor. În acea perioadă dramatică în care artiştii căutau să stabilească acordul cu aspiraţiile cititorilor lor, ei s-au izbit de schematism ca de un zid numai dincolo de care era cu putinţă să le întâlnească. De o parte şi de cealaltă a acestei bariere – autor şi cititor – se căutau, se chemau, îşi trimiteau mesajele ce se pierdeau undeva în depărtare. Toate acestea trebuiesc spuse astăzi cu calm, desigur, dar nu fără tristeţe.") şi Horia Bratu (***Prudhommism sau pseudoestetică***, unde se polemizează vehement cu M. Novicov în privinţa raportului formă/conţinut – vezi textul ***Note despre teoria şi critica literară,*** publicat în „Gazeta literară" din 3 mai).

11 mai
● În „Contemporanul", Ovid S. Crohmălniceanu ridiculizează romanul *Le Paresseux* al lui Constantin Amariu (Amăriuţei), proaspăt laureat în Franţa cu premiul Rivarol: „Premiul Antoine de Rivarol, destinat încurajării autorilor străini, care scriu direct în limba franceză, a fost acordat anul acesta unui român. Faptul e firesc să ne fi interesat şi pe noi, compatrioţii lui. [...] Om de gust, Rivarol nu şi-a cheltuit verva numai împotriva iacobinilor, ci şi împotriva scriitorilor de duzină, a fabricanţilor de proză sau de poezie proastă, a aspiranţilor fără şanse de imortalitatea. Neghiobia, chiar ultrareacţionară, îl incita la batjocură. Cum să-i placă atunci lui Rivarol romanul *Le Paresseux* care este un «sub-kafka», o piesă de serie, o variantă a unui tip de literatură imitată şi răsimitată până la refuz? [...] domnul Constantin Amariu face parte tocmai din categoria talentelor mediocre, care lucrează după o formulă la modă şi ale căror producţii seamănă între ele ca două picături de apă. [...] Unde bat asemenea mici povestiri «filozofice» se vede imediat. Formula kafkiană a reducerii eroilor şi întâmplărilor la un soi de nuditate, împinsă până la depersonalizare, ca în parabolă, se transformă într-un mijloc foarte dibaci de propagandă anticomunistă. […] Eliberate de teama confruntării cu realitatea şi puse sub semnul vag al simbolisticii, calomniile cele mai dezgustătoare, născocirile cele mai stupide pot fi înşirate în linişte. Nu lipsesc astfel din *Leneşul* (*Le Paresseux*) nici «colectivele în care oamenii nu mai au nume, ci sunt simple numere» (pag. 83); nici «lagărele de muncă forţată», nici «accidentaţii părăsiţi în mijlocul drumului» (pag. 105), nici «statul poliţist» (pag. 81), nici «persecuţia artiştilor» (pag. 96), în sfârşit niciunul din sloganurile zilnice ale ziarelor ultrareacţionare. Maniera kafkiană sau camusiană folosită pentru detailarea acestor turpitudini nu constituie aici o problemă de preferinţă literară. Alegerea ei e în fond determinată de raţiuni mai simpliste. Domnul Constantin Amariu îşi execută mica sa îndeletnicire de calomniator. Sub firma lui Kafka însă îşi menajează riscul de a fi dezminţit pentru că oricând va fi gata să arate, chiar în faţa evidenţei faptelor, că, într-un asemenea roman, lucrurile nu trebuie luate în accepţia lor curentă, imediată, ci în cea aluzivă, simbolică, interpretabilă doar prin glosare. Dl. Constantin Amăriuţei a descoperit cu alte cuvinte un mijloc ingenios de a fi plătit pentru tot soiul de murdării, care, la bursa trădării şi minciunii, nu prea se

mai caută în expresia lor directă. Aşa îşi şi permite – de pildă – să arate cum sub pretextul că «nu maşinile, ci sentimentele omoară oamenii» în România democrat-populară, comuniştii interzic muncitorilor să părăsească lucrul, chiar atunci când e vorba să-şi vadă nevestele care abia au născut, asta, după ce actualul regim a creat creşe în nenumăratele sate, unde de veacuri femeile năşteau pe câmp în timpul lucrului. Aşa îşi permite de asemenea să «descrie» cum tot în Republica Populară Română, oamenii de partid organizează un pogrom, asta, după ce acelaşi regim, în țara care a cunoscut pogromuri sălbatice încă acum 15 ani, a desființat orice discriminări rasiale. Sunt toate aceste fapte «diverse» născociri ticăloase? Închipuie ele o urzeală de minciuni grosolane, cinice? Ei şi! [...] Şi ca să închei, o ultimă observație: Premiul Rivarol e destinat autorilor străini, care scriu direct în limba franceză. N-au aşadar dreptul la el traducătorii de pagini din poeții români cunoscuți în limba lui Voltaire, în proză, şi încă sub semnătură proprie. De ce să fie atunci premiat dl. Constantin Amariu, care rezumă strofe din poeți români dintre cele două războaie, ca Ion Pillat, Lucian Blaga, George Bacovia [...]?". (***D-l Amăriuței, Kafka şi Rivarol***). □ G. Călinescu scrie, la „Cronica optimistului", articolul ***Leneşul***. □ În cadrul anchetei „Cărțile şi cititorii lor", prof. univ. L. Bartfeld, de la Facultatea de Ştiințe juridice din Iaşi, nuanțează tonul avântat al rapoartelor literare postbelice, observând că *Se tipăresc şi multe cărți de valoare scăzută*: „Mulți dintre prozatorii noştri mai vechi, pe deplin consacrați, au dat în anii regimului nostru democrat-popular cele mai bune dintre operele lor. Mă gândesc în primul rând, la Camil Petrescu şi la Ion Marin Sadoveanu, dar desigur şi la mulți alții. Un număr mare de autori tineri s-au afirmat cu tărie, iar deasupra tuturor eu îl aşez pe Petru Dumitriu. Cred însă că exigența față de ceea ce se prezintă spre publicare este insuficientă şi că se tipăresc şi multe cărți de valoare scăzută. Domneşte în viața noastră literară un fel de înfrigurare, deşi avem o literatură bogată şi valoroasă, astfel că apelul lui Heliade: «Scrieți, băieți, numai scrieți!» trebuie folosit cu discernământ. Dacă lucrarea este inspirată din viața satului nou sau a uzinei, bunăvoința unor redactori ai editurii îi este larg asigurată, fără prea multă exigență în ce priveşte talentul. Pentru aceşti redactori subiectul sfințeşte cartea. Datorită unei astfel de subestimări a calităților artistice care se cer lucrării literare, operele de valoare reală care oglindesc cu măiestrie şi pătrundere esența nouă a realității sociale din țara noastră şi multiplele ei înfățişări sunt de multe ori ascunse ochilor cititorilor prin multe lucrări mediocre. Critica noastră ar trebui să fie mai curajoasă, mai principială şi mai exigentă. Iar când un critic găseşte necesar să-şi exprime ideile asupra valorii unor opere şi încearcă să facă unele considerații teoretice asupra condițiilor pe care trebuie să le îndeplinească orice operă literară, indiferent de subiectul ei, să nu i se atribuie imediat epitete care aruncă îndoieli asupra însuşirii metodei realismului socialist. Literatura noastră dramatică ne-a dat, după 23 August, o serie de piese care sunt printre cele mai bune din câte s-au scris la noi. Mă refer în special la lucrările lui Camil Petrescu, Mircea Ştefănescu, Aurel Baranga, Horia Lovinescu. Cred că *Citadela sfărâmată* înseamnă un punct de cotitură în producția noastră dramatică prin felul cum a reuşit să înfățişeze în mod artistic probleme ale epocii noastre, în plină transformare revoluționară. Pentru a termina, voi spune câteva cuvinte despre poezia noastră actuală. Cred că avem o pleiadă remarcabilă de poeți, ale căror nume nu le voi scrie pentru că sunt pe toate buzele. În ultimul timp, majoritatea poeților noştri s-a eliberat de schematism, de şabloane, sensibilitatea lor se exprimă într-un limbaj bogat şi sugestiv. Totuşi mai dăinuie tendința greşită de a răspunde la evenimente de importanță incontestabilă printr-o versificare plată, nesemnificativă. Şi este deosebit de regretabil când astfel de versificări sunt produse de pana unor poeți talentați şi apreciați, care dau un prost exemplu confraților tineri şi par a nu avea suficientă considerație față de cititor". □ Radu Popescu îi aplică romanului despre mineri *Izvorul roşu* al lui N. Jianu, o cronică de desființare: „Nimic nu poate fi mai surprinzător pentru cititorului romanului lui N. Jianu decât să constate că, după ce a parcurs şase sute de pagini, n-a ajuns decât la «sfârşitul vol. I». Dintr-odată ies în evidență, în chip exploziv, unele defecte ale cărții, printre care lipsa de unitate deține primul rang, iar lipsa unui conflict epic închegat, pe al doilea. [...] Greşeala cea mai evidentă a romanului nu este de a fi pus prea puțin, ci prea mult, dizolvând astfel materialul şi conflictul specific în elemente disparate, tratate la egalitate. [...] Bun, excelent cunoscător al regiunii, al oamenilor, al obiceiurilor, Nicolae Jianu a scris pagini cu totul remarcabile pe această linie, şi dacă ar fi ştiut să rămână aici, descriindu-şi materialul sub aspecte multiple, el ne-ar fi dat, fără îndoială, în genul epic pur, o carte echivalentă cu *Desculț* al lui Zaharia Stancu, un *Desculț* al minerilor din nordul Ardealului. Dar n-a ştiut acest lucru. El nu a vrut mult, ci a vrut multe, obsedat desigur de ideea cu

totul greşită că romanul implică neapărat îmbrăţişarea întregii arii sociale (lucru, practic vorbind, absolut imposibil), obsedat de idealul literar atât de periculos şi greu accesibil, cunoscut sub numele de frescă. De aceea el şi-a complicat romanul cu descrierea paralelă a unei alte lumi, a lumii burgheziei bucureştene şi a boemei artistice decadente. [...] Nu, tovarăşul Jianu trebuie, cel puţin la, dacă nu mă înşel, la treilea roman al său, să-şi recunoască mijloacele proprii, care sunt dintre cele mai bune. Să lase la o parte lumea burgheză, a oraşului, a intelectualităţii, de care se apropie pe baza unor scheme sumare, şi analiza psihologică minuţioasă care nu face decât să arunce haosul asupra personajelor sale. Să rămână încă în lumea simplă, dar adâncă, plină de poezia sufletelor aspre şi a naturii severe, să intuiască viaţa interioară a acestor oameni pe care îi simte şi îi cunoaşte bine. Ordonând din punct de vedere politic ceva mai corect valoarea actului individual, să ne arate mineri ţărani, femei adunate la izvor, case unde domneşte simplitatea solemnă şi dârză a unor oameni care se îndreaptă spre o viaţă nouă, şi sunt convins că volumul al doilea va ridica la adevăratul său merit, un efort risipit pe planuri străine şi care, în volumul întâi, nu se arată decât fragmentar, dar cu cele mai bune promisiuni.". (***N. Jianu: „Izvorul roşu"***). □ La rubrica „Tribuna creaţiei" continuă, prin extensie de la „notă" la „articol", schimbul de replici dintre M. Gafiţa şi Lucia Olteanu, în problema „confuziilor grave" legate de utilizarea conceptelor de „realism socialist"/ „realism critic"/ „antirealism" (***Argumentaţie sau prestidigitaţie?***): „Detectarea de către tov. M. Gafiţa a conflictului dintre realismul socialist şi realismul critic, care ar exista în cadrul literaturii noastre, poate duce (în cazul acceptării unei atari absurdităţi) la revoluţionarea esteticii actuale. S-ar părea că nu avem de luptat numai cu antirealismul, ci şi cu o formă a realismului, cu realismul critic. Perspicacitatea tov. M. Gafiţa merge şi mai departe. El a descoperit până şi poziţiile realismului critic în literatura noastră şi chiar şi pe protagoniştii acestor poziţii (!?): V. Vântu, N. Tic, Beuran, Eugen Barbu. [...] Este cazul să ne întrebăm: care-i de fapt opinia criticului? Putem vorbi, în cadrul literaturii noastre noi, de folosirea metodei realismului critic? Tov. Gafiţa este pentru? Este contra? Sau este pentru-contra?". □ Este publicată prima parte a studiului sovietic ***Principiul leninist al partinităţii literaturii***, de V. Ivanov, apărut în gazeta „Kommunist", 5/ 1956. Continuarea este anunţată pentru numărul viitor.

13 mai

● În „România liberă", Tudor Arghezi publică „tableta" ***Butelca***. □ La pagina a II-a, Al. Ivan Ghilia este prezent cu „fragmentul" *Cererea de înscriere*, „din romanul în pregătire *Cuscrii*".

15 mai

● Începând cu nr. 10, „Flacăra" publică ancheta ***Care este scriitorul dv. preferat?***, iniţiată „în întâmpinarea primul Congres al Scriitorilor din R.P.R., care va avea loc între 18-28 iunie a.c."). Răspund: un translator (*Citesc cu pasiune pe Sadoveanu şi A. Tolstoi*), un muncitor şi responsabil cultural (*Aştept volumul următor din* Moromeţii), un bibliotecar (*M-am regăsit într-unul din eroii lui Titus Popovici*), un student (*Poetul meu preferat: Victor Tulbure*).

16 mai

● Un comunicat Agerpres, publicat în „România liberă", anunţă decesul scriitorului A.A. Fadeev: „La 13 mai 1956 [...] a încetat din viaţă în mod prematur unul din talentaţii scriitori sovietici, autor al unei opere beletristice bine cunoscute şi iubite de popor".

17 mai

● „Gazeta literară" comemorează dispariţia lui Alexandr Alexandrovici Fadeev, despre care scrie Zaharia Stancu (***Amintirea lui Fadeev***, „un strălucit exemplu în lupta pe care o ducem pentru întărirea spiritului de partid în literatură, pentru triumful realismului socialist"). □ În întâmpinarea Congresului Scriitorilor, Savin Bratu îi intervievează pe Tudor Vianu („Fără să tăgăduiesc existenţa unor creaţii valabile şi în acest domeniu [...], mie mi se pare că lirica celor mai tineri se caracterizează prin revenirea la o atitudine poetică mai veche. Mulţi dintre poeţii actuali, mai cu seamă dintre cei tineri, compun poetic pe teme abstracte şi ajung astfel la o retorică lirică puţin convingătoare. [...] Adevăratul poet nu este un orator care dezvoltă o temă propusă, ci un *om* care găseşte expresia sa în însuşi momentul învăpăierii sale sentimentale.") şi pe Mihai Novicov, iar Mihail Petroveanu dialoghează cu Petru Dumitriu. □ Cu acelaşi prilej apar articole semnate de Vera Călin (***Însemnări despre durata romanului vechi şi nou***, I: „În romanul nou, scris sub semnul realismului socialist,

transmiterea sentimentului duratei, a ritmului vieţii, e firesc să comporte înnoiri, de vreme ce înţelegerea şi redarea timpului ţine de concepţia, de filosofia autorului. Înnoirile acestea se asociază [...] cu elemente ţinând de două domenii: de realitatea obiectivă, de realitatea socialismului şi, în al doilea rând, de gândirea filosofică a scriitorului nou, de concepţia materialist-dialectică asupra naturii şi societăţii.”), Silvian Iosifescu (***Ceva despre reportaj***, II: „Anii de ucenicie ai reporterilor noştri pot să se sfârşească.”) şi Al. Oprea (***Stiluri în proza contemporană***, III).
● „Munca” relatează despre funeraliile lui A. A. Fadeev, a cărui figură „luminoasă” „va rămâne veşnic vie în inima poporului român” (după cum afirmă telegrama trimisă de Mihail Sadoveanu în numele Comitetului Naţional pentru Apărarea Păcii din R.P.R.).
● S. Fărcăşan semnează în „Scânteia”, la rubrica „Pe teme literare”, o amplă cronică a romanului lui Petru Dumitriu, *Pasărea furtunii* (una „dintre acele cărţi de valoare care prezintă interes nu numai prin ele înşile, ci şi prin istoria zămislirii lor”), intitulată ***Omul de azi în faţa „destinului”***. Reeditat în 1954 într-o versiune revizuită şi îmbunătăţită în raport cu prima ediţie, din 1952, romanul este ilustrativ, din perspectiva cronicarului, pentru progresul literaturii noi, în măsura în care „Autorul a căutat […] să perfecţioneze caracterul artistic al cărţii, să adâncească psihologia lui Jora, să evite şablonul.” Atrăgând atenţia asupra „lipsurilor” primei versiuni (cum ar fi, de pildă, unele „concesii făcute concepţiilor fataliste”), S. Fărcăşan subliniază responsabilitatea criticii în procesul de corectare a greşelilor strecurate în operele literaturii noi: „Felul cum au fost primite greşelile cărţii şi felul cum a lucrat autorul la îndreptarea lor ridică în faţa vieţii literare probleme importante. În primul rând, răspunderea criticii literare. N-au întârziat să apară cronici în care tocmai greşelile se bucurau de elogiile cele mai puternice, în care, de pildă, inconsecvenţele zugrăvirii lui Adam Jora erau prezentate drept o etapă nouă, superioară, în înfăţişarea eroului comunist al zilelor noastre. […] E meritul lui Petru Dumitriu că a tras concluziile necesare – în ce priveşte propria lui creaţie literară – şi a examinat cu atenţie şi cu simţ de răspundere cetăţenească şi artistică nu numai aprecierile pozitive făcute de presă, dar şi criticile ei. Autorul a avut ambiţia sănătoasă de a crea o carte care „să rămână”; însuşindu-şi criticile care exprimau părerea publicului nou de azi, el a ridicat romanul său pe o treaptă mai înaltă, a creat talentului său posibilitatea de a naviga numai în apele realismului, acolo unde talentul se simte în largul său. În această atitudine – nu singura în viaţa noastră literară – vedem şi un exemplu bun şi o condiţie prielnică exercitării unei critici principiale, de real folos.” Cronicarul procedează ulterior la o cercetare în detaliu a tipologiei personajelor, insistând asupra construcţiei protagonistului şi apreciind absenţa stereotipiilor, profunzimea analizei şi a psihologiei lui Adam Jora care apare ca „un activist creator şi nu şablonard”: „Eroul „pozitiv” al cărţii nu e ideal în toate […] mai are trăsături înapoiate, necomuniste, care ne lasă să bănuim prin ce eforturi grele a ajuns acest om să se stăpânească, să se perfecţioneze […] şi ce luptă dramatică mai are de dat pentru a-şi statornici o viaţă personală armonioasă. Sunt însă contradicţii reale ale unui caracter viu, redat în mişcarea sa şi nu în conflicte artificiale.” În ultimă analiză, cronicarul apreciază că prin versiunea îmbunătăţită a romanului, „literatura noastră s-a îmbogăţit cu una din cărţile ei remarcabile, o operă durabilă.”

18 mai
● G. Călinescu scrie la „Cronica optimistului” dialogul ***Ozymandias***. □ Radu Popescu recenzează volumul de versuri al lui Dumitru Corbea, *Pentru inima ce arde*: „[...] trei poeţi au făcut să răsune glasul adevăratei ţărănimi, nemulţumite de orânduirea socială, fierbând de mânie, cerând dreptate: Zaharia Stancu, Mihai Beniuc, Dumitru Corbea. Apăruţi în arena literară cam în acelaşi timp, ei au reprezentat poziţia realistă, luptătoare, în poezia ţărănească. Meritul lor este mare şi definirea oricăruia din ei implică această îndrăzneală. Dar în timp ce Beniuc s-a ridicat repede la o poezie a problemei sociale în totalitatea ei, în timp ce Stancu a părăsit meleagurile poeziei pentru a scrie o nouă pagină a prozei ţărănimii, Corbea a rămas neclintit legat de poezia satului, ca un Creangă al poeziei moderne româneşti.”. (***Dumitru Corbea: „Pentru inima ce arde”***).

23 mai
● Uniunea Scriitorilor din R.P.R. anunţă în „România liberă” decesul scriitorului Ion Călugăru, „după o lungă şi grea suferinţă”, la 22 mai: „Scriitor, luptător antifascist, combatant neobosit pentru cauza popoarelor, Ion Călugăru a fost şi un om de înaltă ţinută morală şi un bun tovarăş”. Necrologul este semnat de: Mihail Sadoveanu, Mihai Beniuc, Maria Banuş, Ury Benador, Geo Bogza, Demostene

Botez, Marcel Breslaşu, Eusebiu Camilar, Dumitru Corbea, Ovid S. Crohmălniceanu, Mihail Davidoglu, Dan Deşliu, Petru Dumitriu, Eugen Frunză, V. Em. Galan, Paul Georgescu, Barbu Gruia, Eugen Jebeleanu, Aurel Mihale, Şerban Nedelcu, Mihai Novicov, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Zaharia Stancu, Cicerone Theodorescu, Ion Vitner, H. Zincă. „La orele 14, va avea loc mitingul de doliu, iar la orele 15, incinerarea la Crematoriul «Cenuşa»"

24 mai

● În „Gazeta literară", Petru Dumitriu subliniază ***Mesajul prozei noastre epice***: „Mesajul prozei noastre epice se trage îndeosebi din revoluţionarea conştiinţei maselor. Din trecerea în zece ani de la conştiinţa de a trăi într-o societate nedreaptă, bazată pe exploatare, societate sfâşiată de contradicţii generatoare de suferinţă «jos», de faliment etic «sus» – la conştiinţa de a trăi într-o societate ce tinde a nu mai avea clase, a suprima exploatarea, umilinţa, într-o societate de perspective deschise, într-un cuvânt, la conştiinţa demnităţii şi mândriei umane şi sociale." □ În întâmpinarea Congresului Scriitorilor, Savin Bratu îl intervievează pe Ion Marin Sadoveanu, iar Sorin Arghir pe Mihu Dragomir. □ Cu acelaşi prilej apar articole semnate de Vera Călin (***Însemnări despre durata romanului vechi şi nou***, **II**), Andrei Băleanu (***Despre dialectica formei şi conţinutului***: „A încerca să delimităm în spaţiu sfera conţinutului de sfera formei ar fi într-adevăr absurd. [...] Ceea ce vedem nemijlocit într-o operă de artă este întotdeauna o formă în care este întruchipat conţinutul."), Al. Simion (***Păreri despre imaginea muncitorului în literatură***: „Literatura închinată clasei muncitoare a trecut de faza primelor deşteleniri. Fie ca această literatură să intre cât mai curând în zodia toamnei bogate.") şi Mihai Novicov (***Note despre teoria şi critica literară***, II: „într-o operă de artă elaborată şi definitivată de creator nu este loc pentru nicio contradicţie între conţinut şi formă. Aici forma nu poate exprima decât conţinutul existent, nu poate fi decât a conţinutului, care, la rândul său, se afirmă (şi deci poate fi cunoscut) numai prin forma respectivă. O operă de artă definitivată este un «dat» şi nu un proces.").

● Un material nesemnat din „România liberă" prezintă aspecte de la *Incinerarea scriitorului Ion Călugăru*: „Corpul neînsufleţit a fost depus în sala Casei Scriitorilor «Mihail Sadoveanu» unde în cursul dimineţii au venit să-i aducă un ultim omagiu numeroşi scriitori, ziarişti, reprezentanţi ai Ministerului Culturii, ai instituţiilor de artă şi cultură, precum şi numeroşi iubitori ai literaturii. [...] La ora 14 a avut loc adunarea de doliu. Eusebiu Camilar şi Nicolae Moraru, în numele Uniunii Scriitorilor din R.P.R., şi Nestor Ignat, redactor şef adjunct al ziarului «Scânteia», au evocat personalitatea lui Ion Călugăru, care şi-a închinat întreaga viaţă şi activitate cauzei partidului şi poporului muncitor. Ion Călugăru este exemplul scriitorului comunist pentru care literatura în toată măreţia şi frumuseţea ei este imaginea luptei pentru o viaţă mai bună.[...] În acordurile solemne ale marşului funebru scriitori şi ziarişti au ridicat pe braţe sicriul cu corpul neînsufleţit. Incinerarea a avut loc la crematoriul «Cenuşa» unde criticul literar Ov. S. Crohmălniceanu a adus un ultim omagiu dispărutului".

25 mai

● În „Contemporanul", G. Călinescu scrie la „Cronica optimistului" despre ***Chitanţa creatorului***. □ Un comunicat din partea Uniunii Scriitorilor anunţă decesul lui Ion Călugăru. □ Radu Popescu analizează volumul de versuri *Scriu negru pe alb* de Virgil Teodorescu: „Avem în aceste cicluri o serie de poezii scurte, care sunt noi în sentiment, în vers, în imagine, în tot, sunt mari biruinţe ale poeziei noastre din ultimii ani. La catehismul iubirii, care nu poate lipsi din nicio literatură lirică, şi care până în momentul de faţă era cel fixat nouă de Arghezi, Virgil Teodorescu a adăugat ceva, ceva care rupe cu egoismul, intimismul, izolaţionismul poeziei erotice, arătându-ne că şi dragostea noastră s-a schimbat, că ea poate da omului o dimensiune nouă, care este aceea a generozităţii, a înfrăţirii, a setei de ideal, prin iubire. Şi dacă poetul se va strădui să dea acelaşi elan, aceeaşi forţă convingătoare poemelor sale închinate construcţiei socialismului, atunci opera sa îşi va îndeplini cu totul chemarea.". (***Virgil Teodorescu: „Scriu negru pe alb"***).

● Teşu Milcoveanu comemorează în „Munca" 50 de ani de la moartea lui Ibsen (***O pildă de credinţă în artă, în adevăr, în om***).

31 mai

● Editorialul – semnat în numele redacţiei – de pe prima pagină a „Gazetei literare" îndeamnă ***Să îmbunătăţim munca ideologică în domeniul literaturii***. □ Sub titlul ***Împotriva abaterilor de la***

spiritul de partid este rezumată şedinţa organizaţiei de bază P.M.R. a scriitorilor din Bucureşti, care avusese loc pe 15 mai şi care se soldase cu excluderea lui Alexandru Jar din rândurile partidului: „Pornind de la propriile trăsături de om nesincer faţă de partid, făţarnic, spunând despre sine însuşi că a dus o «viaţă dublă», Jar a atribuit cu neruşinare aceste trăsături tuturor membrilor de partid, tuturor comuniştilor. El a pretins în mod mincinos că partidul ar educa pe comunişti în spiritul laşităţii, al lipsei de curaj. Acestea sunt minciuni josnice. [...] Jignind pe membrii de partid, muncitori, ţărani muncitori, intelectuali, care – cu ajutorul partidului - şi-au ridicat mult nivelul de conştiinţă şi care, prin munca şi iniţiativa lor creatoare, constituie tăria partidului – Jar a lansat fără ruşine afirmaţia calomnioasă că membrii de partid «gândesc din ce în ce mai puţin». El s-a ridicat în spirit anarhic împotriva organelor de partid şi a rolului lor de a educa şi organiza pe membrii de partid." Pe de altă parte: „La «Gazeta literară» s-a creat o situaţie neprielnică pentru dezbaterea problemelor principale ale creaţiei literare şi pentru combaterea spiritului de grup şi tămâiere reciprocă. Această publicaţie, care ar trebui să aibă un rol important în sprijinirea orientării realist-socialiste a literaturii noastre, publică numeroase lucrări de critică şi teorie literară care ar trebui criticate pentru confuziile pe care le lansează, nu combate manifestările concrete ale ideologiei burgheze şi dă dovadă de lipsă de principialitate. Mai recent, unele interviuri au contribuit la o agitaţie neprincipială, alimentată în mod artificial." De altfel, excluderea lui Al. Jar este rezultatul unui astfel de interviu dat lui Mihail Petroveanu şi publicat în numărul din 12 aprilie al revistei. □ În întâmpinarea Congresului Scriitorilor, Miron Dragu o intervievează pe Lucia Demetrius, iar Mihai Gafiţa pe Dan Deşliu. □ Cu acelaşi prilej apar articolul ***Obiect şi conţinut în critică*** de Horia Bratu, care polemizează pe această temă cu Andrei Băleanu şi M. Novicov, şi referatul prezentat de Mihai Gafiţa la plenara secţiei de proză a U.S.R., unde e înfierată, între altele, formula diversionistă a „adevărului integral" ca alternativă la idilism şi negativism: „Ea nu e o *altfel* de exprimare a spiritului de partid, a realismului socialist, ci e o *înlocuire* a spiritului de partid, o părăsire a realismului socialist pentru tendinţe străine literaturii realist-socialiste." □ Nicolae Moraru semnează un necrolog ***I. Călugăru***.

● În „Munca", H. Zalis recenzează romanul lui N. Jianu *Izvorul Roşu*, a cărui acţiune se petrece „în decurs de câteva luni" („sfârşitul anului 1947 şi începutul celui următor"): „Pătrunzând cu mijloacele specifice artei în istoria bursei, a cabinetelor capitonate din ministere, unde reacţiunea mai avea destui exponenţi, făcându-ne cunoscute urzelile marilor capitalişti de la noi, susţinuţi de cercurile interesate de peste hotare, romancierul ne-a dat imaginea acelor agitate zile."

[MAI]

● „Lupta de clasă" reproduce după revista „Partiinaia Jizn", nr. 6, articolul ***În ce constă prejudiciul cultului personalităţii***: „Se ştie că cultul personalităţii înseamnă exagerarea peste măsură a rolului unui om, fie chiar al unui om de seamă, divinizarea lui, ploconirea în faţa lui şi totodată negarea rolului activ, hotărâtor al maselor populare în procesul istoric. Această concepţie nejustă s-a format şi s-a cultivat la noi mulţi ani în legătură cu personalitatea lui I.V. Stalin. Toate succesele dobândite în construirea societăţii socialiste, victoriile repurtate pe fronturile războiului pentru apărarea patriei, realizările obţinute în dezvoltarea orânduirii socialiste, în dezvoltarea teoriei marxist-leniniste erau prezentate drept rezultat exclusiv al activităţii sale, iar rolul partidului comunist, rolul poporului sovietic era dat uitării, cu totul minimalizat, în ciuda adevărului istoric. [...] Întemeietorii marxism-leninismului – Marx, Engels, Lenin – nu numai că au fundamentat teoretic rolul maselor populare în istorie, dar prin întreaga lor activitate practică au contribuit la unirea forţelor oamenilor muncii, la atragerea lor în lupta activă. Marx, Engels, Lenin stârpeau din rădăcini orice încercări de preamărire a lor personală, nu tolerau slugărnicia; în tot cursul vieţii lor ei au luptat împotriva cultului personalităţii şi au condamnat cu asprime orice manifestare a acestuia. [...] În operele lui I. V. Stalin putem găsi multe afirmaţii împotriva elogierii nejustificate a personalităţii şi a diminuării rolului maselor populare. Aceste afirmaţii însă au caracterul unor teze generale. În practică, când era vorba de preamărirea personală exagerată a lui Stalin însuşi, el nu lua atitudine împotriva acestor fenomene străine marxismului. Dimpotrivă, ele erau încurajate în fel şi chip, şi lucrurile ajungeau până la autoelogiere. [...] Nesocotirea de către Stalin a normelor vieţii de partid şi a principiului conducerii colective a dus la denaturarea principiilor de partid şi a democraţiei de partid, la încălcarea legalităţii

revoluţionare, la represiuni neîntemeiate. Numai ca urmare a cultului personalităţii şi a încălcării normelor vieţii de partid, legat de aceasta, au putut să se strecoare în posturi de conducere în partid şi în stat agentul înveterat al imperialismului Beria şi complicii săi. Demascarea şi zdrobirea de către Comitetul central a bandei mârşave trădătoare a lui Beria au permis să se lichideze încălcările legalităţii, să se restabilească normele şi principiile legalităţii socialiste. S-a depus o muncă însemnată, care mai continuă, pentru revizuirea proceselor unor persoane condamnate, într-o anumită perioadă, ca duşmani ai poporului. Mulţi dintre ei, condamnaţi fără a fi vinovaţi, au fost pe deplin reabilitaţi. Acum s-a stabilit controlul corespunzător al partidului şi guvernului asupra activităţii organelor securităţii de stat. Aceste organe, tribunalul şi procuratura, sunt întărite cu cadre verificate, s-au restabilit drepturile procuraturii şi s-a întărit controlul înfăptuit de aceasta. Congresul al XX-lea al partidului a aprobat în întregime măsurile luate de CC al PCUS pentru consolidarea legalităţii sovietice, pentru respectarea întocmai a drepturilor cetăţenilor, garantate de Constituţia sovietică, şi a obligat toate organele de partid şi sovietice să stea cu vigilenţă de strajă legalităţii, să curme cu hotărâre şi severitate orice manifestare de încălcare a legalităţii, de samavolnicie, de încălcare a ordinii legale socialiste." □ Andrei Băleanu recenzează ***M. Breslaşu: „În târg la Iaşi – 1917"***, partea a doua, „sub forma unei vaste epopei în versuri", din ciclul *Povestea poveştilor*, „e un poem liric. Spre deosebire însă de acel lirism care gravitează în jurul eului autorului – şi care astfel se autorestrânge la un univers limitat -, aici eroul liric dă glas unor sentimente şi năzuinţe care sunt ale maselor. Mai mult chiar: nu poetul e acela care vorbeşte, ca un cronicar tardiv şi exterior evenimentelor, ci – cum se întâmplă adesea în poezia populară – o voce colectivă, împărtăşind în mod direct starea de spirit şi evoluţia conştiinţei poporului."

● Numărul 5 al lunarului „Scrisul bănăţean" cuprinde două poezii de Nicolae Labiş: *Zâmbetul* şi *Cosma Răcoare*. □ Lucian Blaga traduce *Cântecul câinelui* şi *Tot ce trăieşte poartă semn* de Serghei Esenin. □ Pentru ***Prezenţa scriitorului în actualitate*** pledează Al. Jebeleanu, care face câteva incursiuni în literatura zilei, □ În ***Întregul adevăr***, Leonard Gavriliu combate teza „adevărului integral": „Ne înşelăm dacă credem cumva că negativiştii îndrăznesc să-şi expună tranşant teoriile lor, care traduc influenţe ale ideologiei burgheze. De regulă ei «îşi spun părerea», «participă la lupta de opinii». Ei nu apără «principii», «teorii», «dogme», ci lansează «opinii», ba chiar «opinii personale» sută la sută. Şi o fac cu emfază, elegant, cuceritor şi, orice s-ar spune, «obiectiv». Se bucură grozav dacă au reuşit să tulbure apele (recte – conştiinţele). […] Că negativismul e naturalismul adaptat la condiţiile noastre şi că acest «mod» de a aborda realitatea nu se referă exclusiv la temele actuale, ci şi la teme luate din istoria mai îndepărtată sau mai apropiată a poporului, ne-o arată fragmentele de roman intitulate *Groapa*, recent publicate de Eugen Barbu. Tânărul romancier e pesemne convins că nu i-a scăpat nicio bucăţică din «adevărul integral». Fragmentele apărute abundă în detalii şi ai impresia că autorul descrie uneori lucrurile după ce le-a privit atent cu lupa. [...] priviri, gesturi, forme, gânduri, intenţii, peisaje sunt consemnate meticulos. În schimb, nicăieri în *Groapa* nu aflăm vreun pasaj închinat adevărului cel mare, năzuinţei maselor muncitoare de a răsturna pe asupritori, pe exploatatori. [...] E o denigrare retrospectivă a realităţii româneşti, a luptei proletariatului, fie şi prin simpla trecere sub tăcere a forţelor care s-au manifestat cu eroică hotărâre în anii care au premers înfiinţarea Partidului Comunist. Niciunul dintre scriitorii mari ai omenirii nu s-au prosternat ca la idoli în faţa faptului brut, «autentic». Punând literaturii lor un scop înalt, rezervând scrierilor lor un rol în lupta popoarelor, tinzând să influenţeze conştiinţele şi să le educe, ei întotdeauna au ales şi au modificat faptele «autentice», aşa ca ele să nu contrazică marele, uriaşul adevăr: dorinţa oamenilor de a deveni mai buni, atât ca indivizi cât şi ca ansamblu social. [...] adesea scriitorii conduşi de un ideal social modifică faptele brute nu din confuzie, ci în chip conştient, pentru că aşa o cere tipizarea. Tipicul este prin excelenţă adevăr şi ceea ce este tipic se orientează şi spre un scop." □ Octavian Metea semnează ***Ceva despre problemele literaturii ştiinţifico-fantastice***: „Noul gen, care şi-a făcut loc modest, dar cu îndrăzneală în frontul nostru literar, este incontestabil literatură şi încă una de pretenţii, care trebuie să îmbine armonios tematica – bazată pe date şi ipoteze ştiinţifice – cu realizarea, care cere măiestrie literară, stil captivat, eroi pozitivi, pentru ca să-şi atingă scopul educativ. Nu trebuie să cădem în greşeala de a confunda acest gen cu aşa-zisa literatură din occident, faimoasele «comicsuri», care de dragul aventurii preamăresc crima şi pe criminal, târând pe cititor în mlaştina destrămării sufleteşti."

● În „Steaua”, nr. 5, acad. I Agârbiceanu publică textul memorialistic ***La Viaţa Românească***. □ Semnează poeme Nina Cassian (*Mâinile lui*, *Dezgheţ*) , Aurel Gurghianu, Aurel Rău, Ion Horea (*Inscripţie*). □ Lucian Blaga traduce din N. A. Nekrasov (*Muzei*) şi Federico Garcia Lorca (*Cântecul cavalerului*), iar Eugeniu Speranţia *Din poezia chineză*. □ Mihai Gafiţa scrie ***Despre poeziile lui Dumitru Corbea***, Leon Baconsky recenzează *În Extremul Orient* de Mihail Ralea, iar I. Valentin despre Virgil Teodorescu, *Scriu negru pe alb*.

● „Tânărul scriitor”, nr. 5, publică poemul ***Adevăr şi poezie*** de Tudor Vianu. □ Cezar Petrescu oferă ***Însemnări pentru tinerii scriitori***: „...cred că paralel cu rolul criticii şi adesea, practic, efectiv, cu mai mulţi sorţi de izbândă, aceşti scriitori încărunţiţi la masa istovitoarei şi migăloasei trude pentru a birui cuvântul, pentru a însufleţi bruma amorfă a umanităţii statistice ca s-o transforme în tipuri reprezentative, pentru a selecţiona din tumultul conflictelor şi dramelor omeneşti de toată ziua pe cele mai caracteristic specifice unui popor şi unei epoci, pentru a descoperi taina celei mai vii şi mai pătrunzătoare expresii literare a realităţii care ne înconjoară; - da, cred că dimpotrivă aceşti scriitori trecuţi de jumătatea vieţii au dreptul, ba chiar datoria de a împărtăşi generaţiilor urmaşe suma imenselor experienţe, a nenumăratelor căutări şi a tot atât de nenumăratelor erori acumulate în deceniile lor de creaţie. Căci nici erorile nu sunt pierdute, când ai curajul să le priveşti în faţă şi să le cercetezi. şi ele reprezintă pentru creator un element pozitiv, fecund, constructiv.” Despre eroul pozitiv: „cum să mă îndoiesc că aceşti tineri nu vor găsi ei, prin însuşi procesul creaţiei, cheia acelui erou pozitiv despre care se discută atâta în vid şi pe care generaţia mea scriitoricească nu-l putea construi, fiindcă pur şi simplu nu figura în statistica realităţii de atunci, decât la rubrica învinşilor sub o formă sau alta, la rubrica singuraticilor sterili măcinaţi de propria lor singurătate?” □ Mircea Zaciu are „un fragment dintr-un roman în pregătire” – ***Dezordinea***. □ Din „poemul epic de mare întindere *Pâine şi sare*” al lui Ion Gheorghe sunt publicate trei capitole: „Primul [...] e menit să prezinte satul unde se petrece acţiunea şi pe unul dintre personajele principale, instructorul de Partid, Ihale. Cel de al doilea ne vorbeşte despre felul cum este întâmpinat în sat noul instructor, iar cel de-al treilea surprinde gândurile unui ţăran sărac din sat, în legătură cu intrarea în gospodărie.” (conform notei de prezentare). □ Titus Popovici notează câteva ***Gânduri în preajma Congresului***: „Eroii noştri, deşi sunt eroi, nu trăiesc rupţi de lume, sunt angrenaţi într-un proces de relaţii. cred că îndeosebi în redarea relaţiilor dintre oameni, greşim. Aici se vădeşte lipsa nivelului ideologic, neînţelegerea dialecticii, sărăcia conştiinţelor. Nu puţini judecă aproximativ astfel: având în vedere că în ţara noastră s-au instaurat relaţii noi, tovărăşeşti, înseamnă că toţi eroii pozitivi sunt fraţi (faptul că doi nu se pot suferi, de pildă, sau se invidiază şi se «sapă», sau iubesc aceeaşi femeie, şi aici unul nu vrea să renunţe, sunt pete. Ponegrire! Defăimare!); eroii negativi nu sunt fraţi deoarece la ei domneşte legea junglei şi canibalismul individualist, totuşi, în faţa primejdiei strâng rândurile, dar rândurile lor sunt minate de contradicţii, în timp ce la «noi» e armonie; între aceste două categorii există un zid chinezesc din dosul căruia negativii aruncă cu pietre şi apă clocotită, din când în când câte un negativ trece pe furiş dincoace, otrăveşte cât poate, corupe pe câte unul mai slab de înger, dar e prins şi aspru pedepsit. La sate, de pildă, chiaburul e ocolit de toţi, ca leproşii, el scoate tot timpul urlete sălbatice şi spumegă.” □ Gh. V. Poalelungi vorbeşte despre **Străinul *şi unele probleme ale limbii literare***, „care umbresc oarecum opera, dăunând unităţii stilistice şi, deci, conţinutului”.

● „Viaţa Românească” se deschide cu editorialul ***Probleme însemnate ale literaturii noastre***, apărut „în întâmpinarea Congresului scriitorilor” şi semnat V.R.: „Marile opere ale realismului socialist ilustrează viu ideea că nu poate exista o creaţie mare dacă în ea nu pulsează sângele viu al actualităţii, dacă această creaţie nu-şi soarbe forţele din uriaşele ciocniri sociale contemporane. [...] Este adevărat că ar fi o greşeală să impui o formă şablon de cunoaştere a vieţii. [...] Nu putem să nu vedem însă că există puţini sau aproape deloc scriitori care să trăiască timp îndelungat pe marile şantiere ale socialismului, în marile întreprinderi industriale din ţară, pentru a crea opere care să înfăţişeze marile bătălii ale istoriei poporului nostru care se dau acolo. S-ar cuveni ca cei doi poli magnetici din lumea scriitorilor să fie unul în lumea satelor, unde se dă bătălia pentru ca în ce de-al II-lea plan cincinal sectorul socialist să fie preponderent, şi altul în industrie, la termocentrale sau la acei giganţi industriali care transformând peisajul ţării transformă şi sufletele oamenilor”. □ În partea beletristică apar poeme de Tudor Arghezi (*A fost, n-a fost?; Cristelniţa; Atleţii; Mormântul în drum; Dihania; Dezrădăcinare; Cancelarul*), Mihai Beniuc (*Nu te supăra...; Eu, gândurile voastre...; Cocoarele subt*

cer...; Suspinele de altă dată cântă...); Marcel Breslaşu (*Curriculum vitae; Varianta la „Anteu" pentru oamenii grăbiţi; Ursitoarele*), Dan Deşliu (prima parte din *Cuvânt despre sergentul Belate Alexandru*), precum şi nuvela *Dragul nostru Georgică* de Lucia Demetrius. □ În rubrica „Teorie şi critică" figurează studiul lui Dan Costa [Cornel Regman], ***Cei mai tineri poeţi***: Nicolae Labiş, Rusalin Mureşanu, Doina Sălăjan, Leonida Neamţu, Nicolae Stoian, Gheorghe Tomozei, Florin Mugur şi Ion Gheorghe. În analizele sale, criticul este foarte atent la componenta „etico-cetăţenească", referirile la Doina Sălăjan fiind exemplificatoare: „Pericolul ce ameninţă o atare poezie [...] stă în posibila claustrare a eroului liric într-un orizont de preocupări cu totul strâmt, în care accentul contemporaneităţii şi semnele participării la cauza obştească ameninţă să se şteargă cu totul, locul acestora luându-l un soi de vitalism redus la simţuri, în afara principiului conştient. De pe acum indiciile unei îngustări tematice sunt evidente în creaţia tinerei poete, dar mai simptomatică e o anumită «specializare», parcă reflectată în direcţia «eternului feminin» observat în latura sa biologică şi mai puţin, surprinzător de puţin, în latură etică-cetăţenească". □ La aceeaşi rubrică mai semnează Lucian Raicu (***Aspecte noi în nuvelistica actuală, I***, cu referire la Marin Preda, Petru Dumitriu şi Remus Luca), Horia Bratu (***Tipic şi individual***) şi apare o traducere din György Lukács (***Problema perspectivei***).

IUNIE

1 iunie

● Editorialul revistei „Contemporanul" are titlul ***Parte integrantă a cauzei clasei muncitoare*** şi este semnat de George Ivaşcu. În opoziţie cu realizările literaturii ieşite din realismul socialist, editorialistul prezintă atitudinea „antipartinică" a scriitorului Al. Jar şi aprobă excluderea acestuia din partid: „Câtă deosebire între climatul spiritual din vremea trecutei orânduiri şi cel al zilelor noastre! Pe măsură ce am păşit pe calea construirii socialismului, viaţa noastră intelectuală s-a îmbogăţit tot mai mult, neobişnuit de mult, în raport cu ce era odinioară. Revoluţia culturală e o vie, o puternică realitate. Politica partidului în rândurile intelectualităţii noastre a dat, dă tot mai multe roade. [...] Succesele literaturii de după 23 August se impun ca o puternică realitate. În jurul partidului, sub steagul realismului socialist, s-a cimentat frontul unic al scriitorilor din toate generaţiile. M. Sadoveanu şi-a îndreptat – îndată după eliberare – privirile asupra luptei, călăuzite de partid, a ţărănimii muncitoare, întruchipată în *Mitrea Cocor*. Ne-a dat, astfel, o imagine nouă, plină de perspectivă, a ţărănimii noastre, privită de pe poziţia cea mai creatoare, cea luminată de învăţătura partidului. De pe aceeaşi poziţie, neîntrecutul meşter s-a întors apoi asupra altor vremuri şi a dat una din capodoperele prozei româneşti, *Nicoară Potcoavă*. Pe noul făgaş al creaţiei, Camil Petrescu a dăruit literaturii noastre noi cele două volume ale epopeii bălcesciene *Un om între oameni*, iar, de curând, marele meşter al poeziei, T. Arghezi, ne-a dat *1907* şi *Cântare omului*, opere care trag greu în balanţa creaţiei argheziene nu numai prin măiestria lor artistică, dar şi prin orientarea lor, plină de ineditul epocii noastre. [...] Acest bogat şi semnificativ profil, aceste succese ale literaturii noastre noi se datoresc conducerii de către partid a creaţiei poporului nostru pe tărâm literar, faptului că, în marea lor majoritate, scriitorii din toate generaţiile au recunoscut rolul călăuzitor al partidului şi-au însuşit linia lor. E ceea ce a încercat Al. Jar să tăgăduiască prin ieşirea lui antipartinică şi calomnioasă. El s-a ridicat împotriva hotărârilor Congresului al II-lea al partidului şi a propovăduit liberalismul faţă de manifestările ideologiei străine. El a încercat să nege de fapt rolul conducător al partidului în construcţia culturală şi realizările mari obţinute de literatura noastră în anii puterii populare. Cu indignare şi fermitate s-a răspuns acestei ieşiri de către cei prezenţi la adunare, unde nu-şi puteau găsi loc decât adevărul şi critica principială, de pe poziţia marxist-leninistă, în folosul poporului muncitor. De aceea a surprins şi s-a apreciat că o atitudine neprincipială, lipsită de simţ de răspundere partinică, faţă de ieşirea provocatoare a lui Jar, au avut în adunare scriitorii M. Davidoglu şi I. Vitner. Un glas ca al lui Jar nu poate fi simţit altfel decât străin de către poporul muncitor, ca al unui om desprins, rupt de viaţa cea nouă, de adevărul ei, de realitatea, atât de solicitantă a zilelor noastre, ca al unui ins care a pierdut perspectiva şi mai mult decât perspectiva: simţul a ceea ce constituie greutatea specifică a epocii şi a forţei care o dinamizează, proletariatul". □ La „Cronica optimistului", G. Călinescu publică ***Măiestrie***, euristică între „profesor" şi „un student", pe tema distincţiei „conţinutului artistic" de „conţinutul schematic": „Eu pretind că măiestria începe chiar de la conţinut. Măiestria este pentru

mine împrejurarea prin care o operă e plină de conţinut, faţă de alta seacă. [...] întâia şi cea mai înaltă măiestrie este aceea de a avea un conţinut bogat, de a percepe viaţa în adâncul ei. Restul e finisaj stilistic, chestie de tapiţerie. De exemplu, mai mulţi dibuie cu sondele vâna de ţiţei, dar unul nimereşte în plin zăcământul, lichidul negru ţâşneşte impetuos în sus, acesta mânjeşte pe ici pe colo solul, dar în fine gâlgâie. Ce preferi dumneata: curăţenia sterilă sau bălţile de petrol în jurul unei sonde în producţie? [...] Mulţi autori sunt învinuiţi, şi pe drept cuvânt, de schematism. Însă schematismul e un defect al conţinutului, un mod viţios de a concepe. E ca şi cum ai avea nişte lentile care îţi acoperă carnea lucrurilor şi-ţi arată numai contururile, sau ai vedea totul numai în două dimensiuni. [...] Adevăratul creator reconstituie momentul printr-o cadenţă specială, discret şi vibrant patetică, şi care nu e o chestiune de stil, ci de considerare a materiei, printr-un ton simplu şi prin evitarea a tot ce e superfluu... Căci, să ştii, schematismul se caracterizează mai ales prin abundenţă de cuvinte nehrănitoare. Scriitorul schematizant toarnă apă în butoaiele Danaidelor care nu se umplu niciodată şi în fundul cărora, ca atare, nu-ţi poţi vedea figura". □ Sub titlul ***Împotriva abaterilor de la spiritul de partid***, sunt prezentate detaliat lucrările „şedinţei organizaţiei de bază P.M.R. a scriitorilor din Bucureşti", în care se hotărâse exluderea lui Al. Jar. □ Eugen Luca scrie câteva ***Note despre arta lui ION CĂLUGĂRU***: „Ca şi Chaplin, Călugăru iubeşte şi râde în acelaşi timp de personajele sale. Distanţa dintre Călugăru şi Chaplin devine impresionantă datorită însă personajelor pe care le iubesc, datorită tocmai viziunii largi marxiste a scriitorului nostru. Aceasta, deşi amândoi uzează de procedee asemănătoare. Până şi pe cei care-i învaţă pe eroii săi să trăiască demni, să se elibereze, să se realizeze, până şi pe comuniştii pe care autorul îi admiră, nu-i scuteşte de săgeata unei ironii pentru o slăbiciune sau o meteahnă, de care nu se pot desprinde. [...] Chaplin e şi el un protestatar. Dar ura lui n-are amploarea, deşi are intensitatea urii din cărţile lui Călugăru, fiindcă, de obicei, Chaplin se mulţumeşte să lovească în fenomene minore oarecum şi chiar dacă atacă teme majore, ca în filmul *Dictatorul*, vede numai păpuşa nu şi mânuitorul, iar critica sa e, astfel, fatalmente limitată, deşi făcută totdeauna cu o foarte mare artă. Pe Călugăru îl preocupă manechinele, dar, datorită viziunii lui largi, el îl descoperă şi pe trăgătorul de sfori".

● În „Flacăra", nr. 11, continuă ancheta ***Care este scriitorul dv. preferat?***, desfăşurată printre cititori. De această dată, răspund: un student (*Scriitorii preferaţi Mihail Sadoveanu şi Dan Deşliu*), un elev de la liceul militar (*Pentru reeditarea unor lucrări clasice*), un contabil la căminul de copii (*Mai multe cărţi interesante pentru copii*), un căpitan (*Despre* Străinul). Sunt înregistrate statistic şi simple păreri: „Mai multe lucrări de satiră doreşte tov. Scăunaş Aurel din Călăraşi, care sugerează o antologie de epigrame şi volume de schiţe din cei mai buni umorişti contemporani. Pentru mai multe şi mai bune lucrări satirice se pronunţă şi tov. Petre Baciu din Giurgiu. Lucrări de orice gen literar, dacă sunt bine scrise – doresc tovarăşii [...]. Pentru fragmente de roman – cu condiţia de a avea un înţeles de sine stătător – se pronunţă tovarăşii [...]. Împotriva fragmentelor de roman – sunt tovarăşii [...]". În finalul grupajului, C. Bozbici îi ia un interviu lui A. E. Baconsky (***De vorbă cu poetul A. E. Baconsky***) şi, pe lângă firave declaraţii complezente („Problemele care stau în faţa Congresului sunt nenumărate şi toate privesc viaţa noastră scriitoricească"), obţine de la intervievat rafale critice la adresa festivismului şi a excesului de conţinut „administrativ", din manifestările de tipul congreselor: „Festivul şi administrativul sunt cele două extreme cu ciudate proprietăţi magnetice pentru unii creatori, a căror acţiune ar trebui cel puţin atenuată. [...] Nu am în genere aplicaţii satirice. Totuşi, nu pot să nu mă gândesc, de pildă, la un poet care apare la tribună şi începe să felicite sala, să se felicite pe sine, să felicite cititorii, să arate semnificaţia, rostul, importanţa etc., etc., apoi să scruteze viitorul în modul cel mai metaforic şi mai intim cu putinţă. Pe de altă parte, văd poetul antrenat de acute şi dramatice controverse administrative pe care ţine să le rezolve la tribună, abordându-le sub diferite forme: moralistice, sentimentale – dar întotdeauna fals literare. El vede principala carenţă a poeziei noastre noi, în faptul că la Fondul Literar miercuri 23 XII-1950 – şedinţa a fost contramandată, că la Sinaia vin prea mulţi copii şi că sălile Pelişorului sunt prea sonore, că la redacţii, de pildă, a *Gazetei Literare*, în anul 1955 n-au fost acceptate decât 20 din cele 34 de poezii prezentate de tineri poeţi sub 21 de ani. Alteori, el se întristează pentru că cele mai multe dintre poeziile sale au apărut în cutare revistă pe pagina a II-a şi nu I-a. Dar când au apărut în pagina I au fost publicate nu în stânga, ci în dreapta şi anume sub o poezie a confratelui său. Motiv de anxietate poate fi şi salutul prea rece al cuiva sau faptul că un alt poet e văzut prea adesea la Athenée Palace, bunăoară, şi încă în tovărăşia

aceluiaşi critic. Şi câte altele asemănătoare... Când se drapează în moralist, poetul administrativ începe invariabil cuvântul său cu formulele: *Eu îl iubesc pe tovarăşul... şi îi apreciez mult talentul, dar...* sau: *Eu mă mândresc cu prietenia tovarăşului...* (Bine zice cunoscutul proverb: fereşte-mă doamne de prieteni, că de duşmani mă feresc eu singur!)".

● În „Scânteia" apare cronica dezbaterilor desfăşurate în Şedinţa organizaţiei de bază P.M.R. a Scriitorilor din Bucureşti (vizând raportul delegaţiei C.C. al P.M.R. care a participat la lucrările Congresului al XX-lea al P.C.U.S.), într-un articol amplu (o pagină) intitulat ***Împotriva abaterilor de la spiritul de partid***. Dincolo de acest raport, şedinţa este dedicată însă condamnării unor tendinţe „deviaţioniste" ale unor scriitori, în special a lui Al. Jar. În cadrul acestor dezbateri care, se arată încă de la început, „contribuie la întărirea partidului şi a democraţiei interne de partid, la îmbunătăţirea muncii de partid" şi care „se desfăşoară în spiritul criticii şi autocriticii principiale, combative", „au ocupat un loc important problemele luptei ideologice îndeosebi pe tărâmul literaturii şi artei". Între altele, „influenţele străine în ideologie se concretizează în prezent, la unii intelectuali […] prin […] tendinţa de a reveni la teza preluării necritice, în bloc, a întregii literaturi din trecut, de a reabilita, de pildă, estetica reacţionară a lui Titu Maiorescu." Problema fundamentală semnalată în referatul şedinţei (care face obiectul articolului) este aceea a ascuţirii luptei ideologice în contextul „destinderii" culturale posterioare morţii lui Stalin, fenomen care generase, în opinia ideologilor partinici, nu doar o atitudine de „ploconire" în raport cu ideologiile reacţionare şi fireşte, o recuperare primejdioasă a operelor care le sunt tributare, ci şi o minimalizare a literaturii obsedantului deceniu: „Nu întâmplător unele elemente influenţate de ideologia străină încearcă să nege sau să micşoreze realizările literaturii noastre, născocind false «periodizări» ale literaturii de după 23 August, în care – în totală contradicţie cu realitatea – perioada 1949-1953 este prezentată ca o perioadă de frânare a avântului literaturii şi de regres, ignorându-se tendenţios opere de valoare, ca: *Mitrea Cocor* şi *Nada Florilor* de Mihail Sadoveanu, *Desculţ* de Zaharia Stancu, *În satul lui Sahia* şi *Bălcescu* de Eugen Jebeleanu, *Lazăr de la Rusca* şi *Minerii din Maramureş* de Dan Deşliu, *Drum fără pulbere* de Petru Dumitriu, *La porţile măreţiei* de Geo Bogza, *Desfăşurarea* de Marin Preda, *Cetatea de Foc* de Mihail Davidoglu şi multe altele create tocmai în această perioadă. Pentru a abate atenţia scriitorilor de la problemele teoretice şi practice şi de la lipsurile actuale ale literaturii, la periferia vieţii literare se face agitaţie în legătură cu unele metode greşite folosite în timp de activişti ai frontului ideologic. Se ştie însă că aceste metode greşite (tendinţe de administrare, critici exagerate, sentenţioase; insuficientă atenţie acordată laturii realizării artistice; manifestări de îngustime dogmatică în unele probleme teoretice ale creaţiei literare) au fost dezbătute încă în anul 1953 la o şedinţă cu scriitorii, membri şi nemembri de partid, organizată la Comitetul Central al partidului. După această şedinţă au fost luate măsuri serioase de îndreptare a lipsurilor. […] Încercările diversioniste semnalate, se spune în referat, sunt o expresie a concepţiilor burgheze individualiste asupra creaţiei literare, concepţii îndreptate făţiş sau pe ascuns împotriva principiilor leniniste ale spiritului de partid în literatură". În continuare, articolul citează o serie de luări de poziţie ale scriitorilor participanţi la dezbateri, înfierând intervenţiile „antipartinice" şi „calomniatoare" ale unora (Al. Jar, în primul rând, şi M. Davidoglu şi I. Vitner, care îi luaseră apărarea) şi apreciind discursurile profund angajate (şi demascatoare în raport cu gestul revoltător al lui Al. Jar) ale altora (Ovid S. Crohmălniceanu, A. Baranga, M. Breslaşu, R. Boureanu, Al. Sahighian, E. Frunză, E. Jebeleanu, M. Beniuc, D. Corbea, Petru Granea, M. Banuş, Paul Georgescu, M. Novicov ş.a.). Dincolo de aspectele de ordin teoretic/ideologic abordate şi de analiza contextului literar (inclusiv a organizaţiilor implicate în activitatea scriitorilor – Uniunea Scriitorilor, şi a unor publicaţii care ridicau „probleme" – „Gazeta literară" condusă de Paul Georgescu, în care apăruse recent un interviu, calomnios la adresa partidului, al lui Al. Jar), punctul-cheie al dezbaterilor îl constituie „cazul" Al. Jar, scriitor care îşi permisese să aibă o „ieşire antipartinică, făcându-se purtătorul unor neadevăruri şi calomnii josnice la adresa partidului, a Congresului al II-lea al partidului, a Comitetului Central, a «Scânteii», organul Comitetului Central şi a masei membrilor de partid. Pornind de la propriile sale trăsături de om nesincer faţă de partid, făţarnic, spunând despre sine însuşi că a dus «o viaţă dublă», Jar a atribuit cu neruşinare aceste trăsături tuturor membrilor de partid, tuturor comuniştilor. El a pretins în mod mincinos că partidul ar educa pe comunişti în spiritul laşităţii, al lipsei de curaj. Acestea sunt minciuni josnice. Participanţii la adunarea activului raional au dat o replică plină de indignare încercării calomnioase a lui Jar de a

nega fapte îndeobşte cunoscute, cum sunt promovarea de către partid, pe baza democraţiei interne, a dezbaterilor creatoare, autocritica deschisă făcută în documentele Congresului al II-lea al P.M.R., spiritul critic şi autocritic, principial, curajos, în care partidul îi educă pe comunişti. […] Jar a lansat fără ruşine afirmaţia calomnioasă că membrii de partid «gândesc din ce în ce mai puţin». […] Ridicându-se împotriva indicaţiei date de partid de a se combate liberalismul faţă de manifestările ideologiei burgheze, Jar a cerut să se renunţe la lupta împotriva liberalismului. […] Jar, pierzând orice simţ al ridicolului, a «avertizat» că combaterea liberalismului ar pune „«în primejdie»" alianţa dintre clasa muncitoare şi intelectualitate. Jar a înfăţişat cu rea credinţă situaţia literaturii, afirmând că în perioada în care s-a trecut la construirea socialismului – perioadă ilustrată în realitate, cum s-a arătat mai sus, prin numeroase opere valoroase – creaţia literară ar fi ajuns la dezastru. […] Ieşirea lui Jar constituie un atac duşmănos, conştient şi deliberat împotriva partidului. Aşa cum s-a dovedit, el desfăşura de multă vreme o acţiune dizolvantă în lumea scriitorilor, prin redacţiile revistelor literare, la casele de creaţie, în Uniunea Scriitorilor şi în organizaţia sa de bază. Recent, într-un interviu publicat în „«Gazeta literară»", Jar s-a dedat la aceleaşi atacuri calomnioase împotriva regimului democrat-popular şi a literaturii noastre lansând minciuna sfruntată că la noi în ţară s-ar practica represiuni poliţieneşti împotriva unor scriitori. El a încercat să-şi creeze, pe cale demagogică, un prestigiu pe care nu-l putea obţine prin producţiile lui literare «în serie», dar deficiente din punct de vedere calitativ. Numai datorită unei îngăduinţe excesive şi a slăbiciunilor criticii literare nu s-a făcut o analiză serioasă a producţiilor literare ale lui Jar, a fost posibilă apariţia unor încercări de a-i atribui pe nedrept calificative umflate, cu toate că unii scriitori l-au criticat pentru schematism, denaturare a faptelor, naturalism. Nu au fost aduse la timp la cunoştinţa opiniei publice tendinţele naţionaliste care s-au manifestat într-una dintre lucrările lui Jar. Încă mai de mult, Jar a devenit exponentul răbufnirilor anarhice burgheze individualiste, s-a situat pe poziţii potrivnice partidului în problemele creaţiei literare". După expunerea, pe rând, a intervenţiilor celor prezenţi în legătură cu „crima" lui Al. Jar, în finalul articolului se consemnează sancţionarea exemplară a acestuia – prin excluderea din partid (votată aproape în unanimitate, cu o abţinere) – şi a celor doi „acuzaţi" care şi-au permis să-şi manifeste solidaritatea cu unele dintre opiniile lui: M. Davidoglu şi I. Vitner („în unanimitate sancţionaţi cu vot de blam").

2 iunie

● Ca preambul la Congresul Scriitorilor din R.P.R., Mihai Novicov publică, în „Munca", articolul ***Zugrăvirea artistică a clasei muncitoare***, unde realizează un scurt bilanţ al literaturii „muncitoreşti", care ar acoperi două „mari categorii" de scrieri: „prima – cele în care mediul unde se desfăşoară acţiunea e cel muncitoresc" (în *Drum fără pulbere* de Petru Dumitriu, *Cetatea de foc* de M. Davidoglu, *Oţel şi pâine* de I. Călugăru, *Minerii din Maramureş* de Dan Deşliu, *În oraşul de pe Mureş* de Francisc Munteanu ş.a.); „a doua – lucrările în care mediul acţiunii nu e muncitoresc, însă chipurile muncitorilor sunt în centrul subiectului" (*Bărăgan* de V. Em. Galan, *Pasărea furtunii* de Petru Dumitriu, *Desfăşurarea* de M. Preda). Totodată, autorul articolului sesizează şi paradoxul că „cele mai reuşite chipuri de muncitori găsim nu în prima categorie, ci în a doua".

3 iunie

● În „Munca" apare, sub semnătura lui Ioan Ionescu, reportajul ***Brigadierul Constantin Nehoianu a înţeles idealul lui Pavel Corceaghin***, povestea unui ins care şi-a schimbat radical atitudinea faţă de muncă în urma lecturii romanului lui N. Ostrovski.

7 iunie

● „Gazeta literară" se deschide cu editorialul lui Petru Dumitriu ***Către el siglo de oro***: „literatura noastră îşi va cunoaşte abia de acum înainte vârsta fericită a marilor capodopere, a cărţilor care să aibă preţ pentru omenirea întreagă, *el siglo de oro, veacul de aur*". □ Tot pe prima pagină, Savin Bratu publică o ***Scrisoare despre adevărul integral***: „«Adevărul integral» al vieţii noastre este cel care se dezvăluie în sensul dezvoltării societăţii noastre, perioada trecerii spre socialism. Adevărul întreg al vieţii noastre nu poate fi exprimat numai prin forţele înaintate ale societăţii, pentru că ele «coexistă», în lupta de clasă, în lupta între vechi şi nou, cu forţele reacţionare, retrograde, înapoiate, ale societăţii. [...] Dar adevărul întreg al vieţii noastre nu poate fi exprimat niciodată ignorându-se sau

subapreciindu-se forţele înaintate, mersul înainte al societăţii noastre.” □ În întâmpinarea Congresului Scriitorilor, Nagy Istvan este intervievat de către H. Zalis, iar Aurel Baranga de către D.S. [Doina Sălăjan? sau S. Damian?]. □ Cu acelaşi scop se publică referatul prezentat de Mihail Petroveanu la plenara secţiei de poezie („Realismul socialist este departe de a presupune un singur stil, de a exclude originalitatea. Numai o înţelegere mecanică, superficială a metodei ce stă la baza noii literaturi poate crede acest lucru. Faptul că unele poezii seamănă cu altele atât de mult încât poţi combina strofe aparţinând la diverşi autori şi obţine o poezie «unitară», aceasta nu e vina metodei, ci a poeţilor respectivi) şi de Florin Tornea la plenara secţiei de dramaturgie a U.S.R. („Părerile despre o presupusă «pauză în lupta de clasă» au slăbit în bună măsură, pe planul preocupărilor creatoare ale unor dramaturgi, de a urmări miezul vieţii şi problemele vieţii noastre şi au lăsat ca unele înclinări ce ţin de vechi experienţe, de vechi deprinderi, să-i poarte spre teme periferice. Această falsă formulă a «pauzei» şi a acestui liberalism explică şi ea în bună măsură, după părerea mea, întârzierea tematică de astăzi care se manifestă în dramaturgia noastră. Formula aceasta care îmbie spre minimă rezistenţă trebuie efectiv, nu numai în intenţie, să fie îngropată.”). □ Aniversând 145 de ani de la naşterea scriitorului, Al. Oprea punctează câteva ***Semnificaţii actuale ale criticii lui V. G. Belinski***.

8 iunie

● În „Contemporanul”, la „Cronica optimistului”, G. Călinescu scrie despre ***Naturalism***: „Mulţi naturalişti cred că descriind crud urâtul moral fac operă salutară. Însă tabloul naturalist al vieţii deşteaptă în suflet tristeţe şi apatie. Şi deci scriitorul care, orice ar zice unul şi altul, face operă educativă, e îndatorat să dovedească prin eroi pozitivi sau prin reacţiuni de rezistenţă la rău că omul poate învinge abjecţia. Omul care a capitulat cu desăvârşire e o fiinţă bolnavă şi nu prezintă interes decât pentru clinicieni. – Cum văd eu, scriitorul realist se ocupă cu conştiinţele luptătoare. – Categoric.”. □ La rubrica „Tribuna creaţiei”, Petru Dumitriu tratează despre ***Lupta pentru realism în proza noastră epică***: „În proza epică se dă o luptă între două metode artistice şi totodată între cele două concepţii despre univers, care le stau la bază. Lupta aceasta a început încă în secolul trecut şi a continuat în prima jumătate a celui de faţă. Ea s-a desfăşurat şi în opera câte unui singur scriitor; ba se face uneori simţită şi înlăuntrul *unei* cărţi. În mare măsură, lupta aceasta este prezentă şi înlăuntrul literaturii epice din ultimii zece ani. *E lupta dintre realism şi naturalism*”. Partea a II-a va fi publicată în numărul următor al revistei.

9 iunie

● Strungarul Alexandru Lungu semnează în „Munca” un articol cu titlul ***Vă aşteptăm printre noi, tovarăşe Geo Bogza...***, prin care îl invită pe scriitor să vadă la faţa locului transformările prin care a trecut rafinăria din Câmpina în anii ce s-au scurs de la reportajul pe care autorul *Cărţii Oltului* îl consacrase întreprinderii.

