

Revista **de istorie și teorie literară**

Anul VI

Nr. 1–4

2012

S U M A R

EDITORIAL

Acad. Eugen SIMION, *Moralistul Creangă* 7

INTERVIU

Acad. Alexandru ZUB: „*Națiunea e un produs organic a cărui istorie, cu toate convulsiile inerente, merită atenția noastră și în epoca globalizării*” 25

DOCUMENT

Carmen BRĂGARU, *Ion Pillat – de la vilegiaturist la rezident al Balcicului* 33

FIȘE DE DICȚIONAR

Ion SIMUȚ, *Liviu Rebreanu* 45

Ioana DRĂGAN, *Romanul popular* 61

Nicoleta SĂLCUDEANU, *Literatura exilului* 73

Paul CERNAT, *Existențialismul românesc* 89

SCRIITORI ROMÂNI

Antonio PATRAȘ, *Modelul și oglinda. E. Lovinescu „par lui même”* 97

Gabriela ILIUȚĂ, *Elemente de identitate românească în opera lui Constantin Virgil Gheorghiu* 113

Pavel ȚUGUI, *Eugen Barbu: debut editorial surprinzător și controversat (1955–1960)* 129

Sorin IVAN, *Exilul „concentraționar” și poezia ca libertate* 171

Simona ANTOFI, *Jurnalul berlinez al Norei Iuga – o „ego-grafie sui generis”* 181

CORRESPONDENȚĂ

Mircea Popescu și corespondenții săi: Ștefan Baciu, N. P. Comnen, Neagu Djuvara, Mircea Eliade, Vintilă Horia, Virgil Ierunca, Petru Iroaie, Alexandrina Mititelu, (prezentare de Mihaela ALBU) 187

DOSAR

George LEȚU, *Doamnele diplomației românești: Elena Văcărescu (1864–1937)* 211

RITL, nr. 1–4, p. 1–446, București, 2012

STUDII

Crina BUD, <i>Critica literară versus critica culturală. Legitimări ale literaturii române ca literatură europeană</i>	235
Ioana REVNIC, <i>Lumea romanului românesc (1965–1989). Locuri și timpuri</i>	251
Alina CRIHANĂ, <i>Memorie, istorie, identitate: repere teoretice interdisciplinare</i>	287
Nicoleta IFRIM, <i>Manifestări ale autismului naționalofob în presa postdecembristă: de la „identitățile interșanjabile“ la „negustorii de iluzii“</i>	301

INTERFERENȚE

Liviu BORDAȘ, <i>Faptul magic și faptul mistic. Prima întâlnire a lui Eliade cu opera lui Evola</i>	333
Caius DOBRESCU, <i>Politețea ca mediere – o posibilă genealogie a modernității culturale</i>	379

UNIVERS

Alunița COFAN, <i>Teoreticieni și esteticieni ai grotescului</i>	393
Alexandra CIOCÂRLIE, <i>Tudor Vianu, un comparatist atras de Antichitate</i>	433

MISCELLANEA

Cristina BALINTE, <i>Evenimente științifice desfășurate în Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române în anul 2012</i>	445
---	-----

Revue

d'histoire et théorie littéraire

An VI

N^{os} 1–4

2012

TABLE DES MATIÈRES

EDITORIAL

Acad. Eugen SIMION, <i>Creangă le moraliste</i>	7
---	---

INTERVIEW

Acad. AI ZUB, « <i>La nation est un produit organique dont l'histoire, avec toutes les convulsions inhérentes, mérite notre attention même à l'époque de la globalisation</i> »	25
---	----

DOCUMENT

Carmen BRĂGARU, <i>Ion Pillat – du villégiaturiste au résident du Balchik</i>	33
---	----

FICHES DE DICTIONNAIRE

Ion SIMUȚ, <i>Liviu Rebreanu</i>	45
Ioana DRĂGAN, <i>Le roman populaire</i>	61
Nicoleta SĂLCUDEANU, <i>La littérature de l'exile</i>	73
Paul CERNAT, <i>L'existentialisme roumain</i>	89

ÉCRVAINS ROUMAINS

Antonio PATRAȘ, <i>Le modèle et le miroir. E. Lovinescu « par lui-même »</i>	97
Gabriela ILIUȚĂ, <i>Eléments d'identité roumaine dans l'œuvre de Constantin Virgil Gheorghiu</i>	113
Pavel ȚUGUI, <i>Eugen Barbu : Début éditorial surprenant et controversé (1955–1960)</i>	129
Sorin IVAN, <i>L'exile « concentrationnaire » et la poésie comme liberté</i>	171
Simona ANTOFI, <i>Le journal berlinois de Nora Iuga – une «ego-graphie sui generis»</i>	181

CORRESPONDANCE

<i>Mircea Popescu et ses correspondants: Ștefan Baciu, N. P. Comnen, Neagu Djuvara, Mircea Eliade, Vintilă Horia, Virgil Ierunca, Petru Iroaie, Alexandrina Mititelu (présentation par Mihaela ALBU)</i>	187
--	-----

DOSSIER

George LEȚU, <i>Les dames de la diplomatie roumaine : Elena Văcărescu (1864–1937)</i>	211
---	-----

RITL, nr. 1–4, p. 1–446, București, 2012

ÉTUDES

Crina BUD, <i>La critique littéraire versus la critique culturelle. Légitimations de la littérature roumaine en tant que littérature européenne</i>	235
Ioana REVNIC, <i>Le monde du roman roumain (1965–1989). Lieux et temps</i>	251
Alina CRIHANĂ, <i>Mémoire, histoire, identité: repères théoriques interdisciplinaires</i>	287
Nicoleta IFRIM, <i>Manifestations de l'autisme nationalophobe dans la presse littéraire post-décembriste : des « identités interchangeables » aux « marchands d'illusions »</i>	301

INTERFÉRENCES

Liviu BORDAȘ, <i>Le fait magique et le fait mystique. La première rencontre d'Eliade avec l'œuvre d'Evola</i>	333
Caius DOBRESCU, <i>La politesse comme médiation – une possible généalogie de la modernité culturelle</i>	379

UNIVERS

Alunița COFAN, <i>Théoriciens et esthéticiens du grotesque</i>	393
Alexandra CIOCÂRLIE, <i>Tudor Vianu, un comparatiste attiré par l'Antiquité</i>	433

MISCELLANEA

Cristina BALINTE, <i>Événements scientifiques à l'Institut d'Histoire et de Théorie Littéraire «G. Călinescu» de l'Académie roumaine pendant l'année 2012</i>	445
---	-----

The Journal of **Literary Theory and History**

The VIth year

N^{os} 1–4

2012

C O N T E N T S

EDITORIAL

Acad. Eugen SIMION, <i>Creangă the Moralist</i>	7
---	---

INTERVIEW

Acad. Al. ZUB, “ <i>The nation is an organic product whose history, with all its inherent convulsions, deserves our attention in the age of globalization too</i> ”	25
---	----

DOCUMENTS

Carmen BRĂGARU, <i>Ion Pillat – From Holiday Maker to Balchik Resident</i>	33
--	----

WORKSHEETS OF DICTIONARY

Ion SIMUȚ, <i>Liviu Rebreanu</i>	45
Ioana DRĂGAN, <i>Popular Novel</i>	61
Nicoleta SĂLCUDEANU, <i>Literature of Exile</i>	73
Paul CERNAT, <i>Romanian Existentialism</i>	89

ROMANIAN WRITERS

Antonio PATRAȘ, <i>The Model and the Mirror. E. Lovinescu “par lui même”</i>	97
Gabriela ILIUȚĂ, <i>Elements of Romanian Identity in the Works of Constantin Virgil Gheorghiu</i>	113
Pavel ȚUGUI, <i>Eugen Barbu: Surprising and Debated Editorial Debut (1955-1960)</i>	129
Sorin IVAN, <i>The “Concentration Camp” Exile and the Poetry That Stands for Liberty</i>	171
Simona ANTOFI, <i>The Berlin Journal of Nora Iuga – A “Sui-generis Ego-Graphy”</i>	181

CORRESPONDENCES

<i>Mircea Popescu and His Correspondents: Ștefan Baciu, N.P. Comnen, Neagu Djuvara, Mircea Eliade, Vintilă Horia, Virgil Ierunca, Petru Iroaie, Alexandrina Mititelu (with a foreword by Mihaela ALBU)</i>	187
--	-----

RITL, nr. 1–4, p. 1–446, București, 2012

FILES

George LEȚU, <i>The Ladies of Romanian Diplomacy: Elena Văcărescu (1864–1937)</i>	211
---	-----

STUDIES

Crina BUD, <i>Literary Criticism Versus Culturally Criticism. Identifications of the Romanian Literature As An European Literature</i>	235
Ioana REVNIC, <i>World of the Romanian Novel (1965 – 1989). Places and Times</i>	251
Alina CRIHANĂ, <i>Memory, History, Identity: Interdisciplinary Theoretical Landmarks</i>	287
Nicoleta IFRIM, <i>Manifestations of the National-phobic Autism in the Post-December 1989 Literary Journalism: From the “Interchanging Identities” to “the Merchants of Illusions”</i>	301

INTERFERENCES

Liviu BORDAȘ, <i>Magical Event and Mystical Event. The First Encounter of Eliade with the Works of Evola</i>	333
Caius DOBRESCU, <i>Politeness as Mediation – A Possible Genealogy of Cultural Modernity</i>	379

UNIVERS

Alunița COFAN, <i>Theoreticians and Estheticians of Grotesque</i>	393
Alexandra CIOCÂRLIE, <i>Tudor Vianu, a Comparative Literature Researcher Attracted by Antiquity</i>	433

MISCELLANEA

Cristina BALINTE, <i>Scientific Events of The “G. Călinescu” Institute for History and Literary Theory of the Romanian Academy during the 2012 Year</i>	445
---	-----

MORALISTUL CREANGĂ¹Acad. Eugen Simion^{*}

„La unul fără suflet trebuie unul fără lege”.

Despre moralismul lui Creangă sau – mă rog – despre înțelepciunea lui s-a spus aproape totul, dar nimeni dintre comentatorii operei – poate doar G. Călinescu – nu l-a luat în serios și n-a văzut în el mai mult decât un țăran deștept care face pe prostul și, când este să numească un caracter sau o situație de existență, citează la repezeală un proverb, o zicală, o vorbă de spirit comună. Junimiștii, oricum, nu văd în el decât un bun „spuitor” de snoave, iar în literatura propriu-zisă un „scriitor poporal” care nu trebuie să-și depășească măsura. Maiorescu îl trece, totuși, în 1881 pe „vartosul glumeț” printre scriitorii grupați în jurul „Junimii”, alături de Eminescu și Slavici, iar în 1907 – când recomandă nuvelele lui I. A. Brătescu-Voinești pentru Premiul Academiei – îl citează din nou „pentru graiul cuminte și adeseori glumeț al țăranului moldovean”, recunoscându-i meritul de a fi, alături de I. L. Caragiale, un model de limbă. Iacob Negruzzi insistă în *Amintirile* lui asupra aspectului necioplit și primitiv al povestitorului („țaran necioplit din creștet până-n tălpi”, „acea figură țărănească și primitivă”) și, dacă-i place ceva la el, este faptul că talentul necioplit este „tobă de anecdote” și știe să le spună cu haz. De abia mai târziu s-a observat că spuitorul de anecdote cu haz și de istorii „corosive” este un mare artist. Un „strălucit artist”, va spune în 1932–1933 Sadoveanu, și că limba lui nu este limba moldovenească obișnuită, ci „o chintesență artistică și armonioasă a ei”. Observații juste, recunoaștere așteptată. Mai trebuia să vină critica literară să justifice această părere.

G. Ibrăileanu recunoscuse, cu câteva decenii mai înainte, finețea „țăraniiilor” lui Creangă și natura clasică a literaturii sale („raritatea, simplitatea, limpezimea, «realismului psihologic» din opera lui fac din Creangă un scriitor clasic, în înțelesul literar al cuvântului”), ceea ce este exact, mai puțin „realismul psihologic” pe care criticul are previziunea să-l pună între ghilimele. Am dovedit în alt capitol că, fără sau cu ghilimele, nu poate fi vorba de realism – cu atât mai puțin de *realism psihologic* – în povestirile și nuvelele lui Creangă. Nici „simplicitatea” nu este un termen potrivit, am impresia, pentru stilul humuleșteanului. Stilul este,

¹ Studiul de față face parte din ediția a IV-a (în pregătire) a volumului *Ion Creangă. Cruzimile unui moralist jovial*.

^{*} Academia Română.

dimpotrivă, complex, lucrat cu migală, vădit savant – adică elaborat cu multă știință gramaticală și – atât de arborescent și armonios combinat –, încât frazele lui dau și azi bătaie de cap gramarienilor noștri.

G. Călinescu este cel dintâi care merge mai departe și descoperă în „țărăniile” lui Creangă și în alcătuitorul de fraze ramificate, nu un autodidact, ci un scriitor în toată puterea cuvântului, „un om deștept, luminat cu puține cărți”, cu o ingenuitate jucată și cu o înțelepciune ce vine din cultura populară. Pentru a provoca spiritul sceptic al junimiștilor și spiritul necritic al folcloriștilor care cred că Ion Creangă este un produs pur al folclorului românesc, criticul inventează una din acele formule memorabile și scandaloase pentru a sugera ideea de finețe și complexitate a scriiturii și, în genere, a discursului epic: „Creangă este un savant al științelor sătești”. Formula este, într-adevăr, greu de primit dacă ținem seama că feciorul Smarandei din Humulești n-a făcut studii înalte de filologie, sociologie sau filozofie, ci școala de catiheți de la Fălticeni, unde se luptă, alături de Trăsnea și de alții cu o gramatică absurdă, veritabil instrument de tâmpire a spiritului juvenil.

Caracterizarea făcută de critic este, totuși, inspirată, pentru că ea sugerează un adevăr estetic, și anume că autorul *Amintirilor din copilărie* și al nuvelei *Moș Nichifor Coțicarul* este, în fond, dincolo de imaginația lui umoristică, de homerismul, curățenia, complexitatea și sănătatea limbii lui (dincolo sau prin toate acestea și prin încă ceva ce trebuie determinat!) un creator de clasă ieșit, să mai spunem o dată, din straturile vechi ale culturii populare. Au dreptate cei care-l consideră un scriitor reprezentativ, dar dacă nu dovedim că este un scriitor bun și că în scriitura lui se manifestă o gândire profundă – în forme specifice – n-am spus esențialul.

În ecuația lui artistică – nici pur folclorizantă, nici savant barocă în genul lui Odobescu – intră și o latură morală evidentă și, uneori, chiar abuzivă. Creangă este un moralist, nu mai încapă discuție, adică un spirit căruia îi place să observe *firea* omului și s-o judece. Există mai multe feluri de a face filozofie morală. Unii, foarte învățați, fac speculații inteligente asupra comportamentului uman și pun observațiile lor în fraze memorabile și, de regulă, paradoxale. Paradoxul, adică nodul gândirii, este piatra prețioasă de pe brățara unui aforism reușit. Cronicarii noștri, în frunte cu Miron Costin și Neculce, își împodobesc frazele cu trimiteri la morala creștină și, adesea, judecățile lor deplâng *hirea* schimbătoare a omului și nestatornicia lumii... Cantemir este întâiul nostru moralist profesionist în *Divan*, în parantezele din *Istoria hieroglifică* și în micile eseuri intercalate în narațiunea din *Hronicul* său. O carte pe care istoricii literari români n-au citit-o niciodată din acest unghi. „Sentențele” lui vin din *Biblie*, dar și din filozofii greci și latini. Ele deschid calea unei vocații (vocația moralistică) pe care literatura română a urmat-o, direct sau indirect, și a împlinit-o în faza ei modernă prin Kogălniceanu, Maiorescu, Eminescu (în proza lui politică), Ibrăileanu, Iorga, Blaga, Călinescu, Zarifopol, Ralea, Cioran și atâția alții.

Creangă, cu altă pregătire intelectuală și cu altă stare de spirit și de inimă, ieșit din lumea țărănească și înzestrat cu o inteligență în care, am impresia, nu umorul este datul fundamental, ci capacitatea de a observa și de a judeca drept imensul spectacol al moravurilor în viața de toate zilele, Creangă, zic, îl urmează în această tradiție moralistică pe Neculce, nu pe profeticul Ureche sau pe tragicul, profundul Costin. Neculce vede și partea înveselitoare a tragediei din vremea lui și ia în râs, de pildă, obiceiul unui domnitor bătrân de a se ține cu o femeie mai tânără și de a ieși cu ea în lume și, ca să mascheze semnele decrepitudinii biologice, își leagă dinții cu sârmă... Cronicarul nu are, nici el, prea multă carte, dar are talentul de a observa caracterul individului și, când înfățișează o scenă de viață, introduce și o notă de umor. Umorul este o ironie mai blândă, scopul lui este să relativizeze lucrurile și să elibereze spiritul de demonii înverșunării. Neculce descoperă *râsu-plâsul* în spiritul românesc predispus să cârtească și să diminueze, prin asemenea paranteze, presiunea tragicului (*plânsului*, *vaietului* – două cuvinte care se repetă în discursul moralist românesc!)...

Regăsim această vocație în scrisul lui Creangă, începând cu obișnuința autorului de a se minimaliza, tactic, în fața preopinentului văzut sau nevăzut. „A face pe prostul” este, se remarcă fără dificultate, o șiretenie ce are mereu câștig. Neculce se plângea de „firea lui cea proastă”, dar când îi citești cronica (și cronica se citește cu plăcere ca o narațiune istorică) observi ușor că *firea proastă* nu-l împiedică deloc să fie mușcător în frază. Are mereu ceva de reproșat și face, tot mereu, recomandări morale. Și-i place să facă, dovada că *hirea cea proastă și norocul lui cel prost* (de aceste nenoroc se vaită și Miron Costin) exprimă, în fapt, acuitatea și profunzimea unui spirit moralist. În cronică sunt însă și pagini, de pildă acelea când îl ceartă pe Dimitrie Cantemir în exilul de la Kiev, în care tonul este direct și autoritar. Creangă scrie în altă epocă și are deja conștiință de autor. Se gândește să publice ceea ce scrie și – nu este nicio îndoială – vrea să aibă succes cu scrierile sale. El compune poveștile și *Amintirile* sale în chinuri (gramaticale), iar în tihna din Țicău nu-l grăbește și nu-l amenință nimeni cu sabia. Îi place să joace comedia modestiei („și de, prost oi fi, dar inimă mare am”, „așa socotesc eu cu firea mea cea proastă”) și vorbește mereu cu o suspectă umilință de „țărăneasca” lui (limba pe care o vorbește și în care scrie) pentru a da peste nas snobilor intelectuali din Iași care văd în el doar bun narator de anecdote piperate.

O comedie care aduce, trebuie să recunoaștem, mult folos prozatorului care, cu acest mod de a se comporta și cu bunul lui simț indiscutabil, câștigă partida, este băgat în seamă, intră într-un cerc de intelectuali iluștri, se împrietenește cu cel mai important poet al epocii și, înainte de orice, își scrie opera. Nu întinsă, dar esențială cum se va dovedi ulterior. Umorul este, o însușire rară și foarte prețioasă pentru un scriitor, dar, de ar fi numai vocația umorului, opera literară n-ar urca în clasa estetică de sus. Creangă are și alte calități care fac din el un scriitor autentic, chiar un mare scriitor din familia moraliștilor. Cel dintâi semn este că îi place să povestească și, din ceea ce povestește, trage o învățătură (o morală), pune mai mereu istoria într-o parabolă. Parabola folosește, la suprafață, tonul jovial, uneori

bârfitor, dar jovialitatea și bârfa simpatică ascund de regulă o cruzime moralistică, așa cum încerc să dovedesc în acest studiu.

Știința și abilitatea lui Creangă de a fi moralist și de a da textelor sale un grad de înțelepciune și seriozitate se bazează pe proverbe și zicale, pe scurt: pe înțelepciunea populară. Frazele lui sunt împodobite cu aceste aforisme țărănești, devenite bunuri curențe. Primejdia ar fi ca prin aglomerarea lor în narațiune să îngreueze lectura și, până la urmă, să diminueze considerabil gustul estetic al cititorului, mefient, de regulă, față de asemenea complicații stilistice. Cine are timp să înghită atâtea proverbe într-o operă literară care trebuie să fie fluentă, directă, surprinzătoare și să comunice reflecții noi, nu vorbe știute și răștiute, stereotipii insuportabile? Așa ar trebui, poate, să fie, dar în cazul prozei lui Creangă efectul este altul. Înțelepciunea veche, țărâniile, expresiile idiomatice stau bine în frază și nu strică deloc plăcerile lecturii. Dimpotrivă, duc gândul la o epocă de clasicități și dau sentimentul că eroii din aceste povești fabuloase sau din nuvelele mai aproape de vremea noastră vorbesc o limbă a eternității. O convenție pe care lectorul o acceptă, chiar dacă în narațiune sunt multe cuvinte pe care limba literară modernă nu le mai folosește. Curios, opera lui Creangă nu are nevoie de dicționar pentru a fi înțeleasă. Doar din când în când consultăm *glosarul* pentru a prinde nuanța unui termen, în rest contextul frazei lămurește totul.

Revin la tehnicile moralistului Creangă – să le spunem astfel – bazate pe avalanșa de proverbe care definesc un caracter, un viciu sau o virtute omenească, o situație de viață, în fine, tot ceea ce se leagă de existență și de moravurile existenței rurale. G. Călinescu a reprodus o parte din ele în *Țărâniile lui Creangă*², iar Iorgu Iordan³ a extins analiza și a dat o listă întinsă de expresii idiomatice, proverbe, zicale (maxime sau sentințe), citate, versuri din cântecele populare care au valoare aforistică. Alți cercetători (Ovidiu Bîrlea⁴, N. Constantinescu, P. Ruxăndoiu, Constantin Negreanu etc.) au studiat, din punctul de vedere al folcloristicii moderne, structura și scenariul paremiologiei în textele prozatorului. Lista este, repet, lungă și la o nouă lectură a poveștilor, povestirilor și a *Amintirilor din copilărie*, chiar și a scrisorilor (nu prea numeroase și nici prea lămuritoare pentru viața intelectuală a prozatorului!), poți găsi vorbe de duh noi... Ele se află, repet, în toate cele patru categorii de scrieri, inclusiv, se înțelege, în scrierile didactice. Este inutil să le reproducem pe toate pentru a dovedi ușurința cu care povestitorul manipulează și potrivește – am putea spune chiar: personalizează, adaptează necesităților creației sale – aceste formule care, circulând prea mult, riscă să devină niște banalități fără rost într-o pagină literară. La Creangă ele își regăsesc însă rostul, grație contextului în care sunt puse și grație, desigur, talentului cu care sunt comunicate.

² *Viața și opera lui Ion Creangă*, București, Editura Cultura Națională, 1938, p. 203 și urm.

³ *Introducere la Opere I–II*, București, Editura Minerva, 1970.

⁴ *Poveștile lui Creangă*, București, Editura pentru Literatură, 1967.

Am recitit, la rândul meu, poveștile și *Amintirile* din acest unghi și am selectat câteva pentru a vedea, la urmă, ce morală sugerează și în ce fel este moralist Creangă care, în fond, nu inventează niciun aforism, reproduce doar ceea ce a învățat din literatura orală și din cărțile bisericești pe care le-a citit. Le citez în ordinea dată de cronologia scrierilor:

„Dar binele, câteodată, așteaptă și rău”.

„Dar nu-i întotdeauna cum se chitește, ce-i și cum se nimerește”.

„Că toată pasărea pe limba ei piere”.

„Apoi dă, nu știi d-ta că nevoia te duce pe unde nu ți-i voia?”

„Când ar ști omul ce-ar păți, dinainte s-ar păzi”.

„Și peatra prinde mușchiu dacă șede mult într-un loc”.

„Să te ferească Dumnezeu de femeia leneșă și mârșavă și răsipitoare”.

„Și apoi este o vorbă: că până la 20 de ani se însoară cineva singur, de la 20-25 îl însoară alții; de la 25-30 îl însoară o babă, iar de la 30 de ani înainte numai dracu-i vine de hac”.

„Apoi dă, stăpâne, în ziua de azi, dacă nu-i fi și cu draci oleacă, apoi cică te fură sfinții și iar nu-i bine”.

„Și vorba ceea: la calic slujești, calic rămâi”.

„Numai ce folos? Omul bun n-are noroc, asta-i știută”.

„Rău-i cu rău, dar mai rău fără rău”.

„Pesemne n-ai auzit vorba ceea: că de păr și de coate goale nu se plânge nimeni, și când nu sunt ochi negri, săruți și albaștri”.

„Mare-i Dumnezeu, meșteru-i dracul”.

„Ce-i scris omului în frunte-i e pus”.

„Pentru că nu-i după cum gândește omul, ci-i după cum vre Domnul”

„Zi-i lume și te mântuie”.

„Dar până atunci, mai rabdă, Arap-Alb, căci cu răbdarea îi frigi pielea”.

„Leagă calul unde zice stăpânul”.

„Omul sfințește locul”.

„Vorba ceea: găsisse un sat fără câini și se primbla fără băț”.

„Căci știi că este o vorbă: nu aduce anul ce aduce ceasul”.

„Bine-a zis cine-a zis «că unde-i cetatea mai tare, acolo bate dracul războiu mai puternic»”.

„La ascultați, măi: vorbă lungă, sărăcia omului”.

„Numai de nu i-ar muri mulți înainte! Să trăiască trei zile cu cea de-alaltăieri”.

„Destul e o măciucă la un car de oale”.

„Dă-i cu cinstea, să peară rușinea”.

„Iaca așa, tot omul are un dar și un amar; și unde prisosește darul nu se mai bagă de seamă amarul”.

„De-am fost răi, tu ni-i ierta, căci și răul câteodată prinde bine la ceva”.

„Și cine dă săracilor, împrumută pe Dumnezeu, zice scriptura”.

„Vorba ceea: Fală goală, traistă ușoară”.

„Dar, nu-i cum gândește omul, ci-i cum vre Domnul”.
 „Ia taci, măi femeie, că biserica-i în inima omului”.
 „Dar vorba ceea: «La unul fără suflet trebuie unul fără lege»”.
 „Cine poate oase roade, cine nu, nici carne moale”.
 „Vorba ceea: ziua se teme de bivoli și noaptea încalcă pe dânsul”.
 „Vorba ceea: cum și-o face omul, nu i-o face nici dracul”.
 „Vorba ceea: toată pasărea pe limba ei piere”;
 „Vorba ceea: fă bine ca să-ți auzi rău”;
 „Vorba ceea: părinții mănâncă aguridă și fiilor li se stripează dinții” etc.

Sunt multe altele, îndeosebi în *Povești* și *Povestiri*, mai puține în *Amintiri din copilărie*. Creangă lasă impresia că știe tot, pentru orice situație scoate din sacul lui fără fund o vorbă atingătoare sau o zicală care să confirme o calitate morală. Uneori pune aceste cimilituri în versuri sau face jocuri de cuvinte („Te-am așteptat de Crăciun să vii, dar... beșteleu, feșteleu, că nu pot striga valeau și cuvântul s-a dus ca fumul în sus și de venit n-ai mai venit”), alteori ele au aparențe licențioase: „Lată-peste lată, peste lată – îmbujorată, peste îmbujorată – crăcănătă, peste crăcănătă – măciulie, peste măciulie – limpezeală, peste limpezeală – gălbeneală și peste gălbeneală – hunduleț!”, dar analogiile, suspiciunile sunt înșelătoare, aici, pe când în povestirile corosive lucrurile rușinoase sunt spuse de-a dreptul și cu o mare iscusință. În aceste jocuri verbale există mai totdeauna o meditație serioasă, o opinie colectivă despre lume, cu o ușoară notă de resemnare. Cum vom vedea, Creangă se desparte într-o oarecare măsură de tradiția cronicarilor, nu cultivă în chip deschis vaietul și ideea zădărniceii zădărniciilor în cimiliturile, zicalele, pildele pe care le reproduce în texte sau, după cum umblă vorba, în intervențiile sale publice. Este doar un scepticism de om pățit, trecut prin multe, exponentul unei clase vechi. „Dar iar mă întorc și zic: mai știi cum vine vremea? Lumea asta e pe dos, toate merg cu capu-n jos; puțini suie, mulți coboară, unul macină la moară; și acel unul are atunci în mână și pânea și cuțitul și taie de unde vră și cât îi place, tu te uiți și n-ai ce-i face”... Este în acest fragment de proză ritmată filosofia din *Glosa* lui Eminescu, comunicată pe scurt și în forme înveselitoare. Un scepticism, de-i putem zice astfel, bonom, ceea ce nu înseamnă mai puțin adevărat, *simțitor*, cum îi place anecdotistului să zică. Râsul nu spală totdeauna plânsul din frazele sale.

Versurile au darul, în scenariul basmului, să scurteze expunerea și să sintetizeze comunicarea dintre personaje. Să citim din nou disputa dintre Flămânzilă, Ochilă, Gerilă și *țovarășii* lor. Un adevărat delir verbal. O ceartă în rime și o capacitate, cu adevărat fabuloasă, de a amesteca în propoziții hazul cu necazul, în fine, un duel continuu între construcții lingvistice intrate în protocol. Care-i rostul lor în afară de acela, sigur, de a produce plăcerea cititorului sau a ascultătorului? Are dreptate, Iorgu Iordan, cred, să considere aceste construcții fixe – unele dintre ele, probabil, creații personale ale lui Creangă – „niște formule de ritual, menite să atragă atenția ascultătorului că întâmplările povestite nu sunt reale”⁵... Au, în mod sigur, și

⁵ Vezi Ion Creangă, *Opere*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000, repere critice, p. 1059.

această menire, ea intră în scenariul basmului ca specie epică, dar schimbul de formule ritualice între aceste ființe fabuloase – adevărate genii ale naturii elementare – dă o puternică notă de jovialitate acestei confruntări, în fond, gratuite, făcută pentru pură plăcere a spiritului. Setilă, Gerilă, Flămânzilă, Ochilă se iau în râs, rând pe rând, își stabilesc genealogii ilustre (desigur comice), se împung cu vorbe istețe, se tratează cu gratuități verbale, mimând mari furii interioare, mâinii și răzbunări care, de s-ar înfăptui, ar zgudui universul. Totul nu-i însă decât un concurs între *sputitori* uriași, iviți din adâncurile pământului și adunați acum laolaltă de dorința lor de a-l ajuta pe Harap-Alb, adică binele uzurpat de rău, adevărul devenit sclavul imposturii... Schimbul de replici de mai jos pare a fi un antrenament al spiritului pentru acești giganți care au de înfăptuit misiuni imposibile în viitor:

„Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorălă, nepot de soră lui Pândilă, din sat de la Chitulă, peste drum de Nimerilă. Ori din sat de la Să-l cați, megieș cu Căutați și de urmă să nu-i dați”.

„Oare nu cumva v-ați face și voi, niște feciori de ghindă, fâțați în tindă, că sunteți obraze subțiri?”

„Al dracului să fii, cu tot neamul tău, în vecii vecilor amin! – De asta și eu mă anin și mă închin la cinstita față voastră, ca la un codru verde, cu un poloboc de vin și cu unul de pelin, zise Gerilă”.

„– Ba că chiar că erai să ne dăruiești cu milă și cu daruri împărătești, dacă nu te vedeam când ai pașlit-o, farmazoană ce ești, zise Ochilă”.

„Ia, mai bine hai la culcuș, că se face ziuă acuz”.

„Harap-Alb și ceilalți, nemaivând ce zice, pleacă capul rușinați, mulțămind lui Păsărilă și vestitului Ochilă, căci li-au fost ca niște frați”.

„... și de la un loc, Gerilă, Flămânzilă și Setilă, Păsări-Lăți-Lungilă și năzdrăvanul Ochilă se opresc cu toții-n cale, se opresc și zic cu jale: Harap-Alb, mergi sănătos! De-am fost răi, tu ni-i ierta, căci și răul câteodată prinde bine la ceva! Harap-Alb le mulțamește, ș-apoi pleacă liniștit. Fata vesel îi zâmbește, luna-n ceriu au asfințit. Dar în pieptul lor răsare... Ce răsare? la un dor; soare mândru, luminos și în sine arzătoriu, ce se naște din scânteia unui ochiu fărâncătoriu!”

Duelul verbal se încheie, cum se poate vedea, cu intervenția lirică și ironică a naratorului. După atâtea propoziții istețe, usturătoare, jocuri verbale, toate cu conținut moral, apar versuri naive despre *dor*, *soare mândru*, *ochiu fermecătoriu* și despre fata Împăratului Roșu acum îmblânzită și pregătită pentru o mare iubire. Creangă folosește în basm toate convențiile, inclusiv pe acelea ale poeziei idilice și sentimentale sub umbrelă, evident, a umorului, arma predilectă a infanteriei sale literare.

Dar să revenim la literatura moralistică propriu-zisă, adică la „vorba ceea” și la pildele, ghicitorile lui Creangă dezvoltate și întoarse adesea spre paradox, pe scurt, la *potopul de proverbe* de care vorbește G. Călinescu. Ce spun ele despre moralistul acesta jovial, plin uneori de cruzimi în judecățile sale de existență? Să precizăm de la început că este greu de dedus o gândire personală și, deci, o morală

originală dintr-o proză în care naratorul folosește limbajul oralității, cu clișeele și înțelepciunile ei. Există, totuși, o morală în aceste formule lustruite de timp și în aceste pilde în care un țăran inteligent, care se face că înțelege greu dialectica socială (Moș Ion Roată) exprimă, în fapt, o gândire dreaptă și o morală țărănească, bazată pe ideea de justiție și omenie...

Dacă citim la rând *zicerile* citate, incluse, înainte sau după Creangă, în culegerile de proverbe românești și încercăm să tragem din ele o *morală* și un stil original de a judeca morala recomandată de cultura populară, ce putem observa?

1. Că *vorba ceea*, care deschide paranteza înțelepciunii sau închide gândirea banală pentru a o înnobila cu un aforism intrat în mentalul colectiv, este mai deasă în povești și povestiri, și mai rară în proza subiectivă, acolo unde naratorul are o identitate mai precisă și, în bună parte, se confundă cu aceea a autorului (scriptorului). Este o rațiune de creație în această disproporție? N-o văd limpede. Poate doar faptul că, fiind vorba de copilărie, prozatorul s-a gândit – și s-a gândit bine – că nu-i firesc să bage în capul firoscosului Nică prea multe *sentințe* și să facă din el un erou al înțelepciunii universale. Argumentul împotriva acestei ipoteze ar fi că, atunci când își povestește copilăria, Creangă are 40 de ani și naratorul său (cu care se identifică), la fel: *morală* aparține, deci, omului care scrie, el este acela ce vorbește în text, *vocea* lui se aude în această autoficțiune... Ce este indiscutabil e faptul că lucrurile sunt bine ticluite (a *ticlui*, este, repet, un verb esențial în vocabularul și în stilul epic al lui Creangă!) și că proza sa confesivă respiră mai liber și curge în ritmuri mai domoale, într-o notă de melancolie luminoasă, crepusculară, vegheată de un simț cu adevărat excepțional al umorului îngăduitor și recuperator.

2. Moralismul lui Creangă se identifică până la un punct cu acela al lumii țărănești din care a ieșit și pe care nu contenește s-o laude și s-o cultive, în scrierile literare și pedagogice, prin „țărăniile” „prostiile”, scornelile sale. Este, totuși, o capcană să credem că autorul lui *Moș Nichifor Coțicariul* este un simplu țăran isteț care știe să spună anecdote și, când se apucă să scrie, reproduce ceea ce a auzit în copilărie. Într-un rând, mărturisește, se pare, unui junimist că de la cinci ani a auzit de sute de ori poveștile pe care le spune și el. În lungile luni de iarnă, la lumina opaițului, povestitorii satului spun „tot felul de prujituri”, iar el, Nică a lui Ștefan a Petrei, întins pe cuptor, ar fi ascultat cu mare atenție totul și, de emoție, nu poate dormi⁶. Alteori declară că a auzit poveștile în familie, de la mamă și de la Moș Vasile, iar amicii invidioși ca Gh. Ienăchescu declară chiar că Ion Creangă și-ar fi însușit manuscrisul cu povești al unui oarecare Costache Bute, bătrân agent electoral⁷. Nu-i scoasă din discuție nici Tinca, țiiitoarea care-i prepara sarmalele și plăcinta poale-n brâu. Și ea este citată printre inspiratorii prozatorului. Toate acestea sunt greu de crezut și, de ar fi, ele nu justifică în niciun fel talentul lui Creangă, nici spiritul moralist deseori acid, alteori tolerant, omenos, profund în ambele ipostaze. „Morală” moralistului Creangă se ridică, în mod vizibil, pe

⁶ Cf. G. Călinescu, *op. cit.*, p. 163.

⁷ *Ibidem*.

morala lumii țărănești, dar nu se identifică până la capăt cu ea pentru că între ele se află un creator misterios care, prin frazele lui „chinuite” (cum se jeleşte mereu), personalizează aceste stereotipii și dă un sens nou temelor, miturilor, vorbelor pe care le împrumută. În literatură important este, se știe, nu atât *ce spune autorul*, ci *cum spune*, adică organizarea interioară a discursului și sugestiile noi pe care le capătă, în structura lui, frazele încărcate de „vorba ceea” și de pilde.

*

Așa se întâmplă că moralistul Creangă iese bine la o lectură făcută de criticii moderni, plictisiți de regulă de „țărăniile” altora. Dar ce poate să ne spună „potopul” de proverbe, zicale, de „vorba ceea” și de alte parascovenii ce țin loc de comentarii analitice în frazele ticăite și bine ticluite ale „povestariului” Creangă? Ele vorbesc despre ceea ce numim în chip curent *firea* omului, despre binele sau răul care-l stăpânește, despre norocul sau, dimpotrivă, nenorocirile care-l pândesc. O propoziție („zi-i lume și te mântuie”) sugerează un spirit care se resemnează până la un punct cu răul intrinsec al lumii, un scepticism care depune armele în fața inexorabilului din existență. Creangă pare că s-a lămurit definitiv cu mersul lumii: *asta este, ce să-i faci?, nu-i nimic de făcut*. Altă, zicere, din aceeași familie, confirmă atitudinea de reculegere a omului în fața destinului: „Ce-i e scris omului în frunte-i e pus” sau, într-o nuanță religioasă: „Pentru că nu-i după cum gândește omul, că-i după cum vrè Domnul”. Nici aici nu se întrevide un act de revoltă, o indignare față de fatalitățile ce-l apasă pe bietul om. Unele sunt înscrise în gena lui (*scrie pe frunte*), altele vin de sus, de foarte de sus, de la Creatorul divin.

În felul său și cu o vorbă din popor, *povestariul* nostru acceptă ideea că omul, orice ar face și orice ar zice, este o jucărie a soartei. În privința *nenorocului* (fantasma cronicarilor români și ale existențialiștilor Eliade și Cioran, fantasma, în fond, a mentalului, imaginarului colectiv românesc!), Creangă este, tot așa, temător, chiar convins că omul bun este urmărit, ca un blestem, de nenoroc: „Numai ce folos? Omul bun nu are noroc, asta-i știută”. *Știută* întâi din paremiologia românească și fixată în morala omului de rând. Prozatorul sugerează mereu acest scepticism fundamental, sugerând că dacă ți se întâmplă să-ți iasă ceva *bine* în viață, așteaptă-te că vine în grabă *răul*. Încă o *știută* pe care prozatorul pășit o pune prevenitor sub ochii cititorului său: „dar binele așteaptă, câteodată, și rău”. Numai câteodată? Maioreșcu, sceptic și el, dar cu mai mare cultură filosofică decât Creangă, avertizează într-un aforism: „teme-te a doua zi după succes”. Referința este, aici, mai direct la mentalitatea lumii noastre. Creangă formulează aceeași idee de la un alt etaj al înțelepciunii, zicala lui, scoasă din folclor, fiind mai veche și, deci, cu un mai mare grad de folosință.

Să se remarce faptul că *răul*, *soarta*, *binele*, *norocul*, *datul omului* și ideea neputinței omului de a învinge ce este deja hotărât pentru el sunt noțiuni care, într-un chip sau altul, revin în acest șir lung de aforisme care inundă poveștile sau, cum le zic unii, „năzbâtiile” sale. Încă o dată, nu toate sunt înțelepciuni inventate de Creangă, dar sunt înțelepciunile care, asimilate în text, dau greutate filosofică textului și credibilitate morală autorului. *Cam așa stau lucrurile, așa se petrece în*

viață, iată ce-l așteaptă pe bietul om... asta vrea să spună prozatorul din spatele sentințelor pe care nu mai prididește să le citeze, ca argumente sigure, în discursul său moral. După sugestia că după *bine* apare *răul*, ca factor de echilibru într-o construcție universală, Creangă persistă pe firul răului în lume. Se vede limpede că este tema lui predilectă. Aflăm, de pildă, că răul în lume este rezistent („și vorba ceea: lucrul rău nu piere cu una, cu două”) sau că, atunci când faci bine cuiva, așteaptă-te să-ți facă rău, căci așa este firea omului, nu lasă nicio faptă bună nepedepsită. „Fă bine, ca să-ți auzi rău”, zice sintetic Creangă, comunicând unul dintre paradoxurile moralei comune, greu de explicat.

Altădată citează, mai tolerant, vorba ceea care zice că „rău-i cu rău, dar mai rău fără rău”, o vorbă care, la prima vedere, reabilitează într-o oarecare măsură manifestările *răului* în viața omului. Cum să fie mai rău absența răului decât prezența lui? Este, sugerează moralistul: absența răului înseamnă solitudine adâncă, sentimentul neantului, în fine, o golire primejdioasă a ființei, un gol istoric și, mai mare și mai apăsător, un gol existențial... Și atunci? Atunci *mai bine cu rău decât fără rău...* *Mai bine agitația, brutalitatea realului decât inerția neantului, mai bine violența prezentului, decât deșertul solitudinii* etc... O zicere, oricum, paradoxală, tocmai bună să devină un subiect fertil de meditație pentru spiritul sofistic. Creangă nu-i un sofist, deși are aptitudinea pentru a tăia firul în patru când e vorba de omul care încurcă lucrurile în viață sau le „șmicherește”... Folosul răului în propoziția pe care o citează pare a se referi la o situație intimă din viața individului, nu la o ipostază metafizică. Oricum, înțelesul ei este mai precis în acest domeniu. Când un bărbat scapă de o nevastă rea este bine, omul a scăpat de o năpastă, de o piață rea; când o femeie brutalizată de un soț bețiv scapă de el este, la fel, bine, femeia a scăpat de un mare rău, viața ei poate lua alt drum, mai bun; dar nici văduvia lungă nu-i bună, nici solitudinea deplină nu aduce fericire individului. Așa că, vorba ceea, *mai bine-i cu rău, decât fără rău* în această situație. Nu putem ști dacă povățuitorul Creangă s-a gândit și la alte situații de existență în care prezența răului să fie acceptabilă absenței absolute a răului, adică a neantului existențial.

Ce-ar mai fi de zis despre foloasele răului în viață când omul nu știe și nu face decât să se ferească așa cum poate de el? Ei, bine, Creangă cu știința lui sătească, spune că „răul prinde bine la ceva”. Este vorba pe care i-o spun lui Harap-Alb aliații săi Flămânzilă, Gerilă, Setilă etc. când se despart de el. „De-am fost răi, tu ne-i ierta, căci și răul prinde bine la ceva” se scuză ei, după ce făcuseră tărăboiul cunoscut, dar și faptele fabuloase fără de care eroul n-ar fi putut duce misia sa la capăt. Un „rău” mic în raport cu binele enorm pe care acești uriași ai naturii germinative îl săvârșiseră fără plată. Niște mercenari ai universului incozoni, conflictuali, dar viteji și de nădejde. Ei au bunul-simț să-și ceară iertare și să nu pretindă recompense... „Răul” provocat de ei servește, într-adevăr, la ceva... Chiar și numai la faptul că dă prilej cititorului să se întâlnească cu niște personaje fabuloase și să urmărească disputa lor verbală ce ar fi crâncenă, dacă n-ar fi comică...

După *rău* vin în ordinea frecvenței, noțiunile morale legate de modul în care omul își întâmpină *soarta* (noțiune recurentă în epica morală a lui Creangă) ce-i

este dată dinainte. Este un capitol bogat în opera moralistului. Este câmpul lui de vânătoare cel mai rodnic, subiectul predilect de reflecție, și aici îl ajută cel mai bine dicționarul de *vorba ceea*, pe care îl știe pe de rost. Așadar: omul lui Creangă (personajul din scrierile sale) știe sau ar trebui să știe că în viață nu se întâmplă totdeauna ce gândește și ce vrea el, se întâmplă și ceea ce vrea hazardul. Așa că este bine să țină minte că „nu-i totdeauna cum se chitește, ce-i și cum se nimerește”. Ce și cum se nimerește reprezintă neprevăzutul, iraționalul, accidentalul, întâmplarea rea. Omul cu minte să fie, dar, pregătit să le primească și pe acestea, căci și ele fac parte din viață. Soarta i le poate scoate în cale când nici nu se gândește. Cu această înțelepciune, el nu va opri, poate, manifestările neprevăzutului, dar va fi mai bine pregătit să le întâmpine. „Căci [de-ar] ști omul ce-ar păți, dinainte s-ar păzi” – vine în completarea propoziției dinainte, când nu vine proverbul, mai cunoscut: „paza bună trece primejdia rea”. Amândouă dau o șansă (condiționată, evident, nesigură, dar, totuși o șansă) omului – frunză în vârtejurile destinului – de a se feri de nenorocirile ce-l așteaptă. Că nu se poate păzi în totalitate și mereu de ele este altă poveste. Creangă o sugerează și pe aceasta, chiar cu mai mare convingere. Ca țăran, Creangă crede în soartă și mai toate reflecțiile citate de el vorbesc de ea. Și, ca în imaginarul țăranesc, soarta se identifică de multe ori cu divinitatea. Prozatorul o primește și o judecă în scrierile sale, se va vedea deîndată, în două chipuri.

Până atunci să remarcăm că mai este ceva cu omul lui Creangă, pornit în imprezizibila viață cu un sac de proverbe în spate. Omul lui Creangă sau Creangă însuși, povestitorul care vorbește în numele personajelor sale? Oricum ar fi, ideea sa este că orice om este o combinație de *daruri* și *amaruri* și că ele se luptă pentru prioritate. Când învinge unul, celălalt tace. Moralistul, un sceptic pozitiv de felul lui, un optimist cu crize de scepticism moderat, atrag atenția personajului său: „iaca așa, tot omul are un dar și un amar; și unde prisosește darul nu se mai bagă în seamă amarul”. Aforism nu ușor de descifrat și, oricum, foarte greu de urmat. Când și în ce fel *prisosește darul* și, dacă prisosește, cum de nu se mai simte amarul, care, știm din alte vorbe de bun simț, nu pierе cu una cu două?... Creangă nu dă alte explicații. Avertizează doar că existența omului este o sumă de capcane și omul însuși este o sumă de energii spirituale, vocații, daruri (haruri) și, totodată, de nefericiri care-i determină soarta. Asta dacă încercăm să ghicim ce spun, în adâncul lor, aceste vorbe venite de departe, din adâncurile mentalului românesc...

*

Mai personale, mai nuanțate, marcând o opțiune mai sigură, sunt aforismele care definesc caracterul individului și comportamentul lui public sau în intimitatea familiei. Din frecvența lor, putem deduce că Ion Creangă este un spirit familist, chiar un *spirit cazanier*, un sedentar autoritar care ține să se respecte întocmai în casa lui tradiția. N-a avut noroc însă de o familie cum o dorea el. Ceea ce nu l-a împiedicat însă să scrie despre morala bună a familiei și să râdă de femeia leneșă și de nevasta rea, mai ales când aceasta ajunge la vârsta canonică, adică la condiția de

babă. Și, dacă facem o socoteală simplă, babele lui Creangă își încep viața lor cam de pe la vârsta de mijloc. Pe la 40 de ani... Moralistul din Țicău nu le poate suferi, le găsește toate cusururile din lume, le bârfește, ca Moș Nichifor Coțicarul, le calomniază cu poftă și imaginație, cum am arătat de mai multe ori. Exceptând pe Smaranda – mama – și „cele fecioare sprintare” care i-au luminat copilăria, Creangă artistul îndreaptă mereu un ochi rău asupra femeii, fără a fi un spirit totalmente misogin. Nici moralistul Creangă nu arată mai multă considerație față de femeia care iese din condiția ei tradițională, adică aceea de a face copii, a face mâncare, a spăla și, în genere, a duce grijile casei. „Să te ferească Dumnezeu de femeia leneșă și mârșavă și risipitoare” – scrie el într-un rând, reluând o sentință populară, desigur. Prozatorul are despre femeie o mentalitate rustică. Pe prima nevestă, Ileana, o suspectează de necredință conjugală și o socotește după o vreme, de data aceasta fără mari dubii, risipitoare, leneșă și mârșavă, pentru că nu are grijă de treburile gospodăriei. De aceea, zice-se, o bate cu cruzime față de martori. Pe Tinca Vartic – țiitoarea care dă, totuși, dovezi de fidelitate și vrednicie în bojdeuca de pe Valea Plângerii, o laudă, dar, din când în când, pentru a nu-și lua nasul la purtare – zic unii contemporani răuvoitori – Creangă îi aplică sancțiuni corporale. Cea dintâi (Ileana) plecând în lume după un călugăr și lăsându-l cu un copil (Constantin), cealaltă (Tinca) s-a măritat la un an după moartea prozatorului. Creangă pare a repeta, în privința femeilor, destinul lui Anton Pann care, având multe necazuri în timpul vieții cu nevestele sale infidele, a lăsat ultimei un testament drastic prin care o trimitea în călugărie. Nevasta rea a preferat însă să se mărite repede cu ucenicul lui Pann.

Sunt în textele lui Creangă și sentințe care sugerează că justiția divină și justiția omenească funcționează totuși în lume și pot stăpâni și pedepsi neadevărul și viciul: „Toată pasărea pe limba ei piere”, citim într-o frază. Răul are, așadar, un capăt și piere prin excesele lui. Alta confirmă faptul că „omul sfîntește locul” sau că „fală goală – traistă ușoară” și „cine dă săracilor împrumut pe Dumnezeu”... Lăsând deoparte alte ziceri care indică, în genere, un moralist bine cumpănit, îngrijorat de soartă și speriat de ubicuitatea răului în viață, aș cita unul care pare a nu ieși din înțelepciunea populară, ci din mintea unui moralist cultivat: „La unul fără suflet trebuie unul fără lege”. Aforismul acesta este atât de limpede, de hotărât și de frumos, încât aproape că nu poate fi interpretat. Sau n-ar trebui să fie interpretat pentru a nu-i deforma printr-o linie subiectivă exactitatea desenului și justetea moralei din interior. Este aici, am sentimentul, altă morală, decât aceea a toleranței creștine țărănești, o morală, în genere, permisivă, iertătoare, menită să evite conflictele radicale. Proverbul citat sugerează o lege mai dură de urmat în viață, și anume: *nelegiuirea morală nu poate fi învinsă prin milă, ci printr-o lege care nu mai respectă nicio lege...* Nu mai este vorba, dar, de iertare, resemnare, îngăduință, blândețe față de faptele omului fără suflet, ci de o morală incoruptibilă care, pentru răpunerea imoralității, poate încălca legile moralei curente. E bine? E rău? Niciun răspuns nu poate fi bun la această dilemă pentru că, neștiind cu ce greșește cel fără suflet, nu

putem să-i dăm dezlegare totală nici celui care, pentru a zdrobi nesimțirile, înștițările, cruzimile, suspendă legea curentă și scoate legi excepționale...

*

În rest, Creangă marchează și, din loc în loc, vituperează viciile morale comune sau indică liniile morale colective: „cine poate oase roade; cine nu, și carne moale”, „capra sare masa și iada sare casa”, „părinții mănâncă aguridă, și fiilor li se străpezesc dinții” etc. Un scepticism sănătos, prevăzător, am putea zice, trece prin aceste faze, o resemnare pozitivă, în fine, o acceptare rațională a inacceptabilului din existență. Prozatorul știe până unde poate să oprească comentariile sale morale. Nu-i un spirit provocator.

În privința divinității, Creangă se arată, în literatura lui moralistică, în două feluri: o dată îl identifică pe Dumnezeu cu destinul și, resemnat, scrie că *nu-i cum gândește omul, ci cum vrea Domnul*, altădată îl compară pe Dumnezeu cu diavolul și zice că „mare-i Dumnezeu, meșter îi dracul” sau că *ce-și face omul cu mâna lui nu desface nici diavolul*. Dracul are puteri suficient de mari în lume, ne lasă Creangă să înțelegem, dovadă că-l citează de multe ori. De pildă, omul trebuie să știe că, în viață, este înțelept să te pui bine cu dracii, nu numai cu sfinții „apoi, dă, stăpâne, în ziua de azi, dacă nu-i fi și cu draci oleacă, apoi cică te fură sfinții și iar nu-i bine”. *Să fii cu draci* (îndrăcit, vehement, îndemoniat) sau *să te dai bine pe lângă draci*, să colaborezi cu ei, să te înfrățești cu ei până treci puntea primejdioasă? Propoziția lui Creangă este ambiguă. Programatic ambiguă, am impresia, pentru a sugera slaba morală a timpului (morală „zilei de azi”). Oricum, dracul are puteri mari și în viața familiei. Când nimeni nu te mai ajută să te însori, poate interveni diavolul pentru a duce lucrurile la capăt, ca în cazul lui Stan Pățitul. Proverbul citat de Creangă stabilește o ierarhie a peștitului: „Și apoi este o vorbă: că până la 20 de ani se însoară cineva singur, de la 20-25 îl însoară alții, de la 25 la 30 îl însoară o babă, iar de la 30 de ani înainte numai diavolul îi vine de hac”... Cum se vede, baba este bine plasată pe această scară a performanțelor: îndată după drac care este, știm deja, meșter în toate. Dracul mai are o calitate, notează moralistul Creangă într-un limbaj și cu o simbolistică mai abstractă: știe unde să lovească, este un strateg desăvârșit, intuiește punctul slab sau punctul tare al redutei și acolo atacă. Nu știm la ce război moral se referă Creangă, dar sugestia lui este bună pentru toate situațiile de pe pământ în care se amestecă diavolul... Parcă mai mult și mai des decât Dumnezeu: „Bine a zis cine-a zis că unde-i cetatea mai tare, acolo bate dracul război mai puternic”.

Pe fiul lui Dumnezeu îl bagă și în situații mai delicate, cum este aceea dintr-o poveste „corosivă” și-l pune să pronunțe cuvinte rușinoase, acelea pe care omul obișnuit nu le spune în public. Mai mult: Hristos face ca prin prorociile lui să rodească sămânța porcoasă a țaranului... În *Ivan Turbincă*, divinitatea reintră în atribuțiile sale: este la curent cu ceea ce se întâmplă pe pământ, răsplătește generozitatea lui Ivan și, când acesta îi răstălmăcește ordinele și se răzbună pe Moarte, Dumnezeu arată îngăduință și chiar oarecare satisfacție... Autoritatea

divinității este, astfel, restabilită în imaginarul operei lui Creangă. În ce privește relațiile dintre Dumnezeu și om, Creangă – dacă ne luăm după zicala pe care o notează – este de părere că omul are o mare apetență pentru suferință: „Vorbă ceea: să nu dea Dumnezeu omului cât poate el suferi”... O vorbă inteligentă, o vorbă miloasă, în fine, un alt Creangă – nu cel jovial și umoristic care vorbește numai „în tâlcuri” într-o limbă pe care o sucește și-o răsucesce cum vrea („țărăneasca” lui), obținând efecte neașteptate; un Creangă milos, omenos, creștin.

*

Acum, dacă punem cap la cap aceste reflecții asumate și încercăm să definim, pe scurt, moralismul lui Creangă, ce-am putea spune despre el? Creangă nu are, în chip evident, o teorie morală născocită de el, toate ideile lui vin de unde am văzut că vin și, el însuși, când e să-și recunoască originalitatea, se apără, se minimizează, face pe inocentul, nu-și recunoaște niciun merit. Nu-i foarte sincer în această exagerată modestie, modestia este mai degrabă tactică. Are o părere sigură despre om și ea poate fi dedusă din judecățile sale care nu sunt totdeauna favorabile. Cheamă în ajutorul lor înțelepciunea țărănească, cartea lui de referință, bibliografia pe care o poartă în memorie. Ea acoperă toate situațiile de viață și poate da sentințe morale despre toate virtuțile și păcatele omului. Cum trebuie să fie omul pentru a ieși bine de la această judecată? În primul rând, omul – zice Creangă – de data aceasta cu vorbele lui nu după cum zice „vorbă ceea” – omul să fie „chitit la capul său”, adică normal, cu minte, să nu facă ceea ce nu trebuie, să respecte regulile comunității. Să nu fie, apoi, „posomorât și bezmetic”, să nu fie „rău de gură” și, mai ales – moralistul insistă asupra acestui aspect – omul bun, omul de treabă, gospodarul respectat, să nu fie – niciodată – „nechitit la minte și nechibzuit la trebi”.

Chibzuința și hărnicia în gospodărie sunt calități esențiale în morala lui Creangă. Fata moșului este frumoasă și harnică, atunci când i se spune să facă ceva, face, își suflecă mânecile, calcă lutul și lipește cuptorul, apoi îl humuește „de-ți era mai mare dragul să-l privești”. Fata este, pe deasupra, și modestă, nu suferă de lăcomie și nici de vanitate. Când e pusă să aleagă o ladă, o alege pe cea mai veche și mai urâtă (simbolul virtuții ascunse). Modelul pozitiv. Comportament *cum trebuie*, după regulile țărănești, legi, în fond, universale. Fata babei este, dimpotrivă, alintată, corcolită și leneșă. Ea face lucruri de mântuială, arde mâncarea și înspăimântă lighioanele Sfintei Duminici. Pusă și ea să aleagă un dar, se repede lacomă la lada cea mai frumoasă și mai nouă, plină, se va dovedi după aceea, nu cu comori, ci cu balauri care-o mănâncă și pe ea, și pe baba zgârcită... Modele negative. Bunicul David din Pipirig este „așezat la mintea lui”, își caută de trebi și lasă pe bunica într-ale sale, „ca un cap de femeie ce se găsea”. Bărbatul are, dar, treburile sale, trebuie să fie cumpănit la minte ca să le facă bine și la timp, femeia le are pe ale sale. O discriminare („ca un cap de femeie ce se găsea”) pe care Creangă n-o ascunde, aici și în alte notații, dar nici n-o exagerează. El se ține de tradiție și recomandă regulile. Popa Oșlobanu este „om hursuz și păclișit”, nu-i

primește pe copii cu colindatul. Nică este „ușernic” – fuge de acasă, mătușa Măriuca „nu-i o femeie de înțeleș”, ea e „una din cele care scoate mahmurul din om”.

Care ar fi, în aceste condiții, modelul uman pe care îl propune doctorul în științele rurale Creangă? Să observăm, mai întâi, că el nu-și cruță naratorul. Adică pe el însuși sau, mă rog, personajul exponențial al autoficțiunii sale, Nică. Nică, s-a văzut, se autodenunță mai mereu, recunoaște a fi leneș, fugitiv, mincinos, umblă cu *șmichirii* (când fură cireșile), dă dovadă de cruzime (cu pupăza – o baricadează în scorbură și-i terciuiește oulele), este peste măsură de mâncăcios, în fine, când crește, Nică începe să fie interesat de moravurile călugărițelor de la Văratice și, de este să-l credem, a fost martor la scene intime în pădure. Nică face, pe scurt, toate năzbâtiile pe care le fac în genere copiii și adolescenții din mediu rural tradițional. La școală strivește muștele cu ceaslovul și, când este vreo pomană în Humulești, nu scapă prilejul să-și umple sânul cu bunătățile din vomul mortului. Este limpede, Creangă nu-i face un portret pozitiv copilului care a fost. Dar nici unul antipatic, negativ. Ține lucrurile la jumătate și, autocalomniindu-se cu grijă, prezintă în așa fel întâmplările, încât portretul lui Nică (*alter ego*-ul său, *ego*-ul ficțional!) iese până la urmă bine și este însoțit, totdeauna, de afecțiunea cititorului. Prozatorul se mai vaită o dată la sfârșitul capitoului (se vaită de sine și de netrebniile pe care le-a săvârșit), dar fără convingere, având grijă ca, la lectura frazelor, cititorul lui să înțeleagă pe dos: „În sfârșit, ce mai atâta vorbă pentru nimica toată? Ia, am fost și eu, în lumea asta, un boț cu ochi, o bucată de humă însuflețită din Humulești, care nici frumos până la douăzeci de ani, nici cu minte până la treizeci și nici bogat până la patruzeci nu m-am făcut. Dar și sărac așa ca în anul acesta, ca în anul trecut și ca de când sunt, niciodată n-am fost!”.

*

Nu-l putem identifica integral pe Creangă, autorul, cu personajele sale, chiar dacă avem atâtea argumente să credem că, vorbind de ele, ceva din filosofia lor de viață aparține prozatorului. Dacă le judecăm împreună, vedem că un model generic se poate scoate din comportamentul lor. Este *omul de treabă* sau – cum am zis mai înainte, citându-l chiar pe Creangă – *omul chitit la capul său*. Nu modelul ideal, ci omul care respectă regulile moralei comune. Este, într-o oarecare privință, *omul clasic*, produs al moralei creștine, trecut prin experiența dură a lumii țărănești. Nicio calitate nu-i sublimă, aici, și foarte puține căderi morale sunt de neiertat. *Omul onest* al moraliștilor francezi se prezintă, aici, într-un mediu de cultură populară veche, în varianta, repet, a *omului de treabă*, adică *omul la locul lui*, nici pururi vesel, nici mereu posomorât, omul care își cunoaște, ca bunicul David, *treburile lui*, are minte, chitește cu folos, se are bine cu vecinii, nu-i excesiv de bisericos, dar nici potrivnic nu este bisericii. Există o opinie publică și, în genere, omul lui Creangă o respectă. Când un copil face un fapt nechipzuit (fură cireșele de la moșul său), tatăl se duce și împacă amiabil lucrurile. Vorba bună este, în lumea patriarhală pe care o descrie Creangă, instrumentul de lucru obișnuit. Cei cu gura mare nu sunt luați în seamă, iar cei care săvârșesc mari fărâdelegi nu există în

universul imaginar al lui Creangă (cel din *Amintiri din copilărie*): *tălharii, criminalii, violatorii, înșelătorii...* Idilism, pură reverie literară, viziune de om matur pentru care lumea copilăriei este un paradis? Pot fi și acestea, dar sigur este că prozatorul n-a avut timp sau n-a voit să se ocupe de astfel de fapte abominabile. Le-a exclus, pur și simplu, din autoficțiunea sa...

În *Povestiri* apar, totuși, semnele cruzimii moralistului jovial. Reveria (sau euforia) umoristică ascunde uneori colți de fiară care mușcă adânc din trupul viciilor umane. Creangă, cu țărăneasca lui – când bonomă, împăciuitoare, când mușcătoare –, face caracterologie cu o viziune, e drept, mai degrabă maniheistă, fără mari complicații. Să luăm cazul omului leneș din povestirea cunoscută. Leneșul – în varianta aici a leneșului absolut, patologic – nu acceptă nimic din ceea ce l-ar putea scoate din inerția lui fundamentală și din inapetența lui monstruoasă. Este un profesionist în disciplina lui (viciul de a nu face nimic). Este un model negativ total. Consătenii lui, cu binecuvântarea și satisfacția naratorului, îl spânzură – simbolic, desigur – pentru ca modelul inutilității, trândăviei să nu prindă rădăcini. Morală inacceptabilă? Așa s-a zis, dar cum este vorba de o ficțiune, morala fabulei nu pune în pericol regulile moralei comune...

Putem cita, la acest capitol, antipatia programatică pe care Creangă o are față de *babe*. Adevărat, umoristului Creangă nu-i plac deloc babele, de regulă, zgârcite, rele, toxice, intrigante. Ca baba din *Povestea lui Stan Pățitul* – „tălpoaia”, „pohoata de babă”, „babornița”, „hoanghina”, „hârca” etc. Naratorul nu mai știe cum să-i zică și cum s-o ponegrească... În cazul de față, prozatorul – care nu este un analist al psihologiei sufletelor sterile, ci un moralist care desparte binele de rău și judecă omul după fapte – are dreptate să fie necruțător cu baba care mijlocește, pe bani, ispitirea nevestei lui Stan. Este „meșteșugoașă la trebile sale”. E, adică, specializată în astfel de lucruri murdare, a mai făcut și, dacă n-ar fi fost Chirică, ar mai face, pentru că se pricepe. Așa că, etic vorbind, cruzimea lui Creangă este justificată aici. Există, totuși, un paradox în această scenă de ispitire diavolească inspirată de Chirică și executată de baba în chestiune. După ce pune la cale trădarea, iar copilul dispăre, baba nu ezită, pentru a salva reputația nevestei ispitite, să-și sacrifice cotoiul și să dea foc casei sale. Se vaită ce se vaită („Dar eu ce fac tocmai acum, la bătrânețe, fără leac de adăpost”), apoi acceptă promisiunile nevestei. O decizie suspectă pentru o femeie „meșteșugită la trebile sale”... Dă foc casei sale ca să salveze onoarea unei femei măritate care nu ezitase prea mult să renunțe la onoarea ei... Faptele vin prea repede, aici, și fără motivații convingătoare...

Cât despre nevasta lui Ipate, morala ei depinde de condiția sa biologică: fiind femeie, ea are de la natură, în chip fatal, cel puțin o coastă de drac. Este „bună și blajină”, dar tot are un semn al demonismului în ea, spre deosebire de altele care au mai multe. Este predispusă, dar, să săvârșească ceea ce este aproape gata să săvârșească sub uneltirile babei colportoare. Misoginism? Scepticism de om pățit? Teoria (teoria că femeia se trage din Eva și că are trădarea în sânge), teoria, zic, inferiorității și păcătoșeniei inevitabile, constitutive a femeii în raport cu bărbatul?

Poate toate se întâlnesc în opera moralistului Creangă care, în astfel de chestiuni delicate, știe una și bună:

- că „rău-i cu rău, dar e mai rău fără rău”
- că „dacă la calic slujești, calic rămâi”
- că „omul bun nu are noroc”
- că „de păr și de coate nu se plânge nimeni, și când nu sunt ochi negri, săruți și albaștri”
- că „unii oameni îs mai ai dracului decât dracul”
- că, dacă ești în situația lui Harap-Alb – ai jurat credință, adică, unui stăpân – e bine să te supui. Așadar: „leagă calul unde zice stăpânul”
- că este bine ca omul să fie răbdător „căci cu răbdarea-i frigi pielea”
- că „după vreme rea, a fi el vreodată și senin”
- că „lumea este pe dos, toate merg cu capu-n jos” și, dacă este așa, este înțelept să te oprești și să zici: „zi lume și te mântuie”
- că nu-i obligatoriu să te duci în fiecare zi la biserică, pentru a dovedi că ești un om credincios, căci, zice părintele lui Nică – și zice bine – „biserica este în inima omului”
- că bine zice Gerilă: „Fă bine, să-ți auzi rău”, dar și că: „dracul în curul prostului zace” și câte altele, mai bune sau mai rele, mai cuviincioase sau mai de-a dreptul zise, fără perdea...

Încă o dată: unde stă moralistul în acest spectacol de înțelepciune rurală? Își alege un loc convenabil de observație: nici acela de judecător intratabil, atent să nu scoată o vorbă ce nu-i la locul ei, nici acela de învățat folclorist, rob al citatelor, fără personalitate și fără haz. Are o poziție favorabilă, variabilă în funcție de situația pe care o prezintă: vorbește pe *mai multe voci*. În *Amintiri*, am dovedit, vocea este melancolizantă pentru că vorbește de oameni și lucruri care nu mai sunt, dar tot aici înfrânge tristețea din glas atunci când prezintă miracolul copilăriei în mediul rural patriarhal... Este uneori liric, dar nu prea mult și nici nu este prea inspirat. Când vrea să laude „fetele cele sprintare” care-i tulbură imaginația, nu găsește altceva să observe decât „piciorușele [lor] cele mândre” și să spună că dumbrăvile prin care aleargă, ele sunt „pline de mândrețe”.

*

Moralistul serios care este Creangă, când vrea, se vede și din povestirile (anecdotele) lui, de exemplu în *Moș Ion Roată*, o pildă plină de înțelepciune și șiretenie țărănească; aceasta din urmă nu prea mare și nici lipsită de bună-cuviință și, în fond, de inteligență. Moș Ion Roată începe, după tipic, să-și declare incompetența, *nepriceperea*, în fine, orgolioasa, strategică *prostie*, a lui și a clasei pe care o reprezintă. Are la îndemână un proverb: „Țăranul, când merge, tropăiește, și când vorbește hodorogăște”... Ce urmează dovedește contrariul: bătrânul țăran are o logică strânsă și pilda lui cu bolovanul învinge retorica egalității și a solidarității susținută de boierul cu idei democratice. Țăranul trecut prin multe nu crede în promisiunile boierului (are o experiență istorică în acest sens), așa că dialogul dintre ei se încheie într-o notă de scepticism... promițător. Moș Ion Roată

nu crede până nu vede, dar nici nu respinge, categoric, posibilitatea unei schimbări: „să dea Domnul, cucoane, să fie altfel, că mie nu mi-ar păre rău”... Nu i-ar părea rău, dar nu-i sigur de nimic. Trimiterea la grația divină sugerează un scepticism moral structural. Îl are și autorul, în situațiile esențiale legate de existența omului, cu toată jovialitatea lui.

ABSTRACT

The hypothesis of the present article is that Ion Creangă, one of the great Romanian prose writers (1837–1889), is a moralist who likes to observe the human nature and to judge it. The author presents the state of critical reviews of Ion Creangă as a moralist and points to the originality of his approach. A historical overview of the moralists in the Romanian literature is giving the clear picture of the place occupied by Ion Creangă. The arguments used to prove this hypothesis, refer to Creangă's techniques as an ethical / moral judge: the use of various folk sayings and the illustration of the traditional / folk patterns of thinking. The study sheds clear and new perspectives on Creangă's artistry and the philosophic vision concerning life.

Keywords: Ion Creangă, folk ethics, folk wisdom, Romanian literature.

*Acad. ALEXANDRU ZUB: „Națiunea e un produs organic a cărui istorie, cu toate convulsiile inerente, merită atenția noastră și în epoca globalizării”**.

1. Domnule Profesor, aș începe prin a vă întreba cât au contat fluctuațiile biografice asupra operei dumneavoastră în comunism, referindu-ne și la întâmplările dramatice pe care le-ați trăit la sfârșitul anilor '50? Ați parcurs „obsedantul deceniu”, cunoscând inclusiv închisoarea politică. Considerați că toate aceste schimbări radicale (din etapa studiilor), impuse brusc ideologic, trecerea în totalitarism, absurdul detenției, marginalizarea la care ați fost supus în anii '60, au avut un rol covârșitor în devenirea de mai târziu, până la un fel de „revanșă” împotriva Infernului sistemului, din momentul recunoașterii dvs. pe plan intern și extern din anii '70 până astăzi?

Orice biografie se constituie la intersecția unui număr (indefinit) de factori, imposibil de circumscris integral, mai ales dacă ea se află încă în desfășurare. *Nemo ante mortem*, la antici sau la moraliștii de mai târziu, nu privea doar măsura fericirii, ca în cunoscuta „sentință” solonică, ci posibilitatea însăși de a stabili, cu toate meandrele lui, traseul unei vieți. Ca istoric cu o anume practică în domeniu, caut să identific, pe cât posibil, reperele formative ale meseriei, alături de cele care țin, să spunem, de contextul social-politic al epocii. Ați evocat singur, în chestionar, elementele cele mai semnificative, menționând anume anii '50, instalarea sistemului comunist, cu un deceniu de nemaivăzute măsuri coercitive, inclusiv în cultură, moment în care se plasează și propria-mi reclusiune silnică.

Nu s-ar putea înțelege acest episod fără a-l raporta la context, adică la o lume în plin „război rece”, cu o „cortină de fier” divizând Europa și un sistem sovietic totalitar impus în partea ei răsăriteană, acolo unde ne era dat să căutăm totuși mijloace de preservare a identității proprii, în condiții adesea dramatice. Reuniunea de la Geneva a „celor patru” (1955) semnala nevoia unei destinderi, în sensul coexistenței pașnice a sistemelor, „trend geopolitic” de care Estul în curs de sovietizare a căutat să profite: polonezii în primăvara lui 1956, ungurii în toamna aceluiași an, românii în 1964, cehoslovacii în 1968, la răstimpuri ce sugerează cumva o continuă agitație în zona dominată de Rusia Sovietică.

Când s-au răsculat ungurii, în primul rând tinerimea studioasă din Budapesta, eram eu însumi student în anul terminal la Istorie, într-un oraș moldav a cărui „poveste” modernă conținea destule pagini elocvente de manifestări cu rost palingenic, de la cea de la Putna din 1871, la momentul ștefanian din 1904 și alte

* Interviu realizat de **Andrei Milca** (Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române).

acțiuni consonante, din anii interbelici, vădind în ansamblu o anume sensibilitate la ideea națională. De fiecare dată, s-a pus problema unei mai bune cunoașteri de sine și a raportării onorabile la valorile lumii din afară. O asemenea exigență de ordin comunitar revenea cu atât mai mult la ordinea zilei în condițiile ivite după moartea lui Stalin, funestul dictator de la Kremlin, ce simboliza însăși diviziunea continentului după ultima conflagrație mondială.

Procesul de sovietizare s-a putut estompa din când în când, ici și colo, fără să dispară însă cu totul decât după demolarea Zidului berlinez, refacerea unității germane și destructurarea imperiului moscovit. Atunci însă, în lunile ce au urmat Revoluției (i s-a spus oficial contrarevoluție) din Ungaria, sovietizarea era în plină derulare, nu fără a isca reacții de tot felul, de la „comentariile dușmănoase” și bancuri pe seama omului sovietic până la rezistența efectivă, chiar dacă limitată, locală, din munții noștri.

Cățiva tineri, studenți la istorie (M. Brudiu, Al. Zub) și filologie (A.I. Popescu, D. Vacariu), au pus la cale atunci o sărbătorire a lui Ștefan cel Mare, la Iași (12 și 13 aprilie) și la Putna (14 aprilie 1957), cu ocazia împlinirii a cinci secole de la înscăunarea sa. Nu era deloc simplu, nu era ușor, dat fiind sporul de vigilență impus după rebeliunea maghiară și în perspectiva retragerii trupelor sovietice din România, eveniment produs abia peste un an, în condiții ce nu se cunosc nici până azi cu totul. Deși pusă sub egida Asociației Studențești, care fusese creată anume pentru a mai destinde această categorie, sărbătorirea marelui domn la Iași (simpozion tematic, manifestări culturale etc.) și la Putna (pelerinaj cu un tren special, plin de studenți aduși din diverse centre) a impus noi măsuri de profilaxie și coerciție, cunoscute acum pe seama documentelor de arhivă, a memorialisticii și a studiilor întreprinse. Inițiatorii au fost puși după gratii (1958–1964), iar apoi la o continuă supraveghere polițienească, după cum rezultă din dosarele fiecăruia. Cât despre mine, la data arestării funcționam deja ca cercetător la Institutul (ieșean) de Istorie și Filologie, cu misiunea de a pregăti o bibliografie *A. D. Xenopol*, sub îndrumarea distinsului medievist C. Cihodaru, în spiritul acelei școli de istorie care l-a avut ca reprezentant, în perioada interbelică, pe Ilie Minea.

După eliberarea produsă, în cazul meu, la 16 aprilie 1964, mi-a fost blocată reintegrarea în zona cercetării, până în toamna lui 1968, când regimul a simțit nevoia să-și extindă baza socioprofesională, pe seama noului curs, de nuanță antisovietică, unul nu mai puțin fluctuant în raport cu precedentul. Pentru mine și pentru alți „foști”, acest curs a însemnat un timp de muncă necalificată, patru ani de travaliu bibliografic la cea mai prestigioasă instituție ieșeană de resort și abia apoi, în timpul mișcării cehoslovace, reintegrarea prin concurs la institutul unde lucrasem după absolvire, devenit între timp Institutul de Istorie și Arheologie „A. D. Xenopol”.

Mi-am putut continua acolo proiectele conturate deja la Biblioteca Centrală „M. Eminescu”, stimulat de tradiția istoriografică (Xenopol, Minea, Boldur etc.), însă și de complexul instrumentar ce se elabora sub egida Academiei Române, a

cărei Bibliotecă a fost condusă un timp chiar de Tudor Vianu, savantul umanist ale cărui deschideri în domeniu mi s-au părut a fi demne de urmat, ca și cele produse, concomitent, în istoriografie, de Andrei Oțetea, ca să citez încă o personalitate exemplară din „obsedantul deceniu”. Seria mea de biobibliografii (Kogălniceanu, Xenopol, Pârvan), ediții de texte, studii secvențiale și monografice, biografii de istorici moderni datorează mult unor figuri ca acelea. Ea nu s-a încheiat încă, nici nu era posibil, dată fiind complexitatea materiei și amplitudinea informației.

Schimbarea de regim, în fatidicul Decembrie '89, m-a găsit în plină extensie, legitimă, a proiectului istoriografic, pentru care utilizasem de-a lungul anilor (mai ales ca bursier „Humboldt”) și resursele istoriografiei apusene. Din păcate, n-am reușit să le valorific decât în prea mică măsură. Atelierul personal, înjghebat la Institutul de resort, poate fi socotit, dincolo de orice vanitate, ca bază „materială” a unui alt institut. Se reflectă în el, pe cât îmi dau seama, căutările istoriografice de oriunde, curente de idei, figurile ilustrative, aspectele deontologice, mai tot ce poate servi unui slujitor al domeniului ca suport profesional. Nu i se poate întrezări nici acum un viitor pe linia continuității de breaslă. Obligațiile „manageriale” din anii 1990–2010 n-au ameliorat deloc situația, dimpotrivă. După cum se vede, din cei 44 de ani consumați la Institut, ca cercetător, cam jumătate se plasează sub regimul totalitar, cealaltă în perioada tranziției postcomuniste. Nu era predictibilă o atare simetrie.

2. Aș vrea, în completarea întrebării de mai sus, dacă doriți, să detaiați câteva „momente” pe care le-ați simțit decisive, între începuturile pline de speranțe, probabil, ale unui cercetător al Institutului de Istorie din Iași și revenirea dvs. în cercetare în 1968, după nefericita experiență a penitenciarelor vremii.

Ar fi multe de spus, dar mă tem că în acest cadru nu e posibil. Aș aminti, totuși, în fugă, contactele cu istorici de seamă din Occidentul multă vreme inaccesibil, contacte ce mi-au înlesnit o continuă extensie a orizontului profesional, sub unghi teoretic, metodologic, documentar, pe seama unei burse a Fundației „Humboldt” și a unor reuniuni de specialitate, posibile și în anii cearșimului. În vara lui 1989, de pildă, la bicentenarul Revoluției Franceze, am putut prezenta eu însumi, la Paris, un volum de studii tematice, întocmite de istorici români și să iau parte la un *podium* privitor la Estul european. Am rămas în bune relații cu specialiști de marcă, precum G. Castellan, P. Nora, M. Vovelle, și mai ales cu François Furet, al cărui discurs demitizant se reflectă oarecum și în volumul *La sfârșit de ciclu*. De atunci datează o relație fecundă și cu istoricul italian Armando Saitta, acum *ad patres*, care a dedicat bicentenarului un vast corpus de analize pe aceeași mare, inepuizabilă temă. Este locul să-i amintesc, din spațiul german, pe Mathias Bernath, Jürgen Kocka, Reinhart Koselleck, Jörn Rüsen, Gottfried Schramm, F.C. Schroeder, de sugestiile cărora am profitat din plin de-a lungul anilor. Freiburgul a rămas de altfel a doua cetate culturală de care mi-a fost dat să beneficiaz ca bursier (1977–1978) și

cu alte ocazii de tip academic, acolo aflându-se și o bogată *Biblioteca Română*, demnă de tot interesul. Din zona anglo-saxonă, menționez, iarăși în fugă, pe Richard Clogg, Dennis Deletant, Trevor Hope, M. Pearton, H. Seaton Watson, Eric Tappe. De peste ocean, îmi vin în minte e.g. I. Deak, K. Hitchins, P. Hiemstra, F. Kellogg, P. Michelson, P. Sugar, M. Todorova, K. Treptow, K. Verdery, dintr-o serie ce ar merita mai mult spațiu. De fiecare se leagă momente ce n-au rămas fără ecou istoriografic.

Cât despre experiența reclusiunii politice, câteva mențiuni fugitive se impun și aici, în ordinea dictată de alfabet: S. Al.-George, A. Baghiu, M. Bănuș, M. Boilă, C. Brâncoveanu, M. Brudiu, C. Cesianu, A. Ciurunga, V. Gordan, A. Gulan, Al. Ivăsiuc, Al. Mihalcea, E. Munteanu, I. Omescu, F. Pavlovici, Al. Paleologu, Ș. Rădulescu-Zoner, Iancu Saul, I.D. Sârbu, I.D. Suciu, M. Ursachi, D. Vacariu ș.a. Pe unii i-am întâlnit la Jilava, pe alții la Gherla sau în mizeriile colonii din Insula Mare, pe seama cărora există deja o vastă și terifiantă literatură. Cum aş putea să identific, aici, momentele mai semnificative? Chiar și un asemenea *index numorum* poate fi sugestiv.

3. De unde a pornit chemarea către un domeniu atât de defavorizat în plin realism socialist, când Istoria se rescria din mers (cu ordine clare dinspre URSS), ca într-un roman al lui Kundera, până la ștergerea memoriei? Ați avut modele de tinerețe (literare, istorice), profesori, personalități care v-au marcat cumva pentru a vă alege mai târziu drumul?

Născut într-o familie simplă dintr-un sat nord-moldav, pe valea Siretului, n-am dispus acasă nici de cărți, nici de modele care să mă îndrume cumva spre istorie. Unele repere din trecut, cu rezonanțe greu de stabilit, se vor fi rânduie totuși în mine din primii ani, pe timpul războiului, când manualele școlare puneau în lumină valori capabile să incite la rezistență, muncă, rânduială. Un învățător de elită, Vasile Tomșa, a venit de pe front și ne-a făcut o lecție în uniformă de ofițer rezervist, lăsându-mi o imagine persistentă până azi. A trebuit să recit, la o serbare școlară, o poezie patriotică (de V. Militaru, dacă nu mă înșală memoria), poezie ce reclama și o recuzită de scenă pe măsură. După război, în anii de secetă și foame, mai ales în Moldova, s-a instalat o anume confuzie a valorilor, peste care s-a suprapus iute discursul unic, totalitar, absorbant, de la care nu te puteai sustrage prea lesne, nici fără riscuri. Școala Normală (devenită Pedagogică după reformă), deși asculta de noile comandamente, mai putea oferi încă unele repere valabile, din trecut, cel puțin în primii ani, înainte ca biblioteca ei să fie trimisă în furgoane la topit sau arsă ostentativ pe maidanul din curte. Câte un profesor cuteza totuși să escamoteze discursul oficial, simplificat adesea până la ridicol, pentru a face din cronologie și eveniment elemente de sprijin pentru o judecată mai senină asupra istoriei. Manualul lui Roller et Co. era însă la fel de neocolit pe cât de indezirabil sub unghi formativ. Câte un Roller, dacă nu mai mulți, a existat în orice țară „socialistă”,

după cum ați sesizat evocându-l în chestionar pe Milan Kundera. O referință încă mai utilă, sub acest unghi, ar fi poate faimoasa *Relatare despre regele David* a scriitorului est-german Stefan Heym, tradusă și la noi, încă sub dictatură: exemplu eclatant de opoziție la discursul unic. Proiectul diabolic de „mancurtizare” a lumii răsăritene, cea căzută în „lotul sovietic” după război, n-avea cum să fie dus până la capăt. La școala medie, ca și la Universitate, s-au găsit dascăli care să producă, fie și discret, insidios, un discurs alternativ sau măcar sugestii consonante. Am profitat de ele și am sporit apoi, pe cont propriu, spațiul de libertate necesar unei reflecții mai riguroase asupra trecutului. Nu era tocmai lesne să optezi pentru adevăr.

4. Reperele esențiale impuse în biobibliografii sunt Mihail Kogălniceanu, A.D. Xenopol, Vasile Pârvan, trei istorici semnificativi oglindind practic un întreg secol cultural românesc. Cum vă explicați apropierea treptată față de acești cărturari, cărora le-ați dedicat numeroase articole și volume?

Primul dintre istoricii amintiți, Kogălniceanu, a fost subiectul disertației mele doctorale, pe care am pregătit-o îndelung, elaborând mai întâi o biobibliografie, apoi o ediție a operei istorice și studii de amănunt. Opțiune norocoasă, fiindcă mi-a dat posibilitatea unei lecturi aprofundate a modernității noastre, sub multiple aspecte. A. D. Xenopol și V. Pârvan se situau oarecum în continuare, amplificând și nuanțând proiectul, concomitent cu studii despre *Junimea*, școala critică, istoriografia dintre „cele două războaie” etc. Ansamblul ar putea fi descris ca o tentativă, deloc comodă, de a reexamina discursul istoric, de la cărturarii umaniști (*Biruit-au gândul*, 1983) până la tranziția postcomunistă. Dar ținta (dacă există una atât de limpede) e încă departe.

5. Rolul asumat de „îndrumător cultural”, dacă ne oprim doar la cele trei nume, pare astăzi depășit sau mai sperați în valabilitatea demersului, într-o vreme când tendința junilor este de a „uita”, de a ignora trecutul? Trăim, oare, în ultimii ani o altă criză a culturii și, dacă da, cum va supraviețui intelectualul într-o astfel de perioadă, cât de afectată îi va fi creația, credibilitatea până la urmă?

Nu știu întrucât poate fi vorba, în acest caz, de „îndrumare culturală”, așa cum s-a întâmplat pe vremea lui Asachi, Kogălniceanu, Maiorescu, Xenopol, Iorga, Eliade, personalități ilustre, de tip enciclopedic, care au fost silite să caute răspunsuri rapide la întrebări multiple, să acopere, în fugă, goluri acumulate de-a lungul timpului și ajunse prea incomode sub impactul modernității. Însă fiecare epocă, orice generație se confruntă cu asemenea imperative, mai ales în ultimele două secole. Trecutul nu și-a istovit resursele de modele și nu poate fi redus (cum susțin unii analiști) la condiția de sursă mitologizantă. Relativismul à outrance și destructurarea ca metodă de cunoaștere istorică sunt factori ce subminează, în fond, o bună relație cu

trecutul. O asemenea relație, pentru mine, înseamnă: pluralism și asumare critică. Rezultă de aici un efort continuu de a găsi răspunsuri adecvate la întrebările timpului.

*6. George Enescu spunea, într-un interviu din 1945, că „este obligatoriu pentru un artist să rămână **apolitic**, doar un om al artei sale”. Sunteți de acord cu această afirmație sau se impune, totuși, implicarea scriitorului, a omului de știință, în politică?*

Atitudinea lui Enescu nu e nici singulară, nici insolită. Se temea de „manipulare” și n-a scăpat de ea, dacă ne gândim la acuza de „colaboraționism” pe care i-au adus-o unii exegeți maniheici din vremea noastră. Implicarea politică nu trebuie confundată însă cu opțiunea pentru un partid sau altul. Politică fac toți, ca Mr. Jourdain, literatură.

*7. Ce mai înseamnă a fi istoric al culturii, eseist și publicist **astăzi**, într-o eternă tranziție? Despre cine sau ce fenomen v-ați dorit și nu ați avut timp să scrieți încă? Mai putem vorbi de o **menire** a intelectualului sau totul se reduce deja la o utopie?*

Timpul nostru, ca și alte perioade istorice, a pretins răspunsuri și perspective multiple, obligându-l pe cărturar să iasă din cabinet și să accepte dialogul în for, nu fără a plăti un preț pe care destui intelectuali îl și regretă. Desigur, funcția cărturarului, în postmodernitate, nu mai poate fi aceeași ca la începuturile modernității sau chiar pe traseul unei modernități sinuoase, convulsive, secvențiale. Dar cine e în stare să o circumscrie cum se cuvine?

*8. Problema Basarabiei v-a preocupat permanent, în volumul **Impasul reîntregirii**, de exemplu. Se conturează tot mai dificilă o comunicare în timp cu Basarabia, după ce la începutul anilor '90 existau premise în favoarea cauzei naționale?*

După două decenii de la explozia unionistă (*Podul de Flori* etc.) care a marcat debutul noii epoci, de o parte și de alta a Prutului, se poate spune că nu există încă un proiect clar, explicit, de întregire statală, dar că România și Republica Moldova au izbutit să se înscrie totuși în trendul integrării europene, fie și cu prețul unei întârzieri jenante pe mai multe planuri. Nu e puțin lucru. La 1985, când apărea în scenă Gorbaciov, cu reformismul și transparența lui, abia dacă ar fi visat cineva, la București sau la Chișinău, o atare situație. Să nu mâniem Cerul!

9. Care va fi misiunea istoricilor de mâine, cât de hotărâtor mai apare rolul istoricului român pentru viitor (revenind aici la o idee anterioară, cu acea respingere a noii generații, când vine vorba despre trecutul nostru, cu tratarea ușor

ironică, **demitizantă**, a unor evenimente istorice și refuzarea valorilor autohtone, într-un fel)?

Un răspuns avizat la o asemenea întrebare nu se poate da în puține cuvinte. Mi-a mai fost adresată și cred că aş putea să conchid aici, din nou, cu o sintagmă a lui N. Iorga, marele polihistor, că „istoricul e un bătrân prin experiență al nației”, dator de aceea să caute oricând răspunsuri la nevoile acesteia. Nimeni, individ sau comunitate, nu renunță nepedepsit la experiența trecutului, pe care numai istoricul calificat o poate restitui cum se cuvine. Demitizanții fac un imens deserviciu transformând trecutul într-un teren de joacă, din care nu e mai nimic de ales și de reținut ca valabil pentru individ sau comunitate. Am încercat să remarc undeva „seducțiile imaginarului” și riscurile unui relativism împins prea departe. Nu e cazul să insist.

*10. Spuneți-mi, vă rog, ce a reprezentat pentru cariera dvs apropierea de opera lui Mircea Eliade, acesta rămânând unul dintre puținele etaloane ale spiritualizării noastre reale în comunism, chiar și **de dincolo**, din exil.*

Mult, foarte mult, mai mult decât aş putea spune pe scurt. Am citit câte ceva din proza lui încă pe timpul școlarității medii. La Universitate era practic escamotat, dacă nu chiar interzis. Abia în reclusiune, la Grădina și Stoienești, Sergiu Al.-George a făcut să mi-l apropii, cumva, prin studiile orientaliste, însușite din propria bibliotecă, din care aveam să „foiletez” eu însumi, ulterior, cu pietate, unele volume. Interesul meu pentru V. Pârvan, altă figură eminentă, nu e străină de opera eliadescă. Monografia pe care i-am dedicat-o, *Efigia cărturarului* (1974), i-a parvenit la Chicago, nu știu cum, însă m-am trezit peste câteva luni cu o misivă a distinsului istoric al religiilor, în care mărturisea că a sacrificat o noapte ca să afle cum se reflectă într-un confrate din altă generație zeul său din tinerețe. Am avut apoi un schimb de scrisori, pe când mă aflam în Germania. Mi-a trimis cărți, scuzându-se mereu pentru scrisul său alterat de o rebelă artrită. Un alt confrate, dintr-o generație încă mai nouă, Florin Căntec, a avut curiozitatea să caute, în arhiva lui Eliade, urmele acelui schimb epistolar și să le comenteze în „Dacia literară”. Am scris, de-a lungul anilor, eu însumi câteva eseuri despre opera sa, sub unghi istoriografic și antropologic, cu speranța că îi vor ajunge sub ochi.

11. Dragostea pentru Iași v-a determinat să nu îl părăsiți niciodată pentru a alege, definitiv, Bucureștiul, să spunem, sau o capitală europeană. De ce această opțiune „pe viață”?

Fidelitatea față de urbea în care mi-am făcut studiile academice și unde am profesat ca istoric peste o jumătate de secol ține de o morală a devotamentului social, dar poate și de un anume conservatorism de sorginte țărănească. Nu e un

mare merit. Lumea modernă e mai dinamică, iubește schimbarea și negociază mereu poziții mai avantajoase. Al. Ivasiuc mi-a spus odată, la Salcia, pe când peripatetizam duminical într-o baracă imundă, că aş fi „un om cu adresă”, lesne de regăsit aşadar. Dacă am produs, între timp, şi destule motive de căutare, nu ştiu.

*12. La final, revenind la problema **alterităţii**, pe care aţi abordat-o în diverse cărţi, cum credeţi că va evolua fiinţa naţională, identitatea noastră în contact cu globalizarea şi efectele ei? A fi „liber” – cel puţin teoretic – punctează uneori, paradoxal, un regres al omului de litere şi al creaţiei sale?*

Ultima întrebare (*in cauda venenum!*) e şi cea mai grea, fiindcă obligă la simplificarea excesivă a unei chestiuni de acut interes şi de mare sensibilitate emoţională. În adevăr, excesele naţionaliste din secolul trecut au impus o reconsiderare critică a discursului ce stă la baza statelor naţionale, create cam în acelaşi timp şi generând carenţe de aceeaşi factură. A judeca un fenomen de însemnătate capitală, cum e naţiunea, numai prin protuberanţele lui ocazionale, e însă un abuz asupra căruia nu s-a atras atenţia cu destulă vigoare. *Naţiunea e un produs organic* (o ştim de la Savigny, Ranke, Kogălniceanu, Xenopol, Iorga, Brătianu etc.) *a cărui istorie, cu toate convulsiile inerente, merită atenţia noastră şi în epoca globalizării*, mai ales acum, căci nu există momentan un substitut valabil pentru faza „postnaţională”.

*ION PILLAT – DE LA VILEGIATURIST
LA REZIDENT AL BALCICULUI¹*

Carmen Brăgaru *

Din vara lui 1929 când, mai mult sau mai puțin întâmplător, Ion Pillat descoperă Balcicul, perla Coastei de argint a României, acest orașel cu puternic colorit balcanic și irizări orientale, unele mai vechi grecești și altele, și mai vechi, biblice, l-a prins în mrejele lui și, cu fiecare an, l-a strâns mai aproape, determinându-l, în cele din urmă, să devină unul dintre ai săi.

Etapale acestei contopiri pot fi întrezărite răsfoind dosarul de acte² existent la cabinetul de manuscrise al Bibliotecii Academiei Române din București.

Probabil că prin 1932–1933, la insistențele soțului, Maria Pillat vizitase orașul de basm, despre care se vorbea și se scria atât de mult în acei ani, cu deosebire în cercul artiștilor plastici din care făcea parte, și fusese vrăjită la rândul ei de peisajul și atmosfera locurilor.

În toamna anului 1933, familia Pillat se hotărăște să cumpere un teren la Balcic, pe care se afla și o casă. Aceasta avea patru odăi și două săli de intrare și îi aparținea unui oarecare Iordan D. Vuicev, care o cumpăraseră la rândul său, la 28 aprilie 1912, prin licitație publică, de la consiliul comunal al urbei.

Cu o suprafață totală a terenului de 330 m², dintre care curtea avea 274 m², casa, aflată la marginea sudică de atunci a orașului, se bucura de o poziție spectaculoasă și de o priveliște pe măsură: cu o latură exact pe malul mării, unde terasele coborau până la apă, cu altă latură, a intrării principale, pe strada denumită atunci Principesa Ileana, la numărul 10, iar în celelalte două laturi se învecina cu terenul și casa unui alt bulgar, pe numele său Gheorghe Parușev³.

Contractul de vânzare-cumpărare, încheiat la Balcic, la 9 octombrie 1933, atestă prețul de achiziție de 90 000 lei, dintre care arvuna, însumând 10 000 de lei este achitată până la 20 octombrie, urmând ca restul sumei să fie plătit în rate până la 15 aprilie 1934, așadar în decurs de șase luni.

¹ Acest capitol face parte dintr-un studiu mai amplu, realizat în cadrul proiectului „Valorificarea identităților culturale în procesele globale”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane, 2007–2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/89/1.5/S/59758.

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

² Arhiva Ion Pillat, BAR, I. Acte, 90–173.

³ În acte, numele proprii bulgărești sunt ortografiate Vuicef, Parușef, atât după moda franțuzească de pronunție, cât și după principiul fonetic al limbilor slave.

Deloc surprinzător este faptul că această proprietate este cumpărată pe numele Mariei Pillat, poate și pentru că Balcicul acelor ani devenise încet-încet un soi de tabără de creație a pictorilor. Este de remarcat faptul că, deși Maria Pillat-Brateș, acuarelistă cunoscută la acea vreme, ar fi putut beneficia de înlesnirile legii votate în Parlament, în toamna anului 1931, la propunerea primarului Octavian Moșescu, conform căreia artiștii puteau fi împroprietăriți cu o parcelă de teren la Balcic, familia poetului preferă să cumpere locul din veniturile proprii.

Cu puțin timp înainte de expirarea termenului contractual, la 24 martie 1934, în semn de Bună Vestire, Ion Pillat, printr-o procură semnată de soția sa, achită total terenul și casa.

Între timp soții Pillat o rugaseră pe Henrieta Delavrancea-Gibory, fiica cea mai mică a dramaturgului și arhitecta multor case românești de la Balcic, să proiecteze o vilă care să se potrivească atât lor, cât și specificului aceluia loc. La acea dată, talentata arhitectă de 40 de ani avea deja în palmares câteva case în București, clădirea Prefecturii din Oravița, sediul unei bănci în Drobeta Turnu-Severin, Amfiteatrul Spitalului Colțea, Institutul de Medicină „Dr. N. Lupu” și Institutul de Igienă din București. Anul 1934 va fi însă unul de referință pentru cariera Henrietei Delavrancea-Gibory. Cronologia lucrărilor sale înregistrează în acel an nu mai puțin de 24 de proiecte (case de vacanță, vile, biserici și restaurări de lăcașe de cult), dintre care o treime sunt localizate în Balcic: Vila „Vânturile, valurile” a generalului Gh. Rasoviceanu, Vila „Lupoaicei” sau Popovici-Lupa (pare-se a profesorului Nae Ionescu), Vila „Turnul lui Mugur” a prof. Gh. D. Mugur, Vila „Balcica” a fostului primar Octavian Moșescu, Vila Bildirescu, Vila Demetriadis, Vila Pillat și un proiect nerealizat de case de vacanță – weekend House – special gândit pentru orașelul-port. În următorii doi-trei ani, după succesele repurtate în 1934, va proiecta și realiza la Balcic încă 17 clădiri, majoritatea vile, având-o printre comanditari în două rânduri pe însăși Regina Maria.

Așadar, soții Pillat apelează la serviciile arhitectei la începutul anului celui mai fast din cariera acesteia. Comparând schițele și planurile vilelor proiectate la Balcic, se constată că cele legate de Vila Pillat sunt numeroase, date succesiv, martie, mai, iulie, august 1934 și conținând de fiecare dată ușoare modificări: într-o primă etapă vila fusese proiectată cu o logie de colț la etaj, apoi aceasta a fost transformată în „geamlăc”, ca și cum ar fi fost închis balconul cu geamuri pretutindeni, ulterior renunțându-se complet la acestea și optându-se pentru zid simplu cu ferestre. Multiplele proiecte indică o strânsă colaborare și implicare directă a familiei Pillat în faza de „construcție pe hârtie”, demonstrând nu atât o pedanterie a proprietarilor, cât dorința de a obține spațiul perfect, potrivit cu personalitatea și sensibilitatea lor. Proiectul final este datat 24 august 1934 și este semnat personal de Ion Pillat. Planurile casei, detaliate pe etaj și pe parter cu terasele aferente se păstrează în arhiva Ion Pillat a BAR și în arhiva Henrietei Delavrancea-Gibory. Catul de sus cuprindea trei odăi de peste 16 m² fiecare, o logie, toalete și casa scării, iar parterul includea un living spațios, o cameră a

servitoarei, o bucătărie și o cămară. Curtea, în care exista și un puț, era amenajată în patru terase ce coborau direct la mare.

Planul, probabil cel inițial, este aprobat de Primăria din Balcic la 9 aprilie 1935, iar a doua zi, primarul liberal George Fotino, cu autorizația nr. 1285 din 10 aprilie 1935, permite „doamnei Maria I. I. Pillat să construiască un imobil nou conform planului alăturat în strada Vasile Alexandri (sic!), recomandându-se păstrarea caracterului local al stilului oriental”⁴. Înainte de a urmări devizele antreprenorului din care ne putem face o imagine a casei rezultate, trebuie precizat că, surprinzător pentru istoria literară și memoria familiei, Ion Pillat achiziționează, la 3 iunie 1934, de data aceasta pe numele său, un teren viran de 1722,50 m² situat pe mereaua⁵ comunei Balcic. Vânzătorul este statul român, prin Ministerul de Agricultură și Domenii, iar prețul de vânzare este stabilit la 12 058 de lei, adică 7 lei/m². Cumpărătorul se obliga ca, în termen de cinci ani, „să construiască în valoare de 60 000 de lei și să facă plantațiuni pentru a opri surpările naturale ale terenului”⁶. Acest nou teren se găsea în așa-zisul „cartier al vilelor”, pe atunci în afara orașului, în zona dinspre Palatul Reginei.

După mărturiile interbelice denumit cartierul Șeitlic, după afirmațiile arhitecților bulgari de astăzi, Seilic, zona rezidențială cuprindea nume ilustre. Aici se aflau sau se construiau Vila Storck, deasupra căreia, pe o terasă, și-a construit Ion Pillat cea de-a doua casă („vila mică”), Vila „Sanda”, proiectată de arhitectul Paul Smărăndescu pentru fiica sa, Vila Constantiniu.

Să revenim însă la „vila mare” aflată pe numele Mariei Pillat. Din devizele antreprenorului Ștefan Coșa și din situația cheltuielilor notate cu acribie de contabil de poetul-senator, se conturează interiorul și exteriorul casei, precum și terasele dinspre mare.

„Loc cu taxe	94 000 lei
Terase	115 000 lei
Casă cu instalații (apă și electrică după situație)	463 000 lei
Puț cu piatră etc.	9 000 lei
Mobilat	60 000 lei
Tâmplar Balcic	16 500 lei
Tapițer Balcic	15 800 lei
Arhitect	29 000 lei
Zid suplimentar cu poartă stejar	5 000 lei
TOTAL	775 000 lei” ⁷

„Fundație cu piatră nouă, mortar de var + 20% ciment; zidărie cu piatră nouă, mortar de var; zidărie cu cărămidă nouă; beton armat; trestie la tavane; pardoseală

⁴ Arhiva Ion Pillat BAR, I. Acte, 116.

⁵ Merea, meréle (reg. tc. *mera*): 1) câmpie, pajiște, imaș; 2) teren arabil delimitat.

⁶ Arhiva Ion Pillat BAR, I. Acte, 159–160.

⁷ Din socotelile poetului adnotate pe cartoane de invitații, Arhiva Ion Pillat, BAR, I. Acte 117–120.

de scânduri, nuth și feder; dalaj din piatră peste beton; tencuieli la fațadă cu mortar de var + 20% ciment; tencuieli la calcan și interioare (tavane, pereți) cu mortar de var + 20% ciment; vârueli interioare și exterioare; uși din lemn de brad; vopsit uși și ferestre; geamuri semi-duble; geamuri de 3 mm grosime; trepte din piatră buciardate; rabbit; ușă de fier la intrare (de la București); uși de fier glisante; ferestre de fier glisante; ferestre de fier simple; pardoseală de beton; pardoseală de mozaic cuprins betonul; instalație sanitară generală; transformarea pardoselilor simple în parchet de brad; geamuri mate în loc de simple; băiuit și ceruit parchet de brad; vopsit dalaj cu bradolină; capace de alamă la coșuri; mașină de gătit; pământ negru pentru flori (șapte căruțe); dalaj din piatră în curte”⁸.

Lucrările și devizele se întind până prin 1937–1938, însă multe file sunt amestecate, între vila mare și vila mică. Cea mare, cunoscută îndeobște cu numele de Casa Pillat, este perfectată deja din primul an, operându-se probabil finisaje și adăugiri și prin 1935–1936, când lucrările majore se mută însă la casa mică.

În sprijinul afirmației noastre, conform căreia construcția vilei de lângă mare era finalizată la sfârșitul lui 1934 și începutul lui 1935, vine o scrisoare trimisă lui Ion Pillat, la 18 ianuarie 1935, de șeful Serviciului tehnic și cadastral din Balcic, ing. Erm. Oprescu. În 1934, acesta avusese o discuție de principiu cu poetul cântăreț acum și al Balcicului, de la care ceruse să cumpere o bucată de teren, de 320 m², din mreseaua achiziționată de la statul român, teren pe care soția inginerului, voia să își construiască o casuță în primăvara lui 1935. Scrisoarea semnată de inginerul Erm. Oprescu, autorul unui proiect de băi comunale cu numele „Regina Maria” încă din 1929, este interesantă nu atât prin aceste amănunte personale, cât pentru plastica și involuntara mărturie, a felului în care a fost construită Vila Pillat sau Vila Mare:

Balcic, 18 ian. 1935

„Mult Stimat domnule Pillat,

Vă miră poate că primiți în vreme de iarnă, rânduri scrise de pe meleagurile unde – după cum scrie legenda și în ghiduri – ar fi Nisa României. Nu este tocmai așa, dar vă urâm pe toți aceia care, numai vara, aveți gândul să veniți pe coasta frumoasă a Balcicului. Ne-au uitat pictorii, artiștii și mai ales ne mirăm de proprietarii legați și de pământul Balcicului.

Toată toamna am crezut că veți veni, sunteți cel mai original proprietar; cea mai reușită vilă, casă și curte, realizate minunat, totul executat prin telegraf, telefon, fotograf ca în basme și fără să deștepte legitima curiozitate a fericitului proprietar de a pipăi ceea ce posedă. V-am scris, a fost și Regina și Dna Brătianu și Dl Smărăndescu, Dl Marcu etc. Toți au rămas încântați de casa Dvs. (...)”⁹

⁸ Din devizele inițiale, temporare și definitive ale antreprenorului, datate 1935, Arhiva Ion Pillat BAR I. Acte 140–146.

⁹ Arhiva Ion Pillat BAR, I. Acte 164.

Iată cum descria casa în 1947, Dinu Pillat, fiul poetului, probabil din amintirile copilăriei și din tradiția orală a familiei: „Poetul se hotărâște pe loc să cumpere un teren, pe care ceva mai târziu îl consolidează cu terase de piatră prelungite până în mare. Acolo, își construiește o vilă, într-un stil adaptat locului de arhitecta Riri Delavrancea-Gibory. Totul se desemnează în unghiuri drepte, care se deschid primitor. Geamuri mari, cu dispozitive de retragere în zid, ocupă toată fațada. O impresie de aerian, de mirador al luminii. Din interior, nu se vede decât marea, mărginită într-o parte de brațul golfului, cu plaja de la Ecrene. Așezată pe trei sferturi spre apă, vila întoarce spatele uscatului, de unde senzația de a te găsi ca pe vapor. În odăile neîncărcate de lucruri, pasul calcă pe dale de piatră, ca pe terasa de afară. Cretoane imprimate la ferestre, pe paturi și foteluri. Tablouri foarte puține, numai câteva acuarele de Arnold și Maria Pillat-Brateș. Pe mese scunde, câte un vas de aramă cumpărat din mahalaua tătarască”¹⁰.

Despre vila mică și terenul adiacent, pe care Ion Pillat îl cumpărase, probabil, cu intenția cultivării viței-de-vie, nu avem prea multe informații în plus. Știm că ea a fost construită între 1937 și 1938, că era situată în cartierul Șeitic, cartier al protipendadei, unde, dată fiind locația din afara orașului propriu-zis, nu existau o stradă și un număr anume și că avea „trei camere de locuit la etaj, dând pe un ceardac deschis, iar la subsol o cameră de locuit, bucătărie, cămară și closet. Locul fugitiv a fost consolidat cu ziduri de piatră. Materialul întrebuințat – cărămidă și piatră”¹¹.

Ajuns la Balcic – se pare – tot pe filiera Satmary, poate direct, ademenit de entuziasmul pictorului care venea și pleca de aici odată cu cocorii, poate indirect, prin scriitorii prieteni ai artistului¹², invitați anual la „Vila dintre pomi” denumită astfel de Ortansa Satmary, Ion Pillat ajunge, așadar, în decurs de câțiva ani, de la vilegiaturist la rezident al Balcicului. Majoritatea pictorilor, scriitorilor, actorilor și muzicienilor, nume de referință în cultura românească interbelică, trăiau în orașelul-port „snobismul lipsei de confort”¹³, pășind adesea desculți și îmbrăcați sumar și lăsându-se de bună-voie în mrejele unei vieți boeme.

În cafenelele primitive ale lui Mahmut și Ismail, la un sprîț, o „turcească” sau o zaharicală orientală, în zgomotul nelipsitului joc de table, printre turci bătrâni cu fesurile decolorate care pozau adesea pictorilor și alții mai tineri care spre seară vindeau rodul mării luat de la pescari, își făceau veacul artiști, precum Steriadi, Lucian Grigorescu, Iosif Iser, Paul Miracovici, Șirato, Dărăscu, Tonitza și mulți alții.

Dintre scriitorii care frecventau această Academie sau Capșă a Balcicului, Balcica Măciucă, ducând mai departe amintirile tatălui său Octavian Moșescu, îi pomeneste pe Adrian Maniu, Camil Petrescu, Oscar Walter Cisek, Jean Bart, Ion

¹⁰ Dinu Pillat, *Ion Pillat*, în *Mozaic istorico-literar*, București, Editura Albatros, 1988, p. 290.

¹¹ Din declarația lui Ion Pillat trimisă Comisiei mixte româno-bulgare, la 7 martie 1941, arhiva MAE, Dosar Fondul 71, Tratatul de la Craiova, anul 1940, volumul 47, referitor la Bunurile cetățenilor români rămase în Balcic, p. 50–50 bis.

¹² V. Voiculescu, Jean Bart, Adrian Maniu.

¹³ Doina Păuleanu, *Pictori români la Balcic*, București, Editura Monitorul Oficial, 2012.

Marin Sadoveanu și chiar Ion Barbu sau Mateiu Caragiale. Acesta din urmă se pare că a fost ademenit la Balcic de Ion Pillat, dar și de Al. Satmary. Tot Ion Pillat, de data aceasta, împreună cu Octavian Moșescu au închiriat „într-o vară o căsuță pentru Ionel Teodoreanu. Ca majoritatea caselor din Balcic, și aceasta avea un cerdac cu glicine din care autorul *Medelenilor* putea să contemple Marea”¹⁴.

Om de lume în București, Paris și în orașele europene vizitate, bucuros întotdeauna de oaspeți la dejun sau la cină, cărora după ospățul trupesc le oferea adesea și unul spiritual, citindu-le din versurile proprii sau din poezia română și universală pe care o cunoștea ca nimeni altul, Ion Pillat nu era totuși un boem. Își prețuia prea mult momentele de singurătate din casă, de pe terasă, din barcă sau de pe plajă, vestitoare de „corăbii cu minuni” hărăzite să le tălmăcească el în vers neoclasic. De aceea „cobora mai rar din țărmurile lui biblice ca să poposească în tumultul răscolitor de cuvinte și gânduri din cafeneaua lui Mamut”¹⁵.

La fel de singuratic și meditativ, precum bunul său prieten Oscar Walter Cisek, alături de care petrecea „ceasuri întregi sub un pâlc de migdali de pe coastă, punând la cale o antologie din poezii române, în limba germană”¹⁶, Ion Pillat prefera momentele de contemplare, masa de scris și fotoliul de citit, acestea fiind și motivele pentru care a optat pentru o a doua locuință la Balcic, chiar dacă mai mică, însă potrivită stilului său de lucru. Vila mare era a familiei, a șevaletului soției, a copiilor și a meselor cu prietenii din București, invitați să petreacă zile de relaxare la malul mării, pe când vila mică, bănuim, trebuie să fi fost un sanctuar al creației.

„Mi-aduc aminte de lectura poeziilor scrise la mare, în casa albă clădită de sora mea, arhitecta Henrietta Delavrancea-Gibory, cu terase întinse ca aripile pescărușilor, cu porțița mică deschisă la malul valurilor, care îi șopteau ritmul potrivit creației unor pasteluri suave. El, în peisajul lunar din orașelul cățarat pe deal, privea infinitul în fața lui și se desfăta – fiind un vizual – de bogăția nuanțelor luminii care aruncă curcubeie pe pânza lichidă a orizontului. Îmbrăcat în alb, nemișcat în fața apusului, semăna cu o ilustrație din poemele persane ale lui Omar Khayam, care înaintea lui cu opt sute de ani scrisese despre dragoste, flori și scurgerea timpului în clepsidra vieții”¹⁷.

Cărțile poștale și scrisorile din anii 1937 și 1938, salvate din corespondența poetului, conțin mereu referiri la Balcic. La 13 februarie 1937, Ion Pillat, aflat la Paris, îi trimite fiului, la București, o vedere pe dosul căreia, între altele, pomenește și că a cumpărat „o frumoasă caravelă pentru Balcic”. La 20 februarie 1937, poetul îi trimite lui Basil Munteanu o scrisoare în care, drept recunoștință „pentru interesul nedezmintit purtat poeziei mele”, îl anunță ca i-a expediat volumele care îi lipseau profesorului, între care *Pasărea de lut*, *Satul meu* și poeziile din ciclul *Versuri pentru Balcic*, publicat în „Revista Fundațiilor Regale” cu câteva luni în urmă.

¹⁴ Balcica Măciucă, *Balcic*, București, Editura DU Style, 2004, p. 99.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ O. Moșescu, *Din jurnalul unui colecționar*, București, Editura Litera, 1974, p. 60.

¹⁷ Cella Delavrancea, *Mozaic în timp*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 154.

La 12 iunie 1938, Ion Pillat, aflat la Băile Buziaș, îi urează fiului de la București, succes la examene, știindu-l singur, „în lipsa mamei, dusă la Balcic”. În aceeași lună, tot de la Buziaș, la 15 și respectiv 19 iunie, într-o scrisoare către mătușa Sabina Cantacuzino și pe o vedere expediată lui Lucian Blaga, aflat în Portugalia, Ion Pillat anunță că a fost „într-un weekend la Balcic”, unde Maria, soția, împreună cu mama poetului și băieții (probabil Dinu, fiul său, și Gheorghe Danielopol, nepotul dinspre soră) pleacă pe 21, pentru trei săptămâni. Astfel că, de la sfârșitul lui iunie și până în prima parte a lunii iulie 1938, de la Copenhaga, unde se afla la un Congres al Uniunii Asociațiilor pentru Liga Națiunilor, scrie de mai multe ori fiului și soției, pe adresa „Villa Pillat la Mare, Balcic, Jud. Caliacra”, regretând de fiecare dată orașelul de pe Coasta de argint.

La scurtă vreme, la sfârșitul lui iulie 1938, într-o scrisoare de răspuns, adresată mătușii Sabina Cantacuzino, deplânge moartea Reginei: „Moartea Reginei Maria ne-a întristat pe toți – cu atât mai mult pe tine că ai cunoscut-o atât de aproape și ai lucrat cu ea. Cu dispariția ei parcă se sfârșește o epocă întreagă – aceea a Domniei lui Ferdinand I – epoca înfăptuitoare a României Mari. Testamentul ei ni s-a părut extrem de interesant pentru cine știe să citească între rânduri”¹⁸.

Ion Pillat nici nu bănuia la acea dată câtă dreptate avea când presimțea că se sfârșește o epocă, aceea a României Mari. În decurs de numai doi ani, istoria avea să iasă din țâțâni și să distrugă, în tăvălugul ei, rosturile unei lumi tihnite.

La 18 iunie 1939, tot de la Băile minerale Buziaș, unde poetul se trata în ultimii ani de tensiune arterială ridicată, îi scrie soției că o invidiază din tot sufletul pentru privilegiul de a se afla la Balcic unde îi „murmură marea” și unde intenționa să ajungă și el, dacă i se stabilizează tensiunea, „fie și numai pentru 2-3 zile”.

Peste un an, la 25 iunie 1940, din același Buziaș nesuferit, pe care jurase cu un an în urmă că îl va părăsi definitiv, îi scrie fiului pentru succesul de la bacalaureat: „Sunt foarte mândru de tine și în zilele atât de triste pentru patrimoniul spiritual și moral al omenirii prin care trecem, ca să mai pot nădăjdui în ziua de mâine – nu e indiferent care va fi aluatul sufletesc al tinerilor români de azi în lupta de existență materială și morală ce-i așteaptă mâine și de care depinde în definitiv soarta neamului nostru”¹⁹.

Mai există o singură referire la Balcic în corespondența poetului. Este vorba despre o scrisoare datată 4 august 1940, adresată soției aflate la Predeal, în care o înștiințează că a închiriat casa de la Balcic (neprecizând dacă este vorba de vila mare sau de vila mică), între 6 și 21 august, unei anume doamne Tatos din Str. Polonă, nr. 23, la un preț de 15 000 de lei, urmând să încaseze tot atât, dacă aceasta se va hotărî să își prelungească șederea cu încă 15 zile. La acea dată, nu bănuiau că peste o lună vor pierde pentru totdeauna nu atât proprietățile deținute, cât refugiul artistic pe care și-l construiseră cu atâta implicare și migală.

¹⁸ Ion Pillat, *Scrisori*, p. 384.

¹⁹ *Ibidem*, p. 395.

La presiunile lui Hitler, în vara tragică a anului 1940, România a cedat Bulgariei cele două județe din așa-numitul Cadrilater: Durostor și Caliacra. Tratatul de la Craiova, semnat la 7 septembrie, prevedea și un schimb obligatoriu de populație, în decurs de trei luni, în scopul unei recolonizări a teritoriului, în fapt o purificare etnică fără vărsare de sânge. Balcica Măciucă își amintește sfâșietoarea tristețe a acelor zile: „Era în septembrie 1940. Războiul cuprinsese Europa, printr-un tratat pe care istoria îl va judeca, așeza orașul copilăriei mele pe harta altei țări. Toți românii părăsiseră Balcicul, orașul părea pustiu. În noaptea dinaintea plecării fusese o furtună năprasnică, valurile se izbiseră înnebunite de stânci toată noaptea. Era în spargerea aceea a lor un urlat de disperare, parcă și orașul îngenunchease în fața mării dezlănțuite, implorând îndurare. Spre dimineață, marea se liniștise. Imaginea mamei de atunci nu încetează să mă obsedeze, acum poate mai mult ca oricând. Stătea pe o treaptă din curte, se uita spre mare cu acea privire a ei în care cuprindea tot largul. Era într-o rochie neagră pe care o purtase când murise bunicul. De ce o pusese acum, după atâta timp? Bagajele erau lângă poartă. De data asta știam că nu plecam într-o călătorie din care să ne întoarcem. Plecam, unde?

Veniseră toate rudele: Bunica mică, cu legătura ei neagră pe cap, părea și mai mică. Mai târziu, când am văzut spectacolele din tragedia greacă, mi-am amintit de chipul mamei, în clipele de atunci. Era atât de încremenită, de dreaptă, o statuie dintr-un templu al durerii. Ce făceam eu? Ce simțeam? Îmi luam rămas bun de la copilărie, presimțeam că ceva se sfârșea. Și atunci mi-am adus aminte de prietena mea Aișe. Ne despărțeam pentru a doua oară. În clipa aceea, în adâncul ființei mele, eu tot mai credeam că o să ne întoarcem și, probabil în speranța că acest gând se va împlini, mărgelile albastre ale măgărușului Isa le-am lăsat în camera mea.

Tata trebuia să mai rămână să predea orașul²⁰. Rămânea cu el doar câinele lui care-l însoțea peste tot. Ei doi urmau să plece ultimii. El, care iubea Balcicul cum nu-l iubise nimeni altul, cred că se simțea ca un părinte care își dă copilul unor străini. Am știut atunci că din Balcic pentru el rămăsesem numai eu, Balcica.

Venise mașina care trebuia să ne ducă pe mine și pe mama la Constanța. Lângă fântâna din colțul străzii, rudele noastre ne priveau îndurerate. Mama i-a îmbrățișat pe fiecare, iar pe bunica a sărutat-o pe obraji, i-a sărutat mâna, apoi și-a pus capul pe pieptul ei, să fie sigură că rămâne acolo pentru totdeauna. Pe mine m-a luat de mână, ne-am dus la icoana din firida de la poartă, s-a închinat; cred că atunci o implorase pe Madona să aibă grijă de locul acela în care își zidise dragostea.

Ne-am urcat în mașină, mama s-a mai uitat o dată la ai săi, iar când aceasta a pornit, și-a pus obraji în palme; gestul ei de atunci mi-a rămas pentru totdeauna întipărit ca o imagine a prăbușirii în sine.

Tata aranjase să plece a doua zi cu vaporul pentru că vroia să ia cu el măsuța de piatră, băncuțele din curte, câteva vase de piatră, câteva coloane. Asta e tot ce a luat de acolo. Aduceam cu noi pietrele Balcicului. Cum putea fi lăsată măsuța de

²⁰ Octavian Moșescu era pentru a doua oară primar al orașului.

piatră, martora acelor minunate amintiri din serile când se adunau artiștii la noi în curte?”²¹

În ceea ce privește proprietățile imobiliare ale românilor ce părăseau teritoriul transferat Bulgariei, cele rurale erau considerate bunuri abandonate și deveneau proprietatea statului bulgar, iar cele urbane rămâneau proprietate privată, dar erau supuse legilor țării unde erau situate. Statul român s-a obligat, conform tratatului, să despăgubească românii care își părăseau bunurile situate de acum pe teritoriul bulgar. În consecință, a fost constituită o comisie mixtă româno-bulgară care să se ocupe de aceste aspecte. Ziarul „Universul” din toamna anului 1940 publica o primă înștiințare pentru „românii emigranți din Cadrilater care au proprietăți acolo”. Ion Pillat se grăbește să răspundă printr-o declarație, intrată în arhiva MAE cu nr. 1931, la 24 octombrie 1940:

„Domnule Președinte,

Ca răspuns la cererea D-voastră publicată în ziare, vă rog să binevoiți a lua act că subsemnatul posed la Balcic, în cartierul Șeitlic, un loc cumpărat de la Ministerul de Agricultură și Domenii, pe care am construit acum doi ani o vilă cu trei încăperi și atenanse.

Tot la Balcic soția mea Maria I.I. Pillat posedă un loc cumpărat de la A. Vuiceff acum câțiva ani, în fosta stradă Vasile Alecsandri, la marginea mării, unde a construit o vilă cu șase încăperi și dependințe.

Cu deosebită stimă,
Ion I. Pillat
9 Str. Pia Brătianu
București (s. III)

D-sale D-lui Președinte al Comisiei Româno-Bulgare
Ministerul Afacerilor Străine”²²

Peste câteva luni, la 7 martie 1941, „Universul” revine cu o înștiințare asemănătoare, dar ceva mai amplă: „Toți românii emigranți din Cadrilater, care au proprietăți urbane în Cadrilater sau în restul Bulgariei, să anunțe cel mai târziu până la 10 Martie printr-o scrisoare recomandată, adresată d-lui Alex. Z. Ștefănescu, secretarul Comisiunii mixte Româno-Bulgare, București, următoarele:

1. Numele, prenumele și adresa din România a proprietarului de averi imobile urbane;
2. Ce averi urbane au rămas în Cadrilater sau în Bulgaria (case, magazine, depozit, loc de curte sau altă avere imobilă urbană, ca de exemplu o întreprindere industrială);
3. Unde se găsește averea (oraș, stradă, nr.);

²¹ Balcica Măciucă, *op. cit.*, p. 143–145.

²² Arhiva MAE, *ibidem*, p. 48.

4. O descriere amănunțită a averii (suprafață, etaje, camere, pivniță, felul construcției, materialele din care a fost făcută clădirea, de asemeni în cazuri excepționale suprafața lucrată: vii, teren agricol însămânțat în orașe);

5. Valoarea în leva bulgărești a averii, după aprecierea proprietarului, ținându-se seama de costul de pe piață din 1939–1940.

Datele trebuie să se dea pe o foaie separată pentru fiecare avere în parte și să se trimită global pentru toate averile aparținând unuia și aceluiași proprietar”²³.

De data aceasta atât Ion Pillat, cât și soția sa, trimit câte o declarație mai amănunțită care să atingă toate punctele cerute de minister:

„Domnule Secretar,

În urma înștiințării apărute în ziarul „Universul”, cu data de Vineri 7 martie a.c. mă grăbesc a răspunde următoarele:

1. Subsemnatul Pillat I. Ion am domiciliul meu la București (s. III poștal), Strada Pia Brătianu, No. 9. Telefon 295.01

2. Mi-a rămas ca avere urbană (afară de moșia în întindere de 110 ha din Crușevo-Araclar, comuna Spasova, fostul jud. Caliacra) o casă (vilă) cu locul aferent situată în orașul Balcic.

3. Casa mea se găsește în cartierul Șeitlâc, strada n-are nume, nici număr și a fost construită în anii 1937–1938.

4. Casa are trei camere de locuit la etaj, dând pe un ceardac deschis, iar la subsol o cameră de locuit, bucătărie, cămară și closet. Locul fugitiv a fost consolidat cu ziduri de piatră. Materialul întrebuințat – cărămidă și piatră.

5. Casa m-a costat în anii când am clădit-o (1937–1938) suma de lei circa 400 000 în care intră și prețul terenului și consolidărilor. Casa a rămas, la plecarea noastră, mobilată. Valoarea în leva, socotind leva = 1 leu 60, e deci circa 300 000 (trei sute mii) leva.

Cu deosebită stimă,

Ion I. Pillat
București, 7 Martie 1941

D-sale D-lui Secretar al Comisiunei mixte Româno-Bulgare, București”

„Domnule Secretar,

Răspunzând la înștiințarea comisiunei mixte Româno-Bulgare, citită în ziarul «Universul» din vineri 7 Martie 1941, mă grăbesc a vă comunica următoarele:

1. Subsemnata Pillat I. I. Maria, am domiciliul meu la București (s. III poștal), strada Pia Brătianu, No. 9. Telefon 295.01.

2. Am ca avere urbană rămasă în fostul județ Caliacra, o vilă la Balcic, cu locul aferent.

3. Casa mea se găsește în fosta stradă Vasile Alecsandri și e situată pe marginea mării. A fost construită prin anii 1931–32.

²³ „Universul”, LVIII, nr. 62, 7 martie 1941, p. 2.

4. Casa are la parter: o odaie mare hall-sufragerie, o bucătărie, două odăi servitori, o cămăruță și un closet; la etaj: cinci odăi de dormit, o odaie baie și un closet. Casa a rămas mobilată. Grădina destul de mică a fost consolidată cu terase care coboară la mare.

5. Valoarea casei în anul 1939–1940 era cam de un milion două sute mii lei (1 200 000 lei) în care se cuprind locul și terasele. Adică în leva (cu leva = 1 leu 60 circa) circa 800 000 (opt sute mii leva)

Cu deosebită stimă,

Maria I. I. Pillat
București, 7 Martie 1941

D-sale D-lui Secretar al Comisiunii mixte Româno-Bulgare, București”²⁴

În același dosar MAE, între paginile 532–540, se găsește o listă-bilanț ce cuprinde „Tabloul proprietăților românești din orașul Balcic”, întocmită la 17 iunie 1941. Printre cele 356 de intrări, ce desemnează case, vile, magazine, locuri virane, bordeie, colibe, mori, clădiri, prăvălii, chioșcuri, pavilioane, hanuri sau chiar un hotel, la poziția 191, se află Ion Pillat, cu o casă care, după evaluarea fiscală comunală, valorează 1 111 000 (leva?), însă după evaluarea comisiei de apel, 594 400, iar la poziția 240 se află Maria Pillat, cu o vilă ce valorează, după prima evaluare, 1 162 000 (leva?), însă numai 997 000, după cea de-a doua.

Nu știm dacă românii aflați în aceeași situație cu soții Pillat au fost despăgubiți vreodată de statul român. Nu știm, de asemenea, dacă cei în cauză au avut posibilitatea să-și recupereze măcar obiectele de mobilier și alte bunuri rămase în aceste case. Dinu Pillat notează fugitiv atunci când descrie interiorul casei rustice de la Izvorani, o vie de patru hectare cumpărată de tatăl său după 1940, că pe mese se afla „câte un vas de aramă evacuat din vila de la Balcic”²⁵. Poate că unele bunuri au putut fi recuperate legal sau poate că primarul Octavian Moșescu a încercat să salveze câte ceva, la cererea prietenilor, cert este că o bună parte dintre obiectele, cărțile și mobilierul acestor vile a rămas pierdută pentru totdeauna. În sprijinul afirmației noastre aducem un volum din biblioteca lui Ion Pillat, care în vara lui 2010 se găsea în arhiva din Balcic a răposatului Iordan Tacev, împătimitul colecționar și bun cunoscător al acelor vremuri.

În iunie 1945, un anume Const. N. Cosma făcea o vizită la Balcic, probabil însărcinat de Ministerul Afacerilor Străine, în urma căreia trimitea instituției un tablou al stării vilelor românești aflate la Balcic²⁶. La poziția nr. 35 acesta notează: „Vila Ion Pillat – stă acolo îngrijitorul vilei, însărcinat de proprietar anume, Denco Dencev, procurist avocat Naidenov; vila prost întreținută și murdară peste tot”. Nu

²⁴ *Ibidem*, p. 50–51.

²⁵ Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 291.

²⁶ Arhiva MAE, *ibidem*, p. 543–544.

se specifică dacă este vorba de vila mare sau de cea mică, însă, din cercetările noastre recente, am aflat că vila mică, probabil în paragină, s-a dăruit prin anii '60 și din pricina „surpărilor naturale ale terenului” pomenite în autorizația de construcție din 1934, însă vila mare a avut o soartă mai bună. Se pare că o parte a vilelor românești de la Balcic, cu precădere cele aflate înspre Palatul Reginei (cum ar fi vilele Storck, Smărăndescu, dar și o parte din clădirile de pe domeniul regal), au devenit în anii '50 case de creație pentru artiști și scriitori după modelul sovietic. Nu este și cazul vilei Pillat de lângă mare. Din informațiile furnizate de funcționarii Primăriei din Balcic, reiese că imobilul, devenit la un moment dat proprietate a statului, a fost închiriat uneia sau mai multor familii. După 1990, când imobilele au redevenit proprietatea Primăriei locale, fosta casă a Mariei Pillat a fost cumpărată de o firmă care a restaurat-o, păstrând în mare configurația inițială și transformând-o în Restaurantul Casa Albă.

ABSTRACT

While in the first part of our study we closely followed Ion Pillat's winding drawing near the small town-harbour on the southern coast of the Black Sea and his fascinating discovery of the dream-like space, in the second part, using various unknown so far documents found in the (Roumanian Academy Library) Archives, testimonies of the period and details taken from the poet's correspondence, we try to reconstitute the different stages of Ion Pillat's settlement in the town as a true citizen in the middle of the '30s of the last century: his first buying of a land and the building of the first house (1933–1935), the purchasing of the second land, a bigger one this time (1934) and the building of the second smaller house (1936–1938). Once he delimitates his own domestic refuge, the poet tends to come to this inspiring solar and marine space as often as he can, though he never identifies with the artistic Bohemia, famous at that time, being rather a solitary taster of the landscapes. The chapter ends with Ion Pillat's loss of his properties in Balchik on the background of Romania's loss of the Cadrilater in the summer of 1940, as an epilogue describing the sad fate of his houses, so carefully and artistically conceived together with the Romanian architect Henrieta Delavrancea-Gibory.

Keywords: literary history, architecture, unknown documents, Cadrilater, history.

LIVIU REBREANU

Ion Simuț^{*}

REBREANU, Liviu (27.XI.1885, Târlisua, jud. Bistrița-Năsăud – 1.IX.1944, Valea Mare, jud. Argeș), prozator și dramaturg. Este primul născut din cei paisprezece copii, dintre care numai opt trec de vârsta copilăriei, ai Ludovicăi (n. Diugan) și ai lui Vasile Rebreanu, învățător. Urmează Școala primară la Maieru (1891–1895), considerat paradisul copilăriei sale, „cuibul visurilor”. Gimnaziul grăniceresc din Năsăud în 1895–1896 va aduce prima schimbare de mediu, în regim urban modest, păstrat și pe timpul Școlii civile de băieți din Bistrița, în 1897–1900, urmată în limba maghiară. Alegerea grea abia acum vine, după absolvirea școlilor din Năsăud și Bistrița. Mama îl voia preot. Opțiunea o face tatăl, propunând cariera armelor, ca fiind mai lesnicioasă material decât posibilitatea de a-și face fiul avocat, preot, învățător sau medic, aceasta din urmă fiind adevărata dorință a adolescentului. Urmează, între anii 1900 și 1903, Școala Superioară de Honvezi din Sopron, apoi Academia Militară „Ludoviceum” din Budapesta, în intervalul 1903–1906, cu numele maghiarizat Rebreán Olivér. Destinul părea pecetluit, dar protagonistul nu i se poate conforma. La prima din cele două școli militare are rezultate foarte bune, e elev eminent, dar cu unele abateri de la disciplină. Are aplecări extravagante (își face în secret și pe datorie un costum), probabil din necesitatea firească de a arăta bine la întrunirile civile din oraș. Începe să scrie și să publice (conform propriilor mărturisiri) în ultimul an de studii la Sopron și e sigur că din aceste preocupări i se trag inconformismele și necazurile. Ca student, trei ani la Budapesta, învață bine, e considerat inteligent, plăcut și influent asupra colegilor, dar termină Academia aproape în silă, mai mult dintr-un pariu cu sine însuși, din necesitatea de a-și face un rost, gândindu-se că va scăpa de privațiuni și își va dobândi independența. Cariera sa de ofițer va dura mai puțin de un an și jumătate. Este repartizat la Regimentul regal maghiar de infanterie din Gyula, începând cu 18 august 1906, iar din 5 februarie 1908 își încetează aici activitatea în urma demisiei. În fișa sa de serviciu, în 1906, este apreciat ca bun ofițer. După cum se mai notează în aceeași fișă, vorbea bine și scria fluent sau perfect ungurește, nemțește, românește și franțuzește. În 1907, lucrurile se schimbă; prezența profesională a ofițerului nu mai inspiră aceeași încredere: în noua fișă se spune ceva deosebit despre însușirile de caracter, capacitatea intelectuală, competență și iscusință, anume că „are un caracter labil, instabil, ușuratic și de aceea nu sunt, deocamdată, speranțe să devină un bun ofițer de trupă”. Problema financiară (încurcătura cu banii popotei) a fost

^{*} Universitatea din Oradea.

numai prilejul, și nu cauza demisiei locotenentului la 12 februarie 1908. În fișa de comportament în serviciu se face următoarea observație: „Ca responsabil al bucătăriei de la popota ofițerilor a mânuit neglijent sumele încredințate, nereușind să dea socoteală de întrebuințarea lor”. În *Mărturisirile* din 1932, Liviu Rebreanu aprecia că una din rațiunile pentru care a ales armata, în locul preoției sau medicinei, consta în faptul că „i s-a părut atunci mai compatibilă cu pasiunea scrisului”. Speranța îi va fi nu numai clătinată, dar chiar zdruncinată de împrejurările concrete, de severitățile și servituțile școlii militare. Tânărul încartiruit în perimetrul anonimatului și uniformității ascultătoare avea vocație de scriitor, nu de ofițer supus și conformist. Firea lui independentă, doritoare de afirmare, trebuia să rupă zăgazarile mediocrității și impedimentele regulamentelor. Conflictul era inevitabil. Tânărul tănuia o altă ipostază, avea la activ și o altă experiență decât aceea de ofițer maghiar, de astă-dată o experiență strict particulară: aceea de scriitor maghiar. Despre începuturile sale literare Liviu Rebreanu are versiuni diferite, amintiri variabile, imposibil de verificat, ipoteze nebuloase, neconfirmate, despre aventura incipientă a scrisului condiționat de biografia adolescentului. În răspunsul *Cum am debutat în literatură*, formulat în 1927 la solicitarea unei anchete din „Rampa”, afirmă că ar fi început cu versuri, la 13 ani, și ar fi continuat, pe timpul Academiei militare budapestane, cu piese de teatru, cu schițe și nuvele: „Operele dramatice le cream în nemțește, iar proza cu contese și prinți în ungurește”. Alte detalii din alte locuri (interviuri, confesiuni) oferă versiuni și mai fanteziste, evident patetice: pierzând cu totul simțul măsurii, prozatorul matur declară o dată că ar fi scris cincizeci de piese, altă dată că ar fi scris o sută de piese de teatru „nepublicate și manuscrisele lor pierdute”. Sensul acestor exagerări suspecte poate fi numai acela de a releva marea pasiune pentru teatru. Nebulozitatea începuturilor este întreținută de autorul însuși; impreciziile și contrazicerile numeroase ne alimentează îndoielile și neîncrederea în autenticitatea răspunsurilor: ba e vorba de o piesă de teatru, ba de articole, ba de proză – încât înclinăm să credem că acele apariții revuistice budapestane, date ca sigure de scriitorul ajuns la maturitate, nici nu au existat. În mod cert însă, au existat ambițiile scriitorului. Într-un proiectat volum *Spovedanii*, rămas în stadiul schițelor de sumar, era prevăzut un capitol special despre începuturile maghiare, astfel: „cei dintâi pași” i-ar fi constituit nuvela *Ex-învățătorul*, un libret de operetă, drama *Alcohol* și volumul *Scara*. Singurul documentabil, volumul *Scara*, pomenit în schița de *Spovedanii*, este de fapt, mai exact spus, *Scara măgarilor*, în maghiară *Szamárlétra*, păstrat în manuscris (și publicat postum în *Opere*, vol. 1, 1968, ediția Nicolae Gheran); cuprinde povestiri pe tema vieții cazon. Datorită interdicțiilor de semnătură, în conformitate cu disciplina militară, există pe filele păstrate notația unor pseudonime de uz în vederea publicării: Remy sau Olly Olivér. Descoperise că nu putea fi, în același timp, și ofițer, și scriitor, cu aceeași identitate. Conflictul cu lumea cazonă a ofițerului care scrie se acutizează treptat în cei trei ani de Academie militară budapestană, dar mai ales după defecțiunea financiară de la Gyula. E obligat să se întoarcă acasă, definitiv, dar asta înseamnă că trebuie să

redevină român. Dacă va fi scriitor (și alegerea fusese făcută mai demult), nu putea fi decât scriitor român. Întregul proces de conștiință este evocat cu luciditate în 1928, într-un interviu consemnat de Tudor Mușatescu: „Se apropia timpul când trebuia să mă gândesc la o problemă gravă: să rămân român sau să mă fac ungur? N-am stat mult pe gânduri. Cariera armelor nu-mi convenea. Am lichidat-o și mi-am pus atunci o nouă problemă: a scrisului”. De fapt, problema nouă nu era aceea a scrisului, a proiectului de scriitor, ci aceea a scrisului în limba română. Fostul ofițer se întoarce acasă și, în așteptarea unei soluții, în 1908 și 1909, este ajutor de notar în satele vecine, Măgura Ilvei și Nimigea sau funcționar la primăria din Văraea. Tânărul părasea o lume în care își construise premisele afirmării, pentru a se adapta la alta, unde trebuia să ia totul de la capăt. E cea mai dificilă perioadă de tranziție în evoluția lui Rebreanu. Scriitorul simțea foarte bine că trebuie să adopte o soluție radicală (plecarea la București), pe care o va și pune în practică din 1909. Numai astfel se putea elibera deplin, pentru a urma drumul șansei maxime. *Caietele* acestor ani (editate de Niculae Gheran) sunt o mărturie extraordinară a frământărilor biografice și artistice. Treptat, însemnările în maghiară, predominante la început, cu adaosuri în germană și extrase în franceză, sunt înlocuite cu cele în limba română. Un mare grupaj de notițe realizează un fel de glosar al prozei lui Ion Creangă. Sute de cuvinte, expresii, sintagme, așezate sub titlul *Românisme*, sunt copiate și însoțite de explicații. Din însemnările de până la 1910 nu se anunță prin nimic marele prozator, deși unele detalii vor fi dezvoltate în nuvele sau în *Ion*. Experiența anilor 1907–1910, dincolo de bariera demisiei din armată, conduce la o integrală reconstrucție de sine, înainte de a-și reconstrui identitatea creatoare. Rebreanu Olivér trebuie să-și refacă din temelii identitatea națională: să devină Liviu Rebreanu, să-și dobândească acest nume, pe care nu l-a avut, nu l-a purtat niciodată până acum. În octombrie 1909 participă la Sibiu la serbările „Astrei”, ca trimis special de la „Revista Bistriței”. Acest drept de reprezentare dă publicistului un necesar suport de încredere în sine, căci, altfel, în acel moment, el avea de înfruntat dramatice incertitudini, deși debutase în presă ca prozator, cu un an în urmă. Primele proze pe care reușește să le finalizeze sunt, firește, tot episoade rustice. *Codrea* (cu titlul schimbat ulterior, cu ocazia altor publicări, în *Lacrima* sau *Glasul inimii*) și *Ofilire* părăsesc cele dintâi laboratorul de creație și se îndreaptă spre revista „Luceafărul” de la Sibiu, unde întâlnesc generozitatea lui O. Tăslăuanu și apar, pe rând, prima în numărul din 1 noiembrie 1908, a doua în numărul din 15 decembrie, același an. Dintr-o eroare tipografică, inițiala prenumelui apare modificată în semnătura primului text: C. Rebreanu. Dar pasul decisiv fusese făcut. Ce-a de-a treia nuvelă destinată revistei „Luceafărul” de la Sibiu, *Răfuiala*, cea mai izbutită, apare în numărul de la 1 mai 1909. Maturizarea se vede în primul rând în capacitatea de construcție și în gradarea mai obiectivă a conflictului. Deși toate aceste trei nuvele vor fi cuprinse în volumul de debut, *Frământări* (1912), deci nu vor rămâne abandonate în paginile revistei „Luceafărul”, totuși scriitorul, în proiectul de *Spovedanii*, consideră „cea dintâi nuvelă” pe aceea (*Volbura dragostei*, devenită ulterior *Cântecul iubirii*) publicată de M. Dragomirescu în

„Convorbiri critice”, în numărul din 25 octombrie 1909. Este interesant de subliniat că, după părăsirea garnizoanei de la Gyula, Liviu Rebreanu are de suferit mai mult de pe urma activității sale de publicist român decât de pe urma neglijențelor ofițerului. Gazetăria i-a atras – cum va mărturisi mai târziu – „urmărirea autorității ungurești, care nu putea tolera ca un fost ofițer activ să devină «agitator șovinist»”. După mai multe articole despre situația românilor din Ardeal, semnate cu pseudonim, numele apare întreg și exact sub articolul *Arestarea poetului Octavian Goga*, pe prima pagină, în „Ordinea”, din 24 decembrie 1909. Astfel că a venit ușor identificarea autorului de către partea maghiară pentru represalii, considerat un cetățean austro-ungar neloial. În ianuarie 1910, autoritățile austro-ungare, sub pretextul elucidării vechilor nereguli financiare, cer extrădarea fostului ofițer, care este arestat, închis la Văcărești, iar în iunie este predat peste graniță, urmând o scurtă detenție la Gyula. E achitat, se întoarce la Prislop, iar apoi revine la București, construindu-și răbdător cariera de scriitor român. Mihail Dragomirescu, care se va dovedi „omul providențial” pentru Rebreanu, îi propusese activitatea de secretar de redacție la „Falanga literară și artistică”, în 1910, îl publică cu alte nuvele după cea din 1909 – *Proștii, Culcușul, Golanii, Dintele* – în „Convorbiri critice” pe parcursul anului 1910, iar în 1916 îi va prefăta cel de-al doilea volum de nuvele *Golanii*, apărut simultan cu un altul, *Mărturisire*. În 1911 era membru al Societății Scriitorilor Români, iar în 1914 devenise secretarul ei. Teatrul rămâne marea lui pasiune. În anii 1910 și 1911 editează revista „Scena”, împreună cu Mihail Sorbul. În 1911–1912, este secretar literar la Teatrul Național din Craiova, unde o cunoaște pe actrița Fanny Rădulescu, care va deveni soția sa, adoptând-o și pe fiica acesteia, Puia Florica. Scrie cronici de teatru la „Rampa” (1912–1914), ulterior și la alte publicații. Nuvelistul (cu patru volume publicate până la apariția romanului *Ion*), puțin creditat de critica de receptare a acestui moment, și cronicarul de teatru (cu sute de texte) sunt ipostazele principale ale scriitorului până la Primul Război Mondial. Rămâne în București, în timpul ocupației germane și colaborează cu articole culturale și cronici de teatru la ziarul progerman „Lumina”, editat de C. Stere, și la „Scena” lui A. de Herz. Acesta din urmă îl va denunța, sub acuzația că, fiind cetățean austro-ungar, s-a sustras de la mobilizare, denunț care va duce la arestarea sa. Reușind să evadeze, trece clandestin frontul de la Mărășești, se refugiază la Iași, unde este privit cu suspiciune. Experiența va fi transcrisă într-o confesiune deghizată, atribuită unui personaj fictiv, în narațiunea din *Calvarul* (1919). După încheierea războiului revine în București, frecventează cenaclul „Sburătorul”, iar E. Lovinescu îi încredințează funcția de secretar de redacție al revistei. În 1919 mai publică volumul de nuvele *Răfuiala* și la finele aceluiași an are loc premiera comediei *Cadrilul* la Teatrul Național din București. Romanul *Ion* (1920) îl consacră ca scriitor, întâmpinat imediat favorabil de E. Lovinescu și de Tudor Vianu, și îi aduce Premiul „Năsturel-Herescu” al Academiei Române. Prozatorul și dramaturgul se afirmă simultan. Schimbând mereu temele și tehnicile narative, prozatorul publică romanele *Pădurea spânzuraților* (1922), *Adam și Eva* (1925), *Ciuleandra* (1927), *Crăișorul* (1929), *Răscoala* (1932), alternând cu volume de

nuvele: *Catastrofa* (1921), *Cuibul visurilor* și *Cântecul lebedei* (ambele în 1927), *Cântecul iubirii* (1928), *Îțic Ștrul, dezertor* (1932). Iubitorul de teatru scrie cronici de spectacol la „Viața românească” (1921), ziarul „România” (1923–1924) și asistă la premiera comediilor *Plicul* (1923) și *Apostolii* (1926), ambele la Teatrul Național din București. Scriitorul, bucurându-se de o recunoaștere națională, beneficiază de funcții și onoruri. În 1923, Societatea Scriitorilor Români îl alege vicepreședinte, iar în 1925, președinte; în 1924, aceeași Societate îi decernează Marele Premiu romanului *Pădurea spânzuraților*. În 1928 este numit director general al teatrelor, funcție în care cumulează și direcția Teatrului Național din București și la care va reveni în 1941, păstrată până la sfârșitul vieții. În 1930 deține Direcția Educației Poporului. Ca reprezentant al scriitorilor sau al autorilor dramatici, călătorește mult, la Berlin (în 1926), la Roma, Veneția și Paris (în 1927), la Oslo, Bergen, Londra și din nou la Paris (în 1928), în Spania (în 1929). Notele de călătorie sunt adunate în volumul *Metropole* (1931). Romanul *Jar* (1934) e primul semn al epuizării forței și resurselor narative. În 1935, la cincizeci de ani, sărbătorit de publicații și instituții, este punctul de vârf al gloriei, dar mai ales al talentului său. După această cumpănă, romanele intră într-un traiect declinant, anticipat de *Jar: Gorila* (1938), *Amândoi* (1940), ultimul roman publicat. În 1939 este ales membru titular al Academiei Române, la propunerea lui Mihai Sadoveanu, iar după un an, rostește discursul de recepție, intitulat *Laudă țăranului român*. În anii 1942 și 1943 susține conferințe în Germania, Croația, Italia, Ungaria, Polonia, Suedia și Finlanda. În 1943, publică volumul *Amalgam*, o culegere de studii, articole, conferințe și mărturisiri. Periodic, într-o activitate culturală extrem de solicitantă, se retrage la Valea Mare, lângă Pitești, unde are o casă și vie, cumpărate în 1930. Aici va sfârși la 1 septembrie 1944, bolnav de cancer pulmonar și cu teama apropierei frontului sovietic. Va fi reînhumat după câteva luni la Cimitirul Bellu din București. Lasă postumității un jurnal, scris cu intermitențe începând din 1927, diagrama conștiinței sale literare și politice.

În 1908, când debuta în presa literară românească, la Sibiu, ca nuvelist, **R.** lăsa în urmă o experiență juvenilă de scriitor în limba maghiară, pe subiecte de viață cazonă în *Scara măgarilor*, în elaborări rămase în manuscris. Tinerețea ofițerului era profund marcată de febrilitatea creației literare. „În adolescență eram și eu foarte fecund” – constată cu nostalgie prozatorul la împlinirea vârstei de 50 de ani. Frământările, „spaima în fața cuvântului scris”, „responsabilitatea nemărginită față de orice rând” au venit mai târziu. Tânărul se adaptează modei, scriind – după cum recunoaște el însuși – pentru „delectarea publicului”, în ziare. Existau premisele unui posibil scriitor maghiar. Specia preocupărilor sale o vede încadrată în ceea ce numește „nuvela de salon”. *Marcși* este titlul unei astfel de scrieri (păstrată în manuscris în versiuni paralele, maghiară și română), o schiță pe care autorul intenționa să o publice sub pseudonimul Remy. O tânără delicată și senzuală, de optsprezece ani, *Marcși*, are de ales între chipeșul Ajkay și zglobiul sublocotenent Rohonczy: primul e deștept, frumos și bogat, dar timid, iar cel de-al doilea istet, spiritual și plin de inițiativă. *Szamárlétra* (*Scara măgarilor*) cuprinde,

în fond, tot „nuvele de salon”, cu intrigi vapoaroase și rapide, însă încheiate nu cu un deznodământ blând, ca *Marcsi*, ci cu un deznodământ violent. Atmosfera este la fel de tributară romantismului minor, anecdotic, și într-un caz, și în celălalt. *Scara măgarilor* nu este, așa cum a putut fi reconstituit din plasma manuscriselor, decât un proiect de volum, cu părți care se găsesc în diferite stadii de elaborare. *Scara măgarilor* propune, fără dubiu, o viziune satirică asupra lumii cazonă, atât de bine cunoscută de tânărul ofițer din propria experiență. Cu câteva excepții, narațiunile din *Scara măgarilor* sunt variațiuni pe aceeași temă: a triumphiului erotic. Doi militari, de diverse grade, de la o nuvelă la alta, concurează pentru aceeași femeie; unul dintre ei va ucide sau se va sinucide. Narațiunea vădește mai puțin o preocupare realistă, cât una sentimentală în registrul minor al unor povestiri de salon (cum va recunoaște mai târziu scriitorul însuși). Tânărul ofițer ascundea eforturi considerabile pentru a deveni scriitor maghiar, chiar dacă nu depășea registrul frivolităților. O dovedesc nu numai exercițiile epice, dar și schițele de teatru din manuscris, destul de numeroase. Visul de dramaturg, atât de greu de realizat, îl va chinui tot timpul pe scriitor, nemulțumit cu ipostaza olimpică de prozator. Trecerea de la o limbă la alta s-a petrecut după exerciții considerabile de adaptare și după o reflecție matură de reconsiderare radicală a unei cariere. Ofițerul demisionat din armata austro-ungară își propunea să devină scriitor român, învingându-și reflexele regionaliste de ardelean care își caută subiectele, de teatru sau de proză, cu mize prea mici, cu un orizont existențial prea îngust, dar tratate cu o fidelitate realistă de transcriere, de reflectare a mediului rural și nu de transfigurare (în primele exerciții). Trecerea sa dincolo de munți, integrarea în viața literară de la București îi dau detașarea necesară de propriile origini și mai ales îl stimulează să-și construiască perspectiva narativă de prozator realist obiectiv. Își dă seama că nu poate fi un simplu descriptiv și că e necesar să devină un reflector mai complicat, prin construcții simbolice, al unei filosofii implicite de viață, care trebuie să aibă referințe și rezonanțe în național și universal, dincolo de orizontul îngust al unei provincii. Într-un timp scurt, tânărul Liviu Rebreanu parcurge drumul extrem de anevoios de la însușirea limbii române literare la asumarea limbajului realist, depășind regionalismul etnografic spre un profesionalism ce se rafinează lent, dar sigur: de la nuvelele din primele volume, *Frământări* (1912) și *Golanii* (1916), spre adevăratele sale performanțe în genul scurt din *Catastrofa* și *Ițic Ștrul, dezerter*, publicate inițial în presă în 1919 și 1920 și apoi împreună într-un volum din 1921. Până să se compună simfonic în romanul *Ion* (1920), „glasul pământului” și „glasul iubirii” își răspund mai întâi în nuvele ca *Răfuiala* (prefigurare a conflictului din roman), cu un exercițiu de eufonizare nelipsit de ezitări și de stângăcii stilistice. Totuși, câteva piese se detașează în structuri epice puternice, cu accente sociale, morale și psihologice. „Omul elementar”, cum bine observa Tudor Vianu, este preferința nuvelistului, fie în varianta rurală, fie în varianta urbană. Prozator al mediului social, R. individualizează personaje, situații și conflicte semnificative: în *Proștii*, țăranul intimidat de civilizație ca de altă lume, pierzând trenul, deși venise cu multă

vreme înainte la gară; pitorescul din lumea declasaților din *Culcușul* sau *Golanii*; compasiunea cehoviană pentru micii slujbași din *Ocrotitorul* sau *Norocul*. Războiul oferă prozatorului alte subiecte și alte drame, complicate național în amestecul de identități de pe frontul austro-ungar. Combatantul român David Pop, un paranoic al datoriei, lipsit de o minimă raționalitate, din *Catastrofa* dovedește un exces de zel, ucigându-și, într-un adevărat măcel, confrății situați de cealaltă parte, producându-le stupefacție și oroare; el nu are scrupulele morale, nici complicațiile sufletești și intelectuale ale lui Apostol Bologa din *Pădurea spânzuraților*. În nuvela *Ițic Ștrul, dezertor*, studiu expresionist al fricii, evreul, incapabil de a ucide, împins la nevroză, nu poate scăpa din infernul frontului decât prin dezertare și sinucidere.

Dramaturgul **R.** e un comediograf de inspirație caragialiană, beneficiind mai mult de prestigiul prozatorului decât de propriile merite: *Cadrilul* (1919), *Plicul* (1923) și *Apostolii* (1926), toate reprezentate în premieră pe prima scenă a țării. Subiectele îmbină critica socială cu aventurile adulterine. Om de teatru cu o pasiune constantă din prima tinerețe, iubitor de mondenități ca alternativă la singurătatea prozatorului, **R.** are și o activitate impresionantă de cronicar de spectacole, receptiv la toate experiențele până la limita rezonabilă a modernismului.

O narațiune de o mai mare amploare decât nuvelele este proiecția autobiografică din *Calvarul* (1919), volum pe care l-am putea considera primul roman al scriitorului. **R.** nu va fi un român întreg până la Unirea Transilvaniei cu România, pentru că avea dincolo o parte blestemată, nebuloasă și suspectă, care risca să se răzbune împotriva lui periodic, devastator, până la a-l obliga să ia totul de la început. Aceste resturi maghiare și transilvane, care îi vor fi imputate mereu de presa interbelică regăteană, îi vor da în permanență lui **R.** senzația umilitoare că nu este liber de trecut – un trecut demonizat de alții, considerat obscur și încărcat de vinovății ascunse. Remus Lunceanu trăia obsesia acestor suspiciuni, pe care **R.**, îndeosebi până la Unirea din 1918, o trăise el însuși exasperant. Confesiunea din *Calvarul* se naște din dorința de a elucida un trecut ce părea altora nebulos și culpabil. Asupra lui **R.** însuși pluteau în timpul Primului Război Mondial suspiciunile de spionaj și colaboraționism. De aceea, pentru un cunoscător al biografiei scriitorului, *Calvarul* devine proiecția în ficțiune a unei autoanalize morale, o formă de disculpăre, narațiunea unui proces de conștiință, valabil în ambele planuri – în ficțiunea lui Remus Lunceanu sau în realitatea biografiei lui **R.** Învinsul, ratatul, suspectul din *Calvarul* și de dinainte de *Calvarul* vor deveni învingătorul, scriitorul de succes din romanul *Ion* și de după romanul *Ion*, etalând în 1920 argumentul senzațional al capodoperei.

Modul polemic în care *Ion* compromite idilismul sămănătorist era în măsură să releve adevărul crud despre viața țărănească, un adevăr a cărui relevare predispunea la naturalism; or, această duritate a observației realiste era o noutate șocantă. Reacția negativă a lui Nicolae Iorga semnalează ieșirea din imaginea convențională a satului românesc. E. Lovinescu era obligat el însuși să uite temporar lupta pentru citadinizarea și intelectualizarea literaturii și să recunoască exemplaritatea unui roman rural prin tematică: „*Ion* reprezintă o revoluție și față de lirismul sămănătorist

sau de atitudinea poporanistă și față de eticismul ardelean, constituind o dată, istorică am putea spune, în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice”. Înainte de toate, romanul *Ion* reprezenta o victorie a prozatorului asupra lui însuși. După ce nuvelistul evoluase până atunci aproape în anonim, romanul aducea o probă impunătoare a virtuozității artistice și a complexității mijloacelor de care dispunea scriitorul, un triumf al puterii de construcție, o conjugare fericită de planuri și de bogate resurse epice. Începutul romanului *Ion* (drumul ce intră în satul Pripas) a devenit cu timpul, prin lecturi repetate, metafora însăși a alunecării imperceptibile pe teritoriile imaginarului. Fire voluntară, dramatică și reprezentativă pentru mediul său social, *Ion* domină romanul ridicându-se deasupra varietăților umane ale satului și deasupra țesăturii de planuri narative, ce oferă, în succesiunea lor (viața tradițională a țăranilor, cu obiceiurile, aspirațiile și îndârjirea lor, în alternanță cu viața micii intelectualități rurale), dinamismul necesar al epicului. Individualitatea lui *Ion* se compune din convergența a trei coordonate (socialitate, eros, moralitate) și se conturează din intersectarea experiențelor corespunzătoare: socială, erotică și morală. *Ion* este transgresat ca individualitate de ideea posesiunii, specifică unei lumi obsedate de proprietatea agricolă. Țăran sărac, el trebuie să obțină pe orice cale pământ. Această coordonată a personajului este foarte clară, întrucât este susținută de o narațiune transparentă, expunându-și și motivându-și la fiecare pas sensul evoluției. Toată experiența lui socială se verifică în viclenia prin care îl va determina pe Vasile Baciuc să-i dea ca zestre o parte din pământurile lui. Pentru E. Lovinescu este un erou al voinței și un personaj stendhalian. Autorul îi insuflă personajului său o forță atavică a dorinței de proprietate, în care vorbește irepresibil un glas al pământului. În aceasta constă interesul psihologic al personajului: în felul în care se conjugă resursele iraționale ale voinței cu inteligența diabolică a procedurii sociale. Intelligent și capabil de studii, după cum susține învățătorul Herdelea, *Ion* nu este robul și victima instinctelor, ci al prea marii lui ambiții, ca și al lipsei de moralitate. În țesătura de fapte ale romanului, eșecul lui *Ion* ne apare legat de cel puțin două cauze așa-zicând obiective, exterioare eredității sau atavismului. Una e strict socială: incompatibilitatea dintre sărăcia lui și mândria lui Vasile Baciuc, care nu vrea să-i cedeze scriptic, cu acte, nicio bucată de pământ, din orgoliu; este în fond un conflict dintre două forme opuse ale instinctului de posesiune. Cel care are nu lasă din mână averea, nu o cedează, iar cel care nu are nu o poate apuca din mâna celuilalt. E un conflict irezolvabil între a avea și a nu avea, fără o amprentă biologică în diferența dintre cele două condiții. O altă cauză e funciarmente de natură erotică: *Ion* își trădează adevărata iubire pentru pământ, prin aspirația lui febrilă la refacerea legăturii cu Florica, devenită soția lui George Bulbuc, rivalul său. Integritatea lui morală este fisurată: realizarea într-o parte (averea) înseamnă nerealizarea în cealaltă (dragostea). De aceea, ni se pare justificat să vorbim în primul rând de un eșec moral al lui *Ion*, sancționat în zona experienței lui sociale. *Ion* nu iubește, el posedă. Femeia este pentru el numai un mijloc de a parveni. În acest sens, el este un Julien Sorel rural, cum l-a numit E. Lovinescu, dar fără să aibă subtilitatea și rafinamentul aceluia. Ana este pentru *Ion*

un simplu instrument de dobândire a proprietății agricole, iar Florica joacă rolul unei nostalgii pure, a cărei împlinire îi e inutilă în ordinea materială, dar necesară pentru a-și realiza râvnita abstragere din determinațiile ei prea presante. Învățătorul Herdelea, împreună cu Titu (care nu e decât o altă voce a tatălui), îl mână din spate pe Ion spre destinul său tragic, întreținându-i pornirea posesivă cu sfaturi strategice: va trebui să-l constrângă pe Vasile Baciuc să-i dea pământul râvnit, după ce se va căsători cu Ana. Dorind să revină la Florica, dragostea lui dezinteresată, Ion va fi ucis de George. Finalul tragic decurge dintr-o confruntare care angajează profund destinele, într-o rivalitate ce implică în egală măsură proprietatea și dragostea, „glasul pământului” și „glasul iubirii” (cum se intitulează cele două părți ale romanului). Epopeea țărănească (lupta eroică pentru pământ) este dublată de confruntarea protagonistului cu destinul – adevărata temă profundă a romanului, tema generală pusă în contextul realist al unui sat românesc de la început de secol XX.

Niciunul dintre romanele lui **R.** nu a predispus la atâtea tipuri de lectură ca *Pădurea spânzuraților* (1922). O lectură realistă poate înțelege romanul ca axat în principal pe realitățile războiului și ale situației naționale a românilor transilvăneni în preajma Marii Uniri. De aici se poate dezvolta foarte firesc o lectură politică, prin prisma căreia îl vedem pe Apostol Bologa, așa cum ne înțelege **R.**, oscilând între postura de soldat credincios Imperiului Austro-Ungar și postura de bun român. Evoluția conștiinței lui Apostol Bologa scoate individul din conjuncturile de orice fel (războiul, provincia, naționalitatea). Altfel spus, la nivelul unui roman al opțiunii care se transformă într-o problemă morală, fluctuațiile căutărilor lui Apostol Bologa așază la un pol datorită de cetățean (după cum notează autorul într-un proiect teoretic al romanului), pune pe o treaptă intermediară conștiința apartenenței naționale („Apostol devine român”), iar la celălalt pol situează integrarea în umanitatea universală („Apostol devine om”, caracterizat de „dragostea pentru toată omenirea”). Atât o lectură realistă, cât și una politică, deopotrivă cu o interpretare psihologică așezată pe baze morale se dovedesc insuficiente dacă nu găsesc cheia de boltă a acestei cărți unice în literatura română. Tema iubirii universale ne conduce spre miezul romanului: *Pădurea spânzuraților* este cel mai important roman religios al literaturii noastre. Căutarea credinței, sinonimă cu interogația asupra sensului existenței, nu este nicăieri mai patetic și mai veridic pusă în ecuație epică. *Pădurea spânzuraților* se înfățișează de la început ca un roman al crizei mistice, din momentul revelației pe care o are în copilărie Apostol Bologa. Episodul formulează nu numai tema romanului, dar și mijloacele metaforic-simbolice de care va fi însoțită: obsesia luminii cerești, a unui dincolo care trimite semnele transcendenței locuite, promisiunea fericirii postume pentru a cărei realizare pragul morții e trecut blând și transfigurator. Exaltarea religioasă se pierde la destul de scurtă vreme după moartea tatălui, când Apostol „avea impresia foarte clară că se prăbușește într-o prăpastie fără fund și nu se poate opri, nu se poate agăța de nimic”. De acum pune stăpânire pe el dezorientarea, neliniștea, frica, singurătatea, „ca și când s-ar fi trezit, în miez de noapte, singur, într-un cimitir imens, fără să știe încotro să apuce”. Experiențele care urmează nu conduc

decât la înstrăinarea de Dumnezeu și la o rătăcire ce părea iremediabilă. Războiul său cu necunoscutul se atenuează când protagonistul se agață de problema datoriei față de stat ca de un reper salvator. Confruntarea cu lumina reflectorului aduce o primă limpezire, incertă însă; în noapte, razele albe, orbitoare, îl învăluiau „cu farmecul lor rece, străbătându-i, prin ochii bolnavi, în toate ascunzătorile inimii, răscolindu-i și tulburându-i gândurile ca un neașteptat răsărit de soare”. Atitudinea contradictorie, de fascinație și ură, se explică prin nedorita amintire a acelei puternice lumini a credinței revelate în copilărie. Distrugând lumina obsesivă a reflectorului o va putea descoperi apoi pe cea dinlăuntru, a credinței. Credința se reînfiripă în sufletul lui Apostol Bologa ca o „punte vie – cum spune preotul Boteanu – peste prăpastiile dintre sufletul zbuciumat și lumea plină de enigme și mai cu seamă între om și Dumnezeu”. Devine clar până la sfârșitul romanului că drama războiului trăită de Apostol Bologa e numai un reper exterior, realist, pentru o dramă mult mai profundă: aceea a îndoielii și a regăsirii credinței religioase. Biografia socială, istorică, politică și erotică a lui Apostol Bologa nu se derulează decât pentru a susține acest adevăr concludiv: „Suferințele mi-au înfrânt mândria, încât azi știu bine că numai credința căreia îi jertfești fără șovăire însăși viața ta, numai aceea te poate mântui”. *Pădurea spânzuraților* este în primul rând un roman al crizei mistice. Apostol Bologa nu traversează doar o transformare politică sau morală, ci mai mult decât atât: o transformare spirituală profundă, în căutarea și în numele credinței. El trece în mod chinuitor, dar trece!, de vămile datoriei sociale, ale misiunii politice și ale iubirii terestre, pentru a ajunge, fără să-și dea seama decât în ultimul moment, în pragul lumii de dincolo pe care o râvnise. Sufletul este împăcat numai atunci când găsește credința, iar moartea devine un simplu ritual de trecere „spre strălucirea cerească” din finalul romanului, când Apostol Bologa se desparte de lume „cu ochii însetați de lumina răsăritului”. *Pădurea spânzuraților* rămâne în literatura română nu numai ca un reper important pentru romanul conștiinței politice și morale, ci și (mai ales) ca un reper major, inegalabil, pentru romanul conștiinței religioase.

Felul în care **R.** năzuise să transgreseze limitele realismului se vede cel mai bine din romanul *Adam și Eva* (1925), construit din șapte nuvele care se supun tezei indiene a migrației sufletului în șapte vieți până să-și găsească liniștea în Nirvana. E povestea de iubire a două suflete ce nu se pot contopi decât după suferințele celor șapte experiențe în epoci istorice diferite. Fiecare secvență este însă scrisă în cel mai perfect ton realist, numai articulațiile sunt fragil și genuin spiritualiste. Rezultatul e un realism metafizic. În *Adam și Eva*, **R.** s-a străduit din răspuțuri să realizeze compatibilitatea dintre rigoarea realist-naturalistă a scenariului social și poezia spiritualistă a iubirii. Fantezia filosofică din *Adam și Eva* e cea mai radicală noutate în evoluția romancierului, o breșă considerabilă în realismul său, deloc uniform în retorica lui. Romanul *Adam și Eva* a ieșit din spuma unei vaste bibliografii consultate de autor. Eșafodajul filosofic, metempsihoza, canavaua istorică, apoteoza iubirii converg într-un roman filosofic și mitologic care poate fi calificat drept corintic. *Adam și Eva*, deși fundamental

romantic, e un roman livresc, bazat pe o ipoteză intelectuală, un joc cu mărelele de sticlă ale temporalității. Basmul, căci un basm este, cum bine a intuit Perpessicius, în cronica de întâmpinare, rezistă prin fantezia erudită.

Romanul *Ciuleandra* (1927) se prezintă înșelător, la o privire și o lectură fugară, ca povestea unei crime senzaționale. Puiu Faranga își ucide nevasta, frumoasa Mădălina, devenită Madeleine prin emancipare. Tatăl, Policarp Faranga, om bogat și influent, plănuiește să-și interneze fiul într-un ospiciu, să întrețină aparențele unei nebunii ca explicație acoperitoare și să-l salveze astfel de la un proces rușinos și o condamnare severă, care i-ar ruina poziția socială. Voia să acrediteze ideea unei *clipe* de nebunie, a unui moment trecător de întunecare a minții, când fiul său, recuperabil și reintegrabil social, a comis crima. De aceea, tatăl insistă complice ca fiul să simuleze nebunia, pentru a i se diminua responsabilitatea. Întorsătura dramatică survine în capitolul XXII, când Puiu Faranga refuză subterfugiul nebuniei episodice și al simulării ei, pentru a-și asuma nebunia integrală sau structurală. Pe un spațiu mai mic decât în *Adam și Eva*, **R.** implică în *Ciuleandra*, într-o ecuație destul de complicată, mai multe elemente imponderabile: mistere psihologice, stranietăți, fantasme tulburi ale inconștientului, vectori pulsionali ai erosului și ai morții, doze apreciabile de necunoscut și de inexplicabil – care invită cititorul, într-un mod foarte stimulator, la speculații psihiatrice și psihanalitice. *Crăișorul* (1929, cu titlu modificat în *Crăișorul Horia* de la ediția a treia, din 1940) e un interludiu epic, profil cam eteric al lui Horia ca personaj istoric, căruia i se atribuie și o viață sentimentală, un mic exercițiu de compoziție înaintea desfășurării unei vaste pânze epice a Răscoalei de la 1907.

Autonomizarea textului realist emană din enunțul demiurgic, alb și impersonal. În textul realist al *Răscoalei* (1932) nu trebuie să se simtă și nu se simte un arbitraj interesat între forțele în conflict, ci un arbitraj al imanenței, o justificare, cum afirmă autorul, „în virtutea unui destin”. Construcția coerentă și omogenă sprijină ideea de obiectivitate. *Răscoala* este o astfel de operă de pură virtuozitate tehnică, în care triumfă epicul pur. Subiectul Răscoalei de la 1907 există între proiectele și intențiile autorului cu mult înainte de 1920, data apariției primului său roman, o dată ca o posibilă piesă de teatru, altă dată ca o probabilă „serie de nuvele”. În forma finală, caracterul teatral (oralitatea și asprimea replicilor, decuparea de scene) se îmbină cu virtuozitatea nuvelistică a episoadelor. În privința construcției, problemele esențiale ale romanului *Răscoala* sunt: tehnica cinematografică (în vizualizarea panoramică a mișcărilor colective), contrapunctul epic și narațiunea secvențială. Echilibrul de forțe e realizat de scriitor cu o magistrală stăpânire a intensităților și motivațiilor, căci se înfruntă două principii sociale (autoritatea statului și revolta țăranilor). Ideologia e subiacentă, confruntările sunt de energii sociale nebuloase, având răbufniri violente izvorâte dintr-o subtil detaliată psihologie a mulțimii revoltate. Observația grupului și a reacțiilor individuale în cadrul masei, relevarea creșterii intensive a revoltei colective în *Răscoala* au antecedente. Hora din *Ion* sau talazul mulțimii din *Crăișorul Horia* sunt exerciții pregătitoare în vederea mării fresce. *Răscoala* are astăzi de suferit de pe urma unei

modificări de context: o deplasare a interesului dinspre o problemă a masei spre o problematică a individualismului, care, în competiția postumă, dă câștig de cauză romanului *Ciuleandra*.

Ultimele creații epice rebreniene au fost în general calificate drept scrieri minore: *Jar* (1934), *Gorila* (1938) și *Amândoi* (1940), unde e mai puțin vizibilă arta maestrului recunoscut ca unul dintre cei mai mari romancieri români. Numai o mică parte din opera lui **R.**, cu proporțiile-i cunoscute, corespunde unei definiții clasice a realismului: cele mai multe dintre nuvele, romanele *Ion* și *Răscoala*. E adevărat că aceasta e considerată partea cea mai valoroasă, împreună cu *Pădurea spânzuraților*. În cealaltă parte a operei, mult mai întinsă, există indubitabil o tehnică realistă evidentă, dar ea este pusă în slujba unor intenții ce ies din perimetrul strict al realismului: un idealism mistic în *Pădurea spânzuraților*, o aspirație metafizică la eternizarea cuplului în *Adam și Eva*, un caz naturalist de ereditate nefastă și ne-bunie în *Ciuleandra*, conturarea romantică a unei figuri de erou național legendar în *Crăișorul Horia*, povestea melodramatică, romanțioasă, a unei iubiri nefericite în *Jar*, o intrigă polițistă fără implicații sociale serioase în *Amândoi*, ca simplu exercițiu de creație epică lejeră. În toate aceste narațiuni, intențiile religioase, metafizice, naturaliste, romantic-istorice, melodramatice sau polițiste ale autorului sunt susținute de o recuzită realistă, care este însă un simplu mijloc, iar nu marea miză. *Gorila*, prin preocuparea de panoramare a moravurilor politice interbelice, ar putea fi asociat narațiunilor major realiste. Față de realismul dur din *Ion* și *Răscoala*, psihologismul crizei mistice din *Pădurea spânzuraților* și spiritualismul din *Adam și Eva* reprezintă cele mai frapante experiențe epice, radicale inconsecvențe. Realismul rebrenian, grație onestității intelectuale și artistice a scriitorului, tinde să-și depășească fatala unilateralitate. Astăzi e din ce în ce mai clar adevărul că puternicul realism rebrenian se sprijină pe un fragil idealism de concepție. Realismul fundamental al lui Rebreanu își demonstrează generos permeabilitatea și receptivitatea în interiorul unei conștiințe estetice deschise spre metafizic, simbol și intelectualism, deopotrivă cu capacitatea de asimilare a unor tendințe clasice, romantice, naturaliste, involuntar expresioniste, al căror „amalgam” dă o glazură de modernitate discretă, neprogramatică, sub semnul unei sinteze creatoare.

•

***Ion** înseamnă o revoluție și față de lirismul sămănătorist sau de atitudinea poporanistă și față de eticismul ardelean, constituind o dată, istorică am putea spune, în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice.*

*Formula lui **Ion** este îngrămădirea unui fluviu curgător de fapte ce se perindă aproape fără început și fără sfârșit, fără o necesitate apreciabilă, fără finalitate. E, negreșit, o metodă lipsită de strălucire artistică și de stil, cu mari primejdii, dar care ne dă impresia vieții în toate dimensiunile ei, nu izolată pe planșe anatomice de studiu, ci curgătoare și naturală; formulă realizată rar în toate literaturile și pentru prima dată la noi. [...] Dacă în **Ion** se simte, poate, voința de a crea o figură simbolică, mai mare decât natura, ce depășește tendința spre*

nivelare a naturalismului, în toți ceilalți eroi – atât de numeroși – sunt păstrate cu rigurozitate legile obiectivității. Sunt oameni mijlocii, priviți fără niciun fel de pasiune, fără ură sau dragoste, în meritele sau slăbiciunile lor, alternate în același individ după împrejurări, oportuniști cei mai mulți, oameni smulși din umanitatea înconjurătoare. **Pădurea spânzuraților** (1922), unul din cele mai bune romane psihologice române, în sensul analizei evolutive a unui singur caz de conștiință, e un studiu metodic alimentat de fapte precise și de incidente și împins dincolo de țesătura logică în adâncurile inconștientului.

E. LOVINESCU

Din felul regresiv cum s-a desfășurat talentul lui Liviu Rebreanu se pot desprinde aceste constatări: romancierul percepe ruralul și aproape deloc orășenescul, îmbrățișează colectivul și nu înregistrează individualul, pătrunde mințile haotice întunecate, prăbușite în instinct și nu e în stare să analizeze conștiința, poate urmări dezlănțuirile brutale, feroce chiar, dar nu-i este în putință să noteze deplasările nevăzute ale sufletului subtil, el are aproape geniu în producerea gloatelor și exponenților ei, și e un scriitor adesea cu totul inferior al lumii de la nivelul orizontului nostru. Cu toate aceste inegalități, Liviu Rebreanu este un mare scriitor și pe drept cuvânt creatorul romanului românesc modern, cu mult asupra a ceea ce epoca lui produsese.

G. CĂLINESCU

Rebreanu scrie un roman al marilor ciocniri, al marilor conflicte dramatice, al momentelor de tensiune. Este un romancier al luptei și al pasiunilor. Schema tuturor creațiilor sale ar putea fi reprezentată într-un fel generalizat prin imaginea liniștii sfâșiate, a tăcerilor aparente sub care mocnesc pasiuni. Satul „părea” mort în **Ion**, țara – liniștită în **Răscoala**, conștiința lui Apostol Bologa – împăcată în **Pădurea spânzuraților**. Scriitorul este puternic atras de suflul dramatic al vieții, știe să-l descopere chiar în pragul dezlănțuirii, când niciun semn nu pare încă a prevesti tăria cu care se va abate asupra destinului. Tema generală o constituie precipitarea plină de dramatism a timpului, revelarea momentelor când timpul iese din tiparele sale constante și se dezlănțuie, pentru a reintra în tiparul constant sau într-o nouă epocă de așteptare, când criza s-a consumat.

L. RAICU

Undeva la mijloc, între Sadoveanu și Camil Petrescu, se situează Personajul lui Liviu Rebreanu, căruia îi convine cuvântul autoritar, dar totodată îl și respinge vehement. Aria de extracție este foarte întinsă, de la tradiție (**Crăișorul**) și politică (**Gorila**), la religie și morală (**Pădurea spânzuraților**, **Adam și Eva**). Niciun domeniu al spiritualității nu este într-atât inaccesibil încât să nu se afle acolo o urmă de autoritate. Ceea ce înseamnă atât nemulțumire, cât și atracție perpetuă, îndepărtare și apropiere, împotrivire și învingere.

DAN MĂNUCĂ

SCRIERI: *Frământări*, Orăștie, 1912; *Golanii*, introd. Mihail Dragomirescu, București, 1916; *Mărturisire*, București, 1916; *Calvarul*, București, 1919; *Cadrilul*, București, 1919; *Răscoala moșilor*, București, 1919; *Răfuiala*, București, 1919; *Ion*, I–II, București, 1920; *Catastrofa*, București, 1921; *Hora morții*, București, 1921; *Norocul*, București, 1921; *Nușele și schișe*, București, 1921; *Pădurea spânzuraților*, București, 1922; *Plicul*, București, 1923; *Trei nușele*, București, 1924; *Adam și Eva*, București, 1925; *Apostolii*, București, 1926; *Cântecul lebedei*, București, 1927; *Cuibul visurilor*, București, 1927; *Ciuleandra*, București, 1927; *Cântecul iubirii*, București, 1928; *Crăișorul*, București, 1929 (de la ed. III, 1940, *Crăișorul Horia*); *Metropole*, București, 1931; *Ițic Ștrul, dezerter*, București, 1932; *Răscoala*, I–II, București, 1932; *Jar*, București, 1934; *Trei povestiri*, București, 1936; *Oameni de pe Someș*, cu desene de Lena Constante, București, 1936; *Calea sufletului*, București, 1936; *Gorila*, I–II, București, 1938; *Amândoi*, București, 1940; *Lauda țărânului român*, București, 1940; *Amalgam*, București, 1943; *Nușele*, București, 1946; *Nușele*, București, 1954; *Opere alese*, I–V, îngr. Nicolae Liu, introd. Ov. S. Crohmălniceanu, București, 1959–1961; *Opere*, vol. I–III, îngr. Nicolae Gheran și Nicolae Liu, introd. Al. Piru, București, 1968, vol. IV–XXIII, îngr. Nicolae Gheran, București, 1970–2005; *Caiețe*, I, îngr. Nicolae Gheran, Cluj-Napoca, 1974; *Amalgam*, îngr. și pref. Mircea Muthu, Cluj-Napoca, 1976; *Jurnal*, I–II, îngr. Puia Florica Rebreanu și Nicolae Gheran, București, 1984; *Opere*, I–III, îngr. Mircea Coloșenco și Ilderim Rebreanu, introd. Eugen Simion, București, 2001; *Intime*, îngr. Nicolae Gheran și colab., București, 2012.

TRADUCERI: Mikszáth Kálmán, *Cavalerii*, București, 1912; A. P. Cehov, *Gura femeii...*, București, [1916]; Bernhard Kelermann, *Povestea unui dor (Yester și Li)*, București, 1918; Marcel Prévost, *Fecioarele nebune*, București, 1921; *O mie și una de nopți*, I–II, București, 1922.

REPERE BIBLIOGRAFICE: Dragomirescu, *Scriseri*, 150–154; Lovinescu, *Critice*, VII, 119–136; Argezi, *Scriseri*, XXIV, 264–270; Aderca, *Contribuții*, I, 184–192, 248–252, 388–390, 511–513, 525–526, II, 5–8, 49–51, 139–142, 156–159, 238–241, 317–320, 367–370; Vianu, *Opere*, I, 234–236, III, 192–197, 542–563, IV, 401–403, 415–417, 500–502, V, 269–280; Perpessiciu, *Opere*, II, 282–286, III, 57–64, IV, 121–124, 236–239, V, 144–146, VI, 119–127, VII, 48–50, VIII, 35–42, 383–387, XII, 258–259, 358–360, 380, 453–455; Constantinescu, *Scriseri*, IV, 470–492; Lovinescu, *Ist. lit. rom. cont.*, IV, 354–375; Sebastian, *Eseuri*, 350–357; Călinescu, *Cronici*, II, 159–164; Cioculescu, *Aspecte*, 320–328, 414–416; Lovinescu, *Ist. lit. rom. cont.*, 239–242, 361–362; Munteanu, *Panorama*, 227–232; G. Călinescu, *Liviu Rebreanu*, Iași, 1939; Streinu, *Pagini*, II, 175–188, 412–437, III, 125–131, IV, 115–125; Călinescu, *Ist. lit.* (1941), 647–653, *Ist. lit.* (1982), 731–737; Ov. S. Crohmălniceanu, *Liviu Rebreanu*, București, 1954; Georgescu, *Încercări*, II, 84–99; Ianoși, *Romanul*, 383–422; Fanny L. Rebreanu, *Cu soful meu*, București, 1963; Al. Piru, *Liviu Rebreanu*, București, 1965; Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, București, 1967; Zăciu, *Masca*, 189–197; Puia Florica Rebreanu, *Zilele care au plecat*, București, 1969; Petrescu, *Realitate*, 65–81, 257–261; Oprea, *5 prozatori*, 65–122; Crohmălniceanu, *Literatura*, I (1972), 255–299; *Liviu Rebreanu interpretat de...*, îngr. și pref. Al. Piru, București, 1973; Ciopraga, *Personalitatea*, 177–187; Ungheanu, *Pădurea*, 159–170; Todoran, *Secțiuni*, 189–242; Balotă, *Ion*, 5–38; Al. Săndulescu, *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, București, 1976; Vlad, *Lectura*, 16–31; Andriescu, *Stil*, 186–208; Piru, *Permanențe*, 190–260; Protopopescu, *Romanul*, 78–104; Aurel Sasu, *Liviu Rebreanu. Sărbătoarea operei*, București, 1978; Puia Florica Rebreanu, *Pământul bătașor de părintele meu*, București, 1980; Manolescu, *Arca*, I, 158–196; Piru, *Ist. lit.*, 301–307; Crețu, *Constructori*, 30–90; *De la N. Filimon la G. Călinescu. Studii de sociologie a romanului românesc*, introd. Paul Comea, București, 1982, 89–119; Săndulescu, *Portrete*, 244–259; Țeposu, *Viața*, 46–54; Crohmălniceanu, *Cinci prozatori*, 59–97; Stancu Ilin, *Liviu Rebreanu în atelierul de creație*, București, 1985; *Liviu Rebreanu după un veac*, îngr. Mircea Zăciu, Cluj-Napoca, 1985; Nicolae Gheran, *Tânărul Rebreanu*, București, 1986; *Liviu Rebreanu*, îngr. și pref. Paul Dugneanu, București, 1987; Stancu Ilin, *Liviu Rebreanu în agora*, București, 1988; Zamfir, *Cealaltă față*, 11–20; Popovici, *Eu, personajul*, 104–108, 144–157; Holban, *Literatura*, I, 116–126; Nicolae Gheran, *Rebreanu. Amiaza unei vieți*, București, 1989; Negoiescu, *Ist. lit.*, I, 213–216; Mircea Muthu, *Liviu Rebreanu sau Paradoxul organicului*, Cluj-Napoca, 1993; Dan Mănuță, *Liviu Rebreanu sau Lumea prezumtivului*, Iași, 1995; Constantin Paiu, *Rebreanu, omul de teatru*, Iași, 1995; Tiberiu Rebreanu, *Calvarul gloriei*, Bacău, 1995; Zăciu, *O scenă*, *Transilvania*, 298–357; Petrescu, *Studii transilvane*, 37–52, 101–122; Adrian

Dinu Rachieru, *Liviu Rebreanu. Utopia erotică*, Timișoara, 1997; Ion Simuț, *Rebreanu. Dincolo de realism*, Oradea, 1997; *Romanul românesc interbelic*, antologie, pref., analize critice de Carmen Matei Mușat, București, 1998; *Dict. analitic*, I, 146–148, 185–187, II, 110–112, 180–182, 202–205, 302–305, III, 309–312, IV, 20–23; Tomuș, *Romanul*, I, 178–221; *Dict. esențial*, 709–719; Liviu Malița, *Alt Rebreanu*, Cluj-Napoca, 2000; Ilderim Rebreanu, *Minciuna și impostura*, București, 2000; Constantin Cubleşan, *Romancierul Rebreanu*, București, 2001; Ion Bogdan Lefter, *Doi nuvelești: Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu*, Pitești, 2001; Al. Săndulescu, „Pădurea spânzuraților” de Liviu Rebreanu, Cluj-Napoca, 2002; Tiberiu Rebreanu, *Geneza romanului „Pădurea spânzuraților”*, București, 2002; Ilderim Rebreanu, *Efigii în bronz. Scrisori în umbra ștreangului (Emil Rebreanu)*, București, 2002; Simion, *Ficțiunea*, III, 185–213; Săluc Horvat, *Liviu Rebreanu: Ion – universul uman*, Cluj-Napoca, 2003; Ion Simuț, *Liviu Rebreanu*, Brașov, 2003; Nicolae Gheran, *Sertar*, București, 2004, 11–213; Nicolae Gheran, *Cu Liviu Rebreanu și nu numai. Evocări și documente*, București, 2007, 7–167; Nicolae Gheran, Andrei Moldovan, *Liviu Rebreanu prin el însuși*, București, 2008; Ilderim Rebreanu, *Neamul Rebreanilor către Liviu*, București, 2008; Nicolae Manolescu, *Istoria critică*, 599–609; Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, București, 2008, 307–310; Ion Simuț, *Liviu Rebreanu și contradicțiile realismului*, Cluj-Napoca, 2010; Ion Simuț, *Vămile posterității. Secvențe de istorie literară*, București, 2012, 63–116; Iacob Naroș, *Romanele lui Rebreanu*, Cluj-Napoca, 2012; Constantin Cubleşan, *Nuvelistul Rebreanu*, București, 2012.

ABSTRACT

The article is a dictionary structured article on Liviu Rebreanu, one of the greatest Romanian prose writers. It presents the biography and works of this writer, a representative one for the literary realism in our culture. It opens with information about the family, the early childhood and education of the writer. Then it offers an outlook on Rebreanu's debut that remained still unclear in spite of the researches undergone so far, due to the writer's confessions. After graduating a military college in Budapest, Hungary, and after embracing a military career that lasted less than one and a half year, Liviu Rebreanu decided to resign and end his military life in Hungary and return to his natal country in order to become a Romanian writer. He is 23 years old when he publishes his first short stories in Romanian language (*Codrea* and *Ofilire*, published at Sibiu, in 1908). The article points to the literary evolution of the writer, to his journalistic career, to his activity at the Romanian Writers' Society, and to the way Rebreanu pursued his passion for theatre and his involvement in the Bucharest's theatrical life of his time. By the end of his life, on September 1st, 1944, Liviu Rebreanu attained status as a writer, became a member of the Romanian Academy and director of theatres. He was no doubt a prominent cultural personality of this epoch. The article presents and analyzes the literary works of Liviu Rebreanu, underlying his prose writer merits in depicting the social milieu. The plays written by Rebreanu, although present on the stage during his life time, are not valuable from the artistic point of view in comparison with his great novels. Liviu Rebreanu brought “the harshness of the realist observation” in the Romanian literature.

Keywords: Liviu Rebreanu, Romanian literature, literary realism.

