

Jurnalismul românesc din exil și diaspora (Cluj-Napoca, 23-24 octombrie 2009)

CATEDRA DE jurnalism a Facultății de Științe Politice, Administrative și ale Comunicării din cadrul Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca a organizat, în perioada 23-24 octombrie 2009, cel de-al VIII-lea Simpozion Național de Jurnalism, cu tema *Jurnalismul românesc din exil și diaspora*, la care au participat și numeroși scriitori români.

Reamintim că simpoziunile anterioare de jurnalism de la Cluj-Napoca (toate finalizate prin publicarea lucrărilor în volume cu același titlu, tipărite la edituri de prestigiu, precum: Polirom, Tribuna, Tritonic, Limes), unele cu o relevanță participare internațională, au fost următoarele: *Curenți și tendințe în jurnalismul contemporan* (2002), *Schimbări în Europa, schimbări în mass-media* (2003), *Jurnalismul cultural în actualitate* (2004), *Presa scrisă românească – trecut, prezent, perspective* (2005), *Stil și limbaj în mass-media din România* (2006), *Forme ale manipulării opiniei publice* (2007), *Limba de lemn în presă – ieri și azi* (2008).

Simpozionul din acest an și-a propus să valorifice și să întezeze în spațiul cultural românesc o parte din jurnalismul practicat înainte de 1989, în exil și în diasporă, iar după această dată, în diasporă, respectiv în comunitățile românești din străinătate.

La simpozion au participat nume importante ale exilului literar și jurnalistic românesc: Petru Popescu, Gabriel Stănescu și Nestor Rateș (SUA), Anamaria Beligan și Eugen G. Ionescu (Australia), Gheorghe Săsărman (Germania), precum și personalități din România, care au activat la publicații din exil sau au cercetat diferite aspecte ale exilului literar românesc, provenind de la universități din Cluj-Napoca, București, Iași, Timișoara, Constanța, Craiova, Oradea, Arad, Alba Iulia: Georgeta Adam, Mihaela Albu, Dan Anghelescu, Brîndușa Armanca, Mariana Cernicova, Aurelia Lăpușan, Constantin Mălinaș, Nicolae Melinescu, Georgeta Orian, Marta Petreu, Mircea Popa, Aurel Sasu, Gabriela Rusu-Păsărin, Doina și Ilie Rad, Michael Shafir și Neagu Udroi, tineri cercetători aflați în formare (Cristina Lazăr, Alina Lungu, Sanda Moraru). Mulți reprezentanți ai exilului literar și-au exprimat regretul de a nu putea participa, din motive obiective (Andrei Brezianu, Andrei Codrescu, Dan Culcer, Dinu Flămând, Gelu Ionescu, Mircea Iorgulescu, Paul Schweiger), dar au fost solidari cu organizatorii și au apreciat acțiunea de la Cluj-Napoca.

Simpozionul a fost deschis prin conferința scriitorului Petru Popescu, *Munca lui Sisif*, după care au urmat, în plen, trei lansări de cărți: Petru Popescu, *Supleantul*, București: Editura Curtea Veche, 2009 (prezentată de prof. dr. Dinu Bălan, autorul unei teze de doctorat despre Petru Popescu, îndrumată de scriitorul și profesorul universitar Constantin Cubleşan); Anamaria Beligan, *Windermere: dragoste la a doua vedere*, Cluj-Napoca: Editura Limes, 2009 (prezentată de Irina Petraș, președinta Filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor din România), și Brîndușa Armanca, *Istoria recentă în mass-media: Frontieriștii*, Timișoara: Editura Marineasa, 2009 (prezentată de Marius Oprea, președintele Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului din România).

În cea de-a doua zi a simpozionului s-au lansat 35 de cărți, exclusiv ale participanților la simpozion, recenziile acestora urmând a fi publicate în nr. 2 din 2009 al revistei *Studia Ephemerides*, editată de Catedra de jurnalism a Universității „Babeș-Bolyai”, precum și cele mai recente numere ale unor publicații editate de participanți la simpozion: *Apostrof*, *Apoziția*, *Carmina balcanica*, *Orașul*, *Origini* și *Studia Ephemerides*.

Lucrările prezentate la simpozion vor fi publicate la Editura Tritonic, din București, în cursul acestui an. Tema simpozionului din 2010: *Documentarea în jurnalism*.

ILIE RAD



C
A
F
É

A P O S T R O F



• Laureata Nobelului pentru literatură în 2009, doamna Herta Müller (a doua din stînga), într-o fotografie din anii optzeci. În fotografie mai apar (de la stînga la dreapta): Bettina Gross, Helmuth Frauendorfer, Horst Samson, Eduard Schneider, William Totok, Johann Lippert. Arhiva William Totok.