● În „Scânteia” e publicat poemul *1907* de Tudor Arghezi, unul dintre textele care au permis recuperarea şi reabilitarea poetului a cărui operă fusese pusă la index în perioada obsedantului deceniu. Mai jos, pe aceeaşi pagină, apar poeziile *Amintiri din 45* de Veronica Porumbacu şi *Fetiţei mele* de E. Jebeleanu.

10 iunie

● „România liberă” se ocupă de pregătirile pentru Congresul Scriitorilor din R.P.R.. Într-un grupaj tematic, Demostene Botez scrie: ***Aşteptăm dezbateri creatoare***, iar Ion Marin Sadoveanu prezintă starea generală de spirit ***În ajunul adunării noastre***.

14 iunie

● Pe prima pagină din „Gazeta literară” apar articole semnate de Petru Dumitriu (***Omul – un singur tot***), Zaharia Stancu (***Congresul nostru***) şi Tudor Arghezi (***Un Congres al scriitorilor***). □ Sub genericul „Scriitorii salută congresul”, acelaşi număr al revistei cuprinde numeroase „adeziuni”, semnate de Dumitru Almaş, Al. Andriţoiu, Ticu Archip, A.E. Baconsky, G. Bacovia, Camil Baltazar, Maria Banuş, Eugen Barbu, Ury Benador, Radu Boureanu, Scarlat Calimachi, Eusebiu Camilar, Vladimir Colin, Nicolae Deleanu, Mihail Davidoglu, Laurenţiu Fulga, Mihnea Gheorghiu, C. Ignătescu, Ştefan Iureş, Gică Iuteş, Al. Jebeleanu, Eugen Jebeleanu, Nicolae Jianu, Al. Kiriţescu, Horia Lovinescu, Tudor Măinescu, Aurel Mihale, Sanda Movilă, Şerban Nedelcu, Mihai Novicov,

Cezar Petrescu, Ion Pas, Perpessicius, Aurel Rău, Svetomir Raicov, Mihail Sorbul, Alfred Margul Sperber, Mircea Şerbănescu, Nicolae Tăutu, Virgil Teodorescu, Cicerone Theodorescu şi Tiberiu Vornic. □ Tot ca avanpremieră la Congres e reprodus şi referatul prezentat de Savin Bratu la plenara lărgită a Comisiei de critică literară a U.S.R.: „Cred că de o arzătoare necesitate ar fi efortul comun al nostru, al tuturora, pentru elucidarea diferiţilor termeni în uz, în special a diferitelor «isme» care circulă curent, lipite ca nişte etichete, înlocuind analiza serioasă, tocite adeseori şi nu odată impropriu întrebuinţate. Ne referim în primul rând la chestiunile amintite ca: *idilism* şi *negativism* şi la altele ca: *schematism, naturalism, sociologism, impresionism, estetism* etc. Toate acestea au un conţinut real, a cărui înţelegere e hotărâtoare în lupta ideologică şi artistică, dar adeseori sunt împrumutate arbitrar, cu iresponsabilitate şi improprietate a termenilor. [...] O altă muncă de precizare terminologică, nu lingvistică în primul rând, ci profund ideologică şi filosofică, este aceea pe care cred că trebuie s-o ducem în legătură cu clarificarea diferitelor categorii estetice şi a diferitelor expresii uzuale ale criticii literare burgheze pe care, noi, azi, trebuie să le folosim numai în concordanţă limpede şi sigură cu principiile esteticii marxist-leniniste. Se manifestă, îndeosebi în critica unora dintre tineri, tendinţa de a-şi împestriţa fără discernământ scrierile cu elemente ale vocabularului critic vechi, neasimilate, nevalorificate critic. Acesta, împreună cu o căutare de neologisme şi cu afectarea intelectuală sau pur şi simplu cu neglijenţă, duce nu odată la preţiozitate ridicolă – desfăşurată în fraze interminabile – care trebuie să fie combătută.” □ Mihail Sadoveanu publică *Liţă Sofia*, un fragment din romanul *Cântecul mioarei*. □ În articolul ***Sens alterat***, Mihai Gafiţa aduce câteva precizări cu privire la semantica proletcultismului: „Termenul «proletcultist», aplicat unui scriitor, unui critic sau numai unei scrieri, este, evident, unul care situează dintr-odată pe cel etichetat astfel sau creaţia caracterizată cu această apreciere în afara literaturii legate de popor, în afara câmpului artei noastre realist-socialiste. Termenul reprezintă o condamnare definitivă a însăşi poziţiei iniţiale de plecare a scriitorului respectiv, a scrierii de care e vorba. Tocmai de aceea e necesară o severă analiză, o profundă cunoaştere a sensului exact a sensului *exact* şi *întreg* al termenului din partea aceluia care-l foloseşte, pentru a nu-l transforma din semnalarea principială a unei primejdii [...] într-un simplu exerciţiu de etichetare, lipsit de temei şi răspundere. Proletcultismul se caracterizează prin negarea principiului îndrumării literaturii de către partid, prin dispreţ faţă de moştenirea culturală a trecutului, faţă de tradiţiile progresiste ale literaturii. Proletcultiştii de acum câteva decenii negau moştenirea, în numele unei arte «pur proletare», în numele unei «arte a viitorului». În mod evident, nu era aici numai o confuzie asupra problemei celor două culturi existente în orice societate cu clase antagonice, asupra faptului că nu trebuie socotit drept cultură şi artă burgheză tot ce s-a creat sub jugul societăţii capitaliste. Proletcultiştii ţinteau mult mai departe. Ei urmăreau ruperea culturii socialiste de tradiţiile naţionale, «autonomia» artei şi culturii faţă de popor, faţă de partid. [...] Termenul proletcultism nu poate fi utilizat pentru a desemna slăbiciuni în realizarea artistică a unor teme, în a defini schematismul unor opere, idilismul sau negativismul, retorismul gol sau imagismul exagerat – fără pericolul de a abate atenţia de la înseşi aceste deficienţe.” □ Două necrologuri – semnate de Mihail Petroveanu şi Petru Vintilă – anunţă moartea lui Emil Dorian şi a lui Ioachim Botez.

15 iunie

● „Contemporanul” apare sub lozinca ***Salut Congresului scriitorilor***. Contribuie cu articole: G. Călinescu (o „cronică a optimistului” dialogată, intitulată ***Congresul scriitorilor***, în care combate „arta pentru artă” şi susţine „arta cu tendinţă”: „ – Vreau să salut apropiatul Congres al scriitorilor români şi mă gândesc să spun câteva cuvinte despre ideea care cred eu că face cu putinţă ţinerea unei astfel de reuniuni. – Şi care este după dumneavoastră această idee? – Că nu există artă pentru artă. Un congres al scriitorilor puri ar fi un nonsens, sau o simplă agapă, sau în fine o adunare cu scopul de a discuta anumite chestiuni practice, precum ar fi raporturile dintre autori şi editori. Congresul nostru se face pentru o utilitate specială, el va dezvălui câte lucruri bune s-au făptuit în materie de creaţie literară, ce lipsuri mai sunt, încotro trebuie să se îndrepte sforţările scriitorilor în viitor. Ce mai vorbă? Avem de-a face cu un congres al scriitorilor socialişti, puşi în slujba unui ţel, care este construcţia socialismului, cu o adunare de muncitori ai condeiului care au o tendinţă. Congresul are tocmai rostul de a discuta dacă tendinţa, linia, cum s-ar zice, a fost realizată. [...] – Ştiţi ce a zis un critic: «Unde începe tendinţa, acolo încetează arta». – Rău a spus criticul dumitale. Dacă zicea: «Unde începe tezismul» atunci era altă socoteală, aş fi fost de acord cu el, căci scriitorul nu trebuie să «ilustreze»

teza, ci să oglindească tendinţa. [...] – Ce facem însă cu «autonomia artei»? – Autonomia artei nu înseamnă altceva decât că interesul oamenilor pentru problemele vieţii este exprimat altfel decât în ştiinţă sau în faptă, adică metaforic, la modul etern. Arta nu e ştiinţă împodobită, ci o reprezentare sensibilă a vieţii."), Tudor Arghezi (***Mărturisiri***: „Gura omului umblă mai repede ca mintea şi poate spune în beţia de sine sumedenii de nerozii negândite şi, când s-a trezit, se căieşte că nu şi-a muşcat limba mai înainte de a şi-o fi fost lăsată să aiureze. Iată de ce, iubiţi colegi din tineret, vă trimit un mesaj de bun sosit, cu o săptămână mai devreme şi în scris; căci dacă mă ştiu colegii, tot din scris or fi auzit de cel care le trimite urarea de faţă."). □ Într-un grupaj, sunt incluse versuri de Marcel Breslaşu (*Aşa-zise jocuri de cuvinte*), Kiss Jenö (*În dumbrava de castani*, trad. de H. Grămescu), Mihu Dragomir (*Mâine*), Alfred Margul Sperber (*Poetul şi poporul*, cu menţiunea „Închinat Congresului scriitorilor din R.P.R.", trad. de M. Djentemirov), Vlaicu Bârna (*Artistul*), Dumitru Corbea (*Cântec fără lacrimi*), Al. Andriţoiu (*Ce repede am uitat!*). □ Participă la ancheta ***Scriitorii despre congresul lor*** („În întâmpinarea Congresului scriitorilor din R.P.R., redacţia noastră s-a adresat unor scriitori cu următoarele întrebări: 1. Care este, după dumneavoastră, problema Nr. 1 a Congresului?; 2. În ce măsură vă priveşte personal această problemă?; 3. ... Şi căile ei de rezolvare?"): Mihu Dragomir, Petru Dumitriu („1. Problema numărul unu a Congresului e de-a limpezi problema numărul unu a literaturii noastre. Şi anume, să creăm opere de asemenea valoare, încât să impună conştiinţei omenirii întregi, experienţa istorică şi valorile omeneşti ale poporului nostru, aşa cum au ştiut să facă pentru popoarele lor şi mai mici decât al nostru: H. Ibsen, A. Strindberg, B. Bjornson. H.C. Andersen, Ch. de Coster, Knut Hamsun, Sigrid Undset, H. Laxness. 2. Într-o oarecare măsură. 3. Calea e una singură: să scriem acele opere şi să fim sprijiniţi de poporul nostru. Cred că le vom scrie şi sunt sigur că vom fi sprijiniţi."), Eugen Frunză, Valentin Heinrich, Eugen Jebeleanu, Kovács György, Horia Lovinescu, Mihail Novicov, Marin Preda („Problema nr. 1 a Congresului mi se pare că este însuşi Congresul: în ce sens? În sensul reuşitei lui, adică numărul aproape infinit de probleme care pot fi ridicate în legătură cu creaţia să-şi găsească răspunsul potrivit sau să fie descoperite căile care pot duce la răspuns. Discuţiile pe tema dezvoltării literaturii noastre până în prezent, discuţiile la raportul general şi la rapoartele secţiilor, adică problemele care pot fi ridicate în legătură cu succesele şi insuccesele literaturii noastre până în prezent, nu pot fi nelimitate, dar cine poate limita sfera preocupărilor în legătură cu viitorul literaturii noastre? Aceasta e după mine problema arzătoare şi de cel mai mare interes pentru noi toţi, aceea de a extinde limita preocupărilor creaţiei artistice la un nivel atât de înalt încât această extindere nu numai să nu-şi găsească precedent în istoria dezvoltării literaturii noastre, dar să constituie în acelaşi timp acel popas memorabil din viaţa noastră spirituală în care scriitorii, oprindu-se o clipă să se odihnească, întind la pământ uriaşa şi misterioasa hartă a naturii umane şi sociale şi încearcă să descifreze pe ea drumul propriu de dezvoltare. Putem fi oare îndreptăţiţi să sperăm la o asemenea amploare a preocupărilor? În orice caz, pentru mine aceasta este problema numărul unu. 2. Descifrarea drumului propriu în creaţie e o problemă neliniştitoare. Puterea noastră creatoare se află deseori în conflict dureros cu aspiraţiile noastre (cu excepţia clipelor amăgitoare când suntem fericiţi să credem că în ultima noastră lucrare am reuşit să spunem ceea ce am dorit). Viaţa noastră literară în ansamblu, relaţiile noastre, adunările, discuţiile, activitatea criticii literare, gustul opiniei noastre publice, problemele epocii noastre (probleme pe care partidul ni le explică neobosit) toate acestea sunt menite să ne influenţeze, să joace un rol determinant în lupta pentru armonizarea aspiraţiilor noastre creatoare, luptă al cărei rezultat este încă un roman sau încă un poem, încă o piesă de teatru sau încă un studiu de critică literară. Congresul scriitorilor este şi el un astfel de eveniment şi problema reuşitei lui mă priveşte personal, exact în sensul arătat mai sus. 3. Cu alte cuvinte, ce cred eu că trebuie făcut ca Congresul să reuşească? La recentul Congres al matematicienilor s-au remarcat două condiţii care au determinat reuşita deplină a congresului. Întâi o bună organizare a desfăşurării lui şi al doilea, calitatea rapoartelor şi a comunicărilor. Putem, prin urmare, să ne închipuim ce obstacol greu de înlăturat ar deveni la noi un raport rău gândit sau insuficient pregătit. Calitatea rapoartelor însă nu trebuie să determine în mod absolut calitatea comunicărilor pe care le au de făcut scriitorii. Cu alte cuvinte, consider că o condiţie a reuşitei Congresului e punerea în practică a ideii pe care fiecare scriitor o are despre acest eveniment, adică, un eveniment care oferă prilejul de a comunica celorlalţi scriitori şi opiniei publice lucrul cel mai important pe care îl gândeşte sau l-a gândit în ultimii ani un scriitor". □ Radu Popescu

publică prima parte a studiului ***Varietatea profilurilor în poezia noastră***; în următoarele numere ale revistei vor apărea părţile II-III.

● În „Flacăra”, nr. 12, apare partea a III-a din ancheta ***Care este scriitorul dv. preferat?***. Răspund: o elevă (*Poetul Mihai Beniuc – aşa cum îl cunosc*), un student la Istorie (*Păreri de cititor despre Zaharia Stancu*), doi locuitori din două comune ale patriei (*De ce mi-a plăcut* Bărăgan; *Cartea pentru copii să fie vie ca sufletul lor*). Pe final, sunt inserate *Spicuiri din răspunsurile cititorilor* – **Cărţile preferate**: *Mitrea Cocor*, *Nada florilor*, *Pasărea furtunii*, *Moromeţii*, *Străinul*; *Apostol* de Cezar Petrescu („pentru că descrie lupta omului împotriva prejudecăţilor societăţii dintre cele două războaie”); *Brazdă şi Paloş* de Radu Theodoru („care m-a ajutat să-l văd pe Mihai Viteazul în adevărata lui lumină şi să mă edific mai bine asupra frământărilor epocii”); „Lucrările lui Petru Dumitriu, poeziile lui Victor Tulbure, *Citadela sfărâmată* a lui Horia Lovinescu; „*Aventură în lunca Dunării*, de M. Sadoveanu, *Poarta furtunilor* de E. Camilar, versurile lui Florin Mugur şi Mircea Pavelescu”; „Cărţile lui Jules Verne şi Al. Dumas, precum şi povestirile ştiinţifico-fantastice ale lui Radu Nor şi M.I. Ştefan”; *Act veneţian* de Camil Petrescu, *Enigma Otiliei* de G. Călinescu; *Floarea vieţii* de Aurel Mihale; *În împărăţia soarelui* de Eusebiu Camilar; „Poemul lui Eugen Jebeleanu, *Bălcescu*”; „poeziile lui Rusalin Mureşanu şi Violeta Zamfirescu”; *J.B.C. trece cortina* de S. Fărcăşan; *Paravanul de aur* de I. Ludo, *Mielul turbat* de Aurel Baranga; „Cel mai bun roman pe care l-am citit anul acesta a fost *Străinul* de Titus Popovici. Dacă aş sta de vorbă cu autorul, aş face câteva observaţii asupra eroului principal, care este cam prea serios pentru vârsta lui”); „*Fraţii Jderi*, *Ucenicia lui Ionuţ* şi *Izvorul alb* de Mihail Sadoveanu, cu deosebire pentru măiastra descriere a frumuseţii naturii româneşti”. **Despre critica literară**: „Dintre lucrările criticilor literari prefer pe cele ale lui Savin Bratu, M. Gafiţa şi G. Horodincă, care scriu limpede şi argumentat.”; „Îmi plac criticii Dumitru Micu, Sergiu Fărcăşan şi Eugen Luca. Aş dori însă în critica noastră literară mai puţine dispute de dragul disputelor.”; „Îi rog pe critici – în special pe cei de la *Gazeta Literară* – să scrie mai pe româneşte, adică pe înţelesul maselor de cititori.” (L. Volovici, Iaşi); „Singurul contact cu criticii literari l-am avut prin *Contemporanul* şi *Gazeta Literară*. Unele articole semnate de Ov. S. Crohmălniceanu, Horia Bratu, Mihai Gafiţa, Radu Popescu şi M. Novicov, au fost deosebit de instructive şi le-am citit cu interes, reuşind să-mi formez noţiuni mai clare despre «erou pozitiv», «realism în artă», «contemporaneitate»”; „Criticii noştri dau un ajutor preţios cititorilor în alegerea şi înţelegerea cărţilor. E drept însă că uneori se folosesc de termeni mai greu de înţeles de către marea masă de cititori”. **„Comenzi” ale cititorilor**: „Aş dori ca Mihai Beniuc să scrie un poem despre revoluţia de la 1848 din Ardeal, să zugrăvească zbuciumul acelor ani, aşa cum a făcut-o în lucrările sale care m-au fermecat: *Vulturul răzbunării*, *Chivără Roşie*, *Umbra lui Gelu*, *Aicea printre ardeleni*.”; „M-aş bucura dacă M. Sadoveanu ar scrie noi cărţi despre viaţa oamenilor din oraşele şi satele moldoveneşti din zilele noastre.”; „Dan Deşliu să scrie un poem despre eroismul constructorilor hidrocentralei V.I. Lenin de la Bicaz.”; „Camil Petrescu să ne dea mai degrabă volumul III din *Un om între oameni*.”; „Cred că scriitorii satirici ar trebui să se ocupe mai mult de problema tinerilor absolvenţi de facultăţi care se codesc să muncească la ţară. Aş vrea să-l văd satirizat şi pe tânărul « inginer » care ştie să se coafeze cu creastă de cocoş, dar nu ştie să facă o schiţă pentru comasare la o întovărăşire sau gospodărie colectivă nou creată.”.

● Articolul de fond din „Scânteia” are titlul ***Pentru avântul literaturii noastre*** şi este ocazionat de apropiata deschidere a lucrărilor Congresului Uniunii Scriitorilor. Pe de o parte, articolul are scopul de a impune o anumită conduită scriitorilor, care sunt îndemnaţi să nu se piardă în „fricţiuni mărunte pentru supremaţie”. Pe de altă parte, obiectivul acestui text este de „a face o analiză judicioasă a activităţii literare de până acum” şi de a valida realismul socialist ca „metodă de creaţie şi în perioada următoare”.

16 iunie

● În avanpremiera Congresului Scriitorilor din R.P.R., Nicolae Jianu publică, în „Munca”, articolul ***Despre unele probleme ale prozei***, în care se pronunţă, între altele, împotriva idilizării muncitorimii în literatură: „Lenin spunea că noi vrem să construim socialismul cu oamenii pe care i-a educat capitalismul, i-a corupt, i-a depravat, dar pe care în schimb i-a călit în luptă. Iată încă o indicaţie preţioasă asupra sarcinilor literaturii realist-socialiste. A închide ochii [...] în faţa reziduurilor moralei burgheze, înseamnă să rămâi un plăsmuitor de fantasme.”**16 iunie**

● Marin Preda propune spre dezbatere în „Scânteia” *O problemă de etică scriitoricească*. Pornind de la problema îndelung discutată, îndeosebi în preajma Congresului Scriitorilor, a ierarhizărilor canonice într-un context al proliferării operelor schematice, autorul articolului subliniază responsabilitatea scriitorului pentru opera pe care o publică: „Este evident că, de pildă, o viziune schematică aparţine scriitorului respectiv, în opera sa el e acela care e răspunzător de ea. De ce prin urmare acceptă el o astfel de viziune asupra vieţii, când intuiţia sa de artist ar trebui să-l îndemne să se abţină? Pentru mine e limpede că scriitorul respectiv cedează unor factori exteriori şi interiori care n-au legătură cu arta, şi anume întâiul factor – duşman nemilos al creatorului – şi care constă în perspectiva unui succes fără efort (succes care i se sugerează scriitorului de către unii critici literari lipsiţi de exigenţă sau conştiinţă artistică) şi în al doilea rând unui factor exterior care este necesitatea unui avânt rapid al creaţiei literare, necesitate rău înţeleasă de unii din cei însărcinaţi cu editarea, publicarea sau îndrumarea creaţiei”. Dincolo de asumarea acestei responsabilităţi faţă de propria creaţie, scriitorul trebuie să se raporteze în permanenţă la „o etică superioară, de răspundere faţă de popor”.

17 iunie

● În „Munca”, Demostene Botez publică articolul ***Contemporaneitatea poeziei de azi***, în care termenul din titlu este explicat astfel: „Contemporaneitate pentru un poet înseamnă a nu scrie despre Caragiale, ci despre Doftana; a nu scrie despre Niagara, ci despre barajul de la Bicaz; a nu scrie despre piramida lui Keops, ci despre termocentrala de la Borzeşti şi despre locuinţele muncitoreşti din Ferentari; a nu scrie despre Cezar şi Cleopatra, ci despre dragostea curată a oamenilor de azi; a nu scrie despre plugul de lemn de pe vremea lui Decebal, ci despre tractorul (da! despre tractor!) de astăzi; a nu scrie un roman despre viaţa fenicienilor, ci despre viaţa oamenilor de astăzi; a nu scrie o trilogie despre luptele lui Alexandru Machedon, ci despre lupta minerului din Maramureş; este a scrie despre Horia, despre Lazăr de la Rusca, despre Ilie Pintilie, care, deşi nu mai sunt, nu trăiesc aievea în zilele de azi, trăiesc şi sunt totuşi vii în inimile celor din popor.” □ În acelaşi număr al ziarului, Sorin Holban publică reportajul ***În satul Moromeţilor***, unde autorul îşi mărturiseşte nerăbdarea cu privire la apariţia volumului secund al romanului: „Cât de interesantă ar apărea viaţa de azi a satului Siliştea-Gumeşti, descrisă de talentul viguros al lui Marin Preda!”

● Ovid S. Crohmălniceanu propune în „Scânteia” o dezbatere asupra direcţiilor şi tendinţelor criticii contemporane, într-un articol intitulat ***Din problemele actuale ale criticii***. Punctul de plecare este acelaşi caz Jar, devenit contramodelul exemplar de abatere de la norma / legea partinică, pentru a cărui promovare, anterioară „ieşirii” duşmănoase, critica poartă, în opinia publicistului, o mare responsabilitate. Demersul lui Ovid S. Crohmălniceanu îşi asumă, aşadar, sancţionarea acestei erori, datorată „lipsei de principialitate”, subliniind însă, în egală măsură, realizările notabile şi „reale[le] progrese” reperabile în câmpul acestei ramuri a ştiinţei literaturii: „cu toate cusururile ei, educată de partid, îndrumată de partid şi în măsura în care a animat-o spiritul de partid, critica noastră actuală are însemnate realizări. Nu fac decât să amintesc, cu totul în fugă, contribuţia ei la preluarea moştenirii clasice – naţionale şi universale – munca depusă în această direcţie de cercetători cu un vechi prestigiu ca G. Călinescu, Tudor Vianu, P. Panaitescu-Perpessicius, sau de alţii mai noi ca Silvian Iosifescu, Ion Vitner, C. Breazu, Ion Manole, Const. Ciopraga, Vera Călin ş. a.” Sunt menţionaţi, apoi, pentru contribuţii substanţiale, N. Tertulian (cu un studiu [...] combativ şi de severă ţinută ştiinţifică” despre T. Maiorescu), Savin Bratu, Paul Georgescu, Vicu Mândra, Radu Popescu, Horia Bratu, mai tinerii S. Damian, Dumitru Micu, Georgeta Horodincă şi Lucian Raicu, ale căror studii, articole şi volume sunt dovada creşterii simţitoare a nivelului cultural al criticilor contemporani. Există însă, arată Crohmălniceanu, şi „fenomene întristătoare” care fac dovada unor „slăbiciuni” ale discursului critic al epocii: între altele, greşeli ideologice grave cum ar fi „liberalismul” (în numele combaterii proletcultismului) şi „dogmatismul”, doar aparent opuse, în realitate strâns legate între ele, care „se complectează, adesea se sprijină reciproc”. Criticul condamnă, în egală măsură, lipsa „de principialitate şi de combativitate”, „tendinţa de nivelare a talentelor, de întunecare a lor în marea mediocrităţilor literare” (exemplele oferite sunt, între altele, cel al volumului mai vechi al lui N. Moraru, *Studii şi eseuri*, în care „printre prozatorii de seamă ai anului 1948-1949 erau citaţi Petru Dumitriu şi Marin Preda, alături de Gheorghe Ionaşcu, Victor Dumitrescu, Caius Niger” sau cel al

așezării pe aceeași poziție, într-o cronică a lui A. E. Baconsky din „Steaua” – nr. 12 / 1955 – a *Moromeților* și a ultimelor volume ale lui Petru Vintilă), precum și „adulare[a] grosolană”, „tămâierea”, „elogiile fără rezerve”, „indulgențele” față de unii poeți (E. Jebeleanu, M. Beniuc) inclusiv pentru opere de o slabă valoare estetică.

18–23 iunie

● Au loc la București lucrările Congresului Scriitorilor din R.P.R. Tudor Arghezi apare în prezidiul Congresului. ***Cuvântul de deschidere*** al lui Mihail Sadoveanu și raportul lui Mihai Beniuc, dar și relatări, rezumate ale sesiunilor și alte rapoarte prezentate apar pe parcursul acestor zile în numeroase publicații: „Scânteia”, „Scânteia Tineretului”, „România liberă”, „Munca” etc. Prezentăm, de aceea, o sinteză a acestor documente și a diferitelor relatări ale lucrărilor Congresului, care se regăsesc, practic, în forme aproape identice în toate aceste publicații, așa cum apar ele în ziarul „Scânteia”, în perioada precizată. În discursul de deschidere, Mihail Sadoveanu afirmă că „artistul de astăzi e un om al epocii actuale și are a vorbi în opera lui de o lume în transformare”, trebuie să se „adreseze poporului muncitor ieșit din revoluție, care construiește socialismul.” „Poetul să dea oamenilor de astăzi, poporului muncitor care se ridică, o literatură a sufletului său nou, a ezitărilor și izbânzilor, a complexului de drame asociate cu dezastrele și înfrângerile unora, cu luminarea sufletească a altora.” □ Raportul prezentat de Mihai Beniuc se intitulează ***Literatura din R.P.R. și posibilitățile ei de dezvoltare*** și este prezentat, într-o variantă prescurtată de „Scânteia” cu următoarele subtitluri datorate redacției: ***Pe o cale nouă*** (cu o referire firavă la „reabilitarea” lui Arghezi: „O deosebită însemnătate a avut încă din 1948 […] articolul tov. Sorin Toma din Scânteia, care, studiind atât aspectele pozitive, cât și cele negative ale poeziei lui Tudor Arghezi din trecut, a luat atitudine împotriva formalismului și a decadentismului și a deschis focul împotriva principalelor primejdii din afară pentru poezia noastră. Dar acest studiu, din cauza unor exagerări și a concluziei nejuste cu privire la perspectivele creației lui Tudor Arghezi, a contribuit la o temporară izolare a marelui poet”); ***Avântul literaturii*** (cu precizări privind obtuzitatea și excesele comise, îndeosebi de Ion Vitner, în valorificarea poeziei eminesciene, redusă aproape la o sigură piesă pozitivă, *Împărat și proletar*, și cu referiri cifrice – 4941 de titluri din 1949 până în aprilie 1956); ***Pentru zugrăvirea măiastră a omului nou*** („Există însă uneori în cărțile noastre, pe scenele noastre, în filmele noastre așa zișii comuniști, care la prima vedere sunt îmbrăcați ca oamenii, repetă cuvinte omenești și fac mișcări ca omul. Dar foarte repede îți dai seama că, dacă li s-ar rupe costumul, ar ieși câlții din ei și rumegușul de lemn; că vorbele lor, deși parcă le-ai citit în broșuri și în ziare, sunt spuse mecanic așa cum oftează mecanic o păpușă apăsată pe pieptul ei de cârpă”); ***Despre realismul socialist*** (exemplele de abatere de la linia realismului socialist sunt piesa *Satul fără dragoste* de Radu Boureanu, și un fragment din romanul *Groapa* de Eugen Barbu, ambele publicate în Viața Românească); ***Libertatea creației și personalitatea scriitorului*** („Atitudinea pentru un timp rezervată și păgubitoare intereselor literaturii față de Tudor Arghezi, critica represivă față de unele greșeli reale ale lui Ov. S. Crohmălniceanu sau față de o nuvelă a lui Marin Preda, supunerea la lungi și interminabile discuții ale unor lucrări ale lui Eusebiu Camilar sau Cicerone Theodorescu; judecata dogmatică și slaba fundamentare a criticilor aduse lui Ion Vitner cu prilejul discutării problemelor tipicului în aprilie 1953, în discuțiile despre poezie, Mariei Banuș pentru niște versuri cu grabă judecate intimiste și lui Marcel Breslașu pentru niște declarații deschise și sincere care îl făceau suspect de înveterat formalist și decadent – toate acestea și altele au fost nesănătoase manifestări ale acelei epoci. Culminante ca greșeli în acest sens au fost discuțiile cu privire la tipic în aprilie 1953, prin dogmatism și sentențiozitate”); ***Sarcinile noastre*** („Noi, scriitorii, facem parte din sectorul ideologic al vieții poporului nostru și suntem chemați să contribuim la lupta lui actuală”). □ În a doua zi a Congresului (19 iunie), conform ziarului „Scânteia” din 20 iunie, Petru Dumitriu a expus co-raportul publicat de cotidianul partidului în ziua următoare sub titlul ***Coraport asupra problemelor prozei noastre epice.*** Textul este clișeizat, insistă asupra căutărilor sau a transformărilor „pozitive” ale scrisului unor prozatori afirmați în interbelic (între care Camil Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, G. Călinescu) și a succeselor celor noi, cu un plus de aprecieri pentru proza lui Marin Preda. Raportul indică naturalismul drept dușman și pericol principal al prozei momentului și „stăruie îndeosebi asupra ideii că realismul trebuie să fie captivant”. La discuțiile pe marginea raportului a participat Geo Bogza, Lucia Demetrius, Dumitru Corbea, Cezar Petrescu și Eusebiu

Camilar. □ În aceeaşi zi, după-amiază, Dan Deşliu prezintă ***Coraportul asupra problemelor poeziei***: „Sarcina primordială a literaturii realist-socialiste – aceea de a înfăţişa chipul omului nou, al constructorului socialismului care-şi transformă patria şi se transformă pe el însuşi – a început să se realizeze în poezia noastră îndeosebi prin epică". Raportul se dovedeşte destul de critic faţă de lipsa de înţelegere pentru efortul făcut de unii poeţi (Arghezi şi Cicerone Theodorescu) „formaţi la şcoala vechii estetici, adepţi, în trecut, ai formalismului, decadentismului, naturalismului" de a se îndrepta, faţă de manifestările „cultului personalităţii" în lumea literară care pot conduce la false ierarhii, faţă de intoleranţa manifestată pentru creaţiile lirice, mai ales când acestea abordează tema dragostei. Dintre cei care au vorbit pe marginea raportului este de remarcat intervenţia lui Victor Felea, care „a combătut limbajul primitiv şi anacronic, faptul că în unele poezii abundă imaginile nesugestive, simpliste." Critica sa îi vizează, printre alţii, pe Dan Deşliu şi Eugen Frunză. □ În dimineaţa zilei de 20 iunie (cf. „Scânteia" din ziua următoare), Paul Georgescu prezintă ***Coraportul despre problemele criticii literare***. Raportorul combate tendinţa de a stabili limitele unor scriitori din trecut „fără o analiză concretă a împrejurărilor istorice" şi evidenţiază necesitatea de „a combate mai departe tendinţa liberalistă, necritică faţă de estetica reacţionară a lui Maiorescu, Lovinescu şi îndeosebi faţă de operele decadente dintre cele două războaie, când presiunea ideologiei burgheze a fost extrem de puternică". Enumerând succesele, Paul Georgescu remarcă îndeosebi faptul că, în ansamblul ei, critica literară „a reuşit să înfrângă principalele poziţii ale esteticii burgheze. De la o critică predominant reacţionară, idealistă şi estetistă, s-a ajuns acum la o critică predominant ştiinţifică, partinică". Cât despre sensul criticii, raportorul afirmă: „Întrebarea fundamentală pentru critica literară este dacă opera serveşte - şi anume în ce măsură o face – cauza scumpă a poporului nostru". Dintre vorbitorii care au intervenit după prezentarea raportului lui Paul Georgescu, se remarcă Zaharia Stancu, care „a criticat rapoartele şi vorbitorii de până atunci pentru faptul că nu au dezvăluit cu destul curaj lipsurile, că au dat dovadă de sfială. Principala ţintă a scriitorului este însă Ov. S. Crohmălniceanu, acuzat direct că în textele sale critice îi neglijează sau chiar îi omite cărţile, în special romanul *Desculţ*. În după-amiza zilei următoare, Ov. S. Crohmălniceanu răspunde acestor imputări, precizând că „preţuieşte cărţile de mare talent ale acad. Zaharia Stancu, dar regretă că acesta a încercat în cuvântul său să transforme răfuielile personale în chestiuni de principiu". Totodată, conform ziarului „Scânteia", „vorbind de spiritul de grup şi tămâierea reciprocă, tov. Crohmălniceanu a spus că între tovarăşii Z. Stancu, P. Dumitriu, alţi tovarăşi din conducerea Gazetei literare şi unii redactori ai revistei Steaua din Cluj s-au manifestat asemenea fenomene". şi ilustrează cu mai multe texte doveditoare pentru tendinţa manifestată de cele două grupări de a se lăuda reciproc. □ ***Coraportul despre problemele dramaturgiei***, prezentat de M. Davidoglu, este fără relief, rămânând în şablonul înregistrării succeselor şi al convingerii că se poate şi mai bine. □ Lucrările Congresului evidenţiază un bilanţ pozitiv al literaturii create până în acest moment, semnalând şi criticând lipsurile constatate, afirmând lichidarea lor şi îndreptarea greşelilor (schematismul, naturalismul, intimismul etc.) şi reafirmând rolul diriguitor al partidului în creaţia literară. Alegerea conducerii Uniunii Scriitorilor consacră un Comitet alcătuit din 51 de scriitori, între care Al. Andriţoiu, Tudor Arghezi, Asztalos Istvan, Alexandru Balaci, Maria Banuş, Aurel Baranga, Geo Bogza, Demostene Botez, Marcel Breslaşu, G. Călinescu, Eusebiu Camilar, Ov.S. Crohmălniceanu, Dan Deşliu, Mihu Dragomir, Petru Dumitriu, Laurenţiu Fulga, Paul Georgescu, E. Jebeleanu, Horia Lovinescu, Perpessicius, M.R. Paraschivescu, Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Veronica Porumbacu, Marin Preda, Ion Marin Sadoveanu, Mihail Sadoveanu, Zaharia Stancu, Cicerone Theodorescu, Ion Vitner. Preşedinte este M. Sadoveanu, dar funcţia de prim-secretar, de conducere efectivă, îi revine lui Mihai Beniuc, alături de care se află, în secretariatul Uniunii, Aurel Mihale, Mihai Gafiţa şi Szemler Ferenc.

21 iunie

● „Gazeta literară" prezintă lucrările din cea de-a III-a zi a Congresului Scriitorilor: Coraportul lui Paul Georgescu (***Problemele criticii***), coraportul lui Mihail Davidoglu (***Problemele dramaturgiei***), luările de cuvânt ale invitaţilor străini, ale lui I. Dobre, Petre Nicolae, George Vraca, Nicolae Ţaţomir, Demostene Botez şi Al. I. Ştefănescu. Din textul primului co-raportor extragem: „O problemă deosebit de importantă şi care priveşte cu precădere critica literară este aceea a manifestărilor ideologiei burgheze sub forma liberalismului. Succesele literaturii noastre au fost dobândite prin

însuşirea ideologiei marxist-leniniste, prin întărirea spiritului de partid în rândurile scriitorilor, prin îndrumarea literaturii de către partid. Dar lupta împotriva ideologiei burgheze este departe de a se fi încheiat. [...] Pe de altă parte, noi, criticii, care avem în majoritatea cazurilor serioase rămăşiţe ale educaţiei burgheze, nu ne-am însuşit încă temeinic marxism-leninismul. Asemenea cauze au determinat apariţia unor manifestări de liberalism. [...] S-au manifestat unele încercări nihiliste, calomnioase de a nega succesele literaturii noastre, fie în bloc, fie pe o perioadă îndelungată. Încercările neserioase de a stabili o periodizare falsă a literaturii noi (1944-1948-1953) ducea fie la negarea realităţilor valoroase dintre 1948-1953, fie la negarea succeselor din ultimii ani. [...] Acelora care vântură iresponsabil şi calomnios teoria autonomiei esteticului, a «libertăţii absolute de creaţie», care încearcă să reînvie teoriile reacţionare ale lui Maiorescu şi ale urmaşilor lui le răspundem că aceste chestiuni au fost lămurite de clasicii marxismului şi nu există niciun temei să le repunem în discuţie. [...] O răspundere serioasă pentru aceste manifestări de liberalism revine presei noastre literare şi îndeosebi «Gazetei literare» – în care s-au purtat majoritatea discuţiilor – şi mie personal. Astfel, eu am dat la tipar interviul lui Jar care cuprindea, în germene, ieşirea lui antipartinică şi calomnioasă, produsă ceva mai târziu. Am publicat interviul lui D. Corbea şi al lui Ov. S. Crohmălniceanu, care cuprindeau, în parte, o agitaţie diversionistă asupra unor greşeli remediate de mult, în loc să discute problemele reale ale literaturii. De asemeni, liberalismul s-a manifestat şi în unele participări la discuţiile din prejma Congresului, pe care le-am publicat."), □ ***Coraportul asupra problemelor prozei noastre epice expus de tov. Petru Dumitriu*** este prezentat, în rezumat, de „România liberă" din aceeaşi zi.

22 iunie
● La pagina întâi din „Contemporanul" sunt publicate ***Însemnări din sala Congresului***; alături apare „caldul salut" (*Congresului scriitorilor din R.P.R.*), venit din partea Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român. □ Grupajul ***În semn de adâncă prietenie*** reuneşte articole de mulţumire, ocazionate de „Hotărârea Consiliului de Miniştri al U.R.S.S. de a transfera guvernului Republicii Populare Române" tezaurul de la Pietroasa („cloşca cu puii de aur"); printre semnatari se numără: Tudor Arghezi (***Restitutio in integrum***), G. Călinescu (***Cloşca cu pui*** – „cronica optimistului") ş.cl.. □ La rubrica „Psihologie şi psihologism", Eugen Luca publică partea întâi a studiului ***Analiza psihologică în creaţia literară***. Continuarea – ***Analiză psihologică şi tipizare*** – va apărea în numărul următor.

23 iunie
● În „România liberă", sunt rezumate: ***Coraportul asupra problemelor poeziei prezentat de tov. Dan Deşliu***, ***Coraportul despre problemele criticii literare prezentat de tov. Paul Georgescu***, ***Coraportul despre problemele dramaturgiei prezentat de tov. Mihail Davidoglu***.

24 iunie
● „România liberă" anunţă încheierea lucrărilor Congresului Scriitorilor şi alegerea „noului Comitet de conducere al Uniunii scriitorilor din R.P.R.". Mihail Sadoveanu este ales preşedinte activ, iar lui Mihai Beniuc îi revine funcţia de prim-secretar.

26 iunie
● În „România liberă" apar: ***Coraportul tov. Al. Balaci asupra traducerilor literare***, ***Coraportul tov. Marcel Breslaşu despre literatura pentru copii şi tineret***, ***Raportul tov. Aurel Mihale despre noul statut al Uniunii Scriitorilor***, ***Cuvântul acad. Tudor Arghezi***, ***Cuvântul acad. Mihai Beniuc***, ***Cuvântul de încheiere rostit de acad. Mihail Sadoveanu***.

27 iunie
● „România liberă" publică ***Rezoluţia Congresului Scriitorilor din R.P.R***..

28 iunie
● În „Gazeta literară" continuă prezentarea lucrărilor Congresului Scriitorilor: sunt reproduse luările de cuvânt ale lui Ion Vitner („Regret că în cadrul evenimentelor care au precedat publicarea acestor documente [oficiale ale partidului – n.n.] eu am vădit confuzie ideologică, neprincipialitate şi atitudine

lipsită de reflecție partinică.”), H. Oprescu, Cella Serghi, Petre Solomon, Toma George Maiorescu, Ioana Postelnicu, Tudor Măinescu, Savin Bratu („scriitorului [...] nu trebuie să i se *impună* observațiile critice, ci [...] să i se *ofere*, pentru ca el să selecteze și să-și însușească ceea ce concordă cu viziunea lui artistică, cu propriul lui spirit critic”), Silvian Iosifescu („Oricâtă dragoste, oricâtă stimă avem pentru versurile sau romanele unora dintre fruntașii noștri, nu putem admite ca criticii să se transforme în «critici de casă», repartizați pe lângă unul dintre grupurile care [...] acționează atât de dăunător în viața noastră literară. Vremea grămăticilor a trecut definitiv. Și nu putem ajunge să conservăm în literatură cultul personalității pe care-l condamnăm în orice alt domeniu.”), Radu Theodoru, Dimos Rendis, Horia Bratu, Andrei Băleanu, Aurel Rău, Nicolae Jianu, Petru Vintilă, M. Rispler și Camil Baltazar.

29 iunie

● În „Contemporanul”, G. Călinescu scrie „cronica optimistului” ***Idealism, suprarealism***: „Idealismul, stimabile, este, pe scurt, concepția după care artistul nu copiază natura, ci prototipii, adică ideea metafizică de frumos. În loc să oglindească, el corectează realul, devine demiurg. Junimiștii, îndeobște, cultivau acest platonism [...]; Idealismul e un realism degenerat, care pretinde a elimina din natură urâtul, ca să nu ne tulbure «plăcerea estetică» […]. Din punctul de vedere al realismului socialist, critica e simplă. Arta fiind ideologie, oglindire în zona superioară, cu conlucrarea fanteziei, fantasticul absolut, iraționalul se resping. În fenomenalismul oniric fără concepte lipsește tocmai generalul pe care îl reclamau Marx și Lenin și de altfel orice om cu gândire solidă”. □ Tudor Arghezi se pliază cerinței de a prezenta aspecte de la lucrările Congresului și publică „tableta” ***Finalități***: „Atât am așteptat de la Congres: solidarizarea dintre vârste și conștiința că scriitorii încep o lume, care mișuna risipită. Trebuie să facem abstracție de câteva regretabile înfumurări. Nu m-am înșelat. Nesfârșitele aplauze ale publicului în picioare și lacrimile, pe care le-am văzut în lumina ochilor auditorilor mai apropiați de scenă, au spus că trebuia neapărat aruncată în inima fiecăruia o floare. A fost un schimb de emoții în public la tribună și de la tribună la public și, covârșit și stângaci în a primi pe seama mea atâta vastă însuflețire, am plecat mângâiat”.

[IUNIE]:

● „Lupta de clasă” publică articolul ***Trăsături esențiale ale eroului contemporan*** de S. Iosifescu, combătând acel „pseudoromantism, redus la câteva superficiale trăsături exterioare, la adăugarea câte unei situații mai mult melodramatice decât romantice, la adoptarea unor procedee de stil de tip retoric sau lacrimogen. [...] rețetele pseudo-romantice nu sunt deloc preferabile rețetelor anti-romantice de acum câțiva ani.”, cu referiri critice la un studiu de Dumitru Micu publicat în „Viața Românească”, nr. 3/1955. Concluzia articolului este că „reliefarea în literatură a romantismului revoluționar al eroilor contemporani nu constă deci într-o dozare farmaceutică a trăsăturilor «luminoase», într-un artificiu de construcție. *Crearea unor eroi însuflețiți de romantism revoluționar este strâns legată de sesizarea de către scriitor a luptei dintre vechi și nou, de sesizarea direcției dezvoltării societății, de situarea scriitorului pe poziții partinice, militante, în aprecierea fenomenelor realității, este strâns legată, în ultimă instanță, de concepția despre viață a creatorului.*” □ I. Mitran scrie despre ***Revista „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”***, căreia îi cere „să devină un post înaintat în frontul luptei pentru valorificarea științifică a moștenirii literare, în lupta împotriva nihilismului vulgarizator cât și a tendințelor de preluare necritică «în bloc», a întregii literaturi a trecutului”: „Problemele literaturii contemporane, prezentate la rubrica «Din literatura de după 23 August», sunt adesea tratate superficial. Articolele privind poezia lui Dan Deșliu, nuvela *Desfășurarea* de Marin Preda și creația dramatică a lui Mihail Davidoglu au mai degrabă caracterul unor cronici superficiale decât ținuta unor studii științifice. [...] Lipsurile revistei nu pot fi izolate de activitatea institutului. Orientarea și nivelul revistei «Studii și cercetări de istorie literară și folclor» dovedesc activitatea nesatisfăcătoare a colectivului de cercetători ai Institutului de istorie literară și folclor.”

● Editorialul revistei „Scrisul bănățean” consemnează ***Primul Congres al scriitorilor din RPR.*** □ La ancheta literară pe tema ***Tipic și partinic*** răspund Savin Bratu, Eusebiu Camilar, Lucia Demetrius, Eugen Jebeleanu, Mihai Novicov, Veronica Porumbacu, Mircea Șerbănescu, Radu Theodoru. □ Titus

Popovici publică *Liceenii*, „fragment de roman”. □ Petru Comarnescu scrie despre G. B. Shaw. □ Lucian Blaga traduce *Primăvara*, versuri de Bycos, iar Ştefan Aug. Doinaş şi Gh. Popiţi traduc versuri de Heine. □ La o rubrică de „Miniaturi critice”, Leonard Gavriliu comentează nuvela *Ferestre întunecate*, recent publicată de Marin Preda în „Viaţa Românească”: „În noua sa nuvelă, valoroasă nu numai prin actualitatea temei, Marin Preda exagerează în direcţia «obiectivizării» stilului, mergând până la cea mai supărătoare uscăciune a frazei. Uscăciunea stilistică, absenţa totală a lirismului, sunt compensate de tendinţa expresă, nestăpânită a prozatorului de a răspunde prin scrisul său cerinţelor prezentului. Această tendinţă comunică o căldură aparte stilului lui Marin Preda, ţâşneşte din fiecare pagină şi-i încoronează opera.”

● În „Steaua”, nr. 6, Tudor Arghezi publică un *Sonet*, iar Ion Marin Sadoveanu *Puterea gândului (O povestire din vremea gheţarilor înalţi*). □ Tudor Vianu este prezent cu un studiu despre ***Dostoievski***. □ Leon Baconsky scrie despre primele două volume din *Însemnările şi amintirile unui ziarist* de Zaharia Stancu – *Sarea e dulce* şi *Cefe de taur*: „Patetismul argumentării, tonalitatea gravă, pe alocuri chiar retorică a unora dintre articolele lui Zaharia Stancu îl apropie de publicistica lui Emil Isac (ciclurile *Cartea unui om* şi *Notiţele mele*). O particularitate comună ambilor scriitori este de altfel şi utilizarea frecventă a repetiţiilor cu funcţie afectivă. Aproape fiecare articol poate oferi exemple de fraze sau idei care sunt reluate la intervale mai mari sau mai mici, în scopul de a sublinia intenţia autorului. [...] De Emil Isac îl apropie, de asemenea, tradiţia manifestă de a îmbina formula gazetărească cu aceea a poemului în proză. [...] Dominantă la Zaharia Stancu rămâne însă nota de violenţă, verva satirică inepuizabilă, pasiunea polemică – rezultante ale acuităţii sale spirituale şi ale acelui temperament *focos* pe care îl remarcă G. Călinescu, referindu-se la poezia sa.” (***Profilul scriitorului şi publicistului militant***).” □ Dan Coman semnează ***Marginalii la romanul* Taina albă *de I. Popper***: „*Taina albă* ar fi putut fi o operă de reală valoare a literaturii noastre. (Ne gândim, în acest sens, la scurta, dar emoţionanta evocare a lui Stefan Zweig în legătură cu ultima expediţie a căpitanului Scott. În forma sa actuală, romanul lui I. Popper nu poate depăşi limita banalizării şi persiflării, extrem de regretabilă, a unei acţiuni eroice, de înaltă conduită morală. De aceea nu ne miră atitudinea reprobativă faţă de carte, dovedită de cei ce cunosc opera lui Emil Racoviţă în general şi istoria călătoriei sale antarctice în special. Nu ne-ar mira nici protestul, legitim, al unor înalte instituţii de cultură faţă de impietarea adusă memoriei unor membri ai expediţiei. [...] Eroarea majoră a romanului *Taina albă* [...] este utilizarea numelor adevărate ale unor personaje *reale* în cadrul unor acţiuni pe de-a-ntregul inventate şi compromiţătoare pentru cel nominat.”. □ Mircea Braga recenzează cartea lui V.E. Galan, *Vecinii*, culegere de patru povestiri ce „dezvăluie pe multiple planuri viaţa din China nouă”. □ În ***„Maniere elegante?”***, G. Barbu polemizează cu Georgeta Horodincă, semnatara articolului *Sugestii pentru codul manierelor elegante* publicat în „Gazeta literară”, nr. 18 a.c.: „polemicile şi aprecierile pe care le publică *Steaua* pot fi uneori prea aspre ori insuficient motivate, dar ele pornesc întotdeauna de la *fapte*, de la operele literare ale diferiţilor scriitori – nu de la intenţiile acestora – şi vizează totdeauna îmbogăţirea tematică şi îmbunătăţirea calitativă a literaturii noastre, nu «răfuiala personală ori de grup», cum repetă cu seninătate, după alţii, Georgeta Horodincă.” □ Mircea Tomuş semnează o ***Pledoarie pentru romanul scurt***, criticând „romanele lui Radu Theodoru şi mai ales ale lui Aurel Mihale” care „aduc în faţa cititorului o desfăşurare egală şi monotonă – prea rar dinamizată – a acţiunii.” □ La rubrica de „Menţiuni şi opinii”, l.[eon] b.[aconsky] dedică un pamflet lui Emil Cioran, „cunoscutul filozof al amărăciunii şi pierzaniei. A plecat de pe *Culmile disperării*, tocmai ca să menţină în străinătate prestigiul amărâtei sale patrii. A plecat şi a aterizat şi el, ca şi alţii câţiva, chiar la Paris, unde ne popularizează în prezent prin profundele sale *Silogisme despre Amărăciune*!... ”

● Revista „Tânărul scriitor”, nr. 6, apărută înaintea evenimentului, adresează un ***Salut Primului Congres al Scriitorilor!***: „Tinerii ucenici ai artei cuvântului aşteaptă cu legitim interes lucrările ce vor avea loc, conştienţi că ele vor ajuta în chip substanţial dezvoltarea ascendentă a literaturii noastre pe drumul realismului socialist.” □ Din *Cântecul Mioarei* de Mihail Sadoveanu este publicat un fragment. □ „La deschiderea casei memoriale Emil Isac”, Mircea Zaciu dă articolul ***Din prag...***. □ Păstorel, Jerom Spirescu şi Gabriel Teodorescu au ***Epigrame***. □ Evidenţiind inechivoc caracterul propagandistic al literaturii, Mihai Novicov scrie despre ***Principiul leninist al spiritului de partid şi unele probleme ale creaţiei literare*** – „fragment din studiu cu acelaşi titlu în pregătire la ESPLA”: „conştiinţa rămâne în urma existenţei. Pentru ca oamenii să devină conştienţi de noua situaţie şi mai

ales de felul cum pot şi trebuie să o valorifice, o uriaşă muncă ideologică urmează a fi desfăşurată. La baza acesteia stă activitatea propagandistică şi agitatorică a partidului clasei muncitoare. O contribuție însemnată poate aduce creația artistică, în special literatura. Mai mult: îndrăznim să afirmăm că pentru îndeplinirea acestei sarcini ideologice, creația artistică este cea mai indicată, tocmai pentru că în miezul ei se găseşte chipul omului, adică expresia concretă a umanității într-o epocă dată." □ Lucia Demetrius se referă la ***Etica scriitorului***: „Etica scriitorului nu se deosebeşte de cea a omului nou, dar se amplifică cu amănunte specifice, cu trăsături care sunt numai ale meseriei noastre. [...] Meseria noastră cere puritate, cere echilibru, cere seninătate [...]. Meseria noastră ne cere întregi, generoşi şi cumpătați." □ Eugen Luca aduce ***Contribuții la clarificarea conceptului de specific național în literatură***: „specificul național nu e determinat în creația literară de faptul că scriitorul oglindeşte aspecte din viața uneia sau alteia dintre clase, a țărănimii de pildă, cum se credea, ci de faptul dacă el reuşeşte să oglindească ceea ce este caracteristic uneia sau alteia dintre clasele din țara a cărei viață o reflectă. Aceasta, deoarece fiecare clasă are, în fiecare țară, propria ei istorie; fiecare clasă, în fiecare țară, s-a născut şi s-a dezvoltat în alte condiții şi într-o altă ambianță, iar aceste condiții şi această ambianță şi-au pus pecetea asupră-i." În continuare este analizat specificul național la Camil Petrescu, în *Ultima noapte de dragoste.....*

● „Viața Românească" cuprinde un fragment din *Cântecul mioarei* de Mihail Sadoveanu, poeme semnate de Tudor Arghezi (*Zmeu; Greierele*), Demostene Botez (*Documentare*), Maria Banuş (*Anii, câinii; Cale Lactee; Ursoaica; Dă cep...*), Radu Boureanu (*Stupina; Uliul din părul bătrân; Tătarul la pământ*), Nina Cassian (*Portret; Platoul; Idealul; Cu nasu-n carte*), Victor Tulbure (*Unor fanfaroni*) şi Dan Deşliu (partea secundă din *Cuvânt despre sergentul Belate Alexandru*). □ La rubrica „Discuții", Dan Costa publică articolul ***Despre etica eroului liric şi despre... modestie***, unde, preluând acuzațiile lui Aurel Rău la adresa „proletcultismului", le dilatează şi le întoarce împotriva poeților „grupării clujene" (şi îndeosebi împotriva lui A.E. Baconsky), acuzați de orgoliu nemăsurat: „unele manifestări de proletcultism perdeluit [...] iar pe de altă parte faptul că tendința de a lucra la consolidarea lirismului, de a repune în drepturile-i firesti individualitatea artistului ameninţă să alunece în rătăciri net individualiste, vizibile în numeroasele creații ale poeților clujeni, dovedesc cu oarecare temei că lupta pentru o lirică înaintată n-a găsit totdeauna cele mai nimerite căi de manifestare, ceea ce face ca în unele privinţe să ne găsim abia la jumătatea drumului, iar în altele să ne pomenim în fața unei veritabile sărituri peste cal. Poeții aceştia uită adesea, pesemne, că falsa modestie ca şi falsa îndrăzneală a proletcultiştilor erau simple etichete fățarnice şi că în niciun caz modestia adevărată şi îndrăzneala creatoare [...] n-au fost abolite. Iată însă că în locul acestora îți aminteşti că ai întâlnit nu o dată în poeziile poeților clujeni frânturi pretențioase de vers, arte poetice şi profesiuni de credință în care orgoliul şi trufia ivesc pentru o clipă goliciuni de-a dreptul indecente, cavalcade înfumurate de pronume personale şi posesive îmbătate de sonoritățile pe care le iscă propria lor trecere, cortegii alegorice purtând tablouri vivante: un poet înghițit de o antologie spre marea satisfacție a confratelui său, alți câțiva coborând de circumstanță, dar cu suficientă morgă, de pe un soclu înalt pentru a saluta mulțimile, aceiaşi – în fine – trimițând cu mult zel semne ciudate unei arătări vagi închipuind Veşnicia..." □ La rubrica „Teorie şi critică", Dumitru Micu publică unele ***Reflecții în legătură cu tema muncii în romanele scriitorilor noştri***, Lucian Raicu semnează partea secundă a studiului ***Aspecte noi în nuvelistica actuală***, iar Sanda Radian militează ***Pentru promovarea genului satiric***.

Abstract

This large piece of work represents a cronology of what happened Romanian publications in 1956, a black period where the litterature was under totalitarian commands and fear. This cronology was elaborated by a group of researchers such as Andrei Grigor, Nicoleta Ifrim, Cristina Balinte, Mihai Iovănel, Alina Crihană, Andrei Terian.

SFERA BIOGRAFICULUI LA INCIDENȚA ISTORIEI CU LITERATURA

drd. Alexandra-Oana SAFTA*

Jurnalul intim, biografia, memoriile au fost privite cu oarecare circumspecție de către critica literară, numele sub care au fost grupate aceste specii neomologate fiind acela de „literatură de frontieră". Astfel, o clasificare – rezultat al abordării literaturii pornind de la gradul de „ficționalitate" sau „literaritate" al textelor – a dat naştere următoarelor categorii: literatura de ficțiune, literatura de întrebuințare şi literatura de frontieră, care a produs specii hibride, precum jurnalul, memoriile sau scrisorile literare.[1] Pentru a reda caracteristicile diverselor scrieri care vin în contact cu zona biograficului sunt necesare intuiția şi o afinitate care să se opună dificultății de a le compartimenta, cauzată de numeroasele contaminări dintre speciile aparținând genului. Problemă cu atât mai spinoasă cu cât permanența genurilor a suscitat opinii diferite în rândul istoricilor şi crititicilor literari. În momentul alegerii temelor, motivelor, tehnicilor, autorul îşi poziționează scrierea în spațiul literaturii prin raportarea la tradiție, la convenții preexistente. Pentru Philippe Lejeune „les genres littéraires ne sont pas des êtres en soi". Plecând de la această credință, acesta consideră că sistemul genurilor, ca şi celelalte instituții sociale, este guvernat de o forță de inerție (care tinde să asigure o continuitate, facilitând comunicarea) şi de o forță de schimbare, căci o literatură trăieşte atâta timp cât transformă orizontul de aşteptare al lectorilor. Astfel s-ar explica fluctuațiile frontierelor literaturii şi faptul că specii precum memoriile sau autobiografia au avut un statut exterior literaturii înainte de a se integra mai mult sau mai puțin. Se poate întâmpla ca operele să-şi schimbe genul traversând, de-a lungul istoriei, sisteme de aşteptare diferite. Naşterea şi permanența unui gen literar reprezintă o iluzie, iar tendința de a clasa conduce la o inerție pe care mulți o consideră necesară pentru continuitate în domeniul literar, în sensul de posibilitate a studiului evoluției literaturii ca sistem. Lejeune întrevede riscul de a fi orbi la evoluția istorică a literaturii. Nu trebuie să fim prizonierii canonului, să ne mărginim la un model, la un arhetip; pentru el, memoriile nu fac parte dintr-un corpus fix şi închis, ci reprezintă un gen literar viu şi contemporan.[2] Şi pentru Maurice Blanchot opera are prioritate în analiză, genul constituind o simplă

---

* Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române

[1] Manolescu, Ion, *Literatura memorialistică*, Bucureşti, Humanitas, 1996, p. 5.

[2] Lejeune, Ph., „Autobiographie et histoire littéraire" în *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, Paris, 1975.

RITL, nr. 1–4, p. 261–276, Bucureşti, 2011

convenție: „(...) seule importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques (...) sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme”.[3]

Studiul şcolar şi universitar al genurilor raționalizează şi sistematizează, încearcă adesea să structureze genul analizat, omițând fluctuațiile inerente frontierelor literaturii, încercările de definire a obiectului presupunând o permanență a lui. După cum arăta acelaşi Lejeune, se întâmplă ca elementele centrale şi cele periferice din structura unui gen să se dovedească interşanjabile, astfel încât o trăsătură inițial secundară poate deveni esențială pentru interpretare. Memoriilor, autobiografiei le este adesea contestat caracterul literar, numeroase studii promovând însă schimbarea de statut a acestora. Prin urmare, genurile nu trebuie privite din perspectiva imanenței, ci din aceea a unei istorii ale cărei caracteristici ar fi relativitatea şi variabilitatea, nicidecum dorința de izolare şi normare a obiectului de studiu. Modelul nu trebuie să impună, el este aproximativ, punctul de plecare pentru diverse combinații, iar criticului şi lectorului li se cere să fie deschişi la toate nuanțele pentru a nu cădea într-un schematism mutilant. Lejeune elogiază suplețea disociativă, evidențierea trăsăturilor distinctive, mobilitatea privirii, capabilă să detecteze într-o operă componente prin care aceasta poate fi integrată mai multor categorii în acelaşi timp. Încercarea de a stabili cu orice preț o „teorie a genurilor”, un sistem clasificator este pusă în analogie cu demersurile iluzorii de a recrea o limbă universală, artificialitatea fiind limpede în ambele cazuri.

Universitarul francez identifică pericolul iluziei eternității, acela de a nu sesiza distanțele care se interpun între codul de emisie şi codul de receptare, astfel încât putem fi tentați să considerăm categoriile cu care operează critica actuală drept permanente, imuabile. Chiar dacă genurile literare sunt clasificate plecând de la trăsăturile formale deja instituite de un sistem anterior, nu putem ignora modul în care acestea transformă orizonturile de aşteptare (în domeniul literar francez este dificil să înțelegem autobiografia în stil Rousseau fără a o situa în raport cu tradiția confesiunilor religioase; în literatura română, drumul parcurs de la jurnalul de călătorie până în sfera intimității în perioada interbelică). Totodată, nu este suficientă compararea scrierilor biografice prin diacronie, în raport cu compozițiile cu aceleaşi specific apărute înainte sau după, ci şi sincronic, prin raportarea la întregul ansamblu istoric în care acestea au funcționat la momentul apariției (alte genuri, alte scrieri ale aceluiaşi autor).

Inventariind oscilațiile care au însoțit atribuirea specificului literar unei opere, de la supraaprecierea alternativă a ficțiunii şi a lirismului, care au monopolizat pe rând câmpul literaturii, Gérard Genette militează pentru înlocuirea „poeticii esențialiste”, închise, conform căreia literaritatea este imanentă unor anumite tipuri

[3] Blanchot, M., *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1996, p. 272.

de text, „*a priori* marcate de pecetea generică, sau mai degrabă arhigenerică, a ficționalității şi / sau a poeticității”[4] cu „poetica condiționalistă”, deschisă. „Lucrul cel mai grav este incapacitatea celor două poetici esențialiste ale noastre (care supralicitează alternativ ficțiunea şi poezia, [*n.n.*]), fie şi unite – deşi cu forța –, de a acoperi, doar ele două, totalitatea câmpului literar, deoarece dublei lor cuprinderi îi scapă domeniul foarte însemnat a ceea ce aş numi provizoriu literatura nefictională în proză: istoria, elocvența, eseul, autobiografia, de exemplu, fără a renunța la unele texte aparte, pe care extrema lor singularitate le împiedică să adere la orice fel de gen”[5], consideră teoreticianul, care observă că listele canonice se văd forțate de texte cu funcție principală non – literară, dar a căror calitate estetică trece ulterior în prim – plan. Pentru Genette, o scriere poate îndeplini mai multe funcții în acelaşi timp, informarea nu exclude esteticul, teoreticianul găsind ispititoare prin facilitate, dar eronată, tendința de a stabili o incompatibilitate între „atitudinea estetică şi adeziunea teoretică sau pragmatică [...], ca şi cum spiritul n-ar putea fi în acelaşi timp pe de-a-ntregul convins şi pe de-a-ntregul sedus”[6]. Pe acelaşi traseu este subliniată necesitatea unei teorii pluraliste, care să inventarieze multiplele moduri în care limbajul se detaşează de funcția sa practică pentru a produce texte valoroase ca obiecte estetice. Genette observă însă o evidentă extindere a spațiului literaturii prin înglobarea textelor anterior marginalizate, concluzionând: „În orice caz, vedem de-a lungul secolelor cum câmpul literarității condiționale se extinde necontenit, ca urmare a unei tendințe aparent constante, sau poate în creştere, de recuperare estetică, ce acționează peste tot şi care aduce creditului artei o mare parte din ceea ce acțiunea timpului îi ia celui al adevărului sau al utilității; de aceea, un text intră mai uşor decât iese din câmpul literaturii”[7]. Părere împărtăşită de Al. Cistelecan, care susține neîntârziata pătrundere a scrierilor biografice în spațiul literar, căci, „cum literatura e un gen imperialist şi nesățios, mai devreme sau mai târziu aceste «documente» vor sfârşi prin a fi absorbite”[8].

Lejeune recunoaşte greutatea de identificare a elementelor formale distinctive ale diferitelor tipuri de povestire la „persoana întâi”. Metoda pe care el o aplică ar fi un demers orientat spre stabilirea genului proxim şi a diferenței specifice, luând ca reper trăsăturile autobiografiei: „Povestire retrospectivă în proză, pe care o persoană reală o face despre propria existență, atunci când pune accent pe viața sa individuală, îndeosebi pe istoria personalității sale”[9]. Analiza punctuală a definiției vizează mai multe categorii, de la tematică la aspect grafic: tema este istoria unei

---

[4] Genette, Gérard, *Introducere în arhitext. Ficțiune şi dicțiune*, trad. Ion Pop, Univers, Bucureşti, 1994, p. 101.

[5] *Idem*, p. 101.

[6] *Idem*, p. 104.

[7] *Idem*, p. 104.

[8] Cistelecan, Al., „Decalogul ocnaşului”, Vatra, nr. 1 / ian. 1992, p. 8.

[9] Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic*, tr. Irina Margareta Nistor, Univers, Bucureşti, 2000, p. 6.

personalităţi, forma pe care ea o îmbracă este cea a unei retrospective în proză, există o identitate între autor, narator şi personajul principal. Condiţiile constitutive ale autobiografiei sunt luate ca reper pentru celelalte tipuri de scrieri ce prezintă trăsături înrudite cu aceasta. Memoriile nu ar satisface decât două dintre ele: modul de expunere este cu predilecţie naraţiunea, iar perspectiva povestirii este retrospectivă. În cazul celorlaltor trăsături, ele variază proporţional în funcţie de gen. Dacă viaţa autobiografului este subiectul acestui tip de confesiune, faptul nu exclude istoria ce însoţeşte şi care îşi pune amprenta asupra aceastei existenţe. Ierarhia însă poate fi răsturnată în cazul memoriilor de război, ale unor confesiuni în care factorul exterior prevalează asupra trăirilor lăuntrice. În acelaşi timp, pot fi diferenţe notabile în cadrul unor scrieri ce sunt definite generic printr-un acelaşi termen: jurnal. Cu totul diferit se prezintă un jurnal de călătorie sau de front faţă de jurnalul intim autodestinat. În acest caz funcţia impune perspectiva, trasând coordonatele pe care se dezvoltă opera. Urmărind „contaminările" dintre diferitele specii centrate pe confesiunea eu-lui, Jean Starobinski considera că autobiograful este dublat de un memorialist atunci când povestirea vieţii se întrepătrunde cu cea a evenimentelor exterioare, în timp ce datarea anumitor fragmente sau constituirea autobiografiei pornind de la însemnări zilnice conduc la o apropiere de jurnalul intim. Aceste „contaminări" sunt pentru criticul francez dovezi că nu se poate vorbi despre o formă şi un stil unice, obligatorii ale autobiografiei, concluzionând că autorul este liber să stabilească tonul, ritmul şi limitele personale ale confesiunii[10].

Până şi condiţia *sine qua non*, identitatea celor 3 instanţe narative ale discursului, prezintă diverse excepţii, fiind obligatorie o distincţie clară între persoana gramaticală şi identitatea indivizilor numiţi prin această persoană gramaticală. Este şi demonstraţia lui Benveniste, care urmăreşte raporturile discursului şi ale realităţii, observând printre altele că persoana întâi se defineşte prin articularea a două niveluri: *referinţă* (pronumele personale nu au referinţă decât în interiorul discursului, în actul însuşi al enunţării) şi *enunţ* (pronumele personale la persoana I marchează identitatea subiectului enunţării şi a subiectului enunţului)[11].

Revenid la graniţele oscilante ale genului şi la dificultăţile de determinare a calităţilor literare ale scrierilor, se constată că majoritatea exegeţilor genului plasează memoriile la incidenţa literaturii cu istoria. Analizând problema referinţei la nivelul *mimesis*-ului, Ricoeur făcea distincţie între modurile referenţiale ale povestirii istorice şi ale povestirii de ficţiune[12]. Astfel, istoriografia ar putea revendica o referinţă care s-ar înscrie în cunoaşterea empirică, în măsura în care intenţionalitatea istorică se îndreaptă către evenimentele care au avut loc efectiv. Evenimentul trecut, oricât de absent ar fi percepţiei prezente, conferă intenţionalităţii istoriei o notă veridică, pe care nu o poate egala nicio literatură, chiar şi aceea cu pretenţii realiste.