ROMANUL POPULAR

Ioana Drăgan*

Roman popular. Specie literară romanească aflată la frontiera dintre circuitele literar și paraliterar, **r.p.** este un fenomen cultural, social și sociologic care aparține secolului al XIX-lea, prin formele pe care le-a cunoscut și prin contextul în care a apărut ca gen literar în primul rând, apoi ca tip de ficțiune și, nu în ultimul rând, ca impact uriaș asupra cititorilor. Expresia „**r.p.**” a fost întâlnită ca atare în Franța, în anul 1865, sub forma titlului unei colecții, mult după ce una dintre „capodoperele” genului, romanul *Misterele Parisului*, cucerise celebritatea. El este „un termen publicitar acroșant (ca și „Série Noire”), care nu desemnează o sursă, ci cheamă o clientelă” (J. Tortel). Se pot stabili astfel termenii fundamentali referitori la această specie literară, în fapt o proză extrem de eclectică: în primul rând, *ce este romanul popular* (un „termen publicitar”) și cum se definește el în cadrul speciei romanului în sine; în al doilea rând, *care este originea („sursa”) acestui gen* și din ce motive s-a petrecut glisarea lui dinspre literatură către paraliteratură; și, în fine, în al treilea rând, *care este specificul raportului operă/receptor* (“clientela”) în situația **r.p.** Definirea ca specie autonomă, istoria sa spectaculoasă pornind de la momentul începuturilor, trecând prin extraordinara perioadă a celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea de înflorire și stabilitate a genului, în paralel cu dezvoltarea fără precedent a presei care a permis difuzarea efectivă în masă, prin intermediul foiletonului, și încheind cu „decadența” și degenerarea **r.p.** în subgenuri minore și într-adevăr triviale, apoi stabilirea tipologiei și a mecanismelor narrative de funcționare și de garantare a succesului care îi condiționează însăși definiția sunt tot atâtea piste în studiul teoriei și poeticii **r.p.**

Originile, istoria, evoluția și tipologia acestui gen multiform și complex, denumirea lui ambiguă (generatoare de multiple confuzii și determinând astfel schimbări de atitudine esențiale pentru încadrarea în tiparele *literaturii* ori, mult mai pregnant, pentru considerarea **r.p.** drept reper, etalon în ceea ce a fost catalogat drept *paraliteratură*) oferă un fertil obiect de studiu pentru cercetarea literară și numeroase piste de revalidare pentru o masă romanească uriașă. Întregul complex de factori legat de apariția și dezvoltarea genului permite, totodată, depistarea unei *structuri autonome* a **r.p.**, cel mai „consumat” gen românesc în secolul al XIX-lea.

După anevoioase și controversate cronologizări, cercetătorii literari au stabilit data probabilă a primei utilizări a expresiei „**r.p.**”, care desemnează în principal un ansamblu de texte publicate mai întâi în Franța și apoi, prin extindere, în întreaga

* Institutul Cultural Român, București.

Europă, începând cu prima jumătate a secolului al XIX-lea și încetând să funcționeze ca atare în anii premergători celui de-al Doilea Război Mondial.

Într-un supliment al unei mici bibliografii de romane, librarul francez Pigoreau reclamă, cu mare precauție în alegerea termenului, necesitatea existenței pe piața literară a vremii „a unor **r.p.**”, adresate unui public neelevat, scrise, după expresia lui, „pour les petits esprits” (Pigoreau) – măruntul muncitor, umila cusătoreasă etc. Într-un climat nou, favorizat inițial de colportaj și de moda *cabinetelor de lectură* și caracterizat de faptul că „toată lumea știe să citească, toată lumea vrea să citească” (Pigoreau), înțelegându-se prin această aserțiune că lectura nu va mai fi de-acum înainte doar apanajul claselor sociale înstărite, apare pentru prima dată tirajul mare al cărții, implicit cartea ieftină. Un lux până nu demult, la începutul secolului al XIX-lea, cartea ca simbol al dreptului universal la instruire, proclamat de Revoluția Franceză, va cunoaște la rândul său o meritată și așteptată revoluție: difuzarea la scară industrială în ediții „populare”, ieftine, accesibile puterii de cumpărare a unui *nou* public, însetat de lectură, de cultură. **R.p.** va găsi maniera de a satisface această uriașă sete de lectură colectivă, devenind un gen popular prin excelență. Este, de altfel, unul dintre meritele incontestabile ale acestui tip ficțional.

Anul 1845 marchează în istoria genului anul consacrării termenului de **r.p.** pe piața literară. Editorul francez Gustav Barba lansează colecția „**R.p. ilustrate**”, în volume in-folio, la prețuri mici, tentante pentru publicul larg, tipărindu-i alături de scriitori de rangul întâi precum Balzac, Chateaubriand, Hugo, Charles Dickens ș.a. și pe câțiva dintre reprezentanții „literaturii vii” ai epocii: Pigault-Lebrun, Paul de Kock, Ducray-Duminil, Auguste Ricard etc. „Să editezi luxos – scrie Barba –, însă în același timp ieftin capodoperele literaturii franceze și străine înseamnă să propagi cunoașterea umană; înseamnă să răspândești lumina, să deschizi tuturor noi izvoare de instruire. Acesta este scopul pe care mi-l propun publicând *Panteonul popular ilustrat*” (Barba). Justificarea editorului francez care, prin publicarea atât a marilor clasici (Homer, Corneille, Molière, Racine, Rabelais etc.), cât și a scriitorilor din secolul al XIX-lea, asimilați în epocă unui singur circuit încă neîmpărțit între literar și paraliterar, și prin difuzarea în volume de 20 de centime (*à quatre sous*), intenționa constituirea unei biblioteci „personale” a poporului, permițându-le celor mai mulți achiziționarea unor opere literare variate și totodată accesul la marea cultură a lumii, permite o punere în paralel cu ambiția „îndrumătorilor”, a „deschizătorilor de drumuri” pașoptiști din România, care visau o imensă *Bibliotecă universală* (cazul lui Heliade), rămasă doar la stadiul de proiect. Supus gustului publicului larg, *popular*, romanul devine *popular* în măsura în care satisface într-o măsură covârșitoare un număr cât mai mare de cititori, *lectorul popular*, care „se entuziasmează, râde și plânge”, determinând „un enorm succes al genului, din care se naște pasiunea lecturii” (Y. Olivier-Martin).

Paralel cu impunerea termenului și a genului **r.p.** prin colecții specializate și prin texte semnate de „maeștri” ai acestui nou tip de ficțiune populară, precum Paul de

Kock, Eugene Sue, Frédéric Soulié, Ponson du Terrail, Paul Féval, Jules Mary, Xavier de Montépin, Émile de Richebourg, Pierre Decourcelle ș.a. (fiecare dintre ei fiind reprezentativi – etalon pentru una sau alta dintre perioadele genului), al căror *succes popular* a fost uriaș în secolul al XIX-lea, cunoscând o rapidă traducere și răspândire a modelului și în restul Europei, se înregistrează un fenomen conex, reprezentând o revoluție în procesul lecturii. Apare modul de difuzare a romanului prin foiletonul de ziar, ceea ce slujește de minune noului gen de succes. **R.p.** este, așadar, un produs destinat marelui consum. În spațiul pe care și-l alocă, ca text cu o funcționalitate precisă, **r.p.** este făcut pentru plăcerea imediată, obținută în momentul strict al consumului. El nu există decât prin cititorii săi, el nu își are, așadar, justificarea decât dacă întrunește un număr suficient de mare de destinatari, care intră astfel în *regula jocului*. Se poate spune, fără dubiu, că în această caracteristică funcțională, în această relație „intimă”, de *parteneriat* cu lectorul stă specificul **r.p.**

Există delimitări importante care se impun în definirea și încadrarea acestui gen. În primul rând, **r.p.** nu trebuie confundat cu *romanul foileton*. Există, în general, tendința și pericolul echivalării celor doi termeni, datorită preponderenței **r.p.** sub forma foiletonului, care nu este decât *un mod de difuzare* printre multe altele (colportajul, de exemplu), chiar dacă cel mai răspândit în timpul celei de-a doua jumătăți a Monarhiei din Iulie ori sub cel de-al Doilea Imperiu în Franța. Eroarea constă în faptul că se identifică impropriu un sector de producție, existent înainte de invenția jurnalistică și care a continuat să existe și mult după ce voga foiletonului a apus, cu un mod specific de producție: *foiletonul*, în care a apărut aproape întreaga producție romanească franceză a secolului al XIX-lea, de la Honoré de Balzac, Eugène Sue, Alexandre Dumas, Maurice Leblanc, George Sand, Barbey d'Aurevilly, Georges-Charles Huysmans, până la Émile Zola. Abia sfârșitul secolului al XIX-lea aduce departajarea între *literar* și *paraliterar*, în care va fi inclus și **r.p.** În acest moment al istoriei literare se produce o cristalizare a canonului explicit/implicit și ia naștere conștiința literară aptă să distingă estetic între scriitura ca marfă, destinată consumului popular, și arta înaltă ce-și permite, făcându-și o profesiune de credință din aceasta, să delecteze dezinteresat o categorie de public incomparabil mai redusă numeric și capabilă să „accepte” refuzul intrinsec al facilului ori gratuitului.

O altă distincție importantă în ceea ce privește **r.p.** este cea legată de terminologie: sensul conferit cuvântului *popular* (expresie ambiguă, polisemică, încărcată de echivoc atunci când este aplicată unui obiect cultural și care, în plus, variază în funcție de critici, istorici și epoci diferite) în sintagma **r.p. Popular**, în acest caz, al romanului – ca fenomen social și cultural care a luat naștere în secolul al XIX-lea –, nu se confundă cu „literatura populară”, „orală”, „folclorică”, „tradițională”, în sensul atribuit, cunoscut și întrebuințat de etnologi și folcloriști, ale cărei origini, paternitate/anonimat, transmitere, în special pe cale orală, trebuie căutate la baza oricărei culturi și spiritualități. *Folcloricul*, *cultura folclorică* văzute din perspectiva *geografiei culturale* (*cultural geography*, știință cu impact mare în special în spațiul anglo-saxon) sunt noțiuni care

trimit la *rural*, la ansamblul culturii și al civilizației tradiționale, fie că se referă la tradiția literară orală sau la artefacte, fie la obiceiuri, mituri, practici, ritualuri tradiționale, uzitate de o comunitate rurală, în genere izolată, coezivă, conservatoare, care își are o ordine internă, o religie, o limbă sau un dialect, precum și un mod de a percepe lumea și universul înconjurător absolut proprii. Din contră, *popularul* și *cultura populară*, prin formele pe care le cunoaște în societatea modernă ori contemporană, vizează cu preponderență spațiul *urban*, de care sunt legate indisolubil prin modurile industriale care le-au generat: mijloacele de difuzare *în masă*, printre care, la loc de frunte, s-a aflat în secolul al XIX-lea și *foiletonul*. *Popular* nu derivă nici din celălalt înțeles semantic al termenului: „ceva foarte cunoscut, răspândit, familiar”, chiar dacă, finalmente, includerea **r.p.** în paraliteratură, înspre sfârșitul secolului al XIX-lea a ținut cont și de gradul de răspândire, de cunoaștere a acestuia în mediile sociale „de jos”, necultivate, cărora accesul la un corpus de texte, fabricate *pentru* ei și în *funcție* de ei, le era extrem de *familiar*.

Finalmente, sensul cel mai des atribuit până astăzi **r.p.** este cel care trimite la consum, iar accepția pe care publicul o acordă cuvântului „popular” se extinde încă și astăzi asupra unui ansamblu de cărți aparținând unor genuri distincte, difuzate în colecții specializate (romane polițiste, de spionaj, *thrillere*, scrieri pornografice, roz-sentimentale etc.). Acest fapt nu reduce însă nimic din arbitrariul și confuzul expresiei în sine, în toate accepțiile sale, mai cu seamă că ea trimite la literaturi complet diferite, la categorii de public eterogene și are la bază o altă noțiune ambiguă: *poporul*. **R.p.** este un tip de ficțiune care, deși se adresează poporului, nu este o creație populară, în sensul că nu din popor provine, nu este produsă de popor.

Din această perspectivă de considerare a noțiunii de „popular”, survine încă o delimitare în cazul genului: **r.p.** nu sunt vestitele și extrem de răspânditele *cărți populare*, *Volksbücher* în Germania, *libri popolari* în Italia, *pliegos sueltos* și *literatura de cordel* în Spania, *folhetos* în Portugalia, *chapbooks* în Anglia, *livrets bleus*, *livrets de colportage* (după culoarea copertilor sau modul de vânzare, chiar dacă ele fuseseră răspândite cu mult înaintea modei colportorilor), care pot fi asimilate paraliteraturii doar prin amploarea difuzării, prin natura consumului, prin succesul avut ca lectură dominantă, populară, ignorată și disprețuită de circuitul savant al învățaților, de publicul nobiliar și clerical restrâns, care le-au condamnat și chiar le-au interzis în anumite perioade. Semne ale unei civilizații a „oralității mixte” (P. Zumthor), oferind o simbioză între oral și scris și adresându-se unui public semialfabetizat care citește puțin, cărțile populare sunt, în genere, texte care incită la o lectură colectivă în care se îmbină tradiția povestitorilor de literatură orală cu noutatea tipăriturilor, unele dintre ele asumându-și o paternitate și mai ales o *originalitate* îndoielnice, de cele mai multe ori fiind plagiate sau contrafăcute, fără niciun scrupul auctorial.

Plecând din Franța în prima parte a secolului al XIX-lea, **r.p.** ajunge și în România, inițial prin acea abundență de traduceri care îl determină pe Mihail Kogălniceanu la 1840, să ia printre primii atitudine, în celebra *Introducere* la „Dacia

literară”, împotriva imitațiilor care „omoară la noi duhul național” (M. Kogălniceanu) și care nu se pot constitui într-o literatură. Romanele naționale originale de calitate lipsesc însă din peisajul cultural al primei jumătăți de secol XIX. Absența lor ține, fără îndoială, de eșecul pașoptiștilor în materie de roman, dar poate, în primul rând, de contextul unor mentalități și prejudecăți care respingeau genul aprioric: „romanțul nu prea are nume bun” (I.D. Negulici, 1844). Formidabila „bătălie” pentru roman din epocă a antrenat și **r.p.**, pătruns inițial în țară prin traduceri și preluat ca formă de exprimare de obscurii romancieri postpașoptiști cărora li se datorează cele dintâi romane „originale”. Curiozitatea cazului romanului românesc, confirmată de evoluția sa de la primul roman *Elvira sau Amorul fără de sfârșit* scris în 1845 de încă necunoscutul D.F.B. și până la începuturile romanului modern prin *Ion* (1920) de Liviu Rebreanu, este dată de sincronizarea cu ultimele forme românești vestice, în speță cu cele minore, ale **r.p.**, de consum, senzaționale, de „mistere”, „criminale” ș.a., tributare gustului publicului, și nu cu cele majore, ale literaturii „adevărate”. Primele romane românești, cele postpașoptiste, aparținând celor dintâi „profesioniști” ai scrisului, nu pot fi încadrate cu strictețe într-o paradigmă clară, întrucât ele înglobează multe dintre motivele, tehnicile și procedeele unor registre literare diverse, iar categoriile de public cărora li se adresează nu sunt încă bine definite. Fenomenul de disociere, de distingere precisă între *literatura industrială* și literatura de valoare recunoscută nu se produsese nici în Franța, în anii deceniului 1831–1840. Cu toate acestea, genul romanului se impune. În scrisoarea introductivă, autorul român al *Don Juanilor din București* se extazia la 1862: „Romanțul poate lua toate formele, ne poate spune tot, ne poate descrie tot: faptele mari ale istoriei, sentimentele puternice ale sufletului, obiceiurile vieții, romanțul cuprinde tot, exprimă tot”.

O analiză a cazului **r.p.**, dublată de o aplicație statistică asupra romanului românesc și străin din sfera literară și paraliterară, editat în România între 1831 și 1918, în conformitate cu datele oferite de *Bibliografia românească modernă – 1831–1918* relevă că raportul cantitativ între romanele aparținând circuitului paraliterar și cele din circuitul literar este de „1069 la 194, dintre care 271 la 28 reprezintă numărul de romane scrise de autori români” (I. Drăgan).

Cifrele indică succesul și înflorirea fără precedent a genului **r.p.** în spațiul românesc, în care circuitul de piață a început să funcționeze abia pe la mijlocul deceniului (1851–1860), s-a stabilizat după 1870, când rolul presei și al editurilor a devenit important, și s-a consolidat abia după 1890, când raportul dintre cerere și ofertă se echilibrează și când, în fine, încep să se plătească drepturile de autor, pe baza unor contracte între editor și scriitor. Această ultimă perioadă poate fi numită epoca de glorie a **r.p.** foileton în România, întrucât în Franța genul pierduse deja mult din teren. Romanul în sine reprezintă în epocă genul literar cel mai atractiv pentru o clasă largă de cititori. În perioada 1871–1900, se asistă la o „explozie” de edituri, tipografii și librării, ceea ce demonstrează existența unei „piețe” literare remarcabile și faptul că raporturile dintre cerere și ofertă funcționează foarte bine,

spre deosebire de perioada postpașoptistă (din 175 de edituri menționate în descrierile bibliografice, la care au apărut romanele din circuitul paraliterar, 104 edituri sunt în București). Voga **r.p.** determină apariția chiar a unei „Edituri a Romancierului Popular”.

Cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, urmărită din perspectiva evoluției genului **r.p.**, arată modul în care s-a produs fundamentarea conștiinței literare, cu apariția pieței literare, a actanților principali în procesul de evoluție a literaturii române, cu cristalizarea unei atitudini critice față de paraliteratură și cu impunerea la sfârșitul secolului al XIX-lea a unei grile valorice care a separat victorios „apele tulburi” în care s-a scaldat fenomenul literar pe parcursul acelor decenii.

În momentul când, în ultimii ani ai secolului al XIX-lea și în primii ani ai secolului XX, este cunoscută o dispută literară de anvergură în jurul întrebării „De ce nu avem roman?”, departajarea între *literatură* și *paraliteratură* se produsese de mult, Titu Maiorescu și mișcarea reformatoare de la *Junimea* dăduseră în *lături* pe toți romancierii populari și întreaga literatură senzațională de duzină, de *bas-étage*. Iar întrebarea pornea de la constatarea, pe de-o parte, a existenței unui public doritor de romane, a unui public, deci, care citise multe romane, „avid” după traduceri francezești, și, pe de altă parte, de la absența romanului de bună calitate de la noi. Acesta, însă, nu avea să mai întârzie multă vreme. Deja la sfârșitul secolului „avem un roman” autohton de calitate prin Ioan Slavici și Duiliu Zamfirescu, iar începutul secolului XX se remarcă și prin pătrunderea în cadrul circuitului literar „elitist” a marilor romane ale secolului al XIX-lea. Această realitate demonstrează forța și calitatea deosebită a seriei literare, precum și faptul că și în circuitul exemplar raportul dintre cerere și ofertă începuse să funcționeze coerent, iar publicul românesc depășise faza căutărilor, un segment important al său devenind pretențios și rafinat.

Receptarea **r.p.** în epocă, de la contestări fulminante până la dovezi neașteptate de simpatie, oferă piste interesante pentru analiza evoluției prejudecăților, a mentalităților și a curentelor de opinie care au stat la baza formării și consolidării conștiinței critice literare. Felul în care I. L. Caragiale avea să utilizeze și să prelucreze genurile paraliterare în cadrul literaturii propriu-zise pe care o producea, diversele sale tehnici de valorificare superioară a genurilor mici, triviale, periferice nu fac decât să demonstreze o dată în plus nivelul înalt literar la care se ajunsese după „consumul” efectiv de paraliteratură. Tehnica aceasta foarte subtilă a amestecurilor genurilor literare pe care o practică cu succes Caragiale, interferența unor elemente paraliterare în prozele unor scriitori aparținând indubitabil circuitului cărturăresc, precum B.P. Hasdeu, Iacob Negruzzi, Ioan Slavici, Mihai Eminescu și Alexandru Macedonski, stau mărturie pentru întrepătrunderea reală a circuitelor popular și cărturăresc. Analiza lor, din această perspectivă a observării evoluției lor și a funcționării legilor pieței literare, și urmărirea raporturilor dintre succes și valoare permit o abordare mai tolerantă a scrierilor din zona, până nu demult „interzisă” a paraliteraturii, foarte bogat în teme și

motive specifice, seducătoare și captivante care au hrănit nevoia de imaginar a unui public ce descoperea abia atunci fascinația lecturii, deschizându-i gustul pentru literatura de valoare.

Cantonându-ne în zona strict paraliterară, în anii de înflorire și dezvoltare ai **r.p.** pot fi structurate câteva profiluri ale genului care a cucerit pentru câteva decenii un public nou, avid de lectură. Romanele „de mistere”, cele mai multe de false mistere, de la *Misterele Bucureștilor* de G. Baronzi până la *Misterele din mormânt, ... han..., luna de miere...* etc., romanele cu haiduci în care au „excelat” un N.D. Popescu sau un Ilie Ighel, romanele „criminale”, de „senzații tari” ale unui Panait Macri, interesante mai ales prin modul de „adaptare literară” a unor procese de delincvență celebre (*Omorul din strada Soarelui sau Asasinii Mariei Popovici*) sau ale lui Ilie Ighel (*Banditul Simion Licinsky, Moartea Banditului Simion Licinsky* ș.a.) sunt tot atâtea exemple utile în elaborarea unor tipologii, în destructurarea unor scheme și clișee, dezvoltate și valorificate din plin de obscurii, astăzi, autori de **r.p.**, și în încercarea de a descifra mecanismele de acroșare a publicului care a „consumat” această paraliteratură.

R.p. se constituie, de la începuturile sale și mai apoi în epoca înfloririi sale fără precedent, într-o literatură de evadare, de senzație, de consum, și devine, în consecință, *bestseller* atingând cele mai mari tiraje, cunoscând numeroase ediții și circulând în întreaga lume sub forma, inițial a colportajului, apoi, până în zilele noastre, a traducerilor. Și în România, gustul publicului mic-burghez, necultivat, fără umbră de pretenții estetice, în care un rol important îl dețin femeile, cititoarele avide de „senzații” și „drame pasionale”, decide orientările de bază ale producției românești și nicidecum eforturile ori pretențiile scriitorilor pașoptiști.

Epic senzational, înclinație spre latura socială, valorizarea sentimentalului și epistolarului, atracția către marile „mistere” ale urbanului (peripețiile fraților Lungeanu sau ale lui Alexandru Dăngescu – personajele din romanul lui I.M. Bujoreanu, *Misterele din București*, de exemplu, fiind antrenate într-un labirint de adulteruri, seduceri ori dueluri), dar și pentru „serile de toamnă la țară” și munții patriei, aplecarea cu înțelegere și revoltă asupra suferințelor și mizeriilor poporului în teze sociale de import, însă rapid adaptate realităților autohtone, dar și preocuparea pentru introspecție în stilul romanelor personale, preferința atât pentru exotic, cât și pentru „culoarea locală”, pentru erotic, intim și macabru, pentru aventuri, călătorii, crime, bandiți, domnitori și prinți, femei oropsite, domnițe și curtezane... fiecare joacă un rol în „viața boemă” a **r.p.** românesc care înregistrează în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea un real triumf. De mare succes se bucură romanele lui N. D. Popescu, populate cu haiduci și cu personaje din istoria națională (42 de titluri de romane și de „nuvele” istorice publicate între 1881 și 1912), romanele „criminale” ale lui Ilie Ighel-Deleanu, romanele „negre” ale lui Panait Macri, *Misterele unui nabab, Tragediile Bucureștiului și Clotilda sau Crimele unei femei* de Alexandru I. Alexandrescu, romanele de colportaj ale lui

Theocar Alexi, *Frații de Crucea neagră. Roman istoric. Epoca de la Radu cel Mare până la Neagoe Basarab*, de deja celebrul George Baronzi (1883), *Chiva cea frumoasă* de Contesa Dash, *Roman istoric și social* în 1881 și devenit în 1898 *roman sensațional*, *Fulga* (1872) și *Vlăsia sau Ciocoi noi* (1887) de Grigore Haralamb Granda, *O călătorie în aer* (1890) și *Lumea de azi. Roman de aventuri* (1893) de Grigore Mărunțeanu, romanele istorice originale – *Horea și Avram Iancu. Regele Carpaților (Continuatorul operei lui Horea) Roman istoric. După publicațiuni și comunicări date de martori oculari și părtași la lupte*, de Ioan Pop Florentin, *Banditul Râureanu sau un înger în infern. Roman dramatic-senzațional* (2 ediții, 1891) de George Rădulescu (Archibald) și câteva romane de început ale lui Nicolae Rădulescu-Niger.

Pe de altă parte, așa cum se întâmplă firesc în orice cultură, din solul fecund de paraliteratură s-a ivit și o „capodoperă”, o scriere care îmbină în egală măsură literarul și paraliterarul, primul „adevărat” roman al literaturii române: *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon. Romanul lui Filimon a apărut în 1863, „într-un moment de răspântie culturală” (P. Cornea), în faza avansată de separare a celor două paradigme, cea literară propriu-zisă și cea populară. Epoca apariției *Ciocoilor* este aceea când cele două circuite începeau să prindă contur și să se specializeze în contextul firav al dezvoltării pieței literare și poate și această particularitate a momentului istoric respectiv conferă o fațetă a originalității scrierii. Romanul se constituie, fără îndoială, într-o reușită sinteză a particularităților ambelor circuite: pe de-o parte, documentarism „arheologic”, personaje istorice și elemente de roman realist tipic secolului al XIX-lea, pe de altă parte, sistem de personaje structurate neveridic antitetic, scene „tari”, urzeli tenebroase proprii romanelor de mistere la modă, triumf obligatoriu al virtuților asupra viciilor, prezența, în concluzie, a arsenalului **r.p.** Posteritatea romanului este iarăși extrem de interesantă pentru receptarea unui tip de **r.p.** Cu toate că în epocă romanul s-a bucurat de o anume circulație și chiar de succes, având în vedere cele 7 ediții până în 1918 (locul I în lista celor mai reeditați romancieri români), el a fost complet neglijat de Maiorescu și a fost reintrodus și recuperat într-o oarecare măsură de către circuitul cărturăresc mult mai târziu, grație lui Nicolae Iorga. Tânărul istoric și scriitor salută talentul romancierului veritabil care este Nicolae Filimon, creatorul indubitabil al unui „personaj” memorabil, psihologic obsedant, acel Dinu Păturică, cap de serie în galeria ariviștilor din literatura română.

La polul opus *Ciocoilor vechi și noi* ai lui Filimon se află o scriere cu un destin și mai bizar, un roman redescoperit recent, a cărui paternitate rămâne până astăzi o necunoscută, *Catastihul amorului și La gura sobei*, „o ciudățenie” literară în contextul romanului românesc postpașoptist. Publicat în aprilie 1865, la doi ani de la apariția *Ciocoilor*, romanul *Catastihul amorului și La gura sobei* este nu numai „o bijuterie literară modernă” (N. Manolescu) cu o tehnică literară inexplicabilă în epoca apariției sale, ceea ce a condus și la teoriile potrivit cărora ar fi vorba despre

o traducere localizată, ci și prima scriere ce parodiază excelent cele două circuite, pregătind, fără să știe, terenul pentru perspectiva asupra literaturii de consum pe care o va adopta I.L. Caragiale câteva decenii mai târziu.

Supus gustului publicului, **r.p.** e nevoit să se specializeze, să se conformeze regulilor impuse de formula foiletonistică magică *va urma*, să se plieze dorințelor și rețetelor impuse de cititori. Aceștia își doresc întotdeauna un *happy-end* meritat pentru eroii buni și o moralizatoare pedepsire exemplară pentru cei răi, trăind bucuriile și necazurile personajelor, în ale căror destine cred, atunci când nu le și creează.

Datorită faptului că este controlat de public, de la nivelul formal și structural până la cel al universului de așteptare, **r.p.** cunoaște și paradoxul succesului spectaculos previzibil, urmat de rapida trecere în uitare, determinată de specificul paraliteraturii. Cu alte cuvinte genul, ca fenomen social și literar, subzistă *pentru* și *prin* cititorii săi, care caută să se identifice personajelor și decorurilor propuse. Este un tip de ficțiune construită din mituri și simboluri populare, având menirea de a exprima un vis colectiv, un mental care aduce la suprafață pulsuni secrete ale lectorilor săi și conturează în același timp mai pregnant identitatea lor socială.

R.p. este un gen viguros, complex, eterogen, decomplexat, liber, a cărui bogăție tipologică, niciodată epuizată, cu toate imperfecțiunile, repetițiile și exagerările de care dă dovadă, semnalează succesul real de public, priza și, în fapt, puterea de fascinație pe care le-a avut de-a lungul unui secol de existență în formele paraliteraturii. Ca fenomen specific secolului al XIX-lea, fabricat la cerere, **r.p.** conține semnificații care se pot întrevădea și în „moștenirea” lăsată următorului secol, constând într-o diversitate impresionantă de forme, subgenuri și manifestări care au transgresat granița para/literarului și au cucerit finalmente și alte suporturi. **R.p.**, ca model viabil și proteic de receptare a intențiilor narative, ca structură permeabilă, mereu supusă verificărilor colective și mentalităților în continuă schimbare, rămâne și astăzi o sursă încă neepuizată, aptă de a furniza unor categorii variate de cititori diverse surprize.

REPERE BIBLIOGRAFICE SELECTIVE:

A) Publicații, instrumente de studiu și lucrări literare:

Bibliografia românească modernă (1831–1918), vol. I–IV, București, Editura Academiei Române, 1984/1986/1989/1996, „Cahiers du Sud”, nr. 310, 317, 318/ 1951; Caragiale, I.L. (a), *Literatura și artele române în a doua jumătate a secolului XIX. Încercare critică*, în *Opere* – vol. 4. – ediție critică de Alexandru Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, București, EPL, 1965; *Catastihul amorului și La gura sobei*, București, Editura Thoma I. Stoenescu, 1865; *Ibidem* (a), ediție îngrijită și prefată de Dumitru Bălăeț, Cluj, Editura Dacia, 1986; Tom. I (ianuarie–iunie 1840), Iași, La Contora Jurnalului, „Dacia literară”, 1840; *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, Editura Academiei RSR, București, 1979; Filimon, Nicolae, *Ciocoii vechi și noi sau Ce naște din pisică șoareci mănâncă*, București, Imprimeria Statului, 1863; Idem, (a), *Ciocoii vechi și noi*, București, Editura Eminescu, 1984; *Publicațiile periodice românești*, tom. I., București, Librăria Socec & Comp. și C. Sfetea, 1913.

B) Lucrări teoretice:

Allain, Michel, *Confessions*, în *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, Plon, 1970; Angenot, Marc; Belleau, André, *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, PUF du Québec, 1975; Arnaud, Noël; Lacassin, Francis; Tortel, Jean, *Entretiens sur la paralittérature*, Colloque culturel international de Cérisy-la-Salle, 1-er septembre – 10 septembre 1967, Plon, Paris, 1970; Auerbach, Erich, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, Iași, Editura Polirom, 2000; Barbu, Marian, *Romanul de mistere în literatura română*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1981; Bălăeț, Dumitru, *Un roman românesc necunoscut*, în „România literară”, nr. 33, 10 august 1972; Idem, *Prefață la Catastihul amorului și La gura sobei*, Cluj, Editura Dacia, 1986; Boyer, Alain-Michel, *La paralittérature*, Paris, PUF, 1992; Cazimir, Ștefan, *Paternitatea romanului „Don Juanii de București”*, în „Limbă și literatură”, vol. XXIV, București, 1970; Idem, *Catastihul amorului – O traducere localizată*, în „România literară”, nr. 24/ 21–27 iunie 2000; Călinescu, G., (a), *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Editura Minerva, 1986; Idem, (b), *Un romancier uitat: Ioan M. Bujoreanu*, în „Viața românească”, nr. 2/1938; Cornea, Paul, (a), *Oamenii începutului de drum. Studii și cercetări asupra epocii pașoptiste*, București, Editura Cartea Românească, 1974; Idem, *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii. Concepte, Convenții, Modele*, București, Editura Eminescu, 1980, Idem, *Itinerar printre clasici*, București, Editura Eminescu, 1984; Idem *Introducere în teoria lecturii*, ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 1998; Idem, (c), *De la Alecsandrescu la Eminescu. Aspecte-Figuri-Idei*, București, EPL, 1966; Couégnas, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992; Drăgan, Ioana, *Literar și paraliterar. Examen statistic asupra romanului apărut în România între 1831–1918*, în „Revista de istorie și teorie literară”, anul XLIII, nr. 3–4, iulie–decembrie, 1995; Idem, *Romanul popular în România. Literar și paraliterar*, Cluj, Editura Casa Cărții de Știință, 2001; Idem, *Romanul popular în România*. Cluj, Editura Casa Cărții de Știință, 2006; Goldmann, Lucien, (a), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964; Idem, *Sociologia literaturii*, Editura Politică; Grăsoiu, Dorina, *O cercetare sociologică asupra stratificării publicului românesc din prima jumătate a secolului XIX*, în „Revista de istorie și teorie literară”, tom. 23, nr. 2, 1974; Iorga, Nicolae, (a), *Neculai Filimon. Notiță literară*. în „Revista nouă”, 1891; Idem, (b), *De ce nu avem roman?*, în *Pagini de tinerețe*, vol. II, București, Editura pentru Literatură, 1968; Kogălniceanu, Mihail, *Despre literatură*, București, ESPLA, 1956; Lacassin, Francis, *À la recherche de l'empire caché. Mythologie du roman populaire*. Julliard, Paris, 1981; Manolescu, Florin, *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, București, Editura Cartea Românească, 1983; Manolescu, Nicolae, (a), *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, Editura Fundației Culturale Române, 1997; Idem, (b), *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*. 3 volume, ediția a II-a, București, Editura Eminescu, 1991; Mouralis, Bernard, *Les contre-littératures*, PUF, Paris, 1975; Nathan, Michel, *Splendeurs & Misères du roman populaire*, Lyon, PUF, 1990; Negulici, I.D., *Prefață la Iubita franceză sau Clotilda și Edmond de J.-E. Paccard*, București, Tipografia Valbaum, 1844; Neuburg, Victor, *Popular literature*, Harmondsworth, Penguin, 1977; Neuschäfer, Hans-Jörg, *Populärromane in 19 Jahrhundert. Von Dumas bis Zola*, München, Fink, 1976; Olivier-Martin, Yves, (a), *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, Paris, Albin Michel, 1980; Idem, (b), *Sociologie du roman populaire*, în *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, Plon, 1970; Peyronie, André, *Littérature populaire et paralittérature* în „La Recherche en littérature comparée”, Paris, SFLGC, 1983; Pigoreau, libraire, în *Petite bibliographie biographico-romancière ou dictionnaire des romanciers* – 5-ème supplément, février, 1824; Pillat, Dinu, *Mozaic istorico-literar. Secolul XX*, ediția a III-a, București, Editura Albatros, 1998; *Pionierii romanului românesc* – Antologie, text stabilit, note și prefață de Șt. Cazimir, București, EPL, 1962; ed. a II-a, București, 1973; Piru, Alexandru, *O sută de ani de roman*, în „Viața românească”, nr. 6, iunie, 1957; Quéffelec, Lise, *Le roman feuilleton français au XIX-ème siècle*, Paris, PUF, 1989; Ralea, Mihai, *Scrieri*, vol. 2, București, Editura Minerva, 1977; Robert, Marthe, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, București, Editura Univers, 1983; Sainte-Beuve, *La littérature industrielle*, în „Revue des Deux

Mondes”, mai, 1838; septembre, 1839; Simion, Eugen, *Ce știm și ce nu știm despre romanul de azi*, în „Lettre internationale”, nr. 18, ediția română, vara 1996; Ștefănescu, Cornelia, *Romanul mistereleor*, în *Studii de literatură universală și comparată* – sub îngrijirea lui I.C. Chițimia și Stan Velea, București, Editura Academiei, 1971; Idem, *Momente ale romanului. Modele, continuitate, neprevăzut*, București, Editura Eminescu, 1973; Thibaudet, Albert, *Fiziologia criticii. Pagini de critică și de istorie literară*, București, EPLU, 1966; Idem, *Reflecții*, I–II, București, Editura Minerva, 1973; Thiesse, Anne-Marie, *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Seuil, 2000; Todorov, Tzevetan, (a), *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971; Idem, *Introducere în literatura fantastică*, București, Editura Univers, 1973; Tomuș, Mircea, *Romanul romanului românesc*, vol. II, București, Editura 100+1 Gramar, 2000; Vârgolici, Teodor, *Aspecte ale romanului românesc din secolul al XIX-lea*, București, Editura Eminescu, 1985; Idem, *Începuturile romanului românesc*, București, EPL, 1963; Zamfir, Mihai, *Încercare asupra începuturilor romanului românesc*, în „Limba și literatură”, vol. X., Societatea de Științe Istorice și Filologice din RSR, București, 1965; Zarifopol, Paul, *Pentru arta literară*, vol. I, București, Editura Minerva, 1971; Zérafă, Michel, *Roman et société*, Paris, PUF, 1971; Zumthor, Paul, (a), *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972; Idem, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987.

ABSTRACT

Generally distinguished from literary fiction, genre fiction, also known as popular fiction, is analyzed in a dictionary article pointing at definition of this literary genre, origins, history, evolution and typology. The focus of the article remains on the 19th century literature that illustrates this genre in France and in Romania (as Romanian literature imported the popular fiction from France). The article clarifies terminological clues and underlines the fact that this genre should not be mistaken with the feuilleton novel, as feuilleton was just belonging to the marketing means of the time. Representatives of fiction genres in Romanian literature are listed and impact of the phenomenon to the mainstream literature is discussed. The conventional structure of the genre is also mentioned in order to uncover the mechanisms of attracting the readers and making this category of literature so successful.

Keywords: genre fiction, popular fiction, evolution of fiction genres, 19th century Romanian literature.

LITERATURA EXILULUI

Nicoleta Sălcudeanu *

LITERATURA EXILULUI. Diaspora românească literară s-a manifestat în diverse forme și etape. Cronologic, se poate vorbi despre un exil al cărturarilor, reprezentat de cronicari precum Miron Costin, Grigore Ureche sau Dimitrie Cantemir. Exilul lui Ioan Budai Deleanu, mai apoi, este unul emblematic, iar dacă acesta și-ar fi publicat în țară, în timp real, poemul eroi-comic, *Țiganiada*, acesta ar fi înrăurit în mod fundamental întregul curs al literaturii române. Această operă ilustrează în cel mai înalt mod cu putință ceea ce îndeobște se numește „literatură de sertar”. Una din cele mai ample manifestări culturale în exil aparține exilului „romantic” rezultat din eșecul Revoluției de la 1848 (I. Heliade Rădulescu, Dimitrie Bolintineanu, Nicolae Bălcescu). Dar exilul cel mai numeros și de lungă durată a fost constituit dintr-un semnificativ contingent format din bursieri și diplomați care, având premoniția evenimentelor nefaste ce vor urma, în speță intrarea României sub influența sovietică, au profitat de prezența lor pe meleaguri străine, stabilindu-se definitiv acolo (Ștefan Baciș, Vintilă Horia, Mircea Eliade, Emil Cioran, Al. Ciorănescu, George Ciorănescu, Constantin Virgil Gheorghiu, Aron Cotruș, Monica Lovinescu, Virgil Ierunca). Pe măsura sovietizării României, urmează cea mai politizată etapă a exilului literar românesc și cel mai spectaculos exod intelectual din istoria țării. Părăsesc România foști deținuți politici, disidenți, scriitori ce nu mai pot accepta aerul sufocant al totalitarismului comunist. Specificul exilului românesc de după al Doilea Război Mondial, prin raportarea la celălalt exil masiv cunoscut din istorie (1848), constă în durata foarte lungă a acestuia cu, în cele mai multe cazuri, absența oricărei speranțe de întoarcere ce ar permite împlinirea idealurilor din cauza cărora fusese părăsită țara (legionarii și legionarozii nu credeau într-o viitoare biruință a mișcării și a ideilor ei în România, cum, de altfel, nici antonescienii, nici carliștii ș.a.m.d.). Din specificitatea unei astfel de diversități politice decurg motivațiile mult mai diverse ale exilării. O consecință a duratei lungi este și modificarea inevitabilă, prin efectul timpului, a compoziției exilului și venirea unor valuri succesive de literați formați în România postbelică. O altă trăsătură specifică este existența unor centre diferite de polarizare (reviste, radiouri, cenacluri etc.). Dar poate cea mai importantă trăsătură a acestui exil o reprezintă victoria netă a militantismului politic asupra puterii de creație, literatura scrisă în afara țării fiind, cu puține excepții, valoric inferioară celei din

* Institutul de Cercetări Socio-Umane „Gh. Șincai” al Academiei Române, Cluj-Napoca.

țară. O înrăurire masivă în coagularea, trierea politică și coordonarea întregului exil literar românesc, dar și în influențarea scriitorilor din țară, au avut-o emisiunile postului de radio Europa Liberă, prin rolul important jucat de nucleul militant format din cuplul Monica Lovinescu și Virgil Ierunca. Deși literatura română majoră s-a scris acasă, nu este mai puțin adevărat că strategii importante ale culturii române de după al Doilea Război Mondial s-au croit și la Paris. Ideologia comunistă fiind socotită pe bună dreptate principalul adversar al culturii, răspunsul exilului, prin vârfurile sale, a fost unul deopotrivă ideologic, dar cu semn schimbat. Dacă în țară se „rezista prin cultură”, în afara ei exilul își asuma un pronunțat rol anticomunist militant. Așa se face că totul, în exil, era interpretat pe plan politic, aspectul estetic căzând pe un plan secund. Formula consacrată de Monica Lovinescu pentru atitudinea militantă fusese aceea de „est-etică”. Spre deosebire de alte exiluri din estul comunist, al nostru s-a preocupat mult prea puțin de traducerea și promovarea scriitorilor din țară. Exilul românesc, lipsit probabil de aceleași mijloace de care s-au bucurat confrății lor cehi sau polonezi, nu a promovat literatura română pentru străinătate, ci s-a adresat exclusiv românilor, cu scopuri cu deosebire politice. Un alt specific al exilului literar românesc postbelic, comparativ cu celelalte exiluri, a fost numărul mic de disidenți, dar atunci când aceștia au existat, exilul a făcut toate eforturile să-i facă vizibili, concentrându-se aproape exclusiv pe valorificarea potențialului politic al oricărui fapt de disidență, în unele cazuri cu scopuri strict propagandistice. Dacă în țară se practica limbajul esopic, estetizant, exilul folosea retorica est-etică, ambele discursuri referindu-se la una și aceeași realitate literară vizând un același dușman comun: literatura aservită regimului. Totuși ierarhia valorică din țară nu se suprapunea întocmai pe cea alcătuită în afară, astfel talentul unor autori cu reale merite estetice, din cauza presupusului lor „colaboraționism”, nu întotdeauna real, era escamotat, în timp ce meritele celor mai „curajoși” erau uneori supralicite. Aceasta nu înseamnă că eticismul criticilor de la Paris ar fi reprezentat o poziționare intențional dogmatică față de actul cultural. Anticomunismul lor era în mod natural îndreptat contra unui regim de ocupație sovietică ce le luase țara în stăpânire, iar exilul, prin instituțiile și vocile sale, avea o coloratură politică cu semn contrar față de mediul ideologic din țară. Cât despre instituțiile exilului, cea mai larg frecventată era *Catedrala „Sfinții Arhangheli Mihail, Gavriil și Rafail”*, situată în Cartierul Latin, pe strada Jean de Beauvais nr. 9, ridicată în secolul al XIV-lea ca fostă capelă a Colegiului Dormans-Beauvais, pe care Carol I o va cumpăra în anul 1882 și va transfera aici parohia ortodoxă română. Astfel catedrala va deveni „sanctuarul național al românilor din Franța și din Europa Occidentală”. „Odată cu venirea la putere a lui Gheorghiu-Dej, prin intermediul ambasadei sale la Paris, guvernul comunist va încerca să obțină proprietatea bisericii și dreptul de a numi preoții de aici, ba chiar va încerca să transforme edificiul într-un simplu muzeu de cultură română. În ciuda rezistenței credincioșilor, biserica va rămâne închisă timp de doi ani, timp în care ea se rupe de sub jurisdicția Patriarhiei Române și doar intervenția autorităților franceze și a Consiliului parohial va face ca

în ea să se officieze slujbe din nou”. Preotul Vasile Boldeanu este „figura emblematică a acestei biserici, care devine un centru de rezistență anticomunist și unde toți refugiații s-au adunat. Preotul Vasile Boldeanu este cel care, prin activitatea sa, a dat catedralei caracterul și numele de «Biserica exilului»”. Dar preotul Vasile Boldeanu era și șeful legionarilor din Franța acelor ani. Tot aici a fost hirotonisit preot, în 1966, și a slujit Constantin Virgil Gheorghiu, un romancier de succes în Occident, autorul romanului *Ora 25*, o figură extrem de controversată și un personaj aflat la limita imposturii. Asta nu înseamnă că Biserica română din Paris era un cuib de nostalgici legionari, ea era frecventată de toate categoriile de exilați, reprezentând un sprijin și un reper pentru toți cei deșărați. Totodată însă, din punct de vedere politic, se situa, prin suma convingerilor ideologice ale preoților și enoriașilor, la dreapta eșichierului, așadar în totală nonconcordanță cu tendințele ideologice franceze. Reprezenta o insulă de conservatorism într-o mare progresistă. E de observat că în timp ce, în condiții de libertate, Franța postbelică a trecut prin metanoia spălării păcatului de la Vichy, reinstaurând la locul meritat o atitudine progresistă de stânga, regimul opresiv instaurat în România, prin recul, obliga singura enclavă intelectuală românească în libertate să se replieze spre dreapta, păstrând o capilaritate nefirească și toxică cu extremismele din timpul și dinaintea războiului. Se înțelege de la sine că toate celelalte instituții ale exilului coagulau o intelectualitate ce împărtășea cam aceleași traume istorice și gravitau, cu mici excepții, în jurul acelorași convingeri politice de dreapta. Una din cele mai importante era Centre Roumain de Recherches, ce ocupa o săliță pe Bulevardul Saint-Germain, unde inițial președinte fusese Mircea Eliade. El este înființat, sub egida Academiei din Paris, cu ajutorul financiar al prințului Nicolae al României, la 18 ianuarie 1949. La 4 august 1949, actul de fondare al CRC este semnat, conform buletinului editat de acesta, de M. Eliade, Em. Cioran, Leontin Constantinescu, Paul Costin-Deleanu, Nicolae Hodoș, Horia Stamatu și Octavian Vuia, dintre români, și de Marcel Brion și Edmond Jaloux, dintre francezi. Ca membru fondator, semna și prințul Nicolae, care susținea intenția de a se continua spiritul și activitatea „școlii românești” din Franța, creată de N. Iorga, instituție care și-a încetat activitatea din cauza încercărilor de infiltrare din partea autorităților comuniste, din dorința de a „intoxica” prin propagandă cercurile intelectuale românești din exil. În Statut se precizează că Centrul dorește „să pună în valoare în contextul cultural al Occidentului realitățile fundamentale ale culturii și civilizației românești prezentate în tradițiile lor istorice originale” și să evidențieze „influențele importante occidentale, printre care cea franceză inițială, ce au sprijinit evoluția lor contemporană”. De asemenea, se urmărește „renașterea unei ecumenicități originare, proprii spiritului românesc, sinteză a latinității, a valorilor statale și juridice occidentale, pe de o parte, cu tradițiile, structurile și comportamentul religios răsăritean, pe de altă parte”. CRC se structurează în mai multe secțiuni (filozofie, etnologie, filozofia istoriei și a culturii, istoria religiilor, arheologia și morfologia culturilor, literatură, lingvistică, arte plastice, drept, economie ș.a.) și organizează simpozioane științifice. Înaintea

demarării programului de cercetare propriu-zis, în primăvara anului academic 1949–1950, s-au organizat, la Institutul Catolic (Universitatea Liberă din Paris), sub egida Centrului, o suită de „Cursuri universitare românești în exil”. Prelegerile se țineau săptămânal, pentru un număr de șapte cursuri, luni seara: Istoria românilor (C. Marinescu și N.I. Herescu), Istoria limbii române (Sever Pop), Istoria literaturii române (Bazil Munteanu), Structura sufletului românesc (M. Eliade, V. Veniamin, Vl. Petrovici) etc. Fiecare curs cuprindea între opt și unsprezece prelegeri, urmărite de un auditoriu oscilant, între douăzeci și cinci și șaptezeci de membri. Cercetările propriu-zise au fost orientate „spre aflarea unor răspunsuri posibile la marile întrebări ale crizei europene actuale prin găsirea soluției românești”, după cum menționează O. Vuia, în primul număr, din 1951, al buletinului CRC. Ideea federalismului european este, în perioada anilor '50, un concept sociopolitic și cultural dominant în preocupările exilului intelectual românesc de la Paris, ca soluție a salvării din ghearele expansiunii comuniste și a „protecționismului” sovietic. În 1952, o întreagă sesiune științifică a fost consacrată acestei teme: *Origines et développement du Mouvement Federaliste: sources européennes et institutions françaises*. Printre membrii de onoare ai CRC, evidențiindu-se prin contribuții și participări directe la simpozioane, validând recunoașterea internațională a instituției, s-au numărat Martin Heidegger, Raymond Aron, Henry Corbin, Aron Cotruș, Ortega y Gasset, Gabriel Marcel, Ionel Perlea, Benedetto Croce, Stephane Lupasco, Jacques de Lacretelle, Ramon Menendez Pidal, Michel Meslin ș.a. Activitatea editorială s-a limitat la „Buletin”-ul anual. Prin plecarea lui M. Eliade în America și prin stabilirea în Germania a unor membri fondatori, activitatea Cercului a stagnat o vreme. Reînvierea activității s-a produs după 1982, din inițiativa lui Cicerone Poghirca care, exilându-se la Paris, ca secretar ales, a reușit să creeze un nou comitet de conducere, format din M. Eliade (președinte de onoare), O. Vuia și Theodor Cazaban (vicepreședinți), Raymond de Geouffre de la Pradelle (președinte și administrator), Max Richard și Virgil Ierunca (cenzori), Matei Cazacu (secretar adjunct), Titus Bărbulescu (trezorer), Paul Barbăneagră (responsabil cu relațiile externe). Noua organizație continuă firesc activitatea pe baza structurilor deja existente (cercul istoricilor și filologilor români de la Sorbona, grupul de discuții privind gândirea tradițională). În colaborare cu Fundația Culturală din Madrid și cu Institutul de Cercetări din Freiburg, CRC a organizat „Comemorarea centenarului morții lui Mihai Eminescu” printr-un amplu simpozion desfășurat la Paris, între 15 și 18 iunie 1989, cu lucrări publicate în volumul tipărit în 1994 și lansat în același an. CRC a fost – conform opiniei lui Paul Miron – „o instituție creată de diaspora, de o importanță extraordinară, a făcut primele legături cu intelectualitatea franceză. (...) Baniile cei mai mulți îi dădea Prințul Nicolae, era și fostul Mitropolit al Bucovinei, care trăia în exil, Visarion Puiu”. Este curios cum un organism cultural fondat în bună parte de legionari (se cunosc simpatiile și afilierea în cazul lui Mircea Eliade, dar și a lui Vuia și Costin Deleanu) va fi cel care să inițieze primele interacțiuni, instituțional vorbind, cu

intelectualitatea franceză. Aici se țineau conferințe bilunare pe diferite teme, la care erau invitați uneori importanți intelectuali francezi. Theodor Cazaban, aflat printre ultimii săi animatori, precizează faptul că CRC „era orientat spre domeniul filozofiei, dar n-a putut, n-a avut mijloacele necesare pentru a scoate publicații. Au apărut doar două numere din Buletinul Centrului, anumite texte s-au publicat în «Jurnalul literar»”. A apărut totuși „o carte importantă, *Povestiri despre Hegel*, a lui Noica, titlul exact fiind *Fenomenologia spiritului povestită de C-tin Noica*. A doua carte, a lui Octavian Vuia, se numește *Remonter aux sources de la pensée occidentale* și sintetizează oarecum problematica discutată și răsdiscutată la Centrul Român de Cercetări. Paul Costin Deleanu insistă asupra tradiției gânditorilor paradoxali...” Insolit este faptul că, deși avea nucleul format din legionari activi, unii foarte apropiați de Horia Sima, ca Octavian Vuia și Costin Deleanu, la conferințele Centrului participau intelectuali români și străini, indiferent de orientarea lor politică, evocând oarecum atmosfera ecumenică a conferințelor criterioniste din perioada interbelică. Theodor Cazaban descrie cu oarecare amuzament acest paradox: „Era un legionar rău (despre Paul Costin Deleanu, *n.n.*, *N.S.*). La Centrul Român de Cercetări au ținut conferințe și un fost social-democrat, Jacques Scharff (Șerbeanu), evreu; de asemenea, un prieten al meu, Anton Sigmund Cerbu și soția lui, Eliza, orientaliști de prima clasă, admiratori ai lui Eliade; apoi, Marcel Leibovici, și el orientalist, Robert Klein, foarte interesant, mai ales în critica de artă, elev al lui Francastel. (...) Toți acești evrei erau prezidați de Paul Costin Deleanu și nu se simțeau jenați”. Tot la Paris a fost înființată, de către Constantin Vișoianu, Fundația Regală Universitară „Carol I”. Aici au apărut multe cărți și publicații cu caracter științific. În prima sa variantă, Fundația datează din 1892, fiind apoi reînființată în 1952. O altă instituție importantă a exilului a fost Biblioteca Română din Freiburg, înființată la 1 Mai 1949, din inițiativa profesorului Virgil Mihăilescu și cu sprijinul intelectualilor de prestigiu, a oamenilor de suflet și combatanților anticomuniști români din Freiburg, Germania Occidentală, și din cuprinsul a ceea ce s-a chemat Lumea Liberă. În afară de efortul întreprins pentru a poseda un propriu lăcaș, materializat mai întâi în vila donată de A.S. Prințul Nicolae, în Mercy StraÙe, iar apoi în actualul imobil, din Uhland StraÙe 7, D-79102 Freiburg i. Br., (cumpărat în raport de: 1/3 prin propriul efort – cu concursul generos al exilului și emigrației –; 1/3 prin contribuția Landului Badenwürttemberg și 1/3 prin contribuția Republicii Federale Germania), biblioteca a primit sau a procurat, a clasat și teaurizat, a împrumutat și a pus la dispoziția universităților, instituțiilor de cercetare, cercetătorilor individuali români, germani și a altor interesați, pe toată perioada dictaturii comuniste din Est, tot ce s-a publicat în exil și în emigrația provenită din România, implicit în mass media occidentală referitor la români și chestiunile conexe – indiferent de spectrele politice cărora le aparțineau autorii și cei vizați –, și, în plus, tot ce s-a putut cumula și salva din zestrea documentară, științifică, culturală, literară, publicistică, artistică ori de altă natură a României de mai înainte de

*instaurarea teroarei comuniste, valori care în RPR, RSR, RSSM etc., au devenit inaccesibile, interzise sau au fost distruse în mod premeditat. Biblioteca Română din Freiburg a scos, între anii 1953–1991, cu întreruperi, „Buletinul Bibliotecii Române. Studii și documente românești”. Tot o instituție influentă a exilului românesc a fost Societatea Academică Română, cu sediul la Roma, avându-l ca președinte pe Monseniorul Octavian Bârlea. Primul său congres a avut loc la Sulmona, în 1957. Mircea Popescu era secretarul acestei instituții. Membru fondator și secretar general al Societății, până în 1959, a fost Al. Gregorian. Ca membri figurau Mircea Eliade, Eugen Coșeriu, Dinu Adameșteanu, Vintilă Horia, N.I. Herescu, Horia Roman, Ștefan Baci. SAR scotea și „Buletinul informativ al Societății Academice Române”, dar și „Revista scriitorilor români” și colecții academice, precum „Magna historica” și „Magna philologica”. De asemenea, la Madrid, exista Fundația Româno-Spaniolă (Fundația Culturală Română din Madrid), prin inițiativa lui Aurel Răuță, întemeiată în 1983. Aici au activat Vintilă Horia, Aurel Răuță, Al. Gregorian, Radu Enescu. Fundația a organizat mai multe evenimente precum „Întâlnirea de la Paris” din 1983, Colocviul „Ortodoxism și Catolicism”, de la München, din 1984, colocvii la Paris cu Leonid M. Arcade, Cicerone Poghir, Paul Barbăneagră, „Centenarul Eminescu” din Paris, din 1989, când s-a inaugurat statuia poetului, executată de Ion Vlad, reuniunea din 20–22 mai 1994 „Exilul românesc: identitate și conștiință istorică”. În anul 1975, la Los Angeles (SUA), în urma inițiativei Monseniorului Octavian Bârlea, se înființează Academia Româno-Americană de Arte și Științe (The American Romanian Academy of Arts and Sciences), care va scoate publicația intitulată „Journal of Romanian Academy of Arts and Sciences” și va edita, în mai multe volume, enciclopedia *Români în știința și cultura occidentală*. Pe lângă aceste instituții culturale românești au existat și organisme create de oameni politici de toate culorile din exil, precum Liga Românilor Liberi, condusă de generalul Nicolae Rădescu, apoi de Mihail Fărcășanu, la care a aderat, printre alți intelectuali și Mircea Eliade. Oarecum rival, Comitetul Național Român era condus, la inițiativa regelui Mihai I, de Constantin Vișoianu. Ambele se aflau cu sediul în Statele Unite. Un amănunt semnificativ: Comitetul Național Român, în momentul în care i s-au blocat fondurile, a fost subvenționat de centrala americană a Radio Free Europe. De altfel, după cum susține Theodor Cazaban, „Toate țările din Est aveau asemenea Comitete Naționale finanțate de către americani. Acestea aveau să formeze mai târziu Asociația Popoarelor Captive, cu sediul destul de bun, la New York, chiar în fața palatului ONU”. Aceste organisme editau ziarele emigrațiilor respective, al românilor fiind „La Nation Roumaine”. Pe de altă parte, exilații își editau propriile lor publicații. Există o întreagă constelație de asemenea reviste culturale și confesionale, precum și de ziare scoase în exil, dar cele mai importante au fost, în ordine alfabetică, „Agora” (SUA), „Apoziția” (München), „Caete de dor” (Paris), „Destin” (Madrid), „Dialog” (R.F. Germană), „Ethos” (Paris), „Limite” (Paris), „Luceafărul” (Paris), „Lupta” (Paris), „Revista scriitorilor români” (Roma). Un rol deosebit în păstrarea coeziunii intelectualilor*

români din exil l-au avut cenaclurile. Primul cenaclu al emigrației românești la Paris a fost ținut la cafeneaua Corona, o cafenea de pe malul Senei, în spatele Hotel-ului de Ville, un loc de întâlniri cotidiene și sediu săptămânal al cenaclului, în intervalul 1946–1950. Participau până la douăzeci-treizeci de persoane la fiecare reuniune, se strâneau în sala din subsolul cafenelei, în jurul unei mese sub formă de potcoavă. În afara românilor cu preocupări literare se strâneau și studenți români exilați. Participă, printre alții, N.I. Herescu, M. Eliade, Em. Cioran, Paul Costin Deleanu, Octavian Vuia, Horia Stamatu, Nicu Caranica, soții Cerbu, C. Tacu, A. Juilland, M. Leibovici și, cu intermitențe, Emil Turdeanu, Mihai Niculescu, Vasile Posteucă, Lucian Bădescu, C.V. Gheorghiu, Ștefan Ion George, Monica Lovinescu. Au loc lecturi literare și discuții pe o temă culturală propusă dinainte. Animatorul din umbră a fost Mircea Eliade. Printre temele de discuție, propuse de Eliade, a fost și „Polaritatea antinomică și complementară a culturii române”. În prima ședință a cenaclului se definitivează sumarul revistei „Luceafărul”, care publică un grupaj de poezii venite din țară, nesemnate, scrise de V. Voiculescu, grupaj intitulat *Adio libertate!*. La Corona a citit și Cioran ultimele sale pagini eseistice în limba română, intitulate *Razne*. Au loc seri de poezie în care lectura era asigurată de Horia Stamatu, Nicu Caranica. În urma unei lecturi a lui C.V. Gheorghiu, din romanul aflat în manuscris, *Ora 25*, Monica Lovinescu se hotărăște să preia versiunea franceză. Faptul însă că reuniunile se mențineau într-un climat de „cenaclu aproximativ” – în opinia lui Virgil Ierunca – „fără niciun progres de a comunica, de a face ceva, de a instaura un stil, un limbaj în situația de exil” a dus la destrămarea acestor întâlniri apolitice și la migrarea spre forme mai angajate, în conformitate cu timpurile. Celebru în felul său era cenaclul de la Neuilly-sur-Seine, o altă instituție importantă a exilului literar, „o inițiativă unică și reușită”, după cum susține Theodor Cazaban. El „își are originea în întâlnirile la o cafenea. (...) aici veneau oameni de calitatea lui Eliade, Fărcășanu, Ierunca, la început și Cioran. Dar Cioran era un sălbatic, n-a rămas. Acest mic club, la inițiativa părintelui Bârlea, s-a mutat la Căminul Bisericii Unite, singura instituție din Paris care dispunea de un local. În această sală dependentă de Biserica Greco-Catolică veneau Eliade, Anton Cerbu, Buhociu, Deleanu, Horia Stamatu, Mihai Niculescu, Nicu Caranica. Se citea proză, poezie. Prima parte a nuvelei *Pe strada Mântuleasa* a fost citită acolo, iar ultima parte la locuința prietenului nostru M. Arcade... (...) Eliade venea cu sete, cu bucurie de la Chicago la Paris ca să citească literatură română”. Cea mai mare parte a timpului cenaclul s-a ținut, prin bunăvoința lui Leonid Mămăligă, cu pseudonimul de scriitor L. M. Arcade, în casa sa de la Paris. La el participa majoritatea literaților din exil, iar mai târziu erau invitați scriitori din țară aflați în vizită la Paris, din cei care aveau curajul să interacționeze cu elita culturală dezavuată de regimul de la București. Astfel legăturile dintre țară și exil au fost păstrate la o temperatură constantă, iar schimbul de informații, idei, experiență era întreținut continuu de vârfurile culturale din ambele părți. Atmosfera cenaclului este evocată, în convorbirile sale cu Ovidiu Nimigean, de Paul Miron: „Era o

atmosferă foarte plăcută, în care eu din când în când aduceam și câțiva studenți – de-ai mei –, pentru care era un fel de bălci, foarte agreabil! Mi-aduc aminte că unul dintre ei a reușit, cu un ghem de ață, de sfoară, pe care îl găsisese acolo, nemotivat, în salonul ăsta aranjat pentru recepții, a legat de fiecare participant o sticlă goală. La un moment dat, când s-au ridicat să aplaude, s-au lovit și sticlele! Deci, puțin... nesperios”. Acest cenaclu a jucat un rol important nu doar în viața culturală a emigrației românești, dar a reprezentat de fapt unul din puținele teritorii unde oameni de cultură români, de dincolo și de dincoace de graniță, se puteau întâlni și cunoaște reciproc. O parte din strategiile de supraviețuire ale culturii românești de pretutindeni în cenaclul lui Leonid Mămăligă s-au înfăptuit. „Nu era un cenaclu franco-român” subliniază P. Miron, dar veneau totuși oaspeți francezi sau din alte țări, pe lângă românii ce treceau prin Paris. Dar „unul dintre românii mai virulenți de la Paris era redactorul revistei „România muncitoare”, o revistă socialistă, era domnul Amărieuței (Constantin Amărieuței, prieten al lui Virgil Ierunca, *n.n.*, *N.S.*). (...); el aducea din când în când niște franțuji mai... ofticați așa, tot socialiști, care n-au putut să facă cunoscute ideile lor pe franțuzește, n-au putut schimba structura cenaclului”. Cenaclul „Apoziția” a fost înființat în 1969, editând revista cu același nume (apărută în 1973), ambele inițiate de Ion Dumitru. Publicația își propune, așa cum menționează George Ciorănescu, membru fondator, „să refuze dogmatismul ultrasimplificator care vede în artă ori în cuvinte un rezultat al relațiilor de producție, ignorând conștient puterea spirituală”. În „Apoziția” se publică versuri de Horia Stamatu, Aron Cotruș, Ștefan Munteanu, Ștefan Baci. Aici apar și amintirile lui C. Noica, precum și interviul lui Paul Goma, din 1977. Printre instituțiile exilului românesc mai pot fi menționate Asociația Românilor din Spania, avându-l ca președinte pe Aron Cotruș (începând cu anul 1945); Asociația Românilor din Statele Unite și Canada, înființată, în 1950, de Nicolae Rădescu, Grigore Gafencu și Carol A. Davila; Centrul Cultural Românesc de la München, înființat de Monseniorul Bârlea; Biblioteca Românească din Paris, inițiată de Petre Cârjeu, conținând cărțile și arhiva prof. Petre Sergescu, cuprinzând un fond de carte mai ales veche; Misiunea Catolică Română, aflată sub conducerea părintelui Surdu (fost coleg de celulă cu Corneliu Coposu). Aici se organizează manifestări culturale, reuniuni de Paște și Crăciun, sau unele cu caracter strict politic, animate de foști deținuți politici, precum C. Ionițiu și R. Radina; Biblioteca Secției de Românistă de la Sorbona, Paris IV, care a moștenit fondul vechii Sorbone, 1500 de volume românești din perioada 1800–1948, unele donate de Iorga, E. Lovinescu, I. Hudiță. Aceste cărți sunt mai greu accesibile, de când, după 1993, „a încetat la Sorbona un învățământ de română demn de acest nume” (conf. Florica Dimitrescu, prof. de limbă veche și textologie); Institutul Român de Cultură din Madrid, fundat de Al. Busuioceanu, având-o drept secretară-asistentă pe Antoaneta Bodisco. Un rol important l-au avut numeroasele edituri înființate în exil, printre care pot fi menționate: Editura Coresi, înființată, în 1983, de Nicolae Constantinescu (proprietar și director), la Freiburg, unde, prin mijloace financiare proprii, a tipărit

și difuzat, până în anul 1986, în decurs de 3 ani, 35 de cărți, dintre care 7 în limbi de mare circulație. Într-o scrisoare adresată cititorilor, se subliniază: „Editura Coresi își propune să contribuie la întărirea conștiinței naționale și la unirea Românilor, în vederea salvării țării de sub ocupația rusească. Ea va publica tot ce poate servi acestor scopuri și mai ales lucrurile menite a ține vie în conștiințe crunta dramă a Neamului Românesc”. Editura Nord, editură înființată de Victor Frunză la Aarhus, Danemarca (1980?), profilată pe carte și casete, unde se publică pe sine, dar și alți autori precum Dorin Tudoran, Vasile Mănuceanu sau scriitori debutanți; Editura Dorul, Danemarca, Aalborg, avându-i ca redactori pe Pavel Chihai, Paolo Polito, Ioan Romașcanu. A publicat, printre altele, traducerea volumului *Poemele luminii*, al lui Lucian Blaga; Editura de Studii Universitare Carol I, Paris, unde-și publică Virgil Ierunca volumul *Românește*; Editura Asociației Culturale Hispana-Rumana din Salamanca, unde publică poeme Al. Gregorian; Editura Limite, Munchen, unde publică Virgil Ierunca, în 1981, volumul *Pitești*; Editura Ion Dumitru, Munchen; Editura Ethos, condusă de Ion Cușă, Paris, unde apare volumul *Corespondențe – Bazil Munteanu*; Editura Drum Românesc, Geneva, Elveția, condusă de Marin Nicolau-Golfîn și fondată în 1985; Editura Cuvântul Românesc, Canada ș. a. De departe însă cea mai importantă instituție a exilului, numită generic „grupul de la Paris”, a fost reprezentată de nucleul format din oamenii de radio Monica Lovinescu și Virgil Ierunca. La începutul exilului lor, cei doi critici de la Paris se aflau în imposibilitatea de a-și face auzite vocile, de a face cunoscută drama propriei lor țări încăpute pe mâna sovieticilor. Această situație a generat o formă de intransigență politică radicală, incapabilă să înțeleagă politica franceză. Idiosincrazia celor doi pentru stânga politică va reprezenta o constantă, chiar dacă, paradoxal, după cum reiese din memorialistica și jurnalele exilaților români (Monica Lovinescu, Dumitru Țepeneag, Sanda Stolojan, Paul Goma, Virgil Tănase), lupta lor politică a fost sprijinită, în cea mai mare măsură, tocmai de presa franceză de stânga, „ceea ce este și mai umilitor pentru regimul comunist de la București” – precizează Mircea Iorgulescu, într-un capitol din *Tangențiale*, dedicat *Jurnalului* Monicăi Lovinescu. Cu toate acestea, Monica Lovinescu și Virgil Ierunca vor nesocoti pluralismul dezbaterii politice din Franța, optând pentru un soi de maximalism de dreapta, ultras, inflexibil. Referindu-se la intransigența politică a soților Lovinescu-Ierunca, Mircea Iorgulescu remarcă faptul că nu această intransigență, reală, va governa relațiile celor doi cu scriitorii din țară, ci o sublimă fraternitate; „O fraternitate a luptei duse în comun îi unește pe Monica Lovinescu și vizitatorii ei din România, mai mult chiar decât sensurile marii confruntări planetare în care această luptă e doar un episod. (...) Atitudinea anti-stânga, constantă și virulentă, nu alterează însă judecata asupra evenimentelor. Monica Lovinescu îl «detestă» pe François Mitterrand, dar notează cu onestitate fiecare situație în care președintele socialist francez ia poziție împotriva regimului de la București, împotriva politicii sovietice ori în favoarea disidenților”. Iorgulescu explică această solidaritate uimitoare prin conceptul strategic de *containment* (un

concept strategic american, lansat, în 1947, de către George Kennan), „socotit de istorici esențial pentru desfășurarea războiului rece”, solidaritate incredibilă ce a unit intelectualitatea românească în contra regimului, o solidaritate ce reușea să scurtcircuiteze „mai multe Români”, acele multe Români în care suntem împărțiți. Miracolul coagulării provine dintr-o comună „adversitate unanim împărtășită și care probabil trebuie extinsă și la scriitorii și intelectualii care nu călătoreau ori nu ajungeau la Paris”. Adversitatea față de regimul comunist „federează grupuri, grupări și persoane extrem de diverse și asigură funcționarea «sfintei alianțe» între cei din țară și din exil, pusă orbitor în lumină de Jurnalul ținut de Monica Lovinescu. Fiind necesară precizarea că prin «exil» trebuie înțeles în primul rând micul grup parizian în fruntea căruia se află Monica Lovinescu și Virgil Ierunca. Se constituie astfel un front comun, foarte larg, iar ținta lui este una singură: blocarea politicii regimului. Această acțiune comună a criticilor de la Paris și a „clandestinilor” era una în continuă ofensivă, dar și în vigilentă defensivă. Fiindcă „lupta implică, de o parte și alta, mișcări tactice, manevre strategice, replieri, atacuri, disimulări, învăluri, concesii, totul în interesul cauzei unice. Criteriul de evaluare este eficiența. Ceea ce știu și spun vizitatorii trece în emisiunile făcute la Europa Liberă de Monica Lovinescu și Virgil Ierunca, ambii par să locuiască de fapt la București și să fie perfect informați de ce se întâmplă acolo”. Prin pelerinajul neîncetat al „clandestinilor”, cum îi numeau cei doi pe scriitorii sosiți din țară, nucleul parizian a devenit, pe lângă centrul vital al luptei anticeaușiste și anticomuniste, un fel de dispecerat, de stat major al literaturii românești. De unde un asemenea capital de influență, știindu-se că scriitorii din exil care nu se despart de propria limbă și nu-și croiesc din temelii o nouă carieră literară, se pierd în condiția, nu mai puțin nobilă, de exilat obscur, literatura exilului neînsemnând mai mult decât o provincie a literaturii naționale? Cei doi devin la un moment dat protagoniștii unei conjuncturi nesperate. Adevărata carieră literară a soților M. L. și V. I. – consideră Mircea Iorgulescu – începe odată cu angajarea Monicăi Lovinescu la Europa Liberă și momentul în care Virgil Ierunca devine colaborator permanent, cu rubrici consacrate. „Evenimentul capital”, din viața lor a reprezentat-o „șansa extraordinară a descoperirii mijlocului prin care întoarcerea înapoi, în țara pierdută, să fie posibilă: microfonul Europei Libere. Postul de radio, înființat de Statele Unite la München, odată cu începerea războiului rece, în partea Germaniei ocupată de Aliații occidentali, își exercita influența prin propagandă anticomunistă îndreptată asupra țărilor de dincolo de Cortina de Fier, a noilor țări comuniste. Ponderea diverselor servicii „era și este determinată de importanța geopolitică a «țărilor țintă», nicidecum de performanțele lor jurnalistice”. Cu toate acestea, deși de importanță secundară în strategia postului, departamentul românesc s-a bucurat de o situație privilegiată și, cumva, atipică. Acesta „a avut, de prin a doua jumătate a anilor '60 și până la căderea regimului comunist de la București, în decembrie 1989, o extraordinară audiență”, atât în țară, fiindcă „Europa Liberă nu s-a adresat niciodată decât exclusiv celor din țară”, dar și în exil. „Două sunt explicațiile cele

mai evidente ale acestei spectaculoase schimbări (până atunci audiența și popularitatea Europei Libere în limba română fuseseră mai degrabă modeste). Una constă în îmbunătățirea condițiilor de audiție, prin reducerea sau chiar încetarea bruiajelor și prin apariția aparatelor de radio cu tranzistori, mai performante și ușor de deplasat. Alta ține de modificarea curajoasă a programelor, care este opera unui director providențial: Noël Bernard. El, Noël Bernard, a avut intuiția extraordinarului potențial pe care-l reprezentau Monica Lovinescu și Virgil Ierunca. Nu doar «în sine», ci și prin simultana introducere masivă a «culturii» în programe» și, lucru foarte important, „A făcut, din acest punct de vedere, o veritabilă și de lungă durată excepție din departamentul român, singurul din tot Radio Free Europe care a avut, până târziu, până în ajunul plecării din München, cele mai întinse și mai substanțiale emisiuni culturale din toată instituția”. Un alt moment ce va consolida influența Europei Libere în conștiința românilor, pe cât de important pentru postul de radio, pe atât de tragic pentru România, va fi prompt exploatat de Noël Bernard în folosul tuturor. El avusese, la cutremurul din 1977, „un coup de génie: reușise să obțină de la conducerea americană funcționarea neîntreruptă, 24 de ore din 24, a emisiunilor în limba română, iar programele, adaptate din mers la teribilul eveniment, le permiteau românilor din România să afle de soarta familiilor, a prietenilor și a cunoscuților din București și din alte orașe lovite de cataclism prin intermediul... radioului din München! Profitase, desigur, și de paralizia mijloacelor de informare din țară, blocate mortal, sinucigaș, de birocrăția de partid și de stat. A fost, probabil, momentul-cheie, momentul în care emisiunile în limba română ale Europei Libere au devenit – și aveau să rămână – incontestabile în viața de zi cu zi a românilor din România”. De atunci încolo se poate spune că postul de radio Europa Liberă va face parte din viața fiecărui român și va fi ascultat zilnic aproape în fiecare casă. Nu era însă doar meritul lui Noël Bernard, hotărâtoare fusese însăși politica postului, care își apropiase conceptul de „război rece cultural”, cultura fiind socotită o armă din cele mai redutabile în războiul mediatic dus împotriva guvernelor din țările blocului comunist, după cum documentează o serie de cercetători precum Peter Coleman, Frances Stonor Saunders, Giles Scott-Smith, Richard H. Cummings, A. Ross Johnson ș.a. E vorba de un program secret de propagandă anticomunistă și antisovietică, pus la punct de CIA, prin care cultura era transformată într-o armă de război, probabil mai eficient decât armele nucleare. Direct sau indirect, prin fundații, congrese, colocvii, asociații, mari personalități au beneficiat de fondurile alocate de CIA – de la Raymond Aron la Arthur Koestler, Hannah Arendt, George Orwell și Igor Stravinski. Interesant este că agenția americană a dat dovadă de multă abilitate atrăgând cu preponderență intelectuali de stânga sau stângiști „dezamăgiți”, credibilitatea și influența lor fiind mult mai semnificativă decât cea a unei opoziții ideologice polare, tranșante. Se înțelege că postul de radio american Europa Liberă (Free Europe) nu putea fi străin de strategia războiului rece prin cultură, chiar și după retragerea oficială, în 1971, a CIA din ecuație, agenția optând pentru o poziție

mai puțin vizibilă și mai insidioasă. În opinia lui Mircea Iorgulescu, Noël Bernard „a creat Europa Liberă în limba română, așa cum a intrat și s-a fixat în conștiința românilor. El și Monica Lovinescu și Virgil Ierunca. Nu se poate ști dacă atunci, în 1967, când Bernard a propus și a obținut din partea administrației autorizația de a înființa *Teze și Antiteze la Paris* și o *Actualitate culturală românească* prezentată de Monica Lovinescu, iar, mai târziu, în 1975, *Povestea vorbei* și *Cronica pesimistului*, programele lui Virgil Ierunca, va fi existat, fie și ca bruion, imaginea transformărilor ce aveau să vină. Fiindcă de atunci «inima» departamentului român al postului de radio aflat la München s-a mutat, de fapt, la Paris”. Toate acestea nu s-ar fi putut întâmpla fără o dăruire, din partea celor doi, ieșită din comun. Așadar marea „intuiție” a lui Noël Bernard – de va fi fost doar a lui – „că marea bătălie a războiului rece era una preponderent culturală”, alături de revelația „formidabilului” jurnalist care era Monica Lovinescu (de altfel proiectul noilor programe culturale, susținut de Bernard în fața conducerii americane fusese conceput de ea), au făcut din Monica Lovinescu și Virgil Ierunca „cei mai redutabili inamici ai regimului de la București”. Acestea au fost circumstanțele care au favorizat șansa celor doi de a se implica de la distanță, dar profund, în viața literară și culturală din România, consolidați și de frontul „războiului rece cultural” susținut de patronii americani. Ca jurnaliști la radioul francez (RFI), unde funcționaseră inițial, M. L. și V. I. nu aveau voie să facă politică. La Europa Liberă, în schimb, li s-a dat mână liberă. Toate acestea și, în plus, suprimarea bruiajului posturilor străine de radio din România la sfârșitul anilor '60, luându-se în considerare cazul distinct al F. E. în raport cu BBC, RFI, Deutsche Welle, unde atacul anticomunist nu numai că nu era interzis, ci era însăși rațiunea de a fi a postului, dau seamă despre influența uriașă a celor doi. Așa se face că „la Monica Lovinescu – scrie Mircea Iorgulescu – se merge în anii '80 ca la Mecca”. Majoritatea scriitorilor români importanți se aflau în continuu dialog clandestin cu soții Monica Lovinescu și Virgil Ierunca, întreținut prin repetate pelerinaje în Rue François Pinton nr. 8. Monica Lovinescu și Virgil Ierunca sunt, într-un fel, și artizanii disidenței românești, atâta câtă a fost. Disidența românească a existat strict atâta vreme cât cei doi s-au făcut portavocea ei. Când, dintr-un motiv sau altul, disidentul s-a îndepărtat de aria lor de iradiere, acesta devenea instantaneu marginalizat și uitat. Ca lideri oficiali ai opoziției culturale la comunism, profesând o abordare etică și politică a actului cultural, grupul de la Paris, criticii Europei Libere, se vedeau nevoiți, după modelul intelectualității din țările comuniste vecine, să promoveze disidența în interiorul lumii culturale românești. Pe cât de firesc acest demers, pe atât de anevoios s-a dovedit a fi. Dacă în țările vecine opoziția intelectuală la regimul comunist se alcătua în mod natural, în interiorul sistemului, și ca sistem alternativ, ca reacție firească la interdicțiile, cenzura și abuzurile politice ale partidului comunist, susținătorilor radiofonici din exil revenindu-le doar misiunea sprijinirii și mediatizării acesteia, liderii români ai opoziției intelectuale se vedeau puși în situația nu de a stimula o reacție existentă, ci de a o crea, a o inventa. Militantismul pronunțat al exilului românesc se izbea de o

implicare civică aproape nulă și de o pasivitate politică aproape compactă a scriitorilor din țară care, deși aflați în continuu pelerinaj la pupitrul de comandă al anticomunismului românesc din Paris, preferau, cu puținele excepții, statutul de „clandestini”. Și totuși, chiar dacă foarte puțin numeroasă, disidența românească a existat. Ea și-a făcut intrarea în conștiința românilor tot prin poarta larg deschisă a emisiunilor culturale ale Europei Libere. Mai cu seamă emisiunea lui Virgil Ierunca, „Povestea vorbei (Pagini uitate, pagini cenzurate, pagini exilate)”, se deschidea acestor pagini și începeau să apară, la începutul anilor '80, texte inedite, texte cenzurate sau interzise în țară. Aceste texte aveau prioritate „în acel moment când începea să se deseneze chiar și la noi «disidența»: un roman clandestin al lui Baconsky, *Biserica Neagră*, romanele lui Paul Goma, publicate doar în străinătate. Fiindcă se schimbaseră și România – amintește Mircea Iorgulescu. Acea «disidență» care «începea să se deseneze» prin publicarea în străinătate a unor cărți interzise de cenzură nu era decât forma cea mai vizibilă și mai spectaculoasă a unor mari modificări. (...) Fiecare restrângere stârnește nemulțumiri și tensiuni, iar autoritățile se tem de apariția unor mișcări sau nuclee articulate de opoziție și de confruntări frontale (...). Funcționează un imens aparat polițienesc de supraveghere și control, acestuia i se asociază o armată de activiști, dar, spre deosebire de anii stalinismului, regimul nu mai recurge decât în cazuri izolate la măsuri dure și la violență directă. Se teme de conflicte și încearcă, pe toate căile și prin toate mijloacele, să le evite, să le deturneze, să le sufocă în fașă; arestările, schingiuirile, procesele politice, condamnările la ani lungi de pușcărie sunt înlocuite de intimidări, presiuni, amenințări, șantaj”. Disidența românească este reprezentată, în principal, de trei scriitori: Paul Goma, Dumitru Țepeneag și Virgil Tănase, fiindcă singurele tentative ferme de raliere la mișcările civice din țările vecine au fost întreprinse doar de aceștia. Mișcarea de disidență se poate împărți în două etape. Prima, fiind cea mai coagulată și concertată, este aceea în miezul căreia se regăsesc cei trei, sprijiniți din turnul lor de control de soții Ierunca-Lovinescu. Lor li se va adăuga și acțiunea insolită, individuală, dar concomitentă, a lui Nicolae Breban. O altă figură importantă a disidenței românești a acelei perioade este Mihai Botez, acesta neprovenind însă din mediile literare. Perioada de platou a disidenței românești începe îndată după „tezele din iulie” 1971 și continuă până la acțiunea lui Goma, solidară cu Carta '77, din Cehia. A doua etapă este mai târzie, întinzându-se până în preajma căderii dictaturii, și este reprezentată de proteste individuale. Aici pot fi amintiți Dorin Tudoran, Gabriel Andreescu, Doina Cornea, Mircea Dinescu, Dan Petrescu, Liviu Cangeopol. Dar cei care și-au pus cu adevărat viața în pericol prin acțiuni de amploare, concertate, fapt ce le-a transformat biografiile în unele cu adevărat excepționale, au fost cei trei, menționați mai sus. După căderea comunismului, odată cu deschiderea granițelor țării, încărcătura politică a desțărării își pierde substanța, cum, de altfel, însăși noțiunea de „exil”.

REPERE BIBLIOGRAFICE: John Gaddis, *Strategies of Containment: A Critical Appraisal of Postwar American National Security Policy*, Oxford University Press, 1982; Virgil Ierunca, *Antologia rușinii*, în revista „Ethos”, redactori Ioan Cușa și Virgil Ierunca, Caietul al III-lea, Paris, 1982; Peter Coleman, *The Liberal Conspiracy. The Congress for Cultural Freedom and the Struggle for the Mind of Postwar Europe*, The Free Press, New York, 1989; Mircea Popa, *Reîntoarcerea la Ithaca. Scriitori români din exil*, București, Editura Globus, an neprecizat; Monica Lovinescu, *Unde scurte*, I–VI, București, Editura Humanitas, 1990–1996; Mircea Eliade, *Memorii*, vol. I–II, București, Editura Humanitas, 1991; *Români în știința și cultura occidentală*, Academia Româno-Americană de Științe și Arte, vol. 13, Davis, 1992; Mircea Eliade, *Jurnal*, vol. I–II, București, Editura Humanitas, 1993; *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires (Exil et littérature. Écrivains roumains d'expression française)*, nr. 1–2 / 1993, Éditions Univers Bucarest; Florin Faifer, *Semnele lui Hermes. Memorialistica de călătorie (până la 1900) între real și imaginar*, București, Editura Minerva, 1993; Dumitru Țepeneag, *Reîntoarcerea fiului la sânul mamei rătăcite*, Iași, „Institutul European”, 1993; Dumitru Țepeneag, *Un român la Paris. Pagini de jurnal (1970–1972)*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1993; Ștefan Baciuc, *Un brașovean în arhipelagul Sandwich-Hawaii*, București, Editura Eminescu, 1994; Matei Călinescu, Ion Vianu, *Amintiri în dialog*, București, Editura Litera, 1994; Pavel Chihaia, *Mărturisiri din exil*, „Institutul European”, col. Texte de frontieră, Iași, 1994; Vasile Iliescu, *Povestirile unui exilat la München*, Editura Timișoara, 1994; *Literatura diasporei (Antologie comentată)*, alcătuită de Florea Firan, Constantin M. Popa, Craiova, Editura Poesis, 1994; Eugen Simion, *Convorbiri cu Petru Dumitriu*, Iași, Editura Moldova, 1994; Andrei Codrescu, *Dispariția lui „Afară”. Un manifest al evadării*, traducere din engleză de Ruxandra Vasilescu, prefată de Ioan Petru Culianu, București, Editura Univers, 1995; Ștefan Baciuc, *Praful de pe tobă*, București, Editura Eminescu, 1995; Nicolae Balotă, *Parisul e o carte*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995; Ion Caraion, *Tristețe și cărți*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995; Alexandru Ciorănescu, *Amintiri fără memorie*, I, 1911–1934, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995; Ilie Constantin, *Căderea spre zenit*, traducere din limba franceză de Liliana și Valentin Atanasiu, cuvânt-înainte de Magdalena Popescu, București, Editura Cartea Românească, 1995; Sanda Golopenția, *Cartea plecării*, Editura Univers, col. „Ithaca, Scriitori români din exil”, București, 1995; Paul Goma, *Amnezia la români*, București, Editura Litera, 1995; George Pruteanu, *Pactul cu diavolul. Șase zile cu Petru Dumitriu*, București, Editura Albatros, Editura Universal Dalsi, 1995; Mariana Șora, *Despre, despre, despre...*, București, Editura Nemira, 1995; George Tomaziuc, *Jurnalul unui figurant*, București, Editura Univers, col. „Ithaca, Scriitori români din exil”, 1995; Cornel Ungureanu, *La vest de Eden. O introducere în literatura exilului*, Timișoara, Editura Amarcord, 1995; Cornel Ungureanu, *Mircea Eliade și literatura exilului*, București, Editura Viitorul Românesc, 1995; George Astaloș, *Fie pâinea cât de rea, tot mai bine-i la Paris*, Interviu 1989–1994, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996; Emil Cioran, *Țara mea/Mon pays*, în românește de Gabriel Liiceanu, cu un cuvânt-înainte de Simone Bouf, urmat de corespondență și convorbiri, București, Editura Humanitas, 1996; Goma, Paul, *Jurnal pe sărite, Jurnal de căldură-mare, Jurnal de noapte lungă*, București, Editura Nemira, 1996; Sanda Stolojan, *Nori peste balcoane. Jurnal din exilul parizian*, traducere din franceză de Micaela Slăvescu, București, Editura Humanitas, 1996; Laurențiu Ulici, *Scriitori români din afara granițelor țării (Geografia exilului literar românesc)*, editor: Uniunea Scriitorilor prin Fundația Luceafărul, București, 1996; Vasile C. Dumitrescu, *O istorie a exilului românesc (1944–1989) în eseuri, articole, scrisori, imagini etc.*, selecția textelor, îngrijirea ediției, indice de nume, cuvânt introductiv: Victor Frunză, București, Editura Victor Frunză, 1997; Norman Manea, *Despre clovni: dictatorul și artistul*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, col. „Ianus”, 1997; Ion Caraion, *Ultima bolgie. Jurnal 3*, ediție și tabel cronologic biobibliografic: Emil Manu, București, Editura Nemira, 1998; Caius Dobrescu, *Modernitatea ultimă*, București, Editura Univers, col. „Prima verba”, 1998; Nicolae Florescu, *Întoarcerea proscrisilor: reevaluări critice ale literaturii exilului*, București, Editura „Jurnalul Literar”, col. „Critica”, 1998; Paul Goma, *Alte jurnale, Jurnalul unui jurnal, Jurnal de apocrif*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1998–1999; Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, I–II, București, Editura Humanitas, 1999–2001; Gabriel Pleșea, *Scriitori români la*

New York, interviuri, fragmente de operă, semnalările criticii, București, Editura Vestala, 1998; Gheorghe Glodeanu, *Incursiuni în literatura diasporei și a disidenței*, București, Editura Libra, 1999; Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, vol. I–II, București, Editura Humanitas, 1999–2001; Alexandru Nemoianu, *Cuvinte despre românii-americani* (II), Cluj-Napoca, Editura Clusium, 1999; Sanda Stolojan, *Ceruri nomade, Jurnal din exilul parizian 1990–1996*, trad. Micaela Slăvescu, București, Editura Humanitas, 1999; Mircea Angheliescu, *Cămașa lui Nessus*, București, Editura Cartea Românească, col. „Eseuri / Critică”, 2000; *Caete de dor*, Metafizică și poezie, 1951–1960, ediție critică, preambul de Constantin Amărieu, în loc de prefață un interviu cu Virgil Ierunca, București, Editura „Jurnalul literar”, 2000; Nicolae Florescu, *Noi, cei din pădure. Reevaluări critice ale literaturii exilului*, București, Editura „Jurnalul Literar”, 2000; Virgil Ierunca, *Trecut-au anii... Fragmente de jurnal. Întâmpinări și accente. Scrisori nepierdute*, București, Editura Humanitas, 2000; Virgil Nemoianu, *România și liberalismele ei. Atracții și împotriri*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000; Titu Popescu, *Nimeni nu-i profet în țara lui, ci în exil!*, București, Editura Danubius, 2000; Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper?. The CIA and the Cultural Cold War*, second edition, London, Granta Books, 2000; Cornel Ungureanu, *La vest de Eden*, vol. II, Timișoara, Editura Amarcord, 2000; Eva Behring, *Scritori români din exil. 1945–1989. O perspectivă istorico-literară*, traducere din limba germană de Tatiana Petrache și Lucia Nicolau, revăzută de Eva Behring și Roxana Sorescu, București, Editura Fundației Culturale Române, 2001; Gabriel Stănescu, *Unde am fugit de acasă? Interogație asupra exilului. Articole. Polemici. Eseuri*, Norcross, USA, Criterion Publishing, 2001; Teodor Cazaban, în dialog cu Cristian Bădiliță, *Captiv în lumea liberă*, cu o postfață de Al. Paleologu, Cluj-Napoca, Editura Echinoc, 2002; Monica Lovinescu, *Jurnal*, I–VI, București, Editura Humanitas, 2002–2006; Giles Scott-Smith, *The Politics of Apolitical Culture: The Congress for Cultural Freedom, the CIA, and Post-War American Hegemony*, New York, Routledge, 2002; Sanda Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX*, ediția a doua adăugită, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2003; Florin Manolescu, *Enciclopedia exilului literar românesc. 1945–1989*. Scriitori, reviste, instituții, organizații, București, Editura Compania, 2003, 2010 (ediția a II-a revizuită și adăugită); Nicoleta Sălcudeanu, *Patria de hârtie. Eseu despre exil*, Brașov, Editura Aula, 2003; Paul Goma, *Jurnal 2001; Jurnal 2002; Jurnal 2003*, București, Criterion Publishing, 2004; Mircea Iorgulescu, *Tangențiale*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2004; Sorin Adam Matei, *Boierii minții – Intelectualii români între grupurile de prestigiu*, București, Editura Compania, 2004; Alex. Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1941–2000*, București, Editura Mașina de Scris, 2005; Paul Goma, *Jurnal 2004, Jurnal 2005, Jurnal 2006*, București, Editura Anamarol, 2007; Ioana Măgură-Bernard, *Directorul postului nostru de radio*, postfață Vladimir Tismăneanu, București, Editura Curtea Veche, 2007; Paul Miron, *În corespondență cu Horia Stamatu*, București, Editura „Jurnalul Literar”, 2007; Mihai Pelin, *Operațiunile Melița și Eterul. Istoria Europei Libere prin documente de Securitate*, București, Editura Compania, 2007; Gabriel Dimisianu, *Oameni și cărți. Jurnal de memorii*, București, Editura Cartea Românească, 2008; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008; *Antologia rușinii după Virgil Ierunca*, editori Nicolae Merișanu și Dan Taloș, București, Editura Humanitas, 2009; „Anuarul Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului în România”, vol. IV, *Intelectualii și regimul comunist: istoriile unei relații*, 2009; Nicolae Breban, *Trădarea criticii sau o încercare de a-mi înțelege timpul, cultura din care provin și spiritul ei, în actualitate*, București, Editura Ideea Europeană, 2009; Richard H. Cummings, *Cold War Radio: The Dangerous History of American Broadcasting in Europe, 1950–1989*, Shutterstock, 2009; Virgil Nemoianu, Sorin Antohi, *România noastră. Conversații berlineze*, București, Editura Muzeul Național al Literaturii Române, 2009; Paul Cernat, *Iluziile revizionismului est-etic*, în „Observator cultural” (nr. 539–540–241/august 2010); Paul Goma, *Culoarea curcubeului (Cutremurul oamenilor). Cod „Bărbosul”*, București, Eagle Publishing House, 2010, ed. a 5-a, integrală, îngrijită de Flori Bălănescu; Paul Goma, *Jurnal 2007*, Editura Galaxia Gutenberg, Târgu-Lăpuș, 2010; Mircea Iorgulescu, *Poștalionul cu boi*, Ploiești, Editura Karta Graphic, 2010; A. Ross Johnson, *Radio Free*

Europe and Radio Liberty: The CIA Years and Beyond, Stanford University Press, Woodrow Willson Center Press, 2010; *Literatura și politicul*, editor Mircea Angheliescu, Editura Universității din București, 2010; Adrian Marino, *Viața unui om singur*, Iași, Editura Polirom, 2010; Paul Miron, *O lume pe dos. Convorbiri cu Ovidiu Nimigean*, cuvânt-înainte de Nicolae Manolescu, Pitești, Editura Paralela 45, 2010; Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism, 1948–1964*, București, Editura Cartea Românească, 2010; Lucian Boia, *Capcanele istoriei. Elita intelectuală românească între 1930 și 1950*, București, Editura Humanitas, 2011; Alex Goldiș, *Critica în tranșee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*, București, Editura Cartea Românească, 2011; Virgil Tănase, *Leapșa pe murite*, document polițist și literar, București, Adevărul Holding, Institutul Român de Istorie Recentă, 2011; Ioana Diaconescu, *Scriitori în arhivele CNSAS. Intelectuali urmăriți informativ, arestați, condamnați, uciși în detenție, 1946–1989*. Studii însoțite de anexe selectate din arhivele CNSAS, București, Fundația Academia Civică, 2012; *Intelectualii și puterea*, coord. Vasile Boari, Natalia Vlas, Radu Murea, Iași, Institutul European, 2012; Iulia Vladimirov, *Monica Lovinescu în documentele Securității 1949–1989*, București, Editura Humanitas, 2012; Gabriel Andreescu, *Cărturari, opozanți și documente. Manipularea Arhivei Securității*, Iași, Editura Polirom, 2013.

ABSTRACT

The article opens with a short history of the Romanian literary exile. Then it focuses on the specificities of the Romanian exile after the World War II: the long duration of it, the loss of hope for returning to the natal country, the multiple reasons for (self)-exile, grouping around polarity centers such as radios, magazines, literary circles, etc., the small number of dissidents and the fact that the Romanian exile did not promoted Romanian literature for the foreign countries, but limited itself to address exclusively to Romanians for a political purpose. A detailed analysis is dedicated to the cultural pillars with real impact on the Romanian exile (cultural societies and literary circles, literary and cultural newspapers published, Free Europe Radio Post, dissidents). Important institutions of exile are also described: Romanian Center for Researches in Paris, “Carol I” Royal University Foundation in Paris, Romanian Library in Freiburg, Romanian Academic Society in Roma, Romanian-Spanish Foundation in Madrid, The American Romanian Academy of Arts and Sciences, The Free Romanians League and other associations and cultural centers around the world.

Keywords: literature of exile, Romanian dissidents, Romanian institutions of exile, polarity centers of exile.

EXISTENȚIALISMUL ROMÂNESC

Paul Cernat*

EXISTENȚIALISMUL. Curent al gândirii moderne cu manifestări literare, filosofice și teologice afirmat în Europa între 1920 și 1950, e. a fost centrat de la început pe primatul existenței – și experienței – subiective, nemijlocite asupra categoriilor abstracte. Postulatul său central, general acceptat, este acela potrivit căruia „existența precede esența” (deși, pentru latura sa religioasă sau metafizică, „ființa precede existența”). Consacrat terminologic de Jean-Paul Sartre în 1945, după o primă utilizare filosofică notabilă la Gabriel Marcel, în 1927 și o peiorativizare polemică ulterioară, e. constituie, în sens restrâns, o adaptare a filosofiei existențiale apărute către jumătatea secolului al XIX-lea și manifestate în opera lui Søren Aabye Kierkegaard, prefigurat de Blaise Pascal. Termenul „existențial” fusese lansat, la 1840, de scriitorul norvegian Johan Sebastian Cammermeyer Welhaven. În principiu, gândirea existențială refuză filosofia de sistem în beneficiul „filosofării”, a „gândirii vii”, prin cultivarea confesiunii și a stilului fragmentar. Limbajul existențialist refuză, adesea, structurile formalizate, denunțate drept rigide, inadecvate realului și devitalizate, în favoarea spontaneității „literare”. Subiectiv prin excelență, e. se exprimă nu doar prin intermediul tratatului filosofic, ci și prin intermediul romanului, teatrului sau poeziei, discursul filosofic însuși împrumutând adesea formula prozei (meditației) confesive, a eseului sau a jurnalului (intim, metafizic sau de idei). Este vorba, prin urmare, de un fenomen de interfață, implicând „subiectivizarea” filosofiei, „ontologizarea” literaturii și refundamentarea „experiențială” a religiosului. Printre scrierile caracteristice ale e. se numără nu doar opusuri ca *Existență și obiectivitate* de Gabriel Marcel, *Ființă și timp* de Martin Heidegger sau *Ființa și neantul* de Jean-Paul Sartre, ci și *Greața și Muștele* de același Sartre sau *Căderea și Străinul* de Albert Camus. Produs al unui climat de criză a modernității, e. se prezintă ca o gândire de frontieră și de fuziune între diferitele domenii ale spiritului. Emergența sa are loc pe fondul delegitimării raționalismului pozitivist și al falimentului marilor sisteme universale de reflecție filosofică, confruntate cu pierderea „temeiurilor” metafizice (nietzscheanul *Gott ist Tot*) și cu emanciparea progresivă a individului confruntat cu propriile limite. Dacă Kierkegaard aparține filonului creștin al e., în a doua jumătate a secolului al XIX-lea apar gânditori existențiali necreștini, agnostici sau atei, „gânditori privați” (Cioran) sau „aventurieri ai gândirii”. Principali reprezentanți: F.M. Dostoievski (în roman) sau Friedrich Nietzsche (în filosofie). Literatura abisală a celui dintâi, alături de aceea a lui Lev Tolstoi, va stimula reflecția lui Lev Șestov (*Revelațiile morții. Dostoievski–Tolstoi*)

* Universitatea din București.

sau pe cea a lui Nicolai Berdiaev (*Filosofia lui Dostoievski*). Un filon important al **e.** îl reprezintă, după 1900, filosofia germană a vieții (*Lebensphilosophie*) ilustrată, între alții, de Ludwig Klages, alături de iraționalismul intuiționist al lui Henri Bergson, de gândirea fenomenologică post-husserliană și de perspectiva existențială tragică, de nuanță catolică, a lui Miguel de Unamuno, discipol al lui Kierkegaard. Prin ontologia lui Martin Heidegger (*Was ist Metaphysik?*, *Sein und Zeit*), ontoteologia și filosofia limitei ale lui Karl Jaspers, dialogismul de extracție hasidică al lui Martin Buber (*Ich und Du*), „înțelepciunea practică” a lui Hermann von Keyserling, apofatismul lui Lev Șestov (*Kierkegaard și filosofia existențială*) și al discipolului său Benjamin Fondane (*La Conscience malheureuse*), reflecția ortodoxă a lui Nicolai Berdiaev (*Cinci meditații asupra existenței*), personalismul lui Emmanuel Mounier sau filosofia creștină a existenței elaborată de Gabriel Marcel (*Existence et objectivité*), **e.** se constituie, în anii 1910–1940, ca orientare polemică în raport cu tradiția raționalismului occidental, postcartezian și postbaconian. În general, problematica existențial(ist)ă implică, într-o formă sau alta, raporturi directe, nemediate ale subiectului cu divinitatea și (sau) cu istoria: neliniștea metafizică și angoasa în fața morții, disperarea „agonică”, alienarea/solitudinea, absurdul, autenticitatea, experiența, tensiunea dintre identitate și alteritate, angajarea în istorie, exilul, transgresiunea, libertatea și alegerea individuală, păcatul originar, ființa și neantul. Identitatea **e.** ca grupare filosofică distinctă se afirmă ca atare în Franța anilor 1940–1947 prin intermediul lui Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir sau Albert Camus – filosofi, scriitori și intelectuali publici aparținând stângii antifasciste. Un text exponențial, cu valoare de manifest, este *L'Existentialisme est un humanisme* al lui Sartre (1943), alături de *Le Mythe de Sisyphe* al lui Albert Camus, unde centrală este problematica absurdului și dezbateră privind relația dintre liberul arbitru și sinucidere. Ceea ce-i datorează **e.** lui Kierkegaard nu exclude combinații aparent derutante, cum ar fi aceea între ontologia lui Heidegger și filosofia lui Marx, ca la Sartre, în *L'Être et le Néant*. O direcție semnificativă a **e.**, manifestată îndeosebi în literatură, vizează punerea în scenă a absurdului existenței (de la Franz Kafka la Albert Camus, Arthur Adamov, Samuel Beckett și Eugène Ionesco), implicând un „absurd” al limbajului și al comunicării. Alternativele **e.** la nihilismul absolut țin, după caz, de imperativele angajării în istorie (cazul **e.** marxist la Sartre sau la J. Wahl, dar și al celui etnic) și de soluția religioasă, pe linie protestantă (Kierkegaard, Karl Jaspers, Paul Tillich), catolică (Gabriel Marcel, Georges Bernanos), ortodoxă (Dostoievski, Vladimir Soloviov, Nicolai Berdiaev), sau de altă natură (Martin Buber, Lev Șestov, Benjamin Fondane în *Le Lundi existentiel et le Dimanche de l'histoire*). Fie că este vorba însă de un **e.** nihilist sau ateu (la Sartre „temeiul” transcendent e aprioric negat, ca și existența unei naturi umane „date”), fie de un **e.** religios, primatul aparține întotdeauna experienței umane concrete, cotidiene. Pentru gândirea existențialistă, care preia, în acest sens, tipare ale gândirii gnostice (cf. Hans Jonas sau I.P. Culianu), omul este un rezultat al căderii, un fruct al păcatului originar, aruncat și abandonat în lume. De asemenea, o „ființă-pentru-moarte” (Heidegger) aflată într-un perpetuu „exil”

(o „neafare acasă”), și care ia act de propria „esență” prin experiența fricii sau angoasei. Este, practic, imposibilă subsumarea exclusivă a **e.** unui curent politico-ideologic; unii existențialiști adoptă, conjunctural, poziții de dreapta (chiar radicale), de stânga (inclusiv comunizante) sau se situează undeva la centru. Putem vorbi, totuși, despre o dominantă „antiburgheză”, comună atât **e.** marxist, cât și celui creștin, iudaic sau nihilist. Sub acest aspect, de critică a modernității raționalist-burgheze și a sistemelor de dominație specifice, **e.** prezintă un caracter „antimodern”, în sensul atribuit de Jacques Maritain (1922) și de A. Compagnon (2005). Preocuparea pentru recuperarea „gândirii originare” este consubstanțială filosofiei **e.**, care – pe urmele romantismului – proclamă eliberarea individului de „falsificarea” și „alienarea” modernă, ceea ce înseamnă înstrăinarea față de propria natură. Depășirea dilemelor alegerii între „absolutele” binelui și răului va fi rezolvată de Sartre prin intermediul acțiunii, efect al angajării responsabile. Dimensiunea etică este, nu doar în accepție sartriană, centrată pe liberul arbitru al persoanei și, implicit, pe raportarea sa autonomă la morală. Pentru Sartre, omul este „condamnat să fie liber”, el „se face” pe sine ca proiect și sumă a alegerilor sale. Autonomia individului față de morală poate merge până la imoralism, ca la Nietzsche, în vreme ce pentru Kierkegaard „contrariul păcatului nu e virtutea, contrariul păcatului este libertatea”. **E.** este un „umanism” în măsura în care, asumându-și singularitatea și autonomia, omul redevine „măsura tuturor lucrurilor”.

O derivație a **e.** ține de așa-numita „ontologie etnică”, înțeleasă ca extrapolare a ontologiei personale la nivelul comunității etno-naționale, precum cazul hispanității la Miguel de Unamuno sau al românității la discipolii lui Nae Ionescu. În România, o variantă particulară de **e.** s-a constituit la finele anilor '20 ai secolului trecut prin intermediul „tinerei generații” criterioniste. Fenomenul este cunoscut sub numele de „trăirism”, transpunere peiorativă a termenului de *Lebensphilosophie*, lansată în epocă – de pe poziții raționaliste – de criticul literar Șerban Cioculescu. Generic, trăirismul, ca variantă autohtonă de **e.**, tinde să desemneze un spiritualism ortodoxist, vitalist și mistic influențat de filosofia iraționalistă, cu orientare politică fascizantă. Sursele sale intelectuale sunt, deopotrivă, interne (creștinismul răsăritean, opus de Nae Ionescu raționalismului și pragmatismului occidental, catolico-protestant) și internaționale (Nietzsche, Unamuno, Șestov, Berdiaev ș.a.). Deși bine reprezentat în cadrul acestei generații, ortodoxismul nu este totuși un ingredient definitoriu; e întâlnit în mică măsură la Mircea Eliade, spre exemplu, și deloc la Emil Cioran. O influență semnificativă, mai puțin discutată, vine dinspre futurismul italian, prin disidenți ai acestuia, precum Giovanni Papini și Julius Evola, cu debușeu etico-politic în fascismul lui Mussolini; regăsim aici gerontofobia „virilă”, mitologia tinereții biologice și amurale, trăirea periculoasă și revoluționarismul etnic (cu ambiții imperiale, expansioniste). Putem vedea în trăirism și o formă de **e.** al Periferiei, marcat de complexul depășirii condiției de „cultură minoră”. Totuși, **e.** tinerei generații interbelice din România nu se identifică total cu trăirismul, și cu atât mai puțin cu ideologia fascistă sau legionară. Dimensiunea „experiențialistă” sau „energetistă”, de pildă, e un atribut transideologic; unul dintre teoreticienii „experiențialismului” a fost, în epocă,

Petru Comarnescu, mentor al grupării Criterion – un adept al umanismului neoclasic și al unei linii politice moderate. Autenticismul (și autenticitatea) reprezintă, de asemenea, o dimensiune caracteristică. Raționalismului pozitivist și cunoașterii abstracte, intelectualiste, tinerii existențialiști îi preferă trăirea intensă a experiențelor, asumarea organică a culturii ca fapt de viață, angajarea în cotidian, aventura cunoașterii, confruntarea cu limita. Autonomiei valorilor îi e, apoi, contrapusă o cultură vitalistă, agresivă și transgresivă, definită de primatul spiritualului asupra politicului, acesta din urmă fiind înțeles îndeosebi ca politicianism liberal, parlamentarist și contractualist. Un reflex – etic și (anti)estetic totodată – al acestei atitudini și concepții îl constituie predilecția pentru discursul confesiv sau nonficțional, adică „autentic”, apt să surprindă la modul necontrafăcut pulsul vieții moderne: eseu confesiv, reportaj, jurnal intim, jurnal de idei, roman autobiografic. Atitudinea antisistem, predilecția pentru informal, refuzul filosofiei de catedră ș.a. se combină cu refuzul complexelor localist-provinciale și afirmarea specificului etnocultural. În jurnalul său din 1945, Mircea Eliade compară, retrospectiv, fizionomia generației sale „criterioniste” cu e. francez al momentului, insistând asupra caracterului intuitiv, nonsistemic, și asupra handicapului unei limbi fără circulație: „...membrii grupării Criterion se manifestau pe multiple planuri: conferințe publice, articole în reviste săptămânale sau în ziare de mare tiraj, romane, filosofie, critică literară și dramatică, eseuri. Criterion a marcat depășirea «momentului» universitar în cultură, coborârea intelectualilor în arenă, contactul direct cu publicul, îndeosebi cu tineretul, exact ceea ce au încercat și izbutit să realizeze existențialiștii parizieni. Sartre are și își impune un «sistem de filosofie», noi nu aveam, dar majoritatea criterioniștilor erau un fel de existențialiști care se ignorau. Ceea ce îi interesa era «autenticitatea», experiența imediată, concretul de ordin autobiografic, de unde pasiunea pentru jurnalele intime, pentru confesiuni și «documente». Dacă Criterionul ar fi avut alt instrument de expresie decât limba română ar fi fost considerat drept cel mai interesant precursor al existențialismului francez de azi”. Ar mai fi de adăugat că, spre deosebire de cel parizian, e. românesc interbelic este, în general, spiritualist, non- sau antimarxist, apropiat de „disperarea agonică” a lui Kierkegaard, de apofatismul lui Șestov și profetismul apocaliptic al lui Berdiaev sau de „sentimentul tragic al vieții” din gândirea lui Unamuno. Principalii protagoniști ai generației vor fi, prin urmare, antisartrieni, în schimb îi vor valoriza, în plan spiritual, pe Gabriel Marcel și, în plan etic, pe Camus. Kierkegaardian și nietzschean, dar puternic marcat inclusiv de Pascal sau, dintre contemporani, de Șestov, este tânărul Emil Cioran în *Pe culmile disperării* (dar și în cărțile următoare, mai puțin în *Schimbarea la față a României*, unde realizează un „salt istoric” din „stadiul etic” al ființei în cel „etnic”). În afara nucleului dur al generației se situează D.D. Roșca, aflat în proximitatea e. prin volumul *Existența tragică* (1934), unde creația de valori este privită ca depășire „pozitivă” a tragismului existenței umane; de asemenea, un număr de esești precum Petru P. Ionescu (*Ontologia umană și cunoașterea*, 1939) sau Grigore Popa (*Existență și adevăr la Søren Kierkegaard*, 1940, *Existențialismul*, 1943).

Pot fi identificate, în linii generale, mai multe e. în interiorul generației criterioniste, principalele tendințe fiind 1) un e. „colectivist”, definit de etnoontologie sau, după caz, de adeziunea naționalist-etnicistă prin argumentul „logicii colectivelor”, pornind de la reformularea biblică a ideii „mântuirii neamurilor” (Nae Ionescu, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Emil Cioran din *Schimbarea la față a României* și în publicistica profascizantă, parte a publicisticii lui Mircea Eliade și a romanelor „ideologice” ș.a.); 2) un e. „individualist”, în care drama „omului singur” nu-și găsește nicio posibilitate de transcendere, politică sau metafizică (la Eugen Ionescu, Jeni Acterian, parțial Emil Cioran, Alice Botez). Între reprezentanții e. etnic, personalitățile cele mai importante sunt cele ale lui Mircea Vulcănescu (în *Dimensiunea românească a existenței*) și Constantin Noica. Ambii s-au străduit să elaboreze, printr-o adaptare „idiomatică” și speculativă a lui Heidegger, o ontologie a românității pornind de la specificul limbii. Ar mai fi de remarcat și o altă dublă tendință, în plan literar de această dată: pe de o parte – consemnarea directă a experienței trăite, prin intermediul „pactului autobiografic”; pe de altă parte – o punere în scenă (teatralizare) histrionică a acesteia, cu o conștiință a absurdului existenței umane și a condiției sale de „marionetă” a unui Demiurg „ascuns” sau „rău”. Teatralizarea autenticității se manifestă și în filosofarea neconvențională de la cursurile „socraticului” Nae Ionescu și asemuite, într-o rememorare târzie, de N. Steinhardt unor „*happening-uri*” filosofice, prin refuzul tradiției scolastice și coborârea filosofiei în arenă, ca înțelepciune practică și angajare în chestiunile-limită ale existenței concrete. Cele mai pure și mai substanțiale (în ordine intelectuală) manifestări filosofice ale existențialiștilor români se regăsesc însă, cu precădere, în volumele publicate de câțiva dintre ei în limba și cultura franceză după expatriere (exilare) și după adoptarea unei noi identități lingvistice. Altfel spus, prin trecerea de la un e. „periferic” la un e. „al exilului”, așadar prin schimbarea surselor „alienării” social-culturale. Între acestea: *La conscience malheureuse*, *Le Lundi existentiel et le Dimanche de l'histoire*, *Baudelaire et l'expérience du gouffre* de Benjamin Fondane (asimilabil gândirii e. după întâlnirea pariziană cu Lev Șestov), *La Tentation d'exister*, *Le Mauvais démiurge* și *L'inconvenient d'être né* de E. M. Cioran, *La Cantatrice chauve*, *Les Chaises*, *La Leçon*, *Journal en miettes* de E. Ionesco, sporadic *De dialogue interior* de Mihai Șora. În legătură cu Fondane, e de reținut o distincție pe care o face Mircea Martin între „gânditorii existențiali”, cărora Fondane le aparține, caracterizați de primatul existentului asupra cunoașterii, și filosofi existențialiști precum Jaspers, Sartre sau Heidegger, în cazul cărora se poate vorbi de o preeminență a cunoașterii asupra existentului.

E. filosofic și eseistic al generației tinere din anii '30 are, în România, și o dimensiune prozastică semnificativă. Cunoscută, îndeobște, ca „literatură a autenticității și experienței” (Ov. S. Crohmălniceanu), ea beneficiază, într-un eseu din 1988 al lui Mihai Zamfir (*Maestrul din umbră*, inclus în volumul *Cealaltă față a prozei*) de o descriere structurală. Proza existențialistă din deceniul patru al

secolului trecut e privită ca „matrice” și definită la nivel de excelență prin *Întâmplările în irealitatea imediată* de M. Blecher, scriind despre e. prozei acestuia din urmă, de asemenea, I. Negoïtescu și Radu G. Țeposu, iar e. romanelor „generaționiste” ale lui Mircea Eliade fiind comentat, în repetate rânduri, de către Eugen Simion. Trăsăturile ei definitorii ar fi date de „indeterminarea individualității” existențiale, adică „imposibilitatea ontologică de definire a realității și a propriei persoane”; „boala ciudată” înțelesă ca „stare ontică universală, la care individul participă în virtutea situației lui de existent”; „sexualitatea aberantă”, transgresivă, depășind fiziologia pură; „lumea obiectelor” în același timp „derizorii și semnificative”, indicând un proces de „reificare a realității”, de i-realizare sau de-realizare a existenței ca „bâlci al deșertăciunilor”; „obsesia thanatică” („boala de moarte” kierkegarardiană), formând o „constelație fermă” împreună cu sexualitatea și boala în faza ultimă, conjurată, aparent, prin „apologia tinereții” și a vitalității biologice. Se adaugă „amoralitatea”, cultul „actului gratuit” ca „sfidare etică fundamentală”, totul subsumat „nevoii de surprindere a experienței totale”, cultivând „forma confesiunii sau a mărturisirii esențiale”, abandonarea epicului în favoarea unei narațiuni „fără subiect”, „abstracte” sau „teoretice”, tendința spre „jurnalul filosofic” (dar și spre valorificarea jurnalului intim) și meditația existențială sau apariția incidentală, fără determinare precisă, a personajelor în defășurarea aleatorizată a narațiunii. O altă trăsătură caracteristică ar fi transformarea provinciei în „spațiu al existentului”, proza existențialistă a anilor '30 vădind o tendință de reabilitare (și de „esențializare”) a provinciei și a „orașul mic” în numele „valorilor sale universale” și în ideea că „nu există periferie sau centru, că orice loc poate deveni spațiu, simbol al cadrului existenței”. Pe lângă romanele lui Blecher, trăsături existențialiste determinante au fost identificate în romanele ideologice și „generaționiste” ale lui Eliade (*Întoarcerea din rai*, *Huliganii*), ale lui C. Fântâneru (*Interior*) sau Mihail Sebastian (*De două mii de ani*), dar și în poezia „cu măști” a lui Emil Botta. Preocuparea pentru jurnalul intim centrat pe meditația existențială, ca și transformarea acestuia în arhigen literar, valorificat deopotrivă în roman, poezie, critică, eseu și în discursul filosofic, reprezintă un alt element caracteristic pentru această *forma mentis*. Un document intim major al e. românesc este *Jurnalul unei fete greu de mulțumit* semnat de Jeni Acterian. Aproape întreaga operă eseistică și dramaturgică, românească și pariziană, a lui Eugen Ionescu se situează sub semnul e., culminând cu teatrul deriziunii sau al absurdului, dar fără a minimaliza punerea în scenă a angoasei din *Nu* (1934) ca „autenticitate” subiectivă a culiselor criticii literare – critică pe care o deconstruiește pornind de la „absolutul” morții și de la relativitatea absolută a existenței. Și foiletonistica lui Mihail Sebastian are un caracter personalizat, marcat-confesiv, tributar mentalității existențialiste. Un alt tip de e., deprimant, claustrant și imploziv, lipsit de agresivitatea trăirismului și de exuberanța creativă eclectică a criterionismului, poate fi întâlnit în scrierile unor reprezentanți ai așa-numitei „generații a războiului” din anii '40, în romanele „adolescentine” ale tânărului Dinu Pillat (*Tinerețe ciudată*, *Moartea cotidiană*) sau

în romanul „de sertar” al lui Alexandru Vona (*Ferestrele zidite*). Nici proza lui Marin Preda nu a rămas străină de lecția e., vădind profunde afinități cu atitudinea etică umanist-angajată a lui Albert Camus, de sfidare a absurdului și a alienării existențiale proprii omului modern „aruncat în lume”. Atât *Intrusul*, cât și *Moromeții* II, *Marele singuratic* sau *Cel mai iubit dintre pământeni*, fără a uita eseistica din *Creație și morală* sau din *Imposibila întoarcere* vin (și) pe un filon de gândire existențialist. Ecouri ale e. se regăsesc și în critica românească postbelică, la Lucian Raicu, spre exemplu (*Critica, formă de existență*) la Valeriu Cristea sau la Eugen Simion (în jurnalul parizian *Timpul trăirii, timpul mărturisirii*, sau în eseurile din *Întoarcerea autorului*), manifestate îndeosebi prin „existențializarea” morală și/sau „rebiografizarea” literarului, inclusiv a actului critic. Despre e. s-a vorbit frecvent în legătură cu poezia și proza lui G. Bacovia; unii comentatori (precum C. Noica, în *Marginalii la un vers*, 1970) au identificat un proto-e. chiar la Mihai Eminescu, în prima jumătate a unui vers dintr-un manuscris: „Ca o spaimă împietrită, ca un vis încrămenit”, în care ultima jumătate anunță „depășirea” curentului. Elemente existențialiste apar inclusiv în teatrul românesc al anilor ’60-’70, mai ales la Marin Sorescu, în *Iona* și *Paracliserul*, ca și în poezia generațiilor postbelice, de la același Marin Sorescu și M. Ivănescu la Virgil Mazilescu și Mariana Marin – posibil reflex al angoasei captivității într-un univers sufocant, discreționar, absurd.

REPERE BIBLIOGRAFICE: Emil Cioran, *Opere* I–II, ed. de Marin Diaconu, introd. de Eugen Simion, București, 2012; Cioran, *Œuvres*, Paris, 2011; Eugen Ionescu, *Nu*, București, 1934; D.D. Roșca, *Existența tragică*, București, 1934; Mircea Eliade, *Întoarcerea din rai*, București, 1934; Mircea Eliade, *Huliganii*, București, 1935; M. Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată*, București, 1936; Benjamin Fondane, *La conscience malheureuse*, Paris, 1937, ed. *Conștiința nefericită*, tr. Andreea Vlădescu, București, 1993; Petru P. Ionescu, *Ontologia umană și cunoașterea*, București, 1939; Grigore Popa, *Existențialismul*, București, 1943; Mihai Șora, *Du dialogue intérieur ou fragments d’une anthropologie métaphysique*, Paris, 1947, ed. *Despre dialogul interior. Fragment dintr-o antropologie metafizică*, București, 1995; Doina Uricariu, *Apocrife despre Emil Botta*, București, 1983; Mircea Eliade, *Jurnal 1941–1969*, I, ed. Mircea Handoca, București, 1993; Alexandru Vona, *Ferestrele zidite*, București, 1993; Mihai Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, București, 1985; Ioan Petru Culianu, *Les Gnosés dualistes d’Occident. Histoire et mythes*, Paris, 1990, ed. *Gnozele dualiste ale Occidentului*, București, tr. Thereza Petrescu, postf. H.-R. Patapievic, București, 1995; Nae Ionescu, *Curs de metafizică*, îngr. Marin Diaconu, București, 1995; Radu G. Țeposu, *Suferințele tânărului Blecher*, București, 1996; Eugen Simion, *Fragmente critice – Cioran, Noica, Eliade, Mircea Vulcănescu*, București, 2000; Mircea Vulcănescu, *Opere* I–II, pref. Eugen Simion, îngr. Marin Diaconu, București, 2005; Jeni Acterian, *Jurnalul unei fete greu de mulțumit*, ed. 2, îngr. și pref. Doina Uricariu, București, 2007; *Modernism și antimodernism*, îngr. Sorin Antohi, București, 2008; Eugen Simion, *Mircea Eliade, nodurile și semnele prozei*, ed. 3, București, 2011; Dinu Pillat, *Tinerețe ciudată și alte scrieri*, îngr. Monica Pillat, pref. George Ardeleanu, București, 2011; Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu*, postfață Paul Cernat, București, 2012.

ABSTRACT

The article presents the Existentialism, as a trend of the modern thought, and it is mainly focused on the literary manifestations of this perspective. It offers definitional issues and background, it clarifies the concepts associated with Existentialism, and it goes into the history of this literary movement with reference to its representatives worldwide and in Romanian culture and literature. Romanian Existentialism is rigorously described from its very beginnings with the Criterion group in the 20s: there are few Existentialisms identified in the Romanian culture and a special attention is given to the main tendencies and to the characteristics of the literary works associated with Existentialism in the 30s and 40s (when we had the so-called “war generation”). After the Second World War, when Existentialism became a well-known and significant philosophical and cultural movement in the world, we may also talk about Existentialism as present in the creation of few Romanian writers reviewed in this article.

Keywords: Existentialism, existential literature, Criterion group, war generation.

MODELUL ȘI OGLINDA. E. LOVINESCU „PAR LUI MÊME”

Antonio Patraș*

În pofida multor aparențe înșelătoare, formula personalității lui E. Lovinescu era fixată, în datele ei esențiale, de la bun început. Tăiat în marmură, profilul s-a păstrat intact, sfidând timpul. E limpede că „revizuirile” de mai târziu, aproximațiile succesive (în plan stilistic sau ideologic), ca și repetatele schițe autoportretistice nu-și găsesc o justificare pe deplin convingătoare doar în teoria mutației valorilor estetice și în celelalte elemente din cunoscutul sistem conceptual. Dimpotrivă, de la un punct încolo, insistența autolegitimării devine suspectă: vorbind mereu despre sine, scriitorul nu face figură bună. Cercetând însă cauzele care stau în spatele unei asemenea atitudini, precumpănitor subiective, poate chiar narcisiste, bănuiala se spulberă lesne. Într-adevăr, nu din stupidă vanitate își expune criticul cu atâta perseverență, de-a lungul întregii vieți, propriul „caz”. La mijloc trebuie să fi fost mai degrabă neîncrederea în sine, care l-a determinat să caute în confesiune un adevărat principiu de existență – de aceea și rămâne indiferent „conținutul” ca atare al mărturisirii, câtă vreme predispoziția contemplativ-ataraxică, îndemnând la anihilarea eului, se dizolvă creator în pagina scrisă.

Cât despre „teorie”, ea este în principiu utilă în bătaia gazetărească pentru impunerea „direcției” moderniste, ca armă de atac redutabilă, dar se dovedește complet inefficientă în orizontul inefabil al sufletului, ca instrument de investigație psihologică. Or, cu toate că acorda un rol însemnat inconștientului și intuiției în cunoaștere, Lovinescu nutrea iluzia raționalității vieții interioare, gândită ca un mecanism numai bun de prins în concept. De-o pildă, atunci când explică propria evoluție și încearcă să se definească pe sine cât mai exact cu putință, criticul știe foarte bine că nu face decât să amplifice (discursiv) și să nuanțeze („muzical”) nucleul original al câtorva intuiții fundamentale. Astfel, presupusa trecere de la impresionismul rafinat al „pașilor pe nisip” la „dogmatismul necesar” din epoca marilor sinteze trebuie înțeleasă *cum grano salis*, ca o problemă tehnică, de opțiune temporară, fără a păstra nimic din sensul dramatic al convertirilor pentru totdeauna. Mentorul de la „Sburătorul” nu a fost un apostat și nu a agreat soluțiile radicale decât în chestiuni de morală, acolo unde nu intră în calcul tranzacțiile de niciun fel. În fapt, tânărul Lovinescu se arată tot la fel de „dogmatic” pe cât e de „impresionist” cunoscutul exeget ajuns la capătul carierei. Termenii în discuție fac parte mereu din ecuația critică, în proporții variabile, fără a se exclude unul pe celălalt (la baza metodei impresioniste, vom vedea, stă chiar dogmatismul). Nu are, așadar, niciun

* Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași.

temei ideea că personalitatea criticului s-ar fi cristalizat treptat, cum se spune de obicei, ca urmare a unor salturi spectaculoase și a numeroase decantări semnificative. „Schimbarea la față” nu înseamnă mai mult decât atenuarea stridențelor, flexibilizarea atitudinii și distribuirea cât mai adecvată a tonurilor.

Falsa perspectivă i se datorează însă în mare măsură lui Lovinescu însuși, care și-a purtat cu atâta stăruință masca („apoloniană”, după comentariile malițioase ale neprietenilor), încât aceasta i-a devenit, cumva, o a doua natură. Cu alte cuvinte, mai mult decât să se construiască pe sine (transformările sunt insignifiante), Lovinescu și-a însușit un discurs cam abstract și grandilocvent despre personalitate care să-l scutească de efortul autoanalizei. Pentru că, oricât ar părea de paradoxal, confesiunile criticului reflectă un dezinteres total față de propria viață interioară. Examenul autoscopic lipsește cu desăvârșire, în ciuda insistenței de a vorbi mereu la persoana I. În astfel de pagini „subiective” amănuntul biografic pare eludat sistematic, iar mărturisirea mult așteptată se transformă, surprinzător, într-o veritabilă „teorie”. Și e firesc să fie așa de vreme ce, obișnuit să privească totul prin grila conceptelor, Lovinescu percepe realitățile sufletești în cheia aceluiași determinism strict, de factură carteziană, care își dovedise cu asupra de măsură eficacitatea în opera doctrinară. Nimic întâmplător, niciun eveniment neașteptat nu tulbură ființa interioară. Orice fenomen are o cauză și admite o explicație: Freud ne ajută să pricepem exact psihologia lui Eminescu, care nu e decât un „caz” printre altele, Platon ne învață să descoperim frumusețea amorului spiritual, și așa mai departe, fără pic de nuanță.

Cu toate acestea, autorul *Istoriei literaturii române contemporane* nu comite greșeala (pe care i-o reproșează, nu totdeauna îndreptățit, adversarului său, Mihail Dragomirescu) de a disocia în mod radical „eul empiric”, biografic, de personalitatea artistului. Numai că exagerează în alt mod, privind omul biografic mereu dintr-un singur unghi, ca imitație palidă a „autorului-personaj” ce trăiește în operă. Trebuie să recunoaștem că o astfel de „lectură” (tendențioasă) îi răpește vieții caracterul imprevizibil, surprinzător, dându-i în schimb demnitatea de a fi inteligibilă (ca simbol) în orizontul, superior, al artei. Ca atare, în ceea ce-l privește pe Lovinescu „olimpianismul” nu e doar „poză”, impostură chinuitoare. Confuzia provine din interpretarea în cheie „bovarică” a personalității scriitorului, care ar postula contradicția insurmontabilă între temperament („moldovenesc”, înclinat adică spre o visare cu totul neproductivă, spre pasivitate și lene) și voință (singura forță menită să scoată spiritul din inerția contemplației și să-i provoace reacții imediate, în acord cu etica pozitivă a lui *homo faber*). Lovinescu însuși a vrut deseori să fie văzut în felul acesta. Ceea ce dă de bănuț, mai ales că opera sa furnizează totuși suficiente elemente de la care pornind se poate edifica o viziune sensibil diferită, sau, oricum, mai puțin maniheistă. Câteva observații de amănunt sunt, pe moment, necesare, nu înainte de a cita un fragment sugestiv din *Memorii* în care criticul își schițează autoportretul-standard, parcă nicăieri altundeva formulat cu atâta pregnanță și claritate, până la amănunt: „Critica nu suportă complezență și tranzacțiune: ea e independentă, sau nu e deloc și, pentru că am vrut ca ea să existe,

am dat pilda rară a unei activități exclusive, ce se scutește de compromisurile unei cariere condiționate de sentimentele oamenilor, pe care îmi rezervam dreptul de a-i judeca cu imparțialitatea unei desăvârșite independențe. *Venită oarecum pe cale deliberativă, hotărârea se adaptează, în realitate, la date temperamentale, după tendința ascunsă ce ne face să teoretizăm propriul temperament* (s.n.) și se încadrează așadar într-o viziune pesimistă și indiferentă, într-un gust sălciiu de neant și de cenușe, gust indelebil și ecvație personală, pe care nimic n-o poate stimula; *gust determinat poate la început de un deficit de viață și de senzația unei morți timpurii, dar rămas și mai târziu ca însăși formula personalității* (s.n.), în care toate valorile vieții, valori morale și sociale, mărimi și locuri, bani și onoruri se estompează și se degradează în nuanțe evanescente, viziune relativistă, în care totul s-ar năruși și s-ar prefăce în neant, de n-ar rămâne axa unui interes pentru a da încă o apetență vieții într-o inapetență universală, axa spectacolului estetic, singura ei legitimare – formulă nietzscheeană, după care viața merită să o trăim prin frumosul ce ne oferă, și să o activăm prin frumosul pe care ne încumetăm să-l realizăm”¹.

După cum se observă, voința² joacă un rol însemnat, chiar eroic s-ar spune (sursa „nietzscheeană” a gândirii lui Lovinescu e mai mult decât insolită!) –, dar numai la început. Senzația morții timpurii și deficitul de vitalitate nu împiedică fapta, și așa se face că, odată pus în funcțiune, mecanismul scrisului anihilează tentativele de evaziune, vinovata eschivă. Datoria înainte de toate: *nulla dies sine linea*! Nimic nu mai tulbură acum ritmul monoton al unei existențe consumate la masa de lucru, cu condeiul în mână. Numărul paginilor măsoară cantitatea de viață trăită. Biografia se transformă literalmente în bibliografie (mai corect, procesul e invers, de la cărți la viață). Cele peste o sută de volume dau seamă de timpul scurs și împlinirea angajamentului asumat: „Mi-am onorat semnătura!”, îi scrie editorului de pe patul de moarte, cu firească mândrie.

Să-și fi învins oare omul Lovinescu, în felul acesta, propria natură, înclinațiile așa-zicând temperamentale? Răspunsul e mai curând negativ. „Sunt deprins a-mi trece tot mecanismul sufletesc în acte reflexe”³, afirmă la un moment dat, mărturisindu-i lui Ibrăileanu (pe atunci prieten) motivele pentru care e nevoit să publice în atâtea gazete: „N-ai idee însă cât țin la periodicitatea regulată (sic!). E la mine una din condițiile de igienă a lucrului”⁴.

Așadar aici (și nu numai aici), scrisul e văzut ca un ritual salubru, exercițiu terapeutic menit să înăbușe scepticismul, angoasa, spaima de moarte. Da, numai că, din punct de vedere spiritual, refugiul în contemplație nu e cu nimic mai prejos! Și

¹ E. Lovinescu, *Memorii. Aqua forte*, ediție îngrijită de Gabriela Omăt, București, Editura Minerva, 1998, p. 55.

² Am folosit termenul în accepția lui curentă, de deliberare conștientă, și nu în sensul vehiculat de Schopenhauer în lucrarea sa capitală, *Lumea ca voință și reprezentare*, care asimilează „voința” energiei vitale, instinctului orb.

³ E. Lovinescu, *Scrisori și documente*, ediție îngrijită de Nicolae Scurtu, București, Editura Minerva, 1981, p. 221.

⁴ *Ibidem*, p. 201.

nu văd de ce nu am acorda „moldovenismului” șansa acestei superioare cristalizări. Eșecul pândește, în fond, din ambele direcții. De ce să ținem oare neapărat partea grafomanilor, disprețuindu-i în schimb pe inșii melancolici și visători, care scriu pe nisip?

La prestigiul nefast al acestor distincții simplificatoare a contribuit, din păcate, și Lovinescu (în termeni similari se despărțea de Moldova – nici nu-i de mirare! – Mircea Eliade) –, e drept, nu prin exemplul viu al propriei personalități, ci prin discursul său angajat, de militant al unei cauze în care voia să creadă. Din *Memorii* am aflat cum, abia intrat la facultate, părăsește Iașiul și fuge la București, găsind apoi numai cuvinte de laudă pentru curajul de a se fi rupt definitiv și irevocabil de atmosfera provincială a orașului bântuit de mărețele umbre ale trecutului. După propriile mărturii, spaima de ratare l-ar fi împins spre mediul prozaic, dar mult mai dinamic, al capitalei. Acolo îi cunoaște pe Maiorescu și Iorga, personalitățile care-i vor marca decisiv cariera.

Însă principalul obstacol se află tot în sine: e vorba de inaptitudinea pentru viață, invocată în repetate rânduri (de la discursul memorialistic la ficțiunile romanești), nefericită trăsătură a temperamentului său melancolic, contorsionat, care explică și irepresibilele înclinații autodestructive, niciodată definitiv înfrânate de credința într-o idee. Lovinescu nu are stofă de misionar. Străin de orice formă de fanatism, criticul păstrează, în linia moralei burgheze a lui *honnête homme*, calea de mijloc, înțeleapta moderație. Ceea ce nu înseamnă că s-ar mulțumi numai cu atât. Își intuiește vocația și, cu toate că nu-i cunoaște cu exactitate natura, simte că trebuie s-o urmeze numaidecât. În plus, familiarizat cu anumite învățături venite din Orient, știe că fapta în sine își dezvăluie rostul ei mai înalt abia atunci când nu vizează scopuri determinate. Așa se naște și pledoaria pentru acțiunea total dezinteresată a criticii. Nu e o noutate, bineînțeles, cum nici justificarea refuzului personal de a profita în vreun fel de pe urma scrisului. Numai că nimeni nu s-a gândit să sublinieze rădăcina „moldovenească” (*recte* „orientală”, pur spirituală) a unei astfel de etici.

Într-adevăr, eliberat de sensurile încărcat negative alimentate de partizanatul regionalist, „moldovenismul” (la Paris Lovinescu făcea figură de om leneș, de „Oblomov”, cum le plăcea apropiaților să-l alinte din când în când) e chiar ingredientul propriu-zis „artistic” al personalității care, modelat de ambiție, devine creator și justifică alegerea făcută. Altminteri, de și-ar fi învins cu totul „natura”, autorul *Istoriei civilizației române moderne* ar fi eșuat cel mai probabil într-o searbădă grafomanie. Așa, grație prețioaselor „reminiscente” specific rasiale, Lovinescu izbutește performanța neașteptată de a valoriza pozitiv eșecul și de a face operă dintr-o sumă de neîmpliniri, de parcă, pe fondul unei viziuni întunecate, de pesimism cosmic și scepticism față de soarta valorilor, el ar avea ambiția să rămână egal cu sine și să dovedească, ca altădată înțelepții din școala eleată, imposibilitatea de a gândi practic mișcarea, „devenirea” (și nu doar la nivelul discursului despre personalitate!). Pentru ca, în cele din urmă, odată demonstrația încheiată, din palimpsestul scriiturii lovinesciene să răsară în toată splendoarea „figura spiritului creator”, ca o efigie pură, nealterată de vegetația excedentară a

paginilor moarte. Aici e vorba însă de cealaltă doctrină, să-i zicem „ezoterică”, ingenios camuflată în discursul pentru profani despre inevitabila „mutație” a valorilor estetice și necesitatea „sincronizării”.

Așadar, personalitatea lui Lovinescu, departe de a fi „construită” printr-un uriaș efort de voință, pare mai curând un monolit în care timpul lovește nesemnificativ⁵: cu toate că se afirmă șovăitor mai întâi, își găsește apoi foarte ușor modelele în care să se oglindească fidel, printr-un proces invers în raport cu traseul normal, de la cauză la efect (cel puțin așa cum înțelege criticul lucrurile în cărțile lui de doctrină: adică de la „imitație” la „diferențiere”). Lovinescu își creează, de fapt, precursorii, dar ține să-și ascundă atât de bine frumoasa ispravă, încât ai senzația că inventează o ideologie doar pentru a-și camufla adevăratele intenții, preferând să rămână undeva, în umbră, ca un „actant” oarecare, integrat în cursul firesc al unei evoluții organice. Însă minimalizarea meritului personal e prea ostentativă ca să nu bată la ochi. La fel, vorbind despre personalitate (adevărată obsesie!) mai mult și mai insistent decât toți criticii la un loc, a lăsat înșelătoarea impresie de cameleonism facil și de nesiguranță – reacție defensivă, în fond, trădând un ghem de complexe. În realitate lucrurile stau tocmai pe dos: Lovinescu își va fi căutat o personalitate pe care și-o găsisese deja, demult. Dar a avut delicatețea (voluntar sau nu, rămâne de văzut) de a părea mult mai modest și de a suporta, cu stoicism, povara insignifianței.

Ori de câte ori s-a întâmplat să vorbească despre sine, Lovinescu și-a mărturisit, cu franchețe, și parcă (ciudat!) cu un soi de mândrie abia reținută, „păcatul” de a se fi născut deja plictisit, fără chef de viață. Inutil regretul, neavenită revolta. Într-adevăr, nimic nu pare a fi tulburat placiditatea omului predestinat să-și petreacă existența la masa de scris. Chiar dacă vor fi fost la un moment dat mai dezordonate, bătaile inimii s-au îmblânzit treptat, de la sine, și nu sub biciul de foc al unei discipline severe, care sperie gândul (cum s-a spus adesea, în intenția de a proiecta asupra personalității criticului lumina facil eroică a unei viziuni romantice de mediocră extracție). Așa se face că, în răspunsul de mulțumire la scrisoarea pe care Arghezi o publică într-un moment dificil (Lovinescu se afla, bolnav, într-un sanatoriu), criticul își reproșează vina de a-i fi privit pe oameni numai în calitatea de scriitori („n-am clădit pe afecție și prietenie”, „am literaturizat bătaile inimii”,

⁵ Eugen Simion crede și el că „existența lui Lovinescu se clădește pe renunțare”, intuind foarte exact sensul evoluției scrisului lovinescian, pe linia simplificării deliberate: „Lovinescu devine, ca să zic așa, lovinescian, după ce scrie zece cărți și câteva mii de articole, luptând cu ușurința de a scrie frumos. Natura pusese prea mult și efortul criticului este de a simplifica și a adânci” (vezi Eugen Simion, *Scepticul mântuit*, București, Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională”, 1996, vol. II, p. 210). Cel mai tranșant se dovedește însă (nici nu-i de mirare) Alexandru George, la a cărui opinie subscriem (de data aceasta!) fără nicio rezervă: „Desigur că Lovinescu la douăzeci de ani nu e același cu cel de la patruzeci, dar [...] revizuirile [...] nu afectează decât puțin verdictele propriu-zise, iar orientarea criticului rămâne în linii mari neschimbată” cf. E. Lovinescu, *Opere*, vol. V, ediție îngrijită de Maria Simionescu și Alexandru George, București, Editura Minerva, 1986, p. 402.

recunoaște el). Dovezile de afecțiune ale celor din jur îi induc „mizantropului” Lovinescu un acut sentiment de culpabilitate („o mare rușine de mine însumi”)⁶, semn că detașarea olimpică nu-i totdeauna atitudinea cea mai potrivită și că nu poți judeca obiectiv cartea fără să ai în vedere persoana, omul care a scris-o.

Cât despre profilul psihologic al criticului modernist, aflăm că băiatul melancolic și timid are presentimentul iminenței morții încă de la „primele licăriri ale conștiinței organizate”⁷. Nu intră în calcul niciun fel de traumă originară, nimic din binecunoscutul vocabular al psihanalizei. Faptul se datorează, atrage atenția Lovinescu, aproape exclusiv carenței de vitalitate, care induce și complexul singularizării (ușor depistabil în reveriile solitare), și sentimentul precarității tuturor lucrurilor, senzația de inconsistență a realității (amăgitoare plăsmuire de fum). Sunt acestea manifestări ale unei maladii pe care scriitorul încearcă să și-o trateze mult mai târziu, odată cu fuga la București și renegarea rădăcinilor sale „moldovenesti”. Însă amănuntele autobiografice la care ne referim, departe de a furniza explicații convingătoare, nu fac decât să întărească, parcă și mai mult, mitul unei personalități ieșite din comun, conturat cu migală îndeosebi la vârsta recapitulărilor, pe ultima sută de metri. Dacă n-ar fi așa, nu știm câtă credibilitate ar mai avea un astfel de scriitor, care pretinde că simte mereu doar „indiferență față de orice bucurie”⁸.

Dar ce mai contează detaliile? Să reținem esențialul: omul și-a strunit năvășele porniri ale eului. S-a învins pe sine, a devenit anonim. Prin urmare, s-o mai spunem o dată: biografia se resoarbe complet în bibliografie, după dorința criticului răspicat formulată în fața publicului vulgar și neștiutor, însetat de senzational. Mitul se construiește totuși pe un fapt concret, pe un amănunt de viață uitat ulterior sau, oricum, destul de greu de recunoscut pe ecranul încețoșat al memoriei. Cu toate acestea, la un ultim retuș, în cele câteva pagini de confesiune testamentară și de bilanț din volumul omagial apărut, în 1942, la inițiativa criticilor modelați de ideile și condeiul maestrului (Cioculescu, Vianu, Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu), se păstrează intact motivul originar al personalismului obsesiv, răsfrânt în oglinda multiplelor autoproiecții bovarice.

Povestea edificării propriei personalități ascunde, afirmă Lovinescu în postura biografului său fictiv, Anonymus Notarius, „o dramă nu de ordin intelectual, ci

⁶ Vezi E. Lovinescu, „Sburătorul”. *Agende literare*, vol. VI, ediție de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt, note de Alexandru George, Margareta Feraru și Gabriela Omăt, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, 2002, p. 565–566.

⁷ Cf. Anonymus Notarius, *E. Lovinescu*, București, Editura Vremea, 1942, p. 18. La fel înțelege lucrurile și Lucian Raicu: „pesimismul său organic nu părea să fie determinat de implacabilitatea morții, ci mai curând de contemplarea, fără salvare, a vieții. Incapacitatea de a trăi, de a fi asemenea altora, îl făcuse să cunoască, în viață fiind, sentimentul morții” (Lucian Raicu, *E. Lovinescu: Construcția de sine*, în vol. *Calea de acces*, București, Editura Cartea Românească, 1982, p. 147). Criticul insistă, în acord cu marea majoritate a comentatorilor (excepția o constituie, ca de atâtea ori, Alexandru George), asupra rolului decisiv (dacă nu exclusiv) al voinței în construcția personalității.

⁸ Anonymus Notarius, *op. cit.*, p. 15.

somatic”⁹ („nu scria decât ziua”, pentru că „apatia lui fizică îl muia de cum se însera”). Iată cheia ascunsă despre care vorbeam. Așa stând lucrurile, n-ar strica să primim cu o anumită rezervă mărturisirea potrivit căreia critica ar fi în mod necesar „o disciplină ce necesită sacrificiul, jertfa voluntară a altor vocații”¹⁰. Lovinescu se complăce și el în postura aceasta ușor ipocrită (dar firească, la urma urmei), de nobilă victimă jertfită pe altarul datoriei: „Cel dintâi act al afirmării mele critice, ține el să ne asigure, a fost cel al renunțării; numai în clipa când m-am crezut capabil de această jertfă consimțită am pornit la o acțiune critică”¹¹.

Interesant, numai că Lovinescu nu renunță, în fapt, la nimic serios, de vreme ce nu se simte niciodată copleșit de tirania vreunei dorințe anume, care să-l perturbe de la scris. Își exploatează însă extrem de eficient înzestrările așa-zicând „naturale”. Prin urmare, dacă semnul cel mai elocvent al vocației critice este, cum se crede îndeobște, capacitatea sacrificiului voluntar, trebuie să recunoaștem că Lovinescu se născuse cu un atu formidabil, ce l-a avantajat enorm în lupta pentru preeminența la râvnitul oficiu. Descoperită devreme¹² (din adolescență!), vocația se împlinește ulterior fără convulsii majore, pe o traiectorie rectilinie de invidiat. Cea mai puternică emoție i-o provoacă tânărului lectura câtorva pagini din... Faguet: „am simțit vertigiul unui gol luminat de o bruscă ploaie siderală” – notează într-un loc, pentru ca mai târziu, la vârsta patriarhilor, să-și explice entuziasmul adolescentin prin impresia de *autenticitate* și de *viață intensă* transmisă de scrisul profesorului de la Sorbona¹³. Bătrânul exeget al modernității literare proiecta de fapt asupra lecturilor tinereții lumina unor emoții de mult apuse și a unei vitalități pe veci imolate în litera scrisă.

În aceeași ordine de idei, e foarte puțin probabil ca la baza acțiunii critice lovinesciene să se afle aproape exclusiv „dragostea de om și de umanitate”, sentiment dezinteresat, neumbrit de aspirații pedestre, după cum vede lucrurile Lucian Raicu într-un frumos exercițiu de admirație. E drept, autoritatea, prestigiul critic nu se câștigă fără subordonarea aceasta dezinteresată, la care nici un individ conștient de propria valoare nu se supune cu zâmbetul pe buze. Ei bine, Lovinescu nu face excepție. N-a fost un sfânt, indiferent la gândurile de glorie deșartă. A avut ambiții, mai mari sau mai mici, ca fiecare dintre noi, numai că pe el eșecurile repetate nu l-au descurajat, cum se întâmplă de regulă. Mai mult, l-au întărit, inventându-i un destin exemplar, de spirit independent, destinul omului care a întruchipat ca nimeni altul „condiția criticului”.

Acum începem parcă să înțelegem de ce s-a spus că „secretul său a fost altul decât vulgara ambiție, a fost mai curând lipsa de ambiție, negarea efortului penibil

⁹ *Ibidem*, p. 16. Vezi și Théodule Ribot, *Patologia personalității*, traducere, avănprefață și note de dr. Leonard Gavrilu, București, Editura Științifică, 1996.

¹⁰ Eugen Simion, *Scepticul mântuit*, ed. cit., vol. II, p. 37.

¹¹ Anonymus Notarius, *op. cit.*, p. 217.

¹² E. Lovinescu, *Memorii. Aqua forte*, ed. cit., p. 47: „De m-aș îndoi despre vocația mea critică, nu sub raportul calității, unde îndoielile subzistă întotdeauna, ci al fatalității ei, faptul că cea mai puternică emoție literară n-am resimțit-o din contactul unei opere de imaginație, ci al unei opere critice constituie indiciul unei îndrumări precise”.

¹³ Florin Mihăilescu, *E. Lovinescu și antinomiile criticii*, București, Editura Minerva, 1972, p. 60.

de parvenire, fie ea și intelectuală, nu neapărat socială și academică”¹⁴. Să fie oare aceasta chiar cheia succesului, taina prin care criticul își modelează o surprinzătoare personalitate? Dacă e așa, atunci aici se ascunde, am impresia, o miză cu mult mai mare, care aruncă în derizoriu toate celelalte pretenții, orice vanitate de scriitor. Sub masca modestiei se întrezărește un orgoliu exorbitant. Camuflajul trădează totuși, parcă dinadins, adevăratele intenții: neizbutind să parvină cu nici un chip, deși ar fi dorit (fără să aibă, din păcate, tăria de a-și recunoaște slăbiciunea – altfel deloc rușinoasă), Lovinescu își va fi convertit pozitiv toate nereușitele, într-o manieră care nu i se datorează însă în exclusivitate (lui așa i-ar fi plăcut să se creadă). Imaginea prinsă în ramă nu dezvăluie neapărat și miezul amar al convingerii că „soarta noastră nu e în împrejurările dinafară, ci în noi, în caracterul, în voința noastră; ne clădim destinul pe care îl dorim și-l merităm”¹⁵.

Dincolo de cauzele blestemelor chestiuni insolubile ce agită spiritele când vine vorba despre contradicția atât de previzibilă a personalității lui Lovinescu (a devenit un loc comun al exegezei ideea că olimpianismul e o construcție artificială „ridică pe un material sufletesc fragil, acut sensibilizat”¹⁶), se cuvine să evidențiez poate, mai hotărât, celelalte aspecte, sesizabile fără chinuitoare strădanii hermeneutice. Conștient probabil de artificialitatea dualității postulate atât de tranșant cu diverse prilejuri, criticul sfârșește prin a se recunoaște în organicitatea scrisului său, în care presupusele antinomii se resorb, ca și cum n-ar fi fost. Astfel, de la anumită distanță critică, autoproiecția bovarică se arată a fi o simplă amăgire ce nu mai scindează personalitatea: oglinda sinelui rămâne intactă, pentru că „înstrăinarea” nu s-a dovedit a fi decât o eroare de moment, și aceea provocată deliberat¹⁷.

Lăsând garda jos, Lovinescu admite finalmente (în total dezacord cu perspectiva sa ideologică, axată pe teoria sincronismului și a imitației ca factor de creativitate, sub presiunea legii interdependenței) soluția evoluției organice, lipsite de salturi spectaculoase, de mutații „revoluționare”: „... granița dintre convingere și atitudine e atât de arbitrară, încât trebuie să admitem pe oameni așa cum vor ei să pară”¹⁸. Formularea lovinesciană lasă impresia, am anticipat deja, că vrea să dea credit aceluiași proces, de la formă la fond, de la simularea formei la stimularea fondului, descris în textele de doctrină. Contează doar omul „deliberativ”, ce se

¹⁴ Lucian Raicu, *Construcția de sine*, în vol. *Calea de acces*, București, Editura Cartea Românească, 1982, p. 175.

¹⁵ E. Lovinescu, *Memorii. Aqua forte*, ed. cit., p. 181.

¹⁶ *Ibidem*, p. 139.

¹⁷ Într-o scrisoare către Elena Farago (destinatar predilect al celor mai patetice efuziuni consemnate de paginile epistolare) Lovinescu vorbește despre „criza năprasnică prin care am trecut”, invocând tot felul de seisme interioare, foarte împovărătoare pentru un viitor critic. Iată o confesiune caracteristică, pe același motiv al sacrificiului voluntar și al renunțării la sine: „Venisem pe aici să lucrez și n-am făcut nimic, nimic. Am trăit ca într-un vis groaznic, și dacă nu mi-am lăsat încă viața pe aici, mi-am lăsat cu siguranță din ce are omul mai bun în sine, toată floarea sentimentelor ce fac noblețea unui suflet omenesc” (apud Lucian Raicu, *op. cit.*, p. 139).

¹⁸ Apud Ileana Vrancea, *E. Lovinescu, artistul*, E.P.L., București, 1969, p. 106.

construiește pe sine imitându-i pe alții. Și totuși, eleatismul propriei personalități exclude ideea modelării de sine în linia procesului „revoluționar”, axat pe imitația integrală, prin care criticul explicase formarea civilizației române moderne. În *Mutația valorilor estetice*, autorul mărturisește: „A pleca de la diletantismul *Pașilor pe nisip* și de la un impresionism, divers manifestat, dar pururi evident în tehnica criticei, și atenuat formal numai în urmă, deși viu încă și generator timp de mai bine de douăzeci de ani, pentru a ajunge la un imperativ critic și la o mistică a genurilor literare ar constitui mai degrabă o mutație bruscă decât o evoluție normală. Că nu e vorba, totuși, de o revoluție, ci de o dezvoltare organică o dovedește sensul celorlalte patru volume”¹⁹.

Prin urmare, organicitatea personalității psihice lovinesciene contrazice radical sensul evoluției „revoluționare” de la formă la fond, care, aplicată în domeniul psihologiei creației, ar trebui să acorde rolul hotărâtor voinței și imitației, disciplinei scrisului în sine. Punând însă vocația critică pe seama unor factori mai curând biologici (somatici) decât voliționali, discursul autolegitimant al criticului-creator devine încă și mai suspect datorită unificării artificiale a tendințelor contradictorii ale eului, scindat dramatic, după distincția formulată cândva de Murray Krieger, între o ipostază exterioară, construită (*persona*), și una interioară, mai puțin mincinoasă („persoana”); *persona* ar desemna, în termenii psihanalizei, *super-ego*-ul criticului, iar „persoana”, *id*-ul său²⁰.

Intră în joc aici, evident, o iluzie conștientă menită a uniformiza contrastele și a proiecta acțiunea criticului sub semnul unui mit al totalității organice, pentru că, după cum subliniază teoreticianul american, într-o formulare de nuanță umanistă care ar fi plăcut mult impresionistului Lovinescu: „nerespectarea parțială a angajamentelor teoretice nu reprezintă adesea decât o tactică abilă folosită de criticul-teoretician pentru a ne convinge (pe noi, dar poate și pe el însuși) că *operațiunea critică va rămâne deschisă și umană, sacrificându-și eventual propria ei siguranță de sine și propriile certitudini* (s.n.), dat fiind că acestea nu sunt câtuși de puțin virtuți umaniste. Procedând astfel, el își creează o a doua voce, cu nimic mai puțin fictivă decât prima (s.n.)”. Valorificând apoi un alt principiu al psihanalizei freudiene, potrivit căruia un lucru apărut în conștiință ca două contrarii e adesea în inconștient un tot unitar, Krieger atribuie persoanei nu doar funcția de a-și inventa *persona* menită să-i apere sistemul, ci

¹⁹ E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, București, Editura Minerva, 1981, p. 398.

²⁰ Murray Krieger, *Teoria criticii. Tradiție și sistem*, traducere și prefață de Radu Surdulescu, București, Editura Univers, 1982, p. 85: „în zilele noastre, când conștiința interioară este privită, în conformitate cu moda academică, drept principala caracteristică a literaturii analizate de critic, acesta, firește, își dramatizează și propria lui condiție, descoperindu-se pe sine în opera sa, atât ca *persona*, cât și ca persoană, – ba chiar descoperind o voce care poate vorbi în numele lui cu, sau în competiție cu vocea autorului studiat”. Vezi și p. 89–90: „dacă socotim *persona* drept *super-ego*ul criticului, atunci persoana este *id*-ul său. Când persoana izbutește să atenuze *persona* mai mult decât de obicei, sistemul acesteia din urmă se deschide (și ne deschide și pe noi, în calitate de cititori ai săi), spre exterior, astfel încât poate cuprinde în sine elemente străine, subminante, care, pe măsură ce sunt incluse, măresc capacitatea sistemului (ca și pe a noastră)”.

și capacitatea de creație a acelor structuri teoretice capabile să justifice și să consolideze respectiva *persona*²¹. Așa se explică obstinația lui Lovinescu în a-și afișa cu orice prilej „masca” olimpică, de critic militant și ideolog liberal; așa înțelegem mai bine opțiunea sa pentru valorile estetice moderne, susținute programatic, cu o insistență bizară. Din unghiul acesta privind lucrurile, bovarismul lovinescian se dovedește nu atât o „creație” a conștiinței lucide, lesne dispusă a acorda voinței puteri nelimitate, ci o reacție inconștientă, tributară „psiheei” moldovenești, menită a acorda omului care privește în sine sentimentul reconfortant al cunoașterii. Rolul „persoanei” e de a face posibilă și această iluzie. Așadar, distincția curentă dintre inconștient și conștiință („*persona*” și „persoană” etc.) nu e posibilă decât tot printr-un artificiu logic, ce presupune suspendarea „eului” (preconizată de metoda fenomenologică).

Astfel, consecvența față de propriile „teorii” are consecințe dintre cele mai interesante în plan psihomoral, modelând personalitatea criticului după un tipar ideal, cu tensiunile inerente oricărui proces de asemenea natură. Când „fondul” e sărăcuț, simpla gesticulație mimetică/ forma goală poate suplini carențele personalității. Moraliștii chiar cred că, excluzând latura de ridicol, snobismul (tot o formă de imitație) e un factor pozitiv, de progres, ce anticipează posibila evoluție. Însă Lovinescu nu e deloc dispus să se vadă pe sine în aceeași lumină izvorâtă din chiar premisele sistemului său de gândire. Personalitatea lovinesciană nu se construiește prin imitație, *ex nihilo*. Ea are un fond adânc și complex, pe care se grefează treptat diferitele „forme”: „Individualitatea – consemnează Anonymus Notarius – se formează singură, prin lectură și meditație, și nu la școală” și „se încheagă din slăbiciuni”²². Aici se afirmă din nou, *en passant*, importanța principiului „slab” (imperfecțiunea, vulnerabilitatea, „moldovenismul”) ca ingredient necesar și element de diferențiere a personalității. Apoi, conform aceleiași logici, cu cât sunt mai nefavorabile împrejurările exterioare, cu atât accelerează ele procesul devenirii interioare, în sensul anticipat de la primele manifestări concludente. Dar imitația integrală a unui „model” e scoasă din ecuație de la bun început! Parțial, ca „modele” am putea menționa doar pe Faguet („singurul om de la care am învățat ceva”²³, zice într-un loc), plus, am văzut deja, Maiorescu (acceptat numai pe latură etică) și Iorga (ca exemplu preponderent negativ). În rest, nimic. Procesul e mai curând invers, de la sine spre alții.

Într-adevăr, oricât ar părea de bizar, Lovinescu nu a avut modele. El însuși mărturisește undeva: „N-am privit niciodată în sus, pentru a nu fi supus vreunei umiliri, ci numai în jur, la egali, și mai ales la inferiori”²⁴. Or, din unghi psihologic privind lucrurile, refuzul modelelor are ca mobil recunoașterea forței lor de impact asupra unei personalități fragile și puternice deopotrivă, care nu vrea (de ce oare?) să-și accepte vulnerabilitatea. După cum am anticipat în cuvântul introductiv, spaima aceasta față de lumea exterioară ar corespunde, după Wörringer, „introversiunii” și tendinței către „abstracție”, în vreme ce nevoia de afirmare generează impulsul

²¹ *Ibidem*, p. 101.

²² *Anonymus Notarius, op. cit.*, p. 22.

²³ E. Lovinescu, *Faguet*, în *Opere*, vol. VI, ediție îngrijită de Maria Simionescu și Alexandru George, București, Editura Minerva, 1988, p. 305.

²⁴ *Idem, Agende literare*, vol. 6, ed. cit., p. 616.

empatic („intropatia”), manifestare prin excelență „extravertită”²⁵. Plecând de la observația că „plăcerea estetică este plăcere de sine obiectivată”, esteticianul german consideră empatia „un fel de proces de percepție, caracterizat de transferul afectiv al unui conținut psihic esențial în obiect; acesta este astfel asimilat subiectului și este atât de legat de el, încât subiectul se simte, ca să spun așa, în obiect”²⁶. Ei bine, dacă empatia „presupune că obiectul este cumva vid și că ea îl poate umple cu propria-i viață”, abstracția, în schimb, „presupune că obiectul este cumva viu și activ și încearcă de aceea să se sustragă influenței sale”²⁷. Dar cele două funcții „sunt tot timpul prezente în individ, doar că, de cele mai multe ori, inegal diferențiate”, mijlocind înstrăinarea de sine și adaptarea la condițiile exterioare. Rezumând: „Empatie și abstracție, extraversie și introversie sunt mecanisme de adaptare și protecție. În măsura în care fac posibilă adaptarea, ele îl feresc pe om de primejdiile exterioare” și „îl eliberează de instinctualul întâmplător, ba chiar îl feresc de el”²⁸. Iată din nou, tradusă în termeni mai prețioși, schema de acum ușor de recunoscut a teoriei lovinesciene.

Prin urmare, când vorbește despre sine, autorul lui *Bizu* își recunoaște franc predispozițiile temperamentale specific „moldovenești”, reprimite consecvent ca rele ispite îndemnând la ratare, dar niciodată anihilate cu totul – dovadă înclinația către evocarea nostalgic-duioasă din paginile de proză memorialistică și de confesiune, cum și către descrierea în registru miniatural, cu accent pe emoția pur senzorială, în genul literaturii de atmosferă și al pastelului suav, care îndeamnă la reverii panteistice și la dulcea ispită a uitării de sine, într-un cuvânt, la aneantizarea personalității. Or, în opinia lui Lovinescu, dacă îndemnul de a scrie literatură vine de la fibra moldovenească, de la „temperament”, opțiunea pentru critică se justifică numai ca efect al dorinței conștiente de afirmare – nu întâmplător, personalitatea criticului ar avea drept nucleu iradiant caracterul, elogiat ca *faculté maîtresse*, trăsătură de natură exclusiv etică, cu accent pe latura voluntară, menită să confere omului public prestigiu și autoritate. Ceea ce nu înseamnă, evident, că scriitorul n-ar avea nevoie decât de... temperament! Nu. Mă văd nevoit să precizez încă o dată:

²⁵ Pentru un rezumat eficient, vezi C. G. Jung, *op. cit.*, p. 315–316: „După cum empatizatorul, fără să își dea seama, se savurează pe sine în obiect, tot astfel abstractizatorul, reflectând la impresia pe care i-o face obiectul, se contemplă, fără să știe, pe sine însuși. Căci *ceea ce transmite empatizatorul în obiect este chiar propria-i ființă, adică propriul său conținut inconștient, iar ceea ce gândește abstractizatorul despre impresia pe care i-o produce obiectul sunt propriile lui sentimente care i-au apărut în obiect* (s.n.). Este de aceea limpede că pentru o înțelegere reală a obiectului sunt necesare ambele funcții, de asemenea pentru creația de artă autentică. Cele două funcții sunt de altfel tot timpul prezente în individ, doar că, de cele mai multe ori, inegal diferențiate”.

²⁶ *Ibidem*, p. 309: Pentru Lipps, observă Jung, empatia este „obiectivarea mea într-un obiect distinct de eu, indiferent dacă ceea ce s-a obiectivat merită sau nu numele de sentiment”; „având a percepția unui obiect, simt ca și cum ar veni din el sau ar zăcea în el, ca a perceput, un impuls către un mod determinat de comportament interior. Acest mod pare dat de el, comunicat mie de el”.

²⁷ *Ibidem*, p. 311.

²⁸ *Ibidem*, p. 317.

personalitatea scriitorului (nici criticul nu e altceva, chiar dacă nu-și dă seama sau nu vrea să recunoască) se edifică pe un fond psihic colectiv (echivalat abuziv cu „temperamentul”), dar ca fenomen de „diferențiere”, și nu de reproducere mecanic-mimetică. Problema va fi tratată amănunțit în creația românească, prin ipostazierea „psiheei” moldovenești în două personalități distincte: atât în Bizu, tipul omului fără însușiri, contemplativ, dar steril, cât și în Eminescu, tipul scriitorului genial, care valorifică exemplar virtualitățile creatoare ale „rasei” (mai precis: ale temperamentului „moldovenesc”, ce și-a găsit expresia cea mai caracteristică în poezie).

În consecință, cu dreptate vorbea Ileana Vrancea despre un soi de fascinație a ratării și anonimatului (explicabilă prin fondul psihic comun, moldovenesc), ce l-ar fi determinat pe Lovinescu să-și proiecteze terapeutic în alții propriile aspirații nerealizate. În creația ficțională, povestea vieții lui Bizu ilustrează o posibilă schiță de destin (al burghezului cumsecade, cu suflet conjugal, visând la pacea căminului), pe care criticul și l-a refuzat. De asemenea, la scriitorii de care s-a ocupat ca monografist (Jean Jacques Weiss, Negruzzi, Asachi, Grigore Alexandrescu) criticul insistă, firesc, asupra raporturilor dintre om și operă, ceea ce-l ajută să prindă sensul unor profunde afinități psihologice, căutate parcă intenționat și, cu precădere, în linia acelor vocații neîmplinite, „sufocate de împrejurări potrivnice”²⁹. La fel, peste ani, când cercetează cu aplicație documentele despre viața lui Maiorescu, pare înclinat să accentueze mai curând imperfecțiunile, marcat fiind de conștiința „realei fărâmișări a unui bloc ce nu s-a realizat niciodată”³⁰.

Antidotul contemplativității sterile și al nefericitei risipiri (boală frecventă în cazul literaților noștri, constrânși „să facă de toate”³¹ pentru a supraviețui, dar și predispuși la tranzacțiuni lesnicioase), al irosirii talentului în lucruri mărunte, i-l oferă exemplul scriitorilor din alte culturi, în special cea franceză, în care e lucru obișnuit „să mori cu condeiul în mână”. Iată și confesiunea indirectă din care am extras formularea aceasta memorabilă: „Faguet a murit cu condeiul în mână (s.n.). [...] Probabil că (sic!) chiar în ziua morții a scris un articol. Și cazul lui Faguet nu e un caz rar. Se întâmplă mai tuturor scriitorilor francezi atât de muncitori și, mai ales, atât de disciplinați în munca lor. Munca pentru dânsii e un principiu de viață... Fără ea, e un început al odihnei eterne. [...] Vor mai trece veacuri de

²⁹ Ileana Vrancea, *op. cit.*, p. 19. Aceeași idee la p. 180: „Pe lângă afinitățile sufletești, E. Lovinescu se simte legat de eroii săi printr-un destin comun, deopotrivă zădărnici. [...] monografistul voia să împartă cu ei nu știu ce spaimă secretă a neîmplinirii”.

³⁰ *Ibidem*. Din cauza unei iubiri prea exclusiviste pentru Lovinescu, Al. George exagerează vădit atunci când afirmă că Negruzzi, Alexandrescu sau Asachi „nu sunt figuri de primă mărime ale literaturii române și nici spirite cu care cercetătorul lor își putea marca vreo aderență de ordin spiritual. Dimpotrivă, istoriograful îi privește cu destulă detașare, iar artistul din Lovinescu vibrează doar arareori la unison cu ei” (vezi E. Lovinescu, *Opere*, ed. cit., vol. III, p. 496).

³¹ E. Lovinescu, *Costache Negruzzi. Viața și opera lui*, în *Opere*, ed. cit., vol. III, p. 303: „Negruzzi diletant? Da și nu... Diletant era în calitatea lui de artist ce iubește mai multe lucruri deodată, cătând însă sub înfățișări felurite numai frumosul unduios și schimbător. N-a fost un om de știință, n-a fost un filolog sau un apostol. A făcut de toate (s.n.)”.

disciplină și de cultură pentru a ajunge și noi la această superbă activitate neîntreruptă și fatală”³².

Hotărât să răstoarne regula împământenită la noi și să se consacre exclusiv preocupărilor literare, Lovinescu s-a confruntat de timpuriu și cu prodigialitatea uluitoare a lui Iorga, piaza sa rea, maestru inconcesiv și fanatic (nu suporta lângă sine decât vasali), dar și cu varianta opusă, aceea a unei sterilități amiabile și a unei modestii de bună calitate, încurajând dialogul, ce-și găsisese expresia tipică în persoana profesorului său de latină, D. Evolceanu, elev înzestrat al lui Maiorescu, ratat mai pe urmă din lipsă de voință și perseverență. Întâlnirea cu Evolceanu („un om mai timid decât... mine”) e un moment decisiv în biografia spirituală a lui Lovinescu, pus astfel față în față cu una dintre ipostazele virtuale ale destinului său. Episodul e fixat cu atenția cuvenită marilor revelații, trăite însă *post-factum*: „Rar am putut studia asupra mea însumi cazul plăsmuirii unei duble personalități. Ceea ce mă apropiase de dânsul e probabil conștiința unor defecte, insuficiențe comune (nu fără oarecare spaimă). *Necesitatea de a mă arăta altfel mă împinsese instinctiv să-mi creez o psihologie nouă* (s. n.). [...] îi luam piuitul cu zgomotul personalității mele active și pline de inițiative (n-aveam, în realitate, nici una, cum n-am nici acum). *Nu o făceam voluntar: intrasem într-un rol și-l jucam instinctiv* (s. n.), de cum îi pășeam pragul biroului. [...] De cum ieșeam în stradă deveneam altul, [...] îmi reluam zdrențele mizeriei mele morale”³³. Revelația inautenticității propriului comportament aduce cu sine o aspră sancțiune postumă, în acord cu atitudinea stoică, de severă austeritate, care formează chiar marca personalității morale a criticului. E de reținut și ipostaza „bovarică” (involuntară, deci... inconștientă!) căreia i se conformează junele critic cu personalitatea în formare!

Cât despre concepția asupra scrisului, deocamdată merită reținută măcar observația că disciplina (ritmicitatea) i se pare lui Lovinescu esențială, indiferent de conținutul ori ideile vehiculate. Arta izvorăște din subconștient, iar scriitorul „gândește” în ritmul jocului stilistic. În consecință, scriitor te naști, nu devii. Voința rămâne, în schimb, principalul catalizator. Se vede acum fără greutate în ce măsură ideologia lovinesciană (formulată explicit – observația s-a mai făcut – numai din rațiuni polemice) a sprijinit atitudinea combativă a criticului militant, dedicat cauzei modernismului. Dar asta e deja altă „antinomie”, ușor de conciliat la „lectura în monadă”, singura potrivită în cazul de față. E clar, construcția de sine nu poate fi atribuită exclusiv „omului deliberativ”³⁴. Lovinescu însuși oferă o

³² E. Lovinescu, *Faguetiana...*, în *Opere*, vol. VI, ed. cit., p. 314. Lovinescu opunea lui Faguet, impresionistul („a rămas până la urmă un boem, lipsit de orice eleganță exterioară, dezordonat în îmbrăcăminte și în gesturi, adesea soliloc”), lui Brunetiére, gânditorul de sistem, apologetul criticii științifice („manechinul pompos și doctoral”), *ibidem*, p. 310.

³³ Idem, „*Sburătorul*”. *Agende literare*, vol. VI, ed. cit., p. 616.

³⁴ În același sens, cu o undă de ironie în plus, se pronunță și Murray Krieger, *op. cit.*, p. 88: „imparțialitatea lui hermeneutică îl obligă pe critic să admită că nu are acces la operele propriu-zise, ci doar la propriile sale versiuni asupra lor. Iar autorul imixtiunilor și al distorsiunilor este eul criticului – persoana și *persona* sa. Prin *persona* criticului înțeleg personalitatea publică pe care și-o

nuanțată explicație a ipoteticului său „bovarism”: „Nu suntem de obicei ceea ce dorim să fim. [...] Plutim [...] împotriva dorințelor noastre celor mai scumpe, și pentru a nu fi afundați trebuie să luptăm cât mai mult, să întindem brațele și să ne încordăm mușchii. *Oricât am fi de pașnici, ajungem luptători* (s.n.); [...] adâncind viața unui om, descoperim *deosebirea între ce e și ce ar fi trebuit să fie* (s.n.), care lămurește atâtea suferințe tănuite și ne dă înțelegerea atâtor dureri tăcute”³⁵. Această contradicție fertilă a psihicului, problematizată în fel și chip, până la cele mai fine distincții (în ciuda terminologiei simpliste), alimentează constant discursul lovinescian despre personalitate. E tema predilectă de la care pleacă și la care se întoarce inevitabil, ca înspre un binecuvântat izvor, infatigabilul interpret al nuanțelor sufletești.

Pe urmele lui Goethe criticul face, așadar, elogiul productivității în sine, și emite aparent paradoxala opinie că talentul înseamnă să dezvolti în zece pagini o idee ce poate fi exprimată la rigoare în maxim două trei fraze. Despre o carte în lucru, căreia nu-i mai deslușea continuarea, i se plânge Hortensiei Papadat-Bengescu în felul următor: „...cum însă totul n-ar putea face un volum de 300 de pagini, de la 1 august, nemaivând ce spune, mă voi vedea silit să o trag de păr și, după teoria mea, din acea clipă să încep a face artă; te pomenești că partea aceea va fi cea mai prețioasă!...”³⁶. Înainte de a-și apropria totuși o concepție atât de subtilă, scrie despre orice și, chiar din primii ani ai activității sale gazetărești, trimite texte peste tot, creându-și o proastă faimă de oportunist („îmi caut interesul”, se scuza el într-o epistolă din vremea aceea³⁷). Lui Mihail Dragomirescu îi oferă insistent colaborarea, justificându-și eventualele stângăcii prin caracterul restrictiv al exercitiului publicistic la care este constrâns din cauza neîncrederii arătate tinerilor dornici de afirmare: „Cea dintâi condiție ca cineva să ajungă scriitor bun e să-l lași să scrie mult”³⁸. Așa se explică de ce, mai târziu, în *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, ajunge să fie de partea lui Iorga, care fusese respins în tinerețe la „Convorbiri literare” din pricina păcatului, absolut legitim la un scriitor în formare, „de a publica oriunde, fără alegere”³⁹.

asumă acesta, dovedind o considerabilă fermitate (ori „consecvență”, ca să-l flatăm puțin), pe măsură ce trece de la un demers critic la altul sau la o formulare generică a principiilor critice proprii, a teoriei sale privind natura literaturii. Acesta este sistemul său – fie el implicit sau explicit –, acestea sunt prezumțiile și criteriile estetice primare cu care se prezintă în fața fiecărei opere, preconditionând-o. Criticul se va fi temând, desigur, să nu reducă toate operele la acest sistem, cu o severitate ce transformă conșvența ori fermitatea în uniformitate. S-ar ajunge atunci ca toate operele literare să pară a fi la fel [...] Deși în confruntarea cu o operă superioară criticul este pus în situația de a-și deschide întrucâtva propriul sistem, *persona* critică are tendința de a rezista, în numele integrității și fidelității sistemice”.

³⁵ Apud Ileana Vrancea, *op. cit.*, p. 20.

³⁶ E. Lovinescu, *Scrisori și documente*, ed. cit., p. 238.

³⁷ *Ibidem*, p. 61.

³⁸ *Ibidem*, p. 89.

³⁹ Idem, *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, în *Scrieri*, vol. 8, ediție de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1982, p. 127.

Cu voia sau fără voia altora, Lovinescu s-a ținut de cuvânt. Și-a trăit viața la birou, printre cărți și oameni de hârtie. Din agendele sale realizăm cât se câștigă și cât se pierde în felul acesta. Cine parcurge notițele cu pricina observă repede că, de pe la 30 de ani, după obținerea doctoratului la Paris și încheierea precarului stagiului ca suplinitor la Universitate, criticul n-a mai citit decât volumele despre care intenționa să scrie. Tristă constatare! E drept, din unele epistole (adresate în general femeilor) răzbate din când în când regretul de a nu putea scăpa de împovăraătorul supliciu al șoarecelui de bibliotecă (unde va amintește cu mândrie nițel exagerată faptul de a fi frecventat Biblioteca Academiei aproape două decenii fără întrerupere!)⁴⁰. Sentimentul acut al inadecvării la realitate împiedică totuși râvnita evaziune, solicitată vremelnic de gingașe resorturi afective⁴¹. Nici sila față de scris nu-l poate abate din drum pe aprigul gazetar și formator de opinie, deși conștiința inutilității nu-i dă deloc pace. Mărturisirea ilustrează o anumită stare de spirit, probabil resimțită adesea: „Simt o mare oboseală. Scrisul nu folosește la nimic. Critica este o artă nefolositoare. O pierdere de vreme. Nu limpezește pe nimeni; nu poate sădi în spiritul public o noțiune justă de artă”⁴².

Aceeași lehamite îl va fi cuprins, pare-se, și pe Ibrăileanu, ba chiar într-o mult mai mare măsură, de vreme ce „dușmanul” de la „Viața românească” a ales nu doar să-și exprime insatisfacțiile și plictisul în scrisorile către amicii apropiați, ci să renunțe pur și simplu la scris, spre sfârșitul vieții. În consecință, dacă autorul *Adelei*, așa cum am arătat altădată, credea că salvarea criticului stă numai în „tăria lui de a deveni cetitor”, Lovinescu nutrește o convingere radical opusă. Pentru mentorul de la „Sburătorul” cititul e un factor frenator, care te descurajează și-ți inhibă elanul, revelându-ți totodată propriile limite. Semnalez o confesiune cât se poate de elocventă, culeasă tot din epistolar: „De altminteri am citit mulțișor zilele astea și, ca efect obișnuit, m-a apucat un mare dezgust de hârtia înnegrită. Așa mi se întâmplă întotdeauna. Când citesc mult, nu mai scriu eu (s.n.). Mi se pare așa de zadarnic, și mi se pare că s-a mângâlit atâta hârtie, că mă cutremur de a o mai pângări și eu”⁴³.

⁴⁰ Tot Elenei Farago îi dezvăluie, în tonalități de sfâșietoare spovedanie, mobilul ascuns al insatisfacției profesionale: „[...] cercetez opt ceasuri pe zi la bibliotecă, ca să nu ajung la nici un rezultat, așa că mă simt dacă nu descurajat, cel puțin nemulțumit. Și mă gândesc ce lesne aș putea face literatură de imaginație, nuvele sau chiar romane! Situația mă obligă să descopăr cadavre uitate de om și pentru a afla o dată de nici o importanță să-mi pierd zile întregi. Tristă soartă. Dacă aș fi un simplu buchunist ar mai merge, dar simt în mine seva unei imaginații destul de robuste care cere drept la viață și n-o pot satisface. Înțelegi ce nemulțumire mă roade. Cum le-aș trânti toate, cum le-aș fereca și m-aș duce în lumea largă!” (în vol. E. Lovinescu, *Scrisori și documente*, ed. cit., p. 133).

⁴¹ *Ibidem*, p. 135: „Am o fire de burghez, iubitor de liniște și de intensă viață afectivă”. Aceleași predispoziții burgheze le descoperă Lovinescu în autoportretul psihologic pe care și-l face Maiorescu în paginile propriului jurnal: „Firea mea este [...] croită pentru bunăstare burgheză și tinde spre o bază largă și sigură. Pentru o existență catilinară nu simt nici o vocațiune” (apud E. Lovinescu, *Scrisori 7. Titu Maiorescu*, ediție și postfață de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1978, p. 262).

⁴² Idem, *Teatrul Regina Maria: „Să divorțăm!”*, comedie în trei acte de Victorien Sardou și Emile de Najac, în *Opere*, vol. VI, ed. cit., p. 156.

⁴³ Idem, *Scrisori și documente*, ed. cit., p. 134.

Ibrăileanu a sfârşit într-o lungă agonie care l-a eclipsat aproape cu totul din viaţa publică. Lovinescu, în schimb, a murit fără preaviz, la masa de lucru, activ până în ultima clipă. În unul a biruit latura contemplativă, „moldovenismul”. În celălalt, orgoliul de a nu se lăsa în voia propriei naturi melancolice, cu tendinţe autodestructive. S-a salvat fiecare cum a putut. În ce-l priveşte pe Lovinescu, refuzul de a înţelege lectura ca act de contemplaţie şi de cunoaştere, ca formă de reverie superioară, se explică tot prin inaderenţa sa la realitate. Pentru că, nu-i aşa?, un bun cititor nu poate simţi niciodată „indiferenţă faţă de viaţă”. Dimpotrivă, va găsi mereu prilejuri de jubilaţie, amânând *sine die* clipa convertirii propriilor trăiri şi gânduri în litera moartă a textului. Ibrăileanu schiţa de altfel o foarte subtilă teorie a personalităţii pornind de la înţelegerea omului ca fiinţă care citeşte. Calitatea lecturii dă seama de natura personalităţii fiecăruia. Devoratorii de hârtie tipărită nu intră în calcul de la un anumit nivel de elecţiune încolo. Simplificând, cititorul model e omul unei singure cărţi. Asemenea exemplar de elită nu se va plictisi niciodată. Cartea e doar un pretext. Esenţială se dovedeşte numai lectura ca formă de viaţă şi de cunoaştere, activitate (cu finalitate, dar fără scop) ce implică întreaga fiinţă, de la epidermă la creier.

Însă Lovinescu n-a avut organ pentru astfel de lucruri. „Teoria” adversarului său contrazice însuşi principiul de existenţă al scriitorului, care nu trăieşte decât în pagina înnegrită. Deşi e foarte probabil ca ideile lui Ibrăileanu să-l fi sedus, el nu s-a recunoscut învins. Nici n-ar fi fost posibil. Reprimându-şi înclinaţiile temperamentale, Lovinescu a rămas până în ultimul ceas un supravegheat, om al datoriei înaintea de toate. La funeraliile celor doi critici s-au putut auzi ecouri din muzica aceluiaşi compozitor preferat: Beethoven. Să fie oare o întâmplare că lui Ibrăileanu îi plăcea „Pastorală”, iar lui Lovinescu „Eroica”?

ABSTRACT

E. Lovinescu received his due acknowledgment as the main representative of the Romanian inter-bellum culture. His aesthetic criticism pleaded for the necessary modernization of our literature, by means of imitating salient Western models. Although his image in posterity represents a conglomerate of mere clichés, the critic proves to be, under close-scrutiny, a complex theorist (even though, quite often, a rather contradictory one). He aimed to assess literature from a psycho-sociological point of view and to articulate a consistent theory on personality, with a particular focus on those processes that recur during our inner development. The branded ‘theory of forms without content’ served Lovinescu as a marvelous hypothesis to assess the emergence of Romanian modern civilization. Therefore, the critic’s coherent program hinted at the modernization of Romanian literature, centered upon theories such as ‘the primacy of aesthetical value’ and the urge for ‘synchronization’. In any case, the harsh aestheticism proceeded rather uniformly, as a unifying agent, neglecting all virtual exceptions.

Keywords: dogmatism, psychological criticism, personality, aesthetic mutation.

ELEMENTE DE IDENTITATE ROMÂNEASCĂ ÎN OPERA LUI CONSTANTIN VIRGIL GHEORGHIU

Gabriela Iliuță*

Într-un interviu acordat presei franceze, Constantin Virgil Gheorghiu semnala că faptele descrise în romanele sale sunt „recopiate după real”¹. Philippe Lejeune afirma că biografia și autobiografia sunt texte referențiale deoarece „pretind să aducă o informație asupra unei «realități» exterioare textului, și prin urmare, să se supună unei probe de *vérification*. Scopul lor nu este simpla verosimilitate, ci adevărata asemănare. Nu «efectul de real», ci imaginea realului”². Este ceea ce Lejeune numește „pact referențial”.

Multe din romanele lui Gheorghiu sunt autoficțiuni, în sensul amestecului de realitate și ficțiune despre care vorbește Philippe Gasparini în studiul său, *Est-il Je? Roman autobiographique et autofiction*: „...romanul autobiografic se înscrie în categoria posibilului (*eikôs*), a realității naturale. Acesta trebuie neapărat să-și convingă cititorul că totul a putut să se petreacă logic astfel. Dacă nu reușește, se va transforma în alt gen care amestecă realitatea și ficțiunea, autoficțiunea”³. Din acest punct de vedere, subliniem dubla identitate a autorului: cea de memorialist și cea de prozator.

Lejeune vorbește despre *pasiunea numelui propriu* în autobiografia, spunând că „Subiectul profund al autobiografiei este numele propriu” (Lejeune, 2000: 34) și că „Pactul autobiografic este afirmarea, în text, a acestei identități, trimițând în ultimă instanță la *numele* autorului de pe copertă”. (Lejeune, 2000: 26)

Se pare că și Gheorghiu a fost atins de această pasiune pentru că în paginile *Memoriilor* sale există o discuție între mamă, tată și fiu, referitoare la alegerea numelui Virgil, și ocurența numelui propriu în povestire apare chiar la începutul *Memoriilor*. Gheorghiu relatează că tatăl său i-ar fi explicat astfel originile numelui său: „[...] Dacă te tot schimbi și devii în fiecare zi altceva, ajungi să nu mai fii nimic. Schimbându-ți identitatea, după împrejurări, ajungi să nu mai ai identitate deloc. Devii inexistent. Și, fiind inexistent, nu poți să fii creștin. Ca să fii creștin, trebuie mai întâi «să fii» și apoi «să fii liber». Iar *libertate* înseamnă «*identitate cu propria ta natură*». Din cauza asta pentru a ne păstra credința în Hristos, trebuie să rămânem mai întâi români. Să ne păstrăm identitatea. Originea noastră română.

* Universitatea „Spiru Haret”, București.

¹ Apud Amaury D’Esneval, *Gheorghiu*, Pardès, Puiseaux, 2004.

² Philippe Lejeune, *Pactul autobiografic*, trad. Irina Margareta Nistor, București, Editura Univers, 2000, p. 38.

³ Philippe Gasparini, *Est-il Je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 29.

Limba noastră latină. Să fim noi înșine. Și ca să nu ne uităm identitatea, trebuie să purtăm nume latine”. (Gheorghiu, 1999: 121)

Scriitorul subliniază în *Memorii* că numele i-a fost dat de mama sa: „– Nu Dumnezeu le dă sfinților nume, a strigat *mama-presbitera* intrând pe neașteptate în odaia unde vorbeam cu tata. Numele sunt date sfinților de mamele lor. De biete mame. Ca mine. Ca toate mamele de pe pământ” (Gheorghiu, 1999: 121)

În *Ora 25*, personajul Moritz subliniază în repetate rânduri că numele i-a fost dat de mama sa:

Nemții au zis că nu mă cheamă nici Ion, nici Iacob, ci Ianoș, și m-au canonit din nou, că eram ungur. Pe urmă a venit un colonel și mi-a spus că nu mă cheamă nici Ion, nici Iacob, nici Ianoș, ci Johann. Și m-a făcut soldat. Întâi mi-a măsurat capul, mi-a numărat dinții, mi-a strecurat sângele în vase de sticlă. Toate, ca să dovedească că eu am alt nume decât acela pe care mi l-a dat mama. (Gheorghiu, 2004: 205)

În *Prefața* ediției din 1991 a romanului *Ora 25*, Paul Miclău recomandă cititorilor această carte ca pe un produs marcat de „sacra demnitate a celui surghiunit, care apără prin creație spiritualitatea românească. *Ora 25* este din acest punct de vedere o carte sfântă”⁴.

În *Memoriile* lui Gheorghiu, o parte esențială a descrierii identității este legată de spiritualitatea românească: satul, religia creștină, atmosfera patriarhală. Se poate spune că sursa identității lui Gheorghiu este locul natal. Într-o mărturie emoționantă despre satul său, Gheorghiu scria în *Memorii*: „Am iubit întotdeauna pământul satului meu. Cum îi iubesc pe mama și pe tata”. (Gheorghiu, 1999: 159)

Biograful său, Amaury d’Esneval, sublinia prezența elementelor spiritualității românești în opera lui Gheorghiu: „În amintirile lui Virgil, ca în întreaga sa operă de altfel, satul ocupă o poziție privilegiată. La cel mai mic incident, spiritele se încing. Învățătorul, preotul, autoritatea locală, jandarmul, haiducul, specialistul agricol, fiecare ține să-și spună cuvântul. Virgil e la curent cu tot ce se întâmplă, observă tot și caută să înțeleagă. Își dă seama că satul cu tensiunile și problemele sale constituie un adevărat izvor de libertate și psihologie”⁵.

Eseistul George Alexe scria în 1966: „Întreaga operă literară a Părintelui Constantin Virgil Gheorghiu din Paris, Franța, porcede din dragostea sa fierbinte față de poporul român. Continuând tradiția marilor scriitori-sacerdoți din România, el îmbogățește cu fiecare nou roman literatura universală, descoperind lumii întregi adâncurile de taină ale vieții și spiritualității românești. Este marele său merit de a fi aflat în creștinismul popular românesc pârgă de rezistență morală a Neamului nostru, față de toate grelele asupri și încercări prin care a trecut în decursul istoriei sale bimilenare. Drept aceea, Părintelui Constantin Virgil Gheorghiu i se poate spune, pe bună dreptate, apologet modern al Creștinismului românesc”⁶.