[10] Starobinski, Jean, „Stilul autobiografiei" în *Relaţia critică*, Univers, Bucureşti, 1974, pp. 86–98.

[11] Benveniste, E., „De la subjectivité dans le langage" în *Problèmes de linguistique générale*, I, Gallimard, 1966, pp. 258–266.

[12] Ricoeur, Paul, *op. cit.*., p. 123.

Ceea ce contestatarii reproşează creațiilor aparținând speciilor biograficului este, în primul rând, o anumită lipsă de literaritate, omițând faptul că scriitura intimă are o poetică proprie, caracteristică ficțiunii care există în orice narațiune la persoana I. Povestirea acționează asupra istoriei reale, care primeşte o nouă existență într-o nouă dimensiune, cea a discursului ficțional. Intrarea faptelor în narațiune se face printr-o stilizare, iar trăirea este transmisă prin intermediul unui discurs care trebuie să se supună normelor literare, unor rigori compoziționale şi tematice. Prin actul scriptic, lumea este închisă într-un discurs ale cărui norme de existență sunt cele proprii literaturii. Pentru Eugen Simion memoriile desfăşoară un pariu cu literatura, pe care îl pot câştiga doar prin atingerea unor ținte esențiale, valabile până la urmă pentru întregul câmp literar: coerență, expresivitate, creionare unor situații şi personaje verosimile etc. Căutând regulile de funcționare ale speciei, criticul constată că acestea sunt însoțite de principii ce vin dintr-o zonă a moralității: „*să spui adevărul*, *să nu literaturizezi istoria*, *să fii obiectiv*, *autentic*, *să nu ignori esențialul din istorie* etc”[13].

În memorii, istoria este esențială în trasarea cronologiei destinului individual. Experiența detenției reprezintă efectul unor cauze ce țin de o amplă istorie. Destăinuirile nu-şi poate atinge ținta decât în cazul unui destinatar avizat, care cunoaşte sau manifestă măcar interes pentru cadrul istoric. În momentul în care citeşte memoriile, acesta devine un cunoscător al vieții celui ce se confesează şi al epocii pe care narațiunea celui din urmă o înglobează şi de care e înglobată, epocă la care nu are acces decât printr-o bună cunoaştere a istoriei şi – nu în ultimul rând – a persoanei care a devenit victima acesteia. De aceea, o deschidere către lumea care-l poartă pe narator este necesară. Întrebarea inevitabilă este – la acest nivel – dacă biografia autorului acestor memorii poate oferi elemente care să deschidă calea spre o înțelegere completă a operei. Şi, plecând de la această întrebare, trebuie să fim conştienți că în cazul acestui tip de literatură nu se poate face o separație netă între personalitatea creatoare şi personalitatea umană a celui care scrie. Memorialistica de acest tip este produsul unui „eu profund”, care îşi asumă toate datele existenței autorului, inclusiv pe acelea ale „eului superficial”. Jurnalele intime şi memoriile reprezintă cazuri speciale în cadrul speciilor literare; fiind opere legate într-o bună măsură de existența autorului, implicația fragmentelor autobiografice este necesară pentru interpretare. Analizarea naturii existenței care determină actul estetic este indispensabilă în cazul acestor memorii. Opera literară are o autonomie proprie şi, chiar dacă îi respectăm prioritatea în analiză, nu putem ignora faptul că în discursul literar al memorialisticii pe care o avem în vedere există numeroase elemente care se raportează la universul exterior al operelor. De aceea, o separație netă între omul care scrie şi omul care trăieşte nu este indicată, căci personalitatea creatoarea preia multe din datele personalității umane care se află în spatele actului de creație, iar funcția autor nu afectează toate discursurile în manieră identică. Paul Ricoeur vorbeşte despre un paradox, consecință a ceea ce el

[13] Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, F. N. S. A., 2008, p. 23.

numeşte activitatea de configurare, cea care asigură medierea între evenimentele individuale şi povestea scrisă. Este acela al unui continuu du-te-vino, care face ca în acelaşi timp în care istoria personală este extrasă dintr-o mare a evenimentelor, „incidentele" personale să dea naştere unei istorii unice.[14]

Deşi priveşte memorialistica ca „inseparabilă de sentimentul ireversibilului şi de optica unui sfârşit de drum"[15], Silvian Iosifescu aminteşte de confesiunile născute în urma unei experiențe – şoc, cum ar fi experiențele traumatizante ale lagărelor de concentrare sau ale războiului. Pentru Eugen Simion, scrierile intime contemporane sunt o mărturie despre om şi tragediile sale, impulsionate fiind de atrocitățile istoriei. Criticul vede în memorialistica românească o practică mai veche decât aceea a jurnalului intim, căci românii ar fi acordat întotdeauna importanță istoriei şi ar fi legat destinul lor individual de capriciile acesteia.[16] Cititorul modern, ca om care a trăit sau vine în contact cu redarea unei istorii abominabile, devine mefient în fața ficțiunii. Constatând că „prea a fost de multe ori păcălit, prea s-a lăsat uşor sedus de himerele ideologiilor şi a plătit scump pentru inocența sa…", criticul concluzionează: „Iată de ce primeşte mai uşor (şi mai încrezător) ceea ce reprezintă expresia unei experiențe nemijlocite, autentice, verosimile. Imaginația nu mai este la putere […] sau, mai bine zis: imaginația, pentru a-şi păstra puterea are nevoie la începutul secolului XXI de documente sigure de existență, are nevoie de suportul *trăitului*, ficțiunea a devenit insuficientă...".[17] Convingere împărtăşită şi de criticul Mircea Angelescu, pentru care „literatura de după 1990, chiar aceea care un are nicio legătură cu personajele sau universul acestui coşmar al detenției comuniste nu mai poate semăna cu cea dinaintea ei, pentru că scriitorii şi cititorii ei au descoperit, deopotrivă, adâncimile îngrozitoare ale suferinței şi terorii adevărate".[18]

Expresii pretins netrucate ale sinelui, operele literare de inspirație biografică înregistrează o creştere cantitativă şi beneficiază de o atenție mărită din partea lectorilor şi a criticii. Pe această direcție se înscrie şi o constatare a lui Mircea Eliade, conform căreia interesul pentru „documentele autentice" (memorii, scrisori, scrieri intime) ar fi o dovadă de apreciere pe care scriitorul o are pentru istorie, a cărei importanță trebuie şi poate fi exaltată mai ales prin documentul nud, direct. Un secol marcat de catastrofe, bântuit de întrebări existențiale şi senzația absurdului condiției umane, „era clasică a războiului" antrenează o turnură substanțială a sensibilității umane. Pentru Mihai Zamfir, mutațiile sociale se reflectă la nivelul percepției umane până în cele mai intime trăiri, iar în aceste momente stringente literatura nu-şi poate conserva latura idilică şi optimistă: „În vizunea modernă şi contemporană asupra literaturii tot ceea ce – în epocile îndepărtate – glorificase

[14] Ricoeur, Paul, *op. cit.*, p. 123.

[15] Iosifescu, Silvian, *Literatura de frontieră*, E.D.P.L, Bucureşti, 1969, p. 109.

[16] Simion, Eugen, *op. cit*. 21, p. 165.

[17] Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I, Univers enciclopedic, Bucureşti, 2005, p. 9.

[18] Anghelescu, Mircea, *Literatura autobiografică; puşcăria la români*, Ed. Universității din Bucureşti, 2008, p. 36.

viața, speranța, încrederea în posibilitatea fericirii (idila, pastorala, egloga, poezia ceremonială, oda etc.) este astăzi considerat literatură de calitate îndoielnică, dulcegărie depășită. Chiar și specia comediei (fortificare sufletească prin râs compensatoriu) a dispărut complet sau s-a transformat în specii hibride, precum farsa tragică ori comedia amară. Nu găsim nicăieri scris acest program de deviere a literaturii spre culoarea neagră, dar traducerea lui conștiincioasă în act se observă cu ochiul liber. Marea litearatură a secolului XX ar putea fi definită, cu toate excepțiile ce confirmă regula, drept artă a disperării".[19] Al. Cistelecan identifică chiar o carență a literaturii noastre în sensul unei inapetențe pentru tragic, șocul produs de memorialistica de închisoare fiind evident în cazul unei literaturi pe care criticul o vede, până la impactul anilor '90, drept expresia unei jovialități funciare.[20] Și pentru Eliade, contorsiunile sunt inerente revoluției inevitabile din domeniile spiritului: „En effet, nous entrons dans une époque où les genres traditionnels, servant à exprimer l'expérience du monde et une reflexion personnelle sur cette expérience sont en train de se périmer. Nous connaissons depuis James Joyce la « mort » du roman classique, et, depuis Beckett et Ionesco, la destruction du langage dramatique conventionnel, après avoir assisté avec le cubisme, le futurisme et le surréalisme, à la destruction des languages plastiques et poétiques traditionnels. Mais la révolution continue et elle touchera finalement tous les genres d'expression verbale. […] Le fragment, l'écrit intime, la méditation personnelle sont susceptibles de devenir les instruments les plus adéquats pour communiquer une pensée vivante".[21] Analizând o posibilă criză a ficțiunii în spațiul francez, contemporană cu evenimentele anului 1945, universitarul Henri Godard observă că majoritatea scriitorilor care se exprimaseră prin intermediul romanului în perioada interbelică se îndepărtează de această specie, ca și cum ar simți că fictivul nu mai are drepturi în fața calamităților sociale. „Du côté des victimes, déjà, selon une formule de l' époque, la réalité dépasse la fiction quand elle est celle des bombardements de la fin de la guerre d'une part, des camps de déportation et surtout d'extermination de l'autre. Elle appelle des témoignages, qui en effet se multiplient. À côté de cette réalité de chair et de sang, et des hommes et des femmes qui l'ont vécue, que pèseraient des êtres de papier, leurs drames personnels, leurs amours, tous par définition inventés?"[22], o întrebare pe care și-o pun toți cei care constată deplasarea literaturii către sfera biograficului. Considerând cea de-a doua jumătate a secolului trecut drept „timpul autobiografiei", Godard insistă asupra misiunii pe care literatura ar avea-o, dincolo de latura ficțională, de a surprinde experiențele fundamentale ale ființei umane și de a broda pe baza unui pact al verosimilității. După prețiozitatea simbolistă, experiențe moderniste și

[19] Zamfir, Mihai, „Suferința scriitorului", R. L., nr. 48 / 13 dec. 2004, pp. 16–17.

[20] Cistelecan, Al., *op. cit.*

[21] Eliade, Mircea, *Briser le toit de la maison. La créativité et ses symboles*, Gallimard, 1985, pp. 249–250.

[22] Godard, Henri, „La crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographie, autofiction" en *L'éclatement des genres au XX siècle*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, p. 84.

abstracte, o literatură a absurdului, scrierile biografice aspiră la o recunoaştere de valoare, interesul tematic fiind evident. Acoperind o arie vastă, de la memorialistica gulagului ca formă de memorie şi posibilitate de recuperare a trecutului istoric, cunoaşterea lumii prin ochii semenului care scrie un jurnal de călătorie, până la autobiografia starurilor, ca manifestare a ceea ce numim *popular culture*, aceste scrieri provoacă interesul şi prin ceea ce putem considera un impuls ontologic în sensul dorinţei de cunoaştere a umanului, a unei vieţi sau experienţe a celui deopotrivă cu sine.

Într-un text, singura marcă a unui incontestabil în-afara textului este numele ce trimite la autor, persoana reală responsabilă de producerea respectivului text. Deşi o simplă abstracţie, atâta timp cât numele respectiv poate să nu spună nimic cititorului, o convenţie care leagă textul de producătorul lui, existenţa chiar şi ipotetică a celui ce semnează este o marcă indispensabilă funcţionării scrierii. „Genul autobiografic" este un gen contractual, iar numele propriu reprezintă un element esenţial al contractului. „Este imposibil ca vocaţia autobiografică şi pasiunea anonimatului să coexiste în aceeaşi fiinţă"[23], notează Lejeune, care se îndoieşte de modestia memorialiştilor, considerând că scrierile legate de sfera intimităţii vor să afirme eul, să-l scoată din anonimat. În definirea autobiografiei, Lejeune porneşte tocmai de la raportul care se stabileşte între dorinţa de a informa, de a transmite, a celui ce se confesează şi curiozitatea umană a celui ce primeşte mărturia. Astfel, autobiografia este numită act social, în sensul de legătură între un eu – individ real, nu creatură ficţională, care lansează către contemporani şi posteritate provocarea de a asista la spectacolul vieţii sale, cu scopul de a-i lămuri, instrui, dar şi pentru a aduce explicaţii, justificări sau a-i seduce – şi un lector pe care îl animă două tipuri de curiozitate, umană şi istorică şi căruia i se oferă ocazia de a reflecta, prin comparaţie, la propria identitate. Deşi analiza începe prin reliefarea importanţei sociale, Lejeune consideră că funcţia artistică a autobiografiei (pe care o urmăresc în analiza de faţă drept exponent al speciilor bigraficului) nu este mai puţin însemnată, atâta timp cât cel ce scrie modelează limbajul într-o manieră proprie, originală.[24]

Dacă valoarea documentară şi reflectarea netrucată ar fi de multe ori ţintele principale ale memorialiştilor, aceştia nesfiindu-se să exprime în scris aceste dorinţe ca puncte constitutive ale naraţiei lor, în subsidiar orice confesiune de acest tip are ambiţia de a fi expresia durabilă a unei mărturii semnificative. În acest sens, criticul Eugen Simion susţine că memoriile un pot fi niciodată modeste, căci „ele propun implicit sau explicit o morală de viaţă şi un model de viaţă".[25] Până şi pentru adepţii strucuralismului, adversari nemiloşi ai persoanei care scrie, dispariţia creatorului este greu de susţinut. Pentru Roland Barthes, moartea autorului ar fi consecinţa imposibilităţii originalităţii: „Nous savons maintenant qu'un texte n'est

[23] Lejeune, Ph., *op. cit. 17*, p. 34.

[24] Lejeune, Philippe, „Autobiographie" în *Genres et notions littéraires*, Albin Michel, Paris, 1997, pp. 49–53.

[25] Simion, Eugen, *op. cit. 21*, p. 22.

pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le message de l'Auteur – Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures varieés, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues des milles foyers de la culture".[26] Puterea demiurgică, odată contestată, se vede înlocuită de supremația scriiturii, căci „l'écriture c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir et blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle – là même du corps qui écrit".[27] Negarea vehementă a paternității scrierilor este argumentată de Barthes prin supralicitarea persoanei ce scrie, consecință a creşterii nestăvilite a prestigiului individului. Observând că explicația operei tinde să fie căutată în biografia şi experiențele autorului, criticul readuce în prim-plan toate încercările predecesorilor de anulare a creatorului (Mallarmé, Proust, suprarealismul, cercetările lingvistice). Temându-se de închiderea scriiturii prin atribuirea textului unui autor, Barthes potențează importanța receptorului. Deşi afirmă că unitatea textului este asigurată de destinatar, lectorul apare la rându-i ca o simplă funcție, „un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie, il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit".[28] Un alt reprezentant al şcolii franceze a structuralismului nongenetic, Michel Foucault consideră că estomparea autorului este necesară pentru a permite manifestarea unei structuri mai complexe, jocul funcției-autor. Şi pentru criticul francez textul este prioritar, conținând un număr de semne ce permit identificarea producătorului acestuia. Astfel, „atribuirea funcției-autor nu se face spontan, ea este rezultatul unei operații complexe, ce urmăreşte construirea unei ființe raționale, cu un statut realist, la care se ajunge prin analiza textului ".[29] Pentru Foucault numele de autor îşi manifestă singularitatea prin faptul că, spre deosebire de un simplu nume propriu, îi este atribuită o operă. „… un nume de autor nu reprezintă doar un element în cadrul unui discurs (…) el joacă, în raport cu discursul, un anumit rol: asigură o funcție de clasificare; un astfel de nume permite regruparea unui anumit număr de texte, delimitarea lor, excluderea unora, opunerea lor altora", după cum discursul acestuia „nu e o rostire cotidiană, indiferentă, o vorbă ce zboară, care pluteşte o clipă şi trece…".[30] Criticul observă că cititorul modern nu mai suportă anonimatul literar, că semnificația, statutul şi valoarea unui text ficțional depind de informațiile despre autor şi afirmă că, spre deosebire de discursurile ştiințifice, unde funcția autor nu mai are însemnătate, atâta timp cât acestea înglobează adevăruri general valabile, discursurile literare „nu mai sunt acceptabile decât dacă sunt înzestrate cu funcția – autor: orice text poetic sau de ficțiune trebuie să declare

[26] Barthes, Roland, *La mort de l'auteur*, „ Manteia", n°5 / 1968 en *Oeuvres complètes*, II, 1966–1973, Seuil, Paris, p. 495.

[27] *Idem*, p. 491.

[28] *Idem*, p. 493.

[29] Foucault, M., *Ce este un autor? Studii şi conferințe*, tr. Bogdan Ghiu şi Ciprian Mihali, Cluj, 2004, pp. 35–61.

[30] *Idem*, p. 43.

de unde vine, cine l-a scris, la ce dată, în ce împrejurări şi în baza cărui proiect”.[31] Şi pentru Eugen Simion absența figurii auctoriale ar induce un paradox, cel al unei prezențe născute prin proclamarea unei absențe: „Faptul este incontestabil, a vorbi tot timpul de «moartea autorului», de «dispariția oricărei voci, a oricărei origini» reprezintă un alt mod de a sublinia prezența autorului în text”.[32]

Astfel, alături de dovezile şi documentele istorice, pactul autobiografic se dovedeşte foarte valoros pentru mărturie, căci informațiile memorialelor sunt furnizate din perspectiva trăitului, cel care se confesează fiind înainte de orice actant, personaj al propriei poveşti. Văzând în aceste depoziții o formă de istorie participativă, putem accepta mărturiile despre gulag ca expresie a unui trecut al „nostru”, în sensul căutării identității: „Fireşte că nu adevărul istoric sau marea morală, care stabileşte principii, sunt obiectul acestei participări la configurarea istoriei, ci o miză mai personală şi justificată pentru un particular: problema reprezentării sale în ansamblu şi în primul rând, aceea a identității sale. Problema identitară pare să fi devenit miezul mai mult sau mai puțin evident al oricărei viziuni istorice contemporane, iar în această direcție depozițiile «martorilor» sunt inconturnabile”.[33]

Memoriile de închisoare intră în forma curentă a narațiunii homodiegetice descrisă de Japp Lintvelt, ca istorisiri ale „unui eu narant – protagonist, care povesteşte la persoana întâi vicisitudinile propriului eu – narat”[34], ceea ce nu exclude, vom vedea într-o ulterioară analiză amănunțită a tipologiei, melanjul, alternarea perspectivei tipului narativ auctorial cu cea a tipului narativ actorial, de multe ori chiar în cadrul aceleaşi secvențe, naratorulul întorcându-se din calitatea de povestitor, pe firul timpului, pentru a relata faptele la un fals prezent evenimențial.

Memorialistica se vede însoțită de problema spinoasă a fidelității, dar cei care s-au arătat preocupați de specificul memoriei au denunțat arbitrariul formulelor precum „memoria bună”. Esențialul acesteia nu rezidă în exactitatea repetiției, reproducerea identică nefiind posibilă decât în cazul datelor exacte, controlabile, situații pe care Gusdorf le vede drept „artificiale”. Această capacitate de a înregistra, chiar dacă implică un efort, îl aşează pe subiect într-o poziție pasivă, pe când memoria căreia îi sunt ataşate amintirile vii prezintă o legătură intimă indestructibilă cu eul, jucând astfel un rol dinamic în constituirea personalității. Pe urma hermeneuților care s-au preocupat de problema memoriei prin prisma raportului fidelitate – infidelitatea care însoțeşte amintirea, Gusdorf consideră că memoria nu poate fi redusă la o schemă matematică, realitatea ei nu se traduce în termeni rigizi precum adevăr sau eroare, ci merge pe firul alternanțelor între momentele privilegiate şi cele care nu rezistă duratei, după cum viața însăşi este făcută dintr-o

[31] *Idem*, p. 44.

[32] Simion, Eugen, *op. cit. 21*, p. 14.

[33] Anghelescu, Mircea, *Literatură şi biografie*, Universal Dalsi, Bucureşti, 2005, p. 61.

[34] Lintvelt, Japp, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, tr. Angela Martin, Univers, Bucureşti, 1994, p. 95.

suită de iregularităţi. Astfel, în mod paradoxal, ceea ce unii ar considera o memorie „bună", în sensul de prodigioasă prin exactitatea ei, nu ar lăsa spaţiu trăirii, revelaţiei suspendate între clipa percepţiei şi cea a rememorării. Capacităţile de memorare şi repetare sunt legate de vastitatea şi fidelitatea unei memorii abstracte şi, în măsura în care se îndepărtează de viaţa intimă, impersonală. Memoria ca sens al trecutului trimite la o influenţă reciprocă între amintire şi persoana umană, la o interdependenţă pusă în evidenţă de o continuă migrare între prezent şi trecut. Omul, cel a cărui voinţă recheamă amintirea este, într-o egală măsură, la dispoziţia acesteia, iar influenţa timpului scurs asupra celui actual însemnătatea covârşitoare a trecutului vin să demonstreze tocmai multitudinea medierilor pe care aşezarea în intrigă le pretinde: „Nous ne sommes pas libres de notre passé. Il nous inspire, il nous guide et parfois nous opprime".[35] Ascendentul trecutului asupra fiinţei îl determina pe G. Gusdorf să remarce o legătură indestructibilă: „Ce que nous fûmes pèse sur ce que nous sommes. Nous ne sommes pas libres de nos souvenirs. Ils nous compromettent. Ils sont ce qu'ils sont et nous sommes ce qu'ils sont".[36] Preluând aceste date şi prelucrându-le, eul profund le transformă în literatură, ele cunosc o nouă existenţă în opera de ficţiune. În momentul în care scriitorul decide să-şi redacteze memoriile, percepţia asupra evenimentelor este condiţionată de scopul pe care acesta îl urmăreşte şi de transformările pe care mediul şi timpul le-au operat asupra imaginii trecutului.

Realitatea comportă faţete multiple şi ia forma valorilor pe care persoana i le imprimă, prin care aceasta se proiectează. Acesta ar fi şi cazul a ceea ce Ricoeur numeşte re-figurarea experienţei temporale prin aşezarea în intrigă. Astfel, timpul, entitate abstractă, nu primeşte durată decât prin înglobarea în existenţa umană, articularea acestuia în povestire extrăgând esenţa, individualizând episoadele semnificante ale existenţei. Între activitatea de a povesti şi caracterul temporal al oricărei experienţe umane el descoperă o corelaţie care nu e întâmplătoare, ci o formă de necesitate transculturală, căci „le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un monde narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle".[37]

Neputinţa de a cuprinde cu exactitate nu se manifestă doar în efortul de reamintire, ea se constituie încă de la nivelul percepţiei. Adevărul şi eroarea unei amintiri nu pot fi prin urmare determinate cu precizie atâta timp cât percepţia este orientată de valorile esenţiale ale personalităţii şi infidelitatea ar fi inerentă cunoaşterii umane. Antagonismul iniţial se stabileşte între evenimentul în sine şi percepţia persoanei, care îl investeşte cu anumite valori. Valorile personale intră în contact cu percepţia realului, producând mutaţii originare, deformând conform unor constituenţi particulari. Individualul poate romanţa încă de la nivelul experienţei trăite, nu este obligatoriu ca acest lucru să intervină odată cu distanţarea de eveniment. Reconstituirea momentului iniţial, evocat prin intermediul amintirii, nu înseamnă o

[35] Gusdorf, G.,*Mémoire et personne*, I, Presses universitaires de France, Paris, 1951, p. 199.
[36] *Idem*, p. 202.
[37] Ricoeur, Paul, *op.cit*, p. 85.

retrăire, trecutul nu poate fi descris în substanța sa constitutivă, componentele momentului zero se pierd în nebuloasa timpului şi sunt readuse în prezent printr-o inițiativă individuală, arbitrară. Amintirile nu pot fi suprapuse trecutului însuşi. Amintirea unui moment în sine nu ar avea nicio valoare dacă nu este integrată în sistem, dacă nu vine să sporească organicitatea existenței. Ea vine să-şi manifeste importanța în cadrul întregului, constituind o etapă în cadrul unui ansamblu şi chemată în sfera aducerii aminte de un scop. Prin influența asupra prezentului trecutul îşi păstrează nealterată valoarea, clipa rememorată semnificând de două ori, odată cu producerea evenimentului şi în urma înglobării acestuia în prezent: „Si le passé peut redevenir présent, c'est qu'il garde un sens pour notre existence par delà au moment où il a été lui-même le présent réel". Exigențele situației actuale declanşează reviviscența şi structurează amintirea, iar situațiile ce dirijează perspectiva includ atât situații exterioare cât şi afective. Ceea ce aşteptăm de la omul care se confesează nu este o relatare istorică seacă, căci vrem o imagine cât mai vie a acestei personalități. Citind scrierea lui dorim o confirmare a aşteptărilor noastre, acelea că existența omului care îşi scrie memoriile este încărcată de evenimente semnificative, irepetabile, pe care ştie să le aprecieze atunci când întreprinde „[...] une sorte d'éléction qui tient au coefficient de signification personnelle reconnu par nous à l'événement tel qu'il s'est produit".[38] Relatarea acestuia, chiar dacă retrospectivă, este făcută din mijlocul întâmplărilor, a căror semnificație e condiționată de pătrunderea în sfera privatului şi prin păstrarea duratei istorice ca un simplu cadru al poveştii personale. Latura istorică a memoriilor nu ar reprezenta o prioritate, căci realitatea evenimențială depăşeşte personalul pentru a ajunge la informații de interes general, ea operează cu date stricte, controlabile. Dacă istoria se slujeşte de cronologie, pentru memoria afectivă, prioritară pentru literatura în cauză, amintirea are semnificație, şi aceasta, prin ritmul propriu, se poate revolta împotriva modalităților mecanice de contabilizare. Dacă adevărul istoriei aparține lumii, diverselor regimuri sau grupuri sociale, adevărul sinelui este unic şi irepetabil. Între povestire şi timpul întâmplării există un continuu du-te-vino din moment ce istoria personală este extrasă dintr-o mare a evenimentelor, iar aceste fapte individuale se transformă într-o istorie unică.

Povestea nu se limitează la înşiruirea evenimentelor şi, pe lângă limitele impuse de forța aducerii aminte, îşi arogă propriile drepturi prin stabilirea unei teme, a unui stil etc. Actul configurant preia ansamblul de întâmplări, căruia îi impune însă o nouă dimensiune temporală, o coerență dictată de specificitatea actului artistic. Din momentul intrării faptelor în povestire, temporalitatea care contează este cea a configurației narative, cuprinzând două dimensiuni: una episodică, care scoate timpul narativ din linearitate, extrage evenimentul dintr-o succesiune şi dimensiunea configurantă, ce constă într-o transformare a succesiunii evenimentelor, care sunt corelate şi asamblate astfel încât să alcătuiască o totalitate semnificantă.

Urmărind raporturile speciilor biograficului cu realitatea, pot fi observate stadii intermediare, dar şi atitudini extreme. Astfel, pentru Bourdieu, care discută legătura dintr-o perspectivă sociologică, există o realitate dincolo de discurs, dar

[38] Gusdorf, Georges, *op.cit.*, p. 249.

reconstrucţia nu reprezintă decât o „iluzie biografică", povestirile vieţii nu pot conduce la cunoaşterea ei. Sociologul condamnă în plus tendinţa celui ce se confesează direct sau prin intermediul unui biograf de a se face „ideologul propriei vieţi selecţionând, în funcţie de o intenţie globală, anumite evenimente *semnificative* şi stabilind între ele conexiuni capabile să le dea coerenţă", insistând asupra discontinuităţii realului, a dificultăţii de a compune o povestire cu ambiţia reflectării totalităţii sinelui, atâta timp cât istoria de viaţă nu respectă stricta succesiune cronologică din sfera trăirii. Între individul concret şi individul construit există distorsiuni, iar păstrarea cu încăpăţânare a unui parcurs semnificativ, căutarea unei filozofii a existenţei cu orice preţ sunt alunecări spre retorică.[39] La polul opus se situează convingerea lui D. Bertaux, pentru care există o realitate independentă de discurs, pe care povestirile vieţii reuşesc să o descrie destul de fidel.[40]

Putem vorbi mai degrabă de o reconstituire a unei realităţi trecute decât de o retrăire a ei, situaţie care vorbeşte de la sine despre limitele simţurilor şi, implicit, ale memoriei. În jurul elementelor private însemnate se ţese o istorie ce trebuie să fie adevărată la nivelul verosimilităţii sale. Lacunele lasă spaţiu aproximărilor, unei imaginaţii a cărei singură oprelişte este datoria de a nu se abate de la traiectoria personală posibilă. Iniţiativele care vin să compenseze uitarea sunt datoare însă să se plieze cerinţelor textului, astfel încât memorialistul poate necesita acum o pricepere de alchimist pentru dozarea corectă a emoţiei sau a imaginaţiei compensatorii. Imaginaţia ce suplineşte uitarea nu trebuie confundată cu fantezia autorilor ce scriu pură ficţiune, ea continuă evenimentele din perspectiva posibilului, a lui „cum ar fi". Divagaţiile periculoase pentru întreprinderea memorialistului pot apărea tocmai din incongruenţa plauzibilului şi a consemnării. Înfrumuseţarea gratuită a scriiturii în cazul memorialiştilor cu o certă vocaţie literară, eroizarea eului dintr-un orgoliu nemăsurat, care poate efasa complet istoria din jurul personajului nasc dubii în privinţa sincerităţii, iar artificialul este mult mai uşor sesizabil. Jean Starobinski considera autoreferinţa actuală drept un posibil obstacol în calea sesizării fidele şi a reproducerii exacte a unor evenimente trecute. Apreciind că la „adevărul" timpului revolut se adaugă forma şi stilul conştiinţei prezente şi că un stil prea lucrat aruncă suspiciuni asupra conţinutului, se interpune între adevărul trecutului şi prezentul situaţiei narative, acesta concluzionează: „Orice autobiografie – chiar dacă se limitează la o naraţiune pură este o autointerpretare".[41] Analizând stilul autobiografiei, ca specie – exponent al genului biografic, Starobinski vorbeşte despre deformarea, incongruenţa pe care le antrenează stilul ca ornament al întâmplării care îl precede, ca formă adăugită la un fond anterior: „Calitatea originală a stilului, accentuând importanţa *prezentului* actului de a scrie, pare mai curând să favorizeze arbitrarul naraţiunii decât fidelitatea reminiscenţei. Mai mult decât un obstacol sau o intercesiune, ea e un principiu de deformare şi de falsificare".[42] Şi pentru

[39] Bourdieu, P. *Iluzia biografică* apud. Gheorghiu, Mihai Dinu, *Cercetări contemporane de sociologia culturii*, Ed. Universităţii „Al I.Cuza", 1998, pp. 79–85.

[40] Bertaux, D., *Les récits de vie. Perspective etnosociologique*, Paris, 1997, p. 37.

[41] Starobinski, Jean, *op. cit.*, p. 87.

[42] *Idem.*, p. 88.

Ruxandra Cesereanu consemnarea recheamă stilizare. Aceasta identifică două voci temporale în naraţiunea de factură memorialistică, una a trecutului, cuprinzând latura istorică, evenimenţială şi alta a prezentului, cu o pregnantă încărcătură stilistică, exegeta trasând demarcaţii: „Rămâne astfel ca istoriei să i se subordoneze timpul trăirii, cu o componentă testamentară şi un conţinut obiectiv, iar literaturii să i se subordoneze timpul mărturiei, caracterizat prin filtrarea subiectivă a evenimentelor şi, mai ales, prin libertatea stilistică a naratorului”.[43]

Sinceritatea, „trecerea fără reticenţe a întregului cuprins sufletesc în cuvinte care îl exprimă”[44], reprezintă pentru Tudor Vianu norma care acordă valoare şi interes literaturii subiective. Situaţiile în care adevărul personal ar coincide cu cel al evenimentului sunt mai degrabă utopice, dar pactul semnat cu scriitorul îl determină pe lector să-i acorde încredere, să-i primească mărturia fără prejudecăţi, cu înţelegerea ce derivă din cunoaşterea clauzelor acestui tip de scriitură. La rândul lui, memorialistul are datoria să transpună evenimentele în scris astfel încât să existe cel puţin o apropiere la nivelul esenţei cu ceea ce s-ar fi întâmplat cu ceva timp în urmă. Atâta timp cât acesta dovedeşte seriozitate în angajamentul de a crea o versiune cât mai fidelă a vieţii sau a unei perioade cruciale a existenţei, demersul său este lăudabil. Sinceritatea intenţiei am văzut însă că nu exclude erorile. Gusdorf vorbeşte despre o *plasticitate* a memoriei, care ar putea naşte o periculoasă „mitologie” a eu-lui, considerând că „[...] on risque de déformer le récit de l’événement pour le faire plus ressemblant, plus vrai de cette vérité personnelle, qui est seule importante”[45]. Şi, pe acelaşi traseu, numeroşi critici pun în evidenţă narcisismul, ca trăsătură definitorie a memorialistului şi, totodată, ca semn al literarităţii[46]. Observând „pretenţia” eu-lui povestirii la persoana I de a fi un *eu istoric*, orientat către obiectivitate, Käte Hamburger urmăreşte modalităţile de simulare a adevărului, considerând necesară o scară graduală, „sur laquelle pourraient être étagés [...] les récits à la première personne dans la littérature universelle, échelle indiquant les degrés de feintise, celle-ci pouvant d'ailleurs être réduite au point qu'il ne serait pas toujours possible de discerner avec certitude si nous avon affaire à une véritable autobiographie ou à une œuvre ayant déjà les caractéristiques du roman”.[47]

Incompletitudinea memoriei se manifestă atât la nivel cantitativ, cât şi calitativ. În acest sens, Tudor Vianu a remarcat că eliminarea involuntară, prin uitare poate lăsa în umbra inconştientului nu doar fapte fără însemnătate, ci şi aspecte cu rol important în explicarea vieţii unui scriitor.[48] Contextul are o mare

---

[43] Cesereanu, Ruxandra, *Gulagul în conştiinţa românească*, Polirom, Bucureşti, 2005, p. 12.

[44] Vianu, Tudor, „Problema sincerităţii în literatura subiectivă”, R.F.R., an. XII, 8 august 1945, p. 349.

[45] Gusdorf, Georges, *op. cit.*, p. 269.

[46] Este cazul Ruxandrei Cesereanu în *Gulagul în conştiinţa românească*, Eugen Simion, cu o analiză aplicată a mitului, în *Genurile biograficului* etc.

[47] Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Seuil, 1986, p. 277.

[48] Vianu, Tudor, *op. cit*, pp. 349–357.

însemnătate în activarea memoriei, iar gradul de actualitate al unei amintiri este cel care o recheamă. Fiecare persoană își reevaluează trecutul în momentele de răscruce ale vieții sau la anumite vârste. Prin urmare, memoria ar fi pusă în mișcare atât de evenimente exterioare, cât și de valori personale, strucura intimă a celui ce rememorează influențând stilul scriiturii și asigurând diversitatea confesiunilor. Memoriile sunt privite ca scrieri de bătrânețe, ce „evocă de obicei totalitatea unei existențe contemplate din lumina nesigură a crepusculului”.[49] Alegerea momentului confesiunii spre sfârșitul vieții ar fi explicabilă prin necesitatea așezării în ordine a diverselor părți constitutive ale unei personalități. O privire scrutătoare, capabilă să adune fragmente disparate pentru a alcătui un portret, va ști să coboare în interior și ce să caute pe firul timpului și al întâmplărilor. Uzura vârstei ar putea antrena însă o tocire a spontaneității, iar ritmul memoriei ar putea fi influențat nefericit de vârsta biologică. Remarcând dificultatea pe care mulți autori o întâmpină atunci când vor să se descrie, când caută să-și sondeze intimitatea, Tudor Vianu considera că astfel se explică faptul că multe opere memorialistice bogate în referințe psihologice asupra oamenilor întâlniți de autorii lor, nu conțin nicio indicație asupra acestora înșiși.[50]

Faptele au o dată concretă, dar acestea continuă adesea să semnifice timp îndelungat după producerea lor. Gusdorf insistă asupra acestei imprecizii care poate acompania situații în aparență clare, asupra tranzitoriului și vagului care însoțesc orice cunoaștere umană: „Nos affirmations représentent seulement des témoignages, des perspectives ouvertes. Nous recherchons, nous vivons la réalité de notre vie. Nous ne la possédons à aucun moment, ni dans le présent, ni dans le passé.” Tot criticul francez evidențiază importanța distanței temporale care, departe de a șterge detalii legate de întâmplări, ar permite o înțelegere mai profundă, o îmbogățire a acestora. Despre influența ulteriorului asupra anteriorului în narațiunea de tip autobiografic, Tudor Vianu descoperea mai multe variante de a nara trecutul din perspectiva prezentului. Astfel, dacă la Rousseau cititorul observă continuitatea, înlănțuirea armonioasă a prezentului cu trecutul, la Sfântul Augustin, ruptura, discontinuitatea este linia de forță, în jurul căreia gravitează toată materia cărții.[51]

Pentru criticul Eugen Simion există trei momente care intră în joc în consemnarea de tip memorialistic: „[…] 1) momentul *desfășurării* (trăirii) evenimentelor, 2) momentul *scrierii* lor și 3) momentul *lecturii*.[52] Acesta vede în lectorul de memoriale un individ care acordă credit ideilor de adevăr și autenticitate și pentru care calitățile estetice ale confesiunii nu sunt esențiale, prioritate având documentarea și dimensiunea umană înglobate, „(...) un cititor care caută un model de existență, nu un model structural, vrea să știe ce-a făcut la viața lui și cu viața lui autorul, nu ce se întâmplă cu textul său. El nu-i un *ordonator al textului* sau nu în chip special, el este preocupat de istoria din narațiune, de biografia secretă a omului care-și

[49] Iosifescu, Silvian, *op. cit.*, p. 109.
[50] Vianu, Tudor, *op. cit*, pp. 349–357.
[51] *Idem*, pp. 349–357.
[52] Simion, Eugen, *op. cit.21*, p. 19.

redactează memoriile, chiar de anecdotele pe care le redactează, de credibilitatea, sinceritatea, autenticitatea confesiunii pe care o citeşte”.[53] De altfel, problema receptării este la fel de importantă pentru mărturie ca şi condițiile naşterii ei. Urmărind treptele *mimesis*-ului, Paul Ricoeur ajunge la influența destinatarului în actualizarea unei confesiuni. Pe traseul teoriilor moderne ale receptării, enunțate de Iser şi Jauss, acesta urmăreşte elementele interacțiunii dintre lumea textului şi cea a lectorului, insistând asupra circularității *mimesis* - ului prin actualizarea istoriei prin lectură. În urma interacțiunii cu scrierea, cititorul ar urma să descopere complexitatea unui text care – apreciază Ricoeur - trebuie să fie capabil de referință şi apt să comunice în egală măsură: „Toute référence est co - référence, référence dialogique et dialogale. Il n'y a donc pas à choisir entre une esthétique de la réception et une ontologie de l'œuvre d'art. Ce que reçoit un lecteur, c'est non seulement le sens de l'œuvre mais, à travers son sens, sa référence, c'est - à - dire l'expérience qu'elle porte au langage et, à titre ultime, le monde et sa temporalité qu'elle déploie en face d'elle”.[54] Pe urmele considerațiilor lui Eco, conform căruia un text este emis pentru uzul celui ce îl actualizează, ajutându-l astfel să funcționeze, putem considera că şi memorialistica detenției îşi caută cititorul model, în sensul competenței, „capabil să coopereze la actualizarea textuală la fel cum gândea el, autorul, şi să se manifeste din pct de vedere interpretativ la fel cum el însuşi s-a manifestat din punct de vedere generativ”.[55]

Résumé

L’ample étude qui s’ensuit nous introduit dans les genres littéraires considérés, depuis longtemps, à la périphérie de la littérature. Les mémoires, l’autobiographie, le journal intime, les lettres ont été toujours regardés par la critique littéraire comme des parias mais maintenant il y a un mouvement de récupération de leur statut littéraire et esthétique. Ce qui réalise pleinement cette étude, en s’approchant des concepts de « littérarité » et « fictionnalité », en mettant en discussion les considérations de certains théoriciens comme Philippe Lejeune, Gérard Genette, Eugen Simon, qui ont essayé d’élargir les frontières de la littérature en y englobant aussi ces espèces méprisées autrefois.

Mots-clé: les genres autobiographiques, statut esthétique, théoriciens du genre biographique, Philippe Lejeune, Gérard Genette, Eugen Simion

[53] *Idem*, p. 33.

[54] Ricoeur, Paul, *op. cit.*, p. 119.

[55] Eco, Umberto, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, tr. Marina Spalas, Univers, Bucureşti, 1991, p. 87.

FELIX ADERCA – SCRIITORUL SUB VREMURI[*]

drd. Mihaela Iancu[**]

Pentru elevii şi studenţii mai silitori de astăzi, F. Aderca este doar un nume într-un şir de membri ai cenaclului *Sburătorul* sau de sustinători ai simbolismului în presă. Nici în perioada interbelică nu era el cunoscut în mod deosebit ca scriitor deşi noi susţinem că se poate rediscuta cu succes în prezent valoarea operei lui literare destul de puţin gustate de public şi de critică la momentul apariţiei. Creaţia beletristică a lui F. Aderca interesează totuşi mai puţin articolul de faţă.

Cititorul s-ar putea întreba, pe bună dreptate, de ce merită să acordăm atenţie unui scriitor aproape cu desăvârşire uitat la acest început de secol al XXI-lea, după cincizeci de ani de la moartea sa. Cerem îngăduinţă cititorilor şi le propunem să se oprească pentru scurtă vreme din vârtejul vieţii pentru a cugeta împreună asupra destinului unui om de cultură provenit dintr-o minoritate etnică şi religioasă, care s-a luptat cu istoria acestei ţări vreme de 71 de ani, a cunoscut, printre altele, ororile a două războaie mondiale, şi-a petrecut ultimii 25 de ani din viaţă sub dictatură (fie de extremă dreaptă, fie de extremă stângă), dar a scris mii şi mii de pagini de proză, poezie, eseistică, teatru, articole de ziar şi traduceri.

Deşi literatura sa era privită ca o curiozitate şi comentată sumar, între cele două războaie mondiale, F. Aderca (Felix A., după botezul lui E. Lovinescu şi Froim A., după acte) era foarte cunoscut ca publicist şi chiar trecea în rândul contemporanilor drept un polemist ironic şi, în tinereţe, agresiv, care nu se sfia să provoace la dueluri jurnalistice personalităţi de prim rang ale culturii române: N. Iorga, Mihail Dragomirescu, C. Dobrogeanu Gherea, G. Ibrăileanu. Nici în articolele pe teme politice sau sociale, publicistul F. Aderca nu ocolea lupta pentru convingerile lui, chiar dacă aceasta putea să-i pună în pericol viaţa, în timpul Primului Război Mondial şi sub guvernarea legionară. Ceilalţi oameni de cultură ai momentului îl vedeau drept un scriitor insurgent, un rebel care se considera singur „veşnic revoltat" (Biberi, 1945: 153). E. Lovinescu îl caracterizează astfel în *Memorii*: „...avea, fireşte, opinii categorice şi, mai ales, spaima de a nu i se interpreta tăcerea ca o abdicare şi ca o laşitate; era cuprins nu numai de sentimentul independenţei spirituale, ci şi al obligaţiei de a şi-o afirma intempestiv, în fiecare gest" (Lovinescu, 1970:301).

---

[*] O parte dintre informaţiile aduse de acest articol au mai fost puse în discuţie într-un alt articol al nostru cu titlul „Felix Aderca: avatarurile unui final de carieră literară" apărut în revista Şcolii Doctorale a Universităţii din Bucureşti, *Romanian Cultural and Literary Studies*, nr. 2/2011, pp. 51–68.

[**] Universitatea Petrol-Gaze, Ploieşti

RITL, nr. 1–4, p. 277–299, Bucureşti, 2011

În 1947 însă, cu puține luni înainte de abdicarea Regelui Mihai I, scriitorul modernist F. Aderca, un polemist care promovase vreme de treizeci de ani autonomia artei astfel încât însuşi E. Lovinescu îi reproşa „excesul de disociere", publică monografia unui om de cultură cu care avusese un scurt schimb polemic în presă în 1920, C. Dobrogeanu-Gherea. Lucrarea evocă elogios personalitatea teoreticianului socialist, nu doar din perspectiva activității lui de critic literar şi eseist, ci recostruieşte şi biografia fostului revoluționar rus stabilit în România, evidențiindu-i activitatea de organizator al mişcării socialiste şi de promotor al marxismului în țara noastră.

Mărturisim că, aflându-ne în fața acestei cărți a lui F. Aderca după ce cunoscusem personalitatea şi stilul scriitorului rebel din anii cuprinşi între cele două războaie mondiale, am simțit impulsul de a-l trece pe fostul susținător al „artei pure" în rândul acelora care şi-au trădat activitatea de o viață ca să colaboreze cu noua putere politică impusă de trupele Armatei Roşii. După dezamăgirea primei lecturi, am pornit în căutarea informațiilor care ar putea oferi un răspuns la întrebarea „De ce şi-a schimbat F. Aderca opiniile şi ce l-a putut face pe acest om, care sfidase în tinerețe Curtea Marțială pentru ideile lui, să intre în rândurile apologeților marxismului?". Lucrarea noastră urmăreşte evoluția atitudinii lui F. Aderca față de mişcarea autorități şi mişcările politice interbelice şi apoi față de regimul comunist cu evidențierea episoadelor biografice pe care le-am considerat importante pentru schimbările de viziune ale scriitorului.

Originile modeste îl recomandă pe F. Aderca drept un potențial admirator al mişcărilor de stânga: s-a născut într-o familie săracă al cărei singur venit era salariul de distribuitor de tutun al tatălui (Aderca 1960: 10). În plus tânărul aspirant la o carieră literară aparținea unei minorități, aceea evreiască, şi obişnuia să pună pe seama discriminării poate cea mai crudă nedreptate care i s-a făcut în viață, exmatricularea din toate şcolile româneşti[1], în urma căreia nu şi-a putut finaliza nici măcar studiile liceale.

În notele autobiografice, rămase în manuscris, pe care F. Aderca le-a gândit ca introducere la o ediție definitivă de *Scrieri,* autorul aflat la începutul în anilor '60 mărturiseşte că, după eliminarea din sistemul de învățământ, discuta cu prietenii săi lucrările lui Marx şi Engels şi teoria violenței a lui Georges Sorel, doar că tinerii evrei din Craiova priveau socialismul ca pe ceve „abstract, ca ideologie filosofică" (Aderca 1960: 35).

Primele articole pe teme sociale şi politice ale lui F. Aderca datează de la începutul Primului Război Mondial, când scriitorul a colaborat în paralel la două publicații cu orientare politică opusă: *Noua revistă română*, a filozofului antantofil Constantin Rădulescu-Motru şi *Seara,* condusă de filogermanul Alexandru Bogdan-Piteşti, un mecena al simboliştilor şi al artiştilor plastici, dar cu antecedentele unei tinereți de anarhist şi de agitator socialist (Boia 2010: 189). Simpatiile adolescentine

[1] În 1910 Aderca este eliminat pentru totdeauna din toate şcolile din țară de instanța supremă, adică fără vreo putință de împotrivire, de apel" pentru că, spune el în textul autobiografic aflat la Biblioteca Academiei Românie, scrisese o lucrare la istorie despre Imperiul Roman în care creştinismul era analizat ca unul dintre factorii care au grăbit declinul Imperiului (Aderca 1960: 18).

păreau să-l apropie mai mult pe F. Aderca de excentricul patron al *Serii,* în timp ce Constantin Rădulescu-Motru, un adept al idealului unirii României cu Ardealul, nu-i împărtăşea opiniile şi îi devenise adversar de polemică. Uneori, respectatul profesor universitar îşi publica răspunsurile în revistă imediat după articolele tânărului soldat din Craiova, care declara cu entuziasm că „progresul merge azi pe tunuri"(Aderca 1915a: 304).

Între anii 1914-1916, F. Aderca semnează articole în care vorbeşte despre necesitatea războiului pentru germani şi susține intrarea României în război de partea Puterilor Centrale. Idealul întregirii neamului prin unirea cu Transilvania nu-l impresionează pentru că i se pare irealizabil. Germania, considera el, era o țară prea avansată din punct de vedere tehnologic pentru a putea fi înfrântă de o țărişoară agrară ca România începutului de secol al XX-lea: „a încerca o cucerire a Ardealului în împrejurările politice de azi, înseamnă să realizăm o unire, desigur – dar o unire a învinşilor! DA: DE ÎNVINŞI! E acesta idealul Unioniştilor?" (Aderca 1915e: 1).

Dacă vedea lupta cu Austro-Ungaria ca pe o sinucidere, tânărul publicist, care dădea, de altfel, dovadă de o bună cunoaştere a istoriei ultimului secol, susținea că România trebuie să fie mai curând duşmana Rusiei. Ca argument el amintea că Rusia deținea şi ea o parte din teritoriul străbun, Basarabia[2], în plus, Imperiul Țarist dăduse dovadă, de-a lungul secolelor că-şi dorise supremația în Peninsula Balcanică (Aderca 1915b: 1).

F. Aderca nu era singurul intelectual român care vedea în Rusia principalul duşman al României. În cartea sa, *Germanofilii*, Lucian Boia discută pe rând despre adeziunea a peste şaizeci de intelectuali români ai vremii la acest curent de opinie. Principalul motiv care-i anima, susține istoricul „nu era atât ataşamentul față de Puterile Centrale, cât teama de Rusia; erau mai mult «rusofobi» decât «germanofili»" (Boia 2010: 6).

La 17 octombrie 1915, F. Aderca scrie un articol având ca titlu numele generalului german Mackensen, în care se declara convins că trupele germane victorioase „le vor arăta" politicienilor români demagogi cine are dreptate în Marele Război (Aderca 1915f: 1). Ca urmare a acestui gest, insurgentul tânăr este arestat şi scapă de înfățişarea la Curtea Marțială doar grație intervențiilor lui C. Rădulescu-Motru care îl aprecia ca scriitor şi jurnalist.

Imediat după terminarea războiului, simpatiile politice ale lui F. Aderca se îndreaptă tot către mişcarea muncitorească în care vedea un semn al progresului. În textul său autobiografic, scriitorul relatează cu grijă pentru detalii fiecare moment din viața sa în care şi-a manifestat adeziunea la ideologia socialistă. Anii 1918-1920 au fost o asemenea perioadă în care tânărul publicist înclinat spre polemică şi chiar spre frondă nu se sfia să-şi declare, adesea cu agresivitate opțiunile politice. Atitudinea lui destul de oscilantă ne face totuşi să bănuim că „spiritul revoluționar"

[2] „Stai şi te-ntrebi: De ce Ardealul, Ardealul, Ardealul – şi niciodată Basarabia?" (Aderca 1915b: 1).

care „îl mâna în luptă” era mai curând o opoziție față de starea de fapt a momentului, o rebeliune specifică tinereții, decât o convingere profundă şi stabilă.

Ca să recostituim această perioadă a tinereții lui F.Aderca, am folosit autobiografia sa aflată în manuscris şi diferite articole şi intervenții polemice din presa vremii care vin să probeze textul autobiografic scris în plin comunism, în 1960.

În autobiografie, scriitorul îşi aminteşte că, după luptele de pe frontul din Moldova, întors pentru scurtă vreme în Craiova, s-a alăturat întrunirilor unui sindicat muncitoresc. Deşi este avem tendința să bănuim că, în 1960, fiind în disgrația autorităților, F. Aderca încerca să-şi construiască pe cât de credibil putea o imagine de susținător fidel al stângii, este posibil ca episodul autobiografic din timpul războiului să se fi întâmplat într-o formă asemănătoare cu relatarea de mai târziu. F. Aderca şi alți camarazi, „se descoperă reciproc partizani ascunşi ai revoluției sociale care se şi înfăptuia în Răsărit”(Aderca 1960: 65). Un coleg pe nume Pizanti, secretar al unui sindicat muncitoresc, era atunci activist socialist, de aceea, scriitorul susține că s-a dus în multe seri la sediul sindicatelor de pe ulița Cojocarilor, unde, împreună cu Pizanti şi un anume „M Cruceru, un profesor de liceu şi poet ținea prelegeri educative unor tovarăşi încredințați în mâhnirile lor de apropiata zi a mântuirii”(Aderca 1960:66).

Imediat după revenirea din campania împotriva republicii socialiste a lui Bela Kun din Ungaria, Aderca spune că, tot împreună cu vechii lui colegi M. Cruceanu ar fi „întemeiat un cerc de cultură generală, un curs de retorică pentru viitorii propagandişti, un curs de istorie universală. Aici pledau pentru adeziunea la Internaționala a III-a şi la modelul sovietic” (Aderca 1960:94).

În frenezia momentului de adeziune la forma cea mai radicală a socialismului, sau poate din nevoia tinerească de a contesta generațiile anterioare, în 1920, F. Aderca îşi permite să-l critice în două articole pe însuşi părintele mişcării socialiste din România, criticul literar Constantin Dobrogeanu-Gherea. Vechiul marxist declarase într-un interviu că revoluția socialistă trebuia să mai aştepte pentru că războiul a distrus „bazele obiective” pe care s-ar putea construi o societate marxistă şi că lumea avea nevoie să treacă printr-o perioadă de reconstrucție pentru a deveni revoluționară. În replică, F. Aderca scrie în *Cuvântul liber* din 11 ianuarie 1920 că, dacă ar fi să se aştepte „bazele obiective”, societatea socialistă „se va înfăptui la calendele greceşti sau cum zice românul, în ziua Sfântului Aşteaptă”(Aderca 1920a: 15).

Deşi presa momentului nu a aprobat avântul necugetat al tânărului publicist, F. Aderca nu se opreşte aici – mai publică un articol pe aceeaşi temă tot în *Cuvântul liber*, pe 14 martie 1920, iar după moartea lui C. Dobrogeanu-Gherea îi va scrie un portret cu subtitlul *O eroare în viață. O eroare în literatură. O eroare în politică* (Aderca 1922: 289), despre care Valentin Chifor spunea că s-a născut „din acelaşi regim sufletesc al contestației”(Chifor 1996: 115)[3].

[3] V. Chifor, autorul primei monografii a operei lui F. Aderca discută de asemenea în amănunt atacurile lui F. Aderca la adresa lui C. Dobrogeanu-Gherea (v. Valentin Chifor 1996:114–116).

În acelaşi an, 1920, F. Aderca primeşte un post de funcționar la Ministerul Muncii şi se mută cu familia în capitală. Când rememorează venirea sa în Bucureşti, F. Aderca (cel din 1960) nu uită să vorbească despre continuarea simpatiilor socialiste. El spune că si-a dorit să facă parte chiar din cercurile comuniştilor din capitală, dar că nu a fost primit de conducătorul mişcării socialiste de atunci, Ilie Moscovici, care i-a cerut 10 ani de noviciat (Aderca 1960: 99). Motivul pentru care scriitorul ar fi vrut să devină „comunist" este descris cu un patos suspect în autobiografie: „Autorul voia numai să-l încredințeze [pe Moscovici *n.n.*] că dorea să-şi continue activitatea de la Craiova în sânul muncitorimii din Bucureşti, că n-avea nevoie de niciun salariu, nici în sindicate, nici în presa muncitorească, de niciun rang în ierarhia partidului – şi că dorea pur şi simplu să fie folosit, el şi condeiul lui. Atât" (Aderca 1960: 98).

Vom privi cu circumspecție aceste mărturisiri de credință față de socialism făcute în timpul dizgrației comuniste. Este adevărat că multe dintre articolele lui F. Aderca din aceşti ani sunt agresiv-socialiste, doar că tânărul se transformă repede din susținător dezinteresat şi necondiționat al grupării bucureştene, aşa cum se recomanda la început, în critic al ei. Având orgoliul rănit de refuzul liderului socialist (dacă va fi fost cu adevărat un refuz), tânărul F. Aderca publică în *Cuvântul liber* două articole agresive *Socialismul român nu e inteligent* (Aderca 1920b: 14-18) şi *Falimentul unei greve generale* (Aderca 1920c: 1-5), în care atacă tocmai mişcarea socialistă în rândurile căreia ceruse să fie primit. Motivul publicării pamfletelor ar fi fost ca să arate cât de nociv era pentru socialismul însuşi conducătorul bucureştean al mişcării: „s-a hotărât a desvălui tot în chip public meschinăriile şi dobitocia lui [a lui Moscovici, *n.n.*] fără leac" (Aderca 1960: 99). În realitate, atacurile veneau mai degrabă din răzbunare şi profețeau în mod exagerat, sacrificiile clasei muncitoare pe care le-ar fi făcut şi mai cumplite nepriceperea conducătorilor, după cum se vede din finalul primului articol:

> Nu suntem întristați că şefii socialiştilor români, printr-o mică siluire de conştiință, au rămas cu toată lipsa lor de inteligență în sânul mişcării. Ei sunt necesari, căci au cu ei iubirea massei muncitoare; d. Ilie Moscovici are însuşiri de intoleranță şi de voință extrem de prețioase în mediul atât de diluat, de nostalgic, al muncitorului brut. Un lucru rămâne bine stabilit: dacă alți tovarăşi vor plăti cu viața lor neinteligența unora, o vor face pentru «cauză» – care e sfântă pentru ei. Socialismul român a ajuns însă prin martirajul lor, la culmea crizei sale. Sau piere – sau iese reînnoit (Aderca 1920b: 18).

Cu gestul publicării pamfletelor, se opreşte deocamdată avântul de „revoluționar bolşevic" al lui F. Aderca.

Romanul *Moartea unei republici roşii* din 1924 arată o schimbare în felul cum privea fostul soldat filogerman idealurile socialiste. Aflat în Budapesta, personajul principal, căprarul Aurel, discută despre posibilitatea ca societatea socialistă să devină realitate, dar nu mai este atât de convins de împlinirea visului la care aderase şi el:

> Nu ținem niciodată socoteală de câtă închipuire e nevoie ca oamenii să facă un lucru mare cu realitățile. Nu ştiu dacă e într-adevăr cu putință existența unei astfel de republici. Oamenii sunt mai puțin entuziaşti decât ne închipuim, şi foarte mărginiți. Republica roşie ungurească a căzut de fapt nu din pricina conducătorilor ei, şi nici din pricina vitejiei soldatului român: Din pricina inexistenței ei!... Oceanul realităților a sfărâmat insula de coraliu a utopiei – era mai greu ca această insulă să cucerească restul oceanului... (Aderca 1924: 151).

Tânărul insurgent mânat de idealurile răspândite de socialişti, care îl mustra în 1920 pe C. D. Gherea că nu vrea să schimbe lumea mai repede, priveşte în 1924 cu mai multă maturitate posibilitatea punerii în practică a unei societăți care îi păruse perfectă.

Să nu uităm totuşi că, F. Aderca a simpatizat în tinerețe ideologia marxistă din punctul de vedere al organizării sociale, dar el nu a considerat niciodată că schimbarea lumii ar trebui să vină împreună cu transformarea artei într-un instrument de propagandă. Dimpotrivă, în toată perioada interbelică, articolele de cronică literară şi intervențiile sale polemice pe teme literare erau îndreptate spre promovarea modernismului şi a autonomiei artei.

În anii care vor urma, deşi Rusia, transformată acum în U.R.S.S. şi aflată sub conducerea lui Stalin, devenise din ce în ce mai vizibilă pe scena politică a lumii, entuziasmul „revoluționar" din 1918–1920 al lui F. Aderca scăzuse deja considerabil de mult. Fostul susținător al aderării socialiştilor români la Internaționala a III-a nu se mai arăta impresionat în articolele sale cu tematică politică de realizările puternicului vecin răsăritean. Foarte rar mai întâlnim în textele lui o apreciere care să amintească de visele de înfrățire a popoarelor şi de echitate socială din tinerețe.

Pe măsură ce în Germania se conturează mai clar amenințarea nazismului, publicistul F. Aderca scrie o serie de articole politice în care, printre dictatorii momentului nu uită să-l menționeze pe Stalin şi Rusia lui sovietică. Astfel, „Stalin şi-a redus camarazii din Octombrie 1918 la acelaşi numitor – iar cei care n-au putut fi reduşi (Trotzki şi Racovski) au fost exilați", şi „vedeți dv. pe Mussolini, Hitler, Stalin sau Mustafa Kemal polemizând cu condeiul şi ideia?... Stând de vorbă cu Cicero?" se întreabă Aderca retoric în articolul „Cesarii timpului nostru" din *Adevărul* (Aderca 1934b: 1). La începutul anului 1934, într-un articol din *Realitatea ilustrată* intitulat *Răsboi în 1934?,* care a luat forma unui interviu imaginar cu marii conducători ai lumii, F. Aderca îşi închipuie că un Stalin sincer ar răspunde că s-ar putea să aibă război civil în Rusia, dar asta depinde de directorul general al instituției G.P.U., care are toate documentele cu privire la comploturile de asasinat, puse la cale pentru anul care vine (Aderca 1934a: 5), sugerând prin aceasta că secretarul general al comuniştilor din U.R.S.S. înscena atentate doar ca să aibă motiv de război împotriva propriului popor.

În acelaşi an, 1934, apare la editura Vremea cartea lui F. Aderca *Oameni excepționali*, o culegere de portrete ale unor personalități din epocă şi din istoria umanității pe care scriitorul le publicase mai înainte în ziarul *Vremea.* Printre eseurile cărții se află şi portretele, scrise cu un an în urmă, ale celor doi dictatori,

inamici mai târziu, în Al Doilea Război Mondial, Hitler şi Stalin. După cum semnala Valentin Chifor într-un articol din *România literară*, aceste două portrete sunt o mărturie a intuiției deosebite de care dădea dovadă acest scriitor la începutul deceniului al patrulea din secolul trecut: „F. Aderca e conştient, repet, în 1933, că drama de abia începe, că analogia hitlerism-stalinism e plauzibilă" (Chifor 2008: 20). Vom reda un fragment din textul dedicat lui Hitler care ilustrează similitudinea identificată de F. Aderca între cele două forme de totalitarism:

> Dar să ne înțelegem: această ură e mai mult o teamă de concurență. Să nu uităm că ura mare, organică, izbucneşte mai cu seamă între frați, rude şi foarte buni prieteni. E izbitoare lista identității scopurilor şi mai cu seamă a metodelor de luptă comunisto-hitleriste. Idealul lor final e dictatura asupra tuturor claselor sociale, metodele lor sunt militariste şi teroriste. (Aderca 1995: 65)

Față de textele exaltate din tinerețea autorului în care socialismul era o doctrină a progresului, revoluționară şi salvatoare, articolele din 1933-1934 arată capacitatea de analiză matură a unui om informat care devenise conştient între timp că utopia s-a transformat în dictatură.

Ne putem întreba din nou şi cu mai multă nedumerire, de data aceasta, de ce omul care în 1933 văzuse asemănarea dintre fascism şi comunism se va înscrie după Al Doilea Război Mondial în Partidul Comunist şi va publica monografia elogioasă a teoreticianului marxismului în România. O încercare de înțelegere a opțiunilor lui F. Aderca în aceşti ani trebuie să țină seama de evenimentele istorice prin care a trecut acest scriitor şi de modul în care acestea l-au influențat.

Dacă în 1934 F. Aderca era liber să scrie ce credea în acel moment, cu riscul, destul de redus, de a-i fi, cel mult, refuzată publicarea la unele ziare. Începând cu 1938, el va cunoaşte din proprie experiență teroarea extremismului, de data aceasta, a extremismului de dreapta.

În acei ani, autorul îşi câştiga existența fiind angajat ca funcționar la Ministerul Muncii. Pe măsură ce legionarii deveneau mai influenți în politică, noii miniştri ai muncii au încercat să elimine toate „elementele evreieşti" din funcțiile publice. Aderca avea distincții militare, deci nu putea fi îndepărtat din funcția publică legal. Putea să fie însă forțat să demisioneze. Între el şi ministrul muncii Gheorghe A. Cuza, fiul lui A.C. Cuza, începe un război mut. Autorul e mutat „în interes de serviciu" la Cernăuți şi apoi la Lugoj. Dacă întârzia o zi, se putea justifica legal destituirea. Autorul spune că n-a întârziat o oră. Cheltuielile depăşeau salariul şi ar fi urmat să fie mutat la Chişinău, dar a căzut guvernul.

În aceste luni de persecuții, foştii colegi de cenaclu ai lui F. Aderca nu au spus niciun cuvânt pentru a-l apăra. Scriitorul nota:

> A fost absent E. Lovinescu, a fost absent L. Rebreanu, a fost absent T. Arghezi în vecinătatea cărora Autorul dusese o intensă activitate în folosul culturii române. Un singur glas s-a ridicat, al scriitorului Zaharia Stancu, în niciun fel îndatorat Autorului (Aderca 1960: 154).

La două zile de primul articol de apărare, pe 21 ianuarie 1938, Zaharia Stancu[4] publică şi o scrisoare trimisă de Peressicius care spunea că subscrie la cele spuse de Stancu în articolul său, în calitate de ofiţer invalid de război, de scriitor şi publicist şi prieten al lui F. Aderca.

Dezamăgit de reacţia colegilor, F. Aderca se simte izolat. În 1940, un anume ministru al muncii Iasinchi nici nu se mai încurcă în legalităţi, ci îl dă pur şi simplu afară: „Izgoneşte din serviciu pe cei doi – unicii evrei din minister, buni bucuroşi că n-au fost duşi în subsol şi împuşcaţi" (Aderca, 1960: 156). Nici Societatea Scriitorilor Români nu se lasă mai prejos decât politicienii, ci aflăm că: „În condiţiile schimbării de regim politic din 6 septembrie 1940, comitetul a trebuit să se alinieze politicii rasiste şi la 4 octombrie a hotărît «să ridice calitatea de membru activ» unui număr de 11 scriitori: F. Aderca, Camil Baltazar, Sergiu Dan, A. Dominic, Scarlat Froda, Virgil Monda, I. Peltz, Mihail Sebastian, Leopold Stern, A. Toma şi Ilarie Voronca" (Durnea, 2008).

Urmează anii de teroare ai celui de-al Doilea Război Mondial când România se aliază cu Germania nazistă. Situaţia autorului e precară: nu are un loc de muncă, nicio publicaţie nu-i mai acceptă articolele şi nicio editură nu-i mai tipăreşte cărţile şi, în plus, este conştient de pericolele care îl pândesc pentru că tocmai el scrisese în urmă cu câţiva ani despre abuzurile lui Hitler

În decembrie 1940 apare la editura Cugetarea-Georgescu Delafras o carte a lui F. Aderca semnată cu pseudonimul N. Popov, pentru că autorul nu mai avea drept de semnătură după apropierea României de Puterile Axei. Noua carte este o biografie a ţarului Petru cel Mare al Rusiei, intitulată *Petru cel Mare întâiul revoluţionar, constructorul Rusiei.* Henri Zalis, unul dintre cei mai importanţi editori ai operei lui F. Aderca din perioada postbelică, sustine că această biografie, care a apărut la sfârşitul zbuciumatului an 1940, era gata, de fapt, din 1939, dar „e amânată de câteva ori pentru ca, în final, să întrunească acordul editorului ca o traducere" (Zalis 2001: 22).

După cum sugerează chiar titlul, în cartea lui F. Aderca, ţarul rus era considerat un precursor al revoluţiei bolşevice, iar acţiunile de anexare a unei părţi din Polonia de către Stalin şi invadarea Ţărilor Baltice sunt explicate de scriitorul român drept o continuare a politicii, surprinzător, de apărare şi consolidare a statului pe care o începuse Petru I (Aderca 2001: 236). În carte nu se menţionează nicăieri cealaltă agresiune survenită în urma pactului Ribbentrop-Molotov, anexarea Basarabiei şi a Bucovinei de Nord de trupele Armatei Roşii, pe care F. Aderca n-ar mai fi putut-o justifica drept îndeplinirea unui testament istoric. L-am putea apăra pe autor spunând că biografia fusese scrisă înainte ca acest eveniment nefericit pentru istoria României să aibă loc. Ne vom întreba totuşi de ce, la finalul anului 1940, după toate pierderile teritoriale ale României, F. Aderca a fost de

[4] Articolul de apărare al lui Zaharia Stancu, pe care F. Aderca l-a decupat şi l-a inclus în mapa cu *Scrieri* autobiografice, a fost republicat de Dumitru Hîncu în articolul *Felix Aderca şi autorităţile comuniste* din „România Literară", nr. 46/2006.

acord să i se mai publice cartea aceasta care făcea referire la o situație schimbată între timp.

În decembrie 1940, deşi guvernul Antonescu susținea mai degrabă un război cu U.R.S.S pentru eliberarea Basarabiei, România fusese la fel de mult mutilată şi de Hitler, şi de Stalin. În acelaşi an, Hitler a devenit arbitru în disputa dintre România şi Ungaria pentru stăpânirea Transilvaniei şi a înțeles să rezolve conflictul împărțind discreționar teritoriul între aceste două state. Pus în fața situației de a prefera dintre două dictaturi pe aceea care i se părea, pe moment, mai umană, F. Aderca alege acum tocmai invers față de opțiunea lui din timpul Primului Război Mondial: susține dictatura răsăriteană.

Considerăm că două motive au fost hotărâtoare pentru F. Aderca: simpatiile lui din tinerețe pentru mişcările muncitoreşti şi groaza de lagărele de concentrare şi de crimele fasciştilor împotriva celor de aceeaşi etnie cu el. În 1940, F. Aderca ştia destul de bine ce se petrecea în Germania sub conducerea lui Hitler. El însuşi scrisese în câteva articole despre politica antisemită germană, iar *Realitatea*, la care scriitorul colaborase, a publicat încă din 1934 un articol nesemnat despre mărturiile unor foşti deținuți din lagărele de la Oranienburg şi Ostkeller[5] (*** 1934: 5-6). H. Zalis, confruntându-se cu aceeaşi situație, a explicării gestului lui F. Aderca din 1940, considera că, prin publicarea biografiei lui Petru I, scriitorul român voia să arate un model de conducător opus lui Hitler[6]. În plus, în acest nefast an 1940, autorul, care îşi întreținuse familia vreme de douăzeci de ani dintr-un salariu de funcționar şi din contribuția la publicațiile vremii, se vede deodată fără slujbă, respins de Societatea scriitorilor şi fără dreptul de a mai publica. Posibilitatea de a-i apărea o carte, chiar si sub pseudonim, trebuie să-i fi surâs în acele luni de teamă şi de lipsuri.

Deşi îşi asumase un risc atunci când a publicat cartea despre Petru I, F. Aderca nu va avea de suferit din această cauză pentru că autoritățile nu au căutat să afle, în acel an zbuciumat, cine se ascundea în spatele numelui N. Popov. Dar scriitorul nu era în siguranță din cauza faptului că aparținea etniei evreieşti. Pe 21 ianuarie 1941, pe când se ducea să-şi viziteze un prieten evreu, el ajunge la casa acestuia tocmai când acolo pătrunsese cu forța un grup de tineri legionari care adunau evreii de pe acea stradă şi-i schingiuiau. F. Aderca este prins şi bătut împreună cu toți ceilalți evrei şi ținut prizonier până când rebeliunea legionară a fost înfrântă. În timpul acelor evenimente, scriitorul a scăpat de moarte printr-un noroc neaşteptat: şeful grupului de legionari a cerut în repetate rânduri la telefon

[5] Este vorba despre două cărți apărute la editura Graphia din Karlsbad: *Konzentrationslager: ein Appell an das Gewissen der Welt ein Buch der Greuel, die Opfer klagen an* (1934) Karlsbad: Verlagsanstalt „Graphia", o colecție de mărturii ale unor foşti deținuți, şi cartea omului politic social-democrat Gerhart Seger, *Oranienburg : Erster authentischer Bericht eines aus dem Konzentrationslager Geflüchteten. Mit einem Geleitwort von Heinrich Mann* (1934) Karlsbad: Verlagsanstalt „Graphia".

[6] „Găsesc, mă repet, uimitor, că lucrarea apărea în tulburatul 1940. De-ar fi să căutăm un înțeles subteran în demersul temerar, insolit al scriitorului, l-am percepe, probabil, în antiteză cu Hitler" (Zalis 2001: 23)

să-i fie trimisă o maşină care să-i ia pe evreii prinşi de el, dar, din fericire pentru scriitor, „toate camioanele erau prea ocupate cu alte transporturi spre abator si spre pădurile învecinate, [astfel] că cei de pe străduța Burghelea fură lăsați să aştepte" (Aderca 1960: 165).

Pe 2 august 1941, F. Aderca primeşte o scrisoare în care era anunțat că va participa la o tabără de muncă (v. Hîncu 2006: 16). Singurul lucru care l-a salvat, de data aceasta, a fost decorația primită în timpul Primului Război Mondial.

În anii războiului, se va apropia mai mult ca oricând de originile sale evreieşti. În 1960, el declara: „Nemaiîngăduindu-i-se a fi român ca toți ceilalți români, Autorul a simțit că devine evreu ca toți ceilalți evrei". Nu îşi mai putea publica articolele decât în publicații evreieşti şi singurele locuri de muncă unde mai era primit erau tot cele din cadrul acestei comunități[7] (Aderca, 1960: 164). Predă estetica literară şi istoria literaturii la Colegiul pentru Studenți Evrei, dar îşi aminteşte peste ani: „Straniu era faptul că toți ne luam activitatea în serios, deşi ne dam bine seama că eram osândiți, cu termenul execuției încă nefixat – sau nemărturisit. Profesorii şi studenții scoşi pe străzi la curățatul zăpezii, îşi continuau uneori şi atunci colocviile" (Aderca, 1960: 168) .

În condițiile acestea, F. Aderca declara spre sfârşitul vieții, că i-a privit ca pe nişte eliberatori pe ruşii intrați în Bucureşti, în august 1944. Cu toate că declarația lui a fost făcută în plin regim comunist, avem motive să credem că ea putea fi chiar sinceră. Între fascismul pe care Aderca îl simțise din plin cu teroarea lui de fiecare zi şi comunismul pe care nu-l experimentase, şi care susținea că are la bază ideologia lui Marx, unul dintre mirajele tinereții lui, acum, la sfârşitul unor ani de coşmar, era firesc să prefere ultima variantă, poate chiar înşelându-se singur cu imaginea idilică a societății marxiste utopice.

Imediat după „eliberarea" României, F. Aderca se înscrie în Partidul Comunist şi va declara mai târziu: „Nicio secundă autorul nu s-a îndoit că va începe o viață nouă. Şi era cu totul de partea înnoirilor care se anunțau" (Aderca 1960: 170). Care era, în cazul acesta ponderea sincerității şi încrederea într-o lume mai bună şi cât a fost teama şi strădania ca, măcar de data asta, să fie pe placul autorităților, nu putem şti.

În 1947, apare la editura Casa Şcoalelor monografia *C. Dobrogeanu-Gherea viața şi opera* în care F. Aderca oferea o viziune total opusă aceleia din 1920 asupra teoreticianului marxist. Cea mai mare parte a cărții este dedicată vieții lui C.D. Gherea şi activității lui de promotor al socialismului. Aceste capitole elogioase dovedesc şi că F. Aderca avea în 1947 suficiente lecturi de sorginte marxistă şi că îşi însuşise chiar vocabularul specific – vorbeşte despre: „imperialişti", „conşiința revoluționară", „socialism ştiințific" şi „oamenii nuoi, căliți în luptele sociale".

Partea a doua, cea despre opera de critic literar a lui C. D. Gherea nu corespunde însă cu teoriile socialiste despre artă. F. Aderca îşi pune aici în aplicare

[7] Este vorba despre o slujbă la administrația comunității evreieşti din 1941 şi, din 1944, un post de profesor de estetică literară şi istoria literaturii la Colegiul pentru Studenți Evrei.

propriile principii estetice, acelea enunțate în deceniul al treilea în *Micul tratat de estetică sau lumea văzută estetic*, şi caută în scrierile criticului analizat de el punctele comune cu aceste principii. După cum observă justificat Valentin Chifor în monografia sa, F. Aderca ajunge până la a-l declara pe C. D. Gherea, nici mai mult, nici mai puțin decât „unul dintre esteticienii cei mai puri" (Chifor 1996: 117) ai criticii româneşti, ceea ce venea într-o evidentă contradicție cu realitatea.

Dacă, din punctul de vedere al teoriilor sociale, scriitorul se conforma doctrinei marxiste, atunci când face referire la artă, el elogiază, aşa cum făcuse şi mai înainte, o concepție pe care comuniştii o vor declara „retrogradă" în anii următori. C. Grigurcu afirma că încercarea critică din 1947 a lui F. Aderca „ar fi un fel de exercițiu pre-ideologic, din cale afară de prudent, când încă «linia» proletcultistă nu putea fi bine dibuită, ci doar presimțită!" (Grigurcu 1999: 5). Vom lua în seamă şi această ipoteză: deşi îi era destul de clar ce înseamnă comunism pe plan social, din punctul de vedere al culturii, F. Aderca fie nu aflase care erau cerințele „realismului socialist", fie, dacă le cunoştea, refuza să creadă că ele se vor aplica în țara noastră. Ar mai exista şi o a treia variantă, cea mai optimistă dintre toate: scriitorul încerca în mod subtil, prin îmbinarea elementelor de ideologie cu aelea de critică literară „estetizantă" să pledeze mai departe pentru autonomia artei cu speranța destul de necugetată că va fi luat în seamă pentru că era unul dintre primii intelectuali înscrişi ca membri de partid.

Pentru ultima justificare a noastră aducem ca argument un incident petrecut în preajma apariției monografiei *C. Dobrogeanu-Gherea viața şi opera* pe care F. Aderca îl prezintă în autobiografia sa ca fiind sursa tuturor neplăcerilor îndurate în timpul regimului comunist. Fruntaşul politic Chişinevschi ține, în 1947, o cuvântare despre „îndrumarea artiştilor pe calea marxism-leninismului". Văzând că un personaj politic necunoscut în lumea artelor le dă sfaturi oamenilor de cultură, F. Aderca cere, cu naivitate, „o revenire la specialitate când e vorba de îndrumări estetice, precum se recurge nu la cei mai simpatici tovarăşi, ci la tovarăşii cei mai experimentați în cazul unei operații de apendicită acută." (Aderca 1960: 172). Reacția celorlalți participanți la şedință este propmptă. Iau cuvântul scriitorii Aurel Baranga şi Marcel Breslaşu, care îl susțin pe vorbitor în detrimentul fostului membru al cenaclului *Sburătorul*. Intervenția aceasta, spune Aderca, „i-a pecetluit soarta".

În 1948, „îndată după unificarea partidelor muncitoreşti" este dat afară din partid şi, cu toate memoriile lui, „Autorului nu i s-a arătat direct sau indirect pricina pentru care fusese îndepărtat" (Aderca 1960: 173).

Vor urma ani grei pentru scriitor. Este pensionat forțat din slujba lui de funcționar şi nu mai poate publica nimic vreme de trei ani. Mai mult decât frustrarea, care îl face să se gândească la sinucidere (Aderca 1960: 174), în aceşti ani revine în mintea lui F. Aderca spaima de a nu fi demascat ca „duşman al poporului". Istoria arăta că avusese dreptate în 1933 când spunea despre fascism şi comunism că sunt înrudite.

După pensionare, F. Aderca începe să lucreze la o uriaşă monografie a lui Goethe pe care nu o va putea publica însă niciodată. În 1951, vorbind despre acestă lucrare scriitorul va nota:

> Nimeni nu m-a îndemnat, nimeni nu mi-a cerut această muncă. Scriu din convingere – în primul rând pentru conştiinţa mea: Şi n-am cerut ajutorul niciunei edituri. Voi depune lucrarea în ceasul în care voi socoti că e încheiată, oricât de târziu şi oricâte lipsuri m-ar chinui până atunci. (Aderca, 1995: 171)

Monografia lui Goethe este o carte care a trecut prin numeroase prefaceri în anii de-a lungul cărora scriitorul a lucrat la ea, dar nu putem şti exact care au fost variantele ei intermediare. În ultimii ani din viaţă F. Aderca şi-a organizat şi reorganizat manuscrisele, şi-a revăzut textele mai vechi, publicate în perioada interbelică, şi le-a restructurat de mai multe ori pe cele noi[8]. Deşi scriitorul a adus doar uşoare modificări de natură stilistică textelor interbelice, manuscrisele textelor postbelice par să fi suferit multe intervenţii chiar şi în variantele lor dactilografiate (adăugiri, eliminări de pagini, capitole scrise în mod vizibil altădată decât restul cărţii, cu alt tuş, pe alt tip de hârtie şi chiar numerotate greşit). Varianta *Goethe şi lumea sa* este, de exemplu, o prescurtare a monografiei, realizată din speranţa că textele mai scurte sunt mai uşor de publicat. Ceea ce ne interesează în mod deosebit este că autorul a considerat necesar să adauge în mapa acestei variante şi o introducere voluminoasă în care îşi explică metodele de lucru şi îşi declară cât mai convingător aderarea la „concepţia materialistă a istoriei şi a culturii". Ca să oferim doar un exemplu:

> Şi am început a aduna tot materialul pe care-l găseam în jur, încredinţat că concepţia materialistă a istoriei şi a culturii îmi va reliefa chiar şi documentele, amănuntele în aparenţă neînsemnate, până la dobândirea celor hotărâtoare (Aderca, 1948-1959?: 1)

sau

> Concepţia lui Lenin, economico-istorică, are de partea ei câteva elemente de nezdruncinat: unitatea organică, lipsa totală a criticului, a psihologiei şi capriciilor lui. Ceeea ce duce neapărat la o explicaţie *ştiinţifică* (Aderca, 1948–1959?: 19)

---

[8] Marcel Aderca, fiul scriitorului, îşi aminteşte cum, după pensionare, tatăl lui lucra disciplinat câte opt ore pe zi, atât muncă de creaţie, cât şi de organizare. Era propriul lui secretar, îşi aduna materialele, le aşeza tematic, lipea articolele decupate din ziare, le punea în mape: „- Tata scria literatură ca un funcţionar. – Adică? – Să vă explic. La ora 8 era la masa de scris (vorbesc de perioada de după ce s-a pensionat). Punea ceasul să sune şi scria timp de o oră după care făcea o pauză de 15 minute. Cu o precizie matematică făcea asta în fiecare dimineaţă, iar după- amiaza era dedicată lecturii. Nu se putea discuta cu el când era pus pe scris. Totul mergea de parcă îi dicta cineva, nu se oprea, nu ştergea" (Croitoru, 2005: 14) şi „F. Aderca a fost propriul şi vigilentul său secretar, notând geneza, etapele creaţiei şi răsunetul în contemporaneitate al fiecărei scrieri" (Aderca, 1974: 6).

sau

> O concepție ştiințifică asupra istoriei şi criticii literare inaugurează reprezentanții culturii sovietice. Pornind de la principiul materialismului istoric ei se vor depărta de atitudinea impresionistă şi vor adopta atitudinea care duce la înțelegerea lui Goethe cum atât de just arată Serghievschi în studiul publicat în 1932 într-unul din volumele colecției *Moştenirea literară*. (Aderca, 1948–1959?: 56–57).

Citind varianta lui Goethe din manuscrisul dactilografiat zdrențuit la margini după toate refacerile şi recitirile, aproape îți vine să crezi că F. Aderca trecuse cu arme şi bagaje în tabăra „materialiştilor istorici": autorul se concentrează asupra vieții lui Goethe şi, după fiecare etapă de viață, menționează operele scrise şi în ce măsură sunt ele relevante pentru evidențierea „spiritului revoluționar". Pe alocuri, simpla relatare istorică lasă locul imaginației biografului, care începe să scrie proză în loc de istorie literară şi povesteşte ce simțea Goethe şi cum îi vedea pe ceilalți. Goethe şi oamenii care l-au influențat devin astfel personaje într-o carte de ficțiune, singurele semne că lucrarea s-ar dori ştiințifică fiind citatele destul de dese din opera lui scriitorului german în care s-ar fi reflectat experiențele lui biografice.

Ne întrebăm însă cât din rezultatul studiilor de atâți ani despre Goethe a fost păstrat de F. Aderca în arhiva sa personală în anii plini de neplăceri dinspre sfârşitul vieții. Cum variante multiple ale manuscrisului au ajuns în mâinile recenzorilor şi au petrecut ani întregi în sertarele editurilor, ne este greu să credem că ele puteau conține comentarii compromițătoare pentru scriitor.

O mărturie interesantă, pe care am descoperit-o prin intermediul internetului, vine de la scriitorul Mihai Rădulescu. Acesta îşi aminteşte că l-a cunoscut pe F. Aderca la Biblioteca Institutului de Relații cu Străinătatea din Bulevardul Dacia în timpul când fostul sburătorist lucra la al său *Goethe*. Studentul, pe atunci, Mihai Rădulescu s-a împrietenit cu mult mai bătrânul scriitor şi publicist. Spune el: „Şi aici l-am întâlnit şi pe scundul ins blând, cu creştetul acoperit permanent cu o bască uzată. Primul meu prieten cu mustață înspicată. Nu exista zi de la Dumnezeu, să nu fie prezent, înconjurat de stivele volumelor cu grosime zdrobitoare". Când tânărul l-a întrebat ce făcea între atâtea cărți, dintre care unele erau în germană, Aderca i-a răspuns că scrie o carte despre Goethe care va cuprinde vreo zece volume. Este important să artătăm pe seama cărei motivații pune Mihai Rădulescu munca titanică depusă de F. Aderca: „Dacă bine țin minte, extinderea ei urma să acopere vreo zece tomuri. Cred că, la semnul uluirii mele, provocată de dimensiunile ce mi se păreau de neatins, a zâmbit şi mi-a lăsat de înțeles că îşi planificase munca astfel încât să aibă ce face cât mai intenționau comuniştii să stea la cârma țării. Socotea să iasă la mal cu acea operă finită, din mlaştina politică revărsată peste pământul nostru" (vezi blogul lui Mihai Rădulescu la adresa din secțiunea „Bibliografie"). Unul dintre oamenii care l-au cunoscut pe Aderca atunci în relații neoficiale crede, aşadar, că, pentru acest scriitor studiul la o lucrare imposibilă era un fel de evadare din realitatea acelor ani. Nici nu mai contează că nu a publicat cartea, că variantele pe care le dădea la editură (poate pentru a-şi justifica timpul petrecut pentru

cercetare?) nu erau de vreo valoare critică deosebită, că în ele Aderca punea ce credea că vor să citească cenzorii vremii, că, dacă va fi scris ceva cu adevărat valoros pentru cunoaşterea lui Goethe, s-a ferit să lase manuscrisul acela în urmă. Credem că F. Aderca îşi petrecea timpul într-un mod plăcut pentru el, citind despre Goethe, în vreme ce soția lui, de exemplu, scria poeme despre electrificare şi se plângea că o hărțuiesc revistele *Femeia* şi *Săteanca* (Aderca, 1995: 176).

Primul text terminat care s-a păstrat după aceşti trei ani de uitare este acela al unui jurnal din 1951, numit de autor *Jurnal intim*, dar pe care, cel puțin la începutul redactării, scriitorul intenționa să-l publice dacă vremurile ar fi fost favorabile. *Jurnalul intim* a fost publicat în 1995 de V. Chifor, la sfârşitul unei ediții a colecției de portrete literare *Oameni excepționali.* Acest jurnal se întinde doar pe o durata de câteva luni, perioada în care F. Aderca a primit de la Uniunea Scriitorilor o cameră la o vilă de creație din Sinaia, dar noi i-am acordat atenție pentru că el surprinde măcar o parte din gândurile care îl frământau pe scriitor în aceşti ani ai regimului comunist:

> Sunt uimit că, deşi am socotit trimiterea mea la Sinaia ca o victorie împotriva unei adversități care mă terorizează de trei ani, nu sunt bucuros nici de camera excelentă, nici de cantina îmbelşugată, nici de liniştea în care lucrez (la *Goethe, viața şi opera*). Mă simt ca un ostracizat cu domiciliu forțat (Aderca 1995: 164).

Majoritatea notelor şi referirile la relația cu autoritățile dezvăluie în autorul lor un om prudent, care a trecut prin experiențe neplăcute în viață şi, cu toate că observă în continuare neajunsuri sau nedreptăți, le menționează în treacăt, dar nu uită să se declare mulțumit că nu i se întâmplă lucruri mai grave. Spaima de lagărele de concentrare din timpul guvernărilor de extremă dreaptă şi nenorocirile care li s-au întâmplat cunoscuților l-au marcat pe F. Aderca şi revin în ciuda trecerii anilor:

> Oricum e bine! E foarte bine! Bietul Mihail Sebastian, acum câțiva ani a fost doborât de un autocamion, viața sărmanului H. Bonciu a fost măcinată de un cancer la ficat, iar B. Fundoianu, plecat în 1921 la Paris, a fost (cu părul albit de groază) ars de naziști în cuptoarele de la Bruchenweld. Eu privesc din balconul înalt sau lucrez cu râvnă la o carte care mi-e atât de dragă şi nimeni în lume văd că nu-mi zmulge încă stiloul din mâna dreaptă (Aderca 1995: 213).

Repetarea aproape obsesivă a cuvintelor „acum e bine, sunt multumit" ascund însă tot o realitate traumatizantă care încă îi tulbură liniştea, pericolul de a fi declarat duşman de clasa: „Dar e minunat şi aşa! Minunat şi aşa! Încă ce minunat, căci înainte nu-mi oferea nimeni nimic şi mi-era teamă, socotit de unii duşman de clasă, să nu fiu arestat" (Aderca 1995: 166). După care, la câteva pagini, întâlnim un scurt „cântec de adormit... cenzura când nu era atentă": un ciudat plan pentru o lucrare viitoare monumentală. Declarându-se „critic ştiințific, înarmat cu un principiu valabil şi în viitor", F. Aderca spune că, după terminarea monografiei lui Goethe, şi-ar dori să scrie „o lucrare mai vastă, *Germeni revoluționari în epoca burgheză*

din faza înalt capitalistă (Ibsen, Strindberg, Nietzsche, Shaw, Pirandello, simboliştii, expresioniştii, dadaiştii, suprarealiştii)" (Aderca, 1995: 168-169) şi că, pentru o astfel de lucrare, „ar trebui să mai învăţ limbile rusă, engleză, italiană şi spaniolă – dacă nu cumva şi poloneză!" (Aderca 1995: 172).

Este interesant de observat cum atitudinea arătată de scriitor în jurnal se schimbă gradat pentru că, pe măsură ce petrece mai mult timp la Sinaia alături de ceilalţi colegi artişti, lui F. Aderca i se dezvăluie şi alte faţete ale „noii lumi socialiste". Precauţia de la începutul jurnalului şi aparenta convertire la cerinţele propagandei încep să lase locul suspiciunii, în care se văd semnele unei mai vechi manii a persecuţiei, apoi unei revolte temperate cu greu, pentru a sfârşi într-o notă ironică şi în acuzaţii aproape făţişe la adresa sistemului.

Mai multe întâmplări, pe care F. Aderca le analizează cu atenţia omului care se aşteptă la ce e mai rău din partea autorităţilor, îl fac să fie încredinţat că este urmărit şi controlat. Se consolează, aparent, la gândul că, probabil, acelaşi tratament li se aplica tuturor şi, de obicei, scrie în jurnal scuze, nu tocmai plauzibile, pentru ceea ce i se întâmplă.

La scurtă vreme de la cazarea în vila de la Sinaia, F. Aderca se întoarce la Bucureşti să-şi revadă soţia care nu mai răspundea la o scrisoare trimisă în urmă cu nouă zile. Acasă, el descoperă că scrisoarea ajunsese la şase zile de la expediere şi bănuieşte că întârzierea s-a produs din cauză că autorităţile încă mai controlau corespondenţa. Drept concluzie, scriitorul notează încercând să păstreze un ton cât mai neutru: „Oricum, oriunde a fost reţinută înseamnă că a fost cercetată. Ceea ce înseamnă că situaţia politică necesită încă o strictă supraveghere a ideilor, veştilor şi oamenilor" (Aderca 1995: 177).

Întors la Sinaia, F. Aderca e întrebat de Traian Şelmaru unde a fost în ziua precedentă. Deşi întrebarea putea să fie nevinovată, scriitorul o interpretează ca pe o încercare de a-l controla: „Traian Şelmaru m-a întrebat foarte intrigat la cină unde am fost ieri de nu m-a văzut nimeni? Supraveghetorul! Vechilul!" (Aderca 1995: 178).

Curând, scriitorul începe să suspecteze că unii colegi ai săi, dar şi persoane care lucrau în administraţia vilelor de creaţie, colaborează cu autorităţile. Un anume cantinier Diamant se pare că este unul dintre aceşti informatori care ajungeau des în biroul directorilor Fondului Literar: „Marian, întors chiar azi de la Bucureşti, îmi destăinuieşte că a stat de vorbă cu directorii Fondului, Gruia şi Corbea, alături de care se afla cantinierul Diamant (informatorul interesat şi neruşinat)". Unul dintre directorii Fondului Literar, Corbea, e nemultumit ca a citit prea puţin la cenaclu, ceea ce îl face pe scriitor să exclame furios: „Cine m-a pus să vin la Sinaia şi să-mi iau stăpân asemenea oier!" (Aderca, 1995: 215).

Dintre colegii care îi par suspecţi lui F. Aderca, sunt menţionaţi Dan Deşliu şi Ioana Postelnicu, despre care scriitorul credea că încercau să-l îmbie la mărturisiri acuzatoare declarându-se, în discuţii intime, admiratori ai literaturii interbelice „estetizante". Reacţia lui F. Aderca este în acele momente prudenţa bănuitoare: „Aştepta din parte-mi o apologie a acestei literaturi ne-socialiste şi o depreciere

(atât de periculoasă!) a realismului socialist?" (Aderca 1995: 178) se întreabă referindu-se la Dan Deşliu. „Îi atrag atenția să-şi păstreze opiniile, ca sa nu vie în conflict cu autoritățile noastre literare şi politice" (Aderca 1995: 220) este răspunsul lui pentru Ioana Postelnicu.

O întâmplare din ultimele zile ale şederii la Sinaia îl face să devină ironic la adresa socialismului, uitând de prudența de până atunci: aflase că administratorul vilei i-a umblat prin hârtii:

> Am aflat pricina pentru care ieri cheia camerei nu s-a mai putut mişca şi s-a rupt în broască. Administratorul Stănescu, cu o cheie falsă, mi-a deschis uşa şi desigur mi-a controlat hârtiile şi cărțile. Din poruncă oficială? Şi totuşi nu trebuie să mă mir nici să mă indignez. Trecem prin întâia fază a construirii socialimului: Poliţismul (vigilența) şi eroismul (întrecerea în muncă) (Aderca 1995: 217).

Conluzia lui F. Aderca, la sfârşitul perioadei petrecute la munte este: „Judecând bine, «căminul de creație» de la Sinaia a fost pentru mine o pedeapsă" (Aderca 1995: 224), iar jurnalul său sugerează că scriitorii sunt trimişi periodic acolo pentru a fi controlați şi testați ideologic: li se umblă prin hârtii, scrisorile către familie le sunt deschise, colegii încearcă să-i determine să spună ceva compromițător.

Din notele autobiografice aflăm că, din punct de vedere psihologic, lunile în care a locuit la Sinaia l-au afectat, considerăm noi, până la nivelul la care i-au pus în pericol sănătatea minții. Vom reda un citat din textul scris în 1960 care atestă acest lucru:

> Dar prea numeroasele controluri şi anchete (pe față şi-n ascuns) până la urmă jignitoarea mutare de la o vilă a Fondului la alta, au dus sufletul Autorului într-o abatere mută în care s-a zămislit ideea fixă a cancerului când în creier, când în ficat. Refugiat într-un spital şi încurajat de un tânăr şi excelent chirurg, a cerut să fie operat de apendice. Operația a reuşit căci apendicele era sănătos – dar Autorul prin această autopedepsire s-a vindecat şi de «cancer» (Aderca, 1960: 177).

În perioada care va urma, poate datorită purtării acceptabile pentru regim de la Sinaia, Editura Tineretului îi cere lui F. Aderca romane biografice şi de aventuri. Urmează o perioadă în care el reuşeşte să publice trei romane pentru tineret scrise după indicațiile editurii, nu după cum îl îndemna inspirația, fapt care îl face să noteze amar: „Când nu ți-ai luat însuți, ți se dă totdeauna munca cea mai grea pentru răsplata cea mai mică sau nicio răsplată ..." (Aderca 1960: 178)

Scriitorul nu putea să-şi publice totuşi cartea la care lucra din 1948, monografia lui Goethe, la care scrisese, după toate mărturiile, cu plăcere, în ciuda cerințelor ideologice pe care încercase să le respecte. Când Al. I Ştefănescu, directorul ESPLA, i-a sugerat că publicarea unei cărți „din realitatea nouă, socialistă", ar fi hotărâtoare pentru creşterea încrederii în autor, F. Aderca începe lucrul la romanul *Casa cu cinci fete* o carte pe care editura o dorea pe tema relațiilor dintre minoritățile conlocuitoare.

Romanul este gata în 1957, după ce autorul realizează o perioadă de „documentare" printre „oamenii muncii" din țară. Această carte trebuia să fie dovada devotamentului lui F. Aderca față de regimul comunist, însă, surprinzător, lucrarea „realist-socialistă", scrisă în urma unei documentări finanțate prin contract de editură, este oprită de cenzură și returnată autorului fără indicațiile necesare intervenției în text. F. Aderca refuză să modifice textul spunând că „n-a avut inima să-și masacreze însuși romanul în care erau înfățișate destule realități neplăcute" și îi invită pe redactorii editurii să elimine ei ce li se părea reacționar „căci ei aveau îndatorirea, pentru care erau salarizați." (Aderca 1960: 178) Ca urmare, lucrarea este acuzată de „spirit contrarevoluționar".

F. Aderca notează în 1961, fiind probabil încă sub influența evenimentelor:

> Astfel începe anul 1959: Cu denunțarea Autorului de către M. Beniuc, primul-secretar al Uniunii Scriitorilor, în *Gazeta literară*, cu pericolul excluderii din Uniune și chiar al unei arestări. Autorul trimite câte un memoriu lămuritor ministerului Culturii și secției culturale a Comitetului Central. Arată că manuscrisul n-a fost încredințat spre citire nimănui, nici măcar celor mai apropiați prieteni, că a fost depus numai editurii și anume cu o *prevenire* asupra îmbunătățirilor ulterioare, că a stăruit, că a protestat, că a cerut timp de nouă luni sprijinul firesc, legal – căci e prevăzut în contract – și pe care editura l-a refuzat. Nimic nu silea pe Autor în preajma vârstei de 70 de ani la munca destul de grea a unei documentări, la truda compunerii unui roman de peste 600 de pagini, decât dorința de a fi prezent și folositor în cultura timpului său. Autorul nu primește niciun răspuns (Aderca 1960:178–179).

După izbucnirea de revoltă în care scriitorul își invitase cenzorii să modifice ei textul pentru că el „n-avea inimă" să-și masacreze cartea, urmează o perioadă de panică în care el încearcă să se salveze din fața eventualelor repercusiuni. E. Lovinescu intuise în firea tânărului F. Aderca tedința de a se feri de confruntările directe, o trăsătură de caracter pe care anii de groază ai fascismului și presiunile din timpul comunismului nu puteau decât să o accentueze (Lovinescu 1993: 48).

F. Aderca are noroc, autoritățile nu încearcă să-l pedepsească pentru ce scrisese. Probabil a contat faptul că lucrarea nu fusese "difuzată" prietenilor înainte de a fi depusă pentru cenzură. Singurul proces care va urma este unul civil, editura îl dă în judecată pe F. Aderca pentru restituirea banilor plătiți în avans în vederea documentării. În plângerea adresată de reprezentantul editurii către Tribunalul Popular al Raionului V.I. Stalin, sunt trecute totuși acuzații grave referitoare la nepotrivirea ideologică a textului. Vom cita din copia documentului aflată în Arhiva Felix Aderca:

> După ce autorul a predat manuscrisul s-a constatat că el cuprinde grave greșeli de ordin ideologico-politic. Drept urmare la 1. IV 1958 autorul a fost încunoștiințat asupra situației iar acesta *fiind de acord cu obiecțiile* („în general" exprimate – scrie autorul cu creionul in paranteză, dedesupt) a reluat manuscrisul pentru a-l reface. Manuscrisul readus după numai 15 zile nu este cu nimic îmbunătățit, întrucât autorul nu a făcut altceva decât să reducă materialul cu câteva zeci de pagini. În această situație și ținând seama de gravele erori pe care le cuprinde lucrarea din punct de vedere ideologic-politic, în cauză se *constată reaua credință a autorulu*i în îndepinirea angajamentului luat față de editura noastră.

> Menţionăm că, în numeroase rânduri autorul se face purtătorul sau ecoul unor idei vădit reacţionare, a unor teze ale ideologiei burgheze. Astfel, tema principală a romanului aceea a înfrăţirii dintre poporul român şi minorităţile naţionale este tratată *fără a ţine seama că marxism-leninismul consideră rezolvarea problemei naţionale ca o parte integrantă a revoluţiei socialiste,* a dictaturii proletariatului. De asemenea autorul are *o atitudine obiectivistă şi echivocă faţă de «românism»* Trebuie să mai arătăm că autorul tratează e pe poziţie antipartinică *problema atitudinii intelectualităţii de formaţie veche*, *faţă de construirea socialismului* în ţara noastră, ca şi politica Partidului faţă de această intelectualiate, după cum rezultă din capitolul „Muncitorii". *Capitolul „Simpozionul de a Timişoara*" contituie din cuprinsul său o dovadă în plus a gravelor erori pe care le cupride lucrarea în cauză şi *a culpei autorului în ceea ce priveşte modul în care a înţeles să elaboreze această lucrare"* (*** 1959:1). (Sublinierile au fost făcute pe copie cu creionul, probabil de F. Aderca însuşi).

Instanţa va ţine de data aceasta cont de faptul că recenzorii nu i-au indicat autorului ce anume să modifice în lucrare, fapt prevăzut în contractul cu editura. Procesul este respins, dar cartea tot nu se publică, la fel cum nu se va publica monografia lui Goethe atât de dragă autorului ei.

Citind romanul aflat în manuscris am identificat uşor paginile pentru care F. Aderca a intrat, din nou, în conflict cu autorităţile, mai ales că, pe manuscris, ele erau marcate printr-o linie trasată pe margine cu creionul. Sunt pasaje în care scriitorul nu doar că prezintă „realităţi neplăcute" din timpul primilor ani de comunism, dar aduce critici voalate sistemului în sine, punând sub semnul întrebării viabilitatea lui. Oferim un exemplu de asemenea pasaj în care este contestată pregătirea muncitorilor comunişti şi a conducătorilor din partid:

> ...trebuie să fi scris pe undeva Marx şi Lenin şi acest mare adevăr, că societatea comunistă nu putea fi construită de chiulangii şi derbedei, de-ar fi ei oricât de flămânzi, zdrenţăroşi sau îngâmfaţi declarându-se, deşi incapabili, foarte „pricipiali" şi duşmani ai clasei burgheze (Aderca 1957: 7–8).

Şi mai departe:

> C-au mai rămas unii „principali" şi de-ăştia, tovarăşi care-şi închipuie că, fiind ei comunişti încercaţi şi verificaţi pot fi buni la orice. E drept că n-au cutezat să cânte la Operă, dar tot s-au cerut directori la uzine hidroelectrice sau la reviste în trei limbi, pentru Paris, Londra, New York. Ba unul, care fusese o vreme director general la Radio, a pus pe miliţieni cu revolvere la uşile din faţă, pe unde trebuia să intre numai EL, ceilalţi – compozitorii, poeţii, artiştii – având îndatorirea să se strecoare pe din dos, grămadă, pe strada cealaltă, pavată cu bolovani. Eminescu, Aristiţa Romanescu, Davila, Enescu, dacă ar fi fost chemaţi la Radio, ar fi trebuit şi ei să intre pe uşa dinapoi – pe uşa din faţă bine păzită având dreptul să păşească numai „direcţia", adică tovarăşul Ţugumete, în şapcă proletară de mătase vişinie, şi adjuncta sa personală, tovarăşa Isop, cu testemel de ţesătură multicoloră, pictată în Extremul-Orient, cu care avem relaţii directe. Să fi îndrăznit să şopteşti ceva împotriva unor asemenea tovarăşi, încredinţaţi revoluţionari, că numaidecât te declarau „duşman de clasă", duşman mortal adică, bun de Jilava şi de Aiud, sau măcar antimarxist, de parcă marxismul se ivise pentru îngâmfarea lor, nu ei în crâncene munci pentru împlinirea marxismului (Aderca 1957: 9).

Exemplul acesta este doar un fragment dintre multele pasaje subliniate ca fiind inadecvate. Aderca vorbeşte în 1957 despre muncitori semianalfabeţi care au

ajuns directori de spitale şi puneau medicii la spălat podelele înainte de operaţii, despre hoteluri cu meniu precar din cauza lipsei de carne şi cu holuri cenuşii şi slab luminate, despre tineri capabili care îşi văd cariera ameninţată de faptul că au rude cu „origini nesănătoase", despre oameni care avansează în carieră demascându-şi colegii şi sugerează decăderea zonelor de provincie ale ţării care, „pe vremuri", erau înfloritoare (v. Aderca 1957: 8, 21, 26, 28).

Capitolul *Simpozionul de la Timişoara*, pe care îl învinovăţea şi editura de „grave erori ideologice", este un adevărat pamflet comico-tragic, o şarjă la adresa societăţii primului deceniu de comunism care se întinde pe zeci de pagini dactilografiate. Întregul capitol este format din mărturiile unor personaje cu profesii diferite, venite din toată ţara la o aşa-numită „şedinţă plenară pe regiune la Politehnică". Intervenţiile personajelor nu au loc, după cum era de aşteptat, în cadrul oficial al şedinţei, ci seara, înainte de întreruperea alimentării cu electricitate, în salonul unei case particulare unde „specialiştii" găsesc găzduire după încercări zadarnice de a obţine câte o cameră în veşnic ocupatele hoteluri ale Timişoarei.

Cele mai multe dintre personaje se plâng de ceva. Un arheolog nu mai poate suferi turnătorii din preajma lui:

> V-aţi lovit în activitatea dumneavoastră într-adevăr de atâţi turnători?
> **Arheologul:** Dar, domnule, n-am putut face un pas nici în epoca de piatră, necum între ruinele cetăţii Sarmisegetuza fără să mă izbesc de câte unul travestit în „savant"... ba chiar savant, gata sa mă lucreze! Începe de obicei discuţia, profesional, căci e foarte documentat în greutăţile de care ne izbim ca arheologi. Şi pe urmă spre a ne trage de limbă, începe să înjure birjăreşte acest „nefast regim" care decretându-se «ştiinţific» nu face decât să distrugă „orice ştiinţă" [...] Şi nevăzutul, neînduplecatul Torquemodo al acestui timp se face a nu băga de seamă că am început să simţim un turnător de la distanţă şi acum toţi tăcem ca muţii.
> E în ţară o tăcere, cum n-a mai fost de la facerea lumii. Şi cui foloseşte? De bună-seamă regimului socialist nu, devreme ce cu atâta vigoare şi adevăr batjocoreşte inchiziţia din Statele Unite ale Americii. Atunci? Nu cumva tocmai acelor *neputincioşi*, acelor *paraziţi* din slujbe înalte, speriaţi să nu li se dea pe faţă neputinţa? Şi astfel suntem vânaţi tovarăşi de cei mai lipsiţi de conştiinţă dintre noi, de cei mai mediocri în fosta lor profesie sau care n-au avut niciodată profesie – *hiene stranii*, nesăţioase după fiinţe vii. Şi când – în această cămaşe de forţă – nu mai am măcar *libertatea de a tăcea*, căci ei mă silesc să vorbesc totuşi, ca să afle ce se ascunde în străfundurile chimistului meu suflet, nu mă sinucid, nu, căci *sunt un laş*. Atunci *mint*, declar ceea ce *nu cred* şi născocesc justificaţii şi scuze mişeliei, sălbăticiei lor, când pe buze îmi tremură *verdicte*! Atât sunt de ticălos...de nevolnic... (*izbucneşte în plâns zgomotos fără lacrimi, apoi scuipă furios dinaintea tuturor de dezgust*) numai ca să nu-mi pierd pâinea... bucăţica de pâine (Aderca 1957: 57–58).

Arheologul mărturiseşte că, după ani de uitare, a fost pus la încercare într-o zi de o fostă cunoştinţă care a venit pe neaşteptate în casa lui şi a început să critice sistemul. Pentru că nu a căzut în capcană şi nu i-a dat dreptate provocatorului, Arheologul a primit la scurtă vreme comanda pentru o lucrare de specialitate:

> Pot fi recunoscător oare lui Trocan pentru buna-i ţinere de minte şi că-mi plătise astfel osteneala de a-l fi scos din închisoare? Ar trebui, desigur!.... (*Aproape fără glas şi chinuit*) Dar

> nu pot! Căci mă tot întreb: Îşi adusese el aminte de mine sau fusese numai trimis? Şi el îşi îndeplinise oare slujba de provocator şi turnător în toată – ca să spun aşa – conştiinţa? Nu ştiu nici azi. Marele meu merit atunci fusese nu ştiinţa, multă-puţină câtă aveam, ci (*pune arătătorul pe buze apoi gură glas, numai cu răsuflarea*) TĂ-CE-REA, adică ipocrizia, adică laşitatea. (*Mai scuipă odată, apoi*) Se pare că a fost de-ajuns. (*Râde acum din toată inima, ridicând sticla goală şi îndreptându-se în ciorapi, cu pălăria pe ceafă către uşa înaltă cu două canaturi*) (Aderca 1957: 61–62).

Îndrăznim să credem că, prin chinuitul personaj Arheologul, vorbeşte în acest roman autorul însuşi care se vedea, la fel ca mulţi alţi români obligat să tacă să „născocească justificaţii şi scuze mişeliei" (ca şi Aderca în *Jurnalul* său), ca să poată supravieţui.

Fragmentele redate mai sus au fost extrase doar dintr-un monolog al acestui capitol cu aspect de act dramatic. Capitolul cuprinde şi ale mărturii ale unor personaje revoltate, doar că, în cazul acestora tragicul lasă mai mult spaţiu comicului: un doctor vorbeşte pe cinci pagini, în care se îmbină umorul şi scabrosul, despre funcţionarea closetelor din toată ţara, conducându-se după zicala „Arată-mi privata, şi-ţi voi spune cine eşti"; un inspector enumeră zeci de mici escrocherii din comerţ, din spitale, dar şi din artă:

> La teatrul radiofonic ajunge la microfon numai acel autor care, recunoscându-şi lipsa de experienţă în «specificul radioului» se lasă completat la text şi jefuit la drepturi de «specialiştii» instituţiei. Sau şi mai simplu: Tot fondul revăzut pentru teatrul la microfon îl încasează ei, scriind ei toate textele, başca salariul lunar, care e frumuşel (Aderca 1957:86).

În această carte din ultimii ani de viaţă, ironia specifică articolelor din perioada interbelică revine în scriitura lui F. Aderca. Romanul nu e spectaculos ca realizare artistică, dimpotrivă respectă cerinţele literaturii din primii ani de comunism prin aceea că e accesibil chiar unui cititor cu o pregătire medie, dar uimitor este curajul autorului de a critica societatea comunistă sub pretextul, care l-a şi salvat în justiţie, că arată aspectele negative ca ele să fie corectate în viitor.

Am fi putut crede că F. Aderca a fost prea realist în cartea sa din naivitate, că într-adevăr era convins de necesitatea ca noii societăţi să i se aşeze în faţă o oglindă fidelă pentru ca ea să se schimbe. Privind însă evenimentele după ce am citit *Jurnalul intim* de la Sinaia, din 1951, ne îndoim de naivitatea acestui scriitor care aflase din timp cât de puţine lucruri le sunt permise oamenilor de cultură. Tindem că considerăm scrierea cărţii *Casa cu cinci fete* drept un gest de frondă târzie, o răzbunare a autorului marginalizat, fără răsunet, din nefericire, în rândurile publicului, pentru că nu avea să ajungă în librării nici până astăzi. Tot în această categorie am încadra şi refuzul lui de a-şi modifica lucrarea, deşi, după notaţiile de pe manuscris cunoştea paragrafele care puteau fi considerate subversive. Autorul a scris o carte despre care ştia că nu va apărea niciodată, dar s-a folosit în memoriile

adresate autorităților şi în fața instanței de abaterile de la contract ale editurii pentru a minimiza consecințele gestului său[9].

În ciuda lipsei de consecințe din partea autorităților, anii 1957–1962 au fost din nou chinuitori din punct de vedere sufletesc pentru F. Aderca. Gândurile sinucigaşe care îi mai încercaseră mintea în momentele grele ale vieții reveneau „în aceste zile din nou amenințătoare, din pricina manuscrisului *Casa cu 5 fete*, socotit «contrarevoluționar»[...]: «Curaj, dragul meu! Curaj tu, Aderca! Nu te teme de a ieşi însuți înaintea morții. Aruncă-te în ea, nu te lăsa umilit si doborât dacă orice speranță e pierdută»" (Aderca, 1960: 94).

Cunoscând-o pe Sanda Movilă în 1958, un an greu pentru familia ei, scriitoarea Eugenia Tudor Anton povesteşte, într-un articol din 2004, cum soției lui F. Aderca îi era teamă să le împrumute prietenilor cărți din biblioteca familiei. Ce reține mai tânăra tovarăşă de breaslă nu e atât gestul de refuz al Sandei Movilă, cât reacția ei care-i trăda frica: „Am rămas uimiți! Cât de mare le era frica! Şi câtă dreptate aveau! La ora aceea, Aurel Martin făcea puşcărie din cauză că Demostene Botez îi împrumutate o revistă străină!" (Tudor Anton, 2004).

Obsesia lui F. Aderca din urmă cu ceva ani, aceea că ar fi avut „cancer la creier", s-a transformat curând în realitate. Scriitorul avea să moară pe data de 12 decembrie 1962 tocmai din cauza unei tumori cerebrale. A fost incinerat si, simbolic pentru viața sa tumultuoasă, cenuşa i-a fost presărată pe apele mării printre garoafe albe, în acordurile *Rapsodiei române,* aşa cum îşi dorise (Movilă, 1963).

Relația sinuoasă pe care F. Aderca a avut-o cu autoritățile de-a lungul întregii sale vieți dezvăluie o personalitate activă, permanent gata de schimbări. La fel cum în creația literară acest autor nu „s-a scăldat niciodată în apele aceluiaşi râu", nici în viața reală el nu a putut deveni adeptul fidel al unei doctrine, aderând mereu la ce se potrivea mai bine firii sale de „revoltat", de „om anapoda" sau de Ionel Lăcustă-Termidor al lumii literare. Scriitorul a trăit însă într-o perioadă istorică în care oamenilor de cultură le-a fost refuzată libertatea de expresie. Cititorii secolului al XXI-lea vor fi tentați, poate, să-l acuze pe scriitorul studiat de noi pentru unele slăbiciuni şi concesii în relația cu autoritățile comuniste. Suntem de părere că acela care încearcă o asemenea apreciere trebuie să țină totuşi seama de aspectele atât de complexe ale perioadei istorice în care şi-a petrecut F. Aderca aproape întreaga viață.

Povestea vieții lui F. Aderca ne îndeamnă să privim încă odată problema atât de dezbătută a condiției omului de cultură în fața istoriei. Avem obiceiul să le cerem scriitorilor să fie eroi nu doar în creația lor, ci şi în viață, uitând poate, de multe ori, că ei sunt în primul rând oameni, nu personaje ficționale, şi au toată complexitatea psihologică pe care o presupune condiția de ființă umană: au temeri, au complexe, au trecut prin traume şi frustrări, au simpatii motivate emoțional, nu rațional. Unii oameni de cultură au reuşit, avem convingerea că pe bună dreptate,

[9] Conținutul documentelor privind conflctul dintre F. Aderca şi editură, precum şi memoriul adresat mai târziu, în 1961, lui Gh. Gheorghiu-Dej pentru publicare monografiei lui Goethe au fost publicate de Dumitru Hîncu în 2006, în *România literară* (v. Hîncu 2006: 16–17)

să lase în urma lor imaginea unor eroi, a unor martiri şi a unor modele de urmat în condiţiile excepţionale ale istoriei. Alţii au fost etichetaţi drept firi slabe, care au colaborat cu autorităţile momentului. Veşnic neliniştitul F. Aderca, a fluctuat între teamă şi revoltă, şi-a dus, credem, războiul lui cu lumea şi cu el însuşi până la sfârşitul vieţii.

Abstract

F. Aderca was well known by the inter-war Romanian readers especially for his articles and polemics published in some of the most important newspapers, magazines and reviews of the age. In spite of that activity, which used to pass as his trademark, F. Aderca also wrote thousands and thousands of pages of prose, poetry, drama and essays, he supported and popularized in his articles the modernist literary trends coming from the Western cultures and was a notable member of the modernist Romanian literary cenacle, *Sburătorul*. His creative effort proved to be unceasing throughout his fifty-year-long career, despite the unfavourable historical times in which he lived: being a Jew, he had to pass through a period of antisemitic policy immediately before and during World War II and he also experienced probably the most aggressive years of the communist regime in Romania under the rule of Gheorghe Gheorghiu-Dej. By starting from F. Aderca's life and his repeated conflicts with the authorities, this paper aims at discussing the condition of the artist and scholar under a dictatorial or discriminatory regime.

Keywords: Felix Aderca, Romanian interwar cenacle "Sburătorul", Jewish writer, Gheorghe Gheorghiu-Dej, writer's condition, dictatorial regime

BIBLIOGRAFIE

1. Aderca, F. (1915a) „Progresul merge azi pe tunuri" în *Noua revistă română*, 26 ianuarie – 2 februarie, p. 304.
2. Aderca, F. (1915b) „Bestia" în *Seara,* 9 august, p. 1, col. 3–4.
3. Aderca, F. (1915c) „Viforul libertăţei" în *Seara,* 18 august, p. 1, col. 1–2.
4. Aderca, F. (1915d) „Războiul muncii", în *Seara,* 18 septembrie, p. 1, col. 6.
5. Aderca, F. (1915e) „Unionişti în 1915...?", în *Seara,* 25 septembrie, p. 1, col. 3.
6. Aderca, F. (1915f) „Mackensen" în *Seara* 17 octombrie, p. 1, col. 3.
7. Aderca, F. (1920a) „Când se va înfăptui", *Cuvântul liber*, nr. 21/11 ianuarie, pp 13–16
8. Aderca, F. (1920b) "Socialismul român nu e inteligent", în *Cuvântul liber*, nr 39/ 1 septembrie, pp. 14–18.
9. Aderca, F. (1920c) „Falimentul unei greve generale", în *Cuvântul liber*, nr. 43/ 1 noiembrie, pp. 1–5.
10. Aderca, F. (1922) *Idei şi oameni*, I, Alcalay & Calafeteanu, Bucureşti, 1922.
11. Aderca, F. (1924) *Moartea unei republici roşii*. Bucureşti: Ancora.
12. Aderca, F. (1934 a) „Răsboi în 1934", în *Realitatea ilustrată*, 11 ianuarie pag 4–6.
13. Aderca, F. (1934 b) „Cesarii timpului nostru" în *Adevărul*, 15 decembrie, p. 1–2
14. Aderca, F. (1948-1959?) *Goethe şi lumea sa,* ediţie prescurtată, (manuscris), Biblioteca Academiei Române, Ahiva Felix Aderca, XXI, Imprimate, 2.
15. Aderca, F. (1957) *Casa cu cinci fete* (manuscris), Biblioteca Academiei Române, Ahiva Felix Aderca, XXII, Imprimate 1.
16. Aderca, F. (1960): *Scrieri 1910–19... cu note istorice, autobiografice, critice şi iconografia timpului* (manuscris), Biblioteca Academiei Române, Ahiva Felix Aderca, XVII, Imprimate 3.
17. Aderca, F. (1974), *Teatru*, ediţie îngrijită şi prefaţă de Marcel Aderca, Bucureşti: Cartea Românească.

18. Aderca, F. (1995) *Oameni excepționali. Jurnal intim*, Ediție îngrijită şi studiu introductiv de Valentin Chifor, Cluj-Napoca: Dacia.
19. Aderca, F. (2001) *Petru cel Mare, întâiul revoluționar constructorul Rusiei,* ediție îngrijită şi prefață de Henri Zalis, Bucureşti: Hasefer.
20. Biberi, Ion (1945) *Lumea de mâine*, Bucureşti: Forum.
21. Boia, Lucian (2010), *Germanofilii*, Bucureşti: Humanitas.
22. Chifor, Valentin (1996) *Felix Aderca sau vocația experimentului,* Cluj-Napoca: Dacia.
23. Chifor, Valentin (2008), „F. Aderca, intuiții politice" în *România literară,* nr. 30/ 2008, p. 20.
24. Croitoru, Avram (2005), „Scrisul – o constantă a sufletului", interviu cu Marcel Aderca, în *Realitatea evreiască,* nr. 240 (1040), 1–18 noiembrie 2005, p. 14.
25. Durnea, Victor (2008), „Societatea scriitorilor români", în *Dacia literară*, Nr. 2/2008, consultat online la adresa: http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=9830.
26. Grigurcu, Gheorghe (1999) „Felix Aderca sau «un spectacol al registrelor extreme» (II)", în *România literară,* nr. 31, p. 5.
27. Hîncu, Dumitru (2006) „Felix Aderca şi autoritățile comuniste", în *România literară*, nr. 46, pp. 16–17.
28. Iancu, Mihaela (2011) „Felix Aderca: avatarurile unui final de carieră literară" în revista Scolii Doctorale a Universității din Bucureşti, *Romanian Cultural and Literary Studies*, nr. 2/2011, pp. 51–68.
29. Lovinescu, E. (1970) *Scrieri,* vol. II, Bucureşti: Minerva.
30. Lovinescu, E. (1993) *„Sburătorul". Agende literare,* vol. I, ediție de Monica Lovinescu şi Gabriela Omăt, prefață şi note de Alexandru George, Bucureşti: Minerva.
31. Movilă, Sanda (1963), *Notiță autograf a Sandei Movilă*, Biblioteca Academiei Române, Arhiva Felix Aderca ,VII, Acte 12.
32. Rădulescu, Mihai, *F. Aderca*, articol-mărturie publicat pe blogul personal la adresa http://www.literaturasidetentie.ro/proza/carte_2_9.php.
33. Tudor Anton, Eugenia (2004) „Un poem inedit de Sanda Movilă" în *România literară,* nr. 51/2004, ediția online, consultată la adresa: http://www.romlit.ro/un_poem_inedit.
34. Zalis, Henri (2001) „O biografie a inteligenței critice" în Aderca, F., *Petru cel Mare, întâiul revoluționar constructorul Rusiei,* ediție îngrijită şi prefață de Henri Zalis, Bucureşti: Hasefer
35. *** (1934) „Lagărele de concentrare" (articol nesemnat), în *De toate pentru toți,* supliment gratuit la *Realitatea*, nr. 42, 19 octombrie, pp. 5–6.
36. ***(1959) *Adresă a Editurii de Stat pentru Literatură şi Artă către Tribunalul Popular al raionului V.I. Stalin,* B. A. R., Arhiva Felix Aderca, VII Acte 39.

ANATEMA CAPITALISMULUI ÎN PRESA ROMÂNEASCĂ DIN ANII 1949–1950 – CAMPANII –

dr. Lucian Chişu*

1. Împărţită în două blocuri, capitalist şi comunist, Europa postbelică are de rezolvat, de o parte şi de cealaltă, chestiuni presante: instituţii şi organisme destabilizate de război, grave probleme economice, milioane de combatanţi ce trebuie reintegraţi social. Totodată, ororile dezvăluite în procesele criminalilor de război dau fiori conştiinţelor europene. Războiului „cald" îi va urma cel „rece"[1], ambele tabere contestându-se prin înălţarea ideologiei la rang de sistem. Deşi pacea părea asigurată, dezbinarea europeană se manifesta tot mai acut.

Competiţia dintre sistemul capitalist, din Europa şi Statele Unite, şi cel socialist, din ţările aşa numite „de democraţie populară" aflate în siajul politicii de influenţă internaţională a Moscovei, se accentuează în anii 1949 şi 1950. Fiecare dintre protagonişti îşi concepe propriul discurs încercând să se impună fără a ţine seamă de argumentele celuilalt, cu alte cuvinte nefiind interesat de un dialog real. În absenţa comunicării, imaginea proprie, ca şi aceea despre adversar, sunt create în laboratoarele propagandei. Scutul de protecţie instalat prin cenzură şi alte instituţii ori organisme similare se profilează peste Europa sub forma unei cortine de fier[2]. Manipularea devine o armă teribilă, folosită până la saturaţie în spaţiul intern al celor două sisteme. În loc de raţionamente, comentariile din presă se rezumă la anateme şi reproşuri, conţinuturile ideatice fiind preluate de-a gata, critic, fără nicio posibilitate de a fi verificate.

Din punctul de vedere al reprezentanţilor lagărului comunist, scindarea Europei apare ca o necesitate legitimă, resimţită cu acuitatea unei datorii morale: masele largi populare trebuie protejate de contaminarea cu mediul infestat (politic, economic, cultural) din celălalt sistem. În numele acestei datorii, sublimată în esenţa luptei de clasă, se apelează la cea mai sfruntată imoralitate, la mistificarea adevărului şi la proiectarea realităţilor de ordin politic, economic şi cultural într-un foarte periculos, absurd şi grotesc joc al „ucenicului vrăjitor", care, după cum este

---

* Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române

[1] Sintagma defineşte confruntarea din 1947 până în1991 între cele două blocuri militare (N.A.T.O. şi Pactul de la Varşovia) reprezentând state cu ideologii şi sisteme politice opuse. Primul efect al războiului rece a fost marele efort propagandistic, urmat de o sufocantă cursă a înarmărilor

[2] Expresia a fost impusă de Winston Churchill în urma discursului său din 5 martie 1946: „De la Stettin, la Marea Baltică, până la Trieste, la Marea Adriatică, o cortină de fier a coborât de-a curmezişul continentului".

RITL, nr. 1–4, p. 301–309, Bucureşti, 2011

ştiut, declanşează forțe pe care nu le poate controla. De altfel, ele au condus, în mai puțin de un secol, la prăbuşirea sistemului comunist în toate statele Europei.

1.1. Odată cu încetarea războiului, România va intra în etapa sa comunistă, de aproape cinci decenii. Impactul teoriei sferelor de influență din politica mondială şi, ulterior, efectele războiului rece au fost hotărâtoare. România se află sub autoritatea U.R.S.S. (întâlnirea de la Yalta), iar consecințele apar imediat ce este proclamată pacea. Sub pretextul democratizării societății, țara noastră este restructurată din temelii, iar tranziția de la capitalism la „dictatura proletariatului" are loc în numai trei ani. Cele mai importante evenimente consumate în primii ani de după 1944, ilustrează foarte veridic marasmul pe care îl trăia societatea românească. Universitățile, care aveau sarcina de a forma noile generații, fuseseră literalmente depopulate de cadrele cele mai valoroase. În schimb, deşi sună macabru, temnițele deveniseră din ce în ce mai elitiste. În domeniul vieții publice, unii se temeau de trecut, cei mai mulți de viitorul lor. Schimbarea de regim intervenită la 30 Decembrie 1947, abolirea Constituției şi Decretul 218/1949, prin care se înființa Direcția Generală a Presei şi Tipăriturilor, instituție a cenzurii, subordonată Consiliului de Miniştri, aveau să restrângă drastic dreptul la libera exprimare, reducând la muțenie pe cei mai combativi dintre ziarişti. Pe acest fundal, propaganda comunistă anunță mari transformări de mentalitate şi odată cu ele apariția „omului nou", croit după modelul sovietic. Ziariştilor li se rezervă statutul de activişti politici, iar în planul culturii se declanşează criza care va netezi calea spre proletcultism.

În următoarele decenii fenomenul s-a adâncit, însă, în totalitate, perioada de aproape o jumătate de secol de comunism românesc cunoaşte etape distincte, unele de mari constrângeri ideologice, altele de relativă relaxare, contextul politic fiind mereu determinant şi dominant[3].

2. Studiul de față se opreşte asupra unor campanii de presă desfăşurate în România anilor 1949 şi 1950, interval ce ilustrează obediența conducătorilor români şi a presei față de internaționalismul sovietic şi, totodată, stadiu gradual al implementării metodelor de sovietizare a țării noastre, care îşi pune la dispoziția marelui aliat de la răsărit aparatul propagandistic în confruntarea tot mai deschisă dintre capitalism şi comunism. Fenomenul a fost însoțit de adeziunea unei restrânse însă semnificative categorii de intelectuali (ziarişti, scriitori, oameni de cultură) la politica P. M. R., devenit forța conducătoare din România.

Dependenți în totalitate de Moscova, factorii de decizie ai momentului se transformă în simpli executanți ai politicii dictate de U. R. S. S. La originea acestor principii se află lupta de clasă, cu arma ei, cea mai redutabilă, ura între categoriile sociale, iar cultural, prin deziderate extreme, precum realismul socialist, dar şi eradicarea analfabetismului.

---

[3] Lucian Chişu, *Perioada 1945–1965 în cultura română*, în *Literatura în epoca totalitarismului* (coord. Lucian Chişu, Laurențiu Hanganu), Editura Printech, Bucureşti, 2008, pp. 302–314.

2.1. Pe fundalul disputei dintre cele două sisteme politice, în anii 1949-1950, sentimentul legitim al apartenenței noastre la spațiul european devine superfluu. Identitatea și independența națională aproape că dispar, toate deciziile importante fiind luate din alt centru de comandă. Anexată Uniunii Sovietice, politica românească se rezumă la a-și juca „rolul" stabilit din spectacolul celor doi mari protagoniști.

Spectrul războiului se profilează sub forma unei iminente curse a înarmărilor și ocupă prima poziție în cronologia evenimentelor. Aceleași temeri erau împărtășite și de partea cealaltă, faptul conducând la acuzația reciprocă a preparativelor de război[4]. Constituirea Tratatului Atlanticului de Nord agită Uniunea Sovietică. Replica ei va constă în ample campanii de presă desfășurate prin intermediul Cominformului[5]. Subiectul campaniilor era unul profund emoțional. Se avea în vedere că umanitatea din întreaga Europă cunoscuse consecințele devastatoare ale războiului. Milioane de oameni își pierduseră viața, iar fabrici, uzine și chiar orașe întregi fuseseră distruse. Acest coșmar bântuia populația Europei, ținând în stare de veghe marile conștiințe umane. Între cei mai activi din Europa occidentală se numărau oamenii de cultură și artă. Inițiativa de a se organiza la Paris, între 20-25 aprilie 1949, primul *Congres Mondial al Partizanilor Păcii*, aparține, la prima vedere, unor oameni de știință, unor literați, artiști și politicieni francezi și englezi de orientare antifascistă de stânga. Între inițiatori figurează celebrul fizician-atomist Fréderic Joliot-Curie[6]. Dar, ceea ce se cheamă *lobby*-ul făcut acțiunii și suportul logistic sunt furnizate de sovietici. În toamna anului 1948[7] are loc *Congresul de la Wroclaw*, unde, la propunerea delegației din R. D. G. se instituie *Comitete Naționale pentru Apărarea Păcii*, urmând a se convoca (în toate țările blocului comunist) *Congrese* ale celor ce muncesc în câmpul culturii și artei.

2.2. Campania de presă din țara noastră se desfășoară pe linia acestor propuneri și hotărâri. Intelectualii din R. P. R. pregătesc *Congresul de la București* în zilele de 29–31 martie 1949, care, la rândul lui, va delega participanți la *Congresul Partizanilor Păcii*. În scurtul interval, în presa din România își face apariția un autentic „front" de luptă ideologică constituit din intelectuali, dar și din „lucrătorii manuali", uniți, cu toții, pentru apărarea păcii. Așa cum este redat în

---

[4] În replică la preparativele ce conturau apariția N.A.T.O. și pentru a le contrabalansa, U.R.S.S. și țările aliate ei au format *Pactul de la Varșovia* (1955-1991). Amănunte pe www.clr.ro (Organizația Tratatului Atlanticului de Nord (N.A.T.O.) -și www.istorie scienceline.ro sau www. Nato.int.

[5] Cominform (Biroul Comunist de Informații) a fost prima autoritate a mișcării internaționaliste comuniste de la dizolvarea Cominternului, devenind noul instrument al politicii externe sovietice și al stalinismului. La întrunirile Cominformului au participat și partidele comuniste francez și italian, reprezentând țări care nu aparțineau lagărului socialist. Acestora le-a revenit sarcina de a împiedica punerea în aplicare a Planurilor Marshall și Truman. Cominformul a coordonat acțiunile partidelor comuniste în temeiul direcției sovietice și a confirmat noile realități, în special, crearea Blocului comunist de Est. Singurele întâlniri ale Cominformului au avut loc în Polonia (1947), România (1948) și Ungaria (1949).

[6] Laureat al Premiului Nobel în 1935 împreună cu soția sa, Irène Curie, fizician și chimist, Joliot-Curie era membru al Partidului Comunist Francez din 1942 și colaborase la lupta contra ocupantului hitlerist.

[7] Pavel Țugui, *G. Călinescu despre Rabelais*, în „Cultura", nr. 65/ 2009/(259), martie-aprilie.

presă, el nu este propriu-zis un eveniment, ci are amploarea unui proces, a unei campanii.

Într-o primă etapă, înainte de congres, presa centrală difuzează *Apelul* lansat de *Comitetul de iniţiativă*, preluat în majoritatea ziarelor şi revistelor timpului[8]. Termenii redactării indică deopotrivă pe inspirator şi forţa, am spune gravitaţională, pe care acesta o exercită: „*Apelul* ...constată că R. P. R., datorită eliberării noastre de glorioasa Armată Sovietică, datorită luptei duse de clasa muncitoare în frunte cu Partidul său, este ţara poporului muncitor, este prietena şi aliata U.R.S.S., este una din ţările de democraţie populară, care, grupate în jurul Patriei Socialismului, formează lagărul păcii şi democraţiei. (...) Ei vor confirma încă o dată că adevăratul intelectual este alături de toţi ceilalţi oameni ai muncii şi că luptă împotriva războiului imperialist, căci, după cum constată *Comitetul de iniţiativă*, s-a dărâmat zidul nefiresc pe care burghezia îl ridicase în mod artificial între cărturari şi oamenii muncii manuale". În pofida faptului că majoritatea covârşitoare a celor peste 150 de publicaţii încă active îl redă cu o fidelitate remarcabilă, marele eveniment este creat şi contextualizat artificial, fără resorbţia datelor lui în tratatele de istorie[9], unde acestea sunt absente, dar care abundă în presa timpului. Ele sunt prezente în paginile publicaţiilor centrale, începând cu *Scânteia* şi continuând cu *România liberă*, *Naţiunea*, *Universul*, *Flacăra*, *Contemporanul*, *Urzica*, sau al celor din provincie, aşa numitele ziare regionale (*Lupta Ardealului*, *Lupta Moldovei*, *Luptătorul Bănăţean* ş. a.).

Informaţiile sunt prisositoare. *Universul*[10] redă componenţa *Comitetului de iniţiativă*, din care fac parte, printre alţii: Maria Banuş, Geo Bogza, Mihai Beniuc, Paul Cornea, Iosif Chişinevschi, Constanţa Crăciun, Petre Dragoş, Barbu Lăzăreanu, Ion Livescu, Ion Pas, Emil Petrovici, D. Popescu Doreanu, Leonte Răutu, Mihai Roller, Mihail Sadoveanu, Zaharia Stancu, Traian Şelmaru, Ion Vitner. Aceştia trimit o telegramă[11] *Comitetului internaţional de legătură din Paris*. Campania este însoţită copios şi de articole semnate de personalităţi, dezvăluind o atitudine mereu părtinitoare şi maniheistă. Evocând apropiatul *Congres*, G. Călinescu îl salută în termenii de referinţă ai războiului rece: „În Uniunea Sovietică s-a construit în cursul anului 1948 o casă nouă la fiecare cinci minute, pentru colhoznicii demobilizaţi, invalizii de război şi pentru familiile celor morţi pentru patrie"[12]. Ştefan Druia scrie

---

[8] *Analele Româno-Sovietice* (nr. 15, 1949) consemnează *Apelul* Comitetului de Iniţiativă al *Congresului Intelectualilor din R. P. R. pentru pace şi cultură*, oferind amănunte despre conferinţele din cadrul acestuia; „Universul" (an 66, nr. 52, 1, 4 martie); „Revue Roumaine", nr.1, ianuarie-martie (30 martie); *Luptătorul bănăţean* (nr. 1340, 20 mart. 1949).

[9] De pildă, tratatul *Istoria României în date*, Editura Enciclopedică, ed. a II-a, revăzută şi adăugită, Bucureşti, 2007, coordonat de Dinu Giurescu, nu consemnează în niciun chip aceste date.

[10] „Universul" (an 66, nr. 72, p. 1, 2, 3 febr. 1949).

[11] „...trimitem salutul nostru fierbinte participanţilor la şedinţa (...) Cu această ocazie ne exprimăm dorinţa ca domnii Al. Fadeev, P. Feodoseev, Paul Robeson, Haward Fast, Albert Kahn, Pablo Neruda, Louis Aragon, d-na Irène Joliot Curie, d-nii Gabriel Dembomski şi Boreisza să accepte călduroasa noastră invitaţie la Congres" („Universul", 3 febr. 1949, p.1). „Lupta Moldovei", (nr. 832, 29 mart. 1949) dedică un grupaj *Intelectualilor R. P .R. care luptă pentru pace şi cultură*. Congresul este salutat de oamenii muncii din fabrici şi sate.