⁴ Paul Miclău, *Prefața la Ora 25*, București, Editura Omegapres, 1991, p. 9.

⁵ Amaury D’Esneval, *op.cit.*, p. 22.

⁶ *Apud* Fănuș Băileșteanu, *Prefața la Nemuritorii de la Agapia*, București, Editura Gramar, 1998, p. V.

Recurgând la abordarea semiotică care îl plasează pe scriitor în triunghiul constituit din referent, semnificant și semnificat, Paul Miclău observa că: „În ceea ce privește universul referențial al unei opere literare, vorbim mai întâi de locul natal care este baza oricărei identități”⁷.

Începând cu romanul *Ora 25* și continuând cu nuvela *Poporul nemuritorilor*, publicată în 1955, scriitorul coboară până la originile neamului său, acei daci nemuritori, despre care Herodot afirmase că sunt cei mai dreپți de pe fața pământului și despre care Gheorghiu scrie în *Memorii*: „Poporul Nemuritorilor a dispărut de două mii de ani. Dar amintirea lui este mereu prezentă în munți. Ca și cum ar trăi încă. Nu departe de satul meu natal există o stâncă ce se înalță deasupra celorlalte. Are silueta unei femei. Se numește Dacia sau Dochia”. (Gheorghiu, 1999: 25)

În ciclul romanelor în care poate fi reperată cel mai bine spiritualitatea românească intră *Casa de la Petrodava* (1961), *Nemuritorii de la Agapia* (1964), *Le meurtre de Kyralessa* (1966) și *La Condottiera* (1967).

Fiecare dintre aceste cărți are ca topos satul românesc, avatar al satului natal al autorului, fie că acesta se numește Fântâna, Petrodava, Kyralessa sau Vrancea.

Gheorghiu descrie în *Memorii* satul său, folosind metafora lacrimii care trimite la ideea de curățenie morală, metaforă pe care o va folosi frecvent în romanele sale atunci când se referă la descrierea unui topos românesc: „Satul meu natal se numește *Valea Albă*. E un cătun al comunei Războieni, în județul Neamț. Este asemenea altor sate de munte care se găsesc pe versantul oriental al Carpaților, în nordul României. Prin mijlocul satului curge un râu cu apă limpede și străvezie ca lacrima”. (Gheorghiu, 1999: 25)

În romanul *Ora 25*, Gheorghiu își trăiește propria poveste și, în același timp, totul este reinventat. Într-un interviu acordat în 1949 lui Robert Barrat, Gheorghiu declara „fiecare pagină a cărții mele a fost scrisă cu sânge; al meu, al prietenilor mei, al tuturor celor care au suferit, care suferă încă în lagăre. Eu cred tot ceea ce Traian a scris despre societatea tehnică, despre mecanizarea omului”⁸. Scriitorul se dedublează: el este și Johann Moritz, omul simplu și dotat cu o speranță tenace, și Traian Korugă, poetul și intelectualul.

Echilibrul dintre autobiografie și mărturie, care se stabilește în cadrul autoficțiunii, are ca rezultat stabilirea unei distanțări care permite povestirea sinelui și narațiunea obiectivă. Astfel, Paul Miclău observa în *Prefața* romanului: „*Ora 25* este și un roman autobiografic, în măsura în care personajul scriitor, Traian Korugă se confundă cu autorul. Amândoi sunt puși în fața dilemei de nedezlegat a războiului, îndeosebi în plan moral, afectiv. Virgil Gheorghiu nu mai poate exersa meseria de ziarist la „Timpul” din pricina dragostei pentru Laleaua Neagră, alias Ecaterina Burbea care se vădește a fi de origine israelită. Cititorul va regăsi drama

⁷ Paul Miclău, *Pour une typologie de l'identité chez les écrivains d'expressions française du Sud-Est européen, Les écrivains du Sud-Est européen en quête d'identité*, București, Editura Fundației România de Măine, 2010, p. 41.

⁸ Robert Barrat, *Témoignage chrétien*, iunie 1949.

în romanul de față, încarnată în cuplul Traian Korugă – Eleonora West. În plan real și ficțional cele două cupluri au destine analoge: autorul ca și eroul sunt siliți să accepte un post minor de diplomat în Iugoslavia, ceea ce însemna de fapt un surghiun. Suntem în plin război”. (Miclău, 1991: 4)

În personajul Eleonora West recunoaștem numeroase trăsături ale soției sale, Ecaterina Burbea. Ambele sunt de origine evreiască și ambele sunt salvate de efectul legilor rasiale de către soții lor prin fuga din țară. Diferența constă în profesiile lor: Eleonora West este jurnalist, în timp ce Ecaterina Burbea e avocat. Dar nici aici, se pare că Gheorghiu nu s-a îndepărtat prea mult de autobiografie, deoarece Eleonora (Nora) West este proprietarul și directorul unui important ziar întocmai ca mama Ecaterinei Burbea, care se numea Eleonora Burbea. De altfel, în *Prefața* romanului *La seconde chance*, Gheorghiu mărturisește: „Soția mea, Ecaterina, aparținea unei clase bogate. Este femeia descrisă sub numele de Eleonora West în *Ora 25*. Cu mici diferențe: mama soției mele era directoarea și proprietara unui mare ziar”⁹.

În ceea ce privește figura preotului Korugă, este clar că autorul s-a gândit că acesta îl întruchipează, în mare măsură, pe tatăl său, preotul Constantin Gheorghiu pe care îl descrie în *De la 25^{ème} heure à l'heure éternelle*: „Așa cum mi-am dat seama mai târziu, tatăl meu, preotul, era un om foarte plăpând. Era înalt și drept ca un brad tânăr. Semăna mai degrabă cu un adolescent care a crescut prea repede decât cu un adult, și mai ales decât cu un tată”¹⁰.

Regăsim această imagine a preotului înalt și tânăr, întruchipat de personajul Korugă în *Ora 25*:

Preotul Korugă e parohul bisericii ortodoxe din Fântâna. Nu are decât cinzeci de ani. Barba și părul îi sunt însă ca argintul. Trupul înalt, subțire, parcă nu are carne și seamănă cu trupurile sfinților din icoanele bisericii ortodoxe. Trupul îi este de bătrân. Când te uiți însă în ochii lui și când îl auzi vorbind, vezi că preotul e tânăr. (Gheorghiu, 2004: 9)

Imaginea preotului asociată cu imaginea sfinților din icoanele românești apare în *De la 25^{ème} heure à l'heure éternelle*: „Dintre toate icoanele, cel mai frumos, după părerea mea, este chipul tatălui meu, așa cum mi s-a imprimat în memorie, prima oară când am deschis ochii spre lume, în leagănul meu”. (Gheorghiu, 1990: 12)

Figura preotului este aceea a intelectualului satului, în buna tradiție a romanului românesc interbelic. Și pentru că scriitorul situează satul Fântâna în Transilvania, preotul își dorește să plece în America, precum țăranii transilvăneni de la început de secol XX, însă renunță din dragoste pentru satul și comunitatea pe care le slujește:

Afară era lună plină. Preotul Alexandru Korugă nu putea dormi. S-a ridicat din pat. A aprins lumina. A căutat în bibliotecă, ale cărei rafturi acopereau trei pereți, de jos până în tavan. A scos o carte. Înainte de a o deschide, s-a uitat la rafturile pline. Erau cărți englezești, germane, franțuzești și italienești. În alt raft erau clasicii, în grecește și în latinește. Fiecare din aceste

⁹ C.V. Gheorghiu, *La seconde chance*, Paris, Editions du Rocher, 1990, p. 14.

¹⁰ C.V. Gheorghiu, *De la 25^{ème} heure à l'heure éternelle*, Paris, Editions du Rocher, 1990, p. 21.

cărți îi fusese prietenă în cursul celor treizeci de ani de când locuiește în Fântâna. Uneori se întreabă de ce nu a făcut o carieră universitară. Prietenii îl sfătuiseră să vină la universitatea din București sau la cea din Iași. De două ori i s-a oferit catedra de Istorie a Bisericii. El a refuzat. Și nu i-a părut rău că a refuzat. Aici, în Fântâna lui, oficia serviciul religios în fiecare duminică și sărbătoare, iar în restul săptămânii făcea agricultură, albinărit și pomicultură. Seara citea. Viitorul îl accepta așa cum îl primea din mâinile destinului. O singură dată căutase să forțeze destinul: când voise să plece în America. Utilizase toate forțele lui omenești ca să plece. Și, deși nu a neglijat nimic, nu a plecat. A rămas pe loc. Intervenise un fapt neprevăzut. De atunci nu-și mai face planuri de viitor în care să creadă cu certitudine că se vor realiza. (Gheorghiu, 1999: 11–12)

În teza sa de doctorat, *Constantin Virgil Gheorghiu: Omul și Opera*, Mirela Drăgoi a reușit să găsească explicația alegerii antroponimului Korugă în *Ora 25*. Cercetătorul a pornit de la studiul lui Fănuș Băileșteanu privind alegerea elementelor onomastice în acest roman și de la întrebarea obsedantă pe care criticul o formulează în legătură cu numele preotului ortodox. Mirela Drăgoi a subliniat că nu este vorba de faptul că numele Korugă ar fi folosit în roman „din motive de expansiune hungaro-austriacă” și că se poate susține că acesta provine dintr-o sursă autobiografică (acesta fiind numele de fată al bunicii sale Ana, născută Popescu Korugă).

În romanul *Ora 25*, apare ideea de pământ natal, sinonim cu ogorul, de identificare a personajului cu locul din care provine până la contopirea cu acesta. Imaginea este similară cu celebra scenă a sărutării pământului de către Ion, personajul din *Ion* a lui Liviu Rebreanu. Scena este aproape pastişă, lipsind, însă, sentimentul morții care potențează, la Rebreanu, simbolismul acesteia:

Johann Moritz o luă direct peste câmp. A mers repede. Cămașa i se lipise de piele udă de nădușeală. Nu avusese răbdare să meargă încet. Când a ajuns în fața pădurii de stejari, s-a oprit. Între el și pădure se întindea ogorul lui. Era semănat cu porumb. Porumbul era înalt cât el. Nu era un ogor mare. Atât cât să-ți faci pe el o casă, curte, grădină de zarzavat și un ochi de livadă. L-a măsurat cu privirea de la un capăt la celălalt. O dată în lung. Pe urmă în lat. Privea cum se înalță, deasupra ciucurilor verzi ai porumbului, acoperișul casei, cumpăna fântânii, poarta înaltă de stejar, staulul vitelor. De multe ori se uitase el la ogor și i se păruse că vede gospodăria aievea, dar niciodată nu fusese ca acum. Parcă erau adevărate toate. Așa cum le plănuiise. Johann Moritz a zâmbit, privind valurile de porumb, care foșneau în bătaia vântului. Pe urmă s-a aplecat și a luat, cu mâna stângă, un pumn de țărână. Era caldă. Moritz a avut senzația că strânge în palmă ceva viu. Căldura țărânii de pe ogor era la fel cu căldura unui trup în viață. Cum este căldura unui pui de vrăbie când îl ai între palme. Johann Moritz s-a aplecat și a luat în mână dreaptă un pumn de țărână. A strâns-o în pumni cu putere, apoi a presărat-o înapoi pe câmp. A înaintat prin porumb spre pădure. La mijlocul ogorului, a luat iar țărâna în mână. „Și asta e caldă”, și-a zis. „Tot ogorul e cald ca o ființă”. A dus apoi țărâna lângă obraz. Mirosul ei l-a pătruns în piept. „E un miros tare ca de tutun... parfumul ăsta al pământului”, s-a gândit el. Johann Moritz a ridicat fruntea. Și-a deschis larg pieptul. A sorbit cu putere, până și-a umplut plămânii, aerul înmiresmat de pe ogorul lui. A făcut-o de câteva ori. Pe urmă a plecat pe același drum pe care venise. „Suzana mă așteaptă acum!” – s-a gândit Johann Moritz. Și a început să fluiera. (Gheorghiu, 1999: 16–17)

Când primește ordinul de rechiziționare, Johann Moritz se gândește ca un adevărat țaran român la toate treburile pe care le va lăsa în urmă. Mai presus de

orice, pentru el important este rostul gospodăriei pe care tocmai o înființa atunci când a primit acest ordin ale cărui semnificații nu știe să le deslușească:

Se gândea la tot felul de lucruri. Într-o gospodărie sunt sute de treburi, care trebuie făcute. Muncești zi și noapte și tot rămân atâtea neisprăvite. Când pleci însă pe neașteptate, fără să știi cât vei lipsi, și când le lași toate baltă, te cuprinde groaza. E ca și cum ai muri: numai atunci nu știi unde pleci și numai atunci le lași toate cum sunt. Unele lucruri se cer să fie făcute înainte de plecare. Astea îl chinuiau pe Johann Moritz. Cumpăraseră cu câteva zile înainte zece stânjeni de lemne. Le-a plătit, le-a tăiat și le-a lăsat în pădure, așezate în grămezi. Mai rămânea doar să le aducă acasă. Acum, el pleacă. Și era lemn scump, de stejar, bun pentru construit. De-abia aștepta să-l vadă în curte. Se gândise și unde să-l stivuiască, lângă gard, căci butucii erau groși. El pleacă și lemnele rămân în pădure! (Gheorghiu, 1999: 50)

În roman, Gheorghiu descrie imaginea unui grup de femei care își fac cruce atunci când văd convoiul de arestați conduși la muncă silnică. Este o imagine specifică spiritualității creștine românești:

În dreptul casei lui Nicoale Porfir, alte femei, care veneau cu apă de la fântână, au lăsat gălețile în mijlocul drumului și, când au trecut ei, și-au făcut cruce. Moritz a închis ochii. Ceva i se rupsesse în piept. Femeile își fac totdeauna cruce când văd pe drum oameni legați, duși cu pușca de la spate! (Gheorghiu, 1999: 53)

Deși Johann Moritz trece printr-o serie întreagă de evenimente tulburătoare care antrenează schimbări de identitate fără voia sa, el va rămâne țăranul transilvănean plin de speranță și lipsit de ranchiună. Paul Miclău considera în *Prefața* ediției din 1991 a romanului *Ora 25* această atitudine o subtilitate care dă substanță romanului: „Altceva mult mai subtil dă substanță volumului: reacția lui Ion la toate nenorocirile care se abat asupra lui. El este pus în succesive situații limită, împotriva cărora însă nu se revoltă, ci încearcă să le «gospodărească» cu calm și grijă țărănească”. (Miclău, 1991: 6-7)

Gheorghiu a subliniat în repetate rânduri în opera sa ideea că identitatea românească nu poate fi disociată de ideea de libertate, introducând inocența ca liant al celor două concepte: „Cu *Ora 25* se conturează un chip inedit al neamului românesc: cu o filosofie înăscută, acesta suportă lumea și istoria, le duce în spate, ca să spun așa, întru dăinuire. Inocența lui funciară este un fel de a fi, de a rămâne mereu liber”. (Miclău, 1991: 7)

Romanul *Casa de la Petrodava* a fost scris de Constantin Virgil Gheorghiu în limba română și tradus în limba franceză de Livia Lamoure, apărând inițial în 1961 în Franța sub titlul *La maison de Petrodava* și ulterior sub titlul *Les noirs chevaux des Carpates* în 2008 la Editura du Rocher. Petrodava este numele dacic al orașului Piatra Neamț, regiunea natală a lui Constantin Virgil Gheorghiu. Acesta este, cu siguranță, romanul cel mai impregnat de identitate românească a lui Constantin Virgil Gheorghiu, înscriindu-se astfel în linia unor mari romane ale literaturii române: *Ion* a lui Liviu Rebreanu, *Hanu Ancuței* a lui Mihail Sadoveanu și *Povestirile lui Adrian Zograf* a lui Panait Istrati. Acest roman este inspirat atât din

mediul moldovenesc, cât și din fapte reale, formând, după cuvintele autorului „...o cronică a lumii din care vin”. Criticul Thierry Gillboeuf numea acest roman în *Prefața* pe care i-a dedicat-o „rapsodia română în proză”.

Romanul descrie destinul unei femei, Roxana Roca, provenită dintr-o familie de crescători de cai de prin părțile Neamțului. Bunica, mama și fiica, Elvira, Roxana și Stela, sunt femei puternice, orgolioase și inflexibile. Așa cum indică și patronimul Roca, femeile din această familie sunt femei puternice, care înfruntă cu demnitate și curaj provocările vieții și ale istoriei.

În ceea ce privește zugrăvirea caracterelor acestor femei, se pare că scriitorul s-a inspirat din biografia sa: Roxana seamănă cu bunica sa paternă, preoteasa Elena Gheorghiu, pe care scriitorul, relatând o vizită a acesteia la seminarul unde era înscris tatăl autorului, o descrie astfel: „Tatăl meu nu-și mai recunoaște mama. Se comportă ca și cum ar fi băut. Nu-i în regulă. Toate celelalte mame își îmbrățișează fiii când se despart de ei sau când se reîntâlnesc. Majoritatea mamelor au lacrimi în ochi. Plâng la fiecare despărțire și la fiecare reîntâlnire. Pentru ele e normal. Dar nu pentru preoteasa Elena din Valea Seacă, mama lui. Ea stă întotdeauna dreaptă, ca brazii. Perfect perpendiculară pe pământ. E întotdeauna egală cu ea însăși. Nu i se citește niciodată pe față nici durerea, nici bucuria. Când merge, pasul ei e geometric, egal, ferm”. (Gheorghiu, 1999: 41–42)

Bunica Elena creștea cai precum personajele pe care Gheorghiu le-a creat în romanul *Casa de la Petrodava*: „[...] Caii preotesei Elena sunt cei mai iuți din Moldova de Sus. Cei care n-o cunosc, văzând-o pe drum o numesc «femeia cu cai frumoși»”. (Gheorghiu, 1999: 41–42)

Tentat de studiul filologic și comparatist al celebrului roman *Ora 25*, Paul Miclău sugera în *Prefață*: „Cel mai urgent se impune compararea celor două variante: cea franceză, care a lansat în lume pe autor și cea românească, dolidora de conotațiile neamului și limbii noastre. Câtă diferență între mărturisirea lui Ion din finalul cărții în franceză «j'ai langui de toi» și de originalul supraromânesc: «mi-a fost dor de tine» adresat soției în sfârșit regăsite”. (Miclău, 1991: 9)

În romanele lui Gheorghiu apar așadar diverse *cultureme* pe care Georgiana Lungu Badea le definește ca „enunțuri conținând informații culturale sau o unitate culturală cu mărime variabilă, identificată în textul sursă (TS) și identificabilă în textul țintă (TC)”¹¹:

Redăm mai jos câteva exemple extrase din romanul *Casa de la Petrodava*:

Schitul era un loc de retragere pentru **pustnici**, fie ei bărbați ori femei, ascuns în străfundurile pădurilor. Acolo s-au refugiat, de fiecare dată când avea loc o invazie, toți stăpânii de la Petrodava, cu lucrurile lor de valoare. (Gheorghiu, 2010: 83)

E poruncă de sute de ani. De îndată ce izbucnește războiul, trebuie ascunse în străfundul **codrilor**, la **schit**, mai întâi fecioarele și caii, căci acestea sunt primele victime ale invaziei și ale războaielor apoi pleacă acolo oamenii tineri, grăul, cornutele și femeile. (Gheorghiu, 2010: 83)

¹¹ Georgiana Lungu Badea, *La problématique du transfert culturel*, www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/philologica.../27.doc

Traducătoarea romanului, Livia Lamoure, a ales să păstreze cuvintele românești în limba franceză fără a construi o perifrază cu sens explicativ. Este cunoscut faptul că există dificultatea traducerii culturii din textul sursă în textul țintă. Iată, de exemplu, traducerea cuvântului **codrii** prin cuvântul **bois**, care desemnează în limba franceză, păduri în general:

Le **skit** est un lieu de retraite pour les ermites, hommes ou femmes, au fond des bois. C'est là que se réfugient, chaque fois qu'une invasion se produit, tous les maîtres de Petrodava avec tous leurs objets de prix. (Gheorghiu, 2008 : 83)

C'est la règle, depuis des centaines d'années. Dès qu'une guerre est déclarée, on doit tout d'abord cacher au fond des **bois**, au **skit**, les vierges et les chevaux. Ce sont les premières victimes des invasions et des guerres. Ensuite, partent les jeunes gens, le blé, les bêtes à cornes et les femmes. (Gheorghiu, 2008 : 83)

Intuind dificultatea cititorului străin de a înțelege unele elemente ale identității românești, Constantin Virgil Gheorghiu își face auzită vocea în acest roman, explicând diferența culturală:

Poporul român, care, de când există el pe fața pământului, nu a cunoscut decât invazii, băjenii și reveniri în sate, unde a aflat totul ars de invadatori, s-a adaptat datorită situației lui geografice la fatalismul istoriei. Nicio casă, niciun oraș nu este construit din granit, din calcar ori din vreo altă piatră. Fiecare generație a cunoscut una ori două invazii, dacă nu chiar mai multe. Oamenii s-au refugiat, cum se refugiasse acum domnița Roxana în străfundul codrilor. Casele sunt înălțate dintru început ca să fie abandonate invadatorului, ca să fie prădate și incendiate imediat. Tot mobilierul este astfel lucrat, încât să poată fi ușor cărat. În loc de dulapuri, poporul român a lucrat lăzi ce pot fi purtate ușor la drum. Nu există construcții din materiale care să dureze secole. Căci nimănui nu-i place să construiască ceva care, în mod fatal, va fi incendiat după zece ori cinsprezece ani. Icoanele, picturile, desenele nu sunt făcute direct pe pereți, deoarece pereții vor fi arși. Totul este pe pânză, brodat ori țesut. Pânzele pot fi rulate, închise în lăzi, lăzile așezate pe cai și totul apucă drumul refugiului. Numai așa pot fi salvate toate. (Gheorghiu, 2010: 86–87)

Pentru a zugrăvi frumusețea casei natale, Gheorghiu folosește regionalismele în *Memorii*: „Partea cea mai înflorită a casei parohiale de la Petricani era **pridvorul, cerdacul...**” (Gheorghiu, 1999: 161)

La începutul Primului Război Mondial, în casa de la Petrodava se instalează generalul rus, prințul Igor Illiyuşkin care se îndrăgostește de Stela Roca. Și acest episod pare a avea rădăcini în biografia scriitorului pentru că acesta povestește în *Memorii* istoria trăită de Ileana, sora tatălui său, care se căsătorise în 1918, în condiții asemănătoare cu prințul locotenent-colonelul rus Igor K, ucis de sovietici, întocmai ca personajul din roman: „[...] Știam că sovieticii sunt asasini. Ei îl ucisese pe generalul prinț Igor, soțul surorii tatălui meu. Îl ucisese pe la spate. Când trecea granița. La câteva ore după căsătoria lor”. (Gheorghiu, 1999: 107)

Episodul căsătoriei dintre Stela Roca și prințul Igor Illiyuşkin este o altă ocazie pentru autor de a descrie lumea satului său și, totodată, un alt tur de forță pentru traducător în a transpune această lume:

Erau de față englezi și francezi și o mulțime de țărani de la Petrodava, țărani îmbrăcați în **îțari** albi, cămașă albă brodată, căciulă de blană, ascuțită precum vârful brazilor, purtând pe umeri frumoase **sumane** negre. Fetele erau îmbrăcate cu bluze de culoarea mătăsii, cu **catrințe** strânse pe șolduri. (Gheorghiu, 2010: 104)

Il y a des Anglais et des Français et la foule des paysans de Petrodava en pantalons blancs collants, chemise blanche brodée, bonnet de fourrure, pointu comme la cime des sapins, et sur les épaules, jetés avec élégance, les **sumans** noirs portés comme des dolmans. Les filles ont des blouses de soie grège, des **catrintze**, ces jupes portefeuille qui enserrant les hanches. (Gheorghiu, 2008: 104)

„Albul este culoarea națională la Petrodava”, își amintește autorul în *De la 25^{ème} heure à l'heure éternelle* descriind țăranii care se duc la slujba de duminică în anii copilăriei sale: „Tot satul era prezent [...] Toți în haine de duminică, de in sau de lână, albe ca laptele și ca zăpada. Albul este culoarea națională la Petrodava”. (Gheorghiu, 1990: 32)

Gheorghiu utilizează imagini vizuale și auditive, în încercarea de a reda zgomotul buciului pe care îl auzise de atâtea ori în copilărie și care anunța marile evenimente ale satului românesc:

Țăranii, așezați cu buciurile lor pe crestele munților din jurul Petrodavei, începură să sune. Și sunetul buciului se întinse până departe, prin ecoul văilor și al crestelor munților. Ca o răsfrângere a unei imagini în mii și mii de oglinzi. (Gheorghiu, 2010: 107)

Atunci când consideră că diferența culturală este prea mare și că cititorul francez nu ar putea descifra sensul traducerii, Livia Lamoure adaugă o notă a traducătorului:

Les paysans installés avec leurs **bucium** sur tous les pics des montagnes autour de Petrodava se mettent à sonner. Et le son du bucium est multiplié à l'infini par tous les échos des vallées et des crêtes. Comme une image dans des milliers de miroirs. (Gheorghiu, 2008: 107)

Bucium: cor des Alpes. Les paysans roumains s'appellent d'un versant à l'autre des montagnes, avec le bucium. Il a la forme d'une corne d'abondance très étirée, ou plutôt d'une pipe à tuyau long de deux mètres environ. Il est très léger, parce qu'en bois entièrement, même l'embouchure. (Nota traducătorului, în Gheorghiu, 2008: 107)

Întoarcerea Stelei la Petrodava îi dă ocazia naratorului să îi celebreze pe daci și pe Zamolxis, reluând tema identificării satului său natal, evocat în *Memorii*, cu pământurile dacice:

În această citadelă naturală a munților se află satul meu Petrodava. E un nume dacic. Sunt mii de ani de când aici, unde se află acum România, trăia un popor care s-a numit poporul dac. Acești daci își dăduseră ei înșiși numele de „poporul nemuritorilor”, pentru că ei credeau că nu vor muri vreodată. Considerau moartea ca pe o simplă mutare de pe pământ la cer. Schimbarea unei locuințe sărace cu una mai bună. Toți acești daci ori nemuritori se grăbeau să moară pentru a se muta în locașurile cerești, care, după spusa zeului lor, Zamolxis, erau pline de splendoare. (Gheorghiu, 2010: 144)

Înainte de-a ajunge acasă, Stela se oprește o vreme în București unde participă la întâlnirile lumii mondene. Aici îl cunoaște pe tânărul locotenent Mihai Basarab, rănit pe front, de care se îndrăgostește. Se întorc amândoi la Petrodava, însă de data aceasta, Stela este cea care provoacă destinul. Având în minte povestea părinților săi, ea încearcă să-i impună propria conduită tânărului locotenent, om de onoare și de caracter. Lipsa de încredere a prințesei Stela față de soțul său duce la finalul tragic al romanului. Intransigența și duritatea sunt duse la extreme și nu-i permit eroinei să vadă adevăratul chip al soțului său. Mihai Basarab se afundă în noaptea neagră a nebuniei, fiind purtător al unei boli genetice, iar Stela se sinucide pentru a nu da naștere unui urmaș malformat.

Oameni ai stâncii, născuți din stâncă, având caractere neclintite precum roca de munte sunt asemeni brazilor ce-și au rădăcinile adânci în piatra muntelui și se înalță drepti și semeți în fața destinului, fără să poată fi înclinați.

Satul românesc și locuitorii săi apar și în romanul *Le meurtre de Kyralessa*, publicat în 1966. Acțiunea romanului este plasată tot în Moldova, „pe versantul estic al Carpaților” într-un sat numit Kyralessa. Romanul ilustrează conflictul dintre fanariotul cu nume sugestiv Dracopol și haiducul român Bogumil, înfățișat ca un adevărat erou național. Străinul Dracopol nu este iubit de săteni, aceștia îi sunt chiar ostili, ascunzându-l pe Bogumil de furia sa: „În folclorul nostru apare constant ideea că străinul este lipsit de credință sau mai exact nu aparține adevăratei *legi*”¹².

Romanul a fost scris direct în limba franceză și Gheorghiu, în maniera ilustrului său precursor Panait Istrati, descrie elemente ale portului popular, lăsând cuvintele în limba română pentru a marca identitatea românească:

În ținut, fetele își poartă părul despletit, fetele își poartă părul legat cu batice colorate, având o floare la ureche sau în păr; domnișoarele poartă pe cap un batic mic alb, roșu sau albastru, întotdeauna vesel; femeile măritate poartă pe cap un batic alb. Fecioarele nu poartă batic, însă femeile măritate îl poartă întotdeauna. Femeile în vârstă poartă un batic închis la culoare, legat la spate, care le ascunde fruntea și urechile. Femeile în vârstă poartă baticul – *basma* – legat sub bărbie, care le acoperă fruntea și urechile¹³.

Descriind acuzația adusă unor prizonieri, aceea de sperjur, Gheorghiu ilustrează credința adâncă a poporului român în Dumnezeu și în valorile creștin-ortodoxe, zugrăvind în tonuri elogioase poporul din care face parte:

„Speriați, cei doi prizonieri ridicară privirea. Se treziseră deodată. Se priviră. Nu li se poate imputa așa ceva. De orice pot fi acuzați. Soldații trebuie totdeauna să-și respecte superiorii. Dar să fii acuzat de sperjur, asta nu se poate! Acest lucru nu i s-a întâmplat niciodată vreunui român de când există țara aceasta pe pământ. Românii au păcătuit ca toți oamenii. Poate au păcătuit chiar mai mult. Dar e un păcat pe care niciun român nu l-a făcut vreodată:

¹² S.Fl. Marian, *Nunta la români*, 1890, p. 55, apud Florea Ioncioaia, *Veneticul, păgânul și apostatul. Reprezentarea străinului în Principatele Române (secolele XVIII–XIX)*, în Alexandru Zub, *Identitate/alteritate în spațiul cultural românesc*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, 1996, p. 166.

¹³ Constantin Virgil Gheorghiu, *Le meurtre de Kyralessa*, Paris, Plon, 1966, p. 41.

APOSTAZIA. A te lepăda de Dumnezeu este inimaginabil. Un român poate să păcătuiască în fața lui Dumnezeu, poate să se facă vinovat de toate greșelile posibile, însă nu poate să se lepede de Dumnezeu. Românii nu cunosc apostazia. Astfel, ei pot striga la cer „Nu am păcătuit niciodată față de lumină”. (Gheorghiu, 1966: 65)

Romanul *La Condottiera*, apărut la Paris în 1967 constituie „un extraordinar repertoriu de vicii sovietice” (D’Esneval, 2004: 99) și înfățișează o serie de abuzuri din partea Partidului, până la trocul cu sclavi. În această lume apocaliptică care pare să-și fi pierdut reperele, viitorul este asigurat de doi copii, Sava și Tinca, păstrători ai tradiției românești. Scriitorul, prin utilizarea acestei metafore a inocenței, face aluzie la prigonirea Bisericii Creștin-Ortodoxe în perioada comunismului:

Nu se mai găsesc lumânări în comerț de douăzeci de ani. De la invazia și ocuparea Vrancei de către Muscali. Ei au crezut că elimină credința eliminând lumânările. Dar odată cu catehismul teoretic, Sava și Tinca au învățat și catehismul practic. Mama Anastasia – Anastasia înseamnă înviere – i-a învățat pe copii să nu arunce niciodată ceara, atunci când le dădea de mâncare câte un fagure de miere. Și toți copii creștini, din ținutul Vrancea, care mănâncă miere, îi duc preotului bucățele de ceară pe care le-au mestecat. Din ceara asta, mestecată de copiii din ținut, pe care ei au păstrat-o și au oferit-o, se fac lumânări¹⁴.

După cum povestește Gheorghiu în *Memorii I*, satul Petricani, unde și-a trăit copilăria autorul, era extrem de sărac: „La Petricani, pământul este stâncos. Steril. Oamenii își cultivă ogoarele cum se pricep mai bine, dar randamentul e slab. Pământul nu-i poate hrăni. Bărbații părăsesc satul, în fiecare primăvară, în ziua de Sfântul Gheorghe. Coboară la șes, cu lungile lor căruțe încărcate cu brazi pentru oțelării. Rămân acolo toată vara și lucrează ca muncitori agricoli. Toamna, la Sfântul Dumitru, se înapoiază în sat cu căruțele încărcate cu grâu, porumb și secară. Sunt proviziile pentru iarnă. La căderea zăpezii, de Sfântul Nicolae, bărbații din Petricani părăsesc iarăși satul. Urcă în păduri. Acolo lucrează ca tăietori de lemne. Toată iarna. Nu coboară iar în sat decât la topirea zăpezii, spre Paști, cu ceva bănuți pentru familiile lor. Și-și pregătesc din nou căruțele ca să coboare la câmpie”. (Gheorghiu, 1999: 78)

Gheorghiu descrie aceeași transumanță a sărăciei în romanul *La Condottiera*:

Oamenii din Vrancea erau muncitori care nu numai că stăteau în picioare, ci alergau tot timpul. Primăvara, cum se topea zăpada, oamenii își luau traista la spinare și coborau pe jos la șes unde se angajau ca agricultori pe perioada verii. Toamna, după recoltă, își luau din nou traista la spinare și urcau în satele lor. (Gheorghiu, 1967: 76)

Temele regiunii Petrodava, cea a numelui geto-dacic al orașului Piatra Neamț și a dacilor, sunt reluate în romanul *Nemuritorii de la Agapia*. „Nemuritorii” din roman sunt urmașii direcți ai dacilor:

[...] Cine nu știe nimic despre părinți nu va ști niciodată întregul adevăr despre copii. Acești Nemuritori, care trăiau aici și care sunt străbunii noștri, erau numiți, de alte neamuri, geți sau

¹⁴ Constantin Virgil Gheorghiu, *La Condottiera*, Paris, Plon, 1967, p. 50.

daci. Dar ei își spuneau Nemuritori, deoarece credeau că n-aveau să moară niciodată. Moartea nu e decât o schimbare de domiciliu. Cei care mor își părăsesc trupul pentru a merge în cer, unde vor locui veșnic. Străbunii noștri nemuritori trăiau înainte de Cristos. În secolul I al erei noastre, romanii au cucerit țara în care trăiau Nemuritorii. La Piatra Neamț, astăzi capitală a județului nostru, era o mare cetate a Nemuritorilor, numită Petrodava. (Gheorghiu, 1998: 78)

Scenariul epic este simplu: într-un oraș liniștit de provincie, Agapia, se instalează un tânăr magistrat, Cosma Damian, care primește asigurări de la comisarul Filaret că va fi un judecător fără procese pentru că:

Agapia este un oraș foarte sănătos, un oraș curat. Tot județul muntos Petrodava este sănătos. E un județ fără cazier judiciar. Din străvechi timpuri și-n mod sigur de când există lumea, nimeni n-a comis la noi omor, viol, vreo crimă. (Gheorghiu, 1998: 9)

Însă, în prima noapte după instalarea judecătorului, se petrece o crimă: este ucis militarul Anton Tuniade, venit în permisie la castelul mamei sale. Sunt suspectați pe rând: Floarea Valeverde, tânăra care o ajută pe Patricia Tuniade la întreținerea castelului, camarazii de cazarmă ai militarului, străinii care ajung în oraș. Este arestat ocnașul Sava Mold, ucigașul tatălui militarului, care evadase și care este constrâns să declare că el este vinovatul. După ce Sava moare în tren în drum spre ocnă, iese la iveală adevăratul vinovat, grefierul Ion Xenia, amantul mamei soldatului. Acesta nu știe dacă va fi sau nu pedepsit pentru că anchetatorii închiseseră dosarul, stabilind că ucigașul este Sava Mold. Ion Xenia este apărut de un avocat celebru și este eliberat.

Crima din *Nemuritorii de la Agapia* se petrece într-o iarnă cumplită, asemănătoare iernilor prevestitoare de rele din vremea copilăriei autorului pe care acesta le descrie în *Memorii*: „Iarna era foarte aspră. Zăpada urca până la ferestre. Și erau așteptate zile și mai reci și zăpezi și mai abundente. Troienele blocau deja drumurile din sat. Chiar porțile caselor erau blocate. Dimineața trebuia să ieși prin acoperiș ca să înlături zăpada din fața casei și astfel să poți deschide ușa. Era frigul care venea din Siberia. Din Rusia. Viscoalele erau ca niște flăcări albe care îți ardeau fața, la fel de tare ca flăcările roșii ale focului”. (Gheorghiu, 1999: 138)

În roman, autorul descrie Castelul familiei Tuniade despre care se spune că a fost câștigat la cărți de către Anton Tuniade și adus în totalitate de undeva din Occident. Descrierea castelului Tuniade seamănă izbitor cu descrierea pe care Gheorghiu o face școlii din Petricani, numită și „Castelul Taurului”: „«Castelul taurului» a fost dubios încă de la început. A fost construit în întregime cu materiale străine. S-a refuzat folosirea pietrei, lemnului și chiar a prundișului din regiune. Totul a fost adus din altă parte cu camioanele. Nu se știe de unde”. (Gheorghiu, 1999: 131–132)

Familia Tuniade, de origine fanariotă, este numită „neam de satrapi” și Gheorghiu face referire la asuprirea neamului său moldovenesc:

[...] Moldovenii nu sunt inferiori altor nații de pe pământ. De secole, satrapii, organizați în bande politice, în partide, au pătruns în trupul poporului moldovean, ca viermii paraziți, și-l devoră dinăuntru și din afară. Iar bietul popor e gata să-și dea duhul. Să moară devorat. (Gheorghiu, 1998: 102)

Într-o scrisoare de la „Lăsata Secului 1989”, criticul Marian Popa afirma: „Consider că romanele Dvs. *Ora 25*, *Perahim* și *Nemuritorii de la Agapia* sunt capodopere și cărți fundamentale sub raport problematic pentru întreaga literatură universală a acestui secol în care s-a scris totuși de o sută de ori mai mult decât în șapte mii de ani”¹⁵.

În romanul *Nemuritorii de la Agapia*, unul dintre primele scrise de autor în limba franceză, privirea asupra *Celălalt* capătă o dublă perspectivă: a lumii de plecare și a lumii de sosire: România și Franța. Astfel, localizarea orașului Agapia se face prin raportarea la Paris:

La trei mii de kilometri de Paris, în marea mahala a Europei, pe versantul de est al Carpaților, acolo unde-ncepe marea câmpie, stepa care străbate Rusia și se pierde în fundul Asiei, se află orașelul Agapia. (Gheorghiu, 1998: 5)

[...] Pentru judecătorul Damian, Agapia este un univers străin și necunoscut, ca Filipinele pentru europeni. [...] Pentru comisarul Filaret este cu totul altceva: el este din Agapia. Pentru el, omorul este un lucru care-l atinge direct. Aproape fizic. Căci orașul în care te-ai născut, ținutul căruia îi aparții sunt ca o prelungire a trupului fiecărui om. (Gheorghiu, 1998: 25)

Autorul operează, de altfel pentru prima dată, această descriere a României în cartea *De la 25^{eme} heure à l'heure éternelle*: „Cu siguranță, România mea frumoasă, iubită și nefericită se găsește pe toate hărțile geografice și în toate ghidurile turistice, ca și celelalte țări ale lumii. Ea se află la trei mii de kilometri est de Paris, la nord de Dunăre, în Carpați și o găsim marcată pe hartă rotundă precum luna și soarele”. (Gheorghiu, 1990: 31)

Gheorghiu povestește atmosfera satului Petricani, acolo unde tatăl său a fost transferat ca preot și unde scriitorul și-a petrecut copilăria: „Locuitorii din Petricani sunt munteni înalți, cu chipurile ovale, slabe, cu oase mari. Se țin drept. Ca brazilii. Arareori zâmbesc. Sunt săraci. Toți”. (Gheorghiu, 1999: 78)

Comisarul Filaret vorbește cu pasiune despre orașelul în care locuiește, oraș sărac și curat ca lacrima aidoma satului natal al lui Gheorghiu:

[...] Noi, aici, la Agapia, suntem creștini. Iar eu sunt de aici. Și numele orașului – Agapia – și numele străzii principale sunt nume religioase. Agapé înseamnă dragoste. Orașul nostru este un oraș curat. Un oraș serios fiindcă e creștin. Oamenii de-aici sunt tare amărâți, săraci și năpăstuiți. Totdeauna au fost amărâți. N-au avut noroc în Istorie. (Gheorghiu, 1998: 67)

Pentru Gheorghiu, ca și pentru personajul creat de acesta în *Nemuritorii de la Agapia*, prezența *Sinelui* se afirmă plecând de la universul moldovenesc și tot de aici îl percepe și pe *Celălalt*:

Toate orașele mici sunt ca niște mici familii. Chiar acolo unde oamenii se urăsc, ura lor este familială. La noi nu există marea ură a bărbaților și a femeilor care locuiesc în metropole.

¹⁵ *Apud* Fănuș Băileșteanu, *Prefața la Nemuritorii de la Agapia*, trad. Ileana Vulpescu, București, Editura Gramar, 1998, p. V.

Fiindcă aici îl cunoști temeinic pe cel pe care-l iubești, ori pe care-l urăști, cum îți cunoști propriul trup. La noi, dragostea și ura sunt umane, fiindcă obiectul lor este-o persoană pe care-o cunoști ca pe tine însuși; ura și dragostea nu sunt inumane, abstracte, ca-n marile orașe. (Gheorghiu, 1998: 52)

În 1936, cu ocazia venirii sale în București, scriitorul descria în *Memorii*, orașul ca pe o mahala: „[...] Bucureștiul e un oraș rău plasat. E construit pe o câmpie tristă, departe de munte, departe de mare, departe de un mare fluviu. Un loc care e departe de toate. Clima e apăsătoare și excesivă”. (Gheorghiu, 1999: 284)

Bucureștiul ca mahala apare în romanul *Perahim*, publicat în 1961, romanul cel mai ilustrativ în ceea ce privește identitatea balcanică:

Max Perahim iese pe verandă și privește curtea cu iarbă, cu copaci, cu boschete și cu sutele de metri de frânghie pentru uscat rufele. Casa Perahim este în mahala. La nord de București. La o oră departe de gară. O mahala este ca un liman. Într-un liman apele sărate ale mării se amestecă cu apele dulci. Într-o mahala – la fel ca într-un liman – orașul se amestecă cu satul. Mica Perahim are o casă cu curte țărănească. În această curte ea cultivă ceapă, porumb, fasole și flori. E ca la țară. Aerul este însă amestecat cu fumul uzinelor, cu zgomotul claxoanelor și întunericul nopților sfâșiate de săbiile de neon ale reclamelor vecine. Mahalaua nu are trotuar. Ca și satul. Oamenii care trec pe aceste străzi fără trotuar au pantofi de oraș însă. (Gheorghiu, 2001: 62)

Pe cât este de simplă intriga, pe atât de complicată se dovedește cheia de lectură a acestui roman: Max Perahim, un produs al mahalalei bucureștene, este fiul lui Spartacus, lider de sindicat, și al Mamei Mica. Comisarul Ioachim Catran îl omoară pe Spartacus, care incomoda autoritățile și o arestează pe Mama Mica. Tânărul Max este crescut în bordelurile bucureștene și devine un cunoscut gangster. Este considerat responsabil de același Ioachim Catran de uciderea unui polițist și petrece zece ani în ocnă. După eliberare, își propune să trăiască modest și cinstit, însă destinul îi joacă din nou o farsă și e acuzat de uciderea fostei sale logodnice. Sfârșește prin a se sinucide, împreună cu fata pe care o iubea, Floare.

Modelul lui Perahim, ocnașul cu suflet mare, pare a fi inspirat din figura ocnașului polonez care i-a ajutat pe soții Gheorghiu să treacă granița din Austria în Germania. Scriitorul îl numește un „înger [care] coboară din cer sub înfățișarea unui ocnaș polonez pentru a-l conduce pe poet spre Occident”. (Gheorghiu, 2002: 208) Intervenția ocnașului le-a salvat celor doi soți viața pentru că orașul Aue, pe care tocmai îl părăsiseră cu ajutorul ocnașului, a fost devastat de forțele Armatei Sovietice.

În felul său, *Perahim* e un roman simbolic, așa cum îl considera Fănuș Băileșteanu în *Postfața* la ediția în limba română din 2007, însă poate fi citit și ca roman popular modern, așa cum demonstrează Constantin Cubleşan¹⁶.

¹⁶ Constantin Cubleşan, *Modernitatea romanului popular*, in „Nord literar” nr. 2/2011.

La venirea sa în București, tânărul Gheorghiu îl cunoaște pe poetul Crevedia, al cărui secretar va fi pentru o perioadă de timp. Gheorghiu descrie astfel cartierul în care locuia Crevedia: „La ora opt și jumătate mă prezint la Crevedia. Locuiește la marginea Bucureștiului, în mahalaua Floreasca, dincolo de stația terminus a tramvaiului. Odinioară în acest cartier se descărca gunoiul din oraș. Era o zonă frecventată de cerșetori, adunători de zdrențe și vagabonzi”. (Gheorghiu, 1999: 300)

Se pare că personajul Max Perahim a fost localizat în aceeași mahala pe care autorul o cunoștea foarte bine:

Azi, la orele șase și jumătate seara, Perahim a luat tramvaiul numărul șase din piața Teatrului Național. Așa făcea în fiecare zi, după ce ieșea de la lucru. El coboară la stația *terminus*. Se dirija spre mahalaua Baricadelor – Mahalaua Roșie – de la nordul Bucureștiului, unde îl așteaptă Mama Mică. (Gheorghiu, 2001: 95)

Și în acest roman apar elemente specifice credinței ortodoxe cum ar fi faptul că dincolo de judecata oamenilor există o judecată supremă și că: „[...] fără credință, chiar dacă omul construiește o scară până la lună, ea se spulberă. Ca să reziste îi trebuie un sens. Și sensul este numai în Dumnezeu”. (Gheorghiu, 2001:71)

La această înțelegere ajunge Perahim, ca pe un reproș pe care și-l face înainte de a muri, neasumându-și-o mai devreme: „Un om fără ajutorul lui Dumnezeu, oricât s-ar urca, coboară tot în locul din care a plecat”. (Gheorghiu, 2001:76)

Opțiunea lui Constantin Virgil Gheorghiu, aceea de a scrie autoficțiuni, pare să urmeze spusele lui Céline, autorul celebrei autoficțiuni *Voyage au bout de la nuit*, „Pentru a scrie, este suficient să te povestești, însă cu o singură condiție: trebuie să învâli și să te învâli în mister”¹⁷. Céline a insistat, de altfel, pe lângă editorii de la Gallimard pentru a obține subtitlul de roman pe copertă. „Trebuie să învâli și să te învâli în mister” înseamnă, în cazul autoficțiunii, să exagerezi, să distorsionezi pentru a obține în final o imagine mai vie a realității, mai puternică chiar decât realitatea printr-un demers complicat și aparent paradoxal.

Gheorghiu a reușit să obțină o imagine mai puternică decât imaginea reală și datorită faptului că se afla în exil, la distanță de patria sa, căreia îi ducea dorul. Această distanță, distanțare de obiect, i-a permis scriitorului să descrie patria așa cum o știa în anii copilăriei și tinereții sale, cu candoarea specifică acelor vârste.

Așa cum scria Georges Bataille în *L'Expérience intérieure* că „și cuvântul tăcere este un zgomot”, putem adăuga că nici cuvântul *viață* nu spune nimic despre experiența interioară pentru că „anulează sensul acestui *sine* [...]”. Sinele nu mai contează. Pentru un cititor, sunt o ființă oarecare: nu mai contează numele, identitatea, povestea mea”¹⁸.

¹⁷ Apud Bardèche Maurice, *Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Éditions de La Table ronde, 1986, p. 18.

¹⁸ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954, p. 97.

RESUMÉ

Les éléments de la spiritualité roumaine traversent le monde romanesque de Constantin Virgil Gheorghiu: le terroir, la religion orthodoxe, la liberté, les Tracs, les haïdouks, les montagnards, le château, l'oppresseur, le bidonville etc. Les traducteurs de ses premiers livres ont gardé tels quels les culturèmes pour maintenir la richesse des connotations relatives au peuple roumain, si importantes pour la compréhension des livres de Gheorghiu.

A travers la mémoire, l'écrivain exilé a voulu garder intactes les valeurs qu'il s'était appropriées dans son pays natal. Pour lui, son village, Fântâna, représente *locus amoenus* – lieu des délices – et signe culturel primaire et distinctif. Qu'il ait écrit des mémoires ou des fictions, Gheorghiu a raconté son histoire où s'est reflété l'Histoire, plus ou moins romancé, de son siècle, se révélant, à notre avis, un des plus importants représentants du genre autobiographique dans les lettres roumaines.

Mots-clé : autobiographie, identité, terroir, exil, Histoire.

*EUGEN BARBU: DEBUT EDITORIAL
SURPRINZĂTOR ȘI CONTROVERSAT
(1955–1960)*

Pavel Țugui*

Despre viața și opera lui *Eugen Barbu* s-a scris mult, scriitorul ocupând un loc important în istoria literaturii române din partea a doua a secolului al XX-lea, fapt înregistrat de toți istoricii și criticii literari autohtoni în istorii și studii critice de sinteză. Scrierile lui *Eugen Barbu* au avut aderență incontestabilă la cititorii de limbă română, iar unele din prozele sale au fost traduse și în limbi străine, fiind apreciate de critica literară din alte țări, astfel că autorii *Dicționarului general al literaturii române*, coordonator acad. Eugen Simion, în consens cu autori ai altor dicționare literare, îi acordă un loc meritat în rândul *marilor prozatori ai literaturii române* din toate timpurile.

Fundația Națională pentru Știință și Artă a asigurat, prin demersul președintelui ei, acad. Eugen Simion, condiții financiare pentru editarea prozelor lui Eugen Barbu, în colecția *Opere fundamentale*, creații artistice ce-i conferă scriitorului un loc peren în cultura română. Au văzut lumina tiparului volumele:

– Eugen Barbu, *Opere I. Nuvele. Romane*. Ediție îngrijită, cronologie, note, comentarii, repere critice de Mihai Ungheanu, prefață de Eugen Simion, București, Editura Univers Enciclopedic, 2006. (*Prefață, Cronologie*: p. V–LX; *Nuvele, Groapa*. Note, comentarii, repere critice: p. 1–1603.)

– Eugen Barbu, *Opere II. Romane. Jurnal*. Note, comentarii, repere critice, bibliografie selectivă de M. Ungheanu, 1877 pagini.

Mihai Ungheanu a realizat prima ediție academică a *prozei* lui *Eugen Barbu*, lucrarea respectând cutumele în restabilirea textelor, conform ultimei voințe a autorului, soluțiile adoptate de editor, în privința structurii și a cronologiei ediției, fiind cele acceptate de majoritatea specialiștilor. Notele și comentariile sunt bogate în informații de istorie literară și repere critice, adesea însă, după cum se poate constata, amendate de verdicte subiective, de natură politică, ce nu sunt susținute de dovezi incontestabile și/sau argumente raționale, acceptabile de cunoscătorii activității literare și publice a lui Eugen Barbu.

Pentru că în perioada 2003–2004 regretatul critic și istoric literar Mihai Ungheanu – atunci senator și profesor universitar – ne-a solicitat informații despre relațiile stabilite între 1951 și 1960 cu poetul *Tudor Arghezi* și romancierul

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

G. Călinescu, i-am comunicat și circumstanțele în care i-am cunoscut pe prozatorii Petru Dumitriu, Marin Preda și Eugen Barbu, relatarea extinzându-se și asupra împrejurărilor în care a avut loc *debutul editorial al lui Eugen Barbu* și apariția romanului *Groapa*. Deoarece regretatul editor al celor două volume din colecția *Opere fundamentale* n-a reținut, în *Cronologie* și *Note. Comentarii...*, unele fapte literar-ideologice și istorice *determinante*, considerăm că este necesară o succintă *rememorare* a lor, străină de orice intenție polemică – imposibilă *acum* -, pentru cunoașterea istoriei culturale *in medias res*.

*

L-am întâlnit și am schimbat câteva vorbe cu tânărul *Eugen Barbu*, ce activa ca *revizor* la Poligrafia Ministerului Culturii, în ziua de 22 decembrie 1953. Se oficia, în localul „Librăria Noastră”, deschiderea „Decadei cărții”, festivitatea fiind prezidată de acad. *Camil Petrescu*. Editurile de literatură din București prezentau, pe lângă noile ediții ale romanelor istorice sadoveniene, romanul *Întunecare* de Cezar Petrescu (într-o nouă ediție) și romanele originale *Bietul Ioanide* și *Un om între oameni* (vol. I) de Camil Petrescu. Poezia era și ea prezentă prin volumele *Un cântec din ulița noastră* (ESPLA) și *Gogu Pintenogu* (Editura Tineretului), de Cicerone Theodorescu¹.

După încheierea manifestării, onorată de un numeros public și intelectuali de toate vârstele, pasionați de lectură, *Cicerone Theodorescu* mi-a făcut cunoștință cu „tânărul prozator grivițean *Eugen Barbu*”, un flăcău bine legat, de statură mijlocie, cu fața măslinie, brunet, îmbrăcat într-un palton amplu, de iarnă și un fular gros, albastru. După câteva cuvinte schimbate cu „falnicul Cicerone”, noua cunoștință a spus, pe un ton puțin răgușit, că „ar dori” să-l primesc „în audiență” la minister. Am convenit ca Cicerone Theodorescu să-mi telefoneze, după Anul Nou (1954), la nou înființatul Minister al Culturii, unde lucram începând cu sfârșitul lunii octombrie 1953.

După Bobotează, Cicerone Theodorescu a sosit la minister neînsoțit de *Eugen Barbu*, deoarece acesta era prins cu treburi „în cursul dimineții”, la Poligrafie. Autorul *Cântecelor de galeră* mi-a oferit ultimul său volum de poezii, *Un cântec din ulița noastră*, cu dedicația:

„O’ntrebare vreau să-ți pui
Că te-ocupi direct de teatru:
– Zău, tovarășe Țugui,
Cine-mi tae firu’n patru
Și „Ograda”² – a pus-o’n cui?...
Primește rogu-te, totodată,

¹ Vezi P. Țugui, *Despre contextul apariției romanului Bietul Ioanide*, în vol. *File de istorie culturală. Fapte, confruntări, documente... Cuvânt-înainte*: acad. Eugen Simion. (București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2009, p. 602).

² Fieria în trei tablouri *Ograda minunată* apăruse în anul 1948, ediția a II-a în 1949, dar Direcția Teatrelor – din fostul Comitet pentru Artă – a tot amânat includerea ei în repertoriul teatrelor pentru școlari.

Această chinuită carte –
Semn al căldurosului meu omagiu,
Cicerone Theodorescu
Ian. '954, Buc.”

Volumul *Un cântec din ulița noastră* a fost prezentat de autor la ESPLA, în partea a doua a anului 1952. Directorul editurii – *A. Toma* – a avut „observații” asupra unor titluri din ciclul rondeluri, *Cocoș de tablă*, iar divergențele dintre Cicerone Theodorescu și director au ajuns la Șeful Secției de Propagandă și Agitație, *Leonte Răutu*. Acesta a împărtășit părerile lui *A. Toma*, cerându-i lui C. Theodorescu să scoată din sumarul volumului rondelurile *Cocoș de tablă*, *Rondelul dopului isteț* și *Mai e și câte-un cap pătrat*³. Poetul n-a acceptat cererea lui L. Răutu, a solicitat sprijinul conducerii Secției de Literatură și Artă a CC (Constanța Crăciun și P. Ț.), iar chestiunea a ajuns la Secretariatul CC, care a dispus ca cele trei rondeluri să fie publicate „așa cum dorește autorul lor”.

Cititorii contemporani vor putea descoperi că acum 60 de ani un poet satiriza, cu talent, viciile și gravele păcate ale unora dintre conducătorii României:

„Cocoș de tablă, de pe casă!
Te-ai duce’n vânt, te’ntorci subit...
Te-ar crede omul – păcălit –
Adevărat cocoș, de rasă.
[.]
Nebun să fiu sau mucalit,
Oricât ți-aș da vopsea frumoasă,
Din tine-o ciorbă n’o să iasă
Și nici un cântec, negreșit,
Cocoș de tablă, de pe casă!”

*

În anul 1938, *Cicerone Theodorescu* (alături de alți scriitori din generația sa: *Oskar Walter Cisek*, *Aron Cotruș*, *Mircea Eliade*, *Radu Boureanu*, *Al. Busuiocanu*, *Eugen Jebeleanu*) a fost angajat „funcționar în Direcția Presei din Ministerul Propagandei Naționale” (ds. 63/Personal. 1939/1940). Nutrind convingeri politice de stânga, cum remarcă cu îndreptățire Raluca Dună, Cicerone Theodorescu este destituit de guvernul legionar, în toamna lui 1940, încorporat fiind ca „soldat T. R.” în Regimentul 21 Infanterie, unitate militară combatantă. La 32 de ani făcea instrucție „de front”. . . În urma unor intervenții insistente, poetul este trecut, din nou, în Direcția Presei (la 5 dec. 1940), sub „jurământ militar”, de fapt *concentrat*, ca și alți colegi din centralele ministerelor.

³ Raluca Dună va trebui să revadă micromonografia *Cicerone Theodorescu*, din *Dicționarul general al literaturii române* S/T, 2007: datele biografice ale poetului (anii 1939–1950); preferința autorului pentru satiră, evidentă în ciclul *Cocoș de tablă* din vol. *Un cântec din ulița noastră* (1953).

La 22 februarie 1941, după rebeliunea legionară, noul ministru al Propagandei – *Nichifor Crainic* – îi numește în Direcția Presei pe: O. W. Cisek, director, *Cicerone Theodorescu*, consilier de presă, C. Răuleț, Emil Rigler Dinu, Emilia Scripcă ș. a. Revin în direcție, mai târziu, *Mihail Berza*, *Mihai Pop*, *Al. Philippide*, *Emil Condurache*, *Horia Ursu*, *Dorul Dumitrescu*, *Ion Frunzetti* ș.a.

În Direcție, treburile au început să se „agite” după bătălia de la Stalingrad, când șefii au dispus intensificarea propagandei: au cerut publicarea unor afișe, pentru București și pentru unele centre urbane muncitorești. Cicerone Theodorescu „a compus” textul pentru un asemenea afiș:

„Cine limbă lungă are
Va sta șapte ani la sare!”

După august 1944, Cicerone Theodorescu a aderat la PCR. Membrii organizației de bază au apreciat, înainte de toate, serviciile aduse partidului și mișcării antifasciste, în calitate de consilier de presă, *versurile* de pe afișul respectiv fiind considerate „un accident” petrecut într-un moment imposibil de evitat. Poetul-consilier de presă n-a fost epurat, iar la mijlocul anului 1948 i s-a încredințat funcția de redactor-șef al revistei „Viața românească”. Odată cu începerea verificărilor membrilor PMR (anii 1949–1950), scriitorii *Zaharia Stancu*, *Mihai Beniuc*, *Cicerone Theodorescu* și *Eusebiu Camilar* au fost sancționați cu excluderea din partid, din pricina „abaterilor politice grave” din anii războiului. Hotărârea finală privind excluderea scriitorilor, artiștilor, a oamenilor de știință a revenit „Comisiei Controlului de Partid”, organism special ales la Congresul I al PMR, din februarie 1948. Hotărârea a fost comunicată, în adunarea organizației de bază a Uniunii Scriitorilor, de o comisie a CC: *Miron Constantinescu*, membru în Biroul Politic și secretar al CC și *Leonte Răutu*, membru al CC, șeful Secției de Propagandă și Agitație. Ca urmare, Cicerone Theodorescu a fost eliberat din postul de redactor-șef al „Vieții românești”, în vara anului 1950, locul său fiind preluat de *Nicolae Moraru*⁴. Demnă de menționat este atitudinea morală și civică a scriitorilor Z. Stancu, M. Beniuc, Cicerone Theodorescu, Eusebiu Camilar, care își exprimau adesea, în anii 1953–1956, mâhnirea și amendau cu severitate atitudinea neloială a lui Leonte Răutu și Miron Constantinescu care, în timpul „verificărilor”, n-au ținut seamă de condițiile dramatice în care ei au fost obligați să facă anumite „compromisuri politice”, îndeplinindu-și însă obligațiile asumate față de mișcarea

⁴ Revista „Viața românească” – Serie nouă – a avut, începând cu iunie 1948, redactori-șefi pe următorii membri ai Uniunii Scriitorilor: Cicerone Theodorescu (1948 – iulie 1950); Nicolae Moraru (1950 – martie 1953); Petru Dumitriu (1953 – mai 1956); Ov. S. Crohmălniceanu (1956 – martie 1958). Numărul 3/martie 1958 apare cu numele membrilor conducerii revistei: Director, Mihai Ralea; redactor-șef, Ov. S. Crohmălniceanu; Colegiul redacțional: acad. T. Arghezi, acad. M. Beniuc, acad. Geo Bogza, D. Botez, Lucia Demetrius, acad. I. Iordan, acad. Ath. Joja, Remus Luca, Aurel Mihale, Al. Philippide, membru corespondent al Academiei Române, Marin Preda (redactor-șef adj.), acad. M. Sadoveanu, acad. Z. Stancu, D. I. Suchianu, Victor Tulbure (redactor-șef adj.), acad. T. Vianu. Acest colectiv – cu unele modificări – a condus revista până în 1962.

antifascistă clandestină. Revolta lor – ca și a compozitorului Mihail Jora, a poetului Ion Vinea, de pildă – era împotriva nedreptății, umilinței și a eludării prevederilor „legilor în timp de război”.

Reevaluarea politică și intelectuală a aplicării sistemului de legi referitoare la colaboraționism și epurări, impus de principiile statornicite de *Organizația Națiunilor Unite* (ONU), la cererea *marilor puteri* – SUA, URSS, Marea Britanie –, activ în România, începând cu septembrie 1944, a fost inițiată, în anumite sectoare ale vieții culturale românești (muzică, teatru), în anul 1953, după schimbările produse în conducerea partidului unic (PMR) și decesul lui Stalin.

Acțiunea politică a fost promovată, cu abilitate, de un grup de persoane din structuri de consiliere/coordonare ale CC și conducerea Ministerului Culturii și a avut rezultate concrete: a fost reabilitat veteranul de război, compozitorul-profesor *Mihail Jora*, a fost eliberată din închisoare soția sa, sora lui Grigore Gafencu, fost ministru de Externe și ambasador la Moscova, exilat în Occident, iar muzicianul *George Georgescu*, epurat în perioada 1945–1953, pentru că a dirijat un concert la Berlin, la care a asistat conducerea Germaniei naziste și Adolf Hitler, a fost instalat, la sfârșitul anului 1953, director general și dirijor principal al Filarmonicii de Stat din București⁵, în urma demersului unor membri ai conducerii Ministerului Culturii.

*

Cicerone Theodorescu mi-a spus că intervenise, împreună cu *Eugen Jebeleanu*, la Iosif Chișinevski, în favoarea scriitorului german *O. W. Cisek*, însă guvernul n-a făcut nimic, astfel că Cisek o ducea foarte greu și trăia din „expediente”. Autorul rondelurilor a remarcat că cei din conducerea partidului nu fac „distincție clară” între intelectualii care au aderat la legionarism și hitlerism și cei care, datorită unor împrejurări neprevăzute, din anii războiului, au fost constrânși să facă compromisuri, să fie concentrați în slujbe *supravegheate* de autorități sau trimiși pe front. După ce i-a desființat, caracterizându-i cu năduf, pe unii colegi din conducerea Uniunii Scriitorilor, poetul a mărturisit că rondelul *Cocoș de tablă* a fost „inspirat” de tarele confrăților de la Uniune și Editură, „tovarășii Șelmaru, Frunză și acad. A. Toma”. Malițios ca-ntotdeauna, mi-a recomandat să citesc atent și rondelul *Mai e și câte-un cap pătrat*, al cărui „prototip” îl voi găsi, poate, „la Secția de propagandă...” În sfârșit, poetul mi-a spus cine este *Eugen Barbu*. A arătat, telegrafic, în stilu-i agitat, că este fiu de muncitor din cartierul Grivița, orfan de ambii părinți și o duce foarte greu, singurul venit fiind salariul de la Poligrafie. A terminat liceul în 1943 și urma să fie încorporat, deoarece nu putea beneficia legal de amânare. Fiind singurul copil, părinții au intervenit la autoritățile militare ca să aprobe înscrierea la Școala de Ofițeri de Jandarmi din București, evitând astfel ca băiatul să fie trimis la o Școală Militară de Ofițeri de Rezervă, de unde apoi ar

⁵ Despre acestea, în P. Țugu, *George Călinescu – „Denunțurile” – un text cenzurat*, în *Despre lumea cultural-artistică din România secolului al XX-lea*, vol. I, *Muzică, Literatură* (FNȘA, 2010, p. 42–55) și „Caiete critice” (nr. 1–2–3/2009).

fi fost trimis pe front... [Fusesem încorporat, în 1943, într-o asemenea școală militară, iar unitatea din care făceam parte a devenit *combatantă* pe frontul de Vest, ceea ce confirma afirmația lui C. Theodorescu.] Familia Barbu a obținut aprobarea de la autoritățile militare, astfel că tânărul Eugen devine elev al Școlii de Ofițeri de Jandarmi din București, viitor ofițer activ în jandarmerie, instituția cea mai „odioasă”, spunea C. Th., din România anilor războiului. După august 1944, Eugen Barbu a demisionat din Jandarmerie, însă redactorii de la reviste și ziare, care au aflat că a făcut parte din jandarmerie, l-au privit și continuă să-l privească cu suspiciune, iar de prin 1950 redacțiile i-au refuzat colaborarea – a relatat poetul. Acum lucrează la un roman și a încercat să publice „fragmente” la „Viața românească” și „Tânărul scriitor”, însă, i se spune politicos „să clarifice” condițiile în care a urmat, în timpul războiului, o școală de ofițeri de jandarmi! La sfârșitul istorisirii, C. Th. m-a rugat să întreprind cercetări la „ministerul de resort” – a precizat că este vorba de Ministerul de Interne, nu de cel al Forțelor Armate –, pentru a afla dacă elevii școlii respective au participat la vreo acțiune operativă (ridicarea evreilor și a ȝiganilor și trimiterea lor în lagărele din Transnistria, supravegherea lagărelor de prizonieri de război sovietici, capturarea aviatorilor englezi și americani, ce se parașutaseră din avioanele doborâte, sau alte acțiuni cu caracter „represiv” ordonate de autorități). Am notat datele prezentate de C. Theodorescu care, la sfârșit, mi-a propus să cer de la Interne și „caziera judiciară” al elevului *Eugen Barbu*, de la Școala de ofițeri... L-am întrebat pe fostul redactor-șef al „Vieții românești” de ce *Eugen Barbu* n-a prezentat redacțiilor, în ultimii doi ani, „proze scurte” – schițe, nuvele, reportaje sau articole – așa cum au procedat, după război, tinerii *Petru Dumitriu*, *Marin Preda*, *Titus Popovici*, *Francisc Munteanu* ș.a. Cicerone Theodorescu a considerat întrebarea „justificată și de luat în seamă”; va discuta cu E. Barbu, pe care îl apreciază pentru „talentul și cultura lui literară”. A accentuat nevoia ca Uniunea Scriitorilor și autoritățile să-l înțeleagă și să-l ajute în tipărirea lucrărilor personale. I-am spus autorului rondelurilor, la despărțire, că voi avea nevoie de ceva timp pentru a afla răspunsuri „oficiale” la întrebările și solicitările ce mi le adresase și de aceea nu pot să mă angajez în obținerea urgentă a informațiilor.

În *comentariile* sale, *M. Ungheanu* scrie, referindu-se la enunțul „*C îmi înapoiază manuscrisul Gropii...*” (*Jurnal* 1950–1954), că „ar putea fi Condotierul (Petru Dumitriu)”. (*Opere*, I, p. 1534) Presupunerea nu este plauzibilă; susținem că E. Barbu se referă la *Cicerone*!

Discuția cu autorul *Cântecelor de galeră* mi-a stârnit interesul cu vestea că *tânărul Eugen Barbu* scrie un roman. A încercat să publice fragmente, dar a fost refuzat de redacțiile publicațiilor „Viața românească” (*Petru Dumitriu*, red.-șef) și „Tânărul scriitor” (*Mihu Dragomir*, red.-șef). În 1953 eram adjunct al șefului Secției de Literatură și Artă și nimeni n-a vorbit despre un tânăr scriitor *Eugen Barbu*. Mi s-a cerut sprijin pentru ca unii tineri scriitori să se mute în București și să fie încadrați redactori la „Scânteia tineretului” sau la „Contemporanul”, dar colegii din sectorul de literatură – Șt. Gheorghiu, Gh. Gonda – n-au pomenit de *Eugen Barbu*. M-am întrebat de ce Cicerone Theodorescu, pe care îl cunoscusem

în 1951, cu care mă întâlnisem deseori, n-a pomenit niciodată până atunci că un tânăr bucureștean scrie un roman...

Am decis, totuși, din pricină că funcția de la minister nu-mi îngăduia să acționez în mod direct, să mă adresez Secretariatului CC. Am redactat un referat cu problemele ridicate de Cicerone Theodorescu, în numele „tânărului scriitor Eugen Barbu” și, în urma consultării cu ministrul Culturii, am cerut audiență la Nicolae Ceaușescu, secretar al CC – responsabil cu problemele organizatorice și ale Ministerului de Interne. Ceaușescu a citit referatul, a lăudat „preocuparea” față de tinerii scriitori, în acest caz „fiu de muncitor”, a telefonat lui *Ion Vințe*, șeful Secției Administrative a CC, cerându-i să preia materialul (mai 1954). I. Vințe mi-a spus că răspunsul va putea fi dat în maximum două luni, deoarece este vorba de cercetări în arhive și trebuie „descoperit” și cazierul judiciar. Cele „două luni” s-au prelungit până la sfârșitul lui septembrie 1954!

Raportul trimis de Serviciul personal și Direcția Arhivelor Ministerului de Interne arăta că, în perioada septembrie 1943/primăvara lui 1945, elevii Școlii de Ofițeri de Jandarmi au stat în cazarma din București și au fost la „manevre”, în Oltenia, având în program cursuri profesionale și instrucție militară... Elevii școlii n-au participat la acțiuni „operative” în capitală sau alte localități. Se preciza că școala pregătea „ofițeri activi” pentru „jandarmeria română”. Am reținut, între alte fapte, mențiunea despre comandantul școlii, un colonel care a făcut parte din „grupul de ofițeri” participanți la actul de la 23 August 1944. *Cazierul judiciar* înregistra: *Eugen Barbu* a intrat în Școala de ofițeri-jandarmi, în urma intervenției părinților, ca să „nu plece pe front”. Elevul nu a manifestat interes pentru cursuri și instrucție, nu are vocație de ofițer, se interesa mai mult de literatură și politică. „Lăuda” pe americani și ruși, adesea era „indisciplinat” în raport cu „superiorii lui” etc. N. Ceaușescu a apreciat cele înregistrate în cazier și a propus ca documentele să fie predate, de *I. Vințe* și *P.Ț.*, „secretarilor Uniunii Scriitorilor”, care să informeze membrii biroului Uniunii, precum și pe *Eugen Barbu*. *P. Ț.* urma să-l informeze pe C. Theodorescu. La întâlnirea cu C. Th. am stabilit ca el să discute cu *Eugen Barbu* despre activitatea și manuscrisele sale, despre situația materială și să-l îndemne să colaboreze la revistele literare.

Spre sfârșitul anului 1954 înregistram, pe lângă apariția romanului *Bietul Ioanide*, a volumului de poezii *Prisaca*, a prozei *Toate pânzele sus!* și îndeplinirea unei obligații asumate față de Cicerone Theodorescu. N-am bănuir atunci că mă implicasem în destinul unui strălucit prozator român! Înfrângerea detractorilor autorului *Florilor de mucigai* – Patriarhul de la Mărțișor – era năzuința dominantă, obsesivă, de care conștiința-mi încă nu se eliberase...

*

Informațiile despre elevul Școlii de Ofițeri de Jandarmi Eugen Barbu, primite de la Ministerul de Interne, mi-au întărit convingerea asupra adevăratei cauze a întârzierii *debutului editorial* (de fapt și publicistic) al scriitorului, până după 1950. Conducerea Uniunii Scriitorilor și redacțiile revistelor literare și ale ziarelor din

București au manifestat rezerve, deoarece tânărul a fost elev la școala aparținând Jandarmeriei, instituție represivă, căreia publicul îi păstra o imagine și amintiri detestabile, responsabilă fiind de odioase crime de război...

Aprecieri pozitive despre activitatea de la Ministerul Culturii, exprimate de personalități ale vieții culturale, au contribuit la numirea subsemnatului, la 8 februarie 1955, ca șef al noii Secții de Știință și Cultură a CC, „consilier principal” al primului secretar al partidului și al președintelui Consiliului de Miniștri. În noua poziție aveam dreptul/obligația la inițiative, propuneri, recomandări punctuale, participam direct la elaborarea unor importante documente etc., fiind consultat în problemele privind domeniile literaturii, artei, științei, învățământului și sănătății. *Întreaga activitate a Secției de Știință și Cultură* – perioada febr. 1955–mai 1956 – s-a desfășurat sub coordonarea nemijlocită a primului secretar al CC Gheorghe Apostol, apoi a lui Gh. Gheorghiu-Dej. [Precizez această situație ierarhică, deoarece unii istorici și publiciști fac afirmații eronate, nerespectând cronologia faptelor culturale ale fiecărui decident implicat în imprevizibilul joc al istoriei.]

La nou înființata Secție de Știință și Cultură au sosit scriitorii *Petru Dumitriu* și *Marin Preda*, primul, redactor-șef al revistei „Viața românească”, al doilea, șeful Sectorului Proză la aceeași publicație. Cunoștințe vechi, scriitorii m-au chestionat asupra „proiectelor secției” privind situația poetului *Tudor Arghezi* și „reeditarea operei sale, versuri și proze”. Discuția s-a extins și asupra altor scriitori, precum *Bacovia*, *Blaga*, *Vinea*, *I. M. Sadoveanu* și *Hortensia Papadat-Bengescu*. Spre sfârșitul colocviului a sosit în birou și *Paul Georgescu*, de curând instalat șef al sectorului de literatură din Secția de Știință și Cultură, fapt ce a lărgit aria discuțiilor despre viața literară. Reprezentanții „Vieții românești” au spus că au primit de la *Eugen Barbu* „o schiță” pe care au hotărât să o includă în sumarul revistei. *Petru Dumitriu* a relatat că l-a informat și pe *M. Beniuc* despre această chestiune, iar „tovarășii de la Uniune” n-au avut nicio obiecție. Am prezentat interlocutorilor tot ce aflasem despre Școala de Ofițeri de Jandarmi și elevul *Eugen Barbu*. A intervenit *Marin Preda* povestind despre experiența sa din timpul războiului. *Paul Georgescu* însă a rostit cuvinte grele la adresa Jandarmeriei Române și a poliției antonesciene, accentuând necesitatea investigării temeinice a activității unor unități militare și a unor persoane în anii războiului.

A urmat apariția prozei *Munca de jos* (schiță), de *Eugen Barbu*, în „Viața românească” (anul VIII, nr. 3/martie 1955, p. 218–238), text ce a stârnit interesul angajaților de la CC și Palatul Victoria, deoarece fiecare salariat era un prezumtiv... trimis la „munca de jos”. [Mi-aduc aminte că au cerut să le procur revista și unii membri ai CC și ai Consiliului de Miniștri!] *Eugen Barbu* intuise „un sistem administrativ-politic” instaurat oficial de „dictatura proletariatului”.

Deoarece autorul – la 31 de ani – se confrunta cu mari greutăți materiale, secretariatul Uniunii Scriitorilor a propus direcției Editurii pentru Literatură și Artă (ESPLA) să tipărească schița lui *Eugen Barbu* în colecția „Luceafărul”, dar cererea a fost refuzată. Propunerea a fost făcută și Editurii Tineretului, iar directorul *Mihai Maxim* a încheiat cu *Eugen Barbu* un contract, astfel că la 2 iunie 1955 textul este

dat la cules, iar la începutul lui iulie apare cărțuia (format mic, 76 pagini), cu noul titlu stabilit de autor: *Gloaba* (redactor de carte P. Surupăceanu, tiraj: 10 100 de exemplare).

În *Opere I. Nuvele. Romane*, Mihai Ungheanu înregistrează în *Cronologie* (p. XL): „1955... Eugen Barbu debutează editorial cu nuvela *Gloaba* (alt titlu pentru *Munca de jos*), la Editura Tineretului, red.-șef Petru Dumitriu”. Este o eroare de neînțeles, din moment ce *Petru Dumitriu* deținea, în 1955, funcția de redactor-șef al revistei „Viața românească”!

Editura Tineretului, din ianuarie 1954 aparținând de Ministerul Culturii, îl avea director pe *Mihai Maxim*, același personaj care a lucrat onest, în 1954, pentru editarea versurilor inedite *Prisaca* de Tudor Arghezi și a prozei *Toate pânzele sus!* de Radu Tudoran. M. Maxim a acceptat, în 1955, să includă în planul editurii (*peste programul aprobat!*) nuvela lui *Eugen Barbu*, în urma obținerii suplimentului de hârtie și alte materiale de la Comitetul de Stat al Planificării (CSP) și Ministerul Culturii (Andrei Lăzărescu). [Toate instituțiile economice și culturale, indiferent de profilul lor, erau atunci obligate să respecte riguros prevederile „Planului cincinal de Stat”, în privința materialelor și fondurilor bănești înregistrate *spre execuție* într-un an calendaristic. Nerealizarea prevederilor din planul anual atrăgea penalizări, iar *suplimentarea* planului cu noi obiective, presupunea *aprobări speciale* din partea CSP și/sau a Consiliului de Miniștri.]

Includerea prozei lui Eugen Barbu *peste plan*, la Editura Tineretului, a constituit obiectul unei discuții într-o ședință a membrilor Sectorului de literatură din Secția de Știință și Cultură. Șt. Gheorghiu a afirmat că *Eugen Barbu* are o viață dezorganizată, trăiește cu „diferite femei dezmațate”, are „apucături burgheze” și vorbește „urât” despre unii scriitori membri de partid (mdp, în continuare) evrei. Gh. Gonda a adăugat o informație care ne-a șocat: *Eugen Barbu* este fiul „din flori” al scriitorului *Nicolae Crevedia*, fost „mare legionar”. A intervenit Paul Georgescu cu precizarea că mama naturală a lui Eugen Barbu, chiar dacă ar fi avut „aventuri” cu Crevedia, nu și-a părăsit copilul, s-a căsătorit apoi cu un muncitor de la CFR–Grivița, iar noua familie s-a ocupat de educația băiatului⁶. Malițios și ironic, *Paulică* ne-a prezentat un eseu pe loc improvizat despre „copiii din flori” și „nelegitimi”, unii dintre ei „scriitori de geniu”, l-a evocat pe Ștefan cel Mare și numele unor oameni de cultură din „România democrat-populară”. A persiflat „morala proletară”, apelând la citate din *Marx*, *Engels* și *Lenin*, condamnând „perfidia” unor „tovarăși activiști”.

Am citit, în „România literară” (nr. 3/20 ian. 2012), *O epistolă necunoscută a lui Nicolae Crevedia*, prezentată de neobositul istoric literar prof. *Nicolae Scurtu*. Adresată lui G. Călinescu, scrisoarea este datată „Sofia 30 decembrie 1940”. La un moment dat, N. Crevedia mărturisește: „Am un fecior în clasa a VI-a de liceu, dar

⁶ Despre acestea a scris și Marian Popa, în *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I (București, Fundația Luceafărul, 2001, p. 303 și urm.): „...când omul va căpăta ponderea publică aptă să provoace ura, se va porni de la un capitol dintr-un roman de-al său pentru a se afirma: Eugen Barbu este fiul lui Nicolae Crevedia făcut cu fata gazdei sale în timpul studenției”.

aceasta rămâne numai între noi, fiindcă e făcut cu o tânără gazdă în cartier, când încă n-aveam decât 20 de ani și nu terminasem nici liceul!” (p. 14).

Prof. N. Scurtu precizează în note: „Eugen Barbu (1924–1993), prozator și gazetar”.

Mărturisirea lui N. Crevedia nu poate fi contestată, astfel că opinia din nota prof. Scurtu trebuie analizată răbdător, necesitând descoperirea actelor de stare civilă ale mamei lui Eugen Barbu, actul de căsătorie cu tâmplarul Nicolae Barbu etc.

Consemnăm, până la aflarea unor informații noi, unele observații pornind de la *date certe, atestate, din biografiile lui N. Crevedia și Eugen Barbu*: la începutul anului 1923, când N. Crevedia ar fi putut să o cunoască pe „tânără gazdă în/[din] cartier”, el avea 20 de ani împliniți (se născuse la 24 noiembrie 1902). „Feciorul” – Eugen Barbu – s-a născut la 20 februarie 1924, aceste date putând atesta o relație între doi tineri. În decembrie 1940, când N. Crevedia îi destăinuie lui G. Călinescu că are „un fecior în clasa a VI-a de liceu”, elevul Eugen Barbu – cu numele de familie al tatălui vitreg – urma studiile liceale la București. În anul școlar 1935/’36 urmează clasa I la Liceul „Aurel Vlaicu”, promovează clasele liceale ca elev silitor, dedicat studiului și lecturii, nu repetă niciun an, astfel că în decembrie 1940 îl găsim elev în clasa VI-a de liceu (anul școlar 1940/’41), întocmai cum îi mărturisește autorul prozei *Buruieni de dragoste* criticului și istoricului literar G. Călinescu.

*

Membrii Secției de Știință și Cultură au considerat, în iunie 1955, informația prezentată de Gh. Gonda ca fiind o problemă „de ordin extraliterar”, ce-l privește pe *Eugen Barbu* și biografii săi. Șt. Gheorghiu a vorbit și despre acuzații „de antisemitism”, la adresa „tovarășilor Vitner și Crohmălniceanu”. Paul Georgescu a evocat situația creată la Facultatea de Filologie, în vara lui 1949, când „tov. Răutu” l-a criticat public pe acad. prof. G. Călinescu, în locul acestuia fiind numit șef de catedră Ion Vitner. Mai mulți studenți de la Filologie „au protestat” și unii, între care – probabil – și Eugen Barbu, l-au acuzat pe „tov. Vitner” de uzurpare a postului de profesor titular și șef de catedră al acad. G. Călinescu. P. Georgescu a subliniat că aceeași atitudine critică față de I. Vitner și Ov. S. Crohmălniceanu au avut-o și profesori ai Facultății de Filologie, pentru că Vitner și Crohmălniceanu aveau alte profesii – medic, inginer – fiind numiți, la Catedra de literatură română a facultății, fără concurs și fără să aibă lucrări de istorie literară. Până la urmă, toți cei prezenți au considerat acuzația de „antisemitism” ca neîntemeiată.

Am atras atenția colegilor din Sectorul de literatură asupra modificării criteriilor de apreciere a creației literare. Reconsiderarea atitudinii liderilor politici, în prima parte a anului 1955, față de *Tudor Arghezi*, *George Bacovia* și alți scriitori din generația vârstnică presupunea, implicit, *reevaluarea* poziției față de întreaga creație literară a scriitorilor respectivi, reeditarea și includerea ei în programele analitice de studiu a literaturii române la școlile secundare și Facultățile de Filologie din țară. Am arătat că dogmatismul și considerarea realismului socialist ca unică „metodă” de creație *sunt, și s-au dovedit contraproductive*, că trebuie să

promovăm valorile artistice ale tuturor curentelor literar-artistice – modernismul, simbolismul, expresionismul, neorealismul, naturalismul etc. – având drept criterii valoarea artistică și mesajul umanist.

Acest punct de vedere se întemeia pe experiența din anii 1953/’54, îndeosebi din perioada activității la Ministerul Culturii, cât și pe rezultatul alegerilor și reprimirilor în Academie, din primele zile ale lui iulie 1955, când a fost reprimat ca membru de onoare al Academiei părintele-scriitor Ion Agârbiceanu, au fost aleși membri titulari: Tudor Arghezi, Geo Bogza, Dumitru Panaitescu-Perpessicius, Cezar Petrescu, Tudor Vianu, Mihai Beniuc și Zaharia Stancu, iar membri corespondenți: Alexandru Philippide, Eugen Jebeleanu, Istvan Nagy și Eusebiu Camilar, personalități cu operă și opțiuni artistico-ideologice marcate de deosebiri principiale. Noua orientare ideologică în domeniul literar a suferit însă – în sesiunea Academiei din iunie–iulie 1955 – și un eșec, deoarece propunerea de reprimire ca membru titular a lui Lucian Blaga – și a altor scriitori și filosofi – a fost respinsă de Biroul Consiliului de Miniștri, la insistențele lui Iosif Chișinevski și Miron Constantinescu⁷.

Confruntările politico-ideologice între mdp de la Uniunea Scriitorilor, sub influența celor din Secțiile CC și ai liderilor Ministerului Culturii și ai Academiei s-au înregistrat public la Conferința (secretă) Uniunii Scriitorilor, din iulie 1955, convocată de primul secretar al CC, Gheorghe Apostol, la propunerea Secției de Știință și Cultură⁸.

Am arătat, în *File de istorie culturală...*, (2009, p. 610–611), că unii membri ai Uniunii Scriitorilor au criticat dur romanul *Bietul Ioanide* și pe cei ce au asigurat tipărirea lui, dar reprezentanții CC și primul secretar Gh. Apostol nu s-au pronunțat asupra romanului, fapt sesizat de scriitori. Aurel Baranga a avut o intervenție dogmatică, de tip proletcultist primitiv, prin declarația: „Dintr-un punct de vedere este un câștig că am reparat această greșală [ostracizarea lui Tudor Arghezi și a operei sale], dar a se alinia literatura noastră după Arghezi nu sunt de acord”. (s.n.) În fond, dramaturgul apăra verdictele critice antiargheziene ale lui M.R. Paraschivescu, din 1947, ale lui Sorin Toma, din ian. 1948, cele comunicate de Leonte Răutu, la sesiunea Academiei din martie 1951 și cele din foiletoanele publicate în „Scânteia”, în 1954. Mai mult, Aurel Baranga considera o gravă eroare politică și artistică orientările din domeniul literaturii și declara: [pentru ceea ce] „se întâmplă mai ales în ultimele luni, vina o poartă în bună măsură și Secția de Știință și Cultură a CC al PMR”, care n-a demonstrat „suficientă combativitate comunistă”, adăugând că „tov. Țugui nu se consultă cu membrii de partid de la Uniunea Scriitorilor”. În intervenția sa, Ion Mihăileanu, redactor-șef adjunct al „Gazetei literare”, întărește criticile la adresa lui Tudor Arghezi, exemplificând printr-o

⁷ Miron Constantinescu și-a expus opiniile despre gânditorul filosof Lucian Blaga la Congresul al II-lea al PMR, din 23–28 dec. 1955 (*Concepțiile idealiste ale unor Petrovici, Blaga*).

Motru, Gusti, *misticismul fascist al unor Nae Ionescu, Nichifor Crainic și alte curente antiștiințifice și obscurantiste...* (s.n.)

⁸ Vezi Conferința (secretă) a Uniunii Scriitorilor din iulie 1955. Ediție alcătuită de Mircea Coloșenco. Cuvânt-înainte de P. Țugui. (București, Editura Vremea, 2006, 454 p.).

poezie apărută în „Scânteia tineretului”, care ar avea, după I. M., „intenții clar dușmănoase, instigatoare”. [?] Critică apoi Secția de Știință... și Direcția Presei, pentru că „n-au văzut” lipsurile existente în romanul *Bietul Ioanide*. Dintre zecile de scriitori prezenți la conferință, nimeni nu s-a învrednicit să le dea celor doi o replică în ce privește respingerea operei literare argheziene. De aceea, ca vechi admirator al poeziei argheziene, am subliniat că nu sunt de acord „cu ceea ce a spus tov. Baranga... oamenii au început să scrie... Trebuie spus că politica partidului a fost consecventă și Arghezi a început să scrie... are... lucrări bune [...]”. Deci dacă se discută cu oamenii, dacă se luptă se reușește, depinde de puterea noastră de convingere. Dacă astăzi se ajunge ca prieteni ai lui Arghezi să-l defăimeze astfel, înseamnă că îi doare că Arghezi a tipărit o carte”. Era o declarație afectiv-rațională, ce-am considerat-o absolut necesară în acel moment. Reluată în final, în „concluziile” prezentate de Gh. Apostol, ea n-a fost abordată în debaterile prelungite nici de *Leonte Răutu*, nici de *Iosif Chișinevschi*, responsabili de nedreptățile făcute lui *Arghezi* și operei sale, culturii române în general.

Ov. S. Crohmălniceanu s-a referit, în cuvântul său, la *Lucian Blaga*, exprimând aprecieri neavenite. Pe aceeași linie ideologică anti-blagiană, promovată de *Leonte Răutu* și redacția „Scânteii”, redactorul-șef adj. al „Vieții românești” a spus prezumțios că în școli se citesc „cărțile vechi”, „lucrări de mână a 5-a și a 6-a, de cele mai reacționare forme, circulă tot felul de tratate și interpretări de la unii scriitori mistici cum este *Blaga*, care dau formulele cele mai reacționare” (*op. cit.*, p. 267). Conferențiarul universitar de literatură română modernă, contestat de unii studenți în 1948/’49, atesta, vrând-nevrând, printr-o declarație publică agresivă, „interesul ideologic” al membrilor Biroului Politic pentru respingerea revenirii poetului clujean în Academie și reeditarea operelor sale literare, fabricând noi „argumente”.

La Conferința scriitorilor (iulie 1955) s-au ivit și alte controverse literare și ideologice, de metodă, privind publicarea scrierilor literare, ce trebuie evocate, pentru că au avut, în acei ani, anumite atingeri cu tipărirea romanului *Groapa*. O parte dintre vorbitori au făcut apologia realismului socialist – *Răutu*, *Galan*, *Baranga*, alții – între care prozatorii *Petru Dumitriu* și *Zaharia Stancu*, șeful Secției de Știință și Cultură – au uitat de această cerință oficială. *Mihai Beniuc* – secretarul Uniunii Scriitorilor – a declarat, în opoziție cu opiniile critice exprimate de unii scriitori la adresa activității Secției de Știință și Cultură: „În ceea ce privește munca cu Secția de Știință și Cultură aș putea spune că în acest scurt interval de acum noi am avut mai multe relații și schimburi de vederi în toate problemele decât am avut în tot timpul înainte cu Secția de Propagandă și Agitație” (*L. Răutu*). *Petru Dumitriu* a emis părerea că, în „actualele împrejurări”, „cred[e] că Direcția Presei face o muncă inutilă, fiindcă dă tovarășilor de acolo bătaie de cap și nouă ne face multe greutăți”. (p. 239)

În ampla sa cuvântare, *Leonte Răutu* – membru al CC și șeful Secției de Propagandă și Agitație, fără legătură ierarhic-decizională cu noua Secție de Știință și Cultură, creată la 8–10 februarie 1955 – a ridicat câteva probleme controversate în lumea literară românească. Militând pentru realismul socialist, pentru „oglundirea”

realităților noi, socialiste din RPR, el a spus ritos: „Există o formă mai învăluită a naturalismului în care se exercită presiunea stihiei mic-burgheze... Câteodată lupta împotriva schematismului la noi servește drept paravan estetismului”. Directori de întreprinderi „sunt evocați ca fiind hoți, birocrați, imorali” (p. 347). Critică „teoria sincerității”, considerând-o o „teorie putredă”, cu referiri explicite la poezii ale lui Cicerone Theodorescu...

De aceea, autorul *rondelurilor* i-a adresat șefului propagandei întrebările: „Este bine să se continue sistemul practicat în anii anteriori, de a se critica o poezie, un grup de poezii, înaintea judecării operei, a cărții editate?”; „Tov. Răutu a spus să nu vedem în realitate numai părțile negative. Cum să facem cu satira? Combaterea relelor e un lucru important care ajută, nu strică”.

Afirmațiile lui L. Răutu n-au fost împărtășite de Ion Pas și Constanța Crăciun și nici de Paul Georgescu și P. Ț. Ultimii doi au asigurat, bunăoară, publicarea în reviste a unor fragmente din poemul *Satul fără dragoste*, de Radu Boureanu, criticate de unii publiciști, iar Secția de Știință și Cultură a insistat ca poemul dramatic *Satul fără dragoste* să fie tipărit la ESPLA (cu ilustrații de A. Demian, fostul grafician al revistei „Gândirea”). După apariția cărții (1955), L. Răutu m-a pârât la Secretariatul CC că „promovez cărți literare cu grave erori ideologice”, după care am fost obligat să particip la „o analiză ideologică” a poemului lui Radu Boureanu, făcută de un grup de scriitori. De remarcat că, de această dată, spre deosebire de trecut, *Satul fără dragoste* n-a fost retras din librării! Veniseră alte vremuri, cu alți oameni, deschiși dialogului, ce prețuiau istoria culturii literar-artistice și profesau o viziune filosofică generoasă.

Contextul în care romanul *Groapa* a văzut lumina tiparului

În ce împrejurări și care au fost persoanele implicate în publicarea primelor fragmente din romanul *Groapa*? Orice eveniment cultural are o geneză și autori implicați, astfel că istoricul trebuie să-și asigure *deplina informare și libertate* în a comunica obiectiv faptele, *adevărul*.

Am arătat, în *Tinerețea lui Petru Dumitriu* (Editura Dacia, 2001), circumstanțele în care am dialogat cu Eugen Barbu despre romanul său *Groapa*. Vineri, 2 decembrie 1955, autorul schiței *Gloaba* a venit la Secția de Știință și Cultură, în urma recomandării lui Petru Dumitriu, redactorul-șef al „Vieții românești”. Îi prezentase acestuia un fragment din roman, iar după lectură, P. Dumitriu i-a spus că Direcția Presei (cenzura) ar putea formula unele obiecții asupra „scenelor naturaliste”. Au discutat asupra acestei posibile intervenții a cenzurii, iar redactorul-șef i-a propus să-l consulte, în prealabil, asupra tipăririi fragmentului, pe Țugui.

Eugen Barbu a subliniat că ar dori ca textul să apară „așa cum l-am scris eu”, deoarece manuscrisul a fost „refăcut” de mai multe ori și a fost citit de „unii tovarăși competenți”. I-am spus că posibilele obiecții privind *naturalismul* nu-și mai au locul din moment ce în programul de reeditare a literaturii române și universale,

elaborat de minister, figurează și opere recunoscute ca fiind *naturaliste*, de pildă, romane de *Emil Zola*. Discuția s-a prelungit, interlocutorul a vorbit despre *Răscoala* lui *L. Rebreanu* și prozele lui *Tudor Arghezi*. M-au surprins cuvintele de apreciere despre meritele „secției de la partid” în „curajoasa” acțiune de înlăturare a defăimărilor „tovarășilor de la Propagandă și „Scânteia”..., adversarii principali ai lui Arghezi și ai operei sale”. Aveam în față un admirator al scrisului arghezian! Atitudinea fermă, uneori pasională, mi-a atras atenția, determinându-mă să-i acord un sprijin sporit tânărului prozator. Am vorbit cu *N. Panaitescu*, director general adj. la Direcția Presei, om de carte, cerându-i să avizeze cuprinsul revistei „Viața românească”, astfel că în nr. 1/ianuarie 1956 (p. 162–172) apar fragmente din romanul *Groapa*.

Mihai Ungheanu – căruia i-am prezentat detaliile referitoare la publicarea primelor fragmente din *Groapa*, în „Viața românească” – a omis să menționeze, în *Note și comentarii*, împrejurările care au precedat publicarea fragmentelor din roman: *intervenția șefului Secției de Știință și Cultură*, demers făcut în prezența autorului, la solicitarea prozatorului *Petru Dumitriu*. Decizia de a interveni pentru ca fragmentele din romanul *Groapa* să fie publicate nu decurgea dintr-un capriciu personal, ci se întemeia pe *recunoașterea ab origine* a operelor literar-artistice din *curentul naturalist* ca parte integrantă, organică a culturii literare naționale și universale. Am intervenit ca cenzura să avizeze tipărirea romanului *Gropa*, considerând că autorul are dreptul să-și vadă lucrarea publicată și comentată de cititori. Eram consecvent opiniilor politice proprii și ale unor colaboratori ce fuseseră asociați în acțiunile concrete privind *tipărirea* romanului *Bietul Ioanide*, *reeditarea* operelor lui *Arghezi* și a altor scriitori moderni cenzurați, *traducerea în limba română* a marilor valori ale literaturii universale contemporane. Era o asumare politico-ideologică conștientă, pentru depășirea limitelor impuse de un grup de ideologi dogmatici, de factură și formație stalinisto-jdanovistă.

I-am propus lui *Eugen Barbu*, la sfârșitul întâlnirii, să prezinte manuscrisul romanului conducerii ESPLA, pentru a fi *inclus în planul editorial pe 1956*. A spus, surprins, că dorește să mai „*fac[ă] modificări*”. Am stăruit: „Eventuale modificări se pot face pe parcursul anului, împreună și în înțelegere cu redacția editurii”. Scriitorul m-a întrebat dacă n-aș vrea să citesc manuscrisul. Am replicat: „*Vreau să citesc cartea!*”

Despre cele discutate în întâlnirea cu *Eugen Barbu* i-am informat pe *Mihai Beniuc*, de la Uniunea Scriitorilor și pe *Ion Pas*, prim-locțiitor al ministrului Culturii, rugându-i să propună lui *Al. I. Ștefănescu*, directorul ESPLA, sau unuia dintre redactorii-șefi, *Al. Balaci* ori *Silvian Iosifescu*, să-l primească pe *E. Barbu* și să discute despre scrierile sale... În februarie 1956, *Ion Pas* mă informa că *direcția Espla* a discutat cu tânărul scriitor bucureștean, care a propus editurii un contract pentru un alt manuscris decât romanul *Groapa*, manuscris ce urma să fie aprobat de „Consiliul editorial” pentru planul pe 1956. *Eugen Barbu* îi prezentase lui *Al. I. Ștefănescu* manuscrisul *Tripleta de aur*, text pe care editura l-a dat la cules la 9 martie 1956. Cartea a apărut în luna mai, într-un tiraj de 15 100 de exemplare, cu desene de *I. Mițurcă* și *N. Zamfir*, graficieni, membri ai Uniunii Artiștilor Plastici.

În urma decesului lui *A. Toma* (vara lui 1954), direcția ESPLA a fost asigurată de *Al. I. Ștefănescu*, soțul *Ninei Cassian*, avându-i în continuare redactori-șefi pe conferențiarul universitar *Alexandru Balaci* și *Silvian Iosifescu*. Ca atare, debutul editorial al lui *Eugen Barbu* s-a oficiat sub direcția lui *Al. I. Ștefănescu*, la ESPLA, cu *Tripleta de aur*. *Petru Dumitriu* a fost transferat, de la *Viața românească*, pe postul de director al ESPLA, la inițiativa șefului Secției de Știință și Cultură (*P. Ț.*), cu avizul ministrului Culturii și al șefului noii Direcții de Propagandă și Cultură (*L. Răutu*), având – la mijlocul lunii mai 1956 – și aprobarea președintelui Uniunii Scriitorilor, *Mihail Sadoveanu*.

*

Activitatea Uniunii Scriitorilor a fost marcată, în anii 1956/’57, de câteva inițiative ale academicienilor literați datorate lui *Mihail Sadoveanu*, președintele Uniunii. La sfârșitul lui noiembrie 1955 a avut loc o ședință, la Palatul Victoria, inițiată de *M. Sadoveanu* și scriitorii academicieni *T. Arghezi*, *G. Călinescu*, *Camil Petrescu*, *D.P. Perpessiciu*, *T. Vianu*, *Geo Bogza*, *M. Beniuc*, *Z. Stancu* și *M. Ralea*. Din partea guvernului au asistat *Miron Constantinescu*, prim-vicepreședinte și *Al. Bârlădeanu*, de curând vicepreședinte al guvernului și președinte al CSP, membru al Academiei, iar de la CC a fost delegat subsemnatul. Delegația scriitorilor a cerut membrilor guvernului să includă în *planul de cheltuieli* pentru cultură, pentru anii următori, sumele necesare pentru: o conferință pe țară a tinerilor scriitori; un Congres al Scriitorilor din RPR, cu invitați din străinătate; urgentarea „completării” legii drepturilor de autor; lărgirea posibilităților de călătorie a scriitorilor în străinătate și reglementarea încasării drepturilor de autor pentru traduceri în alte limbi; o construcție modernă pe malul Mării Negre, proprietate a Uniunii Scriitorilor; sporirea bugetului editurilor pentru reeditări, traduceri din alte limbi, achiziționarea de cărți de artă etc.; elaborarea unei legi privitoare la acordarea *pensiilor speciale de stat*; alcătuirea de noi manuale de literatură română pentru ultimele clase de liceu și ale școlilor profesionale. *M. Sadoveanu* și colegii lui au expus succint doleanțele scriitorilor, într-o ordine prestabilită, astfel că discuțiile au fost la obiect, fără opinii divergente. Oficialii au acceptat toate cererile. *Miron Constantinescu* a întrebat când ar urma să fie convocate cele două manifestări naționale ale Uniunii Scriitorilor, iar *M. Sadoveanu* a precizat: „în prima parte a anului viitor” (1956). *G. Călinescu*, *M. Beniuc* și *T. Vianu* au remarcat necesitatea „urgentă” a unei analize publice privind „orientarea generală” în creația literară contemporană și „poziția noastră” față de literatura română din secolul al XX-lea și față de „direcțiile” din literatura universală contemporană. *Geo Bogza* și *Z. Stancu* au cerut ca la congresul proiectat să fie invitați delegați din „toate țările lumii”, propunând totodată lui *Al. Bârlădeanu* (CSP) să sporească *devizele* (valută) pentru „Cartimex”, în vederea extinderii posibilităților de achiziționare a cărților și revistelor literare din țările occidentale și din America.

Întâlnirea de la Palatul Victoria, prima într-o asemenea formulă academică, a constituit un demers politic bine chibzuit, necesar după revenirea în viața literară și

publică a scriitorilor ce fuseseră ostracizați, precum *Tudor Arghezi*, *George Călinescu*, *Tudor Vianu* și reprimirea în partid a lui *Z. Stancu* și *M. Beniuc*, demers menit să asigure, într-un timp relativ scurt, convocarea celor două manifestări naționale ale Uniunii Scriitorilor.

*

Între 20 și 24 martie 1956 a avut loc Conferința tinerilor scriitori din RPR, prezidată de Mihail Sadoveanu, Ion Pas (prim-locțiitor al ministrului Culturii) și *Mihai Beniuc* (secretar al Uniunii Scriitorilor). *Raportul* Comitetului Uniunii a fost prezentat de *Mihu Dragomir*, redactor-șef al revistei „Tânărul scriitor”. După audierea raportului, cei aproape 300 de delegați și invitați au dezbătut problemele literare în grupuri – „seminarii”, cercul de tineri prozatori fiind condus de *V. Em. Galan*, *Eusebiu Camilar*, *Cezar Petrescu* și *Al. Jar*. Atât în raportul prezentat de *M. Dragomir*, cât și în relatările apărute în presă erau remarcați tinerii prozatori *Titus Popovici*, *Francisc Munteanu*, *Traian Coșovei*, *Ion Băieșu*, *Nicolae Țic*, *Radu Cosașu*, *Ioan Grigorescu*, *Ilie Purcaru*, *Fănuș Neagu*, *Victor Vântu*, *Dionisie Șincan*, *Pop Simion*, *Sonia Larian*. [Numele lor este înregistrat și în *Dicționarul general al literaturii române*, volumele din 2004–2009. Nu sunt incluși în *Dicționar*: *Eugen Mandric*, *N. Vălmăruș* și *Cornel Bozbi*, „pierduți” fiind în grupul „publiciștilor”.] Materialele publicate în „Gazeta literară”, „Tânărul scriitor” și „Contemporanul”, în luna martie și următoarele, *nu menționează* numele lui *Eugen Barbu*. Acesta nu depusese cerere pentru a fi primit în Uniunea Scriitorilor, dar tipărise broșura *Gloaba* și fragmente din romanul *Groapa*.

După încheierea Conferinței tinerilor scriitori se poate aprecia că începe *bătălia* pentru romanul lui *Eugen Barbu*, care trudește să obțină un loc onorabil între membrii Uniunii Scriitorilor. În aprilie, el depune la Editura Tineretului manuscrisul *Balonul e rotund*, dat la cules la 26 aprilie și apărut în librării în iunie 1956. Cele două cărți au adus talentatului autor „grivițean”, încrezător în destinul său de scriitor, bucurii de ordin material și speranțe că-și va putea întemeia o familie.

Pe neașteptate, *Mihai Gafița* publică, în „Gazeta literară”, trei articole agresive despre fragmentele de roman semnate de *Eugen Barbu*, în „Viața românească” (ian. 1956), cu toate că biroul Uniunii Scriitorilor hotărâse, în vara anului 1955, să fie evitată publicarea articolelor critice despre „fragmente” din romane, nuvele, sau una, două poezii. *Mihai Gafița* își asumase răspunderea politică de a polemiza aprig cu toți cei care condamnau dogmatismul, uniformizarea actului literar și îngrădirea libertății de opțiune artistică a scriitorilor. Fragmentele din *Groapa* au constituit, pentru *Mihai Gafița*, doar *un pretext* pentru a proclama, ca și *Leonte Răutu* și unii scriitori, la „Conferința [secretă]” din vara lui 1955, că realismul socialist este *singura* metodă de creație acceptată în literatura și arta din RPR. Exclusivismul dogmatic răzbate încă din titlurile articolelor: *Între realism critic și realism socialist* (G. lit., nr. 14/5 aprilie 1956); *Treptele de jos* (nr. 15/12 aprilie), *Între realism critic și realism socialist* (nr. 17/26 aprilie).

Anul 1956 era însă diferit de anii 1950 sau 1952, activitatea culturală și artistică evoluase, în instituțiile de stat și structurile politice fuseseră numiți și oameni ce nu erau școliți în URSS, de altă formație, înzestrați cu sentimente și convingeri naționale marcate de demnitate, dispuși să-și expună și susțină propriile idei și decizii. Poeziile lui *Eminescu* și *Macedonski*, cele ale lui *Arghezi*, *Bacovia* și *Blaga*, *romanele sadoveniene*, ale lui *Rebreanu* și *Camil Petrescu*, *Craii de Curtea Veche*, *Salambô*, sau *Crimă și pedeapsă* erau repere ale unei conștiințe a valorilor culturale naționale și universale. Întâmpinaseră cu pasiune și interes intelectual-artistic *romanele Bietul Ioanide*, *Nicoară Potcoavă*, *Un om între oameni* și *Moromeții*, dar și fragmentele din romanul *Groapa*, al lui *Eugen Barbu*.

Acestea au fost premisele intelectuale și morale de la care au pornit reprezentanții Secției de Știință și Cultură și ai conducerii Ministerului Culturii când s-au alăturat opiniilor redactorilor de la „Viața românească” și ESPLA și au susținut tipărirea romanului *Groapa*. Romanul a apărut cu sprijinul ferm al ministrului Culturii și al șefului Secției de Știință și Cultură, ambii împuterniciți, printr-o hotărâre emisă în toamna lui 1955, ca ultimă instanță decizională în tipărirea cărții în RPR (până în anul 1959).

Problematica iscată în lumea literară – de importanță capitală pentru viitorul culturii române – a fost preluată în documentele Congresului Scriitorilor din RPR, din 18–23 iunie 1956, unde s-a discutat pe larg despre curente moderne în poezie și proză, realitate neevocată însă de editorul prozei lui *Eugen Barbu*, criticul și istoricul literar *M. Ungheanu*.

Spre sfârșitul lunii mai 1956, Biroul Organizației de Bază de la Uniunea Scriitorilor (secretar V. Em. Galan) a convocat o ședință la Casa Scriitorilor, pentru analiza articolelor lui *M. Gafița*, la cererea „unor membri de partid”, care au propus să fie invitat și subsemnatul. Adunarea s-a desfășurat în prezența a numeroși scriitori tineri și vârstnici, între care *Demostene Botez*, *Cezar Petrescu*, *M. Sorbul*, *I. M. Sadoveanu*, *Perpessicius*. V. Em. Galan a criticat publicarea fragmentelor din romanul lui *Eugen Barbu* în „Viața românească”, poziția sa fiind susținută de *M. Novicov*, *Sergiu Fărcășan*, de la „Scânteia”, *I. Vitner*, *Tr. Șelmaru*, *A. Baranga*. Replica a venit din partea lui *Petru Dumitriu*, *Savin Bratu*, *Ion Pas*, prim-locțiitor al ministrului, *Marin Preda*, *Nicolae Țic*, *Fănuș Neagu*, prof. *Silvian Iosifescu* și *Mihai Beniuc*. Pentru că unii vorbitori (*Galan*, *Vitner*, *Novicov* și *Fărcășan*) l-au criticat pe șeful Secției de Știință și Cultură pentru că a aprobat tipărirea fragmentelor și a dezavuat public articolele lui *M. Gafița*, am adresat, lui *Novicov* și *Vitner*, întrebarea: sunt de acord ca ministerul (editurile) să publice *romanele* lui *Zola*, *Daudet*, *Flaubert*, *Dostoievski* și ale lui *Rebreanu*? Au izbucnit aplauze și vociferări. *Novicov* a fost constrâns (și de atmosfera din sală) să declare că *naturalismul* a dat, literaturii universale, *capodopere*... *D. Botez* și *Perpessicius* au demonstrat că nu este oportună critica unor fragmente, ci trebuie apreciată critic *lucrarea integrală* a scriitorului. *D. Botez* a remarcat talentul lui *Eugen Barbu*, iar *Perpessicius* a demonstrat valorile artistice ale *naturalismului*, evocând și preferința „*cercului de la «Contemporanul»*” față de *zicism* și marii prozatori și dramaturgi ai

„variantelor” naturalismului european. Majoritatea asistenței a criticat, adesea vehement, foiletoanele lui *Gafița*, unii vorbitori – *Marin Preda*, *Cicerone Theodorescu*, *Ion Băieșu*, *Haralamb Zincă* – acuzându-le de „similitudini”, în idei și aprecieri, cu articolele lui *Sorin Toma*, din 1948, din „Scânteia”! Această manifestare intempestivă de la Casa Scriitorilor nu putea să fie ignorată de Congresul Scriitorilor, la care au participat delegați aleși de filialele Uniunii Scriitorilor, scriitori de toate etniile, de la maghiari și germani, la sârbi, turco-tătari și țigani.

Într-o ședință preliminară Congresului, Gheorghiu-Dej și membrii Biroului Politic au stabilit ca salutul oficial la congres să-l prezinte *Miron Constantinescu*, prim-vicepreședinte al Consiliului de Miniștri, iar documentele congresului să fie redactate *exclusiv* de persoanele indicate de președintele Uniunii Scriitorilor, M. Sadoveanu. *Raportul de activitate*, redactat de conducerea Uniunii, să fie „văzut înainte” de „tovarășii Miron și Răutu”, iar forma finală să fie cea aprobată de „tov. Sadoveanu”. *Corapoartele* stabilite de biroul Uniunii să fie „văzute” de șeful Secției de Știință și Cultură, numai la cererea secretariatului Uniunii. Să asiste permanent la Congres, din partea CC, P. Țugui, iar Secția de Propagandă să asigure publicarea *integrală* a documentelor și intervențiilor din ședințe, în revistele culturale și ziare. Alți vorbitori au cerut ca redactorii ziarelor și ai Agerpres să evite orice modificări/eliminări din intervențiile delegaților români și străini. La încheierea ședinței, Gheorghiu-Dej mi-a cerut să fac „tot posibilul ca *maestrul Tudor Arghezi* să participe la Congres din prima zi” și, eventual, „să ia cuvântul”. Alți lideri (Gh. Apostol, de pildă) au stăruit să insiste ca membrii conducerii Uniunii să invite la Congres și scriitori vârstnici și tineri care n-au fost aleși delegați.

Având în vedere că organizatorii Congresului au asigurat tipărirea volumului *Lucrările Primului Congres al Scriitorilor din Republica Populară Română. 18–23 iunie 1956* (ESPLA, responsabil de carte: *Cornel Regman*), istoricul literar este dator să consulte și să decupeze idei și judecăți artistice despre autori și opere, dat fiind caracterul oficial, național al manifestării. Deoarece M. Ungheanu n-a consultat materialul respectiv, vom extrage referirile la romanul *Groapa* [de fapt, la fragmentele publicate și la foiletoanele lui M. Gafița], deoarece ele au *constituit pretexte literar-ideologice* în analiza importanței estetice a *curentelor literare*, altele decât dogma *realismului socialist*.

La Congres s-au iscat controverse artistice aprige în privința *poeziei* (*Cuvântarea lui A. E. Baconsky* și a altor poeți), însă n-au lipsit nici opinii estetice inedite cu privire la viitorul prozei românești! *Mihail Sadoveanu* a declarat, în *Cuvânt de deschidere*: „Maxim Gorki a determinat, pe principiile leniniste, realismul socialist”. A spus, în continuare, că „realismul” de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX s-a opus „așa-zisei arte pentru artă și naturalismului”, numindu-i pe *Tolstoi*, *Turgheniev*, *Gogol*, *Balzac*, *Stendhal*, *Flaubert* și scriitorii români *Costache Negruzzi*, *N. Filimon*, *Caragiale*, *Creangă*, *Slavici*, *Duiliu Zamfirescu*, *Vlahuță*, care au fost realiști. Cu referire la contemporani declară: „Bineînțeles că nu pot interesa decât scriitorii de talent, care creează opera artistică din elementele disperate ale

realității”. Nu interesează „scriitorii de mâna a doua [care] lucrează după rețete și șabloane”, iar „talentul, ca și pământul, are nevoie de cultură intensivă”.

Raportul *Literatura din RPR și perspectivele ei de dezvoltare* – avizat exclusiv de Miron Constantinescu și Leonte Răutu [acesta devenit, între timp, șeful Direcției de Propagandă și Cultură] – a fost citit de Mihai Beniuc și cuprinde paragraful: „Tot în „Viața românească” a apărut nu de mult un fragment din romanul *Groapa* al lui Eugen Barbu, care denotă *nu realism socialist*, ci mai curând *obiectivism* și *naturalism*, iar în cel mai bun caz *realism critic*, deși lucrarea, în afară de unele inadvertențe lingvistice, este plină de culoare și imagine, trădând un foarte viguros prozator”. (s.n.) Despre Gafița, M. Beniuc spune că „toți colegii au sărit la el să-l doboare”. Raportorul se întreabă însă dacă „«*Viața românească*» a făcut bine” publicând capitole din *Groapa* (op. cit., p. 36.).

Petru Dumitriu prezintă coraportul *Probleme ale prozei epice*, un amplu eseu despre principalele orientări estetice în proza românească contemporană, cu frecvente referiri la romanul din literatura universală contemporană, materialul fiind la unison cu punctul de vedere al unor colegi din Secția de proză a Uniunii Scriitorilor. [Textul a fost citit, anterior prezentării în fața delegaților la Congres, exclusiv de șeful Secției de Știință și Cultură, la insistența autorului *Bijuterii* (lor) *de familie*.] Pentru tânărul romancier, instalat cu câteva zile înainte director al ESPLA, „romanele, nuvelele, povestirile” publicate după război aparțin „unor scriitori care iau atitudine alături de masele populare, condamnând societatea veche”. „Tradiția” prozei românești o punctează prin operele lui I. L. Caragiale și Mateiu Caragiale, ale lui Rebreanu, N. D. Cocea, ale lui Sadoveanu și Al. Sahia, precizând: „Nu fac aici o apreciere de valoare, ci constatarea unei atitudini sociale și politice”. Într-un succint periplu în istoria romanului românesc din ultimile decenii, P. D. reține romanele *Desculț*, *Oțel* și *pâine* (de „succes foarte limitat”), *Patul lui Procust*, *Un om între oameni*, *Frații Jderi* și *Zodia Cancerului*, „admirabile” prin „democratismul și realismul” lor. Evoluția romanului este constatată și în creațiile lui I. M. Sadoveanu, de la *Sfârșit de veac în București*, la *Ion Sânțu*, ca să marcheze apoi „căutarea înfrigurată a unor drumuri noi la George Călinescu, autorul *Enigmei Otiliei*”, apreciat ca „unul din punctele culminante ale prozei epice dintre 1920 și 1944”. Subliniind „belșugul de talente” din ultimul deceniu, raportorul arată că toți au optat pentru „calea realismului”, afirmând: „Timpul lucrează pentru proza noastră epică, fiindcă proza noastră epică se dezvoltă în sensul istoriei, în sensul vieții, în sensul socialismului”. Autorul evită orice atitudine ideologică dihotomică pe terenul artei și al evoluției prozei epice. Reluând dezbaterile critice privind *Răscoala*, capodopera lui Liviu Rebreanu, autorul *Cronicii de familie* declanșează discuția teoretică despre realism și limitele lui, despre „ultimele ecouri ale naturalismului în literatura noastră”. „Chiar în lucrări prețuite de public găsim trăsături izolate de artă naturalistă” și exemplifică cu opere ale lui Marin Preda, Petru Dumitriu ș.a. Și între cele două războaie sunt creații, precum *Craii de Curtea Veche*, ce au „nu puține, și cu atât mai regretabile, puncte comune cu arta fraților

Goncourt”. Cazuri de „schematism al intrigii și sociologism al concepției (de fapt, trăsături ale naturalismului) se găsesc în *Noaptea din iunie*, *Zorii robilor* și în părțile din *Groapa* de E. Barbu, publicate în «Viața românească» (op. cit., p. 68). După aceea, romancierul apelează la tezele lui *Georg Lukács*, referitoare la curentele din proza modernă, insistând asupra diferențelor artistice și ideologice dintre realism și naturalism, inclusiv „realismul în țările cu orânduire socială de tip socialist”. Romancierul pune întrebarea: „Oare e ceva rău că apar în proze rămași ale naturalismului?” „E oare naturalismul o metodă de lepădat? Artiștii de mare talent, unii ajunși la renume mondial, au folosit această metodă, au împărtășit aceste idealuri artistice”. P. Dumitriu afirmă, în fața asistenței, că în proza epică românească contemporană „se remarcă influența a două metode artistice și anume realismul și naturalismul.” Analizând „filosofia” curentului naturalist, prozatorul evocă polemicile americanului *Sinclair Lewis* despre prozele lui *Dos Passos*, amintește despre ideile lui *Zola*, *Balzac*, *Stendhal*, stăruie competent asupra operei și gândirii lui *Flaubert*, ca să se oprească la *Ulysses* al lui *James Joyce*, „un scriitor cu totul de prim ordin, talentat, cu totul remarcabil”. Și celebra nuvelă *Nimic* – a lui *Ernest Hemingway* – oferă „o trăsătură involuntară dar inevitabilă a naturalismului: lipsa (de) personaje[lor] cu o individualitate rotunjită”. Arată că „teoreticienii și criticii marxiști au susținut și promovat valoarea superioară a realismului în artă și necesitatea realismului socialist”. Dominantă a fost opțiunea prozatorilor români din ultimii zece ani pentru creația lui *Balzac* și *Tolstoi*, însă „defectele” altor orientări contemporane din proză nu trebuie ignorate: „o pagină din *Ulysses* de *Joyce*, ce poate servi ca exemplu, deși autorul n-a pretins niciodată a fi un naturalist”. Prozele contemporane românești n-au impus „o concepție” modernă privind construcția personajelor, Maței, din *Drum fără pulbere* și *Anton Filip*, din *Bărăgan* nu au „viață intimă”, „viață sentimentală”, sunt schematici. „Primejdia pentru noi, adepți ai realismului socialist este didacticismul”, ignorarea proceselor psihologice ale universului uman transfigurat. Interesantă rămâne opțiunea finală a lui *Petru Dumitriu*. După ce împarte „binețe” critică celor mai mulți confrăți întru roman și nuvelă, revine și subliniază încă odată „mesajul” lui *Desculț* și al unor romane ca *Moromeții* și *Desfășurarea*: „Realitatea umană profundă și diferențiată a țărănimii în transformare este un sunet adânc și plin, un sunet al cărui ecou va dăinui”. În final subliniază: „*Camilar* se mărturisește învățăcel al lui *Sadoveanu*, *Z. Stancu* al lui *Gorki*, *Marin Preda* al lui *Dostoievski*, *Petru Dumitriu* al lui *Balzac*, *Titus Popovici* al lui *Rebreanu*, totuși totul este nou, totul e al vremii noastre”.

O nedumerire a unor cititori din acele timpuri persistă: de ce P. Dumitriu nu s-a referit și la romanul *Bietul Ioanide*, al cărui autor era prezent, în acei ani, în paginile revistelor și la Academie?

Paul Georgescu se referă, în treacăt, în coraportul său *Problemele criticii*, la „discuția purtată în jurul fragmentelor ample și concludente din romanul *Groapa*”. El arată că M. Gafița a scris despre „existența unor puternice elemente naturaliste și a unei viziuni străine concepției noastre”, însă mulți critici „au sărit asupra lui M. Gafița, legându-se de unele formulări vechi ale lui despre raportul dintre realismul

socialist și realismul critic, discutând dacă un roman poate fi apreciat după fragmente”. „Fondul chestiunii” nu s-a dezbătut și „nu s-a dat un ajutor serios talentatului autor al romanului, E. Barbu”. Concluzia: „*Nu e mai puțin adevărat că uneori tematica a fost criteriul, dacă nu unic, în orice caz determinant pentru aprecierea anumitor opere*” (s.n.). Șeful sectorului de literatură din Secția de Știință... evită să facă referiri la „realismul socialist”, critică „sociologismul vulgar” și „dogmatismul”, care „nu a[u] dispărut cu totul”, dar formulează și obiecții față de „estetica reacționară [?!] a lui Maiorescu și Lovinescu”, elogiind, pe de altă parte, studiile lui T. Vianu, G. Călinescu, I. M. Sadoveanu, contribuțiile erudite ale primilor doi în rezolvarea unor probleme actuale ale istoriei literare și culturii române.

Noile orientări în poezia lirică le-a schițat primul vorbitor, *Aurel Gurghianu*, redactor la „Steaua”, în polemică cu ideile susținute în coraportul prezentat de *Dan Deșliu*.

Mihai Novicov afirma, pe urmele lui *Zaharia Stancu*, că „primul lucru care trebuie înmormântat este dogmatismul”, ca după aceea să se oprească asupra „raportului tovarășului Petru Dumitriu”, spre a formula „câteva critici”. Susține, în opoziție cu P. D., că „naturalismul oglindește o concepție, un curent de idei ca rezultat a unui proces istoric” (*op. cit.*, p. 314). „Definind naturalismul”, Novicov afirma că P. Dumitriu s-ar ridica „împotriva tendinței (noastre) de a promova cât mai multe stiluri și cât mai multe curente în literatura noastră”. [În anii 1955–1957 avea mare priză la iubitorii de literatură și artă lozinca venită din China Populară: „*Să înflorească toate florile!*”]. Novicov se repliază însă pe vechiul său teren și susține că toate „curente literare reflectă lupte ideologice”, astfel că noi „trebuie să pornim de la origine, de la substanța ideologică”. Criticul marxist-leninist reproșează „tovarășul[ui] Petru Dumitriu [că] a dat o importanță cu totul insuficientă problemelor realismului socialist”.

A luat imediat cuvântul *acad. D. Panaitescu-Perpessicius*, care a socotit necesar să declare despre „raportul lui Petru Dumitriu”: o „*izbită pledoarie pentru legile creației epice înalte. Un raport în care se abilitază – nu zic se reabilitează, dar se abilitază – naturalismul*”. (s.n.) În opoziție cu Novicov, Perpessicius spune că Belinski „confundă naturalismul cu realismul”, că nu „toate curente literare se pot stabili chiar cu atâta precizie”, încât este mai bine „*să lăsăm operele înseși să demonstreze valabilitatea lor literară, durabilitatea lor*”. Celebrul editor al operei eminesciene cere să fie abandonate „*părerile stricte și dogmatice despărțitoare de curente literare*”. (s.n.) Mărturisește că a fost încântat de ideea lui Petru Dumitriu de a-l așeza „pe Balzac pe o adevărată temelie faraonică”, amintindu-l alături de *Marcel Proust*.

Asupra acestor probleme artistice și ideologice s-au pronunțat și alți vorbitori, memorabil fiind Cuvântul lui A. E. Baconsky: „*Realitatea contemporană cere mijloace de expresie corespunzătoare*”, poeții români trebuie să revină la modelele din lirica românească și universală modernă, la *Arghezi*, *Bacovia*, *Apollinaire*, *Frost*, *Sandburg* etc. Critica literară profesionistă s-a pronunțat în acea perioadă istorică și asupra altor curente literare. Bunăoară, Al. Piru publica, în *Caiete critice* (1, ESPLA, 1957), studiul

Suprarealismul român în primii ani după 1944, alături de studiul Ibrăileanu, critic literar, de Lucian Raicu.

*

Tipărirea romanului *Groapa* impune clarificări administrative și ideologice punctuale, deoarece editorul Mihai Ungheanu și unii publiciști au diseminat confuzii, denaturări ale evenimentului și acuzații false, nedemonstrate, la adresa decidenților din anii 1956/57.

Debutul editorial al lui *Eugen Barbu* s-a înfăptuit cu *Gloaba*, la Editura Tineretului, cu ajutorul *direct* al unor persoane din conducerea Direcției Generale a Editurilor din Ministerul Culturii și al Secției de Știință și Cultură, la propunerea prozatorilor *Petru Dumitriu* și *Marin Preda*, conducători ai revistei „Viața românească”. Publicarea fragmentelor [*inedite!*] din romanul *Groapa*, în „Viața românească” (ianuarie 1956) s-a realizat la inițiativa lui *Petru Dumitriu*, după intervenția lui P. Ț. la Direcția Presei (cenzura). Textul s-a publicat imediat, fără nici o intruziune.

Titlul romanului lui *Eugen Barbu* a fost inclus, în februarie 1956, de „Consiliul editorial” al ESPLA (director *Al. I. Ștefănescu*), în planul pe 1956, la recomandarea lui *Ion Pas* și P. Țugui. Nimeni nu poate întoarce timpul sau schimba faptele și/sau pe făptuitorii lor fără să cadă în derizoriu!

Eugen Barbu a depus a *XII-a versiune* a romanului *Groapa* la ESPLA, în vara lui 1956, mențiune explicită a lui *Emil Manu*, în monografia *Eugen Barbu* („Biblioteca critică”, Editura Eminescu, 1974), de bună seamă având asentimentul (aprobarea) autorului. [În *Note zilnice – 1956* consemnam „sfârșitul lui mai”, cu siguranță după instalarea lui *Petru Dumitriu* ca director al ESPLA, care trecuse, cum spuneau atunci unii scriitori, în „nomenclatura” Ministerului Culturii.]

Redactorii ESPLA n-au tărgănat lucrurile: după dactilografierea manuscrisului și lectura „șefilor” (*Petru Dumitriu*, *Al. Balaci* și *S. Iosifescu*) au trimis *dactilograma* pentru „aviz”, la Direcția Presei. Cenzura n-a avut nicio observație, n-au fost necesare alte intervenții, astfel că textul romanului revine la editură, iar la sfârșitul lui august, redacția trimite *dactilograma* avizată *la cules*, în tipografie. Editura primește *șpaltul* și-l prezintă autorului. Acesta, incitat probabil de propria-i lucrare, imaginează noi exigențe artistice, notând în *Jurnal*: „*Am retras cartea aflată în șpalt pentru că mi se pare pe alocuri inegală. A-13-a oară s-o armonizez*”.

Editorul romanului și unii istorici literari au pierdut din vedere aceste aspecte importante de ordin administrativ-redacțional. Indiscutabil, „a *XII-a versiune*” a romanului *Groapa* a avut *avizul de la Direcția Presei*, spre sfârșitul lunii mai 1956, astfel că manuscrisul *integral*, cuprinzând și capitolul *Truda*, a fost *dat de editură la cules, în tipografie*.

Din motive strict artistice, *Eugen Barbu* a revăzut *șpaltul romanului*, a operat *modificările ce i s-au părut necesare*, inclusiv eliminarea capitolului *Truda* din manuscrisul avizat de Direcția Presei, realitate marcată corect de *M. Ungheanu*. Rezultă că Direcția Presei *n-a formulat nicio observație ideologico-politică*, sau de altă natură, asupra manuscrisului *Groapa*.

M. Ungheanu vorbește despre o „ambuscadă literar-politică în care intrase Groapa”. (Opere, I, p. 1463.) Nicolae Manolescu scrie, în *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* (Paralela 45, 2008, p. 972), nedumerit, mirat: „E destul de greu de explicat orbirea cenzurii. Naturalismul, erotismul și libertățile de exprimare săreau în ochi”.

Instituție blamată pe bună dreptate de istoria culturii române, instrument aservit ideologiei dogmatice, *Direcția Presei a avizat, în contextul politico-ideologic al anului 1956*, manuscrisul romanului *Groapa*, alături de prozele *Maidanul cu dragoste*, de G. M. Zamfirescu, *Excelența sa Eugène Rougon* și *Izbânda familiei Rougon*, de Emil Zola, prozele lui Dostoievski *Nopți albe*, *Netocika Nezvanova* și *Crimă și pedeapsă*, operele lui Gustav Flaubert, Jules Renard, Alphonse Daudet și alți celebri prozatori pe care critica îi situează în curentul naturalismului. De altminteri, Ministerul Învățământului (titular acad. Ilie Murgulescu) a aprobat elaborarea unei programe analitice a disciplinei *Literatura română*, pentru clasa a X-a a școlilor secundare (liceale). Prof. Nicolae Șipoș, adjunct al ministrului și P.Ț. au redactat un proiect, având ca bază științifico-artistică *Istoria literaturii române contemporane, 1900–1937*, de Eugen Lovinescu și *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* de G. Călinescu. Programa prezenta, pentru prima dată în școala secundară românească, *Literatura română din secolul XX*, pe curente și orientări literar-ideologice, începând cu *Semănătorismul*, *Poporanismul*, *Simbolismul*, apoi *Modernismul* – „teoretician Eugen Lovinescu”, *Dadaismul*, *Suprarealismul*, *Ermetismul*, *Tradiționalismul*, *Gândirismul* și opere ale reprezentanților proeminenți. *Programa analitică de literatură română pentru clasa a X-a* (anul școlar 1957/’58) aprobată de Colegiul ministerului și avizată de conducerea guvernului a fost multiplicată în 40 000 de exemplare și trimisă la toate școlile gimnaziale și liceale (secundare) din România. Oricine poate consulta textul depus și la BAR (cota II 38. 33. 62). Pe baza acelei *Programe*, profesorii N. I. Popa, Al. Piru și colaboratorii au elaborat *Istoria literaturii române. Manual pentru clasa a X-a* (286 de pagini, cu fotografii, dec. 1957, tiraj 46 000 exemplare), manual ce a provocat iritarea lui Leonte Răutu – revenit în 1958 la conducerea Direcției de Propagandă și Cultură – și a conducerii ziarului „Scânteia”. Reacția ideologilor dogmatici n-a avut efect, iar în mai 1960 apare o nouă ediție a manualului, tipărită în două volume separate: perioada 1920–1944 și partea a II-a, *Literatura română contemporană*. Treptat, începând cu anul 1955 se afirmă în istoriografia românească, în cercetarea istoriei culturii române, sentimentul demnității naționale, o filosofie modernă despre *tradiția națională și universală*, o deschidere spre toate valorile autentice ale literaturii și artei de pretutindeni. Drept replică la articolul *Cu privire la valorificarea moștenirii culturale*, de Nestor Ignat („Scânteia”/16 iulie 1954), reprodus în „Viața românească” (nr. 8/august), Paul Georgescu semnează, în „Gazeta literară” (nr. 38/27 sept. 1956), articolul *Reconsiderări: „În urma sarcinii date de către partid, – scrie criticul literar – s-au înregistrat și în acest sector realizări”*. După ce arată numele scriitorilor români din deceniile interbelice reeditați, remarcă „discuțiile” în jurul curentelor literare

(*simbolismul, naturalismul, semănătorismul*) și anunță reeditarea operei lui G. Ibrăileanu, I. Agârbiceanu, Oct. Goga, Panait Istrati, Lucian Blaga – în opera căruia există „numeroase poezii a căror frumusețe nu poate fi tăgăduită”. Cere să se reconsidere opera lui C. Stere, I. Teodoreanu, G. M. Zamfirescu, A. Holban, Al. I. Brătescu-Voinești, B. Fundoianu, M. Codreanu, Al. O. Teodoreanu, Adrian Maniu, Ion Minulescu ș. a.

*

În aprilie 1956, *Eugen Barbu* predă la Editura Tineretului manuscrisul *Balonul e rotund*, ce apare în luna iunie 1956, iar în septembrie încheie, cu aceeași editură (director *Mihai Maxim*), contractul pentru manuscrisul *Unsprezece*, care este dat la cules la 8 septembrie și apare în noiembrie, într-un tiraj de 18 100 exemplare. Deci autoritățile îl promovau pe prolificul prozator! Inventiv, dăruit trup și suflet literaturii, scrisului, proaspăt afirmatul scriitor oferă un *interviu* lui V.R., care apare în „Gazeta literară” sub titlul *La ce lucrează scriitorii. De vorbă cu Eugen Barbu* (nr. 48/29 noiembrie 1956, p. 1), din care aflăm: apariția cărții *Unsprezece*; romanul *Groapa* „va intra în curând sub tipar” (s.n.) Definitivează *Patria*, un „volum de impresii literare despre frumusețile patriei”; volumul *Pe-un picior de plai*, ce va apărea la ESPLA, în 1957. Lucrează la piesa de teatru *Să nu-ți faci prăvălie cu scară*, a cărei acțiune se petrece în anii 1940, '42, '44, '48, „în lumea ceferiștilor hamali din Gara de Nord”, ce „este un episod dramatizat al romanului «Calea negustorilor», continuare la «Groapa»”. (s.n.) Lucrează la scenariul de film *Unsprezece* și la alt scenariu, *Călătorie pierdută*, cu scriitorul Radu Boureanu și regizorul N. Boroș. „Plănuiesc – spune prozatorul – un roman mai amplu a cărui acțiune se va desfășura între anii 1936–1950. Mă tem să nu-l termin tot în zece ani, cum am făcut și cu «Groapa»”. (s.n.) [Din păcate, M. Ungheanu nu înregistrează aceste precizări!]

*

La Congresul Scriitorilor m-am întâlnit cu *Petru Comarnescu*. La un moment dat, criticul de artă mi-a atras atenția asupra titlului *Groapa*. Și-a amintit că în SUA s-a tipărit un roman cu titlul *The Pit*, de un scriitor *Norris*. Mi-a recomandat să-l consult pe profesorul *Leon Levițchi* și să obțin informații despre roman. Am procurat volumul *Panorama de la Littérature contemporaine aux États Unis*, de John Brown (Gallimard, 1954). *Frank Norris* (1870–1902) este prezentat în capitolul *Le naturalisme et ses premiers représentants* (p. 69–70). *Norris* a tipărit o trilogie, al cărei vol. II se intitulează „*The Pit* – qui a pour sujet la spéculation sur la blé à la Bourse de Chicago, et comme personnage central le financier Curtis Jadwin, héros des ces spéculations nous intéresse en tout qu'étude sur le capitalisme tyrannique de la fin du XIX-e siècle. Norris s'y montre un précurseur de livres de Theodore Dreiser”. (p. 70) Am discutat despre acestea cu prozatori și critici, inclusiv cu *Eugen Barbu*, iar scrierile lui *Frank Norris* au fost traduse la noi

mai târziu: au apărut *Caracatița*. Roman din viața Californiei. (în românește de Al. Ștefănescu-Medeleni, prefață de Mircea Ivănescu, Editura pentru Literatură Universală, 1964) și *McTeague*. O întâmplare din San Francisco (Editura Univers, 1973).

*

Înregistrez, pentru biografii lui *Eugen Barbu*, unele acțiuni ale scriitorului determinate de un „voluntarism” inacceptabil pentru contemporanii săi, ce au provocat neplăcute situații administrative pentru direcția Espla, prin „retragerea cărții în șpalt” și amestecul în realizarea tehnică a volumului *Groapa*. Retragerea șpaltului de către autor și modificările operate de acesta au obligat editura, instituție lucrativă bugetară, să înlocuiască *Groapa* cu alt manuscris, în vederea îndeplinirii planului anual și a evitării penalizărilor, inclusiv a salariaților, cărora li s-ar fi suprimat primele de sfârșit de an.

Conducerea Ministerului Culturii a înțeles demersul lui *Eugen Barbu* – de ordin strict artistic – și a aprobat *inclusiunea șpaltului modificat*, în planul pe *primul trimestru al anului 1957*. Aceasta este explicația reală a trimiterii textului la *recules (repaginat)*, la *14 ianuarie 1957*. Romanul primește bun de tipar de la autor și responsabilul de carte, Mihnea Fuioreșcu, la *14 martie 1957*, având un tiraj de *15 110 exemplare*. [Vom arăta ce efecte a avut această *amânare* a tipăririi romanului asupra autorului și amicilor săi întru literatură!]

Și amestecul autorului în realizarea *tehnică* a cărții s-a dovedit păgubos. Temperamental, prozatorul reacționa uneori necontrolat, nu-și adapta inițiativele în raport cu realitățile instituționale concrete. A angajat o cunoștință, grafician amator, să-i execute coperta și supracoperta romanului. Ministerul Culturii și Uniunea Artiștilor Plastici conveniseră, în 1954, ca toate editurile și publicațiile din sistemul ministerului [destul de multe și importante] să apeleze la serviciile pictorilor și graficienilor membri ai UAP și ai Fondului Plastic. Ori, I. Baroiu, preferatul lui E. Barbu, nu îndeplinea aceste condiții, iar secretarii UAP, Ligia Macovei și Vasile Kazar au protestat la ministrul Culturii, pentru că ESPLA a încălcat ordinul din 1954 cu privire la artiștii ce realizează ilustrații, desene etc. pentru tipărițile ce apar sub egida ministerului. Convenția funcționase fără cusur: *Bietul Ioanide* cuprindea ilustrații de *Corneliu Baba*; *Somnoroase păsărele* (carte pentru copii), de *Ligia Macovei*; *Moromeții*, de *J. Perahim*; *Făt-Frumos din lacrimă*, de *Marcela Cordescu*; *Neamul Șoimăreștilor*, de *Gh. Adoc*; *Întunecare*, de *A. Stoicescu*; *Toate pânzele sus!*, de *D. Știubei* etc. Pe lângă drepturile de autor, artiștii respectivi și mulți alții prezentaseră ilustrațiile, copertile etc. la expoziții din țară și străinătate. Deci valoarea artistică a lucrărilor plastice fusese abilitată de juri.

Cunoștința lui *Eugen Barbu* nu îndeplinea cerințele profesionale legale, iar direcția ESPLA a fost obligată de minister, în urma cererii UAP, să renunțe la supracoperta lui I. Baroiu, el executând doar coperta. [Cu toate acestea, pe pagina de titlu apare: „Coperta și supracoperta de I. Baroiu”.] Ceea ce i-a supărat cel mai mult pe artiștii de la UAP a fost „inițiativa” lui E. Barbu și a amicalui său de a plasa, în vitrina „Librăriei Noastre”, o „mică expoziție” cu desenele amatorului I. Baroiu.

M. Ungheanu și, după el, Șerban Cionoff au afirmat, într-o prezentare din „Jurnalul național” (7 ian. 2011), cum că s-ar fi *retras* romanul *Groapa*, ceea ce-i o pură invenție ce demonstrează *superficialitate* în documentare, afectând *probitatea* cercetării...

Conducerea UAP a insistat ca ministerul să adopte public o poziție. C.N. Constantiniu – secretarul redacției *Contemporanul* (revistă a Ministerului Culturii) – publică, în nr. /12 aprilie 1957, nota *O copertă ciudată*, text ce nu are nicio legătură cu romanul, așa cum sugerează M. Ungheanu, când afirmă tendențios că ar fi existat un „suspans” în jurul cărții (*op. cit.*, p. 1539).

Unii critici literari și publiciști au aruncat acuza că ar fi fost respinsă coperta de „culoare verde” a cărții lui E. Barbu, în ciuda faptului că romanul *Groapa* are coperta verde-pal și oricine o poate vedea și astăzi! Coperta romanului *Patul lui Procust* de Camil Petrescu și alte cărți, apărute în acei ani, cu coperta de culoare verde n-au stârnit comentarii sau obstrucții. Despre cu totul altceva s-a discutat după apariția romanului în librării, ca urmare a unei alte inițiative a fostului corector și revizor de la Poligrafia ministerului. Eugen Barbu a obținut de la Direcția Presei, ajutat de foștii colegi de muncă, permisiunea să tipărească un afiș, format mare, ce avea culoarea de fond identică cu cea a copertei cărții, deci nicio problemă legată de „culoarea verde”, care anunța apariția romanului: „Eugen Barbu, *Groapa*, roman despre Cuțarida, aventuri, dragoste [etc.]”. Afișul a apărut în oraș alături de cele ale teatrelor etc. Vestea a adus-o la Secția de Știință și Cultură Zaharia Stancu, apreciind că este o „premieră în popularizarea cărților”. Un binevoitor a trimis un exemplar al afișului publicitar pentru *Groapa*, însoțit de o epistolă anonimă, lui Miron Constantinescu, la Palatul Victoria. Toată lumea s-a amuzat de inițiativa lui Eugen Barbu. Ineditul eveniment s-a soldat cu o ședință la minister, la care a fost invitat și E. Barbu. Ion Pas și Andrei Lăzărescu l-au mustrat pe inventivul prozator, care, mai în glumă, mai în serios, a mărturisit că „nu și-a închipuit că un afiș” poate provoca „supărări”. Totuși ministrul l-a admonestat, în maniera-i calmă, deoarece inițiativa trebuia discutată cu directorul Editurii și cu un secretar al Uniunii Scriitorilor. Până la urmă, afișul cu pricina a fost plătit tot din bugetul ministerului!

Într-o prezentare a romanului *Groapa*, („Jurnalul național”, 17 ian. 2012), Șerban Cionoff evocă preocuparea „părintească” a lui Gheorghiu-Dej față de Nicolae Labiș – consemnată de fostul șef de cabinet Petre Sfetcu, în amintirile sale – și scrie documentat [?]: „De o asemenea acțiune de convingere a avut parte romanul *Groapa* și autorul său. Acțiune derulată în spiritul devizei leniniste «Nu știi? Te învățăm! Nu poți? Te ajutăm! Nu vrei? Te obligăm!»” În continuare, Ș.C. înfățișează date din notele și comentariile lui Mihai Ungheanu, stăruind asupra cronicilor defavorabile romanului, afirmând în final că „Eugen Barbu își va aminti de marasmul revizuirilor la comandă politică”. [?!] Reproducem, pentru a vedea temeiul afirmațiilor lui Ș. C., o mărturisire făcută de prozator în 1983: „Modificări, revizuiți? Numai cele impuse de trecerea timpului. N-a fost nevoie de revizuiți, am umblat doar, când a fost nevoie, la nivel de frază...”

Am atras atenția regretatului M. Ungheanu, la timpul potrivit, că autorul romanului *Groapa* nu vorbește nicăieri despre o intervenție a autorităților pentru a efectua modificări în manuscris sau în șpaltul primit de la directorul ESPLA. Lui Șerban Cionoff îi comunic, pe această cale, o situație irepresibilă: Gheorghiu-Dej, fostul lider al României, a aflat despre existența unui scriitor „ridicat” din cartierul Grivița, dintr-o familie de muncitori, în luna iunie 1957, când P. Ț. i-a prezentat *scrisoarea lui Eugen Barbu*, prin care acesta solicita o consultare cu privire la evenimentele de la 23 August 1944, cerere asupra căreia vom reveni. I-am oferit, cu acel prilej, un exemplar al romanului *Groapa*. Gheorghiu-Dej l-a cunoscut pe prozator mult mai târziu, după apariția romanului *Șoseaua Nordului*.

Cine a cunoscut *din interior* sau a cercetat *temeinic* activitățile cultural-artistice din perioada 1953–1960, poate depune mărturie că romanele *Bietul Ioanide* (1953) și *Scrinul negru* (1960) de G. Călinescu, *Toate pânzele sus!* (1954) de Radu Tudoran, *Moromeții I* (1955) de Marin Preda, *Cronică de familie*, I–III (1956) de Petru Dumitriu, *Glasul* (1957) de Iulian Vesper, *Groapa* (1957) de Eugen Barbu, cărți disputate de criticii literari ai vremii și, în final, incluse în manualele de literatură pentru toate școlile secundare din România, *nu pot fi incluse în sistemul ideologic-artistic al metodei realismului socialist* și, cu atât mai puțin, în tematica și universul socio-uman promovate de regimul democrat-popular/socialist. Această realitate artistică-ideologică era recunoscută public și de o parte a reprezentanților din conducerea instituțiilor centrale din domeniile cultural-artistice și de învățământ din România acelor vremuri. Cu toate că, în epocă, unii critici literari și ideologi marxist-leniniști au publicat critici severe, chiar acuzații de ordin politic, precum cele despre romanul *Bietul Ioanide* și apoi despre *Groapa*, cărțile nu fuseseră cenzurate și nici retrase din librării, cum se procedase în anii anteriori. Noua atitudine față de fenomenele literar-artistice din partea a doua a deceniului șase („obsedantul deceniu”) a fost promovată sistematic și perseverent în viața culturală a României totalitare de către un grup de decidenți cu responsabilități în instituțiile centrale de profil și coordonare, stimulați de strălucita generație de scriitori și artiști vârstnici și tineri, reticenți sau adversari ai dogmatismului ideologic marxist-leninist. Premisele acestei schimbări trebuie căutate în *dialogul* cu marea tradiție artistică națională și universală, *acceptarea apriori a valorilor autentice ale trecutului* ca premise artistice și ideologice în construirea valorilor contemporane, pe scurt, o nouă filosofie a toleranței, dialogului, construcției și responsabilității față de viitorul culturii naționale. Oricâte *scenarii* ar produce unii publiciști și istorici cu *imaginație angajată* în demersul politic de condamnare a „obsedantului deceniu”, datele concrete privind apariția romanelor, precum și numele participanților la evenimentele incriminate *pot fi ascunse, dar nu pot fi schimbate*. Istoria culturală a perioadei 1953–1960 poate fi cunoscută, înțeleasă, prin corelarea faptelor artistice care au marcat-o, cu autorii lor, într-un *tot unitar, imprescriptibil!*

Păstrez în bibliotecă romanul *Groapa*, prima ediție, care-mi (re)amintește de o istorie făurită împreună cu colegi de generație și cu *Eugen Barbu*. Singura întrebare la care n-am putut afla un răspuns limpede a fost și încă rămâne: de ce autorul a scris, în dedicația ce apare pe pagina a 5-a a cărții, „*Tâmplarului Nicolae Barbu*” și nu „*Tatălui*”...?

*

Editorul *Mihai Ungheanu* își inaugurează comentariile despre receptarea primului roman al lui *Eugen Barbu* cu o judecată eronată. El consideră foiletoanele lui *Mihai Gafița*, despre fragmentele din *Groapa*, apărute în „*Viața românească*”, „*de inspirație politică oficială*” (p. 1542), ce denotau opoziția față de editarea romanului, în timp ce, „paradoxal, Editura de Stat pentru Literatură, condusă atunci de *Petru Dumitriu*, ...a tipărit totuși romanul...” Avem un exemplu concret de falsificare a faptelor istorice printr-un raționament cel puțin pervers. Să destrămăm urzeala editorului:

a) În ianuarie 1956 sunt publicate, în „*Viața românească*”, primele fragmente din *Groapa*, la propunerea redactorului-șef *Petru Dumitriu* și în urma intervenției șefului Secției de Știință și Cultură la Direcția Presei. Publicarea fragmentelor – fără nicio intruziune – s-a realizat de către trei instituții – *literară, politică, de stat*: redacția „*Viața românească*” (beneficiară), Secția de Știință și Cultură și Direcția Presei, ce aveau dreptul și obligația legală să se implice în publicarea lucrării.

b) După mai mult de două luni de la apariția fragmentelor din *Groapa* intervine, în „*Gazeta literară*”, *M. Gafița*. Criticul *M. Gafița* nu era mdp sau funcționar de stat, ci persoană particulară – redactor și colaborator la „*Gazeta literară*”. *M. Ungheanu* scrie că articolele din „*Gazeta literară*” (aprilie 1956) ar fi fost „*de inspirație politică oficială*”[?!], afirmație neprobată în niciun fel.

M. Ungheanu vorbește de „paradox”, dar acesta nu există, deoarece autoritățile *aprobaseră*, cu aproape trei luni înainte, publicarea fragmentelor din *Groapa*, pe care un critic literar (*M. Gafița*) le critică, apreciindu-le limitat de/la propriul punct de vedere.

Cei care *puneau în operă* „politica oficială” au susținut activ editarea romanului lui *Eugen Barbu* (precedată de publicarea unor fragmente), iar după ce cartea a apărut în librării, criticii literari și-au expus opiniile *pro* sau *contra*. Nimeni din instanțele abilitate nu „le-a închis vocea”, cu toții au recunoscut *talentul original* al prozatorului *Eugen Barbu*! *M. Ungheanu* are dreptate când acreditează sintagma „*Duelul pentru Groapa*”, adecvată ca fond și formă. Confruntarea de substanță a purtat, preponderent, pecetea teoretică de acceptare sau respingere a *naturalismului*, prin reiterarea, în cronicile asupra romanului, a confruntărilor și concluziilor prilejuite de Congresul Scriitorilor din 1956.

Despre articolele lui *D. Isac*, din „*Tribuna*” (Cluj), *M. Ungheanu* scrie că au fost „excesiv de dure”, apreciere justificată, căreia îi adaugă o supoziție falsă: „ducea foarte departe punctul de vedere oficial”. [?!] Concluzia criticului de la „*Tribuna*” – „Pare foarte probabil că ne aflăm nu în fața unui *caz* izolat, ci în fața

unei tentative de orientare, nu știm în ce măsură și nouă” – era alarmantă pentru adepții dogmatismului realist-socialist și ai politiciii culturale proletcultiste.

La 9 oct. 1956 a avut loc o întâlnire a scriitorilor români din Cluj, între care și prof. D. Isac, cu un grup de membri ai CC, în frunte cu Miron Constantinescu. Intervențiile scriitorilor și oficialilor sosiți de la București au fost publicate de Ioana Boca în cartea *1956 – un an de ruptură*. (Studiu însoțit de anexe cu documente selectate din arhive de autoare, de Teodor Stanca și Mircea Popa. Fundația Academia Civică, București, 2001, 440 p.) D. Isac își intitula, mai târziu, cronică despre romanul lui Eugen Barbu, *Un roman-manifest?*, prevestire a unor noi opțiuni estetico-ideologice în proza românească contemporană.

Dialogul critic profesionist l-a inaugurat, în „Viața românească” (nr. 9/sept. 1957), Dumitru Micu, atunci redactor la „Scânteia” și cadru didactic la Catedra de Istoria Literaturii Române de la Universitatea din București. El polemizează cu D. Isac, cu Radu Popescu, de la *Contemporanul*, subliniind, de la început, că primul roman al lui Eugen Barbu se înscrie în tradiția operelor lui Anton Pann, Tudor Arghezi, Mateiu Caragiale, M. R. Paraschivescu, *Groapa* fiind „romanul unei umanități suferinde, un poem ale cărui acorduri, nu [sunt] totdeauna accesibile descifrării imediate”.

În aceeași lună intervine, în „Steaua”, Mircea Tomuș, care scrie, între altele, că formula romanului *Groapa* este „cu totul nouă”, iar textul „favorizează învinuirea de naturalism, învinuire care, în cu totul alte condiții, ar fi într-adevăr cât se poate de gravă”. Această cronică – scrisă cu maximă exigență și luciditate – apără teoretic arta de mare prozator a lui Eugen Barbu, considerând opțiunile pentru scenele dure, naturaliste, justificate artistic într-un roman „cu totul nou”. Principial, redactorul de la „Steaua” militează pentru deplina libertate a scriitorului de a-și alege subiectele, modalitățile și tehnicile artistice de realizare a operei, orientare ideologică și artistică pe care colectivul de scriitori de la „Steaua” a expus-o fără reținere în fața asistenței, la Congresul Scriitorilor din iunie 1956.

Date noi despre proiectul romanului *Calea Negustorilor*

M. Ungheanu consideră proiectul *Calea Negustorilor* un „roman ratat”, cu toate că el urma să fie „perechea romanului *Groapa*”. Istoricul literar insistă, în comentariile sale, asupra proiectului *Calea Negustorilor*, aduce numeroase informații din *Jurnal* și alte mărturii târzii ale autorului, dar nu comentează declarațiile din finalul interviului din noiembrie 1956 și nu uzează nici de informațiile împărtășite de contemporani, legate de activitatea prozatorului. De-a lungul exercițiului istorico-critic, editorul formulează unele aprecieri și verdicte discutabile, precum: „*Calea Negustorilor* a căpătat temporar un alt titlu: *Strada*; alte părți, autorul le-a publicat în *Șoseaua Nordului* ori în fragmente în reviste, începând cu anul 1961”. (*Opere*, I, p. 1460). Concluzia: după aceea, „urmele *Căii Negustorilor* se pierd”.

Fără a-și susține în niciun fel afirmația, criticul-editor scrie (la p. 1463) că romancierului i s-ar fi cerut „*somativ, un alt univers de inspirație, în mod concret proze cu muncitori revoltați, conștienți, conspiratori. Din această presiune a ieșit «Șoseaua Nordului». Abia după ce a cotizat la tema de porunceală, în 1963, Groapa – practic interzisă! – putea fi reeditată*”. Despre „cotizarea la tema de porunceală” – evocată de M. Ungheanu – s-a discutat punctual în anul 1958. D. Isac a publicat [„Tribuna”, II, nr. 20(67)/17 mai 1958] articolul *Sinceritatea irațională și creația artistică*, în care se întreabă: „Cine grăbește creația în aceste cazuri [eșecuri artistice!] și unde trebuie căutată cauza eșecului?” Arată apoi că, în multe cazuri, cauza este cerința socială – „problemele vieții reclamă formulare artistică... Putem numi acest factor *solicitare socială* (sau cum s-a zis, *comandă socială*” (s. lui D. I.) Expriamarea confuză și ideile greșite referitoare la „sinceritate” și „creația artistică” – susținute de D. Isac – sunt amendate, la obiect, de Valeriu Râpeanu, în articolul *De pe poziții liberaliste* („Gazeta literară” / 5 iunie 1958): „*Este fundamental greșit a căuta însă cauza unui eșec în faptul că scriitorului, astăzi, i s-ar impune forțat teme și subiecte de către «factori externi» (cum îi numește D. Isac)*”. [Correspondență primită de noi de la D. Isac, împreună cu textele în polemică.]

Întreaga „istorie” trebuie reluată pornind de la documentele oferite opiniei publice de autorul romanului *Groapa*, în anii 1956–1957. În interviul dat lui V. R., apărut în *Gazeta literară* (29 noiembrie 1956), Eugen Barbu declară că „*plănuiește un roman amplu*” a cărui „*acțiune se va desfășura între anii 1936–1950*” și spune că se teme să „*nu-l termin[e] tot în zece ani, cum a(m) făcut și cu Groapa*”. Am reiterat aceste precizări din interviu, deoarece în prima parte a anului 1957 am avut vreo trei întâlniri cu Eugen Barbu, între altele și pentru a-i oferi sprijinul necesar în vederea unei croaziere, cu vaporul „Transilvania”, în Turcia, Grecia, Liban și Egipt (vara lui 1957). La o discuție din luna mai, prozatorul a solicitat să-i „intermediez” o audiență la „*tovarăși din conducerea partidului, care au participat direct la pregătirea evenimentelor din 23 August 1944*”. Parcimonios, romanicerul nu a spus în ce scop dorește să discute despre respectivele evenimente, ci a insistat să-l ajut să obțină audiența. Experiența dialogurilor cu oameni de cultură m-a făcut să evit intenția de a-l iscodi și i-am sugerat să redacteze un *memoriu* pe care-l voi prezenta conducerii. La începutul lui iunie 1957, Eugen Barbu depunea la Secția de Știință și Cultură un plic mare, cu următoarea *scrisoare* (copia – dactilografiată – o păstrăm):

„*Romanul «CALEA NEGUSTORILOR» voiește să înfățișeze epoca 1932–1950. Este vorba aici de a prezenta viața unei familii de muncitori, a unei familii de mici burghezi și a familiei unui negustor. Este o încercare de a reda cu mijloace artistice ridicarea câtorva reprezentanți ai clasei muncitoare care luptă încă din cele mai grele timpuri pentru fericirea întregului popor român, paralel cu decăderea unei familii de exploatare. Deoarece aria întregului roman care va avea între 2000–3000 de pagini este prea întinsă și cuprinde evenimente extrem de importante, deocamdată m-am oprit la o epocă mai restrânsă, adică la perioada 1943–1944. Eroul romanului meu va fi înfățișat în romanul «ȘOSEAUA NORDULUI» în această epocă. Ca fapt, acțiunea acestui roman mai mic (circa 400–500 de pagini) cuprinde următoarele:*

Mareș, fiul unui muncitor grevist (e vorba de greva din 1933 la Atelierele CFR–Grivița), el însuși participant la această bătălie importantă a muncitorimii, după o perioadă când a fost închis, trece în ilegalitate. Trimis pe Frontul de Răsărit, numai după două luni dezertează și este urmărit de poliție. Într-o acțiune de procurare de arme pentru gărzile patriotice pe care partidul le pregătește o dată cu apropierea zilei eliberării, Mareș este prins, torturat, judecat și condamnat la moarte, formula execuției fiind bine cunoscută «scăpare de sub escortă». În drumul spre locul de execuție unde Mareș este însoțit de încă trei tovarăși, acesta își pregătește evadarea. Este o încercare disperată, cu șanse puține. Cu ajutorul celorlalți, Mareș reușește să scape ușor rănit și să se ascundă la o veche cunoștință.

După o perioadă lungă de așteptare, Mareș reîntră în acțiune. Se apropie ziua de 23 August. Suntem în primăvara anului 1944. Cu ajutorul unor ceferiști, Mareș face o decuplare de vagoane și procură legăturii sale, Dumitrana, armele necesare. Ziua eliberării îi găsește pe toți comuniștii în luptă cu trupele fasciste care se retrag disperate, intenționând să ocupe Bucureștiul și să-l distrugă. După câteva zile de lupte, nemții sunt alungați și comuniștii încep lupta cea mare: cea a alungării burgheziei de la cârma țării.

Aceasta este în linii foarte mari acțiunea romanului «ȘOSEAUA NORDULUI». Pentru a nu comite erori de natură istorică sau politică, solicit un sprijin documentar care să cuprindă referiri, documente, fotografii, filme etc. în problemele:

1) Care era sarcina principală a comuniștilor aflați în ilegalitate în perioada 1942–1944?

2) Ce regim aveau comuniștii aflați în închisori?

3) Dacă se cunosc cazuri de evadare și cum se organizau aceste evadări?

4) Cum se făceau verificările partidului cu cei scăpați pentru a se obține siguranța că cei salvați nu erau trimiși de poliție?

5) Cine și cum obținea dreptul de a participa la acțiunile cele mai importante ale partidului?

6) Dacă în cursul epocii respective a avut loc vreo acțiune foarte importantă (și desigur că a avut loc), care a fost acea acțiune, pentru că aș dori s-o înfățișez în romanul meu.

7) Care erau mijloacele de sabotaj utilizate de partid?

8) Ceva în legătură cu slăbirea moralului armatelor fasciste.

9) Cum s-au procurat armele pentru gărzile patriotice și prin ce mijloace?

10) Ceva în legătură cu prigoana evreilor. Mijloacele cu ajutorul cărora aceștia erau ajutați. Cum au fost salvați unii de exterminare și cum au reușit să fugă din lagăre?

11) Situația exactă a Frontului de Răsărit în acea perioadă.

12) Ajutorul armatei în acțiunea de la 23 August.

13) Primele acțiuni ale partidului imediat după 23 August, primele sarcini primite de comuniștii ieșiți din ilegalitate. Mijloacele perfide de luptă ale reacțiunii care voiau să înăbușe mișcarea muncitorească imediat după eliberare.

În afară de punctele de mai sus, autorul ar fi recunoscător Secției de Literatură a Comitetului Central dacă ar primi și alte sugestii, oricare ar fi ele. De asemenea ar fi bine ca el să primească un sfat și pe linia generală a romanului, pentru că «ȘOSEAUA NORDULUI» tinde să fie romanul actului istoric al eliberării, o încercare de a fixa literar contribuția esențială, singura de altfel, a comuniștilor la dezrobirea poporului român de fascism. Întrucât în 1959 se împlinesc 14 ani de la această zi memorabilă, autorul dorește o informare cât mai vastă și mai rapidă, în așa fel încât cartea la care lucrează să se afle în librării la data de 23 August 1959”.

[Manuscrisul era semnat *Eugen Barbu*, nedatat.]

*

Scrisoarea lui Eugen Barbu infirmă teza tendențioasă din Note și comentarii (Opere I, p. 1459), în care M. Ungheanu susține: „Citite prin raportarea la literatura de comandă [?!] închinată Griviței Roșii, o adevărată industrie de epocă, comandată și încurajată politic, nuvelele învederează de ce romanul «Calea Negustorilor» n-a mai apărut...”

Editorul vorbește despre „glisarea scriitorului către alt orizont românesc, evident politizat” [?!], interpretare aberantă din punct de vedere artistic. Conform acestor „teorii”, orice pagină literară care transfigurează artistic evenimente istorice, politice este inacceptabilă și trebuie respinsă?! Se pune întrebarea: ce facem, după asemenea judecăți eronate, cu romanele, poemele, piesele de teatru, unele celebre capodopere ale literaturii universale, care au ca subiect evenimente socio-politice din istoria unor colectivități umane? „Grivița Roșie” a fost un eveniment sociopolitic din existența României interbelice, la care au participat activ muncitori printre care erau și comuniști. De ce întâmplările dramatice din viața unei colectivități dintr-un cartier bucureștean al mijlocului de secol XX ar *păcătui* prin apartenența la un „orizont românesc politizat”? Esențial este cum e realizat artistic subiectul!

Eugen Barbu declară în *scrisoare* că încearcă să prezinte, „cu mijloace artistice *ridicarea câtorva reprezentanți ai clasei muncitoare*, paralel cu decăderea unei familii de exploatare”. Autorul nu face sociologie, istorie și nici politică, ci încearcă să scrie *o operă literară!* Din scrisoare reiese că s-a gândit – fără nici o sugestie exterioară –, a imaginat un roman despre o colectivitate umană ce-i era bine cunoscută, eterogenă din punct de vedere social – muncitori, mic-burghezi, negustori, capitaliști – din mijlocul cărora *s-au ridicat* personaje cu spirit de sacrificiu, definite prin acțiune și comportament, în cursul unui eveniment istoric de importanță națională și internațională: *23 August 1944*. Și Mihai Ungheanu consemnează ideea că lumea din „Cuțaridă” evoluează, de la universul uman suferind, spre o umanitate conștientă de misiunea ei istorică, vocația personală integrându-se unor aspirații cu valoare socială și națională, acestea oriunde și oricând având caracter și emblemă *politică*.

Se pare că *Eugen Barbu* proiectase *Calea Negustorilor* ca o demonstrație *artistică* a ideii că orice colectivitate umană, indiferent de obârșia socioetnică, de

clasa socială și educația primită, poate oferi istoriei eroi, *personaje memorabile*, de vocație publică omnipotentă. Scriitorul asimilase cunoștințe filosofice și literare bogate, avea talent în a se mișca în lumea mirifică a ideilor și evenimentelor istorice stimulatoare de progres prin schimbare...

Lectura *scrisorii* arată că *Eugen Barbu*, prozator modern, *vrea să cunoască temeinic evenimentele și făptuitorii lor*, acesta fiind unicul scop al cererii sale. Întâmplările din anii războiului și evenimentul de la 23 August 1944 nu fuseseră încă studiate, nu se publicaseră cărți întemeiate pe documente și mărturii ale unor participanți, iar scriitorul știa că mulți dintre actorii principali trăiesc, iar relatările lor pot aduce un *spor de veridicitate* ce poate fi valorizat în roman.

Ca și *Marin Preda*, autorul romanului *Gropa* era extrem de misterios în ce privește activitatea sa literară și practicase, de la început, tactica surprizei... Puținele informații despre evenimentele social-politice și militare din preajma și din timpul lunii august 1944 l-au determinat să ceară o consultare a liderilor politici participanți (prima de acest fel), demers punctual, necesar în vederea *documentării* pentru realizarea unui roman despre „*o epocă mai restrânsă (1943–1944)*”, din „*aria întregului roman*” *Calea Negustorilor*, pe care o numește în *scrisoare* „*Șoseaua Nordului*”, de „*circa 400-500 de pagini*”, din cele 2000–3000 ale romanului *Calea Negustorilor*.

Titlul *Șoseaua Nordului* aparține exclusiv lui *Eugen Barbu* și este comunicat, pentru prima dată, în *scrisoarea* menționată. Romancierul n-a avut niciun fel de „oscilație... între două proiecte diferite, între cartea Griviței negustorești și a Griviței proletare”, cum scrie M. U. (p. 1459), ci a conceput de la bun început romanul *Calea Negustorilor* ca fiind segmentat într-o *suită* de romane despre o colectivitate umană eterogenă socioprofesional.

Eugen Barbu a publicat, în „*Gazeta literară*” (13 februarie 1958), fragmentul *Dimineața*, cu precizarea: „un fragment din *Calea Negustorilor*”, în deplină concordanță cu proiectul inițial, conceput, probabil, în anii 1955–’56 și prezentat în *scrisoarea* cu cele 13 întrebări. Documentul prezintă un proiect bine articulat și structurat al romanului denumit de autor *Șoseaua Nordului*, care urma să cuprindă, după *documentarea necesară*, întâmplări istorice și politice. De aceea, insinuarea lui *Mihai Ungheanu* cu privire la o *influență exterioară* asupra procesului de concepere/construcție a ciclului românesc „*Calea Negustorilor*” *nu are niciun temei*. Faptul că proiectul nu a fost complet finalizat vizează exclusiv prioritățile și munca de creație a autorului. Alte considerații bazate pe *deducții/interpretări personale* sunt *parazite*, în afara actului onest de *cercetare* și comunicare a *adevărului*.

Este absurdă afirmația că romanul *Șoseaua Nordului* ar fi „un roman de conjunctură [?!], realist-socialist, cu muncitori, nu cu lumpeni proletari, ca în *Gropa*”. (p. 1464). Verdictul denotă o autosuficiență arogantă. Scriitorilor nu le poate fi interzis să scrie romane, nuvele, piese de teatru despre muncitori, țărani, revoluționari, intelectuali, despre medii umane din protipendada societății respective și relațiile/raporturile dintre aceste medii diferite d.p.d.v. socio-uman. În plus, proiectul *Calea Negustorilor* a fost conceput ca investigație artistică a mediilor *de toate*

categoriile, dintr-o zonă anume a Bucureștiului, cunoscută nemijlocit autorului, față de care acesta era atașat și *afectiv*.

*

Scrisoarea primită de la *Eugen Barbu* am prezentat-o lui *Grigore Preoteasa*, care preluase conducerea Direcției de Propagandă și Cultură de la L. Răutu, în noua sa calitate de membru în Biroul Politic și secretar al CC. Citise romanul *Groapa* și-l considera pe *Eugen Barbu* un prozator talentat, situându-l alături de *Petru Dumitriu* și *Marin Preda*. A hotărât să-i prezinte „documentul” lui *Gheorghiu-Dej*, pentru a decide cine urmează să-i ofere scriitorului *răspunsuri* la întrebări. *Gheorghiu-Dej* a fixat întâlnirea într-o sâmbătă după-amiază. De față cu *Grigore Preoteasa* am prezentat date biografice despre scriitor, iar când am oferit liderului partidului romanul *Groapa*, acesta a spus că „secretarul” i-a adus să citească *Tripleta de aur* și *Balonul e rotund*. I s-au părut scrise „frumos” și s-a „amuzat”. Ne-a cerut lămuriri și despre *Groapa*, vădind interes față de scriitor, „fiu de muncitori de la Grivița” – a precizat *Grigore Preoteasa*. A citit scrisoarea și a apreciat „interesul” lui *Eugen Barbu* pentru evenimentele de la 23 August 1944 și activitatea partidelor politice românești și a „partidului nostru”. A recitit întrebările, a început un dialog cu Gr. Preoteasa despre activitatea PCdR, înainte și în zilele din august, iar în final a propus: *scrisoarea* să fie multiplicată de dactilografă în trei exemplare, un exemplar să-l preia Țugui, iar originalul și celelalte două să rămână la secretariat, „deoarece întreaga chestiune o voi discuta cu Bodnăraș și Pârvulescu”. [Cei doi au rămas să discute, iar eu m-am retras.]

Peste câteva zile m-a convocat *Constantin Pârvulescu* – președinte al Comisiei Controlului de Partid și director al Institutului de Istorie a Partidului – și mi-a comunicat că „răspunsurile” solicitate de *Eugen Barbu* le va primi de la „colaboratorii” lui, *Emil Bodnăraș* și *Constantin Pârvulescu*, de la „Comisia de partid”, care „cercetează” activitatea partidului în timpul războiului și implicarea sa în desfășurarea evenimentelor „politice și militare” din August 1944. [Comisia respectivă și-a început activitatea prin februarie 1956 și adunase un imens material documentar, mărturii de la sute de persoane din țară și din Capitală, participante sau martori la evenimentele dintre anii 1940–1945 – pogromuri, deportări, lagăre, procese politice, prizonieri în Germania și URSS etc., cât și combatanți pe Frontul de Vest. Lucrările Comisiei au scos la iveală acute neînțelegeri politice și de ordin militar între unii ilegaliști veniți în anii 1945 și 1946 din URSS, precum Const. Doncea, Mihail Roller, Iosif Chișinevschi ș.a. și ilegaliști „din interior”, întemnițați sau în activitate clandestină.]

Eugen Barbu s-a întâlnit prima dată numai cu *Emil Bodnăraș* și *Const. Pârvulescu* (de față fiind și subsemnatul), în septembrie 1957, la Institutul de Istorie a Partidului. Cei doi lideri i-au prezentat succint scriitorului „poziția conducerii PCR-*Foriș*” față de războiul antisovietic, în comparație cu cea adoptată, pe parcursul războiului, de celelalte partide: PSDR., PNL – Gh. Tătărescu, PNL – Brătianu și „oscilant”, PNT – Maniu. *Pârvulescu* a analizat *critic* orientarea politică a

lui *Foriș*, care dorea să lase Armata Sovietică să ocupe România prin lupte, „să distrugă” tot sistemul de stat „burghezo-fascist”, indiferent de pierderile materiale și consecințele politice de după terminarea războiului. Bodnăraș a vorbit despre „o primejdie capitală” a poziției politice și militare „capitularde” a lui *Foriș* și a unora dintre colaboratorii săi. A pomenit despre crima „pasivității”, ce împiedica realizarea „de alianțe politice” cu celelalte partide din România acelor ani. S-a discutat și despre organizarea „brigăzilor patriotice”, în înțelegere cu celelalte partide și cu „ofițerii superiori de la Casa Regală”. E. Bodnăraș a subliniat obligația asumată de „gruparea antifascistă” în a asigura „paza și viața” militanților antifasciști din închisori și lagăre, a prizonierilor de război sovietici și anglo-americani, insistând asupra rolului excepțional al serviciilor speciale românești, valoarea informațiilor corecte și *păstrarea absolută a secretului* fiind condiții determinante ale pregătirii *acțiunilor politico-militare*. Unul dintre scopurile politice ale „aliaților antifasciști din România anilor 1943–1945 l-a constituit – accentua Emil Bodnăraș – asigurarea unor relații sigure, eficiente, cu lideri ai Armatei Române, în special de la Marele Stat Major, în vederea izolării lui Ion Antonescu și a grupului de ofițeri din jurul său, toți în legătură militară și politică cu comandanții Armatei Germane și elementele „din umbră” ale Gestapoului și SS-ului. „*Păstrarea unității de acțiune*” a Armatei Române și izolarea lui *Ion Antonescu* au putut fi rezolvate – s-a accentuat – *cu ajutorul efectiv al Casei Regale, al regelui Mihai și al generalilor din jurul său*. După încheierea colocviului introductiv asupra problemelor politico-militare din anul 1944 și precedenții s-a stabilit ca *răspunsurile* punctuale să fie prezentate romanicerului de un grup de ofițeri superiori și membri activi în fostele „brigăzi patriotice”, toți participanți la evenimente.

Convocarea a făcut-o conducerea Institutului de Istorie. Întâlnirea s-a desfășurat în prezența lui C. Pârvulescu, E. Bodnăraș, Șt. Voitec și C. Agiu. Între invitați l-am văzut pe generalul D. Dămăceanu, pe Mladin, fostul comandant al brigăzilor patriotice din București, alături de fostul meu coleg (la „Ștefan Gheorghiu”) Petre Trocan, combatant marcant în brigăzile patriotice care au luptat pe... Șoseaua Nordului. *Răspunsurile* au durat mult, iar veteranul C. Pârvulescu mi-a recomandat „să-mi văd de treburile la secție”, urmând ca mai târziu să trec pe la Institut ca să citesc stenograma-copie⁹. [Era un dosar, cuprinzând aproape 100 de pagini.]

Mă confruntam pentru prima dată cu un document excepțional în care erau consemnate acțiuni de un curaj nebunesc, săvârșite de unități ale Armatei Române și de brigăzile patriotice, unele de importanță capitală pentru viitorul României... Faptele și autorii lor nu aveau decât corespondențe palide, nerelevante în paginile publicate de unii istorici și publiciști în revistele și presa vremii. [Adesea m-am întrebat dacă mai există în *Arhivele naționale* acele materiale, inclusiv stenograma citată. Dacă acest fond documentar nu a fost descoperit, este posibil ca unii lideri ai partidului *din deceniile următoare* să le fi *distrus*, deoarece paginile stenogramei și

⁹ În acei ani, imprimarea cuvântărilor/intervențiilor se făcea pe bandă magnetică, iar după aceea erau dactilografiate la mașina de scris.

alte mărturii pomeneau cu severă parcimonie despre „*tovarășii care în acei ani de maximă confruntare politică și militară se aflau, încă, în închisori și lagăre, sau în emigrație*”.]

N-am aflat *cum și pe ce căi* a obținut *Eugen Barbu* toate datele transfigurate în romanul său: i s-a oferit o copie a stenogramei, ori s-a limitat la notele luate în timpul ședinței. M-a surprins comportamentul scriitorului, care la nici una din întâlnirile noastre, din perioada următoare, nu a pomenit de ședința cu pricina și nici despre munca de redactare a romanului. O singură dată a spus, la sfârșitul anului 1958, între multe chestiuni de natură personală, că „va ruga” conducerea Departamentului Culturii, pe Constanța Crăciun, să includă, în planul ESPLA pe 1959, romanul său *Șoseaua Nordului*. Mai târziu, când am primit de la Ministerul Învățământului și Culturii proiectul planului editorial pe 1959 și necesitățile materiale și financiare prevăzute în bugetul ministerului, am reținut titlul *Șoseaua Nordului* de Eugen Barbu. De altminteri, în „Gazeta literară” (10 iulie 1958) apărea un prim fragment din *Șoseaua Nordului* (fragment din romanul *Calea Negustorilor*). Era primul anunț public al noului roman, urmat, în aceeași publicație (16 octombrie 1958), de episodul *Mareș* (fragment din *Șoseaua Nordului*), numele personajului consemnat în *scrisoarea* trimisă Secției de Știință și Cultură. Toate titlurile *fragmentelor* publicate în anii 1958 și 1959 relevă limpede că noul roman – *Șoseaua Nordului* – a fost conceput *ca parte din suita de narațiuni, o „saga” modernă, „Calea Negustorilor”*.

Împătimit al scrisului, *Eugen Barbu* se consacră, prin *Oaie și ai săi*, ca un strălucit novelist. Volumul cuprinde prozele *Truda*, *Un om bătrân*, *Tereza*, *Franzeleuța*, *Munca de jos*, *Casă nouă* și *Oaie și ai săi* și s-a bucurat de succes la cititori și critica literară de toate orientările.

Nuvelele lui *Eugen Barbu* aduc în câmpul estetic mediile proletare, muncitorii în proces de emancipare socială și morală, fenomen cunoscut nemijlocit de autor, începând cu universul uman al suferinței și haosului moral din *Groapa*, până la evoluția transformativă a condițiilor de existență și a libertății intelectuale și morale moderne. Prin însuși destinul și viața sa, *Eugen Barbu* s-a remarcat de la început ca *un poet al cetățeanului românesc* în tradiția lui balcanică, anton-pannescă, argheziană.

Romanul *Șoseaua Nordului* a fost dat la cules în 24 iulie 1959 și a avut bun de tipar la începutul lui august, fiind expus în librării în preajma zilei de 23 August, la 15 ani de la istoricul eveniment. Manuscrisul a fost citit, din câte știu, de prof. *Al. Balaci*, redactor-șef al ESPLA și director cu delegație (în locul lui Petru Dumitriu), și de responsabilul de carte *Liviu Călin*, Direcția Presei neavând nicio observație.

Șoseaua Nordului, ca și romanul *Groapa* nu au nicio legătură cu vreo „sugestie” ori „comandă politică”, așa cum încearcă să acrediteze unii comentatori și critici literari. Atât *Jurnalul*, cât și *interviul* și *scrisoarea* reprodusă – acte și mărturisiri semnate/împărtășite de romancier – atestă afirmația noastră de mai sus, făcută în calitate de participant implicat în evenimentele/situațiile în discuție. Contribuția concretă și eficientă a celor de la Secția de Știință și Cultură, din anii

1954–1960, la debutul lui *Eugen Barbu ca prozator*, în paginile revistei „Viața românească” și, apoi, la *debutul editorial*, realizat la Editura Tineretului poate fi ascunsă, dar imposibil de contestat. În *preliminariile debutului* scriitorului au fost implicate persoanele amintite, iar demersul de limpezire și înlăturare a *suspiciunilor* ce planau asupra perioadei serviciului militar al scriitorului a cerut iscusință și răbdare. În aceste condiții, *Eugen Barbu s-a consacrat, nestingherit de umbre*, ca unul dintre remarcabilii romancieri ai literaturii române, prin romanul *Groapa*, urmat de romanul *Șoseaua Nordului*.

Eugen Barbu nu era mdp și nici nu i s-a cerut, până la sfârșitul anului 1960, să se înscrie în partid, astfel că prețuirea lui și a creației sale literare s-a datorat exclusiv recunoașterii *talentului*, a vocației pentru arta și cultura română, energiei și puterii de creație, patriotismului său organic, nedisimulat.

*

Încă din 1953, printr-un *Ordin* (nr. 89 din 12 noiembrie), guvernul hotărâse ca întreprinderile poligrafice subordonate Ministerului Culturii să trimită, „pentru nevoile de serviciu, pe lângă celelalte obligațiuni anterioare (depozit legal, omagiale etc.) câte un exemplar din fiecare publicație (cărți, broșuri, reviste) la cabinetul ministrului Culturii și la cabinetele locțiitorilor ministrului – P. Țugui și N. Bellu”. [La început, exemplarele erau socotite în cadrul tirajului ce trebuia livrat editurilor de către tipografii; din august 1954, costul cărților era reținut trimestrial din salariu. La Secția de Știință și Cultură primeam un exemplar-semnal și de la Editura Academiei.] Această reglementare a permis evitarea măsurilor abuzive privind oprirea difuzării unor cărți și/sau reviste, cum procedaseră, între anii 1948 și 1952, șefii propagandei și ai Direcției Generale a Editurilor și Poligrafiei.

Sistemul a fost modificat de *Leonte Răutu*, odată cu *reinstalarea* sa ca șef al Direcției de Propagandă și Cultură. Acesta a propus Secretariatului CC ca editurile (ESPLA, Tineretului, Științifică etc.) să fie scoase din competența Secției de Știință și Cultură și trecute în cea a Secției de Propagandă și Agitație (P. Niculescu-Mizil). Hotărârea Secretariatului CC a obligat guvernul să ceară Ministerului Învățământului și Culturii să abroge vechiul *Ordin* și să publice un altul, în *Buletinul oficial*, cu următorul conținut:

I. Se trimit exemplare „de semnal” (exemplare ce trebuie „aprobate” pentru difuzare) la:

a) CC al PMR: *Leonte Răutu, P. Niculescu-Mizil și Aurel Duma*;

b) Ministerul Învățământului și Culturii: *Const. Prisnea, Mihai Alexandru, Aurel Mihale și Vasile Bihari*;

Poligrafie: *Iosif Chișinevschi*.

II. Se trimit exemplare „de serviciu” (pentru a fi cunoscute și studiate etc., după ce au obținut aprobarea de difuzare de la persoanele efect. I)

c) CC al PMR, Secția de Știință și Cultură – *P. Țugui, Ion Roșianu, Vasile Dinu, Costin Nădejde*;

d) Min. Înv. și Culturii – *Athanase Joja, Constanța Crăciun și Ștefan Bălan*.

Aceste modificări în privința responsabilităților și adoptarea deciziilor în politica editorială din domeniile literare și de popularizare a valorilor culturale au fost determinate de *Leonte Răutu* personal, cu scopul evident de izolare a lui *Athanase Joja*, *Constanța Crăciun* și *P. Țugui* și încetarea atribuțiilor acestora în *alcătuirea și definitivarea planurilor editoriale anuale*, în coordonarea redacțiilor revistelor literare și în difuzarea cărților autohtone și a celor importate.

Arătam, cu alt prilej, că *Leonte Răutu* a dispus distrugerea șpaltului antologiei de *Versuri* de *Ion Pillat* și a eliminat din planul editorial al ESPLA, pe 1959, antologia de poezii de *Lucian Blaga*, ce fusese planificată pentru începutul anului 1958. [Arhiva Ministerului Culturii și a Secției de Știință și Cultură.] Eliminarea din plan a poeziilor lui *L. Blaga* a fost posibilă și din cauză că redacția ESPLA (*P. Dumitriu*) a întârziat mult în alcătuirea antologiei, ca și în cazul versurilor lui *Ion Vinea*.

*

S-a pus adesea întrebarea de ce s-a amânat apariția unei ediții noi, a doua, a romanului *Groapa*. Unii comentatori și autori de istorii literare au acreditat ideea că romanul ar fi fost „interzis” între anii 1959 și 1962, dar nimeni n-a prezentat *dovezi* concludente, afirmația având statut de simplă presupunere, bănuială lansată cu intenție... Pentru că am cunoscut direct situația, voi relata împrejurări, din anii 1959–1960, referitoare la primul roman al lui *Eugen Barbu*.

Momentul în care autoritățile au fost obligate să se pronunțe asupra *valorii artistice* a romanului *Groapa* l-a constituit *decizia* „Comitetului Premiilor de Stat” (președinte acad. *Traian Săvulescu*) de a alcătui o listă preliminară cu propunerile pentru *premiile de stat* pe anul 1957¹⁰. Fiind membru al „Comisiei pentru literatură și artă”, am primit, în aprilie 1958, o adresă prin care mi se cerea să preiau, conform legii, propunerile elaborate de Ministerul Învățământului și Culturii, uniunile de creație, redacțiile editurilor și revistelor etc. și să depun documentele, până la începutul lunii august 1958, la „Comitetul Premiilor de Stat”.

Comitetul Uniunii Scriitorilor și alte instituții de profil literar au prezentat *operele literare* propuse pentru a fi *discutate* de membrii „Comitetului Premiilor de Stat”, urmând ca autorilor să li se confere premiile. Propunerile erau ordonate valoric, fiecare instituție indicând opțiunea: premiul I cu lauri, premiul I, premiul II etc., însă hotărârea definitivă *revenea exclusiv membrilor Comitetului Premiilor de Stat* – *Comisia de Literatură și Artă*, prezidată de acad. *Mihail Sadoveanu*, membri fiind acad. *G. Călinescu*, acad. *Perpessicius*, acad. *Tudor Vianu* ș. a.

La proză, conducerea *Uniunii Scriitorilor* a propus:

– *Petru Dumitriu*, *Cronică de familie*, I-III, Premiul I cu lauri [ca și *Moromeții*, în 1955!];

– *Eugen Barbu*, *Groapa*, Premiul I;

¹⁰ Despre acestea, în *P. Țugui, Tinerețea lui Petru Dumitriu*. (Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, p. 109).

- Ion Marin Sadoveanu, *Ion Sîntu*, Premiul II;
- Iulian Vesper, *Glasul*, Premiul II;
- Haralamb Zincă, pentru prozele publicate în ultimii ani, Premiul III.

La *Poezie, volumele de versuri ale lui A. E. Baconsky, Nina Cassian, Al. Andrițoiu și Doina Sălăjan*.

- Lucian Blaga, pentru volumul *Din lirica universală*, Premiul I;
- Adrian Maniu, H. Ibsen, *Casa cu păpuși (Nora)* și *Din cântecele lui Li-Tai-Pe*, Premiul II.

La Istoria și critica literară au fost propuși Tudor Vianu, D. P. Perpessicius și Al. Dima.

Conform uzanțelor, pentru fiecare *lucrare* erau prezentate, succint, argumentele în susținerea propunerii și texte critice relevante. Dosarele cu documentele referitoare la lucrările *propuse* pentru Premiul de Stat – anul 1957 – erau semnate inclusiv de persoanele de la CC și Consiliul de Miniștri care se ocupau de problemele literare, artistice, științifice și tehnice.

Liderii Comitetului Premiilor de Stat (academicienii Traian Săvulescu, Mihail Sadoveanu, George Călinescu, Iorgu Iordan, Simion Stoilov ș. a.) stabiliseră, în 1955, ca premiile să se acorde, în viitor, creațiilor literar-artistice și științifice *după doi ani*, pentru a putea fi luate în considerare și *aprecierile valorii lucrării premiate, emise în timp istoric*. Așa se explică faptul că premiile pe 1955 s-au acordat în 1957, iar cele pe 1956, în august 1958!

Premiile pe 1957 urmau să se acorde în august 1959. Departamentul Culturii și Uniunea Scriitorilor au avizat includerea ediției a II-a a romanului *Groapa* în planul editorial al ESPLA pe 1959, ca întâmpinare la conferirea Premiului de Stat. Din motive obscure, membrii biroului Consiliului de Miniștri au tot amânat luarea unei decizii privind acordarea Premiilor de Stat pe anul 1957, motivând inițial că acad. Traian Săvulescu este bolnav și n-a putut aproba propunerile din domeniile tehnico-științifice. După alegerea lui Athanase Joja ca președinte al Academiei s-a invocat alt pretext: trebuie operate schimbări în componența Comitetului Premiilor de Stat.

Pe de altă parte, Const. Prisnea și P. Niculescu-Mizil au scos din portofoliul ESPLA romanul *Groapa*, motivând, într-o ședință a Direcției de Propagandă și Cultură (septembrie 1959), că Eugen Barbu publicase în 1959 două cărți: *Patru condamnați la moarte* și romanul *Șoseaua Nordului* și are, în premieră, o piesă de teatru la Naționalul din Cluj.

În discuția pe marginea hotărârii celor de la minister și de la Secția de Propagandă – Sectorul edituri, purtată în cadrul Secției de Știință și Cultură cu scriitorii Tiberiu Utan, șef sector literatură, Al. Simion și Ion Ianoși, am comentat *greșeala* lui E. Barbu de a „revedea”, în 1956, șpaltul romanului, fapt ce a amânat apariția cărții pentru anul 1957. Dacă romanul *apărea în 1956*, Eugen Barbu ar fi primit, în august 1958, Premiul de Stat clasa I, pentru primul său roman, *Groapa*!

Am încercat să destram urzeala politico-administrativă de *întrerupere*, în vara lui 1959, a conferirii Premiilor de Stat. Cine a inițiat și care au fost motivele

reale ale amânării, apoi ale suspendării acordării acestor distincții? S-a vehiculat zvonul că au fost propuse studii de fizică nucleară și studii din domeniul chimiei, considerate *secrete de stat*; alte zvonuri acredita drept cauze „unele spectacole de teatru”; printre scriitori se zvonea, în 1960, că „una din cauze” ar fi constituit-o și propunerile din domeniul literaturii: diverse persoane sus-puse ar fi observat că toți autorii nominalizați de Uniunea Scriitorilor și reprezentantul [P. Ț.] ministerului și partidului în subcomisia de literatură și artă a Comitetului... „*nu sunt membri de partid*”. Propunerile pentru Premiul de Stat pe anul 1957 erau interesante din punctul de vedere al valorii cercetării științifice în domeniile științelor naturii, al valorii artistice în domeniile literaturii, muzicii și cinematografiei, nominalizând, în majoritate, autori din generația medie, personalități consacrate prin opere perene în cultura și știința românească, unele apreciate și pe alte meridiane.