[12] G. Călinescu, *Războiul moral pentru pace*, în „Naţiunea", III, nr. 858. p. 1, din 6 febr. 1949.

că, în timp ce în Franța, Ministerul Instrucțiunii Publice reduce drepturile artiștilor „în folosul înarmărilor", cu totul diferit se prezintă „condiția materială și morală a artistului și omului de artă în Uniune Sovietică și în țările de democrație populară" [13]. Petru Dumitriu se racordează și el momentului: „Din uzinele sovietice din care au ieșit armatele nesfârșite de tancuri, ies acum valuri de tractoare. (...). În această parte a lumii, din metalul ucigător, care le place atâta domnilor din Apus, se face oțelul tractoarelor și plugurilor. Acesta e lucrul pe care nu-l pot îndura ei. Dar acesta e și semnul certitudinii noastre în victoria păcii"[14]

Pe 30 martie 1949 are loc ședința festivă a *Congresului intelectualilor din R .P. R.*, deschis la Ateneul român. Presa redă, *in extenso*, *Programul* și evenimentele primei zile, componența delegațiilor, participarea membrilor guvernului la festivități, discursurile. În cuvântul său de deschidere, Mihail Sadoveanu se arată în acord secret cu natura, dar nu uită să-și facă datoria față de marele prieten de la răsărit: „...Primăvara întârziată a acestui an simbolizează primăvara umanității nouă pe care o dorim fierbinte cu toții. Întârzie, totuși va veni. În timpul acestui Congres vor înflori pe plaiurile noastre primele flori ale anului 1948: vi le închinăm cu inimă curată și cu nădejde în biruința lucrării oneste pentru care ne adunăm. Împreună cu dvs. toți, adresez, la deschiderea Congresului nostru, un salut omagial biruitorului de ieri împotriva fascismului, campionului păcii, lui Stalin" [15]

În etapa următoare, prilejuită de finalul lucrărilor, se bucură de atenție *Telegrama* adresată de participanți generalissimului Stalin și *Rezoluția*, care „sprijină cu căldură inițiativa convocării *Congresului mondial al partizanilor păcii*, la care anunță participarea activă a oamenilor muncii din R. P. R. și exprimă hotărârea lor de a nu precupeți nici un efort în cadrul uriașei ofensive a păcii, dusă de popoarele lumii în frunte cu invincibila Uniune Sovietică împotriva planurilor războinice ale imperialiștilor". Tot aici este reprodusă *Moțiunea* adresată *Comitetului de organizare al Congresului Mondial al Partizanilor Păcii-Paris*, în care se arată că „oamenii muncii manuale și intelectuale din Republica Populară Română vor ca civilizația milenară a omenirii să nu fie distrusă de război; vor ca libertatea și independența noastră națională, obținută datorită victoriilor Armatei Sovietice eliberatoare, să nu fie amenințate de planurile imperialiste de dominație mondială ale trusturilor fără patrie". De asemenea, apar, redate ori rezumate, intervențiile delegaților străini, precum și cuvântul de închidere rostit de Leonte Răutu, mult mai incisiv, mai partinic. Textul, de o mare amplitudine oratorică, e condimentat din plin cu sare pusă pe rănile capitalismului, dar spațiul nu ne permite să-l reproducem integral: „Cine sunt aceia care se încumetă să critice cultura noastră? Ce pot ei să ne spună ? O «realizare » tipică a lumii imperialiste în materie de cultură este așa-zisul «basic-english», engleza de bază… Exponenții culturii imperialiste consideră că limba contemporană este prea bogată în noțiuni. De aceea a fost inventat «basic-english-ul» care reduce vocabularul omului contemporan la

[13] Al. Dimitriu-Păușești, *Intelectualii progresiști apără pacea*, în „Universul", An 66, nr. 29, p. 1.
[14] Petru Dumitriu, *Din obuze, tractoare și pluguri*, în „Flacăra", nr.20 (21 mai 1949), p. 1, 3.
[15] „Universul", An 66, nr. 74, p. 1.

800 de cuvinte. Diversele opere literare se traduc în această limbă abreviată, născocită de slujitorii culturali ai imperialismului. Închipuiţi-vă pe Withman şi Shelley, pe Tolstoi, Shakespeare, traduşi în «basic-english»!. Şi aceşti troglodiţi ai secolului al XX-lea, care doresc să reducă omenirea la nivelul spiritual al pitecantropului, îndrăznesc să-şi ridice vocea împotriva culturii noastre, a culturii altor ţări de democraţie populară, a marii culturi socialiste a statului Sovietic".

2.3. La scurt timp, când ecourile evenimentului[16] încă mai stăruiau, este declanşată o a doua campanie cu prilejul lucrărilor *Congresului Partizanilor Păcii* de la Paris şi Praga. Între 19 şi 29 aprilie, data plecării şi înapoierii delegaţiilor române, în frunte cu „Scânteia", presa informează zilnic asupra desfăşurării marelui eveniment: „Între 20 şi 23 aprilie 1949 la Paris, în Salle Pleyel, va avea loc Congresul Mondial al Partizanilor Păcii, la care îşi vor da adeziunea, printre alţii, Picasso, soţii Curie, Aragon". Din partea României urma să participe o delegaţie de intelectuali, condusă de Emil Petrovici (rectorul Universităţii din Cluj), cel mai reprezentativ membru al ei fiind M. Sadoveanu[17]. Deoarece unele state şi unii reprezentanţi ai ţărilor afiliate blocului sovietic nu primesc viză de intrare în Franţa, cei 225 de delegaţi din 14 ţări sunt nevoiţi să organizeze la Praga[18] o

[16] Redăm câteva dintre titluri: Marin Dima, *Oamenii muncii de la oraşe şi sate continuă să trimită adeziunea lor la lupta pentru pace şi pentru convocarea Congresului Mondial al Partizanilor Păcii*; *Entuziaste moţiuni de solidaritate de la Botoşani până la locuitorii comunei Priboi* (*judeţul Dâmboviţa*) în *Universul* (an 66, nr. 77, p. 1, 2, 2 april. 1949); *Cuvântul de deschidere* al lui M. Sadoveanu, *Cuvântul de închidere* al lui Leonte Răutu, *Raportul* integral (câteva pagini de ziar!) al secretarului C. C. al P. M. R., Iosif Chişinevschi, în *Flacăra* (nr-ele 13 şi 14 (65 – 66) 30 mart. 1949); *Dezvoltarea culturii în R. P. R. – contribuţie de seamă la opera de apărare a păcii*; în „Lupta Ardealului" (nr. 804, 4 april. 1949) şi *Oamenii Culturii din R. P. R. apără Pacea*, în *Supliment* (nr. 20); *Cuvântul de deschidere* a Congresului rostit de acad. M. Sadoveanu, „saluturile" invitaţilor din străinătate, *Telegrama* adresată generalissimului I. V. Stalin de *Congresul intelectualilor din R. P. R*: „Popoarele lumii, cărora experienţa istorică le-a arătat puterea previziunii ştiinţifice staliniene, ştiu că dacă aşa a spus Stalin – aşa va fi! Suntem hotărâţi să nu ne cruţăm puterile pentru a contribui în mod activ la acest eşec al duşmanilor păcii şi ai culturii, la victoria forţelor păcii, progresului şi socialismului. Trăiască lagărul forţelor democratice antiimperialiste, în frunte cu Uniunea Republicilor Socialiste Sovietice! Trăiască marele învăţător al omenirii înaintate – Iosif Vissarionovici Stalin !" Întregul număr dublu vizează marele eveniment: Vera Călin, *Editurile şi lupta împotriva războiului* (p.5). Sub titlul *Lupta pentru pace şi rolul intelectualilor* se publică *Raportul prezentat Congresului* (p.7), *Imperialismul, duşman de moarte al păcii, culturii şi independenţei naţionale şi prieteniei* de Zaharia Stancu (p.10), toate în „Contemporanul" (număr dublu 130-131, 6 april. 1949).

[17] „Luptătorului Bănăţean" (nr.1374, 22 april. 1949) anunţă deschiderea *Congresului Mondial al Partizanilor Păcii* precum şi constituirea unui *Consiliu de Pace Permanent* pentru popoarele democrate din lume, iar în nr-ele următoare 1378 din 28. 04. 1949 publică textul cuvântării lui M. Sadoveanu la Congres.

[18] Deschiderea Congresului Mondial al Păcii la Paris în „Universul" (an 66, nr.93, p 1, 21 april. 1949): 1784 de delegaţi vor afirma la Paris hotărârea popoarelor de a apăra pacea; Cuvântul de deschidere rostit de marele savant Joliot Curie; 360 de delegaţi nu pot participa la Congres din cauza refuzului guvernului francez de a le acorda viza; Secţiunea din Praga a Congresului Mondial al Partizanilor Păcii (la care participă delegaţiile care nu au primit viza statului francez); Şi Lupta Moldovei (nr. 851) semnalează evenimentul: Congresul Mondial al Partizanilor a fost deschis la Paris de J. Curie iar după o săptămână, la închidere, este reprodus Manifestul participanţilor. „Contemporanul",

secţiune paralelă cu manifestările de la Paris. Boicotaţi de către autorităţile franceze, ei vor înainta şi un protest adresat acestora: „Prin această acţiune guvernul francez s-a situat în rândul duşmanilor păcii, a trădat tradiţiile de pace ale poporului francez şi a demascat adevăratele scopuri ale imperialiştilor". Ion Marin Sadoveanu semnează textul *Scutul păcii*[19], în care relatează cele mai semnificative momente ale *Congresului Partizanilor Păcii,* de la Paris. Dorinţa apărării păcii de către U.R.S.S., prin lupta de masă, şi respingerea, ca voce populară, a „şantajului" imperialiştilor americani şi englezi face obiectul articolelor publicate în serial de *Scânteia* (20-29 aprilie). Tot *Scânteia* reproduce discursurile scriitorului A. Fadeev, şeful delegaţiei sovietice la Paris, alocuţiunile rostite de Eugénie Cotton, conducătoarea Federaţiei Democrate Internaţionale a Femeilor, Lombardo Toledano, preşedintele Confederaţiei Generale a Muncii din America Latină, salutul congresiştilor parizieni adresat tovarăşilor secţiunii din Praga. În capitala cehă, congresiştii au apreciat rapoartele rostite la Paris de Joliot Curie şi Pietro Nenni (secretar general al Partidului Socialist Italian, laureat al Premiului Stalin pentru Pace în 1951). E. Petrovici ţine un *speech* în numele muncitorimii manuale şi intelectuale din R. P. R., iar Sadoveanu adresează un mesaj conclusiv: „Numai câţiva seniori ai finanţei au interes să menţină ura între popoare şi războiul în omenire". Parafrazând celebra lozincă internaţionalistă, scriitorul pacifist aduce în Congres şi chemarea R. P. R. – *Oameni ai păcii din toate ţările, uniţi-vă*!" Victor Eftimiu semnează poezia *În freamătul de pace*, dedicată *Congresului de la Paris*[20] Marin Dima reia pasaje din intervenţiile participanţilor pe care apoi le comentează cu înflăcărare: „Cuvintele lui Fadeev au făcut ocolul pământului, luminând şi mai bine sutele de milioane de partizani ai păcii, întărindu-i în hotărârea lor de a reduce la neputinţă pe patronii lui Vogt şi Fuler (primul autor al cărţii *Calea spre salvare*, al doilea general britanic, autor al cărţii *Influenţa armamentului în istoria omenirii*)". Sub titlul *Popoarele lumii vor şti să dea răspunsul cuvenit celor care încearcă să arunce omenirea într-un nou război*, sunt redate aspecte diverse de la Paris şi Praga, locurile desfăşurării Congresului. Între acestea se numără şi

nr. 134, (29 april. 1949), p.1, 7. publică Manifestul Congresului Mondial al Partizanilor Păcii adresat popoarelor lumii. Asupra Congresului Mondial al Partizanilor Păcii de la Paris şi Praga stăruie şi Carnetul agitatorului (nr. 53, mai 1949), publicaţie a C. C. al P. M. R. În Carnetul agitatorului se vorbeşte despre o nouă lovitură dată aţâţătorilor de război, imperialiştii anglo-americani. Relatările vor continua în nr. 58 (din sept. 1949), cu Apelul Comitetului Permanent al Congresului, în vederea organizării la 2 octombrie a Zilei Internaţionale a Păcii şi Apelul Consiliului Permanent pentru Apărarea Păcii din R.P.R., pentru pregătirea zilei respective. Din cuvântările rostite la Congresul Partizanilor sunt redate discursul lui M. Sadoveanu şi conferinţa din U. R. S. S. a lui C.I. Parhon. În „Universul", An 66, nr. 101 (3 mai 1949) în continuarea ecourilor Congresului partizanilor păcii, Al. Graur arată Cu ce ne-am întors de la Praga. În Contemporanul, nr. 137 (20 mai 1949), războiului rece i se rezervă un spaţiu privilegiat; „Revue Roumaine", nr. 2, (iunie 1949) se dedică Manifestului Congresului Mondial al Partizanilor Păcii şi discursului lui M. Sadoveanu de la Paris – Partisans de la Paix de tous les pays, unissez-vous!, plus cel al lui E. Petrovici de la Praga.

[19] „Universul", (An 66, nr. 94,22 april. 1949). p 1, 2.

[20] *idem* (An 66, nr. 95 23 april. 1949), p.1.

Discursul conducătorului delegaţiei din R. P. R la Congresul Mondial al Partizanilor Păcii, Mihail Sadoveanu[21] care dedică ample pagini lucrărilor *Congresului de la Paris*. Se reproduce *Discursul* academicianului prof. Emil Petrovici la secţiunea de la Praga a *Congresului Mondial al Partizanilor Păcii,* care se încheie în termenii următori: „Trăiască nebiruita campioană a păcii şi progresului, Uniunea Sovietică şi marele Stalin”[22]. La 30 aprilie, sub genericul *La Paris oamenii s-au înţeles într-o singură limbă: limba păcii*, ziarul *Universul* recapitulează evenimentele, de această dată prin intermediul unor interviuri luate participanţilor români: acad. Petre Constantinescu-Iaşi, acad. Şt. Milcu, ministrul Florica Mezincescu.

4. După prezentarea sumară de mai sus, câteva concluzii se detaşează.

4.1. Campaniile de presă sunt instrumentate mai ales în publicaţiile cu răspândire la scară naţională, regăsindu-se, preluate din presa centrală, în toate ziarele şi revistele timpului, dar în proporţii diferite şi, în orice caz, mai scăzute. Atitudinile tuturor celor implicaţi în eveniment relevă în toate cazurile o concepţie de tip dualist, conform căreia lucrurile au fost considerate în mod absolut bune sau rele. Adevărurile sunt prezentate doar parţial, având fie o dominantă resentimentară, fie purtând amprenta opţiunii asumate politic.

În pofida imensului aport de informaţii, necesitatea ca ele să fie interpretate şi prezentate *sine ira et studio* a rămas un deziderat.

4.2. Participarea presei din ţara noastră la această confruntare este mai degrabă aceea a unui executant conştiincios, plin de zel. „Exerciţiul de democraţie” a avut în rândurile maselor efectul scontat, impunând totodată imaginea U. R .S .S. ca „ţara cu democraţia cea mai avansată din lume”. Toate contribuţiile sunt adevărate ofrande aduse rolului pe care îl deţine Uniunea Sovietică. „Tematica” este inspirată de Moscova şi reconvertită în agenda presei româneşti. Implicarea Cominformului, ca instrument ideologic ce va înlocui Cominternul, se întrevede în cele mai multe dintre opiniile intelectualilor de stânga de pe mapamond. Acesta sunt larg răspândite, ecoul lor prelungindu-se, de obicei, din presa sovietică în presa din ţara noastră. Efectele s-au răsfrânt numai în plan intern, fiindcă slaba reprezentare a sistemului mass-media nu permitea celor două tabere să îşi transmită mesajele peste „cortina de fier” impenetrabilă situaţiilor de comunicare. În ţările lagărului socialist, realităţile europene sunt prezentate exclusiv filtrat de aparatul ideologic şi de propagandă, care alege din realităţile mediului advers numai ceea ce convine propriei strategii argumentative.

4.3. Cum era de aşteptat, după 1989 fenomenul comunist a devenit subiect prioritar în numeroase examinări, efectuate din varii perspective. Întregul eşafodaj social, consolidat într-un interval de aproape cinci decenii, susţinut de la bază până în vârf de o deasă şi complicată armătură politică a fost supus unei atente şi minuţioase analize. Pornind de la morală, mentalităţi şi societate, nu a fost ocolită niciuna dintre zonele tematice relevante ale tabloului instaurării comunismului românesc.

---

[21] *idem* (An 66, nr. 96, 26 april. 1949), p. 3.
[22] *idem* (An 66, nr. 97, 27 april. 1949), p. 1.

Dacă rezultatele unor cercetări de acest tip confirmă credința că „viitorul e plin de trecut”, nu este mai puțin adevărat că tot ele îndreptățesc permanenta cunoaştere şi adâncire a trecutului.

Abstract

In the years immediately following the second World War, Europe divided into two economic, social and political systems. Romania is placed under the Soviet Union’s area of influence, and by its side it participates to the vast economical and political confrontation between the two systems. Starting with 1949, the publications in our country are being enslaved by the party propaganda, the authoritarian (communist) model shading its influence over the freedom of speech, broken by the iron hand of the political leadership. The Romanian press drastically narrows the area of manifestation and propagandistically radicals itself. The author presents some of the „campaigns” of this short period, in which the „themes” of the communism’s superiority over the capitalism, of the proletarian internationalism over the idea of a nation or of the social realism over the decadent cosmopolitism take the nonsensical shapes of the class struggle. All these are illustrative for the entire press, training numerous artists, of all specialisations, from the ones representing party press („The Spark”, „The Free Romania”), to the cultural press („The Romanian Life”, „The Contemporary”), educational press („The Education Gazette”) and even humoristic press („The Nettle”).

Keywords: *The Soviet Union*, *Europe, Romania*, *ideology*, *communism*, *press*.

IMAGOLOGIA – DE LA SENS LA FORMĂ (II)

drd. Onorina Botezat*

Imagologia se intersectează cu cercetările desfăşurate de etnologi, antropologi, sociologi, istorici ai mentalităților şi sensibilităților – cei care abordează probleme referitoare la „alte" culturi, la alteritatea, identitatea, „aculturația, deculturația, alinierea culturală, opinia publică"[1] sau imaginarul social. Orice cercetător este interesat şi oarecum obligat moral de a ține cont de interogațiile din studiile conexe cercetării lui. Astfel că, de la minima extensiune a definiției imagologiei pe care a dat-o Otto Klineberg, drept „disciplina specializată în studiul stereotipurilor naționale auto sau hetero"[2] la cea maximă, în interpretarea lui Guy Hermet din „Les Espagnols en France" că „imagologia circumscrie studiul reprezentării oricărei realități"[3] observăm că termenul de imagologie poate să ia un sens de extremă generalitate şi extindere.

I. 1. Imagologia psihologică.

Ana Maria Sireteanu, în studiul *Media şi Imagologie*, precizează de la bun început că „ştiința umbrelă a imagologiei este psihologia, fapt asumat chiar şi de nespecialistul în psihologie interesat în domeniu, obiectivul de cercetare fiind imaginea ca reprezentare mentală"[4].

Înființat în 1983, la inițiativa lui Abel Miroglio, centrul din Le Hâvre a fost, pe rând, patronat de Universitatea din Caen şi de cea din Rouen, acordând în cercetările întreprinse „o deschidere prioritară studiului psihologie popoarelor, teren al succeselor sale decisive"[5]. Institutul se numea „Centrul de cercetări şi studii de psihologia popoarelor şi de sociologie economică".

Informațiile referitoare la contribuțiile imagologice, găzduite, stimulate sau popularizate de acest institut, se pot obține, în principal, din analiza publicației sale: *Revue de psychologie des peuples (RPP)*. Cu o apariție trimestrială, editată cu regularitate începând din 1946, revista a avut în comitetul de redacție nume prestigioase: R. Bastide, J. Cazaneuve, G. Le Bras, Otto Klineberg, Guy Michaud, Abel Miroglio. Din 1970, revista a apărut sub titlul de *Etnopsychologie*, lărgindu-şi sfera investițiilor.

---

* Universitatea „Ovidius", Constanța

[1] Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 82.

[2] Otto Klineberg, *op. cit.*

[3] Guy Hermet, *Les Espagnols en France*, Paris, 1967.

[4] Sireteanu Ana Maria. *Media şi Imagologia*, Editura Tritonic, Bucureşti, 2005, p. 17.

[5] Luminița Mihaela Iacob, *Etnopsihologie şi imagologie. Sinteze şi cercetări*, Editura Polirom, Iaşi, 2003, p. 28.

RITL, nr. 1–4, p. 311–332, Bucureşti, 2011

Rămâne deschisă şi discuţia referitoare la statutul imagologiei în etnopsihologie. La baza acestei dispute stă problema locului şi rolului imaginii în cunoaşterea psihologiei etnice.

În această privinţă se conturează două atitudini. Una *sceptică*, bazată pe evidenţierea, în principal, a ceea ce constituie „slăbiciunile" imaginii ca proces cognitiv (subiectivism, încărcătură afectivă, caracter vag, fluctuant etc.) sau ale modalităţilor depistării şi „recoltării lor" (lipsă de precizie, contextualizare, subiectivitate etc.). Opusă ei, atitudinea *optimistă* – fără a minimaliza neajunsurile imaginilor – consideră studiul acestora util etnopsihologiei ca furnizor de ipoteze despre real, astfel că direcţia imagologică revitalizează cercetarea psihologică a popoarelor, aflată, după unii cercetători, în declin, după alţii într-un impas doctrinar şi metodologic.

Imagologiei, în contextul etnopsihologiei[6] i s-a atribuit meritul de a reuni cele două modalităţi de a face etnopsihologie: *cea preponderent literară şi cea ştiinţifică*. Folosind imaginile oferite de prima, fie drept ipoteze pentru demersul ştiinţific, fie ca material de corelaţie cu rezultatele acestuia, imagologia apărea ca soluţie într-o disjuncţie care a preocupat şi bulversat mult timp teoretizările privind psihologia popoarelor.

Deşi ne parvin schiţe de portrete colective ale unor populaţii încă de la primii istoriografi ai antichităţii (Herodot, Tucidide), abia pe la mijlocul secolului al XIX-lea se conturează, în Germania, programul de cercetări al acestei discipline numită atunci psihologia popoarelor (Völkerpsychologie). Procesul de formare a naţiunilor, care se desfăşura în aceea perioadă în Europa, dobândea aspecte specifice în Germania. Treptat, îndeosebi după cel de-al Doilea Război Mondial, se acreditează ideea de a defini popoarele studiind cultura lor. În produsele culturale se citesc, în filigran, fenomene de psihologie colectivă. „Matricea stilistică – spune Lucian Blaga[7] – colaborează la definirea unui popor". Produsele culturale se pretează la o dublă lectură: pe de o parte, sub unghiul unei specialităţi, cum ar fi critica de artă, folcloristica, istoria culturii etc., pe de altă parte, sub unghiul etnopsihologiei.

Stabilirea identităţii psiho-spirituale a unui popor aparţine operaţiei de clasificare pe care o fac toate culturile. Odată cu încercarea de portretizare, care aspiră să se apropie de paradigmele ştiinţei, se ridică, pentru etnopsihologie, întrebarea asupra statutului lor epistemologic. Când o imagine este confirmată prin surse diferite, ea satisface un prag de validitate. În mod concret, dacă imaginea de sine a unei comunităţi este comparată cu o imagine externă, propusă de o personalitate de prestigiu aparţinând unei alte culturi, o asemenea paralelă devine instructivă, mai edificatoare.

Eseistul spaniol Salvador de Madariaga propunea prin 1930 un portret colectiv al spaniolului. Extragem din lucrarea sa, *Englez, Francez, Spaniol,* un colaj de spicuiri: „Spaniolul este pasional, lăsând vieţii cursul spontan, viteza şi

---

[6] Gârlan A Mictat, *Fundamentări metodologice în etnopsihologie*, Editura Lumen, Iaşi, 2004, Cap. I *Etnicitate şi interetnicitate*, p. 23-37.

[7] Lucian Blaga, *Trilogia culturii: Orizont şi stil. Spaţiul mioritic. Geneza metaforei şi sensul culturii.* Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, p. 295.

direcția naturală. [...] Caracterul abundă în trăsături contradictorii. Este dur şi uman, resemnat şi rebel”[8]. Gândirea spaniolă improvizează, operează fără plan, iar când lucrul s-a sfârşit, este incapabil să-l corecteze. Acțiunea tinde să fie violentă şi continuă. Propensiunea tipică este de a construi „edificii pe temelii de nouri”[9]. Fiecare spaniol care gândeşte, urmează o potecă solitară, omul îşi trăieşte viața ca un roman, talentul său critic şi metodic e slab, modulul gândirii este popular. O altă caracteristică ce se desprinde din lectura eseului este spiritul aventurier asociat cu tenta dramatică a vieții şi individualismul, ce duce la descărcări subite de energie, la investiția prin excelență în acte de bravură şi prea puțin în operele colective de amploare.

În lucrarea sa *Ființa istorică*, Lucian Blaga înfățişează câteva situații relevante pentru etnopsihologie: interferențe de stiluri, detaşarea unor variante naționale în cadrul aceluiaşi stil cultural, adeziunea organică la un stil, etc.

Vorbind despre baroc, Blaga remarcă faptul că în Peninsula Iberica, stilul baroc, cu categoriile sale specifice, a dat peste un pământ prielnic; aici vectorii de câmp (stilistic) ce stau la baza barocului propriu-zis sunt permanenți: exaltarea, pasiunea pentru detaliu şi încărcare, turmentarea, dinamismul. Tendințele barocului se suprapun în Spania pe o veche substanță iberică, înrudită. Aşa se explică şi faptul că singura țară din Europa care a produs un fel de suprabaroc este Spania[10].

În metodologia propusă de Guy Michaud, odată schițat etnotipul pentru o populație, el este supus unei confruntări continue în raport cu noile imagini care se adaugă. Operația aceasta, care se finalizează în extragerea unui portret sau profil modal, prezintă, fără îndoială, o valoare euristică. Ea situează procesul de investigație la un anumit prag de validitate: acela al simplei non-contradicții în ceea ce priveşte portretele propuse, al acordului inter-subiectiv. Fidelitatea observatorilor din aceeaşi cultură constituie o condiție necesară, dar nu şi suficientă. Colectarea de portrete semnate de diferiți autori, din aceeaşi colectivitate situează, de fapt, problema în regim de aproximații, ipoteze cu valoare euristică, aflate prezumtiv în „vecinătatea” adevărului, fără să putem estima distanța față de acesta. Abordarea tipologică, întemeiată pe o schemă de eşantionare, surse diferite şi complexe reprezintă metoda etnopsihologiei.

Un domeniu important al acestui tip de cercetare îl reprezintă imaginile pe care şi le fac popoarele despre ele însele şi despre alte popoare sau comunități etnice. Aceste reprezentări colective pot fi numite cu un termen comun: etnoimagini. Studiul şi colectarea de etnoimagini se pretează la un mod de investigație atestat deja în psihologia socială: ancheta pe eşantion, analiza de conținut, inventarul personajelor populare într-o colectivitate etc.

În eseul său, *Englez, Francez, Spaniol,* Madariaga arată cum la nivelul conştiinței comune, factura psihică a unei națiuni se reduce adesea la două trăsături: un defect

---

[8] André Malraux, Okakura Kakuzo, Salvador, de Madariaga, *Itinerarii spirituale*, traduceri de Emanoil Bucuța, Modest Morariu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 362.

[9] *Ibidem.*

[10] Lucian Blaga, *Ființa istorică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977, p. 141.

şi o calitate. Astfel, „perechea schematică ipocrit-practic ar reprezenta englezul, perechea clar-licenţios, francezul, perseverent-greoi, germanul, nobil-crud, spaniolul, vulgar-activ, americanul, fals-rafinat – italianul. Ca şi cum chipul fiecărei naţiuni ar fi schematizat în două trăsături fundamentale, nelăsând să subsiste decât o calitate şi un defect”[11]

Lista de exemple se poate prelungi. Punctualitatea se bucură de preţuire la germani sau olandezi în timp ce ocupă un loc minor în Spania sau în ţările sud-americane. Americanii, cu ritmul lor alert de viaţă, îi califică pe englezi drept conservatori. Această trăsătură apare numai în imaginea americanilor despre englezi dar lipseşte la popoarele Americii Latine, pentru care englezii apar inteligenţi, practici, dar şi egoişti. Diferenţele de optică se leagă de condiţiile istorice în care au avut loc contactele reciproce. Ostilitatea devine o sursă potenţială de proiecţie a unor însuşiri negative.

Asemenea imagini sunt condiţionate de împrejurări istorice, de aria de contacte ce se stabilesc relativ uşor prin comparaţie. Despre englezi se spune, de pildă, că sunt flegmatici în comportare, ceea ce ar putea fi adevărat doar statistic, prin comparaţie cu ceilalţi. Este suficient să ne îndepărtăm de simţul comun pentru a regăsi imagini mai nuanţate.

Imaginile descrise mai sus pot fi subsumate noţiunii de stereotip. Termenul de etnostereotip rămâne operant la nivelul conştiinţei comune, cotidiene. Purtători de etnoimagini sunt şi alte surse, lucrări de etnografie şi folcloristică, de filosofia culturii, de istoria artei şi altele, care prezintă alt credit de validitate. Distingem, deci, între etnoimagini un nivel popular (stereotipuri) şi un nivel cultivat (bazat pe studiu ştiinţific).

I. 2. Imagologia istorică

Imagologia istorică studiază imaginile care s-au creat şi au funcţionat în anumite epoci istorice. „Ea analizează modul de proiectare, formare, cristalizare şi sedimentare a imaginii celuilalt şi a autoimaginilor, precum şi a imaginilor induse în mod deliberat, urmând anumite modele sau strategii, pe baza izvoarelor istorice”[12]. Imaginile constituite pe baza izvoarelor istorice au trăsături şi caracteristici proprii care le individualizează: poartă amprenta orizontului de interpretare al epocii, a subiectivismului şi intereselor prin care sunt percepute şi filtrate evenimentele; imaginile au caracter global, general sau generalizat.

Dacă ne referim la izvoarele diplomatice – emise de laici sau clerici - trebuie să evidenţiem faptul că aici se concentrează, în diferitele epoci istorice, principalele jocuri de culise, iar preceptele religioase, pe baza cărora erau judecate faptele şi

[11] André Malraux, Okakura Kakuzo, Salvador de Madariaga, *op.cit.,* p. 357.

[12] I. Chiciudean, B.-A, Halic, *Imagologie. Imagologie istorică*, Editura Comunicare.ro, Bucureşti, 2003, p. 17.

persoanele, sunt de cele mai multe ori puţin permisive şi, de aceea, ele constituie criterii de evaluare bipolare, opuse – bine-rău, moral-imoral, în slujba lui Dumnezeu – în slujba diavolului –, care sunt puţin flexibile şi impun evaluări tranşante. Mai mult decât atât, conceptele de bine-rău au conţinuturi diferite în diferitele religii care s-au impus în epocă. Formarea, sedimentarea, şi evoluţia imaginilor istorice este discontinuă. Metoda imagologiei istorice aplică imaginilor istorice aceleaşi unităţi de măsură ca şi imaginilor cotidiene sau imaginilor în general, dar aceste unităţi de măsură sunt raportate la perioade istorice specifice. De aceea, studiul continuităţii, în planul mentalului colectiv, trebuie analizat la nivelul valorilor perene, general acceptate în societăţile specifice.

Întrepătrunderea trecutului cu viitorul se vede excelent într-o analiză aprofundată a valorilor. Din perspectiva istorică, valorile sunt nişte scopuri subiective, însoţite de obicei de o cunoaştere mai mult sau mai puţin dezvoltată a mijloacelor de realizare a acestora, numite reguli de acţiune. Valoarea constituie un scop just, potrivit sau motivat, care indică o orientare normativă, axiologică. Pentru interiorizarea valorilor şi sedimentarea lor în mentalul colectiv, o importanţă deosebită o au convingerile care intră în ansamblul conştiinţei sociale, şi anume convingerile comune pentru o comunitate umană sau grup social. Ele sunt conştientizate drept ceva comun de către membrii colectivului, fiind premisele acţiunilor comune petrecute la scară mare.Există perioade din viaţa societăţii când valorile ce ghidează acţiunile oamenilor se schimbă foarte lent. De aceea, ele se constituie în criterii de evaluare general umane şi general acceptate al căror conţinut este acelaşi, cu mici variaţii, în toate epocile istorice. Avem în vedere valorile ce formează dihotomii împreună cu opusul lor: bine-rău, moral-imoral, urât-frumos, credincois-necredincois, sacru-profan etc. În alte perioade, o mare importanţă capătă valorile care sunt din nou create şi transformate, adică cele care reies din depăşirea sistemului vechi şi proiectarea unei stări viitoare. Ceea ce se schimbă în sfera valorilor de-a lungul istoriei sunt acele elemente care constituie filtrul fiecărei epoci, adică cele care devin sisteme de referinţă specifice şi formează orizontul de interpretare al timpului respectiv.

Celui de-al XVI-lea Congres de ştiinţe istorice ce a avut loc la Stuttgart, în 1985 i se datorează acreditarea oficială a imagologiei istorice. Două trăsături generale caracterizează demersul imagologic al Stuttgart-ului: *lărgirea şi diversificarea obiectului de studiu* al imagologiei, în paralel cu *mărirea cercului celor preocupaţi* de astfel de cercetări. Această mai largă concepere a identităţii/alterităţii se realizează prin introducerea, pe lângă criteriul etnic, cel mai frecvent întâlnit până acum, şi a altor patru: social, geografic, rasial, religios. Cu toată sfera lor restrânsă, elementele teoretice la Stuttgart sunt valoroase mai ales prin faptul că pun baza metodologiei studiilor de imagologie istorică – tipuri de imagini, factori care influenţează formarea imaginii, metode de studiere a imaginii etc.

Pentru istorie, imaginea de altul este capitală în dublul plan al *epistemologiei* şi *praxisului*. Istoria – ca ştiinţă – fiind fondată pe mărturia umană, trebuie să ţină cont că aceasta din urmă este cel mai adesea constituită fie cu plecarea de la fapte,

fie de la *relatarea faptelor*. Perspectiva relatării este condiționată de poziția celui care o face şi de gradul său de apartenență. De aceea, stăpânirea mecanismelor implicate în reprezentarea realității istorice – de pe poziții de interioritate sau exterioritate în raport cu fenomenul dat – devine „una dintre pietrele unghiulare în cunoaşterea trecutului”[13].

Metodologic, imaginea, ca expresie simbolică a realității, înseamnă reînvierea trecutului prin ochii contemporanilor, oferind mai ales, punctul lor de vedere. Aceasta nu este neapărat concordant cu adevărul istoric. Cele două, adevărul istoric şi imaginea lui, apar ca două fețe ale aceleiaşi medalii. Descifrarea dinamicii imaginilor poate contribui la înțelegerea şi la explicarea trăirii faptului istoric real şi deci, indirect, la reconstituirea lui pornind de la planul său subiectiv. Practic, importanța imaginii decurge şi din conştiința faptului că istoria este locul întâlnirii, conflictuale sau încrezătoare, a sinelui cu altul. Există, astfel, o dinamică autonomă a judecății despre altul, aceasta mergând ca o criptoistorie subterană care influențează foarte puternic judecata istorică. În ceea ce priveşte raportul identitate/alteritate colectivă, imagologia istorică confirmă idei deja existente în psihologia socială (imaginea altuia – condiție, dar şi consecință a identificării de sine, oglindă a propriei identități etc.), dar le şi îmbogățeşte. În cadrul devenirii istorice, identitatea şi alteritatea colective sunt calități schimbătoare. Identitatea, odată câştigată şi codificată, devine normativă şi chiar represivă, ea manifestându-se ca un fenomen majoritar, unificator, securizant, ce tinde să elimine din câmpul său toate elementele perturbatorare. Astfel că identitatea colectivă este expresia, într-un timp sau spațiu dat, a unei majorități unificatoare şi aparent stabile. Există, de altfel, o dinamică a criteriilor alterității în funcție de importanța lor în timp istoric – criteriul social (stăpânul/sclavul) a fost depăşit ca importanță de cel religios (creştinătatea/restul), căruia i-a luat locul apoi, ca importanță, cel național (noi/străinii). Sincronic, au coexistat diverse modalități de delimitare a alterității: cei ignorați (excluşii istoriei), cei anormali (nebunii), cei puțini (minoritățile: etnice, religioase, rasiale), cei excentrici (devianții, revoluționarii), cei străini (barbarii), cei alienați (săracii, sclavii), cei marginalizați (cerşetorii, vagabonzii, bandiții, societățile secrete etc.). Cele mai semnificative contribuții ale momentului Stuttgart sunt atât oficializarea, pentru ştiințele istorice, a direcției imagologice, cât şi, mai ales, *orizontul lărgit* conferit acesteia. Evident, imagologia istorică nu a început la congresul de la Stuttgart şi nici nu s-a oprit acolo.

I. 3. Imagologia culturală

Imagologia culturală poate fi împărțită în două mari dimensiuni – spațială (imagologia geografică) şi temporală (imagologia istorică) – care au fost folosite pentru analiza aspectelor geografice şi istorice din textele alese. În acest studiu, importanța acordată pământului, împreună cu valorile simbolice ale peisajului au

[13] Mihaela, Iacob, Luminița *op. cit.,* p. 37.

fost examinate cu ajutorul Geografiei Culturale şi analizate pe baza instrumentelor imagologice. Unul dintre obiectivele noii Geografii Culturale este acela de a ilustra imaginile unui peisaj, în acelasi timp interpretându-i valorile sale simbolice. Printre altele, aceasta perspectivă ideologică pune accentul pe importanţa pământului pentru oameni, precum şi pe relaţia lor cu acel pământ. În conformitate cu Geografia Culturală, voi studia şi semnificaţia locurilor: modul în care acestea capăta sens pentru oameni – cum modelează geografia, identitatea autorilor selectaţi şi modul în care aceştia se recunosc atât ei înşişi, cât şi alţii, în peisajele pe care ei le descriu în textele lor. Ce înţelegem prin expresiile „cultură", „patrimoniu cultural", „semnificaţie culturală", „model cultural" şi „schemă"? Fiecare din aceste concepte poate fi definit în sensul în care este înţeles în această teză. Cultura, aşa cum a fost ea explorată în cartea lui Richard D. Lewis, *Imperativul Cultural* este destul de cuprinzătoare: „Cultura a fost definită ca fiind o programare colectivă a minţii care are menirea de a distinge o categorie de persoane de altele"[14]. Mai mult, Lewis continuă cu teza că oamenii nu sunt întotdeauna capabili de a localiza sau de a percepe uşor vechile origini ale culturii, dar că, aceştia pot, totuşi, enumera unele dintre rădăcinile lor culturale, cum ar fi limba, religia, istoria, geografia, mediul şi clima. Într-un astfel de cadru, „patrimoniul cultural" reprezintă transmiterea culturii, din generaţie în generaţie. În general, potrivit lui Don Mitchell[15], noţiunea de cultură mai sus menţionată aparţine unor teorii mai vechi care evidenţiază mai degrabă timpul decât spaţiul. Potrivit aceluiaşi autor, noile teorii culturale din cadrul mai multor discipline pun în prim plan coordonatele spaţiale si percep „cultura ca fiind constituită prin spaţiu şi ca un spaţiu". În plus, cultura ar trebui, probabil, să fie înţeleasă ca fiind „mediul prin care oamenii transformă fenomenele lumeşti ale lumii materiale într-o lume de simboluri semnificative cărora ei le conferă sensuri şi le ataşeaza o valoare" [16]. Aşa cum Claudia Strauss şi Naomi Quinn sugerează în studiul, *A Cognitive Theory of Cultural Meaning*[17], majoritatea antropologilor din prezent ar fi, cel mai probabil, de acord cu ambele concepţii: „culturile nu sunt sisteme de sensuri delimitate, coerente şi atemporale" şi „acţiunea umană se bazează pe reţele de ipoteze, de multe ori foarte stabile, omniprezente şi motivante care pot fi împărtăşite pe scară largă în cadrul grupurilor sociale, în timp ce între ele rămân variabile". Potrivit Claudiei Strauss şi Naomi Quinn, dificultatea constă în a explica faptul că ambele argumente sunt corecte. În plus, Strauss şi Quinn au remarcat că „mai mult decât orice alt teoretician, Clifford Geertz a fost responsabil pentru trecerea de la utilizarea termenului de cultură ca un termen vag, care acoperă toate fenomenele de învăţare socială şi de practică, la ecuaţii de

[14] Richard D. Lewis, *The Cultural Imperative – Global Trends in the 21st Century*. Intercultural Press, Yarmouth, ME. 2003, p. 13.

[15] Don Mitchell, *Cultural Geography – A Critical Introduction.* Blackwell Publishers, Oxford/Malden (Mass.), UK. 2000, p. 63.

[16] D. Cosgrove, and P. Jackson, „New Directions in Cultural Geography", *Area*, Vol. 19, 1987, p. 95–101.

[17] Claudia Strauss and Naomi Quinn, *A Cognitive Theory of Cultural Meaning* (*O teorie cognitivă a înţelegerii*), Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1997. p. 4.

cultură cu sisteme de sens, mai limitate”[18]. Au existat diferite interpretări legate de introspecțiile despre sens, ale lui Geertz . Cea pe care au aplicat-o Claudia Strauss şi Naomi Quinn a fost aceea pe care ele au considerat-o „corectă”. Această interpretare, pe care aş dori să o subliniez în acest studiu, este că „semnificațiile sunt împărtăşite intersubiectiv” (adică semnificațiile nu numai că sunt împărtăşite, dar şi participanții sunt conştienți de acest lucru). În consecință, după cum subliniază Claudia Strauss şi Naomi Quinn, „oamenii nu descoperă şi nici nu inventează, ei înşişi semnificații culturale”. Drept urmare, este evident faptul că oamenii învață toate structurile mentale, prin care interpretează lumea, prin intermediul învățării explicite şi a observațiilor implicite, ale discuțiilor altora, ale acțiunilor şi ale produselor materiale. O soluție la problematica definiție a „culturii” a fost avansată de Ed Hutchins. Răspunsul pe care acesta l-a propus la problema definirii diverselor interpretări ale culturii, a fost următorul „cultura este mai degrabă un proces, decât un conținut, prin urmare, trebuie să se ia în considerare atât structurile mentale, cât şi cele fizice, ca rezultat sau ca rămăşițe ale procesului de transmitere şi de adaptare culturală”[19]. La un punct similar din argumentarea sa, Roy D’Andrade utilizează termenul de „cultură” pentru a caracteriza întregul conținut al unui patrimoniu de grup. În ceea ce priveşte cultura finlandeză imigrantă, se poate atrage atenția asupra noțiunilor lui Roy D’Andrade, Ed Hutchins, şi ale Claudiei Strauss şi Naomi Quinn.

În cercetările lor, Claudia Strauss şi Naomi Quinn se concentrează în principal asupra semnificațiilor culturale: care sunt acestea; de unde provin ele; de ce, uneori, acestea sunt motivante, alteori nu; de ce sunt câteodată de durată (la persoane şi de-a lungul generațiilor), câteodată nu; uneori, împărtaşite, alteori nu, şi, uneori, unificatoare din punct de vedere tematic, alteori nu. În acest sens, s-au formulat întrebări care sunt relevante în această cercetare: „Ce reprezintă semnificațiile culturale?”. Principalul lor argument se referă la faptul că „semnificația culturală” este interpretarea tipică a unui anume tip de obiect sau a unui eveniment reflectat în mentalul uman, ca rezultat al unor experiențe de viață proprii, similare. A denumi semnificație culturală, un obiect sau un eveniment este echivalent cu a sugera că o altă interpretare, cu caracteristici diferite, ar fi reflectată în mintea oamenilor. Claudia Strauss şi Naomi Quinn subliniază faptul că semnificațiile culturale sunt intrapersonale – ele iau naştere în oameni. Aceste structuri mentale intrapersonale pot fi numite „scheme”. Pe de altă parte, structurile extrapersonale sunt structuri ale lumii înconjurătoare. Sensurile care se nasc în oameni reprezintă, de fapt răspunsul lor la lumea exterioară cu care se confruntă. Oamenii îşi formează propriile lor scheme, prin interpretarea evenimentelor publice comune care interactionează cu structurile lor mentale (care pot fi, de asemenea, numite „scheme” sau „percepții” sau „ipoteze”). În încercarea de a explica noțiunea de scheme, Claudia Strauss şi Naomi Quinn sugerează că sensurile sunt bazate pe scheme culturale, care au ajuns să fie împărtăşite în rândul persoanelor ce au avut experiențe similare,

[18] *Idem,* p. 13.

[19] Roy D’Andrade, *The Development of Cognitive Anthropology* [Evoluția antropologiei cognitive], Cambridge University Press, Cambridge, UK. 1995, p. 120.

mediate din punct de vedere social. Ce mai sunt atunci schemele? Esenţa teoriei despre schemă, în ştiinţa cognitivă este că, în mare măsură, prelucrarea informaţiilor este mediată prin învăţarea sau moştenirea structurilor mentale care împreună organizează piesele componente ale conştiinţei noastre. În cercetările lor, Strauss şi Quinn explică faptul că schemele, aşa cum le consideră ei, „nu sunt lucruri distincte, ci mai degrabă colecţii de elemente care funcţionează împreună pentru a procesa informaţiile la un moment dat". Diferenţa dintre semnificaţie şi scheme este reprezentată de faptul că prima noţiune este o interpretare a unei situaţii particulare, în timp ce aceasta din urmă reprezintă modele asimilate, de conexiuni între unităţi, ale căror părţi diferite vor fi activate în orice situaţie. Potrivit lui Roy D'Andrade, câţiva oameni de ştiinţă cognitivă au folosit, în mod tradiţional, termenul de „scheme" pentru a se referi la cunoştinţe generale, de orice fel, pornind de la fragment la întreg, de la simplu la complex, de la concret la abstract. Un mare număr de scheme sunt culturale – le împărţim cu cei care au avut unele experienţe similare cu a ta, dar nu cu toată lumea. Într-o perspectivă mai largă, o altă denumire pentru schemă culturală este aceea de model cultural. Printre altele, D'Andrade consideră că modelele culturale sunt, de fapt, reprezentarea a ceea ce se întâmplă în mintea oamenilor – rezultatul lor de a face ceea ce fac. Cunoaşterea, care determină apariţia unui model cultural are, de multe ori, caracter procedural. Schemele culturale complexe sunt numite modele culturale.

Evoluţia teoriei de schemă începe de la mijlocul anilor 1970. Diverse teorii din domeniul cercetării cognitive, referitoare la ideile despre nivelul obiectelor de bază „şi-au redirecţionat atenţia de la caracteristici simple la tipuri mai complexe ale categoriilor de structură". În consecinţă, după cum susţine Roy D'Andrade în lucrarea *The Development of Cognitive Anthropology* (*Dezvoltarea antropologiei culturale*, tr. n.)[20], ideea de prototipuri a început să fie explicabilă pe baza unor teorii concurente ce au devenit pe parcurs din ce în ce mai complexe. Mai mult, Roy D'Andrade subliniază următorul lucru „cogniţia umană utilizează structuri şi mai complexe decât prototipurile, a devenit evident în domeniile lingvisticii, antropologiei, psihologiei, şi ale inteligenţei artificiale". Cu toate acestea, cunoştinţele culturale par să fie organizate în secvenţe ale unor evenimente prototipice. Roy D'Andrade precizează faptul că au existat variaţii considerabile în legatură cu numele date acestor structuri care erau mai complexe decât prototipurile: „cadru", „scenă", „scenariu" şi „script". Chiar dacă exista încă o variabilitate în ceea ce priveşte etichetarea, totuşi s-a ajuns la un consens cu privire la utilizarea termenului de „schemă", declară Roy D'Andrade în lucrarea *The Development of Cognitive Anthropology*[21]. De exemplu, George Mandler în *Mind and Body: The Psychology of Emotion and Stress* (*Minte şi corp: psihologia emoţiei şi a stresului*, tr. n.), un psiholog cognitiv, descrie schemele ca fiind „experienţe organizatorice"[22]. Schemele sunt construite în decursul interacţiunii cu mediul înconjurător. Ele sunt reprezentări

[20] Roy D'Andrade, *op. cit.*, p. 121.
[21] *Idem,* p. 122.
[22] George Mandler, *Mind and Body: The Psychology of Emotion and Stress*. Norton, New York. 1984, p. 55–-54.

abstracte ale fenomenelor obişnuite de mediu. Termenul de eveniment îl înţelegem prin perspectiva schemelor pe care acesta le activează. Schemele sunt, de asemenea, mecanisme de prelucrare; ele activează în selectarea dovezilor, în analizarea datelor furnizate de mediul nostru, şi în furnizarea ipotezelor adecvate, generale sau specifice. Cele mai multe, dacă nu chiar toate, dintre procesele de activare se întâmplă, în mod automat şi fără înştiinţarea perceptorului. Faptul că o mare parte a discursului uman face trimitere la scheme nedeclarate - şi care nu pot fi înţelese, dacă nu ai cunoştinţa de ele- a devenit din ce în ce mai evident spre sfârşitul anilor 1970, atunci când cercetătorii în inteligenţă artificială au încercat să creeze programe de calculator care ar putea cuprinde povestiri şi alte tipuri de text[23]. În cercetarea sa, în timp ce analiza convingerile americanilor despre boli, Roy D'Andrade a întâmpinat dificultăţi în a crea o descriere adecvată a cunoştinţelor culturale. Reflecţia sa cu privire la aceste dificultăţi l-a condus la concluzia că ceva de genul teoriei schemei era imperativ.

În domeniul cercetării etnografice, diferite scheme culturale există ca instrumente utile pentru examinarea relaţiile interumane. În studiul etnografic, schemele culturale creează construcţii mentale, împărtaşite la nivel cultural. Claudia Strauss şi Naomi Quinn au subliniat faptul că schemele pot fi definite, aproximativ, ca reţele de elemente puternic conectate din punct de vedere cognitiv şi care reprezintă concepte generice, stocate în memorie. Dar mai apoi, ei mai subliniază că, semnificaţia unor lucruri depinde de ceea ce experimentează persoanele în cauză, la momentul respectiv şi de contextul interpretativ, cadrul pe care ei îl conferă momentului, ca rezultat al experienţelor proprii, din trecut. Dar, după cum sugerează Roy D'Andrade, „efectele reprezentărilor culturale bazate pe memorie sunt complexe"[24]. În plus faţă de experienţa anterioară, memoria este afectată de o mare varietate de alte condiţii, cum ar fi de alte scheme semnificative, de gradul de conştientizare, şi de intensitatea contribuţiei emoţionale la eveniment. Este la fel de evident şi faptul că, după cum subliniază şi Roy D'Andrade „evenimentele care pot fi codificate prin scheme culturale vor fi mai bine amintite decât evenimentele care nu pot fi codificate". Pe de altă parte, Roy D'Andrade accentuează: „Funcţiile schemelor sunt legate de modul în care schemele formează ierarhiile. Schemele formează ierarhii într-o varietate de moduri. O schemă poate include o altă schemă, sau poate avea un fel de legătură cu o altă schemă, ori o legătură antecedentă, cauzală sau logică, cu o altă schemă. Ierarhia constă în trecerea de la interpretarea unei scheme de nivel inferior, la interpretarea aceleiaşi scheme, dar la un nivel superior, până când, la final, se creează mai mult sau mai puţin, o interpretare a evenimentului, la un nivel net superior. Rolul schemelor de nivel superior va fi, de obicei, acela de stabili acţiunea, dat fiind ca aceasta este funcţia esenţială a interpretării"[25].

Cu toate acestea, culturile nu sunt delimitate şi separabile. Oamenii împărtăşesc unele experienţe cu o persoană şi alte experienţe cu o altă persoană.

[23] Roy D'Andrade, *op.cit.,* p. 125.
[24] *Idem.,* p. 184.
[25] *Idem.,* p.232.

Acest tip de interacțiune face ca fiecare persoană să devină un punct de joncțiune, pentru un număr infinit de culturi parțial suprapuse. Potrivit lui Claudia Strauss şi Naomi Quinn, „schemele unice ale indivizilor sunt construite ca rezultate ale experienței idiosincretice, în timp ce cele împărtăşite de către indivizi sunt construite din diferite tipuri de experiență comună”[26]. Prin urmare, pentru majoritatea oamenilor, „împărtăşirea este proprietatea definitorie a culturii”. Astfel, Claudia Strauss şi Naomi Quinn subliniază faptul că împărtăşirea nu necesită ca oamenii să aibă aceleaşi experiențe, ci doar ca ei să experimenteze acelaşi model general. Există diferențe între culturi şi societăți, în felul lor de a împărtaşi, precum şi în atitudinea lor de a-şi susține cetățenii. Într-o cercetare pe discontinuități culturale, de exemplu, Claudia Strauss analizează asimilarea convingerilor culturale în contextul complexității culturale a societății americane. Într-un sistem capitalist, susține ea, există un fel de idee normativă cum că starea economică a unei persoane ar trebui să depindă de propriile eforturi[27]. În consecință, Claudia Strauss exprimă trei scheme care simbolizează schema culturală a unor oameni care împărtăşesc optimismul într-o corporație de succes, simt momentele disperate de regres, şi apoi, ca o consecință, sunt obligați să îşi schimbe atitudinea doar pentru a supraviețui. Din perspectiva lui Strauss[28], prima schemă este „Atingerea tuturor obiectivelor”, următoarea ar putea avea eticheta „Nu te poți împotrivi sistemului”. În cele din urmă, ultima schemă se numeşte „Te simți responsabil pentru alții”. Aceste scheme provin din discursurile sociale ale individului, fiind foarte puternic relaționate cu vigoarea motivațională a modelelor culturale care acționează ca obiective importante pentru indivizi. În rețeaua ierarhică de scheme, schemele-obiectiv pot avea o intensitate motivațională superioară. Astfel, în investigația lui Strauss, pentru informatori, puterea motivațională finală, dar şi cea mai importantă era interesul familiei care devenea prioritar în fața oricărei realizări individuale. La nivelul culturii vestice, s-a înregistrat un interes insistent față de „caracterele naționale”. Pentru cea mai mare parte, acest interes a fost esențialist şi a pornit de la convingerea că au existat lucruri de factură obiectivă, precum „națiunile”, că acestea erau discrete şi uşor de distins reciproc, că fiecare era caracterizată de propriul său caracter şi că acest caracter ar putea fi analizat din perspectiva activității culturale a națiunii respective.

Potrivit lui Joep Leerssen, în anii 1950, a fost dezvoltat în Franța un domeniu special al Literaturii Comparate care studia relațiile interculturale şi a cărei metodologie a prins contur sub numele de „imagologie”. Începutul „imagologiei”, după cum susține Leerssen, a fost blamat, în special în Statele Unite, de către mai mulți critici literari de orientare estetică, dar a păstrat o anumită continuitate, în Europa, în principal în Germania, „unde studiul critic despre identitificarea națională şi dizolvarea naționalismului a fost experimentat ca o îndatorire prescrisă ca urmare a greşelilor din trecutul recent”. În acest sens, după cum presupune Peter

[26] Claudia Strauss and Naomi, Quinn, *op. cit.,* p. 122.
[27] *Idem.,* p. 211.
[28] *Idem.,* p. 216.

Firchow, „imagologia" a avut o istorie destul de îndelungată, însă a fost cunoscută sub alte denumiri. Pentru Joep Leerssen, o figură cheie în cadrul acestei mişcări este comparatistul belgian Hugo Dyserinck. Pentru Firchow, Hugo Dyserinck este de asemenea persoana care merită recunoşterea „de a fi adoptat şi adaptat noţiunea de imagologie în vederea utilizării sale în studiul literar – şi pentru că a intreprins mai multe decât oricine altcineva pentru a face ca acest concept să devină respectabil din punct de vedere teoretic, şi academic[29]. Astfel, realizările lui Dyserinck, în dezvoltarea „Imagologiei comparate" sunt de netăgăduit. Firchow introduce imagologia ca un studiu al imaginilor sau stereotipurilor naţionale/etnice / rasiale sau culturale aşa cum apar ele în contextele literare. După cum el însuşi subliniază, funcţia esenţială a imagologiei în literatură include studiul de imagini literare ale altor grupuri (heteroimagini) şi de imagini ale propriului grup (autoimagini), o sarcină căreia i s-a dat o rezonanţă suplimentară prin faptul că „antropologii contemporani şi psihologii sociali au început să critice propria lor moştenire etnocentrică şi esenţialistă"[30]. Din perspectiva aceasta, imagologia este o disciplină care are ca scop nu numai clarificarea originilor şi a semnificaţiilor caracteristicilor naţionale, dar şi a motivaţiilor şi a efectelor produse de obiceiul oamenilor de a gândi, de a vorbi, şi de a scrie într-o formă impregnată de prejudecăţi, stereotipuri şi clişee. Noţiuni precum aceea de „caracter naţional" au devenit, de la începutul perioadei moderne, principala raţionalizare discursivă pentru diferenţa culturală. În acest discurs, termenul de „imagine" poate fi folosit în accepţiunea sa de formă mentală pe care o avem despre seamănul nostru şi care pare să fie determinată de caracteristicile familiei, grupului, tribului, oamenilor sau a rasei, deşi s-ar putea să merite, de asemenea, şi remarca conform căreia termenul de „imagine", într-un sens psihologic, poate fi înţeles, cu utilitate ca o structură cognitivă de cunoştinţe sau ca o schemă.

În studiile literare, imagologia depinde de ipoteza că literatura influenţează profund modul în care oamenii gândesc. Peter Firchow, de exemplu, susţine că „imagologia se ocupă cu ‚proiecţiile' literare ale imaginaţiei grupului", pe baza faptului că relaţia dintre imagologie şi imaginaţie „nu este doar nominală". Într-adevăr, pentru el, imagologia este relaţionată cu „concepţia de arhetipuri, care sunt, mai ales lipsite de conştiinţa şi iraţionale" [31]. Mai mult, acelaşi scriitor defineşte imagologia ca fiind un domeniu al Literaturii Comparate care se axează pe modul în care imaginile despre semeni ajută la definirea grupului / a identităţii naţionale / a solidarităţii autorului şi a audienţei primare, a lui sau a ei". Astfel, o noţiune convingătoare dată imagologiei, în critica literară este bine ilustrată în următoarea remarcă a lui Firchow: Imagologia reprezintă o abordare potentă si validă din punct de vedere metodologic, pentru întreaga gamă de producţii literare existente, cu

[29] Peter Firchow, „The Nature and Uses of Imagology." in: Valdès, Mario J. (ed.). *Toward a Theory of Comparative Literature: Selected Papers Presented in the Division of Theory of Literature at the XIth International Comparative Literature Congress*. New York, Peter Lang. 135–42.

[30] Joep Leerssen, *Images – Info – Imagology. Sursă internet:* http://cf.hum.uva.nl/images/info/imagology.html, 2003.

[31] Peter, Firchow, *op. cit.* p. 138.

toate că există motive puternice pentru limitarea analizei imagologice la domenii specifice, uşor definibile, dat fiind faptul că concluziile bazate pe astfel de analize vor varia, în mod evident, în funcţie de audienţă (e) pentru care, o anumită operă literară sau o categorie de lucrări au fost proiectate iniţial. Peter Firchow continuă prin a sugera că critica imagologică speră să demonstreze cum, „chiar şi cele mai solemne forme ale literaturii funcţionează în direcţia accentuarii stereotipurilor propriei identităţi de grup, de obicei, făcând o paralelă cu alte identităţi de grup”[32]. În acelaşi timp, el scoate în evidenţă faptul că imagologia este un mijloc de autodescoperire. Când oamenii fac observaţii cu privire la alţii, ei fac, de asemenea observaţii cu privire la ei înşişi. În consecinţă, „doar uitându-ne la alţii, putem oare să ne vedem cu adevărat pe noi înşine”[33]. Dar, mai este ceva, după cum însuşi Peter Firchow subliniază în „The Nature and Uses of Imagology.” (Natura şi modul de aplicare a imagologiei, tr. n.) şi anume, că, schimbarea modului de a-i privi pe alţii implică şi o nouă perspectivă asupra noastră. În plus, Peter Firchow analizează importanţa imagologiei, declarând că imagologia acceptă faptul că literatura reflectă forţele active în societatea care le generează. Ca rezultat, o analiză imagologică devine convingătoare numai atunci când opera literară este plasată în contextele sociale, istorice şi biografice, potrivite.

Aceste percepţii au fost dezvoltate în rândul imagologilor, ca rezultat al studiului lor despre stereotipurile naţionale, din jurul mijlocului anilor 1960, atunci când au descoperit, după cum accentuează şi Joep Leerssen, faptul că „toate caracterizările naţionale reprezintă o polaritate între Sine şi Semeni”[34]. Potrivit lui Joep Leerssen auto-şi heteroimaginea arată o tendinţă de a deveni de neschimbat în confruntările de la nivel naţional sau în cele interculturale.

În consecinţă, după cum susţine Karl Ulrich Syndram, „reprezentările despre ceea ce înseamnă Celălalt, îndepărtat, străin, corespund ideilor complementare cu privire la ceea ce este familiar, intern”[35]. Această dependenţă reciprocă între imaginile de sine şi heteroimagini transcende graniţele textului individual. Analiza imagologică funcţionează ca un factor declanşator care face ca valorile Sinelui şi a Celuilalt să devină explicite. „Studiile despre imagine” analizează sistemele referenţiale din cadrul sau din jurul textelor literare. Toate tipurile de texte, în exprimările lor versatile, în sensurile lor sociale şi politice reflectă identităţile şi diferenţele culturale aşa cum au fost ele prezentate de către Karl Ulrich Syndram. Se pare că, după cum sugerează Karl Ulrich Syndram, „imaginile naţionale înglobează atitudinile care iau naştere din contact intercultural si trafic literar”. În plus, el subliniază că „misiunea studiului imagologic al literaturii este de a analiza gradul de importanţă al imaginilor naţionale în sferele artistice, istorice şi sociale”[36].

---

[32] *Idem.,* p. 140.

[33] *Idem.,* p. 144.

[34] Joep Leerssen, „Rhetoric of National Character: a Programmatic Survey”, în *Poetics Today*, Vol. 21, No. 2, 2000. p. 271.

[35] Karl Ulrich Syndram, „The Aesthetics of Alterity: Literature and the Imagological Approach”, în Leerssen Joep and Spiering M. (eds.), *National Identity – Symbol and Representation,* Yearbook of European Studies 4, Rodopi B.V., Amsterdam, The Netherlands, 1991. p. 189.

[36] *Idem.,* p. 191.

Dincolo de considerentele indivizilor sau ale grupurilor sociale, discursul imagologic se poate extinde la domenii mai vaste. Pentru Stephen Daniels şi Denis Cosgrove (1988: 1), de exemplu, chiar şi un peisaj devine „o imagine culturală, o modalitate plastică de reprezentare, de structurare sau de simbolizare a împrejurimilor”[37]. Fiecare naţiune matură îşi are peisajele sale simbolice. Acestea fac parte integrantă din iconografia naţionalităţii şi din ideile, amintirile şi sentimentele împărtăşite care unesc un popor[38].

Astfel că putem vorbi de o nouă Imagologie Culturală împărţită în două dimensiuni principale, dar interrelaţionate: una spaţială şi una temporală, care sunt interesate de construcţia, precum şi de transmiterea imaginilor şi a sistemelor de imagini. În aceste condiţii, oamenii pot, de asemenea, defini Sinele sau Seamănul, conferind o semnificaţie locului. Astfel de imagini reglementează opiniile oamenilor şi le controlează comportamentul, prin imagini relaţionate cu locuri concrete din punct de vedere geografic. Indivizii sau anumite grupuri pot crea imagini despre o ţară sau despre un loc anume, care pot fi adânc înrădăcinate în societăţile sau culturile lor. În plus, abaterile culturale pot crea judecăţi pozitive sau negative şi imagini, în conştiinţa oamenilor. Aceste abateri pot rezulta din limbă, mentalităţi, obiceiuri de zi cu zi, sau religii. Mai mult, literatura din toate domeniile de cultură este strâns legată de Imagologia Culturală, pe axa sa temporală (Imagologia istorică) şi are o mare varietate de prezentări care dezvoltă imaginea naţională, pornind de la documentele istorice până la discursul politic, precum şi de la critica culturală si până la divertisment.

I. 4. Studii imagologice în România

La noi, deşi s-a preluat termenul de „imagologie” în accepţiunea sa franco-germană, până nu demult preluarea a fost predominantă din direcţia istoriei mentalităţilor, neglijându-se realizarile în domeniul Şcolii franco-germano-olandeze a imagologiei literare comparate. De pildă, volumul *Identitate şi alteritate. Studii de imagologie*, (*Colecţia ideologii, mentalităţi, imaginar*, Presa Universitară Clujeană, 1998), anunţa: „Colecţia se adresează specialităţilor din varii domenii, dorindu-se un loc de întâlnire al istoricului cu sociologul, al analistului politic cu antropologul, cu istoricul ideilor, mentalităţilor şi imaginarului”, de unde observăm că nu se adresează şi comparatistului literar. De fapt, şi astăzi istoria socială în Franţa se confruntă cu dilema regretabilă a concurenţei sau colaborării dintre literatura comparată şi istoria mentalităţilor, imagologia devenind un obiect de litigiu. Diferenţa ar consta însă în alegerea textelor asupra cărora se aplică analiza

[37] Stephen Daniels and Denis Cosgrove, „Introduction: Iconography and Landscape.” în: D., Cosgrove and S. Daniels, (eds.), *The Iconography of Landscape. Cambridge Studies in Historical Geography*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1988, p. 1–10.

[38] Iconografia este o descriere, o clasificare şi o interpretare de imagini, povestiri şi alegorii în artă, în timp ce iconologia este o metodă de interpretare care rezultă din sintetizare, mai degrabă decât din analiză.

imagologică, texte literare sau documente cu valoare istorică şi a metodologiei, pentru că studiile de imagine nu pretind neapărat o perspectivă diacronică a fiinţei umane.

Imagologia comparată urmează în România tradiţia Şcolii germano-franceze prin studiile lui Alexandru Duţu. Nota specifică a metodologiei sale este însă abordarea imagologiei şi literaturii comparate în strânsă legatură cu istoria mentalităţilor, subordonându-le acesteia. Astfel, istoria mentalităţilor este cea care îi oferă imagologului şansa de a înţelege formarea discursului mental cu privire la alteritate, a conceptelor şi imaginilor dominante, aşa cum apar ele în literatură. O sursă literară privilegiată a imagologiei şi a istoriei mentalităţilor sunt, în opinia sa, relatările de călătorie: „Imagologia este direct legată de istoria mentalităţilor care lucrează, de asemenea, cu reprezentările mentale; imaginea străinului este studiată în reprezentările colective ale popoarelor aşa cum apar ele în sursele literare, documentele politice, documentele şcolare şi celelalte mijloace de expresie şi difuzare: teatre, cântece, almanahuri, corespondenţă particulară, proverbe, legende. Evident, registrul de surse este mai amplu pentru istoria mentalităţilor, dar exista o categorie de scrieri privilegiate atât de aceasta disciplină cât şi de literatura comparată: relatările artistice ale călătorilor, tratate cu aceleaşi entuziasm şi mijloace de ambele discipline”[39].

Personalităţi ale culturii române, tentate de complexitatea relaţiilor culturale pe care le au românii cu alte popoare, au deschis calea cercetărilor imagologice cu privire la heteroimaginea românilor: Nicolae Iorga, Marcu Beza, I. Botez, Petre Grimm, G. Moroianu, Dragoş Protopopescu, Mihail Bogdan etc. Studiile imagologice beneficiază în România de izvoare extrem de importante datorate seriei *Călători străini despre Ţările Române*, din care au aparut cele nouă volume sub coordonarea profesorilor Maria Holban şi Paul Cernovodeanu[40].

---

[39] Duţu, Alexandru. *Literatura comparată şi istoria mentalităţilor*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1982, p. 45.; vezi si idem, *Modele, imagini, privelişti*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1979; idem, *Călătorii, imagini, constante*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985.

[40] *Călători străini despre Ţările Române*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, vol. 1–5, 1968–1973, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, vol. 6–8, 1976, 1980–1983, Editura Academiei Române, vol. 9, 1997. Din perspectiva istorică, jurnalele de călătorie străine cu privire la Ţările Române, sunt astăzi considerate o importantă sursă documentară de către profesorul Paul Cernovodeanu, o autoritate în domeniul relaţiilor româno-engleze, care reconstituie, prin intermediul acestora contextul istoric, social, politic, diplomatic şi economic al formării reprezentărilor. (Vezi: Paul Cernovodeanu, *Societatea feudală româneasca văzută de călători străini (secolele XV–XVIII)*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1973; idem, *Istoria Bucureştilor prin călători străini. De la origini pâna la 1877*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1958, vol. I–II; idem, *Image "de l'Autre": Réalités Balcaniques et Roumaines a travers les récits des voyageurs étrangers*, în Revue des Études Sud-Est Européennes, Tome XVIII, 1980, nr. 4, pp. 584–590.) Jurnalele de călătorie, în special britanice, sunt un izvor important de date istorice şi pentru profesorul Dan A. Lăzărescu (Vezi Dan A. Lazarescu, *Imaginea României prin călători*, vol. I–II, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1985-1986; idem, *Imaginea poporului român în conştiinţa europeană*, vol. III, Oradea, Editura Cogito, 1995.) Cercetarea imagologică este aplicată în „câmpul investigaţiei istorice”, ca „o auxiliară preţioasă a cercetării istorice” de către Dumitru Hîncu, în cartea sa „Noi” şi germanii „noştri” (Bucureşti, Editura Univers, 1998, p. 6.)