Eliminarea romanului *Groapa* din planul ESPLA pe 1959, precum și eliminarea lui din planul ESPLA pe 1960 constituie o eroare culturală. *Eugen Barbu* a avut, în mai 1960, o întâlnire cu subsemnatul și cu P. Niculescu-Mizil cerând, între altele, ca ministerul (*Const. Prisnea*) să dispună reeditarea romanului său.

*

Indiscutabil, autoritățile culturale din deceniul șase au recunoscut, de la primele proze publicate, că *Eugen Barbu* este un talent remarcabil, inventiv, observator pătrunzător al vieții oamenilor, cu vocație în dezvăluirea valențelor artistice ale graiului românesc. Cornel Ungureanu scria, în cartea *Proza românească de azi* (C. R., 1985): „Romanul [*Groapa*] e atacat cu mare violență, se organizează împotriva lui o campanie de proporții, dar autorului îi sunt respectate șansele de a deveni «mare scriitor»” (p. 280).

La festivitățile din august 1959, *Eugen Barbu* este decorat, alături de alți confrăți, cu Ordinul Muncii cl. III; *Petru Dumitriu*, cu Steaua RPR cl. III; *Marin Preda*, cu Steaua RPR cl. IV, opinia publică și elita intelectuală receptând consacrarea, în ultimul deceniu, a trei romancieri.

Prozatorul *Eugen Barbu* era un personaj fascinant, precaut în încheierea relațiilor profesionale, trăind în acei ani în singurătate, tulburat – probabil – de aventurile sale galante mai vechi și mai noi, spre deosebire de alți tineri scriitori atrași de petreceri bahice, de escapade prin bodegi și cluburi, mod de viață adesea blamat de maeștrii Sadoveanu, Arghezi și Călinescu. El a ocolit stilul de viață dezordonat, remarcându-se prin disciplină în muncă, în viața zilnică, gospodărindu-și veniturile pentru a-și asigura condiții pentru întemeierea unei familii... În rezolvarea unor probleme privind viața personală, *Eugen Barbu* mi-a solicitat, ca mulți alți oameni de cultură, un sprijin, „o intervenție”, „o vorbă bună” la cine trebuie... Romancierul deprinsese de la părinții săi priceperea de a-și folosi judicios veniturile, care – în 1956 – erau substanțiale. Și-a chivernisit o casă de vacanță la Poiana Țapului, a făcut călătorii în străinătate, importantă pentru romancier fiind cea din Italia (1960), a solicitat ministerului *permis permanent* pentru spectacole de teatru și concerte de la *Ateneu* și *Sala Radio*...

În toamna lui 1958 primeam câteva rânduri de la scriitor:

Stimate tovarăse Țugui,

Vă trimit alăturat cererea pentru Consiliul de Miniștri, după sfatul dumneavoastră.

După cum v-am mai spus, mă întorc în București pe data de 3 august. Dacă până atunci aveți un răspuns în legătură cu cererea mea, comunicați[-l] – vă rog, tovarăsei Adriana Fianu, secretara tovarășului Stancu – la telefonul 13936.

Vă mulțumesc anticipat, așteptând răspunsul dumneavoastră.

Cu salutări tovarășești,

Eugen Barbu

Ne-am revăzut după 3 august, deoarece juriștii de la Consiliul de Miniștri au solicitat petiționarului noi date, însă prin stăruință și răbdare, scriitorul a reușit să obțină ce dorea.

Problema unei locuințe convenabile în București devenise presantă, pentru că bărbatul din cartierul Grivița trăia sub dogoritoarea flacără a iubirii dăruită actriței Marga Butuc (devenită Barbu), de la Teatrul Armatei.

Evenimentul monden a stârnit imaginația unor colegi de la Uniunea Scriitorilor, a unor artiști bucureșteni, invidioși pe succesul scriitorului ce o cucerise pe frumoasa artistă, care-și câștigase un loc onorabil între tinerele vedete bucureștene, emerite ale scenei teatrului românesc. Căsătoria romancierului cu Marga a inaugurat o conviețuire prin Artă, pentru Artă!

ABSTRACT

The article aims at presenting a detailed picture of the Romanian literary life of the (mid to late) '50s and correcting particular details concerning the debut of Eugen Barbu (1924–1993), Romanian journalist and prose writer, a disputed literary figure of the Communist era. The author puts forward some critical remarks on Mihai Ungheanu's work of editing the texts of Eugen Barbu, drawing attention upon the errors this editor has done, purposely or unknowingly. He offers further information about the context in which the novel *Groapa* (The Pit) was published and new data on the project of another novel written by Eugen Barbu, *Calea Negustorilor* (The Traders' Route). The author of the article, as a direct participant in the literary and cultural life of that time, gives the perspective of an insider when he relates the events connected with the life and work of this novelist. The article is rich in critical commentaries and new biographical information about Eugen Barbu.

Keywords: Eugen Barbu, literary history, biography.

EXILUL „CONCENTRAȚIONAR” ȘI POEZIA CA LIBERTATE

Sorin Ivan*

Poetul Ion Caraion a experimentat, în cursul unei existențe tragice, condiția exilului în mai multe metamorfoze ale acestuia. A trecut, mai întâi, printr-un *exil concentraționar*, într-un timp absurd și sălbatic, aflat sub teroarea unui regim criminal, comunismul de tip bolșevic. A ieșit desfigurat sufletește din lagărele acestuia pentru a se întoarce într-un lagăr mai mare, cel al sistemului comunist, și pentru a cunoaște, sub toate ipostazele lui dezumanizante, *exilul politic*, într-o libertate împresurată de sârma ghimpată a ideologiei totalitare și a dogmatismului. A evadat din marele lagăr al libertății oprite și a trăit, în condiții dramatice, *exilul geografic*, în Elveția, la Lausanne, în intervalul 1981–1986. Exilul geografic s-a asociat, și a fost agravat de acesta, cu *exilul lingvistic*, închiderea poetului în propria limbă, în mijlocul unui univers lingvistic străin, încarcerarea într-un spațiu propriu al cuvintelor, închis pentru ceilalți. O formă tragică de exil pentru un poet, un mod de subminare a ființei lui spirituale și de mutilare intelectuală, odată cu suspendarea posibilităților de comunicare poetică. Izolat din ce în ce mai mult în „lumea liberă”, Caraion a încercat, din nou, de data aceasta în spațiul libertății râvnite de masele de oprimați din Est, sentimentul claustrării și al însingurării, experimentând în chip paroxistic un alt tip de exil, în interiorul celui spațial, *exilul sufletesc și moral*. Un exil intens și devastator, cu care s-a prăbușit întregul edificiu al iluziilor pe care poetul îl construise cu disperare, ca ultimă șansă a supraviețuirii. Exilul geografic a însemnat pentru poet trecerea lentă pe *Apa de apoi*, apa mitologică a Styxului, către ultimul, *marele exil* – nesfârșitul tărâm al neființei –, care l-a obsedat toată viața și toată opera. În acest cadru de intens dramatism existențial, Caraion a trăit la nivel psihologic și filosofic condiția exilatului într-o lume ostilă și absurdă, aflată sub imperiul morții, într-un univers guvernat de legi incomprehensibile și de hazard, în care omul, purtând stigmatul unui destin impenetrabil, nu poate fi decât victimă, sfâșiată între revoltă și resemnare – un *exil ontologic*, definitiv pentru ființa umană, condamnată aprioric la ignoranță, suferință și moarte. La existența fenomenală, la universul ca o imensă carceră și la toate tipurile de exil, poetul a încercat să creeze o alternativă: o lume proprie a poeziei, o transcendență poetică, un spațiu metafizic al ideilor și cuvintelor. Un nou exil, prin urmare, *exilul estetic*, ultim refugiu, izbăvire și supraviețuire pe calea poeziei, dincolo de limitele ființei și ale ființării. Privit prin prisma unei existențe

* Facultatea de Științe Sociale, Politice și Umaniste, Universitatea Titu Maiorescu
Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea din București

aflate sub teroarea opresiunii politice, agravată de propria natură conflictuală, și a relației acesteia cu opera poetică, Ion Caraion reprezintă un *caz tragic* al lumii românești și al literaturii române, cu totul aparte prin complexitatea istoriei personale și natura poeziei sale.

Cazul Caraion exprimă în mod emblematic situația în care viața influențează major opera, în care actul existențial generează substanțiale consecințe literare. Poezia lui transfigurează în limbaj estetic dramele vieții și ale conștiinței, ca într-o oglindă obscură și enigmatică, în care se pot citi, interpreta ori intui, după o dificilă inițiere în codurile poetice ale autorului, adevăruri nespuse altfel, ascunse, deghizate, disimulate. Poezia lui Caraion este materia incandescentă ca o lavă izbucnită din străfundurile unei conștiințe ultragiutate, chinuită de întâmplările cinice ale istoriei și de propriile conflicte, purtând în sine matricea faptului psihologic care a generat-o. De aici, versatilitatea ei, nenumăratele forme și ipostaze estetice, care traduc în limbaj poetic seismele, obsesiile, gândurile, temerile și iluziile unei existențe, mărturie pentru un timp ieșit țătăni, din legile logicii și ale valorilor umane. Din această perspectivă, Caraion este o *victimă a istoriei* într-un timp barbar, a cruzimii și cinismului unui sistem opresiv, dezumanizant. Ion Caraion este *poetul exilat* al literaturii române.

Încă de la debutul editorial – *Panopticum* (1943) –, Caraion se afirmă ca un spirit rebel, care acuză starea de lucruri, în speță războiul, dar și mentalitatea burgheză, clamând, în ton cu generația lui, nevoia despărțirii de trecut. Opusculul tânărului poet (născut în 1923) este interzis de cenzură și confiscat din librării, din cauza caracterului său protestatar și instigator. Tonul următoarelor volume – *Omul profilat pe cer* (1945), *Cântece negre* (1946) – nu diferă prea mult față de primul: vituperativ și acuzator, plin de revoltă la adresa unei lumi aflate în descompunere, din cauza răului interior care o erodează, a propriei neputințe, dar și a hazardului existenței, lansând accente apocaliptice și anunțând cataclisme iminente. Prodigioasa activitate jurnalistică a lui Caraion se înscrie în aceeași direcție combativă, rebelă și protestatară, prin impetuosul spirit critic exercitat în plan estetic, cultural, social, moral. Cele două articole incendiare: *Criza culturii* și *Criza omului*, publicate în „Jurnalul de dimineață”, acuză, în același ton idiosincratic, limitarea libertății din rațiuni ideologice, cu efecte dramatice în planul existenței individului și al spiritului, într-un moment în care regimul comunist se pregătea să-și instaureze dictatura. Act inedit de cultură și deschidere europeană, într-un timp al închiderii și izolării politice – în interiorul a ceea ce, nu peste multă vreme, avea să se cheme „lagărul comunist” –, revista în cinci limbi „Agora”, editată de Ion Caraion și Virgil Ierunca, în ciuda faptului că reprezintă un autentic eveniment al literaturii, cu participări prestigioase din țară și din străinătate (Arghezi, Paul Celan, Eugenio Montale, Umberto Saba, Salvatore Quasimodo, André Breton, Henri Michaux, Carl Sandburg, Jean-Paul Sartre etc.), este interzisă la scurt timp după apariția primului număr, cel de-al doilea rămânând în stadiu de proiect.

Luat în vizorul autorităților, din cauza atitudinii sale în contradicție cu sistemul, Caraion suferă grave represalii, după cum mărturisește într-un text scris

în 1984. Arestat în septembrie 1950 și condamnat la cinci ani de închisoare, pe care îi execută la Canal, la minele de plumb de la Căvnic și Baia Sprie, Caraion cunoaște ipostazele infernale ale existenței, se întâlnește cu suferința, cruzimea și dezumanizarea. Un prim *exil concentraționar*, în bolgiile agoniei și ale morții: „Din 1950 până în 1955 execut cinci ani de condamnare politică. Sunt trimis în lagărele de muncă forțată de la sinistrul Canal Dunăre – Marea Neagră, pe fundul căruia dorm zeci de mii de victime și apoi în minele de plumb de la Baia Spriei și Căvnic (Maramureș), unde se lucra la 1000 de metri sub pământ, în pielea goală, dată fiind, bineînțeles, temperatura foarte ridicată și excesiva aciditate a apei infiltrate prin fisurile rocii și picurând fără oprire. Stropii veniți în contact cu pielea mușcau lăsând rană pe locul atins. Trupurile noastre, fantomatice, erau astfel îmbrăcate ca-ntr-o platoșe de bube din care ori de câte ori coaja bubelor suferea cea mai vagă eroziune supura sânge cu puroi. Și mulți dintre noi, printre care și eu, aveam gălbănire. Tratament medical: inexistent. Cei care se infectau grav mureau...”. Din nou arestat, în 1958, și acuzat de trădare de patrie, spionaj, defăimarea culturii socialiste, uneltire împotriva orânduirii legale de stat etc. – în realitate, întocmise liste de scriitori români dizidenți care ar fi urmat să primească ajutor financiar din Occident și, de asemenea, trimisese în străinătate pentru a fi tipărite poezii compuse în închisoare –, Caraion este condamnat la muncă silnică pe viață, pedeapsă comutată prin recurs la 25 de ani muncă silnică. Un al doilea exil, în continuarea celui dintâi, în care deținutul cunoaște spaima insuportabilă a așteptării morții – fusese anunțat că primise pedeapsa capitală, mod diabolic de tortură psihică practicat de agenții unui sistem criminal – timp de trei ani, zi de zi. Este eliberat în 1964, odată cu dezghețul ideologic și cu toți deținuții politici. Eliberarea din gulag, departe de a însemna întoarcerea celui captiv la libertate în adevăratul sens al cuvântului, nu este decât – așa cum afirmă și poetul undeva – trecerea din închisorile comuniste în vasta închisoare a sistemului totalitar, a unei orânduirii împrejmuite cu sârmă ghimpată.

Ieșirea din exilul concentraționar echivalează cu intrarea fostului deținut într-un nou spațiu al reclusiunii – *exilul politic*, mai primejdios, poate, decât cel de dinainte. O lapidară și sugestivă imagine a evenimentelor existenței sale din această epocă a terorii face, recapitulând, tot Ion Caraion: „Prima oară, în 1950, m-au condamnat la 4 ani de închisoare corecțională, pentru instigație, apoi m-au rejudecat și mi-au ridicat pedeapsa la 6 ani, dintre care la recurs au mai scăzut unul. Deci întâia dată am executat 5 ani de detenție. Am cunoscut Jilava, coloniile de muncă forțată Poarta Albă și Valea Neagră, minele de plumb de la Baia Sprie și Căvnic. Mă eliberam în septembrie 1955, pentru ca după doi ani și jumătate, în martie 1958, să fiu reîncarcerat și să primesc un alai de pedepse, totalizând – pentru organizație antistatală, tentativă de răsturnare a ordinii statului, spionaj, înaltă trădare etc. – vreo 200 de ani de condamnare și culminând cu pedeapsa capitală. Aproape trei ani, singur într-o celulă la Malmaison, am așteptat zilnic să fiu executat. Ancheta n-a încetat niciodată. Nici după ce am încercat a mă sinucide; nici după ce – transferat în alte penitenciare și comutându-mi-se în două rânduri pedeapsa, mai

întâi în muncă silnică pe viață și apoi în 25 de ani temniță grea – am trecut prin Jilava, Gherla și Aiud; nici după ce, odată cu ceilalți captivi politici, am fost eliberat în 1964; nici după ce, ca majoritatea scriitorilor supraviețuitori trecuți prin închisoare, în 1968 s-a procedat la așa-zisa noastră reabilitare; ancheta n-a încetat niciodată, reabilitat sau nereabilitat, în temniță sau afară. Până în august 1981, când am reușit a obține – după 15 ani de insistențe continue – un pașaport turistic pentru mine și ai mei, pentru ca sosiți până la urmă în Elveția să cerem și să obținem în scurtă vreme azil politic. (...) În anii 1950, 1958, 1970, 1979 și 1981 mi-au confiscat la un loc mii de pagini de manuscris”. (Revista „Dialog”, München, nr.191/202, ian.–dec. 1997, p. 20–21). În baza angajamentului de colaborare cu Securitatea, pe care îl semnează, prin șantajul autorităților, înainte de eliberarea din închisoare, Caraion va întocmi, în anii care urmează, note informative și rapoarte despre lumea literară, evenimente, întâlniri, personalități ale culturii, figuri ale exilului românesc, prieteni... Între aceștia: Monica Lovinescu, Virgil Ierunca. Lista este însă mai lungă.

În 1981, poetul părăsește România împreună cu familia și primește azil politic în Elveția, la Lausanne. Însăși această plecare, într-o vreme aflată sub controlul absolut al statului totalitar, este înconjurată de suspiciuni, în sensul unui posibil *ausweiss* dat ca „recompensă” poetului de către autorități, teorie neconfirmată însă ulterior, după deschiderea arhivelor și dosarelor. După plecare, începe, în țară, instrumentată de revista „Săptămâna”, o campanie de compromitere a acestuia prin publicarea unor file de „jurnal”, care conțin texte vitriolante la adresa unor importante figuri ale exilului românesc, precum cele amintite mai sus. Opera de delațiune publică, întreprinsă de revista citată (de tristă amintire), este destul de străvezie însă: textele nu sunt pagini de jurnal, ci fragmente de rapoarte și declarații făcute de poet la Securitate, extrase din bogatul dosar al acestuia, folosit de organul de represiune ca instrument de șantaj. În scurt timp, imaginea morală a poetului în Occident începe să se deterioreze; cei vizați de rapoartele lui, cu portrete făcute în peniță ascuțită, în cerneala satirei, frustrării și chiar a urii, la început sunt rezervați, dar, în cele din urmă, înțeleg adevărul și se delimitează de poet. Colaborarea cu Securitatea este cel mai întunecat episod din biografia acestui poet hăituit de istorie și de propriile contradicții interioare. Este cu totul de neînțeles, cel puțin la suprafața logicii, cum a putut Caraion să-și execute cu atâta zel, cu asemenea implicare și intensitate angajamentul. Între victimele odiosului pact, Marin Preda, prieten din tinerețe al poetului, este cel care, cu o abnegație ieșită din comun, i-a publicat acestuia cele mai multe dintre volume la Editura Cartea Românească. Parcurgem astfel un capitol existențial obscur, care ține de misterele labirintice, pline de umbre, ale psihologiei umane.

Izolată din ce în ce mai mult în „lumea liberă”, Caraion ajunge să trăiască, la mari intensități, sentimentul singurătății. Pe lângă *exilul geografic*, cu toate implicațiile lui – șocul noului, al intrării într-o nouă mentalitate, civilizație, cultură și, mai ales, într-o nouă limbă, dificultățile de tot felul, greutatea adaptării etc. –, poetul cunoaște și *exilul moral*, ca formă tragică de însingurare. Toate acestea, după cum am văzut, lasă urme asupra operei, proiectând umbrele existenței și cataclismele lăuntrice în forme estetice, radiografii esențializate ale condiției

exilatului într-un spațiu geografic, în univers și în propria lume interioară. La 21 iulie 1986, din cauza bolilor contractate în închisorile comuniste, pe fondul tragediei morale și al tensiunilor care îi chinuie conștiința, Caraion se stinge din viață la Lausanne. Poetul *Cântecelor negre* și al atâtor alte versuri acuzatoare, insurgente, nihiliste și iconoclaste, care exprimă drama unui inadaptat sfâșiat de suferințe și nefericiri, torturat de conflicte, orgolii, idiosincrasii și întrebări fără răspuns – exilul spiritului liber într-o lume lipsită de libertate, dar și *exilul ontologic* al ființei în spațiul existenței tragice, trece Styxul spre exilul din urmă.

Caraion a scris poezii pe tema regimului concentraționar înainte de arestarea din 1950, în plină epocă a instalării sistemului comunist în România, în perioadele de închisoare, când l-a trăit în ipostazele lui cele mai sălbatice și dezumanizante, și în intervalul de libertate dintre ele. Dincolo de aceste momente, clar delimitate istoric, poetul nu a încetat, practic, niciodată până la dispariția fizică, să abordeze prin intermediul poeziei – mai mult sau mai puțin voalat, în termeni aluzivi, parabolici și subversivi ori în adevărate diatribe și rechizitorii – subiectul tragic al încarcerării, genocidul și holocaustul ideologic al unei orânduiri criminale. Poemele din detenție au fost fie memorate și transcrise ulterior de autor, fie scrise, în condiții extreme, pe suport improvizat (hârtia sacilor de ciment) și scoase dincolo de grății. Caraion susține – confirmat de un coleg de închisoare, la Căvnic, Victor Ion Pica – faptul uimitor (care denotă un curaj ieșit din comun) că în anii de prizonierat a întocmit, în aceleași condiții neprielnice, două reviste literare, pe care deținuții le citeau în ascuns – act subversiv de rezistență morală, în numele libertății spiritului. Ne amintim o mărturisire a autorului: „Scrise de mână cu creionul, am făcut să circule, în anii de temniță, de la un penitenciar la altul și din temniță în temniță, iar lesne nu era, revistele clandestine „Generații” și „Don Quijote”. Din 1982, „Don Quijote” și-a reluat apariția, în exil. O considerabilă parte a versurilor mele (născute între ziduri de celule sau înlăuntrul sârmelor ghimpate) a izbutit să se strecoare afară”. Poeziile pe teme concentraționare i-au fost confiscate poetului de regimul comunist la arestările din 1950 și 1958 și depuse, alături de altele, într-un voluminos dosar, în arhivele Securității. Ulterior, ele au devenit obiectul unui proces laborios de rememorare și rescriere, într-o geneză continuă, de-a lungul anilor – gest de recuperare spirituală, mărturie a suferinței într-un timp absurd, act de acuzare a unui sistem odios, exercițiu de rezistență și demnitate într-o lume lipsită de libertate. Caraion a reușit să publice unele dintre ele – pe cele care nu reprezentau un „pericol” la adresa sistemului și puteau trece de rigorile cenzurii – în volumele editate, în ritm alert, după eliberarea sa din închisoare, în intervalul 1966–1980 (delimitat de volumul *Eseu*, primul de după întoarcerea în „libertate”, și *Dragostea e pseudonimul morții*, ultimul tipărit înaintea plecării din țară).

Volumul *Poezii arestate*, apărut la Editura Muzeul Literaturii Române, în 1999, conține poeme inspirate de universul opresiv, cele mai multe inedite, recuperate din Dosarul Caraion, alcătuit cu minuțioasă grijă, de-a lungul timpului, de către Poliția Politică. Poemul de deschidere, *Noi, execuția*, scris înainte de primul stagiul penitenciar al poetului și confiscat de Securitate în anul 1950, este

preambulul liric al unei experiențe traumatizante, care evoluează, în timp, spre paroxismul dezumanizării: pierderea libertății și, odată cu ea, a identității, viețuirea în spațiul concentraționar, teroarea, umilința, suferința, spectrul morții. Poemul deschide, premonitoriu, porțile unui univers terifiant, o lume a cruzimii și a absurdului, cu o atmosferă sinistră, de sumbre presimțiri, și secvențe de Apocalips. Imaginea macabră a genocidului comis de regimul totalitar reflectă intensitatea și dimensiunile spaimei care torturează victimele politice. Poemul trepidează de ură la adresa puterii cotropitoare, în speță Rusia sovietică, iar critica poetului explodează în câteva imagini caricaturale de o violență atroce. Prinde contur din versuri chipul lui Stalin, evocat sarcastic în ipostaza de „noul Petru cel Mare”. O rază de speranță în întunericul infernului care a copleșit lumea se naște însă, în finalul teribilei diatribe, din suferință și din cenușa morții: conștiința sacrificiului, ideea răzbunării justițiare, sugestia învierii și izbăvirii prin martiriu, după modelul christic. Iată acest memorabil poem, care ar trebui să figureze, la loc de frunte, într-o antologie de poezie a rezistenței morale împotriva comunismului: „Adâncă / Noapte la porți. / Încă Încă Încă / o pădure de morți. // Oameni de zgardă. / Osuar. Javre. / O stivă. O hoardă / de munți de cadavre. // Și-apoi? / Ați înviat? Iede / țopăie-n câmpuri. Nici voi / nu puteți crede. // Că deasă vi-i turma, / dar toamna alege / urmașul și urma, / de fărădelege. // Același ocol / de corbi care pier. / Execuții trec stol / după stol, ca un cer // pe cerul cel mut / al istoriei tâmpe. / Negrule lut, / negrelor trâmbe, // negrelor grote / de semne – și treze / coșmare ori flote! / N-or să-nceteze // vâslele noastre / de mers niciodată! / Oricâte dezastre, / oricâtă-ncălcată // lumină, vânzare / din noi mai mănâncă. / Zare cu zare / (încă încă încă // se ucide) și-adună / sorții. Pe sub lotuși, / moartea-noată spre lună. / Voi râdeți. Și totuși / n-ați biruit. Până / acum – dinadins? / doar moartea-i stăpână / pe tot ce-ați atins. // Nu mii / de oști, miliarde / de-ați fi, / Moscova arde. // Darmite / o tagmă, un scund / stol de ucide / tâlharnic la fund? // În cavoul / morții clocotește-o căldare / pentru noul Petru cel Mare. // Degete lungi, din suspinul / apocalipsei întorc / pe frigare, Kremlinul / sfârâind ca un porc. // Fiecarele, partea / va să și-o aibă pe rând. / Noi, execuții, trecem cu moartea / pre moarte călcând!”.

Interesantă pentru contextul politic, biografic și literar în care a apărut acest poem este următoarea confesiune a lui Caraion: „La arestarea mea din 1950, printre altele – multe – manuscrise ce mi s-au confiscat, atunci și în numeroase alte rânduri, mii de pagini de-a lungul anilor, s-au găsit la mine și aceste versuri... inedite încă. Până azi. Trăia încă Stalin. Cine presupunea, în acea clipă, că opt ani mai târziu eu însumi aveam să fiu condamnat la moarte și o să-mi aștept, izolat într-o celulă, singur, trei ani la rând, clipa execuției?”. România devenise încă din 1950 o societate concentraționară, condusă de un regim totalitar, un spațiu vast al exilării unui popor întreg și al fiecărui individ conștient de valoarea întemeietoare a ființei, libertatea. Caraion este unul dintre aceștia și, înainte chiar de a cunoaște el însuși lagărele terorii bolșevice, în „primăvara” comunismului atotbiruitor din România, lansează, prin poemele sale vibrând de revoltă, dure și acuzatoare, un semnal de alarmă disperat, un apel la luciditate și solidaritate. În această perioadă

sumbră, de criză istorică și existențială, el transformă poezia în manifest, în act de conștiință și de supraviețuire în fața amenințării întunericului și a neantului. De aici, tonul violent al versurilor, viziunea tragică a lumii alienate de spaimă și teroare, marcată de accente rechizitoriale la adresa torționarilor, obsesia morții, imaginile apocaliptice. Iată că poezia într-o epocă a extremismului și a crimei își transcende natura de act estetic pur, izolat în sfera reflecției și a contemplației, și devine mijloc de protest, gest de disperare, cale de salvare, prin forța confesiunii și a eliberării de tenebre, din infern. Este un mod intens, extrem, de a trăi condiția exilului și, în cele din urmă, de a evada din el prin libertatea interioară a mărturisirii.

Poeziile lui Caraion din această perioadă trebuie citite ca documente ale unei lumi în derivă, anihilată de forța atroce a totalitarismului, care o transformă într-o închisoare de mari proporții, dar și ca acte de acuzare în numele valorilor umane, forme de manifestare ale unei conștiințe libere, care nu poate fi încarcerată de niciun regim și de nicio ideologie. Un poem, *Bolșevism*, conturează, în secvențe naturaliste, imaginea lagărului în care moartea face ravagii, pe fundalul grotesc și cinic al propagandei urlate în megafoane: „În mașina care-aduce din Jilava / morții, douăzeci erau aseară; / lâng-un nou-născut cu glonțu-n ceafă – / maică-sa cu tâmpla ca de ceară. // Cântă megafoane-n limba rusă, / dănuie în piață alte javre / și de pretutindeni, drag ne-acoperi, / viață muzicală, cu cadavre. // Fac urât pe stradă caii păcii, / viața-ncolo-i bună-n general – / planul se-mplinește-n chip notoriu, / dar mai mult pe deal la crematoriu: / „omul – cel mai mare capital!” În poemele confiscate de organele comuniste de represiune, bântuie obsesiv sentimentul morții, adusă de mesagerii infernului de la Răsărit: „De sub gazul negru, de-und-mă paște / calul morții-n liniște adâncă, / aplecat pe scroviștea de lângă / șanțu-umplut de trupuri și de broaște, // părul meu ca ploaia de rafale / – desfoiat de-aducerile-amine – / curge-n râuri vechi de oseminte / peste toamne lungi de-arțari în zale”. (*Astfel țara asta*), dar, odată cu el, crește, întunecată și violentă, setea de răzbunare (*Lemuria, Nu-i iertați pe cei ce v-au iubit...*).

Poetul, care pare ultima conștiință lucidă a unei umanități în agonie, trăiește, în perspectiva sfârșitului colectiv prin holocaustul generat de teroare și crimă, sentimentul nimicului, al irosirii pentru iluzia libertății și aruncă, în schimb, anatema asupra lumii în suferință: „Am răbdat de-ajuns acei ce-acum / grămădiți în lut, sub rădăcini, / – cu rădaștile și larvele vecini – / n-am știut ce-i cântecul, nici gluma. // Cel puțin de toate să s-aleagă / pulberea, dezastrele, cenușa. / Pentru mine, stihurile de-acușa / sunt doar cârci de-otrăvi pe bolta-ntreagă. // Ce folos ar mai avea durerea, / că am scris cu toți poeții lumii, / dacă nu vom fi decât postumii, / căroră le-au ros lăstarii fierea?” (*Am scris cu toți poeții lumii*).

Un poem antologic, *Din biniș de tufă frântă* (în multe cazuri, poemele din volumul *Poezii arestate* nu au titlu original, locul acestuia fiind luat, prin opțiunea editorului, de primul vers), este un lamento și o diatribă în metru popular, după tiparul *Doinei* lui Eminescu, o denunțare a stării de fapt – invadarea țării de trupele de ocupație rusești, dedate la toate abuzurile și crimele –, pe un ton extrem, palpând de ură și de sarcasm, debordând, în același timp, de umor negru. În furia

lui devastatoare, poetul dovedește că stăpânește magistral arta invectivei, pe care o folosește ca pe un bici moral împotriva invadatorilor, un fel de mesageri grotești ai unei umanități subumane, instinctuale și reziduale. Versurile curg impetuos în ritmuri și rime impecabile, imaginile se succed, se învâlmășesc în secvențe apocaliptice. Savoarea poemului în ansamblul său vine din contradicția care se naște între ritmul și melodicitatea populare, specifice unui alt tip de mesaj poetic, și conținutul fulminant ca o lavă revărsată, cu jerbe de scânteii, de fum și de pucioasă: „Din biniș de tufă frântă, / cântă cucu de se zvântă. / De pe drum, c-o răgălie, / scrie moartea. Lor le scrie / pe găvanul pleoapelor, / pe oglinda apelor. / Iar prin noaptea care curge / cu ochi tuci, cu plete murge, / zdrențuie de zor fereastra / cu arcanul și corastra / neamurile vântului / păcura pământului. / Rușii albi și rușii roșii, / praznicele și Hristoșii / cui i-a tencuit pe lume, / ca s-o-mpută și să râme! / În arhangheli sau în draci, / rușii-s porci oricum i-mbraci: / în heruvi, în sfinți, în vite – / calcă lujeri sub copite, / dau din coate sau beți criță / clefăie și te guiță / și te-mproșcă, de sărută, / cu scuipături de cucută. / Noapte, ziuă – li-i totuna / și-adevărul și minciuna / și se scaldă-n tâlhărie / ca șopârta-n bălărie. / La nopți mari, la zile bune, / porc e porcul und' l-ai pune. / Dar cât e de porc, și încă / și-l mai scoate, nu mănâncă / hojma tot cu botu-n botă. / Numai rusul nici o iotă / nu se mișcă – dă din gât, / grohăie-n căcat și-atât, / până când nu mai rămâne / fruct în pom nici bob în grâne. / Lifta stepelor calmucă / lacomă să ia să ducă – / unde calcă se usucă; / spuza liotei cazace / pe cai iuți, cu mâini dibace, / meșteră-i să te dezbrace; / câte nouă, câte zece / vin și vin urdii uzebece / cu nas cârn, cu bardă rece; / pălămilele tătare / care-njunghe și dau sare / pradă lumea de-a-n picioare – / iar de cât tot iau și seacă, / nu mai fug și nu mai pleacă; / ba târându-se pe burtă / curg cu-obrajii supti, de turtă, / scurți mongoli cu frunte scurtă / și cu ei, pe sub înălții / brazi – duium, duium curg alții; / pe tot prundul țării vlahe / râu – turcmeniile-alahe, / lanț – lăcustele cazahe / și cazahe și bașchire, / năpustite în neștire – / cârduri, nour, ciurde, șire, / despicând – puhoaiile – / burții, măruntaiele; / Asia, noroaiele / care latră, care put / de la creștet la șezut, / din carâmbii cizmelor / până-n fundul izbelor / și din Nistru la Nogai / și din Caspica-n Altai / cu Galiții de alai – // (...) // Potere de câini și pâlcuri / fără lege, fără tâlcuri / de bandiți / alivăniți / grași în cefe, nou-sosiți, / ca unturile huidumii / de prin fundurile lumii, / greu cârmindu-și băbile / bucii cu spinările / ca să umple țările / și să lase drumurile / pulbere ca scrumurile, / oasele și blidele / să ne umplem plitele, / când năprasnici, cu pași geamăni, / curg prin inimi, peste oameni, / de rămân în pari și sună / țestele cu dinți la lună / și ne plouă-n case, gol, / sufletul ca de nămol”.

Caraion scrie o extraordinară poezie a protestului și a rezistenței, care vizează sistemul comunist în esența sa criminală: teroare, cruzime, suferință, genocid. De pe aceste poziții, poetul acuză, deocamdată ca martor la spectacolul crimei, confiscarea libertății, anihilarea omului, transformarea lumii într-o vastă închisoare, un spațiu al exilului concentraționar. Mai târziu, Caraion își va continua, la noi intensități,

demersul acuzator de pe poziția de victimă a istoriei, ca prizonier al gulagului comunist. Poezia lui Caraion în această ipostază este o formă de exprimare a libertății conștiinței, un act de curaj și de moralitate al omului liber, care nu se lasă învins de forțele răului. Cu totul remarcabilă este substanța anticomunistă a acestei poezii, în plină epocă a terorii bolșevice și a instaurării comunismului în România. Ancorată în realitatea unei lumi în derivă, acuzând o ideologie criminală, cu sistemul pe care l-a generat, poezia lui Caraion capătă un pronunțat sens politic, prin caracterul ei protestatar, prin faptul că denunță crima, suprimarea conștiinței, distrugerea ființei umane. Tematica politică, esențialmente anticomunistă, constituie, de altfel, o coordonată a poeziei lui Caraion, de la un capăt la altul al acesteia, de-a lungul tuturor formelor sale de exil. Dimensiunea morală, de protest la adresa proiectului ideologic al sistemului comunist, lumea ca închisoare, omul ca ființă depersonalizată și anihilată, definește această poezie ca pe un act de conștiință, transformând-o într-o exemplară experiență a libertății. Este o ipostază mai puțin cunoscută a poeziei lui Caraion, care trebuie luată în calcul în discuția despre rezistența românească în fața totalitarismului comunist, despre dizidență și demnitate. În esența ei, aceasta poezie este un act de demnitate a scriitorului, a spiritului liber, neînfrânt încă de teroarea istoriei.

ABSTRACT

In Ion Caraion's poetry, exile is, more than a poetic theme, a reality of the human being, an ontological state. This existential condition appears in a number of essential hypostases in his poetic universe: the concentrationary exile, the political exile, the geographical exile, the moral exile, the linguistic exile, the aesthetic exile, and the last exile, the Non-being. In such a context, we can talk about the exile poetry and the poetry exile in Caraion's work, in a world as a vast prison, in an absurd universe, subject to death, in which man lives the condition of an exiled and of a victim, in which even words agonise. Ion Caraion is the exiled poet of Romanian literature. A form of exile is the concentrationary exile, in an era of terror, during the installation of the communist regime in Romania. Caraion writes a poetry of resistance, a political poetry, of extraordinary virulence, which accuses the communist regime and its dehumanizing ideology of crimes against human being and humanity. This gulag poetry is an act of dignity of the free spirit, a manifestation of freedom. It is a conversion of the aesthetic act in an essential ontological exercise, in a form of survival. The political anticommunist dimension is a coordinate of Caraion's poetry, which should be considered in the discussions about resistance and dignity against the communist totalitarianism and dictatorship. Caraion's poetry, in this aspect, is an affirmation of freedom and human dignity.

Keywords: exile, gulag, communism, ideology, poetry, freedom, dignity

*JURNALUL BERLINEZ AL NOREI IUGA –
O EGO-GRAFIE SUI GENERIS*

Simona Antofi*

Construcție fluidă, adaptabilă stărilor de spirit ale eului care își (re)gândește, (re)configurează, (re)negociază (și) astfel, prin scris, raporturile sale cu exteriorul, cu sine însuși și cu lumea cărților, jurnalul intim are în spate un eșafodaj teoretic solid, care-i dă fundamentarea științifică necesară și-i justifică aspirațiile, voite sau nu, la statutul de discurs literar aparte. Reținem, dintre elementele ce compun poetica jurnalului intim, așa cum se regăsește aceasta, sintetizată, în *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I¹, doar specificul fragmentar al textelor ce aparțin acestei categorii, pentru relevanța sa în raport cu chestiunea sincerității diaristului și cu profilul scriptural al acestuia. În termenii lui Eugen Simion, fragmentarismul este „o formă glisantă, o fugă de la o formă la alta, o proză subiectivă în care eu vorbește adesea despre sine ca și când ar fi vorba de *altul*, de *el*”².

În ceea ce privește imaginea autorului răsfrântă în textul său, ea se corelează cu o *retorică a sincerității* care dă verosimilitate faptului trăit și insignifianței biograficului atributul amănuntului exemplar, „o retorică productivă, un artificiu care asigură vitalitatea unui gen literar pus mereu în situația de a se justifica”³. Structură autogenerativă, jurnalul intim „nu intră în rezonanță cu alte legi, ci și le creează pe cele proprii” și „își oferă luxul gratuității al unui limbaj și al unei forme”, adică „cea dintâi și minimă condiție a artei”⁴.

În ceea ce privește jurnalul Norei Iuga, structurat în două părți (*Fasanenstrasse 230. O vară la Berlin*, și *Stuttgarter Platz 22*)⁵, redactate la un interval de zece ani, se poate spune că (pseudo)definiția propusă de Simion scriiturii diaristice privite în raport cu autorul său își găsește, aici, echivalentul perfect: „Fantasma pe care o putem vedea în jurnalul intim este aceea a scriitorului care construiește o operă nouă din insignifianța vieții sale fructificând efemerul, inesențialul, mica istorie, trecătoarele fantasmă din existența sa”⁶. Aceasta deoarece Nora Iuga are un cert talent de a intimiza exteriorul. Grila de percepere și de selecție a detaliilor pe care autoficțiunea (involuntară) ce rezultă în urma actului de a scrie le preia din realitatea

* Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați.

¹ Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I, București, Editura Univers Enciclopedic, 2001.

² *Ibidem*, p. 99.

³ *Ibidem*, p. 142.

⁴ Mircea Mihăieș, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Iași, Editura Polirom, 2005, p. 184.

⁵ Nora Iuga, *Berlinul meu e un monolog*, București, Editura Cartea Românească, 2010.

⁶ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 98.

berlineză este una predominant senzorială. Diarista respiră prin toți porii spațiului, oamenii, timpul care curge parcă altfel în Berlinul ce reprezintă, în prima parte a jurnalului, mirajul occidental devenit accesibil scriitorului estic.

Orașul este, indiscutabil, marea iubire a Norei Iuga. Și pentru că, în spațiul său puternic încărcat afectiv, se consumă o idilă secretă a diaristei, construită ca un dialog al spiritelor afine, din cuvinte, misterioasă din toate celelalte puncte de vedere.

Una dintre temele fundamentale ale primei părți a jurnalului, Berlinul se constituie, pe harta lăuntrică a scriitoarei și a scriiturii, din *imagini disparate*, senzații și stări de spirit, și dintr-o continuă – erotică – luare în posesie a orașului – „prima parte a jurnalului este un exercițiu continuu de îndrăgostire de un oraș polimorf, plin de surprize, în parcurgerea căruia Nora Iuga se lasă ghidată doar de întâmplare, mai întotdeauna una fericită. Berlinul e, aici, o acumulare de imagini aparent disparate, de stări interioare și emoții în care se amestecă aleatoriu crâmpie de realitate, pentru a alcătui fizionomia unui oraș «pe care îl porți înăuntrul tău»⁷. Berlinul acesta pulsează, este viu, pentru că ochiul care-l contemplă își autoproiectează în imaginea din text a orașului așteptările, voluptățile, speranțele, iluziile, abandonul, lecturile. Adică întreg spiritul omului din est. Aproape identificându-se cu făptura diaristei, Berlinul reverberează, în text, pe coordonatele unui spațiu lăuntric în așteptarea miezului intim în jurul căruia să se poată reconfigura „fizionomia unui oraș pe care ți l-ai însușit, pe care ți l-ai construit. Pe care îl porți înăuntrul tău, crește acolo și tu știi că atunci când îți va umple tot spațiul va trebui să-l pui la loc de unde l-ai luat”⁸.

Contactul cu lumea berlineză, sub toate aspectele ei, cu scriitorii români de limbă germană aflați aici – grupul celor originari din Banat – prietenele care-i intermediază și facilitează acomodarea cu o altă comunitate, cu alte coduri sociale și de comportament, pune în discuție chestiunea identității scriitorului român rezident într-o țară străină. Dilemele identitare sunt, însă, puține și nu provoacă cine știe ce cataclisme interioare. Contribuie la această stare de fapt îndelungata familiaritate a Norei Iuga cu limba și cu literatura germană, activitatea ei de traducătoare precum și o imensă disponibilitate de a cunoaște, o poftă de viață și o vitalitate care pun în umbră vârsta scriitoarei octogenare. Deziluziile, dacă apar, sunt repede trecute cu vederea și nici măcar răcirea relațiilor cu unii dintre scriitorii bănățeni nu afectează prea mult vioiciunea de spirit a diaristei.

Cu toate acestea, există momente în care în *interiorul celei mai frumoase fete din lume*⁹ se cuibărește tânjirea după acasă. Și se recompun dulcea lăncezeală

⁷ Iulia Dondorici, *Experiența berlineză a Norei Iuga*, în „Observator cultural”, nr. 564/2011, disponibil la adresa http://www.observatorcultural.ro/Experienta-berlineza-a-Norei-Iuga*articleID_24981-articles_details.html, accesat la data de 12.10.2013.

⁸ Nora Iuga, *op. cit.*, p. 53. În această ordine de idei, merită amintită definiția dată de Mircea Mihăieș *intimității* – „o formă paradoxală a realității”, „ea decupează fragmente de real și le depozitează într-un spațiu al secretului” și simultan, „încarcă textul astfel obținut cu energia propriei dorințe de comunicare” – în *op. cit.*, p. 89.

⁹ *Ibidem*, p. 8.

balcanică, interesul pentru lucrurile mărunte, coroborate cu preocupări de mică și inofensivă cochetărie. Autodefinindu-se printr-o feminitate de tip estetic, în contrast cu masivitatea și alura masculină a nemțoaicelor, diarista se recunoaște, cu satisfacție, în datele doar de ea perceptibile ale eternului feminin – „Sunt mândră și enigmatică”¹⁰. Alteori, însă, admiră fără rezerve demnitatea și respectul de sine pe care oamenii de aici nu-l pierd odată cu vârsta, ci dimpotrivă: „mă impresionează eroismul bătrânilor, acel orgoliu de a nu se lăsa; octogenarele coafate, fardate, care urcă în autobuz fără să ceară sprijinul nimănui, vrând să-și dovedească lor însele că sunt în stare, că mai pot, că nu se lasă excluse”¹¹. Acesta pare a fi adevăratul spirit al Berlinului, oraș în care cloșarzii coexistă în pace cu doamne octogenare cochete, cu homosexualii în mod firesc integrați lumii occidentale, cu un muzeu al eroticii pe care diarista nu se poate abține să nu-l viziteze: „Vreau să văd femei frumoase și mai ales picante, pentru că aici femeile ori sunt grase, ori seamănă cu bărbații. Vreau să văd curve”¹².

Și tot Berlinului îi aparține trecutul rușinos al nazismului și al lagărelor de concentrare. Diarista vizitează Sachsenhausen în compania lui Pipi, o prietenă evreică, și scrie rânduri zguduitoare despre păcatul de a te fi născut evreu – „Condiția de minoritar poate atinge uneori paroxismul durerii. Ce înseamnă să fii evreu? Ce înseamnă să fii paria, să fii ocolit, să ajungi să te miroși ca să găsești un argument pentru propria ta respingere?”¹³ Caz – limită al condiției de minoritar, evreitatea reverberează dureros în conștiința scriitoarei pentru care Paul Celan ori Herta Müller sunt doar voci ale spiritului întrupat în cuvânt, în afara oricărei determinări etnice, ideologice ori lingvistice.

Spațiu de largă respirație europeană, Berlinul este și unul al creației în libertate. Terapia scrisului, preluată după un celebru model livresc, funcționează și ca principala modalitate de a (se) lua în posesie, de a-și apropria orașul, cu toate componentele lui, dar și ca temporizator ori, dimpotrivă, combustibil spiritual - „ce teribilă terapie îmi aplic eu scriind. Am învățat de la Goethe. Când vrei să scapi de iubire scrii o poezie. Mie îmi trebuie un roman”¹⁴.

Găzduită de Institutul Cultural Român din Berlin, o seară literară specială îi reunește pe toți cei care s-ar putea spune că *s-au repatriat* în Germania cu nostalgia perpetuă a celeilalte patrii: Herta Müller („O bucurie de nedescris, nu numai pentru că ne aducem una alteia acele vechi amintiri, frumoase în hidoșenia lor, ale unui timp revolut, dar mai ales pentru că traducându-i romanele am devenit un fel de surori, nu de sânge, ci de text”¹⁵), Ernest Wichner („Ernest Wichner citește versiunea germană a poeziilor mele în traducerea lui. Ascult vrăjită. Să fie limba germană de vină, să fie finețea traducerii, să fie miracolul de a mă simți deodată

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, p. 20.

¹² *Ibidem*, p. 51.

¹³ *Ibidem*, p. 12–13.

¹⁴ *Ibidem*, p. 33.

¹⁵ *Ibidem*, p. 35.

transpusă în altcineva, seducția travestiului, bucuria de a purta, în sfârșit, un costum cu care să ieși în lume”¹⁶), Dana Ranga, Oskar Pastior și alții. Distingându-se prin inflexibilitate morală, Herta Müller transmite prin vocea, ca și prin cărțile ei, o vibrație aproape fizică, o patimă și o forță lăuntrică prin care omul și opera se potențează reciproc. Privirea ei răscolitoare, penetrantă, emoționează și judecă în același timp: „când îi traduc cărțile, simt acolo o mare suferință și compasiune umană, dar și un spirit justițiar care mă neliniștește. Ea nu-și uită niciodată rănilor. Durerea ei e maximă. Oare știe să ierte?”¹⁷

Oraș cultural cosmopolit, Berlinul găzduiește, primitiv, tânără literatură germană scrisă de oameni cu identitate multiplă, pentru care actul de a scrie se emblematizează ca valoare autonomă, dar și ca reper lingvistic-deziderativ: „Scriitorii cuprinși în antologie, majoritatea sub 40 de ani, nu au părinți germani, dar au crescut în Germania, trăiesc și lucrează aici. «Străini în țara lor, considerați germani și totuși *Ausländer*, nu scriu, din această perspectivă, o proză de comunicare între popoare, ci fac cea mai nouă literatură germană, povestesc întâmplările unei țări ce ar putea deveni abia mâine patria lor»”¹⁸. Spațiu al tuturor posibilităților, și, totuși, cumva rigid, ferm în contururile sale istorice, culturale și umane, orașul (de)scris și revendicat ca atare prilejuiește și indiscrete mărturisiri cu relevanță metatextuală: „În timp ce scriu mă gândesc la cititorul meu. O să-i placă? O să-l intereseze? O să mă includă printre autorii pe care i-ar putea iubi?”¹⁹ Grijă pentru confortul la lectură al cititorului, teama de a nu converge cu așteptările sale este însoțită de reala și completa bucurie de a scrie. De uimirea în fața forței ontologic-întemeietoare a cuvântului – „Totdeauna am privit scrisul ca pe una din cele mai mari minuni ale lumii. Primul care a șters timpul și distanța și ne-a făcut capabili să retrăim; el e păstrătorul memoriei, ne învie imaginația, ne prelungește prezentul. Citesc. Trupul vibrează. Creierul e fericit”²⁰.

În partea a doua a jurnalului perspectiva asupra Berlinului se modifică semnificativ, „viziunea exterioară, exaltat-romantică” se estompează și își face simțită prezența în text cea *interiorizată, reflexiv-critică*²¹. Nucleul semantic și temele subiacente rămân aceleași, însă, într-adevăr, ceva se modifică. Se accentuează și se problematizează, de pildă, chestiunea identitară abordată când direct, individual, când prin intermediul comunităților etnice aflate în contact prin emisarii lor. Vag amuzată de rigiditatea și de superioritatea invocată de germani, ca atribut al rasei lor, de discrepanța dintre mobilitatea și adaptabilitatea spiritului latin, respectiv convenționalismul social ridicat la rang de cod comportamental aprioric, diarista își permite, acum, să-și ironizeze prietenii: „(...) da, voi, prietenii mei germani, pe care îmi permit să vă

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 66–67.

¹⁸ *Ibidem*, p. 96–97.

¹⁹ *Ibidem*, p. 30.

²⁰ *Ibidem*, p. 111.

²¹ Nora Iuga, *Berlinul e singurul oraș de iubit și de urât până la moarte*, Interviu de un cristian, în „România literară”, nr. 11/2010 disponibil la adresa http://www.romlit.ro/nora_iuga_-_berlinul_e_singurul_oras_de_iubit_si_de_urat_pana_la_moarte, accesat la data de 12.10.2013.

ridiculizez, să vă caricaturizez, fiindcă vă descurcați mai greu prin labirinturile creierului nostru balcanic și-mi place să vă văd derutați, dar la fel de bine știu că micile mele săgeți de hârtie nu va vor atinge niciodată; (...)”²². Din acest unghi, efectul nenociv al unei înjurături neaoșe se combină de minune cu lentilele de contact ale Bucureștiului²³ – marca identitară deschis asumată la nivelul scriiturii și selectată drept componentă intrinsecă a eului diarist.

Și totuși, încă există un Berlin organizat după profilul interior al diaristei, care pune în discuție reciprocitatea relației sale cu orașul, efectul de reciprocă translată a trăsăturilor definitorii. Dacă în prima parte interiorizarea Berlinului și asimilarea lui ca pe un dat – fie și conjunctural – al ființei reprezenta calea directă de acomodare cu noua lume, acum amplasarea celei care (se) contemplă se modifică. Orasul a asimilat și înghițit elementul alogen provenit din est: „Dacă ar fi să compar prima parte a jurnalului meu berlinez, (...), cu cea la care scriu acum, (...), ceea ce nu aș putea decât dacă aș citi partea întâi, dar vă mărturisesc sincer că n-o voi face, fiindcă n-am chef, cred că acolo aș vedea mai mult un Berlin din afara mea, așa cum aici mă văd mai mult pe mine dinăuntrul Berlinului”²⁴.

Raportul sine-ceialți se face simțit și se va acutiza în acest nou Berlin în care scriitorii proveniți din țările de după Cortina de Fier sunt priviți ca niște *animale preistorice*. Necunoașterea sau, după caz, ignorarea codului de comportament cu valoare axiomatică aduce prejudicii de imagine diaristei și atrage interesul și *bunele intenții* de educare – jignitoare, de altfel – ale unei doamne pe ale cărei demersuri diarista reușește să le respingă cu eleganță. În altă parte, Nora Iuga analizează la rece diferențele antropologice de prelucrare prin educație și cultură a înzestrărilor naturale ale națiilor: „Când intri în vorbă cu un elvețian din Zug sau din Lenzburg, chiar și cu un berlinez sau cu un münchenez, întâmplător, ai impresia că umbli printr-un creier fără denivelări și fără cratere, mai neted ca solul lunar, mai neted ca pusta panonică, nu scapără nimic, nu erupe ca la francezi, ca la englezi, (...)”²⁵. Și descrie, cu o bună intuiție a complexității umanului, reversul ascuns al afișatei superiorități germane: „(...) ei au, în ciuda disprețului afișat față de ginta latină (sau tocmai de aceea), un complex ascuns, fiindcă meridionaliști ăștia bruni și temperamental, iuți la minte, mult mai abili și uneori mai rafinați, îi ațâță (...)”²⁶.

Activă și în această a doua parte a jurnalului, dimensiunea senzual-erotică a scriiturii rezonază egolatu cu imaginile percepute tot senzorial ale orașului, conturând o „diagramă afectivă” ce susține ideea apartenenței la o „categorie moral-plastică specifică” și face din această componentă a textului un „produs estetic”²⁷. Iată, de pildă, cum se (re)scrie diarista dând frâu liber imaginației sale

²² *Ibidem*, p. 133.

²³ *Ibidem*, p. 140.

²⁴ *Ibidem*, p. 176.

²⁵ *Ibidem*, p. 189.

²⁶ *Ibidem*, p. 212.

²⁷ Gheorghe Grigurcu, *Un jurnal al Norei Iuga*, în „România literară”, nr. 26/2005, disponibil la adresa http://www.romlit.ro/un_jurnal_al_norei_iuga, accesat la data de 12.10.2013.

erotizante ce ia în posesie pagina scrisă: „Cum văd un bărbat și o femeie mergând mai apropiați – aștia se trădează și dacă nu le vezi fețele –, încep să mi-i imaginez în pat, în toate pozițiile posibile, ca-n filmele porno, cu cărnurile transpirate pleznind când se lovesc, parcă-s făcuți din aluat (...)”²⁸.

În fine, dimensiunea metadiscursivă întoarce și aici textul asupra sa însuși și îi activează resursele autoreflexive, evidențiind, totodată, importanța jurnalei berlineze al Norei Iuga ca scriitură a eului: textul este o formă de omagiere a orașului-lumină²⁹ ce a reprezentat cea dintâi și marea deschidere spre ceilalți, spre lumea liberă și civilizată - „Așadar Berlinul mi-a dat «lumea». Nimeni nu mi-a dat vreodată mai mult și dacă o să vreau să iau ceva cu mine pe planeta care mi-o fi hărăzită, mi-aș pune în rucsac (...) jurnalul meu berlinez, în care mi-am făcut și eu mica mea provizie de lume”³⁰.

BIBLIOGRAFIE

- Dondorici, Iulia, *Experiența berlineză a Norei Iuga*, în „Observator cultural”, nr. 564/2011, disponibil la adresa http://www.observatorcultural.ro/Experienta-berlineza-a-Norei-Iuga*articleID_24981-articles_details.html, accesat la data de 12.10.2013.
- Iuga, Nora, *Berlinul e singurul oraș de iubit și de urât până la moarte*, Interviu de un cristian, în „România literară”, nr. 11/2010, disponibil la adresa http://www.romlit.ro/nora_iuga_-_berlinul_e_singurul_oras_de_iubit_si_de_urat_pana_la_moarte, accesat la data de 12.10.2013.
- Iuga, Nora, *Berlinul meu e un monolog*, București, Editura Cartea Românească, 2010.
- Grigurcu, Gheorghe, *Un jurnal al Norei Iuga*, în „România literară”, nr. 26/2005, disponibil la adresa http://www.romlit.ro/un_jurnal_al_norei_iuga, accesat la data de 12.10.2013.
- Mihăieș, Mircea, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Iași, Editura Polirom, 2005.
- Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I, București, Editura Univers Enciclopedic, 2001.

ABSTRACT

Nora Iuga's diary written in Berlin displays an ego-graphic construction within which the spatial profile of the city – the great love of the author herself – is re-shaped through a discourse that voices the experience of facing the West, the identity and the meaning of the writer's status, her feelings, enthusiasm and life. Thus, the text is punctually redefined according to the ever transforming ego whose identity is mirrored in the writing itself. Used as a compatibility mechanism to reality, 'reading oneself' by means of the feelings experienced by the 'wanderer' in the great city (who, by the way, has Latin blood) means that the text enhances subjective marks defined as basic mechanism of living, also in the real world.

Keywords: Intimate diary, ego' themes, subjectivity, authorial identity, alterity.

²⁸ *Ibidem*, p. 147.

²⁹ *Ibidem*, p. 281.

³⁰ *Ibidem*, p. 282.

MIRCEA POPESCU ȘI CORESPONDENȚII SĂI: ȘTEFAN BACIU,
N. P. COMNEN, NEAGU DJUVARA, MIRCEA ELIADE,
VINTILĂ HORIA, VIRGIL IERUNCA, PETRU IROAIE,
ALEXANDRINA MITITELU

Mihaela Albu*

Definit de Virgil Ierunca drept „un cărturar, un ziarist și o conștiință”¹, Mircea Popescu și-a legat numele nu numai de activitatea de profesor la Roma, de cea de traducător din literatura română în italiană – de la poezie populară la Blaga sau Cioran –, de istoric literar (autor al unui compendiu de *Istorie a literaturii române*), cât și de aceea de jurnalist în limba română pe pământ străin. În portretul pe care i-l creionează cu specială prețuire la dispariția sa (în 1975), Virgil Ierunca scoate în evidență în mod deosebit calitatea acestuia de „cărturar”, reliefând totodată și atenția specială pe care Mircea Popescu o acorda literaturii contemporane. Ierunca insistă chiar pe faptul că „nu apare carte de Eugen Ionescu, Mircea Eliade sau E. M. Cioran pe care să n-o comenteze”, căci pentru cel dispărut „scrisul a însemnat o vocație ad-hoc de a sfinți locul. Loc de exil”². În portret sunt amintite totodată și cele mai importante lucrări, scrise, deopotrivă, în limba română și în italiană.

Elev al lui G. Călinescu la clasa de italiană în liceu, student al lui Alexandru Marcu la Universitatea din București, Mircea Popescu a fost trimis cu o bursă la Roma pentru a-și lărgi și perfecționa cunoștințele în domeniul culturii italiene. După 1944 nu se mai întoarce în țară și trăiește – adaptat aparent³, tânjind însă

* Facultatea de Litere, Universitatea din Craiova.

¹ Virgil Ierunca, *Subiect și predicat*, București, Editura Humanitas, 1993, p. 57.

² *Ibidem*.

³ Un articol metaforic și autoironic al autorului (publicat în „Ființa românească” în 1963) se referă la destinul său, la dubla sa față cultural-lingvistică – românească și italienească –, dar nu mai puțin la iubirea și dorul față de țara natală. Despre acest articol, dar și în mod direct în calitate de noră a scriitorului, scrie Simona Coleș: „Cetățenia și-a căpătat-o târziu, «nu vreau încă să mă leg», scria el în *Carnet italian*, publicat în «Ființa românească» (1963). Conserva încă iluzia «întoarcerii» în anii '60, deși «conviețuirea» cu Roma, «bătrâna cetate, matroana grasă și hilară pe care au definit-o eternă pentru că niciodată nu epuizează, dându-se, deliciile de care dispune», dura de mai bine de douăzeci de ani. Pare incredibil, date fiind vicisitudinile stării de apolid cu familie importantă pe deasupra, dar, cu candoare și voioșie, Mircea mărturisește în aceeași publicație: «chiar și umbra unui surâs, și o înseninare cât de fugitivă pe plaiul Dâmboviței m-ar readuce la vechea pasiune bucureșteană. De aceea nu ne-am legalizat niciodată situația, nici după trecerea a două decenii»”.

Dincolo de stilul simbolic, este evident că ceea ce se subliniază aici este, cu preponderență, „românismul” intelectualului silit de istorie să trăiască pe pământ italian.

permanent după locurile natale – drama exilatului. Cum nu și-a tăiat niciodată cu adevărat rădăcinile, ancorarea spirituală în pământul românesc îi va marca identitatea.

Silit de istorie să abandoneze cariera de profesor de italiană, va sluji în Italia mai cu deosebire cultura română pe care o va promova prin traduceri, dar și prin studii comparative cu literatura italiană.

Implicarea lui Mircea Popescu în viața exilului, el, cel considerat de Monica Lovinescu ca având „singura atitudine acceptabilă în exil”, „știind că nu există nici plată, nici răsplată”⁴, s-a desfășurat – în plan cultural – pe paliere variate, dar poate că aceea de jurnalist a fost cea mai vizibilă și a avut cel mai mare impact, dat fiind și calitatea presei de a interacționa cu un public mai larg. Activitatea de gazetar, citor și conducător de reviste a fost cu siguranță cea mai consecventă, a fost cea care a sintetizat toate celelalte preocupări.

Același lucru îl sublinia și Virgil Ierunca în portretul pe care i-l dedică în *Subiect și predicat*, arătând contribuția lui Mircea Popescu „în mai toate publicațiile din exil”. Astfel, în afară de „Revista scriitorilor români” – la care a fost redactorul principal –, scriitorul a semnat recenzii și studii în „Revue des Etudes Roumaines”, „Acta Philologica”, „Destin”, „Vatra”, „România”, „Cuvântul în exil”, „Caiete de dor”, „Ființa românească”, „Ethos”, „Limite”, „Vatra”, „Vers” ș.a., dar și în publicații italiene în care promova literatura română, reliefând și legăturile culturale stabilite între cele două țări. În revistele românești, Mircea Popescu publică articole în care consideră că adevărata literatură se scria – în primii ani ai ocupației sovietice – numai în exil, deoarece în România cuvântul nu mai era liber. Interbelicul, va sublinia el, cu emulația sa culturală, se va regăsi strămutat dincolo de hotarele țării prin scriitorii care puteau continua să scrie în libertate. „O privire în fugă la literatura exilului ne convinge, și ea, că adevărata prelungire a țării adevărate suntem noi; și nu din cauza unor merite particulare, ci numai *întrucât* am ales libertatea. Climatul culturii românești dintre cele două războaie mondiale, cu efervescența sa creatoare, cu varietatea tendințelor, stilurilor, tonalităților, cu disputa rodnică de idei și credințe /.../ îl regăsim astăzi numai peste fruntariile țării. Literatura reperistă e, cum bine spunea Alexandru Busuioceanu, el însuși un exponent de frunte atât al culturii din țara de ieri, cât și al surghiunului de astăzi, doar un *imens cimitir*. Viața gălgâie, dimpotrivă, în literatura exilului”⁵.

Se poate spune, închizând într-o sintagmă simplă că, prin întreaga sa activitate culturală desfășurată în spațiul italian, Mircea Popescu a fost, mai presus de toate, așa cum îl definește Ștefan Baci, „un bun român”: „În Italia însă, la Roma, unde Columna lui Traian este o prezență cotidiană și reală, lui Mircea Popescu i-a fost cu puțință să rămână din tălpi până în creștet, 24 de ore pe zi, 7 zile de săptămână, 30 de zile pe lună și 365 de zile pe an, în ciuda tentațiilor și a anilor, din ce în ce mai lungi, ceea ce a fost când a plecat din Țară: un bun român”⁶.

⁴ Monica Lovinescu, *Seismograme. Unde scurte II*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 105.

⁵ Mircea Popescu, *Vitalitatea romanului românesc*, în „Revista scriitorilor români”, nr. 2/ 1963, p. 142.

⁶ Ștefan Baci, *Un bun român*, în „Limite”, nr. 20, dec. 1975.

Legătura identitară cu românitatea are la Mircea Popescu multiple valențe, una dintre acestea fiind dată și de relația permanentă cu mulți dintre compatrioți, dar nu atât ca simplă amicitie, cât mai ales în plan profesional. Pe lângă aprecierea și susținerea reciprocă, relația de prietenie – stabilită pe fondul identității naționale comune, dar și al corespondenței în concepții și idei – poate fi privită astăzi drept model superior de prietenie intelectuală.

Aflați departe unii de alții, fiecare în țara în care și-a găsit adăpost în fuga din calea sovietizării comuniste, scrisorile deveniseră un mijloc eficace de schimb de idei și de menținere totodată a relațiilor și chiar de întărire a prieteniei în timp.

Aceasta se relevă cu precădere din corespondența întreținută de-a lungul vremii între Mircea Popescu și unii dintre cei mai importanți intelectuali români din exil – de la Mircea Eliade la Alexis Macedonski, de la Virgil Ierunca ori Vintilă Horia, la Dinu Adameșteanu ori Horia Stamatu.

O parte dintre aceste scrisori inedite le datorăm soției unuia dintre fiii săi, doamna Irina Coleș-Popescu. Aceasta îl caracterizează pe destinatarul mesajelor ca pe unul care a trăit o viață „dedicată culturii și, mai întâi de toate, cu imensă pasiune, orgoliu și abnegație, culturii românești”. În continuare, ea trece în revistă alte calități ale scriitorului, jurnalistului și profesorului român:

„Mircea, așa cum am avut privilegiul să-l cunosc, era profesor dedicat studenților săi. Cursul lui de istorie a literaturii române este și astăzi propus de universitățile din Italia. Studiile de folclor și de poezie română modernă sunt de asemenea texte actuale, de referință în lumea literară italiană. Ironia sorții a făcut ca studentul bucureștean la catedra lui Alexandru Marcu, menit să devină la rândul său un «italienist», să-și petreacă anii tinereții și ai maturității ca literat italian, «românist» și, până la urmă, «roman prin afinitate» cum îl bănuie cu bună dreptate poetul Adrian Popescu...

Era de asemenea ziarist combativ, opinionist politic la cotidianul «Il popolo» ziarul Democrației Creștine, istoric literar, om de cultură care participa la prestigioase publicații ale timpului. În vremuri în care cultura dominantă în Occident, și cu precădere în Italia, era de stânga, polemiza în toate forurile posibile și accesibile lui împotriva vinovatei tăceri, și nu rar conivenței cu opresorul față de ocupația sovietică și de ororile comunismului și ale totalitarismului stalinist în Europa de Est. În anii '50, când în țară mureau în aceeași închisoare Mircea Vulcănescu și Alexandru Marcu, profesorul său, Mircea își făcea auzită indignarea în polemica cu Giancarlo Vigorelli, susținător al tezelor culturale ale staliniștilor în Italia, și publica «Poesia clandestina del popolo romano».

Era «prietenul român» al unora dintre personalitățile importante ale culturii italiene a vremii: profesorul Giuliano Bonfante, glotolog de faimă și «romanist» italian, profesorul Ruggero Ruggieri, șeful Catedrei de Filologie romanică la Universitatea din Roma, poetul Diego Valeri, filologul și poetul Marcello Camilucci și atâția alții. Cultivase din anii studenției la București prietenia și colaborarea profesorului Bruno Manzone, ultimul director al Institutului de Cultură Italiană din București, precum și a Rosei Del Conte, filolog romanic, «marea doamnă a românisticii

italiene», cum o numește Adrian Niculescu, traducătoarea în italiană a lui Eminescu. Bruno Manzone și Marcello Camilucci devin, la solicitarea lui, membri și colaboratori ai Societății Academice Române.

Era apoi prieten al atâtor români minunați, colegi de generație, intelectuali ai exilului român activ: român în exil între alți români în exil, sufletul comunității românești de la Roma, important exponent al exilului românesc în lume, cum o dovedește corespondența numeroasă rămasă în arhiva familiei. «Tu ai fost clopotul românilor din Italia și de pretutindeni în lume unde soarta i-a risipit», scria Drăguțescu la moartea lui⁷.

Trăsăturile de caracter, dar mai cu deosebire ancorarea profundă în românism, activitatea de promovare a culturii românești în Occident și, peste toate, altruismul, iubirea de semeni manifestată în dăruirea sinceră în prietenie răzbat printre rândurile tuturor scrisorilor pe care le-a primit în timp. Colegi de generație, confrăți în arena literaturii, toți îl apreciau și îl iubeau.

Scrisorile veneau din Italia, din alte țări europene sau din colțuri îndepărtate ale lumii. Îi scriau Dinu Adameșteanu, arheologul care se dedicase cu întreaga viață descoperirilor vechilor civilizații pe pământul italian și care aprecia revista „Vatra”, fratele său, Nicolae Adameșteanu, care apelează la prietenul său pentru a-l ajuta să o aducă în Italia pe nepoata lor, Gabriela, viitoarea romancieră de succes, Gabriela Adameșteanu; Ștefan Baciș din Seattle și apoi din Hawaii era interesat de a publica în „Revista scriitorilor români”, asemenea cu Theodor Cazaban de la Paris; apoi Nicolae Petru Comneanu, de la Florența, indignat (în 1955) de atitudinea occidentalilor față de soarta țărilor din est sau Aron Cotruș de la Madrid, interesat să publice în Italia, dar atent și la manifestările culturale ale românilor exilați; Alexis Macedonski, fiul poetului, care face o genealogie a familiei, important document de istorie literară; N.I. Herescu, profesorul care îl roagă să-l ajute cu o fotografie a lui Ovidiu de la Constanța, în vederea congresului (celebru de acum) dedicat poetului latin, preocupat însă și de corectitudinea articolelor sale publicate în revistă... sau Vintilă Horia, din ale cărui scrisori se deduce ușor dorul de țară, precum și activitatea sa cultural-științifică; prietenul Virgil Ierunca se dovedește un cititor și un colaborator activ al publicației de care se îngrijește Mircea Popescu, asemeni lui Mircea Eliade, care îi detaliază reușitele ori neîmplinirile revistei, îi dă sfaturi pentru viitor și, mai presus de toate, colaborează cu nuvele sau fragmente de *Jurnal* aproape număr de număr. Și lista mai continuă cu profesoara Alexandrina Mititelu, cu Teodor Onciulescu, Horia Stamatu, George Uscătescu ș.a.

Pe scurt – scrisorile pe care le vom include în tomul al II-lea al cărții pe care i-o dedicăm lui Mircea Popescu (în curs de apariție la Editura Muzeului Literaturii Române) se constituie în bogate surse de informație, atât pentru profilul spiritual al expeditorilor și al destinatarului, dar mai ales ca importante documente pentru întregirea istoriei literaturii române.

⁷ Simona Coles-Popescu, *Mircea. Amintiri de familie* (în vol. în curs de apariție – *Mircea Popescu, un scriitor, un ziarist și o conștiință*. Studiu introductiv, note și comentarii de Mihaela Albu și Dan Anghelescu)

Corespondenții lui Mircea Popescu

Inserăm în continuare câteva dintre aceste scrisori, selecția fiindu-ne dictată de principiul varietății, dar mai ales al informației pe care o poate întâlni în paginile lor cititorul de astăzi.

Deschidem seria cu două scurte mesaje de la **Ștefan Baci**⁸, scriitorul aflându-se la început ca visiting professor în Seattle și apoi la Universitatea din Honolulu, Hawaii, unde, după cum știm astăzi, a rămas până la sfârșitul zilelor, predând literatura sud-americană. Din scrisori răzbate dorința de a continua pe pământ străin să scrie și să publice românește, să promoveze literatură românească – poezia lui Aron Cotruș în cazul de față –, dar se înțeleg și obstacolele pe care le întâlnesc în lupta lor.

UNIVERSITY OF WASHINGTON
DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES AND LITERATURE
SEATTLE 5
Denny Hall 217
29. XI. 1963

*Iubite Domnule Mircea Popescu*⁹,

*M-am bucurat primind cuvintele bune despre ultima mea carte, împreună cu cele ale vechii mele prietene Nina Battali*¹⁰. *Dacă te vei uita pe hartă (în colț pe stânga, USA, frontiera cu Canada) vei înțelege poate și mai bine ... dat fiind că eu sunt autor, expeditor, administrator, etc., am băgat de seamă că ți-am expediat două exemplare din carte, ceea ce înseamnă că te prețuiesc îndoit. Ai fi atât de bun să*

⁸ Ștefan Baci (n. 1919 – d. 1993) – poet, eseist, memorialist, ziarist, critic de artă, traducător, diplomat și profesor universitar. A fost atașat de presă al Legației României de la Berna. În anul 1949 a cerut azil politic și a plecat în America Latină, la Rio de Janeiro – Brazilia, unde a devenit redactor la un important ziar, „Tribuna da Imprensa”. Despre această perioadă din viața sa, Ștefan Baci a scris o carte intitulată *Lavradio 98* (1982), devenită best-seller. În anul 1962 a fost invitat în SUA, ca profesor de literatură hispano-americană la Universitatea din Seattle, iar în anul 1964 s-a stabilit în Hawaii. Așa cum este consemnat în biografia sa, Baci este autorul a peste 100 volume de poezie, memorialistică, eseistică, traduceri și a peste 5000 de articole și studii, apărute în presa română, germană, franceză, latino-americană, nord-americană, elvețiană.

⁹ Scrisoare dactilografată la mașina de scris.

¹⁰ Corect Nina Batalli (n. 1913 – d. 1993). A studiat pictura la Facultatea de Belle-Arte din București, absolvind și Facultatea de Litere, între 1934 și 1939 sub îndrumarea lui Francisc Șirato. Expune pentru prima dată la „Salonul Oficial de Primăvară” în 1939, când are și prima expoziție personală la Balcic. În 1940 are prima expoziție personală la Ateneu. Din 1948 se stabilește în Italia și în 1949 expune la Napoli. Din această perioadă datează cel mai reprodus portret al lui Mircea Eliade de a cărei familie artista era legată de mulți ani prin legături de prietenie. Poate cea mai importantă expoziție a sa este cea din 1975 de la Roma când expune la Centro D’Arte La Barcaccia peisaje și marine din Honduras (ocazie cu care Monica Lovinescu amintește evenimentul la Radio Europa Liberă). Artista este menționată în *Memoriile* lui Mircea Eliade și în *Jurnalul* Monicăi Lovinescu (cf. http://ro.wikipedia.org/wiki/Nina_Batalli)

rupi dedicația din exemplarul care va trebui să sosească în curând, dându-l unui ins care merită cartea, adică ȘTIE să cetească poezie românească? (Răspunzând cererii Ninei, am expediat eri un exemplar pentru Nina Mateescu). Tot în ordinea asta de idei: te-ar deranja din cale afară de mult, dacă ți-aș expedia un pachet cu 10 bucăți, ca să le dai cetitorilor din categoria de mai sus, presupunând că există? (Firește că dacă, ici-colo apare un hai să zicem cumpărător, e și mai bine: cartea a fost plătită din buzunarele mele de belfer, chiar în \$\$\$\$, și-a costat destule parale). Eu cred că cetitori adevărați, afară de câteva excepții, din care, helas, facem parte, au murit de mult.

În legătură cu cererea de colaborare la „Revista scriitorilor”: ai vrea să publici un eseu al meu despre Aron Cotruș¹¹? Text de aproximativ 15–20 de pagini la mașină, cu două sau trei reproduceri: poezie în autograf, dedicație, o fotografie, urmând ca după apariția în revistă să se tragă 100 de „separate”? Se poate? E vorba de-un lucru relativ nou: încercare de amestec de amintiri cu anumite note despre poezia lui Cotruș, situarea lui ca om și scriitor în mediu românesc, cu câteva reminiscențe personale. Dacă există posibilitatea materială de-a face „separata”, mă apuc imediat de scris și în 30 de zile îți expediez manuscris și poze. Dacă nu se poate, nici o supărare, am să dau o poezioară, sau câteva traduceri din lirica latino-americană de azi; cum vei alege. Eu m’am obicinuit cu tot felul de refuzuri naționale, în exilul acesta în care se găsesc bani pentru de toate, de la politica de partid la cartaboși, în afară de cultură, în afară de cazul în care aceasta nu se face în spirit de gașcă.

Nu știu dacă ne-am cunoscut la București; se poate. Ne-am văzut, cred, în fugă, în 19 [ilizbil] la Milano, la colț de stradă, cu Voicu Anghel. E mult de-atunci.

*Cu cele mai bune gânduri, al Dtale stimător
(Semnătură olografă) Ștefan Baciu*

*

*University of Hawaii¹²
Dept. Of European Languages
Honolulu 14, Hawaii/ USA*

Honolulu, 7 august/ 64¹³

Dragă Domnule Mircea Popescu: cu cele mai bune gânduri din noua mea „locuință”, și cu câteva timbre poștale pentru junele Popescu, îți scriu ca să îți

¹¹ Aron Cotruș (1891–1961), diplomat și poet, refugiat politic în Spania, unde e director al revistei *Carpații*. În anul 1957 s-a stabilit în Statele Unite. În exil, a publicat numeroase volume de poezii în română și spaniolă: *Poema de Montserrat*, în revista „Escorial”, Spania, 1949; *Poemas*, Madrid, 1951; *Drumuri prin furtună*, Madrid, 1951; *Canto a ramon Llull*, Mallorca, Spania, 1952; *Rapsodia iberică*, Madrid, Editura „Carpații”, 1954; *Între Volga și Mississipi*, Madrid, Editura „Carpații”, 1956.

¹² Hârtia are antetul Universității din Washington, care este tăiat, semn că Ștefan Baciu nu se mutase de mult timp la Universitatea din Hawaii.

¹³ Scrisoare dactilografiată la mașina de scris.

spun că am sosit aici de vre-o lună. Dacă există realitatea vizuală a unui „rai”, atunci desigur că acesta este aci. Am venit pentru un an, și este foarte posibil să stăm mai mult... cine știe, cine poate ști? Când ai odată ocazia să treci în această parte a lumii, ai o casă aci, în care ai să fii acasă. Nu este o vorbă.

Când iese RSR? Au ieșit ilustrațiile lui Drăguțescu pentru Cotrușul meu¹⁴? Pe când crezi că o să pot avea extrasul? Pentru numărul trei, dacă ești interesat să ai o colaborare de-a mea, ți-ași fi îndatorat dacă ai vrea să îmi spui, dacă de data asta, n'ai vrea o selecție antologică din noua lirică austriacă (firește că, ulterior, ar fi bine dacă s'ar putea scoate și câteva exemplare de separata) sau dacă ești totuși mai interesat de-o colaborare despre un scriitor român, cam cum e textul Cotruș?

Nu știu dacă, la întrebarea Dtale despre revistă și colaborări, ți-am indicat următoarele nume:

Grigore Cugler, Avenida dos de Mayo 715, Orrantia, LIMA – Peru

Jacques G. Costin. Boul. De Courcelles 87, Paris

Theodor Solacolu, Cevallos 258, Buenos Aires, Argentina.

Scriitori de mâna întâi, care nu scriu în reviste, pentru că nu fac parte din grupuri. Al Dtale cu toată prietenia,

(Semnătură olografă) Ștefan Baci

Alte mesaje sunt trimise de **N. P. Comneanu**¹⁵ (cunoscut și sub semnătura „**N.P. Comnen**”), acesta făcând multe referiri la situația țărilor din est și la atitudinea Occidentului față de acestea, dar își exprimă și aprecieri privind activitatea jurnalistică a lui Mircea Popescu, precum și în mod direct față de „Revista scriitorilor români”.

Florența
26 Iulie 1954

*Stimate Domnule Doctor*¹⁶

Iată textul cuvintelor rostite la Milano. Împărtășesc simțămintele dureroase, ce mi împărtășiți în scrisoarea Dv. Cu privire la „Münich-ul” de la Geneva.

Istoria nu învață nimic, nimănui. Dacă ași locui în Anglia, ași trimite Dlui Eden o umbrelă, întru amintirea aceleia a lui Chambelain, care, cel puțin avea scuza de a nu fi avut în fața sa un alt „Münich”, și de a fi tratat cu oameni, orice s'ar zice, mai de omenie decât ciracii lui Stalin.

¹⁴ Cuvinte adăugate cu cerneală.

¹⁵ Nicolae Petrescu-Comnen (1881–1958) a fost jurist, diplomat, profesor, publicist și om politic român. S-a stabilit în Florența. A publicat lucrări de drept, istorie și memorialistică, diferite articole în presa elvețiană și franceză.

¹⁶ Toate scrisorile lui Comneanu sunt olografe.

Săptămâna viitoare plec spre Brazilia unde am fost invitat de Guvernul Brazilian să țin o serie de conferințe.

Îmi voi vărsa puțin focul spunând așa cum am obiceiul, fără menajamente, câteva adevăruri. Primiți, stimate Domnule Doctor, expresiunea distinsei mele considerațiuni.

N.P. Comneanu

*

29 iulie 1955

Stimate Domnule Doctor

Mulțumesc pentru ultima Dv. scrisoare.

Mărturisesc că cele petrecute la Geneva, deși m'au scârbit și mai mult, nu m'au surprins. M'a indignat însă afară din cale tăcerea absolută, totală, a Francezilor și Englezilor, garanții noștri de ieri, și aliații de ieri ai noștri, ai Polonezilor și ai Cehoslovacilor.

Cu toată scandaloasa euforie aproape generală, pe care mâine o vor plăti ca și după 1945, noi suntem datori a continua lupta noastră, strigând din răspuțeri, în toate împrejurările, până vom fi auziți.

Să ne aducem aminte cuvintele „Taciturnului”, care, cu marea lui inteligență, și cunoștință de oameni, proclama: „Point n'est besoin d'espérer pour entreprendre, ni de réussir pour persévérer”.

Pentru numărul viitor al Revistei, vă trimit alăturatul articol. Publicați-l, dacă nu aveți vreun inconvenient, în formula franceză pentru a-l face accesibil și peste granițele Italiei, și trimiteți-mi, vă rog, cincizeci de exemplare, tipărite, bineînțeles pe socoteala mea.

Vă urez numai binele,

Saluturi cordiale!

N. P. Comneanu

*

PALAZZO BARGAGLI PETRUCCI¹⁷
PIAZZA SANTA MARIA SOPRANO,
TEL. 26.480 FIRENZE¹⁸

18 oct 1955¹⁹

Stimate Domnule Doctor

Vă mulțumesc atât pentru scrisoarea Dv. din 13 oct. cât și pentru frumoasele Reviste ce mi 'ați trimis, unde am găsit prețioase preciziuni.

¹⁷ Antetul paginii.

¹⁸ Antetul paginii imprimat.

¹⁹ Scris de mână, ca întreaga scrisoare.

Cum, între timp am primit alte scrisori de la Paris, și am avut și aici importante întrevederi cu Ambasadorul Ferrara și cu Prof. Vedovato, membrii în Comitetul „Uniunii” interguvernamentale, îmi permit a vă ruga să faceți un salt până la Florenza pentru a vedea care este calea cea mai bună pentru a fi invitată și țara noastră, cea adevărată, cea liberă, în mod oficial.

Aveți un tren escelent pe la 7,50 (dacă nu mă înșel?!) și altul pe la 8,20. Primul sosește la 12 la Florenza; cel de-al doilea, un sfert de ceas mai târziu. Puteți veni imediat la mine. Vom dețuna împreună și sta de vorbă, examinând toate elementele chestiunii, care nu e ușoară.

Puteți pleca de aici pe la 5,6,7,8 pentru a sosi la Roma pe la 9,10,11,12 seara.

Cheltuielile călătoriei Dv. mă vor privi, bine înțeles, pe mine.

Ași propune, dacă această dată vă convine, ziua de Duminică 23 octombrie viitor.

Vestiți-mă vă rog cât de neîntârziat pentru a nu lua alte îndatoriri.

Primiți, vă rog, stimate Domnule Doctor împreună cu mulțumirile mele încredințarea distinsei mele considerații.

N.P. Comneanu

Neagu Djuvara dovedește la rândul său prețuirea pe care i-o acorda lui Mircea Popescu și-i cere să participe cu o comunicare pentru sărbătorirea centenarului Unirii. Organizarea acestei manifestări este un semn al activității cultural-politice pe care o duceau emigranții români în capitala Franței. Din al doilea mesaj rezultă explicit că ceea ce întreprindeau în plan cultural trebuia să aibă reverberații politice, „să aibă răsunet în presa occidentală, pentru a mai reaminti de soarta neamului nostru”. Scrisorile sunt de asemenea documente ale acțiunilor stabilite pentru desfășurarea congresului, precum și o dovadă a activităților sprijinite de Fundația „Carol I”.

L'INSTITUT UNIVERSITAIRE ROUMAIN CHARLES-IER
FUNDAȚIA REGALĂ UNIVERSITARĂ CAROL I
18 RUE DE L'ARCADE – PARIS (8E)

No. 801/4357

Paris, le 28 Noembrie 1958

Dragă Domnule Popescu²⁰,

Mulțumesc pentru scrisoarea din 18 curent. V'am expediat îndată un exemplar din numărul II al periodicului „Revue des Etudes Roumaines”. Actele Congresului nu le-am primit încă. Le aștept cu nerăbdare, întrucât Mircea Eliade mi-a scris despre ele în mod foarte elogios.

²⁰ Toată scrisoarea este scrisă la mașină. Conține semnătură olografă.

Cu acest prilej aş dori să vă înştiinţez că Fundaţia organizează, pentru centenarul Unirii, o întâlnire internaţională la Paris, în zilele de 24, 25, 26 Ianuarie. După o şedinţă de deschidere, la care vor lua cuvântul înalte personalităţi ale culturii franceze, vom avea două zile de discuţii „în jurul mesei rotunde”, pe secţiuni (filosofie, filologie, artă şi literatură, istorie, ştiinţe sociale, etc.). Duminică 25 Ianuarie, va avea loc un Te-Deum la biserica ortodoxă, cu corul lui Traian Popescu. În aceeaşi seară, o serată de poezie românească tradusă în franţuzeşte. Concomitent, vor avea loc în sălile vecine marelui săli în care se va ţine şedinţa festivă, trei expoziţii: una a cărţii româneşti de un veac încoace, alta de pictură figurativă (inclusiv câteva pânze ale marilor pictori dispăruţi) şi alta de pictură abstractă.

Am fi dornici ca această serie de manifestări – menită să reamintească Apusului existenţa unor culturi autentice astăzi înăbuşite – să se bucure de participarea cât mai largă a compatrioţilor noştri de pretutindeni. Am fi fericiţi dacă aţi binevoi şi Dv. să ne faceţi o comunicare din domeniul preocupărilor Dv. ştiinţifice (durată: circa 15-20 minute) şi în orice caz să luaţi parte personal la dezbateri. Textul comunicării (dacă se poate în limba franceză) ar trebui să ne parvină până cel mai târziu la 5 Ianuarie, iar titlul ei, cât mai curând.

Spezele Dv. de călătorie şi de şedere la Paris vor fi suportate de Fundaţie.

Mi-ar face mare plăcere să vă mai revăd cu această ocazie, chiar dacă graba şi sbuciumul Parisului nu ne vor îngădui să regăsim atmosfera de simpatie familiaritate de la Mainz.

Semnătura olografă
(Neagu M. Djuvara)
Secretar general

P.S. Vă rog să binevoiţi a-mi trimite adresa lui Horia Stamatu, dacă o aveţi.

*

L'INSTITUT UNIVERSITAIRE ROUMAIN CHARLES-IER
FUNDAȚIA REGALĂ UNIVERSITARĂ CAROL I
18 RUE DE L'ARCADE – PARIS (8E)
No. 869/ 4433

Paris, le 18 Decembrie 1958

Dragă Domnule Popescu²¹,

Te rog să scuzi întârzierea acestui răspuns. Nu mai prididesc.

Am primit extrasele Societăţii. Se prezintă foarte bine. Mulţumesc încă odată. Mulţumesc deasemeni pentru adresa lui Stamatu. Am aflat între timp dela Vintilă Horia că a avut de curând un accident, fiind răsturnat de o maşină. Se pare însă că nu e grav.

²¹ Scrisoarea este redactată integral la maşina de scris.

În ce privește manifestația noastră de la 24 Ianuarie, ne sbatem pentru ca să capete un aspect cât mai onorabil și să aibe răsunet în presa occidentală, pentru a mai reaminti de soarta neamului nostru. În două cuvinte îți voi preciza de pe acum câteva aspecte: Sâmbătă, 24 Ianuarie, dimineața, ar avea loc două Te-Deum-uri (la biserica ortodoxă și la cea unită). După amiaza aceleleași zile, ședința solemnă de deschidere. Vor vorbi între alții: Dl. Mario Roques, dela Institutul Franței; Dl. A. François-Poncet, de la Academia Franceză; dl. Paul Henry, rectorul Academiei din Rennes (despre 24 Ianuarie 1859); apoi doi-trei scriitori celebri (dintre care sperăm Gabriel Marcel și André Maurois). Dintre români, numai Basil Munteanu²²: despre cultura românească.

În cele două zile următoare, ședințe pe secțiuni: secția juridică va fi prezidată de decanul Jaques Charpentier; cea literară de Raymond Lebègue, prof. la Sorbona și membru al Institutului; cea de filologie de dl. Mario Roques. La cea de filosofie nu știu încă cine va prezida. Vor fi însă comunicări (între altele ale lui Mircea Eliade și Ștefan Lupașcu²³). Secția de istorie va fi prezidată de profesorul Henri Grégoire, membru al Academiei Belgiene și al Institutului Franței. Comunicări anunțate, între altele (și prezență): Jérôme Carcopino de la Academia Franceză și Ambasadorul Gabriel Puaux, membru al Institutului Franței. La secțiunea economică așteptăm deasemeni trei sau patru personalități de planul întâi.

Alături de lucrările pe secțiuni, va avea loc și o serată de poezie românească tradusă în franțuzește și, deasemeni, două expoziții: una a cărții românești în decursul veacurilor, cealaltă de pictură (de la Grigorescu până astăzi).

Ar fi extrem de regretabil, în aceste condiții, să nu fii printre noi în tripla dumitale calitate de cărturar, de secretar al Societății Academice și de reprezentant al secției române a postului de Radio, Roma. Dă-mi voie cel puțin să te trec de pe acum pe programul nostru cu comunicarea anunțată, la secția de literatură (cea de istorie fiind mai încărcată).

Multe urări de bine pentru sărbători și, sper, pe curând.

Semnătură olografă
(Neagu M. Djuvara)

²² Basil Munteanu (n. 1897 – d. 1972), istoric literar, critic literar și filolog. După război – refugiat în Franța. Este autorul unei *Panorame a literaturii române contemporane* care a fost scrisă, inițial, în limba franceză (titlul în original era *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*) și care a fost publicată în 1938. Această lucrare a fost ulterior tradusă în mai multe limbi europene. Acest volum constituie, de fapt, cea mai cunoscută istorie literară a literaturii române în străinătate, din care majoritatea cercetătorilor străini își extrag cunoștințele despre literatura română. (cf. http://ro.wikipedia.org/wiki/Basil_Munteanu)

²³ Ștefan Lupașcu (1900–1988), filosof român de limbă franceză. A trăit în Franța din 1916. A studiat fizica, biologia și filosofia la Sorbona. A publicat un volum de poezie și numeroase cărți științifice. Printre acestea, *Les trois matières*, care i-a adus consacrarea internațională și a fost tradusă în spaniolă, germană, italiană, portugheză, română. A fost membru fondator al Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires (CIRET). (cf. http://ro.wikipedia.org/wiki/%C8%98tefan_Lupa%C8%99cu)

În seria de scrisori inedite pe care le deținem grație dnei Simona Coleș, numărul cel mai mare sunt cele trimise de **Mircea Eliade**, din 1954 până în 1969. De la o adresare ceremonioasă la început, profesorul de la Chicago continuă să-i scrie ca unui prieten, demonstrând prețuire față de activitatea acestuia, exprimându-și aprecierea față de revistă, semnalându-i eventualele neajunsuri (grafica, la un moment dat ori materiale mai puțin valoroase). Cititorul de astăzi află și atitudinea scriitorului Eliade față de propriile scrieri, precum și relația cu alți scriitori din exil.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
CHICAGO 37. ILLINOIS
THE DIVINITY SCHOOL

Office of the Dean

28 Iunie 1963

Dragă Mircea Popescu,

Deși mi-ai cerut o nuvelă, îți trimit un capitol din *Autobiografie*. Singura nuvelă care-mi place e neterminată.²⁴ Și mi-e teamă că e cam lungă. În orice caz, dacă o termin, și dacă soția mea va mai avea timp s'o dactilografieze, am să ți-o trimit – pentru unul din numerele viitoare.

Am primit toate cărțile, și încă odată îți mulțumesc. Dar Dta ai primit extrasele mele (printre care lungul studiu „Le plongeon cosmogonique”, din R. H. R.)?

Evident, voi veni la Congres. Între 15 – 28 August voi fi la Abano²⁵. Nu cred însă că voi putea veni și la Roma.

Sper că ai trimis corecturile pt. *Acta Philosophica* prin avion. Nu de altceva, dar noi părăsim Chicago la 12 Iulie.

Vom încerca să scriu și ceva note pt. „Negru pe alb”²⁶. Omagii soției și multă prietenie dtale,

Mircea Eliade

Pe verso:

./.. Sunt dezolat că preferi *Un om mare* (al cărui singur merit e că l-a inspirat pe Eugen Ionescu). Continui să cred (și nu sunt singurul) că *La țigănci* e cea mai bună nuvelă a literaturii române moderne. E singura creație mitologică românească în care nu sunt utilizate clișeele folklorice și izbutind să fie, totuși, esențialmente românească.

²⁴ În 27 iunie, Eliade nota în Jurnalul său: „Reiau nuvela. O voi intitula, probabil, *Șanțurile*”.

²⁵ Abano Terme, lângă Padova (n.n.)

²⁶ Rubrică permanentă în „Revista scriitorilor români”.

*

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
CHICAGO 37. ILLINOIS
THE DIVINITY SCHOOL

Swift Hall

6 Iulie 1963

Dragă Mircea Popescu,

Iată nuvela.²⁷ Dacă paragraful din *Autobiografie* n'a fost încă trimis la tipografie, aş prefera să tipăreşti nuvela. Dacă nu, în numărul viitor.

N'am primit încă şpaltele. Plec din Chicago la 12–14 Iulie. Adresa la Paris: 10 Mme Dehollain, 79 Rue de la Tour, Paris, 16.

Până la 2 August. După 15 August, Hotel Salus, Abano.

Vacanţă bună.

Cu prietenie, al dv.

M. Eliade

HISTORY OF RELIGIONS

Editors: Mircea Eliade, Joseph M. Kitagawa/ Charles H. Long

Editorial Asistant: Norman J. Girardout

AN INTERNATIONAL JOURNAL FOR COMPARATIVE HISTORICAL STUDIES

Editorial Office: Swift Hall, University of Chicago, Chicago, Illinois 60637

Publisher: University of Chicago Press

20 Oct. 1968

Dragă Mircea,

Mi-a părut foarte rău că n-am mai putut veni la Salzburg. Colocviul²⁸ despre Taoism dela Villa Serbelloni (Bellagio) începea 24 de ceasuri după Congresul nostru. Trebuia să fiu de faţă, pentru că îmi plătiseră avionul Chicago–Roma (dus şi întors). Speram, totuşi să te reîntâlnesc la Roma, între 3 – 6 Oct. la congresul organizat de Istituto Academico di Roma. Dar m-am îmbolnăvit (6-7 săptămâni de restaurante ...scumpe ! – se plătesc) – a trebuit să renunţ.

²⁷ În nr. 2/ 1963 al „Revistei scriitorilor români”, este publicată nuvela *Şanfurile*.

²⁸ The Bellagio Conference on Taoist Studies, 7–14 Sept. 1968 (Villa Serbelloni Bellagio).

Din lunga noastră vacanță în Europa, numai de prima lună în Italia – îmi place să-mi amintesc, căci l-am cunoscut pe Sorin²⁹. După 21 August, am trăit și eu ce-ați trăit toți...

La Paris am întâlnit o sumă de Români: Comarnescu, Amzulescu, Amza, Negoțescu, Regman, A. Chiropol, etc. Faptul că mai toți sosiseră la sfârșitul lui Sept. și chiar început de Oct., mi-a mai dat curaj.

Sorin mi-a scris că te-a rugat să-i trimiți ceva cărți. Expediază-mi „conturile” – i.e. indicația sumelor respective pe măsură ce cumperi cărțile. Îți mulțumesc și eu că-i dai această mână de ajutor.

În chestia „colaborării”: Prodromos³⁰ e hotărât să publice texte din țară, și Paul Miron³¹ (invitat de (indescifrabil)....a fost asigurat că cel puțin 500 de ex.-vor mai putea fi distribuite în RSR. Aștept să văd, ca să cred. Ți-am spus, că două vol. de proză literară de-ale mele trebuie să apară – dar trebuiau să apară de vreo 5 – 6 luni și cam tot se amână. Așa că lucrurile nu sunt chiar atât de clare...

Când apare nefericitul volum...(indescifrabil) de ce inviți femeile frumoase să facă (indescifrabil), când ele sunt lăsate dela Dzeu pentru alte nobile îndeletniciri?

*Te îmbrățișează,
Mircea Eliade*

Din Paris îi scrie profesorul N.I. Herescu³², demonstrând acribie în ceea ce privește publicațiile exilului. Informațiile asupra revistelor de care se ocupa Mircea

²⁹ Sorin Alexandrescu, nepotul lui Mircea Eliade.

³⁰ „Prodromos. Foaie de gând și apropiere creștină”, revistă apărută în Germania (1964–1970); red. Paul Miron, Ioan Cușa. „Revista și-a îndreptat atenția spre viața religioasă și culturală a românilor din țară și din exil.” (v. Florin Manolescu, *Enciclopedia exilului literar românesc*, Editura Compania, 2010).

³¹ Paul Miron (1926–2008), lingvist și filolog român, cadru didactic la Universitatea Freiburg. După încheierea războiului, s-a stabilit în partea Germaniei ocupate de aliați, scăpând astfel de calvarul bolșevizării. Urmează anii de studii la Bonn (1947) și apoi la Paris (1948). În 1951 se întoarce în Germania și își dă doctoratul în Filologie cu o teză despre structura tipologică a limbii române în comparație cu latina clasică și vernaculară. Din 1962 se va stabili la Freiburg, unde va obține în 1974, prin decret ministerial, titlul de profesor al universității locale. Este primul profesor universitar de limbă și literatură română din Germania Federală. În 1967 va înființa Societatea Culturală „Mihai Eminescu” (Deutsch-rumänische Studienvereinigung „M. Eminescu”) și va edita anuarul filologic și literar „Dacoromania”, revistă înființată de Sextil Pușcariu, dar interzisă în vremea aceea în țară. În anul 1991 i s-a decernat titlul de Doctor Honoris Causa al Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași. A fost desemnat cetățean de onoare al Municipiului Iași și membru de onoare al Uniunii Scriitorilor, al Fundației Memoria și al Institutului de Istorie „A.D. Xenopol” (cf. Sorin Lavric, http://www.romlit.ro/paul_miron_la_80_de_anii).

³² N. I. Herescu, profesor, scriitor, traducător (1906–1961). Facultatea de Litere și Filosofie a Universității din București, Secția limbi clasice (1927); specializare la Sorbona (1927–1929). Doctoratul în Litere la Universitatea din București (1929). În 1939 a întemeiat Institutul Român de Studii Latine (1937). În perioada 1939–1943 a fost președinte al Societății Scriitorilor Români (1939–1944). „În exil, a fost mai întâi profesor la Universitatea din Lisabona. Mutat la Paris, a condus, din 1948 până în 1950, publicația «L’Union Roumaine»; a fost ales președinte al Secției de refugiu a PEN-Clubului și vicepreședinte al Asociației «Mihai Eminescu». Consilier al Ligii Românilor Liberi

Popescu, dar și asupra proiectelor expeditorului sunt de asemenea importante pentru viața și activitatea celor doi, dar și pentru istoria exilului românesc în general.

Paris, 24 Februarie 1959.

2, Théophraste Renaudot, XV^e.

Iubite Domnule Secretar Perpetuu³³,

Deunăzi a pornit o scrisoare către Monsignor Bârlea, ca să-l felicit pentru „Acta”, și pentru buna lor înfățișare. Cum știu că o parte din mulțumiri, și prin urmare din felicitări, ți se cuvin neapărat DTale, ca unul care te-ai ostenit cu râvnă, alături de Monsignorul, ca să iasă lucrurile bine, cât mai bine, atâta cât e cu putință date fiind împrejurările și oamenii, nu vreau să întârzii ca să îndrept și către Dta foarte sincere elogii. În privința conținutului, colaborările sunt la un nivel onorabil (două excepții, pe care le știi). Dacă, pe viitor, textele vor fi citite înainte de publicare de oameni competenți (și serioși vor putea fi înlăturate și excepțiile supărătoare). E drept că, dacă mi-aduc bine aminte, primejdiile cele mai mari pândeau, din capul locului, secția „istorică”.... Ca formă grafică, trebuie să-ți mărturisesc că mi-a plăcut în chip deosebit: simplitate, sobrietate, și totuși eleganță: așa trebuie. (Dar cum v’a putut scăpa din vedere, omul lui Dumnezeu, să scrieți cotoarele volumelor? Ahimé, e păcat capital...).

Sunt cu atât mai mulțumit de apariția acestor publicații, așa și acum, cu cât aici amicul Veniamin spunea nu demult unui bou care, ca boul, a venit să-mi repete: „Ce să fac, dragă, trebuia cu orice preț să organizez „zilele române”: ce, vrei să-mi ia înaintea „Popa Bârlea”? Uite că Popa Bârlea tot i-a luat-o înainte și încă în chipul cel mai hotărât cu putință. E bine, și e drept: fiindcă Bârlea e un om onest, și cu intenții curate. Iar cât privește „competența” (de care se vorbește pe aici nevoe mare) e cel puțin tot așa de mare ca a lui Veniamin. Despre care ... dar ce să mai pierdem vremea: Să-l lăsăm în plata Domnului. Înoltre parla male di Garibaldi.

Mi-ai cerut, la Paris, să-ți întocmesc o listă de „personalități” căroră să li se trimită „Acta philologica”. O vei găsi în acest plic. Sunt colaboratorii volumului „Ovidiana” – deci vor fi interesați de Fasti Pontici – câțiva profesori de românește, și oameni care au legături cu Românii (spre pildă, nevasta lui Salmon e româncă). Dacă îmi mai aduc aminte și de alte nume, îți scriu.

Acum o samă de cuvinte (cu rugăminți): vrei să-l rogi pe Baffi³⁴ (eu nu-i știu adresa) să-mi trimită textul, dacă l-a publicat, despre Udriște Năsturel, „slovesnicul”? Iar dacă nu l-a publicat, să-mi indice de unde a luat informația despre prefața

și colaborator apropiat al gen. Rădescu și al lui Grigore Gafencu, ale cărui idei de unitate europeană le împărtășea. Nicolae Herescu a pierdut oferta a cel puțin două catedre universitare, în Franța și Italia, din cauza refuzului de a lua o cetățenie străină” (Mircea Popescu).

³³ A doua scrisoare dactilografiată la mașina de scris.

³⁴ Mariano Baffi (1910–1994) – profesor la Universitatea din București și la Universitatea din Roma; traducător de literatură română.

„Imitației”, pe care eu n’o cunosc. Personalitatea lui Udriște este, pentru epocă, pasionantă (alăturat notița).

Pe urmă: știi ce este cu „marțile literare” și ce fel de „Asociație culturală” e cea cu pricina? Văd că a vorbit, într’o astfel de Marți, și amicul Paratore³⁵ (alăturat, altă notiță³⁶).

În fine, când expediezi „Actele”, mai trimite-mi și mie vreo 2–3 exemplare, plus extrasele Pârvan, căci sper că s’au făcut.

Încolo? Trăim aici într’o ceață ca la Londra, de-ți vine să-ți iei lumea în cap. Lucrez pe capete, pentru lucruri care trebuie să iasă acum și la toamnă. Între altele, o comunicare intitulată: „Les trois exils de Ciceron”, și făgăduită Congresului Ciceronian care se ține la Roma, de Paști. M’am prins în subiect, mă pasionează și trebuie să mărturisesc că-l scriu cu oarecare voluptate. Păcat că nu-l voi putea citi eu, ca să-l nuanțez cum trebuie din partea intonațiilor... (Nu sper să pot veni la Roma: „nu-mi dă mâna”).

Dar Dta? Cum te mai lauzi? (vorbă din Banat). Nu că te lauzi, dar scrie-mi că prosperiezi bine, dacă vrei să-mi faci plăcere.

Cu toate cele mai bune sentimente, al Dtale, N.I. Herescu³⁷.

Câteva scrisori interesante ca documente de istorie a literaturii sunt și cele adresate de **Vintilă Horia**. Din cea trimisă în 1957 rezultă aprecierea deosebită față de munca de redactor al destinatarului, de data aceasta pentru revista „România”. În ceea ce privește materialele publicate, opiniile sale sunt cât se poate de categorice, cititorul de astăzi cunoscându-i astfel gustul literar modern. Din scrisoare, expeditorul lasă să se înțeleagă și dorul de țară, dor care îi măcina de altfel pe toți cei nevoiți să trăiască pe pământ străin.

Cercedilla, 10 VII 57³⁸

Iubite Mircea Popescu,

Îți scriu de la munte, în Sierra de Guadarrama, unde m’am stabilit cu familia la începutul lunii și unde rămân până în Septembrie, cu întreruperi săptămânale, vreau să spun cu salturi de o zi sau două la Madrid. Aici e răcoare, fac baie la piscină și excursii în împrejurimi și, mai ales, lucrez. Ieri pe seară am ieșit cu nevastă-mea de-a-lungul unei văi care-mi aducea aminte de Pârâul Rece (ți-aduci aminte, trecătoarea dintre Predeal și Bran). E o vale plină de vegetație, cu vile din loc în loc, cu pășuni, cu câmpuri, printre ziduri de piatră, semănate cu secară. O atmosferă carpatică, mioritică. Unul din locurile în fața cărora spui: aici mi-aș face o casă. Am întrebat pe un trecător cum se chiamă valea. Mi-a răspuns: – Fuenfria. Adică „Fuento fria”; deci Pârâul Rece. San Isidoro avea dreptate.

³⁵ Ettore Paratore (1907–2000) – latinist și expert de faimă mondială în literatura latină.

³⁶ Cuvintele din paranteză – adăugate cu cerneală.

³⁷ Semnătură olografă.

³⁸ Scrisoarea este olografă. Următoarele sunt la mașina de scris, dar cu semnătura olografă.

Fetițelor le merge bine și citesc în fiecare seară, împreună cu copiii dela etajul de sus al vilei unde stăm, care sunt italieni, cartea cu Pinocchio pe care le-ai trimis-o.

Articolul dtale l-am trimis imediat la „Revista de literatură”. Revista e voluminoasă și apare trimestrial. Are obiceiul să trimită colaboratorilor un număr (mi se pare douăzecișicinci) de extrase foarte prezentabile.

Am primit „România”. E foarte prezentabilă și te felicit pentru ea. Am cetit articolul lui Camilucci și nu mi-a dispăcut prea mult. E de neînțeles totuș cum preferă pe Govora³⁹ lui Cotruș pe neînțeleasa linie tradiționalistă pe care și-a ales-o. Și e dubioasă lipsa de înțelegere pentru poeți ca Stamatu, Pârvulescu⁴⁰ și Ierunca, care sunt, după mine, printre cei mai interesați ai Antologiei. Vom discuta cu Camilucci la Roma. Nu e prea târziu, cred, pentru a-l face să renunțe la preferințele lui sămănătoriste.

Multe salutări familiei din partea soției mele și a fetițelor. Al d-tale cu multă prietenie.

Semnătura olografă (Vintilă Horia)

Un prieten statornic, care i-a făcut apoi și un portret dintre cele mai complexe, a fost **Virgil Ierunca**. În volumul *Subiect și predicat*, din însăși titulatura capitolului – „Prietenii care au fost” – autorul transmite sentimentul profund de prietenie față de cel dispărut. Corespondența dintre ei (cel puțin din ceea ce deținem noi) începe în 1954, când îi aprecia colaborarea la revista „Caete de dor”, pe care Ierunca, împreună cu Constantin Amărieuței, reușise să o editeze la Paris.

Paris, 1 Noiembrie 1954⁴¹

Iubite Domnule Mircea Popescu,

Colaborarea Dumitale îmi face multă plăcere. O apreciez și-ți mulțumesc mult că te-ai obosit mai din vreme pentru „Caete”⁴². Și eu am trecut toamna aceasta pe la Arezzo, venit anume de la Paris pentru Pierro della Francesca. N'am coborât până la Roma, că altfel n'aș fi întârziat să te cunosc și să-ți strâng mâna prietenă a întâlnirii. Sper că nu vom întârzia – poate eu la Roma, poate Dumneata la Paris.

*Cu toată prietenia,
Virgil Ierunca*

³⁹ N.S. Govora (1912–1999), poet, eseist, prozator. După război a trăit la Paris. A condus revista *Chemarea*. A colaborat la revistele exilului ca: „Luceafărul”, „Vers”, „Înșir-te mărgărite”, „Libertatea” ș.a.

⁴⁰ Ion Pârvulescu (1929–2010), scriitor și jurnalist francez de origine română, autor de romane (peste 30), eseuri și poezie. A urmat cursuri de filologie și filosofie la Sorbona. A fost foarte apreciat în Franța și de asemenea de prietenii ca Mircea Eliade, Vintilă Horia, Virgil Ierunca ș.a.

⁴¹ Scrisoare olografă.

⁴² „Caete de dor. Metafizică și poezie” (1951–1960) a fost o revistă editată de Virgil Ierunca la Paris, după trei ani de la încetarea *Luceafărului*. Apariția ei s-a datorat în principal entuziasmului și dăruirii lui Virgil Ierunca, care nu a fost numai redactor (la numerele 1–7, alături de Constantin Amărieuței, iar apoi singur), ci și finanțator al publicației. („Ne hotărâm să scoatem «Caete de dor» numai Amărieuței și cu mine. Monica Lovinescu (...) va fi doar «colaboratoare». N-are de unde face efortul material necesar, adică să dea jumătate din bursa și așa minimală. Parcă ale noastre ar fi mai mari!” (v. Virgil Ierunca, *Trecut-au anii*, București, Editura Humanitas, 2000, p. 216).

Ultima din arhiva noastră este datată 5 aprilie 1965, în care Ierunca îi cere, scuzându-se, o cronică la recentul său volum, *Românește*.

În 1963, îi solicita articole pentru o altă revistă diriguată de el, „Ființa românească”, și face referire la cunoscutul studiu dedicat lui Eminescu de către cercetătoarea italiană Rosa del Conte.

În 1965, îi va mulțumi pentru cronică, subliniind și contribuția lui M. Popescu la promovarea literaturii române în presa italiană. Din referirile la *Jurnalul* său, apreciat în mod deosebit de Eliade, răzbate durerea „rupturii” de țară.

Paris, 21 Martie 1965

Frate Mircea,

Îți mulțumesc pentru toate cele trimese și mai întâi te felicit pentru prezența ta – lasă-mă să-i spun „unică” – în presa italiană de-a curmezișul valurilor de propagandă reperistă. Îți mulțumesc și pentru recenzia din „Vatra”. Deși cred că tonul ei de noblețe depășește economia intelectuală a cărții mele. Este singurul lucru care a înregistrat – așa – febrele mele românești.

Nu te supăra pentru re-educările noastre. Ele sunt – n'ai observat – totdeauna reciproce. De la frate, la frate.

Crezi că te-ar deranja să continui să publici o parte din „Jurnalul” meu? Văd că a impresionat mai mult decât cartea. Curios. Mircea Eliade îndeosebi. Și alți mulți ... cititori. Și eu țin într'un fel la continuare. Sunt mărturii rupte din vasta cronică existențială pe dos, a existenței noastre bânuite de rupturi.

Ce se aude cu biblioteca de la Padova? Pe mâinile cui va încăpea? Nu uita că R.P.R. de-abia așteaptă să împânzească occidentul cu „lectori”. E adevărat că biblioteca lui Isopescu e sub sechestru și că nu mai poate fi consultată?

Te îmbrățișez cu gândul atât de ars de dorul de a te revedea cât mai curând,

Ierunca

O apreciere directă asupra unor eseuri scrise de Mircea Popescu, dar mai cu deosebire informații privind fondul de carte românească aflat în Biblioteca Vaticanului vin de la profesorul **Petre Iroaie**⁴³.

⁴³ Petru (Petre) Iroaie (1907–1984). A studiat la Suceava și Cernăuți. După 1942 a predat limba română la Universitatea din Palermo. A publicat, printre altele, legende, basme și cântece populare istro-române, o gramatică a limbii române pentru italieni, vol. *Vita e poesia popolare romena*. A fost membru fondator al Societății Academice Române de la Roma.

UNIVERSITA DE PALERMO⁴⁴

6 Noemb. 1962
Via Fr. Guardiane, 10

Dragă Domnule Popescu,

Am citit cu deosebit interes eseurile d-tale.

Tre secoli di poesia romena și Dante nell'Oriente cristiano, în care, cu inconfundabil accent logic personal și timbru estetic, trasezi aceste materii destul de încălcite. Un deosebit merit ai evocând situația lui Alexandru Marcu⁴⁵ din ultimele sale zile! Astfel și aceste două lucrări vor fi puse la contribuție de viitorii cercetători.

După multe examene ce-am trebuit să fac și ocupații familiare, am reluat Antologia mea. Spun drept că simt satisfacție completând și ducând spre fine lucrarea.

În ceasurile libere petrecute la Roma am copiat diverse materiale din cărți ce se află numai la Roma. Numai în Biblioteca Vaticanului am aflat lucrarea lui I. Tanoviceanu, Un poet moldovean din veacul XVIII Matei Millo, Buc., 1899, în Analele Academiei Române, Seria II, Tom XX, Memoriile Secțiunii literare, pp. 1 – 25. Timpul nu mi-a conces să notez toate poeziile. Am ajuns la pag. 23, copiind compoziția Asupra istericalelor până la versul „și la cur să-i dea una sută bine”. Mă iartă de cuvânt, care de fapt e justificat de locuție și de fandoseala tratată satiric. Deci apelez la generozitatea d-tale. Când ești capabil să rupi din prețiosul timp, fii bun și continuă a-mi copia versurile până la pag. 25. Ți-ai face mare pomană cu mine! Volumul se află printre cărțile de consult: Romania.

Totodată te rog să-mi trimiți Descânțele lui Gorovei, cât mai repede. Le-am uitat la plecare. Abia încheind prezenta lucrare, mă voi ocupa de studiul Literatura din Dacia, pe care ți-l voi trimite pentru Acta Societății Academice.

*Respectuoase omagii Doamnei și frățești salutări la toți,
Iroaie*

De o specială importanță pentru istoria literaturii române prin referirile pe care le face la originea familiei Macedonski este scrisoarea din martie 1954 trimisă de **Alexis Macedonski**, fiul poetului.

Palma de Mallorca⁴⁶
11 III 1954

Iubite compatriot, iată unele dintre însemnările ce rămase să vă trimit: Ștefan Minciu Voevod era originar din sudul Rusiei. Castelul familial în care urmară să locuiască părinții lui aparținea încă bunicului meu generalul Macedonski. Sfârși

⁴⁴ Hârtie cu antet; scrisoarea – olografă.

⁴⁵ Alexandru Marcu (1894–1955) – profesor român, savant italianist, traducător, membru corespondent (1940) al Academiei Române, subsecretar de Stat în Ministerul Propagandei, în Guvernul condus de Ion Antonescu (3). A murit în închisoarea Văcărești. (cf. http://ro.wikipedia.org/wiki/Alexandru_Marcu)

⁴⁶ Scrisoarea este redactată de mână, cu un scris original inconfundabil.

prin a-l părăsi în voia rudelor sărăcite ce nu-i mai puteau plăti arende. Relativ la aceasta se aflau acte și scrisori în archiva familiei, păstrată de către mamă-mea. Cercetările făcute rămân deci superficiale, sau incomplete. – Una dintre scrisorile ce-i adresa mama sa de acolo lui Ștefan Minciu Voevod în Serbia se află tradusă și pe românește. Păstrez vie amintirea conținutului. Se plângea că nu-i mai poate trimite bani, că împrejurimile castelului se aflau prădate și pustiite de tătari. Totuși se hotărâște să-i mai trimită pentru ultima oară (sic!) nu mai știu câți ducați, vânzându-și unul din papuci. – Păcat că asemenea papuci rămân numai lucruri de pe alte vremuri – deci legendari!!

Origina familiei Macedonski rămâne totuși străvechea Macedonie a lui Alexandru cel Mare și a lui Filip, după o tradiție ce vine din tată în fiu. Au plecat rătăcitori prin lumea Evului Mediu, aventurieri ai curajului și ai spadei. Germania, Lituania, Polonia, Rusia cu întoarceri prin locurile de origină, ca cea a lui Ștefan Minciu, revenind din Rusia. La primirea în noleza poloneză titlurile nu se însciau. Frații Macedonski trec în regatul Moscovei, principi de sânge de origină europeană. Scoborătorii ai lor sivesc încă la Curtea lui Mixail Fedorovich și Alexis Mixailovitch. Mai târziu, Ivan Fedorovitch Macedonski, la curtea lui Petru I. (Amănuntele se vor cerceta în „Istoria nobleței ruse” – Cât pentru Rogala și Bieberoleni (????), de pe cât mi-aduc aminte, în Constituția Lituaniană, aflătoare la Biblioteca Imperială din Viena). – Iată deci câte ceva din ceea ce știu eu și poate să nu fie prea greu de controlat, pe puteri în mare parte.

Cât pentru noi copiii, suntem români prin Brăiloi – adică Basaraba Brăiloi, - prin Câmpineni, Căndești etc., etc. și Cantemir – ultimi scoborători ai lui prin femei – cum stă scris pe lapida de la Trei Ierarhi din Iași. – Și mai ales încercăm să fim și semnificăm ce-va, prin simțire și fapte.

*Cu o prietenească strângere de mână,
Alexis Macedonski⁴⁷*

O prietenă devotată, o colaboratoare constantă, dar aproape necunoscută publicului din România, a fost profesoara și traducătoarea **Alexandrina Mititelu**⁴⁸. Din scrisorile sale înțelegem că promova prin toate forțele cultura română, având o atitudine fermă atunci când, prin traduceri proaste, aceasta nu putea fi percepută la adevărata valoare.

⁴⁷ Pe prima pagină, adăugat vertical: „Sper că veți fi primit scrisoarea precedentă”.

⁴⁸ Alexandrina Mititelu (1896–1964) – lingvistă, eseistă și traducătoare, A studiat italiana la București cu Ramiro Ortiz și a fost lector de limba română la Universitatea din Padova. În „Cuvântul în exil” (nr. 22/ 1964), în articolul intitulat *O făptură aleasă*, Mircea Popescu scria, printre altele: „Studiile sale cele mai prețioase se referă la relațiile dintre Italia și România, pe tărâm cultural în deosebi./.../ În ultimii ani s’a ocupat cu începuturile teatrului la noi, a publicat o *Gramatică* românească în limba italiană /.../, o bibliografie a studiilor italo-române în revista «Destin» de la Madrid, și o antologie a teatrului românesc în limba italiană, într’o colecție de mare prestigiu: Thesaurus Litterarum”.

4 IV 1954

Dragă Domnule Popescu,

Deși sunt obosită de împachetat și despachetat cărți (alimentez pe lângă pe studenții mei locuind în împrejurimi, pe cei ai Ros. Del Conte, pe ea însăși, pe Turdeanu, pe S. Pop, etc.), totuși nu mă rabdă inima să te las flămând! Spune-mi dacă te mai interesează Iorga, Oamenii care au fost II, ca să ți-l trimit; de Macedonski cred că nu mai ai nevoie întrucât sărbătoarea a avut loc. Am regretat că nu ți-am trimis la timp nimic de el, dar nu-mi spuseseseși că e o chestiune urgentă și așteptam să-mi restituiești celelalte volume, căci prea multe cărți sunt împrumutate în momentul de față.

Voi lipsi din Padova vreo 2 săptămâni fiind chemată urgent și neapărat de familia vărului meu la Paris; poate au ceva să-mi comunice cu privire la ai mei – Dzeu să se îndure de noi – De aceea răspunde imediat și totodată te rog să-mi dai adresa lui A. Gregorian⁴⁹ spre a-i mulțumi pentru volumul trimis de-atâta vreme.

Onciulesc[u] tace chitic, deși l-am anunțat că știu despre volumul Ist. lit. în posesia lui! Și el are de restituit cărți și nu dă semne de viață.

Cu multe prietenești salutări tuturor și urări de sănătate.

Alexandrina Mititelu

*

12/X⁵⁰*Dragă Coane Mircea⁵¹,*

Am făcut comisionul la Paris și sper să fi mers bine totul.

Îți scriu plină de indignare pentru prefața la *Basmele (Novelle)* lui Creangă traduse de [...] Colombo⁵². Știi cine e Amoretti, directorul Edit. UTET?⁵³ Voiesc să-i scriu o scrisoare răspuns la invitarea de-a cumpăra și răspândi cartea.

Dna Colombo cu lucrarea despre Caragiale a fost foarte apreciată și lăudată în cercurile „cu pretenții de cultură” (expresia e a ei) românești. Citește te rog prefața și vei vedea de n'ai simțământul că ești pălmuit.

⁴⁹ Alexandru Gregorian (1909–1987) – poet, prozator, jurnalist; doctor în Filologie, doctor în Științe juridice. După război, a fost internat într-un lagăr de lângă Veneția. După eliberare, la Roma, editează revista „Țara” (1949–1950). Fondator al secției române a postului de radio „Roma”, director al secției române la „Europa Liberă”, membru fondator și secretar al Societății Academice Române. În 1959 emigrează în SUA. Între 1965–1975 – profesor în Pennsylvania. După 1980 se stabilește în Spania. Cofondator al Fundației Culturale Române la Madrid. Colaborează cu versuri la diverse reviste ale exilului și publică câteva volume de poezii.

⁵⁰ Deși semnatară nu a specificat anul, din cuprinsul scrisorii se poate deduce că aceasta este tot din 1955, înainte de 22 X (n.n.).

⁵¹ Scrisoarea se întinde pe două pagini. A doua are antet: UNIVERSITA DEGLI STUDI DI PADOVA. FACOLTA DI LETTEERE E FILOSOFIA. SEMINARIO DI FILOLOGIA MODERNA.

⁵² Anna Colombo a tradus poveștile lui Creangă în italiană.

⁵³ În anii 1930–1981, Editura UTET activa la Torino, încă de la începutul secolului al XIX-lea. A avut o serie dedicată „marilor scriitori străini”.

Într-o prefață de 40 pagini, insistă asupra vieții boierilor care se delectau mai ales cu „aventuri ușoare”, cu anecdote obscene, cu jocul de cărți și cu băutul. Apoi insistă asupra concubinajului din satele noastre, asupra șireteniei țărănești, asupra anecdotelor obscene din cercul Junimea (te asigur că am auzit foarte multe în cercurile „chiarissimilor” la Bressanone când luam masa cu ei) despre beția și aventurile ușoare ale lui Eminescu și Creangă care e „un villano obeso e sporco” și reprezintă „la forza bruta, l'oscenità grossolana” etc.

Culminează afirmând că oricine a locuit în România, știe cât de „sottile e superficiale vi sia la vernice di moralità occidentale”... și că „il tipo ideale è il furbo, non il saggio, nè l'onesto, nè l'eroe guerriero”⁵⁴.

Oricât ar fi de bună traducerea basmelor (n'am avut timpul să le văd) e de neadmis să prezinți opera unui mare scriitor, insistând asupra notelor negative și insultând poporul căruia aparține și reproșându-i condițiile de viață în care a trăit prin fatalitatea poziției geografice (lucru ce se verifică în zilele noastre).

Aceasta să ne învețe minte să primim pe străini cu temenelele și atențiile din trecut. Totuși cred că chiar alți italieni ce-au trăit în România vor avea simțământul că această dnă pune în prefața ei toate resentimentele personale provocate de împrejurări ce nu le....(indescifrabil)

Te rog mult să-mi răspunzi dacă Amoretti e „un compagno”⁵⁵, atunci scrisoarea mea ar fi inutilă.

Cu toată prietenia,
Alexandrina Mititelu

(I) Deschizând, la întâmplare, la pag. 92 găsesc tradus că purceii „si scialbavano al sole” textul rom. e se pâleau în înțeleș de se încălzeau, deduc deci că nu e vorba chiar de-o capod'operă de traducere.

Aceștia, ca și mulți alții, au fost prietenii, tovarășii de suferință, dar mai ales de importante înfăptuiri ai lui Mircea Popescu.

Din mesaje lor se poate deduce admirația și chiar dragostea – în cele mai multe cazuri – ce i le purtau.

Din scrisori se desprinde însă și constituirea acelei „rețele” literare pe care o stabiliseră între ei intelectualii români din exil. Indiferent în ce colț de lume s-ar fi aflat, ei colaborau la revistele românești, își spuneau opinia, făceau recomandări, se ajutau între ei și, mai presus de toate, slujeau în continuare limba și cultura română.

În această „rețea”, Mircea Popescu a fost unul dintre firele importante.

În susținerea acestei afirmații stă corespondența reprodusă mai sus.

Ne-o confirmă însă și un martor ocular, dna Simona Coleș-Popescu, care își amintește că:

⁵⁴ În rom.: „cât de subțire și superficială e vopsea occidentală și că tipul ideal e șmecherul, nu înțeleptul, nici onestul, nici eroul soldat”.

⁵⁵ În rom. – „tovarăș”.

Mircea era un punct de reper și un exemplu pentru toți. Mircea îi unea, îndemnându-i să treacă peste mizeriile exilului și ale exilaților, în numele unei cauze comune, considerată mai presus de orice: reprezentăm România, deci avem răspunderea de a o reprezenta bine, cu iscusință și cu demnitate. Îmi povestea Yvonne într-o după masă de toamnă despre partea cea mai luminoasă a vieții ei din București „mă întâlneam la bîrfă și discuții interminabile cu prietenii; erau Mircea Eliade, Eugen Ionescu....cum se poate uita magia acelor ore?!”

Aceiași prieteni din timpul tinereții de la București se întâlneau la Roma și Mircea era mereu prezent, casa lui permanent deschisă. Noii veniți din diaspora românească gravitau în jurul Societății Academice, „al cărei stâlp” în acei ani „era Mircea Popescu”⁵⁶, „adevaratul ministru al culturii române în exil”⁵⁷, spune Camilian Demetrescu pe care l-am cunoscut abia ajunsă la Roma. Cucerea prietenii vechi și noi prin generozitate, bucuria sinceră pentru izbânzile românilor, lucru rar în viața exilului. Prin ce miracol reușea să răspundă la atîta corespondență și să organizeze redactarea revistelor de istorie și literatură cu mijloacele de atunci, coordonând, în vederea publicării, contribuții venite din toată Europa și din cele două Americi, numai Dumnezeu știe. Nu existau faxuri sau mașini de copiat, fiecare pagină era corectată de mână, și totuși „Revista sciitorilor români” ieșea la timp, iar Mircea Eliade, de la Chicago, își exprima admirația pentru calitatea publicației, înalta ținută grafică și eleganța redactării.

(Fragment din Mircea. Amintiri de familie, de Simona Coleș-Popescu, text reprodus în vol. în curs de apariție la Editura Muzeului Literaturii Române).

ABSTRACT

Mircea Popescu was a professor, literary critic and journalist who lived almost all his life in exile, in Italy, where he promoted the Romanian culture permanently. He has a very rich correspondence with Ștefan Baci, N.P. Comnen, Neagu Djuvara, Mircea Eliade, Vintilă Horia, Virgil Ierunca, Petru Iroaie and Alexandrina Mititelu. Due to his daughter-in-law, Mrs. Simona Coleș-Popescu, we'll include some unpublished letters sent by his friends and Romanian writers in a book dedicated to Mircea Popescu's literary activity.

In this article we publish two of them.

Keywords: Mircea Popescu, unpublished letters, intellectual friendship, Romanian culture and identity.

⁵⁶ V. *Interviu*: Camilian Demetrescu: „Cine spune că exilul politic a luat sfârșit se înșală...” de Sanda Anghelescu („România literară”, nr. 11/ 1999).

*DOAMNELE DIPLOMAȚIEI ROMÂNEȘTI:
ELENA VĂCĂRESCU (1864–1937)*

George Lețu *

Purtată de capriciile destinului departe de țară, apreciată de mari valori ale literaturii franceze (Jose-Maria de Heredia, Leconte de Lisle, Victor Hugo), dar și de valori ale literaturii române, încă de când se înfiripa drumul către muza poeziei, Elena Văcărescu n-a uitat totuși testamentul înaintașului său, Ienăchiță Văcărescu. Și, chiar dacă n-a putut să contribuie la „creșterea limbii române”, și-a dedicat întreaga viață pentru a „patriei cinstire”. Puternica legătură sufletească cu țara sa și cu limba strămoșilor a determinat-o să includă în primul volum, „Chants d’Aurore” („Cântece de Auroră”), apărut în 1886, la prestigioasa editură pariziană „Alphonse Lemere”, poezia *À ma patrie* („Patriei mele”). În această creație de mare emoție nescrisă „în graiul de acas”¹ imploră țării iertare, convinsă că totuși se poartă ca „un copil al acesteia”:

„...Cea care-mi vine-n înserare
Pe buze când mă rog mereu,
O, Patria mea, ierta-vei oare
Vreodată pe copilul tău?”¹

Eminescu nu a putut s-o înțeleagă și, el însuși adevărat român, era hotărât s-o ajute pe tânăra urmașă a Văcăreștilor să-și tipărească simțirea în limba strămoșilor.

În *Mărturisirile* apărute în „Gândirea” (și retipărite la Editura Dacia în 1989), anul VI, nr. 6–8, 1926, Elena Văcărescu a evocat întâlnirea cu Titu Maiorescu, cel care i-a destăinuit frământările geniului aflat în pragul întunecării: „Să nu știe oare românește? Spuneți-le (era vorba de părinți, nevinovați totuși...) spuneți-le că voi învăța-o românește eu și-om vedea dacă fiica Văcăreștilor va continua să ne nesocotească”².

Acest moment, dar și emoția lui Maiorescu ai cărui „ochi lăcrimară”³, a îndemnat-o să nu se abată niciodată din drumul care-o purta spre apărarea țării:

* Drd. la Universitatea din București.

¹ Elena Văcărescu, *Țara mea*, culegere de versuri patriotice; poezia *Patriei mele*, din volumul *Cântece de Auroră*, în românește de Monica Pillat, București, Editura Militară, 1977, p. 68.

² Elena Văcărescu, *Memorii*. Selecție de traducere din limba franceză de Aneta și Ion Stăvăruș, cap. *Mărturisiri*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, pag. 15.

³ Ion Stăvăruș, *Elena Văcărescu*, cap. *Debutul. Saloane literare și princiare*, București, Editura Univers, 1974, p. 45.

„... de câte ori publicam ceva, imaginea divinului Eminescu se înălța mustrătoare și mă obliga să-i cer iertare”⁴. A cerut iertare și patriei „în poeme sfioase... iertare... care, „*in petto*, eu însămi nu mi-o acordam”⁵.

Cu siguranță, această nobilă urmașă cunoștea limba lăsată moștenire de înaintașii ei. Dovadă primele versuri recitate în fața celui alt apărător al limbii române, Vasile Alecsandri, care nu ar fi acceptat ca suflarea românească să fie tipărită în grai străin⁶.

La întrebarea: De ce, totuși, Elena Văcărescu a adoptat în scrierile sale limba franceză, credem că plauzibil este un argument simplu. Mai marea autoritate a limbii franceze în spațiul european, și nu numai, putea facilita un ecou direct și mai larg imaginii atât de complexe a micii țări dunărene și a oamenilor ei. Cu o sinceritate debordantă, poeta mărturisește că a adoptat cuvântul străin și din cauza *indiferenței și neîncrederii cu care a fost privită în România*, deși niciodată nu și-a renegat țara-mamă, n-a rămas indiferentă la suferințele ei. Iată o observație a acelor timpuri dintr-un articol scris de D. Stăncescu, în 1886: „Jurnalele noastre zilnice păstrează o nepăsare vinovată față de acest talent deosebit...”⁷ Vedem în aceasta o denunțare a atitudinii de tăcere, adoptată față de versurile franceze ale urmașei Văcăreștilor, de cele mai multe publicații românești, inclusiv cele literare. Într-adevăr nici în prestigioasa revistă a „Junimii”, patronată de Maiorescu, nici în „Contemporanul” lui Gherea, nici în „Familia” lui Iosif Vulcan, nici în proaspăta „Tribună” condusă la Sibiu de Slavici – ca să le amintim numai pe cele de netăgăduit prestigiu – nu întâlnim măcar o notă care să anunțe volumul tinerei poete. Care să fie pricina acestei tăceri... la unison? Nu este oare cumva o reacție a faptului că vlăstarul Văcăreștilor a nesocotit porunca marelui Ienăchiță („...Las vouă moștenire / Creșterea limbii românești...”), risipind harul străbun pentru a scrie versuri într-o altă limbă? Dacă stăm să cumpătăm bine, gândindu-ne ce idei dominau, pe atunci, atmosfera literară de la noi – și în mod deosebit avem în vedere puternicul curent de promovare a specificului național –, raționamentul pare a fi fost acesta⁸.

Și-a lărgit orizontul de cunoaștere, a privit cu responsabilitate marile probleme ale spațiului european fiind conștientă că soarta țării sale este determinată de evoluția celorlalte țări din acest spațiu, că România trebuie să-și câștige locul meritat în rândul celorlalte țări latine.

⁴ Elena Văcărescu, *Memorii*, cap. *Mărturisiri*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, p. 15.

⁵ *Ibidem*, p. 16.

⁶ Ion Stăvăruș, *Elena Văcărescu*, cap. *Debutul. Saloane literare și princiare* – 1, București, Editura Univers, 1974, p. 31.

⁷ D. Stăncescu, *Chants d'Aurore* – poezii de D-ra Elena Văcărescu, „Revista literară”, iulie 1886.

⁸ Ion Stăvăruș, *Elena Văcărescu*, cap. *Debutul. Saloane literare și princiare* – 1, București, Editura Univers, 1974, p. 44–45.

Ideea înfrățirii acestor țări a îndemnat-o să depună o neobosită activitate în cadrul Academiei Jocurilor Florale din Toulouse, al cărei membru devenise⁹.

În amplul poem *Mon Pays* („Țara mea”), Elena Văcărescu se autodefineste ca rod al „câmpului veșnic”:

„Mi s-a născut un suflet din tot acest vârtej,
Din toată frumusețea aceasta dureroasă,
Țâșnesc în câmpul țării asemenea unui vrej,
Și-n vine mi-arde seva ce-n mine și-o revarsă”¹⁰.

Aceeași idee este întipărită chiar la începutul altei creații a poetei: *Întreagă eu din tine ies*.

„Amar deplâng pe-aceia ce se înfrupt din tine
Și te socot întreagă a lor, dar n-au în vine
Năvalnicul tău sânge, istoria strigând,
Ci eu te port cu mine în fiecare gând
Țărână strămoșească, meleag natal, o, țară!”¹¹

Elena Văcărescu nu s-a considerat nicicând o „dezrădăcinată”. Când, în februarie 1934, țara-mamă și-a arătat recunoștința față de tot ce a făcut în zile liniștite, dar și în vremuri de restriște, Elena Văcărescu mărturisea: „Desrădăcinare! Și, totuși, Domnilor, acest cuvânt dureros nu mi se potrivește. Refuz să văd un fenomen de acest fel în existența mea tumultuoasă. Căci, dacă eu nu eram în țară, țara era cu mine. În depărtata Franță, pe malul august al Senei, îmi transportasem penaii și un fragment din ființa românească. Sălașul meu parizian a fost întotdeauna un colț de patrie românească. În casa mea dăinuia nu numai un spirit românesc, ci o atmosferă românească [...] Mă simțeam acolo, departe, în misiune. Eram un sol al sufletului românesc, sortit să-i cânte destinele, să-l împărtășească prietenilor și neprietenilor, să-l apere, să-l preamărească”¹².

În discursul de recepție de la Academia Română, Elena Văcărescu mărturisea: „Căci, dacă eu nu eram în țară, țara era cu mine...”¹³.

⁹ *Ibidem*, p. 47.

¹⁰ Ion Stăvăruș, *Elena Văcărescu*, cap. *Opera – Eu și țara mea*, București, Editura Univers, 1974, p. 149.

¹¹ Elena Văcărescu, *Țara mea*, culegere de versuri patriotice, poezia *Întreagă din tine ies* – volumul *Din somn trezită*, București, Editura Militară, 1977, p. 25.

¹² Elena Văcărescu, *Memorii*, cap. VI. *Discursul meu de primire la Academia Română*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, p. 168.

¹³ Ioan Stăvăruș, *Elena Văcărescu*, cap. *Anii gloriei literare*, București, Editura Univers, 1974, p. 56.

În mintea și-n versul ei se reunesc sub „mândrul steag”, toți de același neam:

„... O, mândru steag, sfântă eșarfă
Eroică și dragă harfă
Sub cer cu zvon de bătălii,
Tu porți, cum noi purtăm în vene
Parfum de culmi transilvănene,
Moldova cu câmpii alene,
Și Oltul beat de slobozii”.

(*O mândră flamură*)¹⁴

Din creația Elenei Văcărescu se conturează cu ușurință spațiul românesc și istoria atât de frământată a neamului, în versuri patetice, impregnate de patriotism. Că intuiția ei a fost plină de înțelepciune, o dovedesc premiile obținute chiar de la debutul în spațiul literar francez. În 1886, primul volum de versuri *Les Chantes d'aurore* („Cântece de Auroră”), a primit Premiul Academiei Franceze „Archon Desperouse”. Același premiu a încununat și al doilea volum de versuri: *Le Rhapsode de la Dâmbovitza* („Rapsodul Dâmboviței”), tradus în germană (1889), italiană (1891, 1905), engleză (1904), dar și în română (1892)¹⁵.

Opera poetică este destul de bogată. În 1896 apare *L'Ame sereine* („Sufletul împăcat”), în 1903 *Lueurs et flammes* („Luciri și flăcări”), în 1908 *Le Jardin passionne* („Țara dorului”), în 1914 *La Dormeuse reveillee* („Din somn trezită”), în 1927 *Dans l'or du soir* („În aurul serii”). Titlurile acestor volume anunță zbuciumul unui suflet conștient de datoria de a-și sluji țara. Elena Văcărescu scrie și piese de teatru *Stana* (1904) și *Pe urma dragostei* în 1905 (scrisă în limba română).

Elena Văcărescu a fost și o deschizătoare de drumuri pentru teatrul românesc, libretul de operă *Le Cobzar* („Cobzarul”), dramă lirică în două acte, pe muzică de Gabrielle Ferrarri, fiind prima operă cu subiect românesc pe scena Operei din Paris, în 1912¹⁶.

În prefațarea unor lucrări, Elena Văcărescu a găsit un alt mijloc de a „releva publicului francez că literatura română este în același timp variată și savuroasă, veche și tânără, naivă și subtilă și că ea conține asemenea capodopere care proclamă deschis nobilele origini ale națiunii (române) ale cărei istorie și năzuințe le preamărește”. Acestea sunt cuvintele – îndemn la cunoaștere a unei țări ce-și reclama

¹⁴ Elena Văcărescu, *Țara mea*. Culegere de versuri patriotice, poezia *O, mândră flamură!* – volumul *Din somn trezită*, București, Editura Militară, 1977, p. 82.

¹⁵ Sevastia Bălășescu în prefața volumului: Elena Văcărescu, *Țara mea*, culegere de versuri patriotice, București, Editura Militară, 1977, p. 7.

¹⁶ *Ibidem*, p. 8–9.

dreptul la existență divină în rândul celorlalte țări europene. Ele au fost incluse în prefața semnată de Elena Văcărescu la volumul *Ecrivains Roumains. Morceaux choisis* („Scriitori români. Opere alese”) apărut în 1918. Editarea la Paris în seria *La renaissance du Livre* („Les Cent Chefs d’Oeuvre Etrangers”) („Renașterea cărții”) („O sută de capodopere străine”) dovedea totodată și autoritatea de care se bucura poeta română care i-a așezat astfel lângă marii scriitori ai lumii pe: Ioan Văcărescu, C. Negruzzi, Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri, Petre Ispirescu, Ion Creangă, Mihai Eminescu, Nicolae Gane, Alexandru Vlahuță¹⁷.

Elena Văcărescu a fost convinsă că „un neam nu-și poate înțelege propria-i tradiție, propria-i ființă, propriu-i destin decât comparându-se cu alte neamuri [...]. Eu cred că adevărata pozițiune a unui patriot luminat și cu răspundere nu poate rezulta decât din îmbinarea lucidă și echilibrată a factorului național cu factorul internațional¹⁸. „Definind pe alții, ne definim pe noi înșine”¹⁹. Respectul între popoare, atitudinea demnă a fost o altă coordonată a activității sale.

Când prin 1933, Elena Văcărescu și cu Paul Valery au fost invitați de o „primitoare asociație literară din Italia”, Elena Văcărescu nu a putut să-și înăbușe revolta citind într-un ziar: „Franța și cei doi hămesiți sateliți ai ei – Iugoslavia și România...”²⁰. Deși era hotărâtă să renunțe la vizită, a cedat la convingerea celui care o însoțea că schimbarea unei atitudini presupune conlucrarea mai multor factori pe o perioadă de timp mai îndelungată. La San Remo nu s-a discutat nicio problemă politică și sejurul a fost încântător. Acțiunea lor singulară nu ar fi avut niciun efect și, de aceea, mai potrivită era participarea la acțiunea organizată de acea asociație, dar cu prudență, fără a oferi „vreun fapt divers ridicul” pentru ei și țara lor²⁰.

În perioada dintre cele două războaie mondiale, Salonul Elenei Văcărescu a fost unul dintre cele mai apreciate locuri de întâlnire a unor personalități literare, culturale, politice, nu numai din Europa, ci din întreaga lume. Poeta și diplomatul Elena Văcărescu a știut ca și în felul acesta să provoace susținerea cauzei românești în străinătate. Conturând atmosfera acestui Salon, Cezar Petrescu nota în ziarul „Cuvântul” din 13 mai 1927: „În încăperile care păstrează atmosfera arhaică a interioarelor boierești de acasă, se perindă scriitori, gânditori, oameni politici, artiști și subțiri intelectuali ai celui mai ermetic Paris, cuceriți cauzei noastre, deveniți treptat prieteni statornici pentru ceasurile bune, ca și pentru cele rele; o lume pentru care legenda se destramă și lasă limpede ochilor realitatea românească. Nu s-ar putea face României un serviciu mai bun și mai eficace. Și nici nu există o

¹⁷ *Ibidem*, p. 12–13.

¹⁸ Elena Văcărescu, *Memorii*, cap. *Discursul meu de primire la Academia Română*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, p. 172.

¹⁹ *Ibidem*, p. 172.

²⁰ Elena Văcărescu, *Memorii*, cap. *Paul Valery – I*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, p. 141–142.

casă mai ospitalier deschisă compatrioților de toată mâna și mânați de toate dorințele...”²¹

În 1928, Camil Petrescu preciza că „... avem acolo, în capitala Franței, o româncă de cel mai adevărat sânge românesc (...) care își afirmă cu orgoliu originea și sufletul românesc (...). Elena Văcărescu desfășoară o imensă activitate ca să se știe că ea este româncă”²². Conferințe, teze literare, dineuri diplomatice, audiențe, articole de ziar, cărți, comisii profesionale, toate se bucură de participarea acestui scriitor reprezentativ.

Elena Văcărescu a fost pentru o lungă perioadă de timp, mesagerul culturii și diplomației românești în străinătate.

În preajma primei conflagrații mondiale, ca demnă urmașă a Văcăreștilor, scriitoarea și-a înțeles nobil misiunea: ea s-a alăturat celor mai curajoși reprezentanți, care simțeau apropiată ziua împlinirii unui ideal de mult visat: întregirea neamului. Pe acea cale, ea și-a potrivit pașii cu cei ai militanților de seamă care au aderat la „Liga Culturală”, fondată de Nicolae Iorga (devenită, la începutul anului 1915, „Liga pentru unitatea politică a tuturor românilor”).

În perioada neutralității, 1914–1916, Elena Văcărescu a desfășurat o activitate bogată și plină de dăruire, pusă în slujba cauzei naționale. În publicațiile vremii, ea a scris numeroase articole pătrunse de înalte simțiri patriotice. Iată numai câteva titluri, grăitoare prin ele însele, găzduite în paginile ziarelor „Adevărul” și „Dimineața”, unde colaborarea ei era mai susținută: *România în ajunul războiului* („Dimineața”, 15.XI.1913), *Taina sângelui* („Adevărul”, 28.VII.1914), *Și cu ce dor* („Adevărul”, 7.I.1915), *O vatră strămoșească* („Adevărul”, 22.X.1915), *Salutul copiilor din Ardeal* („Dimineața”, 7.I.1916).

Pe prima pagină a cotidianului „Dimineața” din 26 iunie 1915 apărea un mic poem-manifest, intitulat *N-așteptați!*, prin care poeta adresa poporului o hotărâtă chemare la luptă:

„N-așteptați!
Bate vântul în Carpați
Cu freamăt de primăvară,
Chiar țărâna strigă-n țară:
N-așteptați!”

²¹ Ion Stăvăruș, *Elena Văcărescu*, cap. *Ambasadoarea sufletului românesc*, București, Editura Univers, 1974, p. 91–92.

²² *Ibidem*, p. 95–96.

Aceste versuri mobilizatoare, menite să risipească șovăiala semănată de unii dintre conducătorii politici ai țării, în frunte cu regele (care nu se hotărâra să întrerupă periculosul joc al neutralității și să intre în luptă împotriva Puterilor Centrale, în vederea recăștigării Ardealului), cunosc o mare adeziune la public și, puse pe muzică, ajung unul dintre marșurile populare ale acelor ani de încordare și avânt patriotic.

La îndemnul tovarășilor de luptă din țară și, pare-se, după o înțelegere prealabilă la Ministerul de Externe, în februarie 1916, Elena Văcărescu a plecat la Paris. Sarcina pe care și-o asumase nu-i era deloc ușoară: să organizeze, în Franța, profitând de relațiile întinse pe care le avea, acțiuni politice și diplomatice pentru a explica interesele țării noastre în lupta în care urma să se angajeze²³.

În cadrul acelei misiuni cvasioficiale, ea a avut câteva întrevederi secrete cu Aristide Briand, pe atunci șeful diplomației franceze la Quai d'Orsay. Faptul era consemnat viu în neprețuitele pagini din *Le Roman de ma vie* (p. 128): „Sosesc la Paris în februarie 1916, deci cu cinci luni mai înainte de intrarea în luptă a României alături de Aliați. Briand este ministru al Afacerilor Străine. El vrea să știe ce se petrece la noi și caută să mă vadă. N-ar vrea de fel ca intrarea României să se prelungească și i-ar plăcea ca evenimentul să fie hotărât mai repede...”

Războiul începuse pe meleagurile natale și dramatica desfășurare a evenimentelor o cutremură: „Zile sinistre se abat întunecoase asupra României”. În acele vremuri de durere, Elena Văcărescu devenise în Franța neobositul tribun dăruit cu toată forța sufletului cauzei țării sale ce trecea prin grele încercări.

Când Franța s-a hotărât să trimită în ajutorul României o importantă misiune militară condusă de generalul Berthelot, vechiul prieten din tinerețe al poetei, ea a prezentat acestuia și diplomatului Robert de Fleurs care-l însoțea ample și documentate informații privind țara sa. La Paris și în numeroase orașe din Franța, Elena Văcărescu a organizat în anii 1917 și 1918, cu sprijinul prietenilor francezi, conferințe și adunări publice în favoarea eliberării patriei sale și strângea fonduri de întraajutorare²⁴.

Altădată, alături de ea și grație în mare parte eforturilor sale, apar la tribună, pledând pentru România, Aristide Briand, Auguste Dorchain, Jean Richepin, Maurice Barres și alte personalități franceze de prim rang. În lungile și neliniștitele seri de iarnă ale lui 1917, în salonul său din strada Washington 5, îi țin deseori companie prieteni devotați: Anna de Noailles, Jean Cocteau, Barres, Richepin²⁵.

După încheierea Păcii de la București, în condițiile ce se vesteau prielnice luptei pentru cauza desăvârșirii unității naționale, Elena Văcărescu militează, alături

²³ *Ibidem*, pag. 67–70.

²⁴ *Ibidem*, p. 70–71.

²⁵ Cunoscutul om politic francez de mai târziu (de mai multe ori șef de guvern, apoi președinte al Camerei Deputaților și al Adunării Naționale) era pe atunci primarul orașului Lyon.

de alți compatrioți sosiți în capitala Franței, pentru înființarea (la 6 septembrie 1918) a Consiliului Național al Unității Române, din care fac parte personalități politice, literare, științifice de renume ca: Take Ionescu, Nicolae Titulescu, Octavian Goga, Constantin-Mille, Traian Vuia, dr. Constantin Angelescu și alții. Acest organism național, recunoscut curând de guvernele unora dintre marile puteri, desfășoară în Occident o rodnică activitate de propagandă în ideea realizării României Mari.

Recunoaștere a meritelor sale deosebite, care o disting prin totala dăruire patriotică în toate acțiunile ce le-a întreprins în anii acestui zbuciumat deceniu, guvernul român încredințează Elenei Văcărescu onoarea primei misiuni diplomatice oficiale: numirea ei ca membră a delegației române participante la Conferința de Pace de la Paris (ianuarie 1919 – ianuarie 1920). Asistând la Versailles, la semnarea tratatului prin care se consfințeau granițele României contemporane, patrioata cu suflet ardent trăiește un moment de fericire unică: „... se semnează tratatul care, după atâtea secole, aproape un mileniu de dureroasă despărțire, face să se reîntoarcă acasă copilul drag, această Transilvanie dorită de întregul neam și, care, la rândul-i, n-a trăit decât din dorul pentru noi”²⁶. O recunoaștere vine și din partea Franței să-i răsplătească neobositele eforturi închinat cauzei Aliaților: guvernul francez îi conferă înaltul ordin „Legiunea de Onoare”, iar mareșalul Foch o felicită personal.

Conferința de Pace era încă în toi când Elenei Văcărescu i se încredințează o altă misiune oficială importantă, care va fi și de lungă durată. La *începutul anului 1919, ea este numită în funcția de secretar general al Asociației române de pe lângă Societatea Națiunilor* și participă, alături de juristul Dimitrie Negulescu, la *Congresul de la Londra (martie 1919)*.

Cu aceleași acreditivice face parte din delegația română la ședința de constituire a Societății Națiunilor (Liga Națiunilor) din 10 ianuarie 1920 și la prima sesiune din luna noiembrie a aceluiași an. Astfel în numele țării sale, *Elena Văcărescu se numără printre membrii fondatori ai acestui forum internațional* de la ale cărei dezbateri, de-a lungul întregii sale existențe – fapt poate unic printre delegații guvernelor, trimiși la Geneva – nu a absentat niciodată!

De aici înainte, *timp de două decenii – cât va dura, de fapt, Societatea Națiunilor* – cea mai mare parte a activității compatrioatei noastre este determinată, într-un fel sau altul, de misiunea ei permanentă pe lângă această „tribună a păcii mondială”, proiectată de speranțele omenirii să alunge spectrul războaielor din existența popoarelor. *Credo-ul* și-l va mărturisi în nenumărate rânduri: *cred în viitorul Societății Națiunilor!*

²⁶ Ioan Stăvăruș, *Elena Văcărescu*, cap. *Ambasadoarea sufletului românesc*, București, Editura Univers, 1974, p. 71–73.

Cât timp misiunea română de la Geneva va fi condusă de Nicolae Titulescu, ea îl secondează pe marele om politic, mai ales în problemele de cultură aflate în preocuparea Ligii, dar și în acțiuni diplomatice de primă importanță²⁷.

La Geneva, Elena Văcărescu poate fi văzută în compania unor personalități politice strălucite: Edouard Heriot, Aristide Briand, Litvinov, Paul Boncour, Paderevski, Beneș, Politis și, bineînțeles, Titulescu. Pentru ea, se spune, nicio ușă nu rămâne închisă. Elita artistică a Genevei o are, de asemenea, în mijlocul ei, alături de Paul Valery, Anna de Noailles, Jules Romain, Genevieve Tabouis și atâția alți scriitori de frunte din diferite țări, sosiți cu misiuni la Liga Națiunilor. Toți o caută atât pentru vastele sale cunoștințe și relații politice, cât și pentru darul ales de a explica, cu o extremă claritate, complicate lucruri politice, servindu-se deseori pentru aceasta de jocul imaginativ al poeziei. „În ea coexistă un poet cu un admirabil om politic”, observă Paul Valery. „Când Elena Văcărescu vorbește în Adunarea Generală a Societății Națiunilor, hotelurile se golesc și sala de conferințe se umple”²⁸.

În arhiva Ministerului Afacerilor Externe găsim un prim document în limba franceză, prin care, la 3 martie 1921, Tache Ionescu a semnat *Decizia Ministerială de numire a Elenei Văcărescu ca Secretar al Delegației române la Liga Națiunilor cu sediul la Paris*, având ca sarcină să se ocupe în mod special de legătura dintre națiuni: „...s’ocuper spécialement de l’association des Nations”²⁹.

Prin *Decretul Regal numărul 3688 din 24 iulie 1921*, Elena Văcărescu a fost numită, *Secretar la Liga Națiunilor din Geneva, începând cu 1 august 1921*, Secretar general fiind Gr. Lahovary³⁰.

Pe 29 septembrie 1921, la Geneva, Elena Văcărescu a depus înaintea Ministrului Take Ionescu, Jurământul de credință³¹.

La 21 ianuarie 1922, Ferdinand I aproba, prin Decret Regal, numirea ei în acest post³².

Primul Raport semnat de Elena Văcărescu asupra „împlinirii tuturor datoriilor care-i reveneau la Paris” datează din 22 februarie 1922³³.

Prestigiul de care se bucură „ambasadoarea română” face ca, la propunerea Consiliului Societății Națiunilor, Adunarea Generală s-o aleagă membră permanentă

²⁷ *Ibidem*, p. 73–74.

²⁸ *Ibidem*, p. 75.

²⁹ Dosar MAE, Problema 77, „Elena Văcărescu”, fila 1/3 martie 1921.

³⁰ *Ibidem*, fila 2/nr. 30797 din 14 august 1921.

³¹ *Ibidem*, fila 6/nr. 39498 din 17 octombrie 1921.

³² *Ibidem*, filele 9–10/2956 din 21 ianuarie 1922.

³³ *Ibidem*, fila 12/08318 din 23 februarie 1922.

în comitetul de conducere al Comisiei de Cooperare Intelectuală, încă de la înființarea acesteia (1922), iar peste doi ani o aflăm, alături de Paul Valery, printre delegații fondatori ai Institutului Internațional de Cooperare Intelectuală (IICI) cu sediul la Paris³⁴. Când ținea conferințe despre noile forme pentru menținerea păcii, Elena Văcărescu reprezenta și poziția Institutului Internațional de Cooperare din Paris, și pe cea a Oficiului Internațional al Muzeelor, pe cea din cadrul Congreselor Artei populare, ale Cinematografiei și ale Literaturii³⁵.

În Franța, Spania, Anglia, Italia, SUA, Elveția, România și în alte țări a evocat figuri de seamă ale literaturii universale. Elena Văcărescu avea o apreciere deosebită pentru poetul Lamartine, ministru de Externe în Guvernul Provizoriu, un apărător al ideilor de libertate și un militant pentru cauza revoluției democratice. La rândul lui, acesta a acceptat, în 1848, să fie președinte de onoare al Bibliotecii Române, asociație a studenților români din Paris, pe care i-a influențat, însuflându-le ideile noii revoluții care s-a declanșat curând și în țara lor³⁶. I-a evocat și pe Hugo, Virgiliu, Goethe, Ronsard, Heredia, Ch. Baudelaire, Leconte de Lisle, Tagore, dar și pe Eminescu, Alecsandri, Ion Creangă, Anna Brâncoveanu, din opera cărora străbate bogăția sufletească a poporului nostru³⁷. Evocându-l pe Creangă, poeta evidențiază contopirea acestuia cu sufletul și pământul românesc: „...Ion Creangă este o comoară a României... Puțini oameni au divinizat precum Creangă pământul nostru... Eu m-am numărat printre primii care l-au făcut cunoscut dincolo de hotarele noastre, care am făcut să se înțeleagă bine că tot românul, cu adevărat român, descinde din el în linie dreaptă...”³⁸

Lăutarului îngemănat cu natura țării, cel care dădea farmec vieții patriarhale, i-a dedicat poeta versuri pline de emoție în volumul *Țara mea*:

„Hai, vino, noaptea pare de marmură și-argint!
Iar luna rătăcește pe-un cer fără fruntarii;
Dacă ți-e dor de fulger, dacă ți-e dor de-alint,
Hai s-ascultăm cum cântă departe lăutarii...”

„În seara mea valahă, cântați, voi, lăutari!
A patimii-ndrăzneală din inimă țâșnească!”³⁹

³⁴ *Ibidem*, p. 76.

³⁵ *Ibidem*, p. 77–79.

³⁶ Elena Văcărescu, *Memorii*, cap. *Note – Lacul*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, p. 197.

³⁷ Elena Văcărescu, *Memorii*, prefața scrisă de Ioan Stăvăruș, București, Editura Univers, 1974, p. 6–7.

³⁸ Sevastia Bălășescu în prefața cărții: Elena Văcărescu, *Țara mea*. Culegere de versuri patriotice, București, Editura Militară, 1977, p. 14.

³⁹ Elena Văcărescu, *Țara mea*, poemul *Lăutarii* – volumul *Din somn trezită*, București, Editura Militară, 1977, p. 87.

Scriitoarea Elena Văcărescu a privit cu responsabilitate și interes activitatea literară, conștientă că munca spirituală poate să militeze în favoarea unei țări.

Bucurându-se de multă simpatie în rândul literaților francezi, a fost unicul străin desemnat să facă parte din juriul „Femina” care decerna premiul pentru roman, premiu care se bucura de același prestigiu ca și cel decernat de Academia Goncourt. Laureatul Premiului „Femina” câștiga mare prestigiu și opera i se publica în 100.000 exemplare. Premiul se acorda unei opere engleze și unei opere americane, laureații fiind recomandați de juriu constituite mai întâi în țările de origine.

Elena Văcărescu a prezidat ședințele Academiei „Femina a Literelor și Artelor” și ale Cercului „Georges Sand”. A fost și reprezentanta Ministerului Educației francez în cadrul „Comitetului latinității de pretutindeni” care a decernat Premiul Latinității doamnei Aleramo, din Italia.

La 18 iunie 1926, conform dorinței ministrului Mitilineu, Elena Văcărescu a trebuit să plece la Londra⁴⁰. Tot în 1926, pe 15 august, Elenei Văcărescu i s-a propus o delegație onorifică de consilier al Serviciului de Propagandă, pe lângă Legațiunea din Paris. Dar, pentru că pe acest post nu putea fi plătită, după un schimb de telegrame⁴¹ dintre Legațiunea din Paris și Ministerul Afacerilor Externe din București, pe 1 ianuarie 1927, se decide confirmarea Elenei Văcărescu, alături de alții, în calitate de Consilier Special de Presă pe lângă Legația României din Paris⁴².

La 21 aprilie 1927, Jean Mitilineu îi semnală, strict confidențial, ministrului Titulescu, temerea Elenei Văcărescu, că, potrivit unui zvon, va fi înlocuită din postul de delegat pe lângă „Institutul de Cooperare Intelectuală de la Paris de pe lângă Societatea Națiunilor”⁴³. În ciuda acestui zvon, rodnică activitate depusă de Elena Văcărescu a fost apreciată de către Argetoianu, la 30 octombrie 1928, mai ales „pentru angajamentul luat pentru Extremul Orient”⁴⁴.

Același semnal de alarmă l-a tras și când s-a referit la Cinematografie în cadrul Comisiei Cooperării Internaționale din 22 septembrie 1927. „Aș vrea ca Societatea Națiunilor să se alăture tuturor eforturilor făcute de Institutul Internațional de la Paris în vederea propagării juste a influenței cinematografului, atunci când ea este bună, și de a încerca s-o împiedice, când ea ar părea nocivă”⁴⁵.

⁴⁰ Dosar MAE, Problema 77, „Elena Văcărescu”, fila 16/ 36016 din 18 iunie 1926.

⁴¹ *Ibidem*, filele 18–23, intervalul 19 august 1926 – 15 ianuarie 1927.

⁴² *Ibidem*, fila 24/02217 din 15 ianuarie 1927.

⁴³ *Ibidem*, fila 30/23304 din 21 aprilie 1927.

⁴⁴ *Ibidem*, fila 32/67245 din 30 octombrie 1928.

⁴⁵ Ion Stăvăruș, *Elena Văcărescu*, cap. *Ambasadoarea sufletului românesc*, București, Editura Univers, 1974, p. 78.

Cuvinte ferme în apărarea păcii a rostit Elena Văcărescu la așezarea primei pietre de fundament al noului palat al Societății Națiunilor, din 1929. În această piatră a fost încastrat textul constitutiv al Societății tradus în treizeci și două de limbi, inclusiv în limba română. Elena Văcărescu intuia că atunci „... când civilizația noastră se va fi cufundat în vremurile ce vor veni ale istoriei, arheologii viitorului vor dispune astfel de treizeci și două de chei care le vor deschide ușa spre gândurile timpului nostru, sătul de război și visând eterna pace”⁴⁶.

La inițiativa Elenei Văcărescu, ajutată de Nicolae Pillat, fratele poetului Ion Pillat, s-a înființat în 1930, la Paris, CIDALC (Comitetul Internațional pentru Difuzarea Artelor și Literelor prin Cinematograf). Acest Comitet era patronat de Institutul Internațional de Cooperare Intelectuală. În articolul-program al CIDALC, Elena Văcărescu preciza: „A face din cinematograf un instrument de pace, dezbrăcând manifestările sale de orice caracter de propagandă politică, iată scopul esențial al CIDALC care este, de la începutul său, situat în spiritul și cadrul Societății Națiunilor...”. „Cinematograful deține un loc de prim ordin printre factorii chemați să determine evoluția sufletului lumii moderne. El știe să răspundă exigențelor capitale ale vârstei noastre și îndeosebi necesității vitezei. El face posibilă viziunea ascuțită a realităților...” Definind cinematograful, Elena Văcărescu sublinia că „nu este... decât sinteza supremă a spiritului uman cu lumea...”, „un instrument de... înțelegere și apropiere între popoare”⁴⁷. CIDALC avea misiunea de a patrona „orice film cu caracter științific, social, economic, istoric, artistic, instructiv, literar și documentar”... care slujea aceste deziderate.

Comitetul s-a bucurat de prezența unor personalități franceze – Louis Barthou, Henri Focillon, Henri de Jouvenel, dar și români de seamă – Nicolae Titulescu, ministru la SND, savantul Henry Coandă (director general al Societății de Construcții Multicelulare din Paris). Nume de prestigiu se întâlnesc și în Comitetele naționale: Paul Valery, Paul Morand, Marcel Prevost, în Franța, H. G. Wels, Glasworthy, Maugham, Huxley, în Anglia, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Ion Pillat, A. Maniu, Victor Eftimiu, în România⁴⁸.

Sfera preocupărilor diplomației române a cuprins și probleme economice și sociale.

Deși Belgia, intenționa să dezvolte colaborarea industrială cu România, totuși, din cauza crizei și-a amânat planurile. La Liège, în Aula Universității, în fața profesorilor, dar și la Huys și la Louvière, în fața inginerilor și a muncitorilor mineri, Elena Văcărescu a evocat interesele particulare ale minerilor și a întărit eforturile regelui său de a-și ancora țara în „jocul întregii mișcări moderne”⁴⁹.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 82.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 78–79.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 79–80.

⁴⁹ Dosar MAE, Problema 77, „Elena Văcărescu”, *Rapport/le 1-er Septembre 1953*, fila 34.

Argumentele Elenei Văcărescu au fost întâmpinate cu aclamații din partea asistenței. De mare interes s-a bucurat o Conferință la Mazamet, un oraș care avea vechi legături fructuoase cu România, în interesul ambelor părți. Vechea și bogata industrie a țesăturilor din Mazamet folosea lâna oilor românești. Pe lângă autoritățile acestui oraș, la Conferință au participat și personalități venite din Carcassonne și din Toulouse. Conferința a fost urmată de o „adevărată ovație a României și a regelui său”⁵⁰.

În 1932 a reușit să atragă un numeros public, format din jurnaliști francezi și străini la Conferința pe tema „Forțele spirituale ale României”, ținută în cadrul seriei „Forțele spirituale ale țărilor Europei”. Invitația Elenei Văcărescu a fost făcută de către Madame Brisson, directoarea „Analelor...”. Aceeași directoare a solicitat-o în 1933 să vorbească despre „Forțele spirituale ale Poloniei” în prezența ambasadorului Poloniei, a tuturor membrilor ambasadei și a misiunilor poloneze în Franța, precum și a unui mare număr de personalități franceze. Cu această ocazie, ambasadorul M. Chlapovski a transmis regelui român mulțumirile guvernului polonez pentru serviciile aduse de reprezentanta țării lui⁵¹.

În ianuarie 1933, după ce a luat cuvântul la Salle Wagram și la diferite reuniuni, a fost chemată în Belgia pentru a participa la o serată organizată de marele cotidian catolic „La Nation Belge” și de „L’Association du Cardinal Mercier”. „În fața unui public ales, compus din Corpul Diplomatic, de Curtea regală, de Guvern și de înalta societate belgiană, am avut ocazia de a prezenta câteva fragmente din istoria românească modernă de care se leagă imaginea celor trei regi ai noștri”⁵², spune Elena Văcărescu.

Elena Văcărescu i-a privit cu „o mare milă”⁵³ pe studenții români aflați la studii în Franța care, atât în Paris, cât și în alte centre universitare franceze, trăiau într-o mare mizerie.

În măsura posibilităților pe care le avea, Elena Văcărescu îi ajuta să-și găsească o muncă plătită sau le obținea unele facilități. Disperarea studenților era asemănătoare cu cea a muncitorilor români care lucrau în agricultură sau în industria franceză, unde erau preferați muncitorii din Franța. Românii nu erau angajați decât dacă aveau carte de muncă pe care, de cele mai multe ori, ministerele refuzau să le-o acorde⁵⁴.

În martie 1933, împreună cu cel pe care ea îl numea „ilustrul meu confrate, Paul Valery”, a fost invitată la San Remo, unde, din decembrie până în mai, a avut loc, într-o sală splendidă, „o asociație patronată și viu încurajată de Mussolini”. La

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*, fila 35.

⁵² Elena Văcărescu, Dosar MAE, Problema 77, *Rapport/le 1er Septembre 1933*, filele 34–35.

⁵³ *Ibidem*, fila 40.

⁵⁴ *Ibidem*, filele 40–41.

„Lunile literare din San Remo” nu participa decât un număr foarte restrâns de străini care puteau să se facă auziți. La conferințe era prezentă elita din Liguria și din Coasta de Azur care-și petrecea iarna în Sud.

Sarcina care-i revenea Elenei Văcărescu era destul de „dificilă și chiar înfricoșătoare un pic, din punct de vedere politic, deoarece în acel moment noi nu ne bucuram, noi românii, de-o presă prea bună în Italia”⁵⁵. Într-un număr din „Corriere della Sera”, într-un articol, românii erau tratați ca iugoslavi și satelici famelici (flămânzi, nesătui) ai Franței. „Această întâmpinare m-a umplut de groază”, mărturisea cea care a fost totuși tratată cu cea mai sinceră cordialitate. Publicul a avut o atitudine admirabilă aclamând atât Franța, în persoana lui Paul Valery, cât și România⁵⁶.

La 1 septembrie 1933, Elena Văcărescu înainta ministrului Titulescu un Raport, în limba franceză, în legătură cu activitatea desfășurată la Geneva și în Franța „ca și în orice punct din Europa”, unde a avut posibilitatea să facă simțită prezența României și să creeze pretutindeni o atmosferă favorabilă acesteia. Această dorință era o călăuză scumpă în întreaga activitate⁵⁷.

Încrezătoare în țara cu aceeași origine ca și România, Elena Văcărescu își autodefinia rolul ce-i va întipări imaginea în istorie: „...o femeie a întins puntea de aur ce unește sufletul a două neamuri”⁵⁸.

Într-o sesiune a Comitetului Literelor și Artelor din 1933 s-a propus să se clarifice noțiunea de cultură și să se facă judecăți de valoare asupra viitorului culturii, asupra prestigiului activității intelectuale a umanității în viitor.

La acea sesiune, Elena Văcărescu a fost primită călduros de președintele Republicii Spaniole, Alcalá Zamora, scriitoarea noastră fiind membru al Comitetului Literelor și Artelor. De aceeași primire s-a bucurat și din partea altor personalități ale acestei țări, ministrul Afacerilor Externe, Zulueta și Președintele Consiliului, Azana.

Punându-și întrebări în legătură cu rezultatele pe care le poate obține un guvern format din intelectuali, Elena Văcărescu apreciază totuși că guvernul spaniol care avea această structură, „înscrie o pagină luminoasă” în istoria țării. Universitari, laureați din domeniul literar, jurnaliști remarcabili au contribuit la evoluția Spaniei. Cultura a scos această țară din „umbra care o acoperea de secole”. Dezbaterile au fost prezidate de Doamna Curie⁵⁹.

⁵⁵ *Ibidem*, fila 36.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*, fila 33.

⁵⁸ Elena Văcărescu, *Memorii*, cap. *Mărturisiri*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, p. 20.

⁵⁹ Dosar MAE, Problema 77, „Elena Văcărescu”, *Rapport, le 1-er Septembre 1952*, filele 37–38.

Elena Văcărescu a explicat și atitudinea germanilor în cadrul sesiunii acestui for „...sărmanii germani, mai curând terorizați și reticenți, au fost de o prudență asemănătoare celei pe care noi o aveam față de ei”. Semnificativă a fost poziția lui Thomas Mann care se temea de pierderea prestigiului familiei germane. „Hitleriști mai mult din prudență, decât din convingere, profesorii germani care se aflau cu noi la Madrid și-au putut da seama de libertatea de gândire a Comitetului care a propus-o ca președintă pe Marie Curie, de origine franceză și poloneză, totodată, fără să fie pură rasă ariană”⁶⁰.

Situația copiilor și tineretului nu putea trece neobservată de Comisia Societății Națiunilor. În septembrie 1933, Elena Văcărescu sublinia în Raportul din 25 septembrie 1933 trimis lui Nicolae Titulescu: „Această problemă a protecției copilului și tineretului mă preocupă în cel mai înalt grad. Ea întâmpină cele mai mari dificultăți dintre care criza financiară este cea mai importantă”⁶¹.

Pericolul care amenința tineretul viza întreaga umanitate. De aceea, Comisia a cerut să adopte o rezoluție în care să se faciliteze activitatea socială a Societății Națiunilor care să aibă în vedere problema tinerei generații. Elena Văcărescu a subliniat și confuzia cu care este înconjurată problema șomajului copiilor minori și încercările timide cu care este abordată. Grijă față de copii și tineri s-a manifestat și-n alte Rapoarte trimise de diplomatul român care a avut satisfacția că România s-a numărat printre țările care au trimis Comisiei cea mai importantă documentare privind stadiul îmbunătățirii protecției copilului și tineretului. Ca urmare, Comisia a luat hotărârea de a crea un centru de informare, pe această temă, care trebuia să funcționeze în cadrul Bibliotecii Societății Națiunilor. La aniversarea unui deceniu de la introducerea în programul Societății Națiunilor a problemei protecției copiilor, Elena Văcărescu a prezentat activitatea Comisiei și rezultatele obținute. Delegațiile Angliei și Franței i-au mulțumit Elenei Văcărescu și inclusiv României pentru ajutorul energetic și neobosit oferit Comisiei. Au fost prezenți și alți oameni de cultură: francezii Marie Curie-Skłodowska și Paul Langevin, spaniolii Unamuno și Garcia Morente, austriacul Josef Strzowski, danezul Vigo Broendal, portughezul Julio Dantas, britanicul J.B. Haldane, compatriotul ei George Oprescu și alți recunoscuți oameni de cultură. Paul Valery remarcă cu umor: „... vă prezint o ceată de donquijoți ai spiritului care se bat împotriva morilor de vânt”⁶². În același discurs, Elena Văcărescu a amintit și realizările Institutului Internațional din Paris și ale Institutului Cinematografului Educativ din Roma. Paul-Boncour, Baron Aloisi și S. Madariaga, delegații Franței, Italiei și Spaniei i-au mulțumit pentru aprecierile făcute.

⁶⁰ *Ibidem*, „Elena Văcărescu”, fila 38.

⁶¹ Arhiva MAE, Fondul Geneva, vol. 51/ 25 septembrie 1933.

⁶² Ion Stăvăruș, *Elena Văcărescu*, cap. *Ambasadoarea sufletului românesc*, București, Editura Univers, 1974, pag. 80.

La 9 octombrie 1933, ținând seama de noile condiții create de progresul înregistrat în toate domeniile, Elena Văcărescu manifestă prudență, convinsă că trecutul trebuie să ajute la înlăturarea greșelilor făcute. Declanșarea crizei economice a adus noi probleme care s-au agravat din cauza „lipsei de încredere care a invadat omenirea”. Elena Văcărescu definea criza ca o hidră cu o sută de capete și cu o sută de nume”, „care a perturbat în mare măsură evoluția relațiilor internaționale”⁶³.

Conferințele „Les Parfums de l’Italie” („Parfumurile Italiei”), „Les Princesses de legends” („Prințesele legendei”), „Au pays des fees” („Țării basmelor”) trădează sensibilitate, suplețea stilului, dar și o bogată informație, vastă cultură. Aceste lucrări sunt o reunire a personalităților, curentelor și operelor nemuritoare a legendelor care au străbătut veacurile. Nu lipsesc vanitățile omenești întrupate de personaje care au înscris pagini dureroase în istorie.

Activitatea multiplă a Elenei Văcărescu a fost semnalată în articole elogioase apărute în presa franceză de prestigiu: „Le Tempe”, „Paris midi”, „Paris Soir”, „Le Petit Parisien”, „Les Debats”, „L’Excelsior”, „L’Illustration”, „Le Quotidien”, „La Revue de Paris”, „La Revue Hebdomadaire”. Aceași poziție au avut-o și marile ziare din provincie.

Un „vibrant elogiu al României”⁶⁴ a obținut în urma conferinței despre „Rolul politic al femeii”⁶⁵. Scopurile și principalii reprezentanți ai Societății Națiunilor au constituit subiectul Conferinței ținute la Chatellerault⁶⁶.

În cadrul unor numeroase întruniri sau banchete a ținut discursuri sau toasturi. Elena Văcărescu menționează participarea ei la banchetul în cinstea lui Briand, la întrunirea Asociației Avocaților și Magistraților în cinstea Doamnei Maria Verone⁶⁷. Într-o importantă întâlnire de la Madrid a fost apreciată într-un discurs pronunțat în cadrul Comisiei Intellectuale din 9 octombrie 1933 ca „strălucitoare și reușită”.

O deosebită importanță a avut faptul că, în anul 1936, Elena Văcărescu a pus bazele unor instituții care își vor continua activitatea peste timp.

În decembrie 1936, a ținut Conferința de inaugurare a Catedrei „Mihail Eminescu” la „Cercul de Studii Mediteraneene” din Nisa, în prezența prefectului și a primarului local și în prezența a numeroase personalități franceze și străine. „Cu acest prilej, au avut loc importante manifestații de simpatie pentru România”,

⁶³ Arhivă MAE, Fond Geneva, vol. 51.

⁶⁴ Dosar MAE, Problema 77, „Elena Văcărescu”, fila 45/Paris, 28 iulie 1937.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

preciza Elena Văcărescu⁶⁸. Ea a fondat și „Comitetul Internațional pentru difuziunea artistică și literară prin cinematograf” care și-a continuat activitatea decernând mai multe medalii unor valoroase filme⁶⁹.

Intuind cursul evenimentelor, pentru a întări relațiile româno-franceze, a înființat, în 1913, la București, „Cercul Analelor” o societate similară Universității Analelor din Franța, în care au ținut conferințe printre alții: Octavian Goga, Nicolae Iorga, Dimitrie Gusti, Victor Eftimiu, Cincinat Pavelescu. Și în București, ca și în Franța, de la tribună a reușit să aducă un real folos țării sale⁷⁰.

În iarna anului 1936 a fost invitată să țină mai multe conferințe în sud-vestul Franței, la Toulouse, Castres și Mazamet. Acestea au fost urmate de recepții și de manifestații pro-române⁷¹.

Elena Văcărescu a participat la activități care aveau drept scop evidențierea rolului femeii în realizarea progresului societății. În acel an s-au desfășurat: „Congresul feminist” sub președinția Ducei de la Rochefoucauld, „Congresul Uniunii Femeilor de profesii libere” și Sesiunea anuală a Asociației „Comité de la Parole”, care era prezidată chiar de Elena Văcărescu⁷².

Poeta Elena Văcărescu a făcut parte din juriul care a decernat diferite premii literare: Prix Femina, Prix Renee Vivien etc. și la inițiativa ei s-a înființat „Prix Helène Vacaresco”, care se acorda anual unei lucrări de critică sau de istorie. În 1936 acest premiu a fost decernat lui Maurice de la Fuye, pentru lucrarea *Rostopchine*. Tot la inițiativa sa a fost creat un cerc de studii geografice „La femme de l’Univers” al cărui scop era „apropierea dintre neamuri” și la care au aderat personalități feminine franceze și străine cărora li se facilitau călătoriile de studii⁷³.

Comunicarea scrisă și intervențiile făcute în cursul dezbaterilor au fost apreciate în cadrul sesiunii anuale a „Comitetului de Litere și Arte” înființat de Societatea Națiunilor. La această sesiune au participat mulți delegați de renume mondială: Paul Valery, președintele sesiunii, Jules Romains, H. Focillon, Paul Hazard. Elena Văcărescu notează: „S’a discutat despre *Destinul viitor al literaturii*, într’o atmosferă de înaltă spiritualitate și cu ciocniri de idei pline de autoritate”⁷⁴.

Convinsă că literatura poate servi ideii nobile de pace și cooperare, Elena Văcărescu a susținut publicarea folclorului literar.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Ioan Stăvăruș, *Elena Văcărescu*, cap. *Anii gloriei literare*, București, Editura Univers, 1974, p. 66.

⁷¹ Dosar MAE, Problema 77, „Elena Văcărescu”, fila 45/Paris, 28 iulie 1937.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*, fila 46/Paris, 28 iulie 1937.

⁷⁴ *Ibidem*, fila 47/Paris, 28 iulie 1937.

Activitatea desfășurată în cursul anului 1936–1937 a fost apreciată într-o notă a lui Victor Antonescu, din 3 august 1937:

Mademoiselle Helene Vacaresco

7, rue Chaillot , Paris XVI

Primind darea de seamă din 28 Iulie, Vă mulțumesc și Vă felicit călduros pentru activitatea ce ați desfășurat în cursul anului în favoarea cauzei românești.

*Victor Antonescu*⁷⁵

Un amplu Raport, trimis din Paris, la data de 28 iulie 1937, adresat Ministerului Afacerilor Străine, Victor Antonescu, dezvăluia conștiința datoriei împlinite față de țară în cursul anului 1936–1937:

*„Domniei Sale
Domnului Victor Antonescu
Ministru al Afacerilor Străine*

Paris, 28 Iulie 1937

Domnule Ministru,

*Sunt mulți ani de când Guvernul Român mi-a încredințat misiunea, pe atât de frumoasă pe cât e de grea, de a reprezenta în Franța ca și la Geneva idealul românesc de pace și colaborare între națiuni. Eu m'am achitat de această misiune cu un entuziasm dictat nu numai de datoria pe care promisem s'o îndeplinesc, ci și de convingerile mele cele mai intime. În acest sens doresc să fie interpretată activitatea mea de totdeauna și în deosebi aceea pe care am desfășurat-o în cursul anului 1936–1937”*⁷⁶.

În întreaga activitate, Elena Văcărescu a urmărit două scopuri: „1. răspândirea în publicul francez a ideii românești și a cunoștințelor despre România; 2. sprijinirea pe toate căile a idealului politic și cultural afirmat de Societatea Națiunilor”⁷⁷.

Pentru a face cunoscută realitatea românească, a participat la întâlniri, congrese, conferințe și la unele manifestări colaterale. Fiind tratată cu respect și interes de persoanele cu care a venit în contact, era convinsă că „... fiecare omagiu ce mi se aduce personal, fie în calitate de poetă, fie în calitate de conferențiară, se răsfrânge direct și conștient asupra țării noastre”⁷⁸.

⁷⁵ *Ibidem*, fila 50/nr. 44468/3 august 1937.

⁷⁶ *Ibidem*, fila 44/Paris, 28 iulie 1937.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*, fila 45/ Paris, 28 iulie 1937.

În acea perioadă a ținut numeroase conferințe cu subiect cultural, în cadrul „Universității Analelor”⁷⁹, a cărei colaboratoare a fost încă de la înființarea ei în 1906 de către Adolphe Brisson (căruia i se adaugă apoi Jean Richepin și Louis Barthou). În cadrul acestor „Annales”, scriitoarea română își desfășoară talentul de oratoare prodigioasă timp de aproape patru decenii, în compania unor nume celebre, de la Anatole France, Loti și Maeterlinck, la Valery, Giraudoux și Maurois⁸⁰. În ianuarie 1937, în prezența doamnei Lebrun, soția președintelui Republicii Franceze, Albert Lebrun⁸¹, la Sala Chopin, a prezentat *Viața și opera lui Mozart*⁸². În asociații studențești, franceze sau internaționale a ținut mai multe conferințe cu subiect românesc sau străin⁸³.

Între 20 și 24 iulie 1937, scriitori din diferite țări s-au întrunit la Paris pentru a dezbate „destinul viitor al literelor”. La reuniunea condusă de Paul Valery și-au exprimat convingerile francezii: Bloch, G. Duhamel, J. Romain, englezii: E. M. Forster, G. Murray, poeta chiliană, Gabriela Mistral, americanul Thornton Wilder. Toți considerau că adevărata literatură trebuie să reflecte viața și să impulsioneze societatea. La rândul său, Elena Văcărescu a subliniat: „De atitudine noastră față de această problemă poate depinde, în primul rând, răspunsul pe care-l vom da cu privire la destinul literelor”⁸⁴.

În Comisia de Cooperare Intelectuală a Ligii Națiunilor, Elena Văcărescu și Paul Valery au inițiat proiecte importante. Au reușit să creeze o „Bibliotecă universală”, instrument important de traducere a capodoperelor literaturii universale care au fost difuzate apoi în întreaga lume⁸⁵.

Încă din 1905, la inițiativa lui Iyonne Sarcey au fost fondate „Université des Annales” (Universitatea Analelor), o societate de conferințe și revista acesteia „Conferencia”⁸⁶.

Printre colaboratorii lor, personalități literare, culturale, științifice, care au desfășurat o bogată activitate în primele decenii ale sec. al XX-lea, primită cu

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Ion Stăvărș, *Elena Văcărescu*, cap. *Anii gloriei literare*, București, Editura Univers, 1974, p. 66.

⁸¹ Albert Lebrun (1871–1950), om politic francez, președinte al Republicii Franceze în perioada 1932–1940. Curând după începutul celei de-a doua legislaturi, izbucnind conflictul armat cu Germania, Lebrun se retrage de la putere (iulie 1940), iar ultimele zile înainte de renunțare la mandat s-a retras bolnav în stațiunea balneară La Bourboule din Masivul Central (Elena Văcărescu, *Memorii*, cap. *Note – La revedere, domnule Lebrun*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, pag. 198).

⁸² Dosar MAE, Problema 77, „Elena Văcărescu”, fila 45/Paris, 28 iulie 1937.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Entretiens* („Convorbiri”), VIII, Paris, 1938, p. 271.

⁸⁵ Elena Văcărescu, *Memorii*, cap. *Note – Paul Valery*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, p. 196.

⁸⁶ Elena Văcărescu, *Memorii*, cap. *Note – Pentru ce scriu Nietzsche fără T*, Cluj-Napoca, - Editura Dacia, 1989, p. 196.

entuziasm de publicul francez s-a situat și Elena Văcărescu. Datorită ei s-a înființat și Cercul de studiu „Femeia și Universul” cu scopul de a atrage personalități feminine franceze și străine în efortul apropierei dintre națiuni.

La 8 Martie 1938, Elena Văcărescu a rostit jurământul de credință Regelui Carol al II-lea:

Ministerul Regal al Afacerilor Străine

Direcțiunea Personalului

Jur credință Regelui Carol al II-lea, jur să respect Constituția și legile țării, să păstrez cu sfințenie secretul lucrărilor și îndatoririlor ce mi se vor încredința în serviciul Ministerului Afacerilor Străine. Așa să-mi ajute Dumnezeu!”⁸⁷.

La 15 ianuarie 1940, s-a înființat un Serviciu de Proză și Propagandă pe lângă Ambasada română din Paris. Conducerea acestui serviciu a fost încredințată Elenei Văcărescu de către ministrul Gafencu, care a apreciat: „*Eminentele servicii ce ați adus de atâția ani României pe acest tărâm, în Capitala Franței...*”⁸⁸.

La 10 iulie 1940, România s-a retras din „Societatea Națiunilor” și, de aceea, Ministrul Secretar de Stat la Departamentul Afacerilor Străine, Mihail Manoilescu, a hotărât ca și activitatea Elenei Văcărescu, în calitate de delegat al țării noastre pe lângă această Societate, să înceteze⁸⁹.

Uneori intențiile Elenei Văcărescu sunt reprobate deși sunt pornite din nescata dragoste de țară. În 1945 se crease la Paris o atmosferă tensionată din cauza atacurilor germanilor.

Înzestrată cu darul oratoriei, Elena Văcărescu a înțeles că, pentru impunerea ideilor sale din planul economiei, vieții sociale, culturale, literaturii, artei, în general, de un real ajutor poate fi puterea cuvântului: „E simplu să constatăm posibilitățile vertiginoase cu care se înarmează în zilele noastre conferențiarul ca mesager al țării sale în străinătate și chiar în propria-i țară, rival adesea victorios al avocatului și parlamentarului. Căci el reprezintă o acțiune în ceea ce ea are mai spiritual și totodată de efect imediat”⁹⁰.

Referindu-se la activitatea diplomatică a Elenei Văcărescu, activitate desfășurată la Geneva între cele două războaie mondiale, cu rezultate deosebite în

⁸⁷ Dosar MAE, Problema 77, „Elena Văcărescu”, fila 43/ 8 martie 1938.

⁸⁸ *Ibidem*, fila 53/16 ianuarie 1940.

⁸⁹ *Ibidem*, fila 55/București, 22 iulie 1940.

⁹⁰ Ioan Stăvăruș, *Elena Văcărescu*, cap. *Proza. Teatrul. Oratoarea*, București, Editura Univers, 1974, p. 251.

cadrul Societății Națiunilor, Nicolae Iorga scria: „Și astfel, când a fost problema apărării intereselor țării înaintea unui areopag greu de mulțămît, ca acela dela Geneva, am prefăcut o femeie care-și datora gloria numai cântecului – deși ajunsese a fi și o conferențiară de mare notorietate – în apărătoarea entusiastă a dreptului nostru. Cei cari au ascultat-o spun că niciodată el n'a fost mai bine servit”⁹¹.

Declanșarea celui de-al Doilea Război Mondial a umbrit sufletul diplomatei române. Aceasta intuiește că istoria Franței se îngemănează cu cea a României. În timpul războiului împotriva patriei adoptive, când a fost gonită din Paris și a locuit la Cannes, a invocat ajutorul Divinității pentru aceste țări: „Doamne, fă ca, vie sau moartă, să știu când Arcul de Triumf se va zgudui din nou din încheieturile sale, căci în acea zi și România noastră va vedea drapelele sale fremătând ca inimile de adolescenți”⁹².

Gândurile sumbre i-au zdruncinat ființa, când, la sfârșitul lunii mai 1940, guvernul român a hotărât să adere la Axă, act impus cu forța de Germania fascistă⁹³.

Evocând cumplitii ani de zbucium, Elena Văcărescu nota: „...în vremea războiului *vestea catastrofei* și triumfului nostru îmi sosea pe drumuri întortochiate și lungi, întârziere ce sporea tortura neliniștei, întocmai ca așteptarea veștilor de la o mamă cu viața primejduită”⁹⁴.

În ciuda activității neobosite, pe parcursul mai multor decenii, desfășurate de marea iubitoare de țară, au existat și voci care au încercat să-i clatine poziția. Într-o *Notă de serviciu* cu semnătură indescifrabilă, *datată 23 ianuarie 1945, Paris*, pe un ton vehement era acuzată de meschinărie pentru că a acceptat să fie trecută pe lista celor care vor participa la serbarea organizată de Frontul Național cu prilejul zilei de 24 Ianuarie. Prezența numelui ei pe invitația la serbare acorda „un patronaj oarecum moral acestei organizații”⁹⁵.

Atitudinea Elenei Văcărescu a fost un răspuns la rugămintea Mariei Ventura de a o însoți. Artista „a fost pensionată de la Comedia Franceză și [...] a nădăjduit ca, cu sprijinul rezistenței, să poată fi reangajată, sperând poate ca într-o zi să vadă

⁹¹ „Universul literar” – director Nicolae Iorga, anul XLI, nr. 26/ 28 iunie 1925, articol scris de Nicolae Iorga *Două poete de sânge românesc în Franța: Elena Văcărescu și Anna de Noailles*, p. 2, coloana a II-a.

⁹² Teodosia Graur, *Helène Vacaresco*, „Revue roumaine”, 1947, nr. 11–12, p. 72.

⁹³ Elena Văcărescu, *Memorii*, cap. *Note – La revedere, domnule Lebrun*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, p. 198.

⁹⁴ Elena Văcărescu, *Memorii*, cap. *Discursul meu de primire la Academia Română*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, p. 168.

⁹⁵ Arhiva MAE, Problema 77, Dosar „Elena Văcărescu”, *Notă de serviciu/ Paris, 23 ianuarie 1945*, fila 60.

reînvoindu-se o anumită binecuvântată și grandioasă libertate a Guvernului român...⁹⁶. Autorul Raportului considera că Maria Ventura spera ca Frontul Național să preia curând conducerea Legației. Evidențiind „vârsta... extrem de înaintată”⁹⁷ a Elenei Văcărescu, autorul acestui raport sublinia cu malițiozitate: „...Domnișoara Văcărescu este încă destul de lucidă pentru a-și da seama că epoca Domniei Sale a trecut și, dornică de a fi cădelnițată a suprema oară în public, a acceptat din vanitate senilă această participare”⁹⁸.

Asemenea răutăți nu au avut ecou defavorabil în țară și, la 1 iulie 1945, Elena Văcărescu a fost numită Consilier Cultural diurnist pe lângă Legațiunea Regală a României la Paris⁹⁹. La 24 iulie 1945, printr-o telegramă, Elena Văcărescu îi mulțumea lui Gheorghe Tătărescu pentru misiunea încredințată asigurându-l că va servi „...scumpa noastră țară cu forțe reînnoite și cu dorința neobosită de a fi cât mai folositoare”. În același timp, preciza: „Vă multumesc pentru această consacrare a unei activități care nu a încetat o clipă în anii grei și vă asigur de tot concursul meu în acțiunea excelentzei voastre pentru refacerea prestigiului țării peste hotare”¹⁰⁰. În această calitate și-a reluat legăturile cu personalitățile cu care a colaborat înaintea războiului.

De altfel, meritele diplomației române au fost recunoscute în mod deosebit încă din 1925 când, în cadrul Sesiunii Generale a *Academiei Române*, prezidate de Iacob Negruzzi, la propunerea unui grup de academicieni, în frunte cu Nicolae Iorga, Elena Văcărescu și Anna Brâncoveanu de Noailles au fost primite ca *membri corespondenți* ale acestui înalt for spiritual.

Când, în februarie 1934, a fost primită în calitate de *membru în Academia Română*, adresându-se participanților, Elena Văcărescu a subliniat: „Vedeam în gestul acesta de chemare un gest simbolic. În persoana mea cinsteați faima de peste hotare a Românismului și acordați aprobarea Dumneavoastră unei atitudini statornice, unei acțiuni pasionate, în sfârșit, unei idei – ideea expansiunii noastre spirituale în Europa”¹⁰¹.

Pentru toate strădaniile ei, pământul țării a primit-o în sânul lui, oferindu-i, în sfârșit, odihna binemeritată. Ce păcat însă că, odată cu aceasta, vâlul uitării s-a așternut treptat și doar din când în când se reaprind lumini timide pe rândurile celei care și-a iubit cu adevărat țara și le vorbește urmașilor de sfânta datorie de a apăra pământul străbun, pacea lumii, viitorul copiilor!...”

⁹⁶ *Ibidem*, fila 62.

⁹⁷ *Ibidem*, fila 61.

⁹⁸ *Ibidem*, fila 62.

⁹⁹ Arhiva MAE, Problema 77, Dosar „Elena Văcărescu”, 5 iulie 1945, fila 63.

¹⁰⁰ Arhiva MAE, Problema 77, Dosar „Elena Văcărescu”, nr. 19527/ 26.VII.1945, fila 76.

¹⁰¹ Elena Văcărescu, *Memorii*, cap. *Discursul meu de primire la Academia Română*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, pag. 166.

Datorită contribuției Elenei Văcărescu în Comisia pentru protecția copilului și a tineretului, la 11 septembrie 1934, a fost aleasă vicepreședinte al acesteia, cu ocazia celei de a X-a aniversări a introducerii problemei protecției copilului în programul Societății Națiunilor.

Elena Văcărescu a oferit interesante și bine documentate rapoarte diplomatice și în alte domenii de mare interes: traficul de femei și copii, traficul de opium și de alte droguri. La 9 iulie 1933, a intrat în vigoare Convenția pentru limitarea fabricării și reglementării distribuției stupefiantelor, Anglia, Franța și Olanda oferind propria experiență în acest domeniu. Comisia a fost însărcinată „cu reglementarea acestor probleme sociale de mare importanță”, se sublinia în „Raportul asupra activității celei de-a V-a Comisii a Sesiunii a XIV-a a Societății Națiunilor”¹⁰².

Apreciind în mod deosebit acțiunea lui V. Pella, Elena Văcărescu a atras atenția asupra ezitărilor Comitetului, ale cărui preocupări s-au limitat la „simple considerații pe hârtie care vor rămâne pentru totdeauna închise în [forma] în care au fost scrise, sau în ecourile stinse repede ale reuniunilor în care ele au fost anunțate. Dar, pentru dezarmarea morală nu s-a întâmplat așa. Sunt idei care prind aripi, imediat ce s-au născut și nu se opresc din elanul lor”¹⁰³.

Încrederea deosebită alimentată mai mult de dorință și speranță în puterea Comisiei de Cooperare Intelctuală și a Institutului din Paris de a salva omenirea de la un dezastru, pe care o avea Elena Văcărescu, s-a dovedit utopică. În decembrie 1938, înțelegând ineficiența acestora și că declanșarea războiului era inevitabilă, nota: „În timp ce drumurile Europei sunt pline de tancuri, în timp ce vocile iritate și autoritare formulează revendicări din ce în ce mai intransigente, în timp ce armele se pun în mișcare la frontiere și strategii pregătesc planurile lor de atac sau apărare, Societatea Națiunilor discută. Nimeni în sufletul lui nu-și mai face iluzia eficienței textelor discutate. Fiecare știe că aceste texte nu pot împiedica marele rău”¹⁰⁴.

Contemporană cu grozăviile Primului Război Mondial, Elena Văcărescu nu a încetat să lupte în favoarea păcii. Retrasă la Cannes, în zona liberă, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial a condamnat cu toată fermitatea, alături de intelectualitatea franceză, ocupația nazistă. A militat și pentru alianța României cu Franța, Anglia, Statele Unite.

Elena Văcărescu moare la Paris, în ziua de 17 februarie 1947, la locuința sa din Rue Chaillot, nr. 7. Avea 83 de ani. Iată un fragment din testamentul poetei, pe care ea l-a întocmit la 15 septembrie 1945:

¹⁰² Arhivele MAE, Fond Geneva, vol. 51.

¹⁰³ Discurs Elena Văcărescu, 9 noiembrie 1933, Societatea Națiunilor, „Jurnalul oficial”, 1933 – Arhive MAE, Fond Geneva.

¹⁰⁴ Elena Văcărescu, *Război și pace, de la Geneva la Strasbourg*, „Timpul”, 4 decembrie 1938, an II, nr. 572.

„Deși am fost silită, din cauza împrejurărilor nenorocite ale vieții mele, să trăiesc departe de România, inima mea nu a încetat un singur moment de a bate pentru dânsa; toată activitatea mea de aproape o jumătate de veac a fost consacrată intereselor neamului nostru, căutând să strâng raporturile dintre Franța și România, Franța care a fost pentru mine a doua patrie și unde, din fericire, numele meu este și va rămâne simbolul celor două popoare pe care le slăvesc”¹⁰⁵.

Puternica legătură sufletească a româncei Elena Văcărescu cu țara natală nu a avut un formal caracter declarativ, ci s-a concretizat într-o activitate foarte bogată și variată.

BIBLIOGRAFIE

- Androneșcu Alexandra, *Elena Văcărescu – poetă a sufletului românesc în limba franceză*, „Archiva Valachica. Studii și material de istorie și istorie a culturii”, Târgoviște, 1976.
 Arhiva Ministerului Afacerilor Externe, Problema 77, Dosar „Elena Văcărescu”.
 Iorga, Nicolae, *Două poete de sânge românesc în Franța: Elena Văcărescu și Anna de Noailles*, în „Universul literar”, duminică, 28 iunie 1925.
Din amintirile Elenuței Văcărescu, București, Editura Paideia, 2000.
 Radu, Andrei, *Aspecte românești în opera Elenei Văcărescu*, în „Studia. Universitatis Babeș-Bolyai”, Cluj, 1966.
 Stăvăruș, Ion, *Elena Văcărescu*, București, Editura Univers, 1974.
 Văcărescu Helene, *Projections colorées. 15 conférences: „Les Parfums del’Italie”*, Place Dauphine, Paris Editions Marcelle. Lesage, 24.
 Văcărescu, Elena, *Memorii*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989.
 Văcărescu, Elena, *Țara mea*, culegere de versuri patriotice, București, Editura Militară, 1977.
 Văcărescu, Elena, *Regi și regine pe care i-am cunoscut*, traducere de Ileana Carmen Moldovan, București, Editura Compania, 2007.

ABSTRACT

Elena Văcărescu, worthy successor of patriot noblemen, has fulfilled the testament-impulse, received from her illustrious predecessor, Ienăchiță Văcărescu, to contribute to “the honoring of the country”. The French language, sister of her native language, facilitated the entry, with greater ease, into the broad European environment, of thoughts, unrests, and hopes of the Romanian nation. A witness to the foundation of the League of Nations, Elena Văcărescu dreamed of establishing a universal harmony in which Romania will have a well-deserved place.

Keywords: Elena Văcărescu, cultural diplomacy, Romanian history, diaspora.

¹⁰⁵ Andrei Radu, *Aspecte românești în opera Elenei Văcărescu*, în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai”, Cluj, 1966, pag. 61.

CRITICA LITERARĂ *VERSUS* CRITICA CULTURALĂ. LEGITIMĂRI ALE LITERATURII ROMÂNE CA LITERATURĂ EUROPEANĂ

Crina Bud*

Spre diferență de republica platoniciană, statul global își poate accepta poezii, dar, se pare că, pentru buna lui funcționare, trebuie să se dispenseze de criticii literari. Despre agonia sau chiar moartea criticului ori cel puțin împingerea lui înspre zonele academice, sfârșitul de mileniu și mai ales începutul lui au tot vorbit. Fapt e, că vârsta studiilor culturale preferă criticului literar topografia, colecționarii, înregistratorii de istorii orale, sociologii, mentaliștii, iar exigențele consumeriste impun rezumatorii de subiect și agenții publicitari. Altfel spus, contemporaneitatea preferă critica culturală suspicioasă față de ierarhii și judecăți de valoare în dauna criticii literare, estetice, care se presupune că face contrariul. În formularea trist-ironică a lui Rónán McDonald (răstălmăcind un pasaj celebru din romanul lui Thomas Hardy, *Jude neștiutul*), moartea criticului a fost cauzată de faptul că: „we are to menny”, situație echivalentă cu diagnosticul cinic al contemporaneității: „we are all critics now”¹. Dispariția instituției criticii literare este reproșată în primul rând orientării neomarxiste a studiilor culturale care tratează categoria de „cel mai bun” ca fiind profund dubioasă. Același context însă în care criticul devine un travestit, „căci trebuie să îmbrace hainele unui altuia mai respectabil: scriitor și critic, jurnalist și critic, academic și critic”² reinvestește literatura cu valoarea unui domeniu de preservare a identității culturale, lingvistice ori chiar etnice. Situația nu e atât de nouă pe cât pare, cel puțin nu pentru culturile mici, marginale le-am spune astăzi, care mereu și-au verificat elasticitatea și rezistența între cei doi poli de tensiune pe care-i presupune și globalizarea: asimilarea de către culturi ale căror sateliți erau și dezasimilare sau afirmarea și definirea de sine.

Rândurile care urmează încearcă a prezenta câteva episoade din istoria eforturilor literaturii române de a se legitima ca literatură europeană. Protagonistii acestor pledoarii critice – Basil Munteanu, Ion Negoitescu, Adrian Marino, Sorin Alexandrescu – recurg la strategii discursive diferite în probarea elementelor de specificitate și mai ales de corespondență. Literaturile „prunce” – cum le-ar fi numit Beniamin Fundoianu – prin raportare la cele care au avut răgazul maturizării,

* Universitatea de Nord, Baia Mare.

¹ Rónán McDonald – *The Death of the Critic*, London, Continuum, 2007, p.VIII.

² Observația lui Rónán McDonald, mai largă, este „when critics appear in public or in the media, their job designation often pops up decently clothed by another, more respectable role: ‘writer and critic’, ‘journalist and critic’, ‘academic and critic’ – anything but the bald ‘critic’ on its own”, *op. cit.*, p. 9.

întâmpină această dublă solicitare: autolegitimare și legitimare în ochii celorlalți. Istoricii literaturii franceze, spre exemplu, nu s-au văzut nevoiți a-și traduce critic literatura pe înțelesul altor literaturi, ba din contră, după cum susțin realizatorii relativ recente *De la littérature française*: „La France n’a jamais considéré l’exportation comme un critère recommandable: comme si elle réservait les bas morceaux au marché étranger”³. Și, de asemenea, influențele străine erau considerate ca neprielnice. În schimb, o literatură precum cea română a cunoscut această schizofrenie a discursului critic, chemat să valideze opere atât în interiorul propriului sistem cât și în altul străin, la ale cărui repere trebuia să se adapteze și up-dateze. Și întrebarea e dacă discursul de prezentare a unei literaturi pentru cititori străini ei poate fi cel al criticii literare ori e condamnat din start la critică culturală.

Și ca povestea să aibă un început, un „A fost odată ca altădată”, reperul ar putea fi anul 1922, când deja pomenitul Benjamin Fundoianu, gândind cu spectaculosu-i radicalism la textul lui Garabet Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura română*, dă un verdict fără drept de recurs: „Critica culturală nu e numai singura posibilă, e singura necesară”⁴. Extrem de plastic în exprimare, Fundoianu vede în critica de tip cultural o soluție de evitare „a coitului prea excesiv” (p. 24) dintre cultura română și cea franceză, ca după aceea, să-și tempereze discursul prin concept și să vorbească de forță de *dezasimilare* (de creștere și înăbușire) a criticii culturale, obligată la dezintoxicare, adică la împotrivire prin ceva, fie și prin poezie populară sau mai ales prin actul bovaric – fecund totuși cultural – al susținerii originii noastre latine. În schimb, „devierea criticei culturale spre critica literară a fost una din cele mai mari pagube ale culturii românești” (p. 198), căci importul a scăpat de sub control, iar critica literară s-a dovedit „o bancrută”. Nu e aici locul să nuanțez și astfel să relativizez afirmațiile lui Benjamin Fundoianu, dar eșecurile criticii literare ca efort de sistematizare vin tocmai din natura ei subliniat-artistică, din „poezia definitivă” care o animă, aceasta fiind valabilă în fapt doar pentru critic, iar permanența discuției despre existența și legitimitatea ei țin de o condiție astfel rezumată: „niciun fel de expresie a artei nu primește atâtea croșee în falcă câte primește critica” și prin afirmația aceasta îi aplică și el un croșeu în vreme ce o practică voluptuos.

Exact în perioada în care critica literară românească devenea conștientă de sine (în varianta ei impresionistă și marcat estetică prin Eugen Lovinescu în *Critice* 1925–1929 și *Istoria literaturii române contemporane* 1926–1929) apar și încercările de justificare a literaturii române în ipostaza ei de literatură europeană. În 1934, Petre V. Haneș publică la Paris o *Histoire de la littérature roumaine contemporaine*, iar în 1937, mai modest în pretenții, Ion Biberi, încheagă tot pentru francezi volumul *Études sur la littérature roumaine contemporaine*, pentru ca în 1938, să apară cea mai coerentă reprezentare a „destinului” și a „persoanei morale” a literaturii române, datorată lui Basil Munteanu: *Panorama de la littérature*

³ *De la littérature française*, sous la direction de Denis Hollier, Paris, Bordas, 1993, p. XXI.

⁴ B. Fundoianu, *Imagini și cărți*, București, Editura Minerva, 1980, p. 199.

roumaine contemporaine. E vorba aici despre un studiu comandat, un studiu ce trebuia să se înghesuie procustian în 200 de pagini, într-un proiect francez de panoramare a literaturilor străine contemporane, girat de nume foarte mari ale literaturii franceze (Paul Valéry, Georges Duhamel, Jean Cassou, Valéry Larbaud, André Maurois, Jules Romains etc).

De remarcat faptul că încă din 1925, Franța vorbea deja de literaturi nu de literatură, așa cum azi, pentru Occident, poate fi de-a dreptul jignitor și periculos a vorbi despre cultură și nu despre culturi. Rezultatele concrete ale acestui efort de panoramare a unor literaturi precum: ungară, rusă, italiană, americană, germană, portugheză, suedeză, elvețiană, finlandeză, bulgară, română, engleză etc. se înscriu între 1925 și 1947. Fiecare volum, adaptat realităților caracteristice ale unei literaturi, dar și raporturilor pe care aceasta le are cu un spirit general european, reprezintă o probă a necesității recurgerii la un instrumentar cultural atunci când se dorește adresarea către cititori din afara respectivei literaturi. Astfel, autorii *Panoramelor* vorbesc despre „explicarea unei literaturi” pentru un cititor care se angajează în lectură ca într-o „expediție de descoperire”, ca și cum ar fi vorba de „un teren nou unde omul ar pătrunde pentru prima dată”⁵, despre adresarea către marele public și către *l'honnête homme moderne*⁶, despre adoptarea unei perspective a *Barbarului*⁷, în sensul grec al cuvântului, adică a străinului ignorant față de subiectul descris, despre privilegierea *importanței istorice* a scriitorilor în dauna celei *estetice*⁸. Prezentarea foarte tinerei literaturi americane, scoate în evidență, cu o anumită condescendență, trăsături, la acel moment inedite, dar care azi, în urma mutațiilor culturale operate de globalizare, au devenit legi ale abordărilor literaturii, inclusiv ale celor europene: literatura nu e „nici singurul, nici cel mai important dintre instrumentele de exprimare a sufletului unei nații”, ea „reflectă fidel starea moravurilor și aspectul țării”, ea nu e creația unei elite, ea are o valoare documentară, „interesul social primează asupra celui artistic”, „cartea a fost întotdeauna un accesoriu al acțiunii” etc. Toate aceste trăsături se regăsesc în istoriile literare contemporane alcătuite după principii cristalizate în universitățile americane⁹.

⁵ „Nous sommes tout prêt à supposer, de notre côté, que le lecteur ne connaît point ce dont nous l'entretiendrons et s'engage dans ce livre comme dans une expédition de découverte” [...] „présenter notre littérature comme un terrain neuf où l'homme pénétrerait pour la première fois”, Bernard Fay, *Panorama de la littérature contemporaine*, Paris, KRA, 1925, p. 20.

⁶ „cet ouvrage qui pourrait porter en sous-titre : l'Italie littéraire d'hier et d'aujourd'hui vue par un Barbare, s'adresse d'abord aux non-Italiens”, Benjamin Crémieux, *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, Paris, KRA, 1928, p. 10.

⁷ „Supposons un lecteur qui ignore le déroulement de la littérature anglaise [...]. C'est à un tel lecteur, à l'honnête homme moderne, que nous dédions notre travail”, René Lalou, *Panorama de la littérature anglaise contemporaine*, Paris, KRA, 1926, p. 9.

⁸ „Ce livre appartient à l'histoire littéraire plus qu'à la critique, aussi ai-je été forcé de juger certains auteurs d'après leur importance historique et non pas esthétique”, Vladimir Pozner, *Panorama de la littérature russe contemporaine*, Paris, KRA, 1929, p. 18.

⁹ A New Literary History of French Literature (Denis Holier, 1989), A New History of German Literature, (David E. Wellbery, Judith Ryan, Hans Ulrich Gumbrecht, 2004) și A New Literary

Basil Munteanu corespunde cu inteligență acestor perspective comune, iar înțelegerea principiului neelitist adoptat de toți cei implicați i-a asigurat cărții lui Basil Munteanu longevitatea europeană și valoarea de carte de vizită literară a României pentru câteva decenii bune. Publicată în România doar în 1996, cartea era tradusă în engleză în 1939, în italiană, în 1947, în 1955, în germană și în 1969, în portugheză. Ultimul exemplu dovedește că la trei decenii după scrierea acestei lucrări, mesajul ei sintetic era perceput ca actual și valabil, chiar dacă perspectiva sincronică a autorului trecuse de mult în diacronie. Acest succes prelungit dă valoare de adevăr unei intuiții a lui Tudor Vianu care, într-o scrisoare din iulie 1938, adresată lui Basil Munteanu, afirma: „Folosind perspectiva străinătății (despre care o vorbă celebră spunea că este posteritatea contemporană) judecățile d-tale au de cele mai multe ori, o precizie definitivă”¹⁰. Răstălmăcind maxima lui Chamfort „L'étranger – cette postérité contemporaine”, Tudor Vianu oferă o cale de investigare a identității unei culturi sau a unei literaturi: privirea din afară, privirea de străin (cel mai adesea disimulat precum persanul lui Montesquieu), capabilă a înregistra deformările, defazările, dar și punctele de acumulare a calităților recurente. Această privire *du dehors*, de neconceput pentru istoricii de secol XIX ai literaturii franceze, devine predominantă în ultimele decenii.

În ce constă succesul acestei întreprinderi de panoramare (ecourile sunt extraordinare, atât în țară cât și în Franța, unde beneficiază de recenzii elogioase), prin urmare care îi sunt actele de legitimare? Poate în primul rând un patetism bine temperat, o asumare a misiei europene a culturii române pe care o descrie în diferite momente și nuanțe, o recunoaștere a ceea ce autorul numește „un fel de angajament mistic” în probarea competențelor europene, dar și strunirea tentațiilor profetice și detalierea „bucuriei-panică”¹¹ de a se instrui și de a înțelege a acestui neam. Ceea ce realizează Basil Munteanu este o monografie psihologică și critică în același timp și, probabil, această schelă dublă o face credibilă și deci mult timp acceptabilă. Și nu mă refer doar la capitolul introductiv care se vrea o schiță de psihologie culturală și care, prin urmare, nu poate evita unele clișee vorbind despre *un popor al cărui destin e să trăiască periculos, la intersecția imperiilor moarte, tocat de fatalități geografice și istorice, presat între țărani și funcționari*, având *prospețime teriană și inaderență la omul social*, dar având și un gust ascuțit pentru critică și dezbateri patetică, ci vizez în primul rând capacitatea lui de a contura prin lectură critică *paysages d'âme*, peisaje sufletești ale României în diferite momente. Aș pomeni în acest spațiu restrâns doar trei astfel de exemple în care pulsul cultural al unei nații bate intens în textele literare. Despre *paysages d'âme* vorbește în cazul

History of America (Greil Marcus, Werner Sollors, 2009), editate de Linsay Waters la Harvard University Press. Din același model este derivată și recenta French Global. A New Approach to literary history (Christie McDonald, Susan Rubin Suleiman, Columbia University Press, 2011).

¹⁰ Cf. Cristian Florin Popescu – *Basil Munteanu, contemporanul nostru – Studiu monografic*, București, Muzeul Literaturii Române, 2003, p. 48.

¹¹ Basil Munteanu, *Panorama de la littérature roumaine*, Editions du Sagittaire, 1938, p. 157.

intraductibilului, nemilosului demolator de idoli Caragiale, pe care îl definește cu formula *faire bref*. Pentru comentator, comediile și momentele „ascund un grav fenomen social: este varianta moldo-valahă a marii crize pe care a iscat-o în diverse momente în lumea întreagă, nașterea și răspândirea democrației civilizatoare; – o criză istorică situată la răspântia a două lumi în căutarea unui echilibru improbabil”¹². Originală este maniera de a defini stilul lui Caragiale și prin aceasta de a sugera o stare de spirit care nu era doar a culturii și a societății române, grăbite să-și recupereze întârzierea față de Occident, ci definea întreaga Europă: „un stil nud, fără imagini și fără pitoresc, și atât de nimerit în percepția truismelor revelatoare, încât un mare număr din descoperirile sale au devenit proverbe la români și ajung ca să evoce în mintea lor un întreg peisaj sufletesc. [...] Opera lui Caragiale conține un adevăr de fond care va rămâne actual atâta vreme cât împrejurările pe care le implică vor fi aceleași, adică atâta vreme cât democrația nu va fi instalată într-o lume definitiv nivelată” (p. 78).

Tot un peisaj de suflet schițează cu ascuțime extraordinară a observației în descrierea socialismului românesc: „luptă prematură împotriva unei burghezii încă prost așezate, apărare a unui proletariat încă neexistent și a unei țărâni dușmănoase față de reforme și reacționară pe față” (p. 52). Și în aceeași cheie poate fi citit capitolul *Atitudini* unde România este descrisă ca un vast câmp de bătaie între stânga și dreapta, între Occident și Orient, între *autohtonie creatoare* și *tinerețea tumultuoasă*. Întreg parcursul literaturii române este reprezentat în doi timpi, cele două perioade fiind determinate de două tipuri de elan: cel *geografic* și cel *estetic*. Până la începutul secolului XX, „românii au trăit în suprafață, de-a lungul unui secol de romantism național și de elan [...] geografic” (p. 127). Ieșirea de sub presiunea obiectivului istoric orientează energiile înspre obiective culturale și de aceea în contemporaneitatea comentatorului, românii „trebuie [...] să trăiască în profunzime” (p. 127). Același moment de trecere de la suprafață culturală la adâncime, reprezintă un prag pentru raporturile cu valorile europene, de la entuziasmul imitativ și dorința imensă de „bien faire” se trece la un veritabil curent european susținut de filosofi și critici. Mai multe publicații românești (cu „Viața românească” din anii '30 drept centru de iradiere) promovează o atitudine nouă guvernată de trei principii: *europenismul, democrația și raționalismul*.

Când încearcă să adune aceste direcții contradictorii și să extragă nota de specificitate a literaturii române, tot o componentă psihică și nu estetică e selectată. În ciuda pledoariei lui fervente, parcă nu tocmai măgulitoare e concluzia: „o prodigioasă voință de a trăi și onorabila grijă de a-și legitima dreptul la viață prin revelarea unui fond personal. Și acestei patetice căutări se cuvine să-i atribuim principala originalitate a literaturii române” (p. 238). Iată-ne deci, în căutarea unei identități niciodată pierdute, întotdeauna de construit, că de regăsit...

¹² Citatele în limba română sunt preluate din ediția Basil Munteanu, *Panorama literaturii române*, R.D. Shelden Enterprise, Inc., Cleveland, 1996, traducere Vlad Alexandrescu, p. 76.

Volumul următor, intitulat fără echivoc *La littérature roumaine et l'Europe* prezintă încă o dată procesul de europeanizare ca nefiind încheiat, iar dialogul (aici prin metode comparatiste prezentat) ca desfășurându-se de pe poziții inegale. O dovedește și îndemnul din final: „Astăzi, ea (literatura română) bate la porțile Europei. Dreptatea cere să i se deschidă”¹³.

Privirea de sus, panoramică, a lui Basil Munteanu reușește să traseze liniile unei hărți pe care lectorul străin, cu relaxare de turist, să o poată străbate. Un aspect care împinge acest discurs critic în zona culturalului este lipsa citatelor, deci, literatura română, în concretețea ei, e aproape absentă, contând doar medierea prin interpretare și sistematizare. Literatura română face paradă în capitolele judicios decupate și organizate, fiecare moment sau autor având pancarda sa, logo-ul său critic, dar nu se oprește pentru etalarea episoadelor ilustrative. Cele două părți ale lucrării: *Renașterea și Efortul creator de după război*, alternează unghiurile și accentele lecturii acordând atenție doctrinelor, genurilor, stilurilor, personalităților. Unele titluri de capitole și subcapitole dovedesc un excepțional har al esențializării critice, dar și o vervă a expresiei care dă dinamism unui text descriptiv: *Iorga și cruciada naționalismului*, *Sadoveanu și magia amintirii*, *Rebreanu, spectatorul impasibil*, *Doamna Papadat-Bengescu sau anatomia sufletelor*, *Arghezi, un ireductibil*, *Tradiția multiformă*. Într-un efort de memorie culturală impresionant, literatura română e așezată în cutiuțe riguros aranjate și strict etichetate cu speranța că, prin conexiuni, destinul cultural al unui neam poate fi iluminat.

După modelul lui Basil Munteanu, tânărul Ion Negoïtescu proiecta încă din 1947 o istorie a literaturii române centrată pe ideea de destin. Cu *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu în geantă, cel ce aspira să devină la rândul său istoric literar, îl vizitează pe Eugen Lovinescu, deși încă din 1938 visa să scrie o carte mare după modelul *Panoramei* în care să vadă literatura română „nu din interiorul limitelor sale”, ci să o scruteze „din afară, cum ar vedea-o un european”¹⁴. Pe lângă aceste premise, în anii '50 lucrarea era menită unei concomitente translări în limba franceză pe care profesorul Henri Jacquier era dispus a o asigura¹⁵, iar în perioada muncheneză a elaborării, Elisabeth Axmann Mocanu se căznea și reușea cu maxim profesionalism să traducă în germană cele șase sute de pagini ale *Istoriei literaturii române*, pe măsura scrierii lor și sub presiunea contractului cu o editură germană care acceptase să publice cartea în 1989. În acest caz, abordarea este declarat estetică și urmărește să reveleze „ce ne spune literatura română asupra ființei noastre axiologice, adică ce suntem noi românii și cum ne prezentăm noi în confruntarea istoriei”¹⁶. Temelia estetică a acestei întreprinderi istorico-literare era

¹³ Basil Munteanu, *La littérature roumaine et l'Europe*, „Bulletin de l'Institut Roumain de Sofia, 1943, p. 67.

¹⁴ Ion Negoïtescu – în „Luceafărul”, revistă a elevilor de la Liceul „Gh. Barițiu”, II, 1938, nr. 5.

¹⁵ Printre notițele lui Henri Jacquier din 1947 apare și: „Proposer à Negoïtescu de lui traduire son H.L.R(oumaine) au fur et à mesure de sa rédaction”, cf. Dan Damaschin, *Cercul literar de la Sibiu/Cluj, deschidere spre europeism și universalitate*, Cluj, Editura Zenit, 2009, p. 78.

¹⁶ Ion Negoïtescu – *Istoria literaturii române*, București, Editura Minerva, 1991, p. 9.

precizată în 1968 în planul publicat de revista „Familia” și această prevalare de autonomia valorilor literare declanșează atacuri furibunde din partea ideologilor literari angajați în construirea și prin scris a paradisului comunist. Relația conflictuală între estetic și istoric se menține și în textul final, publicat abia în 1991, „istoria trăită și meditată zi de zi” fiind singurul filtru acceptat înspre explorarea aventuroasă pe alocuri, savantă în alte părți, a resurselor estetice ale literaturii române. Conștient că „societatea românească înseși voia să se înțeleagă pe sine cu ajutorul literaturii” (p. 221), Ion Negoitescu se vede obligat să acorde o surprinzător de mare atenție scrisorilor, notelor de călătorie, tablourilor sociale, tipurilor, memoriilor, pieselor de teatru care ilustrează problemele unei epoci, dar spre diferență de Basil Munteanu care stătea programatic în afara textelor, el plonjează în miezul lor ca un mare acrobat critic neferindu-se de gratuitul estetic. Dacă precursorul său înregistra cu fidelitate „elanul geografic” al literaturii române și consemna intrarea într-o epocă a profunzimii, Ion Negoitescu își propune din start să vadă „mai departe, mai în adânc”. Atent mereu la *vâna* ori la *sevele* și *mustul* acestei literaturi, e nevoit și el să distingă o epocă în care „societatea își consumă vocația epică mai mult în existența concretă decât în opere de imaginație” (p. 38) și o alta, cea interbelică, în care conștiința formei este atât de puternică, încât singurul lui criteriu de situare devine cel stilistic. În prima parte, săracă în valori artistice autonome, limba înseși este exploatată pentru *magma ei expresivă*, pentru *delicatele monstruoziități lexicale*, pentru starea ei aberantă, de *laborator alchimic*, pentru *diformități interioare*, pentru *verbul păstos al neoașistului cult* etc, iar listele de cuvinte ilustratoare ale acestor categorii umplu sferturi ori chiar jumătăți de pagini, provocând vertijuri chiar și cititorului român, darămite celui străin pentru care Elisabeth Axmann Mocanu traducea cu eforturi imense. Partea a doua însă înregistrează cele mai ingenioase împreunări conceptuale în (cu) numele esteticului: Caragiale e definit prin „cinism estetic”, Calistrat Hogaș și Dinu Nicodin realizează „caricaturi estetizante”, *Istoria literaturii române contemporane* a lui E. Lovinescu e un „pamflet estetic”, altfel, el ilustrând o „estetică abisală”, Zarifopol „e estet din luciditate”, estetismul lui G. Călinescu e „unul funciar și absolutizant”, „estetismul exacerbat” al lui Mateiu Caragiale „dă aură urâtului moral”, opera Hortensiei Papadat-Bengescu e tributară unui „estetism dureros”, Anton Holban are „cruzime estetică”, Blaga se singularizează prin „metafizică estetizantă”, Al. Philippide este un „fabricant-estetic”, iar Mircea Eliade un „estet fanatic”.

Toate aceste nuanțe de roșu ale firului estetic ajută la coagularea destinului literaturii române, tulbură ierarhiile deja stabilite și de aceea e straniu să constați că presupusul cititor european ar afla înaintea românilor că printre operele „nu de cultură, ci frumoase pur și simplu” – cea a lui Damian Stănoiu ocupă un loc foarte important sau că „*Eonul dogmatic* este în sensul perfecțiunii cea mai pură operă a spiritului românesc”. Pentru Ion Negoitescu, propriul stil, prea artist, se dovedește inadecvat transparențelor și concreteților de care cititorul european ar avea nevoie pentru o repede citire, de unde gâlceava permanentă cu editorul german. Scânteierile asociațiilor, volutele frazei, intuițiile estetice prea adânc încastrate în

jocurile și unduirile limbii române sunt pur și simplu de nedigerat de către un cititor străin, asta chiar dacă reperele teoretice, sau cele de imaginar artistic sunt în bună parte cele ale Occidentului. În plus, el e conștient că practică pe alocuri, o lectură utopică, indentificând sâmburii estetici ai unor valori de mai târziu. Chiar dacă abordarea e cronologică, lectura lui e retroactivă. Studiul acesta de ADN literar impresionează prin, poate, cel mai mare efort de autentificare a unor valori doar pe baza potențialului lor de germinare. Romanul lui Nicolae Filimon e „un caz în care, deși esteticul se află în grea suferință, istoria literară este în măsură să-l considere ca fenomen în nuce, fiindcă sâmburele estetic, oricât de mărunț, are uneori valențe neprevăzute de numeroase și solide ... și din acel sâmbure estetic, bine protejat în ansamblul axiologic ce-l înconjoară, tâșnesc și se dezvoltă de-a lungul timpului, progeniturile sale majore” sau „a te descurca în labirintul acestui searbăd și istovitor (al lui Coșbuc), înseamnă a descoperi luminișuri artistice autentificabile” (p. 135). Singura problemă e că el oferă astfel de labirinturi (și deci, nu hărți literare) și străinilor sau cel puțin asta pretinde că vrea să facă - dar era cineva dispus să încerce a se descurca? În interiorul literaturii române, Ion Negoitescu se dovedește totuși un inegalabil constructor de poduri, punți și arcuri care fac din literatura română prin imagine critică un mecanism funcțional ori chiar un organism. Nici un alt critic sau istoric literar român n-a schițat atâtea linii de dezvoltare și n-a precizat atâtea puncte de conectare între scriitori, curente ori limbaje artistice.

Istoria lui Ion Negoitescu, având printre agenții de creștere și teoria euforionismului ca proiect de conectare la valorile arhetipale ale Europei, atinge problema legitimării europene a literaturii române, dar urmărește constant și o legitimare a înseși literaturii române ca domeniu autonom în contextul cultural românesc. Cert este că încă din epoca premodernă, la noi „setea de cultură se acoperea cu setea europenizării” (p. 38), iar momentele istorice majore de racordare la civilizația Europei aveau nevoie de o integrare a lor în mentalul colectiv prin literatură și prin aportul ei original național. Asupra unei asemenea funcții a literaturii insistă istoricul literar în prezentarea dramaturgiei lui Barbu Ștefănescu Delavrancea: „Sfârșitul epocii de integrare europeană a domniei lui Carol I era vrednic de o atare legitimare națională, de o atare pecete autohtonă scilicet” (p. 133). Ultimul capitol al *Istoriei*, dedicat generației '30, dar scris nu în contemporaneitate ci de la o distanță de o jumătate de veac, răstimp în care sâmburii estetici ai respectivei generații au dat rod deplin, nu mai vorbește despre timiditățile unei literaturi care s-ar dori acceptată la Banchetul european, ci de o participare firească și originală la căutările artistice și intelectuale ale Europei: „Atât de europeni se simțeau acei tineri cărturari încât își permiteau, pe urmele științelor noi, să considere mai exact și mai eficace, chiar din punctul de vedere al conștientului nostru, gândirea vechii Asii; și atât de febril aparțineau ei secolului al XX-lea, încât se puteau întoarce mai luminați de aceleași noi științe la filosofia Evului Mediu” (348).

Ca proiect de translație critică a identității literaturii române în spațiu european această *Istorie a literaturii române* a eșuat, dar autorul ei a identificat acele argumente

apte să reducă distanța față de Europa și a trasat liniile estetice pe care literatura română s-a descoperit pe sine și și-a creat valorile originale.

O altă modalitate de raportare critică la Europa, mediatore prin excelență, este propusă de Adrian Marino, sub formula generică de *studii interculturale* sau sub aceea mai specifică de *comparatism militant*. Când într-un interviu din 2003 este prezentat drept cel mai tradus critic român în limbi străine¹⁷, Adrian Marino ține să sublinieze și că militantismul său comparatist – înțeles în sensul scoaterii din izolare a studiilor literare și a înseși literaturilor (a se vedea *Etiemble ou le comparatisme militant*, Paris 1982) – anticipa fenomenul globalizării în câmpul literaturii. În 1980, când profesorul clujean termina volumul *Littérature roumaine. Littératures occidentales. Rencontres*, mizele erau însă cu totul altele. Cele opt studii dedicate literaturii române în context internațional se adresează atât cititorului român, cât și celui străin, sub semnul *întâlnirilor*. Nu opozițiile, nu confruntarea, nu tensiunea ierarhiilor fac obiectul acestor cercetări, ci autorul delimitează, cu un firesc admirabil al argumentației, un spațiu în care sunt împărtășite aceleași valori. Discursul impresionant de documentat știe să evite orice lamentare în legătură cu retardul literaturii române față de cele occidentale, dar și orice tentație protocronistă, la fel cum, explicând condițiile istorice ale culturii române, știe să se ferească de orice mistificare în numele patriotismului.

Prefața expune principiile comparatismului *universalist, teoretic și militant* pe care îl practică și de a cărui necesitate și legitimitate încearcă să-i convingă și pe alți cercetători. Prima distanțare față de comparatismul tradițional se constituie într-un adevărat program, iar prin fermitatea formulării capătă aerul unui manifest: „Înspre literatura universală, o literatură care să nu mai fie înțeleasă în versiunea sa restrictivă, occidentală, „provincială”, tradițională; literatura universală este totalitatea „marilor” și „micilor” literaturi din Est și Vest: ea se confundă prin urmare cu Literatura pură și simplă, fără adjectiv”¹⁸. Sub aspectul metodei, Adrian Marino este adeptul „studiilor documentare”, pentru că ele oferă „o oarecare șansă literaturilor încă insuficient cunoscute în străinătate, mai ales în Vest”¹⁹. Studiile lui, teoretic bazate pe hermeneutică, în practică, sunt mai puțin orientate înspre texte propriu-zis literare sau către valoarea estetică a unor opere cât înspre contextul istoric și cultural, înspre semnificațiile sociale și ideologice ale unor luări de poziție, căci doar în această zonă „documentară” a *istoriei ideilor*, realele întâlniri dintre curentele de gândire ale Vestului cu cele ale Estului pot fi cu adevărat sesizate. Culturalul are, deci, și aici ascendent asupra literarului.

¹⁷ Monica Gheț, „Comparatismul militant”, un început de „globalizare”, interviu cu Adrian Marino, „Observator cultural”, nr. 186, 2003.

¹⁸ „Vers la littérature universelle, une littérature qui ne soit plus entendue dans sa version restrictive, occidentale, „provinciale”, traditionnelle; la littérature universelle est la totalité des „grandes” et de „petites” littératures de l’Est et de l’Ouest: elle se confond par conséquent avec la Littérature pure et simple, sans adjectif”, Adrian Marino, *Littérature roumaine. Littératures occidentales. Rencontres*, traducție par Annie Bentoiu, București, Editura Științifică și Pedagogică, 1982, p. 7.

¹⁹ „Ces études „documentaires” offrent une certaine chance aux littératures encore insuffisamment connues à l’étranger, surtout à l’Ouest”, Adrian Marino, *op. cit.*, p. 8.

Majoritatea acestor *întâlniri* au loc pe teritoriu românesc, adică literaturile occidentale sunt subiectul imitării ori asimilării, dar de câte ori datele îi permit, Adrian Marino subliniază ieșirile ori conectările, chiar și pitorești, ale culturii române dincolo de granițele ei orientale (prin traducerea poeziilor populare ale lui Alecsandri sau a unui volum de versuri al lui D. Bolintineanu în Franța, prin prietenia lui Benjamin Franklin cu Samuilă Damian, preot uniatic, întâlnit în Philadelphia unde românul făcea experiențe de electricitate pentru public, sau prin amicitia lui F. T. Marinetti cu un obscur jurnalist, Mihail Drăgănescu, care face posibilă publicarea concomitentă a manifestului futurist în Franța și în România), așa cum subliniază „re-modelarea” și „naționalizarea” oricărei influențe străine și îi măsoară impactul alternând reacțiile de adeziune cu cele de respingere. Descriind locurile și condițiile de „întâlnire”, comparatistul român invită posibilul cititor străin să descopere lucruri inedite despre cultura (sa) occidentală și despre metamorfozele ei, în timp ce descoperă literatura română. Avantajul major al unor asemenea abordări, pe lângă această „tactică” de atragere a atenției, este că ele se sustrag oricărui patetism al pledoariilor ori demonstrațiilor cât și monotoniei sau greu evitabilului schematism al prezentărilor pentru necunoscători. Ba mai mult, ele pot descoperi resorturi nebănuite ale unor fenomene culturale sau pot deschide piste de interpretare complet inovatoare. Cele opt studii sunt propuse ca tot atâtea faze de modernizare ale culturii și literaturii române și sunt dedicate descoperirii Europei de către iluminismul românesc, influenței lui Benjamin Franklin, osianismului românesc, realismului balzacian, baudelairianismului, metodei impresioniste a lui Lovinescu, ecourilor futuriste și efectelor expresioniste. Printre cele mai interesante idei avansate ar fi existența unui model biografic Benjamin Franklin în cultura română, constituirea sub aceste auspicii a unei variante de *american dream* sau contribuția aceluiași american la apariția și difuzarea almanahurilor românești, apoi îmbogățirea conceptului de poet prin virarea către condiția bardului sub acțiunea osianismului sau transferul unor trăsături ale poeziei osianice asupra poeziei noastre populare. Adrian Marino are un foarte fin simț în a depista germinările unor elemente de cultură occidentală în sol și timp cultural românesc, mutațiile și hibridările acestora conducând înspre apariția unor produse autentice. *Întâlnirile* ridicate la rang de concept cultural nu reprezintă simple spații de intersectare ci mai degrabă de contaminare reciprocă, secvențe în care respectând mereu sorginea unei idei, viziuni, fenomen, are loc un schimb de atribute între cultura generatoare și aceea primitoare. Exemple în acest sens sunt baudelairianismul și impresionismul. Nu e vorba în prezentarea acestora de înregistrarea unor acte de epigonism, ci, de partea occidentală, de îmbogățirea prin prelungire și mai ales „re-modelare” a semnificațiilor unei creații poetice sau a unei metode critice, iar, de partea românească, de impulsivitatea unor căutări lirice sau critice deloc lipsite de originalitate. Metoda critică impresionistă a lui Eugen Lovinescu, având drept modele critici francezi precum Emile Faguet, Anatole France sau Jules Lemaître, prin primenire teoretică și mai ales revizuire practice, ajunge la condiția unei critici totale și joacă un rol extrem de important în istoria

impresionismului european: „ne este permis să vedem în această concluzie o re-formulare, o lărgire definitivă a metodei impresioniste în ansamblul său. Aceasta s-a dezvoltat de o manieră sincronă, în funcție de evoluția criticii europene, în interiorul căreia impresionismul pur, relativist, diletant, epicurean și sceptic n-a constituit mai mult decât o etapă tranzitorie”²⁰.

Baudelerianismul este înțeles ca „un produs integral al modernismului românesc”, ca vector al unei atitudini anti-filistine și anti-burgheze, ca un caz de mitologie poetică. Urmărit nu în scrierile poeților români ci în articolele teoretice sau eseistice ale acestora, efectul Baudelaire în literatura română e echivalentul unei traume, al unei conștientizări, al unei chestionări despre rosturile poeziei și de aici rezultă și longevitatea lui incredibilă (probată prin poeți, precum Tudor George sau Marin Sorescu): „Și astfel, evoluția conceptului de poezie modernă, asimilează în fiecare din etapele sale sensul poeziei baudelairene”²¹. Dacă ar fi să preluăm propunerea lui Antoine Compagnon de reprezentare a istoriei *dinamice* a literaturii franceze prin intermediul „undelor”, a unei dispuneri concentrice a influențelor majore și a efectelor lor, am spune că Adrian Marino încearcă o astfel de reprezentare (sau cel puțin de sesizare) prin unde și iradierii a literaturii europene în general. Teoreticianul francez pune în centrul hărții sale mișcătoare unda Mallarmé, urmată de undele Proust, Celine²² etc, dar, lărgind orizontul înspre estul Europei, Adrian Marino remarcă mai degrabă unda Baudelaire, așa cum în zona prozei, G. Călinescu percepușe unda Balzac, dând naștere unui concept și azi în vogă în școala românească: balzacianismul.

Printr-un astfel de provocare ori celebrare a întâmirilor și a efectelor undelor lor, Europa poate deveni în sensul propriu al cuvântului un *înlăuntru* pentru literatura română, un spațiu de apartenență, de familiaritate și de confort cultural, așa cum, cu o anumită naivitate, dar cu multă sinceritate și ardoare îl numea Naum Râmniceanu.

Un proiect care să apropie cultura română de acest *înlăuntru* european mereu râvnit desfășoară și Sorin Alexandrescu. Fundamentele *românisticii*, așa cum o înțelegea el la mijlocul deceniului șapte, se găsesc într-un articol menit a exprima programul revistei „International Journal of Rumanian Studies”, publicate la Amsterdam în 1976. Dincolo de diagnosticul cultural concentrat în titlul *Paradoxul*

²⁰ „Il nous est permis de voir dans cette conclusion une re-formulation et un élargissement définitif de la méthode impressioniste dans son ensemble. Celle-ci s'est développée de façon synchronique, en fonction de l'évolution de la critique européenne, à l'intérieur de laquelle, l'impressionnisme pur, relativiste, dilettante, épicurien et sceptique n'a jamais constitué qu'une assez courte étape transitoire”, Adrian Marino, *op.cit.*, p. 168.

²¹ „C'est ainsi que l'évolution du concept moderne de poésie assimile à chacune de ses étapes le sens de la poésie baudelairene”, Adrian Marino, *op. cit.*, p. 135.

²² „Cette histoire pourrait être dessinée en cercles, comme autant d'ondes qui diffusent au cours du siècle, un cercle Mallarmé – l'onde de fond – puis une onde Proust, une onde surréaliste, une onde Céline...”, Antoine Compagnon în *La littérature française: dynamique et histoire* II, sous la direction de J.-Y. Tadié, Gallimard, 2007, p. 553.

*român*²³, asupra căruia voi reveni, ceea ce iese în evidență este dorința de a da „autonomie științifică studiilor românești în afara frontierelor României”, deziderat de împlinit în contra condiției culturii române de „cultură europeană secundară”. În ce măsură „autonomia” aceasta însemna, în contextul exilului în Olanda din care ea era teoretizată, și o opoziție față de direcțiile din interiorul frontierelor românești e greu de cuantificat. Cert e că eseistul încerca o delimitare, o reconfigurare a studiilor românești *înăuntrul* celor europene, dezicându-se de o anumită regionalizare a domeniilor, adică respingând, nu fără amortizare, anexarea la studiile romanice, la cele balcanice, sau la cele sud-est-europene. Proiectul de autonomizare științifică se lovește de o dificultate majoră: inexistența unor specialiști dedicați în totalitate subiectului. Româniștii sunt cercetători de a doua opțiune, preocupările lor sunt un *hobby* sau un *violon d’Ingres*, românistica e răgazul pasionat sau doar curios al unor cercetători impuși în alte zone și, de aceea, nu doar domeniul trebuie circumscris ci trebuie legitimată, scoasă dintr-o zonă a minoratului ori a derivativului, însăși specializarea. Interesantă în expunerea sa este dublarea încercării de argumentare a valorii internaționale a acestei culturi cu un efort de a face legitimă investirea profesională în acest domeniu, iar plasticitatea comparației dă culoare unui text pe care l-ar fi putut sufoca demonstrația aridă: „Noi „româniștii” ne aflăm în situația oarecum ingrătă a unui bărbat jenat de comentariile prietenilor făcute în prezența sa în legătura cu femeia iubită [...] singura soluție este să-și raționalizeze iubirea, să ofere argumentele logice prin care aceasta s-ar putea impune celorlați drept singura alegere posibilă. Pentru moment însă, românistul rămâne sfâșiat între două atitudini contrare ce definesc paradoxul iubirii lui. El este când foarte ironic, când foarte pasionat, când foarte distant, când foarte implicat. [...] Astfel, mulți româniști de origine română se simt datori să se justifice [...] Tipul opus de românist se simte mai degrabă obligat a lansa unele ironii preventivoare [...] Ironia îl salvează și îl justifică totodată, el își păstrează distanța pentru a rămâne el însuși, pentru a nu fi înghițit de obiect. Altfel spus, acest românist acceptă ierarhia culturală stabilită de Europa pentru a-și regăsi seninătatea și, poate, pentru a se proteja împotriva îndoielilor cu privire la alegerea meseriei sale”²⁴.

Foaia de observație a prezenței culturii românești dincolo de granițele țării nu evită a preciza cauzele interne ale „secundarității” și ele nu sunt nici puține, nici neglijabile: „în secolele al XIX-lea și al XX-lea, România a ratat momentul prielnic al afirmării sale culturale în Europa. [...] Ea a fost întotdeauna greu de clasat, prea diferită față de ceea ce trecea drept valoare în acea vreme și era receptat ca atare în Occident. În același timp, văzut de departe și în grabă, peisajul cultural părea ivit dintr-o dată, prea dornic de a fi în pas cu moda, prea amestecat și extrem de marcat

²³ Reprodus în Sorin Alexandrescu, *La modernité à l’Est. 13 aperçus sur la littérature roumaine*, Pitești, Paralela 45, 1999.

²⁴ Citatele în română sunt preluate din Sorin Alexandrescu, *Paradoxul român*, București, Editura Univers, 1998, p. 40–41 (traducerea articolului: Simona Brânzaru).

de propriul său trecut. În plus, de ce să n-o spunem, România n-a făcut nimic să-și exporte valorile. Aceste inconveniente n-au fost atenuate decât prin „contextualizarea” culturii române în studiile romanice și balcanice, care o mai „domesticeau” puțin” (p. 40). Nu evită însă nici determinările externe ale unei marginalizări oarecum inevitabile: „ierarhia valorilor culturale în Europa a fost, și mai este încă, strict dependentă de echilibrul forțelor politice. Altfel spus, cota unui obiect cultural pe piața valorilor europene a fost în funcție de cota sistemului politic din care făcea parte obiectul respectiv pe piața politică internațională” (p. 39).

Atunci când, fragmentar, dar constant, încerca, prin această revistă sau prin colaborări la alte publicații prestigioase, să dea concretețe programului său „roumanisant” perspectivele se impun a fi cele socioculturale. Proba este dată de volumul *La modernité à l'Est. 13 aperçus sur la littérature roumaine* în care, în ciuda înrămarilor structuraliste folosite, poate, și ca un fel de „Sesam deschide-te!” pentru Occident, ca integrare în curentul la modă din cercetările literare europene, interesul său cade pe o dinamică istorică, pe structurări și evaluări ale literarului în funcție de relaționările lui cu socialul, cu filosoficul și cu politicul. Lecturile lui minuțioase asupra literaturii române și observațiile sintetice de aici rezultate despre scindarea intelighenției, la sfârșitul secolului XIX, în populiști apolitici și moderniști elitiști, despre diferențele dintre canonul cultural și cel literar în perceperea romanului, despre modernism ca singură alternativă a artiștilor împotriva nazismului sau comunismului, despre componenta etică a modernității, despre superioritatea ficțiunii asupra realității care explică persistența rolului de maître-penseur al scriitorului, despre modernitatea în numele căreia oamenii au ieșit în stradă împotriva comunismului și care împarte lumea între Estul care i-a rămas fidel și Vestul care s-a post-modernizat, despre „modernitatea neterminată” (inachevée), reprezintă toate niște procese deductive în care situația particulară a literaturii române servește drept resort pentru alcătuirea unui tablou general al modernității ca proiect social și estetic în Estul Europei, marcând mereu diferențele față de modernitatea occidentală. Volumul acesta mozaicat, revelându-i însuși autorului o preocupare constantă de-a lungul a câteva decenii: „modernismul în istoria și în cultura română”, e structurat și el de un paradox: începe printr-o pledoarie pentru autonomia studiilor românești și sfârșește printr-o sinteză a modernității în Est, acceptând deci necesitatea unei lecturi înglobante care valorifică realitățile istorice și culturale comune ale acestei părți ale Europei.

Nevoia unei abordări regionale apare ca strigentă după 1989 când însăși istoriografia literară intră într-o altă vârstă: una culturală și transnațională. Celebrând două secole de la revoluția franceză și închiderea unui proiect al modernității demarat în epoca luminilor, anul 1989 marchează și prăbușirea frontierelor politice dintre Est și Vest. Simbolic, *A New History of French Literature* sub coordonarea lui Denis Hollier reprezintă pragul pentru intrarea într-o nouă paradigmă a discursului istorico-literar și, după cum anticipam, această lucrare consemnează mutarea locului de scrutare a fenomenului literar internațional din Europa, mai

exact din Franța, în Statele Unite. Motivate și de asimilarea critică a multiplelor sensuri ale dezbatelor din ultimele decenii despre raporturile dintre literatură și istorie, drept, sociologie, antropologie, geografie etc, aceste mutații sunt observabile și în cel mai important proiect dedicat culturilor literare central-est europene: *History of the literary culture of East-Central Europe. Junctions and disjunctions in the 19th and 20th centuries*, editat de Marcel Corniș-Pope și John Neubauer, (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company), desfășurat în patru volume masive, publicate între 2004 și 2010. Opunându-se programatic istoriilor literare naționale organice, autorii favorizează „reprezentările perspective”, „culturile alternative”, posibilitățile fără limită de cartografiere a unui spațiu cultural, valorificând toate formele de confruntare cu alteritatea: plurilingvismul, reprezentările minorităților, cele datorate exilului, spulberarea literaturo-centrismului etc. Prezența și rolul fiecărei literaturi sunt urmărite prin *noduri culturale*: noduri politice, noduri ale formelor și genurilor, noduri spațiale și noduri instituționale, într-o încercare de a ține echilibrul între „între Scila istoriei interne (formaliste) și Caribda abordărilor culturale externe”²⁵. În mod evident, căutările convergențelor și divergențelor culturilor literare central-est europene nu au o miză estetică, ci, oarecum surprinzător, așa cum o afirmă autorii, una etică. Suntem în prezența unei istorii literare militante, implicate, încrezătoare până la utopic în puterea literaturii și a discursului despre ea de a influența mentalitatea colectivă. Dacă vechile istorii literare se achitaseră de misiunea de „a inventa o națiune”, această istorie a culturilor literare își asumă o misie nouă: aceea de a participa la construcția transnațională a regiunii. Literatura și reprezentările despre ea sunt din nou instrumentalizate (accentul cade pe „literature’s agency in history”) în încercarea extrem de ambițioasă de a contribui la „orientarea unui public transnațional către un consens moral și politic”²⁶.

²⁵ „We have, however, often integrated the national materials and perspectives, and wherever we left national representations side-by-side we provided introductions that function as transnational overviews and frameworks. Second, we tried to limit the scope of the project. Though the final product will be several times larger than originally planned, we have tried to avoid an encyclopedic representation of writers and works. Inclusiveness may be an appropriate aim, if at all, for national histories, and we have made grateful use of what they have amassed, even if we highlight their material differently. We wish to reconceptualize rather than erase national histories: we attempt to bring them into a dialogue with one another, we foreground the minority literatures, the transnational German and Yiddish texts, and we give special attention to multilingual figures, translations, and other modes of cultural mediation. Third, we took “literary culture” as our subject, trying to navigate between the Scylla of internalist (or formalist) history and the Charybdis of a broad cultural approach. Fourth and last, we used a hermeneutic method to revise our conceptual structure in light of the incoming national materials, and, inversely, to apply our (provisional) conceptual structure as a principle of selection and accentuation”, *History of the literary culture of East-Central Europe. Junctions and disjunctions in the 19th and 20th centuries*, editat de Marcel Corniș-Pope și John Neubauer, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, vol I, 2004, p. 17.

²⁶ „For us, *pace* Perkins, the crucial question is not whether literary histories based on consensus are possible, but whether a history can be instrumental in moving a transnational public towards morally and politically desirable consensus.”, *op. cit.*, p. 15.

Marele câștig al acestei abordări comparative este confruntarea dintre imaginile de sine ale unei literaturi particulare cu reflectările ei multiple și uneori contradictorii în discursurile celorlalte literaturi ale regiunii. Acest dialog între literaturi dezvoltate în condiții în bună parte asemănătoare poate lumina zone multă vreme ignorate (uneori cu bună știință) tocmai pentru că nu aveau corespondență în modelul apusean dominant și acționând oarecum procustian asupra constituirii imaginii de sine.

Iată, un exemplu doar, dintre multele posibile, de cartografieri diferite ale aceleiași realități literare. Dacă reperele apusene au impus repartizarea romanului românesc interbelic în două categorii: un model balzacian și un altul proustian, sau a creat o polaritate între Liviu Rebreanu și Camil Petrescu, o lectură a romanului românesc în context est-european propune alte tandemuri-: romanul lirico-mitic a lui Sadoveanu versus realismul „stripped-down” al lui Liviu Rebreanu. Mai mult, opera lui Liviu Rebreanu are o valoare nodală, dar din ea (în special din *Pădurea spânzuraților*) se desprind continuatori precum Panait Istrati care explorează un spațiu multicultural al turcilor, evreilor, grecilor, țiganilor, sau pe o altă linie de creștere, cea a psihologiei vieții urbane, de Ion Călugăru care descrie viața evreilor în orașele Moldovei și de G.M. Zamfirescu care prezintă mahalaua Bucureștiului în *Maidanul cu dragoste*.

Afirmând în mod repetat contribuția considerabilă a istoriilor literare la „construcția socială a realității”, autorii resping tradiția lor națională în favoarea unei abordări regionale, în care limba oficială a unei culturi să nu fie și unica luată în considerare. O primă încercare de integrare în context est-european a literaturii române datează din 1906, când în cadrul proiectului editorial *Literaturile Estului*, redactat în limba germană și publicat la Leipzig, Gheorghe Alexici scrie o istorie a literaturii române (*Geschichte der rumanischen Literatur*). Iată, deci că raportarea la un model est-european, oricât de stângace ori de partizană (Transilvania fiind mult favorizată în dauna celorlate provincii) precedă raportările la modelul occidental.

Din istoria istoriilor literare românești, Monica Spiridon reține doar câteva momente semnificative în ordinea constituirii canonului literar: debutul are loc prin procesul laborios și influent de canonizare desfășurat de Titu Maiorescu, pasul următor e reprezentat de sincronismul lovinescian care forțează adaptarea creatoare la standarde europene, iar culminarea este reprezentată de „utopia” călinesciană a unei tradiții fără întreruperi, a unei perfecte continuități a spiritului creator românesc. Canonul estetic impus de G. Călinescu rămâne valabil pentru câteva decenii, alternativa clamată de serviciile de propagandă prin *Istoria literaturii române* (Editura Academiei) nefăcând decât să sporească prestigiul ierarhiilor călinesciene.

Respectând linia estetică a lui Călinescu, dar impunând canonul vest-european (german sau francez) ca reper pentru măsurarea valorii literare și mutând accentul de pe autori pe texte, contribuția lui Ion Negoitescu este apreciată ca extrem de importantă în atenuarea haloului mitic și în „secularizarea” prin profesionalizare

a istoriei literare românești. Ultimele contribuții la un canon literar românesc îi sunt atribuite lui Nicolae Manolescu, a cărui istorie critică ține echilibrul între creația și receptarea operelor. Concluzia Monicăi Spiridon, în concordanță cu mizele cercetării asupra Europei central-estice, combate perspectiva estetică a lui Harold Bloom și convingerea lui că valorile apar spontan: „The authors selected by literary histories do not survive on their own. Each name conceals the strong will of a canonical clerk who has strategic reasons for assigning it a certain role on the public stage of his time”²⁷ (p. 394). O asemenea abordare culturală reinvestește istoria literară, scrisă *du dedans* și mai ales *du dehors* cu puterea de a modela chipul critic al unei literaturi.

RÉSUMÉ

Les littératures jeunes et de peu d’audience, telle que la littérature roumaine, se légitiment, dès le début, en tant que littératures européennes ou universelles par le biais de la critique culturelle. Leur effort de se rattacher à un modèle dominant (par exemple, le modèle européen) se voit doublé par l’effort de préserver les données identitaires, et cette tension est visible aussi de nos jours, lorsque la mondialisation a imposé, dans le domaine des études littéraires, les approches culturelles, au dépens des approches esthétiques. Par conséquent, dès le début du vingtième siècle, le discours sur la littérature roumaine est soumis à une double exigence: l’autolégitimation (tout particulièrement par la critique littéraire) et la légitimation par rapport à l’étranger (par la critique, tout particulièrement par la critique européenne). Il s’agit là d’un écart discursif et d’une alternance entre les perspectives intérieure et extérieure. Les 50 ans de communisme conduiront même à une sorte de polarisation des deux options critiques, par la spécialisation de la critique littéraire en tant que moyen d’exprimer l’autonomie de la littérature.

Le poids de la critique culturelle et ses effets seront ici analysés dans cinq épisodes, correspondant aux ouvrages suivants: *Panorama de la littérature roumaine contemporaine* (1938) de Basil Munteanu, *L’histoire de la littérature roumaine* (commencée en 1947 mais publiée à peine en 1991) d’Ion Negoitescu, *Littérature roumaine. Littératures occidentales. Rencontres* d’Adrian Marino (1981), les études de Sorin Alexandrescu, publiées pour la plupart à l’étranger entre 1974 – 1998 et réunies dans le volume *La modernité à l’Est. 13 aperçus sur la littérature roumaine* et l’ouvrage intitulé *History of the literary culture of East-Central Europe. Junctions and disjunctions in the 19th and 20th centuries*, coordonné par Marcel Cornis-Pop et John Neubauer.

Mots-clé : critique littéraire, critique culturelle, littérature roumaine.

²⁷ Vol. III, p. 394.

LUMEA ROMANULUI ROMÂNESC (1965–1989).
LOCURI ȘI TIMPURI

Ioana Revnic*

Un călător imaginar prin universul livresc al romanelor autohtone scrise între anii 1965 și 1989 este – obligatoriu – neobosit, curios și tăcut. El călătorește prin sate și orașe mici, se abate prin provincii insolite, zăbovește mult timp în București. Colindă în voie pe străzile Capitalei; intră în case, cercetează îndeaproape universuri domestice. Are capacitatea de a se muta cu ușurință nu doar dintr-un ținut într-altul, ci și dintr-o epocă într-alta. Farmecul interbelicului (pe care îl descoperă din amintirile personajelor sau cercetând locuri sau lucruri de odinioară) îl seduce; anii comunismului stalinist și ceaușist îi provoacă crispare. Pe parcursul călătoriei sale, privește, înregistrează, interpretează, înțelege, își imaginează.

Satul care dispare

Străbătând locurile și timpurile din universul livresc alcătuit din romanele ce fac obiectul studiului de față, Călătorul imaginar ar poposi mai întâi în satul autohton. Acesta e înfățișat fie în ipostaza tradițională; fie bulversat de întâmplări inexplicabile; fie în plin avânt înnoitor, sub influența nefastă a colectivizării și a modernizării – o ofensivă îndreptată împotriva legilor ce reglează ritmul interior al lumii rurale și îi asigură coerența.

Satul tradițional e unul *conservator* – asemenea celui din *Moromeții* lui Marin Preda: „același de aproape o sută de ani, cam de când se ridicaseră, așa cum arătau acum, biserica, școala și primăria, aceste trei puncte de sprijin ale satului, toate trei având pământul foarte bătătorit la intrare...” (Preda, 1967: 88).

E *primitiv* și bântuit de superstiții: la țară, după ce moare cineva, se crede că trei zile moartea dă ocol casei și curții, cu sufletul celui dispărut în mână. Plânge sufletul despărțit de trup, dar lacrimile sufletului nu se văd, cum nu se vede nici sufletul însuși. Sufletul mortului rămâne vreme de trei zile și trei nopți printre cei vii și aude tot ce se spune, vede tot ce se petrece. Abia după acest răstimp îngerul negru apucă sufletul de mână și-l poartă spre cer, trecându-l prin cele șapte vămi ale văzduhului. Sufletele virtușilor ajung în rai, pe când cele ale păcătoșilor se prăbușesc în fundul iadului, chiar de la prima vamă” (Stancu, 1968: 13, 27).

* Universitatea din Oradea.

Pentru ca un mort să nu se facă moroi, e dezgropat și i se înfige un cui în inimă, i se bagă în piept coarnele furcii, e scuipat și blestemat „cu părinții și cu apa cu care a fost scăldat” să nu-l mai rabde pământul. Îi este desprins, cu sapa, capul de trup și ars până se face scrum (D.R. Popescu, 1969: 131–132).

Satul vechi e *păstrător* al unor practici care îi adună laolaltă pe toți membrii comunității. Unele sunt legate de momentele esențiale din viața sătenilor: nașterea cuiva, căsătoria, îndeosebi moartea. Altele sunt asociate unor sărbători religioase.

Tradiția ca, de Bobotează, o cruce aruncată într-o apă curgătoare să fie căutată și scoasă la liman de oameni dornici să li se ierte păcatele e descrisă în romanul lui Fănuș Neagu – *Îngerul a strigat*. Într-un an, acest obicei e îndeplinit de treizeci și trei de foști infractori.

Un ritual ce are loc de sărbătoarea Rusaliilor apare în volumul al doilea din *Moromeții*. La ceremonial participă feciorii din sat, inclusiv Niculae Moromete – reîntors printre ai lui, pentru a participa la colectivizare. În curtea lui Năstase, țăran avut din Siliștea-Gumești, gazda așază două căldări cu apă fiartă. Împrejurul acestora și până la scara ce duce la pridvorul casei presară frunze de pelin, pe care urmează să calce feciorii primeniți de femeile casei: mama, soția și fiica lui Năstase. După spălatul picioarelor, tinerii merg în casă și se așază la masă, la un ospăț întru pomenirea celor morți: „acolo se aprinseră lumânările înfipite în colaci, mama intră cu o oală nouă în mână în care ardea tămâie, cu busuioc verde și iarbă albă la mânușe, tămâie pe deasupra luminilor [...]; fetele și băieții se închină toți deodată și vocea bătrânei spuse ceva de odihna și pacea sufletelor celor morți. Apoi se așezară toți la masă și se aduseră străchini pline cu orez cu lapte și apoi nuci cu covrigi” (Preda, 1967: 41).

Ceremonia funerară tradițională e înfățișată cu minuțiozitate de etnolog în *Ce mult te-am iubit*, ultimul roman din ciclul *Desculț* al lui Zaharia Stancu.

Zăricuță, ziarist de București, se întoarce în satul său, Omida, pentru a-și îngropa mama. O găsește dormindu-și somnul de veci în hainele noi pe care și le pregătise de când era încă în viață. Având presentimentul morții, femeia se trezise noaptea, chemase preotul pentru împărtășanie și murise cu lumânarea în mână.

Copii, surori, cumnați, cumnate, nepoți și vecini, chiar și unii dintre cei cu care aceasta se dușmănise cât timp a fost în viață vin rând pe rând să o privegheze. Oamenii adunați în jurul răposatei mănâncă și beau pentru sufletul ei în timp ce fiecare își jelește morții de care își amintește. Însmormântarea are loc după datină; la aceasta participă trei preoți, pentru că așa a fost dorința adormitei. La praznicul de după îngropăciune, rudele se aștern din nou la mâncare și băutură.

Plecarea cuiva din lume, transformată într-un adevărat spectacol de interes local, e urmărită în romanul *F*, al lui D.R. Popescu. În capitolul *Boul și vaca*, moartea mătușii lui Tică Dunărințiu, Maria, se bucură de o amplă punere în scenă. E anunțată de Dimie, din plopul în care se afla instalat (cu o lanternă și cu un telefon, ca să păzească satul și să înregistreze tot ce se întâmplă în jur). La patul

muribundeii vine preotul. La căpătâi o veghează rudele – soț, surori, nepoți. Mulți săteni curioși îi urmăresc agonia de „la ferestre, ori pe bătătură” și îi stau alături până în ultima clipă.

Despre moartea și îngroparea unui membru important din viața satului – Ilie Moromete – a cărui dispariție coincide cu stingerea unei lumi se vorbește în cel de-al doilea volum al romanului *Moromeții*. Satul vechi e amenințat cu dizolvarea iminentă, întrucât noua orânduire politică e pe cale să își impună rânduielile.

Ilie Moromete e exponentul comunității țărănești ale cărei valori sunt stabilitatea și proprietatea. Fiul lui, Niculae, crede în noua religie care propovăduiește egalitarismul și practică depozedarea de bunuri. Prezent în Siliștea-Gumești pentru a participa la colectivizarea forțată, are îndelungi discuții în contradictoriu cu tatăl lui.

Au devenit un loc comun în comentariile critice referirile la confruntările antologice ale celor doi; amintim doar câteva din temele în jurul cărora se desfășoară acestea; opiniile îi aparțin lui Ilie Moromete.

Agricultura: „Agricultură de-asta în combinație o fi ea bună cui nu-i place să muncească, dar nu pentru tine, fiindcă eu dacă văd că porumbul se îngălbenesc sau grâul, din diferite pricini de neploaie, a ieșit prea rar, repede pun caii la ham pun plugul în căruță, mă duc la deal și-l întorc, semăn din nou sau semăn ce știu eu că îmi iese și nu pierd nimic, dar eu cu tine pierd.”

Proprietatea: „Să nu mai am eu cai, să nu mai am eu pământ, să nu mai am eu cu ce-mi crește o oaie, o vacă, o pasăre sau un porc. De ce? Ce vezi tu rău în asta? Vrei să crești tu la colhoz? Păi niciodată n-o să ajungi tu să crești atâtea oi, atâtea vaci și atâtea păsări câte cresc eu dacă mă lași în pace să-mi văd liniștit de gospodăria mea... vita dacă nu e a ta, ce-ți pasă ție dacă moare, se îmbolnăvește sau nu mai face vițe?” (Preda, 1967: 258).

Rostul în lume: „Măcar [...] eu tot am făcut ceva, am crescut șase copii și le-am ținut pământul până în momentul de față – că n-au vrut să-l muncească, ce să le fac eu, toată viața le-am spus și i-am învățat – dar pe tine să te vedem dacă ești în stare cel puțin de atât! O să fii în stare? Nu să-i îmbraci și să le dai să mănânce că asta e lesne, de mâncare îi dai și unei vite în grajd, dar ce le spui? Ce-i înveți, fiindcă unui copil chiar dacă nu-i intră lui în cap cât e mic, când se face mare își aduce aminte... fiindcă degeaba le spui tu vorbe, c-o fi, c-o păți, că mai deștept ca tine nu mai e nimeni, din fapte ei o să vadă că nu ești nici deștept și nici n-ai ce să le spui și or să ajungă de capul lor și or să te învețe ei pe urmă minte când oi îmbătrâni. Or să-și șteargă picioarele de tine, că n-ai știut să faci din ei oameni...” (Preda, 1967: 420).

Tema din *Moromeții* re apare în romanul *După echinocliul de primăvară* de Corneliu Ștefanache (Editura Junimea, 1981) – o carte mediocră despre deșezădăcinarea țărănilor, carte care atrage prin ritmul alert al narațiunii.

Cristian Omu din Speriați locuiește în aceeași casă pe care o construisese tatăl său încă înainte de Primul Război Mondial. Locuința se află în afara satului pentru

a fi ferită de inundațiile râului ce curgea prin mijlocul aşezării. Soția sa Ileana murise, iar fiecare din cei trei băieți ai lor își făcuse un rost.

Întorcându-se de pe front, este exclus din partid, fiind acuzat că este chiabur (posedă o batoză de treierat, cu care i-ar fi exploatat pe țărani, pentru a-și strânge averea). După excludere, e înmormântat timp de trei ani. Scapă din detenție, revine în sat, apoi este reabilitat: capătă un post la CAP și este reprimat în partid. Dar totul îi pare străin lui Cristian Omu, odată reîntors acasă. Și totul e atins de degradare: ieslea animalelor, găurită de cari, în care vitele nu-și mai băgaseră boturile de ani de zile; hamurile putrezite, atârinate de perete; adunătura de lemnărie și de fierărie care luase locul animalelor: murgi, vacă și capră.

Totuși, când autoritățile decid ca satul să fie dezafectat, întrucât pe râul ce îl străbătea se construia o hidrocentrală, Cristian Omu refuză să își părăsească gospodăria. Gândul strămutării îl revoltă: „Știau ei ce înseamnă pentru un țăran casa în care a deschis ochii și și-a chinuit ființa să treacă prin viață?... În fiecare perete, pe fiecare scândură, erau urmele palmelor lui taică-său și ale maică-sii... toate fuseseră stropite cu sudoarea lor și a neveste-sii... Cum să fie rupt de nenorocita lui de gospodărie? Doar mort, numai așa l-ar fi putut scoate pe poartă, cu picioarele înainte” (Ștefanache, 1981: 112).

O scenă dramatică din roman este aceea în care protagonistul salvează osemintele soției defuncte de la mutarea din cimitirul satului, într-unul de lângă orașul cel mai apropiat. Cristian le aduce acasă, într-o raniță, și le îngroapă în grădină: „Te-am adus la casa ta, în pământul pe care l-ai frământat atâta [...], unde să fi plecat? La dracu-n praznic, în lut galben, în clisa spurcată, în duhoarea porcilor, pe unde păzește la poartă idiotul nostru de Vasilică? Nu, Ileano, aici este locul nostru, unde mă voi culca și eu, unul lângă celălalt, cum am trecut prin viață” (Ștefanache, 1981: 198). Apoi moare singur în dimineața de după echinocliul de primăvară, în casa lui, la masa pe care cândva scrijelise numele fiilor plecați în lume.

Romanul lui Corneliu Ștefanache este plin de clișee. Ideea e formulată întâi de Mircea Iorgulescu care califică drept „veritabile stereotipii” literare experiențele realmente „spectaculoase și dramatice” prin care trece personajul principal¹. Scris – cu o mână de prozator experimentat – după rețeta agreată în epocă a fost, de altfel, răsplătit cu premiul Uniunii Scriitorilor și cu premiul Asociației Scriitorilor din Iași pe anul 1981.

*

Fără să semene cu satul tradițional din *Moromeții* (chiar dacă aparține din punct de vedere geografic aceluiași spațiu sudic recognoscibil nu doar în proza lui Marin Preda, ci și în cea a lui Fănuș Neagu sau Ștefan Bănuțescu), lumea rurală din

¹ Mircea Iorgulescu, *Biografie și destin*, RL, XIV, 1981, 29, 10, citat în Ion Istrate *et al.* (2004), *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989*, București, Editura Academiei Române, p. 950.

romanele ce alcătuiesc ciclul *F* al lui D.R. Popescu (romane dintre care vom avea în vedere *F*, *O bere pentru calul meu*, *Vânătoarea regală*) își are tradițiile și legile ei pe care politicul le subminează. E un univers în care fantasticul și absurdul bulversează realul.

În satul Pătârlagele, aflat în preajma orașelor Turnu-Vechi și Câmpuleț, au loc fenomene inexplicabile. De Sfântul Petru, o grindină cât pumnul („de parcă se ouă Dumnezeu din cer”) cade din senin, fără ploaie, și distruge grâul, strugurii, vișinii. Seceta prelungită timp de nouă luni stârnește revolta unei femei (Pitulicea lui Fruntelată) care dă cu degetul spre Dumnezeu, ba și amenință că spânzură în dud șapte icoane cu sfinți: „De nu ne dai pâine și mămăligă și ceapă, zicea ea, [...] în dud îi pun, să le mănânce ciorile ochii și gura”. Ceea ce și face, fiindcă nu îi este îndeplinită cererea. Tot aceasta merge în cimitir unde îl dezgroapă singură pe un bețivan care încă mai duhnea a troscot și nu putrezise – datorită alcoolului băut timp de mulți ani – și îl aruncă în apă, să plouă (D.R. Popescu, 1974: 31, 76, 79).

Când animalele și *locuitorii* din Câmpuleț sunt atinși de turbare, Baba Sevastița (pentru care cel mai important lucru rămăseseră visele și vrăjile) săvârșește ritualuri împotriva bolii – îi taie sub limbă pe presupușii bolnavi, descântă, oblojește răni. Mușcăturile de la animale turbate le unge cu untură de iepure, apoi deasupra lor pune o lămâie tăiată în două. Unei mirese care se teme să nu turbeze îi face o salbă din patruzeci și doi de troci [troace – *n.m.*], pentru ca, în fiecare dimineață, aceasta să rupă câte o troacă de pe ață și să o arunce spre răsărit zicând: „Du-te de la mine! Piei de la mine!” (D.R. Popescu, 1976: 216).

Satul lui D.R. Popescu închide între granițele lui o lume de o cruzime rudimentară. De teama turbării, sunt ucise fără milă orășeniile și animalele; apoi sunt hăituiți oamenii, până ce se sinucid. Eliminarea acestora din urmă este, în esență, o execuție a celor care se opuneau noii ordini politice. Două din victimele vânătorii de nesupuși sunt Ciocănelea și Calagherovici. Primul se comportă nefiresc la nunta propriei fiice: latră, îl mușcă pe naș de gulerul hainei, îl tăvălește pe sub scaune, drept care este considerat turbat, e legat de mâini și de picioare și închis în coteț. După câteva zile, cineva îi slăbește legăturile și îi lasă ușa deschisă. Ciocănelea evadează și se aruncă în fântână. Al doilea, Calagherovici, fusese întemnițat de câteva ori pe nedrept și silit să spună că a fost în închisoare ca agent, ca dușman al puterii, iar acum „blestema în gura mare tot ce se face acuma nou”. Va fi dat afară din partid, pentru un motiv derizoriu, fiind acuzat că își neglija familia și că trăia cu o funcționară. I se va pune diagnosticul de turbare și va fi silit să se sinucidă, înecându-se în Dunăre (D.R. Popescu, 1976: 206, 223, 225).

Noul sat

Călătorul imaginar care cutreieră locurile și timpurile din universul livresc al romanelor scrise între 1965 și 1989 descoperă că degradarea satului de odinioară e o consecință a imixtiunii unui factor exterior, de natură politică. În romanele

scriitorilor autohtoni, noul sat în care s-au instalat autoritățile comuniste e un loc de strânsură. Asemeni provinciei de care se deosebește doar prin izolare geografică, e un spațiu sufocant, care anulează iluzii ori întreține aspirații bovarice.

O astfel de așezare este satul Măgura (fostă Fundătura Hoților, fostă Gaura de Sus) din romanele lui Augustin Buzura. „Monografia” acestuia e începută în *Refugii*.

Satul Măgura este amplasat într-un loc uitat de lume și se învecinează cu Ulmoasa, unde se zice că și-a înțărcat dracul pruncii. Are șase sute de suflete cu vite cu tot (Buzura, 2005: 67).

Două sunt punctele de referință ale așezării: bufetul cel nou, bine aprovizionat cu „băuturi, poșirci cu etichete onorabile, biscuiți și napolitane”; școala – nouă, la rândul ei și parcă nefrecventată, cu grădină bine întreținută, cu gard vechi, ziduri albe, ferestre mari, perdele ieftine (Buzura, 2005: 128, 83).

Sătenii – foști hoți de pădure, deveniți muncitori forestieri – lucrează până la epuizare pe munte timp de două săptămâni, apoi în două zile își beau câștigul dobândit.

Sunt robi ai unor nevoi primare: vor mâncare, băutură și dragoste trupească, prin urmare tolerează orice fel de compromisuri puse în slujba obținerii lor. Se conduc după deviza „Trăim cum putem”. Manifestă „o solidaritate bizară în a trage clapa”, instituind o nouă moralitate rurală bazată pe înșelătorie (Buzura, 2005: 77).

Dacă oamenii de rând își pierd vremea chefuind la bufet, oamenii luminați ai satului se adună la popa Onisim Giurgea, la câte o cină prelungită până a doua zi, la micul dejun. La aceste întruniri, intelectualele cu bigudiuri, cu moațe și parfumate cu „Briza mării”, tricotează, cântă romane sau melodii cu versuri deocheate, cu iz subversiv: „Când eram la casa me/ beleam porc beleam porce/ însă de când stau la bloc/ etc. în loc de porc...” (Buzura, 2005: 67).

Preotul Onisim Giurgea face parte din protipendada locală. „Mic, osos, semichel, cu fața turtită, de parcă mă-sa ar fi ezitat să-l nască întreg, ci doar o jumătate, cea mai hazoasă”, cu ochelari demodați pe un nas vinețiu, este un om al stărilor sufletești extreme: „când nu râde, plânge”. Își dorește cu ardoare ca penticostalii și bapțiștii din sat (care îi smintesc turma de drept-credincioși) să dispară „unde o vrea Domnul”. Este căsătorit cu Silvia, o femeie de „o frumusețe întunecată”, bântuită de spaima trecerii timpului, posesoarea unei uriașe doze de senzualitate reprimată. Femeia își dorește mai mult ca orice să fie iubită. Cei doi au o fată, Codruța, absolventa unui Institut Pedagogic (Buzura, 2005: 67, 68, 77).

Alături de preot, alte figuri reprezentative ale satului sunt Primarul, Poetul local, Milițianul, Directoarea școlii.

În Măgura, primar este Dumitru Socoliuc: ins de o șiretenie teribilă, sigur de sine, arogant și abuziv, dispus să prelucreze pe oricine: „Nu-mi pasă ce zic anglo-americanii, japonezii, turcii ori tătarii, mie să îmi culegi cucuruzul, să-mi crești găina, iepurele și capra, să-mi repari drumul și să nu-mi sufli în ciorbă [...]. Școala ca școala, însă practica e totul. Cartea nu ține de cald și nici de pâine, iar între măgureni și școală relațiile-s ca între marile puteri. Au ei diverse pretenții, însă

când li se face foame își aduc aminte de mine și nu de hârtoagele voastre, că eu îs tata și mama măgurenilor [...]. Cea mai mare dorință a lui este aceea de a fi ascultat (Buzura, 2005: 70, 77). Scrie poezii, când îl apucă „urâtul, un fel de să-ți vină să-ți zbori creierii”; unele creații sunt „mai cu suflet și necazuri, după cum decurge viața”: „E cumplită gelozia/ Doamnelor din România,/ Orice gest interpretează/ Și toate le enervează!/ Și te află peste tot/ Urmărindu-te cum pot!/ Nu mai poți bea un coniac/ Că-ți dă cu poșeta-n cap” (Buzura, 2005: 152–153). Este prezent atât în romanul *Refugii*, cât și în *Drumul cenușii*, la fel ca Eustațiu Găină, cel căruia îi revine rolul de Poet local.

Contabil la Întreprinderea Forestieră Ulmoasa, nelipsit de la niciun eveniment important din viața satului – botezuri, nunți, înmormântări, Eustațiu G. Călinescu este investit cu responsabilitatea de cronicar oficial al Măgurii: „Pentru măgureni, n-are nicio importanță cum s-au petrecut evenimentele, ci cum le povestește el”. Idealul lui este acela de a avea nunți, morți, botezuri și alcool. Scrie balade despre încăierările tradiționale care au loc în Măgura de Paște și de Crăciun, dar și luări de poziție în adunările electorale/ cu iz politic. Dovedește talent histrionic, reușind să imite diverși actori populari sau alte personaje la modă. Are o singură nemulțumire: că nu i se publică volumul de „Poezii de pe valea Ulmoasei” (Buzura, 2005: 74, 76).

„Nonconformismului” manifestat de primar și de poet i se opune rigoarea Milițianului Oituz, care își petrece viața trasând amenzi și scriind procese-verbale, pentru că își dorește să fie temut de toți. E mai intransigent decât legea însăși (Socoliuc dixit!): și-a amendat propriul tată pentru că nu avea ochi de pisică la căruță. Nevasta lui e directoarea școlii: Loana Oituz, învățătoare. Pentru această femeie cele mai importante lucruri din lume sunt, în ordine: planurile de lecții; prezența la acțiunile culturale sătești și în formațiile artistice. La școală, se conduce după dictonul „Unde nu-i ordine, lipsește disciplina!” și aspiră să fie respectată de subalterni. Tot aici, ține evidența hainelor profesoarelor, întrebându-se „de unde blănuri de miel și de nutrie, de unde lână pentru pulovăre, de unde bani pentru farduri și parfumuri scumpe?” (Buzura, 2005: 71, 77).

Imagina satului tradițional – conservator, stabil sau, dimpotrivă, rudimentar și sălbatic – se va estompa în romanele reprezentative apărute între 1965 și 1989. Dispariția satului tradițional va însemna anularea acelor legi care îi guvernează rosturile. Acestuia îi ia locul o lume kitsch, populată de personaje pe măsură.

Un teritoriu necunoscut – satul basarabean

Exploratorului imaginar al ținuturilor din romanele românești, satul de dincolo de Prut ar putea să-i pară un teritoriu insolit. Văzut de aproape – în volumele validate estetic la apariția lor, dar și după lecturi de dată recentă – satul din romanele scriitorilor Vasile Vasilache (*Povestea cu cocoșul roșu*), Aureliu Busuioc (*Singur în fața dragostei*) și Vladimir Beșleagă (*Zbor frânt*) se aseamănă

cu cel autohton prin reprezentarea lui ca un teritoriu invadat. Supus agresiunii unor forțe venite din afară – manifestate în timpul războiului ori în timpul ocupației comuniste – satul rămâne fundalul preferat de autorii basarabeni, pentru proiectarea scenariilor epice.

După apariția, în 1966, a *Poveștii cu cocoșul roșu*, Vasile Vasilache, autorul romanului, a cunoscut timp de aproape douăzeci de ani ostracizarea. Câteva aluzii deloc măgulitoare la adresa regimului ascunse în pliurile narațiunii au atras anatema asupra scriitorului². Cartea ar fi trebuit să aibă o a doua parte, dar marginalizarea lui Vasile Vasilache a dus la amânarea publicării ei; a doua parte a romanului nu a mai apărut niciodată. *Povestea cu cocoșul roșu* avea să îi marcheze lui Vasile Vasilache destinul scriitoricesc, el fiind evocat, de cele mai multe ori, ca autor al acestei cărți (proza scurtă rămânând în plan secund).

În sfârșit, o atare stare de lucruri a avut drept consecință mitizarea și supraevaluarea scrierii: este opinia lui Ion Simuț formulată cândva într-un exigent articol despre romanul lui Vasile Vasilache, publicat în „România literară”³, la rezervele căruia aderăm. A cataloga, de pildă, *Povestea...* lui Vasilache drept „primul roman postmodern scris în Basarabia”⁴ ori pe eroul ei, Serafim Ponoară – varianta basarabeană a idiotului dostoevskian⁵ (cum au făcut unii critici) este o exagerare flagrantă. Potrivit lui Ion Simuț, *Povestea...* nu-i decât „un roman comic – mediocru – izvodit dintr-o snoavă”, suprainterpretat de exegeții din Basarabia („un caz flagrant de iluzionare a criticii literare basarabene”).

Totuși, merită să fie amintită evaluarea corectă a lui Leo Butnaru, care consideră că trei ar fi meritele *Poveștii...*: 1. stilul minimalist al scrierii – o modificare radicală de optică, diferită de cea general-acceptată prin tehnica, regia sa nonconformiste, în dezacord cu lăudăroșenia hidoasă cu „...multilateral dezvoltată” societate autosuficientă sieși, îndobitocită în care totul era... avânt, entuziasm, stahanovism, construcție de viitor luminos, comunist”; 2. personajul principal – „bufonul aborigen Serafim Ponoară”; 3. întrezăririle postmodernismului pe care le ascunde textul (prin fragmentarismul său) – ideea este prudent formulată⁶.

Romanul este o istorie comică despre un moldovean moale; un om anapoda („boboc cu troscot în plisc, olecuță cam sucit”) care încearcă să-și facă un rost pe

² Constantin Cheianu: „În 1977–1982, Vasilache lipsea, bineînțeles, din programa de studii. Era cu neputință să găsești, la bibliotecă, *Povestea cu cocoșul roșu*, tot astfel cum ținea de domeniul imposibilului să vezi o poză de-a scriitorului, pentru că la un moment dat făcusem o adevărată obsesie din dorința de a vedea cum arată acest «autor dăunător»”, *In memoriam Vasile Vasilache*, revista „Contrafort”, nr. 7–8 (165–166), iulie–august, 2008; <http://vasilevasilache.blogspot.co.at/2009/01/in-memori-vasile-vasilache-prelutar.html>.

³ Ion Simuț, *Un roman comic, izvodit dintr-o snoavă*, „România literară”, nr. 26/ 2005, http://www.romlit.ro/un_roman_comic_izvodit_dintr-o_snoav.

⁴ Alexandru Burlacu, *Tehnica narativă în Povestea... lui Vasile Vasilache*, „Semn”, anul XI, nr. 1/ 2008, p.21.

⁵ Anatol Moraru, *Un Mășkin în țări*, „Semn”, anul XI, nr. 1/ 2008, p. 27.

⁶ Leo Butnaru, *In memoriam Vasile Vasilache*, revista „Contrafort”, nr. 7–8 (165–166), iulie–august, 2008; <http://vasilevasilache.blogspot.co.at/2009/01/in-memori-vasile-vasilache-prelutar.html>.

lume. Despre el se spune că ar avea o descendență stranie: mama lui l-a avut la bătrânețe, iar tată i-ar fi un deal: „o movilă de prin părțile Făleștilor; se cheamă ea: Măgura”. După moartea mamei, colhozul, „ca al doilea tată”, îi dă casă în sat. Tânărul țaran se însoară cu Zamfira (femeie voluntară și senzuală, înamorată de Anghel, văcarul satului, care o lasă însărcinată) și își înjgheabă o gospodărie de ins așezat. Pentru a-și asigura o relativă bunăstare, pleacă la târg după o vacă, dar se întoarce cu un bou alb, nespun de frumos, pe care îl botează Apis-Bălan, pe care îl înscrie în catastrifurile sovietice și căruia urmează să-i facă o asigurare. Bouțul este înzestrat cu o conștiință ascuțită (la fel cum va fi, la noi, cățelușa Eromanga din *Lumea în două zile* a lui George Bălăiță). Boul gândește, vorbește și emite considerații despre lume și viață în felul candid, sucit, în care (o) judecă stăpânul său, Serafim (de aici și subtextul ironic, descifrat de unii exegeți exemplul de subversivitate – omul vremurilor, îndobitocit de vreme). Animalul devine însă un prilej de nenumărate ironii satești. Drept care, stăpânul decide, în cele din urmă, să îl vândă. Pe drumul spre iarmaroc, îl eliberează, lăsându-l singur în codru, nu înainte de a-i ura să devină din bou, bour. Întors acasă, îi toarnă nevestei o poveste inventată: l-ar fi vândut pe Bălan pe o capră, capra ar fi schimbat-o pe o gâscă, iar gâsca pe un cocoș roșu. Când, prins fiind de niște săteni, va fi readus la stăpânii lui, aceștia se vor preface a nu-l cunoaște, iar animalul va rămâne în plata Domnului.

Se prezintă în tușe grotești, cu efecte de un comic irezistibil, satul tradițional moldovenesc sovietizat, viața în colhoz; metehnele comunității rurale; mentalitățile și caracterele bunilor colhoznici.

În *Povestea cu cocoșul roșu* Vasile Vasilache se dovedește un stilist, iar romanul mai frapează azi poate doar prin spectacolul lingvistic pe care îl oferă. Un spectacol unic. Un limbaj inimitabil. Câteva mostre:

Antologica scenă inaugurală a cărții, în care mama-vacă și fiul sunt angajați într-o discuție filologică: „La început era bou. Cum ședea culcat în dreapta mâne-sa și soarele nu răsărise încă, i se îmbourară urechile, buhnise ceva... Ușa între ușori? Un măr căzuse sub pom? Gemuse vreun perete? – Auzi, mamă, ce-o mai *fi fiind*? – N-am știre a răspunde și întrebarea ți-i strâmb pusă: ce-o mai fi fost, zi...”⁷.

Lumea pe care bouțul Bălan abia o descoperă, dar în care se simte străin: „Ba ici un pâlț de case, ba colo unul de oameni – așa s-a trezit cu lume tot vâlurând în jur tot huruind tot pocnind – nici tu imaș, nici tu semănături, ci numai piatră și piatră, piatră în piatră și piatră pe piatră, porțile îs de piatră, drumurile îs de piatră și copitele se vaietă: tuc-tuc, tuc-tuc peste piatra asta. Iar peste acestea, văzutele și auzitele, mai răsună claxoane, uruituri, geme fumăraia și colbăraia. Ei, să nu o iei tu din loc, ca de strechie...” (Vasilache, III, 2004: 15).

⁷ Vasile Vasilache, *Povestea cu cocoșul roșu*, în antologia *Literatura din Basarabia în secolul XX*, romanul, vol. 1–4, Chișinău, Editura Arc-Știința, 2004, p. 7. Citate din romane, reproduse din antologia amintită, vor fi semnalate prin *Nume autor; II, III, IV – conform volumului din antologie în care este cuprins romanul; anul (2004); pagina*.

Târgul – zugrăvit în regim auditiv și olfactiv – un amestec de sunete și de mirosuri: „Guițau porcii, nechezau armăsarii ori poate iepele, cine știe, iar pe Bălan îl gâdila în nări de fum și vin și-n urechi îi zdupăia o tobă, și se boncăluia un trombon, jelit de clarinet, iar iarmarocul gemea: vuu-u-uvu-uu! Până când se trezi lângă o duhoare de poloboc burduhănos, hodinit pe-o sarcină de ciocleje...” (Vasilache, III, 2004: 41).

Din roman se reține cuplul de personaje Serafim Ponoară (ins curat sufletește, naiv, pentru care dragostea și onestitatea sunt rațiunea lui de a fi) și Anghel Farfurel (individ cameleonic, pragmatic, inteligent și ironic; văcar al satului și crainic la postul de radio local) – două tipologii strident polarizate.

Cititorul (grăbit) de azi nu mai sesizează însă subversivitatea atât de evidentă pentru cititorii – sau pentru cenzorii – de altădată; tocmai miza cărții rămâne, așadar, greu sesizabilă. Doar printr-o pertinentă și exactă încadrare a romanului în context intențiile subversive ale autorului pot să mai fie corect descifrate.

*

Un roman cu acțiunea plasată în mediul rural, dar cu personaje de altă factură decât țăranii lui Vasile Vasilache este *Singur în fața dragostei* de Aureliu Busuioc, publicat în 1966. A șaptea ediție a acestei cărți a apărut de curând la Editura Cartier din Republica Moldova. În România, numele lui Aureliu Busuioc este puțin cunoscut cititorilor. Romanele lui – sunt și mai puțin cunoscute. Titlul cărții este comercial și induce scrierii un iz de patetism desuet. Dar romanul nu este nici comercial, nici patetic. Este scris cu nerv, cu franchise, cu umor, cu ironie, cu talent! într-o limbă română seducătoare (pe vremea când a vorbi limba română era un delict, iar scrierea în limba română cu alfabet latin – o utopie).

În narațiunea – liniară și uneori previzibilă – se împletesc poveștile a două personaje: Radu Negrescu și Viorica Vrabie – doi tineri profesori.

Primul îi mărturisește naratorului, scriitor de profesie, istoria vieții sale, iar acesta din urmă o redă fidel: „N-am stenografiat și nici n-am înregistrat pe bandă de magnetofon ce mi-a povestit [Radu Negrescu – n.n], dar nădăjduiesc că n-am schimbat nimic din cele auzite, ba chiar am păstrat și narațiunea la persoana întâi!”

Povestea Vioricăi Vrabie naratorul o află de la Radu Negrescu, dar și din caietul de însemnări zilnice ale acesteia: „Cum am aflat despre acest caiet și cum am reușit să-l răsfoiesc e o întreagă poveste, iar dacă nu o istorisesc aici, o fac [...] pentru că e vorba de un secret profesional” (Busuioc IV, 2004: 12). Pagini din jurnalul femeii se întreș cu povestea lui Radu Negrescu.

Singur în fața dragostei este în primul rând un roman cu și despre acești doi intelectuali inteligenți, inadaptați, liberi. Dar și o satiră evidentă la adresa mediului rural, modelat de tarele socialismului sovietic.

Subiectul cărții este unul simplu: Radu Negrescu este profesor de matematică și de fizică în comuna Recea Veche. Viața școlară și socială din această așezare

sovietizată este reglată de directivele partidului și de îngusta mentalitate rurală. Aici o întâlnește pe Viorica Vrabie, o și mai tânără profesoară de franceză, proapătă absolventă de facultate, care apare în sat, cărând o valiză „cât un dulap”. Radu Negrescu este cel care o conduce la casa în care fata va sta în gazdă. Și cel care o studiază – cu hiperluciditate de la distanță – gratulând-o cu apelative ce se doresc a fi deloc măgulitoare: „o sfântă mucenică, apărătoarea creștinătății”; „un Don Quijote”; o „Jeana d’Arc de Recea Veche”.

La început, Viorica Vrabie îl contrariază și îl înduioșează. Insul blazat și cinic, cu un comportament deviat de la linia propovăduită de partid, cu o viață dezordonată (căci trăia separat de soția lui, nu în armonie și bună înțelegere, cum îi plăcea partidului), cu țeluri pragmatice (aspira la o carieră de cercetător, în detrimentul nobilului apostolat de profesor la țară) se lasă sedus de candoarea femeii, de idealismul ei și de forța cu care aceasta își susține crezurile, înfruntând reticențele tuturor. Dar dragostea celor doi nu va supraviețui. Radu Negrescu va primi un post în cercetare, la oraș, și va pleca din sat. Va trăi o vreme alături de soție, dar se va despărți de aceasta – definitiv – dându-și seama că legătura lor este șubredă și că o iubește pe Viorica. Reîntâlnirea cu aceasta din urmă nu va mai avea loc, iar bărbatul va rămâne singur în fața dragostei.

La apariția lui, în 1966, romanul lui Aureliu Busuioc a sedus cititorii datorită acestor personaje. Știința creării personajelor (și nu este vorba doar de protagoniști, ci de întreaga faună a eroilor mediocri și submediocri – profesorii din Recea Veche – blazați, depersonalizați) constituie, cred, meritul incontestabil al acestei cărți. Ca, de altfel, al tuturor romanelor lui Aureliu Busuioc.

*

Și tot într-un sat invadat se desfășoară acțiunea din romanul lui Vladimir Beșleagă, *Zbor frânt*, cel mai complex dintre cele trei romane românești apărute în Basarabia, în 1966. Introspecția, redarea stărilor de conștiință, rememorarea și evaluarea axiologică a unor destine, analiza psihologică, rupturile temporale, suprapunerea planurilor sunt topite într-o lavă narativă cu erupție deplin controlată – de autor. Tehnica narativă este cea a contrapunctului⁸ (acțiunea începe, se desfășoară și se încheie pe malul Nistrului, iar imaginea acestui spațiu întrerupe obsesiv cursul

⁸ Vladimir Beșleagă însuși a explicat secretele acestei tehnici narative: „După mine, contrapunctul nu este altceva decât reluarea unor motive, a unor teme. Pe parcursul desfășurării acțiunii. Acuma îmi vine în minte un exemplu clasic de contrapunct: *Bolero*ul lui Ravel. Aceeași melodie este reluată o dată, a doua oară, a treia, a șaptea oară, mai intens, tot mai intens, cu aceleași frânturi de melodie, cu aceleași părți componente ale ei, dar reluate parcă la infinit. [...] Același lucru se întâmplă în *Zbor frânt*. Acțiunea începe pe malul Nistrului, acțiunea se desfășoară și se încheie tot aici, pe mal, când Isai pornește cu băiatul în brațe spre casă. [...] Când meditez asupra compoziției unei cărți, am în câmpul meu de vedere câteva linii de subiect. Aceste câteva linii se împletesc așa cum împleteam noi biciuști în copilărie: în trei, în patru – mai complicat, și-n opt, și-n doisprezece”. *Nu putem ironiza sufletul, absența lui*, interviu cu Irina Nechit, „Sfatul Țării”, septembrie, 1992, apud Alexandru Burlacu, *Vladimir Beșleagă, par lui-même*, „Metaliteratură”, anul XI, nr. 3–4 (27), 2011, p. 19.

narațiunii; e reluată imaginea lăstunilor din cuiburile de pe malul apei – păsări care zboară „în nour” deasupra oricui le tulbură liniștea etc.), iar scriitura greoaie, sinuoasă, arborescentă – nu seamănă cu nimic din ceea ce se scrisese până atunci în literatura română de dincolo de Prut.

Romanul înfățișează drama războiului, reflectată prin ochii unui copil de 13 ani, Isai. Acesta trăiește într-un sat de pe malul Nistrului. Tatăl lui fusese arestat, iar acasă rămăseseră mama și ceilalți doi frați ai lui – o soră, care va muri „de spăriet” (se sperie de un bombardament) și Ile, care va pleca de acasă ca să recupereze un cal cedat nemților („Aveam un cal, cal bun, voinic, sănătos. Și ni l-au luat. ... Nemții ni l-au luat, adică noi singuri l-am dat. N-aveam cu ce-l hrăni” – Beșleagă II, 2004: 182). Frontul se opriese la Nistru. Satele de pe un mal (printre care și satul lui Isai) fuseseră ocupate de nemți, celelalte – de ruși.

Isai fuge de acasă să-și caute fratele și să-l aducă înapoi („M-am pornit să te aduc acasă să nu te mănânce cioroi și peștii” – îi va mărturisi mai târziu acestuia), înotă între malurile fluviului, fiind prins, pe rând, și de către ruși, și de către dușmanii lor.

Și unii, și ceilalți îl cred spion; și unora, și altora, le livrează informații reale sau inventate despre amplasarea pozițiilor strategice ale armatei rusești ori despre numărul și dotările germanilor.

Nu se sperie nici de brutalitatea interogatoriilor rușilor, nu se lasă păcălit nici de bunăvoința unui ofițer neamț care pretinde că îl duce în Germania, să-l înfieze.

Copilul urmărește, cu obstinație, un singur țel – să-și găsească fratele. Dragostea de frate îl învârtosează și îl face să supraviețuiască unor tratamente greu suportabile (amenințări cu moartea, bătaie, hărțuiri).

Când, bănuit fiind de trădare, nemții îl urmăresc, vrând să îl împuște, Isai se salvează, aruncându-se în Nistru. Apa îl scoate la mal. Este găsit de bunelul său și dus acasă.

Peste ani, după război, sătenii și însuși Ile îl suspectează că ar fi colaborat cu germanii. La maturitate, între cei doi frați își fac loc vrajba și înstrăinarea.

Complexitatea și amplitudinea construcției narative; modernitatea formulei scriitoricești; dramatismul; redarea unor stări limită fac din această scriere un reper – probabil neegalat din punctul de vedere al performanței scriitoricești nici de Vladimir Beșleagă însuși.

*

Există în aceste romane ale scriitorilor basarabeni obsesia cantonării într-o lume mică. Acțiunea rămâne plasată – mai ales – în arealul sătesc, de aici și frecvența (numerică) a eroilor-țărani sau a intelectualilor ruralizați. Universul în care trăiesc personajele este unul mărunț, atomizat, închis: cercul strâmt al satului (dar și cel al orașului, văzut ca un loc al dezabuzării – imaginea va apărea în romanele lui Serafim Saka: *Vămile* și *Linia de plutire*). Personajele, cu excepția

eroilor lui Aureliu Busuioc, refuză evadarea din acest spațiu, rămânând, pe loc: Serafim Ponoară a lui Vasile Vasilache nu își părăsește satul de baștină decât pentru a merge la iarmaroc sau în căutarea unei așezări fantomă, Necununații, ca apoi să se întoarcă acasă; Viorica Vrabie din *Singur în fața dragostei* vine în Recea-Veche și acolo rămâne; Isai din *Zbor frânt* înoată între cele două maluri ale Nistrului, iar la maturitate rămâne în sat etc.

Satul este marcat de drama războiului sau prezentat în lumina prefacerilor dictate de regimul politic. Nu dramele colective, ci dramele personale sunt obiectul romanelor. Excepție face romanul lui Vladimir Beșleagă. Eroii își asumă însă credința nestrămutată în idealurile lor (mărunte) și acționează în consecință, pentru împlinirea acestora, chiar dacă, nerealizându-le, rămân niște înfrânți.

Orașul mic

În voiajul lui imaginar prin lumea romanului românesc, Călătorul zăbovește în *Orașul de provincie*.

Aici, tihna înșelătoare – alternativă convenabilă la o viață contorsionată; mediocritatea; lipsa – fatală – de orizont; apăsarea; lăncezeala; aspirațiile meschine; uniformizarea sunt însemnele locului.

(Perspectiva nu este una inedită – o regăsim într-un rondel de secol XIX: „Orașul mic te fură-ncet/ Cu ale lui tăcute strade,/ Cu oameni proști, dar cumsecade,/ Ce nici nu știu că sunt poet.// Cu centrul intim și cochet,/ Și fără case cu arcade;/ Orașul mic te fură-ncet/ Cu ale lui tăcute strade...” (Alexandru Macedonski, *Rondelul orașului mic*). O etalează Mihail Sadoveanu în câteva din cărțile sale sale – *Floare ofilită*, *Apa morților*, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* ș.a.)

Această imagine devenită un stereotip literar migrează de la un roman la altul, indiferent de epoca istorică în care este plasată acțiunea fiecărei cărți. Diferă doar actorii care, în orașe uitate de lume, își joacă drama existențială. Și diferă, uneori, stratagemele de adaptare. Sau de salvare.

*

În vara lui 1926, în orașul de provincie al lui Gabriel Dimancea (*Vara baroc*) nu se întâmplă mare lucru. Nimic altceva decât câteva aranjamente meschine, câteva drame personale, câteva răfuieli. Printre acestea se strecoară momente de relax, petrecute de protagoniștii așa-ziselor evenimente cotidiene în cafenele, cu amicii – pretexte pentru divagații interminabile și fără miză.

Marile evenimente din viața orașului mic sunt:

Adulterele. Un avocat, Milan, își înșală nevasta (pe Riki-Riki, directoare de școală) cu o văduvă care făcea un ostropel divin.

Rupturile amoroase. Din cauza vieții boeme, Gabriel Dimancea este părăsit de soția sa.

Întâlnirile lui Gabriel Dimancea: cu Dorința (fiica familiei la care tânărul lua masa uneori, familie ce deținea o prăvălie de stămburi și de stofe); cu văduva iubită de Milan, femeie care îi stârnește și lui simțurile; cu Ilenuța, nepoata arendașului Maltezi, angajat al conului Iorgu Pribeagu. Pe acesta din urmă – om politic influent pe plan local – Gabriel îl vizitează zilnic.

Aranjamentele mărunte: Gabriel îl ajută pe un învățător dintr-un sat (Hârtoapele) să fie angajat la ziar și să obțină o catedră în oraș; tot Gabriel o înduplecă pe directoarea Riki-Riki să îi dea un post Ilenuței (fată de la țară), nepoata arendașului Maltezi.

Conflictele cu superiorii ierarhici: Gabriel Dimancea se ceartă cu directorul ziarului la care lucra, un fost camarad de arme în război pe care îl împiedecase să dezerteze.

Asasinate: este ucis un director de liceu; apoi este împușcat mortal pe stradă însuși Iorgu Pribeagu.

*

În interbelicul oraș N al adolescentului Matei Iliescu (protagonist al unui roman cu titlu omonim) nu se întâmplă mare lucru. Singurul fapt însemnat – care animă spiritele averse de senzational și stăpânite de false pudori – e încântătoarea poveste de dragoste dintre Matei și Dora, tânăra soție a avocatului Jean Albu, trăită de cei doi amorezi în clandestinitate.

Iubirea lui Matei Iliescu pentru Dora e pe măsura aspirațiilor sale înalte: „...sunt plin de forță și știu că voi izbuti să fac tot ce vreau. Nimic nu mi se pare însă destul de sus pentru ce pot face, nimic la capătul căruia să nu fie pustiu și anularea” îi mărturisește la un moment dat Matei, tatălui său. Tânărul încearcă să nu se lase contaminat de mediocritatea sufocantă a unui spațiu din care își dorește să evadeze („Idealul meu până nu demult a fost să plec din orașul acesta”). Drept care iubește până la uitare de sine, iar o asemenea iubire e un antidot al mediocrizării. Sau își biciuiește vigilența, pentru a rămâne într-o stare perpetuă de trezie interioară: „Ținea un jurnal în care nota vorbele, gesturile și atitudinile ridicule pe care le observase peste zi în jurul său pentru a ști de ce să se ferească el însuși. Nu-și ierta nici cea mai neînsemnată consonanță cu felul de a fi al lor, gustă din plin bucuriile și chinurile negre ale orgoliului. A disprețui adânc și definitiv pe odioșii lui concetățeni și a se ține moralmente cât mai departe de ei, aceasta fu rațiunea existenței lui” (Petrescu, 1970: 12–13, 84, 203)⁹.

În cele din urmă, Matei Iliescu se va salva, plecând la București să urmeze Facultatea de Medicină.

⁹ „Jurnalul și iubirea pentru Dora îl salvează pe Matei Iliescu din capcana mediocrizării provinciale, proiectându-l într-un joc de forme și transparențe, evanescențe și eternități inventate” – Ion Simuț (2007), *O iubire de altădată*, în revista „România literară”, nr. 28, http://www.romlit.ro/o_iubire_de_altdat; articol reluat în *Europeanitatea romanului românesc contemporan* (2008), Oradea, Editura Universității din Oradea, p. 128–134.

*

În anii '50, în orașul de provincie al adolescentei Letiția Bernea (*Drumul egal al fiecărei zile*) nu se întâmplă mare lucru. Evenimentele din viața fetei sunt repetitive și minore: ieșirile cu prietenele în oraș; ceaiurile dansante; întâlnirile cu un iubit plicticos – Mihai; mersul la cinema; promenada de duminică, de pe Strada Mare a urbei, alături de familie; vizitele unchiului Biță (un dandy de București), care descinde în casa Letiției la sfârșit de săptămână, mirosind a Lavandă și Palmolive – parfumuri ale unei lumi necunoscute, încă inaccesibile. Toate aceste momente sunt, în esență, de o banalitate crasă. Dar pentru că sunt singurele care îi colorează existența ternă, pentru Letiția capătă o importanță exagerată.

*

La sfârșitul anilor '70, în orașul „vechi, stătut, leșinat, mort”, în care locuiește ziaristul Adrian Coman viața este monotonă. Aici, în Râul doamnei, traiul cotidian e „fixat definitiv în niște albiu trainice din care, oricât te-ai fi străduit, nu se mai putea ieși”. E de un previzibil exasperant și apăsător: „Fără niciun efort îmi puteam descrie viața ce mi-a mai rămas, până la cele mai neînsemnate amănunte, zi de zi, ceas cu ceas, ba chiar și articolele care urmau să mi se comande în următorii câțiva ani. [...] Așadar, totul știut: culorile zidurilor, mirosurile, hainele oamenilor, reacțiile lor și ale mele în cele mai frecvente împrejurări, cerul, munții din jur, temperatura, umiditatea”. E monoton: „Începusem să nu mai cred că trăiesc, ci că repet penibil o viață cunoscută demult până în cele mai mici detalii”.

Evadarea este singura salvare din acest mediu sufocant și meschin, pe care protagonistul îl iubește și îl urăște în egală măsură (Buzura, 1988: 42).

*

Într-un oraș sudic al anilor '80, un accident de mașină în care pier un soț și o soție, părinții a doi băieți care încă nu și-au făcut un rost (Octavian și Marius Stănescu – *Tainele inimei*) animă spiritele pentru o scurtă vreme. Apoi comunitatea recade în amorțeala atât de caracteristică unui loc în care nu se întâmplă mare lucru.

Urbea nu se individualizează prin nimic; e o îngrămădeală de blocuri și de case fără etaj. Câteva case sunt construite din cărămidă. Cele mai multe – din chirpici de pământ galben frământat cu paie și cu bălegar de cal. Altădată un târg nenorocit, orașul devine acum o așezare aflată în plin avânt industrial: existau aici o întreprindere nouă, se afla în proces de extindere și o fabrică de ciment.

Orașul trăiește prin destinele câtorva din „personajele” sale.

Provincialul care cunoaște pe toată lumea: Comisionarul Haikis – personaj memorabil, cel care avea o încrengătură de relații cu oamenii importanți din oraș sau de aiurea și care rezolva problemele tuturor.

Tânărul care vine aici, să își facă un rost – Octavian Stănescu: „În loc să rămână în București dăduse fuga în provincie, să-și dovedească meritele în orașul

natal ca să își poată lua apoi zborul în capitală. Nu era altceva decât un Rastignac pus la borcan [...]. Se simțea (totuși) bine aici în oraș, avea locul lui, respectat, învidiat și de viitor. Un viitor local, dar temeinic și mult mai precis decât acela care l-ar fi așteptat în București” (Teodorescu, 2005: 301). Odată ce devine șeful aprovizionării de la Fabrica de Ciment, se gândește să mai rămână în oraș. Dar nu se va complăce definitiv în postura de provincial respectat și va renunța la comoditatea acestui trai căldicel, revenind în Capitală.

Artistul local – Poldi, un pictor ratat, care amână *sine die* deschiderea unei expoziții și confruntarea cu publicul: „M-am odihnit în ultimii ani. N-am făcut altceva. Pictura mea... a obosit de atâta odihnă” (Teodorescu, 2005: 123). După ce pictează niște panouri uriașe, pentru primăria orașului, va dispărea în mod misterios.

Inginerul cu sensibilitate artistică – Penciulescu: ține un jurnal; are opinii despre orice.

Cea mai frumoasă și cea mai dorită femeie din oraș: Mona. Logodnica inginerului Penciulescu, adorată de pictorul Poldi care și-o dorește drept muză, nevasta lui Octavian. Admirată și bârfită de tot orașul, e mereu dichisită și e la curent cu trendurile vestimentare din moda bucureștencelor. Participă cu sârg la evenimentele mondene: ieșiri la restaurant, la cinematograful, la întruniri dansante (reuniuni cu muzică la pick-up și cu vodcă); manifestări artistice ținute la Casa de Cultură. E antrenată în relații sociale pe care le întreține asiduu. În mod previzibil, după căsătorie va deveni o blazată: își va pierde aerul de *femme fatale*: părul care îi miroase a prăjeală, și-l ține strâns într-un coc de funcționară; corpul i se acoperă „cu un strat tremurător de grăsime” (Teodorescu, 2005: 300); își va pierde interesul pentru modă și mondenități, dar își va cultiva instinctul social – va deveni președinta comisiei de judecată de la Primărie, apoi se va muta într-un alt oraș, căpătând un post de răspundere.

*

Orașul de provincie din romanele scrise între anii 1965 și 1989 rămâne un loc lipsit de spectaculozitate, populat de oameni cu voință flască. Evenimentele din romanele autohtone ale căror subiecte sunt plasate în orașul mic nu au culoarea celor proiectate pe un fundal similar de un J.M. Coetzee, de pildă, în trilogia sa cu *Scene de viață provincială* (*Copilărie, Tinerețe, Miezul verii*).

Excepție face *provincia* din romanele lui Nicolae Breban. Grobei din *Bunavestire* înalță un imn închinat acestui loc: „Mi-e dor de Alba, de Baia-Mare, de toate orașelele provinciei pe unde am răscolit praful cu picioarele mele de copil, deloc nevinovate, har Domnului, mi-e dor de provincie, într-un cuvânt, de provincie și de provincial. Voi mă puteți înțelege mai greu pentru că trăiți acolo, în țara minunată, promisă, nu aveți relieful acestei noțiuni, al acestei abstracțiuni. Visez la valorile provinciei, la marile ei valori, la marele ei curaj, curajul lui Don Quijote. Provincia nu e numai ridicolă; ea e și curată, ea e o fecioară care a fost violată în prima tinerețe, maltrată de un bețiv în prima ei tinerețe și poartă actului sexual o ură incarnată. Fecioară încă pe jumătate – desfrântă pe jumătate. (...) Voi

fi poet într-una din aceste zile și voi compune odată, o apologie a Provinciei, în care judecățile și conceptele vor fi abil ascunse în metafore, chiar în rime, în banalități. În așa fel ca să vă șocheze, voi care trăiți în provincie, voi care nu iubiți provincia mea, pe voi pe care vă șochează provincia, această școală a caracterelor, a eroilor. ... Umilința, adevărata umilință nu se poate naște decât în provincie. (Creștinismul nu s-a născut în provincia Imperiului Roman?!)" (Breban, 1977).

Cu excepția „provincialilor” lui Nicolae Breban (figuri inclasabile – în raport cu alți eroi din romane cu subiecte plasate într-un mediu similar) tipul provincialului din romanele scrise între anii 1965 și 1989 e o variantă actualizată a provincialului din textele de secol XIX, din literatura autohtonă (*Fiziologia provincialului* de C. Negruzzi și *Fiziologia provincialului în Iași* a lui M. Kogălniceanu). Arivismul, incultura, mediocritatea, oportunismul fac parte dintr-un portret generic al acestuia.

Provincii inventate

Insule într-o geografie fictivă cu repere în geografia reală, provinciile inventate de Ștefan Bănuțescu sau Eugen Uricaru sunt ținuturi inexistente pe hartă, dar autonome și unitare. Un topograf al lumii din romanele românești nu poate face abstracție de ele, iar Călătorul imaginar care colindă această lume nu le poate ocoli.

Scrierile lui Ștefan Bănuțescu – nuvele, eseuri, romanul *Cartea de la Metopolis* și fragmentele din celelalte bucăți ale *Cărții Milionarului*, poemele – acordă drept de existență literară unui „regat imaginar” bănuțescian, învăluit în vraja mitului.

„Topos imaginar inconfundabil” construit printr-o „tehnică borgesiană a mistificației erudite” ce presupune referiri constante și precise la un perimetru cu o toponimie inexistentă, dar și la nomenclatura unor așezări consemnate pe hartă¹⁰, ținut asemănător cu Yocknapatawpha faulkneriană¹¹ sau îndepărtându-se de acest prototip, prin caracterul prea livresc și fantezist al lumii circumscrise între granițele lui¹², „spațiu fabulos” având ca lege „excesul elementelor”¹³, teritoriul bănuțescian reprezintă varianta ficționalizată a universului original al scriitorului.

În *Cartea de la Metopolis*, trei sunt regiunile mari în jurul cărora se țese legenda: Metopolisul, Dicomesia, orașul Mavrocordat. În preajma lor – Insula Cailor, Insula Măcelarilor, Cetatea de Lână și fluviul ce scaldă câmpia dicomesiană.

Orașului Mavrocordat, locuit de inși mercantili și superficiali, i se improvizează o origine legendară: o anume Sultana Mavrocordat, din stirpe domnească, ar fi

¹⁰ Ov. S. Crohmălniceanu, *Al doilea suflu*, București, Editura Cartea Românească, 1989, p. 101.

¹¹ Ovidiu Ghidirmic, *Proza românească și vocația originalității*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1988, p. 110.

¹² Alex Ștefănescu, *Dialog în bibliotecă*, București, Editura Eminescu, 1984, p. 145.

¹³ Nicolae Balotă, *Universul prozei*, București, Editura Eminescu, 1976, p. 132.

fugit de acasă și s-ar fi ascuns pe aceste locuri ca să-și trăiască o poveste de dragoste cu un negustor bogat, îndrăzneț și răzbunător (Bănulescu, 2005: 339). *De aici* orașul și-ar fi dobândit numele, oficializat de către un negustoraș evreu, Leonida Reichenbach, prin înălțarea unei statui enorme și ridicole a fostului domnitor Constantin Mavrocordat – purtător al unui patronim identic cu cel al așazisei ocrotitoare a urbei.

La fel se întâmplă și în cazul Metopolisului, despre care se crede că ar descinde din Imperiul Bizantin – „Oraș al metopelor roșii, oraș hrănit cu apusuri./ Aici își cioplea Bizanțul pietrele imperiale de mormânt/ Aici se băteau monezi calpe pentru cumpărarea și uciderea vrăjmașilor”.

Așezarea se află sub zodia unei extincții iminente și e stăpânită/ invadată de semne prevestitoare ale sfârșitului.

Primul ar fi acela că din Metopolis dispar, pe rând, oamenii tineri, copacii și pomii: „...ar fi plecat mai întâi vișinii, cireșii, caișii, piersicii, prunii, merii și perii. Adică pomii mai delicați și mai obișnuiți cu grija și apropierea omului. Chiar și salcâmul, deși se mulțumește cu puțin din toate, n-ar fi întârziat nici el să plece...” (Bănulescu, 2005: 431).

Arborii sunt urmați de bătrânii care „se predau”, rând pe rând, făcând un negoț cu anii pe care îi mai au de trăit. Trocul se realizează între vârstnici – pe de-o parte – și mavrocordați, Havaet, Bazacopol și Iapa Roșie – pe de cealaltă. Cei dintâi își înstrăinează bunurile în schimbul unei rente lunare și în contul unei înmormântări decente. O hartă ce cuprinde zonele profitabile din punctul de vedere al afacerii, întocmită de unul dintre negustorii de ani, devine astfel imaginea stilizată a morții iminente ce impregnează totul. Ultimul care dispare e orașul însuși, secătuit din interior, de căutătorii de marmură roșie, al căror avânt mercantil e de nestăvilit. În neputința localnicilor de a se opune tuturor acestor inițiative este prefigurată resemnarea omului modern în fața falselor beneficii ale progresului social din contemporaneitate.

Lumea metopolisiană e condamnată la dispariție, fără a i se mai da șansa unei revitalizări. Din regatul bănulescian, doar Dicomesia se sustrage declinului.

Dicomesia este un ținut binecuvântat, un eden terestru, cu „grâie” mari „până la coama unui cal dicomesian”, cu păsări „atât de multe și atât de netemătoare prin mulțimea lor, încât dicomesienilor și tuturor oamenilor obișnuiți câmpiei li se așază pe pălării și le zboară printre glezne”. Se zice că Dumnezeu dicomesienilor le-a oferit acestora câmpia toată și le-a spus: „Luați-o, zgâriați-o puțin, aruncați sămânța și îmbogățiți-vă, voi și tot neamul vostru”, iar apoi le-a dat și păsări pentru câmpia lor, ivite din cele câteva ouă de prepeliță, pe care Creatorul și le-a luat din barbă, dăruindu-le oamenilor (Bănulescu, 2005: 401 – 402).

Aici se păstrează obiceiuri de început de lume. Iarna, au loc serbările dicomesiene la care participă și oameni, și cai: cursa cailor pe zăpadă, în care călăreții le răpesc pe viitoarele lor soții, aruncarea crucii în apa înghețată a fluviului, încercarea

oamenilor de a o recupera, într-un gest (simbolic) de purificare. Dicomesienii au o biserică pe roate ce poate fi transportată oriunde în vremuri de restriște. Din mijlocul lor, se desprind personaje-unicat; unul este Constantin Pierdutul – un nebun genial, un fel de rege (tragic) al Insulei Cailor.

Găsit și crescut în Insulă, el este un geniu matematic ce redescoperă singur întreaga aritmetică, inclusiv cifra zero, „tăind cu un briceag coada lui nouă”. Învăță să comunice cu armăsarii sălbatici ce populează insula. Îi botează cu cifre și reușește să îi conducă/ stăpânească. Este încoronat ca rege al locului de către Andrei Mortu – o altă prezență stranie; un hoț despre care se crede că ar fi murit (și-ar fi înviat) de patru ori. Înnebunind, Pierdutul provoacă o revoltă a cailor. Animalele devastează hambarele dicomesiene. Indignați, locuitori îl vor alunga pe Constantin din austera Insulă a Cailor.

Spre deosebire de acest ostrov, Insula Măcelarilor este un loc al abundenței sfidătoare: aici „sunt spintecate și sunt sărate fără întrerupere sute de oi pentru Turcia și pentru alte locuri ale Orientului unde se mănâncă munți de pilaf” [Bănuțescu, 2005: 295]. În registru hiperbolic este zugrăvită și Cetatea de Lână, loc în care „se îngheșuie multă lume, e multă larmă” și pe unde trec „și turmele de oi, de capre și cirezile de bivoli”. Descrișă mai întâi *numai* printr-o aglomerare de imagini auditive, Cetatea de Lână pare de la bun început un fel de „celălalt tărâm” cuprins primăvara și toamna de un „du-te-vino zgomotos, însoțit de zbieretele oilor, caprelor și catârilor, de nechezul cailor, mugetul vacilor și al bivolilor, de sunetul clopotelor și tălăngilor și de glasurile răgușite și amestecate ale negustorilor de piei și carne, ce târguiesc marfa cu păstorii, cu văcarii și cu geambașii de cai” (Bănuțescu, 2005: 405). Semnele distinctive ale așezării sunt „*morile de piuă*” cu fabricile de țesut și vopsit postavuri „care scot trâmbe de praf și fum alburii și nori de scame de toate culorile prin ferestre, prin uși, prin deschizăturile de la streșini, prin pereții improvizați cu scânduri nelegiuite” și *mirosul „stătut de lână, de piele de animal jupuit, de pastramă uscată și sărată, de seu topit și rânțezit la soare”* al localnicilor (Bănuțescu, 2005: 406 – 407). Loc perceput mai mult auditiv și olfactiv decât vizual, Cetatea de Lână e un spațiu în descrierea căruia observația auctorială se păstrează constant în zona excesivului și a fabulosului.

*

O provincie imaginară este și Vladia (din romanul omonim scris de Eugen Uricaru). Obsesia Vladiei îl urmărește pe scriitor încă din etapa prozelor scurte – primele două volume – *Despre purpură* (1974) și *Antonia, o poveste de dragoste* (1978) conținând două texte ce îi sunt consacrate. În jurul Vladiei se vor țese alte povești din romanele viitoare¹⁴.

¹⁴ Despre acest teritoriu și despre cărțile lui E. Uricaru, Ion Simuț notează: „Vladia, ca provincie imaginară, este nucleul generator al prozei lui Eugen Uricaru. Proiectul exista fragmentar în povestirile volumului de debut *Despre purpură* (1974), dar a dobândit amploare, complexitate și coerență abia în romanul *Vladia* (ed. I, 1982; ed. II, 1997; ed. III, 2004) (...). Pe filonul Vladiei se vor dezvolta alte

Spațiu așezat la „o margine a marginii”, Vladia e o regiune viticolă aflată în sudul Moldovei, în apropierea Comanei. Dincolo de Vladia nu mai există nimic altceva decât un pustiu arid: „...în spatele Vladiei, dincolo de cel dintâi deal care se ridică încrețit de araci și de vrejuri, nu se întindea decât o mare de coline galbene, dezolante, acoperite cu pir și tufe de scaieți albaștri, o încântare pentru ochi, primăvara, o imensă întindere de pământ aspru, deasupra căruia nu creștea nimic. Era doar locul de refugiu al câinilor hoinari, bătrâni și lipsiți de puteri pentru a mai ține piept atacurilor umane din străzile pline cu noroi și paie” (Uricaru, 1982: 6–7).

E un loc amenințat cu dispariția, căci dealurile ce o înconjoară riscă să se surpe într-un viitor incert: „...Vladia, târgul ăsta, pe care acum îl vezi noaptea mai frumos decât ziua, își trage viața de pe dealurile care odată și odată se vor surpa peste el. Acum le ține în picioare vița, e o plantă vânjoasă și fără pretenții, nu cere muncă multă, ci numai supunere” (Uricaru, 1982: 13).

Pentru unii dintre locuitorii ei, Vladia e un *spațiu al căutării și al așteptării*. Câțiva dintre ei se află în așteptarea sau în căutarea a ceva:

Croicu, profesor de științe naturale, caută fericirea și libertatea. El pândeste momentul apariției în Vladia a unui fluture al fericirii – Vanessa Ligata – despre care, se spune că ar aduce, pe lângă *libertatea absolută* (de care se bucură locuitorii Vladiei, dar pe care nu o pot conștientiza), și *fericirea absolută*.

Inginerul Bașaliga caută *puterea*. El este regizorul din umbră al destinelor celorlalți, el le întreține iluziile: „...fără mine, fără întreprinderea mea, tot târgul ăsta, mai plin de morți decât de vii, s-ar acoperi cu totul de noroi. Toți, ăștia de aici, și îi arătă o casă scufundată în întuneric, înaltă, cu un aer nobiliar decăzut, și ăștia, și ăștia, iar degetul său arăta fără alegere toate clădirile, meschine sau trufașe, toți depind într-un fel sau altul de mine” (Uricaru, 1982: 13). El așteaptă un moment mereu amânat: acela al recunoașterii autorității sale, prin conferirea titlului de „general” al Vladiei.

Misterioasa K.F, presupusa iubită a unui prinț aviator Șerban Pangratty (care și-a construit în Vladia un refugiu: vila „Katerina”, dar despre care nu se mai știe nimic) caută și așteaptă *iubirea*. Se abandonează unor reverii prelungite, în care mult doritul prinț apare și o urmează. Inginerul Bașaliga compromite acest mit (confiscă corespondența dintre cei doi, lansează zvonuri cum că povestea ar fi inventată); odată cu dispariția lui, odată cu moartea lui K.F. un întreg trecut dispare. Distrugerea legendei întemeietoare a locului e un prolog al distrugerii finale a Vladiei.

Iar pentru intrusul Vicol Antim, profesor de istorie venetic, provincia este un tărâm al explorărilor. El sosește în Vladia pentru a-i descoperi secretele și pentru a-i

ramificații, mai ales în romanul *Stăpânirea de sine* (ed. I, 1986; ed. II, 1998; ed. III, 2004), unde tot ce era pus anterior sub semnul îndoielii (personaje și întâmplări) este înfățișat ca real și cert”. Ion Simuț (2007), *Secretele savante*, în revista „România literară”, nr. 1 http://www.romlit.ro/secretele_savante, articol reluat în *Europenitatea romanului românesc contemporan* (2008), Oradea, Editura Universității din Oradea, p. 190–196.

înțelege trecutul. De aici pasiunea pentru povestea acum bătrânei K.F. și a prințului Pangratty, de aici curiozitatea cu care pășește în locuri pe care nimeni, pare-se, nu a avut îndrăzneala să le cerceteze în sute de ani.

În sfârșit, pentru exegeții romanului, *Vladia* e fie o reprezentare a societății totalitare comuniste – univers închis în care stăpâne sunt „iluzia malefică” și „o ordine halucinantă, impusă cu forță”¹⁵, fie o carte despre „perversitatea ficțiunii”¹⁶.

Prin București: locuințe și locatari

Peregrinările Călătorului imaginar prin locurile și epocile din romanele noastre se sfârșesc în București.

Capitala este, întâi de toate, o sumă a contrastelor – un amestec de vechi și nou, de tradiționalism și modernitate, de eleganță și de kitsch. Farmecul orașului se vestejește odată cu trecerea timpului. Bucureștiul se metamorfozează într-atât, încât pitorescul oraș interbelic pare a nu mai avea nicio legătură cu orașul mizer din anii '70–'80.

Se schimbă, întâi și-ntâi, interioarele caselor și felul de a fi al stăpânilor acestora.

În anii de domnie a Regelui Carol I, Bucureștiul pare prietenos și elegant.

Pe străzi trece tramvaiul cu cai și cu vagoane galbene. Animalele poartă pe cap și pe ochi apărătoare de pânză și fac curse ce costă 20 de bani prin Piața Sfântul Gheorghe, pe Colței, pe Dorobanți, pe Clopotarii Vechi, până la depoul de pe Bonaparte (Adameșteanu, 1975: 29).

În case boierești cu ștaif, proprietarii vorbesc franțuzește, își beau ceaiul la ora cinci și dezbat – în întruniri simandicoase – subiectele politice ale zilei.

O astfel de așezare este locuința profesorului Mironescu din romanul *Dimineață pierdută*, de Gabriela Adameșteanu.

Vila e ridicată îndărătul unui gard de fier forjat, cu poartă înaltă. De o parte și de alta a porții – două felinare negre. Vara, curtea se umple de trandafiri galbeni și mari, iar gardul și poarta de roze purpurii, agățătoare. Iedera și mâna-maicii-domnului îmbracă întâi chioșcul din fundul curții; apoi, întrețesute cu glicina, invadează întreaga clădire. Între ziduri sunt încăperile decorate cu rafinament. Una dintre acestea a rămas imortalizată într-o fotografie veche pe care proprietara de acum, Ivonne Ioaniu, urmașa profesorului Mironescu o privește împreună cu Vica Delcă (personajul principal al cărții) – o bătrână semi-analfabetă, angajată să facă

¹⁵ Ion Istrate et al. (2004), *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989*, București, Editura Academiei Române, p. 982.

¹⁶ Ion Simuț (2007), *Secretele savante*, în revista „România literară”, nr. 1 http://www.romlit.ro/secretele_savante, articol reluat în *Europenitatea romanului românesc contemporan* (2008), Oradea, Editura Universității din Oradea, p. 190–196.

menajul, martor incompetent al unui trecut pe care îl judecă ori îl analizează cu o cruzime rudimentară.

Clișeul fotografic dezvăluie un salon ai cărui pereți sunt acoperiți de lambriuri noi și lucioase, din lemn de nuc. O pendulă de masă, cu cadran rotund, mare și alb arată ora cinci și-un sfert, după-amiaza. Pe un perete, cineva a agățat o oglindă. Sub oglindă e așezată o canapea de mahon, cu speteaza din trei semiovale prinse într-un chenar de ghirlande. În spatele canapelei, pe o consolă de bronz, se odihnește o statueta: Apollo cu lira. În dreapta divanului, pe o mäsută, e fotografia Regelui Carol I și a Reginei Elisabeta.

Spre mijlocul salonului tronează un gheridon. Fața de masă ce îl acoperă e din catifea brodată cu lotuși sau nuferi îmbobociți: „Un șnur de mătase răsucit o țivează, înnodându-se la fiecare colț cu funde mari și ciucuri pufoși, albi și aurii, care ating covorul”. Deasupra gheridonului se lasă lampa olandeză cu un vrej de ciucuri translucizi (Adameșteanu, 1975: 115–117).

La ani buni după război, toată această strălucire se risipește. Casa devine un vestigiu solitar și trist, într-un peisaj urban schimonosit. Clădirea intră în paragină, tencuiala i se cojește, felinarele de la poartă nu se mai aprind niciodată. În casă sunt vârați chiriași, iar foștii stăpâni îmbătrânesc și se sting. În preajma casei, pe un teren viran, se ridică un bloc (Adameșteanu, 1975: 41, 44).

Noile așezăminte comuniste nu vor păstra nimic din bunul-gust al locuințelor de altădată. Camerele mari, cu contururi rotunjite în arcade (care se mai construiau încă, în anii '50), vor deveni pătrătoase și din ce în ce mai mici. Rămășițe ale timpurilor vechi – un instrument muzical, un tablou, mobilă desperecheată – vor rămâne o vreme, în decorul standardizat al locuințelor comuniste la un loc cu obiecte produse în serie, ca apoi să dispară treptat. Buna rânduială va fi înlocuită cu dezordinea; culorile luminoase în care sunt învăluite interioarele vor aluneca înspre o îmbăcseală ternă; iar intimității i se va substitui promiscuitatea.

*

În 195..., la etajul șase al unui bloc din imediata apropiere a cheiului Dâmboviței, locuiește magistratul Răteanu – un „bărbat mic și uscat, cu părul rar, cenușiu-murdar la ceafă”. Are cincizeci și ceva de ani, e fost consilier la Curtea de Apel, iar actualmente – avocat (Breban, 1967: 113, 123).

Locuința lui e mizeră: un hol și o cameră mare separată de acesta printr-o arcadă. În încăpere – parchet murdar; perdele de catifea; mobile vechi, cu tapițeria decolorată și roasă; un pat de nuc, mare, desfundat și scund, peste care e întinsă o plapumă de mătase galbenă, murdară; fotolii pe care zac aruncate obiecte vestimentare: cămăși purtate, pantalonii de pijama, chiloți, ciorapi desperecheați, pantaloni de stofă cârpiți. Într-un colț retras al camerei – o candelă cu untdelemn arde cu o flacără subțire, sub o icoană veche, întunecată, aproape neagră. Pe perete – o bibliotecă.

În odaie, perdele de stambă sau câte-un paravan delimitează trei spații ce adăpostesc, poate la fel ca în alte case, vase murdare, resturi de mâncare mucegăite, pantofi stricați. În casa lui Răteanu, îndărătul unui paravan se află o bucătărioară improvizată.

În tot e un aer stătut, apăsător – „parcă de culoarea stofei și a mobilei, un cafeniu închis, ros, cu ape incerte ca niște dăre nesigure ale scurgerii timpului” (Breban, 1967: 113, 124).

La fel de auster, mai ordonat și tot atât de lipsit de personalitate este apartamentul burlacului Chilian (personaj al aceluiași op brebanian, *Francisca*).

Chilian stă tot la bloc, aproape de Cișmigiu. Locuința lui e alcătuită dintr-o cameră mare de vreo treizeci și șase de metri pătrați, un hol mic, o baie și o bucătărie.

În prima jumătate a încăperii se găsesc patru obiecte din alte vremuri. Îi aparțin fostului proprietar, dar acum, nu le mai revendică nimeni: un pian cu coadă dezacordat; o reproducere în culori, mare cât peretele, a „Coborării de pe cruce” de Rubens; niște rafturi de cărți înalte până în tavan – simple, goale, din lemn scump; un uriaș candelabru de metal, cu douăsprezece lumânări electrice.

În fundul camerei se zărește un pat alb de spital, luminat de o veioză; la capătul lui, pe un scaun vechi de bucătărie se odihnește un aparat de radio Phillips. În apropiere sunt alte câteva lucruri – un dulap mare, greoi și vechi, cu multe uși; o masă rotundă și nouă, cu patru scaune obișnuite; un vechi covor țărănesc (Breban, 1967: 31).

Mai primitor, dar aranjat cu un prost-gust desăvârșit e apartamentul unei tinere dactilografe necăsătorite – personaj din romanul *Trei dinți din față*. „Dantele, bibelouri ieftine și tot felul de bibiluri” șed laolaltă cu piesa de rezistență nelipsită din apartamentele de altădată: carpeta din păr de cămilă, „pus într-o ramă grea, ca un tablou de gang”, reprezentând o răpire din serai: „Un bărbat focos ținea la pieptul său înamorat [...] o copilă zgribulită, dar numai nerv, cu ochi mari de aventurieră la primul pas, în timp ce calul, la fel de focos, galopa pe un câmp din păr de cămilă, luminat de o lună din păr de cămilă” (Sorescu, 1978: 26–27).

Această cămăruță de fată mare a dactilografei Margareta se află „într-un ogeac cu WC-ul în curte”, în care se înghesuie 15 familii.

Atmosfera e sinistă – camerele sunt aliniate de o parte și de alta a unui hol măreț, dreptunghiular, pardosit cu parchet de stejar. Strălucitor altădată, parchetul devenise între timp pătat, scorjit, de parc-acum „murea de lepră”. Atârnat de tavanul atât de înalt, încât nu se putea ajunge la el decât folosindu-te de o scară foarte lungă și grea – un bec înșurubat ardea pe hol întreaga zi.

O fostă cabină de baie „la comun” e reconvertită în spațiu de depozitare a unor lucruri vechi sau inutile: scaune sfărmate, cratițe, boarfe de tot felul, o somieră veche așezată în picioare și rezemată de perete. Aici obișnuiește să se retragă o bătrână locatară, în ceasuri de „armonii intime”, de „doruri și amoruri”, ca să stea pe canapea (adică să încremenească răstignită de perete) și să se abandoneze reveriilor.

La subsol se află cabinele de baie, unde curgea doar apă rece. Bucătăria imobilului este largă, cu o plită imensă, pe care ar fi încăput trei cazane soldățești. O sobă cu trei injectoare. Aici se găsesc o masă ordinară pentru vasele murdare, o bancă de lemn lungă cât peretele, o chiuvetă dublă și „escadriile” de gândaci.

O curte interioară se întindea în spatele clădirii, un loc lăsat în paragină, cam de o jumătate de pogon, cu corcoduși, gard din scânduri putrede, stive, gropi și „varnițe, din care ieșeau buruieni uscate” (Sorescu, 1978: 36, 14, 315, 24).

*

Mai nimic din ceea ce se găsește în aceste locuințe nu exprimă esența ultimă a identității celor ce le ocupă (Răteanu, Chilian, Margareta și vecinii). Desigur, unele trăsături ale fiecăruia se pot lesne deduce din felul în care le sunt decorate încăperile.

Prezența în apartamentul lui Răteanu a unei icoane înnegrite de timp și de fum sub care arde fără oprire o candelă arată, firește, religiozitatea bărbatului. Este vorba, de fapt, de un mod propriu de a-și asuma credința, străin de bigotism: „Eu sunt un om liber, un om profund religios! Biserica cu întregul ei aparat, imens, încărcat, nu poate atinge intensitatea și profunzimea pe care o poate trăi un singur om, puritatea de credință a unui singur om” (Brebă, 1967: 127).

Negrul icoanei, cafeniul-închis al tapițeriei și al mobilierului uzat, hainele ponosite (cârpite) ale lui Răteanu, perdelele grele (din catifea) – toate au miros de bătrânețe. Veșmintele aruncate în dezordine, ba chiar și înfățișarea bărbatului cu părul unsuros la ceafă arată o delăsare proprie unui ins atins de semnele decrepitudinii, în ciuda vârstei (are doar cincizeci de ani).

Un bărbat abulic, neglijent, cu trăiri învolburate – astfel ni-l înfățișează pe locatar camera descrisă de autorul *Franciscăi*.

Relevantă pentru straniețea personajului este următoarea scenă: în fața protagonistei și a lui Chilian, însoțitorului ei, Răteanu se confesează, vorbește vrute și nevrute. „Eu sunt aproape de moarte [...]” – mărturisește, patetic, la un moment dat – „voi muri în curând, simt asta”.

Apoi, de la tulburarea pe care i-o dă presentimentul sfârșitului trece la o veselie nefirească: „...apucă sticla goală ce se afla pe masă, o întoarce cu fundul în sus și, ținând-o de gât și mișcând-o asemenea unui tambur major care dă tactul cu bastonul său gros, încărcat cu flori metalice, fanfarei ce-l urmează –, Răteanu defilă prin fața lor, de la un perete la celălalt al camerei, în toată lungimea ei, cu pasul rigid, înțepat, ca o păpușă fără viață, scandând cu o voce ascutită, metalică, inexpressivă, cu ochii lucind de râs: – Bum-ba-ra-ta, bum-ba-ra-ta, Bum-ba-ra-ta!/ Bum-ba-ra-ta, bum-ba-ra-ta, Bum-ba-ra-ta!” (Brebă, 1967: 130).

Plat, rigid, greoi e Chilian. Tânăr de aproximativ 30 de ani, are origine sănătoasă și o muncă de răspundere în cadrul uzinei constructoare de mașini la care Francisca lucrează ca felceriță. Este un bărbat responsabil și un comunist adevărat.

Camera lui e mobilată cu minimumul necesar: pat, scaune, masă, covor, veioză. Lucruri noi (masa, aparatul de radio) și lucruri vechi (dulapul, un scaun vechi de bucătărie) sunt puse laolaltă fără pic de imaginație. E o încăpere aseptică, impersonală, aerisită și ordonată, ce ne face să ni-l imaginăm pe locuitorul ei ca pe un ins cu firea tăiată în muchii ferme.

În sfârșit, îngrămădirea de obiecte kitsch din camera dactilografei Margareta (personaj din romanul lui Marin Sorescu) trădează lipsa de simț estetic al amfitrioanei, din moment ce aceasta adună obiecte produse și comercializate la vremea respectivă în serie (bibelouri, carpeta cu Răpirea din serai). Respectiva este, totodată, și o convențională. Va avea, altminteri, o viață glorioasă, de soție și de gospodină perfectă.

Toate aceste însușiri ar putea intra într-un portret al unui personaj generic – *locatarul din blocurile comuniste*.

Depersonalizat, el nu e în stare să imprime casei sale acea amprentă distinctă ce transformă o locuință oarecare într-un cămin. Faptul este explicabil, dacă ne gândim că, în comunism, proprietarul de drept al locuințelor era, de fapt, Statul. Absența unui sentiment al apartenenței se justifică prin aceea că oamenii ocupau provizoriu anumite spații. În *Trei dinți din față*, printre cei care locuiau în clădirea veche existau destui care sperau să fie mutați într-un alt spațiu locativ de către „comisia care dă case”: Familia Argintescu (a cărei jumătate feminină era gravidă) își dorește o casă veche aproape de Piața Matache, pentru ca viitoarea mamă să facă mai ușor cumpărăturile. O altă locatară, tot însărcinată, s-ar fi mulțumit cu două camere în Titan; este exclus ca apartamentul să fie la parter, unde ar intra hoții și praful. Etc., etc., etc. (Sorescu, 1978: 33).

Lipsit de gust în amenajarea casei, lipsit de mijloace de subzistență satisfăcătoare, locatarul e nevoit să apeleze la soluții de compromis: adună lucruri vechi și noi, chiar dacă nu se potrivesc unele cu celelalte; le păstrează prea mult pe cele uzate; cumpără obiecte casnice de proastă calitate; improvizează; cârpește.

La prima vedere, de nevoie, locuitorii din blocurile comuniste alcătuiesc o comunitate sudată. În realitate, ei sunt niște alienați. Rareori în apartamentele lor se vor aduna laolaltă prieteni sau membri ai aceleiași familii din diferite generații, așa cum se întâmpla în casele (descrise în romanele) interbelice.

În casa Elenei Drăgănescu, personaj din cărțile Hortensiei Papadat-Bengescu, se organizează în fiecare joi serate muzicale. Urmează să aibă loc un concert din muzică de Bach, un adevărat eveniment monden ce coagulează în jurul lui membrii mai multor familii.

În casa avocatului Rotaru (din romanul rebreanian *Gorila*) are loc logodna fiicei acestuia. La evenimentul desfășurat într-un salon de o eleganță neostentativă participă inși din protipendada locală: miniștri, juriști, militari, jurnaliști. Toată lumea „vorbea, glumea, râdea” și dezbătea chestiuni politice.

În locuința de pe strada Antim a lui Costache Giurgiuveanu (*Enigma Otiliei*) locuiesc și tinerii Otilia și Felix, și bătrânul proprietar ramolit. Iar tot aici se adună pentru a juca table sau cărți alți membri ai familiei sau apropiați ai acesteia. Primul capitol al romanului ni-i înfățișază în jurul mesei pe Pascalopol – protectorul Otiliei și oaspetele obișnuit al casei; pe Aglae, sora lui moș Costache, pe Aurica, fiica Aglaiei și a lui Simion Tulea. Acesta se afla și el în încăpere, retras într-un colț al odăii, unde cosea.

În casa cu molii din *Cartea nunții* (de G. Călinescu) stau tânărul Jim, mama lui și o cohortă de mătuși ramolite. Când mănâncă, la „masa celor zece” se așază Jim; tanti Agepsina – chelăreasa și iconoama casei; o femeie de vreo cincizeci de ani, poreclită „domnișoara”; tanti Fira, tanti Ghenca; baba Chiva; tanti Caterina, numită madam Popescu, fiindcă era singura căreia îi mai trăia bărbatul; la un moment dat – însuși domnul Popescu, alias Țărălungă; Silivestru (50 de ani) și tanti Lisandrina (40 de ani), „cei mai tineri dintre bătrâni”.

Curiozitatea indecentă și pofta de senzational le sunt proprii celor ce stau („la comun”) în locuințe comuniste.

În al doilea capitol (*Marea Roșie*) din *Vânătoarea regală* este vorba de o întâmplare stranie. Nicanor, student medicinist, călătorește pe timp de iarnă pentru a participa la parastasul rudei sale Horia Dunărințu, de la dispariția căruia trecuseră un număr de ani. La întoarcere, Fiutul îi rămâne în pană. Tânărul este luat de o *Pobedă* în care se aflau și două femei în dolii. Ajuns în oraș, Nicanor se oprește la ele, să bea un ceai. Își uită în apartamentul femeilor (aflat într-un bloc comunist) tabachera de argint primită cadou de la logodnică, iar când se duce să o recupereze, află că acestea au fost asasinate cu două săptămâni mai înainte. Vestea îl consternează. Își trăiește uimirea sub ochii hulpavi ai vecinilor care îl cred vinovat de uciderea celor două: „Mirosea pe scară a ceapă prăjită și a sarmale. Ieșiseră în capoate muierile, și puștanii își lingeau muci, și nu se uita nimeni la ei să le dea o palmă peste bot” (D.R. Popescu, 1976: 84).

Sentimental și dependent sufletește de trecut, locatarul de la bloc nu se poate debarasa de lucruri inutile, folosite cândva: în *Francisca*, Răteanu păstrează mobila stricată; Chilian are încă în casă obiectele fostului proprietar – un pian, o reproducere după Rubens, un somptuos corp de iluminat; într-o încăpere din casa descrisă în romanul *Trei dinți din față* se îngrămădesc scaune sfărmate, cratițe, boarfe, o somieră.

În sufletul abrutizat al locatarului de la bloc, aceste relicve perpetuează amintirea vremilor de altădată la fel cum crucile din cimitire fac ca amintirea unor oameni care au fost să nu se stingă.

Bucureștiul contrastelor

Din elegantele locuințe interbelice, din camerele impersonale ale clădirilor Bucureștiului stalinist, Călătorul înaintează în timp și se avântă pe străzile urbei.

Suntem în anii '70–'80, iar cea mai convingătoare variantă literară a Bucureștiului acelor vremuri ia chipul și asemănarea celei din cărțile bucureșteanului Petru Popescu, romane în care spațiul de baștină al autorului este transformat într-un personaj.

*

În Scrisoarea-prefață care însoțește republicarea, la 27 de ani de la apariție, a romanului *Prins*, Petru Popescu reia o idee pe care și-o asumase drept program de creație: amintește, mai întâi, că prima sa carte s-a dorit a fi o pledoarie pentru reînvierea citadinismului. Prin urmare, mediul supus observației auctoriale va fi orașul pe care îl cunoștea cel mai bine: Bucureștiul – spațiu „văzut de la nivelul tineretului sufocat, o cazarmă plină de aburii de sudoare ai unor tineri patrioți cărora li se interzice mândria națională. Un cimitir de minoritari în care cioclii luptau să supraviețuiască deculturalizării, colonialismului sovietic. O podgorie, simbol a tradiției românești, invadată de orgia confuză a elitei comuniste totalitare” (*Prins*, București, Editura 100+1 Gramar, 1996, p. III).

Prins nu este doar o poveste despre o experiență-limită, ci și istoria unui oraș a cărui viață e altoită la existența protagonistului – Inginerul bolnav de cancer.

„Cine vede Bucureștiul întreg înțelege Europa în taina ei [...]. Cine înțelege Bucureștiul înțelege Europa, cine nu le înțelege pe amândouă la ce s-a mai născut?” (Popescu, 1969: p. 87) – sunt gândurile exaltate ale Inginerului pentru care orașul său natal e „ca un vis”, „ca o sinucidere”, e o „lipitoare... care îți sugerează trecutul, prezentul și viitorul”, un organism cu care trăiește într-o simbioză calmă, sau dușmănoasă, sau revoltată. Orașul e o extensie sufletească a tânărului (căci și neliniștile, și împăcarea sa reverberează în exterior, dându-i așezării temperatura afectivă a acestor trăiri).

Patru sunt ipostazele în care este înfățișat, în *Prins*, Bucureștiul:

– *Bucureștiul într-o iarnă „uscată și rece”*

Ghid prin orașul înghețat e vântul ce, în prag de An Nou, îl străbate de la un capăt la altul: de la margine, dinspre Pipera și Andronache, peste gheața lacurilor Colentinei, roată prin Piața Romană (locul în care urbea „crește în spațiu ca un copac cu sute de mii de cuiburi luminate”) printre cafenele și cofetării; de-a lungul bulevardului până în Piața Universității, iar de acolo – alunecă pe Calea Victoriei, „până când se încurcă în coloanele Palatului Poștelor”. Sare pe cheiul Gârlei, peste Palatul Justiției și Spitalul Brâncovenesc, ca să încalce Piața Mare și Dâmbovița – o apă ciocolatie și turbure, cu o curgere aproape dreaptă; își urmează apoi drumul spre sud, către periferia nivelată și odihnitoare (Popescu, 1969: 30, 8, 38).

(O imagine similară se va regăsi la Mihai Zamfir, în *Poveste de iarnă*: vântul înghețat „mătură București sfârșitului de noiembrie”. Lângă Palatul Telefoanelor e mai puternic decât oriunde. Rafalele crivățului iau cu asalt „oaza de București interbelic cuprins între Calea Victoriei și Cișmigiu”. Vântul, întunericul și ceața, viermuiala haotică pe străzi – sunt însemnele locului. Bucureștiul iarna este, la

Mihai Zamfir, la fel ca la Petru Popescu, decorul unei experiențe subiective răvășitoare: o poveste de dragoste neconsumată, între Mircea Stere și Adriana T, ambii absolvenți de limbi străine, ambii funcționari. El – un ins strălucit care a ratat, succesiv, în toate; ea – o femeie care îl atrage pe bărbat într-un joc al atâțărilor neconsumate și al respingerilor.)

La Petru Popescu, pasajul inaugural al romanului e o sumă de notații febrile despre un oraș încremenit și dezolant: „...revelionul cade peste București ca o maladie. [...] O iarnă uscată și rece. Căzuse foarte puțină zăpadă, și vântul o spulberase repede, dezvelind trotuarele ca pe niște chelii de sub părul alb, pieptănat ca să le ascundă. [...] Dar coborând pe șosele și bulevarde spre inima orașului, el ([vântul – *n.m.*] lovea cu piciorul în uși, chinuia crengile și sârmele, intra pe străzi înguste și se rezema, beat, cu umerii de balcoane și streșini, palmuia pe tot trupul lor gol statuile. Aerul rece se așeza peste tot: pe fațadele și flancurile de piatră ale clădirilor, pe băncile parcurilor, pe grătarele de fier ale canalelor – poartă rece, lemn rece, fier rece. Gunoaiele orașului, mineralizate, căpătaseră curățenia zgârcită a iernii” (Popescu, 1969: 8).

Pe aceste străzi sufocate de ceață, în prima dimineață a noului an se vor plimba tineri care „nu erau urâți, aveau ceva bani în buzunar, nu mulți, atâția cât îți trebuie ca să te plimbi pe stradă cu pieptul bombat de parcă ai fi proprietarul întregului oraș” (Popescu, 1969: 38).

După o descriere panoramică ce nu scapă niciun reper al unei geografii afective asupra căreia naratorul va reveni în roman, urmează focusarea notației scriitoricești: vântul învâluie, sleit de puteri, un automobil acoperit cu o prelată, ca apoi să se ridice și să piară deasupra unui bloc singuratic ivit printre casele mici din jur.

– *Orașul to(ro)pit de caniculă*

Pe timpul verii ce în București vine încă de pe la jumătatea lui mai, lânzezeala stăpânește orașul. O lânzezeală dezmățată: „oameni descheiați la cămăși până la talie” se ascund în săli de cinematograf; în curțile caselor, în oazele de leandri, zorele, cârciumărese, mușcate, pansele zăbovesc „oameni în pijama sorbind asfințitul în cești”; în parcuri – „bande vesele cu ghitară”; la adăpostul chioșcurilor din parc se aud „răsete și obscenități spuse în șoaptă și foșnet de îmbrăcăminte mototolită de mâini lacome”; la Tănase se joacă spectacole ieftine în care dansatoarele își exhibă coapsele ce „lucesc de căldură”, stârnind privitorii. La locurile lor de muncă, angajații nu fac nimic: în „birouri râncede”, funcționari bătrâni „păzesc câte o floare într-un pahar cu apă încălzită”. În localuri și în cafenele (la Capșa, la Nestor, la Mon Jardin, la Katanga, la Lido, la Turist), toți se vaită că e prea cald, toți bârfesc, toți poartă conversații pretențioase ori dezbat subiecte politice ore întregi, în jurul unui singur pahar cu sifon fără acid, a unei cupe cu vin acru, ori în jurul halbelor de bere amară cu gust de butoi. Nevestele, copiii și soacrele pleacă la mare sau la munte. Bucuroși că rămân singuri, soții „sar într-un picior ca niște școlari și chiuie noaptea pe străzi”. În Cișmigiu, pensionarii

joacă șah și table. Copiii rămași în București fac scandal pe terenurile virane pe care joacă fotbal.

De fierbințeală, „casele curg în asfaltul muiat, cerul albește de atâta soare, copacii transpiră, oamenii se zgribulesc pe stradă de frisonul căldurii”, așa cum se zgribuleau de frig iarna. „Pielea” blocurilor „crapă, se fărâmițează”. În vintrele lor de beton, „lifturile gem surd, ca niște crize”; „în măselele de fier se simte o turbare înceată”. Aerul capătă mirosul înecăcios de păr încălzit din frizerii și din saloanele de coafură (Popescu, 1969: 247–248).

O secvență sugestivă (dar lipsită de reliefurile celei din romanul lui Petru Popescu) scoasă din *Fototeca* Adrianei Bittel completează această amplă descriere. Romanul Adrianei Bittel e alcătuit din „fișe de existență” ale personajelor ce îl populează; printre acestea se strecoară răzlețe pasaje descriptive. Unul dintre ele fixează imaginea unui deplorabil București estival din anii '80: „Vara, cele trei trepte de marmură ale frizeriei sunt spălate din abundență prima oară. Dărele de apă murdară se preling pe trotuar antrenând praful spre rigolă, unde dăinuie mici băltoace cu mucuri de țigări și bilete de autobuz ridicate la suprafață. O frizeriță aproape goală sub halatul apretat fumează rezemată de ușă și strigă spre înăuntru, leneș, ca răspuns «dă-te dracului dă nebun la cap!». Fete palide și crispate, în grupuri sau însoțite de adulți dezorientați, tropăie pe asfaltul udat. Stropii noroioși, pe pielea gambelor tinere [...] Pensionarii care așteaptă să vină pâinea își povestesc insomniile cu țânțari, dar și câți sunt pe un loc la Drept (25, domne, 25!), pentru ca să ajungă tot la amintiri culinare” (Bittel, 1989: 89).

Bucureștiul anilor '80 – cadru al unei experiențe personale de grație – e reconstituit în detaliu și de către Mihai Zamfir, în *Poveste de iarnă*. Dacă la Petru Popescu descrierile orașului trădau un voluptuos spirit de observație (urbea era percepută multisenzorial, cu tot amestecul de forme, culori, mirosuri, zgomote), la Mihai Zamfir secvențele descriptive cuprind notații lapidare ce trădează un spirit descărn timer de lirism. Bucureștiul hibernal văzut prin ochii personajului principal, Mircea Stere (un intelectual erudit, cunoscător a patru limbi străine, dar eșuat în profesia de documentarist la o întreprindere obscură) are „străzi fin-de-siecle de culoarea ceții”; case cu „fațade gri, ornamentate capricios, cu turnulețe fanteziste și cariatide abandonate, privind mirate casele din față”; grădini misterioase cu pomi desfrunziți; Grădina Icoanei ce plutește în brumă. Aceste oaze vegetale răspândesc „miros de pământ arat și frunze putrede” sau ascund lacuri din care urcă aburi spre vârfurile copacilor. În anumite momente din zi când se circulă intens, câte un bulevard al urbei devine „țepos de mașini”. Există și stradele inaccesibile automobilelor; străzi liniștite, cu aer provincial; magazine și localuri; piețe; teatre; cinematografe; biserici; o Dâmboviță; o periferie; florării.

Niciun loc important nu scapă notației autorului; o inventariere a străzilor și a reperelor bucureștene pe care Mihai Zamfir le însumează în roman ar fi suficientă pentru a realiza o hartă exactă a marelui oraș (Zamfir, 1987: 12–14).

– *Bucureștiul vechi*

Bucureștiul vechi e orașul la începuturile lui. Există în cartea lui Petru Popescu o legendă a întemeierii urbei – istorie ușor gongorică, dar cu unele imagini notabile: Într-un loc binecuvântat de Dumnezeu, în mijlocul Câmpiei Române, printre lunci largi, păduri de stejar, râuri dese a căzut „o sămânță” de oraș – „plină și neîncăpătoare” de viitor, din care a crescut așezarea, timp de cinci sute de ani. Apoi, e orașul patriarhal, lipsit de stridențe care a supraviețuit sistematizării din anii comuniști. Un București cu străzi pline de salcâmi, plopî, oțetari, castani. Cu case înconjurate de garduri din fier și de curți cu felinare. Cu vile prin ferestrele cărora se văd „lemnul întunecat al bibliotecilor”, focurile lămpilor, stăpânii caselor adăstând lângă câinii lor mari.

– *Bucureștiul nou*

Azi, în locul străzilor s-au ivit bulevarde. Blocuri țâșnesc dintre vilele vechi, plutesc deasupra lor „ca niște transatlantice pe o mare acoperită cu sampane” și iau, încet-încet locul vechilor așezări. E o dezordine și o lipsă de logică în această nouă înfățișare a capitalei – oraș mare și urât, nu prea curat, căruia, de altfel „prea puțin îi pasă de ce se spune despre el, prea personal ca să poată fi primitor, piatră, metal și istorie”. O pleoră de metafore/ elogii aduse orașului contrapune autorul acestei ipostaze, în finalul romanului. Unele formulări sunt pline de patetism – „orchestra solemnă a îngerilor cu cap de muritori, roată nebunesc învârtită de timp și spațiu”; „luciu de ochi de fărâ în zăpada lumii”; altele – forțate și neizbutite: „palmier al Balcanilor, nebunie de soare alungat de nori, treaptă spre cer, prăpastie spre inima omului, floare de sânge a țării din jur” etc. etc. etc. (Popescu, 1969: 30, 60, 370).

Fiecare dintre ipostazele urbei intră într-un colaj straniu ce reînvie un București deopotrivă agresiv și blând, ospitalier și respingător, întunecat și luminos.

Alte locuri din București

Calea Victoriei

La colțul bulevardului – Cafeneaua Capșa, omniprezentă în romane.

Centrul orașului. Aici, pe timp de noapte se dezvoltă „marile fantome care ziua nu se mai văd în tumultul progresului: Casa de Depuneri, Poșta, Palatul de Justiție, Ministerul Domeniilor, Banca Națională, toate făcute de la 1877 până, cel târziu, în 1905 (Țoiu, 1984: 54).

Sfânta Vineri. O stradă oarecare „pustie, de un albastru cenușiu, de oțel încins ce aburea” cu niște „case șoldite, a căror gălbejeală verzuie suporta rău lumina prea dură”. Podul de la Radu-Vodă. Moșia Dudescului, străzile Traian, Tabacu, Labirint, Mântuleasa, Columbilor, Austrului, Arcului, podul de la Lemetru, strada Lănăriei, Lipscani, Biserica Sf. Nicolae Șelari în fața căreia obișnuiește să șadă fotografii

Ilie, ins „vesel și blond”, cu gura știrbă. Strada Moise Nicoară (Georgescu, 1975: 37–39; 130–132).

(Toate aceste nume se regăsesc în romanul *Înainte de tăcere*, în însemnările unui student la Facultatea de Istorie și activist UTC în ilegalitate în perioada dictaturii lui Antonescu. Arestat pentru activitatea sa, e închis, schingiuit și urmează să fie împușcat. Interesat de ce gândește și cum își stăpânește frica un condamnat la moarte în puținul timp ce i-a mai rămas de trăit, medicul închisorii îi dă un caiet pentru a-și nota gânduri, stări, impresii. Presimțirea morții îi acutizează simțurile și provoacă o avalanșă a amintirilor pe care tânărul de 20 de ani le notează febril, în devălmășie.)

Piața Operei, Cartierul Militari, Athenae Palace, Muzeul Zambaccian, Piața Amzei, Pasajul Victoriei, Lacul Tei, periferia și strada Primăverii unde totul e în demolare (Sorescu, 1978: 390).

Gările

Gara de Nord e un loc privilegiat, ce devine subiect de aserțiuni filosofico-patetice.

În romanul *Trei dinți din față*, Gara de Nord e un spațiu aglomerat și peștriț, plin de geamantane părăsite, pe care proprietarii le supraveghează de departe, de la coada pe care o fac la casa de bilete ori la chioșcul de ziare. Cu un pavaj neuniform, alcătuit dintr-un mozaic de asfalt și de pietre mici și mari: „pietre mici, bucăți de granit sfărâmate și bătute cu ciocanul, așa cum sunt trotuarele orașelor de provincie”; „cu blocuri mari de piatră, aliniate frumos, care dădeau o impresie de lucru solid”; în sfârșit, asfalt, „cu gudron turnat peste pavajul obișnuit”. Ca punct geografic, e un nod al tendințelor contrarii; privit cu un ochi de filosof – e un topos al alienării și al anulării, în care un om, oricât de mare ar fi, „e anulat, e zero [...] din cauza anonimilor care îl înăbușă și îl uniformizează” (Sorescu, 1978: 306–307).

O altă perspectivă asupra aceluiași topos o are George Pelimon, din *Nesfârșitele primejdii*. În mintea lui de romancier ratat, imaginea Gării de Nord e una idealizată.

Gara „nu poate fi comparată ca monumentalitate, importanță a traficului și arhitectură, nici cu gara din Leipzig [...][...], nici cu cea din Londra, nici cu luminoasa Stazione Termini din Roma [...] Are un farmec indicibil, un aer transparent și o lumină unice în lume”. Modernizările survenite aici odată cu anii nu au afectat „poezia clădirii”: „Dalele galbene, pardosind cu mici cuburi peronul principal și holurile, primesc familiar în oglinda lor grațioasele transportoare electrice încărcate cu colete, cărucioarele cu valize, literele fosforescente ale câtorva reclame, dar mai ales silueta frumoasă a locomotivelor Diesel care, înaintând până în radă, îngheață în cristalul adânc ca norii vineții în chihlimbarul unui apus de soare”. De aici, „pleacă în fiecare ceas elegante trenuri expres, cu vagoane restaurant și de dormit, cu compartimente dominate de roșul solemn al

canapelelor, o mulțime de garnituri rapide și accelerate, ce împânzesc țara și întrețin viu pulsul vieții, din Capitală până în ungherele cele mai îndepărtate ale acestui pământ” (Simionescu, 2007: 291–292).

E o viziune ce amintește de reportajele exaltate din presa comunistă.

*

„Nu există oraș care să se fi schimbat atât de mult ca Bucureștiul” de la nașterea lui, până în zilele noastre – afirmă un istoric, subliniind că eclectismul plus sinteza „nu lipsită de farmec” dintre Bucureștiul modern și cel tradițional au rămas constantele specifice acestui spațiu (Boia, 2012: 286, 288).

Bucureștiul din romanele românești care fac obiectul studiului nostru e într-o măsură covârșitoare o reflectare a imaginii reale a orașului. Sunt transfigurate mai toate metamorfozele repetate ale acestuia: de la întemeierea legendară a așezării, la imaginea romantică a Bucureștiului interbelic: cu străzi pe care trece tramvaiul cu cai și cu vagoane galbene. Cu case boierești, în care proprietarii vorbesc franțuzește, își beau ceaiul la ora cinci și dezbat – în întruniri simandicoase – subiectele politice ale zilei.

Și până la sumbra ipostază a capitalei comuniste: cu viermuiala străzii; cu oameni ce se plimbă ținând privirile în pământ, gheboșați sub haine lălâi în culori prăfuite – se izbesc unii de ceilalți și desenează în mersul lor traiectorii alandala; cu familii ce se înghesuie în locuințe insalubre. Cu blocuri fără noimă.

Chiar și așa, orașul e un centru al lumii în care adolescenții și tinerii (din romanele scrise între anii 1965 și 1989) își doresc să ajungă, pentru a-și croi o viață.

Un viitor.

BIBLIOGRAFIE

Romane – ediții consultate

- Adameșteanu, Gabriela (1975), *Drumul egal al fiecărei zile*, București, Editura Cartea Românească.
- Adameșteanu, Gabriela (1983), *Dimineață pierdută*, București, Editura Cartea Românească.
- Bănulescu, Ștefan (2005), *Cartea de la Metopolis*, în *Opere*, vol. I, ediție îngrijită de Oana Soare, Prefață de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Editura Univers Enciclopedic.
- Beșleagă, Valentin (2004), *Zbor frânt*, în antologia *Literatura din Basarabia în secolul XX*, romanul, vol. 2, Chișinău, Editura Arc-Știința.
- Bittel, Adriana (1989), *Fototeca – temă cu variațiuni*, București, Editura Cartea Românească.
- Breban, Nicolae (1967), *Francisca*, București: Editura pentru Literatură.
- Breban, Nicolae (1977), *Bunavestire*, Iași, Editura Junimea.
- Busuioc, Aureliu (2004), *Singur în fața dragostei*, *Literatura din Basarabia în secolul XX*, romanul, vol. 4, Chișinău, Editura Arc-Știința.
- Buzura, Augustin (1988), *Drumul cenușii*, București, Editura Cartea Românească.
- Buzura, Augustin (2005), *Refugii*, București, Grupul Editorial Corint.
- Georgescu, Paul (1975), *Înainte de tăcere*, București, Editura Albatros.

- Georgescu, Paul (1980), *Vara baroc*, București, Editura Eminescu.
- Petrescu, Radu (1970), *Matei Iliescu*, București, Editura Eminescu.
- Popescu, D. R. (1974), *O bere pentru calul meu*, Craiova, Editura Scrisul Românesc.
- Popescu, D. R. (1976), *Vânătoarea regală*, București, Editura Eminescu.
- Popescu, D. R. (1969), *F*, București, Editura Tineretului.
- Popescu, Petru (1969), *Prins*, București, Editura pentru Literatură.
- Preda, Marin (1967), *Moromeții II*, București, Editura pentru Literatură.
- Simionescu, Mircea Horia (2007), *Nesfârșitele primejdii*, ediția a II-a, Iași, Editura Polirom.
- Sorescu, Marin (1978), *Trei dinți din față*, București, Editura Eminescu.
- Stancu, Zaharia (1968), *Ce mult te-am iubit*, București, Editura pentru Literatură.
- Ștefanache, Corneliu (1981), *După echinocliul de primăvară*, Iași, Editura Junimea.
- Teodorescu, Cristian (2005), *Tainele inimei*, ediția a II-a, București, Editura Cartea Românească.
- Țoiu, Constantin (1984), *Obligado*, București, Editura Eminescu.
- Uricaru, Eugen (1981), *Așteptându-i pe învingători*, București, Editura Cartea Albatros.
- Vasilache, Vasile (2004), *Povestea cu cocoșul roșu*, în antologia *Literatura din Basarabia în secolul XX, Romanul*, vol. 3, Chișinău, Editura Arc-Știința.
- Zamfir, Mihai (1987), *Poveste de iarnă*, București, Editura Cartea Românească.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ SELECTIVĂ

Dicționare și volume colective:

- Istrate, Ion, et al. (2004), *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989*, București, Editura Academiei Române.
- Marino, Adrian (1973), *Dicționar de idei literare*, vol. I, București, Editura Eminescu.
- Pop, Ion et al., (2000–2003), *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. I–IV, coordonare și revizie științifică, Ion Pop, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință.
- Simion, Eugen et al., (2004–2009), *Dicționarul general al literaturii române*, vol. I – VII, București, Editura Univers Enciclopedic.
- Zaciu, Mircea et al., (1995), *Dicționarul scriitorilor români*, București, Editura Fundației Culturale Române.

Volume de critică și istorie literară, teorie și sociologie literară

- Alexandrescu, Sorin (2000), *Identitate în ruptură*, București, Editura Univers.
- Balotă, Nicolae (1976), *Universul prozei*, București, Editura Eminescu.
- Boia, Lucian (2012), *România, țară de frontieră a Europei*, București, Editura Humanitas.
- Bourdieu, Paul (2007), *Regulile artei*, București, Grupul Editorial ART.
- Cornea, Paul et al. (1982), *De la N. Filimon la G. Călinescu – studii de sociologie a romanului românesc*, studiu introductiv de Paul Cornea, București, Editura Minerva.
- Crohmălniceanu, Ov. S. (1989), *Al doilea suflu*, București, Editura Cartea Românească.
- Escarpiț, Robert (1974), *Literar și social, Elemente pentru o sociologie a literaturii*, București, Editura Univers.
- Escarpiț, Robert (1980), *De la Sociologia literaturii la teoria comunicării*, Studii și eseuri, București, Editura Științifică și Enciclopedică.
- Ghidirmic, Ovidiu (1998), *Dimensiuni ale romanului contemporan*, Baia-Mare, Editura Gutinul.
- Ghidirmic, Ovidiu (1998), *Proza românească și vocația originalității*, Craiova, Editura Scrisul Românesc.
- Herseni, Traian (1973), *Sociologia literaturii. Câteva puncte de reper*, București, Editura Univers.
- Herseni, Traian (1976), *Literatură și civilizație. Încercare de antropologie literară*, București, Editura Univers.
- Keunen, Bart et al. (2001), *Literature and society: the function of literary sociology in comparative literature*, Bruxelles, Wien, PIE Lang.
- Manolescu, Nicolae (1980–1983), *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I–III, București, Editura Minerva.

- Manolescu, Nicolae (2001), *Literatura română postbelică, Lista lui Manolescu*, vol. I–III, Braşov, Editura Aula.
- Manolescu, Nicolae (2008), *Istoria critică a literaturii române*, Piteşti, Editura Paralela 45.
- Marino, Adrian (1991), *Biografia ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Micu, Dumitru (2000), *Istoria literaturii române de la creaţia populară la Postmodernism*, Bucureşti, Editura Saeculum I. O.
- Micu, Dumitru (2000), *Literatura română în secolul al XX-lea*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române.
- Mihăilescu, Dan C. (2004–2006), *Literatura română în postceauşism* (Volumele I–II), Iaşi: Editura Polirom.
- Negoîtescu, Ion (1994), *Scriitori contemporani*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Negrîci, Eugen (2003), *Literatura română sub comunism*, Bucureşti, Editura Fundaţiei PRO.
- Perian, Gheorghe (2006), *Dezlegarea la cărţi* (Eseuri de critică literară), Cluj-Napoca, Editura Limes.
- Petraş, Irina (2008), *Literatura română contemporană. O panoramă*, Bucureşti, Editura Ideea Europeană.
- Simion, Eugen (1974–1989), *Scriitori români de azi*, vol. I–IV, Bucureşti, Editura Cartea Românească.
- Simion, Eugen (1981), *Întoarcerea autorului*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.
- Simuţ, Ion (1994), *Incursiuni în literatura actuală*, Oradea, Editura Cogito.
- Simuţ, Ion (1995), *Revizuirii*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române.
- Simuţ, Ion (2008), *Europenitatea romanului românesc contemporan*, Oradea, Editura Universităţii din Oradea.
- Şerban, Vasile Ion (1983), *Critica sociologică*, Bucureşti, Editura Univers.
- Şerban, Vasile Ion (1983), *Literatură şi societate. Repere pentru interpretarea sociologică a literaturii*, Bucureşti, Editura Eminescu.
- Ştefănescu, Alex. (1984), *Dialog în bibliotecă*, Bucureşti, Editura Eminescu.
- Ştefănescu, Alex (2005), *Istoria literaturii române contemporane 1941–2000*, Bucureşti, Editura Maşina de Scris.
- Ungureanu, Cornel (1985), *Proza românească de azi*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

Capitole, articole – selectiv

- Cheianu, Constantin (2008), *In memoriam Vasile Vasilache*, în revista „Contrafort”, nr. 7–8 (165–166), iulie-august; <http://vasilevasilache.blogspot.co.at/2009/01/in-memoriu-vasile-vasilache-prelutar.html>.
- Simuţ, Ion (2005), *Un roman comic, izvodit dintr-o snoavă*, în „România literară”, nr. 26, http://www.romlit.ro/un_roman_comic_izvodit_dintr-o_snoav.
- Burlacu, Alexandru (2008), *Tehnica narativă în Povestea... lui Vasile Vasilache*, în revista „Semn”, anul XI, nr. 1, p. 21.
- Moraru, Anatol (2008), *Un Măşkin în iţari*, în revista „Semn”, anul XI, nr. 1, p. 27.
- Butnaru, Leo (2008), *In memoriam Vasile Vasilache*, în revista „Contrafort”, nr. 7–8 (165–166), iulie-august; <http://vasilevasilache.blogspot.co.at/2009/01/in-memoriu-vasile-vasilache-prelutar.html>.
- Burlacu, Alexandru (2011), *Vladimir Beşleagă, par lui mème*, în revista „Metaliteratură”, anul XI, nr. 3–4 (27), p. 19.
- Simuţ, Ion (2007), *O iubire de altădată*, în revista „România literară”, nr. 28 http://www.romlit.ro/o_iubire_de_altdat; reluat în *Europenitatea romanului românesc contemporan*, Oradea, Editura Universităţii din Oradea, p. 128–134.
- Simuţ, Ion (2007), *Secretele savante*, în revista „România literară”, nr. 1 http://www.romlit.ro/secretele_savante; reluat în *Europenitatea romanului românesc contemporan*, Oradea, Editura Universităţii din Oradea, p. 190–196.

ABSTRACT

A foray into the Romanian novel world between 1965 and 1989 is a journey through a literary geography that includes:

First, the local village, either depicted through its traditional stance or disturbed by unexplained events; or under the renewing swing because of the negative influence of the collectivization and modernization.

Secondly, the village over the Prut River – an invaded territory. Subject to the aggression of some forces from abroad – manifested during the war or during the communist occupation – the rural space remains the favorite background for the Bassarabian authors.

Besides these places, there are the provincial cities (fatally marked by mediocrity), the imaginary provinces, and Bucharest. The capital is the sum of contrasts – a mix of old and new, of traditionalism and modernity, of elegance and kitsch. The town's charm fades with time. Bucharest is so much transformed that the fictional depictions of the spectacular inter-war town seem to have nothing to do with the miserable city of the '70–'80.

Keywords: Romanian places (villages, cities, Bucharest) reflected in literature, Romanian literature, literature in the Communist era.

MEMORIE, ISTORIE, IDENTITATE: REPERE TEORETICE INTERDISCIPLINARE¹

Alina Crihană*

Dincolo de aparenta lor simplitate, reflecțiile citate mai sus sintetizează relațiile profunde și complexe care unesc, indiferent de context, termenii ecuației *memorie – istorie – identitate culturală*. În această ordine de idei, se cuvine să subliniem, mai întâi (reluând o serie de observații formulate în altă parte²), nonpertinența „oposiției canonice dintre memorie și istorie” (Dosse, 1998), pe care hermeneuții contemporani ai istoriei au pus-o în lumină, în tentativa de a depăși o serie de impasuri ale teoriilor sociologice anterioare³. Pe urmele lui Paul Ricoeur și ale lui Michel de Certeau (ale căror teorii sunt, sub acest aspect, convergente, în ciuda diferențelor de ordin epistemologic, prima fiind tributară hermeneuticii, cea de-a doua îndeosebi sociologiei), François Dosse demonstrează, din această perspectivă, că subiectivitatea e implicată la mai multe niveluri (selecția evenimentelor, schemele interpretative, distanța temporală între „timpul povestit” și prezentul narării, „aspectul uman al obiectului istoric” etc.) în demersul istoriografic, istoria ca „punere în intrigă” a trecutului fiind o „fabricație”. Este unul dintre motivele pentru care Dosse, ca și Ricoeur recuză opoziția sus-menționată: „Le faux dilemme du choix à faire entre le pôle d’une histoire fondée sur son contrat de vérité et celui d’une mémoire alimentée à l’aune de la fidélité se transforme aujourd’hui, à l’heure d’un véritable basculement historiographique, en conjonction nourrie de fidélités multiples à l’épreuve de la vérité exprimée par les travaux d’une nouvelle

¹ 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.

* Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați.

² Cf. Alina Crihană, *Les illusions culturelles du (post)communisme roumain : histoire, mémoire et fictions identitaires*, in „Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d’histoire des littératures romanes”, Jahrgang 36, Heft 3–4 / 2012, Universitätsverlag Winter Heidelberg, p. 417–448.

³ Cf. teoria lui Maurice Halbwachs care insistă (ca și, mai târziu, Pierre Nora) asupra „rupturii” dintre „memoria istorică” și „memoria colectivă”, opinie tributară, într-o măsură considerabilă, unei concepții „pozitive” asupra istoriei, considerată ca fiind o „știință abstractă” (1950). Cf. Pierre Nora (Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, I, *La République*, Paris, Gallimard, 1986); Cf. Aleida Assmann (*Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, Munich, C. H. Beck, 2006; *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich, C. H. Beck 1999, 3ème édition 2006); cf. Enzo Traverso (*L’Histoire comme champ de bataille*, Paris, Editions de La Découverte, 2011). Pierre Nora, de exemplu, opune memoria, ca „istorie totemică”, „istoriei critice” (*op. cit.*, p. XXV).

histoire sociale de la mémoire. Au premier mouvement qui assure le primat au regard critique, à la mise à distance, à l'objectivation et à la démythologisation, suit un second temps, complémentaire, sans lequel l'histoire serait pur exotisme, celui d'une recollection du sens, qui vise à l'appropriation des diverses sédimentations de sens léguées par les générations précédentes, des possibles non avérés qui jonchent le passé des vaincus et des muets de l'histoire (*ibidem*).

Pe de o parte, „memoria este [...], ca și istoria, un mod de selecție [a evenimentelor] din trecut, o construcție intelectuală, și nu un flux exterior gândirii” (*ibidem*). Pe de altă parte, istoria este, ca și memoria, o (re)construcție subiectivă: ea constituie o „practică” fără îndoială condiționată de contextul social în care se înscrie *scriitura* istoriografică, dar și de poziționarea „ideologică”⁴ a subiectului istoric care operează selecția, analiza și interpretarea „urmelor”⁵ memoriale. După Michel de Certeau, „en histoire, tout commence avec le geste de *mettre à part*, de rassembler, de muer ainsi en „documents” certains objets répartis autrement” (1975 : 84). Și încă: „L'étude historique met en scène le travail de la mémoire. Elle en représente, mais techniquement, l'œuvre contradictoire. En effet, tantôt la mémoire sélectionne et transforme des expériences antérieures pour les ajuster à de nouveaux usages, ou bien pratique de l'oubli qui seul fait place à un présent; tantôt elle laisse revenir, sous forme d'imprévus, des choses qu'on croyait rangées et passées (mais qui n'ont peut-être pas d'âge) et elle ouvre dans l'actualité la brèche d'un insu. L'analyse scientifique refait en laboratoire ces opérations ambiguës de la mémoire (1985 : 326).

În aceeași ordine de idei, Paul Ricœur dezvoltă reflecția asupra conexiunilor dintre istorie și memorie pe calea unei analize hermeneutice a „conectorilor dintre timpul trăit și timpul universal”, care revelează „capacitatea creatoare a refigurării timpului”, proprie istoriei, reperabilă în structurarea calendarului, în „ideea succesiunii generațiilor”, dar și, mai ales, „în recursul la documente, arhive și urme” (1985: 189). Recuzând ideea unei istoriografii care s-ar detașa de „noțiunile de urmă și de mărturie asupra trecutului” și, implicit, de memoria colectivă, Ricœur

⁴ Paul Ricœur acceptă, împreună cu Michel de Certeau, că „odată demascată această falsă pretenție a istoricului de a produce istoria într-o stare de absență socio-culturală, se naște bănuiala că orice istorie cu pretenții științifice poate fi viciată de o dorință de stăpânire [a obiectului cercetării, *n.n.*], care îl face pe istoric să se erijeze în arbitru al sensului”: „Ce désir de maîtrise constitue l'idéologie implicite de l'histoire” (*Temps et récit* III. *Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985 – cap. *La réalité du passé historique*), p. 269. Cf. Michel de Certeau, *L'opération historique*, in Jacques Le Goff și Pierre Nora, *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974, t. I, p. 3–41.

⁵ Cf. Paul Ricœur, *Temps et récit*, III. *Le temps raconté*, *op. cit.* – cap. *Archive, documents, traces* (p. 212–228); cf. Emmanuel Levinas, *La trace*, în *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972, p. 57–63. După Ricœur, „[...] la source d'autorité du document, en tant qu'instrument de cette mémoire [collective, *n.n.*], c'est la *signifiante* attachée à la trace”. (*op. cit.*, p. 217). Această „semnificanță” „indique *ici*, donc dans l'espace, et *maintenant*, donc dans le présent, le passage passé des vivants [...]. [...] La trace combine ainsi un rapport de *signifiante*, mieux discernable dans l'idée de vestige d'un passage, et un rapport de *causalité*, inclus dans la chose de la marque. *La trace est un effet-signe*” (*ibidem*, p. 219).

arată în ce măsură un astfel de demers ar „anunța, la termen, sinuciderea istoriei”: „En effet, la substitution d’une science historique nouvelle à la mémoire collective reposerait sur une illusion documentaire qui ne serait pas foncièrement différente de l’illusion positiviste qu’elle croit combattre. [...] L’illusion est même plus dangereuse : dès lors que l’idée d’une dette à l’égard des morts, à l’égard des hommes de chair à qui quelque chose est réellement arrivé dans le passé, cesse de donner à la recherche documentaire sa finalité première, l’histoire perd sa signification” (*ibidem* : 216).

Integrând problema „realității trecutului istoric” în hermeneutica sa asupra *Aceluiși* și a *Celuialt*, Ricœur încearcă să schițeze o dialectică a „pierderii” și a „datoriei”, incluzând, ca și Michel de Certeau, „alteritatea în datoria însăși”, în măsura în care „pierderea este o figură a alterității”. Din acest punct de vedere, istoricul în calitate de „maître en intrigues” devine „un servitor al memoriei oamenilor din trecut”, în timp ce „scriitura istoriei” apare, „mai mult decât o [modalitate de] înșelare a morții”, ca un mod de a opera „o întoarcere a refulatului, în sensul psihanalitic al termenului”: „On ne dira jamais assez que les morts, dont l’histoire porte le deuil, furent des vivants” (*ibidem* : 283).