Autoimagini şi heteroimagini sunt studiate din direcţiile interdisciplinarităţii de către profesorul Sorin Antohi[41], din cea a istoriei mentalităţilor şi a imaginarului de către profesorul Lucian Boia, director al „Centrului de Istorie a Imaginarului"[42] şi Simona Corlan-Ioan, membră a aceluiaşi centru[43] cu lucrările *Inventarea Africii negre* şi *Timbouctou oraşul imaginar* urmăreşte modul în care vest-europenii, în special francezii, construiesc geografia imaginară a unui continent; din direcţia studiilor culturale şi post-coloniale de către universitarii Mihaela Anghelescu-Irimia care conduce Centrul de Studii Culturale în cadrul Facultăţii de Litere, Ion Bogdan Lefter şi Carmen Muşat; din cea a antropologiei culturale de către Andrei Oişteanu[44], la Bucureşti; de către Nicolae Bocşan, Sorin Mitu, Toader Nicoară, Simona Nicoară, Maria Crăciun, dintr-o perspectiva istorică[45], la Cluj-Napoca. Gheorghe Lascu reconstituie autoimagini şi heteroimagini la nivelul mentalului colectiv în *Imaginea Franţei la românii din Transilvania până în anul 1918*. Cartea lui Laurenţiu Vlad *Imagini ale identităţii naţionale. Ecouri româneşti în presa franceză. L'Illustration, 1843–1944* constituie un demers imagologic de interpretare a imaginarului politic şi naţional.

În cadrul Facultăţii de Litere a Universităţii „Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca, a fost deschis Centrul de Cercetare a Imaginarului sub conducerea lui Corin Braga şi avându-i ca directori de programe pe Mircea Muthu, Vasile Voia, Ştefan Borbély, Ovidiu Pecican, Ruxandra Cesereanu. În cadrul programelor susţinute de acest centru, se derulează de aproape zece ani interesante cercetări în domeniul imagologiei sociale: Reprezentări ale Americii în mass-media şi mentalitatea publică românească din perioada Razboiului Rece. „Lumea imaginilor" şi „Imagini ale lumii" reprezintă tematici prioritare ale colecţiei coordonate de Corin Braga, „Mundus Imaginalis", rezultat al colaborării între Centrul de Cercetare a Imaginarului şi Editura Dacia. Mircea Muthu, în lucrarea sa în trei volume *Balcanologie* (2002, 2004, 2007) supune discuţiei critice concepte ca balcanism, bizantinism şi orientalism.

Recent, au început să se impună studiile de imagologie literară ca domeniu aparte al comparatismului, aplicate literaturii ficţionale sau non-ficţionale. În acest demers se înscrie cartea lui Dan Horia Mazilu: *Noi despre Ceilalţi. Fals tratat de*

---

[41] Sorin, Antohi, *Exercițiul distanței. Discursuri, societăți, metode*, Bucureşti, Editura Nemira, 1998.

[42] Lucian, Vezi Boia, *Istorie şi mit în conştiinta românească*, Bucureşti, Humanitas, 1997; Idem, *Pentru o istorie a imaginarului*, Bucureşti, Humanitas, 2000.

[43] Simona, Corlan-Ioan, *Inventarea Africii negre. Călătorii în imaginarul european al secolului al XIX-lea*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.

[44] Andrei, Oişteanu, „Imaginea evreului în cultura tradiţională românească", în *Mythos şi Logos*, Bucureşti, Editura Nemira, 1997, p. 177–229; Idem, *Imaginea evreului în cultura română*, Bucureşti, Humanitas, 2001.

[45] Vezi Nicolae Bocşan, Sorin Mitu, Toader Nicoară (coord.), *Identitate şi alteritate*, Cluj-Napoca, Presa Universitara Clujeană, 1998; Nicolae Bocşan, Valeriu Leu (coord.), *Identitate şi alteritate. Studii de imagologie*, Editura Banatica, Reşita, 1996; Sorin Mitu, *Geneza identităţii naţionale la românii ardeleni*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997; Simona Nicoară, Toader Nicoară, *Mentalităţi colective şi imaginar social. Istoria şi noile paradigme ale cunoaşterii*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 1996; Toader Nicoară, *Transilvania la începuturile timpurilor moderne (1680–1800). Societatea rurală şi mentalităţi colective*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 1997 (Editura Dacia, 2001); Simona Nicoară, *Istorie şi imaginar. Eseuri de antropologie istorică*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2000.

imagologie, o temeinica şi incitantă analiză a imaginii străinului în literatura româna veche, ce va ramâne, cu siguranță, un titlu de referință în domeniul imagologiei literare comparate[46].

În volumul său *România şi imaginile ei în literatura de călătorie britanică. Un spațiu de frontieră culturală*[47], Carmen Andraş identifică şi deconstruieşte stereotipuri puternice şi demonstrează cum acestea se perpetuează în timp. Florin Faifer publică în 1993 o carte originală şi plină de vervă: *Semnele lui Hermes. Memorialistica de călătorie (până în 1900) între real şi imaginar*.

Studii de imagine şi identitate se află la dispoziția celor interesați în reviste academice, precum: *Synthesis, Revue des Études Sud-Est Européennes, Revista de istorie* sau în reviste culturale, cum ar fi: *Echinox, Observator Cultural, 22, Dilema, Lettre Internationale, Arc. Litere. Arte* etc. Editurile româneşti se dovedesc foarte receptive față de acest domeniu al cercetării, publicând studii teoretice sau analize empirice ale reprezentărilor şi autoreprezentărilor, de autori străini sau români.

I. 5. Metoda imagologiei

Metodologia imagologiei s-a cristalizat în anii 1950, în Franța, când începea să se constate o atitudine critică în domeniul literaturii comparate.

Definirea imagologiei ca domeniu de sine-statator, cu o metodologie şi un program bine determinate, se datoreaza Şcolilor comparatiste germană şi franceză. Imagologia a făcut progrese evidente în ultimul timp, în corelație sau independent de istoria mentalităților şi a imaginarului, pentru că cercetarea literară comparatistă a putut ajunge la studiul imaginilor străine fără să treacă neapărat prin investigarea mentalităților din perspectiva istorică. Este cazul programului inițiat de comparatiştii Hugo Dyserinck[48] la Aachen, Joep Leerssen[49] la Amsterdam, iar în Franța, Jean-Marie Carré[50], Marius-François Guyard[51], Gilbert Durand[52] (la Grenoble, interesat în analiza structurilor antropologice ale imaginarului), Daniel-Henri Pageaux[53] (la Paris, specializat în literatură comparată).

---

[46] Dan Horia Mazilu, *Noi despre Ceilalți. Fals tratat de imagologie*, Iaşi, Editura Polirom, 1999.

[47] Carmen, Andraş, *România şi imaginile ei în literatura de călătorie britanică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003.

[48] Hugo Dyserinck, „Închipuirea, chipul străinului şi al omului exemplar", în Alexandru, Duțu, *Dimensiunea umană a istoriei*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1986, pp. 195–205.

[49] Joep Leerssen, „Echoes and Images: Reflections upon Foreign Space in Deers", Raymond Corbey,: *Alterity, Identity, Image. Selves and Others in Society and Scholarship*, Amsterdam – Atlanta, 1991 (Amsterdam Studies on Cultural Identity, 1), pp. 123–138.

[50] Jean-Marie Carré. „Avant-propos, Marius-François Guyard", în *La littérature comparée*, Paris, 1951, p. 6–7.

[51] Marius-François Guyard, *La littérature comparée*, Paris, colecția "Que sais-je ?", 1951.

[52] Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginatia simbolică. Imaginarul*, traducere de Muguraş Constantinescu şi Anişoara Bobocea, Bucureşti, Editura Nemira, 1999; Gilbert, Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, prefață şi postfață de Radu Toma, Bucureşti, Univers, 1977

[53] Daniel-Henri Pageaux, *Literatura generală şi comparată*, traducere de Lidia Bodea, cuvânt introductiv de Paul Cornea, Iaşi, Editura Polirom, 2000.

Pentru început, imagologia, aşa cum acţionează ea asupra reprezentărilor literare, furnizează o dovadă continuă că stereotipurile naţionale sunt în primul rând, şi în mod eficient, formulate, perpetuate şi răspândite în domeniul literaturii imaginare şi poetice. Înregistrarea literară a Europei este una longevivă şi continuă şi poate fi cu succes căutată (şi plasată pe toată perioada înregistrării acţiunii sociale şi a luării deciziilor politice) în subiecte *longue-durée* ca originea şi răspândirea atitudinilor şi mentalităţilor.

Pentru imagologie nu este interesant doar a demonstra valoarea de realitate a reprezentării Celuilalt, ci realitatea evidentă a efectelor acesteia asupra imaginarului colectiv. În acest context, Carmen Andraş, în lucrarea *România şi imaginile ei în literatura de călătorie britanică,* îşi pune următoarele întrebări: „Cine face o anumită afirmaţie? Cui i se adresează? De ce e importantă pentru el atitudinea respectivă? Care este contextul politico-ideologic în care a scris textul? Care este strategia sa de convingere? Care este natura textului: literar şi/sau documentar? Care sunt sursele lui citate sau necitate?, pentru ca adesea semnificarea referenţială a stereotipurilor naţionale nu are loc între text şi realitate, ci între text şi alte texte. Stereotipurile naţionale devin astfel constructe intertextuale, convenţiile şi locurile comune preluate dintr-o tradiţie textuală umbrind adesea experienţa realităţii”[54]. În acelaşi sens Dumitru Tiutiuca în *Literatură şii Identitate* semnalează faptul că „operând cu imagini, clişee sau stereotipuri, un studiu imagologic nu face un simplu inventar al acestora, ci tinde să le structureze pe direcţii de cercetare care să identifice linii conducătoare, valabile pentru epoci istorice precis fixate”[55].

Mai mult, înregistrarea textuală este o dovadă îndelungată, continuă şi voluminoasă care presupune *muncă* şi îşi obţine eficacitatea din domeniul cultural şi al comunicării, în primul rând datorită metaforei intertextuale. Figurile de stil, banalităţile îşi obţin familiaritatea cu ajutorul repetiţiei şi asemănării reciproce; şi în orice caz, asta înseamnă că oricând întâlnim o instanţă individuală de caracterizare naţională, referinţa primară nu se face la realitatea empirică, ci la un intertext, o placă de sunet a altor instanţe textuale relaţionate. Cu alte cuvinte: înregistrarea literară demonstrează, fără ambiguitate că aceste caractere naţionale sunt de factură banală şi, mai degrabă, transmise prin viu grai, decât izvorâte dintr-o observare empirică sau din relatări ale unor fapte obiective.

În al treilea rând, sursele literare care depind de canonicitatea lor, au o actualitate şi o metaforicitate îndelungată. Deşi noţiuni legate de caracterul german au fost prezentate în manuale, în domeniul jurnalismului, al criticii culturale şi în rapoarte guvernamentale, romane ca *Îngerul albastru* al lui Heinrich Mann sau *Trei pe două biciclete* al lui Jerome K. Jerome au rezistat în timp mai mult decât celelalte surse efemere. Din motive similare, un text canonic ca cel din *Neguţătorul din Veneţia*, de Shakespeare, cu figura sa, Shylock, nu numai că stă drept mărturie

[54] Carmen Andraş, *România şi imaginile ei în literatura de călătorie britanică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 14.

[55] Dumitru Tiutiuca, *Literatură şi identitate*, Editura Europlus, Galaţi, 2004, p. 95.

a atitudinilor față de evrei, la momentul apariției operei, dar ea furnizează, de asemenea, datorită îndelungatei receptări a istoriei, o înregistrare fidelă şi interesantă a studiului diacronic.

În al patrulea rând, există motive de a presupune, cel puțin sub formă de ipoteză, că literatura (la fel ca şi poezia modernă şi narațiunea fictivă din media, cât şi cinematografia sau banda desenată) este un gen privilegiat pentru răspândirea stereotipurilor, pentru că ea funcționează adesea pe baza unei supoziții, aceea a „suspensiei neîncrederii" şi pe o anumită încredere apreciativă (cel puțin estetică) în rândul publicului.

Astfel de factori continuă, prin specialismul imagologist, să confere studiilor literare acel *raison d'être.* În acelaşi timp, poate să continue să influențeze presupunerile metodologice care au fost eleborate în ultimele decenii:

Cea mai recentă perspectivă asupra studiilor despre imagine este constituită dintr-o teorie a stereotipurilor culturale şi naționale, nu dintr-o teorie a identității culturale şi naționale. Imagologia este preocupată de reprezentări, ca strategii textuale şi ca discurs. Acest discurs ridică problema unei revendicări a referențialității vizavi de realitatea empirică, exemplificându-ne că națiunea X are un set de caracteristici Y, şi totuşi valabilitatea actuală nu ține de verificarea sau falsificarea, de către imagologist a revendicării referențialității. Cadrul sau referința imagologică este una textuală sau intertextuală.

Imagologia nu este, în viziunea lui Rene Wellek, o formă a sociologiei, obiectivul său fiind să înțeleagă un discurs al reprezentării, mai degrabă decât o societate. În timp ce este evident că atributele curente cu privire la o națiune dată sunt mai degrabă figuri de stil textuale, decât date sociologice sau antropologice, cea mai puțin evidentă implicare este, în mod egal, adevarată: contextul cultural în care sunt articulate şi iau naştere aceste imagini, este unul al experienței discursive, nu al unei experiențe fundamental colective, exprimând opinia publică națională. Cât de reprezentativ este un text cu multe modele răspândite, pentru imagologişti, este o problema mai mult de factură intertextuală, decât de factură sociologică.

Sursele cu care operează imagologia sunt subiective; subiectivitatea lor trebuie să fie ignorată, explicată din exterior sau filtrată, dar luată în considerare în analiză. Naționalitatea reprezentată este creionată în contextul de perspectivă a textului sau discursului reprezentativ. Din acest motiv, imagologiştii vor manifesta un interes deosebit față de dinamica dintre acele imagini care îl caracterizeaza pe Celălalt (*heteroimagini*) şi acelea care caracterizează propria identitate interioară (*imagini proprii sau autoimagini*). Atât *elementul reprezentat* cât şi *modalitatea de reprezentare* sunt de obicei denumite în termeni naționali, dar în ambele cazuri, savanții vor fi circumspecți în a vedea aici o reflecție directă a colectivelor reale şi empirice. Studiind imaginea Spaniei şi a Franței, în literatură, agregatul „francez" nu este mai puțin complex şi problematic decât categoria „spaniolă". Studiind imaginea proprie a germanului în opera lui Thomas Mann, întrebarea trebuie să fie întotdeauna dacă Mann scrie, de la un caz la altul, ca un german sau poate (şi posibil, în acelaşi timp) ca un burghez patrician, un intelectual european, sau ca un Lübecker. Imaginile nu mai reflectă identități, ci constituie posibile identificări.

Se vorbeşte de metodologia de cercetare a imaginii în cadrul unui imaginar social care „are avantajul de a evita rătăcirile unui literar vulnerabil”[56]. Diferenţa nu poate fi gândită decât prin raportarea la asemănare. Obiectivul literaturii comparate, în sensul aceluiaşi Pageaux, este cercetarea diferenţelor, a acelor „écartes différentiels”. Studiul literar al „imaginarului” implică istoria mentalităţilor ca o fază inerentă în sensul gândirii producţiei literare în raporturile sale cu societatea. Textul literar, ca manifestare a unui moment cultural dat, deci ca expresie particulară a unui imaginar dat, este susceptibil de a fi studiat nu în sine (ca studiu textual), ci ca o concretizare particulară a unui imaginar social.

Gândind diferenţialul, imagologia comparatistă constată existenţa a două procese inevitabile: o identitate făcută dintr-o alteritate depăşită, sublimată sau radicalizată, o alteritate afirmată printr-o depăşire a identităţii. Poziţia ideală este aceea a relativizării şi dialecticii celor doi poli. Identitatea se construieste prin contrast, în separare sau prin confruntarea cu celălalt, această dublă imagine (suntem noi înşine dar suntem şi celălalt) şi cu o polifonie lingvistică istorică şi concretă, în cadrul unei istorii comune.

Imagologia atribuie un set specific de caracterizări şi atribute: cele care se află în afara ariei rapoartelor testate ale tezelor sau ale afirmaţiilor de fapt. Acestea sunt denumite *imaginare*. Afirmaţia „Franţa este o republică” nu este prin sine însăşi una imaginară, în schimb, afirmaţia „Francezii sunt individualişti iubitori de libertate” este. Delimitarea între discursul imaginar şi rapoartele reale nu este întotdeauna evident. În general, discursul imaginar singularizează o naţiune de restul umanităţii, ca fiind într-un fel, diferită sau „tipică” şi articulează sau sugerează o motivare caracterologică, colectivă din punct de vedere psihologic, pentru trăsăturile sociale sau naţionale date. Discursul imaginar este, în mod special, preocupat cu explicarea caracterologică a diferenţei culturale.

Prima sarcină a imagologistului este de a stabili intertextul unei reprezentări naţionale date, ca o figură de stil. Figura de stil trebuie, de asemenea, contextualizată prin apariţia sa, în text. Ce tip de text este? Ce convenţii ale genului sunt practice, narative, descriptive, umoristice sau propagandiste? Care îi este statutul, proeminenţa şi funcţia figurii de stil naţionale, prin prisma acestor parametri? Ce concesii trebuie făcute pentru a se realiza o detaşare poetică (narativă, ironică) faţă de o caracterizare naţională dată? Din acest motiv, imagologia este încă cel mai ferm ancorată în domeniul studiilor literare. Este nevoie de o conştientizare a convenţiilor poetice, a tehnicilor narative şi a schimbărilor perpetue din literatură pentru a evalua detaşarea textuală faţă de o imagine dată, într-un mod echilibrat, nu numai din punct de vedere bibliometric. Interpretarea textuală, una dintre cele mai vechi forme artizanale ale savanţilor literaţi, va fi necesară aici, la fel ca şi cunoaşterea rezonabilă a teoriei şi a metodologiei studiilor literare. Desigur, în secolul al XX-lea, atitudinile naţionale au ajuns să fie formulate dintr-o perspectivă mult mai complexă şi problematică (deseori ironică) decât înainte (de exemplu,

[56] Vasile Voia, „Imagologia comparatistă şi studiile europene. Orientări actuale”, în *Caietele Echinox. Teoria şi practica imaginii 1, vol 2.* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 90.

Englezismul lui Philip Larkin, germanicitatea lui Thomas Mann). Contextualizarea istorică este, de asemenea, necesară. Textele literare nu pot fi interpretate numai din punct de vedere atemporal şi estetic. O perspectivă pragmatic-funcţionalistă presupune determinarea publicului-ţintă al textului. Ce impact au retorica lui şi detaşarea de figurile de stil naţionale asupra acestui public-ţintă? Există vreo dovadă cu privire la receptarea textului şi la impactul acestuia? Pe baza acestor rezerve de natură metodologică, se deschid noi perspective. În lunga istorie a clişeelor naţionale, anumite constante şi variabile pot fi considerate, câteodată chiar oscilări între aprecierea extremă şi deprecierea. Se poate considera că ele sunt văzute ca două feţe ale aceleaşi monede: Germania poeţilor filosofi şi Germania tiranilor tehnocraţi este, în ambele cazuri, caracterizată prin înclinaţia sa pentru abstractizare, opusă pragmatismului umanist. Irlanda violenţei smintite şi Irlanda sentimentului poetic, ambele sunt opuse noţiunii de realism rezonabil. Ar putea fi, de asemenea util să situezi anumite imagini ale unei ţări din perspectiva unor ţări vecine (cum e văzută Germania în Olanda, Danemarca şi, respectiv, Polonia). Sunt necesare studii suplimentare pentru a se înţelege natura dinamicii în care, pe lăţimea de bandă a imagemei[57], imaginile pot oscila între modalităţi contrastante şi valorizări opozante. Aria imaginilor proprii prezintă o perspectivă adiacentă, de o relevanţă deosebită. Modelele, nu numai cele ale *deosebirii*, dar şi cele ale păstrării *sinelui* de-a lungul perspectivei istorice şi memoriei culturale au fost luate în considerare. Imaginile proprii naţionale au o dimensiune specific diacronică. În acest sens, persistenţa canonului literar ca un rezervor de amintire istorică cât şi tematizarea literară a filiaţiilor dintre trecut şi prezent, merită o atenţie egală. Între ele, aceste metode şi perspective definesc specificitatea imagologiei literare şi îmbogăţesc, cu descoperirile sale, mai vastul domeniu al ştiinţelor umaniste şi interesul lor faţă de constructele identităţii.

La o analiză finală, se poate spune că imagologia poate, de asemenea, să ajute la obţinerea unei perspective mai clare asupra diversităţii multinaţionale a literaturii în sine. Filologia secolului al XIX-lea şi a începutului secolului al XX-lea s-a axat pe presupunerea indubitabilă că limbajul şi naţionalitatea reprezentau unitatea taxonomică organică pentru studiul literar; în zilele noastre, acea perspectivă naivă a fost complicată drastic datorită concepţiei că „naţionalitatea” este, dintr-o viziune mai largă, mai degrabă un punct de vedere mai subiectiv, decât o condiţie obiectivă. Mai mult, graniţele lingvistice şi cele statale coincid mai rar decât s-ar părea să indice nomenclatura noastră („Francez”, „Englez”, „German”); harta literară a Europei şi a lumii este dominată de minorităţi culturale şi de „littératures secondes” identităţile şi categoriile sunt mai degrabă produse de literatură decât vice versa. Faptul obiectiv al diferenţei lingvistice este real, dar graniţele depăşite de către traficul literar sunt, într-un sens mai larg, în mintea oamenilor, care îşi imaginează că delimitarea dintre spaţiul cultural intern şi străin, cât şi clasificarea

[57] „Imageme” – scheme stereotipe considerate ca fiind binarităţi temperamentale înnăscute. Termen introdus de Joep Leerssen în „*Rhetoric of National Character*: a Programmatic Survey” în *Poetics Today*, vol. 21, No. 2, 2000, pp. 267–292.

şi filtrarea textelor „străine”, prin răspândirea şi recepţia lor, în străinătate, trebuie, până la o anumită limită, să negocieze atitudinile cât şi distanţa lingvistică sau spaţială. Mai multe modele sistemice şi polisistemice de organizare culturală şi de răspândire nu vor înlocui sau elimina primordialitatea obiectivă a limbajului şi a diferenţei lingvistice, dar, trebuie, cu siguranţă, să introducă, de la bun început, în discuţia fundamentală, o dimensiune imagologică despre ceea ce constituie, „naţionalitatea” unui text literar.

Résumé

L'imagologie est une science relativement jeune qui s'est développée dans les milieux universitaires européens et universitaires, surtout dans la deuxième moitié du XX-ème siècle et dans les dernières décennies. Mais si jeune qu'elle soit cette science, elle est aussi ancienne que la préocupation là-dessus. L'imagologie a des racines vraiment anciennes. En écrivant sur les Grecs, les Scythes, les Daces, les Perses, les Égyptiens et sur le mode dont ils se percevaient les uns les autres, Homère, Hésiode et Hérodote faisaient, en fait, des études d'imagologie.

Mots-clé: imagologie, études universitaires, science jeune, Scythes, Homère

ASPECTE ALE FUNCȚIEI POETICE ÎN LITERATURĂ ŞI JURNALISM

drd. Marius Țuca*

Funcția poetică este o importantă sursă a creativității chiar şi în mesajele jurnalistice, în ciuda faptului că scopul dominant al comunicării mediatice este cel informativ. În funcție de situație, stil, autor şi scop al mesajului funcția poetică poate căpăta caracter dominant, iar concretizarea ei în mesaj este integrală şi continuă, spre deosebire de folosirea funcției poetice ca element secundar, ceea ce determină automat o concretizare parțială şi discontinuă. Sunt două ipostaze definitorii pentru relația dintre mesajele literare şi cele jurnalistice. Dacă în cazul literaturii funcția poetică este esențială, mesajul literar neputnd exista în afara acestui cadru, în jurnalsim funcția poetică este dispensabilă, facultativă, dominante în stilul media fiind funcțiile conativă şi fatică. Apariția funcției poetice sau chiar transformarea ei în funcție dominantă în mesajele jurnalistice se datorează în special nevoii de adaptare la un anumit gen publicistic. De exemplu, reportajul va face mult mai des apel la funcția poetică decât o ştire sau o banală relatare, însă chiar şi aşa rămâne la latitudinea jurnalistului dacă transmite mesajul în formă seacă sau apelează la hainele metaforice. Caracterul narativ-referențial al textelor de presă, susține Luminița Roşca[1] a constituit baza devoltării unei direcții de cercetare noi a mass-media: naratologia mediatică. Aceasta consideră discursul promovat de mass-media identic cu discursul narativ (ca structură, expresie şi funcționalitate) şi analizează structurile narative, funcțiile şi construcțiile acestuia. Aşadar, între elementele de literaritate ce pot fi identificate în textele jurnalistice, un rol privilegiat îl are narativitatea.

Una dintre cele mai simple metode de identificare a literarității în jurnalism, dar şi invers, este de a apela la textele scriitorilor jurnalişti. Iar cultura română este plină de astfel de exemple. Mihai Eminescu, I.L. Caragiale, Ioan Slavici, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, F. Brunea-Fox, N.D. Cocea, Alexandru Sahia, Octavian Paler, Mircea Dinescu sau Cristian Tudor Popescu demonstrează că literatura a avut o relație strânsă cu presa. Indiferent dacă este vorba despre jurnalişti care au pătruns şi în literatură sau, invers, scriitori care au activat şi în presă, o analiză a textelor celor enumerați poate demonstra că experiența şi automatismele căpătate într-unul dintre domenii se transferă cu lejeritate în celălalt. Adică textul jurnalistic al unui scriitor consacrat va conține multiple elemente de

* Universitatea Dunărea de Jos, Galați

[1] Luminița Roşca, *Producția textului jurnalistic*, Iaşi, Polirom, 2004, p. 107

RITL, nr. 1–4, p. 333–337, Bucureşti, 2011

literaritate, la fel cum produsul literar al unui jurnalist poate căpăta măcar unul dintre multiplele accente specifice îndeletnicirii de bază.

O altă formă prin care putem demonstra relaţia dintre literatură şi jurnalism este prezenţa ziaristului ca personaj al unor producţii literare şi, în sens invers, apariţia unor interviuri sau relatări cu şi despre scriitori consacraţi sau cu şi despre diverse persoane publice pe baza cărora au fost construite unele personaje literare. În prima situaţie îi putem aminti pe Rică Venturiano, „studinte în drept şi publicist", din *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, Gelu Ruscanu din *Jocul ielelor* de Camil Petrescu sau Alexandru Andronic din *Ultima oră* de Mihail Sebastian.

Intertextualitatea este, de asemenea, o altă posibilitate prin care putem evidenţia legătura dintre cele două domenii ale scrisului. Întemeietorul dadaismului, Tristan Tzara, apelează la presă ca materie primă pentru crearea unui text poetic, în manifestul intitulat *Pentru a face o poezie dadaistă*:

„*Luaţi un ziar.*

Luaţi o pereche de foarfeci,

Alegeţi din ziar un articol care să aibă lungimea pe care vreţi să o daţi poeziei voastre.

Decupaţi articolul.

Tăiaţi cu grijă toate cuvintele care formează respectivul articol şi puneţi toate cuvintele într-un săculeţ.

Agitaţi-l încetişor.

Scoateţi cuvintele unul după altul, depunându-le în ordinea în care le veţi extrage.

Copiaţi-le conştiincios.

Poezia vă va semăna.

Şi iată-vă un scriitor infinit de original şi înzestrat cu o sensibilitate încntătoare, deşi, se înţelege, neînţeleasă de oamenii vulgari".

Tehnica aceasta, denumită colaj, nu este însă exclusiv jurnalistică, ci aparţine şi altor arte, iar exemplul cel mai la îndemână este pictura. Pablo Picasso de exemplu, dar şi mulţi alţi pictori din primele decenii ale secolului al XX-lea au folosit în lucrările lor diverse obiecte sau fragmente de obiecte, inclusiv fragmente de ziar, fără funcţie poetică, în încercarea de a demonstra că sursa artei poate fi orice element banal din realitatea înconjurătoare. Colajul, ca una dintre variantele intertextualităţii poate fi desoperit în piesele lui Caragiale (deşi este vorba doar despre articole de presă citite şi comentate de personaje precum Nae Ipingescu şi Jupân Dumitrache sau Conu Leonida) sau în romanul *Moromeţii* al lui Marin Preda. Dar în cele două situaţii nu se poate vorbi despre intertextualitate ca tehnică de construcţie a producţiei literare asumată, aşa cum se întâmplă de exemplu în romanul *Paralela 42* al lui John Dos Passos, construit prin introducerea între episoadele ficţionale a o serie de decupaje din presă, tocmai în ideea de a da autenticitate sau chiar veridicitate textului. În sens invers, există nenumărate situaţii în care jurnaliştii recurg la citate din opere literare sau la titluri de text jurnalistic identice sau similare cu titluri de opere literare.

Textul literar poate folosi drept punct de plecare pentru realizarea, indiferent care ar fi motivul, unui text jurnalistic. O face Umberto Eco[2], care dă un exemplu de *limerick* (specie literară satirică în versuri) al lui Edward Lear, pe care apoi îl transcrie în stil jurnalistic. Textul poetic:

„*A fost odată un moş în Peru*
căruia baba îi făcea tocană;
dar s-a întâmplat că a greşit
şi-n cratiță ea l-a gătit
pe bietu-i moşneag din Peru".

Transcrierea jurnalistică a textului, propusă de Eco:

„*Lima, 17 martie. Ieri, Alvaro Gonzales, de 41 de ani, cu 2 copii, funcționar la Peruvian Chemical Bank, a fost fiert din greşeală de soția sa, Lolita Sanchez de Medinaceli, în timp ce pregătea o mâncare tipic locală*".

Calea inversă, de la informație la text poetic a fost şi ea parcursă, unul dintre exemplele elocvente fiind al poetului Şerban Foarță, care a publicat o serie de texte în revista „Orizont", care au ca punct de plecare ştiri apărute în cadrul rubricii „Cronica neagră" din ziarul „Adevărul".

O ştire de pe data de 3 februarie 1997, purtnd titlul *Adusă la exasperare, Aurica Dobre i-a tăiat bărbatului capul cu o secure* a fost transformată în poem. Iată textul ştirii:

„*Parchetul de pe lângă Tribunalul județului Gorj a emis mandat de cercetare în stare de arest Auricăi Dobre, în vârstă de 40 de ani, din comuna Teleşti, pentru săvrşirea infracțiunii de omor deosebit de grav, victimă fiind soțul său, Dobre Rican, de 43 de ani. S-a dovedit că, în ultima noapte din luna ianuarie, între cei doi soți a avut loc o discuție contradictorie. Unul din motivele care a iscat-o a fost şi acela că Aurica Dobre, muncitoare, trudea din greu pentru întreținerea casei, iar soțul, cunoscut cu antecedente penale, nu avea nici o ocupație. Înfuriată, aceasta a pus mâna pe o secure şi i-a despicat capul, omorându-l*".

Potrivit unei practici jurnalistice, structura ştirii inversează cronologia: *efectul* (adică arestarea făptaşei pentru infracțiunea de omor deosebit de grav) precedă *cauza* (discuția contradictorie dintre soți, terminată cu omorul). Partea întâi a textului, accentuat expozitivă, cuprinde o serie de formule specifice limbajului juridic: *Parchetul de pe lângă Tribunalul județului Gorj, a emis mandat de cercetare în stare de arest, pentru săvârşirea infracțiunii de omor deosebit de grav*. Partea doua este predominant narativă, în structura ei intrând componente specifice: precizarea momentului (*în ultima noapte din luna ianuarie*), evocarea faptelor (*discuția contradictorie* şi omorul: *a pus mâna pe o secure şi i-a despicat capul, omorându-l*) şi prezentarea protagoniştilor, adică a făptaşei: *Aurica Dobre,*

[2] Umberto Eco, *Şase plimbări prin pădurea narativă*, Constanța, Pontica, 1997, p. 47

muncitoare care trudea din greu pentru întreţinerea casei şi a victimei: *soţul, cunoscut cu antecedente penale, care nu avea nici o ocupaţie*.

În schimb, Şerban Foarţă alege, ca punct de plecare, partea narativă, opţiune deloc întâmplătoare, căci tocmai această parte relatează faptele în sine, fapte ieşite din comun şi capabile, prin aceasta, să atragă atenţia asupra lor. Iată textul:

Cronica neagră, „Adevărul", 3 II 97
„Cuadragenară, Aurica Dobre
Din Gorj domiciliată în comuna
Teleşti, în cea din urmă zi din luna
Ianuarie,-n ciuda vieţii sale sobre

De-albină, care ţine pe bărba-su,
Un trântor cu dosar penal,-când dânsul
Începe s-o înjure, cu tot plânsul
Muieri-sii, şi scuipă în obrazu'

Acesteia, vorbind tot mai aiurea
Din cauza consumului, pesemne,
Ea, amintindu-şi-l pe Strmbă-Lemne,
Îi crapă-n două capul, cu securea"[3].

Titlul este înlocuit de trimiterea intertextuală (*Cronica neagră*, „*Adevărul*", *3 II 97)*, prin care se obţine un dublu efect. În primul rând, prin formula „Cronica neagră", cititorul este avertizat că se află în faţa unor dezvăluiri macabre şi, în al doilea rând, menţionarea exactă a ziarului şi a datei de apariţie constituie, de fapt, o autentificare a valorii de adevăr. Cu toate acestea, legătura cu textul publicistic este destul de fragilă, numai începutul şi sfârşitul textului poetic oferind elemente comune: „cuadragenară, Aurica Dobre/din Gorj domiciliată în comuna/Teleşti, în cea din urmă zi din luna/ianuarie [...]" şi „[...] îi crapă-n două capul, cu securea". Faptele par să prezinte interes minor pentru poet, care insistă asupra unor presupuse elemente care ar fi putut duce la deznodământul tragic prezentat în ştire, astfel încât ficţionalul ajunge să domine textul. Însă poeticitatea nu se obţine doar din adăugarea ficţionalului. Limbajul publicistic şi cel juridic sunt înlocuite cu cuvinte şi expresii populare, în deplin acord cu statutul „personajelor": *brăba-su, trntor, muiri-sii, obrazu', vorbind tot mai aiurea, pesemne*. La acestea se mai adaugă şi o serie de figuri de stil: epitete (*viaţă sobră, vorbind tot mai aiurea*), metafore antitetice (opoziţia dintre *făptaşă* şi *victimă*, este convertită în opoziţia *albină* vs *trntor*) şi aliteraţii (*începe s-o înjure, din cauza consumului, îi crapă-n două capul*). Însă cea mai evidentă cale de distanţare a textului poetic de cel publicistic este însă organizarea prozodică, printr-o succesiune de trei catrene, strict rimate şi ritmate.

[3] *Cronica neagră,* în „Adevărul", *3 II 97*, "Orizont", IX, 1997, nr. 4, p. 3

Rigoarea prozodică contrastează nu cu textul poetic, ci cu cel publicistic, pe care cel poetic îl evocă în permanenţă.

Gerard Genette[4] constată că „procedeele de ficţionalizare s-au răspândit de câteva decenii încoace în anumite forme de povestiri factuale, precum reportajul ori ancheta jurnalistică". S-a deschis, astfel, o nouă direcţie de cercetare, anume aceea a naratologiei mediatice. De pildă, Marc Lits, profesor la departamentul de comunicare a Universităţii Catolice din Louvain, afirmă că povestirea în presă poate fi studiată în trei modalităţi diferite:

A) considerând povestirea formată dintr-o succesiune de articole consacrate aceluiaşi eveniment;

B) comparând povestirile aceluiaşi eveniment, în ziare diferite;

C) reţinând un singur articol, pentru a încerca să descriem funcţionarea lecturii curente a unei povestiri în presă.

Cercetările au dovedit că povestirea de presă are o structură identică cu a oricărui alt tip de naraţiune (personajul, tipul naraţiunii şi descrierea). De exemplu, relatarea unui fapt divers răspunde nevoii marelui public de a evada din cotidian într-un univers conceput în general după modelul oferit de lumea ficţiunii.

Résumé

Les pages suivantes représentent une approche interdisciplinaire entre la littérature et le journalisme où l'on analyse comment les deux se sont influencés et ont emprunté des méthodes et des procédés l'un de l'autre. La fonction poétique, le colage, l'intertextualité sont de mise au cours de cette analyse à travers des exemples bien choisis.

Mots-clé: journalisme littéraire, littérature reportage, fonction poétique, étude interdisciplinaire, colage littéraire

[4] Gerard, Genette, *Introducere în arhitext*, Bucureşti, Univers, 1994, p. 157

STRUCTURI ARGUMENTATIVE ÎN DISCURSUL JURIDIC GRECESC ÎN EPOCA ATICĂ

drd. Lavinia Ionela Savu*

1. Clasic şi modern în structurile generale ale retoricii

Dacă judecăm în termenii retoricii moderne, care operează cu noţiunile fundamentale ale concepţiei aristotelice despre ştiinţa şi arta convingerii, atunci discursul juridic se structurează printr-o continuă interinfluenţare a celor trei componente, *pathos-logos-ethos*. Ceea ce diferă la teoreticienii moderni faţă de cei vechi este relaţia directă dintre cele trei elemente.

În vechime, retorica era definită prin relevarea – respectiv, supralicitarea – uneia dintre ele. Sofiştii aveau în vedere *logosul*, care le subsuma pe celelalte două, chiar dacă nu totdeauna în mod declarat. Platon punea pe primul plan *ethosul*, respingând în mod categoric discursul construit în afara componentei morale, ceea ce ducea, în concepţia sa, la negarea retoricii ca activitate de cunoaştere. În sfârşit, Aristotel reuşeşte să stabilească o relaţie oarecum echilibrată între cele trei componente, privilegiind, totuşi, rolul logosului, care trebuie să constituie termenul de referinţă, axa pe are se balansează, în proporţii egale, ceilalţi doi membri ai ecuaţiei.

În ceea ce îi priveşte pe moderni, concepţiile diferă atât faţă de cei vechi, cât şi faţă de contemporani, iar diferenţele vizează atât natura relaţiilor dintre termenii formulei tripartite, cât şi direcţia manifestării influenţelor. Astfel, pentru Ch. Perelman şi cei din generaţia sa, prevalenţa o are tot *logosul*[1], oarecum în sensul sofiştilor reprezentaţi de Gorgias, iar direcţia acţiunii acesteia asupra celorlalte două se manifestă biunivoc, în mod direct. Altfel spus, se realizează un *feed-back* pe două paliere, care asigură soliditatea construcţiei, dar şi flexibilitatea ei, căci fiecare element îşi asigură, dacă nu independenţa, în orice caz individualitatea.

În ceea ce ne priveşte, suntem convinşi că această structură este valabilă în discursul simplu, care poate fi concretizat în câteva replici uzuale din conversaţia cotidiană a unor indivizi aparţinând aceleiaşi comunităţi umane sau în susţinerea unei cauze juridice relativ simple, în care finalitatea este doar încadrarea legală a unei fapte, unanim recunoscute ca abatere de la normele convieţuirii sociale. Ea s-ar încadra în formule simple, în structura de suprafaţă:

a) $p \leftarrow l \rightarrow e$; $p \leftrightarrow l \leftrightarrow e$

b) $p \leftrightarrow e$; $p \leftrightarrow l$; $e \leftrightarrow l$,

---

* Universitatea Valahia, Târgovişte.

[1] Ch. Perelman, et. Olbrecht-Tyteca, 1988[5], cap. I.

RITL, nr. 1–4, p. 339–351, Bucureşti, 2011

unde a) reprezintă palierul prim; b) – palierul secund; l = logos; p = pathos; e = ethos.

Rezultatul poate fi formulat astfel: fiecare element îl determină pe fiecare şi este determinat, la rândul său, de fiecare.

Influenţa structuralismului, în plină desfăşurare în epoca marilor sinteze ale noii retorici, lansată de către Ch. Perelman, se remarcă fără nici un efort. Realismul interpretării îşi găsea sprijin solid în formele structurilor chimice, biologice etc., dată fiind obişnuita transgregare din domeniul demonstraţiei ştiinţifice bazată pe concretul material, spre domeniul socio-uman.

Generaţia următoare nuanţează însă relaţia, în conformitate cu meandrele gândirii, sensibilităţii şi acţiunii umane. Michel Meyer, urmaşul lui Ch. Perelman la catedra de retorică a Universităţii Libere din Bruxelles, schimbă discret, dar eficient, datele formulei. El nu renunţă la concepţia integralităţii şi interdependenţei şi nici la simetria aspectului formal al relaţiilor, ceea ce creează impresia – justificată, de altfel – de continuitate în abordarea relaţiilor retorice generale. Cu atât mai puţin, nu renunţă la concepţia tripartită, de sorginte aristotelică. Nici nu avea cum să o facă, pentru că aceasta este un bun câştigat definitiv în istoria teoriilor asupra retoricii. Dimpotrivă, el insistă asupra celor trei elemente definitorii – poate cam prea mult, am spune, aproape obsesiv – cu câteva modificări de perspectivă. În analiza unităţii retoricii, în descompunerea marilor strategii retorice ş.a.m.d., el foloseşte până la abuz triada definitorie, pentru ca, în final, într-o descriere a componentelor socio-umane ale artei cuvântului, să desprindă ethosul din ecuaţie[2].

Practic, ceea ce face succesorul lui Perelman este să înlocuiască perspectiva biunivocă, prea simplistă în sugestia reciprocităţii, cu una univocă. Asta ar însemna, la o privire superficială, că noul teoretician refuză categoric schema structuralistă a interdependenţelor şi a relaţiei complexe dintre întreg şi părţile componente. În realitate, nu este deloc aşa. După părerea sa, fiecare componentă acţionează *împreună cu celelalte două*, într-o acţiune pe verticală, şi *asupra uneia singure dintre celelalte două*, pe orizontală. În felul acesta, toate componentele fac parte dintr-un angrenaj activ, dar nu în mod direct, ci în cadrul unui circuit, în care, logic, simultaneitatea este înlocuită, în plan orizontal, cu succesiunea. Ceea ce aduce nou, este ideea de *ciclicitate*. Aceasta redă mai bine caracterul dinamic, în continuă mişcare a structurii retorice.

Pe de altă parte, logosul păstrează o poziţie centrală, dar decade în poziţia de instrument, de vehicul al celorlalte două, nu de factor dinamizator, de forţă internă esenţială. Abia mai târziu, în demontarea mecanismelor discursului, logosul va reveni în centrul atenţiei.

Recunoaştem aici principala diferenţă dintre antici şi moderni. Cei vechi considerau că logosul concentrează în el celelalte elemente şi determină exteriorizările corespunzătoare, în funcţie de legile sale interne. Doar Platon, dintre cei vechi, a formulat rezerve în această privinţă, dar numai din perspectiva etică, nu din

[2] M. Meyer, 2004, pp. 81–95.

perspectiva întregului discurs. Modernii au reluat şi au întărit ideea subordonării logosului în structura discursului, nu fără a acorda importanță, excesivă uneori, unora dintre subcomponente sale (elementul psihologic, elementul logic, elementul social etc.). În cele ce urmează, încercăm să arătăm cum se configurează tabloul ciclului retoric, în viziunea lui Michel Meyer.

2. Ciclul retoric în concepția lui M. Meyer

Ethos proiectiv → **Ethos efectiv**
(despre care auditoriul crede că i se adaptează lui) (cel care vorbeşte, în fapt)
Etos – identitate şi intenție Întrebare
Logos – sinceritatea discursului Producerea răspunsului
Pathos – apărarea valorilor Diferența

Pathos efectiv **Pathos proiectiv**
Ethos – diferența punctelor de vedere Înțelegerea chestiunii în discuție
Logos – răspunsul la întrebări Adecvarea răspunsului la chestiune
Pathos – declanşarea emoțiilor şi credințelor Persuasiunea: răspunsul este „cel bun”?

Ethos proiectiv → Ethos efectiv → Pathos proiectiv → Pathos efectiv → Ethos proiectiv ş. a. m. d.[3]

În opusculul său, autorul vorbeşte despre un proces continuu de *decalaje* şi *ajustări*, care se petrec însă numai între concretizările *ethosului* şi *pahtosului*, cel de-al treilea element, logosul, servind doar ca vehicul, cum spuneam, în această mişcare în cerc.

În ethosul proiectiv, rolul central îl are oratorul, care încearcă să se facă înțeles de către auditoriu, pentru a-l putea persuada, răspunzând la o problemă care este importantă pentru el; mai precis, este importantă pentru ambele părți – emițător şi receptor –, dar este foarte posibil ca înțelegerea ei să îi depăşească pe cei doi. Din punctul de vedere al auditoriului, oratorul ar trebui să fie, în principiu, bine intenționat, chiar dacă punctele sale de vedere sunt diferite, parțial sau total, de ale celor prezenți. Diferența provine din suma valorilor încarnate în cele două părți. Când oratorul nu ține seama de diferența între aceste valori, se naşte decalajul între ethosul proiectiv şi ethosul efectiv.

Autorul schemei dezvăluie locul unde se află cheia acesteia: *dedublarea oratorului*, care proiectează un auditoriu ca pe un complement al său. Acelaşi lucru

[3] Cf. M. Meyer, 2004, p. 43.

îl face însă şi auditoriul, care îşi proiectează un complement în persoana oratorului. Aceasta este realitatea, nedezvăluită de la început în ciclul retoric: coincidenţa este un ideal, niciodată atins în realitate. Ceea ce există sigur este efortul de ajustare permanentă. De aici provine mişcarea permanentă bazată pe cele patru elemente ale rotaţiei discursive. Se pune o întrebare şi oratorul consideră că cei care îl ascultă sunt interesaţi să afle răspunsul şi fac un efort pentru asta. În consecinţă, el oferă un răspuns, plasându-le sarcina de a-l valida, în ciuda presupuselor diferenţe sau chiar opoziţii de opinie între ei. Rezultatul confruntării este „adeziunea la răspuns". De fapt, pathosul este imaginar aici, căci – spune Meyer – auditoriul nu este obligat să urmărească gândirea şi opiniile oratorului, pentru a înţelege şi pentru a-şi da adeziunea în formularea unui răspuns la chestiunea în cauză. Auditoriul reprezintă prin definiţie o *diferenţă efectivă* şi nu „o simplă imagine inversată a acţiunii oratorului", cum îşi închipuie acesta din urmă.

În general, demonstraţia lui Michel Meyer se bazează pe un subtil joc între „proiectiv" şi „efectiv". Când îşi construieşte raţionamentele, oratorul încearcă să se proiecteze asupra Celuilalt, pe care însă nu totdeauna reuşeşte să şi-l imagineze foarte diferit de sine. Chiar dacă îl plăsmuieşte *a contrario*, total opus lui, între cei doi rămâne o axă comună de referinţă. Şansa care îi rămâne este să alcătuiască o demonstraţie cu grad mare de generalitate, creând ca destinatar acel *auditoriu universal* pe care îl invoca Perelman şi care revine, deci, şi în tabloul lui Meyer. Dar riscul îndepărtării de la cauză, întreruperea fluxului *ad rem* micşorează dimensiunile acestei şanse. Aşadar, oricât de bine pregătit ar fi oratorul şi oricât de bine dotat de la natură, cu inteligenţă şi har lingvistic, decalajul faţă de receptor se creează în mod obiectiv. În plus, intervin factorii etici. Este de aşteptat ca cei care ascultă să aibă sisteme de valori diferite. Suma deciziei lor este suma scărilor de valori morale, rezultată din eventualele valori comune, existente în mod real într-o comunitate umană bine definită, şi din diferenţa specifică. O dată sintetizate într-o componentă unitară, aceste particularităţi ale ethosului „mineazǎ" din perspectivă proprie argumentele logice, cu greu adaptate la sistemul de gândire imaginat de către vorbitor, în cadrul celor doi timpi anteriori: ethosul proiectiv şi pathosul proiectiv.

Acesta constituie contextul favorabil în care el însuşi aruncă în luptă subiectivităţile proprii: este momentul-cheie al persuasiunii. Toate nuanţele expunerii, toate realităţile nenumite direct, dar sugerate insistent, prin tehnica detaliului semnificativ, toate caracterizările subliminale, realizate prin epitete definitorii ş. a. m. d. au acest dublu scop: să inducă de la început la auditoriu o gândire şi o afectivitate cât mai apropiată de a oratorului; se corectează disfuncţiile, adică decalajele apărute, totuşi, în mod obiectiv. Dacă această coerciţie, „ajustare" – cum o numeşte Meyer – nu se poate realiza „din mers", ceea ce ar constitui modelul ideal al discursului, atunci trebuie operată imediat după primele semne vizibile ale reacţiei destinatarului. În acest din urmă caz, argumentarea şi exprimarea sunt cele care trebuie remodelate din mers, ca urmare a stimulilor nou apăruţi.

Aceasta este schema cea mai generală şi mai abstractă a structurilor retoricii, bazată, în fapt, pe mecanismele cauză-efect. Cum se regăseşte acest mecanism în

articulațiile principale ale discursului este o chestiune de tehnică şi de artă, în care aspectele formale ale logosului nu mai pot fi evitate, oricât de mult ar fi evoluat teoria discursului. De fapt, în privința structurilor de suprafață şi a tehnicii compoziționale, nici discursul în sine, nici teoriile interpretative nu s-au schimbat prea mult din antichitate până astăzi.

Celor patru timpi ai ciclului retoric teoretizat de către generația a doua de specialişti ai noii retorici (observăm analogia cu cei patru timpi ai dinamicii bazate pe combustia internă, ceea ce confirmă accentul pus pe mişcarea ciclică, de „rotire" în patru timpi a discursului) le corespund cele patru mari capitole din schemele comune ale retoricii, sintetizate şi conservate în retorica actuală din cele mai vechi şi mai elementare tratate de retorică.

Această corespondență funcționează dacă „părțile" 4 şi 5 din retorica tradițională sunt tratate împreună, cum este şi logic, căci memorarea a ceea ce trebuie enunțat merge împreună cu *actul* „enunțării": 1. *inventio*; 2. *dispositio (narratio)*; 3. *elocutio*; 4. *memoria*; 5. *actio*.

Descrierea celor 4 (5) părți este unul dintre cele mai comune locuri din vechea şcoală de retorică[4]. Din păcate, abuzul de descripție şi de clasificări şi subclasificări din retorica de tip didactic a mers atât de departe, încât la un moment dat disciplina în sine a fost abandonată, ca superfluă. Astăzi, trebuie să revenim asupra descrierii unor structuri care altădată făceau parte din cunoştințele elementare ale oricărui tânăr trecut prin şcoala elementară (*trivium* etc.).

Partea I, *inventio* desemnează activitatea de găsire a materialului care va forma substanța discursului. În funcție de acest material se stabileşte *genul discursului* – judiciar, deliberativ, epideictic. Dacă studiem cu atenție schemele oferite de retoricile clasice, observăm că principalul criteriu de departajare este „instanța", auditoriul căruia i se adresează discursul, variabila constând în tipul de efect, diferit de la un receptor la altul: acuzarea/apărarea în tribunal – în cazul discursului juridic; convingerea/deconsilierea unei adunări cetățeneşti – în cazul discursului deliberativ (politic); elogiul/blamul public – în cazul discursului epideictic (demonstrativ).

Tot de partea întâi, a *invențiunii*, ține şi examinarea diferitelor particularități ale cauzei. Există patru tipuri de fapte care pot face obiectul discursului (care pot fi „găsite"), dintre care, primele trei au caracter comun, iar a patra are o mai puternică specificitate juridică:

– *conjunctura*, împrejurarea în care s-a declanşat fapta; în vechile *tehnai*, problema se reducea la realismul cauzei („fapta a avut loc sau nu?");

– *definiția*, încadrarea faptei între parametrii reali („în ce constă fapta?);

– *calificarea*, respectiv caracterizarea faptei, după datele preliminare;

– *legalitatea*, identificarea legilor după care cauza respectivă poate fi examinată.

În discursul juridic, acest aspect este evident privilegiat, fiind factorul definitoriu esențial. Dar nici în celelalte genuri oratorice, referirile la legalitate nu

[4] Cf. Meyer-Carilho-Timmermans, 1999.

lipsesc. În primul rând, genul demonstrativ are ca scop, printre altele, învățarea legilor şi formarea la tinerii ascultători, dacă era vorba despre demonstrația didactică, a deprinderilor de a interpreta legile, în toate subtilitățile lor. În al doilea rând, chiar şi când se făcea elogiul unei personalități, a unui eveniment trecut, încadrarea şi legile generale de conduită umană, cetățenească, erau absolut necesare. În perioada atică, legile propriu-zise, din codul inițiat de Solon şi desăvârşit de Pericle, erau deseori ignorate, în favoarea legilor morale, a legilor umane universale sau locale. În cazul acesta, discursul juridic căpăta un aspect politic, iar argumentarea se adapta la spiritul cauzei. Putem să amintim, de exemplu, că Licurg, în calitate de conducător politic, invoca legile nescrise ale iubirii de patrie, a îndatoririlor cetățeneşti şi morale, atunci când acuza negustorii necinstiți care încercau să facă speculă cu grâne în momente de criză (stare de război, secetă etc.). Şi pedepsele cerute de acuzatori puteau să implice relații foarte delicate cu legile. Mai ales în asemenea situații, strategiile argumentative erau foarte eterogene, pentru că termenii de referință făceau parte din serii logice disparate. Când însuşi Pericle, părintele democrației ateniene, respectiv, al retoricii clasice greceşti, cerea interdicția înmormântării celor considerați „duşmani ai patriei", el încălca cu bună ştiință „legea pământului", cutuma, străvechea lege nescrisă. Din păcate, strategia argumentativă a apărării nu putea miza aici decât pe „argumentul slab". Dovadă este faptul că nici nu i s-a răspuns pe măsura formulărilor sale. Singurul care a găsit un subterfugiu pentru a reproşa o asemenea faptă a fost Sofocle, *post factum*, însă, prin mijlocirea ficțiunii dramatice. Profitând de prietenia cu marele legiuitor, el creează personajul Antigona, care invocă – după toate regulile argumentării juridice – ilegalitatea pedepsei poruncite de Creon pentru Polinice.

Se cunoaşte, de asemenea, că argumentarea juridică se reduce la formalism în epocile dictatoriale. De altfel, indiferent dacă instanța de decizie reală este conducătorul-dictator sau poporul, condus la o formulare a unei hotărâri prin forța persuasivă a legilor superioare ale datoriilor umane, elementul concret care acționează în subsidiar este acelaşi: teama[5]. Toate aceste probleme arată de ce „invențiunea" este importantă şi plasată pe primul loc, nu numai cronologic, ci şi axiologic.

Al doilea subgrup de probleme care plasează „invențiunea" în vârful ierarhic al părților discursului este pregătirea *probelor tehnice şi a celor extratehnice*. O dată stabilit genul şi examinate stările cauzei, oratorul îşi selecta probele tehnice, urmând triada clasică:

a) Probe logice (sfera logosului): *entimema sau deducția* bazată pe datele semiotice; conceptele cu care se operează se pot repeta („locuri comune") sau pot fi specifice („locuri particulare"), ele ținând de domeniul realității/irealității, de domeniul cantitativ (mai mult/mai puțin), de domeniul şansei de realizare (posibil/imposibil); exemplul sau inducția, care operează, de obicei, cu fapte reale,

[5] Ovidiu Drîmba, *Etapele tragediei greceşti*, în volumul *Eschil, Sofocle, Euripide*, *Perşii, Antigona, Troienele*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1968, p. 29: „*Într-un regim tiranic, respectul legilor cetății se bazează nu pe convingere, ci pe teamă*".

prin extrapolare de la particular la general; uneori se făcea apel la fapte inventate, declarate ca atare („să presupunem că...”), dar mecanismul inducției trebuia să funcționeze între niște cadre foarte cunoscute, în acest caz.

b) Probe patetice (sfera *pathosului*): provocarea sentimentelor auditoriului (milă, ură, rușine, mândrie, teamă etc.).

c) Probe etice (sfera *ethosului*): personalitatea oratorului (frecvent, și a personajului central al discursului); autoritatea sa era conferită de poziția socială, de vârstă, dar și de hazard, de aparențe.

În sfârșit, *probele extratehnice* constituie, de fapt, cele mai palpabile date pe care se întemeiază argumentarea, mai ales în cadrul discursului juridic: opiniile, mărturiile, legile.

Observăm deja „reluarea” unor elemente din structura internă a părții I – *inventio*. De fapt, nu este vorba despre reluare, ci despre o sinergie, despre acțiunea structurală a diverselor tipuri de argumentare pentru a crea o rezultantă ideală. Dacă în discursul modern sinteza între construcția argumentativă subiectivă și cea bazată pe probe externe nu este foarte subtilă, în discursul antic nici un amănunt din celelalte părți ale eșafodajului persuasiv nu putea neglija contribuțiile acestora.

Astfel, în discursul intitulat *Afacerea omorului involuntar*, Antifon își structurează materia din Tetralogia a doua, după următoarea schemă: Primul discurs al acuzării – Subiectul; Primul discurs al apărării – Subiectul – Discursul; Al doilea discurs al acuzării – Replica; Al doilea discurs al apărării – Concluziile.

În discursul lui Lysias, *Pentru apărarea lui Mantitheos*, intervenția martorilor ocupă un loc important în economia argumentației, deoarece era nevoie de probe materiale, foarte concrete, prin care să se dovedească faptul că cel care era cavaler în timpul procesului nu avusese aceeași poziție socială și funcție militară în timpul regimului Celor Treizeci de Tirani. Probele respective erau singurele care favorizau trecerea de la încadrarea faptelor politice în fapte pur juridice. Miza era cu atât mai mare cu cât, în momentul apărării pregătite de Lysias, clientul său fusese numit membru al Consiliului la Atena, ceea ce însemna, în primul rând, că el nu-și declarase adevărata identitate și activitate din trecut, în al doilea rând, că putea fi încadrat în clasa trădătorilor de țară, pentru fapta care nu se prescrisese încă. Astfel încât discursul de apărare, redactat de cel mai cunoscut logograf al epocii avea următoarea schemă:

Exordiul (§1-8) – Mărturia 1 – Expoziațiune (§9-13) – Mărturia 2 – Confirmarea (§14) – Mărturiile 3 (depuse de mai mulți martori) – Respingerea (§15-17) – Mărturia 4 (colectivă) – Perorația (§18-21)[6].

Și în cazul proceselor de succesiune, rolul martorilor era foarte important. Un text reprezentativ pentru o asemenea cauză este discursul lui Isaios, *În legătură cu moștenirea lui Chiron*. Există aici, foarte bine ilustrată, îmbinarea tuturor celor trei elemente ale așa-numitelor „probe extratehnice”: mărturiile-legile-opiniile.

[6] Cf. Lysias, Discursul *Pentru apărarea lui Mantitheos*, în: *Oratorii greci*, I, pp. 82–90.

De ce a fost nevoie de supralicitarea acestora, în detrimentul construcției argumentative bazată pe probe logice (deducția, inducția) şi pathetico-ethice? Într-un proces de succesiune, legile constituie totdeauna un corpus relativ bine constituit. Fiind o cauză foarte frecventă şi foarte veche în istoria relațiilor interumane, codurile juridice au inclus dintotdeauna nu numai una, ci mai multe legi pentru această categorie de conflicte, dată fiind complexitatea naturii proceselor în discuție, complexitate dată de eterogenitatea relațiilor de rudenie, complicarea relațiilor prin apariția moştenitorilor testamentari, care nu fac parte obligatoriu din familie ş. a. m. d. În cazul dezbătut în discursul lui Isaios, bătrânul Chiron, decedat, fusese căsătorit de două ori. De la prima soție, moartă de tânără, a avut o fiică, decedată şi ea între timp, şi doi nepoți. De la a doua soție, care i-a supraviețuit, nu a avut copii. În mod legal, moştenirea trebuia împărțită între nepoții rezultați din prima căsătorie şi soția supraviețuitoare. Împotriva tuturor celor trei apare, însă, un nepot de frate, reprezentat de un adult, Diocles. Acesta revendică moştenirea în baza unei legi a favorizării descendenților în linie bărbătească, a ilegitimității mamei celor doi copii, ca fiică a lui Chiron, dat fiind că prima lui soție fusese curtezană, a absenței unor acte legale care să probeze legalitatea primei căsnicii ş.a.m.d.

Isaios este obligat să pună la îndemâna clientului său *probe tehnice*, palpabile, şi nu *deducții logice*, întrucât legile erau foarte clare, iar relațiile de familie foarte complicate. Structura discursului este marcată de asemenea probe:

a) nu mai puțin de opt (!) mărturii, dintre care patru erau mărturii scrise (procese verbale de la procedura de torturare a sclavilor pentru smulgerea declarațiilor etc.; declarații scrise ale unor prieteni, vecini etc. şi autentificate ş. a. m d.), iar patru au fost *depoziții făcute*, de fiecare dată, *de mai mulți martori* citați în instanță, deci, în total, *câteva zeci de mărturii*;

b) invocarea legilor: Legea privind dreptul de cetățenie la Atena, pentru a dovedi că mama nepoților era fiica legitimă a lui Chiron; Legea relelor tratamente, pentru a dovedi relațiile bune dintre bunic şi nepoți; Legea căsătoriilor, pentru a dovedi că mama băieților a fost fiica rezultată din căsnicia legală a lui Chiron cu prima soție; Legea descendenților, pentru a arăta că textul invocat de adversari nu se poate aplica speței în cauză ş. a. m. d.

c) opiniile – formulate sub formă de invectivă la adresa lui Diocles, în paragrafele 34–44 ale discursului.

Cele trei elemente se suprapun şi se completează reciproc. De pildă, legea căsătoriilor ar fi acționat în defavoarea nepoților, dat fiind faptul că nu exista un document scris care să ateste această primă căsnicie. Totuşi, Isaios, specialist în asemenea probleme, o invocă, deoarece în anumite paragrafe ale respectivei legi sunt descrise anumite formalități, ceremonii etc. Or, aici intervin martorii care declară că au fost respectate întocmai toate acele formalități. De asemenea, după formularea „opiniilor” despre acuzator, element care ține de tehnica exterioară, „slabă”, apărarea introduce pentru ultima oară în instanță martorii: aceia care atestă comportamentul imoral (adulter etc.) al celui ce se erijase în binefăcător al „adevăratului” moştenitor.

Credem că cele două exemple sunt suficiente pentru a sugera locul pe care elementul 3), probele tehnice, îl ocupă în găsirea materialului argumentativ care acoperă partea I a structurii generale a discursului *inventio*, în discursul grecesc atic.

Partea a II-a a structurii retorice este reprezentată de *dispositio*, organizarea compoziţională a discursului. Cele patru subdiviziuni clasice (din nou intervine schema cvadripartită!) sunt: *exordiul; expoziţia* (sau *narratio*), *demonstraţia* (sau confirmarea şi respingerea); *peroraţia* (sau *conclusio*).

Partea a III-a, *elocutio*, reprezintă selecţia valorilor expresive care dau stilul particular al discursului. Şi această parte se subdivide în trei subcategorii de aspecte: a) formele stilului: simplu (umil); mediu (mediocru); înalt (sublim); b) calităţile stilului: claritate, eleganţă vigoare, grandoare, subtilitate etc.; c) figurile, respectiv *tropoi* sau schimbările de sens la nivelul unui singur element, şi *figurae* – schimbările de sens la nivelul ansamblului de cuvinte.

Partea a IV-a, *memorizarea*, poate ridica probleme mai ales prin relaţia logograf-orator. În multe dintre exemplele folosite de noi pentru discursul juridic atic, acele capodopere de retorică clasică sunt creaţii ale logografilor. Dintre cei patru „clasici" ai aticismului juridic, numai Antifon a fost de la început cetăţean atenian cu drepturi depline, care ar fi putut să-şi rostească singur discursurile. Din păcate, nu iubea forul şi singurul său discurs răsunător, în apărarea propriei vieţi, nu s-a păstrat. Cele trei discursuri păstrate – aparţinând genului juridic – sunt scrise la comandă, în calitate de logograf. Andocide lasă şi el doar patru discursuri rostite direct, căci este în mod sigur descendent al unei familii aristocratice, dar condamnările şi exilurile repetate l-au lipsit de dreptul de orator. Lysias şi Isaios, cei mai talentaţi dintre „canonicii" genului juridic, erau logografi prin natura stării lor social-cetăţeneşti. În acest context, discursurile le aparţineau lor, de fapt, dar clienţilor, de drept. Aceştia erau cei care erau obligaţi să le memoreze şi să le reproducă, în modul cel mai natural cu putinţă. Dar documentele de epocă ne dovedesc o realitate care plasează partea a patra în altă lumină. Chiar şi oratorii propriu-zişi, chiar cei mai străluciţi reprezentanţi ai forului îşi pregăteau de acasă şi îşi memorau cu grijă textul discursului.

Este cazul lui Demosthene însuşi, ale cărui texte erau pregătite cu grijă – prin documentare practică („de teren") şi teoretică (prin consultarea şi utilizarea unor fragmente din manuale, culegeri de locuri comune, dar şi prin atenta redactare a unei prime variante scrise. Urma apoi debitarea acesteia, *pe baza memorării*, nu a lecturii publice. Ştim acest lucru din cópiile păstrate de la *tahigrafii* din antichitate, precursorii îndepărtaţi ai aprozilor de astăzi. Se vede din aceste documente, ca şi din mărturiile contemporanilor, că Demosthene avea capacitatea de a improviza, în funcţie de mersul procesului, dar între limitele textelor pregătite în prealabil şi a argumentelor deja desfăşurate după un cadru standardizat.

Urma şi o altă versiune, în care, la amănuntele adăugate sau eludate din varianta orală, autorul adăuga noi detalii sau corecturi de formă, pentru a lăsa

posterității o versiune finală perfectă a textelor sale[7]. Cu atât mai mult, oratorul „de nevoie”, împricinatul obligat de legile antice să se apere singur sau, în cel mai bun caz, asistat de către un *synegoros*, un precursor al avocatului de astăzi, era obligat să memoreze bine structura şi detaliile discursului.

În sfârşit, partea a V-a, *actio*, reprezintă desfăşurarea dramatică, actoricească, a pledoariei. Oficial, ea cuprindea: *pronunția, mimica, gesticulația*. Istoricii şi comentatorii antici Tucidide, Plutarh, Dionys din Halicarnas, Cicero, Filostrat ş. a. ne dau detalii interesante despre aceste „structuri exterioare” ale arsenalului argumentării. Pronunția slabă şi, uneori, defectuoasă (de care au suferit chiar Isocrate şi Demosthene – acesta din urmă doar în tinerețe), față de pronunția de stentor, cea afectată, cea modulată – prin concursul pronunției calitative a vocalelor, cea monotonă, cea echilibrată, cea schimbătoare – generatoare de efecte neaşteptate – erau probleme de „tehnică”, îndelung studiată în şcolile de retorică. De asemenea, mimica, ținuta vestimentară, poziția corpului, gesticulația erau detalii pe care nici un orator – profesionist sau improvizat – nu le neglija. Sunt cunoscute exemplele oratorilor care căutau să îşi impresioneze publicul prin descinderi somptuoase, coborând din lectici elegante sau din care triumfale, cu alai de asistenți şi admiratori, opuse celor care mizau pe simplitate şi ținută sobră. Sculpturile clasice ni-i înfățişează pe oratori cu mâna stângă lipită de pliurile togii, iar cu dreapta întinsă spre prezidiu sau spre mulțimea ascultătorilor din for. Era „poza de orator” tipică a epocii clasice la care ne referim, dar fiecare reprezentant putea să o utilizeze în combinație cu alte mişcări de scenă. Cicero ne spune că, în general, oratorii care se bazau pe improvizație şi nu pe pregătirea atentă a cauzei, pe elementul patetic, şi nu pe argumentele logice şi pe cunoaşterea legilor, erau cei care uzau şi abuzau de aceste „argumente”, care se adresau „pathosului” şi nu „logosului” ascultătorilor, pornind din aceleaşi surse ale oratorului[8].

Audiența aştepta cu nerăbdare acest spectacol, dincolo de faptul că la Atena şi, mai târziu, la Roma, dezbaterile în sine constituiau o atracție pentru cetățeni, în întregul lor. Istoricii genului au reținut exemplul lui Rutilius Rufus tocmai în acest sens: convins de adevărul său, de dreptatea care era în mod vizibil de partea sa, el s-a mulțumit să-şi declare nevinovăția, într-un proces care îl privea direct. Dezamăgiți, judecătorii – care cunoşteau foarte bine care este realitatea, au decis în favoarea confratelui său. Absența oricăror efecte oratorice – gesturi patetice, lacrimi, rugăminți, i-au adus celui complet nevinovat condamnarea la exil[9].

---

[7] Vezi *studiul introductiv* la Demosthens, *Opera omnia*, 4 vol. Ediție de S. H. Butscher şi W. Rennie, Clarendon, Oxford, 1966–1967.

[8] Cf. E. Dobroiu, *Începuturile oratoriei*, în: *Istoria literaturii latine*, E. D. P., Bucureşti, 1972[2], p. 392, cu privire la două atitudini contrare: M. Antonius – triumvirul *vs* P. Rutilius Rufus.

[9] Despre Rutilius Rufus, adept al „tăcerii elocvente”, teoretizate de stoicul Panaitios, mărturisiseră Cicero, în *Brutus*, 114 sqq., apoi Valerius Maximus, VI, 4, 4 ş. a.

3. Tehnici compoziționale

3.1. Dispunerea materialului argumentativ

„Punerea în formă" sau „dispoziție" a materialelor argumentative constituie, pentru antici, esența efortului retoric. Cele mai multe tratate şi manuale vechi abordează diverse probleme privind ordinea, lungimea, conținutul celor patru subdiviziuni ale părții a doua a discursului *dispositio*: 1. exordiul; 2. narația; 3. argumentația sau demonstrația: – expozeul *pro* „pentru" – confirmația, – expozeul *in* „contra" – respingerea; 4. epilogul sau concluzia.

Dacă la Aristotel exordiul constituia ceea ce trebuie să problematizeze auditoriul, la romani el reprezintă un examen al tipului de *cauză* care se va dezbate. Într-adevăr, spiritul practic al latinilor îi făcea să-şi pună de la început întrebarea tranşantă: de ce ne aflăm aici? Dacă se pun *întrebări*, înseamnă că există şi o *cauză*. Acesta este motivul pentru care anonimul autor al tratatului de *Retorică* la care ne-am referit clasifică *patru feluri de cauze*, după gradul de problematizare: a) onorabilă; b) rea, c) îndoielnică; d) nesemnificativă.

Observăm că acest criteriu al „problematizării" (poate mai corect ar fi „problematicitate") funcționează din punctul de vedere al auditoriului, respectiv al valorilor sociale tipice comunității respective.

Narația înseamnă pătrunderea în „câmpul expoziției propriu-zise". Este ceea ce autoritățile în materie numesc locul verosimilului, deci al posibilului, iar diviziunea este secvența în care se manifestă *esența argumentării*. Este domeniul în care se expun la vedere tezele contradictorii, respingerea (*refutatio*) tezelor pe care oratorul le poate presupune ca provenind din partea adversă; aici se expun *loca* (gr. *topoi*), adică principiile şi ideile generale.

Pe acest domeniu, formulat cu grijă de către antici, şi-au construit şi modernii teoriile privind argumentarea. Chiar dacă este vorba despre un alt tip de formalizare argumentativă, ca în cazul tratatului scris de S. Toulmin, tipologia argumentativă nu se schimbă prea mult în două milenii şi jumătate[10]. Nici încadrarea generală operată de către J. J. Robrieux în structurile retoricii nu aduce noutăți spectaculoase ale tehnicii argumentative[11]. În ceea ce îi priveşte pe „părinții" retoricii moderne, Perelman – în primul rând, descoperirea mare venea din câmpul vast al aplicațiilor tehnicilor aplicative în viața cotidiană modernă, şi mai puțin din conținutul acestora[12].

Specificul perorației ridica problema manierei – raționale sau afective în care se formulau enunțurile cu valoare de decizie (subiectivă, virtuală, evident), motivația cauzei şi mai ales soluțiile propuse.

---

[10] S. Toulmin, 1993.
[11] J. J. Robrieux, 1993.
[12] Ch. Perelman et L. Olbrecht-Tyteca, 1988 (ed. I: 1958).

3.2. Compoziția continuă şi compoziția fragmentată

Indiferent dacă *Tehne*, acel manual de „Artă a oratoriei", din epoca siracuzană a începuturilor elocinței ca ştiință, va fi aparținut celor doi întemeietori, Corax şi Tisias, sau numai ultimului dintre aceştia, este sigur că ei au practicat această artă într-o structură tripartită. În calitate de sfătuitor al lui Hieron din Siracuza, Corax ieşea direct la tribună, în *Ecclessia*, îndeplinind rolul pe care astăzi l-am numi de „moderator". El rostea în fața Adunării poporului un *prooímion* şi, la sfârşit, un *epílogos*. Între acestea, se dezbăteau problemele propriu-zise, în partea care se numea *diègesis*.

În manualul lor, se pare că existau cinci diviziuni, dar informațiile fragmentare pe care le avem[13] fac referiri tot la trei: *prooímion* – care consta mai ales în *captatio benevolentiae*, atragerea bunăvoinței auditoriului (asistență şi juriu); *ágon* („lupta") – dezbaterea propriu-zisă; *epílogos* – un rezumat al faptelor.

În orice caz, modernii care au cules informațiile fragmentare păstrate în scrierile antichității insistă pe crearea unui cod referitor mai ales la structura compozițională a discursului[14]. Pentru pledoaria juridică, manualul lui Tisias aduce, în plus, date legate de *argumentarea propriu-zisă*. Pe de o parte, se vorbeşte despre persuasiune (*to peíthous*) în strânsă legătură cu teoria verosimilului (*to eikós*). Pe de altă parte, teoria lor a lansat în istoria argumentării tehnica îmbinării *argumentului slab cu argumentul tare*. Simplificând explicarea acestui procedeu, putem spune că argumentele neîntemeiate erau scoase meşteşugit în relief, prin artificii formale, pentru a le face să fie acceptate, alături de cele puternice, în strategia impunerii punctului de vedere dorit[15]. Aceste două contribuții sunt cele criticate de către Platon şi Aristotel, nu fără recunoaşterea meritelor lui Corax şi Tisias, în comparație cu lărgirea fără oprelişti a tehnicii verosimilului la Gorgias. Dintre sofişti, tocmai acesta contribuie la tehnicile compoziționale, prin introducerea *principiului antitetic*, cu o foarte riguroasă şi rațională distribuție a argumentelor de-a lungul expunerii: față de un punct de vedere neutru (axa zero a aprecierii) datele se dispuneau bipolar, în grupe pozitive şi negative, dozarea lor inducând aprecierile ascultătorilor spre polul dorit de orator – plus (confirmare) sau minus (respingere). Lui Socrate i se datorează fragmentarea compozițională, prin tehnicile dialogului care îi poartă numele, iar Platon şi Aristotel au dar formă de maximă subtilitate acestor „dialoguri", căci fiecare participant la dezbaterile propuse se încadra, de fapt, într-o subdiviziune a compoziției discursului.

Toate aceste contribuții se regăsesc, aşa cum s-a înțeles, sperăm, din rândurile de mai sus, în tehnicile actuale ale organizării discursului juridic.

---

[13] Platon, *Gorgias*, 463d – 464b; Aristotel, *Retorica*, II, 24, Cicero, *Orator*, 175 etc.

[14] Vezi *Prolegomene la Retorica lui Hermogene*, în ediția Walz a culegerii *Rhetores Graeci*, IV, p. 11 şi următoarele, precum şi G. Susemihl, *Entmiklung der Platonische Philosophie*, 1885, I, p. 485.

[15] M. Marinescu-Himu, A. Piatkowski, 1972, p. 361.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

MARIN, Andrei; MARINESCU-HIMU, Maria, 1969, *Pagini alese din oratorii greci*, Vol. I–II, Bucureşti: Editura pentru literatură.

ARISTOTEL, *Retorica*. Ediție bilingvă. Traducere, studiu introductiv şi index de Maria-Cristina Andrieş. Note şi comentarii de Ştefan Sebastian Maftei, Bucureşti, Editura IRI, 2004.

AUSTIN, J. L., 2005, *Cum să faci lucruri cu vorbe*. Traducere din limba engleză de Sorana Corneanu. Prefață de Vlad Alexandrescu, Piteşti: Editura Paralela 45.

BÂRLEA, Petre Gheorghe, 2004, *Peitous demiourgos. Ştiința şi arta convingerii în antichitatea greco-latină,* Bucureşti: Editura « Grai şi Suflet – Cultura Națională ».

BERCEANU, Barbu, "Dreptul şi limba. Ştiința dreptului şi lingvistica. Succinte considerații teoretice şi aplicative", în: *Studii şi cercetări juridice*, XXVI, nr. 3, p. 247–266.

CICERO, *Arta oratoriei*. Ediție bilingvă. Text latin şi traducere, însoțite de studiu introductiv, note şi indice de Traian Diaconescu, Bucureşti, Saeculum Vizual, 2007.

FERRY, Victor; SANS, Benoît; TOMA, Alice (ed.), *Etude sur l'exemple*, numéro thématique de la Revue « *Diversité et identité culturelle en Europe* », ed. P. Gh. Bârlea, Bucharest, M.N.L.R., 2011.

MARINESCU-HIMU, Maria; PIATKOWSKI, Adelina, 1972, *Istoria literaturii eline*, Bucureşti: Editura Ştiințifică.

MEYER, Michel, 2004, *La Rhétorique*, Paris: PUF.

MEYER, Michel; CARILHO, Manuel-Maria; Timmermans, Benoît, 1999, *Histoire de la Rhétorique des Grecs à nos jours*, Paris: Hachette.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHT-TYTECA, Lucie, 1988, *Traité de l'argumentation*, Paris: PUF. (Ed. I: 1958).

PERELMAN, Chaïme, 1986, *Justice et argumentation,* Bruxelles: Presse Universitaire.

ROBRIEUX, J. J., 1993, *Rhétorique et argumentation*, Paris: Dunod.

SCHOPENHAUER, Arthur, 2010, *Dialectica eristică sau Arta de a avea întotdeauna dreptate*. Traducere, note şi postfață de Petre Gheorghe Bârlea, Bucureşti: Editura M.N.L.R.

STOICHIȚOIU-ICHIM, Adriana, 2001, *Semiotica discursului juridic,* Bucureşti: Editura Universității.

TOULMIN, S., 1993, *Les usages de l'argumentation*, Paris: P. U. F.

Abstract

The present study analyzes the peculiarities of the juridical discourse of the "golden era" in ancient Greek culture (the Attic period) during which classic oratory had reached its climax. Both compositional and argumentative structures are analyzed.

Our conclusion is that everything we see today in both theory and practice of modern law discourse (as well as in other genres), and everything that has been discovered in modern theories of rhetoric owe their very existence to this Greek model promoted by the orators selected in the *Canon of Alexandria*. This observation can be validated by looking at both the techniques used in their argumentation and the way the spoken word was being manipulated in the ancient texts that we have analyzed.

Keywords: Juridical discourse, rhetoric structures, argumentation, discourse writing, ancient classicism, modernity.

DE LA MODERNISM LA NEOMODERNISM ÎN LITERATURA ROMÂNEASCĂ

drd. Ramona Nedea*

1.1. Modern – Modernism – modernitate

Asemenea triadei formate de postmodern/postmodernitate/postmodernism, modernul/modernitatea/modernismul fac la rândul lor obiectul unui amalgam semantic. Venind din latina de bază, cuvântul *modernus* apare la sfârşitul secolului al V-lea şi înseamnă „recent, chiar acum". El e atestat în franceza veche în secolul al XIV-lea şi serveşte iniţial unei nevoi de periodizare, însemnând actual prin opoziţie cu primele timpuri ale Bisericii. Mai târziu, cuvântul începe să desemneze „noul, noutatea", ceea ce *este conceput, făcut după regulile, obiceiurile contemporane; care corespunde gusturilor, sensibilităţii actuale* (Le Petit Robert). De cealaltă parte, *modernitatea* poate desemna o *epocă* în istoria umanităţii, caracterizată în general prin progresul tehnicii, elanul capitalismului şi emanciparea individului; un *concept* care serveşte la delimitarea unei episteme vechi de una nouă care o înlocuieşte, caz în care se vorbeşte de *modernităţi; o forma mentis*, un mod de a acţiona şi de a gândi.

Termenul de *modernitas* îşi face apariţia în secolul al XII-lea. După Alexis Nouss, el împrumută, încă de la apariţie, trei direcţii semantice, legate de o definiţie care va prevala până în secolul al XIX-lea: *o relaţie, de ruptură sau de continuitate, cu un trecut referenţial*[1].

În secolul al XVII-lea, Cearta dintre Antici şi Moderni aduce modernităţii dimensiuni noi, cum ar fi acelea de progres şi contemporaneitate. Tot acum, raţiunea este instaurată ca instanţă absolută de judecată atât ştiinţifică cât şi estetică. O credinţă comună reuneşte, de-a lungul secolului al XVII-lea, partizani şi adversari ai modernităţii, conform căreia valorile sunt universale şi eterne. Printre ele, străluceşte un *model transcendent şi unic al frumuseţii*.[2] Această viziune anunţă impasurile secolelor următoare, când o ideologie dominantă va încerca să dicteze principiile gustului şi ale artei.

O dată cu Romanticii şi, mai ales, cu contribuţia lui Baudelaire, modernitatea nu mai vizează desemnarea cantitativă a unei perioade istorice, ci proclamarea calitativă a unei condiţii. Ea nu mai este percepută prin legile temporalităţii, iar conştiinţa sa nu se mai defineşte decât prin raportare la ea însăşi. Ea devine

---

* Universitatea Dunărea de Jos, Galaţi

[1] Alexis Nouss, *La modernite,* Paris, PUF (Que sais-je?), 1995, p. 7.

[2] Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*, Bucureşti, Editura Univers,1995.

RITL, nr. 1–4, p. 353–380, Bucureşti, 2011

tranzitoriul, fugitivul, contingentul[3]. De aici decurg o natură profundă care caracterizează „superstiția noului”[4] şi obsesia autodepăşirii perpetue. Modernitatea apare ca fiind percepută printr-o lege de autofundare şi de autolegitimare. Ea caută o continuitate în succesiunea discontinuităților şi în continuarea rupturilor. Aşa cum este definită în secolul al XIX-lea, ea trimite la o nouă conştiință specifică acestei perioade şi legată de o nouă realitate tehnologică, economică şi estetică. Acest fapt duce la un conflict perpetuat de-a lungul întregului secol XX; el opune, pe de o parte, modernizarea, altfel spus, modernitatea ca fază a istoriei civilizației occidentale – rezultatul progresului științific şi tehnologic, al revoluției industriale şi al profundelor schimbări economice şi sociale aduse de capitalism – şi modernitatea ca şi concept estetic. Ultima o înfruntă pe prima, fiind fascinată de aceasta şi găsindu-şi aici materie pentru creație.

Conştiință a timpurilor moderne, „modernitatea noastră”[5] este departe de a fi o perioadă unitară. Mai multe perioade de timp sau crize îi jalonează parcursul până la sfârşitul secolului al XX-lea[6]. Fundamentele sale filozofice şi critice se găsesc în operele lui Nietzsche, Marx sau Freud, care radicalizează lecțiile Secolului Luminilor în ceea ce priveşte autonomia subiectului şi conferă modernității incertitudinea fondatoare şi interpretarea ca o cale pentru înțelegerea lumii.

După Alexis Nouss, se poate distinge între: a) *modernitatea politică* (democratică, născută în secolul al XVIII-lea); b) *modernitatea socială* (născută din progresul tehnologic, din revoluția industrială, din economia capitalistă); c) *modernitatea ca ansamblu istoric al curentelor culturale şi estetice;* altfel spus, ceea ce critica anglo-americană numeşte modernism şi care poate corespunde avangardei istorice; d) *modernitatea ca stil* (Stilul Modern, versul liber în poezie, colajul în artele plastice, atonalitatea în muzică, etc.); e) *modernitatea ca şi conştiință şi instanță de reflecție* (care s-ar împărți, la rândul său, în patru modalități: *modernitatea rațională,* aceea a Luminilor, *modernitatea hermeneutică,* citind lumea ca un mesaj de descifrat, *modernitatea mesianică*, care înfruntă istoria şi este purtătoare de speranță, şi *modernitatea critică* creată pe linie nietzscheiană, din şcoala de la Frankfurt sau regrupând marile curente de după război, de la existențialism la deconstrucție[7]).

---

[3] Charles Baudelaire, „Le peintre de la vie moderne”, dans *Oeuvres completes,* Paris, Seuil, 1968, p. 795.

[4] Paul Valery, *apud* Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernite,* Paris, Seuil, 1990, p. 9.

[5] Alexis Nouss distinge între „modernitatea noastră”, care propunea „modernitatea ca obiect central al proiectului său” – altfel spus, care se carcaterizează esențial prin autoreferențialitatea sa şi ale cărei începuturi urcă grosso modo până la revoluția franceză – şi „modernitatea actuală”, care „ar desemna manifestările sociale şi culturale imediat contemporane modernității”, *op. cit.*, p. 26–29.

[6] Pentru Antoine Compagnon, „modernitatea noastră” propune de la început cinci paradoxuri: superstiția noului, religia viitorului, mania teoretică, apelul la cultura de masă şi pasiunea renegării. Lor le corespund, în modernitatea estetică, cinci momente de criză: 1863 (Manet şi Baudelaire), 1913 (Braque şi Picasso, Apollinaire, Duchamp, Kandinsky, Proust), 1924 (primul *Manifest al suprarealismului*), perioada războiului rece din 1968 şi anii 1980 (postmodernitatea), *op. cit.*

[7] Alexis Nouss, *op.cit.* p. 9.

Se vorbeşte astfel de o epocă modernă, a cărei origine ar urca până la sfârşitul secolului al XVIII-lea, şi de „tradiţie modernă", care a debutat, conform lui Compagnon, cu „naşterea noului ca valoare"[8] în sine şi în afara rezonanţei sale istorice. Dar se conceptualizează de asemenea o modernitate concepută atât ca sistem de valori pozitive (progres sau avangardă) cât şi negative (decadenţă). Modernitatea ar fi atunci nu

> *o epocă, ci mai degrabă un mod în gândire, în enunţare, în sensibilitate*"[9]; mai mult „*o atitudine decât o perioadă a istoriei, un mod de relaţie cu privire la actualitate, o alegere voluntară; în sfârşit, o manieră de a gândi şi de a simţi, un mod de acţiona şi de a se conduce în viaţă*[10].

Raportul său de forţe, sesizat deja de Baudelaire, ar consta în tensiunea dintre o actualitate care caută să se exprime în prezentul său (fugitivul) şi o mişcare care o împinge la autodepăşire sau la epuizare (eternul). Dacă am defini modernitatea atât ca tradiţie a rupturii cât şi ca o „cultură a crizei"[11], este dificil să-i percepem sfârşitul, pe care anumiţi corifei ai postmodernităţii îl proclamă.

Esenţa însăşi a modernităţii este o intenţie de autodepăşire, care a fost confundată cu dorinţa de a merge mereu înainte (de unde, la postmoderni, ideea de „no future", pierderea cultului noului şi descompunerea ideii de progres), atunci când de fapt este vorba de o *depăşire dincolo de ea însăşi*[12].

Înţeleasă în complexitatea tuturor deschiderilor sale semantice, modernitatea conţine în germene ceea ce caracterizează postmodernismul: neterminare în funcţie de principiul incertitudinii care o susţine şi al efemerului, descentrare („straniul" futuriştilor, distanţarea lui Brecht, exotopia lui Bahtin) şi pluralismul.

În acelaşi timp, este la fel de adevărat că există o modernitate organizată în jurul unor valori considerate ca repere absolute, fixe şi normative. Ea se reclamă de la filozofia Luminilor, se fixează mai mult sau mai puţin dogmatic pe ordinea raţională, corespunde la ceea ce critica anglo-americană numeşte „the metanarrative of Enlightenment" şi se caracterizează prin prezenţa mai multor povestiri fondatoare[13]:

a) un subiect stabil şi coerent (*Autorul*). El poate să înţeleagă/cunoască lumea şi să se înţeleagă/să se cunoască cu ajutorul raţiunii;
b) un mod privilegiat de a spune/povesti (*Filozofia*). El este apanajul criticului şi al judecătorului. Singură filozofia poate să ofere o bază obiectivă, universală şi demnă de încredere pentru cunoaşterea şi judecarea tuturor pretenţiilor de adevăr.

---

[8] Antoine Compagnon, *op. cit.* p. 9.
[9] Jean – Francois Lyotard, *Le postmodernism expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 44.
[10] Michel Foucault, " Qu'est-ce que les Lumières ", *Magazine littéraire,* . 309 (aprilie 1993), p. 67.
[11] Matei Călinescu, *op. cit.,* p. 124.
[12] Alexis Nouss, *op. cit.,* p. 48.
[13] Jane Flax, *Thinking fragments. Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West,* Berkeley, Los Angeles, Oxsford, University of California Press, 1990; a se vedea de asemenea Theodor Adorno, *Negative Dialectics,* New York, Seabury Press, 1973.

c) O noţiune particulară de „adevăr" (*Eroul*). Adevărata cunoaştere dă o imagine reală şi imuabilă spiritului nostru şi structurii lumii naturale. În ceea ce îl priveşte, realul are o existenţă indepedentă de cel care întreprinde procesul de cunoaştere şi nu se lasă informat sau transformat de spirit.
d) O filozofie politică distinctă (*Morala*) care impune conexiuni necesare şi complexe între raţiune, autonomie şi libertate. Ea stipulează că înfruntările între Adevăr, Cunoaştere şi Putere pot fi depăşite făcând apel la autoritatea Raţiunii. Utilizarea Cunoaşterii în serviciul lui Puterii asigură Progresul şi Libertatea.
e) Un mijloc transparent de expresie (*Limbajul*). Pentru filozofii Luminilor, lumea şi obiectele există independent de cel care le observă.
f) O filozofie raţională şi teleologică a istoriei (*Intriga*). Departe de a se petrece la întâmplare, în intrigă, evenimentele sunt legate prin şi într-o structură raţională. Ea poate fi sesizată cu ajutorul raţiunii. Scopul prestabilit al istoriei este perfecţionarea progresivă a umanităţii;
g) O filozofie optimistă şi raţională a naturii umane (*Raţiunea*). Fiinţa umană este considerată ca fiind în mod esenţial bună, capabilă de a gândi şi de a fi în mod rezonabil guvernată.
h) O filozofie a lui a şti (o *Formă* ideală), în cadrul căreia ştiinţa devine paradigma oricărei Cunoaşteri adevărate.

După cum se poate remarca, ceea ce critica anglo-americană înţelege prin modernism nu corespunde decât parţial definiţiei date modernităţii de teoreticienii şi filozofii europeni. Aşa cum scrie David Harvey, *modernism looks quite different depending on where one locates oneself and when*[14]. Aceasta explică în bună măsură admiraţia, mai ales americană, pentru postmodernism, care seduce prin excepţionalul său potenţial euristic şi epistemologic, multe din trăsăturile sale fiind conţinute în modernitatea europeană. În domeniul particular al artei şi al esteticii, *postmodernismul* ar fi până la un punct echivalentul a ceea ce în Franţa poartă numele de *noua scriitură* sau *modernitate.* El se opune unui *modernism*[15] caracterizat

[14] David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change,* Cambridge MA&Oxford UK, 1989, p. 25.

[15] Trebuie făcută distincţia între *modernism* şi *modernitate*. Termenul *modernism* a avut mai întâi o conotaţie negativă. El a fost folosit împotriva modernilor, la începutul secolului al XVIII-lea, cel mai mult în Disputa dintre Antici şi Moderni şi de asemenea într-o bulă papală din 1907, pentru a condamna o mişcare de reînnoire apărută în sânul catolicismului european. La sfârşitul secolului al XIX-lea, el capătă o conotaţie pozitivă, o dată cu Ruben Dario. În lumea sud-americană, *modernismo* acoperă un curent literar inspirat din şcolile franceze ale perioadei. Conceptul câştigă lumea hispanică şi dezvoltarea sa corespunde extinderii unei noi estetici, pe care cultura anglofonă o traduce prin modernism. Mai puţin răspândit în critica franceză, *modernismul* răspunde unei funcţii de periodizare. El corespunde grosso modo primei treimi a secolului şi conţine o listă de opere şi artişti reprezentativi, atât englezi cât şi americani: Eliot, Pound, Joyce, D. H. Laurence, V. Woolf. În ceea ce au specific, activităţile şi ambiţiile lor se fac ecoul avangardei franceze, italiene sau germane. Critica, mai ales americană, decelează de asemenea o „cultură modernistă". Ea ar fi nu numai o categorie

printr-o „tradiție cu idei învechite”[16] şi printr-un academism închis asupra lui însuşi. Conform lui Andreas Huyssen, parametrii acestui *high modernism* se găsesc în insistența asupra autonomiei operei de artă şi asupra transcendenței sale, în ostilitatea față de cultura de masă, în separarea de o cultură a vieții cotidiene sau în distanța programatică față de chestiunile de ordin economic, politic şi social[17]. La aceasta se adaugă accentul pus pe puritatea genurilor. Dacă în interiorul acestei paradigme apar momente (de exemplu Courbet şi apropierea sa de iconografia populară, colajele cubismului, atacul naturalismului împotriva conceptului de artă pentru artă) care încearcă să mineze dihotomia *high(haut)/low(bas),* ele nu durează şi nu fac decât să o întărească.

Demarcarea limitelor temporale ale modernității şi diferențierea paradigmelor ridică de asemenea întrebări. În Europa, de exemplu, se face distincția între, pe de o parte, o ontologie şi o filozofie moderne, promulgate de Epoca Luminilor care susțin universalitatea subiectului cartezian şi atotputernicia rațiunii, şi, pe de alta, o ontologie şi o filozofie a „presupunerii” de asemenea moderne. În lumina operelor lui Nietzsche şi Freud, ultimele deconstruiesc subiectul cartezian şi explorează forțele determinante ale inconştientului. Această ambivalență susține totodată aceeaşi operă.

În discuția despre epistema care, în lumina periodizării sale, anunță postmodernitatea, Michel Foucault oscilează între o viziune apocaliptică şi sensul unei deschideri, al unui reînceput. Prima s-ar făuri pe

> *absoluta dispersie a omului*”, pe „*izbucnirea în râs a feței sale şi pe întoarcerea măştilor*” şi pe „*dispersia profundei curgeri a timpului de care el se simțea purtat şi a cărei presiune o presupunea în chiar ființa lucrurilor*[18].

Ea ar fi, paradoxal, condiția celei de-a doua, care spune că

> *în zilele noaste, nu mai putem gândi decât în vidul omului dispărut. Căci acest vid nu adânceşte o lipsă; nu prescrie o lacună pe care să o umpli. El nu este nici mai mult nici mai puțin decât un spațiu unde este din nou posibil să gândim*[19].

De altfel, ideea „morții omului”[20] parcurge gândirea sfârşitului de mileniu. Ea se realizează, paradoxal, atât în strălucirea Subiectului stabil şi monadic al Luminilor, cât şi într-un fel de autofagocitaj al Subiectului desăvârşit. De fapt, la sfârşitul mileniului, societățile liberale occidentale ajung, după părerea lui Francis

---

cronologică, ci o sensibilitate globală, de la Rilke la Strindberg şi s-ar afirma prin antagonismul său față de o lume şi o realitate ambigue, ca şi prin intensificarea unei tendințe autocritice care a debutat cu Kant. În spațiul francofon există tendința de a da conceptului de *modernism* o accepțiune mai mult sociologică, fiind înțeles mai degrabă în sensul rigidității, al disciplinei şi al autorității.

[16] Alexis Nouss, *op.cit*., p. 24.

[17] *Cf.* Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism,* Bloomington, Indiana University Press, 1986.

[18] Michel Foucault, *Cuvintele şi lucrurile*, traducere de Bogdan Ghiu şi Mircea Vasilescu, Studiu introductiv, de Mircea Martin, Dosar de Bogdan Ghiu, Bucureşti, Editura Univers, 1996, p. 396–397.

[19] Idem., p. 353.

[20] Alexis Nouss, *op.cit*., p. 108.

Fukuyama[21], la un fel de stază. Ele au desăvârşit proiectul modern de emancipare economică, socială şi politică. În consecinţă, Istoria, ca avansare lineară spre Progres, şi Omul ca proiecţie a Subiectului eliberat, îşi ating sfârşitul.

În eclectismul şi eterogenitatea lor, practicile culturale şi sociale de la sfârşitul secolului al XX-lea par susţinute de o idee dominantă: „neîncrederea în metapovestiri"[22]. Acestea se definesc ca mari discursuri de legitimare asupra cărora se opreşte ştiinţa nostră istorică, ştiinţifică şi filozofică: dialectica spiritului, hermeneutica sensului, emanciparea subiectului etc. Originea lor se găseşte în filozofia Luminilor. Ele sunt implicite şi ideologice, ancorate în inconştientul colectiv şi sunt cu atât mai active în constituirea subiectului, cu cât îi garantează coerenţa. După Lyotard, ele se organizează în jurul a două direcţii ideatice şi axiologice. Prima postulează că umanitatea poate atinge Binele, Progresul, Fericirea şi Armonia dintre individ şi colectivitate prin intermediul cunoaşterii ştiinţifice progresive. De-a lungul ei, fiecare pas, fiecare etapă a evoluţiei istorice ne apropie de Adevăr, de Ştiinţă, de Bine, de unde rezultă, ca trăsături definitorii ale modernităţii, concepţia unei istorii unitare, organizate ca un progres perpetuu şi religia noului. Cu cât este mai recent, cu atât acest „nou" – fie că este vorba despre descoperirea ştiinţifică, invenţia tehnică, inovaţia în artă etc. – este valabil, este „Adevărat".

A doua direcţie se sprijină pe credinţa în coerenţa logică şi în sinteza ştiinţelor particulare. Sub conducerea filozofiei, acestea din urmă alcătuiesc un ansamblu organic, enciclopedic, sistemic şi armonios al datelor despre lume.

Gândirea filozofică modernă s-a dezvoltat în jurul unei metafizici a prezenţei. Ea postulează că există o realitate unitară şi independentă de condiţiile istorice şi/sau de filozof ca subiect al cunoaşterii. Sarcina acestuia din urmă este de a înregistra, de a stăpâni şi de a închide această Realitate, care constituie baza Adevărului, într-un sistem iluzoriu, dar absolut. Doar el are capacitatea de a gândi, dragostea pentru înţelepciune (philo-sophia), abilitatea metodei şi capacitatea de a construi o logică ce corespunde realului.

Gândirea tradiţională şi modernă este de natură binară. Ea reduce instabilitatea şi eterogenitatea experienţei la opoziţii considerate naturale sau esenţiale: identitate/diferenţă, adevăr/retorică, scriitură/vorbire, cultură/natură, raţional/iraţional, bărbat/femeie, subiect/obiect etc. Ea creează, de asemenea, o falsă aparenţă de unitate. În interiorul acestor relaţii dihotomice, primul termen îşi exercită dominaţia asupra celui de al doilea. Acesta nu are identitate proprie şi se defineşte mereu ca fiind Celălalt, exclus din ordinea Adevărului, Cunoaşterii şi a Puterii.

În operele scriitorilor modernişti, problematica limbajului devine centrală. În viziunea lor, relaţiile dintre om şi cuvintele prin care acesta descrie lumea înconjurătoare sunt mult mai importante decât cele dintre om şi realitatea însăşi, mediată, deformată, „inventată" de limbaj. Pentru modernişti, lumea şi arta sunt două lumi distincte şi perfect paralele, între care graniţele sunt clar delimitate şi

[21] Francis Fukuyama, *The End of the History and the Last Man,* New York, Free Press, 1992.
[22] Jean-Francois Lyotard, *La condition postmoderne, op.cit, p. 7.*

impermeabile. În opinia lor, arta nu este accesibilă oricui, iar această atitudine „rasială” constituie principală sursă a elitismului modernist.

Trăsătura care, potrivit opiniei lui Hugo Fiedrich, particularizează esențial zicerea poetică modernă este obscuritatea, ale cărei surse ar fi ruperea de realitatea obiectivă şi autonomizarea limbajului. Interzicându-şi programatic exprimarea de conținuturi univoce, poemul de la Rimbaud şi, mai ales, de la Mallarmé încoace

> *se vrea o alcătuire suficientă sieşi, cu multiple iradieri de semnificație, prezentându-se ca o rețea de tensiuni ale forțelor absolute ce acionează sugestiv asupra straturilor preraționale, făcând să vibreze totodată şi zonele de mister ale noțiunilor*[23]

Mărcile indiscutabile ale modernismului literar sunt fuga de real, refugiul în spațiul „purificat” al artei – acel „joc secund, mai pur” al lui Ion Barbu, caracterul inițiatic al artei, interesul pentru ceea ce se ascunde dincolo de suprafețele aparente ale lumii şi limbajului în acelaşi timp. La acestea se pot adauga cele menționate de Adrian Marino[24]: *regresiunea spre arhaic, mit, puritate originară, increat, început, matrice (...), reîntoarcerea spre fondul originar, scitic, tracic, balcanic sau elin, spre primitiv, păgân, panic*.

Teoreticianul român face o distincție între sensul *estetic*, cel *cronologic*, *istoric* sau *sociologic* al termenului modernism. În ceea ce priveşte sensul estetic al modernismului, Marino remarcă vocația negativistă a acestuia, evidentă în atitudinile *anticlasice, antitradiționale*, *anticonservatoare*[25]. Concluzia la care ajunge este că modernismul implică în mod organic refuzul, contestația, antiteza trecutului. El introduce, în istoria spiritului şi a literaturii, discontinuitatea, schimbarea, „deosebirea”. Sub termenul general de „modernism”, Marino include

> *totalitatea curentelor literare de după 1880 (dată convențională): simbolism, prerafaelism, expresionism, futurism, naturism etc. şi mai ales de avangardă, superlativul modernismului literar: dadaism, suprarealism, abstracționism, purism etc. (lista rămâne deschisă). Modernismul actual este localizat, în cele din urmă, în secolul al XX-lea, în ultimele sale decenii, limita devenind tot mai apropiată, prin simplă succesiune istorică*[26].

Şi Sorin Alexandrescu[27] face distincția între sensul estetic şi cel socio-cultural al conceptului de modernism. În accepțiunea sa, „modern” se referă, mai întâi, la modernism,

---

[23] Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 11.

[24] Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 98.

[25] Idem, p. 101.

[26] Ibidem, p. 104–105.

[27] Sorin Alexandrescu, *Privind înapoi, modernitatea*, Bucreşti, Editura Univers, 1999, p. 5–6.

o mişcare literară apărută, sub diferite denumiri, în Franța, Spania, Anglia, Italia, la sfârşitul secolului al XIX-lea, care se extinde apoi în Germani şi Austria şi, la începutul secolului XX, în restul continentului, cuprinzând, între cele două războaie mondiale, mai toată proza şi poezia europeană, de la Eliot la Proust, şi de la Joyce şi Musil la Pirandello.

Vizând transformările profunde din scriitura şi viziunea despre lume a acestor autori, în raport cu cei precedenți, sensul termenului este, susține Alexandrescu, predominant estetic, deşi el presupune un anumit fundal socio-politic – anume democrația, mai ales cea liberală.

În sens socio-cultural, modernismul este *o mişcare mai generală care duce la modernizarea societății [...], a instituțiilor ei, ca şi a mentalității*[28]. Efectul acesteia asupra literaturii este secundar în raport cu efectele ei asupra societății, de aceea, susține Alexandrescu, în acest al doilea sens, „modernismul" ar trebui înlocuit cu termenul mai propriu de „modernitate".

În viziunea teoreticianului, trăsăturile intrinseci ale modernismului ar fi cultul formei, interiorizarea personajelor în roman, rafinamentul limbajului şi al construcției textului, fundalul urban.

Liviu Petrescu defineşte modernismul nu ca şi categorie specifică anumitor discursuri culturale particulare (arhitecturii sau literaturii, picturii sau artei fotografice etc.), ci drept o „categorie *epistemică*"[29] (ce determină, aşadar, toate discursurile existente). Deşi unitară, paradigma modernismului nu are şi un caracter omogen, suportând anumite rupturi şi mutații de-a lungul istoriei sale de doar câteva secole. Din acest punct de vedere, criticul deosebeşte o primă sub-paradigmă, pe care o numeşte a „primului modernism" (prin care are în vedere, în esență, romanul „ştiințific" şi, în general, „realismul" din secolul al XIX-lea), căreia i-a luat locul cea a „marelui modernism"; aceasta din urmă se diferențiază sensibil de prima, având însă şi unele note comune.

Aşa cum am văzut, paradigma modernă încorporează în chip inevitabil un model ştiințific al cunoaşterii, iar în faza sa târzie caută cu înfrigurare un model alternativ, care prezintă mari similitudini cu modelul mitic. În cadrul celor două paradigme îşi exercită supremația câte un model al cunoaşterii sau o meta-narațiune legitimatoare: emanciparea prin ştiință a umanității îşi exercită supremația asupra primului modernism, în timp ce „modernismului înalt" îi corespunde un model diferit de cunoaştere, axat pe ideea de totalitate.

Supunându-se paradigmei unei cunoaşteri de tip ştiințific, poetica romanului modern urmează, după părerea criticului clujean, trei norme generale: neutralitatea (ce va conduce la o viziune romanescă polifonică), imparțialitatea (care e produsul unei poetici a aleatoriului, a hazardului) şi detaşarea (care va genera o poetică a derizoriului).

---

[28] Idem, p. 6.

[29] Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2003, p. 7.

Romanul celui de-al doilea modernism reactivează unele scenarii epice arhetipale, din sfera ritualurilor de inițiere, care au ca scop „trezirea la o nouă conştiință", a „eliberării din temniță" a spiritului, ținut de atâta vreme captiv în bezna ignoranței.

Ioana Em. Petrescu[30] defineşte modernismul ca fiind o *expresie a crizei umanismului de sorginte renascentistă,* deci ca asumare culturală a crizei subiectului transcendental şi, în general, a crizei categoriei individualului. Punctul extrem al acestei crize a individualului este considerat a fi „dispariția autorului". Mallarmeana „*dispariție locutorie a poetului deschide această nouă vârstă a culturii europene, pe care am numit-o, în mod generic,* ***modernism***[31].

1.2. Modernismul literar românesc

Prin modernism înțelegem aici totalitatea mişcărilor ideologice, artistice şi literare care tind, în diferite forme, spontane sau programatice, spre ruperea legăturii cu tradiția, mişcare concretizată în atitudini anticlasice. În general, modernismul presupune refuzul convenției, antiteza trecutului, cultul inovației, dimensiunea de prezent, de implicare în actualitatea imediată.

Modernismul literar românesc se manifestă cu precădere în perioada interbelică. În viziunea lui Eugen Lovinescu[32], modernismul românesc este „*o mişcare ieşită din contactul mai viu cu literatura franceză mai nouă, adică de după 1880*" şi înglobând simbolismul, modernismul interbelic şi „curentele expresioniste". Trăsături precum magia limbajului, imaginea insolită, viziunea impersonală, jocul, gratuitatea, stilul generator uneori de obscuritate nu există în stare pură, ci sunt particularizate de la un scriitor la altul. Trecerea de la mimesis la poiesis, folosirea noțiunilor cu conotație negativă, dar care sunt valorificate pozitiv, apariția în textele literare a hidosului, a dizgrațiosului şi a diformului – care intră în sfera esteticii urâtului – sunt alte trăsături ale modernismului literar românesc. Poezia nu mai presupune inspirație, „slova de foc", ci travaliu, „slova făurită", avansându-se astfel imaginea unui „poeta faber", a unui meşteşugar, pentru care inspirația e o problemă secundară, primordială fiind *descoperirea operatorie care înlocuieşte improvizația prin construcție*[33].

Cea dintâi formulă a modernismului literar românesc este simbolismul, curentul care se manifestă, fie şi numai ca inițiativă, ca ambiție, la aceeaşi dată la care irupea în Franța, ceea ce face ca

> *modernismul românesc să fie sincron în stare incipientă cu cel francez (care a fost însă creat cu vreo trei decenii înainte de a se constitui într-un curent),*

---

[30] Ioana Em. Petrescu, *Modernism/Postmodernism, o ipoteză*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Ştiință, 2003, p. 31.

[31] Idem, p. 31.

[32] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Chişinău, Editura Litera, 1998, p. 267.

[33] Hugo Friedrich, *op. cit*., p. 174.

anterior celui din literaturile de limbă spaniolă, şi cu atât mai mult modernismelor din numeroase alte literaturi, ivite, unele, tocmai după primul război mondial, dacă nu şi mai târziu[34].

Prin simbolism poezia ajunge la deplina conştiinţă de sine, la descoperirea propriei esenţe. Creaţia include, tot mai mult, teoretizarea demersului creator, meditaţia asupra actului de creaţie, dar şi asupra implicaţiilor şi consecinţelor acestuia.

Modernismul nu s-a afirmat fără dificultate în literatura noastră, disputa din jurul lui fiind alimentată de reproşul că i-ar lipsi spiritul autohton. Scrierile moderne ar fi nişte imitaţii servile după modele străine, care resping programatic orice notă locală. Modernismul românesc este legat de activitatea lui Eugen Lovinescu – cel mai important critic literar din perioada interbelică, cel care pune bazele modernismului – şi de cenaclul literar *Sburătorul* fondat de acesta. Semne ale modernismului apăruseră însă mai înainte de lansarea revistei şi a cenaclului *Sburătorul*, în preocupările unor reviste care, fie dezvoltând unele premise macedonskiene, fie preluând unele sugestii din ideologia maioresciană, au dus la sincronizarea literaturii române cu cea europeană (simbolismul *Vieţii noi*, estetismul de la *Convorbiri critice*). În lucrarea *Istoria civilizaţiei române contemporane*, Lovinescu susţine teoria sincronismului, conform căreia civilizaţia se dezvoltă prin împrumuturi şi imitaţie. Sincronismul este definit ca *acţiunea uniformizantă a timpului asupra vieţii sociale şi culturale a diferitelor popoare legate între dânsele printr-o interdependenţă materială şi morală*[35].

La baza concepţiilor ideologice şi estetice lovinesciene se află teoria imitaţiei a lui Gabriel Tarde, sociologul francez care explica viaţa socială şi acţiunile umane prin reacţiile precumpănitor psihice ale indivizilor, care au tendinţa de a se modela şi adapta continuu după exemplul unor personalităţi sau societăţi mai puternice. Lovinescu credea că există un „spirit al veacului", acel *saeculum* al lui Tacit, care determină evoluţia unitară a societăţii umane, în cazul de faţă a societăţii europene, printr-o tendinţă de imitaţie a experienţelor mai înaintate, novatoare, formulând astfel *teoria sincronismului*. Criticul răstoarnă teoria maioresciană a „formelor fără fond" prin ideea că trebuie împrumutate formele, fondul creându-se ulterior, prin trecerea de la simulare (imitaţie) la stimulare (orginalitate). Sincronismul este dublat de principiul *diferenţierii*, cu ajutorul căruia se stabilesc valorile estetice, locul unui scriitor fiind determinat prin diferenţiere, care echivalează cu *originalitate*.

Derivată din teoria sincronismului este şi cea a *mutaţiei valorilor estetice*, prin care Lovinescu susţine că esteticul nu este o noţiune universală, ci numai expresia unei plăceri individuale. El afirmă, în baza relativismului, că plăcerea estetică variază nu numai de la rasă la rasă, de la epocă la epocă, ci şi de la individ la individ, enunţând astfel caducitatea unor modele literare, a unor forme de artă, opere literare şi scriitori.

---

[34] Dumitru Micu, *Modernismul românesc*, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, p. 59, vol. I.

[35] Eugen Lovinescu, *Istoria civilizaţiei române contemporane*, Bucureşti, Editura Ancora, 1924, p. 75.

Fiecare operă mare a omenirii, afirmă Lovinescu, se încarcă de sensuri pe care, poate fără să le fi avut, i le acordă generații succesive. Mutația nu implică în sine o „calificație", ci numai o „variație". Operele literare nu pot fi comparabile decât în sânul aceluiaşi conținut şi în sânul aceleiaşi formule estetice, deoarece mutațiile suferite de fiecare operă în parte în cursul veacurilor sunt de natură funcțională. Esteticul este limitat de mai mulți factori: rasă, timp, percepție individuală, efectul fiind acela că *între noi şi trecut nu se pot arunca punți intelectuale*[36], se află o prăpastie estetică. Noi nu ne apropiem de operele trecutului aşa cum o făceau contemporanii lor, deoarece *sufletul modern e incapabil de a se identifica operelor de artă perimate*[37].

Revista care a avut o contribuție decisivă în promovarea modernismului românesc este *Sburătorul*, care a apărut în mai multe serii. La apariție (19 aprilie 1919), această publicație a avut drept scop să descopere, să atragă şi să îi încurajeze pe marii necunoscuți. Interesul pentru tineri reiese din articolul *Cei ce vin*. Programul revistei porneşte de la disocierea fermă între estetic/etnic şi etic şi promovează contactele literaturii române cu cea europeană, mai ales cu cea franceză de după 1880. După o scurtă întrerupere, în septembrie 1920, revista reapare sub titlul de *Sburătorul literar*, fiind o continuare a primei ediții. Acum, Lovinescu publică o serie de eseuri sau „figurine", care reprezintă tot atâtea luări de atitudine de mare ecou în disputele din epocă. În martie 1926, apare o nouă serie, adresată scriitorilor consacrați şi care au locul lor binemeritat în literatura română. Polemica dusă în paginile revistei are drept țintă neosămănătorismul şi poporanismul. Lovinescu publică acum articolele *Poporanismul anacronic* şi *Etnicul,* în care dezvoltă ideea că etnicul este o categorie de realitate sufletească, şi nu un principiu de valoare estetică.

Revista a avut o însemnătate deosebită atât în ceea ce priveşte poezia si proza, cât şi în privința criticii literare. În paginile ei s-a încurajat poezia nouă, prin sincronizarea cu cea occidentală, anexându-se zone sufleteşti neexplorate; s-a cultivat o lirică de „notație" sau de „atmosferă", conformă cu spiritul veacului. De asemenea, s-a promovat un proces de intelectualizare şi rafinare a sensibilității, astfel încât poezia să nu mai fie expresia directă a unor stări sufleteşti. Acest proces de intelectualizare a poeziei se va produce în perioada interbelică, în sensul în care aceasta îşi sporeşte acum considerabil rafinamentul, năzuind la

> *expresia densă, la concentrarea materialului liric, la compoziția impecabilă, ocolind clişeul, cuvântul tocit, căutând vocabula percutantă, forțându-se să împrospăteze imaginea şi zicerea, opunând efuziei sentimentale şi oricărei diluții formularea sobră, viguroasă, tinzând la depersonalizare, şi realizând-o*[38].

În proză, are loc deplasarea interesului tematic de la rural spre urban şi trecerea de la subiectiv la obiectiv, în sensul abandonării unei proze prea liric-

[36] Idem, p. 79.
[37] Ibidem, p.84.
[38] Dumitru Micu, *op. cit*, p. 253.

sentimentale, confesive şi abordarea unei proze a obiectivităţii. Se promovează totodată dezvoltarea romanului analitic, fluxul întâmpărilor din romanul tradiţional fiind înlocuit cu fluxul conştiinţei din romanul de analiză psihologică. În critica literară se pledează pentru o analiză întemeiată pe criterii estetice şi pentru o disociere fermă între valoarea estetică şi cea culturală.

Lovinescu pledează pentru „sincronismul" literaturii cu socialul, dar şi cu ritmurile europene. El promovează modernismul în literatura română înţeles ca opoziţie la criteriile tradiţionaliste şi ca o racordare la europenitate.

În ceea ce priveşte teza lovinesciană a evoluţiei romanului „de la subiectiv la obiectiv", majoritatea cercetătorilor contemporani lui sau din epocile mai noi ajung la o concluzie total diferită. Sensul real al evoluţiei – în acord cu drumul urmat de romanul european în perioada modernismului înalt – pare să fie acela de trecere de la „obiectiv la subiectiv"[39]. În sprijinul acestei afirmaţii vin argumentele lui Camil Petrescu. Vorbind despre caracterul anacronic al „vechii structuri", raţionalistă şi obiectivă, autorul *Patului lui Procust* întrezărea configurarea unei „noi structuri" care – atât în filozofie cât şi în ştiinţe – *se înfăţişează sub semnul covârşitor al subiectivităţii în locul obiectivităţii*[40]. Anton Holban considera şi el, într-un articol din 1935, că *o trăsătură esenţială a timpului actual este subiectivismul*[41].

Romanul românesc al celui de-al doilea modernism a cunoscut cea mai importantă desfăşurare pe linia subiectivizării sub influenţa lui André Gide. Romancierii români din perioada interbelică s-au dovedit extrem de receptivi la sugestiile anti-formaliste dezvoltate de romanul gidean, pentru care expresia subiectivităţii în artă este adesea falsificată prin acţiunea unor legi formale ale operei. Criza comunicării este văzută, prin urmare, de André Gide nu numai la nivelul cuvântului, ci şi nivelul discursului literar ca atare:

> *Pornind de la inadecvarea adâncă dintre principiul inefabilei subiectivităţi, pe de o parte, şi logica formelor romaneşti, pe de alta, André Gide preconizează, în ultimă analiză, o specie de anti-artă (sau de anti-roman)*[42].

Direcţia, împrumutată de la Gide, pe care au mers romancierii români interbelici a fost cea legată de norma „spontaneităţii" discursului romanesc. Textele narative ale autorului *Falsificatorilor de bani* vin împotriva „artei", a convenţiilor romanului, împotriva artificialităţii, reflectate atât în compoziţie, cât şi în stil. Această influenţă a lui Gide în spaţiul literar românesc se va materializa prin înflorirea unor specii literare non-ficţionale, ori în redefinirea codului romanului, în sensul unei reconsiderări a caracterisiticilor de spontaneitate şi naturaleţe.

---

[39] Liviu Petrescu, *op. cit*., p. 72.

[40] Camil Petrescu, *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, în *Teze şi antiteze*, Bucureşti, Editura 100 +1 şi Fundaţia Culturală Camil Petrescu, 2002, p. 19.

[41] Anton Holban, *Caracteristica timpului actual* în *Opere*, vol. III. Studiu introductiv, ediţie îngrijită note şi bibliografie de Elena Beram, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 254.

[42] Liviu Petrescu, *op. cit*., p. 72.

În perioada interbelică naraţiunea literară va lua, uneori, forma jurnalului intim, un adevărat program în această direcţie formulând Mircea Eliade. Acesta denunţă forma romanului ca pe o „lucrare confecţionată", recomandând jurnalul intim, care are *o valoare omenească mai generală decât a romanului*. Este de dorit, consideră Eliade, ca romanul să înfăţişeze o experienţă umană într-un mod cât mai autentic, „adică nealterat şi fără «literatură»"; autorul consideră că orice operă „confecţionată", orice produs al unui travaliu artistic nu va reuşi niciodată să păstreze savoarea frustă a vieţii[43].

Mircea Eliade nu este însă singurul romancier la care putem întâlni o asemenea profesiune de credinţă în favoarea unei literaturi non-ficţionale. Cea mai răsunătoare profesiune de credinţă în favoarea unui roman „fără stil şi chiar fără caligrafie" îi aparţine lui Camil Petrescu, scriitorul aflat mai curând sub influenţa lui Marcel Proust, decât a lui Gide.

Teoria romanului e formulată de Camil Petrescu în celebrul studiu *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*. Aici, Petrescu afirmă că literatura unei epoci *este în corelaţie cu psihologia acelei epoci (...) sincronică structural, filozofiei şi ştiinţei ei*[44]. Conceptele cheie ale teoriei camilpetresciene sunt autenticitatea şi anticalofilia, cărora le adaugă câteva concepte adiacente: memoria involuntară, durata subiectivă (pură) pe care le adoptă sub influenţa lui Proust. Autenticitatea ca şi concept cheie al prozei interbelice este întâlnită, cu nuanţe diferite, şi la Holban sau Eliade. Camil Petrescu dă autenticităţii un conţinut filozofic sub influenţa fenomenologiei lui Husserl şi a intuiţionismuluui lui Bergson, de la care şi-a formulat propria doctrină filozofică, anume doctrina substanţei. Toţi aceşti filozofi au pus în centrul sistemului lor filozofic cunoaşterea. Husserl şi Bergson consideră că nu putem cunoaşte nimic absolut decât răsfrângându-ne în noi înşine, decât întorcându-ne privirea asupra propriului nostru conţinut sufletesc. Cei doi pun accentul „tocmai pe această privire în noi înşine, pe *Intuiţie*"[45].

După Husserl, nu există o altă realitate decât cea a conştiinţei, omul nu poate cunoaşte nimic în afara conştiinţei sale. Conceptul de „lucru în sine" kantian dispare din gândirea secolului al XX-lea, de aici decurgând definirea autenticităţii în raport cu conştiinţa individuală.

Problema cunoaşterii este esenţială în scrierile lui Camil Petrescu, romanele sale însemnând experienţă interioară si presupunând, în acelaşi timp, observaţia vieţii interioare, analiza psihologică. Autorul descrie realitatea în măsura în care a cunoscut-o printr-o experienţă trăită:

> *Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea cea gândesc eu... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conştiinţei mele, conţinutul meu psihologic... Din*

[43] Mircea Eliade, *Oceanografie*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2003, p. 23.
[44] Camil Petrescu, *op. cit*. p. 11
[45] Idem, p. 20

mine însumi eu nu pot ieşi... Orice aş face eu nu pot descrie decât propriile mele senzaţii, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi[46].

Transcrierea cât mai liberă a realităţii presupune, aşadar, naraţiunea la persoana întâi, memoria prin care se realizează sentimentul autenticităţii.

Nevoia de autenticitate se observă şi în planul compoziţiei şi al scriiturii, prozatorul introducând jurnalul şi scrisoarea ca document de conştiinţă. Naraţiunea devine astfel homodiegetică, naratorul fiind identic cu personajul. În partea a doua a romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, pe anumite porţiuni este introdus chiar jurnalul de campanie al autorului, realizându-se astfel o naraţiune autodiegetică şi cu o unificare a perspectivei narative – o identitate autor-narator-personaj.

Autenticitatea mai presupune, în acelaşi timp, anticalofilismul, definit ca respingerea scrisului frumos, deoarece falsifică realitatea genuină. În romanul *Patul lui Procust*, Petrescu trasează principalele trăsături ale anticalofilismului: *fără ortografie, fără compoziţie, fără stil şi chiar fără caligrafie* deoarece *stilul frumos e opus artei... E ca dicţiunea în teatru, ca scrisul caligrafic în ştiinţă*, furnizându-i Doamnei T. (unul dintre naratorii principali ai romanului), drept unică şi fundamentală recomandare, principiul sincerităţii liminare şi al indiferenţei faţă de convenţiile romanului, alături de o preocupare doar pentru sinceritate:

Ei, nu zău, cum o să scriu? Am simţit nevoia să devin categoric. – Luând tocul în mână, în faţa unui caiet, şi fiind sinceră cu dumneata însăţi până la confesiune (...). Scrieţi la întâmplare, totul ca într-un proces-verbal (...). Un scriitor e un om care exprimă în scris, cu o liminară sinceritate, ceea ce a simţit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat lui şi celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsufleţite[47].

În acest roman, personajele se transformă în naratori ad-hoc, neprofesionişti, iar modul în care aceştia îşi relatează experienţele nu ţine seama de convenţiile anterioare ale romanului. Se renunţă la perspectiva unică, producându-se o relativizare a acesteia, fiecare eveniment beneficiind de răsfrângeri multiple, romanul având astfel o construcţie polifonică. Această relativizare se poate petrece în sensul reducerii la o singură imagine (aşa cum este cazul Elei, personajul feminin din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*) sau în sensul multiplicării imaginii despre acelaşi personaj, până la dizolvarea sa prin dinamica perspectivelor contradictorii (ca în cazul lui Ladima, personajul din romanul *Patul lui Procust*).

După cum s-a putut observa, la Camil Petrescu există o fundamentare filozofică a autenticităţii, ca mod de corespondenţă secretă între literatură şi celelalte ştiinţe ale epocii. Literatura încetează astfel să mai fie centrul lumii, deoarece nu valoarea

[46] Ibidem, p. 24.
[47] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Bucureşti, Editura Biblioteca pentru toţi, 2010, p. 41.

estetică a lumii contează, ci valoarea ei cognitivă, literatura însemnând astfel cunoaştere, iar romanul devenind echivalentul unui „dosar de existenţe".

Dacă literatura presupune probleme de conştiinţă, dacă romanul e legat de apariţia conştiinţei, în opinia lui Camil Petrescu, atunci personajul presupune un zbucium interior, lealitate, un simţ al răspunderii dincolo de contingenţele obişnuite. Personajul întrupează ideea, este, în esenţă, un intelectual care a „văzut idei". Cu cât este mai lucid, cu atât descoperă incompatibilitatea dintre realitate şi absolut, de unde drama acestuia („Câtă luciditate, atâta dramă" va spune Pietro Gralla, personajul din drama *Act veneţian*).

Romanul modern presupune deci *psihologism şi analiză, iar reflecţia începe să tragă viaţa de mânecă*[48]. Reflecţia în romanul tradiţional este numai de natură morală, în timp ce în romanul de tip nou e de natură artistică, fiind globală, deoarece romanul a început să creadă în autenticitate. Noul romancier *există mereu obiectivat într-un personaj:* ***Eu*** *este totdeauna* ***El****: cel care scrie este cel care narează*[49]. Autorul a fost detronat, cedând personajelor prerogativele puterii; locul său este luat de narator. Demiurgul şi-a pierdut puterea în favoarea reflectorilor, împărăţia fiind fărâmiţată, ca şi viziunea.

Eroul modern urmăreşte mai puţin să se integreze în lume, cât să îşi integreze lumea, ca şi când ar fi a sa, i-ar aparţine. El se află în căutarea propriei identităţi şi, în loc să înfrunte lumea, îşi înfruntă propriile obsesii, idealuri, patimi, care îi alcătuiesc fiinţa.

Creaţia a fost alungată de analiză şi confesiune, unei forme închise a ficţiunii epice preferându-i-se o formă deschisă a mărturisirii. Iluzia nu mai ţine de crearea unui univers autonom, coerent, ci de sugerarea incoerenţei unei intimităţi.

Forma unică a creaţiei unui Dumnezeu dominant şi opresiv a fost uzurpată de una multiplă, liberă şi contradictorie, temporalitatea s-a subiectivizat, e trăită, în loc să fie un simplu cadru, romanele părând a fi scrise pe măsură ce se desfăşoară acţiunea, devenind mărturisire şi nu creaţie senină.

Romanul modern sau romanul poetic, cum a mai fost denumit, renunţă să mai fie o simplă povestire, năzuind să devină observaţie, confesiune, analiză. Naraţiunea în acest tip de roman nu mai pune accentul pe ideea de a fi cât mai credibilă; se va căuta mai puţin adevărul istoric al faptelor şi se va tinde către un adevăr filozofic al unei realităţi ontologice. Romancierul însuşi nu va mai fi interesat să povestească nişte întâmplări mai mult sau mai puţin interesante, ci să exprime realităţi de natură ontologică sau psihologică.

Romanul modern nu mai prezintă omul ca pe un obiect de studiu căruia va trebui să îi găsească o explicaţie, ci ca pe o reţea de indeterminări pe care arta îşi va putea exercita în voie variaţiunile. Personajele, aşa cum le concepea romanul tradiţional, nu mai izbutesc să epuizeze realitatea psihologică actuală, iar romancierul, la rândul lui, încetează de a se mai găsi în vechea postură de analist al psihicului.

---

[48] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Bucureşti, Editura 100+1 Gramar, 2000, p. 27.

[49] Idem, p. 27.

În romanul mimesisului, de *reprezentare* a realității, personajul este rezultanta determinărilor obiective ale acesteia, în timp ce romanul de tip nou exprimă impactul dintre o conştiință concretă, neesențializată – care nu mai e un tip, un caracter – cu o realitate a cărei cunoaştere se constituie pe măsură ce se constituie scriitura însăşi. Romanul de tip nou, poetic, ar fi astfel cel care exprimă felul în care lumea este văzută de o conştiință[50].

Romanul de tip nou/romanul poetic îşi va fundamenta originalitatea „*pe acordul pe care încearcă să îl realizeze între o aprehensiune existențială a lumii şi expresia care îi este adecvată, adică scriitura fenomenologică*”[51].

Romancierii noului tip de roman abandonează viziunea „esențialistă” în favoarea uneia „existențialiste”, care obligă la analogii cu descoperirile ştiințelor exacte moderne. Scriitorii nu mai cred într-un sistem de referință absolut, nici în determinismul mecanic, aşa cum se întâmpla în romanele „tradiționale”, care se mulțumeau să rezume contingentul, ci se raportează la un mod de gândire care, subsumând contingentul, include probabilitatea, transformarea posibilității în realitate realizându-se prin intermediul unei adevărate „teorii a probabilității” ce acționează la nivelul scriiturii romaneşti.

Orice act de creație autentică se îndreaptă, de fapt, împotriva convențiilor, împotriva unei continuități conformiste. Romanul modern este, în ansamblul său, sens documentat, ori căutând, cel puțin, să pară documentat, depăşind cadrele povestirii pitoreşti şi simplul reportaj. Tocmai de aceea, Henry James spunea că totul este aventură, chiar şi cele mai nesemnificative fapte. Totul participă, în romanul din zilele noastre, la organizarea unei „aventuri" care nu mai este produsul unei intrigi dramatice coerente între personaje monolitice, intrigă expusă într-o succesiune temporală unilineară având o înlănțuire cauzală a evenimentelor.

Asistăm în „noul roman" la o schimbare radicală de perspectivă în privința „tratării" umanului. Acest roman nu prezintă documente asupra realității umane, ci se vrea el însuşi un document, o adevărată mărturie antropologică. Ficțiunea romanescă are ambiția fenomenologiei de a stabili noi raporturi ale omului cu realul. Michel Butor consideră că romanul este „*domeniul fenomenologic prin excelență, locul... în care se studiază în ce fel ne apare realitatea sau în ce fel poate să ne apară ea*"[52].

Aşa cum observă Nicolae Balotă în consistentul său studiu introductiv la *Istoria romanului modern* a lui Albérès,

> *romanul contemporan, părăsind modalitățile povestirii verificabile, raportabilă la documente, reductibilă la o evidență exterioară, pentru a constitui o narațiune neverificabilă prin sine, ireductibilă la o evidență exterioară,*

[50] Irina Mavrodin, *Romanul poetic*, Bucureşti, Editura Univers, 1977, p. 62–63.
[51] Idem, p. 65.
[52] Michel Butor, *Répertoires*, Éditions de Minuit, Paris, 1960, vol. I. p. 8.

caută mai puțin adevărul istoric al faptelor, al realității circumscrise în spațiu şi timp, şi mai degrabă un adevăr filozofic al unei realități ontologice[53].

1.3. Neomodernismul. Forme ale romanului postbelic

Peisajul literar din România primului deceniu de comunism e dominat de literatura proletcultistă, susținută de ideologia comunistă, după model sovietic. În aceşti primi ani ai regimului comunist din România singura literatură acceptată e cea de „propagandă şi agitație", cu un repertoriu unic, hotărât de la Moscova. Literatura nu mai înseamnă decât „o rotiță şi un şurub" în cucerirea puterii, acționând pentru schimbarea radicală a mentalității.

După 1948, literatura românească trebuie să adopte rețeta oficială de

teme didactice, de conflicte care se puteau rezolva în spiritul optimismului de partid, o tipologie anume şi o tonalitate convențională. Prin toate căile posibile, scriitorii erau îndrumați de către activiştii de pe frontul ideologic" să abordeze tematica majoră a prezentului, „să oglindească marile transformări din industrie si agricultură, munca fremătătoare de pe şantiere", dezvăluind în toată măreția ei activitatea revoluționară a organizației de partid. Eroul central era comunistul – omul nou, muncitorul înaintat, țăranul care a înțeles sensul vieții noi şi a păşit hotărît pe drumul luminos spre socialism. Trecutul putea fi şi el „înfățişat", dar privit nu „obiectivist", ci cu ochii prezentului revoluționar; el reprezenta doar „lupta de veacuri a poporului împotriva claselor exploatatoare[54].

Opinia lui Jean-Jacques Gleizal[55], conform căruia *arta este nu numai modelată ideologic, dar chiar produce ideologie*, este astfel ilustrată prin transformările în ceea ce priveşte rolul artei şi, în special, al literaturii, în această epocă din istoria românească. Esteticul este astfel îndepărtat în favoarea ideologicului, literatura devenind ecoul transformărilor prin care trecea lumea concretă, acționând, în acelaşi timp, alături de celelalte instituții, la făurirea „omului nou".

Caracteristicile prozei din această perioadă au fost schematismul şi didacticismul de care însă scriitorii s-au „salvat" prin apelul la elementele realiste, în tradiția marii literaturi interbelice la care aveau acces. În ciuda unor momente de „frig estetic", romanul autentic n-a încetat să apară şi, în acelaşi timp, *să se*

---

[53] Nicolae Balotă, Prefață – *Marginalii la o istorie a romanului modern* – în *Istoria romanului modern* de R. Albérès, în româneşte de *Leonid Dimov,* prefață de *Nicolae Balotă,* Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 8.

[54] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Bucureşti, Editura Fundației Pro, 2006, ediția a II-a, p. 30–31.

[55] Jean-Jacques Gleizal, *Arta şi politicul. Eseu despre meditație*, traducere de Sanda Oprescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1999, p. 91.

impună; cunoscutul flux al memoriei a înregistrat întreruperi, stocări, reveniri, incitații, prin absența lui sau prin trecerea sa în metaforă, simbol şi parabolă[56].

Deşi primul deceniu de roman contemporan (1948–1958) are ca specific „şablonul artistic", multe dintre romanele epocii propun concepții estetice şi tehnici narative moderne. Apar astfel, în această perioadă, nu fără dificultate, câteva romane (*Bietul Ioanide* – 1953, *Toate pânzele sus*! – 1954, *Morometii* – volumul I, 1955, *Cronică de familie* – 1957, *Groapa* – 1957) care, evitând prezentul ce trebuia tratat la modul partinic, deschid un orizont nou prozatorilor. Aceştia îşi propun să abordeze trecutul sau orice alt subiect care nu necesita tratarea partinică.

Aceste texte au fost deschizătoare de drumuri pentru tipurile de romane care se vor scrie după această perioadă: romanul citadin şi tipologic (*Bietul Ioanide*), romanul de aventuri (*Toate pânzele sus*!), romanul lumii satului şi al complexității umane, ignorată în această perioadă, (*Morometii*), romanul mediilor pitoreşti (*Groapa*) sau romanul tipologic, frescă a societății (*Cronică de familie*).

Începând cu 1960, se observă o încercare de recuperare a modernității literare, în emanciparea epică a romanului românesc contemporan existând două etape:

– o primă etapă cuprinde perioada dintre 1960-1965 si corespunde redescoperirii/recuceririi orizontului estetic deschis prin publicarea celor câteva romane de valoare din deceniul trecut. Această etapă s-ar caracteriza atât prin apariția primelor încercări de remodernizare a literaturii prin redescoperirea individualului şi a complexității naturii umane, cât şi prin aspirația la literaritate (spre o literatură ca literatură).

– a doua etapă se manifestă după 1965. Acum procesul de inovare estetică este mai pronunțat iar scriitorii îşi diversifică procedeele de lucru, tematica, formulele narative, modurile de expunere şi paleta stilistică. Este o perioadă de sincronizare a literaturii şi, mai ales, a prozei române cu experimentele noului roman occidental, tendință evidentă în prozele unor scriitori ca Sorin Titel, Dumitru Radu Popescu sau Mircea Ciobanu.

În prima etapă a recuperării estetice, se observă preferința scriitorilor pentru textul de mici dimensiuni, pentru proza scurtă. Această etapă se constituie ca o reacție împotriva „şablonului artistic" realist-socialist. Deschiderea au făcut-o scriitori ca Fănuş Neagu (*Somnul de la amiază*, 1960), Dumitru Radu Popescu (*Umbrela de soare*, 1962), Ştefan Bănulescu (*Iarna bărbaților*, 1965), cărora li se adugă Vasile Rebreanu, Nicolae Velea, Ion Băieşu, Theodor Mazilu. Prin scrierile lor, aceştia

> *redescoperă lumea complexă a interiorității umane, opuse exteriorității colective, actualității, temă obligatorie a prozei realist-socialiste (...), scrierile din aceată perioadă având un substrat polemic, de frondă la paradigma realist-socialistă*[57].

---

[56] Marian Barbu, *Aspecte ale romanului românesc contemporan*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1993, p. 5.

[57] Ana Selejan, *Literatura română contemporană*, Sibiu, Editura ULBS, 2003, p. 114.

Ca o consecință a preferinței pentru proza scurtă apare înlocuirea viziunii globale din discursul narativ amplu, gen cronică, cu segmentul de realitate.

Unii scriitori îmbină realul cu fantasticul, ca formă de împotrivire la uniformitatea discursului narativ, rezultatul fiind o proză mitică, intelectualizată prin simbol şi lirism (Fănuş Neagu, Ştefan Bănulescu, Vladimir Colin, Nicolae Velea), în timp ce alții îmbină comicul cu dramaticul (Ion Băieşu, Theodor Mazilu).

În ultimii ani ai deceniului al cincilea, în peisajul restrâns al literaturii române apare „literatura de cazuri", care presupune aspirația la singularitate/unicitate ca reacție la tendința de uniformizare/comunizare a spiritului. Schematismului începe, treptat, să îi ia locul pitorescul, iar tot ce iese din tiparele canonului începe să fie favorizat.