Revenind la problema raporturilor dintre istorie și memorie, pe de o parte, și identitatea culturală, pe de altă parte, să remarcăm că întrebările fundamentale referitoare la destinul unei culturi, la particularitățile sale structurale, la profilul său identitar constituit în raport cu identitatea altor culturi, la ierarhiile sale canonice etc. ating, în ultimă analiză, problema poziției sale în spațiu și timp, a parcursului său istoric *reconstituit* în baza urmelor memoriale, dar mai ales – așa cum observaseră Maurice Halbwachs (1950) și, mai târziu, Joël Candau (1998) – *reconstruit* din perspectiva prezentului. În același timp, instituțiile și producțiile culturale, fie cele materiale, fie cele aparținând domeniului imaginarului (mituri și simboluri) acționează, la rândul lor, asupra construcțiilor istoriei și ale memoriei, imprimându-le, adesea, configurația particulară în raport cu un context socio-politic dat. Pe de altă parte, orice colectivitate sau grup social își fundamentează „unitatea simbolică” pe aderența la un „model cultural comun”, fenomen pe care sociologii îl numesc „identificare culturală”, și care nu se poate afirma în absența raportării la trecut, prin mijlocirea memoriei: „L’identité prend corps et s’affirme en référence au passé. Pour un groupe, une société, ce passé, c’est bien sûr son histoire. [...] Un groupe constitue donc son identité en assimilant son histoire. Cette transmission et remémoration du passé collectif, des épreuves, des succès et échecs du groupe, des conduites exemplaires de ses héros... participe au processus de l’identification culturelle”. (Mucchielli, 1999: 62–63) În configurarea sistemelor de valori care condiționează constituirea modelelor culturale, memoria funcționează, iarăși, ca un factor mediator: „Si toute transformation va de pair avec une possibilité de réévaluation, le travail de la mémoire a pour corollaire la constitution d’axiologies en fonction desquelles le passé se voit appréhendé” (Martens & Renard, 2008 : 12).

Indiferent de câmpul epistemologic în care se înscriu, reflecțiile asupra problematicei *identității* nu pot ocoli, așadar, investigația asupra rolului memoriei, care participă, în grade diferite, la constituirea așa-numiților „referenți identitari” (istorici, culturali, psiho-sociali) (Mucchielli, 1999: 13–14). Și invers: analiza urmelor memoriale ca „semne ale absenței” (în termenii lui J.-B. Pontalis⁶), are adesea drept miză reliefaarea modului de inserare a construcțiilor identitare în spațiul socio-cultural, într-un context istoric dat: „Car c’est bien la question des identités qui est à l’œuvre dans toutes les interrogations sur la mémoire, qu’on mette l’accent sur les effets de l’héritage et de l’histoire ou sur les fonctions individuelles ou sociales de la référence électorale au passé, ou qu’on suggère aujourd’hui que l’inflation mémorielle des vingt dernières années, loin de signifier la vitalité de la mémoire, n’a fait que révéler l’inquiétude de l’avenir et la crise des identités constituées par l’histoire” (Lavabre, 2000: 51).

Observația citată aduce în prim-plan o problemă esențială pentru demersul nostru, pe care Paul Ricœur o analizase în *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, și anume aceea a interdependenței dintre „fragilitatea” identității, în anumite contexte socioculturale, și fragilitatea memoriei, considerată ca fiind „componenta temporală” a primei și, totodată, o „matrice a istoriei” (2000: 98, 106). Pornind de la teoria lui Freud asupra mecanismelor inconștiente care reglează, în cura psihanalitică, exercițiul rememorării – întemeiat pe un așa-numit „travail de souvenir” (Freud, 1968), traumatizant și responsabil de o serie de blocaje ale memoriei, dublat de un „travail de deuil” (idem, 1970), cu rol compensatoriu în raport cu primul –, Ricœur schițează o fenomenologie a memoriei pe care se sprijină o hermeneutică a istoriei. Miza fundamentală a unui astfel de demers, prin intermediul căruia categoriile patologice freudiene sunt transpuse „în plan istoric”, este interpretarea fenomenelor încadrabile în categoria „abuzurilor memoriei / uitării”, intim legate de „căutarea” și de „revendicarea identității”: „Des dérives qui en résultent, nous connaissons quelques symptômes inquiétants : *trop* de mémoire, dans telle région du monde, donc abus de mémoire – *pas assez* de mémoire, ailleurs, donc abus d’oubli. Eh bien, c’est dans la problématique de l’identité qu’il faut maintenant chercher la fragilité de la mémoire ainsi manipulée. Cette fragilité s’ajoute à celle proprement cognitive résultant de la proximité entre imagination et mémoire, et trouve dans celle-ci son aiguillon et son adjuvant” (Ricœur, 2000: 98).

Extinse la nivel colectiv, patologiile inventariate îi servesc hermeneutului la identificarea a trei forme de „uz” și de „abuz” ale memoriei „naturale”: „memoria obstrucționată”, „memoria manipulată” și „memoria impusă” sau „comandată în mod abuziv”⁷. Dacă memoria „obstrucționată” reperabilă la un „nivel patologic-terapeutic”, indică un tip de „deficiență” (și o formă de „uz”) a memoriei colective,

⁶ V. *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, 1997, apud Marc Augé, *Les formes de l’oubli*, Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 33.

⁷ *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, op. cit., p. 82–83. În original: „mémoire empêchée”, „mémoire manipulée”, „mémoire obligée” / „mémoire abusivement commandée”.

numită de Ricœur „*mémoire blessée*” – efect al celui „*travail de deuil*” extins asupra unor „traumatisme ale identității colective” (*ibidem*: 95) –, celelalte două variante tipologice apar în mod cert ca forme de „instrumentalizare” exercitate de „deținătorii puterii”, generând „abuzuri” ale memoriei și, deopotrivă, ale uitării. La baza fenomenelor de manipulare a memoriei, Ricœur așează „un factor neliniștitor și multiform care se intercalează între revendicarea identității și expresiile publice ale memoriei” – *ideologia* – al cărei mecanism, raportat la modul de funcționare a utopiei, fusese „demonstat” anterior (1997), în cadrul unui exercițiu hermeneutic reluat sintetic în studiul apărut în 2000. Procesul ideologic ar fi „opac” sub două aspecte: „D’abord, il reste dissimulé ; à la différence de l’utopie, il est invouable ; il se masque en se retournant en dénonciation contre les adversaires dans le champ de la compétition entre idéologies : c’est toujours l’autre qui croupit dans l’idéologie. D’autre part, le processus est d’une extrême complexité. J’ai proposé de distinguer trois niveaux opératoires du phénomène idéologique, en fonction des effets qu’il exerce sur la compréhension du monde humain de l’action. Parcourus de haut en bas, de la surface à la profondeur, ces effets sont successivement de distorsion de la réalité, de légitimation du système du pouvoir, d’intégration du monde commun par le moyen de systèmes symboliques immanents à l’action” (Ricœur, 2000: 99–100).

Punând în relație strategiile manipulative având ca obiect memoria cu diversele nivele la care operează ideologia, Ricœur arată că „în planul cel mai profund, al medierilor simbolice ale acțiunii, memoria este încorporată în constituirea identității prin intermediul funcției narative”: „L’idéologisation de la mémoire est rendue possible par les ressources de variation qu’offre le travail de configuration narrative. Et comme les personnages du récit sont mis en intrigue en même temps que l’histoire racontée, la configuration narrative contribue à modéliser l’identité des protagonistes de l’action en même temps que les contours de l’action elle-même. [...] C’est plus précisément *la fonction sélective du récit* qui offre à la manipulation l’occasion et les moyens d’une stratégie rusée qui consiste d’emblée en une stratégie de l’oubli autant que de la remémoration” (*ibidem*: 103, *s.n.*). La un nivel de suprafață, narațiunile legitimizează întemeiate pe discursul ideologic pun în joc o memorie „învățată” și, firește, distorsionată, sprijinită de o istorie „autorizată” ea însăși, „oficială” și „celebrată public”: „Une mémoire exercée, en effet, c’est, au plan institutionnel, une mémoire enseignée : la mémorisation forcée se trouve ainsi enrôlée au bénéfice de la remémoration des péripéties de l’histoire commune tenues pour les événements fondateurs de l’identité commune. La clôture du récit est mise ainsi au service de la clôture identitaire de la communauté. Histoire enseignée, histoire apprise, mais aussi histoire célébrée. À la mémorisation forcée s’ajoutent les commémorations convenues. Un pacte redoutable se noue ainsi entre remémoration, mémorisation et commémoration” (*ibidem*: 104).

Analiza raporturilor dintre memorie, istorie și ideologie, pe de o parte, și construcțiile identitare, pe de altă parte readuce în câmpul reflecției problema

„abuzurilor memoriei”, definite într-un eseu celebru al lui Tzvetan Todorov⁸, din ale cărei observații Ricœur reține ideea valorizării *exemplare* a amintirilor traumatizante, considerată nocivă în măsura în care „cultul memoriei pentru memorie obliterează, [...] prin orientarea spre viitor, [...] chestiunea mizei morale” (*ibidem*: 105) a reconstituirii trecutului. Memoria ca „proiect” sau „datoria față de memorie” creează – în plan *etico-politic* – premisele acelei memorii „impuse”, pe care filosoful o analizează, pe urmele lui Pierre Nora (1984–1986), punând-o în relație, în cea de-a treia parte a studiului din 2000, cu problematica „fidelității față de trecut”, a „iertării”, a „culpabilității și a reconcilierii cu trecutul” (Ricœur, 2000: 536).

Din perspectivă psihosociologică, „abuzurile” inventariate de Ricœur creează, în plan socio-cultural, premisele unor „disonanțe identitare” care alimentează, în ultimă analiză, „alienările” și „crizele” culturale: „Ces dissonances identitaires existent aussi bien dans le système culturel que dans le système affectif et cognitif individuel. A l’intérieur d’une même culture existe toujours un certain nombre de contradictions normalement assumées sans problèmes par les individus. Les « crises d’identité » surviennent lorsque les tensions créées par ces contradictions deviennent trop fortes et paralysent les actions en introduisant le doute permanent” (Mucchielli, 1999: 100). Aceste crize ale identității culturale se produc ca urmare a „perturbării referențelor identitare”, antrenând „relativizarea valorilor și a modelelor”, fenomene reperabile mai cu seamă în interiorul „castei sociale” a intelectualilor: „Mais cette caste sociale, atteinte elle-même par la crise de confiance en soi, vacille dans la réalisation de son rôle et assume aussi quasi exclusivement son seul rôle de contestation” (*ibidem*: 107).

Intim legate de referenții istorici și culturali (îndeosebi de memoria culturală), fenomenele de contestare a valorilor constituite sau, mai mult decât atât, „panteonizate” ajung să perturbe, la rândul lor, conștiința istorică și afectează, implicit, identitatea culturală colectivă. Căci, aceasta din urmă se constituie, așa cum am observat deja, pe urmele lui Alex Mucchielli, prin raportarea la reperele furnizate de istorie, mai exact de „cultura istorică”, în ipostazele analizate de Ricœur pornind de la cea de-a doua „considerație inactuală” a lui Nietzsche (1964: 365): „istoria monumentală”, cea „tradiționalistă” și cea „critică”. Subliniind faptul că, „în filosofia lui Nietzsche, [...] o estimare genealogică este în același timp o evaluare a culturii” (1985: 424), Ricœur integrează în propria „hermeneutică a conștiinței istorice”, nu fără a critica un anume „iconoclast” reperabil în eseu citat, ideea nietzscheeană a „utilității istoriei pentru viață” (*ibidem*: 432), apărând

⁸ Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004 [1995]. În ceea ce ne privește, considerăm importantă observația lui Todorov vizând raportul dintre memorie și uitare: „Il faut d’abord rappeler une évidence : c’est que la mémoire ne s’oppose nullement à l’oubli. Les deux termes qui forment contraste sont l’*effacement* (l’oubli) et la *conservation* ; la mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux. [...] La restitution intégrale du passé est une chose bien sûr impossible [...] et, par ailleurs, effrayante ; la mémoire, elle, est forcément une sélection : certains traits de l’événement seront conservés, d’autres sont immédiatement ou progressivement écartés, et donc oubliés”(op. cit., p. 14).

(așa cum o va face și în *La mémoire, l'histoire, l'oubli*) forța fecundă a uitării, susținută de „istoria critică”, împotriva abuzurilor memoriei operate la nivelul celorlalte două forme de „cultură istorică”, istoria monumentală și istoria tradiționalistă: „Si l'histoire monumentale peut aider les forts à maîtriser le passé pour créer de la grandeur, l'histoire sur le mode antiquaire aide les hommes ordinaires à persister dans tout ce qu'une tradition bien enracinée dans un sol familial offre d'*habituel* et de *vénérable*. *Préserver* et *vénérer* : cette devise est comprise d'instinct dans l'enceinte d'une maisonnée, d'une génération, d'une cité. [...] Pour elle, avoir des racines n'est pas un accident arbitraire, c'est tirer croissance du passé, en s'en faisant l'héritier, la fleur et le fruit. Mais le danger n'est pas loin : si tout ce qui est ancien et passé est également vénérable, l'histoire, une fois encore, est lésée, non seulement par la courte vue de la vénération, mais par la momification d'un passé que le présent n'anime plus, n'inspire plus. [...] Voilà pourquoi, pour servir la vie, il est besoin d'une autre sorte d'histoire, l'*histoire critique* ; son tribunal n'est pas celui de la raison critique, mais celui de la vie forte ; pour lui, « tout passé mérite condamnation »”⁹ (*ibidem* : 428).

Nu este vorba aici (cum nu era nici în eseul lui Nietzsche) de a face *tabula rasa* din trecutul „mumificat”, căci numai „reprezentând, prin intermediul istoriei, propriile promisiuni neonorate, chiar împiedicate și refulate în cursul ulterior al istoriei, un popor, o națiune, o entitate culturală pot să acceadă la o concepție deschisă și vie a propriilor tradiții” (1998: 25), ci de afirmarea necesității unui „timp al *suspendării*” capabil să anime „ambițiile viitorului”, așa încât acestea din urmă să găsească „forța de a reactiva potențialitățile neîmplinite ale trecutului, și pentru ca istoria eficienței să valorifice tradițiile încă vii” (1985: 433). De aceea, Ricœur preferă să vorbească despre „travaliul”, și nu despre „datoria față de memorie”, considerată un „abuz” din momentul în care este pusă în serviciul unei istorii care revine obsesiv la anumite momente comemorative și ajunge astfel, să „bântuie”¹⁰ prezentul. Din acest punct de vedere, uitarea poate fi benefică, în măsura în care „ce n'est pas au passé de régir le présent mais au contraire à l'action présente d'user du gisement de sens de l'espace d'expérience” (Dosse, 1998). Așa cum observă Jacques Le Rider, care analizează, dintr-o perspectivă etică, mizele identitare ale jocului memoriei și uitării, „la justice est en péril quand l'oubli prédomine. Mais l'excès de mémoire, qui invoque un passé historique oublié pour justifier une action dans le temps présent, peut aussi conduire à l'injustice. Par exemple, la reconstitution d'identités nationales à base de références historiques « oubliées » depuis plus d'un siècle menace directement les individus que cette identité nationale transforme en une « minorité »” (2011: 23).

Revenind la abordarea sociologică, trebuie să subliniem, o dată în plus, că travaliul memoriei și al istoriei capătă semnificații diferite în funcție de *contextele*

⁹ F. Nietzsche, *Considérations inactuelles*, Paris, Aubier, 1964, p. 247, apud P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 428.

¹⁰ Cf. Henry Rousso, *La hantise du passé*, Paris, Textuel, 1998.

socioculturale și politice în care se înscriu aceste practici și, firește, în funcție de mizele strategice puse în joc de actorii sociali care și le asumă. În termenii lui Johann Michel, „parmi les politiques symboliques, celles qui mettent en scène le passé collectif jouissent d'un statut privilégié en raison d'un phénomène anthropologique massif : il n'est pas d'identité (individuelle ou collective) sans le support de l'histoire et de la mémoire (individuelle ou collective). On peut appeler politiques de la mémoire l'ensemble des interventions des acteurs publics qui visent à produire et à imposer des souvenirs communs à une société donnée à la faveur du monopole d'instruments d'actions publiques (commémorations officielles, programmes scolaires d'histoire, lois mémorielles, panthéonisations...). La construction d'un récit collectif par les pouvoirs publics fait partie intégrante de ce mode d'action publique. Ces récits sont censés rassembler des membres d'une société autour d'une histoire commune, même si ces configurations narratives en disent souvent plus sur la manière dont le pouvoir se met en scène et en valeur que sur l'état de la mémoire collective effective” (2011).

Inserate într-un anumit context politic și ideologic, „uzurile” și „abuzurile” istoriei, ale memoriei și ale uitării sunt expresia intenției deținătorilor puterii de a manipula conștiința istorică a colectivităților, în scopul propriei legitimări simbolice: se ajunge astfel la instrumentalizarea – analizată de Ricœur și Todorov – a unor „politici publice ale memoriei” sau, dimpotrivă, a unor „politici ale uitării” sau ale „anti-memoriei” (*ibidem*). Reflectând asupra raporturilor existente între aceste forme de politici simbolice și asupra impactului lor asupra conștiinței istorice colective, Johann Michel schițează, pe calea unui studiu interdisciplinar tributar cercetărilor lui Paul Ricœur și Joël Candau (1998), o clasificare a formelor uitării în cinci „tipuri ideale” – „uitarea-omisiune, uitarea-refulare, uitarea-manipulare, uitarea comandată, uitarea-distruge” – care „pot interveni, în grade diverse”, „în configurația oficială a unei memorii publice”. Dacă (așa cum remarcase și Ricœur în legătură cu patologiile memoriei) primele două revelează o serie de operații *involuntare* ale memoriei individuale și colective (uitarea-omisiune fiind „însăși condiția de funcționare a memoriei”, iar uitarea-refulare – una dintre patologiile acesteia din urmă), ultimele trei forme „relèvent rigoureusement d'une politique publique d'oubli dès lors que des événements du passé ou des personnages historiques sont sciemment évacués, si ce n'est de la mémoire collective, au moins de la mémoire publique officielle” (*Ibidem*). Generatoare ale unor „construcții amnezice oficiale”, acestea reprezintă efecte ale strategiilor politico-ideologice legitimize, fiind intim legate de fabricarea miturilor politice și istorice, precum și a „iluziilor” culturale. Însă, dacă uitarea-manipulare și uitarea comandată pot servi, în anumite cazuri, la buna funcționare a mecanismelor sociale (prin conservarea păcii civile, de exemplu), regăsindu-se „în grade diferite, în toate societățile”, ultimul tip caracterizează exclusiv societățile totalitare: „L'*oubli-destruction* relève de la catégorie d'oubli, la plus violente, la plus radicale, mais ne vise pas la réconciliation nationale. Cette forme instituée d'oubli est utilisée dans le but de construire une mémoire officielle hégémonique, au détriment de mémoires

collectives concurrentes qui font l'objet d'une entreprise systématique d'anéantissement (destruction de documents publics, autodafés...). A travers une telle entreprise, c'est bien entendu l'identité collective (sa reproduction physique, sociale et symbolique) que l'on cherche à bafouer, voire à exterminer. La technique de l'*oubli-destruction* se rencontre avant tout dans les entreprises génocidaires (ce que Primo Levi appelle le « Reich millénaire » contre la mémoire) ou ethnocidaires" (*ibidem*).

Această formă de instrumentalizare a uitării a fost pusă în joc de regimurile naziste și staliniste, în care aneantizarea memoriei colective în favoarea celei oficiale a furnizat suportul pentru fabricarea unei *mito-istorii* (care a fost, în egală măsură, o *meta-istorie*) legitimizează, „monumentală” și „tradiționalistă” deopotrivă, tributară, în ambele cazuri, scenariilor eschatologice. Cele două „religii politice” ale secolului al XX-lea, ale căror metanarațiuni ideologice recuperează tradițiile milenariste în măsura în care „postulează o anumită formă de salvare istorică prin instaurarea unei societăți perfecte” (Sironneau, 1986 : 93), își află în politica uitării unul dintre instrumentele cele mai eficace pentru remodelarea mentalitară a societăților respective. În cazul comunismului sovietic, care ne interesează în mod deosebit în măsura în care a furnizat comunismului autohton bazele ideologice și mitice, sosirea inevitabilă a „Regatului justiției” (una dintre temele majore ale eschatologiei lenino-stalinienne) este înscrisă în legile istorice considerate transcendente: „Le „Royaume” est le produit nécessaire du dynamisme interne de l'histoire: l'Histoire mène quelque part, vers une fin, car elle a un plan, forme sécularisée du plan divin [...]”. (Sironneau, 1982 : 393] Și încă: „[...] les événements passés doivent prendre la place qui leur est assignée dans l'histoire mythique ou disparaître dans les oubliettes de la mémoire collective. [...] La logique du mythe brise l'enchaînement fragile des faits historiques et constitue une histoire sacrée; donc le dynamisme historique, transcendant et immanent à la fois, travaille inéluctablement à la venue du « royaume »” (*ibidem* : 394).

În raport cu o astfel de configurare a „sensului istoriei”, sprijinită pe fabricarea unei memorii *oficiale*, producțiile culturale care conferă o identitate specifică societății comuniste, caracterizând modul de inserție al acesteia în istorie, aparțin unei memorii culturale marcate de ceea ce Guy P. Marchal și Véronique Rivière numesc, pe urmele lui Jan Assmann¹¹, o „amnezie structurală”: „[...] le pouvoir a besoin, rétrospectivement, d'une ascendance et, prospectivement, veut être remémoré, ce qui l'amène à une alliance avec la mémoire. Mais quand la société est traversée par des inégalités culturelles, par des différences de classes où les non-privilegiés aspirent à des changements et se forment une histoire linéaire rendant possible une interprétation de la mémoire dont la logique attribue au changement et aux ruptures une valeur progressiste, le pouvoir s'allie à l'oubli et cherche désespérément, par le contrôle de la communication au sens large, à

¹¹ *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Munich, C. H. Beck, 1992 [*La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, Paris, Aubier, 2010], p. 70–73.

empêcher par l'amnésie structurelle l'intrusion de l'histoire. L'amnésie structurelle opère dans la mémoire culturelle, par une réduction du contenu de l'histoire du groupe, un tri de quelques motifs d'identification qui sont considérés presque atemporels et persistants. Ainsi la mémoire culturelle fait-elle preuve d'une énorme capacité d'oublier les développements fondamentaux mais complexes et les données importantes mais équivoques. Les critères de cette sélection s'effectuent en fonction du rapport des données historiques avec la prise de conscience identitaire ou, tout simplement, avec les intérêts du groupe. Tout ce qui menace ou dérange la construction de l'identité du groupe est refoulé et oublié" (Marchal & Rivière, 2001 : 587). Astfel, memoriei istorice contaminate de miturile politice i se suprapune o memorie culturală „amnezică”, în care sunt multiplicat (auto)iluziile, prin intermediul „reprezentărilor trecutului fabricate de mass-media și de industria culturală, [devenite] spațiile privilegiate ale unei reificări a istoriei, transformată astfel într-un inepuizabil rezervor de imagini destinate consumului [public, *n.n.*] și accesibile în orice moment” (Traverso, 2011).

Este și cazul memoriei culturale fabricate, sub comunism, în spațiul românesc, tributară unei configurații specifice a temicii imaginarului sociocultural, ale cărei „urme” persistă încă în contextul posttotalitar. Dinamica *patent-latent* reperabilă la nivelul „feliilor”¹² temicii – este ilustrativă pentru travaliul memoriei, istoriei și al uitării, având implicații esențiale în mecanismul generării narațiunilor identitare. Să remarcăm, mai întâi, că mitologia politică edificată în perioada celor două dictaturi comuniste (dejistă și ceaușistă) și integrată narațiunilor istorice și construcțiilor memoriale *oficiale* constituie doar componenta discursivă („logos-ul”, având în spate un „epos”, în termenii lui G. Durand) a unui ansamblu de strategii pe care puterea le pune în joc în vederea remodelării identitare colective. Ea asigură suportul imaginar al narațiunilor legitimizează purtătoare ale unor conținuturi „pedagogice” privind istoria națională și memoria culturală, reconfigurate abuziv după „forcluderea” (Braga, 1999: 218) operată de *supraeul* politic în anii '50 la nivelul construcțiilor memoriale ale trecutului „decadent”.

¹² Cele trei „felii” analizate de Gilbert Durand în teoria sa asupra temicii socioculturale (teorie inspirată de studiile lui Freud asupra funcționării mecanismului psihic) sunt inconștientul („es” / „asta”) și, la nivelul „conștientului”, „eul” și „supraeul”. „Felia inferioară, cea mai în „profundime”, figurează un *es* antropologic, loc al ceea ce Jung numește „inconștient colectiv”, dar pe care noi preferăm să-l numim „inconștient specific” [...]. El este domeniul unde schemele arhetipale trezesc „imagini arhetipale”, *Urbilder* [...]”. O a doua zonă a imaginarului sociocultural, corespunzătoare – în sens metaforic – „eului” freudian, este aceea a imaginilor simbolice și a „rolurilor” / „măștilor” jocului social. Acestea din urmă pot fi („în funcție de un partaj *vertical* al cercului, printr-un diametru”) valorizate negativ sau pozitiv: „în timp ce imaginile de roluri valorizate pozitiv tind să se instituționalizeze într-un ansamblu foarte coerent, avându-și codurile sale proprii, rolurile marginalizate rămân într-un *Underground* mai dispersat [...]. Dar tocmai aceste imagini de roluri marginalizate sunt fermenti, destul de anarhici, pentru o schimbare radicală și pentru o schimbare de mit director”. În fine, o a treia secțiune orizontală a imaginarului corespunde, în diagrama lui G. Durand, „supraeului” societății, acela care „tinde să organizeze, chiar să raționalizeze rolurile pozitive ale „eului” sociocultural în coduri, programe, ideologii, pedagogii” (1999: 184–185).

Așa cum am arătat deja¹³, acest proces, instrumentat în vederea „uitării-distruhere”, a reprezentat – în schema eschatologică transpusă în praxis-ul politic – etapa „sacrificială” anterioară (și necesară) genezei unei istorii „învățate” fundamentate pe o „memorizare forțată” (P. Ricœur), înlesnită, la nivelul *eului* social, de „pasivitatea”, dacă nu de „complicitatea secretă” a „supușilor totalitari”. „Adevărurile” oficiale vehiculate prin intermediul istoriei „sacre” câștigă, astfel, un ascendent (prezervat prin exercițiul terorii instituționalizate) față de istoriile individuale. În opinia lui Paul Ricœur, „la ressource du récit devient ainsi le piège, lorsque des puissances supérieures prennent la direction de cette mise en intrigue et imposent un récit canonique par voie d’intimidation ou de séduction, de peur ou de flatterie. Une forme retorse d’oubli est à l’œuvre ici, résultant de la *dépossession des acteurs sociaux de leur pouvoir originare de se raconter eux-mêmes*. Mais cette dépossession ne va pas sans une *complicité secrète*, qui fait de l’oubli un comportement semi-passif et semi-actif, comme on voit dans l’oubli de fuite, expression de la mauvaise foi, et sa stratégie d’évitement motivée par une obscure volonté de ne pas s’informer, de ne pas enquêter sur le mal commis par l’environnement du citoyen, bref par un *vouloir-ne-pas-savoir*” (2000: 580, *s.n.*). Această „complicitate secretă” ține de un „paradox straniu” pe care se întemeiază „logica internă a regimurilor totalitare”. În termenii lui Jean-Jacques Wunenburger, „la condensation du pouvoir, son redéploiement terroriste, loin de rendre ces régimes insupportables, aboutissent au contraire à créer une tolérance et un conformisme à l’égard du système. Cette *docilité complice*, qui permet aux sociétés totalitaires de connaître le plus faible taux de tendances dissolvantes de leur unité, n’implique cependant pas une adhésion intime au contenu même du projet totalitaire. [...] Le totalitarisme, par sa logique, évite les différentes menaces de déstabilisation, propres à tous les autres régimes, et s’installe dans une sorte d’inertie et d’éternisation, elle-même validée par une méta-histoire prophétique; mais en même temps, en construisant un système institutionnel et idéologique qui doit garantir cette égalité dans le présent, il éloigne les sujets de la politique et les installe dans une sorte de *scepticisme anhistorique*” (1979: 220, *s.n.*).

Mecanismul „uitării forțate” acționează, așadar, la nivel *colectiv*, pe de o parte în direcția ocultării istoriilor personale și, pe de altă parte, în cea a constituirii unei metaistorii compensatorii, menite să întrețină starea de „scepticism anistoric” în raport cu prezentul. Eficiența acestei strategii nu poate fi, totuși, absolutizată: ea nu se manifestă la fel în toate secțiunile topicii și, cu siguranță, nu în zona *disidentă* reprezentată de scriitorii care își afirmă, în contextul dat¹⁴, „curajul estetic” (Simion & Grigor, 2012: 272–279). Care rămâne o formă de curaj și, mai mult decât atât, – prin mijlocirea ficțiunii – o modalitate de conservare a urmelor istoriei și

¹³ Cf. Alina Crihană, *Les illusions culturelles du (post)communisme roumain : histoire, mémoire et fictions identitaires*, op. cit.

¹⁴ La nivelul topicii totalitare, intelectualii și, mai ales, scriitorii fuseseră investiți de „supraeul” politic, cu un dublu rol simbolic: pe de o parte, ei trebuiau să apară (*manifest*) în fața masei de „supuși” ca niște „luminători”, iar pe de altă parte – să legitimeze, prin creațiile lor, puterea.

deopotrivă a identității personale. Este un aspect pe care noile politici ale memoriei tind să-l oculteze: discursurile revizioniste posttotalitare revelează, sub acest aspect, în ce măsură „situația prezentă [aceea a unei crize a memoriei istorice și culturale, dublată de o criză identitară colectivă, n. n.] joacă un rol central în reactivarea unei părți a experiențelor trecute încorporate”, altfel spus în „declanșarea schemelor de acțiune încorporate (produse în cursul ansamblului experiențelor trecute)” (Lahire, 2001: 87–88).

Configurația temicii socioculturale posttotalitare apare, astfel, profund „îndatorată” celei a trecutului, inclusiv la nivelul rolurilor atribuite scriitorilor, și îndeosebi celor reprezentativi pentru fenomenul *rezistenței prin cultură*. Confrunțați cu o nouă marginalizare, impusă de noua „cenzură” (Simion, 2012: 315)¹⁵, maeștrii – contestați astăzi – ai literaturii postbelice își reafirmă în narațiunile identitare apărute după 1989 poziția *disidentă* în raport cu metanarațiunile legitimizează ale deținătorilor puterii. Narațiunile memorialistice contemporane vin, astfel, să compenseze prejudiciile de imagine asociate „identității negative” „inferate” (Mucchielli, 1999: 95, 19) în trecut, ca și în prezent, în măsura în care „tout individu tend vers une identité sociale positive (positive d’après des critères normatifs, culturels) et [...] son inscription dans des groupes en dépend. Pour ce faire, il procède à des comparaisons qui lui valent une identité sociale positive. L’identité sociale contribue à l’estime de soi lorsqu’elle est positive, mais provoquer un malaise, une souffrance [...], lorsqu’elle est négative. Afin de restaurer, de rehausser l’identité menacée, dévalorisée, des stratégies individuelles ou collectives sont possibles. Celles-ci s’appuient sur des systèmes de croyances, des représentations sociales relatives aux relations de chacun aux groupes, relatives à la façon dont la société est structurée” (Baugnet, 1998: 91–92).

În contextul actual al „conflictelor în jurul memoriei” (Candau, 2004: 28), acutizate de fenomenul disonanțelor identitare manifestate la nivelul grupurilor de apartenență ale „elitiștilor” / revizioniştilor și ale *rezistențelor*, cercetarea povestirilor vieții publicate în posttotalitarism se dovedește a fi, așadar, nu numai fructuoasă, ci și necesară, în măsura în care – dacă este adevărat că travaliul memoriei, care condiționează (re)construcția identitară atât în cazul indivizilor cât și în cel al grupurilor sociale, se sprijină mai curând pe „istoria trăită” decât pe aceea „învățată” (Halbwachs, 1950: 36) – ni se pare tot atât de evident că prima este aptă „să suscite și să ghideze anamneza colectivă și individuală” (Le Rider, 2011 : 23).

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Assmann, Jan, *La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*. Paris : Aubier, 2010.
 Augé, Marc. *Les Formes de l’oubli*. Paris, Payot-Rivages, 1998.
 Braga, Corin, *10 studii de arhetipologie*. Cluj-Napoca, Dacia, 1999.

¹⁵ Am acordat acestei problematice un spațiu mai larg în două articole aflate în curs de publicare (în 2013) în revista „Caiete critice”: *Identitate și memorie în contextul românesc posttotalitar: perspective interdisciplinare* și *Între etica rezistenței și rezistența prin estetic: Eugen Simion „în ariergarda avangardei”*.

- Baugnet, Lucy, *L'identité sociale*. Paris : Dunod, 1998.
- Candau, Joël, *Mémoire et identité*. Paris : PUF, 1998.
- Candau, Joël, *Conflits de mémoire : pertinence d'une métaphore ?*, în Véronique Bonnet, C. Pradeau & F. Simonet, *Conflits de mémoire*, Paris, Éditions Karthala, 2004, p. 21–32.
- Carrier, Hervé. *Cultures. Notre avenir*. Rome : Presses de l'Université grégorienne, 1985, Collection : „Studia socialia”, n°. 2, [En ligne], URL : http://classiques.uqac.ca/contemporains/carrier_herve/cultures_notre_avenir/cultures_notre_avenir.html
- Crihană, Alina, *Les illusions culturelles du (post)communisme roumain : histoire, mémoire et fictions identitaires*. „Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'histoire des littératures romanes”, Jahrgang 36, Heft 3–4 / 2012, Universitätsverlag Winter Heidelberg, p. 417–448.
- de Certeau, Michel, *L'opération historique*, în *Faire de l'histoire*, t. I. Jacques Le Goff et Pierre Nora (éds.). Paris : Gallimard, 1974, p. 3–41.
- de Certeau, Michel. *L'écriture de l'histoire*. Paris, Gallimard, 1975.
- Dosse, François. *Entre histoire et mémoire : une histoire sociale de la mémoire*. „Raison présente”. septembre 1998, p. 5–24, [En ligne], URL : http://www.er.uqam.ca/nobel/m200550/Dosse_Entre_histoire_et_memoire.pdf.
- Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*. București, Nemira, 1999.
- Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Paris, PUF, 1950, [En ligne], URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html
- Lahire, Bernard. *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*. Paris, Hachette, 2001.
- Lavabre, Marie-Claire. *Usages et mésusages de la notion de mémoire*. „Critique internationale”. n° 7 / avril 2000.
- Le Rider, Jacques. *Introduction. La production du national en Europe centrale et orientale au XIX^e siècle ou la conversion de la discontinuité en continuité*, în *Mémoire et histoire en Europe centrale et orientale*. Daniel Baric, Jacques Le Rider et Drago Roksandić (dir.). Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 15–31.
- Marchal, Guy P., Véronique Rivière. *De la mémoire communicative à la mémoire culturelle. Le passé dans les témoignages d'Arezzo et de Sienne (1177–1180)*, în „Annales. Histoire, Sciences Sociales”. 56^e année, n°. 3, 2001, p. 563–589.
- Martens, David, Virginie Renard, *Avant-propos*, în „Interférences littéraires”. n° 1 / novembre 2008 (*Écritures de la mémoire. Entre témoignage et mensonge*). Textes réunis et présentés par David Martens & Virginie Renard
- Michel, Johann, *Peut-on parler d'une politique de l'oubli ?*. texte publié sur le site de l'Atelier international des usages publics du passé, le 11 mars 2011, [En ligne], URL: <http://centrealbertobenveniste.org/formail-cab/uploads/Michel.pdf>
- Mucchielli, Alex, *L'identité* (4^e édition). Paris, PUF, 1999.
- Nietzsche, Friedrich, *Considérations inactuelles*. Paris, Aubier, 1964.
- Nora, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, I, *La République*. Paris, Gallimard, 1986.
- Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Seuil, 2000.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris, Seuil, 1985.
- Roussio, Henry, *La hantise du passé*. Paris, Textuel, 1998.
- Simion, Eugen, Andrei Grigor, *În ariergarda avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor* (ediția a II-a adăugită). București, Curtea Veche Publishing, 2012.
- Sironneau, Jean-Pierre, *Sécularisation et religions politiques*. La Haye–Paris–New York, Mouton, 1982.
- Todorov, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*. Paris, Arléa, 1995.
- Traverso, Enzo, *L'Europe et ses mémoires. Résurgences et conflits*, „Vox poetica”, 17/11/2011. [En ligne] URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/traverso.html>
- Wunenburger, Jean-Jacques, *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*. Paris, Editions Universitaires, 1979.

RÉSUMÉ

La configuration particulière de toute identité culturelle est largement tributaire aux rapports que chaque communauté entretient avec son histoire et, par cela même, aux constructions de la mémoire. De fait, ces dernières participent dans de différents degrés à la constitution des « référents identitaires » (psychosociaux, historiques, culturels), en conditionnant, en même temps, la constitution des hiérarchies axiologiques établies, dans un contexte donné, à l'intérieur d'une culture. Notre travail se donne pour but la mise en évidence de ces rapports profonds existant entre la mémoire, l'histoire et l'identité, à partir de quelques réflexions théoriques tributaires à la démarche herméneutique, sociologique et mythanalytique.

Mots-clés : mémoire et histoire culturelles, identité, abus de mémoire et d'oubli, topique socioculturelle.

MANIFESTĂRI ALE AUTISMULUI NAȚIONALOFOB ÎN PRESA POSTDECEMBRISTĂ: DE LA „IDENTITĂȚILE INTERȘANJABILE” LA „NEGUSTORII DE ILUZII”¹

Nicoleta Ifrim*

Miza construirii unui profil identitar omogen al „românității culturale” care să dea glas impulsului de *reprezentare a diferenței*, ancorat într-o paradigmă iconică esențializând factorii de specific ai unei culturi ieșite de sub opresiunea totalitarismelor, altfel spus imperativul „re-construirii” interioare a unei oferte identitar-culturale de impact în dinamica reprezentărilor național-colective din spațiul european generează, în peisajul critic postdecembrist, o plajă largă de atitudini și polemici contradictorii, polarizând dual selecția și impunerea modelelor pivotale în „negocierea” imaginii identitare a „marginalității creatoare” românești. Melanjul criteriilor de identificare a itemilor reprezentativi, oscilarea între asumarea moral-eticistă a unei literaturi „non-pactizante” și impunerea unui necesar primat estetic al „revizuirilor”, între demolarea „mitologiilor întemeietoare” girând aderența colectivă a ficțiunilor la mistificările politic-ideologizante (est-etice) și recuperarea unei scări de valori conservând *funcția de reprezentare, de raportare la Lume* a miturilor naționale – toate acestea traduc fenomene și raportări ideo-grafice care au marcat vârsta postdecembristă a vieții culturale românești. Pentru Eugen Simion, este o exprimare simptomatică a unei anxietăți sociale aflate într-o nesfârșită căutare de identitate, captivă în „faza acestei interminabile, zgomotoase și, în fapt, deprimante tranziții” (Simion, 2010: 2), care înlocuiește criteriul estetic printr-o agresivă, „inchizitorială” revizuire a moralității cuplului autor–operă, un sindrom post-traumatic al criticii postdecembriste căutând cu ferveare „inculpați” și „trădători” într-un obsesiv „ne revizuim, ne revizuim, până la apusul istoriei...” (Simion, 2010: 2).

În altă ordine de idei, dezbaterile în jurul rolului criticii legitimează fireasca disociere între căutarea insistentă a gradului de „compromitere ideologică” a operei, un recurent și obsesiv reflex al „criticii proletcultiste fundamentaliste” (Dimisianu, 2011) care, postdecembrist, performează, în oglindă, partitura conformării *ficțiunii literare la ficțiunea doctrinară* supra-ordonatoare, și adevărata căutare a esteticității

¹ Fragmente din prezentul studiu au fost publicate în revistele „Transilvania” și „Europa”. Demersul este realizat în cadrul proiectului „Valorificarea identităților culturale în procesele globale”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial: Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/89/1.5/S/59758 și coordonat de Academia Română.

* Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați.

operei prin forjarea unor strategii, neangajate politic, ale criticii estetice. Cu toate acestea, manifestările „deviaționiste” ale criticii supralicitând, postdecembrist, purgatoriul demascărilor „pactizanților” sunt încă vizibile, legitimând „autoritatea” unor modele de incontestabilă „pervertire” a mesajului ficțional. Este cazul amplului interviu luat lui Gh. Grigurcu de către Iulian Boldea în „Vatra”, nr. 3–4/2011, în care criticul polemist redefineste „destinul revizionist” al criticii contemporane, stigmatizând definitiv profilul „oportunistului”. Panoramarea „trădătorilor” acutizează aceeași paradigmă a „criticului căutător de pete”, inventariind repetitiv-programatic colaboraționistii și demistificând „falsele valori” ale operei acestora. „Angajarea” procomunistă a lui G. Călinescu, Marin Preda, „scriitorul urcat conjunctural pe un platou de mare altitudine” prin „producția sa pe teme urbane, indenegabil mediocră, umflată cu pompa de o critică jenant magnanimă” (Grigurcu, 2011: 22), „o conștiință comunistă, promotor și beneficiar al vasalității sale de partid, încredințat până la finele vieții că *spiritului agresiv* ar trebui să i se opună *spiritul revoluționar*” (Grigurcu, 2011: 23) sunt argumentele-pivot ale ofensivei est-etice. În același registru sunt portretizați Nichita Stănescu, lansat „de timpuriu pe o pantă descendentă a creației, capotând în inflație, făcătura abstractizantă, indigestă. Șansa sa de moment a reprezentat-o susținerea ce i s-a acordat din două direcții divergente, din cea a criticii tinere, dornice de schimbare la ieșirea din tunelul dogmatismului celui mai tenebros și din cea a unei oficialități perfide ce dorea să-și adjudece un blazon al înnoirii ca un merit propriu”, dar și Petru Dumitriu care, alături de Marin Preda și Eugen Barbu, formează un „trio de prozatori înzestrați, dar corupți pe măsură, slujitori plini de râvnă ai propagandei, ahtiați de funcții, arghirofili” (Grigurcu, 2011: 23). Autorului *Cronicii de familie* și a *Drumului fără pulbere*, „compoziții pline de cinism”, îi sunt amendate „neconținutul sa șerpuipe pe terenul opțiunilor politice (vezi laudele aduse lui Ion Iliescu)”, fixând „cazuistica exemplară” a unui „scriitor cu activitatea devastată de oportunism” (Grigurcu, 2011: 23). Aceste demistificări vitriolante reprezintă, după Gh. Grigurcu, efectele „normalizării” într-o literatură care își recuperează, „est-etic”, adevăratele valori, căci „țelul revizuirilor, să precizăm iarăși și iarăși, nu e demolarea, *desfîntarea* valorii, act imposibil, ci degajarea ei de sub stratul de balast care s-a întâmplat s-o desfigureze ori s-o întrerupă atunci când conștiința auctorială, în calitatea sa de demnitate, s-a sinucis” (Grigurcu, 2011: 22)². Cu toate

² În viziunea criticului, „termenul est-etică are meritul de-a înfățișa în alcătuirea sa consubstanțierea dintre etic și estetic, factori ce n-ar putea fi disociați în reconstituirea, analiza și sancționarea epocii comuniste străbătute de țările captive din Estul continentului nostru. Răuvoitorii, cei ce vor să disimuleze ceva din trecutul lor, îl persiflează. Încearcă a-l reduce abuziv la prima sa componentă spre a-l amalgama cu moralizarea, firește exterioară, firește inadecvată interpretării intrinseci a creației artistice. Dar nu de moralizare e vorba, ci de recunoașterea valorii estetice, de atâtea ori nesocotite, sfidate, târâte în imundul tendenționism ideologic. Nu ne referim la conduita extra estetic-existențială a scriitorilor, nu avem în vedere bunăoară adeziunea la o formațiune politică, participarea la o ședință, relațiile personale cu nomenclaturistii etc., ci la text. La păcatul prin text. Punctul de vedere est-etic e un soi de curățire chimică. Într-însa intră o sumedenie de veșminte murdare,

acestea, paradoxal, miza revoltei criticului se îndreaptă acid asupra unei părți a criticii postdecembriste căreia îi este imputată „conservarea unei stranii inhibiții. Nici azi nu e de bonton să scrii neconvențional despre unele nume în vogă, ce în ochii unora constituie o rezervație hărăzită exclusiv aprobării totale, encomiului. Înainte de 1989 (lăsăm la o parte perioada cea mai rebarbativă, proletcultistă), existau câțiva autori cu o situație analogă. Statutul lor ambiguu, de staruri ale *realismului socialist* celui mai vânjos și de *opozanți de cafea*, ce nu puneau niciun moment în chestiune legitimitatea comunismului și în ruptul capului nu riscau a-și pierde privilegiile deținute fără întrerupere, nu era pus în discuție. E cazul unor Geo Bogza, Eugen Jebeleanu, Marin Preda. Li se cuvenea doar o prosternare, un buchet de elogii cu un odorat amețitor. Acum, locul le-a fost luat de așa-ziii *elitiști*, intelectuali distinși, cu aplombul unor *directori de conștiință*” (Grigurcu, 2011: 22). Ofensiva împotriva adepților autonomiei estetice este evidentă, critica de tip *adoratio et imprecatio* fiind ireversibil asociată culpei instituirii unui canon, care, surprinzător sau nu, rezistă încă examenului analitic. Formula „rezistenței prin cultură” este demontată fără drept de apel printr-o logică exclusivistă a recunoașterii „demoniei ideologice” care reprimă combativitatea *afișată*, cât și pe cea *ficționalizată*, de nișă. Unui „teoretician al iluziilor literaturii”, „rezistența prin estetic” i se pare „o formulă flatantă, care rezultă dintr-o comprimare a etapelor și dintr-o imagine ofensivă, nu prea onestă, a raporturilor cu Puterea” (Negrici, 2011); în contra-replică, un contemporan ideolog al „mistificărilor” propune analiza celor două coordonate din perspectiva credibilizării unei autenticități bipolare a existenței, manifeste prin diferite grade de co-implicare reciprocă – „Literatura și politica sunt până la urmă cele două fețe ale participării noastre la viața comună, una orientată spre realitate, spre prezent, cealaltă spre idealitate, spre virtual, spre viitor; dar ele ne implică nu numai alternativ, ci și simultan, cel puțin în anumite perioade, și între ele există o relație, obscură, greu de definit, dar evidentă” (Angheliescu *apud* Neagoe, 2011).

Identitățile interșanjabile, răsturnarea relațiilor individului cu Istoria și re-conversia ipostazelor călău-victimă devin puncte de atracție ale unei polemici critice în care „amestecul” politicului de-formează miza estetică a interpretării, preocupate acum mai mult să găsească vinovați decât să pună în evidență structuri și strategii ale imaginarului ficțional, minimalizate de „excursul asupra moralei”. De-legitimarea grilei estetice generează implicit și răsturnarea raportului de rezonanță text–context social, asociindu-i primului o facticitate încărcată de traume totalitariste care îi restricționează intrinsec sensurile în vederea denudării unei subversivități ideologice semnificante. În permanență suspectat de încheierea unui „pact rușinos” cu ideologia vremii, scriitorului i se refuză definitiv opțiunea

câteodată de lux, din care unele se destramă și se aruncă în pubele, altele rămân în starea în care-și pot găsi locul în garderoba care este partea vie a istoriei literare”. Un deziderat de la care criticul abdică în chiar „sentințele” propuse. Unui Petru Dumitriu, ca să ne referim doar la o „inadecvare”, i se impută vehement opțiunea sa pro-iliesciană. Și atunci, întrebăm retoric, unde e referința la text?!

„salvării prin estetic”, pusă în criză de forjarea est-etică a instrumentelor lecturii, acum pledând pentru inautenticitatea formulei non-militante, evazioniste a „recluziunii” într-un univers, care odată amprentat de „culpa colaboraționistă” a autorului, nu se mai poate salva de la deriziune, indiferent de *codul de reprezentare*, parabolic, simbolic, aluziv-combatant, la care apelează.

În acest context, constatăm că, în peisajul cultural postdecembrist marcat de virulente și impetuoase „despărțiri” de modelele reprezentative ale literaturii (în special cele șaizeciste, care, se pare, încă deranjează „elita est-etică” a contemporaneității noastre critice prin legitimitatea estetică a *discursului literar rezistent politic*), își face simțită prezența o nouă tipologie a criticului literar, înverșunat contestatar al „scriiturii maculate politic”, al iconului național care girează reprezentativitatea culturii române în spațiul multicultural european sau, prin ricoșeu, al oricărei forme de *exemplaritate* cultural-literară românească: autistul naționalofob. „Trăitor în lumea lui”, de la nivelul căreia lansează însă violente „demistificări”, proiecte demitizante vizând deconstrucția eticistă a valorilor naționale în virtutea existenței unui pact revizionist furibund, compensând, în realitate, nevoia patologică de auto-construcție și auto-reprezentare, autistul naționalofob prezintă o simptomatologie a „retardului” psiho-cultural, repoziționând intenționat opera „din clasa textului în cea a pretextului”, așa cum observa Al. Cistelean într-un articol din „Vatra”, publicat în 2005³. Vocația adamică a criticului, reiterând adamismul intelectual postdecembrist, despre care glosau nuanțat Eugen Simion și Andrei Grigor în cartea de interviuri din 2012⁴, convertește „critica literară într-o disciplină sistematic autistă, în care fiecare brav scriitor de critică se simte dator să monologheze ca și cum, bietul de el, ar fi singur pe lume. Singur pe lume, însă, nu în situația nefericită de a fi ultimul, ci, din contră, în aceea suprem și eminent fericită de a fi primul. Fiecare critic român de azi e întâiul cu desăvârșire. Și se plimbă, curajos și mândru, printr-un neant” (Cistelean, 2005: 5). Un asemenea profil patologic al criticului

³ „Problema închisului în sine nu s-a pus până acum pentru critica literară. Nu în termeni favorabili, vreau să zic. Probabil din considerentul că aceasta – critica literară adică - e, prin sine, o stare de dialog; o disciplină oarecum relațională. Devenea că e obligatoriu, prin statut, dialogul cu opera; asta până când opera a fost promovată din clasa textului în cea a pretextului; a o ține la nesfârșit în prima clasă rezulta tot mai neplăcut, căci impunea un fel de supărătoare adecvare; opera era la comandă, iar critica doar la execuție; așa ceva nu era de tolerat la infinit; adecvarea nu lasă critica să zburde; decât cu măsură, firește; dar când elanul de a zburda ajunge insuportabil, opera trebuie trecută la pretexte; avantajul vine numaidecât, căci opera nici nu mai trebuie citită. Așa ceva e strict facultativ și cam descalificant. E un semn sigur de retardare” – Al.Cistelean, *O nouă formă de autism: critica literară (în atenția doctorilor de specialitate)*, în „Vatra”, nr. 1–2 / 2005 (p. 4–5), p. 4.

⁴ Pentru Eugen Simion, „intelectualul român, ca specie europeană, nu diferă de alții decât, poate, prin prudență [...] și, mai ales, prin *adamismul* lui, adică prin euforia de a începe și a nu termina ceva”. Andrei Grigor consideră că adamismul „mai înseamnă ceva: ritualul practicat de o sectă de pe la începuturile creștinismului, ai cărei credincioși umblau goi, inclusiv în public. Cu sensul acesta, noțiunea mi se pare la fel de justificat potrivită intelectualului român, ale cărui idei nu reușesc să-i acopere goliciunea spiritului, dimpotrivă, îi evidențiază obscenitatea. Inutil să mai decodific: nu am o părere bună despre prestațiile intelectualității noastre în postdecembrism” – *În ariergarda avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor*, București, Curtea Veche Publishing House, 2012, p. 368–369.

trădează subversiv complexul autosuficienței alimentat consecvent de manifestările justițiarismului revizionist, concretizat în analizele „demistificatoare” aplicate textelor scriitorilor reprezentativi, fie aparținând „generației culpabile” din „obsedantul deceniu”, fie celor așezați deja estetic într-un canon valoric „indezirabil”, în care noțiunea fondatoare de „scriitor național” incomodează. Angajat în procesul furibund al „demascărilor” etic-orientate sau în cel al „revizuirii” canonului, autistul critic postdecembrist trădează, prin discursul său, o strategie de auto-mistificare a propriei identități care să compenseze ecartul valoric existent între propriul discurs și cel al criticilor deja legitimați în canonul contemporan, denudând, prin ricoșeu, o identitate multiplă, cameleonică, „structures psychologiques généralement pathologiques dans lesquelles l’individu est divisé entre plusieurs personnalités nettement constituées et relativement étanches entre elles; *Doctor Jeckyl et Mister Hide*” (Kaufmann, 2004 : 160). „Revolta” împotriva valorilor literare validate estetic prin critica „apolitică” devine un simptom al insuficienței unor identități individuale în criză pentru care „autismul identitar” (Kaufmann) camuflează „monocultura sloganurilor” (Gehlen *apud* Kaufmann, 2004: 210), incitând „à s’isoler et à se replier dans leur seule identité totalitaire, grosse d’incompréhension, de souffrance et d’explosions de haine”. (Kaufmann, 2004: 211) Actul critic justițiar, căutând exclusiv „culpa” (i)morală a scriiturii pactizante sau invalidând furibund noțiunea de „scriitor național” – așa cum s-a întâmplat în răsunătorul caz al „dosarului” Eminescu din „Dilema” nr.265/1998, subversiv clamat ca simptom al „normalizării” prin apelul la demitologizare, în descendența rupturii „democratice” față de orice formă ideologizant suprapusă – denudează, în esență, un scenariu patologic al identității critice artificial confecționate. Înverșunat în a revalida „valoric” „scriitura non-colaboraționistă” sau în a remodela canonul considerat a fi „fragilizat” prin prezența iconurilor naționale, tributare, în această viziune, unei mentalități pervertite doctrinar, partizanul „exercițiului critic democratic” își construiește o *ideografie* compensativă al cărei „imaginar fondator”⁵ este exclusiv ancorat într-o axiologie eticistă aplicată unilateral scriiturii. Revizionistul „est-etic” își confecționează autist propria identitate în demersul critic-oglină, *regizându-și* profilul identitar – obsesiv centrat pe statutul Judecătorului – prin supralicitarea reacției postdecembriste față de urmele „memoriei totalitarismului”. Miza criticii sale eticiste vizează, în esență, efectul câștigării unei autorități publice în sensul în care „les conflits de reconnaissance sont pourtant révélateurs des tensions qui dynamisent la production identitaire [...]. La structure hétérogène de l’individu et l’affichage de facettes identitaires changeantes produisent en réalité des demandes multiples adressées à des cercles de confirmation spécifiques” (Kaufmann, 2008: 67). Această re-inventare identitară compensatorie – „la mise en images ou en pensées de nouvelles orientations possibles, et, au final, une décision (plus ou moins consciente) sur les éventuelles rectifications du cours de l’existence”

⁵ „L’imaginaire fondateur” – Jean-Claude Kaufmann, *Quand Je est un autre. Pourquoi et comment ça change en nous*, Paris, Armand Collin, 2008, p. 82.

(Kaufmann, 2008: 81) – este mediată printr-un discurs critic auto-legitimizator : construirea noului „eu creditabil” prin demersul „revizionist” reflectă tentativa „reașezării” identitare într-un scenariu cultural postdecembrist pentru care demistificarea valorilor pe criterii etice reprezintă o formă distorsionată, subversiv deturnată, a nevoii colective de reabilitare ideologică. Clivajul dintre identitatea reală⁶ și cea „confeccionată” prin raportare la formula „est-eticii”, element focalizator al metadiscursului critic, devine centru conflictual în modelarea „identității ficționalizate”, angajate prin strategia distorsionării în reinventarea biografiei „camuflate” în demersul revizionist. Citându-l pe Anthony Giddens, Kaufmann consideră că „l’individu est condamné à chasser les dissonances significatives pour construire un ‘cocon protecteur aidant à maintenir la sécurité ontologique’” (Kaufmann, 2004: 209), noua construcție identitară emergentă deconspirând eul „manipulateur de ses totalitaires provisoires” care „développe nécessairement une distance gestionnaire, voire réflexive, avec ces soi changeants” (Kaufmann, 2004: 209). „Efectul de identitate” astfel rezultat gestionează duplicitar „etica neuitării”⁷ manifestă în interiorul programului demitologizant postdecembrist, transformând „abuzul uitării” într-un patologic „abuz al memoriei”⁸, prin care „revizionistul de profesie”⁹ își validează etic acțiunile demistificatoare orientate sistematic asupra ierarhiilor canonului literar. Această ideo-grafie suprapusă compensează ceea ce Ricœur numește prin „fragilitatea identității”¹⁰ și travestește „deficitul de identitate” într-o „auto-construcție critică” grefată pe impulsul public al „prigonirii maculaților” sau cel al „demolării statuiilor”.

⁶ În opinia lui Eugen Simion, „judecătorii implacabili” postdecembriști „o țin [...] într-o indignare continuă... Le-a ieșit pasența, trebuie să recunosc... Deviza lor este de atunci următoarea: *ce-a fost* (în trecut, în timpul regimului totalitar) *a fost, nu interesează ce-ai făcut înainte, contează ce atitudine ai astăzi*. Am citit undeva această frază într-un interviu dat de dna Monica Lovinescu și, trebuie să mărturisesc, m-am mirat pentru că binecuvânta, voit sau nevoit, o convertire inacceptabilă moral... N-o accept. Accept ideea că individul se poate transforma și trebuie să-i dăm posibilitatea să-și schimbe ideile, dar mi-e foarte greu să accept ca lăudătorul de serviciu al regimului totalitar să devină peste noapte procurorul meu moral. Așa ceva nu poate fi acceptat”. – *În ariergarda avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor, op.cit.*, p. 50.

⁷ A se vedea cartea Monicăi Lovinescu, *Etica neuitării. Eseuri politico-istorice*, prefată de Vladimir Tismăneanu, București, Editura Humanitas, 2008.

⁸ Pentru Paul Ricœur, „the heart of the problem is the mobilization of memory in the service of the quest, the appeal, the demand for identity. In what follows from this, we recognize some disturbing symptoms: too much memory, in a certain region of the world, hence an abuse of memory; not enough memory elsewhere, hence an abuse of forgetting. It is in the problematic of identity that we have to seek the cause of the fragility of memory manipulated in this way”. – *Memory, History, Forgetting*, trad. de Kathleen Blamey și David Pellauer, The University of Chicago Press, Chicago, 2004, p. 81.

⁹ Patologia revizionistă implică deturnarea abuzivă a memoriei în sensul adjudecării obsesiei eticiste și a non-colaboraționismului ca unice grile de valorizare a scriiturii, depozitate acum de estetismul intrinsec în virtutea unui biografism exacerbant critic. Din acest punct de vedere, Ricœur consideră că „the extent to which the proclamation of the duty of memory remains captive to the symptom of obsession makes it waver continually between use and abuse”. – *ibidem*, p. 90.

¹⁰ Ricœur identifică trei cauze ale „fragilizării identității”: „its difficult relation to time; this is a primary difficulty that, precisely, justifies the recourse to memory as the temporal component of

În acest context, numărul tematic al „Dilemei” – nr.265/1998 – este reprezentativ pentru simptomatologia autistului naționalofob, intenția inițială a revizuirii critice a operei eminesciene convertindu-se într-un fenomen contestatar cu o lungă tradiție în peisajul critic postdecembrist. Antologia *Cazul Eminescu – polemici, atitudini, reacții din presa anului 1998*¹¹, reproduce, în *Argument*, motivația lui Cezar Paul-Bădescu în elaborarea „dosarului Eminescu”: „Poezia lui Eminescu nu mă încânta, de fapt ea nici nu exista pentru mine, decât cel mult ca obligativitate școlară – era, deci, lipsită de substanță. La rândul lui, poetul însuși era ceva inert și ridicol, ca o statuie de metal goală pe dinăuntru și cu dangăt spart. De când a devenit discutabil și mai ales acum, când – iată – realizez un număr la «Dilema» despre el, Eminescu a căpătat, pentru mine, din ce în ce mai multă viață. Dintr-o abstracțiune a devenit un om, așa cum ar fi trebuit să rămână tot timpul. Un om, care, până la urmă, nu are nicio vină că a fost anexat de extremismele și ideologiile de tot felul sau că a devenit, fără să aibă niciun profit din aceasta, obiectul unui monstruos cult al personalității. Ce-a mai rămas din Eminescu astăzi, după ce a fost mortificat și folosit în interesul tuturor, după ce – fapt emblematic, deși uzual peste tot în lume – s-a transformat într-o bancnotă, devenind astfel marfă?” (Bădescu, 1999: 14–15) Apelând la explicații extra-estetice, *Argumentul* își denunță subversivitatea intenției: ignorarea conștientă a operei, a structurilor intern-creatoare eminesciene, în favoarea unei demitizări a constructului extraliterar ideologizant; *întoarcerea la Operă* este înlocuită cu o programatică demistificare a „imaginii captive doctrinar” a lui Eminescu, „scriitor național”. „Provocarea a fost un test revelator de mentalitate și obiceiuri posttotalitare”, o „strategie lovind în plin centrul mentalului naționalist” consideră Paul Cernat, un an mai târziu, în articolul *Frontul salvării lui Eminescu* (I) din „Observatorul cultural” / nr. 1/2000: „Dilema”, nr. 265 / 1998, nu și-a propus să-l conteste pe Eminescu, ci să-l demitologizeze, iar în această încercare de domesticire a unui mit confiscat de autoritarismul politic s-au regăsit, alături de opinii rezonabile («burghezo-democratice»!) și ecouri «emancipatoare» venite din partea «decrețielor» născuți în preajma lui 1968... Luări de poziție publice antimitologizante la adresa cultului eminescian au mai existat – și nu puține! – încă din 1990, venite din partea unor personalități intelectuale cu greutate. Însă au fost lipsite de vizibilitatea oferită de suportul unei publicații ca «Dilema», de portanța unei strategii colective și de

identity, in conjunction with the evaluation of the present and the projection of the future. [...] The second cause of fragility lies in the confrontation with the others, felt to be a threat. [...] There are indeed humiliations, real or imagined attacks on self-esteem, under the blows of poorly tolerated otherness, that turn a welcome into rejection, into exclusion – this is the relation that the same maintains with the other. Third cause of fragility: the heritage of founding violence. [...] The manipulations of memory [...] result from the interventions of a disturbing and multifactor factor that insinuates itself between the demand for identity and the public expressions of memory”. – *ibidem*, p. 81–82.

¹¹ Pitești, Editura Paralela 45, 1999. Citatele sunt selectate din prezenta ediție. Volumul este disponibil la adresa http://www.goodreads.com/reader/23299-cazul-eminescu---polemici-atitudini-reac-ii-din-presa-anului-1998?return_to=%2Fbook%2Fshow%2F13099651-cazul-eminescu---polemici-atitudini-reac-ii-din-presa-anului-1998.

virulența necesară” (Cernat, 2000). Elanul contestatar, „negativismul pueril”, „insolență” unor Răzvan Rădulescu, T.O. Bobe, Cristian Preda sau Cezar Paul-Bădescu – tacit temperate prin unele intervenții care „se refereau la necesitatea de a se renunța la un cult primitiv al lui Eminescu, expresie a admirației populare, dar și a naționalismului comunist din timpul lui Ceaușescu, în favoarea unei reevaluări lucide, cu spirit critic, a operei lui”¹² – performează, în corpusul antologiei, un spectacol grotesc al luptei „eroi-comice” „dintre CULTURA DE CARTIER și FESTIVALUL NAȚIONAL CÂNTAREA ROMÂNIEI”¹³.

Textele publicate în numărul 265 (27 februarie-5 martie 1998) al „Dilemei” cuantifică, în egală măsură, gradul de *fictionalizare* a identității criticului, acum construite artificial prin impulsul compensativ al revizuirilor ca presupus factor de „normalizare” culturală. Sau, ca să cităm din *Argumentul* reprodus în antologie și semnat de Cezar Paul-Bădescu, „apropierile firești față de Mihai Eminescu, cu toate că nu sunt neapărat niște gesturi inedite, au un sănătos aer de prospețime”(?! (Bădescu, 1999: 15). Autoimpunându-se în calitate de „critici ai noului val democratic”, „demolatorii de statui” își legitimează discursul demitizant auto-

¹² Alex. Ștefănescu, *Contestarea lui Eminescu în stil hip-hop. Cezar Paul-Bădescu și Monica Lewinsky*, în „România literară”, nr. 1 (12–18 ianuarie)/ 2000. În viziunea criticului, „autorul antologiei pretinde că procedează imparțial, mulțumindu-se să consemneze un fenomen publicistic, edificator pentru cine studiază (sau va studia) conștiința literară românească de la sfârșitul secolului douăzeci. În realitate, însă, el este tendențios. Mai exact, apără dreptul unora de a nega valoarea operei lui Eminescu și contestă dreptul altora de a nega valoarea unor asemenea inițiative. Îi susține moral pe persiflatorii admiratorilor marelui poet și îi dezaprobă vehement pe persiflatorii persiflatorilor. [...] La fel de comică este și convingerea lui Cezar Paul-Bădescu că, prin inițiativa sa publicistică, a creat un eveniment cultural. El înregistrează cu o mândrie abia ascunsă proporțiile pe care le-a luat discuția, antrenând zeci și zeci de scriitori. În realitate, este vorba de un fals succes. Ecolul imens al provocării lansate de publicistul de la „Dilema” nu se explică prin curajul intelectual, prin ingeniozitatea sau prin subtilitatea provocării, ci numai prin notorietatea poetului contestat. În fond, și despre Monica Lewinsky a vorbit multă lume, dar nu – cum i-ar plăcea ei să creadă – pentru că ar fi făcut amor într-un mod remarcabil, ci numai pentru că a făcut amor cu Bill Clinton”. De altfel, „volumul cuprinde numeroase texte demne de interes, aparținând unor poeți, prozatori, critici și istorici literari care reprezintă ceva în literatura română de azi: Alexandru Paleologu, Nicolae Manolescu, Gabriel Dimisianu, Eugen Simion, Z. Ornea, Gheorghe Grigurcu, Eugen Uricaru, Dan Stanca, Ion Bogdan Lefter, Mircea Cărtărescu ș.a. (singurul fapt regretabil fiind acela că unii dintre ei s-au simțit datori să-i curteze pe tinerii contestatari). Aceste texte însă, în mod curios, trec aproape neobservate, indiferent de poziția pe care se situează autorii lor. Sunt prea civilizate și rămân în afara scandalului”.

¹³ În opinia lui Alex. Ștefănescu, „este vorba, de fapt, de două forme de stângism: un stângism spontan și unul instituționalizat. Primul reprezintă reacția «băieților de cartier» la elitismul (inevitabil) al culturii, iar cel de-al doilea – primitiva concepție despre cultură a activiștilor PCR. Primul se caracterizează prin infantilism, iar cel de-al doilea printr-o seriozitate obtuză și bătrânicioasă. Primul este internaționalist (în genul culturii «coca-cola»), iar cel de-al doilea – naționalist(-comunist). Primul, nerușinat și anarhic, se propagă printr-un mimetism gregar. Cel de-al doilea dispunea cândva de un imens aparat de propagandă, pentru ca în prezent, în absența acestui aparat, să continue totuși, în mod hilar, să încerce să se impună, printr-un ton autoritar și sumbru”. Din prima categorie fac parte Cezar Paul-Bădescu, Răzvan Rădulescu, T.O. Bobe, Cristian Preda, iar cea de-a doua este ilustrată de către Alex. Ștefănescu prin intervențiile lui George Alboiu, Leonida Lari, Nicolae Danciu Petniceanu, I. T. Lazăr, Mircea Cărtărescu – *ibidem*.

suficient nu prin re-lectura firească a operei, ci prin acțiuni de structurare aplicate noțiunii de „scriitor național” / canon, contestări violente ale valorii colectiv-representative pentru spațiul literar românesc în virtutea angajării utopice într-o „vânătoare de fantome” revizionistă. Acest tip de praxis critic al perioadei imediat postrevoluționare generează ecouri pro și contra în presa literară postdecembristă, unele surprinzătoare prin injustețea opiniilor, așa cum, de pildă, este declarația tranșantă a lui Liviu Papadima, într-un articol publicat în „Observatorul cultural” din 13 iunie 2000: „În polemicile de dată recentă s-a ridicat și o chestiune cu adresă directă la opera eminesciană: în ce măsură mai satisface aceasta sensibilitatea contemporană? Mi se pare incontestabil că Eminescu se pliază tot mai puțin pe gustul și pe spiritul vremii actuale – cum încerca să arate, de exemplu, H.-R. Patapievici. Nimic scandalos în acest lucru” (Papadima, 2000). De asemenea, adăugăm noi, urmând succesiunea unei astfel de „logici a clivajului” față de „sensibilitatea contemporană”, „nimic scandalos” în afirmațiile din „Dilema” ale lui Răzvan Rădulescu („poezia lui Mihai Eminescu mă lasă rece”¹⁴), T.O.Bobe („Întotdeauna când mă gândesc la Eminescu îmi vine în minte statuia din fața Ateneului, expresia celui mai trist caraghioslăc și a divorțului tragi-comic de spiritul critic în favoarea amantlăcului cu găunoșenia emfatică și cu ohtatul *poeticesc*”¹⁵), Cristian Preda („Eminescu trebuie contestat și demitizat, dar nu pentru rudimentele sale de gândire politică. Din acest punct de vedere, el e realmente nul. Nu ai obiect”. – în Bădescu, 1999: 49) sau Șerban Foarță („consider că o etichetă precum *poetul național*, ce pare a se fi lipit de el *ca marca de scrisoare*, e una care nu-i priește, fiindu-le mai adecuată poeziilor tribal-rapsodici:

¹⁴ „Să încerc s-o spun altfel, atrăgând asupra mea mânia generală: poezia lui Mihai Eminescu mă lasă rece. Mai rece decât poezia predecesorilor săi înșirați în *Epigonii*. Nu cred că Eminescu este poetul nostru național și universal. [...] Și proza lui Mihai Eminescu mă lasă rece. Este sub nivelul minimei lizibilități, cel puțin astăzi, și nici nu are nici pe departe savoarea textului lui Filimon sau al lui Kogălniceanu. [...] Nu am nicio afinitate cu poezia lui Mihai Eminescu. Îi pot recunoaște meritul de a fi fost un mai mult decât onorabil poet de secol XIX, născut în mod nenorocos într-o perioadă când limba română nu se așezase, silit să-și irosească talentul și energia în găsirea rosturilor unei limbi rebele și, din punctul de vedere al artei scrisului, cam primitive. Îi pot recunoaște talentul de a imagina mari construcții mentale, în care epicul și liricul se adună laolaltă, și nu pot decât să deplâng secolul în care a trăit și normele lui poetice tranșante, pe al căror altar metric poetul a sacrificial întregul. De aceea părțile epice ale poemelor lui arată la fel de sec ca o carte de telefon versificată, iar cele lirice sunt de tot sentimentale și potrivite pentru a fi cântate ca romanțe (ceea ce s-a și întâmplat cu ele) – Răzvan Rădulescu, *Eminescu văzut de departe*, în *Cazul Eminescu – polemici, atitudini, reacții din presa anului 1998, op.cit.*, p. 24–25.

¹⁵ „Astăzi, Eminescu a încetat să mai fie perceput ca un scriitor (de va fi fost vreodată, căci începuturile *sanctificării* sale se pierd în negura vremilor) și a devenit profetul mântuitor a cărui apariție a fost anunțată de Alecsandri, un Ioan Botezătorul *sui generis* care l-a recunoscut în fața junimiștilor pe adevăratul Mesia. În această ordine de idei, Titu Maiorescu e un fel de Petru care a pus temelia unei biserici a cărei cupolă avea s-o desăvârșească G.Călinescu, adevărat Pavel convertit la iubirea nebună față de bădița Mihai. Veronica Micle, dintr-o duduie adulterină, disponibilă și cu fumuri literare, devine o Marie Magdalena, iar Macedonski, deși nu a făcut parte dintre ucenici, este distribuit în rolul de Iudă”. – T.O.Bobe, *Poezie, haine grele*, în *ibidem*, p. 40–41.

aezi, barzi, skalzi ș.cl.” – în Bădescu, 1999: 29–30). Intervențiile care, într-o oarecare măsură, echilibrează tonul iconoclast al „avangardiștilor”, al „revoltaților anti-eminescieni”, propunând re-lectura critică a operei ca soluție estetică de „revigorare” a unui imaginar creator camuflat sub excesul ideologic-șablonard, aparțin lui Nicolae Manolescu („trebuie să avem, mai întâi, curajul de a ne despărți de Eminescu, dacă dorim să-l regăsim, să-l apropiem, să-l facem contemporan”¹⁶), Ion Bogdan Lefter („Putem de-acum spune fără nici un risc de a greși, *huit ans après*, că trecerea de la comunism la democrație în România n-a adus încă modificări suficient de profunde la nivelul mentalităților colective pentru ca un mit emblematic precum cel al lui Eminescu să înceapă să fie remodelat în condițiile unei istorii noi”¹⁷), Pavel Gheo Radu („Problema este însă alta: cea a canonizării operei eminesciene după niște structuri încremenite care au dezvoltat clișee obositoare prin repetarea lor decenii de-a rândul”. – în Bădescu, 1999: 33), Z.Ornea („În general, idolatria eminescianismului, transformată în mit intangibil, e o efectivă nenorocire. Pentru că anularea spiritului critic în spațiul unei opere duce, treptat, la mortificarea ei”. – în Bădescu, 1999: 44–45), Alexandru Paleologu („grav mi se pare faptul că, deși acum noi avem suficiente date despre omul real și despre timpul său – continuăm să impunem imaginile noastre parțiale, părtinitoare și fatal abuzive, unui Eminescu întreg, armonios, etern”. – în Bădescu, 1999: 55).

Interesante sunt articolele-replică apărute în presa literară în perioada 2 martie–22 iulie 1998, precum și corespondența primită pe adresa redacției, grupate, în antologia lui Cezar Paul-Bădescu, în trei secțiuni distincte. Dincolo de intenția originară de susținere sau amendare a demersului naționalofob organizat autist în jurul iconului eminescian, reacțiile proiectează două tipuri de ideo-grafii reflectate la nivel metadiscursiv: o „ideologie personală” a criticului interesat de valențele estetice ale operei eminesciene și de modalitățile prin care aceasta poate defini, în egală măsură, amprenta unei „românități creatoare” viabile în contextul dialogului multicultural european sau pe cea a *reprezentativității* naționale sedimentate la nivelul imaginarului eminescian și, dimpotrivă, „ideologia contestatară” a revizionistului de profesie care încearcă, prin rîcoșeu, să-și legitimeze profilul identitar public prin actul unilateral și subversiv al demitizării. O astfel de „identitate” confecționată artificial prin agresivitatea tendențioasă a discursului satisface, la un nivel secund de semnificație, impulsul patologic al „recuperării de

¹⁶ „În fond, problema actualității lui Eminescu mi se pare compromisă moral de faptul că noi am crezut că-l putem considera mereu la fel, ca și cum anii n-au trecut, nici peste el, nici peste noi, mai exact, de faptul că *nu ne-am despărțit niciodată de el*. Aici e falsul: despărțirea de Eminescu era obligatorie pentru a avea speranța să facem din el contemporanul nostru”. – Nicolae Manolescu, *E o întrebare!*, în *ibidem*, p.17–18.

¹⁷ „Nu unei *revizui* estetice trebuie să-i fie supus *poetul național*, căci nimeni nu-i pune în dubiu excelența, genialitatea, rolul major în istoria literaturii autohtone. O reformulare a sensurilor acțiunii sale culturale ar trebui să se producă în celălalt plan, al mentalităților, acolo unde Eminescu e investit cu valori simbolice decisive pentru receptarea lui generală (în ultimă instanță, și pentru cea estetică)”. – Ion Bogdan Lefter, „*Poetul național*” între comunism și democrație, în *ibidem*, p. 19.

autoritate” și al temperării decalajului valoric existent între „criticii canonici” și cei care „tânjesec la recunoaștere”. Inconsistența estetică a „furiei demolatoare” aruncă însă, la limita deriziunii, aceste discursuri, dar și pe autorii lor.

Schițăm în continuare portretul-robot al autistului naționalofob, apelând la „argumentele” selectate din demersul așa-zis „normalizator”. Deși este convins că „Eminescu trebuie să treacă și el prin sita mărunță a sutelor de referințe critice, a lecturilor recente, a bibliografiilor monumentale”, pentru a se lepăda de balastul propagandistic deformat al ideologiei naționalist-comuniste, acesta consideră că, „prin principiul dominoului, înlăturând criteriul Eminescu, ne dezrobim dintr-o îndelungată captivitate culturală”¹⁸. Ar fi un simptom posttotalitar al „dezetățării”, al renunțării la eticheta „pasibilă și chiar utilă în contexte precis denumite”, la „prizonieratul aurit unde poetul s-a văzut definitiv *exilat*”¹⁹. „Pulsația demitizării”, travestind „acest discurs iconoclast izvorât, foarte probabil, dintr-un fond de dramatică sinceritate” (Grigurcu a, în Bădescu, 1999: 102)²⁰, proiectează profilul „combatantului

¹⁸ Afirmațiile aparțin lui Sorin Șerb, pentru care „acest tip de revoluționarism (era să scriu huliganism) este productiv și nu se aplică numai asupra poetului. Se invocă, astfel, cu semn schimbat, tot ceea ce propaganda fascistă sau comunistă a liricizat în legătură cu poetul: că se lupta cu limba meschină pe care a aruncat-o în obscuritatea unei gramatici improvizate, că a stimulat producția națională de romane și că poezia de mai târziu, desigur revolută, nu-i datorează prea multe. A călcat pe căi care duceau în fundătură, de parcă un poet este șef de pluton, condamnat la o eternitate de muncă în folosul comunității. [...] Multe din producțiile lui publicate sunt derizorii (nu se vorbește despre *Scrisoarea I* și nici despre *Melancolie*). Apoi au fost recitate articolele lui naționaliste și antisemite (un tom impresionant de câteva sute de pagini scrise mărunț) și jalnica *Doină*, pentru a demonstra că Eminescu (studintele-auditor extraordinar la Viena) ar fi antioccidental, uitând că, între timp, polii politici ai planetei s-au schimbat esențial. Sunt pagini de neiertat, desigur, în publicistica eminesciană, însă, de-am fi sinceri, puțini le integrează deplin în opera eminesciană. Eminescu, după cum recunosc unii dintre contestatari, a fost, în anii proletcultismului, trecut prin ciurul ideologiei și restituit, caricatural, în ediții care conțineau câteva poeme, mediocre, de altfel: *Împărat și proleat* sau *O călărire în zori*, *Călin Nebunul* sau *Epigonii*, părți satirice din *Scrisori* și versuri simțite despre mamă”. – *Exces de zel*, în *ibidem*, p. 68–69. Articolul este publicat inițial în „Dilema”, nr. 266 / 6–12 martie 1998.

¹⁹ În opinia lui C. Stănescu, „*Etatizarea* aceasta masivă și permanentă a poetului a mers, în a doua parte a totalitarismului comunist, mână în mână cu întărirea cultului personalității lui Ceaușescu și ea pare să aibă, în ultimă instanță, un efect asemănător: prăbușirea *mitului* oficial, *privatizarea* lui Eminescu și *despărțirea* de figura lui etatizată și ridicată la rang de sfânt național intangibil. [...] *Desolemnizarea* și redobândirea caracterului *discutabil* țințesc umanizarea *statuii* și recucerirea poetului din dosul ei [...]. Tinerii *eretici* ai «Dilemei» *judecă* statuile, trăgându-le la răspundere pentru *contravenții* de care nu ele se fac vinovate. Însă asemenea bobârnace grotești date statuiilor, oricât de *scandaloase* ar fi, sunt bine venite: este momentul să *convorbim* cu ele spre a vedea ce ne mai pot spune, dincoace sau dincolo de *programul* pe care fiecare generație și fiecare timp li-l atribuie, oglindindu-se – căutându-se? – pe ele însele în acele *statui*. În rest, desigur că statuile, împreună cu miturile ce le susțin, sunt nu numai inevitabile, ci și necesare. Din cenușa *statuii* arse azi va răsări poate mâine alta. Atentatul «Dilemei» la onoarea *poetului național* poate fi, astfel, un nou început”. – *Atentat la statuia „poetului național”*, în *ibidem*, p. 70–72. Articolul este publicat inițial în „Adevărul”, nr. 2416 / 7 martie 1998.

²⁰ Pentru Gh. Grigurcu, un „autist naționalofob” în formare, demersul iconoclast este „mult mai onorabil și mai stimulat decât cel al iconoduliei, al acelei *eminescofanii* dezvoltate cu hârmicie de către inși care doreau (și doresc) a-și proba cu precădere calitatea lucrativă de paznici ai templului”. În acest fel, „orice negație consolidează valorile autentice, le asigură nu doar polisemia, ci și supraviețuirea.

revizionist”, un etern contestatar al „paznicilor templului”: aceștia din urmă sunt considerați a fi „autori care și-au făcut din pioșenie declarată față de valorile trecutului o profesie de credință și, nu o dată, o profesie pur și simplu. Diferiți ca grad de onorabilitate și statură valorică, de la Eugen Simion la Adrian Păunescu, fără a-l uita pe *tribunul* Grigore Vieru, cel atras ca fluturele de lampă de barzii frunțași ai ceușismului, ei se assemblează în corul refuzului de a discuta, de-a actualiza, de-a revizui. Par a trăi, zi și noapte, între icoane și statui. Nu bolta cerului, cu a sa meteorologie mobilă, se întinde deasupra lor, ci o boltă pictată cu simboluri pentru eternitate. [...] Posedă termeni prefabricați, sintagme-standard pentru astfel de ocazii: *negativism, demolare, atentat la valorile neamului, impietate, crimă* etc.” (Grigurcu b, în Bădescu, 1999: 110–111) Dincolo de subversivitatea tacită a unui astfel de discurs, este sesizabil, în esență, un alt tip de conflict, întreținut de „eternul candidat la recunoaștere” al criticii postdecembriste: unul care pune în balanță *valorile autorizate*, altfel spus „identitățile autentificate” în ierarhia canonică actuală și pe cele aspirând la un statut unanim recunoscut, care propun un discurs auto-legimizator „prin ricoșeu” – pentru a se face „auziți” în spațiul critic public, ultimii lansează consecvente atacuri „anti-autonomiste”, „anti-oportuniste”, grefate pe motivația extra-estetică a „revizuirii”. În termenii lui Grigurcu, un *dilematist* declarat, reafirmat de altfel de-a lungul întregii sale „carriere” critice post-decembriste, „marii *paznici ai templului* sunt, după cum am avut destule prilejuri a constata, și mari oportuniști. Prin urmare, vor evita a intra în conflict deschis cu nume precum Andrei Pleșu și Nicolae Manolescu, poate și cu altele, punându-și în răbdătoare surdină principiile și în înțeleaptă conservare indignările. Tot astfel cum, cu câțiva ani înainte, au învinuit alte pene critice de *antieminescianism*, făcându-se a uita că obiecțiile *antieminesciene* cu pricina își au izvorul în paginile unor G. Călinescu și E. Lovinescu. Care și ei se cuvine a fi tratați ca idoli, și nu, Doamne ferește, caeretici” (Grigurcu b, în Bădescu, 1999: 111). Confuzia valorilor devine strategia predilectă a „ideologiei” revizioniste: „deformarea” doctrinară a operei eminesciene, folosită periodic ca instrument cultural de propagandă, motivează, în viziunea „autistului naționalofob”, „nevoia despărțirii de Eminescu”: „Chiar are de suferit Eminescu dacă e pus la îndoială? Chiar se fracturează osatura

Mai curând decât dubiul, rezerva, contestarea, devine suspectă atmosfera de recunoaștere continuă, de laudă exaltată, predispusă a reflecta convenția, rutina, oboseala, absența noutății necesare creației, care intrigă și contrariază...” – *Eminescu între iconodulie și iconoclastie*, în *ibidem*, p. 101–102 (articolul este publicat inițial în „Jurnalul literar”, nr. 1–2/ martie 1998). Remarcăm, în mica demonstrație „grigurciană”, absența fundamentării estetice a negației ca formulă creatoare (pe model Cioran), ceea ce face ca demersul „demitizant” al dilemiștilor să deraieze în manifestare revașardă, teribilistă. Amintim, în acest context, poziția lui Eugen Simion care pune față în față „spectacolul extraordinar” al negației cioraniene și versiunea nefericită „ilfoveană”: „Trebuie să ai geniu ca, din tânguirea unui Iov modern, să scoți un poem vast și strălucitor despre nefericirea de a te naște. Ceea ce nu este cazul la zeflemistii, *zbierătorii* (cum le zicea Noica), *discuționiștii*, *decliniștii*, nihilistii de azi. Ei au învățat doar să injure. [...] Cioran n-a coborât niciodată în vulgaritate. Negația lui este metafizică, negația băieților ilfoveni este profund imbecilă și vag imorală...” – *În ariergarda avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor*, op.cit., p. 51.

noastră spirituală dacă Mihai Eminovici e privit ca și cum corpul său ar fi alcătuit, în continuare, din carne, oase și tot restul? Un Eminescu totalitar, un Eminescu secretar general al poeziei și metamorfozat în tătuc al literaturii române, asta ne trebuie? [...] Avem nevoie de mituri? De acord. Dar întrebarea e ce fel de mituri? Eminescu îngropat în mit e mai nefolositor decât un poet romantic privit cu simț critic” (Teodorescu, în Bădescu, 1999: 113)²¹. „Excesul de obediență”, în siajul condamnării „mentalității culpabile” prin reiterarea structurilor de subordonare angajate de „servilismul doctrinar” al perioadei totalitare, este considerat simptomatic pentru obsesia „apărării miturilor”: intrigat de faptul că „în zilele de azi [...], descoperi obediența în toate formele ei de manifestare sub noi semnături sau *sub aceleași, în declarații false de apolitism*” (sublinierea noastră²²), un Gellu Dorian se deconspiră facil: „Patima cu care se pot discuta unele teme sau unele personalități ține de o anumită formă de manifestare a obedienței. Am urmărit cu detașare, dar cu o oarecare jenă atitudinile luate de tot soiul de persoane (unele chiar personalități, cum ar fi președintele Academiei Române) față de fireasca, normala anchetă (sau dezbatere) din revista «Dilema» referitoare la Eminescu. Nu se mai poate discuta despre Eminescu encomiastic. [...] Obediența și în cazul apărării lui Eminescu strică la fel de mult cum a stricat obediența față de literatura proletcultistă” (Dorian, în Bădescu, 1999: 122). Astfel, postulatul „Eminescu, victimă tipică a sufocării prin adorare” (Dimisianu, în Bădescu, 1999: 181) impune readucerea operei „în câmpul de acțiune al spiritului critic, aceasta neînsemnând, cum se sperie unii (sau cum se fac că se sperie), demolare, desființare, ci, dimpotrivă, clădire, reconstruire, regenerare prin scoaterea, de sub incidența clișeeilor, a locurilor comune, bombastice, omorătoare literar. [...] Deci este binevenită inițiativa «Dilemei» de a-l rediscuta pe Eminescu, precedată de luări de poziție de aceeași

²¹ În opinia lui Cristian Teodorescu, „În «Dilema», așa-zisa contestare a poetului e de fapt o încercare de a-l privi ca poet viu. Nu ca pe un mit literar. [...] «Dilema» a pariat cu statuile de metal, piatră și vorbe care fac, acum, din Eminescu o certitudine neinteresantă. De prea mult timp încoace discutăm despre el, netezindu-i piatra funerară. «Dilema» îl face să-și recapete viața obișnuită și îl discută ca și cum Eminescu ar fi omul de lângă noi, cum se spune. Tragic ar fi fost dacă Eminescu n-ar fi putut redeveni un poet discutabil. Câtă vreme el mai poate fi contestat, discutat cu ochi critic și dezbrăcat de armura nemuririi, încă stăm bine și Eminescu e viu”. – *Judecarea lui Eminescu*, în *Cazul Eminescu – polemici, atitudini, reacții din presa anului 1998*, op.cit., p. 113. Articolul este publicat inițial în „România literară”, nr. 11/ 25–31 martie 1998.

²² Din aceeași categorie, a „justițiarilor anti-autonomiști” care se ascund în spatele unui discurs declarat contestatar, face parte și Dan Petrescu, autor care se descalifică într-un articol așa-zis polemic – *Eminescu trage fermoarul* (II) (publicat inițial în „Național”, nr. 25–26 aprilie 1998 și reprodus în secțiunea *Reacții* a antologiei lui Bădescu): „Cu binecuvântarea lui Eugen Simion, demnul urmaș al ortofizicianului Drăgănescu la cârma Gagademiei, am asistat așadar până acum la o reacție violentă și complet aiurea dirijată (adică, în niciun caz asupra fondului chestiunii) de către un grup de *old boys* împotriva tentativei temerare de a pune în discuție simbolul Eminescu; generația tânără nu se mai recunoaște în acest simbol, de altfel supraîncărcat și manipulat în toate felurile; ea își marchează, în acest mod, indirect, dar polemic, opoziția, diferența, ruptura față de generațiile anterioare, care și-au adăpostit debilitatea sub stindardul eminescian, impunând consensul asupra intangibilității acestuia și, prin contaminare magică, asupra tuturor celor adunați cu pioasă reculegere sub el, de-a valma” – p. 180.

factură, ale lui Eugen Negrici și ale altora, care și ele au scandalizat mentalitățile cultice, cum se întâmplă și acum. Chiar și contestările mai dure, lipsite de menajamente, ale unor tineri, le socotesc binevenite, pentru că pun pe gânduri, clintesc inerții, cu condiția totuși, să nu fie numai dure (și uneori insolente), nesrijinite pe o argumentație critică” (Dimisianu, în Bădescu, 1999: 181–182). Dar tocmai „argumentația critică” lipsește „demolatorului de statui”.

Absența criteriilor estetice în revizuirea „naționalofobă”, confuzia valorilor și supralicitarea „deformărilor ideologizante” ale operei eminesciene ca argument exclusiv al demitizării sunt principalele elemente ale demersului *dilematist* pe care „apoliticul” Eugen Simion le amendează în două articole-replică, reproduse în antologia lui Cezar Paul-Bădescu. Intervențiile sale configurează o alternativă viabilă temperând „furia demolatoare”, altfel spus schițează o „ideo-grafie”, grefată pe importanța factorului estetic în structurarea demersului critic, de la nivelul căreia „mitul național” Eminescu își auto-validează *reprezentativitatea estetică* a operei, punând-o în criză pe cea artificial alimentată șablonard. Discursul „delator” sau cel „zelator” (Eugen Simion), două extreme care au distorsionat, în timp, receptarea critică a imaginarului creator, este pus în criză de „întoarcerea la Operă” în încercarea lucidă de a înlătura „vegetația parazitară din jurul operei lui Eminescu, pentru a o putea justifica estetic mai bine”. (Simion a, în Bădescu, 1999: 81) Fenomenul „demitizării”, susținut virulent de către cei „care, contemplând azi *monumentul* dorit de istoricul Nicolae Iorga, descoperă că el este gol pe dinăuntru și că evlavie cu care este înconjurat este semnul unei mari alienări intelectuale” (Simion a, în Bădescu, 1999: 82), este generat dintr-o confuzie tacit alimentată a criteriilor: „a nega clișeele, festivismul, triumfalismul, vehemența laudelor, lipsa de spirit critic cu care este sugrumat Eminescu este una și a-i contesta orice merit literar este alta” (Simion a, în Bădescu, 1999: 82)²³. Un melaj conștient al „nivelelor” de interpretare, întreținut prin „bătrânul instrument al zeflemei dâmbovițene” (Simion b, în Bădescu, 1999: 117)²⁴. Mecanismul *dilematist* al

²³ În acest sens, Eugen Simion remarcă onest faptul că „omul de spirit și, în genere, omul, care știe să citească și să judece ca lumea, le ignoră sau le contestă fără a reduce problema Eminescu la acest fenomen periferic. Orice mare creator cade victimă acestei iubiri necritice... Repetate la infinit, unele fraze norocoase devin odioase. Nu este vina celor care le-au scris prima oară, după cum nu este vina lui Eminescu că, de mai bine de o sută de ani, este recitat la serbările școlare sau că, în manualele școlare, se spun, de-a valma, cuvinte aiuritoare despre poemele sale...[...] A respinge asemenea stereotipii este o igienă a spiritului. Criticul adevărat nu le folosește niciodată”. – *Despărțirea de Eminescu* (I), în *ibidem*, p. 82.

²⁴ Selectăm, pentru justetea demonstrației noastre, doar un scurt fragment: „Cristian Preda, asistent la FSPA, nu glumește deloc: Eminescu este, ca gânditor politic, nul și, a-l contesta în acest domeniu, îi pare a fi o pură pierdere de vreme... Tot el mai precizează că, fiind o *cultură admirativă*, cultura română ratează posibilitatea de a fi o mare cultură, întrucât numai culturile polemice sunt mari...Tare, dl.Cristian Preda. Și totalmente aberant. Mai întâi că spiritul polemic nu lipsește deloc din cultura română, dimpotrivă, de la cronicarii munteni până în zilele noastre, *cărtirea* a devenit o vocație națională. Chiar Eminescu, pe care îl disprețuiește cu atâta suficiență dl.asistent de la FSPA, este un polemist temut în epocă...Cât despre ideea că Eminescu este nul ca gânditor politic, aceasta pare a fi până acum contribuția cea mai importantă pe care a dus-o dl.Cristian Preda, asistent etc., la dezvoltarea culturii române” – *Despărțirea de Eminescu* (II), în *ibidem*, p. 117–118.

deconstrucției vizează, în virtutea manifestării unei fobii anti-naționale/anti-canonice postdecembriste, orice formă de actualizare a conceptului de „scriitor reprezentativ”, justificând, ulterior, într-un mod nefericit, „dosariada” revizionistă aplicată șaizeciștilor sau „maculaților” perioadei totalitare. În acest context, „dosarul Eminescu” nu mai surprinde. Nici măcar inconsistența argumentelor „demistificatoare”, de altfel demontate pertinent de către Eugen Simion pentru care „există, adevărat, o *mediocritate a elogiilor* (cum zice cineva în «Dilema») care asfixiază opera vie a poetului, dar trebuie să recunoaștem că, în aceeași măsură, este și o *mediocritate a contestației* lui Eminescu. Tot atât de intolerantă, fudulă și parazită... Soluția este să nu ne despărțim de Eminescu, ci să-l apărăm de cele două rele care se abat, periodic, asupra lui: a. excesul de adorație care paralizează spiritul critic și descurajează sensibilitatea noastră estetică și b. excesul de indignare al detractorilor, zeflemitorilor, crizele de pubertate ale literaturii române care se manifestă aproape ritualic. Am putea invoca, poate, în categoria din urmă și inaptitudinea noastră de a suporta multă vreme miturile, sfinții și capodoperele. Parcă este un făcut cu noi, latinii orientali și ortodocși: succesele îndelungate ne jignesc profund, miturile ne zăpăcesc și atunci încolțește în noi instinctul primar al distrugerii. De aceea vrem să dăm jos miturile, pentru a le reconstrui apoi, jeluindu-ne” (Simion b, în Bădescu, 1999: 120). Un punct de vedere neacceptat de Nicolae Manolescu, cel care, deși confirmă faptul că „tinerii colaboratori ai «Dilemei» au sărit uneori calul, contestându-i lui Eminescu merite îndeobște recunoscute, cum ar fi limba sau gândirea politică, spre a nu mai vorbi de geniul poetic” (Manolescu, în Bădescu, 1999: 136), susține că „ceea ce nu se înțelege este faptul că, așezându-l pe poet mai presus de critică, îi facem un deserviciu. Multe dintre articolele scrise despre el în ultimele decenii sunt encomiastice, lipsite și de spirit critic și de sinceritate. În consecință, negarea lui trebuia să se producă, mai devreme sau mai târziu, și ea se cuvine să ne dea de gândit. Nu-i putem înălța la nesfârșit statui. E cazul să vedem dacă mai e citit și, dacă nu, din ce motive. Iată de ce nu pot fi de acord cu dl. Simion” (Manolescu, în Bădescu, 1999: 136)²⁵.

Aminteam, în debutul acestei analize, că „dosarul Eminescu” face parte din lungul șir al „decompensărilor” critice postdecembriste, definind, în cadrul patologiei revizioniste, forme de manifestare ale „autismului naționalofob” prin care (anti)discursul est-etic proiectează, prin ricoșeu, „identități” confecționate ale

²⁵ Concluzia articolului său publicat în „România literară”, nr. 12/ 1–7 aprilie 1998 se situează în același registru: „Dacă nu ne despărțim de *poetul național*, adică de toate locurile comune în care l-am îngropat de viu și nu încercăm să-l privim cu profesionalism, să-l așezăm într-o lumină nouă, să-l redescoperim, n-avem nicio șansă de a transforma o dispută pur ideologică într-una cu adevărat științifică. Fiind vorba de un scriitor, proba supremă a iubirii o constituie recitirea lui cu deplină sinceritate” – *Eminescu, pro și contra*, în *ibidem*, p. 137. George Radu propune însă o altă ipostază a „despărțirii de Eminescu”: „este vorba de eminescologi. Ei trebuie să se despartă, *nu de Eminescu*, ci de eminescologii de până acum, atât cât și acolo unde vor putea să o facă, pentru a crea exegezele eminesciene ale timpului nostru. [...] Prin urmare, nu de poet trebuie să *ne despărțim*, ci de felurile interpretări părtinitoare, abuzive și sărace” – *De cine „ne despărțim”?* în *ibidem*, p. 199–200 (articolul este publicat inițial în „Adevărul literar și artistic”, nr. 417 / 12 mai 1998).

„criticului nonconformist” în căutare de „representativitate” valorică. De multe ori, ținta atacului demistificator vizează *persoana* prezentă în ierarhia nescrisă a canonului critic contemporan și nu „ideologia” ca sistem analitic al acestuia²⁶ sau impune maniheist sentințe pe criteriul „colaboraționismului biografic” care ar determina un similar „colaboraționism ideologic” al operei²⁷, condamnând-o definitiv ca „nonvaloare”. Este grila procustiană de lectură a lui Gh.Grigurcu, pentru care „Evident că, în primul rând, contează opera critică, dar cedările oportuniste ale criticilor care n-au prejudiciat-o, n-au deteriorat-o? Rămâne de stabilit în ce grad și cu ce consecințe, de la caz la caz. Separarea planului literar de cel politic, dezirabilă la modul teoretic nu e întrutotul posibilă la modul concret al analizei, întrucât însăși opțiunea politică a autorilor a constituit, de regulă, un factor de distorsiune și de perturbare estetică. Vinovăției civile i se adaugă, la oamenii artei cuvântului, o vinovăție a acesteia din urmă, peste care nu putem trece” (Grigurcu a, 1998). În acest context, miza estetică a re-lecturii este asociată, distorsionată, unei viscereale „spaimă de negație”: „O spaimă – s-o spunem răspicat – nu tocmai filosofică și nu

²⁶ Semnalăm aici cazul articolului semnat de Marius Chivu, *Mitul lui Eminescu, contemporanul nostru*, publicat în „Dilematica”, nr. 9 / februarie 2007. Considerând că nr. 265/1998 al „Dilemei” reprezintă un al treilea moment important în diacronia receptării eminesciene, după studiul maioreșcian din 1898 și publicarea postumelor în ediția Perpessicius, urmată de studiile aplicate ale lui Călinescu, Vianu și Negoitescu (s-a încercat „pentru prima și singura dată cu un asemenea impact, deconstrucția cultului personalității poetului și a prejudecăților din imaginarul colectiv, rediscutarea mitului literar, reevaluarea și revitalizarea spiritului critic”), autorul articolului inițiază un scenariu demistificator cu țintă precisă: „Rediscutarea unui mit literar la români – încă resimțim puternic nevoia de compensație morală pe care o asigură mitul – echivalează întotdeauna cu o acțiune obscură de discreditare a valorilor naționale. *Revolta antieminesciană, atac al masoneriei, mizerie morală, defăimare, sacrilegiu, acțiune antinațională și antimitologică, conspirație iudaică, crimă de lese-majesté* sunt câteva dintre aprecierile iconoclastului număr dilematic, număr prezentat, aproape un deceniu mai târziu, în *Dicționarul general al literaturii române* editat de Academia Română, drept «expresia unui proces mai general, vizibil și în domeniul istoriei, de demitizare a valorilor naționale, pe motiv că acestea au fost exagerate și, în consecință, trebuie revizuite pentru a putea să fim, astfel, acceptați în Europa». [...].

²⁷ Menționăm, în această ordine de idei, poziția lui Carmen Mușat, din articolul *Identități alternative. Variațiile identității în spațiul public postcomunist* („Observatorul cultural”, nr. 64 / 15 mai 2001): „Aceeși atitudine reticentă, același refuz de a discuta deschis contradicțiile și discontinuitățile ipostazelor identitare ale unor scriitori, precum Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, Tudor Arghezi ș.a. a caracterizat scena culturală românească și atunci când a fost vorba despre modul lamentabil în care s-au comportat aceștia după cel de-al Doilea Război Mondial. [...] societatea românească, mai conservatoare și debordând de complexe [...], pare mai degrabă predispusă să înalțe și să lustruiește statui sau să accepte, pasiv, comportamente duplicitare, decât să adopte o atitudine critică. Acest reflex condiționat, evident când este vorba despre personalitățile trecutului, funcționează la fel de prompt și în cazul contemporanilor noștri care vin din regimul comunist cu identități «pătate» de o colaborare prea strânsă cu regimul totalitar”. La fel, Gabriel Dimisianu constată: „Că unele prestigii vor suferi de pe urma revizuirilor, că ierarhiile în vigoare se vor clătina și chiar prăbuși, acesta e un risc pe care o literatură trebuie să și-l asume în interesul propriei evoluții. Nu se va putea orienta, în viitor, după acele indiciatoare ale unui ceasornic rămas în urmă. Eugen Simion, deși le acceptă în principiu [...], este totuși mereu iritat de revizuire, și mai ales de revizuitori, către care privește prea des cu suspiciune și chiar cu ostilitate” – *Din critica lui Eugen Simion* (I), în „România literară”, nr. 3 / 28 ianuarie 1998.

tocmai... morală. Nu altceva decât o reacție a unei primitivități viclene și obstinate, care încearcă a se înveșmânta în câteva clișee ostenite ale onorabilității (tradiție, respectul valorii, decența etc.) spre a opri dezbateră, polemica, de fapt cursul firesc al vieții întru intelect” (Grigurcu b, 1998). Urmând consecvent dezideratul auto-impus al „despărțirii de modele” în tentativa de a propune „o schimbare la față” a spațiului literar, care s-ar debarasa astfel de greutatea „stereotipiilor onorabile”, revizionistul creionează o tipologie deformat-tendențioasă a „apoliticului”, vizându-i subversiv demontarea autorității critice. Acuzând „candida lăcomie cinegetică a unor inițiați” – a „autonomiștilor”, ca și a altor „soiuri de oportuniști” (Grigurcu b, 1998) – acesta denunță încercarea de motivare estetică a noțiunii de „scriitor național” într-o abordare încărcată patologic de defulări ale „conștiinței est-etice” care funcționează ca „dublu” auto-legitimizator: „După ce s-a strigat: atentat la Nichita Stănescu, atentat la Marin Preda, atentat la G.Călinescu, Arghezi, Sadoveanu etc., acum paznicii templului strigă, cu o vivace indignare a vocii lor în falset: atentat la Eminescu! Ce prilej oportun al unei aparente confirmări! Ce suplimentare copioasă a motivației strigătelor lor moralizatoare, în deșertul cinismului nostru demolator! Belferi ultrasimandicoși și ultraajunși, pamfletari din școala Eugen Barbu, cu verbul bălăcărît în toate trivialitățile, simpli băgători de seamă în umbra protectorilor influenți, și-au unit vocile întru-un cor de apărare agresivă a Luceafărului” (Grigurcu b, 1998)²⁸. Vehement contestatar al acelei tendințe sumbre „de a monopoliza instanța

²⁸ În opinia lui Grigurcu, „celebrul” număr al „Dilemei” ar indica „normalizarea” postdecembristă a actului critic, interesat acum nu de susținerea „miturilor”, ci de o firească „de-mitologizare” a canonului literar: „Mitul s-a văzut ciocănit, examinat cu răceală, evocat analitic și defel invocat – adică exact ceea ce trebuia spre a ne asigura de realitatea lui, de trăinicia lui. Subiectivității mistice vlăguite i s-a opus o obiectivitate nu de tot rațională, dar apelând la rațiune ca la o instanță de control. Dacă sacerdoții, în genere bine tarifați, ai poetului național, s-au extaziat în fața acestuia într-un dans ritualic, într-o clovererie solemnă a adorației îndatinate, *denigratorii* au adoptat aerul natural al unor cercetări, al unor reprezentanți ai bunului-simt care au ținut să constate cu simțurile și cu cugetul lor. Termenii se cuvin inversați. Scandalul este de partea celor ce se tem, în chip fariseic, de scandal, iar cuminența dincoace”. Confuzia valorilor și intruziunea criteriului politic sunt, și de astă dată, evidente: „Din păcate, școala Eugen Barbu produce briganzi de presa în serie și, potrivit opiniei noastre, păcatul major al regimului Iliescu este cel de-a fi dat drumul, din interes meschin, foștilor mari adulatori ai dictatorului, de-a le fi permis a îngheba pepiniere ale agresivității neocomuniste, cu un efect de intoxicare a opiniei publice la proporții dezastruoase. Nerăbdători a obține o calificare cât mai rapidă, *apoliticii*, ca și alte soiuri de oportuniști, au urmat cu râvnă cursurile serale ale sus-numitei școli” – *Despre negație*, în „România literară”, nr.27/ 8 iulie. Mai mult, „pactul intern” al revizionistilor presupune și validarea unei coaliții de grup: într-un articol despre Al. George, *Un enfant terrible* (I) (în „România literară”, nr.37 / 16 septembrie 1998), Grigurcu notează solidar: „Dar ceea ce contează cu precădere la Alexandru George este spiritul său critic acut, intratabil, firește discutabil în amănuntele demersului său, însă legitim și foarte semnificativ în esență. Dacă-i transcriem o întrebare («și ce rămâne atunci din Himalaia de hârtie a criticii literare, care a servit trecutul, în primul rând prin *Scriitori români de azi* de Eugen Simion, colecție de recenzii și cronici fără perspectivă și distantă critică, dar în care mulți tind să vadă o autentică istorie a literaturii epocii? Și el nu e singurul, care în spirit nomenclaturist a stabilit o ierarhie, a încercat o ordine, de fapt mai mult, o clasificare, supunându-se spiritului vremii...»), ne dăm seama clar, prin expresivitatea antitezei, despre ce e vorba. La ora actuală, autorul *Marelui Alpha* este unul din cavalerii revizuirilor, proces fundamental

critică, ce derivă, pe drumul cel mai scurt, din ideologizarea criticii, care își pune masca *apolitismului* spre a juca un rol de agent al restaurației” – „e postura adoptată de Eugen Simion și ciracii săi” (!) (Grigurcu c, 1998) –, „revizionistul de profesie”²⁹ mizează pe agresivitatea demersului său, dar și pe „puterea de seducție” încă exercitată de reflexul antitotalitar asupra „orizontului de toleranță” al spațiului românesc³⁰. În acest context, „prigoana maculaților” nu mai surprinde: „Histriion al partidului unic” pentru Gh. Grigurcu (1999 c), G. Călinescu, în virtutea unei zgomotos aclamate nevoi de „normalizare”, este supus „dezideologizării”, întrucât „nu-l putem percepe drept *contemporanul nostru* – sintagma, ce a făcut o mare carieră, a lui Jan Kott – fără a-l supune unei dezbateri complet libere, care s-ar putea institui într-o paradigmă a dezbaterilor de acest tip, închinată creatorilor

al «normalizării» conștiinței noastre literare, veritabilă piatră de încercare a lucidității și onestității unui exeget, în slujba cărora se pune nu prin genuflexiuni exclusiv teoretice ori fandări decorative, ci printr-o prestație efectivă, de remarcabil efect. Un membru al unui ordin extrem de restrâns și, din această pricină, obiect, în egală măsură, de iritată contestare și de caldă prețuire...”

²⁹ Impulsul postdecembrist al revizuirii, care traduce în subsidiar nevoia acută a contemporaneității de „despărțire” față tot ceea ce mai activează, în imaginarul colectiv, ca reminiscențe rezistente ale „mitologiei totalitariste”, validează unilateral re-lectura, ancorată însă într-o permanentă și întreținută confuzie a criteriilor: „demolarea statuiilor” echivalează cu un act legitimant-restaurator, deși negarea absolutistă a scriitorilor reprezentativi convertiți în iconuri naționale are ca efect deformativ omonima negare a valorii estetice a scriiturii acestora. Afirmția lui Nicolae Manolescu pare a întreține, duplicitar, aceeași confuzie: „Nevoia de a avea un Eminescu al vremii noastre este evidentă. Ea se traduce deocamdată în mici explozii de orgoliu, care însă nu trebuie interpretate ca o contestare. Fanii de astăzi ai poetului confundă realitatea cu mitul și se fac avocații acestuia din urmă. Acțiunea lor e departe de a fi dovada iubirii față de poet. Ea blochează lucrarea spiritului critic și descurajează ideile noi prin perpetuarea tenace a unor clișee, care îl golesc pe Eminescu de conținut și-l prefac în obiect de idolatrie religioasă. Rostul mitului e ușor de acceptat. Românii au avut și au nevoie de compensația morală pe care miticul Eminescu le-o oferă. Riscul de a-l absolutiza este însă mult mai mare și constă în a substitui poetului viu și adevărat moaștele sale, ceea ce înseamnă a nu ne mai întâlni cu Eminescu în toate ceasurile vieții noastre spirituale, ci doar la aniversări, într-un cadru festiv și organizat. Judece cine are minte dacă Luna Eminescu este preferabilă adevăratei actualități pe care nu ne-o poate da decât redescoperirea, acum și în vecii vecilor, a marelui poet!” – *Luna Eminescu*, în „România literară”, nr. 3/27 ianuarie 1999.

³⁰ Supralicitând „obsesia antitotalitară” colectivă convertită într-un unic filtru de judecată valorică, un Ion Constantinescu afirmă: „Pentru cine nu ignoră dialectica receptării și dinamica hermeneuticii operei literare, inițiativa revistei «Dilema» de a pune în discuție *Cazul Eminescu* nu a fost o surpriză, nici măcar în acele texte juvenil-rebele sau (cum au fost deja, cam în grabă, «catalogate») de-a dreptul «demolatoare». Această atitudine este, mai curând, una *normală*, ea intră în definiția culturii, e unul dintre semnele maturității ei. Reacțiile, predominant negative, au venit din mai toate părțile, din mai toate unghiurile *câmpului literar*, pe mai toate «vociile», de la cea sentimental – ori agresiv-patriotardă (Gr. Vieru, Leonida Lari, Adrian Păunescu, C.V. Tudor, Dinu Săraru ș.m.a.), cu inflexiuni ceaușisto-pedeseriste, pesemiste și de extremă dreaptă, la aceea jurnalieră pripită (Paul Everac și nu doar el), în sfârșit, pe vocea care nu-și ascundea ifosele științifice și aerul că dă sfaturi de echilibru interpretativ (G. Munteanu, D. Micu ș.m.a.)”. – „*Cazul Eminescu*, în „România literară”, nr. 20 / 19 mai 1999. Ținta declarată a „atacului” său critic este Cristian Livescu, care, în articolul *Începuturile unui scandal literar: „Cazul Eminescu”*, din „Convorbiri literare” (mai 1998), notează faptul că, „În loc să fie îndemnați la studiu temeinic, riguros, tinerii filologi *sunt ademniți în tot felul de comandouri literare pentru a se compromite*” (p. 21).

noștri de seamă. [...] Ne situăm încă pe un teren accidentat, contradictoriu, pe care revizuirile nu se pot desfășura nestingherit, așa cum ar fi fost de așteptat, subminate fiind de puternice forțe conservatoare. Prezente, într-o manieră deseori autoritară și excomunicativă, la Academie, la Universitate, în mediile învățământului românesc în genere, ele nu reprezintă, *de facto*, decât o prelungire, desigur distilată și cu destulă iscusință mascată, a acelei mentalități dogmatice care și l-a subordonat pe G.Călinescu, distorsionându-i conștiința estetică. *Estetismul* pseudolovinescian, ca și *apolitismul* ipocrit, nu formează decât paravanele derutante ale unei moșteniri ideologice, trecute prin diverse etape, autoritariste, dirijiste, intolerante, nereceptive la înnoire” (Grigurcu c, 1999)³¹. Febra demistificatoare, fortificată prin permanenta raportare a „adeptilor revizionisti” la „est-etica” „modelului” V. Ierunca–M. Lovinescu³² îmbracă discursul „autist naționalofob” în haina „intoleranței

³¹ Pentru Gh.Grigurcu, cel care girează favorabil „analizele, mult mai cutezătoare, ale unor Alexandru George și M.Nițescu, primite cu un cor de insulte”, „G. Călinescu făcea figura Albatrosului baudelairean” – „cu deosebirea că, prin bufonerie, contribuia el însuși la efectul derizoriu al spectacolului burlesc al cărui obiect îl constituia” – „într-o lume reduționistă, pervertită și cinică, în care, sub oblăduirea pontifilor ideologiei, precum Leonte Răutu și Iosif Chișinevski, jocurile literare erau făcute de dentistul Ion Vitner, de inginerul Ov.S.Crohmălniceanu, de autodidactul Mihail Novicov” – *G. Călinescu, la centenar*, în „România literară”, nr. 24 / 16 iunie 1999. Mai temperat, cu toate că subscrie ideii conform căreia „imediat după 1944, Călinescu a fost pentru mulți intelectuali o decepție. Graba cu care s-a aliniat ideologiei comuniste (interpretată și exprimată destul de liber, în stil personal, fie zis), entuziasmul cu care a devenit fruntaș într-o presă aservită unui regim nici măcar bine înscăunat („Tribuna poporului”, „Națiunea”) au părut inadmisibile”, N.Manolescu recunoaște că „generația mea l-a iubit pe Călinescu, așa cum îl descoperea în jurul lui 1960, când noi ieșeam de pe băncile facultății, iar Călinescu, dintr-un deceniu de marginalizare. Tocmai aici apare deosebirea de receptare între noi și cei de dinaintea noastră. Noi ne-am trezit la o viață literară pe cale de a se normaliza sub semnul revenirii lui Călinescu: în publicistica literară, prin rubrica din „Contemporanul” (am debutat în 1962 alături de el!), în roman și în critică, prin reeditări. El a devenit repede pentru noi un exemplu de libertate a expresiei și a gândirii, într-o epocă încă stăpânită de limba de lemn și de *ideile primite* ale ideologiei comuniste. *Istoria* lui (în fapt, interzisă!) ne oferea scara de valori pentru o literatură care, ea însăși, ieșea acum treptat din ceața groasă a proletcultismului” – *Hulitul critic*, în „România literară”, nr. 24 / 16 iunie 1999.

³² Tonul vădit encomiastic al lui Gh.Grigurcu trădează fidelitatea mentoratului, dar și întreținerea „procesului” deschis criticii autonomiste: „Vârf de lance al criticii românești actuale, Virgil Ierunca a fost acuzat – nici nu se putea altminteri – de «exagerare». Nemaiputându-l stigmatiza în numele propagandei de partid drept nămit al imperialismului, postideologii noștri dedulciți la mănoase cariere cu iz iliescian au schimbat macazul: îi reproșează «fanatismul» și «maniheismul», modul pamfletar, chipurile vitregit de idei. Ierunca se explică astfel: «Este adevărat: dar nu de idei duceau lipsă scriitorii și cărturarii noștri care au ales colaborarea fără nuanțe cu inchișitorii culturii și spiritualității românești, ci de o minimă demnitate. În plus, aservindu-și conștiința, ei au ales Academia, în aceeași vreme în care mulți dintre colegii lor preferaseră Temnița». Enervante rânduri, pentru unii academicieni! Azi, termenii contrastanți se schimbă: pe de o parte Academia (cu minime schimbări, aceeași ca-n «epoca de aur»), pe de alta exilul sau (și) marginalizarea, umiliința, sărăcia. Nimic nu se pierde, totul se transformă”. – *Glose la Virgil Ierunca* (I), în „România literară”, nr. 32 / 16–22.08.2000. La fel, cel de-al treilea episod al foiletonului-laudatio: „Vedem în tandemul Monica Lovinescu–Virgil Ierunca, și sperăm a nu greși în perspectivă istorică, cea mai caracteristică întrupare a conștiinței criticii românești din perioada contemporană, cu o funcție similară celei împlinite odinioară de Titu Maiorescu sau E.Lovinescu.” – Gh.Grigurcu, *Glose la Virgil Ierunca* (III), în „România literară”, nr. 34 / 30.08–5.09.2000.

anti-colaboraționiste”, un efect întors al mult-denuțatei „autorizări sacrosante” încă rezistente în perioada postcomunistă: „Înainte de 1989 (las'că și după), s-a manifestat, în viața noastră literară, o accentuată tendință de sacralizare. Există o categorie de autori, practic imuni la critică (nu era defel ușor, ba chiar, frecvent, cu neputință să scrii altfel decât foarte elogios despre un Sadoveanu sau Arghezi, despre un G. Călinescu sau Marin Preda, ba chiar despre Nichita Stănescu). În jurul scriitorilor tabuizați s-a constituit o speță de exegeți iconoduli. E vorba de un reflex «de sus în jos» al autorității sacrosancte totalitare asupra ierarhiilor scriitoricești, reflex, incontestabil, fertil pentru beneficiarii săi, veniți în valuri succesive” (Grigurcu a, 2000). Devine evident faptul că demersul „căutărilor de pete” nu mizează numai demistificarea „culpei pactizante” care atinge biografist scriitorii ci, mai ales, țintește către „rivali”, statuând subversiv că o astfel de critică, aflată sub incidența mentoratului „est-etic”, „constituie un excelent antidot la postura nu neapărat propagandistică și truculentă, dar măcar demisionară, conformistă, lașă a unora din comentatorii noștri de literatură. Îi avem în vedere pe cei ce exprimă principii «curajoase» pe care însă nu le pun în practică (în analiză) niciodată. Pe cei ce «recunosc» necesitatea revizuirilor la modul pur teoretic, rămânând captivii truismelor. Pe cei ce se feresc de punctele de vedere înnoitoare în raport cu numele «mari», cu statutele literelor noastre. Pe cei ce-și conduc corabia cu pânze, socotind că au săvârșit o deosebită ispravă, cel mult până la iluzoriul liman al «Caietelor critice»” (Grigurcu b, 2000)³³. Pactul revizionist³⁴ probează „indisociabilitatea eticului

³³ Reacția lui Gh. Grigurcu este, în acest context, furibund-venală: „O altă învinuire stupidă: blamarea colaboraționismului n-ar însemna decât un proletcultism pe dos. De parcă liberalizarea conștiinței ar putea fi subsumată unui tendenționism, oricare ar fi el. Există de-o parte servituile spiritului critic înjugat la felurite forme de constrângere, pe de alta libertatea lui. O libertate ce nu admite a fi negociată, a fi condiționată. Și oare vestejirea proletcultismului nu alcătuiește unul din obiectivele majore ale revizuirilor? Oare actualele comentarii postideologice, «apolitice» și «echidistante», pentru a nu mai vorbi și de cele extremiste, care au măcar avantajul sincerității răului, nu sunt, ele, reminiscențe, fie și îndepărtate, ale proletcultului, recoafat în nădejdea că nu va fi recunoscut?” – *Glose la Virgil Ierunca* (III), în *ibidem*.

³⁴ Semnalăm, în acest context, articolul lui Mihai Zamfir, *Un Eminescu între două secole* („România literară”, nr. 34 / 30.08–05.09. 2000) care face notă discordantă în peisajul „demolatorilor de statui”. Plecând de la premisa că „oricât de acaparant, strident și omniprezent se înfățișează acum discursul despre Eminescu, el nu-i decât aparent un discurs pe temă literară: în realitate, are drept obiect pe Eminescu devenit simbol și nu face decât să trateze, luând ca pretext opera eminesciană, o mulțime de teme colaterale, începând cu politica la zi și terminând cu specificul național românesc ori cu istoria românilor. Confuzia generalizată ar trebui totuși întreruptă măcar din când în când, pentru a se putea reexamina, calm, la început de secol, o mare operă a culturii noastre”, Mihai Zamfir lansează câteva linii de forță ale reevaluării estetice a operei eminesciene: 1. „Obsesia poemului romantic, ambiția epopeică eminesciană. Pare curios, dar nicio exegeză de referință n-a privilegiat până acum examinarea poeziei eminesciene sub semnul epopeii, al poemului de dimensiuni colosale”; 2. „Nedesăvârșirea esențială a operei eminesciene [...] reprezintă, după părerea mea, perspectiva din care ar trebui examinată această apariție atipică a literaturii române. Nimeni n-a analizat până acum poezia lui Eminescu prin prisma nedesăvârșirii sale ontologice, a poemului aflat mereu în stadiul de schiță, de treaptă către altceva”; 3. „Contradicția interioară fertilă pe care se bazează orice mare operă literară există și în cazul lui Eminescu; ea n-a fost însă aprofundată, iar enunțarea ei, fugitivă, a survenit mai degrabă din întâmplare decât ca urmare a unei analize aplicate”; 4. „Sindromul unicității” „în sfera a ceea ce numim de obicei proximități sau influențe literare”; 5. Re-lectura postumelor.

cu esteticul”, „având ca obiect nu comportarea metatextuală a scriitorilor, ci textele lor, în care s-a prelins acidul nimicitor al oportunismului” (Grigurcu c, 2000)³⁵, combătând coleric – ca sindrom reactualizat al culturii „implozive”, „forfotiste” (Cesereanu, 2000)³⁶ – formele ideologizant-intruzive ale liniei dirijiste în scriitură. Un program care, dimpotrivă, asociază culpei auctoriale a „conformistului” un simetric scenariu de culpabilizare a textelor literare / critice, invalidându-le valoric prin sentințe destructurante, inoperante însă la nivel estetic. Însă efectul nu este cel scontat, stabilitatea estetică a canonului șaizecist nu a putut fi zdruncinată, așa cum observa și Nicolae Manolescu, într-un articol *Despre revizuire*: „Mari scriitori au fost ținuiți la stâlpul infamiei. Reacțiile s-au produs tocmai în acest punct. S-a protestat contra tratării nediferențiate, iar justițiarismului arătat de unii cenzori

³⁵ În opinia lui Gh. Grigurcu, „cei ce se opun azi discuției critice libere nu pot fi tratați decât ca apărători ai invaziei ideologice, ai scrierilor produse ori metisate de aceasta. Acuzându-i pe susținătorii revizuirilor că *politizează* discursul critic, ei nu încearcă decât să ascundă propria lor concrescență, defel onorabilă, cu oneroasa politicizare efectuată sub zodia secerii și a ciocanului. O a treia cale, cea a *apoliticilor* care disimulează o aderență politică conservatoare ori a *echidistanților* care-și aruncă năvoadele cu cinism în apa tulbure a stagnării, e doar o variantă a imobilismului postideologic. Cei ce se arată panicați de pericolul *negativismului*, al *demolării* valorilor sacrosancte sunt, în realitate, vrăjmașii valorilor în cauză pe care le reduc la pura convenție, la o ritualitate vidă și tot mai agasantă. Nimeni nu neagă faptul că Marin Preda e un autor de seamă, dar a-l feri de o analiză neînhibată de hagiografie, a ocoli chestiunea inegalității scrierilor sale, a cere tuturor să-l guste la fel nu sunt decât erori profund dăunătoare operei în cauză. [...] Nu ne-ar interesa în mod deosebit împrejurarea că Arghezi sau Petru Dumitriu sau Eugen Barbu sau Marin Preda au încasat sume mari de bani din casieriile oficialității totalitare, dacă scriitorii în cauză n-ar fi așternut pagini numeroase de slujire a acesteia. Esteticul și eticul se suprapun în produsul literar, în afirmarea publică a unui crez angajând ființa auctorială unică. [...] Regretăm că interesul, comoditatea, lașitatea îi opresc pe unii – destui – critici și scriitori a admite asemenea adevăruri simple, care țin de abecedarul est-eticii, hulite din pricini prea lesne de înțeles, înainte de-a fi aplicate” – *Actualitatea unui manifest*, în „România literară”, nr. 42 / 25.10–31.10.2000.

³⁶ Mărturisind că „scepticismul meu privind cultura română nu este unul demolator, fiindcă, făcând parte eu însămi din ea, scopul meu nu este să desfîd, ci să înțeleg cauzele. Nu doresc să mă circumscriu vreunui fatalism autohton; iar la perechi de termeni opuși precum cultură majoră/minoră nu vreau să recur, pentru că mi se par depășiți și am alergie la proverbiala noastră desuetudine”, Ruxandra Cesereanu identifică trei „defecte” ale culturii române: 1. „Este inoperantă în sensul în care, deși motorul ei merge înăuntru, în exterior, în afară, exportul a ceea ce ar trebui să fie o cultură validă este de o ineficiență evidentă. [...] Grupați pe nuclee de interes, fie ele generaționiste sau nu, literații români aplică principiul carpe diem la însăși cultura din care fac parte”; 2. „Cultura română este implozivă. Ea are vocația neterminării, o ia mereu de la capăt și pre limba sa pierde. Legenda Meșterului Manole i se potrivește ca o mănășă, cel puțin în privința actului de a construi zadarnic, în gol. Cultura română nu știe să-și folosească vigoarea și nici originalitatea (atât cât le are) și, chiar dacă nu se prăbușește precum o clădire veche, dinamitată prin implozie, ea se frânge, ca și cum nu ar avea coloană vertebrală sau ca și cum ar fi bolnavă de osteoporoză. Este gelatinoasă și moluscoasă, dacă este să folosesc termeni tactili.”; 3. „Cultura română este colerică; undeva, mai sus, am amintit deja efervescența ei. Coleric înseamnă, printr-un termen necanonic, dizgrațios și lipsit de reverență, de nu cumva chiar argotic, forfotistă. Se aprinde și agită din orice și nimic, propune azi literați care a doua zi nu mai înseamnă nimic sau, dimpotrivă, umbrește în anonimie scriitori valoroși. Este pasionată de generații și mode, cancanuri de ultimă oră, teme în vogă. Iar această agitație și iuțime de moment o fac să fie iritant-sonoră, dar nu consistentă” – *Aiud la Veneția*, în „România literară”, nr. 42 / 25.10–31.10.2000.

moralii i s-a replicat că un mare scriitor, chiar dacă a colaborat cu oficialitatea comunistă, nu trebuie tratat ca un simplu infractor. Părerea mea a fost din capul locului aceea că adevărul se cuvenea rostit, fără menajamente, dar că exclusivă reconsiderare morală, oricât de necesară în procesul comunismului, nu poate pretinde să fie o reală revizuire, care să schimbe ierarhiile. S-a întâmplat ce era de prevăzut: scara de valori stabilită cu treizeci de ani în urmă n-a putut fi înlocuită cu alta, în pofida libertății de exprimare și a contextului radicalizat de după 1989” (Manolescu, 2000). Deși se declară fervent opozant al „instituționalizării”, „canonul est-etic” se sprijină, paradoxal, pe o „instituție” auto-legitimantă: „Croită din cel mai pur intelectualism, adeptă a eticului atitudinal, Monica Lovinescu are de luptat în posteritate cu miturile confecționate ale nomenclaturiştilor și ale disidenților șovăielnici, cu parti-pri-urile exclușilor imorali și, mai ales, cu ingenuitatea celor de azi. Într-adevăr, e dificil de acceptat un om care și-a înțeles rostul istoric fără a da lecții de libertate ori de democrație, preferând, în schimb, să pledeze pentru crearea unor repere interioare totdeauna etice. Monica Lovinescu a încetat a mai fi o entitate după Revoluție, devenind o instituție” (Miheș, 2008: 7). Codul „encratic” (Borza, 2010: 84), precum și refuzul „reciclării propagandistice” a „îngerilor căzuți”³⁷ devin elemente de susținere a unei „retorici întoarse” pentru care „soluția salvării prin cultură – considerată formă respingătoare de compromis ori de colaboraționism” (Borza, 2009: 27) este supusă demistificării eticiste, la fel ca și profilul intelectualului postdecembrist care „amintește prea adesea de perioada predecembristă. Revoltat, cârcotaș, indignat de absurditățile vieții de zi cu zi, proiectându-se într-un veritabil lider de opinie, scriitorul român coboară în agora învăluit de faldurile estetismului. Deși deține fin spirit de observație, cu toate că identifică de multe ori problemele stringente ale conaționalilor, intervențiile sale publice sfârșesc în a falsifica prin literaturizare facilă aproape toate temele abordate. Nici nu e de mirare că majoritatea *grupurilor de dialog social* din ultimele decenii au degenerat în bolboroseli autiste ori au acceptat, la fel de vinovat ca înainte de '89, supunerea față de autoritatea politică.” (Borza, 2009: 27) Într-o astfel de ordine deformată de idei, condamnarea „mecanismului oportunist”

³⁷ Sintagma este folosită de Gh. Grigurcu pentru a desemna, în viziunea sa, „recuperarea” neo-comunistă a foștilor disidenți, în perioada post-decembristă: „Augustin Buzura face parte din falanga ex-disidenților (Mihai Botez, Andrei Pleșu, Virgil Tănase etc.) pe care regimul conservator, instaurat pe urmele răsturnării din decembrie, i-a folosit cu schepsis, cam în felul în care oficialitatea comunistă s-a slujit de propagandiștii săi «rafinăți», în epoca dejistă G. Călinescu, M. Ralea, Petru Dumitriu, iar în epoca ceașistă Alexandru Ivăsiuc, Virgil Cândea, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Alexandru Balaci, Dan Hăulică (ultimul recent laureat al premiului României Mari, așa, ca să nu se uite un anumit gen de merite!). Istoria se repetă. Era și este nevoie de «specialiști», de «fețe subțiri», de «pene fine» care să dea lustru imposturii, s-o facă, pe cât cu putință, mai atractivă - și de unde să fie procurați atari disponibili dacă nu din zona «luminoasă» pe care au reprezentat-o până la un punct, cu ale cărei însemne trec fraudulos în umbra pe care speră a o orna cu ele? «Îngerii căzuți» ai culturii mai sunt la preț! Pe urmele autorității comuniste, cea postcomunistă ar putea folosi o faimoasă propoziție reluată de Caragiale, în variantă răsturnată: urăsc trădarea, dar îi iubesc pe trădători. Îi iubesc și-i răsplătesc în consecință!” – *Măsura iubirii*, în „Familia”, nr. 1 / ianuarie 2011, p. 19.

posttotalitar legiferează procesul „nomenclaturiștilor culturali”³⁸, un scenariu de multe ori individualizat, ținând explicit către o mult-dorită „reechilibrare” valorică a criticilor „democrați” și „reconstrucție” a canonului. Tipologia „oportunistului” postdecembrist o reflectă mimetic, într-o oglindă valorică distorsionantă, pe cea a „colaboraționistului” predecembrist: „autori, nu doar orgolioși ci și vanitoși, care au reușit să urce pe trepte administrativ-politice, să facă parte din noua nomenclatură culturală, întrucât scaunele deținute odinioară de Mihai Beniuc, Zaharia Stancu, Eugen Barbu, Titus Popovici ș.a. n-au rămas vacante!”, precum și gruparea unor „literați la fel de ambițioși, la fel de ariviști, dar care, mai tineri ori mai puțin norocoși fiind, n-au izbutit încă a intra în jinduita nomenclatură. Drept care exersează cu sârg diverse tactici oportuniste, în primul rând adularea celor deja ajunși, plierea pe moda zilei, mimetismul reflexelor de aprobare și refuz care par a garanta succesul momentan. Date fiind satisfacția ajunșilor ca și aspirația celor ce-i iau drept model pentru a intra în structura lor privilegiată, ultimele două clase au ca numitor comun conservatorismul. Exponenții lor se feresc cât pot de revizuiți și acceptă polemica doar în măsura în care propozițiile ei constituie o manevră de defensivă a conformismului” (Grigurcu, 2007: 129).

Mecanismele defulatorii ale „autismului” revizionist devin altfel evidente, compensând prin elanul demistificator „efectul de reîntregire” valorică a identității personale în derivă. O strategie de impunere a unei pseudoautorități critice care, însă, se auto-deconstruiește. Încă un argument: în numărul 50 din decembrie 1995 al „României literare”, Gh. Grigurcu publică un articol normativ insolit despre formele *Exilului intern* din epoca „de tristă amintire”, punând în discuție modalitățile de rezistență ale scriitorului provincial, „insubordonabil”, ale „iobagilor ideologici” (Gh. Grigurcu) care redefinesc spațiul de provincie drept enclavă carcerală cu două alternative de supraviețuire: „Exilului văzut ca revelator al profunzimilor îi răspunde, pe plan intern, cel mai mare risc al inhibiției, al aplatizării, al descompunerii. Neavând în preajmă niciun sprijin, niciun punct de atracție, nicio energie binevoitoare, relegatul intern trebuie să lupte mai mult ca oricine pentru ca, în detenția sa cu ziduri de văzduh, însă nu mai puțin precise, să-și păstreze demnitatea și imanența ființei. Altminteri e pândit de abrutizare, de ratarea jos-provincială, de tip cehovian (Ionici, unchiul Vanea)” (Grigurcu, 1995). Variantă distopică a exilului extern, diasporic, dar totuși puternic ancorată în realitățile social-politice contemporane, „maidanul

³⁸ Cele două sintagme reproduse aparțin lui Gh. Grigurcu, în opinia căruia, în „lumea pe dos” postdecembristă „mecanismul oportunista a rămas același. S-au schimbat doar personajele, și nici acelea în toate cazurile! Spre deosebire de predecesorii lor care jurau pe politica partidului unic, noii oportuniști se caracterizează printr-un astuțios *apolitism* care nu e decât o mască a unor angajări politice evidente. Unul din ei, notoriu iliescian, ajuns în capul Academiei, face grimase la adresa democraților acuzându-i exclusiv pe aceștia că fac politică. [...]. Deveniți miniștri, parlamentari, mari ștabi plini de morgă, nomenclaturiști culturali în curs practică un joc bizar. Prefăcându-se legatari ai opoziției la comunism, atribuie fără sfială celor ce cutează a-i contraria etichetele infamante ale apartenenței la totalitarism. E modul lor specific de-a contraargumenta”. – *Sechelele epocii comuniste, aidoma unor viruși perfizi*, în „Viața românească”, nr. 3–4 / martie–aprilie 2007, p. 123.

ontologic” (Gh.Grigurcu) protejat de spațiile citadine marginale și activizat prin strategii privative, precum cele ale domiciliului forțat, ale „securizării” orașelor prin închiderea dinamicii *in / out* sau ale presiunilor exercitate asupra individului „gânditor”, pare a legitima, în viziunea criticului, forța maximă a opresiunii ideologice: aici, în provincie – și nu în Centrul de radieră bucureștean – s-au manifestat adevăratele represalii doctrinare și fizice ale „răsculaților” literari. Lipsit de „bruma de satisfacții, relativele avantaje ale diasporei”, înstrăinatul „în propria casă”, un combatant social pasiv al regimului, dar intermediind idei și poziții iconoclaste oculate în scriitura sa, nu are ca ofertă compensatorie decât pe cea a „adâncirii în sine, a regăsirii în asprimea reclusiunii impuse, a eventualelor scrieri secrete, pândite mereu de vigilența poliției politice, dar și a mediului filistin, gata a da o mână de ajutor oficialității represive. Libertății de-a rupe punțile cu o lume alienantă îi ia locul obligația de a-i inhala cotidian atmosfera, de o poluare maximă în locurile izolate, uitate de Dumnezeu. Libertății de a-ți construi o nouă identitate îi răspunde nevoia de a-ți aprofunda, deznădăjduit, propria identitate lezată” (Grigurcu, 1995). „Captivii marginii” (criticul amintește aici de jurnalul lui I. D. Sârbu, un „împământenit” în toposul concentraționar-concentric al Craiovei), având de înfruntat un aservilism nomenclaturist local feroce, potențat, în viziunea analistului, de complexul inferiorității activ în raport cu sistemul represiv central, sunt noii locuitori ai „rezervației indezirabililor” – provincia: „Un soi de Siberie cu circumferința pretutindeni și cu centrul nicăieri. Deoarece, în ciuda tendinței sale centralizatoare, sistemul comunist n-a fost în stare a crea metropole, centre autentice din punct de vedere cultural, făcând totdeauna, în perspectiva europeană și mondială, figura unei provincii iremediabile. În cadrul provinciei ce o reprezenta în genere, a înghebat o provincie derivată, cu locuri, la rândul lor, bine delimitate, cu țărcuri păzite în vederea reprimării indezirabililor. O gheena de meschinărie și turpitudine” (Grigurcu, 1995).

„Estetica” periferiei ca insulă de rezistență anticomunistă, pe care o propune Gh.Grigurcu, este seducătoare în aparența ei, beneficiind de motivațiile solide ale „dosarelor” izolaților provinciali (I.D.Sârbu este, incontestabil, un argument în acest sens), dar, totuși, o întrebare fundamentală rămâne neelucidată: de ce Provincia este spațiul care privilegiază actele de rezistență creatoare în defavoarea celor manifestate în perimetrul Centrului? Doar argumentul că nomenclaturistul local este mai zelos decât cel „de la Centru”, în virtutea unui sindrom al inferiorității compensat prin exces de obtuzitate și insolență, nu convinge. Ni se pare interesantă această poziție – ca „ofertă normativă” – care vine din partea unui analist, el însuși „provincial într-ale criticii” (chiar și în postura de „opozant al regimului”, titlu adesea adjudecat fără „un probatoriu” inatacabil), care parcă își alimentează un propriu „complex al marginalității”, stimulând o imaginară, dar feroce „competiție” personală cu figurile analiștilor consecvenți, legitimați valoric de realitatea unui „timp al criticii” care „a curs în favoarea lor”, validându-le definitiv perspectivele și principiile estetice în judecarea operei literare, deci, prin urmare, principiali și constanți în actele lor recuperatorii. De aceea, nu putem decât

să-i cităm criticului, în contra-replică, propriile cuvinte cu care își încheie demonstrația: „Îl rugăm pe Toma necredinciosul să pipăie aceste răni și să aibă măcar decența nu de-a *urla*, nici măcar de-a șopti, ci de-a recunoaște în sine: *este*” (Grigurcu, 1995).

În această ordine de idei, articolul lui Gh. Grigurcu de sfârșit de an 1995 prefațează, mai bine spus, „pre-normează” seria atacurilor din edițiile „României literare” din anul următor, 1996, o „prigoană a trădătorilor” instrumentată în numele unui „re-vizionarism anti-pactizant / est-etic”, a unei „curățenii ideologice a profilului biografic/empiric” al scriitorilor. Și, nu întâmplător, „epurarea” literaturii române de „elementele nocive” – iată cum se repetă istoria în epoca postrevoluționară, a democrației re-câștigate! – începe cu modelele recunoscute valoric, cu „vârfurile” sale legitimize, cu Centrul. În ianuarie 1996, folosindu-se de un discurs cameleon cu țintă declarată – punerea față în față a două figuri tutelare, Lovinescu și Călinescu și a celor două programe postdecembriste care le urmează îndeaproape spiritul și legea „verbului” – Gh. Grigurcu proiectează, de fapt, o „mitologie personală” compensatorie a sindromului inferiorității care îi marchează din umbră propriile expozeuri interpretative. Demonstrația în sine își trădează insuficiența, dar și tendențiozitatea afișată la nivel declarativ: cele două modele canonice de „cum se face critică literară” sunt puse în relație de excluziune reciprocă nu prin argumente estetice privind construcția principială, ci, inevitabil, prin plusarea contaminărilor biografice cu „ideologia pro-pactizantă” care ar invalida o metodă, *recte* călinesciană. Pe de o parte, „antioportunistul prin excelență”³⁹ – E. Lovinescu –, pe de alta „conformistul” G. Călinescu. (Ne)aderarea omului biografic / empiric la doctrina politică totalitaristă, un factor totalmente extra-literar, este chemată să arbitreze cuantumul (non)valoric al celor două programe critice. Miza articolului are, în primul rând, reverberații postrevoluționare, demontând în virtutea unui asemenea „argument” o școală și figurile sale emblematice. În al doilea rând, pe un plan secund, aparent evaziv, dar atât de percutant în intenționalitatea lui mascată sub aura unui „excurs asupra metodei”, demonstrația lui Gh. Grigurcu funcționează ca proiect auto-legitimitor, proiectând o opțiune – care, paradoxal, este fundamentată pe criteriile non-literarului – compensatorie a „marginalului” aflat în postura de a răzbi și auto-impune în canonul Centrului. Sentințele orchestrează unilateral, determinist și implacabil „procesul călinescienilor” postdecembriști, puși la zid și etichetați denigrator, în dichotomie („punere în antiteză” care, trebuie să precizăm, nu are consistență și percutanță atunci când intră în scenă vectorul estetic de raportare la ideologia metodei) cu „victimizații”, „exilații”, „rezistenții anticomuniști” lovinescieni: „Chipul tutelar al lui E. Lovinescu ne confirmă gândul că orice autoritate reală are un temei sacrificial. Masca sa în care au împietrit un dramatism asumat, o continuă suferință domptată, alcătuieste – ne dăm seama tot mai bine – un etalon pentru autenticii săi continuatori. Nu dăm exemplele

³⁹ Opoziția maniheistă este susținută de Gh. Grigurcu în articolul *Considerații asupra lui E. Lovinescu*, în „România literară”, nr. 2 / 17 ianuarie 1996.

care se află, de altfel, foarte la îndemână. Aproape fără excepție, acești continuatori au urmat un periplu de viață dificil, în mai multe rânduri au fost victimizați de interdicție, prigoană, temniță, exil. N-a fost ușor pentru ei (nu este încă) a corecta, cum am spune în termeni lovinescieni, *echilibrul negativității dintre merit și recunoaștere*. Marca lor o formează o doză de inadaptare, în virtutea idealului valorii și al constanței de caracter. În orice caz, nu în rândul ariviștilor, aranjorilor, conjuncturalilor sunt de căutat actualii lovinescieni. Falsul lor moral nu face decât să sublinieze autenticitatea, s-o legitimeze prin contrast” (Grigurcu, 1996). Prin ricoșeu, „inadaptații” contemporani își validează parcursul personal prin aderența invocată la ilustrul magister, maximalizând „rechizitorul biografic” al Autorului în criteriile judecării Operei, un „ideal al valorii” și „o constanță de caracter” față de care, mărturisim împăcați, Lovinescu nu a avut nici o afinitate. Mai mult, tabăra călănescienilor, „manipulatori tendențioși” ai esteticului, constituie, în viziunea analistului, o adevărată „menajerie demonologică”, o „mașinărie infernală”, „deformatoare” a valorilor organizată într-o castă de grup: „*Esteți tendențioși de la „Literatură”, bunăoară, au comprimat concepția lovinesciană, mai exact spus au mutilat-o pentru a o lipsi de eficiență în prezent. Lovinescianismul lor e unul estropiat. Frustrându-l de însemnele unei atitudini militante, bărbătești, l-au transformat într-un serv al oportunismului lor incontestabil. I-au pecetluit gura, i-au legat brațul. Îi cer servicii, în schimbul unei recunoașteri pur formale. Este aceasta o nouă, insolită, etapă a negării lui E. Lovinescu. Ea se încadrează, relevant, în peisajul anamorfotic al momentului postdecembrist. Răspunde acelei tendințe de combinare eteroclită și repulsivă, de asociere promiscuă și colcăitoare a unor factori ce păreau a nu avea nici un fel de afinități ori chiar a se respinge. Viermuiala relictelor totalitarismelor, dispuse a fraterniza prin sfidarea unor antagonisme de-o viață alcătuiască un fundal propice unui asemenea fenomen monstruos. În această zonă a pierzaniei, bizareria grefelor n-ar mai trebui să ne surprindă. Așa cum printr-o chirurgie politică a fost încercat *socialismul* cu fața umană, printr-o chirurgie estetică se experimentează *lovinescianismul* cu fața inumană. Un lovinescianism dereglat, aidoma unui Golem impulsionat a dărâma însuși spiritul critic. Oare *misticii* și *mistagogii* cu care s-a războit E. Lovinescu mai există la ora de față? Avem impresia că da, metamorfozați asemeni unor viruși nevoiți a rezista împotriva noilor mijloace terapeutice, sub chipul misticilor și mistagogilor *esteticului pur*, oficios. Sunt vameșii și fariseii credinței în estetic.” (Grigurcu, 1996) Tușele unui astfel de portret (pe care l-am reprodus din dorința de a-i evidenția criteriile interne de operare și judecată critică ce discreditează definitiv atât pe autorul ei, cât și calea de interpretare aleasă – o *vendetta* personală fără finalitate valorică) frizează absurdul, justificându-se doar din perspectiva unui bluf retoric ținut asupra „demistificării” „pactizantului” tutelar, G.Călinescu. „Rechizitoriul” este structurat pe o singură coordonată de semnificație – postura „ideologic servilă” a „Divinului” (Gh.Grigurcu) față de un regim „compatibil” cu structura sa interioară și, inevitabil, discreditând tipul de critică pe care îl propune magistrul. În viziunea analistului „României literare”, „demitizată” ca discurs și practică a interpretării prin însăși*

condiționarea politizantă, metoda călinesciană, „tendențioasă” în strategiile judecării operei, regizează un scenariu critic care se auto-invalidează prin însuși „comportamentul imoral” al ideologului său. „Emulii” postdecembriști nu ies, nici ei, de sub incidența sentințelor demolatoare, fiind suspectați de supralicitarea, în descendența modelului călinescian, a propriului ego dictatorial care „sufocă” libertatea de expresie a operei prin aserțiuni „estetizante”, „nonmilitante”. De altfel, într-o asemenea „demonstrație critică pertinentă”, modelul Călinescu „inoportunează” deschiderile postdecembriste ale criticii prin inconsecvența poziției, prin abdicarea de la principiile estetice în favoarea celor interesat-personale, colaboraționiste. Sunt aduse ca argumente, evident distorsionate pentru „eficacitatea” definitivării statutului de „inculpat”, „nesăbuita sa ambiție” a recunoașterii oficiale pe modelele Sadoveanu (un alt beneficiar de „dosar” celebru al fenomenului pactizant) și Parhon, precum și „apologia lui Stalin” și a tezelor jdanoviste din 1944 colportate spre „persiflarea partidelor istorice”. „Scrib decepționat” al regimului care nu i-ar fi gratificat „eforturile” printr-o impunere la nivel de autoritate critică (de parcă mai avea nevoie de așa ceva!), maestrul devine un meschin „decepționat al sistemului” care nu-i întoarce „serviciile”: „Această lipsă de încredere și afecțiune partinică a fost marea sa durere. Scos de la catedră, împiedicat a-și tipări cărțile și chiar a călători peste hotare pentru a-și îngriji sănătatea (*iată o recunoaștere neintenționată a statutului de indezirabil!* – n.n.), a putut rumina, neîndoios, tema ingratitudinii unei puteri corupte, căreia s-a silit a-i închiria pana în condiții ce le nădăjduia avantajoase. Geniul său condus de vanitate s-a pomenit în postura de personaj naiv de fabulă. Între soarta sa și cea a lui E. Lovinescu există o deosebire considerabilă. Oricât îi admirăm pe amândoi, nu putem a nu-l prefera, ca model, pe cel a cărui soartă a ilustrat sacrificiul real, ca sursă a autorității” (Grigurcu, 1996). Această opțiune personală a vehementului procuror nu deranjează decât în măsura în care este erijată în dimensiune modelatoare a criticii postrevoluționare, alimentând o falsă opoziție structurală care se auto-discreditează de la sine odată cu impunerea postulatului estetic. În realitate, acest tip de demers, al melanjului infertil de criterii (etic/estetic) funcționează prin ricoșeu spre „validarea” critică a propunătorului ei: nu este vizată decât recuperarea unei mitologii personale deghizate, a unei biografii camuflete sub eticheta „oponentului” și a „dreptei măsuri”.

Programul critic individual astfel construit se erijează în proiect postdecembrist recuperator al „adevărurilor operei și autorilor”, mizând în realitate pe motivații non-estetice ale eșafodajului interpretativ, condiționând miza estetică a scriiturii de evidențele contextuale social-politice. Mai mult, scriitorul însuși este demonizat, biograful / empiricul (în fapt, opțiunile ideologice ale autorului / dinamica politizantă a contextualizărilor lui intra-doctrinare, pre- sau postdecembriste) sufocând interstițiile valorice ale operei în sine. Ficțiunea ca produs al imaginarului creator, în toate compartimentele sale de valoare, este anulată de supra-ordonarea prin artefactul scriitorului ca „ficțiune ideologizată”, în realitate o re-ficționalizare legitimantă a „omului în istorie” care creditează acum actul critic în defavoarea primatului estetic. Externalizarea operei, deturnarea ei de la funcția primară de cunoaștere / re-cunoaștere

a unui raport personal cu universul, mediind un sens și propunând o ipostază a experienței individului / lumii, nu poate funcționa decât ca o oglindă limitativă și deformatoare, proiectând vindicativ sentințe și nu potențialități de semnificație. „Revizuirea” în sens lovinescian, deturnată de la funcția estetizantă inițială și asumată postdecembrist ca element ordonator al „mărturiei” scriiturii care nu mai probează virtualități de creație ci, dimpotrivă, condiționările extra-literare ale spațiului ficțional intrinsec, articulează un imens „câmp de luptă” al dilemelor contemporane în care polemicile, confruntările, dilemele criticilor „jurați” interrelaționează într-un spectacol, deseori grotesc, cu actori-scriitori care sunt puși să performeze partitura regizată a „demascării”. Mult-invocatului retard cultural, ca și limitării restrictive într-un „naționalism retrograd, al aderenței exclusiviste la o ierarhie canonică imuabilă”, stimulând colateral efectele localismului cultural ca factor al „defezării” față de Europa, le sunt căutate, cu înverșunare, motivațiile. Surprinzător (sau nu) acestea sunt adeseori descoperite în anchetele realizate de reviste literare „oponente”. Este cazul numărului 11–12/1996 al „Caietelor critice” care dezbată tema literaturii române postbelice, găzduind intervenții și opinii ale scriitorilor și criticilor preocupați de validitatea estetică a textelor perioadei și care stârnește reacții furibunde în comentariul lui Gh.Grigurcu. „Dreptul său la replică”, intitulat sugestiv „*Siberia spiritului*” și *calomnia*, publicat la distanță de un an, în nr.21 din 28 mai 1997 al „României literare”, este construit resentimentar pe demontarea oricărei idei radiante dinspre „tabăra conservatorilor apolitici”, indiferent de pertinența lor estetică. Intenția, de altfel onorabilă, a „Caietelor” de a medita rațional asupra rezistenței valorice a literaturii generate în spațiul ostil al frecvent invocatei „Siberii a spiritului” (Monica Lovinescu), fără orgolii refulate și ambiții de grup, este agresiv atacată: „Autorii ce n-ar fi dispuși a respecta anume clișee și tabuuri se văd taxați, pentru orice eventualitate, înainte de-a lua cuvântul: «nu se poate nici să ne blocam într-o atitudine de denunțatori ai clasicilor noștri, să ne complăcem în atmosfera isterică a unui fel de interminabilă ședință de demascare a creatorilor de valori. A proliferat în ultimii ani la noi tipul căutătorului de pete... la alții, de preferință mult superiori lui ca talent, al justițiarului autoînscăunat, care taie și spânzură, după pofta inimii, fără ca necesarele proteste să se facă limpede auzite pe cât mai multe voci». Cât privește revizuirea valorilor, aceasta e recunoscută cu un sfert de gură, spre a se denunța, agresiv și, deci, intimidant, «o forțare aberantă a acestui proces, un fel de asalt dat asupra ierarhiei valorilor, cu scopul, uneori declarat, de a o răsturna, demola, pulveriza»” (Grigurcu, 1997). Sindromul ego-marginalității, dublat de un reflex compensativ al auto-validării, forjează evident atacul criticului „revizionist”, un „ilustru neinvitat” la dezbatere⁴⁰, care descalifică în ritmuri consecvente propriiei „construcții critice interioare” fiecare luare de poziție a participanților la anchetă. „Nodul gordian” este

⁴⁰ „Îl las la o parte pe subsemnatul, care, deși frecvent amintit în corpusul anchetei, este evident că nu putea fi invitat, neîncăpând în cadrul magnanim de «libertate reală a spiritului» și de «respect pentru opinia celuilalt», propus de „Caiete critice”. Recunoaștem că nu ne-am făcut niciun fel de iluzii în această privință” – Gh.Grigurcu, „*Siberia spiritului*” și *calomnia*, în „România literară”, nr. 21/28 mai 1997.

reprezentat de semnificațiile și autenticitatea sintagmei „Siberia spiritului” ca structură geomentală, ideologică și simbolică, reprezentativă pentru România de după 1945. Suspectând adversarii („literatori” și „caietnici”) acestui concept aplicabil literaturii din perioada comunistă de „o înverșunare ce ilustrează orientarea mai mult ori mai puțin disimulată a revistei, recte spiritul conservator, nelipsit de un substrat politic, ce-o animă”, analistul „României literare” îi acuză de „calomnie crasă, indice al derutei, disoluției intelectuale și etice” (Grigurcu, 1997). Argumentele converg, iarăși, sub aparența „îndreptării apelor spre o albie firească”, spre o demonstrație cu finalitate ego-centrată. În dubla ei semnificație, de captivitate într-un spațiu geografic și cultural satelizat, cu „privirea întoarsă definitiv către răsărit” dar și de topos al „supraviețuirii ingrate”, „Siberia spiritului” reprezintă protejarea tacită a „colaboraționiștilor”, dar și prigoana elitelor „inconformiste”: „Întâmplător subsemnatul face parte din rândul celor în măsură a certifica, prin propria lor biografie, o lungă perioadă în care n-au avut dreptul de-a ocupa un serviciu și o lungă perioadă de exil intern. Scutit fiind doar de detenția în închisoare, am avut *privilegiul* de-a cunoaște direct toate celelalte măsuri represive ale regimului comunist. Am experimentat nu doar Siberia generică, lagăr al întregii țări comunizate, ci și multă, foarte multă vreme, Siberia marginalizării, a locului sterp prin izolare și supraveghere polițienească, Siberia domiciliului obligatoriu. «Nu știu alții cum sunt», dar, în felul acesta, Siberia băstinașă a ajuns a alcătui o parte din viața mea ireversibilă, o umbră statornică a conștiinței mele” (Grigurcu, 1997). Articularea normativă a „exilului intern” – ca enclavă de autentică rezistență care proiectează drame interioare și forjează figuri de „eroi-opozanți ai periferiei” – pe care o întreprinde criticul într-un număr anterior al revistei – își probează acum utilitatea în elaborarea „mitului personal”, a ideo-grafiei „deținutului cultural” la care apelează analistul ca argument suprem în instrumentarea critică a dosarelor „oportuniștilor”. Ca într-o subtilă „comedie umană”, punctând absența unei axiologii de referință, compensată însă prin supralicitarea *exemplum*-ului personal, pus să vorbească ori de câte ori polemica de idei îl pune în inferioritate, Ion Simuț îi creionează un portret memorabil: „Lui Gh.Grigurcu îi lipsește, în primul rând, ideologia critică. Nu sensibilitatea, nu discernământul estetic, nu reacția polemică, nu simțul prezentului – ci Ideea (sau ideile). [...] Gh.Grigurcu este dator cu cel puțin un mare eseu monografic despre un autor clasic sau modern (ar putea fi E. Lovinescu sau Ion Pillat, N. Davidescu sau Leonid Dimov). Fără îndeplinirea acestor condiții, posteritatea va fi mai severă, dacă nu chiar ostilă, rezervându-i inegalabilului critic un rol secundar. Oricare critic de întâmpinare are aceeași soartă: dacă nu pune ordine în cărțile citite de-a lungul unei vieți, dacă nu le găsește un punct de echilibru și stabilitate în rafturile unei sinteze, se prăbușește biblioteca peste el. Probabil ca proiecția istoriografică sau sinteza ideologică sunt erori, în măsura în care ignoră sau sacrifică unicitatea operei și inefabilul ei. Dar posterității îi plac erorile spectaculoase, solide, închegate, bine articulate”⁴¹. „Mitul personal” al criticului revizionist se prăbușește astfel sub propria greutate. Definitiv.

⁴¹ Ion Simuț, *Ce-i lipsește criticului Gheorghe Grigurcu?* în „România literară”, nr. 33/20 aug., 1997.

BIBLIOGRAFIE

Articole

- Borza, C., 2009, *Întoarcerea estetismului*, în *Vatra*, nr. 7–8.
- Borza, S., 2010, *Despre intelectualii din Est și noua cultură a consensului*, în „Familia”, nr. 11–12.
- Cernat, P., 2000, *Frontul salvării lui Eminescu* (I), în „Observatorul cultural”, nr. 1/29 februarie.
- Cesereanu, R., 2000, *Aiud la Veneția*, în „România literară”, nr. 42 / 25.10–31.10.
- Chivu, M., 2007, *Mitul lui Eminescu, contemporanul nostru*, în „Dilematica”, nr. 9 / februarie.
- Cistelean, Al., 2005, *O nouă formă de autism: critica literară (în atenția doctorilor de specialitate)*, în „Vatra”, nr. 1–2.
- Dimisianu, G., 1999, *Eminescu revizuit*, în Bădescu, C. P., *Cazul Eminescu – polemici, atitudini, reacții din presa anului 1998*, Pitești, Editura Paralela 45 (articolul este publicat inițial în „Ramuri”, nr. 4/ aprilie 1998).
- Dimisianu, G., 2011, *Starea criticii* (I, II), în „Ramuri”, nr. 4–5.
- Dorian, G., 1999, *Obediență, slugărnice sau devotament*, în Bădescu, C. P., *Cazul Eminescu – polemici, atitudini, reacții din presa anului 1998*, Pitești, Editura Paralela 45 (articolul este publicat inițial în „Hyperion”, nr. 2/1998).
- Grigurcu, Gh., 1995, *Exilul intern*, în „România literară”, nr. 50 /20 decembrie.
- Grigurcu, Gh., 1996, *Considerații asupra lui E. Lovinescu*, în „România literară”, nr. 2 /17 ianuarie.
- Grigurcu, Gh., 1997, *„Siberia spiritului” și calomnia*, în „România literară”, nr. 21/28 mai.
- Grigurcu, Gh. 1998 a, *Critică și revizuire*, în „România literară”, nr. 8/ 4 martie.
- Grigurcu, Gh. 1998 b, *Despre negație*, în „România literară”, nr. 27/ 8 iulie.
- Grigurcu, Gh. 1998 c, *Un enfant terrible: Alexandru George (I)*, în „România literară”, nr. 37 / 16 septembrie.
- Grigurcu, Gh., 1999 a, *Eminescu între iconodulie și iconoclastie*, în Bădescu, C. P., *Cazul Eminescu – polemici, atitudini, reacții din presa anului 1998*, Pitești, Editura Paralela 45 (articolul este publicat inițial în „Jurnalul literar”, nr. 1–2/ martie 1998).
- Grigurcu, Gh., 1999 b, *Eminescu și „paznicii templului”*, în Bădescu, C. P., *Cazul Eminescu – polemici, atitudini, reacții din presa anului 1998*, Pitești, Editura Paralela 45 (articolul este publicat inițial în „România literară”, nr. 2429/ 24 martie 1998).
- Grigurcu, Gh., 1999 c, *G. Călinescu, la centenar*, în „România literară”, nr. 24 / 16 iunie.
- Grigurcu, Gh., 2000 a, *Glose la Virgil Ierunca* (II), în „România literară”, nr. 33 / 23–29.08.2000.
- Grigurcu, Gh., 2000 b, *Glose la Virgil Ierunca* (III), în „România literară”, nr. 34 / 30.08–5.09.
- Grigurcu, Gh., 2000 c, *Actualitatea unui manifest*, în *România literară*, nr. 42 / 25.10–31.10.
- Grigurcu, Gh., 2007, *„Sechelele epocii comuniste, aidoma unor viruși perfizi”*, în „Viața românească”, nr. 3–4 / martie–aprilie.
- Grigurcu, Gh., 2011, *„Vatra”-dialog cu Gheorghe Grigurcu: „N-aș putea consimți la ideea unei dispariții a criticii”*, nr. 3–4.
- Manolescu, N., 1999, *Eminescu, pro și contra*, în Bădescu, C. P., *Cazul Eminescu – polemici, atitudini, reacții din presa anului 1998*, Pitești, Editura Paralela 45 (articolul este publicat inițial în „România literară”, nr. 12/ 1–7 aprilie 1998).
- Manolescu, N., 2000, *Despre revizui*, în „România literară”, nr. 48 / 6.12–12.12.
- Miheș, M., 2008, *Evaluarea unei singurătăți*, în „Familia”, nr. 4 / aprilie 2008.
- Mușat, C., 2001, *Identități alternative. Variațiile identității în spațiul public postcomunist*, în „Observatorul cultural”, nr. 64 / 15 mai.
- Neagoe, G., 2011, *Tranzacții universitare. Mircea Angheliescu (ed.) – Literatură și politicul*, în „Cultura”, nr. 322 / 5 mai.
- Negrice, E., 2011, *Dialog cu Cornelia Maria Savu: Care slugă nu a visat să îmbrace măcar o dată cămașa de zale a stăpânului*, în „Cultura”, nr. 54.

Replica celui vizat nu întârzie să apară, desfășurându-se în două ample articole-răspuns intitulate *Pe marginea unui „profil”* – nr. 37/17 septembrie și nr. 38/24 septembrie 1997.

- Papadima, L., 2000, *Un nou Eminescu?*, în „Observatorul cultural”, nr. 16 / 13 iunie.
- Simion, E., 1999 a, *Despărțirea de Eminescu* (I), în Bădescu, C. P., *Cazul Eminescu – polemici, atitudini, reacții din presa anului 1998*, Pitești, Editura Paralela 45 (articolul este publicat inițial în „Curentul”, nr. 58/ 12 martie 1998).
- Simion, E., 1999 b, *Despărțirea de Eminescu* (II), în Bădescu, C. P., *Cazul Eminescu – polemici, atitudini, reacții din presa anului 1998*, Pitești, Editura Paralela 45 (articolul este publicat inițial în „Curentul”, nr. 72/ 26 martie 1998).
- Simion, E., 2010, *Eminescu între hagiografii și delatorii săi*, în „Caiete critice”, nr. 1.
- Simuț, I., 1997, *Ce-i lipsește criticului Gheorghe Grigurcu?* în „România literară”, nr. 33/20 august.
- Ștefănescu, Alex., 2000, *Contestarea lui Eminescu în stil hip-hop. Cezar Paul-Bădescu și Monica Lewinsky*, în „România literară”, nr. 1 (12–18 ianuarie).
- Teodorescu, C., 1999, *Judecarea lui Eminescu*, în Bădescu, C. P., *Cazul Eminescu – polemici, atitudini, reacții din presa anului 1998*, Pitești, Editura Paralela 45 (articolul este publicat inițial în „România literară”, nr. 11/ 25–31 martie 1998).

Volume colective și de autor

- Bădescu, C. P., 1999. *Cazul Eminescu – polemici, atitudini, reacții din presa anului 1998*, Pitești, Editura Paralela 45 (volum accesibil la adresa http://www.goodreads.com/reader/23299-cazul-eminescu---polemici-atitudini-reac-ii-din-presa-anului1998?return_to=%2Fbook%2Fshow%2F13099651-cazul-eminescu---polemici-atitudini-reac-ii-din-presa-anului-1998)
- Kaufmann, J.-C., 2004. *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*. Paris, Armand Colin.
- Kaufmann, J.-C., 2008. *Quand Je est un autre. Pourquoi et comment ça change en nous*. Paris : Armand Colin.
- Lovinescu, M., 2008. *Etica neuitării. Eseuri politico-istorice*, prefață de Vladimir Tismăneanu, București, Humanitas.
- Ricœur, P., 2004. *Memory, History, Forgetting*, (titlu original *Mémoire, l'histoire, l'oubli*), trad. de Kathleen Blamey & David Pellauer, Chicago, University of Chicago Press.
- Simion, E., 2012. *În ariergarda avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor*, București, Editura Curtea Veche-Publishing House.

ABSTRACT

Within the post-December period, the Romanian cultural background has witnessed the conflictive phenomenon of critical revision focusing on the (in)validation of the literary canon by means of two dichotomic approaches: the ethicist one looking for the ‘moral guilt’ of both the writer and his writing (the collaborationist syndrome) and the aesthetic perspective analysing the inner fictional mechanism and strategies conveying the value of the literary work. A new prototype of criticism has occurred: the ‘national-phobic’ autism that aims at demolishing the ‘aesthetically-oriented literary canon’ in favour of the ‘democratic’ one, which would preserve the ‘non-collaborationist’ drive.

Keywords: aesthetic critique, moral-ethicist approach, Romanian literature, literary canon.

*FAPTUL MAGIC ȘI FAPTUL MISTIC.
PRIMA ÎNTÂLNIRE A LUI ELIADE CU OPERA LUI EVOLA*

Liviu Bordaș*

În 1978, în monografia sa dedicată lui Eliade, Ioan Petru Culianu atrăgea atenția că René Guénon și Julius Evola trebuie luați în considerare printre autorii care au contribuit la formarea teoriilor istorico-religioase ale acestuia¹. A trebuit să treacă, însă, aproape un deceniu până când relațiile lui cu exponenții așa-numitei „Tradiții” au început a fi discutate și analizate. Deși se discută deja de un sfert de secol², suntem încă departe de o concluzie clară sau de un consens asupra naturii raporturilor lui Eliade cu operele lui René Guénon, Julius Evola și Ananda K. Coomaraswamy.

Atât perspectivele din care subiectul a fost abordat, cât și intențiile și nivelul de informare al autorilor au variat foarte mult. Unii dintre ei sunt adepți sau simpatizanți ai „tradiționalismului” și, prin urmare, înclinați să revendice opera, ideile și persoana unui important istoric al religiilor precum Eliade, exagerând impactul pe care l-a avut lectura exponenților „Tradiției” asupra lui și plasându-i pe aceștia la originea unor texte eliadiene care nu au legătură cu ei³. La polul opus, presupusele influențe ale „tradiționaliștilor” asupra lui Eliade sunt un motiv și un argument în plus de a continua sau amplifica criticile teoretico-metodologice care au fost aduse operei sale⁴. Întrucât Evola a fost și un exponent al dreptei radicale, iar gândirea lui Guénon este revendicată de unele noi conservatorisme de dreapta, cele două categorii de autori descrise mai sus sunt dublate de un alt binom: pe de o parte, cei care încearcă să-l revendice pe Eliade pentru dreapta conservatoare sau radicală, iar pe de alta, cei care se folosesc de acest lucru pentru a denunța o presupusă agendă ascunsă și o nocivitate ideologică a gândirii eliadiene. Adesea motivațiile esoterice și politice sunt cuplate, iar autorii din primul binom se regăsesc și în cel de-al doilea.

* Institutul de Studii Sud-Est Europene al Academiei Române.

¹ I.P. Culianu, *Mircea Eliade*, Assisi, Cittadella Editrice, 1978, p. 146 (v. și 110). Acest lucru a și fost remarcat de unii recenzenți. V. Maria Vittoria Cerutti, în „Aevum” (Milano), 53, nr. 3, settembre–dicembre 1979, p. 596–599 (599).

² O prezentare a celor mai relevante publicații din perioada 1986–2003 în Natale Spineto, *Eliade e il „pensiero tradizionale”*, în: idem, *Mircea Eliade, storico delle religioni*, Brescia, Morcelliana, 2006, p. 133–163.

³ V. în *Addenda*, Giovanni Monastra, Philippe Baillet, Gianfranco de Turreis, Florin Mihăescu, Marcel Tolcea, Claudio Mutti, William W. Quinn, Francisco García Bazán, Marcello De Martino. Totuși, scrierile multora dintre ei rămân utile și importante pentru cercetarea istoriografică.

⁴ V. în *Addenda*, Crescenzo Fiore, Daniel Dubuisson, Steven M. Wasserstrom, Cristiano Grottanelli, Horst Junginger, Michel Gardaz.

Pe lângă aceste două categorii, subiectul a fost abordat de autori reprezentând diverse discipline (în special studii religioase, dar și studii literare, istorie, politologie etc.), interesați să reconstruiască istoric și teoretic raporturile lui Eliade cu „tradiționaliștii”, iar apoi să înțeleagă motivațiile și impactul lor asupra gândirii și operei eliadești⁵. Din nefericire, încercările lor au rămas parțiale și discutabile. Principalele motive au fost informarea carențială la sursele prime, slaba cunoaștere a contextului formării intelectuale a tânărului Eliade sau contaminarea de către scrierile autorilor din celelalte două categorii.

În cele ce urmează, vom încerca – pe baza tuturor surselor publicate și a manuscriselor cunoscute – să reconstruim modul în care a avut loc primul contact al lui Eliade cu operele „tradiționaliștilor”, motivele care l-au produs, felul în care s-a raportat la ideilor lor și consecințele imediate ale acestei întâlniri intelectuale. Primul contact poate fi localizat istoric în anii 1926–1928, când Eliade urma cursurile Facultății de Filosofie și Litere a Universității din București, și privește cu precădere scrierile lui Julius Evola⁶. Felul în care a continuat interesul său pentru operele și ideile „tradiționaliștilor” în perioada indiană (1929–1931), după întoarcerea în România (1932–1940) și în timpul războiului (1940–1945) va constitui obiectul altor articole⁷.

Primele întâlniri cu exponenții „Tradiției”

Descoperirea unor autori precum Evola și Guénon, în anul 1926 – la vârsta de 19 ani, în primul an universitar – vine în prelungirea unui mai vechi interes al lui Eliade pentru parapsihologie, ocultism, spiritism, teosofie și pentru autori precum Edouard Schuré sau Rudolf Steiner. Primele semne ale acestor preocupări datează din anul 1921, când Eliade avea doar 14 ani. În 1926, el depășise formele primitive și vulgare ale acestor discipline și căuta să situeze subiectele care îl interesau la un nivel intelectual cât mai ridicat și cât mai acceptabil științific. Astfel, parapsihologia populară și spiritismul sunt înlocuite cu „metapsihica” lui Charles Richet, teosofia cu antroposofia lui Rudolf Steiner, iar magia e reconsiderată conform teoriilor lui Vittorio Macchioro și James George Frazer.

În critica teosofismului un rol important l-a avut cartea lui René Guénon, *Le Théosophisme. Histoire d'une pseudo-religion* (1921), pe care o citează într-un

⁵ V. în *Addenda*, Mac Linscott Ricketts, Enrico Montanari, Paola Pisi, Hans Thomas Hakl, Natale Spineto, Bryan S. Rennie, Bruce Lincoln, Florin Țurcanu, Mark J. Sedgwick, Jean-Pierre Laurant, Giovanni Casadio. Trebuie precizat că autori precum Montanari, Pisi, Hakl, Sedgwick, Laurant au avut în trecut și o implicare personală în gândirea lui Guénon și Evola.

⁶ Prezentul articol face parte din lucrarea noastră *Eliade secret. India și „metapsihica” în construcția filosofiei religiei lui Mircea Eliade* (teză de doctorat, Facultatea de Filosofie, Universitatea din București, 2010, în curs de publicare), în care am analizat – direct pe baza surselor prime și ignorând metodologic interpretările anterioare – formarea sa intelectuală în perioada 1921–1931. Unele referiri și conexiuni cu celelalte părți ale cărții se pierd sau devin mai puțin evidente prin extragerea sa din context, dar acest lucru nu afectează, credem, esențialul prezentului demers.

⁷ La acestea ne-am referit deja în câteva articole (v. *Addenda* 2002, 2003 și 2007; pentru perioada postbelică, v. *Addenda* 2011 și 2012).

articol despre Rudolf Steiner („Adevărul literar și artistic”, 20 iunie 1926)⁸. Acceptând argumentele critice ale autorului francez, el consideră însă că falsurile comise de teosofiștii contemporani nu compromit „adevărata teosofie”: „Lucrul acesta a fost uitat de dl René Guénon în erudita sa carte *Le Théosophisme* (1921) în care, atacând *Societatea Teosofică*, socotește aceste lovituri valabile pentru întreaga doctrină teosofică”⁹. Cartea va fi din nou invocată, tot într-un articol dedicat lui Rudolf Steiner („Cuvântul”, 13 aprilie 1927)¹⁰, iar apoi în articolul *Teosofie?* din ciclul *Itinerariului spiritual* („Cuvântul”, 22 octombrie 1927).¹¹

Eliade ia cunoștință de Guénon după ce îl descoperise pe Evola, iar scrierile acestuia din urmă vor contribui la continuarea descoperirii „tradiționalistului” francez. Pe Evola îl întâlnise în paginile revistei române „Bilychnis”, pe care o numea atunci „cea mai bună revistă italiană de istorie, psihologie, etică, pedagogie și filosofia religiei”, la care colaborează „cei mai distinși erudiți sau înțelegători ai fenomenelor religioase”. În numărul din ianuarie 1926, el remarcă studiul său *La scolastica dinanzi allo spirito moderno*, asupra căruia promite, în cronică sa din „Revista universitară”, să revină cu un alt prilej¹². Nu va reveni decât peste aproape doi ani când va recenza un alt studiu al său din numărul pe noiembrie 1927 al „Bilychnis”-ului, *Il valore dell’ocultismo nella cultura contemporanea*. Din această recenzie rezultă că îi cunoștea și celelalte articole din „Bilychnis” precum și „originala lui revistă «Ur»”,¹³ pe care – cel puțin din 1928 – o va primi regulat la București¹⁴. Acest din urmă lucru dovedește existența unui contact epistolar cu Evola, directorul revistei. În acei ani, Evola nu era încă un adept al „Tradiției” – îl cita pe Guénon, dar îl și criticase destul de aspru¹⁵ –, ci un filosof esoteric al „idealismului magic”. Va adera la ideile „tradiționaliste”, în propriul său fel, începând din 1930 – lucru care se va vedea abia în *Rivolta contro il mondo moderno* (1934) –, însă nu a fost și nici astăzi nu este considerat un membru (ortodox) al Școlii perenialiste, cum mai este numită aceasta.

Pe Coomaraswamy, în schimb, Eliade pare a-l fi descoperit prin critica pe care i-o aduce Henri Massis în *Défense de l’Occident* (1927), carte citită în biblioteca Universității din Geneva și prompt recenzată („Cuvântul”, 2 octombrie 1927). Dar lucrarea la care se referea neotomistul francez, *The dance of Śiva* (1918) – în traducerea franceză artizanală de Romain Rolland¹⁶ – o va putea citi

⁸ M. Eliade, *Rudolf Steiner*, în ST II: 131–141 (133, 135).

⁹ *Ibidem*, 133.

¹⁰ M. Eliade, *Rudolf Steiner*, în ST III: 139–143 (141).

¹¹ M. Eliade, *Itinerariu spiritual*, VIII. *Teosofie?*, în ST III: 327–331 (328).

¹² M. Eliade, *Reviste*, „Revista universitară” (București), I, nr. 2, februarie 1926, p. 72–76 (ST II: 65).

¹³ M. Eliade, *Ocultismul în cultura contemporană*, „Cuvântul”, III, nr. 943, 1 decembrie 1927, p. 1–2 (ST III: 371–374).

¹⁴ V. scrisoarea sa din 13 iunie 1929 (*Corespondență* I: 272).

¹⁵ Cf. André Lefranc, *Julius Evola contre René Guénon*, „La Règle d’Abraham” (Paris), nr. 21, juin 2006, p. 35–99.

¹⁶ A.K. Coomaraswamy, *The dance of Śiva. Fourteen Indian essays*, New York, The Sunwise Turn, 1918; *La danse de Śiva. Quatorze essais sur l’Inde*, traduction de Madeleine Rolland, avant-propos de Romain Rolland, Paris, Rieder, 1922.

abia în cursul anului 1928, probabil în a doua sa jumătate. Ea devine imediat una dintre lecturile obligatorii recomandate prietenei sale Rica Botez, față de care juca rolul unui Pygmalion¹⁷. În mod evident nu găsisese în carte „anarhia în gândire” ce l-a oripilat pe neotomist. Trebuie precizat însă că, atunci când o publicase și chiar și în momentul în care o citea Eliade, Coomaraswamy nu era influențat de ideile „tradiționaliste” ale lui Guénon; acest lucru se va întâmpla abia în scrierile sale de după anul 1932.

Ceea ce trebuie să-l fi atras pe tânărul Eliade în acest volum sunt probabil amplele deschideri culturale și metafizice ale savantului anglo-singhalez precum și profunda sa sensibilitate pentru tot ceea ce e spiritual. Cartea se referă la idei și teme care îl preocupau deja și cărora le va acorda atenție în următorii ani: semnificația și puterea magică a artei, concepția hindusă a artei ca formă de *yoga*, faptul că arta și religia sunt două nume ale aceleiași experiențe, identitatea dintre *purușa* și *prakṛti*, faptul că *yoga* este un *praxis* mai degrabă decât o credință, practica *yoga* în buddhism, Śiva ca *yogin* etc. Dar Eliade nu publică deocamdată niciun rând despre Coomaraswamy. Manuscrisele sale, atât cât sunt cunoscute până acum, rămân și ele mute asupra acestei prime cărți, care i-a revelat pe unul dintre indianiștii ce vor rămâne în mod definitiv în cercul admirației sale.

Între magic și mistic

Până în anul 1925, preocupările lui Eliade pentru ocult, metapsihică și teosofie îl situează pe o poziție spirituală apropiată de „pragmatismul magic” al lui Giovanni Papini, care era și unul dintre autorii săi importanți în acea vreme. În perioada universitară și în bună măsură ca urmare a întâlnirii cu Nae Ionescu, el începe să descopere spiritualitatea creștină, ortodoxia, și astfel să tindă tot mai mult spre o poziție spirituală definită prin mistică.

Seria de articole *Itinerariu spiritual*, pe care o publică în „Cuvântul” între 6 septembrie și 16 noiembrie 1927, poate fi considerată sinteza gândirii, lecturilor și experiențelor sale de până atunci. Dar și o trasare a liniilor viitorului drum, identificat curajos cu cel al întregii sale generații. Treptele *Itinerariului* culminează în misticism, pe care Eliade îl distinge de teosofism și căruia îi găsește împlinirea în ortodoxie, ca singura experiență spirituală autentică accesibilă României contemporane. Antroposofia rămâne totuși o soluție alternativă în cazul celor care nu sunt pregătiți pentru experiența ortodoxă.

În acea perioadă se desăvârșea trecerea lui Eliade de la preocuparea preponderentă pentru ocult la cea pentru mistică. Misticismul era înțeles ca o formă superioară a ocultului și a „metapsihicului”.

Itinerariul spiritual marchează prima aderare publică a lui Eliade la valorile ortodoxiei și ale Bisericii. El considera că ortodoxia rezolvă antagonismul dinamic dintre Iisus și Apollo-Dionysos. Ortodoxia sa nu era însă fructul unei trăiri proprii,

¹⁷ V. manuscrisul cu lista cărților la Biblioteca Academiei Române, A 3412c, f. 5.

ci o alegere ideologică în numele unei noi spiritualități. Dezbateră personală între voluntarismul magic, care îl caracteriza, și misticismul ortodox, la care aspira, nu se sfârșise însă. El rămâne cantonat în „ispita” magică, care avea și o latură luciferică (vezi obsesia „Sfântului Diavol”). Trecerea de la păgânism la creștinism se petrecuse doar în planul ideologic, nu și în cel existențial, căruia Eliade vroia să-i lase deplina libertate a experienței. Cele două *stări de spirit* conviețuiau într-un echilibru instabil.

Transformarea omului în Zeu continua să fie obiectivul său. Viața creștină însemna pentru el „viață eroică”. Christos era privit nu ca fiul Domnului, ci drept „cel dintâi și cel mai mare erou” al creștinătății. Acest lucru e evident în articolul *Apologia virilității* („Gândirea”, august–septembrie 1928, dar scris între august 1927 și ianuarie 1928). Personalitatea virilă se naște din tragica confruntare și sinteză a dionisiacului cu christicul. Restaurarea omului se poate împlini printr-o nouă virilitate, izvorâtă din viața spirituală. Acest “nou umanism” e unul al „personalității”, înțeleasă ca organism spiritual constituit prin experiență concretă și interioară, ca o conștiință *nouă* ce transcende și supraviețuiește fiziologicului¹⁸.

Tocmai de aceea Eliade va trebui să-și renege poziția într-un alt articol, *Virilitate și asceză* („Cuvântul”, 11 și 17 octombrie 1928). El recunoaște că asceza din *Apologia virilității* era una de natură magică: asceza Eului exaltat prin răsfrângere asupra-i, în afara Harul dumnezeiesc și a oricărui transcendent. La capătul unui an de experiențe, anunță că a lăsat în urmă această poziție: asceza definitivă nu se poate împlini fără Har. El păstrează poziția ascezei ultime, dar răsturnând valorile, adică introduce Harul și elimină „personalismul autocreator”.

Împăcarea celor două viziuni a rămas doar în faza intențiilor. Eliade nu depășește încă ideea magică și nici heterodoxia concepției sale religioase, ancorată nu în credința într-o Ființă Supremă, ci într-un erou religios (Christos fiind figura supremă). O va face mult mai târziu, în anii '30, dar în alt sens decât cel al ortodoxiei. Deocamdată preferă dezbateră – foarte stimulantă în planul creației – între Dionysos și Christos, între magie și mistică, între virilitate și asceză, între aventură și absolut.

Evola și resemnificarea ocultismului

Abia încheiat *Itinerariul spiritual* – în care privea pentru prima dată teosofia, antroposofia, ocultismul și magia dintr-o perspectivă ce se vroia creștină –, Eliade revine cu un ultim articol asupra acestei familii de atitudini spirituale. De acum înainte, subiectul nu va mai fi tratat direct, ci doar marginal, aluziv, cu un ochi critic – adesea obligat – și cu vizibile dificultăți de adaptare teoretică la noul său ideal.

Acest foileton e prilejuit de articolul lui Julius Evola din revista de studii religioase „Bilychnis”: *Il valore dell'occultismo nella cultura contemporanea* (noiembrie 1927). Așa cum am văzut, semnalase deja articolul *La scolastica dinanzi allo spirito*

¹⁸ M. Eliade, *Apologia virilității*, „Gândirea” (București), VIII, nr. 8–9, august–septembrie 1928, p. 352–359 (ST IV: 227–243).

moderno (ianuarie 1926) și afirmă că îi cunoaște densele critici aduse antroposofiei și teosofiei anglo-indiene (i.e. articolul *Nuovi... Messia*, mai–iunie 1926)¹⁹, precum și articolele din revista „Ur”, fondată chiar în acel an²⁰. Nu citise încă niciuna din cărțile lui Evola, pe care îl consideră un „gânditor” ce dovedește originalitate, claritate și îndelungă familiaritate cu fenomenul ocultismului. Cum a ajuns să citească reviste atât de puțin cunoscute atunci, precum „Bilychnis” și „Ur”, nu știm deocamdată.

În studiul său, Evola definea ocultismul ca un „experimentalism transcendental”, termen dublat prin cel de „pragmatism transcendental”²¹. Presupoziția fundamentală a acestuia: e mai bine să știi că nu știi decât să crezi. Numai ceea ce rezultă din experiența directă, imediată, individuală este cunoaștere efectivă. Ocultismul se caracterizează așadar printr-un „radicalism experimental”: spre deosebire de înclinarea modernă care consideră fenomen ceea ce apare în mod direct, punând în spatele lui o ființă ideală drept adevărata realitate, pentru ocultism real este numai ceea ce e primit în mod direct prin experiență. Aceasta nu e numaidecât una de natură sensibilă, ci poate fi și o viziune spirituală.

Forma supremă a veritabilului ocultism este magia. Evola instituie o opoziție categorică între aceasta și mistică, identificată în faptul că magia păstrează și potențează individualitatea: universalul nu e trăit ca atare, ci ca o modalitate mai înaltă a individualului.

Prin criticile aduse filosofiei idealiste, religiei și pseudo-esoterismelor, dar și prin ideile sale radicale asupra magiei și inițierii, Evola se dovedește un veritabil avangardist al ocultului²². El consideră că, în ocultism, problema supraviețuirii e diferită de cea a nemuririi propriu-zise. Nemuirea nu e o stare câștigată o dată pentru totdeauna, ci o sarcină infinită, o funcție dezvoltată în timp, care trebuie confirmată și reînnoită în fiecare punct al său. Ea e dobândită numai de puțini aleși, precum *mukta* indieni, iluminații buddhiști, „salvații din ape” ai anumitor școli gnostice sau eroii tradițiilor grecești. În același fel, Evola respinge doctrina reîncarnării, caracteristică pseudo-ocultismelor. Precum nemuirea, și reîncarnarea e dobândită doar de o elită, de cei care au parcurs până la capăt calea desăvârșirii. Iar această cale e perpendiculară pe cea a omului comun.

¹⁹ Foarte probabil, cunoștea și articolele mai vechi publicate de Evola în paginile aceleiași reviste: *E. Coué e l'agire senza agire* (ianuarie–februarie 1925) și *Della „purità” come valore metafisico* (iunie 1925). Vezi J. Evola, *I saggi di „Bilychnis”*, Edizioni di Padova, Edizioni di Ar, 1987, p. 11–38.

²⁰ În 1927, Evola a publicat în „Ur”, sub pseudonimul „Ea”, următoarele șase articole: *Come poniamo il problema della conoscenza* (I–II); *Come poniamo il problema dell'immortalità*; *Sulla visione magica della Vita* (I–II); *La dottrina del „Corpo Immortale”*; *Sul senso dello stato di Potenza*; *Sulla dottrina generale dei „Mantra”*. V. reeditarea anastatică „Ur” 1927, Roma, Tilopa, 1980, p. 20–25, 26–29, 143–152, 153–157, 196–204, 254–261, 299–304, 331–339. Articolele au fost republicate de Evola, în versiuni revizuite, în *Introduzione alla magia*, a cura del Gruppo di UR, volume primo, Roma, Edizioni Mediterranee, 1971, 2004². Probabil articolele semnate „Iagla” (*Saggezza serpentina*; *La legge degli Enti*) și glosele nesemnate îi aparțin tot lui.

²¹ J. Evola, *Il valore dell'occultismo nella cultura contemporanea*, „Bilychnis” (Roma), XVI, fasc. 11, novembre 1927, pp. 250–269; reeditat în: *I saggi di Bilychnis*, op. cit., p. 67–90.

²² V. și Simona Cigliana, *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2002.

Evola acceptă pe deplin dovezile aduse de metapsihica modernă în sprijinul realității fenomenelor spirituale și supranaturale. Studiul său face referiri frecvente la filosofia indiană, care se vădește a fi „tradiția” preferată de ocultistul italian. El trimite la proaspăta sa carte, *L'Uomo come Potenza. I tantra nella loro metafisica e nei loro metodi di autorealizzazione magica* (1926)²³, și la revista „Ur. Rivista di indirizzi per una scienza dell'io” (1927), care își propune să fundamenteze ocultismul ca știință pozitivă, conștientă de sine și intențional metodică, liberă de orice credință dogmatică și de orice eticism. În secțiunea finală – intitulată *Nostalgie* – e citată și recenta carte a lui René Guénon, *Le roi du monde* (1927).

Încă de la începutul articolului său, Eliade caută să dea o definiție a ocultismului mai adecvată decât cele pe care le propusese în trecut. Acesta este o „încercată rânduire de metode practice tinzând o reelaborare a conștiinței, o împlinire a funcțiilor spirituale (lângă logică – experiență estetică sau religioasă; lângă o sfioasă voință – voință transfigurată, previziuni, televiziune, psihometrie etc.)”²⁴. Trăsătura fundamentală a științei oculte este, deci, experiența.

Cu aceasta, Eliade începe să releve corespondențele dintre concepția lui Evola și treptele propriului său *Itinerariu spiritual*. Cea dintâi este, așadar, „radicalismul experimental” al ocultistului italian. Toate experiențele oculte converg către același scop: „reconstruirea conștiinței pe adevăratul plan spiritual, detașarea ei de așa-numitele legi ale corelațiunii psiho-fizice (de mult anulate pentru mințile clarvăzătoare, prin unele rezultate ale metapsihicii)”. Se dezvoltă astfel în conștiință posibilități de cunoaștere ale realității pierdute prin atrofiere. Termenul „cunoaștere” desemnează, în vocabularul ocultist, o „atașare” de realitate care poate ajunge să o modifice în cele din urmă. Ocultismul se întâlnește astfel cu „pragmatismul magic”.

În capitolul final al studiului său, Evola evocă timpurile primitive, când oamenii nu erau stăpâniți de „reprezentări” sau de ideile de bine și rău, ci posedau „forțe” prin care puteau modifica realitatea. Mentalitatea primitivă nu e, așadar, o mentalitate prelogică. Realitatea raporturilor de magie simpatetică a fost dovedită experimental – afirmă Eliade cu convingere – de un emul al lui Charles Richet, doctorul Eugène Osty²⁵.

Eliade e de acord cu Evola că, în ocultism, totul devine obiect de experiență, chiar și problema nemuririi. Aceasta nu e dată tuturor, căci conștiința care activează numai datorită funcțiilor fiziologice nu poate supraviețui. Ea trebuie construită. Nemurirea – cea „efectivă, iar [nu] în înțelesul budist, de inenititate structurală de conștiințe, *discontinue prin moarte*, nici în înțelesul unamunian al

²³ În ciuda opiniei curente, cartea nu a fost dată la tipar în 1925, ci spre sfârșitul anului 1926, după *L'Individuo e il divenire del mondo*. Cf. Renato del Ponte, [Nota bibliografica], în: J. Evola, *L'Individuo e il divenire del mondo*, con una prefazione di Roberto Melchionda, Carmagnola, Arkto, 1990, p. 25–29 (26–27n). Dar, întrucât, *L'Individuo...* trebuie să fi ieșit de sub tipar în decembrie 1926, e posibil ca data de apariție a lui *L'Uomo come Potenza* să fie cândva la începutul anului 1927.

²⁴ M. Eliade, *Ocultismul în cultura contemporană*, op. cit. (ST III: 371).

²⁵ Articolul are ca motto un citat din cartea acestuia, *La Connaissance supranormale. Étude expérimentale* (1923), foarte probabil preluat din textul lui Evola.

gloriei” – e o realitate rezervată unei elite. Moartea conștiinței pur organice și renașterea la o conștiință iluminată și polarizată în jurul transcendenței e un fenomen care poate fi constatat începând de la misteriiile antice până la cazurile contemporane de moarte aparentă. „Printr-o continuă încordare magică, Eul renaște încet-încet în adevăratele cadre spirituale, independente de unitatea funcțională care se numește *om*”.

Eliade atrage atenția, nu fără mândrie, că a ajuns la aceleași concluzii cu ocultistul italian prin propriile-i cercetări din ultimii trei ani. El trimite la studiile asupra misteriiilor orfice, publicate între mai 1926 și februarie 1927 – sub influența operelor lui Vittorio Macchioro – și la articolul *Magie și metapsihică* („Cuvântul”, 17 iunie 1927). Precizează acest lucru și pentru a nu-i fi confundate aserțiunile cu „pișcotul esoteric al lui Schuré”. (În mod evident, tânărul savant în devenire se străduia să uite cărțile proaste pe care le citise în adolescență.)

Totuși, el nu poate împărtăși până la capăt poziția lui Evola. Acesta contrapune simplist atitudinea magică (momentul dionisiac și dinamic), celei teosofic-contemplative (experiența apolinică și estetică). El uită însă a treia atitudine posibilă, cea chistică, împlinită prin întruparea spiritului. Poziția lui Evola e valabilă numai pentru „ocultiștii ce practică detașarea conștiinței personale de funcțiunile fiziologice prin cotidiană muncă, iar nu prin experiențe de acelea pe care le aflăm în mistica creștină”. Nefiind un spirit religios, ci un „metodolog”, lui Evola îi scapă concretul misticii, actualizarea lui Christos prin contemplație activă.

Așa cum făcuse cu antroposofia în *Itinerariu spiritual*, Eliade acceptă valabilitatea experienței ocultiste pentru spiritele care nu au ajuns la creștinism. Cât despre el însuși, se situează dincolo de atitudinile teosofic-contemplativă și magică, în spiritul chistic, pe care îl consideră drept faptul cel mai sublim și mai concret.

Celălalt articol semnalat de Eliade conține, într-o expunere sumară, ideile fundamentale ale filosofiei lui Evola²⁶. El este de fapt o discuție în jurul amplei cărți a lui Louis Rougier, *La scolastique et le thomisme* (1925). Evola concordă integral cu critica adusă de empiristul francez scolasticii, dar se ridică împotriva lui când acesta relevă părțile ei „pozitive” și mai ales atunci când susține o poziție antimetafizică.

Articolul ridică nu numai o critică a întoarcerii la scolastică, proclamată de unele curente contemporane, precum neotomismul, ci și a teologiei creștine, ba chiar a creștinismului însuși, ca religie care pune între om și Dumnezeu o diferență ireductibilă. Combătând „pseudo-sinteza tomistă”, Evola expune în partea finală a articolului ideile schițate în *Saggi sull'Idealismo magico* (1925) și dezvoltate în cărțile *Teoria dell'Individuo assoluto* (1927) și *L'Uomo come Potenza* (1926), a căror viitoare apariție o și anunță. Cea dintâi este o introducere, a doua o expunere exhaustivă a doctrinei sale, iar cea de-a treia reprezintă o ilustrare practică.

²⁶ J. Evola, *La scolastica dinanzi allo spirito moderno*, „Bilychnis” (Roma), XV, fasc. 1, gennaio 1926, p. 1–18; reeditat în: *I saggi di „Bilychnis”*, op. cit., p. 39–61.

*

Aceleași idei constituie substanța volumașului *L'uomo e il divenire del mondo* (1926), care reunește două conferințe ținute la Lega Teosofica Indipendente din Roma în cursul anului 1925. Prima dintre ele, „L'individuo e il processo del mondo”, abordează tema trecerii de la cunoașterea prin explicare la cea prin acțiune. Cea de-a doua, „Nietzsche e la sapienza dei misteri”, se oprește asupra opoziției între cunoașterea prin acțiune (ilustrată de misterii dionisiace) și atitudinea religioasă (asimilată creștinismului). Termenii cheie ai filosofiei lui Evola – *atto magico*, *idealismo magico*, *individuo assoluto*, *potenza* – sunt deja precizați aici.

Opoziția dintre ocultism, esoterism, inițiere, pe de o parte, și religie, credință, devoționalism, pe de alta, apare și mai categorică în aceste conferințe. Pentru Evola, sensul oricărei adevărate realizări inițiatice este magic. Dar știința misterii (dionisiace) își are culmea și împlinirea în doctrina lui Nietzsche. Lumea e ceea ce fiecare om vrea, în mod transcendent, să fie. Individul absolut este finalitatea și perfecțiunea universului. Formula evolliană a „autorealizării Eului” conceptualizează filosofic ideea mântuirii prin sine²⁷.

Dar nu avem vreo dovadă că Eliade cunoștea acest volum, după cum, foarte probabil, nu-l cunoștea nici pe cel anterior. Eseurile adunate în cartea de debut a lui Evola, *Saggi sull' Idealismo magico* (1925), se ocupă de următoarele teme: depășirea idealismului, conceptul de putere, Eul supranormal, construirea nemuririi, esența dezvoltării magice, iar ultimul, cu titlul *Esigenze contemporanee verso l' Idealismo magico*, discută critic operele lui Carlo Michelstaedter, Otto Braun, Giovanni Gentile, Octave Hamelin și Hermann von Keyserling²⁸. Aceștia, dar nu numai ei, sunt și pietrele pe care se construiește filosofia magică ale lui Evola²⁹.

Pentru Evola, idealismul e concepția filosofică care se impune în mod inevitabil în urma oricărei critici a fundamentelor cunoașterii. Însă adevărul sau falsitatea idealismului nu pot fi demonstrate teoretic, printr-un act intelectual, ci numai printr-o „realizare concretă”. În consecință, el dezvoltă o critică a „eului transcendent” postulat de idealismul clasic. Acest idealism abstract poate fi depășit de ocultism ca idealism magic.

²⁷ J. Evola, *L'individuo e il divenire dell' mondo. Due conferenze*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1926; reeditare, Carmagnola, Arktos, 1990, p. 31–95.

²⁸ J. Evola, *Saggi sull' Idealismo magico*, Todi-Roma, Casa editrice Atanòr, 1925; IVa ed. corretta, Roma, Edizioni Mediterranee, 2006, p. 27–138. Michelstaedter, un autor cvasinecunoscut în România acelor ani, e menționat de Eliade într-o povestire încă inedită datând din anii 1926–1928. Dar, așa cum atestă jurnalul inedit (14 februarie 1966), îl descoperise în adolescență, prin Papini.

²⁹ După o înrăurire inițială și mai generală dinspre Filippo Tommaso Marinetti și Giovanni Papini, pe de o parte, și dinspre Max Stirner și Friedrich Nietzsche, pe de alta – Evola a fost influențat cu precădere de operele lui Otto Weininger, Carlo Michelstaedter și, pe un plan secund, de personalității francezi (Octave Hamelin, Jules Lagneau, Maurice Blondel). Importantă a fost și influența – prin respingere polemică – a operelor lui Benedetto Croce și Giovanni Gentile. V. Hans Thomas Hakl, *Die Magie bei Julius Evola und ihre philosophischen Voraussetzungen*, în: *Ésotérisme, gnosés et imaginaire symbolique. Mélanges offerts à Antoine Faivre*, Leuven, Peeters, 2001, p. 415–436.

Evola subordonează problema gnoseologică principiului puterii. Cunoașterea absolută are drept condiție de existență puterea. Dar puterea și, odată cu ea, libertatea survin nu în acțiunea determinată de dorință, ci în acțiunea autarhică. Nu se poate vorbi de putere atât timp cât se acceptă prioritatea oricărei legi sau norme. Moralitatea și libertatea sunt două dimensiuni ale conștiinței absolut incompatibile. Spiritul e dincolo de orice morală. Nu există spirit decât ca libertate și nu există libertate decât ca proprie cauză, *causa sui ex nihilo*. Dobândirea puterii prin exploatarea forțelor naturale e o iluzie și un gest care se întoarce împotriva Eului: a te folosi de natură înseamnă a o recunoaște. Natura este o profundă negare a principiului individualității. Puterea nu se dobândește acceptând legi, ci impunându-le, dominându-le, violentându-le. În același fel, orice tehnică e o servitute a Eului.

Eseurile *L'io supernormale* și *La costruzione dell'Imortalità* reiau problema ocultismului („fachirism”, yoghism, „mantrism”, teurgie) și a metapsihicii (sunt citați Richet și Osty). Evola distinge între două feluri de supranormal: unul anterior valorii individualului, altul exprimând absoluta concretețe și perfecțiune a acestuia. Oamenii de știință care au cercetat fenomenele supranormale s-au ocupat mai mult de cel dintâi. Pentru ocultistul italian acesta reprezintă un proces regresiv și degenerativ.

Evola critică creștinismul pentru credința sa în generalitatea și naturalitatea nemuririi. În realitate, spune el, în toate celelalte religii și doctrine religioase, nemurirea este un dar privilegiat al câtorva aleși, care au știut să o construiască prin efort (putere) și voință. În ce fel? Eul creează în propriul corp (fizic, emoțional, psihic) o viață care e independentă de corp și de toate impresiile ce vin de la el. Creează, adică, un corp care nu mai e făcut din materie, ci din libertate și putere. Acest corp nemuritor este corpul Eului magic. Metodologia dobândirii lui e ilustrată cu *kuṇḍalī yoga* (sic!) a „sistemului indian” *Śakti tantra*, descris de John Woodroffe, pe care Evola îl pune în legătură cu teoria platoniciană a Androginului. E vorba de depășirea heterogenerării prin autogenerare: omul devine suficient sieși și dobândește puterea de a crea din sine propriu-i corp.

Dincolo de teorie, pentru Evola, idealismul magic concordă pe deplin cu „gnoseologia orientală”. A cunoaște nu înseamnă a gândi, ci a fi obiectul pe care îl cunoști. Diversele funcțiuni transcendente nu există înaintea actului de integrare care le instituie. Existența *reală* a unei lumi spirituale purcede numai din procesul de autoeliberare sau purificare a Eului. Când individul dobândește puterea de a-și exterioriza propriul Eu, el are posibilitatea de a experimenta realul ca o sumă de entități subiective sau ca centre interioare de libertate. Acesta e stadiul intuiției sau al conștiinței cosmice. A cunoaște înseamnă a proiecta Eul înăuntrul ființelor, a transfera propria interioritate dintr-o individualizare în alta, *intus-ire*. Acest mod de cunoaștere e semnul realizării complete a ceea ce e detașat în mod absolut. Faza finală a realizării magice constă în actualizarea într-un corp concret și mediat a unui principiu absolut indeterminat.

Idealismul magic se distinge de alte doctrine prin caracterul său esențialmente practic. Exigența sa fundamentală nu e de a substitui o concepție intelectuală a lumii cu alta, ci de a crea în individ o nouă „dimensiune” și o nouă adâncime a

vieții. Ceea ce există în afara Eului apare ca atare numai pentru că există la fel înlăuntrul lui (*saṃskāra* din filosofia indiană). Principiul fundamental al magiei este că modul în care apare lumea *nu* constituie o instanță extremă, că ea nu e un *în sine* inconvertibil, ci un fenomen în funcție de pura putere a Eului. Acționând în plan transcendental asupra *saṃskāra*, se pot înlătura condițiile sub care apare realitatea și, prin urmare, experiența concretă a Universului. Eul magic sau individual este principiul instituirii absolute, necondiționate. Precum se vede, Evola se folosește din nou de tehnica și terminologia yoghină. Pe lângă cărțile lui Woodroffe, *The Serpent Power* (1919) și *The Garland of Letters* (1922), citează *Yoga sūtra* lui Patañjali, sugerând confruntarea ei cu *Geheimwissenschaft im Umriss* a lui Rudolf Steiner sau cu *Esercizi spirituali* a lui Ignățiu de Loyola³⁰.

În ultimul capitol al cărții, Evola se străduiește să deducă istoricește doctrina idealismului magic. Faptul că aceasta e o necesitate istorică nu contrazice principiul ei fundamental (autodeterminarea necondiționată), dată fiind idealitatea timpului: acesta e o modalitate prin care Eul ordonează materialul reprezentărilor. Istoria, prin urmare, nu e decât o modalitate în care Eul proiectează pe pânza timpului ceea ce el vrea lăuntric și atemporal.

*

Problematica acestei cărți e reluată în anii 1927–1929 în articolele din revista „Ur/Krur” – căreia Evola îi era director-responsabil –, adesea *verbatim*, dar și cu multe detalieri și clarificări. Ele marchează tranziția sa de la o filosofie esoterizantă la un esoterism filosofic.

Gruppo di Ur, editorul revistei, era o congregație magică formată la Roma, care se declara independentă de orice altă societate sau mișcare esoterică a vremii. Membrii ei proveneau, totuși, din rândurile unor școli mai vechi precum antroposofia, masoneria pitagoreică sau *Schola Philosophica Hermetica Classica Italica* a lui Giuliano Kremmerz. Diferențele de filiație esoterică nu sunt cu totul estompate de pseudonimele cu care aceștia își semnavă contribuțiile în „Ur”. Sub rubrici precum *Dottrina*, *Pratica*, *Esperienze*, *Testi*, *Glosse*, revista publică articole teoretice, expuneri de metode și tehnici, relatări de experiențe interioare, traduceri din texte rare sau puțin cunoscute provenind atât din tradițiile occidentale cât și din cele orientale, comentarii diverse asupra unor chestiuni punctuale. Temele dominante sunt magia, hermetismul, alchimia, iar, prin Julius Evola, există o serioasă deschidere spre doctrinele indiene și buddhiste. Noțiunea de „magie” era însă investită cu o conotație activă și funcțională, apropiată de conceptul de „metafizică practică” al lui Roger Bacon³¹.

³⁰ J. Evola, *Saggi sull' Idealismo magico*, op. cit., p. 92n.

³¹ O documentată privire istorică asupra grupului și a revistei, în Renato Del Ponte, *Evola e il magico Gruppo di Ur. Studi e documenti per servire alla storia di Ur-Krur*, Borzano, Sear Edizioni, 1994. O interesantă discuție asupra tehnicilor psihofiziologice practicate în interiorul grupului, în Pasquale Cardinale, *Il Training autogeno di J. Schultz e le tecniche psico-fisiologiche del Gruppo di Ur. Un raffronto e alcune considerazioni*, „Vie della Tradizione” (Palermo), XIII, 1983, p. 114–136, 168–187.

Primul articol al lui Evola, *Come poniamo il problema della conoscenza*, susține, împotriva democratismului gnoseologic al epocii moderne, posibilitatea unei forme directe de cunoaștere, în care „a cunoaște” înseamnă „a fi”, mai precis a transforma propria conștiință în obiectul cunoscut. Ceea ce poate fi cunoscut în acest fel e real; restul e ireal. Pusă sub forma acestui „radicalism experimental”, problema cunoașterii devine o chestiune practică, ba chiar tehnică: anume, cum se poate realiza acea formă de percepție al cărei obiect are caracter de realitate absolută? Ceea ce descrie Evola este cunoașterea inițiatică: o realizare care e, în același timp, obiectivă și pur individuală (adică subiectivă). Problema cunoașterii se confundă cu problema puterii, iar faptul cunoașterii devine o stare magică. În sprijinul acestei poziții sunt invocate vechile texte sanscrite³².

Al doilea articol, *Come poniamo il problema dell'immortalità*, se ocupă de natura a ceea ce supraviețuiește după moarte, distingând „cadavrul psihic”, „conștiința vie” și „eul samsaric”. Mai mult decât atât, supraviețuirea conștientă nu e același lucru cu nemurirea. Aceasta aparține numai „individului individualant”, care nu e dat, ci trebuie construit. Ideea că toți posedă un „suflet nemuritor” conceput ca un facsimil al conștiinței vii sau al eului individual terestru e o adevărată aberație ideologică pentru Evola, care îi recunoaște totuși o utilitate ca opiu al maselor. În același timp, articolul urmărește să disipeze și echivocul ideii de reîncarnare și al efortului în direcția opusă: „eliberarea”³³.

Discuția e continuată pe alt plan în articolul *La dottrina del „Corpo Immortale”*. Starea de buimăceală și absență pe care oamenii o numesc viață nu este decât un complex de condiționări organice și psihice ale corpului uman. De aceea, cine vrea să trăiască, trebuie mai întâi să *moară*, adică să enucleeze o viață *individuată*, independentă de aceste influențe. Omul e nemuritor în măsura în care știe să se construiască într-o viață autosubzistentă. Imortalitatea nu este, însă, numai o permanentizare a conștiinței, ci se extinde asupra formelor ei de acțiune și expresie, asupra a ceea ce se numește *corp magic* sau *corp de resurrecție*. E vorba de re-crearea corpului uman pornind de sus în jos, de la principiul care a învins moartea și care există prin sine. Corpul nemuritor e simplu, necompus, e făcut din conștiință și putere, nu din materie. (Materia, pentru Evola, nu e un principiu distinct, coexistent cu spiritul, ci o formă sau stare prin care realitatea unică, spiritul, se experimentează pe sine.) Spre deosebire de corpul ordinar, corpul magic se sprijină pe Eu și nu invers³⁴.

În articolul *Sul senso dello stato di Potenza*, Evola respinge polemic mai multe prejudecăți comune cu privire la înțelesul magiei și al puterii magice. Puterea nu e un instrument exterior Eului. Condiția lui „a putea” este „a fi”. Magul nu caută să *poată*, ci să *fie*, să fie un alt om, absolut liber, deplin, cosmic. Actul magic (*atto magico*) este contrariul miracolului, este o „stare de evidență” a unei cauzalități

³² Ea, *Come poniamo il problema della conoscenza* (I–II), „Ur” (Roma), 1927, fasc I, p. 20–25, fasc. II, p. 26–29.

³³ Ea, *Come poniamo il problema dell'immortalità*, *ibidem*, fasc. V, p. 143–152.

³⁴ Ea, *La dottrina del „Corpo Immortale”*, *ibidem*, fasc. VII–VIII, p. 196–204.

reale, directe, în care *eul* este cel care acționează, care provoacă un efect dat, o stare de putere efectivă care coincide cu sentimentul însuși al vieții interioare.

Disciplina magică se străduiește să rezeze sistemul de relaționări în care omul e un spectru sau un instrument inconștient. Starea de putere, actul magic se manifestă în acțiunea pură, acea acțiune care nu se subordonează nici unei alte instanțe, care e semnificație și valoare în sine. Acțiunea pură strălucește adesea și în activitatea omului comun, într-un moment de eroism, de sacrificiu, de invenție, de joc, de simpatie liberă.

Magia nu poate fi considerată un instrument. Ea este realizarea unei stări de *posibilitate* spirituală, liberă, realizarea simțirii, tot mai vaste și mai evidente, că *pot* face. Evola citează maxima sanscrită după care principiul de existență al zeilor e jocul (*līlā*), în timp ce acela al oamenilor este legea (*dharma*). Lege, adică necesitate, stare de adeziune, de a fi legat de o anumită natură, de pasiune, de identificare, de seriozitate. Joc, adică libertate, ușurință, ironie, stare de detașare, de spontaneitate spirituală activă, de agilitate. Legea unei creaturi e jocul unui zeu. La fel ca magia, scopul puterii e puterea însăși: ea e starea supremă în care se dezvăluie natura ultimă a realității³⁵.

Toate aceste articole din revista *Ur* se caracterizează printr-o atenție specială către partea practică, tehnică, a problemelor pe care le discută, ilustrându-și aserțiunile cu numeroase exemple din diverse tradiții occidentale și orientale. Între ele, *yoga* și *tantra* se bucură de o poziție privilegiată.

În fine, *Sulla visione magica della Vita* pune principalele idei ale filosofiei lui Evola într-un alt registru stilistic, oferind o densă proză lirică înrudită îndeaproape cu *Maschilità* (1915) a lui Giovanni Papini. Deși nu se vede explicit din cele spuse până acum, între idealismul magic al lui Evola și pragmatismul magic al lui Papini – al cărui admirator fusese în tinerețe – există o subtilă filiație, pe care influențele exercitate ulterior de Stirner și Nietzsche asupra lui nu reușesc să o umbrească întru totul. Acest articol merită o analiză comparativă în raport cu câteva texte ale lui Eliade, precum articolele *Apologia virilității*, *Ura oamenilor și a eroilor*, *Faptul magic* sau romanul *Lumina ce se stinge* – analiză pe care o vom întreprinde într-un studiu viitor.

După Evola, principalele calități de care are nevoie cel care aspiră la realizarea magică converg într-o reînnoită, eroică, aspră *simțire* a lumii. O simțire a lumii ca putere, ca act sacrificial, ca dansul ritmic și agil al lui Śiva. „Una grande libertà, con l'azione per unica legge: un senso permanente di attualità e di agilità aerea fra esseri duri, pronti, decisi, solari, mediterranei, fatti di forza e poi soltanto di forza. E, soprattutto, un respiro cosmico, un senso di altezza, di leggerezza e, insieme, di pericolo. L'azione va liberata. Va realizzata in sé, monda dalla febbre mentale, detersa dalla brama. Non vi è dove andare. Non vi è nulla da chiedere, nulla da sperare, nulla da temere: bisogna capire questo. Il mondo è *libero*: non vi sono scopi, non vi sono ragioni, non vi è provvidenza – e nemmeno evoluzione, predestinazione, fato”.

³⁵ Ea, *Sul senso dello stato di Potenza*, *ibidem*, fasc. IX, p. 254–261.

Actul magic este acțiunea calmă, inumană ca libertate, ca joc, ca dans, acțiunea voită pentru că e plăcere în sine și nu pentru obiectul ei, acțiunea disponibilă oricând și oriunde să-și asume cu hotărâre orice direcție, superioară câștigului și pierderii, succesului și insuccesului, plăcerii și durerii, egoismului și altruismului, acțiunea eliberată de „gândire”, de „compasiune”, de „suflet”. Magii se reduc la spirit și la corp – cel de-al doilea ca instrument necondiționat al celui dintâi. „La *magia* deterge il mondo, lo restituisce allo stato libero, supersaturo, essenziale; in quello stato in cui la natura non è ancora natura né lo spirito, in cui non esistono «cose» e non esistono «dei», ma *poteri*; in cui la vita è una vicenda eroica di ogni istante, fatta di atti, di simboli, di comandi, di gesti magici e rituali, in grandi onde di «suono», di luce e di terrore”.

Magia afirmă numai individul; Dumnezeu e ceva lăsat în urmă, e un lucru pentru care pot avea nostalgie numai cei aflați în proces de degenerare. Filosofia magică devine în cele din urmă o apologie a forței stihiale a supraomului, a rasei Stăpânilor, dincolo de bine și de rău, dincolo de umanitate. Cerul e deșert, lumina s-a făcut pământ, iar dintre ființele ce se trag din pământ, doar de la „rasa magilor” se așteaptă resurecția acestuia. În sprijinul său, Evola invocă pe Novalis și Nietzsche, *Bhagavad Gītā*, ritualul mithriac și imaginea lui Śiva distrugătorul³⁶.

Pe lângă sursele din care se adapă, Evola citează, în articolele din *Ur*, toate cărțile sale apărute până atunci și câteva studii publicate în reviste. De asemenea, e pomenit de mai multe ori René Guénon cu opusculul *Le roi du monde* (1927), care fusese tradus în italiană de Arturo Reghini. Acestuia i se adaugă, în numerele din 1928, *La crise du monde moderne* (1927). Trimiterile la cărțile „tradiționalistului” francez trebuie să-i fi reactualizat lui Eliade interesul pentru opera acestuia.

În anul 1928, articolele lui Evola în revista „*Ur*” se înmulțesc. Pe lângă pagini de doctrină pură, deși nu atât de dense ca în anul anterior, ele abordează diverse teme particulare precum cartea tibetană a morților, filosofia tradiției hermetice sau relația dintre femeie și inițiere.

Recenzia volumului *The Tibetan book of the dead* (1927) – cea dintâi traducere a faimosului text, datorată călugărului Kazi Dawa-Samdub, un colaborator al lui John Woodroffe la seria „Tantrik texts” – îi dă lui Evola prilejul de a reveni asupra problemei supraviețuirii și a nemuririi. Ceea ce trebuie să-l fi interesat cel mai mult pe Eliade aici sunt scurtele trimiteri comparative la ritualurile egiptene din cultul lui Osiris, la riturile funerare orifice și pitagoreice, la inițierea isiacă sau la liturghia mithriacă³⁷.

Articolul *Sull'arte dei filosofi d'Ermite* e consacrat hermetismului alchimic. Evola abordează alchimia ca „știință spirituală” și respinge polemic considerarea ei, de către istoricii științei, drept o simplă pruncie a chimiei. În realitate, spune el – citând *La crise du monde moderne* (1927) a lui René Guénon –, nu e vorba de un

³⁶ Ea, *Sulla visione magica della Vita* (I–II), *ibidem*, fasc. VI, p. 153–157; fasc. XI–XII, p. 299–304.

³⁷ Ea, *La coscienza iniziatica nel post-mortem*, *ibidem*, 1928, fasc. III–IV, p. 111–122.

proces de „evoluție” sau „progres” al chimiei din alchimie, ci dimpotrivă de o degenerescență: chimia modernă e o excrescență teratologică a alchimiei.

Evola susține că, pentru a înțelege toate lucrurile obscure și aparent absurde din literatura alchimică, e nevoie de un demers similar celui întreprins de Luigi Valli în cartea sa recentă *Dante e il linguaggio segreto dei Fedeli d'Amore* (1928)³⁸. Alchimia, substanțele, operațiile și transmutațiile trebuie interpretate în trei sensuri: literar, magic și simbolic-inițiativ. Pe Evola îl interesează în primul rând alchimia ca *artă* a palingenezei și a reintegrării magice. Pentru el, „tradiția hermetico-alchimică” este una dintre formele cele mai pure prin care „Tradiția” s-a manifestat în Occident, mai ales în „epoca neagră” instalată odată cu „vestea bună”. E important de precizat, de asemenea, că, în înțelegerea acestei tradiții, el acordă primordialitate noțiunilor de „simbol” și „mit”³⁹.

Alte două articole au ca subiect depășirea ideii de providență și a normelor etice. În *Superamento della „Provvidenza”*, Evola instrumentează o critică a credinței în providență, pe care o consideră o palidă larvă a lumii religioase ce continuă să oprime inima omului chiar și după moartea lui Dumnezeu (în diverse istoricisme, evoluționisme și optimisme). Depășirea ei înseamnă o întoarcere la „imaneța absolută”, adică la stadiul magic, stadiul primordial al conștiinței individuate. O întoarcere la acțiunea pură, care este cauzalitate pură. Evola numește această atitudine „realism activ” și o proclamă principiu al unei „noi ordini” de puritate, demnitate și eliberare interioară, care are un singur criteriu: nu „bine” sau „rău”, „adevărat” sau „fals”, ci ceea ce e real și ceea ce nu e.

Frica de a gândi libertatea îl face pe om să presupună raporturi de finalitate, de intenționalitate sau de semnificație acolo unde nu există decât fapte libere, originale, nedeductibile. „La storia è fatta dall'apparizione di poteri, che manifestano delle date possibilità, intrecciandosi o interferendo, contrastando o sintonizzando, attraendosi o respingendosi. Nulla si «supera»: alcune cause cessano di manifestarsi, si allontanano, altre dinamicamente subentrano, e questo è tutto. [...] La storia espone la realizzazione di alcune possibilità, le quali peraltro sono virtualmente presenti in ogni punto, così che in ogni punto furono e sono egualmente aperte le vie d'alto e le vie del basso, e come le cose, gli esseri, gli accadimenti, le grandi correnti si sono formate liberamente, senza nessuno che dicesse loro quel che «dovevano» essere. [...] La «storia» non ha, e mai ha avuto, la legge di un «bene» e di una «perfezione», fine a cui il tutto fatalmente tenda: la «perfezione», «Dio», non è che *una* possibilità, una fra le tante che furono e che possono essere scelte dagli esseri in vie di ascesa e di discesa secondo la loro volontà e la loro azione”⁴⁰.

În *L'esoterismo e il superamento della morale*, Evola detașează în mod radical știința ocultă de orice condiționare etică. Știința e dincolo de morală; pe

³⁸ Anterior, Arturo Reghini („Pietro Negri”) publicase articolul *Il linguaggio segreto dei „Fedeli d'Amore”*, *ibidem*, fasc. I-II, p. 71-80.

³⁹ Ea, *Sull'arte dei filosofi d'Ermete. Introduzione*, *ibidem*, fasc. V, p. 148-154; fasc. VI, p. 167-176.

⁴⁰ Ea, *Superamento della „Provvidenza”*, *ibidem*, fasc. IV, p. 136-144.

deasupra, tradiția științei oculte este o tradiție „non-umană”, care se justifică din punctul de vedere al *realității*, nu din cel al „umanității”. Magia, fie ea albă, neagră sau gri, are aceeași autonomie față de morală precum chimia. Spre deosebire de „moralism”, normele care trebuie respectate în ocultism nu derivă dintr-o lege a binelui și răului, ci au valoare de „condiții tehnice” pentru satisfacerea unor legi naturale și obiective.

În „tradiția mediteraneană”, în special în cea elenică, binele e sinonim cu realitatea: starea activității perfecte, complet realizate. Răul, în consecință, este posibilitatea incertă, haotică, neputincioasă să se actualizeze: irealitatea. Pentru Evola, „știința sacră” nu vrea să-l facă pe om „bun” decât în acest sens păgân. Vrea adică să-l „realizeze”. Omul realizat, pe care Evola îl echivalează cu *siddha* din tradiția indiană, emană „binele” în mod natural. Dar o face în chip egal asupra celor buni și a celor răi, fără alegere, așa cum soarele își răspândește razele fără să dorească și fără să aleagă. Pentru omul realizat „ceilalți” nu există⁴¹.

Articolul *Sulla metafisica del dolore e della malattia* ilustrează un caz de metafizică aplicată⁴². Considerațiile practice din articolul *Alcuni effetti della disciplina magica: la „dissociazione dei misti”* îi dau lui Evola ocazia de a discuta psihogeneza celor trei posibile atitudini față de lumea spirituală: mistică (devoțională), magică și intelectualistă. Ele provin din identificarea cu una dintre cele trei energii – sentiment, voință, gândire – care devine dominantă în om⁴³.

Ultimele două numere din 1928 ale revistei „Ur”, trimise la București, au fost citite de Eliade abia la Calcutta, unde i-au fost redirecționate⁴⁴.

Am insistat asupra acestor prime articole și cărți ale lui Evola, pentru că ele sunt puțin cunoscute azi și – mai ales articolele – nu au fost discutate de cei care au abordat chestiunea raporturilor lui Eliade cu opera sa. O bună parte dintre temele, ideile și imaginile lor se regăsesc în scrierile lui Eliade din această perioadă (sau în unele din cele viitoare), fie în mod identic, fie adaptate, fie ca poziții contra cărora acestea polemizează. Același lucru poate fi spus și despre unele articole datorate altor membri ai grupului Ur, așa cum vom vedea mai ales în perioada indiană.

Cunoașterea faptului magic

Deși Eliade se îndrepta tot mai mult înspre o poziție intelectuală orientată spre mistică, în 1928 el este preocupat, în egală măsură, de „faptul magic”. Poate tocmai pentru că trebuia să se redefinească în raport cu acesta și să-l reintegreze în noua sa sinteză spirituală.

⁴¹ Ea, *L'esoterismo e il superamento della morale*, *ibidem*, fasc. VII–VIII, p. 228–239.

⁴² Ea, *Sulla metafisica del dolore e della malattia*, *ibidem*, fasc. VI, p. 176–181.

⁴³ Ea, *Alcuni effetti della disciplina magica: la „dissociazione dei misti”*, *ibidem*, fasc. IX, p. 278–286.

⁴⁴ Evola a publicat următoarele articole: *Sul „sapienziale” e l'„eroico” e sulla Tradizione Occidentale*, *ibidem*, fasc. XI–XII, p. 321–337; *Appunti sulla morfologia occulta e sulla corporeità spirituale*, *ibidem*, p. 339–347; *La donna e le modalità dell'iniziazione*, *ibidem*, p. 349–357. În luna octombrie 1928 s-au rupt de grup Arturo Reghini și Giulio Parise, drept care, din anul 1929, revista s-a reintitulat „Kruur”.

Termenii „fapt mistic” și „fapt magic” sunt echivalentul român al expresiilor franceze „fait mystique”⁴⁵ și „fait magique”⁴⁶. Acestea se deosebesc de „acte mystique” și „acte magique” și au fost construite după modelul unor formule mai vechi, precum „fait religieux”, „fait métaphysique”, „fait moral” etc. Eliade – ca și Nae Ionescu – s-a folosit de ele pentru a se referi în general la două forme diferite de *experiență religioasă* și, prin extrapolare, la două moduri de a gândi și de a se raporta la realitate⁴⁷.

Spre sfârșitul lunii octombrie, survolând opera sa de până atunci și înnoirile pe care aceasta le-ar fi adus în cultura română, Eliade își atribuie introducerea „cunoașterii faptului magic” în disciplina filosofică. Acesta fusese surprins în cinci registre diferite: în originile emoției estetice, în originile filosofiei, în alchimie, în *tantra* și în ocultism⁴⁸. Pentru cel dintâi registru el nu oferă însă nici o indicație bibliografică și nici nu e ușor să ne dăm seama la care dintre scrierile sale se gândea. Foarte probabil, e vorba de recenzia articolului lui Ion Marin Sadoveanu *Pe urmele dramei (Foileton bibliografic, „Cuvântul”, 7 iulie 1927)*, dar ideea înrădăcinării artelor în magie e pomenită și în alte texte succesive⁴⁹. Celelalte patru registre se referă la următoarele articole: *Cuvinte despre o filosofie* („Gândirea”, iunie–iulie 1928), *Marcelin Berthelot și alchimia* („Cuvântul”, 14 februarie 1928),

⁴⁵ „Fait mystique” e diferit de expresia „factum mysticum”, așa cum a apare la Hugo de Sancto Victore, Guilelmus Peraldus și la alți medievali. Se pare că primul autor modern care a folosit-o ca noțiune a fost preotul Jérôme-Édouard Récéjac (1853–192?), într-o carte ce s-a bucurat de influență la vremea ei: *Essai sur les fondements de la connaissance mystique* (Paris, Alcan, 1897; tradusă și în engleză, *Essay on the Basis of Mystic Knowledge*, New York, Scribner, 1899). El o definește ca „o încercare *naïvă* și non-metodică de a pătrunde Absolutul” și ca „un mod simbolic și nu dialectic de a gândi” (p. 4). Expresia a intrat în germană („die mystische Tatsache”, Rudolf Steiner, 1902) și engleză („the mystic fact”, Evelyn Underhill, 1911), unde exista deja cu un sens comun („act” sau „deed”). Nu s-a bucurat însă de aceeași circulație precum în franceză, unde a fost preluată de alți specialiști (de exemplu, Henri Delacroix în 1921, pentru care extazul era „faptul mistic” *par excellence*) și e folosită până astăzi.

⁴⁶ „Fait magique” pare a fi fost folosit pentru prima dată la începutul secolului al XIX-lea în cercul lui Émile Durkheim (Marcel Mauss, Henri Hubert, Paul Huvelin ș.a.). V. de exemplu *L'année sociologique*, 10, 1905–1906, p. 1–47 (2–3). „Magic fact” a intrat destul de repede și în engleză dar nu s-a putut impune – probabil datorită mai vechiului „magical fact”, însemnând „act”, „deed” –, așa cum va reuși mai târziu în Italiană („fatto magico” la Ernesto de Martino, în 1948, dar folosit deja de alții în anii '30). În cartea sa *From Religion to Philosophy. A Study in the Origins of Western Speculation* (London, Arnold, 1912), elenistul Francis Macdonald Cornford (1874–1943) definește „magical fact” (*sic!*) primitiv ca „an intense emotional activity, collectively experienced by a group” (p. 73).

⁴⁷ În franceză, „fait mystique” se întâlnește mai des decât perechea sa. De fapt și în mod straniu, nu i-am găsit folosiți în cuplu, așa cum fac Eliade și Nae Ionescu. „Fait magique” e folosit câteodată în contrast cu „fait religieux”, care primește o conotație mistică în acest context. Pentru primele apariții ale acestui termen la Eliade, v. articolele *Misticismul orfic al lui Heraclit*, „Adevărul literar și artistic”, VIII, nr. 320, 23 ianuarie 1927, pp. 5–6, și *Ernesto Buonaiuti*, „Cuvântul”, IV, nr. 670, 28 ianuarie 1927, p. 1–2; *ST* III: 51–54, 59–62 (52, 60).

⁴⁸ *Chemare la ordine*, articol scris la sfârșitul lunii octombrie 1928 pentru „Cuvântul” și refuzat de Nae Ionescu sub pretext de „egoism feroce” (*ST* IV: 392–393).

⁴⁹ De pildă în *Fragmente*, „Cuvântul”, IV, nr. 1057, 1 aprilie 1928, p. 1 (*ST* IV: 88). Despre acest subiect scrisese și Lucian Blaga în articolele *Arta magică*, „Gândirea”, IV, nr. 4, ianuarie 1925, p. 117 și *Începuturi, artă, magie*, „Cuvântul”, II, nr. 246, 2 septembrie 1925, p. 1, reluate cu titlul „Artă și magie” în volumul *Ferestre colorate* (1926), pe care Eliade îl cunoștea. Cf. *ST* II: 226–227.

Varnamâlă sau „Ghirlanda literelor” („Cuvântul”, 11 iulie 1928) și “Faptul magic” (proiectat pentru viitoarea revistă „Duh și slovă”). Foarte curând va face observații asupra faptului magic într-un nou registru, cel medical, în articolul *Institutul de istorie a medicinei* („Cuvântul”, 31 octombrie 1928).

În eseu *Cuvinte despre o filosofie*, Eliade afirmă că există doar trei mijloace de supraviețuire: abrutizarea, magia și mistică⁵⁰. Orice activitate care suprimă elanul spiritului către lumile sale proprii duce la abrutizare: „valorificarea vieții sexuale, dogmatizarea mediocrității asociate, limitarea spiritului la jalnice «idealuri» familiale, sociale”. Abrutizarea spirituală păstrează proaspătă în trup dorința de atașare la viață. Nu numai sufletele sterpe sunt tentate de această cale, ci și spiritele de elită lipsite de curajul „autocreării magice” sau al „subordonării într-o economie spirituală de obârșie mistică”. Spre deosebire de aceste două „căi de mântuire”, abrutizarea e o sinucidere spirituală.

Pentru prima dată acum, Eliade configurează cu claritate înțelesul noțiunilor de *mistică* și *magie*, care vor deveni puncte cardinale ale gândirii sale în următorii ani. Mistica e identificată cu experiența religioasă și caracterizată prin “dualism și transcendentalism, echilibrarea economiei spirituale printr-un punct de sprijin *în afară*; sensul existenței: asimilarea virtuților divine și realizarea omului-lui-Dumnezeu”. Atitudinea magică implică “monism, imanentism, autocreație și creație a Lumii prin efort personal, absență a funcțiunii etice, punctul de sprijin *în sine*, negarea existențelor *efectiv obiective* [...], cosmosul înțeles ca o învrăjbire de forțe impersonale, iar *sensul existenței* ca o realizare magică, o actualizare a potențelor lăuntrice și a posibilităților cosmice disciplinate și conduse printr-un travaliu ce sfârșește a mă afirma Dumnezeu”.

Prima atitudine își are incarnarea supremă în tipul sfântului, cea de-a doua în cel al magului. Dar magi autentici se găsesc din ce în ce mai rar în istorie. Atitudinea magică s-a „mediocrizat”, ajungând filosofie. Eliade dă ca exemple filosofii indiană și presocratică, „faze de descompunere a unei mentalități magice și de recompunere pe plan rațional”. De altfel, magia, ca „necesitate de a crea, din noi și pentru noi, lumea”, e identificabilă nu doar în idealism, ci în întreaga istorie a filosofiei.

Filosofia realizează o transpunere a magiei în plan „ideologic”. Dacă aceasta din urmă crea efectiv în cosmos, filosofia creează sensuri în conștiință. Ea urmărește reconstruirea raportului dintre eu și lume cu scopul de a echilibra conștiința individuală și de a conferi un sens existenței. Valoarea unei filosofii nu e cuantificabilă în categoriile adevărat-fals, ci numai în funcție de coerența și autoconsistența ei. Dar nu orice filosofie coerentă cu sine antrenează într-un proces spiritual. Dimpotrivă, majoritatea filosofilor vor rămâne indiferente unui individ dat, nu îl vor atrage într-o atitudine spirituală pentru că nu vor putea fi actualizate în experiență personală. Filosofia autentică este cea experimentată: sistematizarea rezultatelor crizelor sufletești, valorificarea simpatiilor și antipatiilor personale, creația spirituală a lumii și mântuirea.

⁵⁰ M. Eliade, *Cuvinte despre o filosofie*, „Gândirea”, VIII, nr. 6–7, iunie–iulie 1928, p. 299–300 (ST IV: 212–215).

Spre deosebire de articolele anterioare în care schițase atitudinea magică, Eliade îi refuză acum numele de „pragmatism”. Motivul probabil este încercarea de a o extrapola asupra întregii generații tinere și de a o înrădăcina în „moștenirea neamului” ca fapt de experiență. Încercare prin care urmărea integrarea în cei doi Sine lărgiți la care se raporta: generația și neamul. În ceea ce privește „moștenirea” magică a celui din urmă, el se întreabă urmând – implicit – schema evoluționistă a lui J.G. Frazer: „Dacă magia strămoșilor noștri a trecut prea repede în faza religioasă (proiectând în spațiu potențele personale), pregătind astfel – prin sensul tragic al vieții – creștinismul?” Altfel spus, magia preoților daci (sau traci) nu s-ar fi oprit în faza de „mediocrizare” filosofică, ci ar fi fost transpusă imediat în mistică, pavând drumul spre religiozitatea de tip creștin.

Articolul *Marcelin Berthelot și alchimia* conține un singur paragraf despre „magicul” alchimiei. Eliade observă doar că mentalitatea alchimică introduce în „dinamica universală” elemente noi de „magie de un primitiv pragmatism”. Alchimistul acceptă atât cauzalitatea universală cât și posibilitatea anulării ei⁵¹.

Același lucru este observat în articolul *Varnamâlă sau „Ghirlanda literelor”*, în privința mentalității tantrice, care dovedește un „magism pur și universal”. În centrul ei stă concepția despre „potența magică, creatoare” a cuvântului. Orice realitate are propriul ei sunet, perceptibil numai de către yoghini. Cunoscând sunetul, „numele”, și repetându-l în mod ritual, magic, se dobândește puterea asupra realității corespunzătoare, care poate fi astfel actualizată sau anulată⁵².

Totuși, Eliade va semnală primejdia „autorealizării mentalității magice”, care se întâlnește întotdeauna în „drumul transcendentului”, adică în drumul sufletului spre un alt infinit spiritual⁵³. La fel ca în cazul atitudinii eroice, care respinge non-eul, și în chestiunea gândirii Eliade consideră că structura ei esențială este monologul. Dialogul perfect e monologul perfect. Tocmai în virtutea naturii sale, solilocviul absolut e pândit de o mare primejdie: „Gândirea care crește din sine, fără să primească verificări și justificări din afară, riscă să se *farmece* singură, să viețuiască un vis, să ajungă *magică*”⁵⁴.

Cu această observație, Eliade se apropia de conținutul celui de-al cincilea articol anunțat în seria „cunoașterii faptului magic”. Seria era însă constituită *post factum*. În realitate, fiecare dintre aceste articole își avea resorturile proprii. Astfel, și *Faptul magic* se înscrie într-un ciclu de articole cu alte rosturi: *Theös éghènou*, *Apologia virilității* și *Virilitate și asceză*. Deja în ultimul dintre acestea, Eliade face aluzie la *Faptul magic*, unde ar fi urmat să explice depășirea concepției magice a ascezei, prin răsturnarea valorilor la care aderase până atunci: adică prin introducerea Harului în economia efortului uman spre îndumnezeire⁵⁵. *Faptul magic* trebuia să

⁵¹ M. Eliade, *Marcelin Berthelot și alchimia*, „Cuvântul”, IV, nr. 1016, 14 februarie 1928, p. 1–2 (ST IV: 54–38).

⁵² Idem, *Varnamâlă sau „Ghirlanda literelor”*, „Cuvântul”, IV, nr. 1155, 11 iulie 1928, p. 1–2 (ST IV: 194–197).

⁵³ Idem, *Problema morții naturale și semnificația sa ontologică* (ST IV: 390).

⁵⁴ Idem, *Solilocviu*, „Gândirea”, VIII, nr. 11, noiembrie 1928, p. 453–454 (ST IV: 302).

⁵⁵ Idem, *Virilitate și asceză* (II), „Cuvântul”, IV, nr. 1253, 17 octombrie 1928, p. 1–2 (ST IV: 277–278).

fie așadar o împăcare a „pragmatismului magic” cu mistica și, mai ales, cu teologia creștină. Nu întâmplător el urma să apară într-o revistă de orientare ortodoxistă.

În autobiografia sa, Eliade prezintă noua revistă ca pe o continuare a răposatului „Logos”, editat de Nae Ionescu. Dacă așa stau lucrurile într-adevăr, înseamnă că sfârșitul „Logos”-ului era deja cunoscut apropiaților Profesorului înainte de apariția celui de-al doilea și ultim număr al său⁵⁶. Acesta iese de sub tipar în primele zile ale lunii octombrie 1928⁵⁷, simultan cu anunțul publicării revistei „Duh și slovă”⁵⁸. Peste o lună Eliade vorbea deja despre „grupul Duh și slovă”, ca având o fizionomie distinctă în cadrul generației tinere⁵⁹.

Împreună cu colectivul revistei „Kalende” (Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, Tudor Șoimaru), grupul „Duh și slovă” compunea peisajul ideologic binar al generației. Mihail Polihroniade îi pune pe tinerii de la „Kalende” sub eticheta socialismului radical (rațional, științific, antimistic, anticlerical, antinaționalist) și considera că „manifestările umanitariștilor și extremiștilor de stânga sunt atât de rare și atât de inferioare calitativ încât nu contează”. Pentru el, cele mai remarcabile personalități ale generației sunt cele de la grupul „Duh și slovă” (adică tinerii de la revistele „Gândirea” și „Cuvântul”). Dacă e să credem mărturia sa, cu posibila excepție a lui Stelian Mateescu, acest grup era în mod fățiș ostil naționalismului: „Tinerii grupați în jurul „Duh și slovă” sunt cuprinși de furia absolutului; ei disprețuiesc temporalul, contingentul; ei subordonează etnicul spiritualului”⁶⁰.

Primul caiet al revistei ar fi urmat să apară în preajma Crăciunului și era dedicat „vieții mistice”. Eliade avea sarcina de a prezenta „structura filosofiilor magice” și de a arăta „în ce măsură magia constituia una din cele mai mari ispite ale spiritului”. Stelian Mateescu urma să demonstreze invaliditatea filosofiei magice, iar Mircea Vulcănescu să prezinte caracterele specifice ale experienței religioase creștine⁶¹. Nu știm care era subiectul contribuției lui Paul Sterian, dar îl putem bănuî în zona spiritualității ortodoxe.

⁵⁶ Corespondența lui Eliade din prima jumătate a anului 1929 arată însă că se pregătea și cel de-al treilea număr al revistei. V. scrisorile de la Girindra Narayan Mallik, 5 februarie, și Rudolf Otto, 9 martie (*Scrisori primite* III: 123, 240–241) și scrisorile către Jakob Wilhelm Hauer, 26 ianuarie și 14 mai (v. *infra*), Raffaele Pettazzoni, 19 februarie, 8 și 25 aprilie (*Correspondență Pettazzoni*: 103, 109–110) și Mircea Vulcănescu, 23 iulie (*Correspondență* III: 245).

⁵⁷ V. *Răboj*, „Patria” (Cluj), X, nr. 221, 10 octombrie 1928, p. 2.

⁵⁸ M. Eliade, *Confesiuni și semnificații*, „Cuvântul”, IV, nr. 1242, 6 octombrie 1928, p. 1–2 (ST IV: 272).

⁵⁹ Idem, *Spiritualitate și ortodoxie*, „Viața literară” (București), III, nr. 93, 10 noiembrie 1928, p. 1–2 (ST IV: 294).

⁶⁰ M. Polihroniade, *Criza naționalismului*, „Acțiune și reacțiune” (București), I, [mai] 1929, p. 15–28 (26–27).

⁶¹ *Memorii*: 154–155. În cronică revistelor din nr. 1280 (13 noiembrie 1928, p. 2) al „Cuvântului”, Mihail Sebastian (nesemnat) anunță, apariția revistei pentru sfârșitul lunii noiembrie: „Cu real interes așteptăm însă numai „Kalende” și „Duh și slovă”. Două reviste care vor depăși – sperăm – literatura și vor avea să precizeze, în lupta recentă dintre generații, două poziții cu atât mai prețioase cu cât (judecăm după numele redactorilor) mai ferme și coerente. Manifestele și confesiile n-au absolut nicio valoare atunci când n-o au pe aceea a unui document personal, netransmisibil în ce posedă mai autentic”.

De aici se vede că *Faptul magic* nu era o apologie a individualismului magic, ci o expunere – foarte clară, cum ne asigură Vulcănescu⁶² – a „experienței magice”, cu scopul de a evidenția diferența superioară a trăirii mistice creștine. Aceasta trebuia să-l înscrie în ortodoxia școlii lui Nae Ionescu, pentru care magia era, în ultimă instanță, o rătăcire a spiritului.

Eliade a lucrat la articol pe bordul vaporului „Hakone Maru”, pe care s-a îmbarcat la Port Said, în 1 decembrie, și i l-a expediat lui Mircea Vulcănescu de îndată ce a ajuns la Colombo, în 12 decembrie. Recunoștea că articolul era cam neglijent – ba chiar un „jalnic manuscris” – și că, probabil, nu va mulțumi pe toți, dar nu-l putea face mai bun în împrejurările în care l-a scris⁶³. Din păcate revista „Duh și slovă” nu a mai apărut, iar Eliade nu a reușit să recupereze manuscrisul acestui articol care reprezenta sfârșitul etapei românești și începutul celei indiene⁶⁴. I-a rămas doar ciorna⁶⁵, dar nici aceasta nu s-a păstrat în arhiva sa din București.

Peste șapte ani, recenzând cartea lui Julius Evola, *Rivolta contro il mondo moderno* (1934), Eliade va scrie: „în anul 1928 am alcătuit un întreg studiu asupra filosofiei sale magice, care a rămas în manuscris”⁶⁶. Această afirmație nu se poate referi decât la articolul *Faptul magic*. În lipsa textului nu putem ști în ce fel se raporta Eliade la filosofia lui Evola: dacă își urmărea într-adevăr intenția de a corecta poziția magică prin cea christică sau dacă s-a răzgândit în ultimul moment⁶⁷.

Nu știm nici care dintre scrierile ocultistului italian i-au folosit ca referință: articolele din „Bilychnis” și „Ur”, pe care le cunoștea, sau unele dintre cărțile publicate până atunci – *Saggi sull'Idealismo magico* (1925), *L'Individuo e il divenire del mondo* (1926), *L'Uomo come Potenza* (1926), *Teoria dell'individuo assoluto* (1927) și *Imperialismo pagano* (1928) –, despre a căror cunoaștere nu avem însă nicio dovadă. Apariția ultimelor două volume i-o anunță însuși Evola, într-o scrisoare prin care îi trimite la Calcutta cartea despre *tantra* (*L'Uomo come Potenza*)⁶⁸. Faptul că nu îi trimite primele două cărți poate fi considerat o dovadă că Eliade le avea sau le citise deja⁶⁹.

⁶² M. Vulcănescu, *Carte pentru „Isabel”* (I), „Cuvântul”, VI, nr. 1951, 26 septembrie 1930, p. 1, 2; *Dosar IV*: 21–24 (22).

⁶³ Scrisori către M. Vulcănescu din 23 ianuarie și 23 iulie 1929; *Corespondență III*: 243, 244.

⁶⁴ M. Polihroniade îl anunța la 15 ianuarie 1929 că manuscrisul a sosit; *Scrisori primite III*: 332. Nu a fost găsit în arhiva lui M. Vulcănescu. E posibil să fi rămas la P. Sterian, celălalt redactor al revistei, dar soarta arhivei sale nu se cunoaște prea bine.

⁶⁵ *Jurnal I*: 288 (Florența, septembrie 1957).

⁶⁶ M. Eliade, *Revolta contra lumii moderne*, „Vreamea” (București), VIII, nr. 382, 31 martie 1935, p. 6.

⁶⁷ Un vis nevrotic survenit într-un moment „vagotonic” din ianuarie sau februarie 1929 sugerează că articolul nu putea fi tocmai pe placul lui Vulcănescu: „M.V., pe care îl recunosc dintr-o dată în spatele meu, încearcă să mă strângă în brațe, la început zâmbitor, apoi cu o expresie grotescă, cu figura umflată, descompusă. «De ce-ai scris *Faptul magic*?» îmi țipă el în urechi”. *India. Șantier*: 260.

⁶⁸ *Scrisori primite I*: 276 (28 mai 1930). Îi trimite și colecția revistei „Ur” pe anul 1928, pe care Eliade o avea la București.

⁶⁹ Într-o însemnare târzie de jurnal, la moartea lui Evola, Eliade evocă „descoperirea primelor cărți în Universitate”. *Jurnal II*: 164–165 (iulie 1974).

Într-adevăr, unele lucrări recente au susținut că subiectul articolului *Faptul magic* l-ar fi constituit fie *Saggi sull'Idealismo magico*⁷⁰, fie *L'Individuo e il divenire del mondo*,⁷¹ pe care Eliade le-ar fi citit chiar în 1928. Acest lucru s-ar fi putut întâmpla numai în cursul celui de-al doilea sejur în Italia, în aprilie–mai 1928, sau după întoarcerea în țară. Nu avem însă o mărturie directă despre lectura lor, iar în acei ani nu exista vreun motiv de a ascunde frecventarea scriitorului italian.

Aceste argumente pledează pentru articolele din „Bilychnis” și „Ur” ca singure surse despre gândirea lui Evola pe care Eliade le putea folosi în *Faptul magic*. Ele cuprindeau, de altfel, tot ceea ce ocultistul italian spusese în primele sale două cărți și ceva pe deasupra. Cât despre maniera în care Eliade se raporta la atitudinea magică, ea ne va rămâne necunoscută până la o eventuală descoperire a manuscrisului. Înclinăm însă să credem că s-a ținut de intenția primă: aceea de a ilustra depășirea poziției magice prin poziția chistică și a „personalismului autocreator” prin Har. Deși terminologia lui Evola – „idealism magic”, „individ absolut”, „Eu transcendent”, „autorealizare absolută”, „autarhie”, „libertate și putere” etc. – îi era cunoscută din cele două reviste, ea nu se întâlnește decât parțial, accidental și critic, în textele sale din a doua jumătate a anului 1928⁷².

De asemenea, nu se poate vorbi în acest moment de o influență majoră a lui Evola asupra lui Eliade, ci mai degrabă de o convergență de idei, cele ale gânditorului italian fiind deja sistematizate într-un construct teoretic. Temele magiei, eroicului, supraomului sau fascinația puterilor „metapsihice” sunt prezente în scrierile lui Eliade cu mult înaintea întâlnirii cu opera lui Evola. Iar în momentul întâlnirii, el se străduia deja să depășească atitudinea magică, fapt care și provoacă distanțările critice.

Și alte chestiuni ale raportului cu Evola rămân neclare. În prima scrisoare pe care i-o trimite în India, acesta îl asigură: „Je me rappelle parfaitement de vous”⁷³.

⁷⁰ Florin Țurcanu, *Mircea Eliade, le prisonnier de l'histoire*, Paris, La Découverte, 2003, p. 90–93; ediție românească revăzută: *Mircea Eliade, prizonierul istoriei*, București, Editura Humanitas, 2007, p. 132–135.

⁷¹ Marcello de Martino, *Mircea Eliade esoterico. Ioan Petru Culianu e i „non detti”*, Roma, Edizioni Settimo Sigillo, 2008, p. 146, 262–299.

⁷² În iunie 1928, în lucrarea la examenul de Enciclopedia filosofiei, *Problema morții naturale și semnificația sa ontologică*, se referă la „autorealizarea” caracteristică mentalității magice, ca la o primejdie ce se întâlnește în „drumul transcendentului” (ST IV: 390). În octombrie 1928, în una dintre lucrările scrise la examenul de licență, *Intuiționismul lui Spinoza*, folosește într-o paranteză expresiile „concepție magică de autorealizare prin autoafirmare” și „idealism magic” – însă acesta din urmă e „post-kantian”, adică cel al lui Novalis, simpatizant al spinozismului (BAR, A 3907, Fond Nae Ionescu, vol. II, ff. 358–362). În articolul *Virilitate și asceză*, publicat în aceeași lună, își caracterizează propria poziție, depășită, ca o atitudine *magică*, distinsă printr-un „prezumțios elan către autorealizare”. Pentru Eul exaltat prin magie, semenii există ca un simplu excitant și catalizator al propriei „autorealizări” (ST IV: 272, 278). „Idealismul magic” e pomenit și în partea a doua a romanului *Lumina ce se stinge*, tipărit în 1934. Romanul e datat 1930–1931, adică după ce Evola îi trimisese cărțile sale la Calcutta, dar numai prima parte a fost publicată, în foiletonul „Cuvântului”, între 12 ianuarie și 20 martie 1931.

⁷³ *Scrisori primite* I: 275 (28 mai 1930).

Ce își amintea: o persoană sau o scrisoare? Să fie acesta semnul unei întâlniri între cei doi sau al unui schimb epistolar prealabil? Din nefericire, scrisorile lui Eliade către Evola au fost distruse de destinatar. Unii autori, chiar și dintre contemporanii săi, au presupus că Eliade l-ar fi cunoscut în cea de-a doua călătorie în Italia⁷⁴. Într-adevăr, o ocazie de a-l întâlni putea fi primul *Congresso nazionale di studi romani*, ținut la Roma între 21 și 26 aprilie 1928, frecventat de un mare număr de savanți din Italia și din alte părți ale lumii⁷⁵. Evola nu a participat cu o comunicare, așa cum va face la a treia ediție a congresului, în 1933, dar nu e exclus să se fi aflat printre auditori, asemenea lui Eliade. Amândoi au susținut, însă, că prima lor întâlnire a avut loc abia peste zece ani, la București. Înseamnă atunci că au purtat o corespondență – oricât de scurtă – înaintea plecării lui Eliade în India? Foarte probabil, dar ea rămâne deocamdată misterioasă, la fel ca alte aspecte ale relației celor doi cărturari fascinați de ocult, magic și supranatural.

Faptul magic și Solilocvii

Chiar înainte de plecarea în India, Eliade publică în paginile „Gândirii” (noiembrie 1928) articolul *Solilocviu*⁷⁶. El venea în locul anunțatelor *Cântări pentru pustnic* (sau *Cântece pentru singurătate*), care trebuiau să continue seria constituită de *Theös éghènou* (decembrie 1927), *Cuvinte despre o filosofie* (iunie–iulie 1928) și *Apologia virilității* (august-septembrie 1928). Cel din urmă fusese corectat prin *Virilitate și asceză* („Cuvântul”, octombrie 1928). Aici Eliade anunța articolul *Faptul magic*, care urma să împlinească depășirea concepției magice a ascezei. Așa cum am văzut, manuscrisul articolului trimis la București s-a pierdut.

Eliade nu avea însă obiceiul să-și lase nepublicate textele, chiar și cele mai puțin interesante. Cu atât mai mult, e greu de crezut că nu a reciclat, în una dintre scrierile sale ulterioare, ciorna *Faptului magic*, articol care avea o deosebită importanță teoretică pentru el. Într-adevăr, există un text care prezintă coincidențe izbitoare cu ceea ce știm că se vroia acest articol: partea a doua din volumașul *Solilocvii*, publicat după întoarcerea din India, în 1932. Ipoteza pe care o propunem este că *Solilocviile* refolosesc notele rămase de la scrierea *Faptului magic* sau, cel puțin, partea cea mai reprezentativă a lor.

Nu era deloc neobișnuit pentru Eliade să publice sau să refolosească un text la ani buni de la redactarea lui. O mare parte a articolelor sale din adolescență

⁷⁴ Arșavir Aterian, *Un secret al lui Mircea Eliade*, „Caiete critice”, nr. 1–2, 1988 (1990), p. 77–80 (78); republicat în: *ibidem*, Cioran, Eliade, Ionesco, ed. de Fabian Anton, Cluj-Napoca, Eikon, 2003, p. 69–74 (72). Evola e menționat însă alături de Pettazzoni și Tucci, pe care știm că Eliade nu i-a întâlnit atunci.

⁷⁵ M. Eliade, *Contribuțiile românilor la Congresul de studii romane* [I], „Cuvântul”, IV, nr. 1096, 13 mai 1928, p. 1–2; *ibidem*, [II], nr. 1098, 15 mai 1928, p. 2 (ST IV: 138–139). E interesant de adăugat aici că, în primăvara aceluși an, prin intermediul lui Claudiu Isopescu, Eliade a publicat mai multe articole în *L'Impero* și *Il lavoro d'Italia*, ziare la care colabora și Evola (Isopescu ar putea fi prietenul la care acesta se referă în scrisoarea din 18 mai 1930).

⁷⁶ M. Eliade, *Solilocviu*, „Gândirea”, VIII, nr. 11, noiembrie 1928, p. 453–454 (ST IV: 300–303).

fuseseră scrise cu mult înaintea publicării lor. Unele dintre cele care apar în pragul Universității datau de trei sau chiar patru ani. Însemnările sale de jurnal despre Maitreyi sunt folosite aproape *ad litteram* în romanul omonim, la trei ani de la evenimentele pe care le descrie. Impresiile de călătorie în India și o parte a jurnalului indian sunt publicate în volum după o perioadă care se întinde de la doi la șase ani de la așternerea lor pe hârtie. O mare parte a însemnărilor din *Solilocvii* provin din caietul „Monstrul nr. 1”, cuprinzând notații din perioada 2 iunie – 5 septembrie 1930⁷⁷.

Un alt argument pledează cu tărie pentru validitatea acestei ipoteze. Textul celei de-a doua secțiuni a *Solilocviilor* se înscrie, atât ideatic cât și stilistic, în prelungirea articolelor din 1928 menționate mai sus. Mai mult chiar, el nu avea nevoie de contactul cu India pentru a fi scris. Compararea lui cu aceste articole, pe de o parte, și cu publicistica indiană, pe de alta, înclină spre apartenența lui la perioada reprezentată de cele dintâi.

Paginile din *Solilocvii* pleacă de la meditații asupra ascezei. Reamintim că *Faptul magic*, ca și *Tratatul de asceză* (anunțat în *Apologia virilității*)⁷⁸, făceau parte din același proiect teoretic. Eliade observă că omului i se oferă doar două opțiuni existențiale, doar două „drumuri de integrare a vieții omenești în eternitate”: gloria și asceza. Restul idealurilor și năzuințelor satisfac numai biologia: instincte, curiozități, slăbiciuni. Cele două căi nu sunt însă cu totul despărțite. Asceza poate fi magică sau religioasă; cea de tip magic e o specie rară a gloriei⁷⁹. Avem așadar, pe de o parte, tipul eroului, iar pe de alta, cel al magului sau al sfântului.

Partea finală a secțiunii a doua a cărții, compară asceza păgână și indiană cu cea creștină⁸⁰. Creștinismul are aspecte care reprezintă o asceză implicită, precum dragostea aproapelui sau supunerea față de comunitatea de credință (Biserica). Dar veritabila asceză creștină este imitarea dramei lui Christos și asimilarea suprafirească a durerilor și umilințelor Mântuitorului. Reușita ei nu este posibilă decât prin dubla minune a lui Christos: Învierea și Harul. Eliade insistă asupra necesității Harului în viața religioasă, pentru că aici „asceza e un act imitator dramatic și, lăsat puterilor sale, omul nu va coincide niciodată zeului”. Fără prezența Harului o asemenea încercare e ineficace din punct de vedere religios și invalidă din punct de vedere teologic.

Asceza creștină nu e posibilă fără rugăciune, care este „nădăjduirea și invocarea umilă a Harului”. Acest „exercițiu”, care instaurează același raport viu între om și Christos, tinde tot mai mult să înlocuiască asceza propriu-zisă. El nu pleacă de la o negație, precum asceza, ci de la o afirmație: „Victoria Mântuitorului asupra agoniei, a vieții și a morții”.

⁷⁷ M. Eliade, *Fragmentarium [Notații fugare din India]*, ed. de M. Handoca, „Manuscriptum” (București), nr. 3, 1987, p. 95–102 (100). Reluate în partea a treia a cărții; o singură însemnare, cea din 24 august, a fost topită în partea a doua; *Solilocvii*: 33–34.

⁷⁸ O pagină manuscrisă cuprinzând schița viitorului *Tratat* e reprodusă fotografic în Mircea Handoca, *Mircea Eliade: o biografie ilustrată*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2004, p. 85.

⁷⁹ *Solilocvii*: 25–28.

⁸⁰ *Ibidem*: 34–42.

Dacă în asceza religioasă omul are nevoie de ajutorul divinității, asceza magică, în schimb, e o forță care poate fi orientată chiar împotriva acesteia. „Relațiile magului cu zeul sunt raporturi de invocare și conjurare, niciodată de adorare. El coincide cu zeul prin voința lui și forța ritului, fără ajutorul zeului”.

Alte diferențe între cele două tipuri de asceză: Ascetul creștin suprimă pasiunile, în timp ce magul le exaltă până la transfigurare, integrându-le ca instrumente ale conștiinței sale. Apoi, Jocul, instinctul magic al libertății individuale, „nestăvilite și nelegiuite”, iresponsabile, impulsul către creație și vis, este numit de teologia creștină Satana. Dar acesta, susține Eliade, nu aparține Satanei, căci nu e personal, nici personificat. El stă dincolo de bine și de rău, e în firea universului, înăscut în om ca parte a Creației. „Anumiți oameni au luat cunoștință de aceste date; ei participă la ceea ce am numit de-a lungul acestei cărți atitudinea magică”⁸¹. Dar expresia „atitudine magică” nu mai apare în următoarele două secțiuni ale cărții, deși magia continuă să fie un subiect principal. Acesta ar putea fi un alt indiciu că textul e desprins din ciorna *Faptului magic*⁸².

De altfel, încă din epocă, un bun cunoscător al culturii italiene se întreba dacă „soluția magică” din *Solilocvii* nu se datorează unei „înrâuriri a filosofului italian Evola și a celor din grupul său”, adică revistei „Ur/Krur”⁸³.

Nae Ionescu și faptul mistic

Magia era și o veche preocupare a profesorului lui Eliade, legată probabil de înclinarea din tinerețe spre ocultism. Atât în cursurile sale universitare cât și în articole, Nae Ionescu se oprește adesea asupra pasiunii oamenilor Renașterii și a lui Faust (din opera lui Goethe) pentru magie ca o cale de cunoaștere. El amintește că „întreaga știință modernă își are originea în asemenea preocupări fantastice: magie, alchimie, astrologie, geomanție etc.”⁸⁴

Nae Ionescu admite că unii oameni sunt dotați cu „puteri spirituale deosebite” și acceptă chiar posibilitatea provocării pe cale fizică a unor „puteri speciale”, ce permit accesul la „anumite realități care nu sunt de toate zilele”⁸⁵. În repetate rânduri, a recunoscut realitatea minunilor, însă din perspectiva teologiei creștine,

⁸¹ *Ibidem*: 39.

⁸² În secțiunea a patra a cărții, într-o însemnare care datează probabil după o bună bucată de timp petrecut în India, Eliade se revizuieste: Îndumnezeirea omului prin întruparea lui Dumnezeu e un proces mistic, proces care a avut loc de nenumărate ori în creație. Christos nu e așadar singura întrupare. Îndumnezeirea nu e realizată atât prin Har, cât prin voința religioasă a individului. Eliade crede că „Harul se exercită nu atât individual, pentru fiecare om în parte, cât generic, prin simplul fapt că Dumnezeu s-a întrupat și se va mai întrupa pentru a ne descoperi tehnica îndumnezeirii”. *Solilocvii*: 60–61.

⁸³ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941, p. 868; *Dosar* II: 209–221 (210).

⁸⁴ *Horoscopul religiilor*, „Cuvântul”, II, nr. 594, 25 octombrie 1926, p. 3; N. Ionescu, *Opere* VII: 359–361 (360). V. și *Curs de metafizică. 1928–1929*; N. Ionescu, *Opere* II: 111.

⁸⁵ *Curs de filosofie a religiei. 1924–1925* (N. Ionescu, *Opere* I: 126), *Curs de metafizică. 1928–1929* (N. Ionescu, *Opere* II: 101, 104, 105).

nu din cea a paranormalului ocultist, deși admitea posibilitatea apariției stigmatelor prin autosugestie⁸⁶. Preocuparea pentru magie nu implica așadar o aprobare a ei. Dimpotrivă, profesorul consideră că ocultismul are o „acțiune evident dizolvantă” pentru Biserică⁸⁷. El se pronunță categoric împotriva practicilor magice, „de natură vrăjitoarească și superstițioasă”, pe care le identifică și combate chiar și în lăuntrul Bisericii⁸⁸.

Dar abia în anul 1929 se va desfășura în mod extins și argumentat împotriva mentalității magice și a ocultismului. Acest raport de succesiune temporală cu *Faptul magic* – pe care, ca patron intelectual al grupului de la revista „Duh și slovă”, avem toate motivele să credem că l-a citit – ne permite să bănuim că Profesorul reacționa, direct sau indirect, la atitudinea discipolului față de magie.

Prin luna februarie, cursul său de *Teoria cunoștinței metafizice* începe să ia o altă turnură. Astăzi știm că aceasta era rezultatul proaspetei lecturi a cărții lui Evelyn Underhill, *Mysticism* (1911), care tocmai fusese publicată în traducere germană. Departe de a fi un plagiat, așa cum s-a încercat a se acredita, în baza unei „demonstrații” tendențioase, ultimele opt prelegeri sunt, de fapt, un dialog polemic cu autoarea cărții, al cărei nume – din motive ce urmează a fi lămurite – nu a fost înregistrat de stenograful cursului⁸⁹. Alături de ea sunt vizați însă și reprezentanții altor poziții asupra misticii, printre care se numără autorul „Faptului magic”.

O primă și evidentă dovadă a acestui lucru este repetata folosire a expresiilor „fapt magic” și „fapt mistic”, în timp ce la Underhill se întâlnește doar *the mystic fact*, o singură dată, în titlul primei părți a cărții sale. În prelegerea a XII-a (*Tip mistic, tip logic, tipuri mixte*), Nae Ionescu caracterizează tipurile activ și contemplativ în aceeași termenii cu care, în articolul *Cuvinte despre o filosofie*, Mircea Eliade calificase tipurile magic și mistic⁹⁰. În schimb, precizarea din prelegerea a XXI-a, *Tipul mirelui*, asupra celor două posibile interpretări ale *Cântării cântărilor*, este o polemică tacită cu concluziile lui Eliade din recenzia cărții lui Paul Vulliaud, *Le Cantique des Cantiques d'après la tradition juive* (1925)⁹¹. Elevul său accepta ca posibile ambele interpretări: literară (iubire trupească) și alegorică (iubire spirituală)⁹². Nae Ionescu, în schimb, înclină de partea lui Vulliaud și a interpretării cabaliste. El se întreabă dacă e îngăduit să dai *Cântării* numai interpretarea spirituală și ajunge la un răspuns pozitiv.

⁸⁶ N. Ionescu, *Opere* I: 284, 288, 297–298; *Opere* VI: 263; *Opere* VII: 210.

⁸⁷ *Horoscopul religiilor*, op. cit.

⁸⁸ *Duminica*, „Cuvântul”, III, nr. 789, 20 iunie 1927, p. 1; *ibidem*, IV, nr. 1118, 4 iunie 1928, p. 1; N. Ionescu, *Teologia*: 337, 353.

⁸⁹ V. cartea noastră, *Apașul metafizic și paznicii filosofiei*, București, Editura Humanitas, 2010, din care reluăm în cele ce urmează unele idei și pasaje.

⁹⁰ M. Eliade, *Cuvinte despre o filosofie*, „Gândirea”, VIII, nr. 6–7, iunie–iulie 1928, p. 299–300; ST IV: 212–215 (212–213).

⁹¹ X.Y., Paul Vulliaud, *Le Cantique des Cantiques d'après la tradition juive* (Paris, 1925), „Logos” (București), I, nr. 1, [avril] 1928, pp. 141–143; o rescriere a articolului *Cântarea Cântărilor*, publicat în „Adevărul literar și artistic” din 24 octombrie 1926 (ST II: 185–193).

⁹² Eliade reafirmă această concluzie în articolul *Hafiz Tarjumanu'l Asrar sau „Tâlcuitorul Misterelor”* (III), „Cuvântul”, VI, nr. 1449, 5 mai 1929, p. 1–2.

Dar cea mai importantă raportare tacită la Eliade are loc în prelegerea a XVI-a, *Mistic și magic*. Pentru Nae Ionescu faptul magic este un „moment al evoluționismului panteistic” inaugurat de Renaștere, punctul ultim al acestuia, ilustrat de kabbala, rozacrucianism, francmasonerie, teosofie, New Thought, dar și de democrație, liberalism, individualism. „În faptul magic există, pe de o parte, o identificare a universului cu mine și, pe de alta, un fel de transformare a mea într-un centru de acțiune”⁹³.

Axiomele fundamentale ale magiei – existența planului astral, existența unei analogii între acesta și planul sensibil, posibilitatea controlării ei prin voința disciplinată a omului – sunt preluate din cartea lui Evelyn Underhill, care la rândul ei le preluate, în mod explicit, din *Dogme et rituel de la Haute Magie* (1856) a lui Eliphas Lévi. Underhill, procedând descriptiv, nu le prezintă în această ordine. Nae Ionescu, în schimb, le expune în mod logic, deducându-le una din cealaltă și adăugând un al patrulea principiu fundamental: egocentrismul. Eliade scrisese despre cele trei caracteristici ale magiei (implicit, nu într-o tipologizare didactică) în articolul consacrat lui Rudolf Steiner în paginile „Cuvântului”, cu doi ani înainte⁹⁴.

Terapia prin autosugestie a doctorului Coué, despre care scrisese Eliade tot în „Cuvântul”, e citată de Nae Ionescu drept exemplu de metodă magică. Profesorul precizează apoi: „Eu n-am absolut nimic în comun cu punctul de vedere magic și cu toate tribulațiile francmasoneriei, teosofiei etc., n-am nici o legătură de simpatie cu acest punct de vedere; aceasta nu mă oprește să recunosc că este ceva serios în această atitudine și că ceea ce se obișnuiește a se numi escrocheria magilor sau a magicienilor nu este deloc escrocherie, ci pur și simplu un fel de terapie specială, care poate să ia forme ciudate, dar a căror ciudățenie face parte chiar din această metodă”⁹⁵.

Pentru Nae Ionescu, între cele două atitudini spirituale există o netă demarcație. Resortul fundamental al faptului magic este voința, în timp ce acela al actului mistic este iubirea. Drept criteriu de distincție: „tot ceea ce este egocentrism este magic, tot ceea ce este teocentrism este mistic”. Magia e corelată cu imanentismul, panteismul și idealismul și se manifestă ca atitudine creatoare. Mistica e corelată cu emanatismul, dualismul și realismul și se manifestă ca atitudine contemplativă. Faptul magic este o poziție caracteristică Apusului, în timp ce Răsăritul creștin a înglobat toate componentele religiei în viața mistică.

„Atitudinea mistică este, prin urmare, identificarea subiectului cu obiectul prin dizolvarea conștientă a subiectului în obiect, pe câtă vreme atitudinea magică este, dimpotrivă, preluarea obiectului în subiect. Accentul realității cade, în cazul magic, pe subiect, în cazul mistic, pe obiect”⁹⁶. Platon este un exemplu de atitudine

⁹³ *Curs de metafizică. 1928–1929*: N. Ionescu, *Opere* II: 107.

⁹⁴ Eliade se referă la „știința ocultă”, în speță la antroposofie, dar și pentru Eliphas Lévi magia și știința ocultă erau unul și același lucru. *Rudolf Steiner*, „Cuvântul”, III, nr. 734, 13 aprilie 1927, p. 1–2; ST III: 139–143 (140, 142). Vezi, de asemenea, articolul său despre Steiner în „Adevărul literar și artistic” din 20 iunie 1926; ST II: 131–141 (138).

⁹⁵ *Curs de metafizică. 1928–1929*: N. Ionescu, *Opere* II: 110.

⁹⁶ *Ibidem*: 112.

mistică, în timp ce Hegel unul de atitudine magică. Există însă și forme mixte, pe care Nae Ionescu le ilustrează prin Plotin sau, mai târziu, prin șamanism și brahmanism⁹⁷.

Așadar, fundamentul atitudinii mistice e postulatul transcendenței, iar principalul ei instrument este iubirea. Iubirea nu e numai un instrument de cunoaștere, ci o lege a existenței omului, un element constitutiv al ființei sale. Exercițierea ei nu decurge din imperativul cunoașterii, ci din însăși existența sa. La fel ca iubirea, mistica nu e determinată pragmatic – nici chiar de nevoia mântuirii –, ci e o funcție naturală a spiritului uman. Aceasta înseamnă că nimeni nu i se poate sustrage, nici în viața profană și, cu atât mai puțin, în problema mântuirii. Afirmății ale cărei consecințe sunt periculoase pentru ortodoxie – așa cum observă, de altfel, Nae Ionescu –, căci angajează concluzia că „absolutul este un punct de ajungere al unei activități care există în noi, al unei facultăți care există în noi”⁹⁸. O altă concluzie periculoasă este independența misticii – și implicit a vieții religioase – de morală. Fără să-și dea probabil seama, Profesorul apropia infinitesimal faptul mistic de cel magic.

Acest lucru se vede și mai bine în prelegerea a XXII-a, *Tipul sfântului*. Nae Ionescu îl așează pe sfânt în registrul „vieții pure”. În această viață pură se întâlnesc cele două domenii opuse, al misticii și al magiei. „Viața de sfânt înfățișează deci într-o primejdie, întrucât ea se poate calca, se poate grefa pe o atitudine magică, adică pe o atitudine prin care noi credem că participăm noi înșine, într-un oarecare fel, la divinitate”⁹⁹. Panteismul, teosofia și ocultismul cultivă această atitudine. Nu însă și alchimia – spune Nae Ionescu, contrazicând ceea ce afirmase cu câteva lecții înainte¹⁰⁰. Ea aparține fără îndoială ocultismului, dar este o „operație mistică” a acestuia. Alchimia e o terapeutică, în timp ce magia este o tehnică. Alchimia creează un instrument pentru perfecționarea de sine, magia creează instrumente de stăpânire a realității înconjurătoare. Alchimia se situează pe o poziție transcendentalistă, pe când magia pe una demiurgică.

Noile idei asupra magiei vor fi încadrate în viziunea sa teologico-metafizică în conferința *Creațiune și păcat*¹⁰¹. Nae Ionescu repetase adesea că scopul vieții omenești nu este creația ci mântuirea spirituală, fie pe calea metafizicii (echilibrare prin cunoaștere în absolut), fie pe cea a religiei (mântuirea sufletului). Despre posibilitatea mântuirii prin cunoaștere și prin acțiune discutase deja în unul dintre primele cursuri stenografiate, *Problema mântuirii în „Faust” al lui Goethe* (1925).

De această dată, el pleacă de la ideea că munca nu este și nu poate fi un ideal; ea este numai o pedeapsă pentru om. Idealul muncii, care domină *ethos*-ul contemporan,

⁹⁷ *Curs de istorie a metafizicei. 1930–1931*; N. Ionescu, *Opere* II: 283, 286.

⁹⁸ *Curs de metafizică. 1928–1929*; N. Ionescu, *Opere* II: 114.

⁹⁹ *Ibidem*: 139.

¹⁰⁰ *Ibidem*: 111, 140.

¹⁰¹ Ținută la 11 noiembrie 1929, la Ateneul „Nicolae Iorga”, a fost publicată postum, ca un articol inedit, în *Buna Vestire* (București), V, nr. 89, 31 decembrie 1940, p. 2. V. precizarea lui D.C. Amzăr, *Jurnal berlinez*, ed. de D. Mezdrea și D.D. Amzăr, București, România Press, 2005, p. 221 (14 ianuarie 1941).

e un produs de proveniență anglo-saxonă, străin atât de mentalitatea răsăriteană cât și de realitatea umană în genere. Profesorul se situează pe o poziție radical opusă acestui ideal. Dat fiind că în anumite momente ale istoriei mijlocul s-a transformat în scop, omul a devenit sclav nu numai al necesităților sale, ci și al creației sale, al acțiunii sale creatoare. „Păcatul original al întregii concepțiuni actuale care face din muncă un ideal” este „tendința de independentizare” a ideii. Idealul creativist decurge din analogia stabilită de om între Dumnezeu și el însuși. La baza ideologiei muncii stă concepția că, pentru Dumnezeu, actul gândirii echivalează cu actul creației. E vorba de direcția așa-numitului „*gnosticism*, o școală teologico-filosofică veche, care [...] continuă și astăzi sub numele de *idealism* sau mai știu eu ce alt nume”¹⁰².

Dumnezeu însă – ripostează Nae Ionescu – creează din nimic, în timp ce omul creează dintr-o materie preexistentă, independentă de el. Prin urmare, acțiunea creatoare a omului e îngăduită de legile substanței. „Ceea ce înseamnă că inițiativa noastră nu este, propriu-zis, a noastră, ci este rezultanta unor anumite realități existente în afară de noi”.

Dar elementele fundamentale ale gândirii europene occidentale, de origine mediteraneană, egipteană și grecească, conțin în sine posibilitatea identificării, într-un fel sau altul, a omului cu Dumnezeu. „Toată gândirea europeană cu rădăcini mediteraneene, cari nu sunt numaidecât europene, toată gândirea acesta s-a falsificat, dacă nu otrăvit, de anumite filoane de idei subiacente, cari merg într-o direcție cu totul opusă considerațiunilor de bun simț.”

E vorba tocmai de ideea fundamentală a magiei: „Noi trăim, adică, astăzi, în 1929, într-o perioadă de magie continuă. Tot ceea ce făceau ocultiștii în vechime, începând cu Hermes Trismegistul, este aidoma cu structura spirituală și cu ceea ce gândim și facem noi în momentul de față. Adică, noi ne închipuim, la fel cum își închipuiau magii, că ne putem *substitui lui Dumnezeu*; și ne închipuim că ne putem substitui lui Dumnezeu pentru că într-adevăr ne închipuim că putem să cunoaștem. [...] Nu există, de trei sute de ani, o perioadă mai gata de a cădea victima magiei și ocultismului ca perioada în care trăim noi astăzi. E un amestec îngrozitor, în care lipsa de disciplină și lipsa de control asupra noastră fac ravagii. Tot ceea ce se petrece în viața contemporană, numiți-l oricum, ocultism, creștinism – adică viață religioasă autentică, misticism autentic –, Biblia sănătății, noua mișcare americană «Știința creștină» și așa mai departe, sunt tendințe cari, toate, merg în aceeași direcție: înspre *cucerirea absolutului*. [...] Prin urmare, în epoca contemporană, *tendința aceasta de a cunoaște echivalează cu tendința de a ne substitui lui Dumnezeu, de a exclude pe Dumnezeu din socotelile noastre sau de a afirma pur și simplu identitatea noastră cu Dumnezeu*”¹⁰³.

Păcatul omului constă deci în *superbia animi*, în pretenția de a crea și, astfel, de a se substitui lui Dumnezeu. Iar pedeapsa păcatului este sterilitatea la care e

¹⁰² *Creațiune și păcat*, în N. Ionescu, *Teologia*: 85–91 (87).

¹⁰³ *Ibidem*: 88–89.

condamnat rezultatul acțiunii sale creatoare. Pentru Nae Ionescu, omul nu inventează nimic. El poate cel mult să ajungă la „surprinderea liniilor de forță ale realității”, iar creația sa se reduce la „orientarea, sistematizarea și dezvoltarea puterilor reale, din haosul în care, de multe ori, poate, ar sucomba fără această intervenție”. Aceasta e chiar o datorie: aceea de a împlini legea realității, care e și propria lege a omului. Altfel spus, datoria omului este de a se cunoaște pe sine și de a fi ceea ce este. Un obiectiv metafizic formulat de către cei mai vechi gânditori. Dar Nae Ionescu nu spune și în ce fel poate fi acesta atins. După ce exclusese calea magiei, nu mai rămânea decât aceea a misticii – o evidență pe care, desigur, nu mai trebuia să o enunțe¹⁰⁴.

În lipsa articolului *Faptul magic* nu ne putem da seama în ce puncte se articula polemica lui Nae Ionescu. Nici Eliade nu avea cum să cunoască reacția profesorului său. Abia după întoarcerea din India, în decembrie 1931, va putea citi cele trei cursuri de metafizică pe care acesta le ținuse între timp. Va fi însă, din toate punctele de vedere, prea târziu pentru angajarea unui dialog. Dacă nu cumva, tocmai publicarea volumul *Solilocvii*, în mai 1932, a fost replica lui Eliade.

Magie și tantrism

În vara anului 1928, Eliade îi scrie lui John Woodroffe pentru a-i împărtăși „intuiții” asupra „corespondențelor structurale dintre *tantra*, liturghia mithriacă, anumite formule ale Kabbalei și această sectă *Dhāraṇī*”¹⁰⁵. Despre „intuițiile” sale știm mai multe din articolul dedicat, tot atunci, studiilor savantului britanic. Tocmai citise unele dintre scrierile sale și ale lui Jakob Wilhelm Hauer, în care descoperise practica hindusă și buddhistă a formulelor verbale „rituale” (*mantra*, *dhāraṇī*), folosite ca instrument de concentrare sau ca talisman psihic.¹⁰⁶

Pe Hauer îl cunoaște prin broșura „extrem de interesantă” *Die Dhāraṇī im nördlichen Buddhismus und ihre Parallelen in der sogenannten Mithrasliturgie* (Stuttgart, 1927). Aceasta se ocupa de practica *dhāraṇī* în meditația buddhismului mahāyāna – pe care Eliade se grăbește să-l aprecieze ca fiind „cel mai autentic și magic” – și de paralelismul ei cu formulele liturghiei mithriace. Pentru cea din urmă Eliade citează operele lui Albrecht Dieterich și Franz Cumont. Relații cauzale între cele două „ritualuri magice și mistice” fiind greu de admis, Hauer concludă că

¹⁰⁴ O va spune peste puțin timp într-o altă conferință care continuă tema: puterea de mântuire a metafizicii se oprește la limita trupului, expresie a condiției de creatură; de aici încolo, există o singură cale mântuitoare, cea a Bisericii. *Ciclul de filosofie creștină. Conferința d-lui prof. Nae Ionescu. Trup și întrupare*, „Cuvântul”, VI, nr. 1767, 23 martie 1930, p. 2 (cronică nesemnată).

¹⁰⁵ Îi comunică acest lucru lui Jakob W. Hauer într-o scrisoare din 26 ianuarie 1929, păstrată – alături de alte trei scrisori ale lui Eliade și de copii ale răspunsurilor sale – în Bundesarchiv Koblenz, Nachlass Jakob Wilhelm Hauer, T. Îi mulțumesc lui Horst Junginger – cel care a descoperit corespondența – pentru copia digitală a manuscriselor și lui Florin Țurcanu pentru xerocopia lor.

¹⁰⁶ *Varnamâlă sau „Ghirlanda literelor”, op. cit.* (ST IV: 194–197).

e vorba de o corespondență de metode în urmărirea aceleiași experiențe (contemplația, extazul).

Mai târziu, însă, Eliade va afirma că, în acel moment, nu știa despre *dhāraṇī* decât din auzite¹⁰⁷. E posibil, prin urmare, ca informațiile despre opusculul lui Hauer să provină dintr-o altă lucrare sau dintr-o recenzie. Asupra operelor acestuia i-ar fi atras atenția – ulterior, spune Eliade – un prieten italian. Dacă e adevărat, ne întrebăm despre cine ar putea fi vorba? Judecând după corespondență, nu este nici Carlo Formichi, nici Aldo Mieli, nici Arturo Farinelli. Ar putea fi Giuseppe Tucci, dar scrisorile sale anterioare anului 1929, dacă au existat, nu s-au păstrat. Sau Evola, însă existența unei corespondențe preindiene cu acesta rămâne deocamdată o posibilitate nedovedită.

Din opera lui John Woodroffe, „unul dintre cei mai desăvârșiți indianiști englezi”, Eliade pretinde a cunoaște colecția „magnificelor” *Tantrik Texts* (din care apăruseră patrusprezece volume între 1913 și 1928), *Shakti and Shākta. Essays and Addresses on the Shākta Tantra-shāstra* (1918, 1927³), *The Serpent Power. The Secrets of Tantric and Shaktic Yoga* (1919, 1928³) și *The Garland of Letters (Varṇamālā). Studies in the Mantra-shāstra* (1922). Dar este evident că, deși anunță o recenzie a întregii colecții de texte tantrice, doar cel din urmă volum îi era cunoscut în mod direct. Eliade nici nu știa că Arthur Avalon este un pseudonim al lui Woodroffe (pseudonim care acoperea și colaborarea cu câțiva pandiți bengalezi), astfel încât pomenește în mai multe rânduri de „savanți ca Avalon și Woodroffe”. Ignorarea identității lui Arthur Avalon este o dovadă că nu citise nici *Shakti and Shākta*, căci în prefața cărții, Woodroffe își recunoscuse pseudonimul¹⁰⁸.

Din capul locului, Eliade își ia din nou precautele distanțe față de teosofi: „Pomenesc toate acestea pentru a nu se crede că volumul despre care scriu e unul dintre acelea publicate de teosofiști exaltați sau diletanți dubioși. Avalon și Woodroffe au realizat minunea de a reabilita tantrismul în ochii studioșilor europeni și asiatici”¹⁰⁹.

Ceea ce trebuie să-l fi atras instantaneu la *tantra* este mentalitatea acestei filosofii „de un magism pur și universal” (dar și „reabilitarea” sexului). Spre deosebire de concepția europeană a cuvântului, spune el, în viziunea dinamic-energetică a cosmosului specifică tantrismului, *mantra* are, pe lângă corpul fizic și conținutul de conștiință, o a treia dimensiune: potența magică, creatoare. Fiecare obiect are un „nume natural”, care este sunetul produs de forțele inerente lui, accesibil însă numai „urechii infinite” a yoghinului. Stăpânind sunetul, pronunțând corect „numele” unui lucru (adică având atitudinea psihică apropiată lui), yoghinul dobândește putere

¹⁰⁷ Scrisoarea către J.W. Hauer din 26 ianuarie 1929, *loc. cit.*

¹⁰⁸ John Woodroffe, *Shakti and Shākta. Essays and addresses on the Shākta Tantra-shāstra*, London, Luzacs, 1918, p. I; 2nd ed., 1920, p. X.

¹⁰⁹ *Varṇamālā sau „Ghirlanda literelor”, op. cit.* (ST IV: 195). Termenul „tantrism” este o creație occidentală. V. André Padoux, *A survey of Tantric Hinduism for the historian of religions*, „History of religions” (Chicago), XX, nr. 4, 1981, p. 345–360 (350).

asupra acestuia¹¹⁰. O concepție străveche, observă Eliade, care se regăsește de la primitivi până la *Biblie* și kabbala.

„Cuvintele sunt *acte magice*, acte prin care se stăpânesc existențe sau se postulează existențe”. Eliade e fascinat de domeniul universal al sunetelor, pe care îl vede ca pe un vast ocean ce-și așteaptă cercetătorul. Această concepție a dinamismului universal îi apare întru-totul științifică. De altfel, scrie el, știința purcede din magie, iar filosofia se întoarce tot la magie atunci când traversează o criză, precum în cazul idealismului sau al pragmatismului.

Foarte probabil, prima întâlnire cu *tantra* i-a fost mijlocită de revista „Ur”, unde a putut citi, în traducerea lui „Arthur Avalon”¹¹¹ (transpusă în italiană de însuși Evola), primul capitol din *Kulārṇava tantra* – text din secolele XI–XIV, foarte popular în Bengal –, alături de o traducere a ritualului mithriac din Marele papirus magic de la Paris, datorată neopitagoristului Giulio Parise¹¹². Acesta din urmă a tradus direct după originalul grec, confruntat cu versiunea germană a lui Albrecht Dieterich (*Eine Mithrasliturgie*, 1903). Tot Evola a publicat, pe baza cărții lui John Woodroffe, *The Garland of Letters*, un studiu despre teoria generală a *mantrii*. Iar Parise, un studiu despre „numele de Putere”¹¹³. Introducerea și notele la *Apathanatismos* – singurul ritual al misterilor antice păstrat intact – fac trimiteri la practica *mantrii*, la „literele de lumină” ale kabbalei, precum și paralele cu diverse tradiții: *yoga*, *tantra* buddhistă, orfismul, gnosticismul, hermetismul, neoplatonismul, *Biblia*, kabbala ș.a., citându-i pe Franz Cumont (*Les mystères de Mithra*, 1913³) și Arthur Avalon (*The Serpent Power*, 1924²)¹¹⁴. În notele traducerii din *Kulārṇava tantra*, datorate lui

¹¹⁰ V. o abordare mai recentă a subiectului, care revizuieste în detaliu analiza lui Woodroffe, în André Padoux, *Vāc. The concept of the Word in selected Hindu Tantras*, tr. by Jacques Gontier, Albany, State University of New York Press, 1990.

¹¹¹ Deși publicarea versiunii engleze a *Kulārṇava tantra* fusese anunțată de Woodroffe a urma în scurt timp ediției textului (1917) din seria „Tantrik Texts”, ea nu a mai apărut niciodată. Foarte probabil din scrupule puritanice, datorate pasajelor sale asupra uniunii sexuale. Traducerea aparține lui Atal Behari Ghose, principalul colaborator al lui John Woodroffe. Un manuscris incomplet al acesteia a fost găsit la urmașii săi. V. Kathleen Taylor, *Sir John Woodroffe, Tantra and Bengal. „An Indian soul in a European body”?*, Richmond, Curzon Press, 2001, p. 205, 225–226.

¹¹² *La conoscenza quale liberazione* (Dal primo capitolo del *Kulārṇava-Tantra*), tradotto per „Ur” dal sanscrito da Arthur Avalon, „Ur”, fasc. III, 1927, p. 62–70; *Apathanatismos. Rituale mithriaco del «Gran Papiro Magico di Parigi»*, prima traduzione diretta dal greco di Luce, introduzione e commento a cura di Ea, Leo, Luce, P. Negri, *ibidem*, fasc. IV, p. 89–120. V. reeditarea anastatică „Ur” 1927, Roma, Tilopa, 1980 și versiunea revizuită din *Introduzione alla magia*, volume primo, *op. cit.*, pp. 76–85, 114–140. În același an, revista publică traduceri din *Majjhimanikāya* (*La via della realizzazione secondo il Buddha*, p. 176 ș.u.) și *Śrīcakrasambhāva* (*Istruzioni esoteriche tibetane: La Vacanza e l'Essenza Radiante*, p. 229 ș.u.), cea din urmă după traducerea din tibetană publicată de lama Kazi Dawa Samdup în vol. VII al seriei „Tantrik texts” (1919). V. și Stefano Arcella, *Il contributo di J. Evola alla conoscenza del Buddhismo Vajrayāna*, FilosofiaPolitica.net, 28 ottobre 2006, p. 1–25.

¹¹³ Ea, *Sulla dottrina generale dei „Mantra”*, „Ur”, fasc. XI, 1927, p. 331–339; Luce, *Opus Magicum. I nomi di Potenza e i Segni degli Enti*, *ibidem*, fasc. III, 1927, p. 79 ș.u. V. și versiunile revizuite din *Introduzione alla magia*, volume primo, *op. cit.*, p. 93–98, 364–372.

¹¹⁴ *Apathanatismos*, *op. cit.*, p. 90, 91, 103, 106, 107, 108, 113, 115, 116. Introducerea și comentariile se datorează lui J. Evola, Giovanni Colazza, Giulio Parise și Arturo Reghini. Comparații

Evola, se fac comparații cu ritualul mithriac și cu kabbala¹¹⁵. Și în studiul său despre teoria *mantrei* – care nu seamănă cu cel al lui Eliade –, esoteristul italian trimite la posibile corespondențe între aceasta și tradiția kabbalistă¹¹⁶.

Intuițiile despre care Eliade le scrie lui Hauer și Woodroffe își au, fără îndoială, originea în aceste patru texte din revista „Ur”, care l-au orientat spre noi lecturi. Noutatea pe care o aduce în raport cu ele este *dhāraṇī*, după studiul pe care i-l dedicase J.W. Hauer, pe care însă, așa cum am văzut, îl cunoștea indirect, probabil tot dintr-o revistă.

Pe urmele *Faptului magic*

Deși perioada indiană nu intră în obiectul prezentului studiu, trebuie să discutăm aici câteva dintre consecințele imediate ale ideilor expuse în *Faptul magic*.

La două săptămâni după ce-i trimisese articolul lui Mircea Vulcănescu, îi scrie lui Vittorio Macchioro despre descoperirile sale: „Vous savez que j’ai trouvé une contrepartie aux idées de R. Otto? C’est un élément «magique», qui s’oppose à son *Heilige* et qui n’est pas le sentiment de se sentir créature minime, mais le sentiment qui résulte de la contemplation d’une création humaine. Je compare le rêve et l’émotion esthétique à la magie. En *Mantra Shastra*, précisément dans les traductions tantriques d’Avalon (Sir John Woodroffe), j’ai trouvé des textes éblouissants sur l’autre côté du sacré, sur le pouvoir créateur à travers la magie de l’homme...”¹¹⁷ Nu se poate spune din aceste rânduri dacă Eliade îl informa despre ideile sale expuse în *Faptul magic* sau despre dezvoltări ulterioare ale acestora. Distanța foarte scurtă de la încheierea studiului, combinată cu expedierea lui precipitată la București, pledează pentru ambele posibilități. Oricum ar fi, scrisoarea arată că Julius Evola nu era termenul exclusiv de referință al acestui misterios opuscul.

Eliade înțelege magicul ca opus sacrului, în sensul pe care i-l conferise Rudolf Otto, dar nu în mod absolut, din moment ce el rămâne cealaltă parte a lui. Trăsătura sa definitorie este puterea creatoare, demiurgică. Pe același plan sunt puse, în mod comparativ, visul și emoția estetică. Autorul strategic în susținerea punctului său de vedere este John Woodroffe, mai precis traducerile acestuia din texte tantrice, precum *The Garland of Letters*, carte căreia – așa cum am văzut – îi consacrase deja un articol înainte de plecarea din țară. Atât autorii, cât și ideile invocate aparțin perioadei preindiene.

În articolul *Fragments* – datat 13 ianuarie –, una dintre meditațiile lui Eliade se oprește asupra oboselii ca moment discontinuu al creației. Acea oboseală

cu alte tradiții esoterice și magice făcuse deja teosoful G.R.S. Mead în opusculul său *A Mithriac ritual*, London – Benares, The Theosophical Publishing Society, 1907, cunoscut de grupul de la „Ur”, care îi și imită modelul (introducere, traducere, comentarii).

¹¹⁵ *La conoscenza quale liberazione*, op. cit., p. 65, 68.

¹¹⁶ Ea, *Sulla dottrina generale dei „Mantra”*, op. cit., p. 332, 339.

¹¹⁷ Scrisoare către Vittorio Macchioro, din Poonamallee, 26 decembrie 1928; *Correspondență* II:162.

izvorâtă din înseși idei și sentimente, nu din conflictul lor cu fiziologia mentală: „Oboseala firească a sufletului, manifestându-se prin pierderea ascuțimilor critice, prin părăsirea semnificațiilor marilor coeficienți care hrănesc conștiința, prin simpatia involuntară față de acele forme de viață născute din vis (artă, dragoste etc.)”. Precizând acest lucru, Eliade face o paranteză foarte semnificativă: „Notez aici, în treacăt, că visul e marele fermecător și suport al vieții pământene, ajutându-ne să uităm sau să voalăm izolarea cumplită a umanului. Prin vis credem că putem deveni altul, că putem deveni celălalt. Magia (cea mai organizată formă a visului) ne îndeamnă să credem că putem sări peste pragul izolării noastre, creând efectiv printr-o voință canalizată în rit, ajungând demiurghi”.

Aceste atitudini – visul, magia, arta, dragostea – devin simpatice omului în starea de oboseală sufletească. Pozițiile de curaj, de avangardă, de primejdie – precum trăirea metafizicii sau experiența religioasă – sunt părăsite, căci ele cer „continuu efort intelectual, continuă umilință a valorilor strict umane, intensă și ageră analiză a datelor conștiinței”¹¹⁸.

Așa cum se poate vedea cu ușurință, observațiile se înscriu în prelungirea ideilor pe care Eliade i le comunicase lui Macchioro cu vreo două săptămâni în urmă. Magia și religia se regăsesc pe poziții opuse, iar visul și creația artistică sunt puse în corespondență simpatetică cu magicul.

Aceste observații și idei se regăsesc în secțiunea a treia a cărții *Solilocvii*, publicată după întoarcerea din India. Alături de ele, paginile din carte reiau și notații din caietul „Monstrul nr. 1” (2 iunie – 5 septembrie 1930). Eliade a amalgamat în acest volumaș însemnări întinse pe perioada a trei ani: de la călătoria spre India (ciorna *Faptului magic*) până la întoarcerea în țară¹¹⁹.

E vorba în aceste pagini tocmai de *creaturalul* lui Otto, sentimentul dependenței de Dumnezeu, căruia i se opune sentimentul creatorului, acela de a fi un demiurg asemenea lui Dumnezeu. Aici, însă, magia e pusă pe același plan cu visul, arta și dansul, iar mistica în rând cu dragostea¹²⁰.

Cam în aceeași perioadă, Eliade îl anunță pe Mircea Vulcănescu despre preocuparea sa continuă pentru problema abordată în articolul *Faptul magic*. Deocamdată adună material în scopul explicării magiei ca formă a visului, dar se gândește că, peste mai mulți ani, va putea scrie un studiu intitulat *Essai sur l'histoire et la signification de la magie*¹²¹.

Într-un nou articol al cărui titlu – *Schiță pentru un îndreptar* – anunță un program la fel de ambițios precum *Itinerariu spiritual*, Eliade distinge două feluri de raportare la viață: îndemnul de a o trăi și cel de a o înțelege (activitate căreia îi conferă un conținut sufletească, spre deosebire de simpla cunoaștere). Cel care îl

¹¹⁸ M. Eliade, *Fragmente* [13 ianuarie], „Cuvântul”, V, nr. 1373, 16 februarie 1929, pp. 1-2.

¹¹⁹ M. Eliade, *Fragmentarium* [Notații fugare din India], *op. cit.* Cf., de pildă, fragmentele din 25 iunie, 29 iulie, 8, 18, 24 august, 15 septembrie 1930 și *Solilocvii*: 47, 63, 61–62, 50, 51, 65–66, 33–34, 66–67.

¹²⁰ *Solilocvii*: 47.

¹²¹ Scrisoare din 23 ianuarie 1929; *Correspondență* III: 243.

interesează aproape exclusiv este primul dintre acestea: trăirea – echivalent românesc al germanului *Erlebnis*. Drept exemple contemporane de autori sau curente care găsesc soluția vieții în însăși experiența ei, citează bergsonismul, futurismul, pe Hermann von Keyserling, André Gide și Miguel de Unamuno. Considerarea acestor atitudini drept „mistice” e eronată, căci ele nu au în comun cu mistica decât elementul intuitiv situat dincolo de rațiune. Eliade preferă să le numească „estetice”, esteticul avându-și rădăcinile nu în religie, ci în magie¹²².

Dacă înainte de a pleca în India întrevedea numai două căi în viața spirituală – magia și mistica¹²³ sau aventura și absolutul¹²⁴ –, acum Eliade găsește trei soluții clasice ale vieții ca trăire.

Cea dintâi este soluția eroică: a face din propria viață o capodoperă. O atitudine magică, autocratică, aventuroasă, implicând iluzia vastului, a supraomului, a gestului creator. O soluție tinerească, superbă, dar tragică. Eroul suferă crunt fără motiv, numai pentru că e „frumos” să o facă. Este soluția artiștilor de geniu. Dar ei nu realizează nimic, în afară de propria lor viață. Chiar și aceasta e prețuită doar văzută de alții: viața lor e mare numai din afară.

La capătul drumului eroului există două posibilități: fie acesta înțelege iluzia în care se află, fie recunoaște că nu a reușit să creeze din viața lui o capodoperă. Ambele duc la sinucidere. „Eroul care n-a întâlnit ispita sinuciderii în drumul lui e un fals erou”, afirmă Eliade. Întrucât el însuși urmase calea eroică (se vede și din spațiul pe care i-l acordă aici în raport cu celelalte două căi), am putea fi îndreptățiți să luăm aceste rânduri drept o confesiune. De altfel, despre sinucidere vorbește încă de la începutul articolului. Cercetarea vieții, conducând la „experiența lucidă a timpului” – adică la luarea de cunoștință asupra devenirii, la invadarea conștiinței de sentimentul devenirii¹²⁵ –, poate dezlănțui zguduri atât de profunde ale sufletului, încât să ducă la însăși suprimarea vieții.

Cea de-a doua soluție este aceea a actorului: a-și juca rolul în mod corect. Aceasta înseamnă „a nu interveni în imaginația creatoare a autorului, ci a o respecta, realizând-o”. În fine, cea de-a treia este soluția absolutului: a transcende categoriile vieții. Adică a renunța la devenire, a suprima existența terestră pentru a trăi ca un sfânt sau ca un metafizician (unul „adevărat”). „Într-un anumit sens, o anticipare a Raiului sau a Nirvanei, după cum cel care o experimentează e european (pozitiv) sau asiatic (negativ)”.

Dar multiplicarea opțiunilor continuă. Eliade discernе o a patra soluție, accesibilă oricărui muritor, la care pare să se fi oprit propriul său itinerar. E soluția creării vieții, care – spune el – devine o datorie pentru cei ce nu pot face una dintre cele trei alegeri clasice. Reflecțiile sale asupra acestei noi atitudini sunt încă în

¹²² M. Eliade, *Schiță pentru un îndreptar* [19 februarie], „Cuvântul”, V, nr. 1406, 21 martie 1929, p. 1–2.

¹²³ M. Eliade, *Cuvinte despre o filosofie*, „Gândirea”, VIII, nr. 6–7, iunie–iulie 1928, p. 299–300 (ST IV: 212–215).

¹²⁴ M. Eliade, *Aventura*, „Cuvântul”, IV, 1271, 4 noiembrie 1928, p. 1–2 (ST IV: 291–294).

¹²⁵ Vezi, despre aceasta, și romanul *Isabel și apele Diavolului*; *Opere* I: 65.

formă magmatică; semnificația lor trebuie mai degrabă ghicită. Deocamdată, Eliade nici nu-i găsisese un nume potrivit; el o numește „concentrarea atenției asupra fenomenului vital”. Sensul pe care îl acordă aici cuvântului „atenție” nu e cel disociativ (între subiect și obiect), ci acela de a *prezentifica* un fapt, de a-l face viu și imediat¹²⁶.

Atitudinea pe care o propune este un continuu exercițiu: a lua cunoștință de viață, a interveni asupra ei în mod lucid și calm, a o crea. Drumul începe prin „obsesia construcției”. Omul are puterea de a-și crea singur viața. El își poate exercita libertatea nu numai prin gesturi eroice, ci și în momente umile, mediocre. Lucrul acesta se verifică în împrejurările tulburi, contrare instinctului momentan. Stăpânim realmente numai fragmentele de viață trăite împotriva fiziologiei și a societății, al căror temei rezidă în voința proprie. „O trăire a vieții începe prin contrazicerea vieții”.

Eliade avertizează împotriva confundării acestui exercițiu cu jemenfichismul (cultivat de futurism¹²⁷) sau cu „umila viață eroică”¹²⁸ a lui Romain Rolland (formulă pe care evită să o citeze).

„Deșteptarea atenției” înseamnă lichidarea uitării de sine în fluxul vieții. În acest fel procesul trăirii e inversat: viața pleacă din gândirea, dorința și imaginația omului. Eliade scrie fără să clipească: Totul stă în puterea individului, în afară de Har. Excepția îi dă prilejul să deschidă o paranteză asupra acestei noțiuni care, ne amintim, juca rolul cheie în depășirea concepției magice a ascezei din articolul *Faptul magic*: „Dar Harul e un element extramundă și despre el ar fi bine să nu se vorbească. Cei care îl au aparțin unei alte lumi. Ei viețuiesc alte raporturi. Ei pierd semnificația existenței. Ei sunt morți înviați, născuți la o lumină nouă, hrănindu-se cu alte alimente”.

Prin asumarea cotidiană a acestui exercițiu, viața devine o neconținută revelație. El nu exclude însă și nici nu diminuează facultățile raționale. Exercițiul rațiunii începe abia de aici: „Nu pot judeca decât în *real*, în ceea ce simt că *este*”. Problemele sunt fie gratuite, fie insolubile dacă sufletul care și le pune nu a trezit în sine acest „sentiment al existenței”.

Articolul se încheie cu o confesiune explicită: „Sunt un om care am învățat să trăiesc și tot ce am scris nu prețuiesc pentru cel care nu a simțit existența, pentru cel care nu și-a dat seama că e viu”. Așadar, Eliade învățase să trăiască în sensul dezvăluit aici al termenului „trăire”: concentrat permanent asupra momentului prezent, într-o stare care exclude proiecția în trecut sau în viitor, și construindu-și clipă de clipă viața prin exercițiul propriei voințe. E ușor de văzut că e vorba tot de o soluție magică, de autocreație, chiar dacă mutată din registrul eroicului în cel al cotidianului. Ea pare a corespunde unei reorientări metafizice spre „realism”, pe care o va recunoaște în cele ce urmează.

¹²⁶ Eventualele trimiteri la fenomenologia husserliană vor fi explorate în altă parte.

¹²⁷ Mulțumise futurismului pentru lecția jemenfichismului donquihotes. M. Eliade, *Recunoștință futurismului*, „Cuvântul”, nr. 1182, 7 august 1928, p. 1–2 (ST IV: 217); *Scrisori către un provincial. Nihil novus?... [24 februarie]*, *ibidem*, VI, nr. 1412, 27 martie 1929, p. 1–2.

¹²⁸ *L'humble vie héroïque. Pensées choisies* (1912). Eliade o cunoștea în traducerea selectivă a lui Felix Aderca din colecția „Probleme și idei” îngrijită de A.A. Luca; R. Rolland, *Umila viață eroică. Precursorii (pagini alese)*, București, Tip. Triumful, 1924, 48 pp. Cf. A.A. Luca, „Revista universitară”, I, nr. 1, ianuarie 1926, p. 28–29 (ST II: 41).

S-ar putea crede că Eliade începuse deja să experimenteze unele tehnici de tip yoghin. Cele două exerciții la care se referă în prima și în ultima parte a articolului – „experiența lucidă a timpului” și „concentrarea atenției asupra fenomenului vital” – evocă binecunoscuta tehnică buddhistă de meditație (*vipaśyanā*¹²⁹) asupra impermanenței și momentaneității. În buddhism, însă, orientarea e în direcția „soluției absolutului”, adică – respectând distincțiile lui Eliade – a căii mistice, în timp ce acesta nu depășise vechile sale propensiuni magice.

Probabil exercițiile erau rezultatul crizelor sale neurastenice, precum cea însemnată în jurnal cu puțin timp înaintea acestui articol: „Simțeam cu o formidabilă sensibilitate, luciditate, atenție, claritate cum timpul aleargă în jurul meu, cum fiecare clipă îngroapă pe celelalte, cum tot ce ne încântă sau ne tulbură nu e decât sclipăt efemer... Criza durează și acum, când scriu. Timpul, timpul – mă obsedează până la neurastenie. De ce nu pot găsi puncte stabile, absolute, eterne? Când capăt conștiința timpului care curge fără ca vreo putere să-l poată opri mă cutremur. Mi se pare că ori înnebunesc, ori trebuie să fac, urgent, o *faptă* mare”¹³⁰.

Noul îndreptar spiritual rămâne însă în fază de schiță. Nici unul dintre textele pe care le scrie în lunile următoare nu continuă liniile creionate aici. Numai câteva reflecții asupra „sentimentului de prezență” și a unui „simț nou” al timpului vor fi puse pe seama „doctorului” din romanul *Isabel și apele Diavolului*, iar atitudinea numită „*atenție* la trăire” va fi atribuită lui Fräulein Roth¹³¹.

Totuși, un pasaj dintr-o stranie nuvelă, datată în luna martie 1929, merită adus în acest context pentru valoarea lui de posibilă confesiune:

„[F]antasticul și misterul vieții mele se află într-o violentă stare de tensiune cerebrală, pasiune și voință. Crima nu mă satisface, perversiunile mă dezgustă, aventura *în afară de noi* a pierit odată cu Evul Mediu. Am avut conștiința vieții mele interioare când împlineam douăzeci de ani. Ce puteam face? Libertatea și nebunia faptelor nu izbuteau să ajungă un țel. Mi-am propus, atunci, să ajung Zeu.

Precizez: nu sunt un Dumnezeu, ci un zeu, un simplu zeu păgân, cu sufletul unui zeu și, evident, cu puterile lui. Indicații despre asemenea făpturi – pe care ignoranții le numesc mitice – ni s-au păstrat, cu prisosință. Țelul vieții mele era să urmăresc pas cu pas aceste indicații și să le realizez. Cel dintâi fapt pe care trebuia să-l săvârșesc îl cunoașteți: trebuia să-miucid tatăl și să-mi înghit copiii. Din întâmplare, însă, copii nu am. A trebuit, astfel, să încep palingeneza de la a doua treaptă. Am început zeificarea sufletului. Cred că metodele mele sunt cele mai bune. Înzestrat cu o sensibilitate aproape morbidă, cu o elasticitate dureroasă a gândirii, cu o voință robustă și cu o bogată efuziune de instincte, nu rămânea decât să activez cu intensitate toate aceste însușiri, păstrând, totuși, o *indiferență de piatră*, calm stupid. Nu o *maskă*, ci sufletul să fie calm în frenezie, așa cum erau sufletele zeilor. Nu pot exprima straniul celor dintâi încercări. Îmi amintesc că am

¹²⁹ Termenul înseamnă, etimologic, „privire care discernе” sau „privire în adânc” și desemnează un exercițiu de observație neangajată, de atenție asupra a ceea ce apare în momentul prezent.

¹³⁰ Însemnare nedată de la începutul lui februarie 1929; *India. Șantier*: 265–266.

¹³¹ *Opere* I: 41–42, 64–65, 96–97.

izbutit să recunosc, după câțiva ani, un element străin și clar, imutabil și inaccesibil autocunoștinței celorlalți oameni. Era *sufletul*. Domnilor, era sufletul unui zeu!... [...]

Ca să-mi încerc puterile sufletului, m-am deprins să mă chinui. Nu trupul, nu simțurile, ci căutam ispite pentru vasta mea viață interioară. Acestea îmi erau chinurile pe care eu le înduram zâmbind, zbuciumat și indiferent. Mi-am spus că sufletul unui zeu trebuie să primească o bucurie sau o nefericire cu aceeași tensiune a unui fapt cotidian. Întâi bucuriile; le-am căutat și le-am găsit. Iar, în pasiunea care-mi tortura sufletul, adevăratul suflet se contempla pe sine lucid, senin, curat...¹³²

În cele din urmă, personajul nuvelei se sinucide, pentru că – spune el – numai cel care își ridică viața fără motiv e stăpân pe ea. Numai cel care moare ca om ajunge un adevărat zeu. Se poate recunoaște cu ușurință în acest text ideea evoluană a îndumnezeirii magice, a creării sufletului nemuritor prin voință și efort propriu. Pe lângă aceasta, nuvela conține și urme evidente de influență papiniană¹³³.

Probabil scrierea ei a avut o funcție compensatorie în economia vieții sale spirituale. Pe la sfârșitul lunii martie, întâlnirea cu un tânăr profesor indian care realiza un „itinerariu spiritual complet” îl face să-și dea seama că, în ultima vreme, se cantonase între munca intelectuală și satisfacerea simțurilor. Nu-și hrănise sufletul cu nici o substanță spirituală, nu practicasese o meditație riguroasă. Primul pas pe care și-l impune este purificarea trupească, renunțarea la senzualitate, întoarcerea la ascetism.

„Altminteri de ce am venit aici? Singurătate, meditație, studiu puteam găsi, în aceleași condiții, oriunde în Europa. Dar aici există o anumită atmosferă de renunțare, de efort către împlinire intimă, de control asupra conștiinței, de iubire, care îmi e prielnică. Nu teosofism, nici practici brahmane, nici rituale; nimic barbar, nimic creat de istorie. Ci o extraordinară credință în realitatea adevărilor, în puterea omului de a le cunoaște și a le trăi printr-o realizare lăuntrică, prin puritate și reculegere mai ales. Credința aceasta e și a mea. Credința că, în pofida tuturor demonilor și a voluptăților, există un pod drept pe care pot merge oricând, din orice regiune infernală în care m-aș regăsi”¹³⁴.

Totuși această întâlnire nu a avut nici o consecință¹³⁵. Eliade nu s-a întors la viața ascetică și la practica exercițiilor spirituale. Explicația s-ar putea găsi într-una din paginile romanului cvasiautobiografic pe care va începe să-l scrie: „Nu m-am întors la vechea mea credință, n-am redevenit medieval. Nu mi-am poruncit discipline,

¹³² M. Eliade, *Carnaval*, „Viața literară” (București), IV, nr. 108, 27 aprilie – 11 mai 1929, p. 2; *Maddalena*: 141–146 (143–144).

¹³³ Chiar la începutul ei, naratorul își scrie în jurnal: „Astăzi, diavolul mi-a spus”, reminiscență a povestirii *Il Demonio mi disse* din volumul *Il tragico quotidiano* (1906), pe care Eliade a tradus-o în românește; Giovanni Papini, *Istorie complet absurdă*, „Gazeta de Duminică” (București), III, nr. 94, 21 august 1927, p. 6 (traducere nesemnăată, dar a cărei atribuire am dovedit-o într-un articol de viitoare apariție).

¹³⁴ *India. Șantier*: 279–230.

¹³⁵ Comentariu din 1935; *ibidem*: 277.

pentru că libertatea de care mă bucurasem prea mult nimicise voința organizată. Voința mea era acum spasmodică, întreruptă de vaste perioade aride sau pocăite, capricioasă”¹³⁶.

Dimpotrivă, alte întâlniri, precum cea cu volumul lui André Gide, *Si le grain ne meurt...* (1924), îi stârnesc dorința de a trăi extremele vieții, de rătăcirii, de viciu, de demonism¹³⁷. Faptul magic continuă să-l preocupe intelectual, dar – până la sfârșitul anului – rămâne departe de viața sa personală.

*

Așadar, în anii 1926–1928 impactul pe care lectura – parțială – a lui Guénon și Coomaraswamy îl are asupra formației intelectuale a lui Eliade e minor. Mai important este impactul lui Evola, chiar dacă numai prin articolele din „Bilychnis” și „Ur”. Dar, așa cum am văzut, pozițiile lui Evola cu care Eliade concordă le câștigase el însuși, independent, prin propriu-i „itinerariu spiritual” și prin frecventarea altor autori (Macchioro, Frazer, Otto), iar cu celelalte poziții ale ocultistului italian se afla în dezacord explicit. O scrie negru pe alb: „nu accept toate concluziile lui Evola”, deși „asta nu înseamnă că o anumită parte din gândirea lui nu e valabilă”¹³⁸. Ceea ce acceptă din gândirea italianului este rezultatul unei convergențe, nu al unei influențe. În cel mai bun caz scrierile acestuia îl ajută să-și precizeze mai bine poziția, câștigată în mod independent. Teoriile pe care încearcă să le dezvolte plecând de la ele sunt nu numai diferite, ba chiar opuse celor evoliane.

O nouă întâlnire cu acești autori va avea loc la Calcutta, după depășirea experienței Indiei „primelor șase luni”. Când înțelegerea fenomenului spiritual indian câștigă în profunzime, Eliade pare a se întoarce către ei cu o nouă percepție a sensului gândirii lor. În iunie 1929, primește la Calcutta, cărțile lui Guénon, *L'homme et son devenir selon le Vedânta* (1925) și *La crise du monde moderne* (1927), pe care și le comandase, printr-un prieten, la Paris¹³⁹. Tot atunci scrie la București să-i fie redirecționate în India noile numere ale revistelor „Ur/Krur” și „Bilychnis”¹⁴⁰. Lui Evola îi va scrie abia în primăvara anului 1930 pentru a-i cere cărțile recente. Această nouă etapă în întâlnirea cu scrierile „tradiționaliștilor” și dialectica acceptare–respingere prin care se raportează la ei va constitui subiectul unui articol succesiv.

ABREVIERI

Correspondență Mircea Eliade, *Europa, Asia, America...* *Correspondență*, I–III, ed. de M. Handoca, București, Editura Humanitas, 1999, 2004, 2004.

¹³⁶ M. Eliade, *Isabel și apele Diavolului*, în *Opere* I: 37.

¹³⁷ Însemnare nedată de la sfârșitul lunii aprilie; *India. Șantier*: 289.

¹³⁸ M. Eliade, *Ocultismul în cultura contemporană*, în *op. cit.*; ST III 371–374 (371).

¹³⁹ V. scrisoarea către familie din 17 aprilie 1929; *Correspondență* I: 265. Cele două cărți, purtând semnătura lui Eliade și data „Calcutta, 19 iunie 1929” au ajuns în biblioteca lui Ieronim Șerbu (*Vitrina cu amintiri*, București, Editura Cartea Românească, 1973, p. 207).

¹⁴⁰ V. scrisoarea către familie din 13 iunie 1929; *Correspondență* I: 272.

- Correspondență Pettazzoni* Mircea Eliade & Raffaele Pettazzoni, *L'histoire des religions a-t-elle un sens? Correspondance. 1926–1959*, édition originale par Natale Spineto, Paris, Cerf, 1994.
- Dosar* „Dosarul” Mircea Eliade, I–XIV (1926–1983), ed. de M. Handoca, București, Editura Curtea Veche, 1998–2008.
- India. Șantier* Mircea Eliade, *India. Biblioteca maharajahului. Șantier*, București, Editura Humanitas, 2003.
- Jurnal* Mircea Eliade, *Jurnal (1941–1985)*, I–II, ed. de M. Handoca, București, Editura Humanitas, 1993.
- Memorii* Mircea Eliade, *Memorii*, ed. a doua revăzută, de M. Handoca, București, Editura Humanitas, 1997.
- N. Ionescu, *Opere* Nae Ionescu, *Opere*, I–IV, VI–VII, ed. de M. Diaconu și D. Mezdrea, București – Brăila, 2000, 2005, 2010, 2011, 1999, 2002.
- N. Ionescu, *Teologia* Nae Ionescu, *Teologia. Integrala publicisticii religioase*, ed. de Dora Mezdrea, Sibiu, Editura Deisis, 2003.
- Opere* Mircea Eliade, *Opere*, I–II, ed. de M. Dascal și M. Handoca, București, Editura Minerva, 1994, 1997.
- Scrisori primite* Mircea Eliade și corespondenții săi, I–V, ed. de M. Handoca, București, Editura Minerva, 1993, 1999; București, F.N.C.S.A., 2003; București, Editura Criterion, 2006, 2007.
- Solilocvii* Mircea Eliade, *Solilocvii*, București, Editura Humanitas, 1991.
- ST Mircea Eliade, *Scrisori de tinerețe*, I. *Cum am găsit piatra filozofală (1921–1925)*, II. *Misterele și inițierea orientală (1926)*, III. *Itinerariu spiritual. (1927)*, IV. *Virilitate și asceză (1928)*, ed. de M. Handoca, București, Editura Humanitas, 1996, 1998, 2003, 2008.

ADDENDA

Mircea Eliade și „tradiționalismul” Bibliografie cronologică

Am reținut aici numai scrierile care se ocupă în mod direct de tema bibliografiei, indiferent de perspectiva sau calitatea lor. Nu am inclus recenziile cărților (numeroase mai ales în cazurile lui D. Dubuisson, S.M. Wasserstrom și M.J. Sedgwick), care nu aduc contribuții la cunoașterea chestiunii, deși adesea ele reprezintă poziții interesante pentru istoria intelectuală. Am acordat însă atenție republicărilor și traducerilor, căci ele arată – în alt fel decât recenziile – răspândirea și posibila influență a respectivelor scrieri.

1985

Cornel Ungureanu, *JXU*, „Revista de istorie și teorie literară” (București), XXXVII, nr. 1–2, ianuarie–iunie 1985, p. 259–265 (versiune adăugită în 1989).

1986

Crescenzo Fiore, *Storia sacra e storia profana in Mircea Eliade*, Roma, Bulzoni, 1986.

1987

Piero di Vona, *Storia e tradizione in Eliade*, „Diorama letterario” (Firenze), nr. 109, novembre 1987, p. 8–14.

Crescenzo Fiore, *Nei dintorni del mito*, intervista di Giovanni Monastra, „Diorama letterario” (Firenze), nr. 109, novembre 1987, p. 27.

1988

Stelian Bălănescu, *Doctrina secretă în opera lui Mircea Eliade*, „Revista Scriitorilor Români” (München), 25, 1988, p. 154–161.

Mac Linscott Ricketts, *Mircea Eliade: The Romanian Roots (1907-1945)*, vol. I–II, Boulder, East European Monographs, 1988, p. 183, 203, 299–300, 581, 848–850, 852–853, 1082, 1381, 1144, 1270 etc. (traducere românească revăzută în 2004).

Giovanni Monastra, *Il rapporto Eliade-Evola. Una pagina della cultura del Novecento*, „Diorama letterario” (Firenze), nr. 120, novembre 1988, p. 17-20.

Philippe Baillet, *Julius Evola et Mircea Eliade (1927–1944): une amitié manquée, avec des extraits de deux lettres d'Evola à Eliade*, „Les Deux Etendards” (Châlon-sur-Saône), I, nr. 1, septembre–décembre 1988, p. 45–55.

1989

Cornel Ungureanu, *JXU*, în: *ibidem*, *Imediata noastră apropiere*, vol. II, Timișoara, Editura Facla, 1989, p. 108–128 (prima versiune în 1985).

1993

Philippe Baillet, *Preface*, în: Claudio Mutti, *Les plumes de l'archange*, Châlon-sur-Saône, Hérode, 1993, p. 7–35 (versiunea originală italiană în 1994).

Daniel Dubuisson, *Mythologies du XXe siècle. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, Presse Universitaires de Lille, 1993, p. 217–303 (ediție revăzută în 2008; traducere italiană în 1995; traducere românească revăzută și adăugită în 2003, engleză în 2006).

1994

Philippe Baillet, *Prefazione*, în: Claudio Mutti, *Le penne dell'arcangelo*, Milano, Società Editrice Barbarosa, 1994, p. 2–25 (traducere franceză în 1993, românească în 1997).

1995

Enrico Montanari, *Eliade e Guénon*, „Studi e materiali di storia delle religioni” (Roma), 61, nr. 1, 1995, p. 131–149 (versiune adăugită în 2003).

Daniel Dubuisson, *L'ésotérisme fascisant de Mircea Eliade*, „Actes de la recherche en sciences sociales” (Paris), 106–107, Mars 1995, p. 42–51 (republicare în 2005, 2008 și 2012, traducere românească în 2003, engleză în 2006).

Daniel Dubuisson, *Mitologie del XX secolo. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, introduzione di Cristiano Grottanelli e Vittorio Lanternari, Bari, Dedalo, 1995, p. 209–290 (originalul francez în 1993).

Gianfranco de Turris, *L'„iniziato” e il Professore. I rapporti „somersi” tra Julius Evola e Mircea Eliade*, în: Maria Bernardi Guardì, Marco Rossi (eds.), *Delle rovine ed oltre. Saggi su Julius Evola*, Roma, Antonio Pellicani Editore, 1995, p. 219–249.

Steven M. Wasserstrom, *The Lives of Baron Evola*, „Alphabet City” (Toronto), nr. 4–5, December 1995, p. 84–90.

1997

Philippe Baillet, *Prefață*, în: Claudio Mutti, *Penele Arhanghelului. Intelectualii români și Garda de Fier (Nae Ionescu, Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica, Vasile Lovinescu)*, tr. de Florin Dumitrescu, ed. îngrijită și postfață de Răzvan Codrescu, București, Editura Anastasia, 1997, p. 5–34 (originalul italian în 1994).

Florin Mihăescu, *Mircea Eliade e René Guénon*, „Origini, supplemento a „Orion” (Milano), nr. 150, marzo 1997, p. 15–18.

Gianfranco de Turris, *Julius Evola e Mircea Eliade: un'amicizia dimenticata*, „Origini”, supplemento a „Orion” (Milano), nr. 150, marzo 1997, p. 19–26.

Marcel Tolcea, *Mircea Eliade și René Guénon*, „Orizont” (Timișoara), IX, nr. 12, 15 decembrie 1997, p. 13, 15.

1998

Paola Pisi, *I „tradizionalisti” e la formazione del pensiero di Eliade*, în: Luciano Arcella, Paola Pisi, Roberto Scagno (eds.), *Confronto con Mircea Eliade. Archetipi mitici e identità storica*, Milano, Jaca Book, 1998, p. 43–133.

H. T. Hansen [= Hans-Thomas Hakl], *Mircea Eliade, Julius Evola und die Integrale Tradition*, în: Julius Evola, *Über das Initiatische: Aufsatzsammlung*, hrsg. H. T. Hansen, Sinzheim, Frietsch Verlag, 1998, p. 9–50.

Claudio Mutti, *Julius Evola sul fronte dell'Est*, Parma, Edizioni all'insegna del Veltro, 1998, p. 11–38, 93–104 (traducere franceză în 2002).

Claudio Mutti, *Evola și România*, introducere la Julius Evola, *Naționalism și asceză*, traducere de Florin Dumitrescu, ediție îngrijită de Vasile A. Marian, Alba-Iulia – Paris, Fronde, 1998, p. 11–38.

1999

Steven M. Wasserstrom, *Religion after Religion, Gershom Scholem, Mircea Eliade, and Henry Corbin at Eranos*, Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 44–47, 272.

Claudio Mutti, *Eliade, Vâlsan, Geticus e gli altri. La Fortuna di Guénon tra i Romeni*, prezentare de Enrico Montanari, Parma, Edizioni all'insegna del Veltro, 1999 (traducere franceză în 2002, românească în 2003).

William W. Quinn Jr., *Mircea Eliade and the Sacred Tradition. A Personal Account*, „Nova Religio” (Chappaqua, NY), III, nr. 1, October 1999, p. 147–153 (republicat în 2005; traducere română în 2007).

2000

Natale Spineto, *Mircea Eliade: materiali per un bilancio storiografico*, în: Julien Ries, Natale Spineto (eds.), *Esploratori del pensiero umano. Georges Dumézil e Mircea Eliade*, Milano, Jaca Book, 2000, p. 201–248 (222–225) (versiune franceză revăzută în 2003).

2001

Paola Pisi, *Evola, Eliade e l'alchimia*, în: Gianfranco de Turreis, Alessandro Giuli (eds.), *Studii evoliani* 1999, Roma, Europa Libreria, 2001, p. 62–92.

Natale Spineto, *Mircea Eliade and Traditionalism*, „Aries” (Leiden), I, nr. 1, 2001, p. 62–87 (versiune italiană revăzută în 2006; traducere românească în 2009).

Marcel Tolcea, *Mircea Eliade și măștile lui „hombre segreto”*, introducere la: Mircea Eliade, *Note asupra simbolismului acvatic*, ediție anastatică îngrijită de G. Lecca, traducere de L. Zaharescu, Cluj, Editura Idea, 2001, p. 7–30.

2002

Liviu Bordaș, *Secretul doctorului Eliade*, „Origini. Revistă de studii culturale” (Zalău), nr. 1, 2002, p. 72–87 (traducere engleză revăzută în 2007).

Cristiano Grottanelli, *Mircea Eliade, Carl Schmitt, René Guénon, 1942*, „Revue de l'histoire des religions” (Paris), 219, nr. 3, 2002, pp. 325–356 (originalul italian în 2005).

Bryan S. Rennie, *Religion after Religion, History after History. Postmodern Historiography and the Study of Religions*, „Origins. Journal of cultural studies” (Zalău), nr. 3–4, 2002, p. 2–13 (republicat în 2003).

Claudio Mutti, *La Grande influence de René Guénon en Roumanie*, suivi de *Julius Evola en Europe de l'Est*, présentation de Enrico Montanari, Saint-Genis-Laval, Editions Akribeia, 2002 (originalul italian în 1999 și, respectiv, 1998).

Steven M. Wasserstrom, *Eliade and Evola*, în: Elliot R. Wolfson, Jeffrey J. Kripal (eds.), *The Unknown, Remembered Gate. Religious Experience and Hermeneutical Reflection*, New York, Seven Bridges Press, 2002 (editorul a falimentat înainte să tipărească volumul – care cuprindea lucrările celei de-a treia Annual Conference in Comparative Religion of The Religious Studies Program at New York University, din 17–18 aprilie 1999 –, dar articolul a circulat în unele cercuri academice, fiind citat și discutat în mai multe publicații încă înaintea așteptatei tipăririi; deși ulterior autorul a renunțat la publicarea lui, el a influențat alți scriitori asupra acestui subiect).

Marcel Tolcea, *Eliade, ezotericul*, Timișoara, Editura Mirton, 2002 (ediție revăzută în 2012).

2003

Bryan S. Rennie, *Religion after Religion, History after History. Postmodern Historiography and the Study of Religions*, „Method and Theory in the Study of Religion” (Leiden), 15, nr. 1, 2003, p. 68–99 (prima publicare în 2002).

Liviu Bordaș, *Istoria doctorului Honigberger și secretul unei nuvele eliadești*, „Origini. Revistă de studii culturale” (Zalău), nr. 1–2, 2003, p. 20–30; nr. 3–4, 2003, p. 129–158.

Bryan S. Rennie, *Mircea Eliade. A Secular Mystic in the History of Religions?*, „Origins. Journal of cultural studies” (Zalău), nr. 3–4, 2003, pp. 42–54 (republicat în 2008).

Florin Țurcanu, *Mircea Eliade, le prisonnier de l'histoire*, préface de Jacques Julliard, Paris, La Découverte, 2003, p. 7, 46, 57, 68, 93–97, 112, 139–140, 150, 211, 213, 269, 282–284, 287–288, 297, 304, 324, 332–335, 358, 361, 364, 390–393, 400, 402–403, 422, 465, 483, 525, 528–529, 531 (traducere românească în 2005 – revăzută în 2007 –, poloneză în 2006, germană în 2008).

Enrico Montanari, *Succesul lui Guénon printre români*, „Origini. Romanian Roots” (Norcross GA), nr. 5–6, May–June 2003, p. 15 (originalul italian în 1999).

Claudio Mutti, *Guénon în România. Eliade, Vâlsan, Geticus și ceilalți*, cu o prezentare de Enrico Montanari, tr. de Elena Pîrvu, prefață de Florin Mihaescu, București, Editura Vremea, 2003 (originalul italian în 1999).

Natale Spineto, *Mircea Eliade: éléments pour un bilan historiographique*, în: Julien Ries, Natale Spineto (eds.), *Deux explorateurs de la pensée humaine: Georges Dumézil et Mircea Eliade*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 137–182 (158–161) (prima versiune italiană în 2000).

Bruce Lincoln, *The Initiatory Paradigm in Anthropology, Folklore, and History of Religions*, în: David B. Dodd, Christopher A. Faraone (eds.), *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives. New Critical Perspectives*, London – New York, Routledge, 2003, p. 241–254 (242–244, 252–253).

Enrico Montanari, *Eliade e Guénon*, appendice I în: *ibidem*, *La fatica del cuore. Saggio sul'ascesi esicasta*, Milano, Jaka Book, (ottobre) 2003, p. 183–203 (prima versiune în 1995).

Liviu Bordaș, *Din nou despre Eliade și „Tradiție”*, „Timpul” (Iași), IV, nr. 11, noiembrie 2003, p. 10–11; „Origini. Revistă de studii culturale” (Zalău), nr. 3–4, 2003, p. 218–219.

Daniel Dubuisson, *Mircea Eliade sau Sacralul*, în: *ibidem*, *Mitologii ale secolului XX. Dumézil, Levi-Strauss, Eliade*, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 181–250 (originalul francez în 1993).

Daniel Dubuisson, *Esoterismul fascizant al lui Mircea Eliade*, addendum 1 la: *ibidem*, *Mitologii ale secolului XX. Dumézil, Levi-Strauss, Eliade*, Iași, Editura Polirom, 2003, p. 275–293 (originalul francez în 1995).

2004

Mark J. Sedgwick, *Against the modern world. Traditionalism and the secret intellectual history of the Twentieth Century*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2004, p. 109–116, 189–192, 209–303, 321–322.

Mac Linscott Ricketts, *Rădăcinile românești ale lui Mircea Eliade*, tr. de V. Stănescu, M. Gligor ș.a., București, Editura Criterion, 2004, vol. I. p. 142, 168, 188, 224, 237, 274, 514, 296, 493, 516, 531, 551, 596; vol. II, p. 51, 74, 78–79, 89, 114–115, 126–127, 131–141, 147, 150, 153, 159–162, 166, 255, 282, 354, 356–357, 381, 388, 412, 421, 426–427, 478–479 (prima versiune engleză în 1988).

2005

Cristiano Grottanelli, *Mircea Eliade, Carl Schmitt, René Guénon 1942*, în: Natale Spineto (ed.), *Interrompere il quotidiano. La costruzione del tempo nell'esperienza religiosa*, Milano, Jaka Book, (febbraio) 2005, p. 139–171 (versiune franceză în 2002).

Daniel Dubuisson, *Impostures et pseudo-science. L'oeuvre de Mircea Eliade*, préface d'Isac Chiva, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2005 (versiune revăzută a secțiunii despre Eliade din cartea din 1993, împreună cu patru articole din perioada 1995-2000 incluse în traducerea românească din 2003, în cea engleză din 2006 și în reeditarea franceză din 2008; republicată în 2012).

Florin Țurcanu, *Mircea Eliade, prizonierul istoriei*, tr. din franceză de M. Anghel și D. Dodu, cu o prefață de Zoe Petre, București, Editura Humanitas, 2005, p. 27, 72, 86, 99, 128, 130–133, 151, 184, 270, 272, 339, 354–357, 361–362, 373, 381, 416–418, 446–447, 450, 454, 483–488, 495, 498–499, 521, 575, 594, 648, 651–652, 654 (originalul francez în 2003).

William W. Quinn Jr., *Mircea Eliade and the Sacred Tradition. A Personal Account*, în: Mihaela Gligor, Mac Linscott Ricketts (eds.), *Întâlniri cu / Encounters with Mircea Eliade*, Cluj, Casa Cărții de Știință, 2005, p. 141–152 (prima publicare în 1999; traducere românească în 2007).

2006

Radu Drăgan, *La contribution des auteurs roumains à la littérature ésotérique occidentale (XIXe – XXe siècles)*, „École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annuaire”, 2005-2006, p. 379–385 (383–384).

Natale Spineto, *Eliade e il „pensiero tradizionale”*, în: *ibidem*, *Mircea Eliade, storico delle religioni*, Brescia, Morcelliana, 2006, p. 133–163 (prima versiune engleză în 2001; traducere românească în 2009).

Daniel Dubuisson, *Twentieth Century Mythologies. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, 2nd edition augmented and revised, tr. By Martha Cunningham, London – Oakville, Equinox, 2006, p. 173–288 (prima versiune franceză în 1993 și 2005).

Florin Țurcanu, *Mircea Eliade, der Philosoph des Heiligen oder Im Gefängnis der Geschichte. Eine Biographie*, aus dem Französischen von Silke Lührmann, Schnellroda, Antaios, 2006 (originalul francez în 2003).

Jean-Pierre Laurant, *René Guénon. Les enjeux d'une lecture*, Paris, Dervy, 2006, p. 239, 257, 260–261, 310, 321, 343, 350, 355, 362–363 (traducere italiană revăzută în 2008).

2007

Liviu Bordaș, *The secret of Dr. Eliade*, în: Bryan S. Rennie (ed.), *The International Eliade*, Albany, State University of New York Press, 2007, p. 101–130 (prima versiune românească în 2002).

Florin Țurcanu, *Mircea Eliade, prizonierul istoriei*, ed. a II-a revăzută, tr. din franceză de M. Anghel și D. Dodu, cu o prefață de Zoe Petre, București, Editura Humanitas, 2007, p. 29, 74, 88, 101, 130, 132–135, 153, 186, 274, 276, 343, 358, 365–367, 377, 385, 409, 420–421, 489–490, 451, 456, 458, 487–492, 500, 503, 527, 578, 600, 654, 657–658, 661 (originalul francez în 2003).

William W. Quinn Jr., *Mircea Eliade și tradiția sacră (O relatare personală)*, în: Mihaela Gligor, Mac Linscott Ricketts (eds.), *Întâlniri cu Mircea Eliade*, București, Editura Humanitas, 2007, p. 220–230 (originalul englez în 1999 și 2005).

2008

Gary Lachmann, *Archangels of our darkest nature*, în: *ibidem*, *Politics and the Occult. The Left, the Right, and the Radically Unseen*, Wheaton IL, Quest Books, 2008, p. 207–236, 259–261.

Horst Junginger, *Introduction*, în: idem (ed.), *The study of religion under the impact of Fascism*, Leiden – Boston, Brill, 2008, p. 1–103 (30–43, 56–65).

Cristiano Grottanelli, *War-time connections: Dumézil and Eliade, Eliade and Schmitt, Schmitt and Evola, Drieu la Rochelle and Dumézil*, în: Horst Junginger (ed.), *The study of religion under the impact of Fascism*, Leiden – Boston, Brill, 2008, p. 303–314.

Francisco García Bazán, *La presencia de René Guénon en Mircea Eliade y Carl Schmitt*, „El Hilo de Ariadna” (Buenos Aires), nr. 4, 2008, p. 108–120.

Bryan S. Rennie, *Mircea Eliade: „Secular Mysticism” and the History of Religions*, „Religion” (Amsterdam), 38, nr. 4, 2008, p. 328–337 (prima publicare în 2002).

Michel Gardaz, „The Trojan horse of philosophia perennis”: *Mircea Eliade's quest of spiritual transformation*, „Religion” (Amsterdam), 38, nr. 4, 2008, p. 338–345.

Daniel Dubuisson, *Mythologies du XXe siècle. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, 2^e édition revue et augmentée, Lille, Presses Universitaires de Septentrion, 2008, p. 197–269, 291–324 (prima ediție în 1993 și 2005).

Daniel Dubuisson, *L'ésotérisme fascinant de Mircea Eliade*, addendum 1 în: idem, *Mythologies du XXe siècle. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, 2^e édition revue et augmentée, Lille, Presses Universitaires de Septentrion, 2008, p. 273–290 (prima publicare în 1995 și 2005).

Florin Țurcanu, *Mircea Eliade, więzień historii*, tr. de Robert Reszke, Warszawa, Wydawnictwo KR, 2008 (originalul francez în 2003).

Jean-Pierre Laurant, *René Guénon. Esoterismo e tradizione*, edizione italiana ampliata, riveduta e corretta a cura di PierLuigi Zoccatelli, traduzione dal francese di Dorella Giardini, Roma, Ed. Mediterranee, 2008, p. 127, 136–138, 162–163, 168, 179, 182, 186, 190 (originalul francez în 2006).

Marcello De Martino, *Mircea Eliade esoterico. Ioan Petru Culianu e i „non detti”*, Roma, Settimo Sigillo, 2008.

2009

Natale Spineto, *Eliade și „gândirea tradițională”*, în: idem, *Mircea Eliade, istoric al religiilor*, tr. de Șerban Stati și Magdalena Ionescu, București, Editura Curtea Veche, 2009, p. 141–173 (ediția italiană în 2006).

2010

Antoine Faivre, *Modern Western Esoteric Currents in the Work of Mircea Eliade. The Extent and Limits of Their Presence*, în: Christian K. Wedemeyer, Wendy Doniger (eds.), *Hermeneutics, Politics, and the History of Religions. The Contested Legacies of Joachim Wach and Mircea Eliade*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2010, p. 147–157.

2011

Giovanni Casadio, *Eliade contro Evola*, introducere la: Julius Evola, *Lettere a Mircea Eliade. 1930–1954*, a cura di Claudio Mutti, Napoli, Controcorrente, 2011, p. 7–19.

Marcello De Martino, *Le ultime lettere di Julius Evola a M. Mircea Eliade (29/XI/1954 e 26/IV/1962)*, Roma, Settimo Sigillo, 2011.

Liviu Bordaș, *The difficult encounter in Rome. Mircea Eliade's post-war relation with Julius Evola – new letters and data*, „International Journal on Humanistic Ideology” (Cluj), IV, nr. 2, Autumn-Winter 2011, p. 125–158 (traducere italiană în 2012).

Marcello De Martino, *L'Idealismo magico di Faptul magic: alla ricerca di un manoscritto perduto*, în: Cristina Scarlat (ed.), *Mircea Eliade, once again*, Iași, Lumen, 2011, p. 205–245 (inclus și în cartea din 2008).

2012

Liviu Bordaș, *Mircea Eliade e Julius Evola, un rapporto difficile*, „Nuova Storia Contemporanea” (Roma), XVI, no. 2, Marzo–Avrile 2012, p. 79–96 (originalul englez în 2011).

Daniel Dubuisson, *Impostures et pseudo-science. L'oeuvre de Mircea Eliade*, Lille, Presses Universitaires de Septentrion, 2012 (prima publicare în 2005).

Enrico Montanari, *Eliade ed Evola: aspetti di un rapporto „sommerso”*, in: Giovanni Casadio, Pietro Mander (eds.), *Mircea Eliade. Le forme della Tradizione e del Sacro*, Roma, Ed. Mediterranee, 2012, p. 93–111.

Marcel Tolcea, *Eliade, ezotericul*, ediția a II-a, Paris – Bucarest – Jerusalem, Est – Samuel Testet Editeur, 2012.

Giovanni Sessa, *Julius Evola e il professor Eliade*, „Il Cerchio” (Napoli), nr. 4, Settembre–Dicembre 2012, p. 17–20.

ABSTRACT

This article is the first in a series to offer a historical reconstruction of Mircea Eliade's relationship with the main representatives and ideas of the so-called “Traditionalist” current (René Guénon, Julius Evola, and Ananda K. Coomaraswamy). Eliade first comes across the works of the Traditionalists between 1926 and 1928. I examine the motives that might have brought about his interest for their works, his relation to their ideas, and the immediate consequences of this intellectual encounter during his first months in India.

My claim is that Guénon and Coomaraswamy have a rather limited impact on his intellectual formation at this early stage. Evola's work (more precisely his less known articles from the reviews „Bilychnis” and „Ur”), on the other hand, seems to have captivated the imagination of young Eliade. However, the positions of Evola with which he found himself in agreement (his “magic idealism”) were gained independently, through his own “spiritual itinerary”, as well as through his earlier acquaintance with the seminal works of Macchioro, Frazer, and Otto. But Eliade also disagrees with Evola on several counts. My argument is that Evola acts as a catalyst, and that Eliade develops many of his theoretical positions largely on his own. We can not speak, at least at this stage, of an influence, but rather of convergence. Other authors also played a similar catalytic role in shaping Eliade's ideas about magic and mystic, in particular Nae Ionescu (his professor at the University of Bucharest), and the indologists John Woodroffe and Jakob Wilhelm Hauer.

Subsequent articles will trace the course of Eliade's involvement with the works of the Traditionalists during his Indian period (1929–1931), the period after his return to Romania (1932–1940), and during the World War II (1940–1945).

Keywords: Mircea Eliade, Julius Evola, René Guénon, Ananda K. Coomaraswamy, Giovanni Papini, Nae Ionescu, John Woodroffe, Jakob Wilhelm Hauer, magic, mystic, “Traditionalism”, occultism, “metapsychism”, Christianity, Orthodoxy, Tantrism, religion, philosophy, self-realisation, grace, hero, God, India.

POLITEȚEA CA MEDIERE – O POSIBILĂ GENEALOGIE A MODERNITĂȚII CULTURALE

Caius Dobrescu*

Deși plasează manierele, adică rafinarea comportamentelor, ceea ce în termeni fenomenologici am putea numi „subțierea”, până la „diafanizare”, a sentimentului existenței (având în centru, desigur, experiența corporalității și tot ceea ce imagianrul social poate constela în jurul acesteia), Norbert Elias ([1939] 2002, [1969] 1983) omite totuși să confere sistemului politeții una dintre calitățile sale esențiale: aceea de a exercita o funcțiune de *mediere* culturală. Sociologul este convins că a descoperit resortul fundamental al procesului civilizării, deși, în mod evident, nu speculează asupra motivelor ultime care ar fi putut genera o asemenea mega-tendință de „de-substanțializare”. Rămâne, însă, o întrebare dacă sistemul manierelor își derivă dinamica din sine însuși, pentru că s-ar plia pe și ar aduce la expresie un focar imaginativ și motivațional anume al comportamentului uman, sau puterea sa de influență e dată de faptul că, așa cum vom susține în cele ce urmează, politețea se află în poziția de a intermedia între facultăți, valori și procese sociale.

Pentru a servi ca fundament unei teorii unidimensionale a procesului modernizării, „civilizarea” ar trebui să funcționeze în mod nu doar autonom, ci și substanțial, să fie, altfel spus, „ceva anume”, chiar dacă substanța din care este făcută este aceeași din care, cu o celebră formulă shakespeareană, sunt făcute și visele. Noi vom adopta, însă, o perspectivă mai prudentă asupra modernizării, limitându-ne să constatăm convergența acțiunii unor focare diferite de transformare, ceea ce ne va permite ipoteza că politețea joacă un rol central tocmai fiindcă asigură o formulă de mediere între aceste focare și prin aceasta le articulează, le aduce împreună, într-un câmp statistic al interacțiunilor.

Înainte de a expune lucrurile într-un mod mai amănunțit, să precizăm totuși că o asemenea viziune este plasată oblic în raport cu teoria, tot mai influentă, a modernității ca separare constantă, tot mai complexă, mai diversificată și, în același timp, mai precisă, a unor diferite câmpuri de joc sau „sisteme auto-poietice” – teoria, adică, a lui Niklas Luhmann (Luhmann 1990), cu tot corolarul ei de aplicații asupra „sistemului social al literaturii” (Schmidt 1989). Fără a nega existența unor procese de diferențiere sau autonomizare, teoria pe care o susținem aici, și la care vom reveni în diferite alte momente ale demersului nostru, este aceea că aceste separări nu țin de o impersonală mecanică sau logică a supra-sistemului cultural, așa cum pare să presupună Luhmann, ci străbat cu toate conștiința umană, presupun

* Universitatea din București.

decizii, procese de (auto)înțelegere, de (auto)valorizare, de discriminare conceptuală (altfel spus, implicând, în mult mai mare măsură și în poziții mult mai influente decât pare să creadă Luhmann ceea ce el numește „sisteme psihice”, în raport cu ceea ce tot el numește „sisteme sociale”). Dar chiar dacă acceptăm importanța acestor procese de diferențiere și autonomizare, de compartimentalizare a câmpurilor sociale, teoria pe baza căreia ne organizăm demersul este că diferența specifică a modernității – acea diferență cu rol de declanșare/incitare – nu este procesul de diferențiere în sine, ci mai degrabă formele originale de mediere, de preluări de funcții, afinități/analogii, transgresiuni reciproce, osmoze, în esență, de *chimie* care se dezvoltă la limita (între limitele) acestor câmpuri. Chimie pe care o putem pune în valoare deja din faza timpurie a decolării civilizaționale occidentale.

Relația dintre politețe și instinctele naturale, ca și sublimarea culturală a acestora a fost teoretizată cu claritate de Anthony Ashley Cooper, al treilea conte de Shaftesbury. În *Inquiry Concerning Virtue and Merit*, lucrarea sa tipărită pentru prima dată în 1699, susținea, cu privire la sursa profundă a politeții:

Dacă instinctul de a mânca și a bea este natural, cel gregar este astfel în egală măsură. Dacă orice apetit sau simț este natural, la fel este și simțul camaraderiei. Dacă natura își spune cuvântul în relația dintre sexe, afecțiunea este la fel de naturală în privința urmașilor ce rezultă de aici; și tot astfel între urmași, ca înrudiți și asociați, crescuți sub aceeași economie și disciplină. Astfel cum un clan sau un trib se formează treptat, tot astfel se conturează un public (citată în Klein 1994: 68).

Pornind de la acest fundament natural, puternic și stabil tocmai datorită dinamismului și spontaneității sale adaptative, Shaftesbury avea să argumenteze pe larg, în tratatul său, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1737), multidimensionalitatea subiacentă artelor politeții. Iată viziunea celebrului moralist *whig* expusă, în esență, de Lawrence E. Klein, unul dintre cei mai reputați dintre exegeții săi contemporani:

Mai întâi, „politețea” presupunea situarea într-o „bună companie”, deci în domeniul interacțiunii și schimbului social, unde guverna relațiile sinelui cu ceilalți. Permițând o diferențiere între expresiile de sine, „politețea” avea menirea să le coordoneze, reconcilieze sau integreze.

În al doilea rând, subordona acest domeniu al vieții sociale normei de „a plăcea”. Gratificația nutrită de politețe era psihologică: ameliorarea modului în care oamenii se percepeau pe sine și îi percepeau pe ceilalți. Astfel, „politețea” presupunea un domeniu intresubiectiv în care erau implicate cultivarea și schimbul de opinii și sentimente.

În al treilea rând, „politețea” implica o percepție a formei. Era o artă sau o tehnică guvernând „cum”-ul relațiilor sociale. „Politețea” privea sociabilitatea, dar nu era substituibilă acesteia: în timp ce sociabilitatea umană reprezenta o materie primă și originară care cerea prelucrare, „politețea” era o sociabilitate rafinată, care aducea preocupările estetice în contiguitate cu cele etice (Klein 1994: 4).

Toate principiile expuse aici, *coordonarea*, *subordonarea* (față de un principiu comun, și încă unul aparent „slab”, cum este imperativul de „a plăcea”) și *contiguitatea* contribuie la înțelegerea vocației de mediere a politeții. Deși, ne avertizează Klein, în finalul pasajului citat, lordul Shaftesbury avea suficient realism pentru a presupune că un asemenea proces de mediere presupunea suficiente surse de blocaj și conflict și,

deci, nu putea funcționa de la sine, fără concentrare și supraveghere, fără mobilizarea permanentă a puterii de discernământ sau a instinctului moral:

Deși „politețea” implica ideea că sociabilitatea era potențată de o formă bine conturată, puteau apărea tensiuni între aceste principii: de exemplu, când „politețea” decădea în formalism și în ceremonios, putea fi portretizată ca ostilă sociabilității (*ibid.*).

Asupra acestor elemente vom reveni, fără îndoială, și din alte unghiuri. Deocamdată, să observăm că, din perspectiva lui Shaftesbury, medierea realizată de conversația politicoasă ține de planul interacțiunilor între indivizi, percepuți ca atomi sociali – interacțiuni care evoluează de la coliziune la coordonare, la toleranță amiabilă, simpatie și chiar empatie. Acesta fiind sensul oricărui autentic progres – în acest punct putem vedea în Norbert Elias un spirit shaftesburyean, chiar dacă unul care se vrea scutit de tentațiile normative – al „procesului civilizării”. În această privință, reflecțiile „on the liberty of wit and humour” din volumul de eseuri *Sensus Communis* (1709) sunt cât se poate de explicite:

Orice Politețe este datoare Libertății. Ne șlefuiim unul pe altul și ne îndepărtăm Colțurile și Asperitățile printr-un fel de amiabilă Coliziune. A restrânge aceasta înseamnă să lași să ruginască Înțelegerea umană. Este să distrugi Civilitatea, Buna Creștere, și chiar Caritatea însăși, sub pretextul că o protejezi (citat în Klein 1994: 197).

Ideea pe care o susținem aici, însă, este că, dincolo de această sferă a „coliziunii amiabile” interpersonale, politețea mediază între structuri socioculturale. Un prim exemplu asupra căruia ne vom opri este medierea dintre atitudinea civică, adică implicarea publică în chestiunile comunității politice, pe de o parte, și atitudinea convivială, sociabilitatea, nu doar privată, ci, după cum vom vedea imediat, chiar *intimă*, pe de altă parte. Termenii problemei au fost fixați încă din Antichitatea clasică. După cum arată un celebru studios al istoriei elocinței, Marc Fumaroli,

...conversația (rivala privată a elocinței publice și civice) este metoda socratică pentru a aduna candidații la această elecțiune, a-i pune la încercare, a-i dezgusta de doxa comună și de efectele de putere pe care o extrag din aceasta sofistii și discipolii lor (Fumaroli 1997: iv).

În spiritul convivialității spirituale a dialogului platonician, dar „cenzurându-i erotismul și înrădăcinarea în poezia cosmică” (Fumaroli 1997: vii), Cicero așază, pentru lumea romană, bazele morale și filozofice ale conversației politicoase. În dialogul *De oratore*, de pildă, Crassus, interlocutorul ficțional al autorului, conchide, în finalul unei apologii republicane a vorbirii publice (*contentio orationis*, pentru a vorbi în termeni ciceronieni):

Dar, pentru a nu ne ocupa încontinuu de ceea ce se petrece în Forum, în tribunal, la tribuna publică (*rostra*), la Senat, ce mod de a te abandona delectării mai dulcea și mai potrivită cu umanitatea noastră decât o conversație (*sermo*) spirituală (*facetus*) și deloc neerudită (*nullo inerudis*)?

Suntem superiori animalelor mai ales prin aceea că intrăm în conversație (*colloquium*) unul cu altul și că avem puterea de a descrie prin vorbire gândirea noastră (citată în Fumaroli 1994: 289).

Această opoziție clasică, oratorie publică vs conversație privată, are o funcție de reglare socială și ar trebui, poate, inclusă într-o istorie a ideii de *checks and ballances*. Dar tocmai datorită acestei viziuni clasice a echilibrului înțeles ca *stabilitate* nu putem vorbi despre idealul ciceronian de *otium cum dignitate* ca despre o formă veritabilă de *intermediere* socioculturală. Cu atât mai puțin putem avansa o asemenea interpretare cu privire la autorii care teoretizează plăcerea de a conversa în timpul cinei. Așa cum este cazul lui Varrus și, pe urmele lui, al lui Aulus Gellius, cel care propune tipul ideal al lui *urbanus homo* (Burke 1997: 27). Pentru Horațiu, *sermo* nu ocupă, ca pentru Cicero, ceea ce Fumaroli numește „interstițiile vieții publice”. Marcat de epicureism, idealul conversației amicale este văzut ca „optimum” vieții umane, și înțeles ca „o convorbire destinsă și surâzătoare, potrivită unei vieți de loisir petrecute între prieteni, o poetică a înțelepciunii pentru *the happy few*” și ca o „meditație colectivă asupra locurilor comune, nutrită pe deasupra de memoria *literată* a interlocutorilor, care face să intre în concert vocile autorilor clasici” (Fumaroli 1994: 290).

Deși trubadurii nu par străini de idealul clasic al *decorum*-ului (acesta este sensul în care Marcabru, de exemplu, pare să folosească termenul de *mesura*, într-un context în care exaltă *gent parlar* – Burke 1997: 27), doar modernitatea timpurie avea să redescopere termenii clasici, *oratio* și *sermo*, ai idealului echilibrului social sau, mai degrabă, ai unui ideal al echilibrului moral între dimensiunea publică și aceea privată a identității personale. Dar raportul rămâne unul de complementaritate. Aceasta, pe de o parte, în cazul elitelor republicilor italiene, în principal Florența și Veneția, elite care aduc din nou la viață viziunea ciceroniană a preeminenței oratoriei (Baron 1960, Hulliung 1983, Mansfield & Tarcov 1996, Monfasani 1999). Pe de altă parte, raportul de complementaritate se păstrează și în cazul elitelor intelectuale ale Franței, statul care raționalizează în cel mai înalt grad monarhia feudală, elite pentru care, în absența unui spațiu public care să confere discursului o demnitate politică, valorizează în primul rând idealul horațian al *otium*-ului intelectual. Michel de Montaigne și Étienne de La Boétie ilustrează, deși cu nuanțe (de resemnare amuzată, la primul, de resemnare frustrată, la cel de-al doilea), reconfigurarea idealului de viață horațian în condițiile unui sistem politico-teologic ierarhic și autoritar (Fumaroli 1994: 128).

Dar politețea nu va ajunge să exercite o funcțiune de mediere între oratorie și conversație decât odată cu transformarea ei într-o instituție, difuză, dar coerentă, înzestrată cu o reală putere de includere, excludere, recompensare, investire, influență. Adică, în același timp cu apariția, în Anglia și mai ales în Franța, a instituției sociale a *salonului* (Magendie [1925] 1993, Lilti 2005). Odată cu structurarea acestuia, politețea devine în tot mai mare măsură un factor politic activ. Începutul procesului de hibridizare între spațiul public și cel privat este de regăsit în modernitatea timpurie. Marc Fumaroli vorbește despre eseurile lui Montaigne, deci despre un fenomen al secolului al XVI-lea, ca despre o „retorică a

forului interior” (*op. cit.*, 125–161). Dar în special istoricii culturali ai secolelor următoare au constatat diferite configurări politice ale spațiului familial, în același timp cu simptome de de-ritualizare progresivă a spațiului public și accesibilizarea lui pentru diferite forme de expresie menite să transmită „spontaneitate” sau să prezinte „plăcerea” ca pe un ideal de viață acceptabil și chiar recomandabil (François 1986, Brewer 1997, Paladini 2003, McKeon 2005).

O articulare socială clar sesizabilă a unui spațiu intermediar, plasat între sfera discursului public și acela al conversației conviviale, intime, dar, în același timp, dezvoltând caracteristici distinctive și o substanță socială proprie poate fi sesizată mai întâi în Anglia. Procesul este sesizat pentru prima dată atunci când contele de Shaftesbury dă, în opinia lui Lawrence E. Klein, „o altă turnură noțiunii de libertate”, astfel încât aceasta:

...nu se referă [...] la o condiție explicit politică, nici la instituirea drepturilor, nici la independență sau autogovernare. Mai degrabă, se referă la o condiție socială și culturală, o condiție de nelimitată interacțiune personală. Libertatea în lumea modernă era astfel asociată cu o cultură publică vie, cu un public angajat într-o cultură a examinării, criticii și schimbului (Klein 1994: 198).

Spațiul libertății este, astfel, înțeles ca o „condiție a discursului” (Klein) distinctivă, definită prin întreaga varietate a practicilor conversaționale. Dar este vorba aici despre un proces lent – încă mai lent pe Continent, decât în insulele britanice. Sensul modern al termenului *conversatio* este fixat de umaniștii renașcențiști, care vorbesc despre *conversatio civilis*. Dar sensul civilității este legat la ei mai degrabă de intimitatea horatiană și rămâne în esență același și în 1677, când cavalerul de Méré, bunăoară, definește conversația prin trei elemente: „comunicare agreabilă” între „oamenii de lume” survenită „într-un loc unde se reunesc cu unicul scop de a se delecta” (Fumaroli 1997: xiii).

La începutul secolului al XX-lea, însă, privind înspre funcția socială a salonului în secolele precedente, Proust avea să spună că această instituție tipică societății înalte franceze „este o biserică, devenită deja un monument istoric, dar în care liturgia se celebrează încă” (citată în Lilti 2005: 20). De fapt, deliberarea asupra sensului istoric al salonului începuse mult înainte de Proust. Un autor din epoca Restaurației, Pierre Louis Rœderer, este primul care, în lucrarea sa *Mémoires sur l’histoire de la société poli*, concentrată asupra secolului al XVII-lea, propune o distincție foarte clară între „societatea prețioșilor” și o „societate polisată” despre care, încercând să traducem ideea în limbajul epocii noastre, susține că nu se limitează la o practică a agrementului și a nuanțării pur instrumentale a statusului social, ci articulează un veritabil program filozofic (în spiritul lui Shaftesbury) al conversației politicoase (Rosso 1991). Altfel spus, moravurile devin mediul de propagare al ideilor. Dar, acceptând principiul lui McLuhan că mediul este mesajul, putem să vedem cultura salonului și ca pe un alt mod de a asuma și a trăi inteligența, o resituare/redefinire având consecințe semnificative și asupra definirii practicilor și conținuturilor cunoașterii. Iată de ce pentru Daniel Roche „urbanitatea saloanelor este una dintre

formele prin care procesul de civilizare modelează dinăuntru [*travail*] societatea” (citată în Lilti: 53). Pentru Marc Fumaroli, cristalizarea inefabilului conversațional, care delimitează un spațiu social precis, mediind între dinamica spațiului public și diversele configurări ale spațiului privat, este gerată de

„patroanele” conversației pariziene din secolul al XVIII-lea, „căpetenii” ale unor coterii puternice, făcând alegerile academice, acționând prin relațiile lor de la curte asupra numirilor ministeriale, lansând oameni de literă și asigurând succesul operelor lor, pe scurt, dispunând de o putere care, deși lipsită de un statut juridic, e comparabilă ca întindere cu aceea a Parlamentului englez: doar că Parlamentul englez, organ legitim și oficial al unei monarhii „mixte”, contractuale, e responsabil în fața alegătorilor și în fața regelui. Dar conversația din saloane, guvernată de capriciu și modă, nu cunoaște altă lege decât arta conversației /.../ (Fumaroli 1997: xxiv).

O altă instanță în care politețea conversațională este chemată să medieze, probabil, cea prin care procesul civilizațional își pune cea mai semnificativă amprentă asupra configurării politice a modernității europene, este aceea dintre valorile ierarhiei și cele ale egalității. Politețea permite un spectaculos joc cu axele mentale ale spațiului politic, transferând, adeseori printr-o imperceptibilă glisare, atitudinile, sensibilitățile și, nu în ultimul rând, simbolismul social, de pe verticală pe orizontală – și, uneori, invers. Am vorbit deja, în legătură cu semantica tăcerii, despre relația intimă pe care aceasta o întreține cu politețea sub specia marcării diferențelor sociale. Direct spus, este un principiu destul de larg răspândit, probabil chiar universal, că atunci când o persoană cu un status superior vorbește, sau pur și simplu își face apariția, persoana cu status inferior trebuie să tacă. Tăcere ce poate fi înțeleasă, în planul structurilor de adâncime, ca „materie” din care se nasc toate sistemele, oricât de organizate, de graduale, de exprimare a respectului. Dar, în planul structurilor de suprafață, tăcerea reprezintă, în mod evident, doar unul dintre mijloacele de exprimare a deferenței și de marcarea a ierarhiei sociale.

Putem prezuma de aici că acele contexte în care avem o interacțiune de tip față-în-față frecventă până la continuitate pe axa verticală a ordinii sociale reprezintă veritabile creuzete de testare/rafinare a limbajului și sistemului politeții. Este de discutat dacă mai productive sunt situațiile în care diferențele sunt clare, consimțite printr-o practică îndelungată, sau situațiile în care pozițiile sunt incerte, ambigue, criteriile de distincție interferează, și deci se impune o negociere continuă a raporturilor reciproce. În prima situație, ordinea socială fiind manifestă, evidentă pentru toată lumea, inserată în ceea ce sociologia fenomenologică numește „structură de plauzibilitate” a lumii (Berger 1967: 45, 192), productivitatea politeții rezultă din două surse, una retorică și cealaltă socială. Retorică, deoarece putem presupune că gramatica gata constituită a relațiilor sociale oferă un sistem de referință previzibil și bine articulat care permite valorificarea invențiilor stilistice, a ornamenticii – așa cum existența unei partituri reprezintă o bază a virtuozității interpretative. Sub aspect social putem presupune că, atâta timp cât pozițiile sociale sunt fixe, singura șansă de obținere a unor avantaje de status vine din nuanțe, din puterea de improvizație de care dă dovadă atât vasalul, cât și seniorul. Moralistii

care au atacat constant curtoazia, începând din secolul al XVII-lea, s-au folosit constant de argumentul că aceasta nu este nimic altceva decât recunoașterea/legitimarea simbolică a unor raporturi de supunere și că exprimarea, oricât de eufemistică, de voalată, a acestora din urmă, nu le schimbă cu nimic caracterul barbar și umilitor (France 1992).

Pe de altă parte, însă, mobilizarea resurselor vine și din nevoia de a te proteja de riscurile sau, dimpotrivă, de a utiliza oportunitățile unui spațiu social nefixat, imprecis codificat (Bourdieu 1979). Experiența interioară a incertitudinii poate veni din două direcții opuse: fie dintr-o lipsă a regulilor, a cutumelor, a rulajului social, fie dintr-o supraabundență a regulilor, care le reduce atât autoritatea, cât și (prin potențialul de suprapunere sau contradicție) aplicabilitatea. Dar incertitudinea în situația penuriei de reguli și norme este mai degrabă un mediu propice pentru proliferarea violenței. Propice pentru dezvoltarea culturii politeții este cea de a doua situație, a unei complexități tot mai greu de administrat a sistemelor de reguli, care presupune și o multiplicare a valorilor fondatoare – așa cum este cazul, în Europa occidentală a modernității timpurii. Numeroși autori au atras atenția asupra complexității a ceea ce numim Vechiul Regim, un fel de supraordine socială care reunea forme arhaice de loialitate, cu altele bazate pe sisteme teologice de valori și cu forme ale legitimității rezonate, pe relații de solidaritate familială sau de tip familial (confrerii, bresle), pe forme argumentative de legitimare dezvoltate în medii intelectuale integrate sau tolerate de cultura curtenească (Baker 1987).

Ceea ce putem observa ca deosebit de relevant este că problema concurenței (bazată pe observația inexistenței unei naturale și necesare co-ocurențe) dintre noblețea de naștere și noblețea meritului se manifestă în modernitatea timpurie nu doar odată cu emergența unei culturi a politeții conversaționale, ci chiar înăuntrul acesteia din urmă. Dialogul *Curteanul*, opera contelui Baldassare Castiglione pune în mod direct probleme ce se vor afla în centrul dezbaterilor și în epoca revoluțiilor care marchează, decisiv și la nivel global, sfârșitul secolului al XVIII-lea: cea americană și cea franceză. Rama narativă din *Curteanul* se bazează pe structura „curților iubirii” în care, începând din Provența secolului al XIII-lea, se angajează turniruri retorice pe teme care privesc artele iubirii și de fapt codurile și valorile culturii cavalerești, laurii fiind distribuiți în final de o nobilă doamnă care prezidează lucrările completului de judecată. La curtea ducelui, de fapt a *ducesei*, de Urbino se discută, așadar, despre virtuțile curteanului perfect, jocul fiind deschis de contele Lodovico da Canossa, care se grăbește să enunțe tema conservatoare a nobleții conferite de buna naștere:

Astfel, aproape întotdeauna se întâmplă că atât în profesia armelor, cât și în alte preocupări meritorii, oamenii cei mai faimoși au fost de viță nobilă, fiindcă natura a introdus în toate acea sămânță ascunsă care transmite o anumită forță și calitate a propriei sale esențe tuturor celor care derivă din ea, și le face asemenea ei: așa cum vedem nu doar în creșterea cailor, dar și la copaci, ale căror ramuri mai întotdeauna sunt asemănătoare trunchiului; iar dacă degenerază, aceasta se datorează proastei îngrijiri (Castiglione [1528] 1903: 22).

Acestui argument, care aplică vieții sociale, într-un mod reductiv, principii aristotelice ale cauzalității finale, îi replică, într-o dispoziție a spiritului surprinzător de modernă, Gaspare Pallavicino:

Mie această noblete a nașterii nu mi se pare esențială pentru un curtean; și dacă mi-aș imagina că astfel spun ceva nou, necunoscut nouă tuturor dinainte, aș aminti exemplele multora născuți cu sângele cel mai nobil care s-au dovedit plini de vicii; iar, pe de altă parte, ale multora de naștere umilă, care, prin virtute, și-au asigurat o posteritate ilustră (*ibid.*: 23).

Cu privire la sensul și etosul saloanelor care se nasc, în Franța și după modelul francez, începând din secolul al XVII-lea, părerile sunt încă foarte împărțite. Pentru frații Goncourt, bunăoară, care priveau cu nostalgie și fascinație spre Secolul Luminilor dinspre un secol al XIX-lea ale cărui aspirații democratice le interpretau drept degenerare, salonul, mediul nutritiv al conversației politicoase și sclipitoare, era „cea mai mare instituție a epocii” fiindcă reprezenta, „în principiul ei cel mai înalt” o veritabilă „religie a onoarei, ultima și cea mai dezinteresată dintre religiile unei aristocrații” (citați în Lilti 2005: 39). Observația fraților Goncourt exprimă o realitate sociologic determinabilă a culturii salonului, și anume faptul că aceasta a reprezentat resortul prin care aristocrația și-a schimbat complet funcția și valorile militare și, neputându-se în niciun caz asimila cu ocupațiile lucrative sau cu orice condiție care presupunea munca, s-a redefinit pe sine ca o clasă a sofisticării culturale și a *loisir*-ului (Ranum 1980).

În aceste condiții, aristocrația își extinde înțelegerea de sine și, în egală măsură, atractivitatea, măsura în care reușea să vorbească imaginarului, prezentându-se nu atât ca o sferă a privilegiului, cât mai degrabă ca o condiție umană superioară, ca un optim al inteligenței și perceptivității. Astfel *le monde*, „lumea bună” sugerează „o restricție, o exclusivitate, care este în același timp atotcuprinzătoare, care include orice este de oarecare importanță între limitele sale” (Goldsmith 1988: 7). Acest spirit se va accentua încontinuu, ajungând să acționeze, după cum observă Dena Goodman, o reputată specialistă a rețelelor de sociabilitate ale secolului al XVIII-lea francez, resorturi esențiale:

Politețea putea funcționa ca un bastion al nobilimii, chiar în timp ce permitea accesul altor persoane, prin păstrarea exclusivității. Egalitatea participanților la conversația politicoasă nu semnifica egalizarea societății, ci exclusivitatea grupului în care noul-venit fusese admis (Goodman 1994: 114).

În acest fel, se creează nu doar o tradiție, ci o dinamică socială pe care, într-o epocă a evocării nostalgice, după seismul social al Revoluției, d-na de Staël (fiica, de altfel, a uneia dintre cele mai celebre „salonnières” ale secolului al XVIII-lea, doamna de Necker) o rezuma după cum urmează:

...relațiile dintre diferitele clase erau potrivite pentru a dezvolta în Franța sagacitatea, echilibrul și acuratețea spiritului social, iar pretențiile agitău constant lucrurile în sus, în spațiul incert pe care orice persoană îl putea, pe rând, cuceri sau pierde. Drepturile stării a treia, ale

parlamentelor, ale nobilimii, puterea regelui însuși, nimic nu era determinat în vreo manieră invariabilă; totul depindea, ca să spunem așa, de abilitatea în conversație (citată în Goodman 1994: 114).

Sintetizând din perspectiva și mai largă a sfârșitului de secol al XX-lea, Marc Fumaroli formulează un diagnostic foarte provocator despre ceea ce el numește „regimul saloanelor”:

Franța se obișnuiește să trăiască sub un regim secret parlamentar, deși înainte de Revoluție nu are Parlament reprezentativ; acest regim „palamentar” va supraviețui vechiului regim, va „dubla” fără dificultate Parlamentele constituționale care nu au fost niciodată realmente ancorate în moravurile franceze. Viața politică națională trecea, și continua să treacă, scurt-circuitând parlamentul, prin mondenitățile societății înalte, agenție de informații, de intrigă, de conspirații avortate sau reușite, sursă de valori ideologice și de reputații (Fumaroli 1997: xxiv–v).

Intellectualii vechiului regim văd în arta conversației o expresie discret intensificată a acelei republici interioare pe care o instituia deja, nu doar în convivialitatea reală, ci și, mai ales, în cea virtuală, a schimbului de idei, generația lui Montaigne și La Boétie. Este sugestiv că modelul politeții conversaționale este descoperit mai întâi pe cale livrescă, sub forma unui experiment mental de recuperare a *decorum*-ului ciceronian. Treptat, acesta va deveni realitate, se va transforma, hibridizat cu și potențat de sistemul politeții curteneste, într-o realitate a moravurilor și mentalităților, a comportamentelor elitelor sociale (Chartier 1984). Dar, cum spuneam, la sfârșitul secolului al XVII-lea, la gânditori sociali pe care îi considerăm foarte strategici pentru modernitate ca Montesquieu sau Shaftesbury, politețea conversațională este expresia sau fructul unei graduale, dar continue rafinări a inteligenței și sensibilității sociale care nu poate fi concepută înafara cadrelor constituite ale monarhiei și ierarhiei feudale. Iată de ce unii istorici culturali ai secolului următor, al Luminilor, au vorbit despre o mutație, survenită atât prin rețelele mondenității, cât și datorită acestora, dinspre „eticheta ierarhică” a Curții spre o „politețe egalitară”. După Daniel Gordon, cel care propune această polarizare, Norbert Elias greșește fundamental plasând Curtea în centrul procesului civilizării, adevăratul resort al acestuia, sau, în orice caz, momentul când acesta cuplează cu procesul modernizării și devine un vector al acestuia, ține de configurarea, în plin absolutism, a unui ideal al „vieții demne”, corespunzând unei „cetățenii fără suveranitate” (Gordon 1994). O condiție, adică, în mod evident afină cu ceea ce Keith Baker, numea „o politică fără politică” (Baker 1990: 196), proiectând, voluntar sau involuntar, asupra secolului al XVIII-lea o formulă extrem de apropiată de ceea ce, în mediile dizidenței democratice est-europene care se opunea dictaturilor poststaliniste, era denumit „puterea celor fără de putere” (Havel [1978] 1985).

Politețea conversațională s-a născut, așadar, dintr-o experiență virtuală, din eforturile succesive de a transforma proiecte sociale în practici și realități, pentru a se întoarce, odată cu modernitatea, în câmpul, din nou virtual, al presei și tiparului. Acest balans ontologic își află o replică în planul istoriei sociale propriu-zise. Inventată în Franța secolului al XVII-lea, sociabilitatea aristocratică, teatralizare a

manierelor în sensul unei egalizări benevolente a statusurilor sociale, avea să treacă apoi Canalul Mânecii, unde va cunoaște, prin hibridizarea cu lumea politeții comerciale, cu aceea a cafenelelor și a presei de informație și divertisment, un efect de difuziune socială fără precedent (Goodman: 125). Richard Sennett, pornind de la observația că „în societatea urbană a secolului al XVIII-lea legătura socială inițială se baza pe recunoașterea implicită a faptului că oamenii reprezintă «cantități necunoscute»” (Sennett 1987: 62), exprimă regula fundamentală a conversației britanice de cafea:

Orice client al unei cafenele avea dreptul să vorbească oricui altcuiva, să intre în orice conversație, indiferent dacă era sau nu invitat formal să vorbească. Era considerat inacceptabil să faci o aluzie cât de vagă la originea socială a altor persoane când discutai cu ele la cafea, fiindcă fluxul liber al vorbirii ar fi putut fi astfel obstrucționat (Sennett 1987: 122).

Din acest spirit se va hrăni, ulterior, spiritul francez al salonului luminist, care, pe de o parte, va face mai dificil accesul la spațiul public de calitate, prin ridicarea standardelor intelectuale și expresive, dar, pe de altă parte, tocmai datorită acestei noi calități, acestei acurateți și vibrații a stilului, se va dovedi mult mai atractiv, în plan general-european. Și nu numai, de interes strategic pentru demersul nostru fiind, de exemplu, fascinația pe care salonul a exercitat-o asupra elitelor occidentalizante (în primul rând grecești) ale Imperiului Otoman (Zakythinos 1976, Kitromilides & Tabaki 2004).

Dar înainte de a ajunge în această poziție dominantă, sociabilitatea aristocratică franceză acomodează subtilitățile britanice ale unei radioase deferențe egalitare. Conversația, care avea să se răspândească în lumea occidentală și europeană sub numele de „le doux commerce”, se alimentează, bunăoară, din entuziasma traducere făcută de Diderot celebrei *Inquiry concerning Virtue* a lui Shaftesbury (Lilti 2005: 213). Despre filozofii secolului al XVIII-lea, s-a afirmat că „se vedeau ca niște Shaftesbury sau Addison și Steele francezi și vroiau să transforme saloanele pariziene în centre ale acestui nou stil de conversație” (Goodman 1994: 125).

Émile Deschanel, într-o *Istorie a conversației* publicată în 1857, susține teza politizării progresive a acestei forme de civilitate pe care o vede ca pe un vector esențial al schimbării sociale. Dar, în demersul său, istoricul dădea o expresie extinsă și sistematică unei intuiții exprimate înainte de el de mai mulți esești și moralisti. Dintre aceștia, bunăoară, Doamna de Staël, în *Considerații asupra Revoluției Franceze*, încearcă să aproximeze momentul originar, providențial, și, din păcate, volatil, în care sociabilitățile intelectuale ale Vechiului Regim difuzează în spiritul public republican:

Ceea ce dăunează agreementului social în Anglia ține de ocupațiile și interesele unui Stat devenit demult reprezentativ. Ceea ce făcea, dimpotrivă, societatea franceză oarecum superficială ținea de formele de loisir ale monarhiei. Dar dintr-odată forța libertății s-a amestecat cu eleganța aristocratică; în nicio altă țară și în niciun alt timp arta de a vorbi, sub toate formele ei, nu a fost atât de remarcabilă ca în primii ani ai Revoluției (citată în Lilti 2005: 28).

Dacă Doamna de Staël accentua, deloc întâmplător în raport cu evoluția ulterioară înspre Teroare, limitarea în timp a fenomenului la *primii ani* ai Revoluției, ea reușea să exprime, în același timp, formula mitului politic care a făcut din Franța revoluționară, în pofida tuturor derapajelor sale, un model, fascinant la scară globală, al modernizării: forța libertății *amestecată* cu finețea aristocratică. Interferența celor două calități este, de altfel, sugerată de două nuanțe de sens reunite în noțiunea istorică de „burghezie”: cea de *civism*, de cetățenie eroică, și cea de *urbanitate*, de estetică a sociabilității.

În fapt, spiritul conversației politicoase nu intermedia numai între libertate și eleganță, ci și între o „îndulcire” a moravurilor dedusă din rafinarea și difuziunea continuă a conceptului de noblete, de demnitate personală, și „îndulcirea” moravurilor prin extinderea continuă a rețelei de interese mutuale presupuse de civilizația comercială. Ideea că etosul războinic al aristocrației este dușmanul natural al civilizației, în timp ce pacea constructivă este promovată, în mod natural, de etosul comercial – sau, mai degrabă – nuanța este importantă – de etosul mutualității dezvoltat în jurul unei rețele dense de schimburi comerciale pe care, astăzi, le-am numi de tip *win-win* (Himmelfarb 1983, Pocock 1985, Jacob 1991, McCloskey 2006, Dobrescu 2000). Legătura dintre comerț și continua rafinare a naturii umane, de transformare a civilizației într-o a doua natură, este exprimată de Voltaire (Davidson 2010) și este adusă la o expresie în același timp teoretică și alegorică în faimoasa lucrare, dedicată originilor spirituale mixte, hibride, ale modernității, *Händler und Helden*, „Negustori și eroi”, a lui Werner Sombart (1915).

Despre politețea conversațională se poate spune nu doar că mediază între public și privat. Mai mult decât atât, politețea creează posibilitatea unei nuanțări subtile a distincției, lasă să se dezvolte, între cele două planuri, un întreg spectru de condiții posibile de existență. Procesul este oarecum analog cu cel al secularizării, pe care o putem gândi nu doar ca pe o simplă separare între două planuri, definibile în forme diverse (sacru vs profan, credință vs rațiune, comunitate a salvării vs comunitate a supraviețuirii), ci mai degrabă ca pe procesul prin care conștiința își explorează aria stărilor posibile de echilibru (incluzând formele de echilibru dinamic sau paradoxal) între ceea ce poate și ceea ce nu poate să articuleze. Stări posibile de echilibru pe care le-am putea considera specii ale condiției denumite de James Joyce, cu o formulă celebră, „haosmos”. În mod analog, și condiția, atât de greu formulabilă în română, a „privatității” poate fi înțeleasă ca exprimând nu un simplu proces de delimitare, de închidere în raport cu „publicitatea”, ci mai degrabă ca o problematizare continuă a acestei limite. Poate o delimitare prin problematizare? Unde actul discriminării formale nu trebuie înțeles ca un contur ferm, oricât de elegant, de „uman”, în precizia sa, ci mai degrabă ca o vibrație, ca un set dinamic de limite posibile. De fapt, de stări intermediare. Ca un proces prin care, în cele din urmă, se (re)generează, prin forme complexe de conținere reciprocă, înseși conținuturile noțiunilor de „public” și „privat”.

LUCRĂRI CITATE

- Elias, Norbert [1939] 2002, *Procesul civilizației: cercetări sociogenetice și psihogenetice*, vol. 1–2. Traducere de Monica-Maria Aldea. Iași, Editura Polirom.
- Elias, Norbert [1969] 1983, *The court society*, Translated from German by Edmund Jephcott, New York, Pantheon Books.
- Luhmann, Niklas 1990, *Essays on self-reference*, New York, Columbia University Press.
- Schmidt, Siegfried 1989, *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Klein, Lawrence E. 1994, *Shaftesbury and the culture of politeness: moral discourse and cultural politics in early eighteenth-century England*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Fumaroli, Marc 1997, *Prefață* la Jacqueline Hellegouarc'h (ed.). *L'art de la conversation: anthologie*, Paris, Dunod, p. i-xxix.
- Fumaroli, Marc 1994, *La diplomatie de l'esprit: de Montaigne à La Fontaine*, Paris, Hermann.
- Burke, Peter 1997, *L'arte della conversazione: con una scelta di scritti inediti dello stesso*, Traducere de Andrea Tuveri, Bologna, Il Mulino.
- Monfasani, John 1999, *The Ciceronian controversy*. În: Glyn P. Norton (ed.), *The Cambridge history of literary criticism*, vol. 3: *The Renaissance*. Cambridge etc., Cambridge University Press, p. 395–401.
- Baron, Hans 1960, *The social background of political liberty in the early Italian Renaissance*. Comparative Studies in Society and History.
- Hullington, Mark 1983, *Citizen Machiavelli*, Princeton, Princeton University Press.
- Mansfield, Harvey C., Nathan Tarcov 1996, *Introduction*. În: Niccolò Machiavelli. *Discourses on Livy*. Traducere de Harvey C. Mansfield și Nathan Tarcov, Chicago, University of Chicago Press, p. xvii-xliv.
- Magendie, Maurice [1925] 1993, *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVIIe siècle de 1600 à 1660*, Genève, Slatkine.
- Lilti, Antoine 2005, *Le monde des salons: sociabilité et modernité à Paris au 18. siècle*. Paris, Fayard.
- François, Etienne (coord.) 1986, *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse, 1750–1850*, Paris, Recherche sur les civilisations.
- Brewer, John 1997, *The pleasures of the imagination: English culture in the eighteenth century*, London, Harper & Collins.
- Paladini, Filippo Maria 2003, *Sociabilità ed economia del loisir: fonti sui caffè veneziani del 18. secolo*. 2 vol., Firenze, Firenze University Press.
- McKeon, Michael 2005, *The secret history of domesticity: public, private, and the division of knowledge*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Rosso, Corrado 1991, *Saggezza in salotto: moralisti francesi ed espressione aforistica*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- Berger, Peter L. 1967, *The sacred canopy: elements of a sociological theory of religion*, Garden City, N.Y., Doubleday.
- France, Peter 1992, *Politeness and its discontents: problems in French classical culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit.
- Baker, Keith Michael (ed.) 1987, *The French Revolution and the creation of modern political culture*. Vol. 1: *The political culture of the Old Regime*. Oxford, New York, Pergamon Press.
- Castiglione, Baldassare [1528] 1903, *The Book of the Courtier*, traducere de Leonard Eckstein Opdycke, New York, Charles Scribner's Sons.
- Ranum, Orest 1980, *Courtesy, absolutism, and the rise of the French state, 1630–1660*. „Journal of modern history” 52 (Sept): 426–51.
- Goldsmith, Elizabeth 1988, *Exclusive conversations: the art of interaction in seventeenth century France*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Goodman, Dena 1994, *The republic of letters: a cultural history of the French Enlightenment*, Ithaca, London, Cornell University Press.