Anii '60 au însemnat pentru proza românească redescoperirea individului,

> *a individului pur şi simplu imprevizibil si complicat, plurivalent, nu a insului care conține, după o rețetă semnată de partid la sfîrşitul anilor '50, lumini şi pete în dozele dorite de acelaşi partid, nu a celui derivat din teoria confuză a „ exagerării tipice" şi nici a celui care trebuie să aibă o viață interioară proprie, fiindcă, nu-i aşa, si omul vremurilor „noastre" are dreptul la intimitate. Dar la o intimitate anume, şi ea dozată şi condiționată*[58].

Adevărata emancipare a prozei se va produce însă după 1966, ca urmare a reorientării politice a României. Literatura „tolerată" din anii trecuți devine o literatură „agreată", admițându-se chiar abaterile de la formula realismului-socialist în care aceasta fusese cantonată până atunci.

Urmând regula

> *evitării subiectelor nevralgice, în măsură să alerteze cenzura, scriitorii au putut, mai târziu, să ilustreze cîteva specii de proză de factură deosebită, rar sau deloc frecventate de generațiile anterioare: proze fantastice, realiste cu intruziuni fantastice, S.F., eseistice şi meditativ-problematizante, parodice, experimentaliste, textualiste etc. Sub presiunea regimului totalitar, se va ivi şi se va înmulți specia prozei parabolice (reflex de protecție) si a celei descriptiv-poematice, prezentă din abundență în numeroasele volume de reportaje, produse, adesea, ale unei conştiințe deviate*[59].

Modelele literare ale prozatorilor sunt autori interbelici ca Anton Holban, Gib Mihăescu, Hortensia Papadat-Bengescu, dar, mai ales, noile experimente epice occidentale reprezentate de *Noul Roman francez* (Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Robert Pinget), *proza americană comportamentistă* (W. Faulkner) şi *romanul existențialist* (Camus şi Kafka).

O trăsătură distinctivă a prozei din această perioadă este aceea a disoluției epicului, a „dezepicizării" prozei. După cum precizează Ana Selejan,

---

[58] Eugen Negrici, *op. cit*., p. 150.
[59] Idem p. 34.

discursul epic este întortocheat, pulverizat în nuclee epice; el nu mai are construcția riguroasă, arhitectura clasică impuse de realism (...). Conținutul epic este văzut şi el într-o succesiune sau alternare de fragmente care să sugereze autenticitatea vieții. Concepția fragmentaristă este proiectată asupra spațiului epic în disprețul sintezei realiste, dar, implicit, şi asupra personajelor, dublată fiind de rafinamentul stilistic[60].

Printre primii scriitori în opera cărora regăsim aceste trăsături moderne ale prozei se numără Sorin Titel, Vasile Rebreanu, Nicolae Breban, Laurențiu Fulga.

Se poate vorbi deja despre o nouă viziune şi de un aer proaspăt al romanului, o încercare de eliberare a substanței narative fiind evidentă încă din titluri: Marin Preda publică *Intrusul*, Alice Botez – *Iarna*, Paul Georgescu – *Coborând*, Alexandru Ivasiuc – *Interval*.

Mijloacele narative câştigă nu numai cantitativ, ci şi calitativ. Romanul adânceşte analiza, rupturile de ritm devin din ce în ce mai fireşti, subiectele provin, majoritatea, din lumea citadină. Conştiința, neliniştită, este motivată nu numai social, ci şi psihologic şi moral, introspecția fiind folosită alături de descriere. Tragicul, simbolicul, parabola câştigă pe planul procedeelor de lucru.

În foarte multe cazuri, asistăm la o

regândire a lumii, a universului, nu numai a celui înconjurător, ci şi a celui trăit sau existent în lumea personajelor. Dumitru Radu Popescu, în ***Vânătoarea regală*** *sau George Bălăiță, în* ***Lumea în două zile,*** *au făcut din limbaj o tentă suverană de lucru, obligându-l pe cititor să părăsească lectura confortabilă şi să înceapă a gândi o dată cu autorul. Accesul la zonele fantasticului, psihologicului sau mitului se transformă în metode de lucru (A. Buzura, L. Fulga, Şt. Bănulescu)*[61].

Romanul renunță la ambițiile lui monografice, totalizante. El este, continuând tradiția interbelică, din ce în ce mai puțin o întinsă cronică obiectivă şi încearcă să devină fie o proză de tip existențialist (N. Breban, A. Buzura), fie un eseu romanesc (Paul Georgescu, Al. Ivasiuc, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu).

Tot acum apar semnele unui *roman mitic* (Dumitru Radu Popescu, Fănuş Neagu, Ştefan Bănulescu, Mircea Eliade), ale cărui surse, conform lui Eugen Simion[62], sunt multiple. Una dintre acestea este proza postbelică a lui Eliade (*La țigănci*, *În curte la Dionis*, *Noaptea de Sânziene*), care introduce o ruptură față de fantasticul de tip tradițional, readucând fantasticul în istorie şi dezvăluind prelungirile mitice ale istoriei. Narațiunea se umple de semne, textul are mereu două niveluri, existența se resimte la tot pasul de dialectica sacrului (miticului) şi a profanului. Al doilea model îl constituie proza sud-americană care a readus în

[60] Ibidem, p. 116.
[61] Marian Barbu, *op. cit*., p. 7.
[62] Idem, p. 68.

prim-plan epicul. Totodată, romanul sud-american prezintă o pronunțată implicație politică, mergând până la tema „puterii" şi detaşându-se de aceasta pentru a nu pierde umanul, natura, viața autentică şi liberă. El are în acelaşi timp, o dimensiune poetică şi a fabulosului (în special la Gabriel Garcia Marquez), pe care o regăsim şi în romanele lui Ştefan Bănulescu sau Sorin Titel. Tot la Sorin Titel întâlnim şi proze care au în centru umanul, viața de fiecare zi a oamenilor, materie primă din care se poate realiza o mare literatură.

Continuă, în acelaşi timp, să se scrie *roman psihologic* (Dana Dumitriu, Maria Luiza Cristescu) si *parabolic* (Octavian Paler, Marin Sorescu), o parabolă tratată cu mijloace epice moderne despre existență şi mecanismele puterii. Apar apoi romane scrise în stilul *eseului romanesc, un romanesc al ideilor* (*Viața pe un peron* – O. Paler, Paul Georgescu – *Solstițiu tulburat*, *Revelionul*, *Vară baroc*).

Se scriu, de asemenea, romane preocupate de „aventura scriiturii", retorica romanului devenind o temă a acestuia. Căci

> *a scrie înseamnă un fapt de existență care merită să fie relatat într-o carte. Eseul pătrunde pe această cale în roman şi dă o perspectivă mai largă ficțiunii*[63].

Paul Dugneanu[64] ilustrează în secțiunea *Forme ale realismului actual* din cartea sa consacrată formelor literare postbelice, câteva stadii, expresii, ipostaze ale romanului realist contemporan. Autorul integrează *realismului mitic* romanele lui Romulus Dianu şi Mircea Ciobanu; *realismul sincretic* este, în opinia sa, cea mai potrivită formulă pentru a cuprinde natura textelor scrise de Nicolae Breban; pe când aşa-zisul *realism cinematografic* e reprezentat prin Petre Anghel, iar *realismul social pitoresc* prin Mircea Constantinescu. La rândul sau, Romulus Dianu scrie un roman, *Fata de la Suza*, care se integrează *realismului polifonic*, cu semnificații pluristratificate, deschis spre parabolă şi mit.

În secțiunea *Fantastic, mitic, parabolic* autorul identifică, printre altele, o *scriitură poematică* din care poate apărea efectul fantastic, aşa cum se întâmplă în romanul lui Dumitru M. Ion, *Scribul şi închipuirea*. *Romanul „filosofic*", cu o scriitură supraetajată, realizată prin tehnica palimpsestului, este reprezentat de *Prizonierul deşertului*, scris de Octavian Simu.

O proză supraetajată identifică şi Ion Bogdan Lefter[65], pe care o exemplifică prin proza reprezentanților Şcolii de la Târgovişte, cei care au refuzat atât realismul de tip tradițional, cât şi psihologismul modernist, pentru a se îndrepta spre construirea

> *unor spații textuale complexe, multistratificate, în care coexistă narativitatea cea mai concret – biografică, cea a jurnalului, cu invenția viziunilor*

---

[63] Eugen Simion în „Caiete critice", nr. 1-2, 1983, p. 68.

[64] Paul Dugneanu, *Forme literare. Între real şi imaginar*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1993, p. 8.

[65] Ion Bogdan Lefter, Literatura anilor 60–70: „Experimentul ca despărțire de neo-modernism (schiță tipologică şi scurt inventar)" în *Experimentul literar postbelic românesc*, Piteşti, Editura Paralela 45, 1998, p. 30–32.

fantastice, seriozitatea celei mai fine notații descriptive cu parodia dezlănțuită, textul cu metatextul.

Tot în categoria textelor supraetajate sunt incluse şi proza autenticismului biografist, prin care s-a forțat depăşirea autenticismului modernist de tip proustian în sensul recuperării concreteței biografice a existenței (*Serenada la trompetă* – 1969 a Sânzâianei Pop, *Ostinato* – 1992, al lui Paul Goma), sau romanele eseismului enigmatic, aflate la limita dintre psihologismul modernist şi comedia postmodernă a literaturii (*Viața şi opiniile lui Zacharias Lichter* – 1968, de M. Călinescu, *Simptome* – 1969, de Virgil Nemoianu).

Romancierii din această perioadă nu mai pun accentul în relația individ-istorie pe istorie şi nu mai sunt fascinați de mecanismele acesteia. Accentul se deplasează spre individ, schimbări înregistrându-se şi în structura romanului. N. Breban, Al. Ivasiuc, Sorin Titel, A. Buzura (în *Absenții*), Mircea Ciobanu, Radu Petrescu, George Bălăiță *încep să gândească romanul mai puțin ca pe scriitura unei aventuri şi tot mai mult ca pe aventura unei scrituri*[66].

Romanul se apropie totodată de tehnicile universale de lucru, devenind mai analitic, cu structuri mai complicate, cu o construcție polifonică şi o cronologie abandonată aproape în totalitate. El nu mai „fotografiază", ci interpretează, nu mai decupează eroi (pozitivi sau negativi), ci prezintă, prin sugestii şi simboluri, personaje în biografia cărora cititorul adaugă informații, experiențe, interpretare, *romanul contemporan subscriind, prin întreaga sa structură compozițională şi stilistică, triadei moderne emițător-mesaj-receptor*[67].

Omul problematizat se caută pe sine în spațiul interior (psihic şi moral) şi în legături multiple cu socialul, filtrat la nivelul experienței proprii, aşa cum se întâmplă în romanele *Femeie, iată fiul tău* (al lui Sorin Titel) şi *Păsările* (al lui Al. Ivasiuc).

Anul 1965 aduce, o dată cu deschiderea teoretică, şi o seamă de experiențe noi în roman. Romanele *Drum spre oameni* şi *O singură iubire* de Ion Vlasiu aduc în prim-plan eroul-narator intelectual, prin intermediul căruia se rememorează o experiență de ordin spiritual a vieții. Prin romanul *Lunatecii*, de Ion Vinea, se readuce în discuție balcanismul literar. Radu Cosaşu continuă să îmbine ficțiunea, reportajul şi eseistica (*A înțelege sau nu*), iar Vasile Rebreanu, în *Călăul cel bun*, experimentează un fantastic folcloric în chip modernist.

Această perioadă poate fi caracterizată drept o etapă estetică, epico-filozofică şi politică. Părăsind poziția sociologică şi adesea dogmatică în abordarea vieții, romancierul

înlocuieşte ilustrarea cu interpretarea onestă şi participativă a realității social-umane. Subiectivitatea artistică este reaşezată în drepturile ei firesti şi scriitorul refuză să se mai supună dogmei ideologico-literare, năzuind la un alt fel de adevăr decât cel canonizat[68].

---

[66] Eugen Simion, în „Caiete critice", nr. 1–2, 1983, p. 67.
[67] Marian, Barbu, *op. cit*., p. 11.
[68] Anton Cosma, *Romanul românesc contemporan*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1988, p. 49.

Caracteristica esențială a prozei de după 1965 este tendința de transfigurare a realului – prin care literatura se supune legilor ficțiunii –, sub influența realismului magic sud-american care pune existența sub semnul întoarcerii la condiția originară. Citirea

> întâmplărilor *într-o altă grilă decît cea «obiectivă» a adecvării, «a ..redării» realității, inundarea acesteia cu elemente magice, mitologice, fantastice reprezintă o altă viziune asupra vieții, diferită de aceea impusă de doctrina literară oficială, care respinsese pînă atunci orice manifestare a iraționalului*[69].

Apar, de asemenea, proze care conțin primele elemente de discurs autoreflexiv, ironic şi ludic, prin care se produce începutul sincronizării cu experimentele literare moderne europene. Dumitru Țepeneag – prin articole şi traduceri din Allain Robbe-Grillet şi Robert Pinget, ca şi prin texte ca *Exerciții* (1966), *Frig* (1967), *Aşteptare* (1971) – şi Sorin Titel prin proze ca *Reîntoarcerea posibilă* (1966), *Dejunul pe iarbă* (1968), *Lunga călătorie a prizonierului* (1971) contribuie la introducerea în literatura română a formulelor experimentale promovate de reprezentanții Noului Roman francez.

Sub raport tematic, se remarcă o diversitate a romanelor, preocuparea epicii din această etapă axându-se în jurul câtorva teme fundamentale: moartea lumii vechi, geneza celei noi, relația individului cu societatea (problematica libertății), formele de acțiune a societății asupra individului (problematica puterii), sau procesul redactării însuşi. Tot acum, ficțiunea se împleteşte cu exegeza, realismul cu reflexivitatea.

În ceea ce priveşte tema *morții lumii vechi*, se observă că romanul deceniului şapte parcurge un proces de umanizare. El descoperă valențele tragice ale existenței şi, de obicei, textele care reînvie lumea de altădată au şi un substrat elegiac, observându-se nostalgia față de ceea ce a dispărut pentru totdeauna. Romanele acestei perioade se constituie adesea într-o meditație filozofică majoră asupra istoricității existenței umane.

Sorin Titel, în *Țara îndepărtată* (1974), Fănuş Neagu, în *Îngerul a strigat* (1968), Ştefan Bănulescu în *Cartea Milionarului* (1977) Mircea Ciobanu în *Istorii* (1977), Mihai Sin sau Gabriela Adameşteanu proiectează trecutul într-o lumină personală, simțindu-se legat de el şi descifrând fiorul tragic al ireversibilității timpului.

Tema *genezei unei lumi* noi aduce în prim-plan transformarea structurilor societății, de unde rezultă şi perspectiva preponderent mitologică specifică acestui tip de roman, aptă să surprindă amploarea şi profunzimea fenomenului. Se afirmă astfel o tendință stilistică de a „mitiza" istoria. Romanul acestei perioade, prin scriitori ca Marin Preda, Al. Ivasiuc, Augustin Buzura sau D.R. Popescu, a decis să demistifice istoria recentă pentru a o proiecta în adevărata ei lumină.

---

[69] Eugen Negrici, *op. cit*., p. 219.

Problematica *libertății individului* îl surprinde pe acesta în încercarea de a se adapta, participa şi integra grupului uman. Individul se află în fața dobândirii conştiinței de sine ca eu proiectat în planul istoriei contemporane. Romane ca *Nebunul şi floarea* (de Romulus Guga) sau *Absenții* (de Augustin Buzura) înfățişează oameni care trebuie să traverseze crize dureroase de conştiință înainte de a se integra istoriei. *Intrusul* (Marin Preda), *Îngerul a strigat* (Fănuş Neagu), *Galeria cu viță sălbatică* (Constantin Țoiu) relatează experiențe tragice şi absurde, uneori ireparabile, ale unor indivizi care se văd eliminați prin „misterioase" mişcări ale istoriei, înfrânți în ciuda sau tocmai din cauza purității lor.

Tema *puterii,* definitorie pentru deceniul al şaptelea al romanului, este tratată în romane ca *Racul* (Al. Ivasiuc), *Galeria cu viță sălbatică* (Constantin Țoiu), *Ierarhii* (M. Sin), *Pumnul şi palma* (Dumitru Popescu), *Viața pe un peron* (Octavian Paler). Modalitățile literare prin care aceasta este abordată sunt dintre cele mai diferite. Astfel, romanele lui N. Breban (*Bunavestire*) o introduc într-o manieră proprie scriitorului, ca „*reflex al socialului la nivelul subiectivității individului*"[70], în timp ce *Ore de dimineață* de Platon Pardău o dezbate la modul realismului direct. O ilustrare a aceleiaşi teme este „romanul-basm" *Principele* (1969) al lui Eugen Barbu, un roman „cu cheie" ca şi *Istoria ieroglifică* sau *Săptămâna nebunilor* (1981), temă prezentată prin apelul la parabolă/alegorie. De altfel, după cum observă Bogdan Crețu[71],

> *parabola, alegoria transparentă, aluzia, discursul oblic devin principalele mijloace de realizare ale antiutopiei româneşti care îşi arogă funcția unei supape subiective, constituindu-se într-un mijloc firav de rezistență împotriva totalitarismului (comunist, în genere).*

Romanul acestei perioade reflectă sub variate unghiuri procesul „anonimizării" omului modern, precum în *Martorii* (1968), de Mircea Ciobanu, o microradiografiere a eului subiectiv, pulverizată prin relativizarea proiecțiilor lui până aproape de acel „anonim" pe care îl propune estetica Noului Roman francez.

În paralel cu asemenea texte experimentale, în care se ating limitele ultime ale depersonalizării personajului, romanul deceniului şapte nu va renunța la căutările sale tradiționale, care urmăreau crearea unor personaje vii, memorabile. Marin Preda (prin Niculae Moromete), Eugen Barbu (prin Principele sau Ottaviano), Dumitru Radu Popescu (prin Tică Dunărințiu) şi mulți alții creează asemenea personaje autentice.

În acelaşi timp cu observarea ființei sociale şi subiective a omului, romanul acordă atenție

> *metarealității umane, ființei spirituale (culturale) a omului. Acum are loc un proces de limpezire şi diversificare a posibilităților metarealismului care,*

[70] Anton Cosma, *op. cit*., p. 55.

[71] Bogdan Crețu, *Utopia negativă în literatura română*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2008, p. 8.

prin Sorin Titel, Eugen Barbu, Ştefan Bănulescu va culmina în deceniul al optelea[72].

Mircea Nedelciu[73] vorbeşte despre câteva experimentări parțiale, caracteristice acestei perioade, printre care s-ar afla:

– personajul din subterană, prin care înțelege acel personaj misterios care vorbeşte tot timpul în subsolul paginii, semnându-şi intervențiile cu **n.a**.; tot mai des, el urcă în pagină, unde uneori semnează, alteori nu, reuşind astfel o formă specială de „mise en abîme". Un astfel de exemplu ar fi Mircea Horia Simionescu.

– noua alianță dintre inventivi şi productivi, acelaşi autor fiind, mai întâi, experimentator, pentru ca mai apoi să folosească rezultatele experimentului în producția de text. In această a doua categorie ar intra scriitori ca Sorin Titel, Ştefan Bănulescu sau George Bălăiță.

Romanul realist tradițional a cultivat cu precădere perspectiva omului social, văzând realitatea umană ca fiind determinată şi modelată de relațiile sociale în care este prins individul, modelul fiind Balzac. Începând cu Proust, s-a observat că socialul poate fi la fel de bine observat şi în reflectarea lui la nivel sufletesc. Această perspectivă socială asupra omului este vizibilă în opera lui Al. Ivasiuc, Theodor Mazilu, Constantin Țoiu, Augustin Buzura.

Acestei perspective a omului social, A. Cosma[74] îi adaugă şi altele:

– *perspectiva subiectuală*, bazată pe disocierea între o realitate obiectivă, exterioară şi o realitate subiectivă. Această perspectivă a fost descoperită pentru romanul modern de Dostoievski, iar în literatura română este folosită, în perioada interbelică, de Gib Mihăescu, Anton Holban, Max Blecher. În anii '70, Laurențiu Fulga, Dana Dumitriu, Gabriela Adameşteanu, Nicolae Breban scriu romane în care abordează umanul din acest unghi.

– *perspectiva arhetipală,* cultivată şi de metarealismul interbelic (Sadoveanu şi Eliade), îşi află destule întruchipări artistice în romanul acestei perioade. Perspectiva arhetipală presupune

> *considerarea omului sub aspectul său generic, de eternitate umană sau de* ***transistoricitate****, de* ***transcendență****. Astfel privită, ființa omenească devine întruparea particulară a unui tipar sau arhetip etern care-i predetermină*

O asemenea perspectivă o întâlnim în operele unor scriitori ca Fănuş Neagu, D. R. Popescu, L. Fulga.

– *perspectiva obiectuală,* valorificată în special în literatura europeană prin Noul Roman francez, care are însă rădăcini şi la noi, identificabile în „nuvelele fără oameni" sau în „naturile moarte" literare ale lui Macedonski, I. A. Basarabescu, D. Anghel. Experimente în continuitatea şi a tradiției româneşti, nu numai a modelului străin, sunt vizibile în romanele lui Sorin Titel sau în romanul lui Radu Petrescu,

---

[72] Idem, p. 57.
[73] Mircea Nedelciu în „Caiete critice", nr. 1–2, 1983, p. 47.
[74] Anton Cosma, *op.cit*., p. 61–62.

Matei Iliescu. *Dejunul pe iarbă* sau *Lunga călătorie a prizonierului* sunt romane în care Titel obține semnificația umană prin egalizarea, la nivelul aparenței perceptibile, a existenței omului și a lucrurilor.

– *perspectiva evenimențială* sau romanescă, dedusă dintr-o reînviere cu sensuri noi a romanescului primitiv. Aici,

> *destinul omului este măsurat și direcționat de Evenimentul suveran: istoria mică a existenței personajului este suprapusă Istoriei mari, a lumii moderne. Această perspectivă estetică proiectează viața individului la dimensiunile ei de părticică neînsemnată a Istoriei*[75].

Perspectiva evenimențială este folosită în romane ca *Patima* de Mircea Micu, *Apa* de Al. Ivasiuc, *Incognito* de Eugen Barbu, *Delirul* de Marin Preda.

Deceniul al șaptelea a adus cu sine semnele distinctive ale noilor tendințe identificate de A. Cosma[76] în *intelectualizarea (pe urmele lui Camil Petrescu) personajului și a scriiturii, părăsirea șabloanelor și deschiderea către etic și existențial*.

Pe lângă această deschidere și sincronizare cu literatura europeană se poate constata și un proces de redogmatizare a literaturii române (al doilea după cel care a urmat revoluției din Ungaria din 1956), ca o consecință a Tezelor din iulie 1971. Este o perioadă în care literatura își încetinește evoluția spre normalitate, iar scriitorii trebuie din nou să inventeze strategii/stratageme prin care să se salveze, ivindu-se astfel *o generație a salvării și a consolidării valorilor câștigate*[77]. Totuși, scriitorii nu încetează să își continue evoluția spre literaritate.

Pe lângă o literatură pusă în slujba dogmei politice, în această perioadă există și o literatură autentică. Paradoxal, numărul formulelor artistice crește, apărând scrieri aflate sub influența unor scriitori ca Joyce, Faulkner, Gabriel Garcia Marquez sau Borges, în timp ce imaginația și metaliteratura își recâștigă locul. Personajele

> *încep să treacă de la o carte la alta și scriitorii par interesați să-și întemeieze o lume a lor, un univers recognoscibil sau un ținut guvernat de un anume mod de viață. Acest „ținut" are uneori reflexe onirice, alteori absurde și, nu de puține ori, magic-mitologice (ivite din fondul național de eresuri). Revine, la un moment dat (și tot în replică), pofta de epic și cantitatea acestuia - determinată și de dorința de a spune adevărul pînă la capăt - dă naștere unor reprezentări de ansamblu cu caracter de frescă: frescă socială, istorică, de familie, pictată acum de un penel mai sigur și cu numeroase cunoștințe tehnice bine asimilate (simultaneizări, structuri muzicale, alternări de tempo, combinări de timpuri verbale etc.)*[78].

---

[75] Marian Barbu, *op. cit*., p. 16.
[76] Anton Cosma, *op.cit*., p. 46.
[77] Eugen Negrici, *op. cit*., p. 236.
[78] Idem, p. 237.

Ca forme de autoapărare la cenzura şi oroarea doctrinei apar inovaţii ca autoironia, alături de *incompletitudinea narativă, parabolismul, relativizarea faulkneriană prin simultaneizarea vocilor narative contradictorii, estetismul, fantezismul formal, exuberanţa ludică*[79].

O dată cu deceniul al optulea se constată o deschidere spre normalitate. Pentru prima dată după mult timp se abordează realismul cotidian, prezentul imediat, prezentul în curs al scriitorului şi al autorului, al creaţiei şi al lecturii. În locul idealului „obsedant" al unui adevăr integral cu privire la istoria recentă şi al experimentării unor soluţii noi pentru proză, îşi face loc un roman mai simplu şi mai firesc,

> *acela al trăirii normale, nefestive a prezentului, prin ficţiunea epică. Salvat de tenebrele* labirintului, *personajul, ca şi autorul însuşi, regăsesc spaţiul larg pe măsura reală a omului şi a literaturii*[80].

„Normalitatea" pe care o dobândeşte acum romanul este acea desprindere de Istorie, făcând loc din ce în ce mai mult imaginarului, normalitatea romanului nefiind altceva decât normalitatea creaţiei, a modelării realului în conformitate cu normele esteticului.

Are loc o intelectualizare a scriiturii prin împrumutul unor mijloace aparţinând altor domenii cum ar fi anexarea tehnicilor cinematografice, a sugestiilor matematice sau muzicale. Romanul încearcă să surprindă mişcările intime şi mecanismele definitorii ale actului uman, neexcluzând însă drama creaţiei şi a autorului. Este un roman care

> *se creează pe sine, care îşi creează autorul dezvăluind secretele creaţiei, un roman în care eroarea, ocolişul, eşecul, promisiunea, speranţa fac din trestia gânditoare un magnific spectacol de cameră*[81].

Figura caracteristică a evoluţiei romanului în această perioadă este, în opinia lui Mircea Horia Simoinescu[82], aceea a

> *scrierii/rescrierii, ca acţiune definitorie pentru omul eliberat de Istorie şi reîntors în spaţiul său firesc – cel al creaţiei literare. Acum drumul devine mai important decât ţinta, romanul tinde uneori a fi construcţie de dragul construcţiei în spaţiul cuvântului, iar în această construcţie, sensurile vii, trimiterile la realitatea ardentă, imediată sau eternă, sunt stilizate până aproape la nerecunoaştere. Este ceea ce s-ar numi romanul-literatură*,

reprezentat de scriitori ca Sorin Titel, Radu Tudoran, Eugen Barbu, D.R. Popescu, Paul Georgescu, Fănuş Neagu, George Bălăiţă, Ştefan Bănulescu, Mircea Ciobanu, autori de structuri diferite, dar apropiaţi prin cultul artisticităţii.

---

[79] Ibidem, p. 239.
[80] Marian Barbu, *op. cit.*, p. 21.
[81] Mircea Horia Simionescu în *Caiete critice*, nr 1–2, 1983, p. 75.
[82] Idem, p. 74.

Romanul îşi clarifică statutul de gen al tuturor posibilităţilor, tot acum producându-se o cristalizare a conştiinţei artistice, aşezarea într-o relaţie firească a unor categorii inerente sau aferente artei, precum esteticul, eticul, politicul, filozoficul.

Proza acestor ani este una livrescă, parodică şi autoreferenţială, luându-se pe sine ca referent absolut al existenţei, o literatură a literaturii prin care se face trecerea de la mimesis la poiesis, o proză a fanteziei creatoare care se emancipează de sub rigorile realismului canonic/dogmatic.

Ne-am oprit expunerea despre formele romanului românesc postbelic la anii optzeci, deoarece ultimul roman al lui Sorin Titel, *Femeie, iată fiul tău,* a fost publicat în 1983, iar interesul nostru a fost să conturăm o imagine de ansamblu a prozei româneşti postbelice până la această perioadă, pentru putea mai apoi fixa şi scoate în evidenţă locul scriitorului bănăţean în literatura română postbelică şi contribuţia lui la modernizarea acesteia.

Résumé

A la suite d'un passage en revue historique de ce que veut dire les concepts « modernisme » et « neomodernisme », l'auteur a arrêté son exposé sur les formes du roman roumain de l'après-guerre aux années 80, car le dernier roman du romancier Sorin Titel a été publié en 1983. Le but de l'exposé a été de présenter les contours généraux de la prose roumaine d'après guerre jusqu'aux années 80, car ce qui l'intéresse davantage, du point de vue de l'auteur de cet exposé, c'est la place des écrivains de Banate dans la littérature roumaine d'après guerre et son apport à la modernisation de la prose.

Mots-clé: Sorin Titel, romans d'après guerre, modernisme, écrivains de Banate, littérature roumaine

LITERATURĂ EPISTOLARĂ ÎMBLÂNZITĂ SAU NU DE TEHNOLOGIE

drd. Alexandra Toma*

Romanul epistolar s-a mulat cel mai bine pe sensibilitatea secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, care şi-a închis dramele între războiul de treizeci de ani şi colonizarea Americii, între zbuciumatul Ludovic al XIV-lea şi celebra revoluţie franceză... Pentru literatură era vremea marilor desfaceri, când romanul se scutura de balast şi începea să-şi arate deliciile, iar capriciile barocului şi iluminismului se împleteau pentru a deschide noi orizonturi literare. În această lume a evenimentelor răsunătoare şi a marilor revelaţii, una dintre ele s-a referit şi la valorificarea scrisorii ca tehnică literară de verosimilitate.

Romanul epistolar a fost considerat multă vreme un episod izolat în istoria literară, etapă în evoluţia spre romanul modern, mai ales din cauza prejudecăţii că reprezintă o versiune transparentă şi simplistă a subiectivităţii, transcriind necenzurat gândurile personajelor. Deşi nu este în intenţia noastră să analizăm validitatea acestei perspective, trebuie menţionată perspectiva lui Joe Bray, care încearcă să scoată romanul epistolar din obscuritatea în care a fost exilat, subliniind importanţa acestuia pentru dezvoltarea naraţiunii la persoana a III-a, dar şi influenţa asupra literaturii secolelor al XIX-lea şi al XX-lea:

„(…) the style of the novel-in-letters had a penetrating influence on the way the nineteenth and twentieth century novel represents consciousness, thus establishing the epistolary novel as more than a digressive episode in English literary history”[1].

Unele dintre primele încercări de roman epistolar, cu doza lor de stângăcii şi temeri, au fost ale Marianei Alcoforado, James Howell şi Aphra Ben. Astfel, romanul epistolar se contura, încă de la început, ca dedicat problemelor sentimentale, jocul seducţiei şi căutarea iubirii jucând un rol central.

Scriitorul ale cărei opere au făcut din romanul epistolar un succes impresionant este Samuel Richardson, care s-a erijat, la vremea respectivă, în sfătuitorul tinerelor dezamăgite în dragoste. Pamela şi Clarissa, celebrele sale personaje şi romane, s-au remarcat prin spontaneitate şi capacitatea de a captura momentul trăit.

---

* Universitatea Dunărea de Jos, Galaţi.

[1] „Stilul romanului în scrisori a avut o influenţă penetrantă asupra modului în care romanul secolelor XIX şi XX reprezintă conştiinţa, romanul epistolar devenind mai mult decât un episod izolat în istoria literară engleză” (t.m), Joe Bray, *The epistolary novel: representation of consciousness*, Routledge, 2003, p. 2.

RITL, nr. 1–4, p. 381–396, Bucureşti, 2011

Dincolo de apologia virtuții şi inocenței, care apare demodată în lumina valorilor secolului nostru, romanele epistolare ale lui Richardson sunt importante ca prefigurare a romanului modern şi ca modalitate de explorare a eului personajelor. Dacă în *Pamela* cititorul este limitat aproape numai la percepția eroinei, *Clarissa* îmbină vocile a mai multe personaje, printre care controversatul şi fascinantul Lovelace, plin de nuanțe, vicii, frustrări, renunțări, dileme morale, într-un cuvânt – viu.

Un amănunt interesant, care prefigurează tehnicile moderne ale sondajului de public, este că Richardson şi-a consultat publicul feminin în ideea de a adapta scriitura la gusturile acestuia, modificând limbajul Pamelei pentru a o face să pară mai educată şi, prin urmare, pentru a face povestea mai uşor acceptată de publicul vremii[2].

Bineînțeles, romanele lui Richardson au devenit rapid prilej de dialog hipertextual. Henry Fielding a scris o parodie a romanului *Pamela*, intitulat ludic *Shamela*, care sugerează dezvăluirea adevăratelor aventuri ale eroinei lui Richardson. Bineînțeles, personajul lui Fielding este opusul virtuoasei şi fadei Pamela, deconspirând ipocrizia morală şi eşecurile stilistice ale romanului sursă. Hipertextualitatea îşi întinde însă mrejele până în zilele noastre, cu primul roman episolar digital, care va fi analizat după parcurgerea istorică a avatarurilor romanului epistolar.

Romanul epistolar îşi continuă cariera, presărată cu personaje supuse contrastului violent între virtute / inocență şi păcat / pervertire prin *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu, *Julie sau Noua Heloïse* de Jean-Jacques Rousseau, *Legături periculoase* a lui Laclos, *Suferințele tânărului Werther* a lui Goethe etc.

Pasiunea pentru formele epistolare se stinge încet spre sfârşitul secolului al XVIII-lea, când scrisorile sunt utilizate sporadic, de către tânăra Jane Austen într-un roman care nu s-a bucurat de prea multă atenție *Lady Susan*. În secolul următor, Honore de Balzac, Mary Shelley, Bram Stocker etc. perpetuează genul, deşi tehnica în sine pare depăşită şi artificială în comparație cu noile metode de expresie romaneşti.

Granița dintre secolul al XVIII-lea şi secolul al XIX-lea marchează o redimensionare a utilizării epistolelor în literatură. Cele fabricate exclusiv ca tehnică literară de verosimilitate, impregnate de patetismul şi prețiozitatea experiențelor romanelor epistolare anterioare, ajung să fie desconsiderate, marginale. În schimb, ca reflexie a setei de autentic, capătă amploare fenomenul de publicare a corespondențelor literare, deosebit de interesante din punct de vedere psihologic şi estetic fiind acelea aparținând lui Stendhal, John Keats, Prosper Mérimée, George Sand, Flaubert, Dostoievski, Cehov. La fel de revelatoare se dovedeşte în secolul XX corespondența lui Marcel Proust.

Literatura română, în contratimp cu marile literaturi europene, nu construieşte o reală tradiție epistolară. Scrisorile sunt folosite izolat în romane, pentru a contura mai bine psihologia personajelor şi a multiplica vocile narative, cum este şi cazul

[2] Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Pamela,_or_Virtue_Rewarded, accesat la 10 mai 2010.

Patului lui Procust de Camil Petrescu. Corespondența literară însă este mult mai bine reprezentată, ofensivă, spontană, mai puțin lustruită şi, mai ales, autentică (M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, I. Heliade Rădulescu, Titu Maiorescu, Duiliu Zamfirescu).

Ultimul secol al mileniului doi oferă însă surprize pentru un gen considerat apus: Vladimir Nabokov şi încântătoarea sa Ada, Amos Oz (*Cutia neagră*), cu Junichiro Tanizaki şi romanul *Cheia*, cu maestrul groazei, Stephen King, autor al montajului de articole de ziar, interviuri, protocoale judiciare (toate de domeniul fictiunii) care constituie romanul *Carrie*.

Această prezentare sintetică doreşte să demonstreze, fără a se pierde în particular, evoluția stilului epistolar, la punctul său de convergență cu literatura, şi, implicit, să dea indicii în legătură cu mecanismul pe care scrisorile îl pun în mişcare pentru a seduce cititorul. Aşa cum s-a putut concluziona din cele prezentate lapidar mai sus, tehnica epistolară folosită în cadrul romanului este legată indestructibil de verosimilitatea scriiturii, țintind imersarea lectorului în lumea fictivă propusă.

Pe de altă parte, reunirea epistolelor în volume de corespondențe literare, valorificare literară care a urmat romanului epistolar, este un act de căutare a autenticului documentar, dar şi un soi de voyeurism cultural, ce presupune străpungerea zonei de intimitate a comunicatorilor.

E-mailul în romane

Odată cu dezvoltarea noilor forme de comunicare în spațiul virtual, acestea au fost rapid integrate în producția literară. Unul dintre motive se referă la intenția de a oglindi un aspect esențial al vieții omului modern, anume interactivitatea şi imersarea în cyberspațiu. Includerea e-mailurilor în literatură funcționează pe principii asemănătoare cu cele ale romanului epistolar, combinate cu inovații formale care împrumută stilul liber al scriiturii mesajelor poştei electronice.

Ceea ce se modifică fundamental în literatura recentă care înglobează mesajele poştei electronice este capacitatea acestei strategii textuale de a crea o lume posibilă credibilă. Oralitatea e-mailurilor dă textelor o vivacitate greu realizabilă în trecut, făcând convenția mai puțin transparentă. Bineînțeles, acest aspect depinde, în mare măsură, şi de harul scriitorului.

Propunem spre analiză o serie de romane de dată recentă, fie complet alcătuite din e-mailuri, fie construite pe tehnica colajului de texte de tipuri diferite (note, conversații telefonice, pagini de jurnal/blog, chat etc.).

Primul dintre ele este un roman din categoria celor sentimentale, scris de Cecilia Ahern[3], care se canalizează pe povestea de dragoste dintre Rosie şi Alex,

[3] Redăm o afirmație a unui cititor fervent al romanelor Ceciliei Ahern, postată semnificativ pe un site care se intitulează „Am doar 18 ani”, pentru a contura stilul autoarei: „**Cecelia Ahern** e o scriitoare ce nu este pe placul tuturor. Dacă eşti un romantic incurabil, o persoană ce visează cu ochii deschişi şi devorează poveşti siropoase, atunci cărțile ei îți vor plăcea.”, Am doar 18 ani, http://amdoar18ani.ro/suflete-pereche-cecelia-ahern/, accesat la 14 iunie 2010.

povestită prin intermediul e-mailurilor, discuțiilor pe chat, cărților poştale etc. Aceste artificii de scriitură sunt justificate prin faptul că Alex ajunge să se mute împreună cu părinții, distanța implicând o legătură epistolară, presărată cu drăgălăşenii, momente fabricate de intimitate etc. Bineînțeles, ca în orice roman scris pentru a declanşa rafale de suspine lectorilor emoționați, impedimentele în calea iubirii celor doi sunt condimente care pigmentează drumul anevoios spre apoteoticul final.

Dincolo de firul epic rețetar şi structura relativ simplă a romanului, este interesant faptul că autoarea, alegându-şi cu atenție efectele, ca o bună cunoscătoare a publicului tipic, alege ca ultima scrisoare trimisă între cei doi să fie una adevărată, scrisă „cu stiloul pe hârtie" de către Alex, cotropit de puternicele sentimente pe care le încearcă pentru Rosie. Această opțiune literară semnalează faptul că spațiul virtual este receptat ca unul de hibridare a umanului cu tehnologicul, impersonal şi rece, dar şi că acțiunea care determină deznodământul fericit trebuie să rupă ritmul, revenind la tradiționala epistolă, cu tipica sa căldură şi intimitate.

„Happy endigul" se conturează doldora de epitete exaltate, indicând simbolic „tăcerea magică" ca dovadă a unei comuniuni sufleteşti superioare, eliberată de meandrele virtuale anterioare. Redăm o mostră de scriitură:

„Era el. Era el, în sfârşit. Omul care trimisese ultima scrisoare pe care o citise în dimineața aceea, implorând un răspuns. Desigur că, după ce o primise, nu-i fusese greu să răspundă. Şi pe măsură ce tăcerea magică îi cuprindea în că o dată, nu făceau altceva decât să se privească şi să-şi zâmbească"[4].

Dincolo de personajele slab individualizate şi de stilul liniar al epistolelor (indiferent de expeditor), acest roman este analizat mai ales pentru că semnalează viabilitatea formulei epistolare în straiele sale noi virtuale. Un astfel de roman, exemplu pur de paraliteratură, scris pentru un public care gustă stilul „soap opera" (cel mai numeros probabil), are şanse de a dovedi, într-o mai mare măsură decât altele, faptul că vremurile de glorie ale epistolarului nu au apus în totalitate. Semnalăm totuşi faptul că lumea virtuală unde are loc schimbul de e-mailuri este receptată ca un surogat de realitate, de unde vine şi tendința Ceciliei Ahern de a face ca romanul să culmineze cu o întâlnire față în față a personajelor.

Un alt roman epistolar ce merită luat în discuție este cel al lui Matt Beaumont, intitulat „*e*", mai ales pentru că lumea creată este în mod încântător modernă, acțiunea petrecându-se într-o companie internațională de publicitate. Romanul spune povestea activității companiei în cadrul a două proiecte paralele: un potențial contract pentru campania publicitară Coca Cola, simbol absolut al societății de consum, şi filmarea unei reclame pentru un post pornografic local. Mesajele transmise între personaje demitizează ideea de profesionalism corporatist, maculat de o serie de intrigi amoroase, bârfe de birou şi răsturnări spectaculoase de situație. Umorul scriiturii se bazează în principal pe contrastul între rigiditatea şi seriozitatea aparentă a unei asemenea companii, ilustrată prin limbajul de lemn excesiv formal folosit în e-mailurile oficiale, şi frustrările, viciile, strategiile

[4] Cecilia Ahern, *Suflete pereche* (traducere de Marilena Iovu), Editura ALLFA, Bucureşti, 2006, p. 465.

subversive care se conturează dincolo de aparenţe, exprimate în limbajul informal al e-mailurilor personale, care abundă în cuvinte licenţioase.

Personajele create de Beaumont sunt delicioase prin colecţia de neputinţe dezvăluite. David Crutton, Directorul executiv, trimite e-mailuri la destinaţii greşite, pentru că nu ştie să opereze calculatorul, motiv pentru care îşi terorizează secretara. Simon Horne, Directorul de creaţie, fură ideea campaniei Coca Cola de la nişte proaspeţi absolvenţi de facultate şi speră, în van, că şiretlicul nu va fi descoperit. Mai mult, din cauza unei filmări secrete care îl arată pe acesta întreţinând relaţii sexuale cu un travestit, Miller Shanks ratează câştigarea contractului Coca Cola.

Filmarea în Mauritius este şi ea un demers ratat, pentru că unuia dintre modelele angajate îi explodează în avion implantul cu silicon, alt model ajunge să sufere de hipertermie, iar, pe acest fundal catastrofic, amplificat de vremea nefavorabilă, se conturează un presupus caz de hărţuire sexuală. Aceste întâmplări sunt dublate de eforturile disperate ale echipei de creaţie de a rescrie scenariul reclamei, cu efecte comice.

Dincolo de lumea nebună şi parodică a romanului „e", intitulat aşa pentru a indica utilizarea comunicării prin e-mailuri ca tehnică literară, este interesant modul de adaptare a limbajului în funcţie de personaj şi scop, calitate a romanului care face ca această succesiune de evenimente improbabile, construite cu tuşe îngroşate, care îmbină absurdul şi grotescul, să devină verosimilă sau, cel puţin, o lectură savuroasă. Exemplificăm cu unul dintre e-mailurile transmise de ipocritul şi formalul Simon Horne, care face abuz de o preţiozitate bizară a limbajului într-o situaţie informală:

„Daniel Westbrooke– 1/3/00, 10:18am

to: Simon Horne

cc:

re: arses in gear

Simon, I know this might be a silly little thing, so excuse my pedantry. I do not mind you calling me Dan in private, but to the great unwashed, please refer to me as Daniel. The diminutive souds far too familiar, and as Head of Client Services I find it pays to ramain a little aloof from the rabble! See you at 12:00"[5].

Interesant este că, pentru a ambiguiza limitele între ficţional, real şi virtual, lumea romanului a ieşit din chingi prin construirea unui site al acestei companii de publicitate existente doar în scriitură. Ca şi în cazul Darko Maver, ficţionalul este introdus în lumea virtuală pentru a influenţa realitatea.

---

[5] „Daniel Westbrooke– 1/3/00, 10:18am

to: Simon Horne

cc:

re: fundul la treabă

Simon, ştiu că ceea ce-ţi scriu poate părea un lucru prostesc, deci scuză-mi pedanteria. Nu mă deranjează să-mi spui Dan în particular, dar te rog ca, în faţa plebei, să-mi spui Daniel. Diminutivul sună prea familiar şi, ca Director de Relaţii cu Clienţii, găsesc că merită să păstrez distanţa distanţă faţă de gloată! Ne vedem la 12:00" (t.m.), Matt Beaumont, *e*, Penguin Group, 2000, p. 5.

Un al treilea caz de roman epistolar modern pe care îl propunem este „Blue Company" al lui Rob Wittig[6], disponibil doar online, în limba engleză. Trebuie menționat că acest Rob Wittig a fost inițiatorul a numeroase proiecte literare în spațiul electronic, printre care „Invisible Seattle"[7], IN.S.OMNIA, un grup de pasionați de literatură şi adepți ai creării de forme literare în spațiul virtual [8], un site de practicare a artei limbajului[9].

Romanul lui Wittig este unul inovator ca formă, conținut şi dialog intertextual şi hipertextual, propunând o lume ciudată, halucinantă, fantomatică, accesibilă prin vocea unui singur personaj. A te întâlni cu o astfel de scriitură este un eveniment mai rar în cyberspațiul lipsit de nuanțe şi de criterii, care înghesuie talent peste opacitate, valoare peste impostură, lumină peste umbră.

Personajul central, Bert, Berto Alto, Brt Alt, Bert Hault, în funcție de numele confecționate care semnează epistolele, scrie unei fete abia întâlnite despre experiențele sale limită în Evul Mediu, unde călătorise pentru importante explorări şi negocieri legate de compania la care lucrează, el fiind the „Marketing Guy". Experiența călătoriei în timp este, în fapt, un exercițiu ludic de imaginație, care schimbă registrele şi cadrul în funcție de bunul plac, combinând jocul pur de idei şi imagini şi parodierea realității, literaturii, conceptelor de spațiu şi timp. În acelaşi timp, este o parabolă la adresa atributelor cyberspațialității, care anulează limitele temporale între evenimente.

Aflat într-un soi de stagiu militar tragi-comic în întunecatele vremuri medievale, undeva în Italia, anul 1368, încântat că îl va putea cunoaşte pe Petrarca, Bert al nostru îmbină comentariile despre viața zilnică (mâncarea proastă, frigul, plictiseala) cu informațiile referitoare la întâlniri, negocieri şi strategii. Totul culminează cu venirea unor gărzi din secolul XXI, angajați ai corporației, care le impută membrilor companiei traficul cu obiecte din secolul lor. În scena finală, descrisă prin bunăvoința personajului narator care, dedicat demersului epistolar, reuşeşte să folosească laptopul pentru a trimite un ultim e-mail, întreaga companie este aliniată goală într-un câmp. Pedeapsa pe care o vor primi este abandonarea în plin Ev Mediu, fără posibilitatea de a se întoarce. Wittig sugerează, prin această pedeapsă fantezistă, imersarea totală în spațiul virtual şi dematerializarea în favoarea experienței totale pe care o poate acesta oferi.

După cum se poate vedea din comentariile de mai sus, romanul „Blue Company" nu este unul care poate fi povestit fără a lăsa evenimentele să zacă în

---

[6] http://www.robwit.net/bluecompany2002/, accesat la 23 martie 2010.

[7] O grupare de adepți ai literaturii electronice care sperau să reproiecteze oraşul Seattle în spațiul virtual, construind o geografie virtuală, dar şi să injecteze ficțiunea în realitate, informație preluată din Aerie Altena, *Rob Wittig. Invisible Rendezvous: Connection and Collaboration in the New Landscape of Electronic Writing*, http://www.xs4all.nl/~ariealt/wittig.html, accesat la 17 iunie 2010.

[8] Rob Wittig scrie o carte dedicată proiectelor IN.S.OMNIA, ocazie pentru a teoretiza şi ideea de hipertext şi implicațiile comunicării electronice în literatură – Rob Wittig, *Invisible Rendezvous: Connection and Collaboration in the New Landscape of Electronic Writing*, Wesleyan University Press, New England, 1994.

[9] Rob Wittig&friends practice the language arts, http://robwit.net/, accesat la 17 iunie 2010.

ambiguitate. Scriitura este atât de densă şi jucăuşă, încât reducția la ceea ce istorisește personajul, pradă al unui delir literar sau al realității, cine ştie, văduveşte romanul de substanță.

La nivel formal, această colecție de e-mailuri se distinge prin generozitate de tehnici grafice care structurează conținutul, formă tipică de hipertextualitate. Scriitura nu adoptă forma tipică a e-mailului, deşi mesajele sunt ordonate cronologic pe http://www.robwit.net/bluecompany2002/ şi trebuie citite de jos în sus. Nu apare, cum se întâmplă în celelalte romane, data, ora, destinatarul şi subiectul. Mesajele încep abrupt, aşa cum abrupt este întregul roman, iar titlul apare în partea de sus a paginii deschise la fiecare e-mail accesat. Formulele de încheiere sunt dintre cele mai inventive: „Having a Blast in the Past, / I am / The Man They Call / Berto Alto", „good", „oh, Julio, / Oh, Benjamin, / Oh, Skip / Oh, no.", „Look deep into HIstory / and you will fiind / yours truly, / Bert Hault" etc.

Pe lângă schițele în creion care ilustrează experiențele fantastice ale personajului, acesta face uz de modificarea dimensiunilor caracterelor, pentru a ierarhiza importanța ideilor (acestea seamănă deseori cu nişte subtitluri), de îngroşarea acestora, de puncte de suspensie, emoticons şi semne de punctuație transcrise, care devin un text în sine, un hibrid între didascaliile genului dramatic şi reprezentările grafice ale emoțiilor folosite de obicei în e-mailuri (*question mark*, *nervous cough*, *smile*, *LOL*, *pause*, *blushes*, *looks at the ground* etc.). Bert se joacă cu regulile şi convențiile.

Realitatea medievală, care, în mod clar, este experiment literar (pe alocuri dadaist) şi nicidecum aventură brută, este interpretată prin prisma unui om al secolului XXI, care vorbeşte de "the end of fighting season" şi de elementele de branding medievale, adaptând totul conştiinței moderne.

Sunt vizibile şi critici politice la adresa abordării armatei americane, în care soldații nu cunosc scopul final al misiunilor – liderul companiei, Regine, le explică membrilor companiei că au fost selectați tocmai pentru că sunt ignoranți şi cunosc prea puțin istoria. Se strecoară abordări parodice ale discursului tipic corporatist. Referințele la curente literare sau scriitori sunt şi ele frecvente:

> „Dear You,
>
> Sorry if your spam-blocker has been resisting these e-mails Many doctrinaire e-mail servers block out e-mail from centuries where neo-classicism is on the rise!"[10]

Seducător este pasajul în care, supărat că e-mailurile ei conțin reclame, iar ale lui nu, Bert îşi desenează propria reclamă cu logo-ul companiei. Demersul este tot unul ludic şi parodic:

---

[10] „Draga de tine,

Îmi pare rău dacă spam-blocker-ul tău a rezistat acestor e-mailuri.

Multe servere îndoctrinate de e-mailuri blochează e-mailurile din secolele în care neoclasicismul începe să se ridice" (t.m.), http://www.robwit.net/bluecompany2002/m1a/index.html, accesat la 23 martie 2010.

„My Ad
It cracks me up
that when you reply to me
your e-mail contains ads!!
Here's my ad!

„[11]

În esență, abordând o lectură în cheie mai largă, romanul epistolor monologic al lui Wittig este un discurs logoreic despre înlocuirea spațiului cu timpul în comunicarea electronică, despre raportul instabil între realitate şi ficțiune, despre excesele virtuale moderne şi conştiința burlescă de secol XX. Cele trei romane contemporane prezentate pentru a ilustra folosirea e-mailurilor ca tehnică literară au fost selectate pentru ilustra noua expresivitate a practicilor epistolare în literatură. Deşi motivația strategiilor de verosimilitate este aceeaşi ca în cazul romanelor epistolare tradiționale, e-mailul dinamizează într-o mai mare măsură textul, anulând impresia de artificialitate şi, asociat cu alte practici uzuale în cyberspațiu, oferă posibilități de expresivitate formală şi grafică îndrăznețe, care se mulează pe experimentarea completă a spațiului virtual.

Romanul digital epistolar

În 2001, un fost profesor american de literatură, fascinat de noile cuceriri ale comunicării electronice, începe să asude la crearea unui nou concept de roman epistolar, care să poată fi citit cu ajutorul unei interfețe grafice create special pentru acest tip de scriitură. Considerând că aşa numitele e-books pierd prea mult timp pentru a imita hârtia, Eric Brown ajunge la concluzia că este necesar un dispozitiv special în acest scop[12].

Aşa s-a născut primul roman digital epistolar (digital epistolary novel – DEN), „Intimități”, o poveste spusă prin intermediul unui program special, care poate fi

[11] „Reclama mea
Mă enervează că
atunci când îmi răspunzi,
e-mailurile tale conțin reclame!!!
Iată reclama mea!” (t.m.), http://www.robwit.net/bluecompany2002/m2/index.html, accesat la 23 martie 2010.

[12] Conform propriei declarații, citată de Kari Lynn Dean, „A Whodunit for the Digital Age”, în *Wired*, http://www.wired.com/science/discoveries/news/2003/12/61550, accesat la 12 aprilie 2010.

folosit pentru eventuala realizare a altor romane de acelaşi tip. Astfel, romanul lui Brown se încadrează în categoria hyperliteraturii[13], care reprezintă „(…) literature which makes use of the computerised/digital medium in such a way that it cannot be reproduced in print – for example it employs animation, sound-effects, nonlinear structure, interactivity or a combination of these”[14] sau este, în expresia lui John Sutherland[15], un exponent al tehno-hiperrealismului. Mecanismul lecturii romanului este simplu: programul conține un soi de cuprins asemănător cu inbox-ul unei căsuțe de mail, de unde cititorul selectează pe rând e-mailurile, având posibilitatea să revină de câte ori dorește asupra informației, dar şi să personalizeze culorile interfeței şi tipul de caractere. Fiind primul roman de acest tip, Eric Brown a creat şi un scurt ghid de utilizare, care rulează la deschiderea fişierului. Totuşi, cu sau fără ghid, orice utilizator regulat de poştă electronică poate să navigheze cu uşurință printre e-mailuri.

Povestea are loc tot în realitatea corporatistă, care pare a fi considerată cel mai credibil decor pentru o astfel de narațiune şi începe cu o eroare de comunicare. Pam, alias Gretel, transmite din greşeală un e-mail lui Braswell, alias Metroguy, ceea ce declaşează o serie de tachinări în spațiul electronic şi, implicit, o poveste de dragoste. Personajele sunt poziționate simetric, pe de o parte Pam, care se sfătuieşte cu mama şi cu prietena sa Mit, pe de alta, Braz, care discută schimbul de e-mailuri cu Hank şi Rick. Interesant, Rick pare a fi împrumutat numele autorului romanului (ceea ce se sugerează şi prin adresa de e-mail EBrown4114@aol.com), strategie de verosimilitate menită să ajute imersiunea lectorului în poveste. Întâlnirea dintre Braz şi Pam are consecințe furtunoase în viața amândurora. Pam este atacată violent, iar Braz arestat ca autorul atacului.

[13] Categorie în care se încadrează şi romanul lui Rob Witig, Blue Company, analizat în subcapitolul anterior.

[14] „… literatura care foloseşte un mediu computerizat / digital în aşa fel încât nu poate fi reprodusă pe hârtie – de exemplu, foloseşte animația, efecte sonore, structura neliniară, interactivitatea sau o combinație a acestora.”, The Hyperliterature Exchange, http://hyperex.co.uk/about.php, accesat la 12 aprilie 2010.

[15] John Sutherland, *E-mail – that's novel*, în „The Guardian”, 27 aprilie 2004, http://www.guardian.co.uk/books/2004/apr/27/fiction.ebooks, accesat la 13 aprilie 2010

Figura 1. Interfața grafică a romanului digital epistolar (DEN) de Eric Brown.

Această spectaculoasă turnură de evenimente nu mai este relatată prin e-mailuri, ci prin link-uri la articole din presă, creând o doză de suspans şi incitând curiozitatea cititorului. Bineînţeles, ordinea inițială va fi restabilită atunci când poliția realizează, prin decriptarea unor e-mailuri codate, că Braz este nevinovat. Povestea se termină într-o concordie generală, iar Pam şi Braswell îşi reiau idila întreruptă brutal.

„Intimități", roman epistolar de dragoste cu intrigă polițistă, îşi asumă, prin numele personajelor centrale, un dialog hipertextual peste secole cu opera lui Samuel Richardson. Prin urmare, se conturează două tipuri de transtextualitate: hipertextualitatea (cea care face referire la „Pamela" lui Samuel Richardson) şi intertextualitatea, care implică introducerea de hypertexte, prin linkuri la articole din presă, mesaje de telefon sau discuții pe chat.

Deşi „Intimități" nu este o capodoperă, lectura curge natural, fără sincope, mai ales în prima parte a romanului, care prezintă flirtul dintre cei doi prin replici inspirate, dinamice şi comice în acelaşi timp. Alegem spre exemplificare un e-mail transmis de Braz, în care acesta foloseşte un limbaj extrem de plastic, colorat de un joc rimat de cuvinte intraductibil. Pasiunea comună a celor doi pentru Sartre, cumva o soluție facilă pentru a sugera interesele elevate ale personajelor, se soldează cu un nou intertext, materializat prin transmiterea unui ataşament despre existențialism. Redăm o parte din e-mailul menționat, cât şi interfața grafică la vizualizarea acestuia:

Figura 2. E-mail în romanul digital epistolar al lui Eric Brown.

„Gretel,

It-s orange and purple to honor our biggest client, FedEx. No, not really. Actually I show my hair the utmost respect since there is so little of it! My hair is the most conservative part of me.

Thanks for the grammar humble pie. Can we call it even-steven?

I knew that, since we both know Sartre you'd have to get back to me; after all, how many of us are there in Memphis? (...)

Metro – but not Retro"[16]

Meritul lui Eric Brown nu este neapărat unul literar, ci unul legat de viziune, acesta propunând o formulă validă pentru literatura de acest gen, opinie exprimată şi de Adam Baer[17]. Cu toate că romanul reprezintă o lectură plăcută şi incitantă,

[16] „Gretel,

Este portocaliu şi purpuriu pentru a ne onora cel mai important client, FedEx. Nu, nu e chiar aşa. De fapt, îmi tratez părul cu un respect excepţional, ţinând cont că am atât de puţin! Părul meu este partea mea cea mai conservatoare.

Îţi mulţumesc pentru plăcinta umilinţei gramaticale. Suntem chit?

Ştiam că, pentru că îl cunoaştem amândoi pe Sartre, vei fi nevoită să mă contactezi; în definitiv, câţi ca noi sunt în Memphis?

Metro – dar nu Retro" (t.m.), Eric Brown, *Intimacies*, http://www.greatamericannovel.com/, accesat la 12 aprilie 2010, scrisoares 009.

[17] Adam Baer, "Call Me E-Mail: The Novel Unfolds Digitally", în *New York Times*, 15 aprilie 2004, http://www.greatamericannovel.com/press/nytimes/index.html, accesat la 13 aprilie 2010.

lasă totuşi un gust de pelin, pentru că micile artificii umoristice şi preocuparea pentru inovaţie în domeniu nu pot compensa superficialitatea analizei psihologice sau simplitatea firului narativ reţetar. Aşa cum spune Edward Picot[18], lucrării îi lipseşte rezonanţa. Personajele sunt vag individualizate, încadrându-se în aceeaşi tipologie vagă – oameni de treabă, cu simţul umorului, de o sensibilitate medie, iar când se încearcă adâncirea psihologiei personajului, acesta naufragiază în stereotipie şi lipsă de nuanţe, cum este cazul lui Maribeth, bârfitoarea tipică. Drama lui Braz, acuzat pe nedrept, este subţire ca o foaie de hârtie şi se limitează la mesaje panicarde schimbate între prietenii săi şi la nişte lamentaţii lapidare ale eroului. Pam, care este, după criteriile contemporane, o virtuoasă ca şi eroina lui Richardson este o prezenţă fantomatică fără adâncime.

Edward Picot rezumă romanul în mod inspirat:

„*Intimacies* probably owes its success to a combination of factors: the unpretentious crispness of its writing, the user-friendliness of its interface, and, of course, the unusually wide extent (for a new media work) to which it was publicised and written about on its release. For anybody interested in the commercial possibilities of hyperliterature, it bears examination as a slick and professional example of online publishing. For anybody interested in a good story it is equally well worth downloading. But engaging as it is, those who are interested in the experimental possibilities of digital writing may find it unsatisfactory."[19]

Deşi critica a receptat în general pozitiv demersul lui Brown, afirmaţia lui Picot sugerează de ce utopia lui Eric Brown de a transforma astfel de demersuri literare într-o tendinţă copleşitoare a noii literaturi sau de a ajunge să vândă softul creat de Bill McQuown nu s-a materializat până în prezent.

Despre cum se îmbină realul, virtualul şi ficţionalul

Prezentarea de mai sus a romanelor epistolare lasă să se întrevadă şi raporturile care se stabilesc între real, virtual şi ficţional. Vom încerca să explicăm transferurile de substanţă şi interferenţele între aceste trei planuri folosind reprezentări schematice care să clarifice abordarea.

În cazul e-mailurilor, raportul care se stabileşte între virtual, real şi ficţional este reprezentat grafic mai jos:

---

[18] Edward Picot, *Rogue Mail*, pe http://hyperex.co.uk/reviewintimacies.php, accesat la 27 aprilie 2010.

[19] „*Intimităţi* îşi datorează probabil succesul unui cumul de factori: directitatea nepretenţioasă a scriiturii, atractivitatea interfeţei şi, bineînţeles, promovarea de o amploare neobişnuită (pentru o operă media) şi comentarea sa în momentul lansării. Pentru cei interesaţi de posibilităţile comerciale ale hyperliteraturii, trebuie examinată ca un exemplu de publicaţie online ingenioasă şi profesionistă. Pentru cei interesaţi de o poveste de calitate, merită în egală măsură să fie descărcată. Dar, indiferent de cât de fermecătoare este, cei interesaţi de posibilităţile experimentale ale scriiturii digitale ar putea să o considere nesatisfăcătoare." (t.m.), Edward Picot, Rogue Mail, pe http://hyperex.co.uk/ reviewintimacies. php, accesat la 27 aprilie 2010

Figura 3. Raportul dintre real, virtual şi ficțional în comunicarea prin e-mail.

După cum se poate observa, comunicarea prin e-mail combină creator ficțiunea şi realitatea, în proporții variabile (reprezentarea grafică este elaborată orientativ). La rândul lor, aceste două planuri interferează cu spațiul virtual, unde se petrece de fapt acest schimb de texte. Expeditorul de text, prin modul în care îşi construieşte discursul, combină elementele realității cu cele ficționale. Ficționalul poate interveni în modul cum se redimensionează identitar sau prin selecția subiectivă pe care o operează asupra realului. Orice mesaj al poştei electronice, chiar emis în comunicarea formală, implică, într-o anumită măsură, intervenția ficțiunii şi propagă această ficțiune la nivelul destinatarului. Destinatarul decodează e-mailul receptând, pe de o parte, modul în care expeditorul combină realitatea cu ficțiunea (fără să deducă şi proporția dintre acestea) şi aplică propria doză de realitate tratată cu ficțiune.

Virtualul se hrăneşte din ambele şi înglobează relația textuală în sine. Bineînțeles, virtualul este asimilat, în acest context, cu cyberspațiul, înglobând o serie de lumi paralele şi posibile.

În cazul romanului epistolar tradițional, punctul de interferență dintre cele trei planuri se modifică. Fiind vorba de literatura publicată pe hârtie, relația între text şi cititor nu mai este inițiată în spațiul virtual, ci în cel real. Ponderea cea mai importantă în acest caz o au realul şi ficționalul, care contribuie împreună la conturarea universului

romanului. Decalajul între percepția despre real a autorului şi cea a lectorului, care provine atât din diferențe obiective, cât şi subiective, dă naştere planului virtual, în care se dezvoltă sutele de posibilități de codare şi decodare a mesajului. Dintre acestea însă doar una este concretizată în relația de scriitură – lectură, motiv pentru care virtualul este reprezentat ca intersectând sfera realului şi ficționalului, dar paralel relației dintre text şi lector.

Aducem ca argument o afirmație a lui Paul Ricouer:

„Textul nu este lipsit de referință, de intenționalitatea de a spune ceva adevărat sau ceva real; este tocmai sarcina lecturii, ca prin interpretare să efectueze referința. Prin suspendarea raportului cu lumea reală, fiecare text este liber să intre în raport cu toate celelalte texte care vin să ia locul realității circumstanțiale pe care o arată vorbirea vie. Acest raport intertextual generează, prin estomparea lumii despre care se vorbeşte, cvasi-lumea textelor, sau literatura”[20].

În cazul romanului epistolar tradițional, imersiunea cititorului în lumea ficțională dispune de mai puține mijloace de seducție decât cea mediată virtual, motiv pentru care stilul romanului şi modalitățile sale de expresie sunt singurele arme împotriva deconectării de la universul ficțional.

Figura 4. Raportul dintre real, virtual şi ficțional în cazul romanului epistolar

[20] Paul Ricoueur, *Eseuri de hermeneutică*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 113.

Romanul epistolar digital propune o altă paradigmă a interferenței planurilor în discuție. Experiența lecturii are la bază aceleaşi principii, dar relația este mediată, de data aceasta, de calculator, ceea ce presupune o experiență imersivă aparte, cu reguli noi şi modalități de seducție amplificate. Calculatorul nu este doar un mediator, ci şi un actant în sine, care dezvoltă o serie de metanarațiuni directoare în utilizare. Pe lângă roman în sine, calculatorul, pe de o parte, şi softul special de citire DEN, pe de alta, impun acțiuni exterioare actului lecturii. Concret, pentru a vizualiza romanul epistolar digital, trebuie întâi instalat softul Quicktime, cu paşii aferenți ce trebuie parcurşi. Odată intrat în programul care afişează DEN-ul, cititorul ia contact cu un fel de cuvânt înainte al autorului, care este, în egală măsură, un manual de utilizare şi de lecturare corectă. Acest text para şi metaliterar modifică esențial modul în care se produce imersiunea lectorului în spațiul ficțional, dar şi virtual al romanului. Cititorul trebuie să posede un set de competențe de utilizare şi, pentru o bună experiență a lecturii, trebuie să fie familiarizat cu practicile virtuale.

Figura 5. Raportul dintre real, virtual şi ficțional în cazul romanului epistolar digital

Verosimilitatea lumii romanului este însă mult accentuată, pentru că programul de citire imită interfața obişnuită a unei căsuțe de e-mail, iar lectorul poate suprapune experiențele pentru a avea iluzia realității lumii ficționale.

Dacă experiența tradițională a lecturii presupunea detașarea de universul imediat şi acceptarea convențiilor şi evenimentelor descrise ca lume paralelă în care cititorul se imersează, lectura DEN nu implică o detașare de existența mediatorului lecturii – calculatorul. Acesta reprezintă chiar o cheie pentru a garanta formarea conexiunilor necesare pentru a trata ficționalul ca real.

Interferențele între real şi ficțional nu sunt cu mult diferite de cele propuse în cazul romanului epistolar, dar virtualul, de data aceasta, nu mai este un univers paralel încărcat de lumi posibile nematerializate, ci lectura în sine propune intrarea într-un tip de cyberspațialitate. În cadrul realului se produce o segmentare ca rezultat al interacțiunii cu virtualitatea. „Practic, simbioza dintre realul „prim" şi virtualul informațional duce la constituirea consistentă a unui real secund, înzestrat cu toate coordonatele ontologice şi axiologice ale celui dintâi. Pe parcurs, procesul de copiere se pierde într-unul de transformare, iar acesta, la rândul lui, se debarasează de orice determinări artificiale şi devine unul de geneză"[21].

Romanul epistolar digital propune, în acelaşi timp, o structură liniară secționată, care conferă posibilitatea navigării selective, combinată cu tehnica hyperlink care modelează ficționalul, în aşa fel încât să devină o clonă a realității. Lumea digitală implică o literatură care nu doar se hrăneşte şi se inspiră din real, ci care clonează realitatea vizuală pentru a facilita imersarea mentală, ajungând până la procesul de geneză despre care vorbea Ion Manolescu.

Résumé

Nous nous proposons à suivre l'évolution des implications du genre épistolaire dans la littérature, en marquant les modifications conventionnelles dans le cyber-espace et dans le but d'illustrer le tournant que les nouvelles formes de communication assistées par l'ordinateur l'imposent dans les formes et les structures littéraires traditionnelles. Bien que nous n'ayons pas comme intention d'analyser le roman épistolaire dans sa forme tradionnelle au cours de son développement, il s'avère nécessaire de pointer certains moments importants, afin d'une meilleure compréhension de l'emploi du courrier électronique comme stratégie textuelle.

Mots-clé: genre épistolaire, cyber-espace, structures littéraires traditionnelles, courrier électronique, stratégies textuelles, romans éplistolaires

[21] Ion Manolescu, *Videologia. O teorie tehno-culturală a imaginii globale*, Editura Polirom, Iaşi, 2003, p. 85.