- Chartier, Roger 1987, *From texts to manners, a concept and its books: civilité between aristocratic distinction and popular appropriation*. În: *The cultural use of print in early modern France*, Traducere de Lydia G. Cochrane, Princeton, Princeton University Press.
- Baker, Keith 1990, *Inventing the French Revolution: essays on French political culture in the eighteenth century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Havel, Václav [1978] 1985, *The Power of the powerless: citizens against the state in central-eastern Europe*, Antologie de John Keane, Armonk, N.Y., M.E. Sharpe.
- Sennett, Richard 1987, *The fall of the public man: on the social psychology of capitalism*, New York, Vintage.
- Zakythinos, Dionysios A. 1976, *The making of modern Greece. From Byzantium to Independence*, Oxford, Basil Blackwell.
- Kitromilides, Paschalis M., Anna Tabaki (eds.) 2004, *Relations gréco-roumaines: interculturalité et identité nationale – Greek-Romanian relations: interculturalism and national identity*. Athens, Institute for Neohellenic Research/National Hellenic Research Foundation.
- Himmelfarb, Gertrude 1983, *The idea of poverty: England in the early industrial age*, New York, Vintage Books.
- Pocock, J. G. A. 1985, *Virtue, commerce, and history: essays on political thought and history chiefly in the eighteenth century*, Cambridge etc., Cambridge University Press.
- Jacob, Margaret C. 1991, *Living the Enlightenment: Freemasonry and politics in eighteenth-century Europe*, Oxford etc., Oxford University Press.
- McCloskey, Deirdre N. 2006, *The bourgeois virtues: ethics for an age of commerce*, Chicago, London, University of Chicago Press.
- Dobrescu, Caius 2000, *Semizei și rentieri: despre identitatea burgheziei moderne*, București, Editura Nemira.
- Davidson, Ian 2010, *Voltaire: A life*, London, Profile Books.
- Sombart, Werner 1915, *Händler und Helden: patriotische Besinnungen*, München, Leipzig, Duncker & Humblot.

ABSTRACT

The paper *Politeness as Mediation: A Possible Genealogy of Cultural Modernity* looks at the European culture of polite manners from the perspective of its capacity of inciting and nurturing the transformations of values and mental frameworks generally termed “modernization”. We start from the diffusionist model of the “civilizing process” notoriously promoted by Norbert Elias, but move on to amending it through a vision of politeness as a dynamic cultural device mediating between civic duty and civility, publicity and intimacy, social hierarchy and social equality. The present exploration sets the premises for the further analysis of two related processes: a) the historical influence of the culture of politeness and of polite conversation in Eastern Europe; b) the strategic role played by literary criticism in the revival of the “civilizing process” (seen as a process of “conversational” modernization) under the East European post-Stalinist regimes.

Keywords: Politeness, conversation, public vs. private, hierarchy vs. equality, cultural mediation, modernization.

TEORETICIENI ȘI ESTETICIENI AI GROTESCULUI

Alunița Cofan *

Este necesar să ne oprim într-un mod mai sistematic, deși selectiv, asupra teoriilor legate de grotesc examinate într-o relativă ordine cronologică, chiar și după ce am menționat fugitiv câteva dintre acestea în paginile introductive ale lucrării noastre. Încercările de definire teoretică mai izolate și timide din secolul al XIX-lea au dus, progresiv, în secolul al XX-lea, la fundamentarea grotescului ca valoare estetică independentă. Dacă nu a fost vizibil până în acest moment, să mai precizăm faptul că hermeneutica noastră se desfășoară pe cel puțin *două direcții de examinare* a esteticii grotescului: una *explicită* și alta *implicită*. Prima, cea explicită, ține de prezentarea lapidară a celor mai relevante texte teoretice ale cercetătorilor și esteticienilor care s-au ocupat de grotesc, chiar dacă, uneori, l-au inclus doar tangențial în câmpul cercetării lor. A doua, cea implicită, este legată de identificarea trăsăturilor grotești în opere literare reprezentative. Este o metodă de investigare care a pornit de la observarea și analiza reflectării sensibile a categoriei estetice a grotescului și, pe baza acestor observații, am ajuns la reconstituirea abstractă, teoretică, a identității lui. Între cele două fațete ale metodei noastre de cercetare, cea a *degustării* artistice directe și cealaltă a delimitărilor teoretice, am acordat prioritate materialului sensibil. Asta deoarece, înainte de a deveni teorie estetică, grotescul s-a aflat, oricâte s-ar putea spune împotriva acestei idei, în faptul artistic¹. Istoria unui concept estetic nu poate fi înțeleasă numai din enunțurile estetice explicite, ci, mai ales, din exegeza operelor literare. Artiștii sunt cei care dau tonul schimbării, ei sunt cei care percep și înregistrează cu sensibilitatea lor *hors pair* variabilitățile metafizice ale existenței. În ciuda entropiei estetice, există factorul supradeterminării istorice care aduce operele literare la un numitor comun și atunci vedem cum imaginile recreate estetic tind să aibă trăsături comune. Originalitatea artistică, spune Baudelaire, este o chestiune a factorului timp, care-și

* Academia de Studii Economice, București.

¹ Dezvăluind metoda sa de lucru, esteticianul polonez Wladyslaw Tatarkiewicz scrie în introducerea la *Estetica antică*, vol. 1: „Dacă istoricul esteticii și-ar atrage informația numai din învățații esteticieni, n-ar reuși să prezinte o mărturie completă cu privire la ceea ce a însemnat în trecut gândirea despre frumos și artă. El e obligat să-și caute informația și printre artiști și să țină seama și de gândurile care și-au găsit expresia, nu în cărți erudite, ci în opinia predominantă și în «vox populi». Multe idei estetice nu și-au găsit expresie verbală, ci au fost mai întâi întrupate în opere de artă, au fost exprimate nu în cuvinte, ci în formă, culoare, sunet. Unele opere de artă ne îngăduie să deducem teze estetice care, fără a fi fost explicit formulate, se revelează totuși ca un punct de plecare și ca bază a acestor opere”. (*Istoria esteticii*. Vol. 1, *Estetica antică*, 1978, p. 23–24)

pune amprenta lui inconfundabilă asupra conștiinței creatoare². Dar și mai interesant ni se pare faptul că viziunea grotescă se perpetuează răzbind dincolo de „mode și timp”. Mai mult decât artiștii creatori, teoreticienii sunt cei ce au voința diferențierii prin construirea unor modele teoretice unice.

În secolul al XIX-lea, la 20 de ani de distanță de apariția prefetei lui Victor Hugo la drama *Cromwell*, prima încercare de definire, din punct de vedere filozofic, a negativității estetice, adică a urâtului, și, implicit a tot ceea ce presupune el, este lucrarea lui **Karl Rozenkranz**, un filozof posthegelian, într-o lucrare publicată în 1853³. El încearcă să statueze urâtul în calitate de categorie estetică, opunându-l frumosului. La vremea aceea, singura metodă ce putea surprinde esența mereu indirect definibilă a urâtului, adică prin raportare la alte elemente, a fost aceea a dialecticii hegeliene. Această dialectică a contrariilor concepe orice valoare ca având în fața ei antivaloarea sau valoarea negativă. În estetica lui K. Rozenkranz, urâtul ocupă o poziție mediană între sublim și comic⁴. Nu avem pretenția să prezentăm toate ideile esteticianului referitoare la estetica urâtului, dar ne vom opri mai ales asupra relațiilor pe care el le stabilește cu grotescul. Chiar și acest fapt în sine, includerea grotescului într-o lucrare despre urât, ni se pare a fi concludentă pentru statutul acestei categorii estetice. Și să nu uităm: ni se precizează încă din titlu că este *o estetică* și nu este *estetica* urâtului, ceea ce înseamnă că avem de-a face cu o viziune personală, subiectivă, asupra urâtului. Vorba lui Hugo: există un singur frumos, dar o mie de fețe ale urâtului !

Dacă metoda de investigare în materia esteticii a lui K. Rozenkranz este hegeliană, concepția este una platoniană, *est-etică*, fiindcă, așa cum Platon lega frumosul de Bine și Adevăr, filozoful nostru leagă urâtul de prezența Răului. Dar, în timp ce Frumosul și Binele sunt entități absolute, unice, Urâtul și Răul sunt entități relative, niște copii în negativ ale primelor. Al doilea lucru important, după stabilirea legăturii dintre urât și rău, este implicarea urâtului în genul comic: „Îndeosebi artistul ce creează în genul comic nu se poate în niciun fel sustrage urâtului”⁵. Pe de altă parte, sublinierea diferenței dintre absolut și relativ în reprezentarea frumosului și urâtului, marchează și relația de independență și, respectiv, dependență a unei categorii față de cealaltă. În vreme ce frumosul artistic nu are nevoie de prezența urâtului pentru a se manifesta și defini, urâtul este dependent, însă, de frumos pentru a-și putea izola și caracteriza individualitatea: „Prezența urâtului în preajma frumosului nu poate amplifica frumosul ca atare, ci farmecul savurării sale, prin aceea că, în opoziție cu urâtul, resimțim cu atât mai puternic superioritatea (exceleța) frumosului. Frumosul, ca expresie sensibilă a ideii, este în sine absolut și nu are nevoie

² În fapt, Baudelaire spune că: „aproape toată originalitatea noastră vine de la pecetea pe care timpul o pune pe senzațiile noastre” (vol. *Curiozități estetice*, București, Editura Meridiane, 1971, p. 195)

³ Ne vom referi la ediția din 1984, Karl Rosenkranz, *O estetică a urâtului*, București, Editura Meridiane.

⁴ În *Cuvânt-înainte*, K. Rosenkranz precizează: „M-am străduit să dezvolt noțiunea de urât ca medie între cea de frumos și cea de comic” (*op. cit.*, p. 26)

⁵ *Op. cit.*, p. 34.

de vreun sprijin din afară, de o fortificare prin contrariul său. El nu devine mai frumos prin urât”⁶. Individualitatea urâtului se alcătuiește din câteva trăsături fundamentale, precum lipsa de formă sau de armonie (amorfa, asimetria, dizarmonia), incorectitudinea (însemnând nerespectarea unor necesități de adecvare fizică, psihologică și istoric-convențională a temei la conținut și formă; și *amestecul de stiluri*) și desfigurarea sau deformarea (unde intră ordinarul, inevoluatul, absurdul și caricatura). Îndatorat, încă, unei concepții clasice a purității stilurilor, K. Rozenkranz, vorbind despre *amestecul dintre stiluri*, pe care îl consideră *urât*, separă *stilul înalt*, de *stilul mediu* și de *stilul jos* sau *ușor*. Pe primul (stilul înalt), îl vede apropiindu-se de sublim, este stilul faptelor mărețe și eroice, al sentimentelor nobile și tragice, pe al doilea (stilul mediu), îl concepe mișcându-se cu demnitate și grație în dramă, în narațiunea epeică și istorică, iar, pe ultimul (stilul jos) îl sesizează cum se degradează în obișnuit, *burlesc și grotesc* din operele comice, parodice și triviale⁷. Așadar, reținem că grotescul își face apariția în amestecul de stiluri și, mai ales, când este vorba de o mișcare de degradare a stilului înalt într-un stil jos, specific comicului vulgar, trivial. Citându-l pe G. E. Lessing, scriitor, dramaturg și filozof din secolul Luminilor, care teoretizează faimoasa diferență dintre arta succesivului (poezia) și arta simultanului (pictura) în studiul său *Laokoon sau despre limitele picturii și ale poeziei*, K. Rozenkranz introduce dihotomia dintre *urâtenie* „inofensivă” /versus/ *urâtenie* „nocivă”, asociindu-i acesteia din urmă un grotesc respingător ce provoacă groaza în contemplator”⁸. Pe parcursul lucrării aduce în discuție deosebirea dintre baroc și bizar, cu care el consideră că se înrudește grotescul, deși îl socotește diferit de acestea prin simțul parodiei individuale. Numitorul comun dintre *bizar*, *baroc* și *grotesc* este *ideea de transformare*: ele se pot *metamorfoza în burlesc*, această formă de comic ușor, neros, apropiat de gluma trivială. În diferite specii ale comicului, precum vodevilul, opera comică și romanul comic se vor găsi înfățișate aceste *forme de tranziție și întrepătrundere*, cum sunt barocul, grotescul și bizarul⁹. În acest mod, grotescul este apropiat de un comic vulgar, de bufonerie. Obscenitatea comicului trivial constă, după cum se știe, în lezarea sentimentului rușinii, iar, pentru a diminua obscenul, spiritul recurge la arta echivocului: butadele și glumele în doi peri. Domeniul trivialității sexuale nu poate fi eliberat estetic decât prin intermediul comicului, gândește K. Rozenkranz¹⁰. În plus, *comedia joasă se folosește de absurd*, când evocă bâlbâielile, greșelile de exprimare, vorbirea stălcită. Această relație estetică între comedia grosolană (joasă) și absurd va cunoaște înflorire fără precedent în secolul al XX-lea în teatrul absurdului. Comicul grotesc, plasat în zona comicului obscen, grosolan, se folosește de modalități asemănătoare retoricii absurdului: grosolănia limbajului, înjurături, termeni obsceni¹¹. În fond,

⁶ *Op. cit.*, p. 58.

⁷ *Op. cit.*, p. 140.

⁸ *Op. cit.*, p. 154–155.

⁹ *Op. cit.*, p. 206.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 223.

¹¹ *Op. cit.*, p. 271.

atitudinea grotescă pare să se „asezoneze” foarte bine cu atitudinea caricaturală, puntea de legătură constituind-o grimasele și strâmbăturile bizare. Apare astfel, un punct de vedere satiric în momentul realizării unei caricaturi, iar când obiectul deformat devine ridicol și înspăimântător, se naște o reprezentare grotescă.

De-a lungul unei bogate lucrări (de 500 de pagini), publicată în 1875, ce reflectă o incursiune istorică amplă, de la Antichitatea greco-romană, trecând prin Evul Mediu și Renaștere, până la Epoca Luminilor (a secolului al XVIII-lea), **Thomas Wright** descrie imagini caricaturale din artă și literatură. Intenția lui nu este de a teoretiza, și cine dorește să afle acest lucru va fi dezamăgit, ci doar de a înregistra manifestările exterioare ale râsului și satirei, sub forma caricaturii și grotescului¹². Pentru a consemna aceste „manifestări exterioare”, Th. Wright se bazează majoritar pe iconografie, pe exemple extrase din studierea și descrierea sculpturilor în lemn sau în piatră (din spațiul domestic sau de cult religios), a desenelor murale, vinietelor sau anluminurilor din manuscrisele religioase, și mai puțin pe exemplele luate din scrierile literare. Mare parte din lucrarea sa include, deci, imagini sau ilustrații considerate caricaturale sau grotești, alături de care funcționează explicativ descrierea autorului. El pune, oarecum, un semn de egalitate între caricatural și grotesc, singura diferență fiind *nemăsurata exagerare* a grotescului. Comentariile și teoretizările sunt extrem de rare, prioritatea acordându-se descrierii exacte a imaginilor. Totuși, din cele câteva însemnări care apar pe parcursul studiului lui Th. Wright, putem să izolăm o concepție *grosso modo*. Mai întâi că monstruosul și grotescul sunt înglobate în domeniul caricaturii, sunt socotite, deci, elemente ale teritoriului mai larg al caricaturii. Relația dintre monstruos, grotesc și caricatural este una sistemică, de la parte la întreg¹³, adică grotescul și monstruosul sunt forme ale caricaturii și i se subordonează, fiind modalități de expresie ale acestuia. Dar apare întrebarea dacă există vreo diferență notabilă între categoria monstruosului și a grotescului, chiar dacă ele se apropie atât de mult unul de altul? Th. Wright crede că monstruosul se transformă sau alunecă în grotesc în anumite situații¹⁴. Glisarea spre grotesc a monstruosului are loc când reprezentarea monstruoasă cuprinde o mulțime de forme disparate, de diferite proveniențe. Demonii, gorgonele, garguii și silenii sunt grotești, dragonii și polifemii sunt monstruoși, cu toate că delimitarea nu poate fi foarte riguroasă. În plus, masca din teatrul antic grec, folosită în comedii, devine mască grotescă și în mare vogă în comediile romane, fiind folosită ca să înspăimânte și să acopere oroarea, monstruosul. Copiii înșiși din acea vreme se jucau cu măștile pentru a-și

¹² Iată declarația lui de intenție din primul capitol: „Je ne veux qu'étudier l'histoire de sa manifestation extérieure [du rire – n.m.], les formes diverses qu'il a prises et son influence sociale” (*Historie de la caricature et du grotesque dans l'art et la littérature*, Paris, Adolphe Delahays, 1975, p. 1).

¹³ Autorul notează: „Le monstrueux touche de près au grotesque et l'un et l'autre rentrent dans le domaine de la caricature, lorsqu'on prend ce mot dans sa plus large acception” (*ibidem*, p. 8).

¹⁴ Există următoarea reflecție a lui Th. Wright: „Le penchant qu'on avait alors pour donner aux démons (le moyen âge en supposait toujours une foule innombrable) des formes monstrueuses qui tournaient aisément au grotesque, était naturel” (*ibidem*, p. 51).

provoca teamă. Dintr-un divertisment burlesc și ornamental, masca devine *un instrument al înspăimântării, o mască grotescă*, mai ales când distorsiunea părților ei este enormă, peste măsură: „Le masque devint ainsi un ornement en vogue, surtout pour les lampes, les sculptures d'auvents (antefixa) et les gargouilles des maisons romaines, auxquelles on donnait souvent la forme des masques grotesques, des visages monstrueux, avec d'énormes bouches, toutes grandes ouvertes, (*subl. mea – A.C.*) et d'autres figures comme celles des gargouilles des architectes du moyen âge”¹⁵.

Să vedem o reprezentare grotescă, din nenumăratele ilustrații descrise de Th. Wright, unde putem sesiza una din trăsăturile grotescului, *amestecul de forme*, și că autorul însuși este conștient de prezența acestei categorii. Scena ilustrează lupta dintre un sarazin și un creștin, amândoi fiind un fel de combinație între cavaler și animal: „le personnage de droite qui se compose d'un corps de satyre avec de pattes d'oie et des ailes de dragon, est armé d'un sabre sarrasin de la meme forme, tandis que le personnage de gauche, qui en somme este moins monstrueux, manie une épée normande. L'un et l'autre ont des masques humains au-dessous du nombril: conformation en vogue aux images grotesques du moyen âge”¹⁶. În fine, să mai adăugăm și trăsătura enormului, vizibilă din citatul anterior (v. supra, p. 15). Ea face diferența dintre caricatură și grotesc. Dacă caricatura înseamnă exagerare, distorsionare intenționată a unor părți dintr-un întreg, grotescului îi este tipică lipsa de măsură, depășirea proporțiilor, deja exagerate, ale caricaturii și mutarea accentului pe elementul supradimensionat. În studiul lui Wright avem două exemple pentru a diferenția distorsiunea caricaturală de cea grotescă. Într-una din reprezentări, se află filosoful Aristotel, de o urâtenie respingătoare, călărit de superba Pythais, amanta sa, și cu un frâu petrecut prin gură, uitându-se cu adorare la năstrușnica călăreață. Imaginea aceasta aparține caricaturii, fiindcă stârnește râsul. Într-o altă ilustrație, avem un personaj burduhănos, dar burdihanul este atât de uriaș, încât îl cară cu roaba. Aceasta este o imagine grotescă, deoarece înspăimântă, dar provoacă și râsul, aducând grotescul pe frontiera subțire și ambiguă dintre terifiant și comicul caricatural¹⁷. Mai rămâne de remarcat faptul că autorul este conștient de „mutația valorilor estetice” și de existența unui “orizont de așteptare” al receptării operelor literare. Astfel, el scrie: „*Ce que nous qualifions aujourd'hui de caricature était alors le trait caractéristique de l'art sérieux et était regardé comme un réel progrès*”¹⁸. În plus, termenul grotesc apare ca descriptor în textul autorului atunci când râsul burlesc și violența satirei coabitează. Incisivitatea criticii sociale și de moravuri se folosește de comicul burlesc sau bufonesc, al glumei joase ori triviale, pentru a atinge un scop moral.

¹⁵ *Ibidem*, p. 25.

¹⁶ *Ibidem*, p. 91, ilustrația nr. 64.

¹⁷ Cele două ilustrații despre care vorbim se află în ediția princeps, din limba engleză, a lucrării lui Th. Wright, apărută în același an cu traducerea în franceză a originalului. Prima, cea cu Aristotel, se găsește în interiorul cărții înaintea paginii-titlu. A doua se află pe prima supracopertă.

¹⁸ Th. Wright, *op. cit.*, p. 92.

Mult mai cunoscută și des citată în toate lucrările despre tipologia grotescului este teoria lui **Wolfgang Kaiser**. Conceptualizarea lui W. Kaiser, socotită punct de referință, a fost publicată într-un studiu de 230 de pagini în germană, în 1957 (*Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*)¹⁹, beneficiind de o mai mare răspândire prin nenumăratele ediții succesive și ulterioare ediției princeps. Încercările lui de teoretizare merg în direcția stabilirii grotescului drept categorie estetică, adică drept un larg principiu imanent al operelor de artă. Dar rămâne la fel de adevărat că Wolfgang Kaiser aduce sub reflector și ideea receptării ca grotesc a ceea ce nu este structural astfel. Cu alte cuvinte, mută existența grotescului în virtualitatea receptării, considerând că *percepția contemplatorului fixează relația grotescă dintre lucruri*, fără ca grotescul să existe în mod obiectiv și intern în acele lucruri. Pentru a-și demonstra teza, el alege două exemple, una din cultura incașilor, iar a cealaltă din limbajul pictural a lui Hieronimus Bosch, afirmând că, în aceste două ilustrative cazuri, contemplatorul le găsește grotești, dar e mai mult ca probabil să nu fi fost concepute pentru a exprima grotescul:

„Nevertheless, it remains true that *the grotesque is experienced only in the act of reception*. Yet it is entirely possible that things are regarded as grotesque even though structurally there is no reason for calling them so. Those who are unfamiliar with the *culture of the Incas will consider many of their sculptures to be grotesque, but perhaps that which we regard as nightmarish and ominously demonic, that is, the medium through which some horror, anguish, or fear of the incomprehensible is expressed, is a familiar form that belongs to a perfectly intelligible frame of reference*. Only our ignorance justifies our use of the word «grotesque» in such a case, and analogous examples can easily be found in far less remote regions or periods. *Art history is currently seeking to decipher Hieronymus Bosch's pictorial language*. If it succeeds, we may have proof that Bosch did not mean his pictures to be grotesque in the proper sense of the word, and that *the effect engendered by his oeuvre, probably unequaled in the Occidental history of the grotesque, is essentially based on a misunderstanding*. On the other hand, it could also be shown (...) that *the grotesque elements to be found in certain works are not properly judged when interpreted in the comic or humorous sense*. All these experiences teach us not to define the grotesque exclusively on the basis of its effect, although it is really impossible to avoid the vicious circle. *Even in defining the structural properties of the grotesque we have to refer to its reception, with which we cannot dispense under any circumstances*”²⁰ (subl. mele).

Printre motivele și temele grotești, W. Kaiser fixează „monștrii” ca fiind în vârful ierarhiei, un fel de trăsătură dominantă a grotescului. De aceea există o asimilare a grotescului cu monstruosul, fantasticul și cu urâtul excesiv (hidosul, oribilul). Pentru a justifica asocierea grotesc-monstruos, el utilizează cazul fabuloaselor

¹⁹ Noi am consultat ediția din 1968, în limba engleză, *The Grotesque in Art and Literature*, Peter Smith.

²⁰ Wolfgang Kayser, *An Attempt to Define the Nature of the Grotesque* (last chapter), Peter Smith, 1968.

creaturi ale lui Walter Scott și pe cel al lui Benvenuto Cellini ce substituia întotdeauna termenul „monstruoșități” prin „grotești”. Animalele grotești sunt demonice, infernale, înspăimântătoare, stranii, populând o lume întunecată și nocturnă și universul oniric al coșmarurilor. Alături de bestiile monstuoase și hibride ale mitologiei și bibliei (în Apocalipsă) ori a celor din bestiarele medievale ce țin de universul imaginarului, W. Kaiser dă și un exemplu de animal grotesc, aparținând realității: liliacul²¹. Teoreticianul introduce, însă, în această categorie și alte animale din realitatea imediată, precum bufnițele, păianjenii, broaștele râioase, șerpilor și insectele, numai pe considerentul că asupra lor planează straniețea originii. Această largire a categoriei de animale grotești la cele reale marchează o contradicție esențială în afirmațiile concluzive ale teoreticianului. Pe de o parte, grotescul este o categorie a imaginarului, și nu o reprezentare a realității, pe de altă parte, realitatea pare să dea o lecție de grotesc lumii fanteziei. Vorbind, însă, de structura și identitatea grotescului, dincolo de originea lui imaginară sau reală, W. Kaiser stabilește că el este un *rezultat al fuziunii între mai multe elemente de origini diferite: organic și mecanic*²², *viu și mort*, precum se poate vedea în pictura modernă unde avioanele apar sub forma unor uriașe libelule ori tancurile ca niște animale monstruoase. El mai adaugă, la figurația animalieră menționată mai sus, atât hățișul junglei cu întortocheatele ei forme care pare să fi șters orice diferențiere între plante și animale, cât și lumea organică microscopică, ce relevă, în regnurile vegetale și inframundane, decoruri și peisaje grotești. Tot în rândul temelor grotești sunt plasate *dansul morții* (temă romantică și, mai târziu, expresionistă), *craniile rânjitoare* și *boala nebuniei*, a comportamentului dement, anormal, cu grimase și strâmbături ce deformează figurile omenesci. În literatura română, această accepție a grotescului este reprezentată, de exemplu, în scrierile Hortensiei Papadat-Bengescu, în *Concert din muzică de Bach*, și în romanul lui Max Blecher, *Inimi cicatrizate*. Pentru omul modern, afirmă teoreticianul german, mai există și o latură „tehnică” a grotescului care îl leagă de o perspectivă reducăționistă și alienantă asupra corpului omenesc, reprezentat de *păpuși*, *marionete*, *automate* și *măști*²³. Astfel de motive și figurații grotești, regăsim în imaginarul lui Urmuz și în poezia de tinerețe a lui Eugen Ionescu.

În esență, W. Kaiser enunță *trei teze despre grotesc*. Prima: „Grotescul este lumea înstrăinată” („the grotesque is the estranged world”). A doua: „Grotescul este un joc cu absurdul” („the grotesque is a play with the absurde”). Și a treia: „Grotescul este o încercare de a invoca și a supune aspectele demonice ale lumii” („An

²¹ Cităm din lucrare: „The grotesque animal incarnate, however, is the bat (*Fledermous*), the very name of which points to an unnatural fusion of organic realms concretized in this ghostly creature”.

²² El afirmă câteva rânduri mai jos: „The fusion of organic and mechanical elements offers as easy target as disproportion did in the past. In modern pictures, airplanes appear in the form of giant dragonflies – or dragonflies in that of airplanes – and tanks move as if they were monstrous animals”.

²³ Comentariul lui W. Kaiser, citat exact, este: „The mechanical object is alienated by being brought to life, the human being by being deprived of it. Among the most persistent motifs of the grotesque we find human bodies reduced to puppets, marionettes, and automata, and their faces frozen into masks” (*op. cit.*, last chapter).

attempt to invoke and subdue the demonic aspects of the world”). După cum se vede, W. Kaiser condiționează imixtiunea grotescului de apariția unei lumi înstrăinate, irațională, în consecință, absurde și de prezența figurației demonice, monstruoase. O lume în care ființa omului se dezintegrează, transformându-se într-o mască, un automat sau o păpușă mecanică, și în care ordinea morală este distrusă. O dovadă remarcabilă a perenității tezei lui W. Kaiser este că, peste patruzeci și ceva de ani mai târziu, în plină societate post-postmodernă a sfârșitului de secol XX, o lucrare de masterat susținută la o universitate canadiană din Québec, se bazează, majoritar, tocmai pe cele trei teze ale acestui teoretician german, mizând pe explicarea misterului și stranietății, a demonismului caracterelor umane, a asocierii figurii umane cu un animal și a răsturnării ordinii sociale acceptate în secolul al XIX-lea, din prozele lui Barbey d’Aurevilly, *Les Diaboliques*²⁴. Chiar dacă multe din afirmațiile autoarei ni se par azi tendențioase cu scopul de a îngloba autorul citat în estetica grotescului, totuși analiza ei demonstrează că estetica romantismului generează încă, în proza de sfârșit de secol romantic a lui Barbey d’Aurevilly, opere care i se subsumează. Esențiale ni se par legăturile pe care le stabilește autoarea între epoca Renașterii și cea romantică și estetica grotescului, aducând ca bază teoretică, și lucrările lui Mihail Bahtin și prefetele teoretice ale lui Victor Hugo.

Revenind la lucrarea lui W. Kaiser, el se întreabă care este legătura grotescului cu tragicul. În timp ce în lumea tragicului se menține sensul existenței, în lumea grotescului, sensul dispare sau categoria grotescului devine un indicator al absenței sensului. Absurdul reprezintă negația tragicului, adică o negație pusă în fața valorii pozitive a tragicului. Absurdul vehiculează, așadar, nonsensurile, partea negativă a sensurilor din universul tragicului. În plus, în lumea tragicului funcționează o ordine morală (încălcată), în schimb, în absurd, nu mai există nicio ordine morală, iar grotescul nu mai are nicio relație cu ordinea morală. Teoreticianul dă ca exemplu mitul Atrizilor, care, deși tragic, înglobează absurdități. Este absurd, zice el, pentru o mamă să-și ucidă fiii, pentru un tată să fie ucis de copii și pentru un bărbat să se hrănească din carnea fiului. Elementele esențiale care însoțesc grotescul sunt, după W. Kaiser, neașteptatul și surpriza. El intervine în scene și tablouri animate, absolut normale, introducând, ca în opera lui Kafka, o *tensiune amenințătoare* și schimbând radical percepția lumii obișnuite. O astfel de tensiune amenințătoare care preschimbă perspectiva familiară a unei ordini mundane într-un univers absurd și fără sens, regăsim în prima versiune, scrisă în românește, a piesei eugenionesciene *Cântăreața cheală*. Întrezărim aici legăturile grotescului cu absurdul.

Efectele grotescului asupra realității cunoscute de-a lungul timpului pot fi rezumate în acest mod: „We have observed the progressive dissolution which has occurred since the ornamental art of the Renaissance: the fusion of realms which we know to be separated, the abolition of the law of statics, the loss of identity, the distortion of “natural” size and shape, the suspension of the category of objects, the

²⁴ Ne referim la lucrarea de masterat a Taniei Marleau, *Le grotesque dans «Les Diaboliques» de Barbey d’Aurevilly*, Québec, Université Mc Guill, Montréal, 2000.

destruction of personality, and the fragmentation of the historical order”²⁵. Care este relația grotescului cu comicul, în special cu ridicolul, burlescul și caricatura? W. Kaiser observă că există două tipuri de grotesc, stabilind, în fapt, bipolaritatea estetică a acestei categorii estetice, oniric și satiric. În consecință, avem de-a face, pe de o parte, cu „fantasticul” grotesc și lumea lui onirică și, pe de altă parte, cu radicalitatea „satirică” a grotescului acompaniat de jocul lui de măști.

Aceeași bipolaritate estetică a grotescului am remarcat-o și noi, dar în viziunea noastră ea se ramifică spre o anumită categorie a comicului (scrâșnit, satiric, ridiculizant, batjocoritor și trivial) și a urâtului (exagerat, excesiv, hidos, oribil), cum încercăm să-l teoretizăm și definim în lucrarea de față. Pentru W. Kaiser, există, pe de o parte, „fantasticul” grotesc cu lumea lui onirică și, pe de altă parte, radicalitatea „satirică” a grotescului cu jocul lui de măști. În viziunea satirică a lumii, comicul grotescului este plin de amărăciune, batjocoritor, cinic, satanic, răutăcios și implică adesea situații în care spectatorul/ receptorul nu simte deloc nevoia de a râde. De aceea, râsul grotescului este un râs la limită, scrâșnit, un fel de râsu’-plânsu’, nici râs deplin, nici durere deplină. Sau reprezintă scene în care nu-ți vine a râde, dar, totuși, râzi forțat. A râde de suferință, de durere, de lucruri serioase, de mari idealuri ori valori, presupune prezența perturbatoare a grotescului. Ca retorică a receptării estetice, reprezentările (figuri, personaje, animale) grotești inspiră empatie și dezgust ori oroare, în același timp.

Cum spuneam și în paginile anterioare, W. Kaiser socotește că grotescul e o categorie a concepției și figurării lumii. În viziunea teoreticianului german, el nu reprezintă spaima de moarte, ci teama de viață. *Configurațiile grotescului sunt pure și clare opoziții față de rațiune și raționalism*. Într-o lume înstrăinată, a lipsei de ordine, a ostilității și însingurării, grotescul figurează confuzia regnurilor, distrugerea proporțiilor și a raporturilor armonice (specifice frumosului). Râsul grotescului este cinic, amoral și diabolic, dar acesta izbutește să diminueze senzațiile de amenințare, de pericol sau de înspăimântare resimțite de contemplator prin degradare sau ridicol. În privința receptării, el stârnește oroare, silă, dezgust. E o categorie ambiguă ce reprezintă unirea comicului cu terifiantul, iar trăsăturile sale categoriale îl plasează sub regimul amestecului, polimofismului și hibridizării. W. Kaiser îi atribuie trăsături ca dizarmonia, extravaganța, exagerarea și anormalitatea. Din aceste însușiri, se poate vedea cum patinează grotescul pe diferite zone estetice, precum urâtul (dizarmonia), comicul burlesc (extravaganța), fantasticul și absurdul (exagerarea și anormalitatea), pe care le reunește într-o hibridă și instabilă dozare. Într-o altă afirmație a lui W. Kaiser, grotescul pune *rizibilul și monstruosul într-un insuportabil antagonism*, bazându-se așadar pe efecte extreme și puternice șocuri psihice.

În fine, din perspectivă diacronică, W. Kaiser afirmă că sunt trei perioade istorice în care puterea grotescului s-a resimțit pe deplin. Prima este secolul al XVI-lea

²⁵ Sunt cuvintele lui W. Kaiser din *op.cit.*: „Am observat progresiva disoluție care a avut loc începând cu arta ornamentală a Renașterii: fuziunea tărmurilor/ regnurilor pe care le știm separate, abolirea legilor mecanicii (clasice), pierderea identității, distorsiunea mărimii și formei «naturale», suspendarea categoriei obiectelor, distrugerea personalității și fragmentarea ordinii istorice”.

sau epoca Renașterii, a doua cuprinde perioada de la mișcarea *Sturm und Drang* la romantism și a treia include secolul al XX-lea. Și de ce? Pentru că, în aceste epoci, credința într-o perfectă și protectoare ordine naturală a începe să se clatine și chiar încetează să existe. Trebuie să admitem că Evul Mediu a avut experiențe inexplicabile printr-o viziune a lumii din secolele precedente. Iar în ceea ce privește mișcarea *Sturm und Drang*, ea a fost în mod conștient opusă lumii raționale, așa cum a fost dezvoltată în timpul secolului Luminilor, și chiar a pus sub semnul întrebării legitimitatea rațiunii. Epoca modernă lansează interogații asupra validității antropologicului și a relevanței conceptelor științifice. Diferitele forme ale grotescului sunt în mod evident opoziții puternice față de orice fel de raționalism sau față de folosirea sistematică a gândirii. Meritul lui W. Kayser este de a impune grotescul în estetică, de a-l vedea ca pe o categorie estetică, ca pe un principiu structural al operelor de artă.

Universitar și teoretician englez de origine maghiară, **Martin Esslin** stabilește relații între grotesc și absurd la câțiva mari autori din secolul al XX-lea printre care îi aflăm pe Samuel Beckett, Eugen Ionescu, Artur Adamov și Jean Genet, într-o lucrare publicată în anii '60. M. Esslin consideră că teatrul absurdului a fost influențat de autori precum Jarry, Artaud, Kafka, Strindberg, James Joyce, Beckett și suprarealistul Appolinaire (gândindu-se în special la lucrarea *Les mamelles de Tirésias*)²⁶. Făcând o paralelă între drama convențională sau clasică și drama absurdă, Esslin explică trăsăturile inovatoare și schimbările aduse de teatrul absurdului. Mai întâi, acțiunea visurilor coșmariste prin figuri/ personaje schematizate într-o lume a chinului și a absurdității. Apoi, intervine problema limbajului deprivat de orice înțeles, care, în teatrul absurdului, exprimă un divorț acut față de întâmplările reale și chiar se află în contradicție cu acțiunile omului²⁷. O a treia trăsătură este căutarea unor universuri paralele sau a unei realități multiple, deoarece omul este confruntat cu următoarele amare adevăruri (sisifice): că majoritatea eforturilor sale sunt iraționale și lipsite de sens, că înțelegerea și comunicarea între ființele umane este aproape imposibilă și că lumea va rămâne pentru totdeauna un mister impenetrabil. Spectatorii teatrului absurdului se izbesc de o *excesivă imagine grotescă a propriei lor lumi*: o lume fără credință, fără

²⁶ Comentariul lui Martin Esslin este următorul: „But if Jarry, Artaud, Kafka and Strindberg can be regarded as the decisive influences in the Theatre of the Absurd, there is another giant of European literature that must not be omitted from the list – James Joyce, for whom Beckett at one time is supposed to have acted as helper and secretary” (The *Theatre of Absurd*, source: „The Tulane Drama Review”, vol. 4, n. 4, 1960, p. 3–15; citatul este de la pag. 10)

²⁷ Comentând problema limbajului, M. Esslin se referă în principal la piesa *The Bald Soprano* (*Cântăreața cheală*): „The absurdity of its dialogue and its fantastic quality springs directly from its basic ordinariness. It exposes the emptiness of stereotyped language: «What is sometimes labeled absurd», Ionescu says, «is only the denunciation of the ridiculous nature of a language which is empty of substance, made up of clichés and slogans...» Such a language has atrophied; it has ceased to be the expression of anything alive or vital and has been degraded into a mere conventional token of human intercourse, a mask for genuine meaning and emotion. That is why so often in the Theatre of the Absurd the dialogue becomes divorced from the real happenings in the play and is even put into direct contradiction with the action” (*op. cit.*, p. 11)

înțeles și fără libertate a voinței²⁸. Și o ultimă trăsătură a teatrului absurdului se referă la distrugerea și dispariția logicii și cauzalității între fenomene și evenimente: „In the Theatre of the Absurd, on the other hand, the action does not proceed in the manner of a logical syllogism. It does not from A to B but travels from an unknown premise X towards an unknowable conclusion Y”²⁹. În explicarea acestor trăsături din arta teatrală a absurdului, M. Esslin folosește tot perspectiva determinist-pozitivistă pe care a folosit-o, cu aproape un secol în urmă, Hippolyte Taine, explicând cum s-a diferențiat arta picturală europeană sub influența factorilor de mediu, de rasă și istorici.³⁰ Pentru M. Esslin, declinul credinței religioase, dispariția încrederii într-un progres social și biologic automat, descoperirea unor vaste zone ale iraționalității și forțelor inconștiente în psihicul uman (teoriile despre inconștient ale lui Freud și Jung, fluxul conștiinței a lui Bergson), pierderea controlului asupra dezvoltării raționale umane și a încrederii în logică pentru relevarea adevărilor cunoașterii (subminate științific și de descoperirile fizicii cuantice, ale teoriei relativității și ale teoriei moleculare a ADN-ului), toate acestea au contribuit eroziunea bazei spectacolului dramatic supus unor anumite convenții și valori: „The decline of religious faith, the destruction of the belief in automatic social and biological progress, the discovery of vast areas of irrational and unconscious forces within the human psyche, the loss of a sense of control over rational human development in an age of totalitarianism weapons of mass destruction, have all contributed to the erosion of the basis for a dramatic convention in which the action proceeds within a fixed and self-evident frame-work of generally accepted values. Faced with the vacuum left by the destruction of a universally accepted and unified set of beliefs, most serious playwrights have felt the need to fit their work into the frame of values and objectives expressed in one of the contemporary ideologies: Marxism, psychoanalysis, aestheticism or nature worship”³¹.

Elev al savantului pasionat de lumea medievală Ernst Robert Curtius, **G.R. Hocke** accentuează caracterul manierist al grotescului, în proiectarea unei „estetici abisale” (*eine Tiefe-Ästhetik*) a omului problematic, omul unor epoci de criză care caută „mântuire” în arta și prin arta sa. A cerceta literatura „manieristă” presupune, deci, a cunoaște structurile unei „estetici iregulare a problematicului”. Manierismul a fost asociat dintotdeauna cu o nuanță critic peiorativă, dar G. R. Hocke a făcut din manierism o constantă anticlasică și antinaturalistă a spiritului european în lucrările sale de referință *Lumea ca labirint*³² și *Manierismul în literatură*³³. Manierismul reprezintă, după el, atracția de totdeauna pe care „iregularul”, „dizarmonicul” le exercită

²⁸ „The spectators of the Theatre of the Absurd are thus confronted with a grotesquely heightened picture of their own world: a world without faith, meaning and genuine freedom of will. In this sense, the Theatre of the Absurd is the true theatre of our time” (*op. cit.*, p. 6)

²⁹ *Op. cit.*, p. 14.

³⁰ Ne referim la lucrarea lui Hippolyte Taine, *Filosofia artei*, București, Editura Meridiane, 1991.

³¹ M. Esslin, *op. cit.*, p. 6.

³² G. R. Hocke, *Lumea ca labirint, manieră și manie în arta europeană, de la 1520 la 1650 și în prezent*, București, Editura Meridiane, 1973.

³³ G. R. Hocke, *Manierismul în literatură*, București, Editura Univers, 1977.

asupra spiritului uman. Din acestea derivă ambivalențele manieriste: afectare exagerată a expresiei și reducere, sobrietate extremă a expresiei, încifrare enigmatică și relevare scandalosă, demonic vitalistă și intelectualism excesiv, calcul și halucinație, metaforism alogic și acuitate logică. Manierismul a apărut întotdeauna în fazele agonice, crepusculare ale unei epoci istorice. El are drept caracteristici *tensiunea interioară, conflicte, diverse rupturi în formă și substanță, contradicții*, într-un cuvânt *discordia concors*, coincidența contrariilor³⁴. Exemplul cel mai elocvent al coincidenței contrariilor, este literatura manieristă în epoca lui Góngora și Marino care oscilează între caligrafia „concețistă” (spiritualizată, intelectualizată) și pornografia cea mai crasă. Poezia manieristă este plină de figuri retorice ca oximoronul (unire a contrariilor). Una din cele mai comune figuri de stil manierist este de genul *paradis infernal*. Ornamentația grotescă din secolul al XVII-lea subminează ordinea plastică prin parodie și realizează, de fapt, o ordine parodică, geometrizarea însemnând, în realitate, o fugă de haos. În manierism, ordinea fictivă o înlocuiește pe cea reală, naturală. Structura tipică a unirii extremelor este, după G. R. Hocke, labirintul, un indiciu al lumii ascunse, misterioase, problematice. Sunt vădite punctele comune ale manierismului cu grotescul care constau în unirea extremelor (*discordia concors*), reprezentată la nivel retoric de oximoron, și în preferința pentru dizarmonie și trivial, dar deosebirea rezidă în faptul că oximoronul exprimă în grotesc o lume paradoxală, absurdă, în timp ce în manierism el este doar revelația unei lumi ascunse. Apoi, dizarmonia este o accentuare a stilului sofisticat și rafinat în manierism, pe când, în grotesc, dizarmonia este excesivă și îl apropie de urâtul monstruos, hidos, oribil. În manierism, poezia este o joacă de-a limbajul, în timp ce în grotesc, poezia are o latură mult mai serioasă, angoasantă, existențialistă.

Un alt teoretician al grotescului din spațiul anglofon, cu o lucrare dedicată grotescului din literatura germană, este **Philip Thomson**. Lucrarea³⁵ lui a fost publicată la douăzeci de ani distanță de cartea lui Wolfgang Kaiser. Ph. Thomson recunoaște în capitolul al doilea al lucrării sale că o discuție despre sensurile contemporane ale grotescului și o încercare serioasă de definire a lui nu poate ignora „peripețiile istorice” ale acestui termen. Unele dintre sensurile lui istorice (rezistente încă în contemporaneitate) îl pot ajuta să lumineze perspectiva actuală a acestui concept. Este un traseu hermeneutic, printre sensurile diacronice ale categoriei examinate, asemănător celui urmat și în lucrarea noastră. Ph. Thomson punctează faptul că în ciuda unor încercări izolate de a defini grotescul în secolul al XIX-lea, el devine obiect al unei evaluări critice și al unei analize estetice abia în secolul următor, odată cu publicarea cărții de referință a lui W. Kaiser, în 1957.

Dacă în epocile anterioare, grotescul a fost văzut ca un *principiu al dizarmoniei* și exilat în cele mai brutale sau rudimentare specii ale comicului (burlescul, bufonescul, scatologicul, gluma trivială), tendința actuală, admite Thomson, este de a considera *grotescul ca un lucru ambivalent, ca o violentă uniune de*

³⁴ V. articolul lui Nicolae Balotă, *Manierismul în literatură*, în revista „Cultura” nr. 77/ 2007.

³⁵ Este vorba despre lucrarea *The Grotesque*. London, Methuen Critical Idiom Series, 1972.

*contrarii și ca o expresie a naturii problematice a existenței*³⁶. În consecință, grotescul va fi recurent în arta societăților în criză și a perioadelor de dezordine socială, de lupte interne și radicale schimbări. Introducând în aria grotescului nume sonore ale artei literare a secolului XX (printre care îi enumeră pe: englezul Harold Pinter, americanul John Barth, germanul Günter Grass, francezii Eugen Ionescu și Samuel Beckett, elvețianul Friedrich Dürrenmatt), Ph. Thomson arată că putem plasa rădăcinile grotescului în perioada creștinismului timpuriu și a culturii romane, când însemna combinații de elemente umane, animale și vegetale. Exista, încă din acea perioadă, o *eterogenitate a grotescului*, o confuzie sau un amestec de elemente de diferite origini (trăsături menținute până azi în identificarea grotescului), amestec care, monstruos fiind, producea o reacție umoristică, dar și de respingere indignată. Un clasic al arhitecturii romane din perioada creștinismului timpuriu, Vitruvius, era, de exemplu, indignat de intenționata *lipsă de respect față de principiul mimetic* și de *încălcarea legilor naturii* și ale proporțiilor în reprezentările arhitecturale monstruoase și stranii de pe zidurile clădirilor sau din primele biserici creștine. Reprezentantul cel mai tipic al grotescului în epoca Renașterii este Rabelais, care utilizează estetica grotescului ca pe o exagerare bufonă sau fantastică din evidente motive ludice și satirice. În secolul Rațiunii și în neoclasicism, grotescul avea drept caracteristici extravaganta, fantezia, gustul individual și respingerea condițiilor naturale ale unei reprezentări, ele formând, de fapt, obiectul dezaprobării și ridiculizării. Pe acest temei, unele studii actuale l-au legat de baroc și manierism. În secolul al XVIII-lea, au fost puse în seama grotescului trăsături precum: nenatural, ridicol, distorsionat, într-un cuvânt, era socotit o absurditate, o distorsiune a naturii. Conotațiile peiorative și negative s-au propagat și de-a lungul secolului al XIX-lea pentru acei scriitori care au tratat grotescul ca specie a comicului vulgar, strâns apropiat de caricatură și burlesc. Înaintea lui W. Kaiser, John Ruskin este cel care sesizează legătura grotescului cu ludicul, însă legătura dintre ele nu este foarte clară. Totuși, eseul³⁷ lui John Ruskin, ale cărui cărți M. Proust a încercat să le traducă în franceză, este primul care accentuează elementul ludic, jucăuș, al grotescului. Ruskin scrie despre specificul grotescului, pentru el o combinație dintre jucăuș și teribil, cel de-al doilea termen fiind asociat cu oroarea, spaima și neplăcerea condiției umane³⁸. Dar Ph. Thomson arată că W. Kaiser este cel care

³⁶ Citatul exact este: „Where previous ages had seen in it merely the principle of disharmony run wild, or relegated it to the cruder species of the comic, the present tendency – one which must be welcomed as a considerable step forward – is to view the grotesque as a fundamentally ambivalent thing, as a violent clash of opposites, and hence, in some of its forms at least, as an appropriate expression of the problematical nature of existence” (*op. cit.*, Chapter 2: *The term and Concept of «Grotesque»* http://davidlavery.net/grotesque/major_artists_theorists/theorists/thomson/thomson2.html).

³⁷ Ne referim la capitolul III: *Grotesque Renaissance* (p. 135) al lucrării *The Stones of Venice*, din volumul *The works of John Ruskin*, Cambridge University Press, p. 2010 (<http://ebooks.cambridge.org> sau www.gutenberg.org/files/).

³⁸ Iată cuvintele lui John Ruskin din opera citată: „In other words, the fear and revulsion the terrible grotesque would inspire if the mind were «in another temper» is warded off by one's realization that for the moment it poses no clear and present danger and can actually be «played it»

teoretizează, de fapt, asocierea grotescului, ca emanație a unui spirit ludic, cu monstruosul, dezgustătorul și oribilul. O astfel de percepție a grotescului regăsim în picturile lui Bosch, Bruegel și Goya și în scrierile lui Swift, E.T. A. Hoffman și William Blake. În literatura modernă și contemporană, implicarea grotescului în creația artistică este condiționată de existența unui comic inexplicabil combinat cu monstruosul, cu întrepătrunderea dintre elemente disparate, producând adesea un bizar, neplăcut și deranjant conflict de emoții.

Și mai importantă este o altă formulare a grotescului dată tot de W. Kaiser, referitoare la scrierile lui F. Schlegel, și anume că *grotescul este format dintr-un contrast tipător între formă și conținut*³⁹, *din instabilul amestec al unor elemente heterogene, dintr-o explozivă forță a paradoxului, care este atât ridicolă, cât și înspăimântătoare*. Chiar și prozatorul romantic Jean Paul, considerat scriitor grotesc și examinat în studiile sale de Friedrich Schlegel, dezvoltă ideea că grotescul este în simbioză cu un tip special de comic, de un *umor dureros și înspăimântător, care anihilează însăși ideea de umor*⁴⁰. Atât romanele sale cât și scrierile sale teoretice îl plasează pe Jean Paul în tradiția umorului satanic și negru, care continuă să producă unele dintre cele mai ilustrative exemple de grotesc.

În al treilea capitol al lucrării sale, Ph. Thomson încearcă o reunire a elementelor grotescului și o definire a lui, după ce îl leagă de câteva caracteristici ale sale precum : dizarmonia, extravaganța și exagerarea, comicul și înspăimântătorul, anormalul (sau absurdul), satira și ludicul. Astfel, el face câteva observații interesante din punctul nostru de vedere. O primă observație este că grotescul nu are o semnificație constantă, după cum bine s-a putut observa, dar există câteva trăsături recurente legate de el. Cea mai distinctivă caracteristică a grotescului este constanta sa lipsă de armonie (sau legătura sa cu estetica urâtului, cum va apărea în lucrarea noastră), chiar dacă această dizarmonie se referă la conflict, contradicție, amestec de elemente eterogene, sau la o fuziune a elementelor disparate. Scriitorii ai grotescului l-au asociat când cu comicul, când cu înspăimântătorul. Aceia care l-au clasat drept subformă a comicului, l-au apropiat de burlesc și comicul vulgar. Dar cei care au accentuat trăsătura înspăimântătorului, l-au subsumat teritoriului straniului, misteriosului, supranaturalului. Tendința de a vedea grotescul ca pe un amestec între cele două (comicul vulgar, de jos, și înspăimântător, dezgustător, repulsiv) este, însă, o percepție modernă, de dată recentă⁴¹. Natura irezolvabilă a conflictului

and contemplated as the noble mind should..." („Cu alte cuvinte, spaima și scârba pe care teribilul grotesc l-ar inspira dacă mintea a fost într-o altă dispoziție, sunt evitate prin faptul că pentru moment el nu reprezintă un clar și prezent pericol și te poți juca cu el și-l poți contempla așa cum...”).

³⁹ Acest contrast tipător între formă și conținut o vom regăsi în poezia de tinerețe a lui Eugen Ionescu, *Elegii pentru ființe mici*.

⁴⁰ Citatul exact din opera lui Ph. Thomson este: „Interestingly Jean Paul, in his own theoretical work *Vorschule der Ästhetik (Primer of Aesthetics, 1804)*, has a section dealing with what he calls ‘*die vernichtende Idee des Humors*’ (the annihilating idea of humour), by which he means that *type of humour which is painful, awesome, which knows of evil and the abyss*”.

⁴¹ În alți termeni, Ph. Thomson ne spune, în opera citată: „There are naturally a good many positions *between these two poles*, but, apart from a few exceptions in earlier periods, *the tendency to*

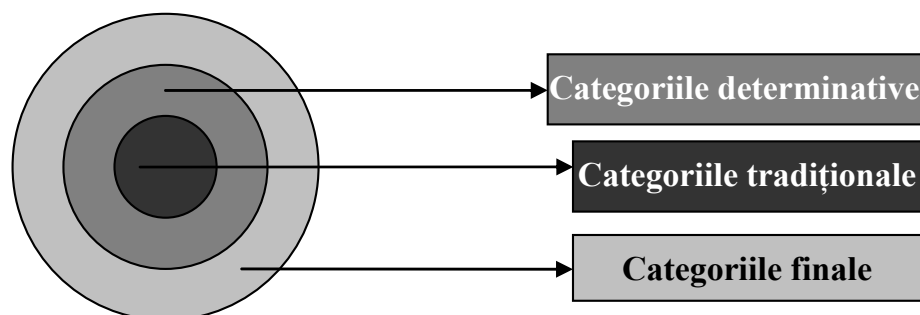
grotesc este o marcă a determinării și disocierii sale de alte moduri și categorii ale discursului literar. În general, s-a acceptat ideea că *grotescul este extravagant și că este marcat de exagerare și extremism*. Această calitate a dus la asocierea grotescului cu fantasticul și irealul, iar dacă fantasticul înseamnă o pronunțată divergență față de normal, atunci el este, fără îndoială, fantastic. Dar, dacă acceptăm ideea că lumea grotescului, deși stranie și misterioasă, este lumea noastră reală și imediată, atunci ne dăm seama de puterea extraordinară a grotescului⁴², căci fantasticul nu are legătură cu realitatea noastră imediată, este doar o pură fantezie și imaginație, o lume care rămâne închisă și separată de lumea noastră. Marca distinctivă a grotescului în teritoriul fantasticului rămâne conștiința confuzie între realitate și fantezie. În ceea ce privește anormalitatea sau absurdul, grotescul este o experiență simultană a amuzamentului și a dezgustului, a râsului și a oroarei, a jovialității și a scârbei. Amândouă reacțiile, între râs și spaimă sau dezgust, sunt resimțite în mod egal. Anormalitatea este, însă, un ingredient esențial al grotescului. În fond, grotescul este un afront față de decență sau o jignire față de normal și realitate. Să nu uităm și latura satirică a grotescului, alături de cea ornamentală, pur jucăușă, așa cum apare în jocul de-a limbajul sau în jocurile de cuvinte, care destructurează comunicarea îmbâcsită de prezența stereotipilor de gândire, așa cum regăsim la Italo Calvino – *Comic-comicării*, Eugen Ionescu – *Englezește fără profesor*, Tudor Arghezi – *Tablete din Țara de Kutu*.

În concluzie, Ph. Thomson face un pas înainte în înțelegerea grotescului, reunificând cele două laturi ale lui: cea obiectivă (existența categoriei estetice în opera de artă, ca intenție și concepție auctorială) și cea subiectivă (ca mod de receptare a lucrării artistice, existent, deci, numai în percepția contemplatorului). El ne focalizează atenția și pe receptarea grotescului, pe reacțiile pe care le are cititorul, zguduit, scos din căile lui obișnuite de percepție, făcut să vadă lumea dintr-o perspectivă tulburătoare în contact cu această categorie estetică atât de dificil de definit. Grotescul transformă un lucru care este familiar și de încredere în ceva straniu și tulburător. Astfel, Ph. Thomson se referă și el (întocmai ca și W. Kaiser) la problema grotescului neintenționat, acela care ține mai mult de receptarea cititorului, și nu de intenționalitatea autorului. Dar el tranșează nodul gordian al așa-zisei absențe de intenție a autorului, arătând că, deși percepția în timp a multora dintre picturile și scrierile încadrate în această categorie poate fi diferită, există destule trăsături constante, de-a lungul timpului, care determină existența grotescului în mod obiectiv, în opera de artă.

*view the grotesque as essentially a mixture in some way or other of both the comic and the terrifying (or the disgusting, repulsive, etc.) in a problematical (i.e. not readily resolvable) way is a comparatively recent one*⁴².

⁴² Iată aici diferențierea între fantastic pur și simplu și natura misterioasă a grotescului: „As we noted previously, if ‘fantastic’ means simply a pronounced divergence from the normal and natural then the grotesque is undoubtedly fantastic. But if, as we surely must, we insist that the criterion be whether the material is presented in a fantastic, or realistic way, then we are more likely to conclude that, far from possessing an affinity with the fantastic, it is precisely the conviction that the grotesque world, however strange, is yet our world, real and immediate, which makes the grotesque so powerful”.

Pe urmele lui Charles Lalo și ale elevului acestuia, Etienne Souriau, filosoful și esteticianul, **Evangelos Moutsopoulos** își asumă dificila sarcină de a face o tipologie exhaustivă a categoriilor estetice în lucrarea omonimă⁴³, rămasă punct de referință în domeniul esteticii postbelice. Celor 24 de categorii estetice ale lui Etienne Souriau și doar 9 ale lui Charles Lalo, Moutsopoulos le contrapune o *estetică liberală* ce înglobează orice categorie având legătură cu activitatea instauratoare sau chiar valorizatoare a conștiinței estetice. Clasificarea propusă de E. Moutsopoulos corespunde, afirmă el, realității estetice în măsura în care același obiect estetic sau aceeași dispoziție estetică poate fi caracterizată de mai multe categorii din clase diferite. În acest sens, Moutsopoulos dă ca exemplu *Pluta Meduzei* de Géricault⁴⁴ care este, în același timp, operă picturală, dramatică, de coșmar, respingătoare, istorică, anecdotică și romantică. Se poate observa ușor că aceste caracterizări privesc epoca, domeniul artei, tema, specia, tipul de receptare, organizarea „discursului” artistic (pictural – în cazul de față). Practic, categorizările estetice ale lui Moutsopoulos includ tot ceea ce poate situa opera de artă atât pe axa diacronică, cât și cea sincronă, adică valoarea ei intrinsecă, plus tipul de retorică abordată de artist. Relevând limitările sistemului estetic al lui Souriau, care, după cum comentează Moutsopoulos: „prezintă slăbiciunea de a putea integra doar puține categorii, poate numai pe acelea, după el, mai importante”⁴⁵, esteticianul grec își prezintă propriul sistem estetic, având la bază *categoriile tradiționale*, urmate de *categoriile determinative* și încheind cu *categoriile finale*. Pentru a arăta cum se largesc categoriile tradiționale, cărora li se alătură în manieră exponențială un număr nedeterminat de valorizări estetice, deși nu infinite, Moutsopoulos le concepe în mod concentric, precum urmează :



Moutsopoulos susține că, în principiu, orice adjectiv poate servi la numirea unei categorii estetice, dar este conștient că „apare primejdia unei totale fărâmițări a nuanțelor estetice categoriale, precum și a adjectivizării, adică a descategorizării

⁴³ *Categoriile estetice*, (cu o prefață de Constantin Noica), București, Editura Univers, 1976.

⁴⁴ Opera citată, p. 125.

⁴⁵ Opera citată, p. 124.

acestora”⁴⁶. În filosofia postkantiană, categoriile estetice sunt înțelese ca noțiuni mai cuprinzătoare sub care se efectuează atât taxonomia ideilor, cât și a fenomenelor. Pentru Moutsopoulos, *categoriile estetice sunt categorii ale intelectului*, într-un cuvânt agenți prin care se exprimă, concretizată sensibil, intenționalitatea conștiinței la nivelul cunoașterii, iar, prin extensie, și la nivel practic, etic și estetic. Demersul lui țintește să pună în lumină atât aspectul istoric, cât și cel axiologic al problemei categoriilor estetice, în conexiune cu interpretarea filozofică a artei ca activitate creatoare a conștiinței și cu valorizarea faptului estetic însuși dintr-un dublu punct de vedere : subiectiv (percepție, trăire) și obiectiv (în imanența obiectului estetic). Să mai reținem natura duală a categoriilor estetice, rațională și afectivă, cât și faptul că ele sunt niște caracteristici particulare conținute în obiectul estetic, tocmai prezența lor înlăuntrul lui fiind ceea ce-i conferă esteticitate. Câteva cuvinte în plus despre clasificarea făcută de E. Moutsopoulos și despre categoriile sale estetice se impun. Prima categorie, ne amintim, este cea tradițională, ea este numită și istorică, deoarece categoriile incluse aici se întâlnesc dintotdeauna în vocabularul esteticii și a filosofiei artei. Aceasta se referă la structura internă a formelor estetice, privite sub aspect static, dinamic și energetic. În această primă categorie, esteticianul introduce *frumosul, sublimul și urâtul*, făcând o trecere în revistă a concepțiilor antecesoare despre frumos. Platon asociază estetica eticului: „Frumosul este strălucirea Adevărului”, Sfântul Augustin își reprezintă frumosul ca pe un adevăr suprasenzorial, pseudo-Longin consideră frumos ceea ce este sublim și invers, sublimul conținând semnificația superiorității față de comun și obișnuit⁴⁷, Montaigne impune teza relativității: „obiectul frumosului este inexistent, frumosul nu e decât relativ”, E. Kant, V. Hugo îl apropie de perfecțiunea intușabilă: „frumosul este idealul”, Ch. Baudelaire induce sentimente contradictorii de uimire și contradicție rațională în ideea de frumos: „frumosul este paradoxul”, Paul Souriau consideră „frumosul o desăvârșire manifestă”, Etienne Souriau: „frumosul este o reușită a artei, într-un climat de armonie, măsură, fericire și iubire”. Cronologic vorbind, frumosul aparține Antichității, sublimul – clasicității, iar urâtul – romantismului modernizator. Astfel, este semnificativ faptul că frumosul apare într-o „optică de vârstă”, din amestecul celorlalte categorii estetice. După exemplul oferit de Kant în *Critica rațiunii pure* (unde frumosul era opus sublimului), încercările de definire a categoriilor estetice s-au structurat mereu în opoziție cu estetica frumosului. În terminologia lui Moutsopoulos, „orice agent estetic purtător de valoare se mișcă pe fondul frumosului”⁴⁸.

Important rămâne faptul că la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, estetica încetează să mai fie considerată o *știință (doar) despre frumos*, devenind o *știință a artei*, deoarece încep să se contureze și să conteze și alte criterii de bază ale creației de artă. Hugo și Baudelaire sunt cei care operează această deplasare a conceptului de frumos către alte noțiuni, parțiale, estetice sau

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 23.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 44.

⁴⁸ Opera citată, p. 28.

chiar *anestetice*. Categoria frumosului presupune și atrage după sine, prin ea însăși, *categoria non-frumosului*, adică a *urâtului*, ce constituie opusul lui natural și care este necesar pentru a putea conștiința estetică întreprinde *valorizarea negativă a obiectului*. *Urâtul* indică, pe de o parte, absența frumosului, iar, pe de altă parte, pune în relief prezența lui, a frumosului. *Urâtul* se raportează astfel la un frumos puternic pe care-l neagă și pe care îl invocă în timp ce-l distruge. Din punct de vedere metafizic sau filozofic, problema *urâtului* se leagă, în multe privințe, de problema răului și a prezenței acestuia în lume. La nivel estetic, însă, această legătură între *Urât* și *Rău* este mult mai slabă și nu presupune deloc respingerea *urâtului*. Există câteva explicații pentru apariția *urâtului* ca fenomen artistic, dar cea mai plauzibilă este aceea care indică tendința de insurecție a conștiinței artistice împotriva valorilor stabilite, împreună cu voluptatea a ceea ce este interzis sau se află în afara regulilor și legilor⁴⁹.

Prima mențiune a grotescului, în acest studiu al disocierii și nuanțării valorilor estetice, este făcută de Moutsopoulos când se referă la teoria lui V. Hugo din prefața piesei *Cromwell*. Hugo este cel care opune sublimul nu frumosului (ca în teoria kantiană), ci *grotescului*, *întrudit cu sublimul prin excesiv și iregularitate*, grotescul fiind distinct de *urât* de la care preia, în viziunea hugoliană, anumite caracteristici, precum cea a diformului excesiv⁵⁰. Grotescul și sublimul au, așadar, în comun *categoria nemăsuratului*, a nesupunerii la constrângeri formale, a *tensiunii interne*, aflată în relație cu dispozițiile cele mai abisale ale conștiinței. Să mai adăugăm la aceste caracteristici comune dintre sublim și grotesc că sublimul pare să exercite o acțiune *terifiantă* și *fulgerătoare*, tocmai din cauza excesului conținut într-însul⁵¹. În acest fel, se vede acum, extrapolarea noastră asertivă *de la sublim până la grotesc nu e decât un pas* capătă o solidă argumentare teoretică și nu mai pare atât speculativă.

O a doua mențiune a grotescului se leagă de sistemul estetic al lui Etienne Souriau, dezbătut de Moutsopoulos în momentul în care ne determină să observăm distincția între categoriile autentic estetice și categoriile non-estetice, între cele independente și cele subordonate, care permit ierarhizări între ele⁵². Sistemul estetic al lui E. Souriau cuprinde, ordonate ciclic, douăzeci și patru de categorii estetice, având la bază două dintre ele : frumosul și grotescul. Cele două reprezintă doi poli între care se mișcă celelalte. Unul dintre tabelele lui E. Souriau indică

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 43.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 47.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 45.

⁵² E. Moutsopoulos afirmă mai exact: „Acesta (e vorba de criteriul departajării între categoriile autentic estetice și cele non-estetice – *n.m.*) permite reunirea de categorii independente între ele, adică nesupune unei ierarhizări, așa cum se întâmplă bunăoară în sistemul compus din douăzeci și patru de categorii, al lui Etienne Souriau, unde valorile estetice sunt aranjate ciclic, dar, cu toate acestea, sunt supuse, dacă nu unei ierarhizări, cel puțin unei polarizări, în baza a două dintre ele, aceea a frumosului și aceea a grotescului, conform dispoziției anterioare a roții valorilor estetice rezultă două tabele de date categoriale, dintre care unul reprezintă degradarea frumosului către grotesc, iar celălalt înălțarea acestuia din urmă către primul” (*op. cit.*, p. 26).

degradarea frumosului către grotesc, iar celălalt înălțarea celui din urmă spre primul. Cele 24 de categorii estetice se înlanțuiesc prin intermediul celor două mișcări (descendent – degradare și ascendent – înălțare) după cum urmează : *frumos*, nobil, măreț, sublim, patetic, liric, eroic, tragic, înflăcărat, dramatic, melodramatic, caricatural, *grotesc*, satiric, ironic, comic, vesel, *fantasque* (fantezist), pitoresc, *joli* (drăguț), grațios, poetic, elegiac, *frumos*. Nu putem să nu observăm două lucruri semnificative pentru lucrarea noastră în sistemul de categorii estetice ale lui E. Souriau. Primul este locul pe care-l ocupă grotescul în enumerarea de mai sus : lângă caricatural și satiric și în vecinătatea comicalului. Al doilea este așezarea frumosului și a grotescului la cei doi poli ai enumerării (*sus* – frumosul, *jos* – grotescul), ceea ce înseamnă că grotescul ocupă locul urâtului în sistemul lui E. Souriau. La Karl Rosenkranz (cum s-a văzut mai sus), discipol al lui Hegel, frumosul este în antinomie cu urâtul pe care el a încercat să-l omologheze drept categorie estetică în lucrarea sa *O estetică a urâtului* (1853), dar nu a izbutit.

Fără să intrăm în prea multe detalii referitoare categoriile determinative (aparținând celui de-al doilea mare grup de categorii estetice în concepția lui E. Moutsopoulos), să spunem totuși câteva cuvinte și despre acestea. Dintr-un motiv de strict interes metodologic, categoria grotescului este glosată a treia oară printre categoriile determinative tendențiale, imediat după comic, umoristic și satiric. Definind categoriile determinative, Moutsopoulos afirmă că sunt cele care exprimă în modul cel mai autentic intenționalitatea conștiinței și cuprind toate nuanțele trăirilor afective umane, ce admit prin creație, o obiectivare în calitate de valori⁵³. Numărul lor poate spori nelimitat, deși nu infinit. Ele includ, la rândul lor, alte trei grupe principale: *eidologice*, *tipologice* și *tendențiale*. Prima grupă are caracteristica de a proveni din genuri literare și specii poetice (lb. gr. „*eidos*” – εἶδος = specie)⁵⁴, astfel că aici vom întâlni categorii (*eidologice*) statice precum : *liricul*, *elegiacul* (*caracter pesimist*, *uneori funebru*), *idilicul*, *bucolicul*, *alegoricul* și categorii (*eidologice*) dinamice precum : *epicul*, *romanescul*, *dramaticul*, *tragicul*, *comicalul*. Moutsopoulos evaluează comicalul prin raportare la categoria *rizibilului* și la alte câteva valori categoriale printre care *caricaturalul*, *ironicul*, *diformul*, *satiricul*, *umoristicul*, *spiritualul*⁵⁵. Caracterizările fiecăruia în parte sunt extrem de sugestive. *Epicul* este fundamentat pe noțiunile de erou și de faptă eroică⁵⁶; *romanescul* se raportează istoricește la romanțurile medievale gen *Gil Blas* al lui Lesage⁵⁷; *tragicul* admite o singură ieșire din situația tensională, căderea definitivă și de neocolit a eroului, în timp ce *dramaticul* află o rezolvare oarecare; amândouă – tragicul și dramaticul – au fost definite prin opoziție, dar se pot studia comparativ⁵⁸; *comicalul* este o valorizare sistematică a formelor *rizibilului* prin utilizarea și combinarea principiului repetiției

⁵³ *Op. cit.*, p. 57.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 58.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 70.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 63.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 64.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 65.

și al persiflării, provenit la rândul său din arsenalul ridicolului⁵⁹; *caricaturalul* constă în sublinierea unei trăsături specifice, ridicate din ordinea detaliului în ordinea esențialului, de obicei prin amplificare⁶⁰; *ironicul* este un fals surâs mai blând decât satiricul⁶¹; *satiricul* înfățișează o tratare dură și nemiloasă a subiectului ce constă într-o deprecieri, o înjosire mușcătoare⁶²; *umorul negru* (exemplu dat de Moutsopoulos este Swift) constă în abordarea spirituală ori aparent științifică și calmă a unor teme macabre⁶³. În ceea ce privește *grotescul*, Moutsopoulos subscrie esteticii romantice a grotescului, care-l plasează *în contrapondere cu sublimul*, dar nu uită să remarce că, uneori, el este *amestecat cu tragicul* (și Wolfgang Kaiser observase, din alt sens, un lucru asemănător), precum se întâmplă în piesa lui Euripide *Alcesta*, în figura lui Heracles. În plus, mai remarcă două laturi importante ale grotescului, pe cea comică și pe cea înspăimântătoare⁶⁴.

Să atragem atenția asupra unui punct interesant din enumerarea valorilor categoriale privitoare la comic. Printre ele, este trecut și diformul, socotit în mod tradițional o caracteristică a urâtului sau a non-frumosului (pe axa negativă a valorizării). În legătură cu comicul și urâtul (diformul), Moutsopoulos își modalizează aserțiunea printr-o precizare: „(...) considerăm util să subliniem că esteticitatea rizibilului constă în aceea că, printr-însul, urâtenia legiferată, este deturnată spre exagerare și că râsul unit cu această deturnare de natură estetică constituie o parte din efortul de creare a unei lumi eliberate de spaimă și neliniște”⁶⁵. Această afirmație a a esteticianului grec, puțin întoarsă, ne este familiară și ea a fost făcută de germanul W. Kaiser în legătură cu prezența grotescului în lume, prin care încearcă să exorcizeze demonul, drăcescul, alienarea, absurdul!

Să recapitulăm câteva din trăsăturile teoretice ce s-au acumulat până în acest moment, unele datorită lui E. Moutsopoulos, în traseul nostru spre definirea grotescului ca o categorie estetică independentă. Dintr-o categorie estetică dependentă de alte categorii estetice, precum comicul și urâtul, în contextul cărora a apărut cel mai des, grotescul și-a construit, pas cu pas, o identitate categorială proprie. Astfel, trăsături precum exagerarea, diformul, nemăsuratul, tensiunea internă, amestecul (de forme, de stiluri, de regnuri), contradicția absurdă, tendința polemică și satirică prin mijloacele umorului negru, se unesc pentru a forma „trupul” estetic al grotescului.

În capitolul intitulat *Cronotopul rabelaisian*, esteticianul rus **Mihail Bahtin** va atribui și el grotescului calitatea exagerării și, în plus, pe cele ale preciziei detaliate, ale descrierii aberante și ale asocierii ori *intersectării a diferite serii de toposuri* (corpul uman, aspectele anatomice și fiziologice; mâncarea, băutura,

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 72.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 70.

⁶¹ *Op. cit.*, p. 72.

⁶² *Op. cit.*, p. 71.

⁶³ *Op. cit.*, p. 71.

⁶⁴ Într-o notă de subsol, Moutsopoulos notează că grotescul din piesa lui Euripide, legat de figura lui Heracle „este de nuanță comică” și că „alături de acesta există grotescul înspăimântător, ce este legat de «umorul negru» și își află expresia în domeniul *grand-guignolesque*” (*op. cit.*, p. 71–72).

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 72.

sexualitatea, excrementele-coprologicul, moartea)⁶⁶. Studiul romanului rabelaisian i-a sugerat cercetătorului rus următoarele direcții de interpretare ale grotescului: *fantasticul* grotesc, *exagerarea* grotescă, obârșia *folclorică* a anumitor imagini grotești. Viziunea narativă a lui Rabelais este de o logică grotescă, la baza căreia stă logica fantasticului folcloric de factură realistă⁶⁷. Într-un cuvânt, scrierea lui Rabelais (*Gragantua și Pantagruel*) suferă de un *grotesc realist*, o formulare care pare să contrazică ideea lui Bahtin despre imprevizibilitatea și bizareria grotescului, dar, în fond, o susține, căci grotescul își propune răsturnarea și reinterpretarea satiric-polemică a realului. Seriile grotești, având scopuri satirice, parodice și bufone, se bazează pe îmbinări absurde de cuvinte, asemănătoare cuțitului fără mâner sau cercului pătrat. Iată o scurtă selecție de absurdități, bazate pe acțiuni ce se anulează reciproc și care recreează imaginea unei lumi de-a-ndoaselea, din *Capitolul al patruzecișisaselea. Cum arată Lăsatasecului înfățișat de Xenoman*⁶⁸: „muncea nefăcând nimic, nu făcea nimic muncind”, „veghea dormind, dormea veghind”, „râdea mușcând, mușca râzând”, „nu mânca nimic postind, postea nemâncând nimic”, „ronțăia în dodii, și bea în bobote”, „se scălda pe clopotniță și se usca în eleșteu”, „pescuia în văzduh și prindea raci în aer”, „vâna în fundul mării și-și umplea tolba cu fazani, cu țapi și căprioare” etc. Toate îmbinările lui de cuvinte (chiar acolo unde, obiectual, par absolut absurde) tind, înainte de toate, să distrugă ierarhia stabilită a valorilor, să micșoreze ceea ce e mare și să mărească ceea ce e mic, să distrugă imaginea obișnuită a lumii sub toate aspectele ei⁶⁹. În plus, seria bucatelor și a băuturii (serii descriptive hiperbolizante, atingând un climax, o tensiune ca urmare a aglomerării hiberbolice) ajută la realizarea sarcinii de înlăturare a vechilor și falselor contiguități dintre lucruri și fenomene și de creare a unor noi vecinătăți sau a unor noi contexte generatoare de universuri bizare, pe dos. Oriunde am deschide opera marelui renașcentist, ies la lumină acele serii toponimice, în care teme serioase (precum moartea, eroismul, credința în Dumnezeu, iubirea, înțelepciunea, morală) sunt luate în bătaie de joc printr-o înșiruire ecletică de elemente disparate sau prin scene în care gravitatea temei este degradată printr-o tușă scabroasă sau coprologică. Se manifestă astfel caracterul grotesc și comic al seriosului, prin includerea lui într-o serie a scatologicului sau a excrementalului. Să amintim scena în care Gargantua, ajuns la Paris, se răzbună pe mulțimea de gură-casă slobozindu-și bășica udului asupra lor și înecând mai mult de jumătate de milion de oameni, fără a socoti femeile și copii⁷⁰. A muri înecat în urină – iată expresia succintă a grotescului ! Contribuția lui Mihail

⁶⁶ Folosim volumul intitulat *Probleme de literatură și estetică*, București, Editura Univers, 1982, p. 394–428.

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 398.

⁶⁸ Cităm din François Rabelais, *Viața nemaipomenită a marelui Gargantua – tatăl lui Pantagruel și uimitoarea viață a lui Pantagruel – feciorul uriașului Gargantua*, povestite pentru copii de Ileana și Romulus Vulpescu, ilustrate de Val Munteanu, ediția a II-a, București, Editura Ion Creangă, 1968, p. 239.

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 401.

⁷⁰ A se vedea Capitolul al nouălea: *Cum le făcu Gargantua cinste cu ceva băătură parizienilor și cum șterpeli el clopotele catedralei Notre Dame* (din *op. cit.*, p. 29–30).

Bahtin la estetica grotescului este vădită la nivel stilisticii, detectabilă în indicarea unei retorici textuale ce se bazează, cum spuneam mai sus, pe înșiruire, enumerații sau serii de termeni ecletici în care se amestecă gravitatea cu batjocoritorul, seriosul cu scârbosul, eroicul cu scatologicul, realul cu absurdul etc. Într-o ediție în limba engleză a operei esteticianului rus despre Rabelais⁷¹ aflăm următoarea circumscrisoare a grotescului chiar din primul capitol, „*Despre râs*”: „The essence of the grotesque is precisely to present a contradictory and double-faced fullness of life. Negation and destruction (death of the old) are included as an essential phase, inseparable from affirmation, from the birth of something new and better. The very material bodily lower stratum of the grotesque image (food, wine, the genital force, the organs of the body) bears a deeply positive character. This principle is victorious, for the final result is always abundance, increase”⁷². Avem, în această definiție bahtiană, confirmarea uneia dintre trăsăturile categoriale fundamentale a grotescului, și anume contradicția internă între negație și afirmație pe care el le forțează să coexiste. Nu știm dacă această contradicție și coexistență a afirmativului cu negativul ajunge să dea naștere la ceva nou, dar este cert că stabilește o puternică relație cu lumea angoasantă a absurdului. În plus, se află aici, *in nuce*, ideea că grotescul se bazează pe deconstrucția logicii și a judecăților raționale. Vom dezvolta această idee a relației dintre grotesc și absurd, în capitolul patru al lucrării noastre, în hermeneutica scrierilor românești ale lui Eugen Ionescu.

Ideile esteticianului german, de origine letonă, **Nicolai Hartman**, ne interesează în măsura în care face anumite trimiteri la prezența grotescului, pe care o opune sublimului, în *Estetica* sa apărută postum, prin anii 50. Mai întâi, el deconstruiește teoria kantiană despre sublim pe care o găsește cam îngustă, chiar confuză și insuficientă, deoarece ar cuprinde în definiția lui o negativitate care nu se justifică într-o categorie estetică pozitivă. Astfel, după Kant, în conceptul estetic al sublimului, se regăsesc în subiectul contemplator două momente afective: unul de împotrivire și de repulsie, un sentiment de neputință și de teamă (ce intră într-o zonă a negativului) și, al doilea, un sentiment de adeziune sau aderare la natura lui. În consecință, Hartman critică faptul că valoarea sublimului este o valoare fundamentată pe o nonvaloare și, mai ales, pe o împăcare cu ea, iar critica pe care i-o aduce lui Kant se referă la accentul pus de el pe ceea ce covârșește, strivește, stârnește teama. Astfel, N. Hartman întreprinde alcătuirea unei liste de trăsături (el le numește „specii”) ale sublimului într-o enumerare după cum urmează: marele și grandiosul; gravul și solemnul; perfectul; impozantul, mărețul, covârșitorul; uriașul, enormul, înfricoșătorul, monumentalul și colosalul; emoționantul și zguduitorul; tragicul⁷³. Păstrând metoda dialecticii hegeliene, N. Hartman stabilește anumite

⁷¹ Mihail Bahtin, *Rabelais and his world*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

⁷² „Esența grotescului este mai precis să prezinte o dimensiune contradictorie și cu două fețe a vieții. Negație și distrugere (moartea vechiului) sunt incluse ca o fază esențială, inseparabilă de afirmație, de nașterea a ceva nou și mai bun. Stratul cel mai de jos al materialității imaginii grotești (mâncare, vin, forța sexuală, organe ale corpului) suportă un profund caracter pozitiv. Acest principiu este triumfător și ca efect final este întotdeauna abundența, creșterea”, *op. cit.*, p. 62.

⁷³ Prezentăm ideile lui Nicolai Hartman, în *Estetica*, partea a III-a, *Valori și genuri ale frumosului*, secțiunea II, *Sublimul și grațiosul* București, Editura Univers, 1974, p. 411–412.

contrarii pentru trăsăturile categoriale ale sublimului. Contrariul marelui și grandiosului sunt meschinul, micimea omenească, ceea ce este fără însemnătate. Față de grav și solemn, contrariile sunt banalul și cotidianul, nicidecum doar ușorul și supreficialul; față de unitar și desăvârșit se opun hibridul și nedesăvârșitul; față de misterios și tăcut intră în relație de opoziție vulgarul și platul⁷⁴. Raportându-se la conceptul tradițional (kantian) de sublim, Hartman reușește să aducă următoarele schimbări esențiale în estetica sublimului: desprinderea de transcendent și absolut, integrarea lui în ceea ce ține de natură și de om; desprinderea de cantitativ (fiind de fapt o *mărime de intensitate și tensiune*); desprinderea de apăsător (chiar dacă există și ceva *înfricoșător* și catastrofal, înălțarea directă prin intuirea a ceva superior este momentul primar, esențial, în sublim); excluderea momentului nonvalorii ca fundament și fundarea lui pe o valoare și înlăturarea opoziției față de frumos⁷⁵. În viziunea lui N. Hartman, sublimul este un anumit tip de frumos „care vine în întâmpinarea nevoii omului de măreție, de ceva care depășește și care în același timp învinge fără efort obstacolele temerii și meschinului omenească din noi”⁷⁶. Esteticianul german dezavuează și poziția idealizatoare a Romanticilor care vorbeau despre sublim ca despre un *înfiniit în lăuntru finitului*, deoarece aceștia aveau răul obicei de a depăși tot ce e dat prin supralicitare, de a-l ridica în absolut. Or, tocmai poziția idealistă și absolutistă este cea pe care o combate energic N. Hartman, deoarece „este vorba numai de cuprinderea a ceva covârșitor de mare în limitele strâmte a ceea ce poate fi îmbrățișat dintr-o dată cu simțurile, deși orice întruchipare a sublimului rămâne imperfectă”⁷⁷. Ajungem astfel la punerea în discuție a aporiilor sublimului. N. Hartman arată că negativul în lăuntru sublimului există în anumite genuri de sublim, ca, de pildă, *înfricoșătorul* sau *amenințătorul*, atunci când apare un sublim al răului, cel mai bun exemplu literar fiind Richard al III-lea care este măreț chiar îndreptându-se spre rău. În lumina unor astfel de considerații, aserțiuni precum *viziunea grandios grotescă prin care se exprimă negația*⁷⁸ sau *de la sublim la grotesc, nu mai e decât un pas* nu mai par simple jocuri lingvistice, avându-și propria întemeiere estetică în aceste evidențieri ale teoriei lui N. Hartman. Mai putem oare deduce din opozițiile enunțate mai sus că Hartman așază în poziție antinomică sublimul și grotescul, prin inserția a două caracteristici tipice celui din urmă, precum *hibridul și nedesăvârșitul (sau amorful)*? Chiar dacă cele două caracteristici țin, după opinia noastră, de identitatea grotescului, ele nu sunt, totuși, atașate clar termenului în cauză de către esteticianul german. Grotescul nu este conceptualizat sub pana lui N. Hartman, ci numai punctat în trena altor concepte estetice ce-l preocupă. Dar în momentul în care N. Hartman dezvoltă mai amplu tema contrariilor sublimului față de alte categorii estetice, grotescul este

⁷⁴ N. Hartman, *op. cit.*, p. 413.

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 414–417.

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 417.

⁷⁷ *Op. cit.*, p. 418–419.

⁷⁸ Vezi Eugen Simion, Tudor Arghezi, în *Scriitori români de azi*, vol. II, București, CR, 1976, p. 40.

înghesuit printre speciile din „tabăra” opozițiilor. Hartman pune sublimul în opoziție fundamentală cu categoria grațiosului și, susține el, a *speciilor* acestuia: fermecătorul, amabilul, amuzantul, *grotescul*, fantezistul⁷⁹. Iată o vecinătate contextuală puțin stupefiantă pentru grotesc! Plasat între amuzant și fantezist, ne face să ne întrebăm care este accepția pe care i-o acordă Hartman, ca specie a grațiosului?! Este vorba oare (emitem o simplă ipoteză) de semnificația „decorativului/ornamentalului” pe care l-a avut grotescul în epoca medievală, sub forma aglutinării unor forme și componente bizare? Tot ce e posibil. Expresie a fanteziei artistice dezlănțuite, grotescul ornamental urmărea o delimitare a realului, o atenționare asupra a ceea ce se află dincolo de el sau ar putea veni din lumea nevăzutelor.

După N. Hartman, există însă zone de trecere între diferitele categorii estetice, pe care el le numește *fenomene de hotar*. Idee fecundă și pentru studiul nostru. Putem întrezări în aceste fenomene de tranziție estetică, modul în care valorile estetice se apropie una de cealaltă și glisează una într-alta. Așa, de exemplu, zonele de hotar ale sublimului sunt tragicul (acea formă a sublimului estetic care are de-a face cu măreția umană și morală), plictisitorul (un sublim în care domină monotonia, contrariul lui fiind amuzamentul) și comicul (esența lui fiind alunecarea din ce e important și plin de gravitate, în nulitate și banalitate, lucrând cu gustul *batjocurii*, cu *caricatura*, *satira*, *parodia* sau *gluma* farsorului inventiv)⁸⁰. Opoziția analizată pas cu pas este aceea între sublim și grațios, care, afirmă Hartman, deși par să se excludă, ajung să fie conciliante. Unuia îi aparține gravitatea, celuilalt ușurința; unuia rezerva și severitatea, celuilalt dulceața și farmecul. Deosebirea de căpetenie este că primul se regăsește în straturile interioare ale obiectului estetic, iar al doilea în straturile exterioare, fapt ce constituie baza concilierii: ceva poate fi foarte bine sublim în adâncul său și spre suprafață grațios, nu și invers⁸¹. Drept fenomene de hotar ale grațiosului, N. Hartman marchează *exagerarea* sau *deformarea prin exagerare* (care provine din străduința artistică de a obține un efect cât mai impresionant cu putință, dar, din dorința de a-i mări efectul, artistul îl strică) și *caricatura* (când exagerarea devine izbitoare)⁸².

În secțiunea a III-a a *Esteticii* sale, N. Hartman se ocupă de *comic* a cărui esență o consideră a fi *ceva urât* și *ceva neașteptat*. În sens larg, *ceva urât* înseamnă *inferioritatea morală*, ceea ce este rușinos (vicii fizice, de caracter și spirituale) pentru om. Neașteptatul (reacția de surprindere) înseamnă mai ales căderea din evenimentul important pe care-l așteaptă spectatorul, în ceva lipsit de valoare⁸³. Hartman subliniază câteva aspecte metafizice ale comicului. Ca și pentru alte categorii estetice, este evident că o anumită înțelegere a lumii și a vieții se găsește totdeauna

⁷⁹ Mai există câteva contrarii ale sublimului: 1. față de lucrul cotidian, obișnuit, neutru; 2. față de ce e mic, neînsemnat, gingaș, drăgălaș, nostim; 3. față de comic și speciile lui: ridicolul, umoristicul, spiritualul (*op. cit.*, p. 431–432).

⁸⁰ *Op. cit.*, p. 428–430.

⁸¹ *Op. cit.*, p. 441.

⁸² *Op. cit.*, p. 444.

⁸³ *Op. cit.*, p. 467.

și în spatele ochiului deschis asupra comicului. Orice simț al comicului (și forma lui mai adâncă: *umorul*) are întotdeauna o latură morală, una metafizică (o viziune despre lume) și una religioasă (a relației omului cu Dumnezeu). Omul găsește trăsături comice mai ales acolo unde este vorba de propria lui poziție în lume. Etosul comicului (și implicit al grotescului) este în majoritatea cazurilor unul de respingere, de condamnare pentru motivul că, la baza lui, se găsește slăbiciune și meschinărie omenească; există și un *etos nemilos, marcat de sarcasm*, care poate vădi lipsa stranie de cruțare a aceluia care se socotește invulnerabil, în timp ce umorul denotă un comic împlânzit și binevoitor. Dovada că grotescul ține de categoria comicului se află în departajarea celor două genuri ale comicului pe care o face N. Hartman. Pe de o parte, avem genul *comicului grosolan* care *degenerează lesne în grotesc, burlesc sau spectaculos*⁸⁴, iar pe de altă parte avem *comicul fin* care (totdeauna legat de grație) arată tendința opusă primului, de a se preface în joc și spirit. Întrucât N. Hartman stabilește opoziții categoricale față de sublim, pe care-l ia drept pilon central al esteticii sale, atunci și comicul se va opune sublimului. La ceea ce *depășește măsura în sublim*, se opune ceea ce este „sub orice nivel”, ridicol. În fapt, *ridicolul* își află originea în pretenția a ceea ce *este sub măsură să treacă drept măsură deplină sau chiar drept peste-măsură*⁸⁵. Cu alte cuvinte, ridicolul își supralicitează propria-i lipsă de valoare sau nonvaloare într-o valoare sau o „plusvaloare”.

Putem să tragem următoarele concluzii din acest parcurs prin estetica lui N. Hartman. Grotescul este inclus în comicul grosolan, a cărui latură urâtă atinge extremul și frizează prostul-gust, prin faptul că se opune desăvârșirii sublimului. Sub aspect morfologic, el este nedesăvârșit, ambiguu, o îmbinare de forme hibride (vezi afirmația care trimite la grotescul ornamental al epocii medievale, plasându-l între amuzant și fantezist), iar, din punct de vedere moral, el exprimă o condamnare a nonvalorii prin intermediul ridiculizării, batjocurii, glumei triviale, farsei, sarcasmului. Saltul de la sublim la grotesc se face prin depășirea măsurii, exagerare, exces, iar latura urâtă a comicului fixează grotescul la mijloc, între comic și urât, el având atât trăsături din estetica comicului, cât și din estetica urâtului. *Urâtul etic* (sau moral) din comic se unește cu *urâtul morfologic* din estetica urâtului și formează corporalitatea grotescă.

Trecând în spațiul literaturii române, nu regăsim aici nicio preocupare teoretică substanțială de definire a grotescului mai devreme de anii '60-'70. Găsim însă în planul creației artistice fragmente, trăsături, note, comentarii care ne pun pe urma grotescului încă din secolul al XVIII-lea (*Istoria hieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir) până în anii 30 ai perioadei interbelice și, chiar, dincolo de această perioadă. Dacă ar fi să figurăm aceste urme ale grotescului pe o hartă a literalității, atunci s-ar putea remarca, fără dubii, că ele sunt, pe traseul istoric dintre secolul al XVIII-lea până în prima jumătate a secolului al XX-lea, din ce în ce mai dese și mai concentrate. Semnificația unei astfel de îndesiri a prezenței grotescului în spațiul literar este legată de modernizarea și schimbarea radicală conceptului de

⁸⁴ Clasificare făcută de N. Hartman la p. 467, *op. cit.*

⁸⁵ *Op. cit.*, p. 469.

literatură. În anii 30, grotescul este mai prezent în faptul artistic, în luările de poziție polemice, în critica literară, decât în teoretizările estetice. De de oare? Poate că a fost nevoie de o acțiune „educativă” a grotescului prezent masiv în creația literar-artistică pentru ca el să atragă privirea unei conștiințe teoretice și ca să pătrundă la nivelul abstractizării estetice. Vorba lui Tudor Vianu, care consideră *așa-numitele categorii estetice* în afara de sfera estetică a artei, pentru că : „(...) nu descoperim toate aceste însușiri în realitatea practică decât după ce privirile noastre au fost formate la școala artei. Și, de fapt, adeseori când rămânem mișcați în fața frumuseții unei femei pomenim numele Venerei de Millo sau al Mona-Lisei. Adeseori descoperim în avarul de care râdem pe Harpagon, după cum îl recunoaștem cu un zâmbet plin de simpatie pe Don Quichotte în idealistul depărtat de realitate”⁸⁶. Apoi, se cunoaște faptul că majoritatea criticilor importanți ai perioadei interbelice au pus pe tapet „grotescul” ca trăsătură inerentă a poeziei argheziene. Cu acești critici va intra în conflict tânărul Eugen Ionescu, care neagă vehement existența grotescului în opera argheziană și dă el însuși o definiție a acestui termen. Dar, despre aceste lucruri vom discuta mai pe larg în capitolul al IV-lea al studiului nostru.

Din *Estetica* lui **Tudor Vianu**, mai precis din ultimul capitol al părții a V-a, *Categoriile estetice*, nu vrem să aducem în discuție decât unele idei care ne sunt utile în studiul nostru, cu toate că Vianu nu trece grotescul printre celelalte categorii estetice. Referitor la *categoriile estetice*, Vianu afirmă că ele sunt *noțiuni metafizice* sau *morale*, obținute dintr-o sistematizare a aspectelor vieții sau ale naturii sub un alt unghi decât cel propriu-zis estetic⁸⁷ și că ele țin de conținutul eteronomic al operelor de artă, fiind supuse unei variații în timp, ce le face să fie receptate diferit sau să cadă în desuetudine în funcție de preferințele epocii. Concepția lui T. Vianu este una anti-idealită și folosește termenii ce desemnează categoriile estetice într-un sens mai larg (*lato sensu*) care se referă la o operă de artă ca *izbutită estetic*. O operă de artă aparține frumosului dacă ea este izbutită estetic în întregul ei și nu doar dacă realizează subordonarea față de idealul restrictiv al frumosului estetic, cum se pretindea în estetica clasică: „Estetica clasică, așa cum sistematizase experiența artistică a lumii greco-romane, nu prevăzuse de fapt decât o singură formă a artei, și anume, frumosul, adică acea varietate a ei caracterizată în obiect prin stilizare idealită, și în subiect, printr-o atitudine de contemplație liniștită, pătrunsă, în general, de sentimente plăcute. Chiar tragediile și comediile trebuiau să rămână creațiuni frumoase. Termenul frumos este luat, în acest înțeles, în una din accepțiunile lui posibile, și anume, în aceea limitată, de categorie estetică, nu în accepțiunea mai largă de izbutit estetic, care a fost totdeauna folosită în cursul acestei lucrări. În terminologia tratatului nostru frumoase sunt toate operele care realizează condițiile constitutive ale artei, pe când pentru idealități numai operele subordonate vechiului ideal clasic merită acest nume”⁸⁸. După Vianu,

⁸⁶ Tudor Vianu, *Estetica* (cuvânt-înainte de prof. univ. George Gană), București, Editura Orizonturi, 1996 (p. 368).

⁸⁷ *Ibidem*, p. 372.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 365.

categoriile estetice există în natură și în societate, înainte de a face parte dintr-o operă artistică, așadar ele țin de conținutul eteronomic al operelor. De aceea, esteticianul român le atașează o caracterizare dubitativă ori de câte ori se referă la acestea, botezându-le *așa-numitele categorii estetice*. El accentuează în acest sens: „Spun: așa-numitele categorii estetice pentru că toate noțiunile înșirate mai sus țin de conținutul eteronomic al operelor, dar nu de forma prelucrării lui estetice. Nici frumosul sau urâtul în înțelesul lor limitat, nici celelalte categorii amintite sau acelea care le-ar putea spori șirul în chip aproape nesfârșit nu reprezintă moduri specifice de organizare ale materiei sau ale datelor conștiinței. Ele desemnează deopotrivă conținuturi; ele sunt noțiuni care se aplică materiei sau fabulației operei”⁸⁹. Și mai aduce o precizare între sfera evaluării estetice și cea extraestetică: „N-am putea însă distinge atât de clar între frumusețea, grația sau urâtenia modelului sau a motivului și aceea a transfigurării lor artistice, dacă cea din urmă n-ar ține de sfera evaluărilor estetice și cele dintâi de sfera evaluărilor extraestetice”⁹⁰. Afirmație care ne face să ne întrebăm dacă nu avem nevoie de același simț estetic pentru a aprecia, de exemplu, atât frumosul natural, cât și frumosul artistic. Dar distanța care apare între frumosul din realitate și frumosul oglindit artistic se datorează stilizării, armonizării, simplificării și unei acțiuni de ordonare idealistă, conformă cu viziunea artistică. Chiar în cazul unei lucrări artistice mimetice, frumosul artistic nu va fi niciodată identic cu frumosul natural. Frumosul artistic va fi cu mult mai frumos decât frumosul natural și de negăsit în natură: „Fără îndoială, artiștii care își aleg materii frumoase continuă lucrarea naturii când preferă operațiile de stilizare idealistă, tot astfel artiștii care tratează urâtul, când optează pentru stilizările caracterizante. Din această pricină, poate că în realitate nu există femei atât de frumoase ca în pânzele lui Raffael sau Tizian, nici bărbați atât de urâți ca în cele ale lui Goya”⁹¹. Numindu-le și *impresii tipice*⁹² primite de la opera de artă, T. Vianu grupează categoriile estetice pe o axă a afinităților duale: frumosul și urâtul, comicul și umorul, grațiosul, sublimul și tragicul. El amintește că urâtul a intrat pe scena esteticii prin eforturile unui teoretician romantic german, Friedrich Schlegel, care a înnodat romantismul cu tradiția culturii gotice a Nordului, devansând pledoaria lui Victor Hugo pentru urât în numele adevărului în artă. În același timp, menționează că urâtul și-a câștigat statutul de categorie estetică, devenind un concept central alături de frumos, prin lucrarea lui Karl Rosenkranz, *O estetică a urâtului* și estetica lui Johannes Volkelt.

O altă afirmație esențială pentru lucrarea noastră se referă la largirea acestor „impresii” în multe alte grupe și clase tipice, ce s-ar alinia celor tradiționale. În acest punct, ideile lui Vianu din anii '30 par să prefigureze sistemul estetic extrem de complex și atotcuprinzător al lui Moutsopoulos din anii '70: „Ne putem întreba dacă un tratat modern de estetică se cuvine a se ocupa despre ele [despre categoriile estetice – *n.m.*] altfel decât pentru a le îndepărta din vechiul loc de favoare pe care

⁸⁹ *Ibidem*, p. 367–368.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 370.

⁹¹ *Ibidem*, p. 370.

⁹² *Ibidem*, p. 364.

îl ocupau în idealism. Căci, mai întâi, nu se vede de loc de ce categoriile estetice ar fi reduse la acelea care sunt menționate în mai toate expunerile de ansamblu ale esteticii (....). Impresiile pe care le putem primi de la artă se mai pot grupa și în alte clase tipice, cum ar fi, de pildă bizarul, fantasticul, fiorosul, solemnul, idilicul ș.a.m.d. Unii cercetători și-au dat seama de posibilitatea și de nevoia de a spori numărul categoriilor estetice tradiționale. Cum însă năzuința de a nu lăsa la o parte nici una din clasele tipice de impresii ar fi putut conduce la o lucrare de analiză dintre cele mai oțioase, cercetătorii s-au hotărât uneori să comprime noile categorii în cadrele celor vechi⁹³. Cu toate că Vianu este conștient de posibilitatea introducerii a nenumărate alte valori estetice corespondente „impresiilor” artistice, poziția lui este una tradițională, restrânsă la cele șapte categorii estetice enunțate mai sus. Oare ar fi o pură speculație și o îndrăzneală prea mare, dacă am presupune că, în șirul categoriilor estetice adăugate de Vianu, este sugerat și grotescul, mai ales prin enunțarea „bizarului” și a „fiorosului”? Cu acești termeni, grotescul este recurent, după cum s-a văzut din textele altor teoreticieni. Nu putem să nu ne întrebăm, totuși, dacă ar putea fi grotescul detectat indirect în *Estetica* lui Tudor Vianu în prezența termenilor cu care el a fost asociat destul de des la alți teoreticieni.

Unul dintre articolele lui **Mihai Ralea** pe teme estetice, scris în 1923, *Arta și urâtul*⁹⁴, ne-a atras atenția prin câteva idei privitoare la estetica urâtului. Nici el nu numește în mod expres grotescul ca atare, ci îl indică indirect prin caracteristici care au pentru noi, azi, certe legături cu grotescul. Mihai Ralea observă, ca și Tudor Vianu mai târziu în *Estetica* lui, că noțiunea artisticului e mai largă decât cea a frumosului, echivalarea artei cu frumosul fiind tautologică, limitată și inconsistentă. Privind în urmă spre începuturile artei, M. Ralea face o altă remarcă interesantă legată de creștinism și arta păgână. În locul artei păgâne a frumosului (cum e arta elenă sau derivata ei, arta romană) arta creștină a urâtului i se substituie încetul cu încetul: viziuni oribile de infern, figuri monstruoase de animale bizare în care se amestecă veșnic ideea morții⁹⁵. Creștinismul propovăduiește, susține M. Ralea, un cult al suferinței care e o negare a vieții sub toate formele ei. Continuând să puncteze diacronic prezența urâtului în creațiile artistice, M. Ralea arată că „orice teorie estetică e condiționată de o teorie a cunoașterii”⁹⁶. Realismul este însă acela prin care se atinge apogeul în evoluția contra frumosului. Flaubert, Zola, Maupassant și, apoi, Huysmans au o predilecție chiar pentru subiecte scabroase, adică excesiv de urâte, nu doar urâte; iar Baudelaire este obsedat de urât cu o satanică perversitate. Dar chiar și înainte de apariția realismului în literatură, sunt opere care intră în teritoriul estetic al urâtului, precum, de exemplu, opera lui Shakespeare care mișună de apariții monstruoase, chinuite de grimase, de strâmbături morale, de pasiuni josnice, de acte absurde. În domeniul artei picturale

⁹³ *Ibidem*, p. 366–367.

⁹⁴ Vom folosi volumul Mihai Ralea, *Scrieri din trecut*, București, ESPLA, 1957, secțiunea *Studii și articole de teorie literară*, articolul *Arta și urâtul*, p. 230–237.

⁹⁵ Articolul citat, p. 231.

⁹⁶ Art. cit., p. 234.

a secolului al XIX-lea, M. Ralea îl dă ca exemplu pe Daumier (în tradiția lui Goya) care se specializează într-o reprezentare plină de schime și de grimase ale figurii omenești și biciuiește ridicolul prin caricaturi grotești. Tot acest periplu prin istoria creației artistice, cu scopul de a accentua sensul evoluției ei, ne aduce la următoarele concluzii ale esteticianului: „Evoluția artei în direcția urâtului caracteristic ni se pare azi o achiziție definitivă. O operă care ar prezenta numai aspecte frumoase, printr-un exces de idealizare, ni s-ar părea ori lipsită de forță, ori pur și simplu anostă. (...) Perfecția ne depășește și ne plictisește. (...) Frumosul, ca și noblețea, ca și fericirea e conservator. Singură imperfecția (urâtului – *n.m.*) e ferment către mobilitate”⁹⁷. În relația duală dintre frumos și urât, M. Ralea adaugă câteva trăsături esențiale. Lucrurile frumoase sunt unice și asemănătoare între ele, având la bază același model sau etalon de perfecțiune. Lucrurile urâte se deosebesc unele de altele după gradul de caracteristic, de specific sau de pitoresc. Arta frumosului este generică, aceea a urâtului este particularizantă și mult mai variată. Într-un cuvânt, urâtul are infinite aspecte, așa cum și realitatea poate fi diversă, pe când frumosul reprezintă numai o aspirație spre ideal, spre o formă unică.

Analiza ideilor celor doi esteticieni români ne aduce în preajma următoarelor constatări. În estetica românească interbelică, categoria estetică a urâtului își cucerise deja o poziție de sine stătătoare, aproape sincronă cu cercetări similare de peste hotare. Lărgirea ariei esteticii prin introducerea urâtului dezvăluie că exista o conștiință a înnoirii mijloacelor de exprimare a artei și, implicit, de înnoire a esteticii, ca știință și teorie a artei. Chiar dacă, terminologic vorbind, noțiunea de grotesc nu este glosată încă printre celelalte categorii estetice, totuși apar enumerate trăsături (bizar, scabros, exagerat, absurd, extrem de urât, fioros, trivial) care vor fi considerate ca fiind ale sale. În afară de aceasta, *grotescul își face loc*, așa cum urmărim să demonstrăm pe parcursul studiului nostru, *în practica literaturii, mai înainte de a fi teoretizat în tratatele de estetică*. Fără niciun dubiu, grotescul este prezent în operele literaturii românești interbelice și în critica literară care se ocupă de ele.

Aducem în sprijinul acestei afirmații un exemplu, cel al intervențiilor critice ale lui **Eugen Lovinescu**. În *Istoria literaturii române contemporane*⁹⁸ acesta face analiza nuvelor lui Gib Mihăescu, apărute în volumul *La Grandiflora* (1928). Comentariul acestui răbdător și sagace critic se oprește asupra nuvelei *Urâtul*, considerată exponențială pentru întregul volum, și, trebuie spus din capul locului, nuvela îi displace tocmai din cauza prezenței...grotescului. Remarcat ca prozator original prin capacitatea de a sugera teroarea și de a recrea stări obsesive, halucinante, într-o manieră dostoevskiană, criticul îi dă, prin exegeza de față, un verdict negativ și formulează o judecată de valoare prin care-i recuză talentul, deoarece: „mijloacele de realizare au scăzut sub nivelul posibilităților literare și niciun scriitor nu s-a

⁹⁷ Art. cit., p. 236–237.

⁹⁸ Vom cita după Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. 3, cap. XXIX – Contribuția „Gîndirii” la poezia epică: 1. *Gib Mihăescu*, București, Editura Minerva, 1981, p. 192–195.

scoborât mai adânc în extravagantă, în vulgaritate, în trivial și în bombastic ca d-l Gib. Mihăescu⁹⁹. Nuvela *Urâtul* reprezintă un *urât* existențial în ordinea fictivă și în ordinea morală, o *viziune grotescă, excesivă și vulgară*¹⁰⁰. Iată primul dintre pasajele citate și incriminate de critic: „Tovarășii mei de birou descindeau, deci, unul, hotărât, din cal; altul era berbec sadea, un al treilea cameleon. Aveam, apoi, un iepure (când stă în lumină) sau șobolan (când stă în umbră), în sfârșit, unul cu lămurit aspect bovin (speța, totuși, n-aș fi putut-o preciza: bou, bivol sau bizon). Femeile erau: o rață cu mers legănat, un purcel șugubăș, cu guițat plăcut și un cocostârc – doamna cea lăptoasă, când o priveai în profil, sau știucă, văzând-o din față. Strămoșii tovarășei mele de masă sălășuiseră într-o formă superioară, poate urangutan, în orice caz, maimuță. (...) trebuia să necheze, să mugească, să behăie, să chelălăie. Maimuțoiul din față-mi să urla și trupul de plesiozaur al domnului șef să plesnească din cele două cozi, prefăcute în picioare. (...) La mesele celelalte, capul de cocostârc al doamnei Popescu părea că ciugule din mașina de scris; capul de cal al ajutorului domnului perceptor chiar sforăia zdravăn, ca un armăsar în apropierea lupului. Mopsul cu gura deschisă, lăsând să se vadă totdeauna șirul de dinți dedesupt, iar iepurele mustăcea întruna”¹⁰¹. Să observăm că pasajul cuprinde într-adevăr trăsături ale grotescului: asimilarea fizionomiilor omenești cu cele animaliere, niște forme hibride om-animal, cu scopul de le face respingătoare și de râs. Prezența hibrizilor umanoizi transformă normalitatea unei mese obișnuite de petrecere într-o scenă absurdă. Revărsarea monstruosului în realitate ne împinge în irealitate, într-o lume răsturnată, pe dos. O percepție deformată a ambianței sociale, a unor monștri hibrizi, așa cum numai sub pana violentă și crudă a pamfletarului Arghezi vom mai putea găsi. Există și o scenă a erosului hidos, precum vor apărea în textele lui Urmuz, ale lui Max Blecher, ale Hortensiei Papadat-Bengescu sau ale lui Arghezi (textul din *Cimitirul Buna-Vestire*): „Am pătruns la braț cu maimuțoiul în biserica plină de sfârâitul și mirosul de moarte al cerei, printre cele două ziduri de curioși. În penumbra jucăuse am cetit pe unele fețe râsul abia reținut, pe altele groaza nestăpânită. Căsătoria unui om cu o maimuță! (...) Fu o beție cruntă, grotescă, sugubeață. Țopăiră cu toții, schelălăiră, mugiră. Îmi trecură pe dinainte, în pas de defilare, rânjindu-mi cu dinții lor albi și ascuțiți, cu caninii voinici încovoiați. Fu un vârtej nemaivăzut, o junglă în plină petrecere; sub bolți de ghirlânzi de frunze (căci sala cea mare a percepției era numai verdeață), în răpăitul amarnic al unei ploi ecuatoriale, toată fauna exotică și domestică sări și chirăi, ca toate lighionele pământului”¹⁰². Interesant în acest pasaj ni se pare faptul că însuși scriitorul este conștient de folosirea esteticii grotescului. Este clar că simte enorm și vede monstruos! O nuntă la care se răspândește mirosul morții, unde nuntașii râd înspăimântați, un râs înghețat, sau simt fiori de spaimă într-un râs burlesc, este o

⁹⁹ Eugen Lovinescu, *op.cit.*, p. 192.

¹⁰⁰ E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 193.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 193.

¹⁰² *Ibidem*, p. 194.

nuntă absurdă, stranie, grotescă. Formula reacției în fața grotescului se regăsește în acest ultim pasaj: crunt și șugubăț, râs și groază. Eugen Lovinescu nu este impresionat de această zugrăvire de faună hibridă prin care Gib Mihăescu încearcă să redea „urâtul”, sila de mediul social și răul de existență. Criticului i se pare că nivelul estetic este ratat prin „viziunea grotescă și halucinantă ce planează peste întregul volum al scriitorului (*La Grandiflora – n.m.*) de paiate omenеști dominate de subconștient” și de „truda de a îngrămădi «grozăvii» pentru a produce o obsesie, lipsă de discreție, de delicateță (...) beția de cuvinte, platitudinea de expresie ziaristică (...) și nepilduita masă de trivialitate ce se pune de-a curmezișul scriitorului în drumul spre literatură”¹⁰³. Perceput mai degrabă ca un distrugător de valoare estetică ori ca o nonvaloare, grotescul este prea apropiat de trivial, de îngrozitor, de respingător, de scabros și de comicul gras, violent, vulgar pentru a avea acces la valoarea estetică. Asta înseamnă că zonele cele mai de jos ale urâtului și comicului nu sunt încă acceptate fără reticențe nici măcar de cititorii profesioniști ca făcând parte din literatură. Grotescul este încă un „paria”, abandonat la marginea și la porțile citadelei literaturii. Critica interbelică, deși îl remarcă în textele literare, nu empatizează cu grotescul și nici teoreticienii esteticii nu par să-l descopere ca pe un mod de exprimare a literarului.

Dar, întotdeauna, se pot afla excepții de la regulă. Ea este reprezentată în acest caz de scrierile critice ale lui **Paul Zarifopol** referitoare la arta și universul imaginar al lui Caragiale din nuvele, teatru, momente și schițe¹⁰⁴. Iar Caragiale este unul dintre precursorii esteticii grotescului pentru unii dintre scriitorii perioadei interbelice, legându-se prin afinități spirituale, efective și electivе, de ceilalți principali promotori ai grotescului: Urmuz, Arghezi, Eugen Ionesco. P. Zarifopol încadrează concepția metafizică și literară a lui Caragiale într-o formulă contradictorie *un conservatism estetic violent*¹⁰⁵. „Conservatismul” marchează preferința lui Caragiale pentru tot ce era vechi, bine stabilit, tradițional; orice era străin și nou fiind considerat „moft și gogomănie”. Caragiale pare fixat într-o fatalitate a tradiției și conservatorismului (de fapt, merită să amintim că și Eminescu era „conservatist” și, în general, junimiștii absorbiseră bine lecțiile din cursurile magistrului Maiorescu) din lene intelectuală¹⁰⁶. Violența estetică se raportează la gustul comicului enorm și al caricaturii, ca tehnică teatrală, din comediile sale. Iar „conservatismul” îl lega de

¹⁰³ *Ibidem*, p. 194–195.

¹⁰⁴ Lucrăm cu volumul Paul Zarifopol, *Pagini de critică*, (postfață de Al. Săndulescu), București, Editura Minerva, 1984. Aducem în discuție articolele, prefețele și introducerile criticului reunite sub titlul generic (de către editor): *Publicul și arta lui Caragiale*, p. 7–78.

¹⁰⁵ *Publicul și arta lui Caragiale*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁶ Afirmția îi aparține lui Zarifopol care notează: „Cred că acest conservatism ferm, care izbucnea adesea în dispreț, agresiv pentru cele ce lui i se păreau abateri obraznice și proaste de la adevărurile bine hotărâte, era mai întâi un semn firesc al energiei talentului său, sigur pe ce apucase odată să știe și dârz contra orice părea măcar umbră de obiecție la cele hotărâte ca bune și învățate ca atare. Dar era poate și lenea care-l îndemna să fugă de osteneala supărătoare legată de orice proprie revizuire intelectuală” (*op. cit.*, p. 12).

procedee teatrale tradiționale, uzate, de la anticele paiațerii din teatrul grecesc până la farsele lui Labiche¹⁰⁷. În exegeza pe care P. Zarifopol o face nuvelei *Păcat* apare termenul grotesc ca o caracterizare a contradicției dintre fondul serios al povestirii și limbajul ironic, parodic și comic folosit: „Aceste intervenții ale povestitorului, cu intenție interpretativă, uneori ironică, pline de exces neologicistic, vin ca o *grotescă parodie pe fondul serios și rural* (subl. mea – A.C.) al povestirii”¹⁰⁸. În fond, aici, Zarifopol simte că se manifestă o tensiune internă între fond și formă, între conținut și expresie, între temă și modalitatea ei de exprimare. Sunt nepotriviri, combinații dizarmonice, care se subminează reciproc, într-o coexistență ireconciliabilă a gravului și ridicolului, a tragicului și rizibilului. Acest amestec servește însă autorului pentru a păstra distanța estetică față de cele relatate sau reproduse. Celebra formulă a lui Caragiale „simt enorm și văd monstruos” din schița *Grand-Hôtel Victoria Română* este adusă în prim-plan de P. Zarifopol în demontarea esteticii lui Caragiale. În viziunea criticului, cuvintele respective rezumă „un temperament și lămuresc o metodă artistică”¹⁰⁹. Și indică geniul caricaturist care exagerează o realitate dată, supunând-o unei anumite stilizări. Iar dacă o caricatură exagerează impresiile normale, grotescul accentuează impresia de enormitate a respectivei stilizări, adăugând caricaturalului forme străine de registrul în care au fost create inițial. O altă mențiune a grotescului se face în legătură cu nuvelele lui Caragiale. Pentru nuvela *Calul Dracului*, P. Zarifopol remarcă faptul că printr-o *schimbare surprinzătoare* a tonului scena devine *grotesc erotică*. Dragostea fizică dintre o babă și un copil. Trecerea între aceste accente așa violent opuse (când baba descoperă, pipăindu-l cu mâna, atributele de satir ale tânărului adormit) aparține esteticii grotescului. Desele schimbări de ton și perspectivă, în contradicție și contrast, fac să se infuzeze în textul literar estetica grotescului: „Apoi, o nouă schimbare de ton și perspectivă: baba se preface în zână; perechea batjocoritor grotescă face loc unui grup erotic în toată strălucirea prestigioasă a tinereții”¹¹⁰. Caracterul excesiv al artei caricaturale a lui Caragiale atât în comic, cât și în tragic formează estetica grotescului. Sensibilitatea enormă înseamnă, în fond, capacitatea de a deforma și de a atinge extremele emoțiilor și senzațiilor. Iar viziunile monstruosului provin din antenele ultrasensibile de percepție a urâtului extrem, scârbos, respingător. Criticul revine și el la aceeași formulare a esteticii caragialiene pe care o comentează în același sens: „«Simt enorm și văd monstruos», zice Caragiale în chip de concluzie, după ce descrie exasperarea nervoasă a nopții petrecute la *Grand Hôtel Victoria Română*. Bucata are, întreagă, caracter de reminiscență acută, și cine l-a cunoscut bine pe Caragiale se oprește la cuvintele de mai sus ca la un semnal deosebit: ele nu sunt numai o formulă ocazională, ci rezumă un temperament și lămuresc o metodă artistică. Sensibilitatea «enormă» și viziunea «monstruoasă» au imprimat artei sale

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 13.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 15.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 16.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 25.

caracterul excesiv: în comic, stil caricatural; în tragic, forme de groază și de tortură extreme”¹¹¹. Așadar, arta lui Caragiale este o artă a caricaturalului concentrat și, deseori, excesiv, care debordează în combinații contrastive dintre hidos și hilar, comicul bufonesc și groaza extremă.

Aceeași idee lovinesciană menționată mai sus, a ieșirii din sfera literarului a comicului indecent și agresiv, o va accentua și teoreticianul **Adrian Marino**, patruzeci de ani mai târziu, în foarte cunoscutul său *Dicționar de idei literare*¹¹² unde grotescul este antologat sub aripa largă a comicului. Microstudiul despre comic include idei esențiale pentru cercetarea noastră hermeneutică. Sunt trecute în revistă varietățile de comic și se fac ample disocieri ale nuanțelor de comic care ne duc spre conturarea unei tipicități a grotescului. Dacă, altădată, identificarea comicului cu ridicolul a fost satisfăcătoare, pentru modernitate, ea nu mai este o echivalență posibilă, deoarece există un ridicol „natural” al conduitei sau comportamentului uman și unul cu valoare estetică ca în colecțiile de „perle” sau în genul *sottisier* al *Dosarului de la Junimea* sau al mediocrităților proferate de Bouvard și Pécuchet în romanul omonim al lui Flaubert. Apropierea grotescului de ridicol este marcată de prezența trăsăturii *diformitate*, deoarece nimic nu este mai ridicol decât diformul¹¹³. Diformitatea este orice atribut sau *calitate negativă* rezultată dintr-o abatere de la o normă specifică. Dar devierea de la adevăr și ordinea logică produce *comicul paradoxului*, atât de tipică pentru deconstrucția logicii pe care grotescul o execută în profunzime. Acestui comic al paradoxului i se alătură calamburul teoretic (chiasmul, metateza, antimetateza etc.) și absurdul. Grotescul este un *comic al urâtului moral și estetic* (sufletesc și fizic)¹¹⁴. La baza lui stă *ideea de contrast*, dar, ca să devină comic, este necesar ca ea să irite conștiința superiorității noastre, în fața spectacolului diformităților existenței. Toate contrastele și toate disproporțiile posibile introduc o nouă ierarhie, favorabilă nouă, defavorabilă obiectului comic. Apare o *confruntare între a fi și a părea*, atât de tipică măștilor și reprezentărilor grotești. Confruntarea între aparență și esență mai implică și o bogată clasificare a tipurilor de contradicții: abstractul depășit de concret, adevărul de eroare, sensul de nonsens, bunul-simț de stupiditate, absolutul ridiculizat de relativ, finitul ia locul infinitului, nimicul este substituit totului. Nu trebuie uitat însă că la antipodul contrastelor violente, specifice grotescului, se află ironia, parodia, cuvântul de spirit – toate caracterizate prin subtilitate și cultivarea contrastelor minimale de finețe. Dar comicul devine involuntar tragic ori de câte ori se află în fața destinului absurd, a fatalității nonsensului, a curenței inevitabile a valorilor și idealurilor înalte. Parodiat, minimalizat, caricaturizat, tragicul devine o formă a deriziunii și grotescului¹¹⁵. Bazele și logica fatalității sunt surpate, absurditatea destinului disprețuită, disperarea devine grimasă și rânet, plânsul-râs și râsul-plâns, un râs crispat, nervos,

¹¹¹ *Ibidem*, p. 34.

¹¹² A. Marino, *Dicționar de idei literare*, vol. I, A–G, București, Editura Eminescu, 1973, p. 423–442.

¹¹³ *Ibidem*, p. 428.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 430.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 434–435.

angoasat. Râsul angoasat, batjocoritor, al grotescului în care încap simultan valoarea și non-valoarea, pozitivul și negativul. Exagerarea caricaturală, cu care grotescul se înrudește prin exagerare și exces, este expresia oricărui tip de comic întemeiat pe imaginea alterării și contrafacerii. De exemplu, parodia nu este decât o caricatură a tuturor genurilor. Însă, figurația caricaturală și grotescă cuprinde măștile, marionetele, pantomimele, arlechinii, clovnii, saltimbancii. Când stilul și tipul de comic burlesc alunecă în grotesc și bufonerie gravă, deriziunea primește accente tragice. Așa burlescul și tragicul coabitează în într-o formă grotescă (contradictorie, paradoxală). Caricatura capătă în această eventualitate aspecte enorme, monstruoase, frizând grotescul. Romanticii, după cum se știe, se dovedesc sensibili mai ales la acest gen de caricatură amestec de diform, urât și grotesc, simbolizat în bufonul tragic, în râsul înghețat și atroce al monștrilor sufletești. Exagerare monstruoasă, grotesc integral al lui *Ubu roi*, prin reducerea la absurd a caricaturii umane, adevărată parodie a parodiei morale¹¹⁶. Un râs atroce, demonic, străbate parodia grotescă. În literatura română, exagerarea, enormitatea, prin intermediul imaginii hipertrofiate a hipebolei și a șarjei sau a îngroșării excesive, este reprezentată, în linie tradițională, de clasicul Caragiale.

Unul din primele tratate despre comic de la noi, *Comicologia*, aparține lui **Marian Popa**, un critic iconoclast și incomod (stabilit în Germania în 1987). În acest tratat, grotescul este plasat printre modalitățile de exprimare ale comicului. Acestuia îi dedică un întreg capitol, intitulat „modul grotesc”¹¹⁷. Avem în față, în fine, o viziune de ansamblu, generală și cuprinzătoare, a grotescului, după atâtea viziuni trunchiate și fragmentare pentru care ne-am străduit, adesea, să facem deducții speculative. Marian Popa începe capitolul destinat grotescului prin a-l considera ca motiv ornamental (în epoca Evului Mediu și chiar al Renașterii) o simbioză a regnurilor și formelor între care nu există legături firești și acceptate rațional. Sub posibilele influențe arabe și, implicit, hispanice, grotescul prezintă asociații bizare rod al fanteziei, pe baza căreia există o echivalență a lui peste timp, în secolul al XIX-lea, la romantici, cu arabescul. Dar, în sensul lui inițial, grotescul avea o notă evidentă de fantezie dezlănțuită și de asociere contrastivă de elemente¹¹⁸. Aceste asocieri contrastive de elemente erau dizarmonice și nepotrivite ca formă și conținut, în urma cărora se obținea un efect comic, dacă combinațiile erau intenționate, și efecte grotești, dacă asocierile erau neintenționate. Dincolo de intenționat sau neintenționat, grotescul a suportat o sinonimizare cu termeni indicând comicul burlesc, trivial, ignobil, gluma hazardată, extravaganta așa-zisului prost-gust, deformarea caricaturală: *Grotescul comic s-ar confunda în istoria omenirii cu direcția populară a comediei, cu bufoneria, caricatura, șarja, personajele circului*¹¹⁹. Spre sfârșitul secolului romantic, sunt autori care încarcă grotescul cu un sens satiric și-l consideră un fenomen negativ, o caricatură hiperbolizată în sensul unui

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 439.

¹¹⁷ Marian Popa, *Comicologia*, capitolul *Modul grotesc*, București, Editura Univers, 1975, p. 174–208.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 175.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 176.

fantastic monstruos. La romantici el reprezintă oroarea, monstruozitatea, terifiantul și este opus sublimului. Ilustrează pentru ei urâtul infinit: contorsiuni, schime, grimase, deformări atroce. J. Volkelt, citat și de Vianu în *Estetica* sa, în discuția despre urât și sublim, stabilește că grotescul aparține comicului de jos. Exagerarea caricaturală a unui caracter individual, a caracteristicului (sau a ceea ce se crede a fi caracteristic) sunt formele sale curente de apariție în satiră și pamflet. Reținem de aici faptul că grotescul este caracterizat prin violență, delir, hiperbolă existențială, așa cum remarcase și Baudelaire în eseul său despre comic *De l'essence du rire*¹²⁰ când dă ca exemplu teatrul de pantomimă englez sau poveștile lui E.T.A. Hoffmann. Grotescul încearcă diminuarea amenințării sau a pericolului prin degradare sau ridicol, stârnind, așadar oroare, silă, dezgust. Punctând *trăsăturile grotescului*, Marian Popa pune la un loc *dizarmonia, extravaganța, exagerarea, anormalitatea, unirea comicului cu terifiantul*¹²¹. Teoreticienii citați de M. Popa fac parte mai ales din spațiul culturii germane precum Arnold Heidsieck¹²², Heinrich Schneegans¹²³, Gustav René Hocke (discipol al lui Ernst Robert Curtius), clasicul Wolfgang Kaiser, dar și din alte zone geoculturale ca Martin Esslin, Mihai Ralea și Mihail Bahtin. S-a văzut deja, fiecare dintre aceștia propune o altă abordare a grotescului. Dar, în timp ce Heinrich Schneegans, la sfârșitul secolului al XIX-lea, investește grotescul cu un sens satiric, considerându-l un fenomen negativ, o *caricatură hiperbolizată*, apropiat de un fantastic monstruos, Arnold Heidsieck refuză grotescul formal. În viziunea acestuia din urmă, grotescul nu e *manierism* sau *absurd* și nu e legat de tragicomic; nu e absurd, fiindcă absurdul e o contradicție logică; nu e tragicomic pentru că lipsește și vina tragică și defectul comic; iar ca termen de opoziție este considerat idilicul, și nu sublimul.

Însă în lucrarea noastră vrem să relevăm faptul că grotescul este legat de deconstrucția și dispariția logicii, deci de absurd, și că are trăsături manieriste, în măsura în care manierismul înseamnă o deformare și o distorsionare a formelor frumoase. Grotescul implică distorsionarea excesivă și agresivă a unor forme deja urâte și caricaturale și hibridizarea formelor existente într-o structură illogică, imposibilă în realitate.

Aventura cunoașterii și hermeneuticii grotescului nu s-a încheiat însă aici, continuă și în secolul al XXI-lea.

Există teze de doctorat, precum cea a profesorului universitar din Israel, **Madeleine Sechter**, care vede în grotesc *o expresie a trecerii estetice și a hibridizării*¹²⁴, aducând

¹²⁰ În acest eseu despre comic, Baudelaire face și mult citata distincție între comic și grotesc: „Le comique est, au point de vue artistique, une imitation; le grotesque est une création”. (vezi partea V, p. 9, în format pdf pe un site dedicat întregii opere a lui Baudelaire, poezie, proză, critică și jurnale: www.baudelaire.litteratura.com).

¹²¹ *Op. cit.*, p. 180.

¹²² Arnold Heidsieck, *Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama* (Stuttgart, Kohlhammer, 1969).

¹²³ Heinrich Schneegans, *Geschichte der Grottesken Satire*, Strasburg, 1894.

¹²⁴ Madeleine Sechter, *Defining the Grotesque an Aesthetics of Liminality*, Tel-Aviv University, 1994, 522 p.

în discuție o interpretare antropologică a acestuia. Termenul de *liminality* desemnează, în antropologie, perioada sau faza tranzițională dintr-un rit de trecere, în timpul căruia participantului îi lipsește statutul sau rangul, rămânând anonim, și care arată supunere și umilință, încercând să urmeze formele prescrise de comportament, de vestimentație etc. Etimologic, provine din latină și înseamnă „prag”, „intrare”. Mai precis, „liminalitatea” (trecerea) este o perioadă a ambiguității și a dezorientării care are loc în perioada de mijloc a ritualurilor, când participanții, care nu mai dețin statutul lor de dinainte (de începerea ritualului), dar încă nu au început tranziția spre statutul pe care-l vor deține odată cu încheierea ritualului. În timpul etapei de trecere a ritualului, participanții stau pe prag la propriu, între precedentă cale a structurării identității, și o nouă cale, stabilită de ritual. Conceptul de „trecere”/ de prag a fost dezvoltat la începutul secolului al XX-lea de etnograful francez Arnold van Gennep¹²⁵ și mai târziu preluat de antropologul britanic Victor Turner. În cele mai recente utilizări ale termenului „liminalitate”, a fost folosit pentru a descrie schimbări politice și culturale ca pe niște ritualuri. În timpul perioadelor de trecere, de orice tip ar fi ele, ierarhia socială poate fi răsturnată și temporar distrusă, continuitatea tradiției poate deveni nesigură, iar viitorul, cert odată, poate deveni nesigur. Dispariția ordinii din timpul perioadei de trecere („liminalitate”) creează situații maleabile care permit apariția și împământenirea de noi obiceiuri și instituții. Cu scopul de a-l investi cu întrebări critice, M. Sechter rezumă denominatori comuni ai grotescului, precum reprezentările naturale sau simbolice, diformitățile fizice sau psihologice, verbale sau vizuale, precum ambiguitățile, considerate drept o incarnare a unui principiu ontologic așa cum e violenta uniune a contrariilor, și, în final, incompatibilitățile logice.

În spațiul studiilor anglofone, mai precis în Statele Unite, a apărut volumul colectiv *The Grotesque*¹²⁶ sub coordonarea profesorului **Harold Bloom**, binecunoscut ca teoretician al *canonului occidental* și care semnează chiar introducerea la acest volum. Deși unii dintre semnatarii studiilor scriu despre un „grotesc american” (la William Faulkner, Edgar Allan Poe, Mark Twain, Mary Flannery O'Connor, Sherwood Anderson), totuși, la o privire atentă asupra cuprinsului celor 200 de pagini, vedem că studiile despre grotesc sunt extinse la întreg spațiul cultural european, din secolul al V-lea î.e.n. până în secolul XX: Euripide, Aristofan, Cervantes, William Shakespeare, Dante Alighieri, Johnatan Swift, Voltaire, Mary Shelley, Franz Kafka, Nicolai Gogol, Luigi Pirandello. În centrul poeziei grotești, Harold Bloom pune surpriza, mirarea, uimirea, cu toate că umbră de dezgust, o surpriză sau uimire diferită de cea pe care o provoacă sublimul: „Astonishment is the mode of the Grotesque though this is tinged with distaste, unlike the transcendent astonishment induced by the Sublime”¹²⁷. H. Bloom consideră poemul romanticului poet victorian Robert Browning, *Childe Roland to the Dark Tower Came* (*Cavalerul Roland la Turnul Întunecat a sosit*) ca fiind o culme a artei grotești, poet care și-a scris poezia

¹²⁵ Arnold van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, 1909.

¹²⁶ Harold Bloom (coordonator), *The Grotesque*, New York, 2009.

¹²⁷ Harold Bloom, *Introduction*, în *The Grotesque*, editor Blake Hobby, New York, 2009 (p. XV).

în același secol în care erau interesați de grotesc sau îl teoretizau – V. Hugo, Th. Gautier¹²⁸, H. Taine¹²⁹, Th. Wright, H. Schneegans. H. Bloom insistă asupra originii etimologice a grotescului derivat din termenul italian „grotto” (însemnând „peșteră, cavernă”) și numește bufonul sau nebunul din piesele lui Shakespeare drept cel mai bun exemplu de grotesc, deoarece, în acesta, se combină grotescul și bizarul sau grotescul și sublimul: „Oddly, «grotesque» as a word as based upon *grotto*, a cave, underground and phantom – infested. The Shakespearean Fool fused the Grotesque and the Uncanny or Sublime, most notably the Fool in *King Lear*”¹³⁰. Din al doilea studiu al volumului, *Note despre grotesc: Anderson, Brecht, Williams*, reținem

¹²⁸ În 1856, Théophile Gautier publică o suită de medalioane literare, „mai mult sau mai puțin grotești”, în două volume, *Les Grotesques* (Editeurs Michel Lévy Frères, Paris). Este o lucrare de istorie și critică literară a cărei miză este acțiunea de recuperare și reevaluare estetică a unor autori de a doua sau a treia mână, disprețuiți sau căzuți în uitare, uneori, pe nedrept. Alteori, însă, pe bună dreptate. Cine sunt acești autori? Biograful și criticul Th. Gautier se ocupă de zece astfel de scriitori: François Villon, Scallion de Virbluneau, Sieur d’Ofayel, Théophile Viau, călugărul Pierre de Saint Louis, Saint-Amant, Cyrano de Bergerac, Colletet – unul dintre cei patruzeci de la Academie, Jean Chapelain – teoretician al Clasicismului francez, Georges de Scudéry, Paul Scarron. Interesant că Th. Gautier aplică termenul de „grotesc” lipsei de valoare estetică a operelor literare examinate. Din această panoplie negativă a lipsei de valoare estetică, nuanțele de „grotesc” nu lipsesc: „prostul gust” („mauvais goût” – p. 52), „gunoi” („le fumier des écrivains de second ordre” – p. 400), „expresii afectate și de un gust îndoielnic” (de genul concettismului și prețiozității: „piment de concetti et de gongorismes” – p. XII), „amestec confuz de elemente eteroclite” („un fatras énorme et indigeste” – p. 286), „platitudini, exagerări și monstruoziități ale limbajului” („cela est monstrueusement nul, démesurément plat et gigantesquement médiocre” – p. 46), „ridicolul și vidul expresiei” („Le ridicule du père Pierre de Saint-Louis, est un ridicule énorme et titanique qui n’admet aucune comparaison” – p. 126), „arabesc” (însemnând figuri ornamentale grotești, amestec disparat de elemente, stârnind râsul, tipice fanteziei baroce: „Le profil de l’Apolon est d’une grande noblesse; c’est vrai; mais ce mascarons grimaçant, dont l’oeil s’arrondit en prune de hibou, dont la barbe se contourne en volutes d’ornements est, à de certaines heures, plus amusant à l’oeil” – p. XI).

¹²⁹ Termenul „grotesc” revine des sub pana acestui istoric al artelor plastice și teoretician determinat al operei de artă, ceea ce înseamnă că intrase în vocabularul curent al evaluărilor estetice și își pusese amprenta asupra conștiinței metafizice a secolului al XIX-lea. Astfel, într-o lucrare al cărei subiect este originea și nașterea picturii din spațiul european (italiene, flamande, grecești), *Filosofia artei* (București, Editura Meridiane, 1991), termenul „grotesc” este asociat cu „deformarea și torsionarea excesivă a unui corp” (p. 35), cu „diformitățile umane” (p. 150), cu figurații polimorfe („un personaj, jumătate om și jumătate grifon” – p. 216), cu „lipsa de măsură și excesul”, cu „născociri baroce”, „o lume greoaie” (p. 217). În ultimul capitol al cărții, H. Taine (rafinat degustător, în materie de artă, al sculpturii grecești, al picturii italienești și flamande, iar, în materie de artă literară, al lui Balzac și Shakespeare) prezintă cu un acut simț al grotescului amprenta lăsată de viața cerebrală și sedentară asupra corpului fizic al omului contemporan: „Priviți, vara, o baie publică, și numărați *diformitățile jalnice sau grotești* ale oamenilor, între altele culoarea crudă sau lividă a pielii (...) fiind doar niște *obiecte descompuse*. (...) îndepărtând toate alterările pe care civilizația le impune corpului natural, veți vedea apărând primele linii ale corpului perfect” (*op. cit.*, p. 426). Cu aceeași sensibilitate ascuțită a contrastelor dintre sacralitatea reprezentării și expresia ei îndoielnică, H. Taine surprinde în arta bizantină figurații demne de arta grotescă a lui Swift sau Arghezi: „Fecioare cu pieptul plat și *picioarele prea lungi, cu mâini noduroase*, schimnici uscați și goliți parcă de substanță, *Hristoși ce aduc cu niște râme strivite și însângerate*, procesiuni de personaje șterse, înțepenite, triste, în care și-au lăsat amprenta toate diformitățile mizeriei și toate spaimile opresiunii” (*op. cit.*, p. 428) (sublinierile în textele citatelor îmi aparțin).

¹³⁰ *Op. cit.*, p. XV.

căutarea lui James Schevilla în legătură cu definirea și indicarea surselor grotescului american. Recunoscând dificultățile pe care le are pentru a defini un *grotesc american*, J. Shevilla relatează, în partea de *captatio benevolentiae* a articolului său, că a întrebat oameni de diferite ocupații, aparținând unor medii variate și având diferite pregătiri profesionale, ce înseamnă grotescul pentru ei. Iar majoritatea dintre ei a răspuns, subliniind trei elemente specifice, că *grotescul înseamnă: distorsiune, fantastic și urât*. El fixează astfel două surse pentru grotescul american. Prima este cea evanghelică, creștină, care s-a scindat în numeroase mișcări, ce au generat violență și represii, iar cea de-a doua este succesul material și individual, care urmărește, în fond, independența, și nu abundența¹³¹. Dar critica făcută societății americane, mascaradei prin care se acoperă adevărul și se trăiește în conformitate cu false valori, este numită grotesc și acest fel al grotescului american de a vedea lucrurile are certe legături cu stilul absurdului european din anii 50, cu dezvăluirea falsului și vidului existențial din literatura absurdului.

Și, nu în ultimul rând, există eforturile unor cercetători finlandezi, Markku Salmela și Jarkko Toikkanen, de a configura grotescul printr-o grilă de lectură a nenaturalului¹³². Cei doi autori încearcă să demonstreze că sofisticata relație dintre grotesc și nenatural se bazează pe o contradicție nerezolvată între ceea ce apare și ceea ce rămâne în spatele percepției. Având la bază, ca nucleu teoretic, definiția dată de John Ruskin grotescului („numai jucându-te cu grotescul te poți opune spaimei și scârbei teribile pe care acesta îl provoacă”¹³³), cei doi cercetători doresc o abordare culturală (incluzând literatura, politica, pictura etc) care să le permită o lectură avansată a tuturor tipurilor de discursuri, fără să mai facă recurs la autoritate și să parcurgă concluziile antecesorilor. Un plan ambițios și nerealist, atât timp cât M. Salmela și J. Toikkanen folosesc din plin disocierile predecesorilor legate de grotesc: „Throughout the history of its theorization the grotesque has frequently been composed of and identified with laughter and ridicule as well as horror and bestiality, a dualism as familiar from Ruskin as from seminal twentieth century accounts. This basic division remains valid and helpfully descriptive of its object today, but as such, it hardly provides fresh momentum for a new book length study.

¹³¹ Iată, mai precis, comentariul autorului: „What I shall call *American Grotesque* comes, I believe, from two major sources. First, the evangelical splintering of our country into hundred of separatist movements with all the puzzles, repressions and violence that the splintering has produced. The American evangelical tradition is often so fanatic in its religious intensities and obsessions that it would put Christ to shame if he could see his hardshell to say nothing of hardshell imitators. [...] The second major source of *American Grotesque* is the goal of individual, materialistic success. Wright Morris write in his photographic novel, *The Home Place*, speaking of a Nebraska farm family: «Independence, not abundance, is the heart of their America»” (op. cit., p. 3).

¹³² Markku Salmela and Jarkko Toikkanen, *The Grotesque and the Unnatural*, USA, 2011 (sau http://books.google.ro/books?id=ekufYa7owLYC&pg=PT68&hl=ro&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false ori <http://www.cambriapress.com/cambriapress.cfm?template=4&bid=493>).

¹³³ În introducerea lui M. Salmela și J. Toikkanen, citim despre definiția dată de John Ruskin grotescului: „In other words, the fear and revulsion the terrible grotesque would inspire if the mind were «in another temper» is worded off by one's realization that for the moment it poses no clear and present danger and can actually be «played it» and contemplated” (op. cit., p. 1).

An alternative perspective to the monstrous, unformed, confusing, confounding is necessary an approach that enables us to read and play with our predominantly literary examples without merely repeating the conclusions of our precursors in a slightly modified manner”¹³⁴. În schimb, au dreptate când afirmă că grotescul nu este o categorie pură, ci, dimpotrivă, aparține unei poetici a ambiguității și pluralismului în formă și semnificații: „(...)grotesqueries do not unequivocally belong to any pure category of signification but grow their tentacles in manifold hermeneutical directions, interpretations, as if they were modeled after their object, may lean away from clean and organic forms towards unusual, ambiguous, and contradictory discourses”¹³⁵. Încercând să rezume ecuația grotescului ei găsim următoarea formulă, care fixează absurdul și deformarea ca trăsături esențiale ale grotescului din lumea contemporană: *absurd and deformed – in a word, grotesque*.

BIBLIOGRAFIE

- Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură și estetică* (cap. *Cronotopul rabelaisian*, p. 394–428), București, Editura Univers, 1982.
- Bahtin, Mihail, *Rabelais and his world*, Bloomington, Indiana University Press, 1984 (sau: http://www.radicalanthropologygroup.org/old/class_text_103.pdf).
- Balotă, Nicolae, *Manierismul în literatură*, în revista „Cultura” nr. 77/ 2007.
- Baudelaire, Charles, *Curiozități estetice*, București, Editura Meridiane, 1971 (p. 1–46; 182–222).
- Baudelaire, Charles, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, 1855 (<http://baudelaire.litteratura.com>).
- Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, USA, 1961.
- Gautier, Théophile, *Les Grotesques*, Editeurs Michel Lévy Frères, 1856.
- Hartman, Nicolai, *Estetica* (capitolele: II. *Sublimul și grațiosul*, p. 403–457; III. *Comicul*, p. 457–505), București, Editura Univers, 1974.
- Hocke, Gustav René, *Manierismul în literatură*, București, Editura Univers, 1977.
- Hocke, Gustav René, *Lumea ca labirint: manieră și manie în arta europeană de la 1520 la 1550 și în prezent*, București, Editura Meridiane, 1973.
- Heidsieck, Arnold, *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart, Kohlhammer, 1969.
- Lascault, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental* (p. 9–36), Paris, Klek, 1973.
- Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, vol. 1 (1991) și vol. 2. (1992), Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Marino, Adrian, *Dintr-un dicționar de idei literare* (ediție și text îngrijit de Florina Ilis și Rodica Frențiu) (p. 6–74: art. *Critică și filozofia, Critică și semnificație, Hermeneutică literară. Inceputuri I, II, III, IV, Pentru o hermeneutică românească*), Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2010.
- Moutsopoulos, Evangelos, *Categoriile estetice*, introducere la o axiologie a obiectului estetic, (prefață de Const. Noica), București, Editura Univers, 1976.
- Popa, Marian, *Comicologia* (capitolele: *Modul satiric, Modul grotesc și Modul ironic*), București, Editura Univers, 1975.
- Ralea, Mihail, *Scrieri din trecut* (capitolul: *Teorie literară*, articolul: *Arta și urâtul*, p. 227–239; 125–146; *Contradicțiile interne ale romantismului*, p. 154–173), București, ESPLA, 1957.
- Rosenkranz, Karl, *O estetică a urâtului*, Meridiane, București, 1984.
- Ruskin, John, *The works of John Ruskin* (chapter III. *Grotesque Renaissance*, p. 135–195), Cambridge University Press, 2010 (sau: <http://ebookscambridge.org> sau www.gutenberg.org/files).

¹³⁴ *Op. cit.*, secțiunea 3, p. 50.

¹³⁵ *Op. cit.*, secțiunea 4, p. 66.

- Salmela, Markku and Toikkanen, Jarkko, *The Grotesque and the Unnatural*, USA, 2011.
- Schneegans, Heinrich, *Geschichte der Grotesken Satire (History of Grotesque Satire)*, Strasbourg, 1894.
- Taine, Hippolyte, *Filosofia artei*, București, Editura Meridiane, 1991.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, vol. 1 (*Estetica antică*), București, Editura Meridiane, 1978.
- Tompson, Philip, *The Grotesque*, London, Methuen, 1972.
- Vianu, Tudor, *Estetica* (partea a V-a, *Receptarea operei de artă*, cap. *Categoriile estetice*, p. 364–377); București, Editura Orizonturi, 1996.
- Zarifopol, Paul, *Pagini de critică (Publicul și arta lui Caragiale p. 7–79)*, București, Editura Minerva, 1984.
- Wolfgang, Kaiser, *The Grotesque in Art and Literature*, Gloucester, Peter Smith, 1968.
- Wright, Theodor, *A history of caricature and grotesque in literature and art*, London, Chatto and Windus Piccadilly, 1875 (a doua ediție în franceză *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et l'art*, Paris, Adolphe Delahays, 1875).

RÉSUMÉ

Ce parcours chronologique parmi les ouvrages théoriques et esthétiques s'appuie sur la méthode herméneutique afin de relever la surprenante phénoménologie d'une catégorie esthétique: le grotesque. C'est ce qui s'appelle une analyse explicite de la catégorie esthétique envisagée. Chercheurs anglais, allemands, américains, français et roumains nous aident à circonscrire notre objectif descriptif dans un espace culturel plus large et pour une période d'environ deux siècles, le XIX^{ème} et XXI^{ème}. L'évolution du grotesque devient ainsi fonction de temps et d'espace culturel.

Mots-clé: esthétique du grotesque, méthode herméneutique, la phénoménologie, espaces culturels, théoriciens du grotesque.

TUDOR VIANU, UN COMPARATIST ATRAS DE ANTICHITATE

Alexandra Ciocârlie*

În însemnările autobiografice din *Idei trăite* („Viața românească”, nr. 4, 1958), Tudor Vianu subliniază ponderea clasicismului antic în formația sa intelectuală: *Izvoarele mele se găseau toate în vechea cultură a țării, apoi în tradițiile umanismului clasic și modern* (p. 163). Într-o convorbire cu Ion Biberi, publicată de acesta în „Democrația” din 10 decembrie 1944 și ulterior în volumul *Lumea de mâine* din 1945, Vianu își mărturisește atracția timpurie pentru cultura clasică, factor esențial în constituirea personalității lui: *Mi-am cunoscut încă de la început o mare afinitate pentru clasicismul elen și mai cu seamă latin. Formația mea sufletească este esențial clasică*. Bine îndrumat în domeniu de profesorul de latină de la Liceul „Gheorghe Lazăr” Hildebrand Frolo, el și-a păstrat interesul pentru lumea antică și în timpul facultății, deși socotea că la Universitatea din București *clasicismul părea cam ostenit* (*Idei trăite*, p. 191). Cultul clasicismului i s-a accentuat în timpul pregătirii doctoratului în filosofie la Tübingen, când a urmat cursurile lui Constantin Ritter, unul dintre cei mai importanți exegeți ai dialogurilor platoniciene: *Germania îmi deschidea calea către vechea Grece. La Tübingen, pe alea platanilor, îmi recitam distihul dedicat de Hölderlin lui Sofocle* (*Fragmente autobiografice în Jurnal*, 1961, p. 313).

În studiile sale de tinerețe, Vianu cercetează evoluția concepțiilor antice despre artă pe care le urmărește în *Estetica antică* (1930), cu capitole consacrate lui Platon, Aristotel, Plotin și Augustin. În *Idealul clasic al omului* (1933), el caută să surprindă concepția antică a omului trăind în *îndoita conștiință a dependenței sale față de totalitatea forțelor naturale și spirituale ale lumii și a individualității sale puternice și mândre*. Dornic să afle ce valabilitate mai are în lumea modernă această noțiune formată între momentul afirmării tragediei grecești și triumful creștinismului, autorul își pune întrebarea dacă o eventuală restaurare a idealului clasic *al unității, al consecvenței și solidității intime a persoanei* ar putea contribui în vreun fel la rezolvarea crizei morale actuale. Libertatea omului i se pare realizabilă doar *sub condiția păstrării conștiinței de unitate și de consistență internă a persoanei*, de vreme ce numai *conștiința că fiecare din noi alcătuim un bloc moral rezistent, centrat asupra însușirii originale pe care natura a fixat-o în noi, poate să ne împrumute puterea de a îndrepta către furtuna timpurilor o figură liniștită și demnă*.

În anii '50, Vianu scrie câteva articole despre scriitori greci și latini. Două dintre acestea au valoare de popularizare și alcătuiesc o introducere sumară în viața

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

și opera autorilor antici în cauză. În *Scrisoare către un tânăr cititor despre „Odiseia” și Homer* (prefață la *Odiseea*, traducere în proză de E. Lovinescu, Editura Tineretului, 1955), comentatorul prezintă pe scurt subiectul epopeii, o *minunată poveste plină de viață și de varietate*. El explică interesul cititorilor din toate timpurile pentru narațiunea homerică prin analogia dintre aventurile eroului și încercările oricărei existențe omenești: *viața noastră, a tuturor, se regăsește aidoma în „Odiseia”*. După ce arată că cele două epopei oglindesc evenimente istorice reale, el pune în lumină distincția dintre *Iliada*, poem al vitejiei, și *Odiseea*, romanul de aventuri al lui Ulise, personaj complex, *reprezentantul unei trepte mai înalte în dezvoltarea morală a omului, după cum el aparține și unei faze mai înaintate din dezvoltarea societății omenești*. În *Lucrețiu și „Poemul naturii”* (prefață la *Poemul naturii*, traducere de Teodor Naum, Editura Științifică, 1965), Vianu sintetizează principiile doctrinei lui Epicur, așa cum apar ele în transpunerea lui Lucrețiu în *cel mai complet dintre sistemele materialiste ale Antichității*. Din nou, exegetul face un rezumat al poemului *menit să aducă limpezire contemporanilor, să-i învețe disprețul lucrurilor zadarnice, să liniștească delirul lor erotic, să-i vindece de frica zeilor și de spaima morții, rădăcina cea mai adâncă a răului din lume*. Apoi, el trasează etapele receptării lui Lucrețiu de la prețuirea arătată de Cicero și Vergiliu la contestarea formulată de creștinul Lactanțiu, de la obiecțiile lui Voltaire până la evaluarea favorabilă făcută de materialistii secolului al XVIII-lea, dar și de Goethe sau de Hugo. În mai multe rânduri, Vianu își manifestă interesul pentru biografia și opera lui Ovidiu căruia îi consacră articolele *Ovidiu* („Gazeta literară”, 31 ianuarie 1957) și *Ecouri ovidiene* („Gazeta literară”, 26 septembrie 1957)¹. Potrivit comentatorului, existența poetului nu dovedește *acea tărie exemplară a caracterului, menită să lucreze ca o forță morală a lumii, virtute care ar permite plasarea lui în tagma oamenilor de seamă*. În firea acestui *poet de curte, amestecat în intrigile ei, suferind fără tărie năpasta se manifestă germenii corupției Imperiului, încât soarta lui Ovidiu ne poate mișca, dar nu ne inspiră admirație*. Fără a reprezenta o statuie, Ovidiu a fost însă un *om remarcabil, ceea ce explică interesul psihologic și social al cazului său, capabil să inspire pe un povestitor modern* atras de amurgul Romei. În privința creației ovidiene, Vianu insistă asupra felului în care el *a retorizat poezia scriind poeme-discursuri, dezvoltările unor teme cu variațiunile lor, cu enumerarea diferitelor aspecte, cu exemplificări mitologice*. Comentatorul leagă receptarea lui Ovidiu de concepția despre poezie din diferite epoci. În Evul Mediu numeroși autori s-au inspirat din opera ovidiană, de unde au preluat teme, motive, personaje, chiar frazeologia și locurile comune, spre a le adapta sau pastșa. În perioada modernă care a eliminat caracterul retoric al poeziei, prestigiul lui Ovidiu a scăzut mult. Atenția s-a deplasat oricum dinspre *Metamorfoze* și *Faste* spre poemele de dragoste, partea *cea mai vie, cea mai bine conservată, cea mai valabilă a operei, cu notații fine și*

¹ Textul servește ca prefață la volumul lui Ovidiu Drâmba, *Ovidiu, poetul Romei și al Tomisului*, 1960, și este reluat în *Jurnal*, 1961, p. 211–216.

exacte asupra sentimentelor omenesti și detalii precise despre moravurile epocii. Cititorii mai noi par să fie atrași mai cu seamă de realismul psihologic și social ovidian. Evoluția receptării reliefează valoarea unei creații în stare să ofere generațiilor succesive centre diferite de interes: Un mare poet trăiește pentru posteritate în forme mereu schimbate și prin tot alte și alte aspecte ale operei lui. Căi noi de acces către producția poezilor se deschid fiecareia dintre epocile care încearcă să se apropie de ei.

În studiile sale de literatură comparată, Vianu abordează în mai multe rânduri problema raporturilor dintre literatura antică și cea modernă. El vorbește despre influențele literare în comunicarea *Renaștere și Antichitate*, prezentată la al V-lea congres asupra Renașterii (Florența, 2–5 septembrie 1956). Publicat inițial în franceză în volumul *Il mondo antico nel Rinascimento*, Florența, 1958, p. 107–110, textul apare în revista „Scrișul bănațean”, nr. 7, 1959². Vianu consideră că studiul influențelor externe nu explică integral operele literare câtă vreme ele se dezvoltă în condiții istorice locale care își găsesc temperamentele artistice adecvate și se sprijină pe influențe de cultură selectate pentru scopurile urmărite de scriitori. Astfel, Renașterea nu poate fi înțeleasă doar prin înrâurirea culturii antice: ea oferă soluții timpului său cu ajutorul Antichității folosind precedentele într-o structură nouă. Influențele sunt forțe active ale unui anumit moment istoric. Evul Mediu a avut cunoștințe antice limitate și difuze și a preluat din tematica și materialul figurativ al autorilor vechi, pe când Renașterea a extins această cunoaștere și a reînviat în parte spiritul antic.

Oricum, nu se poate vorbi de o influență globală a Antichității asupra diferitelor perioade din literaturile moderne: acestea au absorbit elemente ale culturii clasice în funcție de interesele proprii ale epocii care găsea în lumea veche un *aliat ideologic*. Vianu observă că imaginea Antichității s-a modificat în timp, scriitorii alegându-și mereu alte momente din trecut spre a le așeza la baza concepției lor existențiale. La Winckelmann, Lessing, Schiller sau Goethe prevalează reprezentarea Greciei senine, lipsită de contradicții, pătrunsă de sentimentul unității cu natura și cu sine, corespunzând cel mult lumii homerice. Revoluția Franceză optează pentru epoca civismului roman; Romantismul descoperă Grecia arhaică prehomerice; Nietzsche este interesat de fenomenul dionisiac. Constatând că majoritatea cercetătorilor au aprofundat mai cu seamă transmisiunea literară, adică acțiunea unei opere asupra alteia, comparatistul român crede că problema conexiunilor trebuie examinată și din unghiul receptării spre a clarifica selecția operată în vederea stabilirii unor alianțe ideologice. El pledează pentru studiul influențelor ca *evenimente ale lumii moderne adânc întrepesute cu dezvoltarea ei*, cu năzuințele și curente de opinie ale epocii, pentru lămurirea împrejurărilor în care deschiderea spre unul sau altul dintre aspectele culturii vechi fructifică tendințe actuale. Vianu citează mai multe exemple de astfel de asocieri: cezarismul lui Dante constituie o manifestare a ghibelinismului; preferința lui Petrarca pentru Scipio corespunde civismului său

² Textul este reluat în volumul *Studii de literatură universală și comparată*, ed. I, 1960, p. 239–241 și ed. a II-a, 1963, p. 37–38.

republican; platonismul lui Marsilio Ficino reprezintă o față a luptei antiscolastice; imaginea Greciei senine la Goethe transpune ceva din oboseala secolului al XVIII-lea confruntat cu multiplele contradicții din societatea absolutistă contemporană; interesul lui Nietzsche pentru Grecia orgiastică răspunde antiintelectualismului burghez. În concluzia autorului, investigația privitoare la transmisiunea culturii antice trebuie să fie completată de examinarea receptării ei: identificarea izvoarelor și alăturarea textelor vechi și noi se cer întregite cu *înțelegerea influențelor în spiritul istoriei, ca forță a prezentului*.

Problema interferențelor dintre literatura antică și cea renașcentistă este pusă și în studiul *Antichitatea și literaturile moderne. Renașterea* apărut în „Revista de filologie romanică și germanică”, nr. 1, 1957³. De la început, Vianu respinge principalele neajunsuri ale cercetărilor comparatiste tradiționale: prezentarea operelor literare drept *simplică țesătură de influențe străine*, precum și înfățișarea lor numai ca rod *al acțiunii intelectuale a unui model străin și nu al împrejurărilor concrete de viață în care acea operă a apărut și a găsit audiență*. Nesatisfăcut de procedeul mecanic al suprapunerii de texte, profesorul de la Universitatea din București înțelege comparatismul drept tentativă de a explica acțiunea izvoarelor și de a elucida felul cum operează influențele literare *numai acolo unde natura terenului social le asimilează și le face rodnice*. Pornind de la aceste principii și interesat de felul cum *chipul unei opere se schimbă odată cu felul înrâuririi absorbite de ea*, Vianu caută să demonstreze rolul ideilor și atitudinilor literare antice în geneza operelor moderne.

Autorul fixează principalele repere ale transmisiunii culturii antice în Europa medievală unde, în pofida neîncrederii generale a creștinilor față de lumea păgână, latina e întrebuințată ca limbă a creației culte și persistă cunoașterea, chiar limitată, lacunară, a culturii antice: anumiți autori greci și latini sunt socotiți în acord cu noua sensibilitate, unele teme, motive și procedee stilistice clasice sunt preluate în creația poetică a timpului. Ceea ce dispare însă e concepția de viață a lumii vechi, căci rămășițele culturii antice au *caracterul unui mozaic*, reprezentând doar *cadre exterioare în care caută să se adapteze noul conținut*. Abia Renașterea, printr-o adevărată revoluție culturală, încearcă să recâștige întregul cuprins al culturii clasice și să reînvie *sufletul lumii vechi* folosindu-l ca pe o *forță a lumii actuale*.

După ce a semnalat prezența elementelor clasice în Evul Mediu, Vianu se oprește asupra unor *momente antice* însemnate din Renașterea italiană. El subliniază poziția intermediară a lui Dante, poet medieval și totodată renașcentist. Unele particularități ale *Divinei comedii* aparțin culturii medievale: reprezentarea universului după principiile astronomiei ptolemaice, valorile morale împrumutate eticii teologice sau metoda literară a alegorismului. În același timp, poemul anunță Renașterea prin alte trăsături, cum ar fi observația adâncă a sufletului omenesc, sentimentul viu al naturii sau utilizarea limbii naționale. De factură renașcentistă

³ Textul este reluat sub titlul *Antichitatea și Renașterea* în volumul *Studii de literatură universală și comparată*, ed. I, 1960, p. 7–52 și ed. a II-a, 1963, p. 7–35.

este și atracția pentru marea cultură antică. Alegerea lui Vergiliu drept călăuză, conștiința descendenței latine, ideea reînvierii Imperiului Roman ca stat autoritar sau cultul lui Cezar confirmă acest interes. O dualitate există și în opera lui Petrarca: în poemul alegoric *Triumfurile*, autorul stabilește o ierarhie a valorilor în acord cu etica creștină, în cântecele sale lirice el proslăvește, cu accente lumești, făptura concretă a Laurei. Potrivit lui Vianu, Petrarca e în măsură mai mare decât Dante un reprezentant al lumii noi a Renașterii. Aflat în permanent contact activ cu Antichitatea, el colecționează manuscrise vechi și scrie în latină opere de factură clasică, de pildă poemul epic *Africa* centrat pe figura lui Scipio. Admirator fervent al autorilor latini, mai ales al lui Cicero, el combate scolastica și alcătuiește disertații morale și retorice în spiritul platonismului. În secțiunea dedicată umaniștilor din secolele al XIV-lea și al XV-lea, Vianu pune în lumină alianța ideologică stabilită de aceștia cu Antichitatea și felul lor de a exploata cunoașterea culturii clasice în direcția progreselor moderne ale gândirii. Cercetătorul se oprește la trei elemente ale umanismului italian: afirmarea spiritului critic manifestat în strângerea manuscriselor clasice și stabilirea textelor; formarea noului concept al omului prin dezvoltarea unor trăsături ale antropologiei antice și proclamarea demnității făpturii umane; reluarea tradițiilor materialiste ale Antichității decisive pentru înțelegerea științifică a lumii. Astfel, deși interesul pentru cultura greco-latină e anterior acestei epoci, doar Renașterea valorifică plenar spiritul clasic.

Vianu examinează relația dintre literatura antică și cea modernă și în două prezentări ale unor importante lucrări scrise de comparatiști occidentali care discută concepte fundamentale ale esteticii antice, de pildă noțiunea de imitație. În capitoul *Începuturile realismului în Antichitate* din volumul *Studii de literatură universală și comparată*, ed. a II-a, 1963, p. 39–50, cercetătorul român discută cartea lui Erich Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală* (1946). El expune pe larg teza filologului german care explică progresele realismului în literatură prin amestecul stilurilor: realismul s-a impus când stilul umil n-a mai fost aplicat exclusiv temelor populare, ci și celor grave și chiar tragice, fenomen produs sub influența textelor biblice la sfârșitul Antichității. Deși îi evidențiază originalitatea, comparatistul român are unele rezerve față de teoria prezentată. El îi reproșează lui Auerbach o anumită limitare a perspectivei odată ce neglijează faptul că istoria realismului s-a împletit mereu cu aceea a antirealismului. În fapt, argumentează Vianu, fiecare moment de progres al realismului a reprezentat o reacție la un moment antirealist: clasicismul secolului al XVII-lea a contracara barocismul, iar romantismul și realismul au fost replici la academismul secolului al XIX-lea. O altă carență a expunerii din *Mimesis* ar fi că înfățișează evoluția realismului doar ca pe un aspect al istoriei literaturii, iar nu ca pe o manifestare a devenirii societății. În plus, Auerbach trece cu vederea genuri ofertante din perspectiva realismului, cum sunt comedia sau istoria antică. Dincolo de astfel de obiecții, Vianu reține numeroase observații bune ale comparatistului german în interpretarea textelor clasice. El apreciază astfel justețea analizei care pune în lumină, de pildă, ignorarea relației omului cu natura și societatea în scrierile antice,

gruparea elementelor descrierilor în prim-planul luminat cu neglijarea clarobscurului și a adâncimii, lipsa problematicii sociale sau caracterul moralist al literaturii. Semnalând aspecte meritorii sau contestabile ale lucrării, considerațiile lui Vianu pe marginea cărții lui Auerbach sugerează posibilitatea lărgirii discuției despre afirmarea realismului în Antichitate.

Problema complementară a antirealismului este tratată în studiul *Manierism și asianism* publicat în revista „Studii clasice”, nr. 5, 1963⁴. De data aceasta, Vianu pornește de la istoria antirealismului scrisă de Gustav René Hocke cu titlul *Manierismul în literatură* (1959). Lucrarea în cauză are în vedere nu doar curentul artistic manierist de la sfârșitul secolului al XVI-lea dintre Renaștere și baroc, ci și un tip artistic care revine de mai multe ori în istoria artei. Cercetătorul german identifică prima manifestare a manierismului în asianismul antic, acea formă a elocinței caracterizată de abundență, intensificarea emoției, efecte ritmic-muzicale sau stil bombastic. Potrivit acestei teorii, abandonarea normei imitației și mutarea creației pe terenul fanteziei a deschis drumul unui curent antirealist cu originea în vechiul asianism unde expresia artistică dobânda independența față de sfera realității. Hocke stabilește câteva perechi de concepte suprapunând noțiunile de *mimesis* și *phantasia* peste dualitatea dintre aticism și asianism, precum și peste cea dintre clasicism și manierism. Din punctul său de vedere, clasicismul ar fi arta dezvoltată din aticism și întemeiată pe *mimesis*, în timp ce manierismul ar fi arta pornită din asianism și fundată pe fantezie. Clasicismul și manierismul ar reprezenta direcții constante în arta europeană, tipuri estetice ale acesteia, iar nu doar concepte istorice legate de o anumită perioadă din dezvoltarea creației artistice și determinate de condiții sociale specifice. Prezintă poziția lui Hocke, Vianu ține să sublinieze că modificarea conceptului istoric al manierismului într-unul tipologic nu-i aparține acestuia, ci este prefigurată și în alte lucrări de estetică, istoria artei sau a literaturii, cum ar fi studiile Margaretei Hérner sau ale lui E. R. Curtius. Comparatistul român remarcă deschiderea lui Hocke, care se referă pe larg la literatura contemporană expresionistă, dadaistă sau suprarealistă în legătură cu manierismul, dar îi reproșează că nu-și pune problema explicației sociale a fenomenului studiat, ci se mulțumește doar să-l asocieze cu o anumită constantă a spiritului european, cu manifestarea unui *homo absconditus*. După Vianu, interesul pentru manierism al istoricilor de artă occidentali s-ar explica prin nevoia lor de a impune formele actuale ale decadenței artistice. El leagă tentativa unor cercetători de a atribui secolul al XVI-lea manierismului, iar nu Renașterii, de dorința lor de a legitima manierismul drept stil autonom. Respingând astfel de teorii, Vianu arată că manierismul modern, ca și asianismul antic, este resimțit de contemporani ca aspect al degenerării și corupției expresiei. Așadar reacției aticiste la asianism, s-ar produce în țările socialiste o mișcare neoaticistă de apărare a simplității, clarității și proprietății expresiei prin întoarcerea la estetica mimesisului. Poziția lui Vianu

⁴ Textul este reluat în volumul *Studii de literatură universală și comparată*, ed. a II-a, 1963, p. 341–349.

este tributară viziunii oficiale a anilor '50, dar el are meritul de pune în circulație idei și lucrări fundamentale din cercetarea occidentală contemporană.

Preocupat de premisele antice ale unor curente moderne, Vianu urmărește și eventuala prezență în scrierile clasice a unor procedee sau teme literare specifice epocilor mai noi. Astfel, în *Fazele portretului moral*, studiu publicat în revista „Ethos”, nr. 1–2, 1945⁵, el arată că felul de a specula detalii mărunte semnificative din portretistica naturalistă a modernilor se află în opoziție cu caracterul anistoric al portretului clasic. Spre deosebire de personajele moderne, eroul antic reprezintă modelul unei virtuți, depozitarul unei idei eterne, iar portretizarea lui este o lecție servită de biograf contemporanilor: modelul eroic absolut este sustras devenirii și are legături cu supranaturalul mai degrabă decât cu împrejurările mișcătoare. Fără a descrie dezvoltarea caracterelor contemplate în afară de timp, odată ce firea eroului e desăvârșită de la început, portretistica antică consacră un monument unui personaj cu apariție statuară și astfel se deosebește substanțial de portretistica modernă. În alte privințe, există și elemente neașteptate de continuitate între literatura veche și cea nouă. În studiul *Din istoria unei teme poetice: lumea ca teatru*, publicat în volumul *Studii de literatură universală și comparată*, ed. I, 1960, p. 91–110⁶, Vianu examinează ilustrările antice ale comparației lumii cu teatrul cu largă difuziune în epoca barocă. Prezentă la cinicii Antisthene sau Bion din Boristhene, ca și la stoicii Ariston din Chios, Epictet sau Marc Aureliu, asocierea e un bun literar comun al școlilor filosofice din perioada de declin a Antichității. Într-o epocă de criză morală, înțelepții vechi recomandă indiferența actorului față de rolul încredințat sau resemnarea cu soarta care impune fiecărui om felul participării sale pe scena lumii. Expresie a melancoliei în care sfârșește Antichitatea, dar și a unei stări de spirit dezarmate de acceptare a ordinii instituite, comparația traduce credința că nimeni nu poate schimba rolul impus. O temă specifică literaturilor moderne are obârșii antice.

Comparatistul pune în lumină analogiile care se pot stabili între opere importante ale Antichității și lucrări mult posterioare. Semnificativ este mai cu seamă studiul *Patosul adevărului în „Oedip” și „Hamlet”*, publicat în „Viața românească”, nr. 6, 1954, p. 248–253⁷. Considerând că în tragedia elină întâmplările sunt determinate nu doar de destinul care acționează dinafară, dar și de alcătuirea lăuntrică a eroilor, îndeobște redusă la o pasiune dominantă, Vianu caută să descifreze caracterul unui personaj definitoriu, Oedip. Din punctul său de vedere, protagonistul lui Sofocle este caracterizat în primul rând de năzuința sa de a ști. Dezlegătorul enigmelor sfinxului, capabil să deslușească prin puterea inteligenței întrebările puse oamenilor de natura obscură, el întruchipează *omul teoretic* mistuit de setea de cunoaștere. Destinul îndârjit împotriva lui a creat o stare de fapt, o situație tragică, dar ceea ce

⁵ Textul este reluat în volumul *Figuri și forme literare*, 1946, p. 221–243.

⁶ V. și ed. a II-a, 1963, p. 131–136.

⁷ Textul este reluat în volumul *Literatură universală și literatură națională*, 1956 și în ediția a II-a din *Studii de literatură universală și comparată*, 1963, p. 91–98.

determină înaintarea acțiunii este nevoia de limpezime a personajului. În interpretarea lui Vianu, Oedip este reprezentativ pentru era democrației ateniene când au triumfat gândirea teoretică și dorința de adevăr. În chip semnificativ, peste veacuri, în perioada Renașterii când cele două fenomene s-au refăcut, apare Hamlet, alt personaj a cărui soartă e decisă de împrejurări externe, dar și de pornirea lui de a smulge măștile celor din jur pentru a elucida moartea tatălui său. Piesa lui Shakespeare este drama dezlegării unei crime susținute de aspirația spre adevăr a personajului central. La început ezitant și abulic, acesta acționează ca justițiar după un proces intelectual scrupulos, când pune la cale un experiment psihologic pentru a elimina orice îndoială asupra vinovăției lui Claudius. Dacă similitudinile dintre cele două momente istorice determină înrudirea personajelor, deosebirile dintre ele produc și specificitatea căilor alese de protagoniști. În tragedia lui Sofocle legată de avântul teoretic al democrației ateniene, Oedip montează o instrucție acuzatorie spre a aduna minuțios toate probele în stare să dezvăluie identitatea ucigașului lui Laios. În drama lui Shakespeare, marcată de progresele inteligenței în Renaștere, Hamlet pune în mișcare o instrucție inchizitorie pentru a-l aduce pe vinovat la mărturisire. De fiecare dată se manifestă pasiunea omului teoretic de a cunoaște realitatea obiectivă și necesitatea etică de a sancționa crima, dar metodele sunt influențate de spiritul epocii. Hamlet recurge la căile exacte ale cercetării științifice, puse în practică de pildă de Francis Bacon, savantul convins că experimentul este cea mai bună metodă de a stabili raporturile cauzale între fenomene. Amândoi eroii caută adevărul pe care încearcă să-l stabilească prin mijloacele timpului lor. Potrivit lui Vianu, caracterele stăpânite de patosul cunoașterii s-ar ivi în epocile în care progresează inteligența teoretică. Dimpotrivă, când lumea veche se apără de realitățile în curs de afirmare, s-ar manifesta și firile timorate care întrețin minciuna sau se înfășoară în vălurile fanteziei. Personajele lui Ibsen ar fi reprezentative în acest sens: dr. Stockman, Peer Gynt sau Hjalmar Ekdal glorifică minciuna și se lasă dominați de fantezia înșelătoare. Așadar, eroii inspirați de patosul adevărului ar fi *exemplari pentru toate societățile sănătoase*.

Interesat de prezența elementelor clasice în literaturile moderne, Vianu face referiri la Antichitate în scrieri consacrate unor autori români⁸. O prezentare de ansamblu a interferențelor dintre literaturile clasice și cea română apare în studiul *Receptarea Antichității în literatura română*, publicat în revista „Iașul literar”, nr. 12, 1959⁹, text ce reia o comunicare ținută la conferința despre Renaștere în Europa Centrală și de Est (Wittenberg, 3–8 iunie 1959)¹⁰. Vianu pleacă de la constatarea că în spațiul românesc nu a existat o continuitate a culturii clasice, pe când în Europa

⁸ De pildă, în volumul *Arghezi, poet al Omului („Cântare Omului” în cadrul literaturii comparate)*, 1964, Vianu plasează într-o serie largă acest poem consacrat evocării progreselor omenirii din cele mai vechi timpuri până în prezent. Înainte de a trece la analiza propriu-zisă, autorul schițează evoluția temei dezvoltării umanității, prilej de a trece în revistă cele mai importante sociogonii antice alcătuite de Hesiod, Eschil, Protagoras, Democrit, Lucrețiu, Vergiliu, Ovidiu.

⁹ Textul este reluat în ediția a II-a din *Studii de literatură universală și comparată*, 1963, p. 559–563.

¹⁰ Intervenția a apărut în germană în volumul I din actele conferinței, Berlin, 1962, p. 328–334.

occidentală s-a dezvoltat o bogată literatură în latină și au fost preluate motive, idei și forme literare antice în scrierile în limbile vulgare. Aparținând cercului cultural slav și bizantin, prima cultură a românilor, cu un caracter precumpănitor religios, nu a fost un mediu propice asimilării influențelor din filosofia și literatura greacă și latină.

Afirmat abia în secolul al XVII-lea, umanismul românesc a adus contactul cu izvoarele culturii clasice și revigorarea conștiinței descendenței latine. Deschiderea orizontului cultural al românilor s-a produs, crede Vianu, ca urmare a apropierii de lumea greacă prin sosirea emigranților în Țările Române după căderea Constantinopolului, ca și prin legăturile cu grecii culți din capitala Imperiului Otoman stabilite de pretendenții la tronul Moldovei și al Țării Românești. Un alt drum spre cultura clasică au aflat moldovenii formați în școlile înalte ale Poloniei, unde au ajuns să cunoască literatura latină cu atestări despre războaiele lui Traian în Dacia, precum și scrierile umaniștilor italieni Aeneas Sylvius Piccolomini sau Bonfinus care vorbesc despre originea latină a poporului român. Tot în secolul al XVII-lea apar în Moldova primele școli cu predare în limba latină organizate de congregații religioase. Prin mijlocire greacă sau poloneză, prin învățământ local sau, mai rar, prin contact direct cu școlile Apusului, ca în cazul lui Constantin Cantacuzino, care a studiat la Padova, începe în această perioadă să se formeze un anumit nivel de cultură clasică în Țările Române. Rezultatul deschiderii spre lumea antică se vede mai ales în dezvoltarea literaturii istorice: Miron Costin începe istoria moldovenilor cu cea a Romei, Dimitrie Cantemir așază evenimentele războiului troian la originea istoriei romano-moldo-vlahilor. Miron Costin compune *Poema polonă* după normele poetice clasice, Nicolae Costin face paradă de erudiție umanistică în scrierile sale și se referă mereu la autorii antici. *Floarea darurilor*, culegere de maxime și pilde din *Biblie*, din Părinții Bisericii și din autorii greci și latini, propagă înțelepciunea antică în popor.

Chiar dacă germenii receptării culturii clasice au existat din secolul al XVII-lea în Țările Române, ei nu au putut genera o literatură artistică sau o mișcare filosofică și științifică de amploarea celor din Renașterea apuseană. În opinia lui Vianu, motivația acestui fenomen ar sta în faptul că Renașterea s-a dezvoltat ca manifestare specifică a burgheziei. Aceasta s-a împotrivit feudalității, scolasticii, formelor universaliste de viață și cultură, dogmatismului religios și concepțiilor transcendentaliste, alegorismului și hieratismului, spre a susține gândirea liberă și spiritul critic, individualismul și formele naționale de viață, concepțiile imanentiste, realismul în artă. În Țările Române au lipsit condițiile care au favorizat înflorirea Renașterii în Apus, căci secolele al XVII-lea și al XVIII-lea au fost aici epoci feudale puternice, burghezia nedevelopându-se încă. Drept urmare, fenomenul receptării Antichității în spațiul românesc în perioada respectivă nu a avut consecințele literare și filosofice produse în Europa apuseană. Nu a existat la noi o literatură umanistă alimentată din surse savante și de caracter livresc, nici n-a funcționat aici bariera existentă în Apus între creația cultă și cea populară. Lipsa unor scrieri de inspirație savantă este dublată de caracterul popular al întregii literaturi române moderne crescute organic din folclor. În concluzie, receptarea

Antichității în cultura română permite integrarea ei în context european, dar înregistrează și trăsăturile ei specifice.

Dincolo de astfel de sinteze, Vianu urmărește și influențele clasice particulare din anumite opere literare autohtone. Studiul *Imaginea Greciei antice în „Memento mori” de Eminescu*, publicat în ediția a II-a din volumul *Studii de literatură universală și comparată*, 1963, p. 579–588, examinează felul cum și-a închipuit poetul lumea elină. În această scriere de tinerețe despre dispariția succesivă a civilizațiilor de la epoca de piatră la cea napoleoniană, Eminescu se oprește asupra Greciei antice în mai multe secvențe evocând pe rând natura, mitologia și cultura elină. Pentru Vianu, interpretarea fenomenului grec din *Memento mori* se încadrează în faza schopenhaueriană a gândirii lui Eminescu. Poetul reține fondul pesimist-melancolic al creațiilor filosofice și artistice eline apărute după ce oamenii s-au desprins din comunitatea primordială cu natura idilică. Imaginea Greciei la Eminescu se înrudește cu a contemporanilor săi, crede comparatistul, ea fiind un ecou al crizei pesimiste din cultura vremii. În secolul al XVIII-lea prevala, mai ales în spațiul germanic la Goethe, Schiller sau Winckelmann, reprezentarea solară a Greciei senine, împăcată cu sine, de o simplitate și măreție liniștită. În schimb, în secolul al XIX-lea artiști romantici ca Hugo, cercetători ca Burckhardt sau gânditori ca Nietzsche închipuie Grecia ca pe o lume agonică și tragică de sfâșieri și contradicții. În această epocă, sunt reliefate mai ales concepțiile filosofice pesimiste drept ecou al unor experiențe de viață negative și modalitatea în care arta compensează prin viziunea armonioasă fondul întunecat de durere al sufletului elin. Tabloul Greciei antice din *Memento mori* confirmă astfel încadrarea lui Eminescu în climatul de idei și spiritul european general al vremii sale.

Aceeași preocupare de a evidenția felul cum apare Antichitatea greco-latină în scrierile românești este prezentă și în studiul *Mitul prometeic în literatura română* publicat în volumul colectiv *Studii de literatură universală*, 1956, p. 231–244¹¹. Vianu își exprimă de la început convingerea că toate epocile de înnoire și creație au văzut în figura lui Prometeu simbolul năzuințelor, revoltelor, suferințelor și luptelor lor. O examinare a surselor antice permite sesizarea modului cum s-a format imaginea eroului. Hesiod exprimă o atitudine negativă față de Prometeu din punctul de vedere al religiei jupiteriene: insistând asupra înșelătoriei de la Mecone și a furtului focului sancționat de Zeus prin trimiterea Pandorei cu fatala ei cutie, autorul poemului didactic *Munci și zile* îl face pe Prometeu răspunzător pentru suferințele omenirii și pentru sfârșitul vârstei de aur. În schimb, Eschil vede în titan pe binefăcătorul oamenilor, cel care le-a dăruit inteligența și le-a transmis meșteșugurile. Platon, în *Protagoras*, crede că el este doar creatorul civilizației materiale, cultura spirituală în forma morală și politică rămânând însă apanajul lui Zeus. În ceea ce-l privește, Lucian insistă asupra ipostazei de artizan a lui Prometeu care a plămădit din lut oamenii, însuflețiți ulterior de Minerva. După trecerea în revistă a scrierilor antice consacrate titanului, Vianu notează și câteva dintre cele mai importante

¹¹ Textul este reluat în volumul *Studii de literatură universală și comparată*, ediția I, 1960, p. 163–180 și ediția a II-a, 1963, p. 621–632.

reinterpretări moderne ale legendei. Traducând aspirația spre libertate și neatarnare din epoca rebelă *Sturm und Drang*, Goethe se axează pe conflictul născut între zei și Prometeu din pricină că acesta modelează oameni pe seama lui. După Revoluția Franceză, Byron reține mândria individualistă a celui care opune încercărilor vieții tăria sufletului său solitar. În 1820, Shelley recreează mitul prometeic îmbogățindu-l cu noi episoade, cum ar fi viziunea răstignirii lui Crist percepută de eroul înlănțuit ca prefigurare a încercărilor viitoare ale umanității înainte de eliberarea de constrângeri și atingerea armoniei.

Incursiunea în literatura universală precedă prezentarea ecourilor mitului prometeic în operele românești. După ce notează în treacăt prezența titanului într-un basm mitologic al lui Odobescu, precum și în traducerea poemului lui Goethe realizată de Panait Cerna, Vianu insistă, în chip firesc, asupra lucrărilor originale pe această temă, poemul lui Alexandru Philippide și tragedia lui Victor Eftimiu. Analiza detaliată a celor două scrieri reține mai ales modul specific de tratare a motivului izgonirii lui Prometeu. Huiduit de mulțimea care n-a devenit mai fericită după ce a primit focul, eroul lui Philippide se lansează într-o nouă revoltă, îi blestemă pe zei și pe pământeni, apoi se aruncă în foc cu viziunea religiilor viitoare ca eșec repetat al dorului de libertate. Astfel, el se închide în orgoliu, durere și dezamăgire afirmându-și individualismul extrem. Într-o dramă cu vederi generale asupra progresului în istorie și având drept eroi ideile în acțiune, Eftimiu prezintă alungarea lui Prometeu ca punct de plecare al deciziei titanului de a se sacrifica din nou spre a determina regenerarea spirituală a umanității. Dincolo de soluțiile diferite date legendei centrate pe figura unui revoluționar dezabuzat, respectiv pe cea a unui erou mereu atașat umanității, dispus să se angajeze oricând în noi lupte pentru libertate, cele două opere sunt înrudite prin problematica lor, ecou al epocii în care au fost compuse. Arătând că în anii de după încheierea Primului Război Mondial se pune cu acuitate problema manifestării omului ca făuritor al propriului destin, iar conștiința prometeică se afirmă cu energie sporită, Vianu subliniază că scrierile lui Philippide și Eftimiu răspund unor chemări ale timpului prin *problematica revoluționară din cuprinsul lor*.

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Valorificarea identităților culturale în procesele globale”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/89/1.5/S/59758

ABSTRACT

Tudor Vianu's studies of world literature and comparative literature – some of which are synthetic, the others, analytic, some devoted to constructing an outline of the general evolution of literature, the others seeking a more in-depth approach to particular aspects of older or more recent literary texts – prove his constant interest in shedding light on the connections of the moderns with the ancients.

Keywords: Romanian literary criticism, comparatist approach, Greek and Latin literature, modern literature, intertextuality.

*EVENIMENTE ȘTIINȚIFICE DESFĂȘURATE
ÎN INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
„G. CĂLINESCU” AL ACADEMIEI ROMÂNE
ÎN ANUL 2012*

Premii și distincții:

11 decembrie: *Cronologia vieții literare românești. 1944–1964* a primit Premiul „Dan Alexandru Condeescu” pentru critică literară și ediții critice, din partea Asociației Publicațiilor Literare și Editurilor din România (APLER).

Simpozioane, conferințe, dezbateri:

24 martie: La Fundația Națională pentru Știință și Artă, s-a organizat cea de-a șasea ediție a Colocviului Național „G. Călinescu față cu noua critică literară”, în colaborare cu Muzeul Național al Literaturii Române și Asociația Scriitorilor din București. Temele supuse dezbaterii au fost *Literatură confesivă, literatură documentară, relații dintre biografie și operă. Revelațiile dosarelor CNSAS și Nevoile literaturii române de azi: critică literară, marketing cultural sau politici culturale?*. Au participat din partea Institutului: acad. Eugen Simion, dr. Alexandra Ciocârlie, dr. Oana Soare, dr. Raluca Dună, dr. Mihai Iovănel, dr. Andrei Terian.

20–21 aprilie: A fost organizată, în cadrul Școlii postdoctorale „Valorificarea identităților culturale în procesele globale”, conferința-dezbateri *Diplomația culturală–cultura dialogului*. Au fost prezenți: acad. Eugen Simion, Gh. Chivu, membru corespondent al Academiei Române, dr. Nicolae Mecu, dr. Andrei Grigor (coordonatori), dr. Alexandra Ciocârlie, dr. Carmen Brăgaru, dr. Daniel Cristea-Enache, dr. Bogdan Dascălu, dr. Cristina Balinte, dr. Andrei Terian, dr. Oana Soare.

3–4 octombrie: A fost organizată, în cadrul Școlii postdoctorale „Valorificarea identităților culturale în procesele globale”, conferința cu participare internațională *Proprietatea intelectuală. Rolul statului în susținerea culturii*. Au fost prezenți: acad. Eugen Simion, Gh. Chivu, membru corespondent al Academiei Române, dr. Nicolae Mecu, dr. Andrei Grigor (coordonatori), dr. Alexandra Ciocârlie, dr. Carmen Brăgaru, dr. Daniel Cristea-Enache, dr. Bogdan Dascălu, dr. Cristina Balinte, dr. Andrei Terian, dr. Oana Soare.

9 octombrie: La Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române, s-a dezbătut în plen proiectul *Cronologia vieții literare. Perioada 1944–1964*.

- 23 octombrie:** În cadrul Institutului, a fost organizat seminarul cu tema *Opera lui Marin Preda*. Au avut intervenții din public sau au prezentat lucrări cercetătorii Andrei Grigor, Nicolae Bârna, Oana Soare, Daniel Cristea-Enache, Pavel Țugui.
- 20 noiembrie:** La Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române, a avut loc seminarul-tematic *Opera lui Emil Cioran*. Au vorbit: acad. Eugen Simion, dr. Nicolae Bârna.
- 14–15 decembrie** A fost organizată, în cadrul Școlii postdoctorale „Valorificarea identităților culturale în procesele globale”, sesiunea științifică *Egalitate de șanse și dezvoltare durabilă în cultura europeană*. Au fost prezenți: acad. Eugen Simion, Gh. Chivu, membru corespondent al Academiei Române, dr. Nicolae Mecu, dr. Andrei Grigor (coordonatori), dr. Alexandra Ciocârlie, dr. Carmen Brăgaru, dr. Daniel Cristea-Enache, dr. Bogdan Dascălu, dr. Cristina Balinte, dr. Andrei Terian, dr. Oana Soare.

Susțineri de doctorat:

- 2 octombrie:** Brânzea N. Daniela, *Estetica erosului la Mircea Eliade. Proza scriitorului între folclorul autohton și spiritualitatea indiană*, sub îndrumarea conducătorului științific dr. Nicolae Florescu.
- 11 octombrie:** M.V. Ciprian, *Teme cosmogonice în poezia romantică românească*, sub îndrumarea conducătorului științific dr. Nicolae Florescu.
- 5 noiembrie:** Spânu Gh. Stelian, *Nichifor Crainic. Viața și opera*, sub îndrumarea conducătorului științific dr. Ionel Oprișan.

Imprimat în România