Toamnă agitată

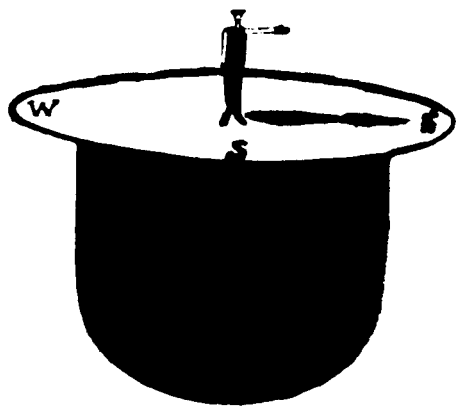
ALGERI PREZIDENȚIALE, o campanie pentru respect, certuri politice sălbatice, care durează de luni de zile. Apoi Nobelul pentru literatură, care a agitat spiritele, deoarece a fost cîștigat de Herta Müller, ocazie cu care s-a văzut, spre stupefăcerea spiritului autodenigrator al românilor, că pe solul României pot răsări și cîștigători. E drept, nemți. Mai exact, o nemțoaică. O femeie. Una purtătoare a traumelor socialismului real românesc. De la a cărei cădere se împlinesc 20 de ani.

Peste toate acestea, alegerile de la Uniune, adică prezidențialele scriitorilor. Care, iată, s-au molipsit de atmosfera generală, așa că au lăsat la o parte politetea. Unii dintre ei, firește.

La douăzeci de ani de la căderea comunismului, chiar dacă nu fără dificultate, Uniunea supraviețuiește. Ea girează statutul profesionist al celor care scriu, asigură pensiile de scriitori, indemnizații, burse, reviste, festivaluri, premii ș.a. Firește, Uniunea este o instituție importantă și greu de condus. Nu numai pentru că vremurile sînt grele și criza economică mare, ci și pentru că scriitorii sînt, prin definiție, o specie sinucigașă. Unii dintre ei s-au apucat de denigrat Uniunea din conducerea căreia fac, de altfel, parte. Deoarece Manolescu este un candidat serios și cu performanța la vedere – a condus Uniunea transparent, a făcut față tuturor crizelor, a putut deschide toate ușile și a obținut pentru breaslă maximum de drepturi și de vizibilitate ce se puteau obține în aceste condiții dificile –, atacurile sînt concentrate pe el. Vina reală a lui Nicolae Manolescu nu e că vorbește la telefon cu Uniunea de la Paris, cum l-a acuzat Ștefan Agopian, ci că a scris *Istoria critică a literaturii române*. Mai exact, că a publicat-o. Putea s-o scrie și s-o lase la dospit pînă după alegeri – ar mai fi asigurat cîțiva ani de supraviețuire a instituției, cu tot ce înseamnă ea. Dar pentru scriitori, cel care scrie și mult, și personal – așadar conform propriile lui opinii – este de neiertat.

Toamnă agitată deci. Să sperăm că scriitorii vor ști să aleagă pragmatic, conform interesului pe termen lung, iar nu conform ranchiunelor de scurtă totuși respirație.

APOSTROF



N. M.

Livius Ciocârlie

ÎN CASĂ îi spunem uneori Moș Crăciun. De treizeci și cinci de ani – de când, înainte de a-l fi cunoscut, mi-a reperat onoarea știrbită de o primă cronică, devastatoare, la cartea mea de debut – și, deocamdată, până săptămâna trecută, de la Nicolae Manolescu numai bine ne-a venit. Nu folosesc pluralul majestății. Beneficiarii suntem patru. Adică, noi toți. Îi cerem – te miri ce, și mici, și mari –, el spune că se va ocupa, nu uită niciodată – și rezolvă. E foarte comod. Se poate încerca. Se poate încerca fiindcă nu aceasta e proba prieteniei. Nicolae Manolescu e un om de ispravă. Când cineva îl solicită, încearcă să-l satisfacă. E ca un reflex. Și cum are nenumărate uși deschise, de obicei reușește. Și încă, aviz postulanților, nu se uită la cum te porți cu el. Că, poate, îl bârfești pe unde-ți vine bine. Ca orice mare critic, Nicolae Manolescu are destui dușmani, dar trebuie s-o faci lată rău pentru ca el să nu te mai poată suferi.

Când dorește el ceva, nu cere. Se bizuie pe tine, să-ți dai seama. Cu finețea mea de „băcui“ din munții Banatului, de cele mai multe ori nu-mi dau. Ceea ce e în firea lucrurilor. Îndeobște, în viață, unii tot dau și alții tot primesc.

Prietenia a fost altceva. Un proces. Cu Nicolae Manolescu se comunică ușor, cu mine se comunică greu. În corespondența noastră dinainte de 1990 a existat o rafală de „Stimate domnule...“, urmată de alta cu „Dragă domnule...“, până ce s-a putut să ne scriem ca doi apropiați. Când s-a ajuns acolo, aveam deja un prieten bucureștean, pe Lucian Raicu. (Nu-l pun la socoteală pe Sorin Titel, el fusese de-al nostru, al timișorenilor.) Trăgeam când la unul, când la celălalt. La Raicu – nocturn, boem – nu prea apucam să dorm. Cu Nicolae Manolescu – mult mai ordonat – stăteam de vorbă după-amiezile. Altfel, l-am fi lăsat fără somn



• Nicolae Manolescu

pe omul cu urechea, cel de serviciu la aparate, de care am luat cunoștință tardivă citindu-mi dosarul de la CNSAS.

Întâlnirile astea erau balsam. Eu, ca mai toți, eram copleșit de ce se întâmpla cu noi. El, mereu egal cu sine. Nu nepăsător, dar senin. E printre puținii – singurul din câți știu – nedeformat de epocă. De aceea, pentru cine ar vrea să afle cum a fost Nicolae Manolescu atunci, răspunsul e simplu: ca acum.

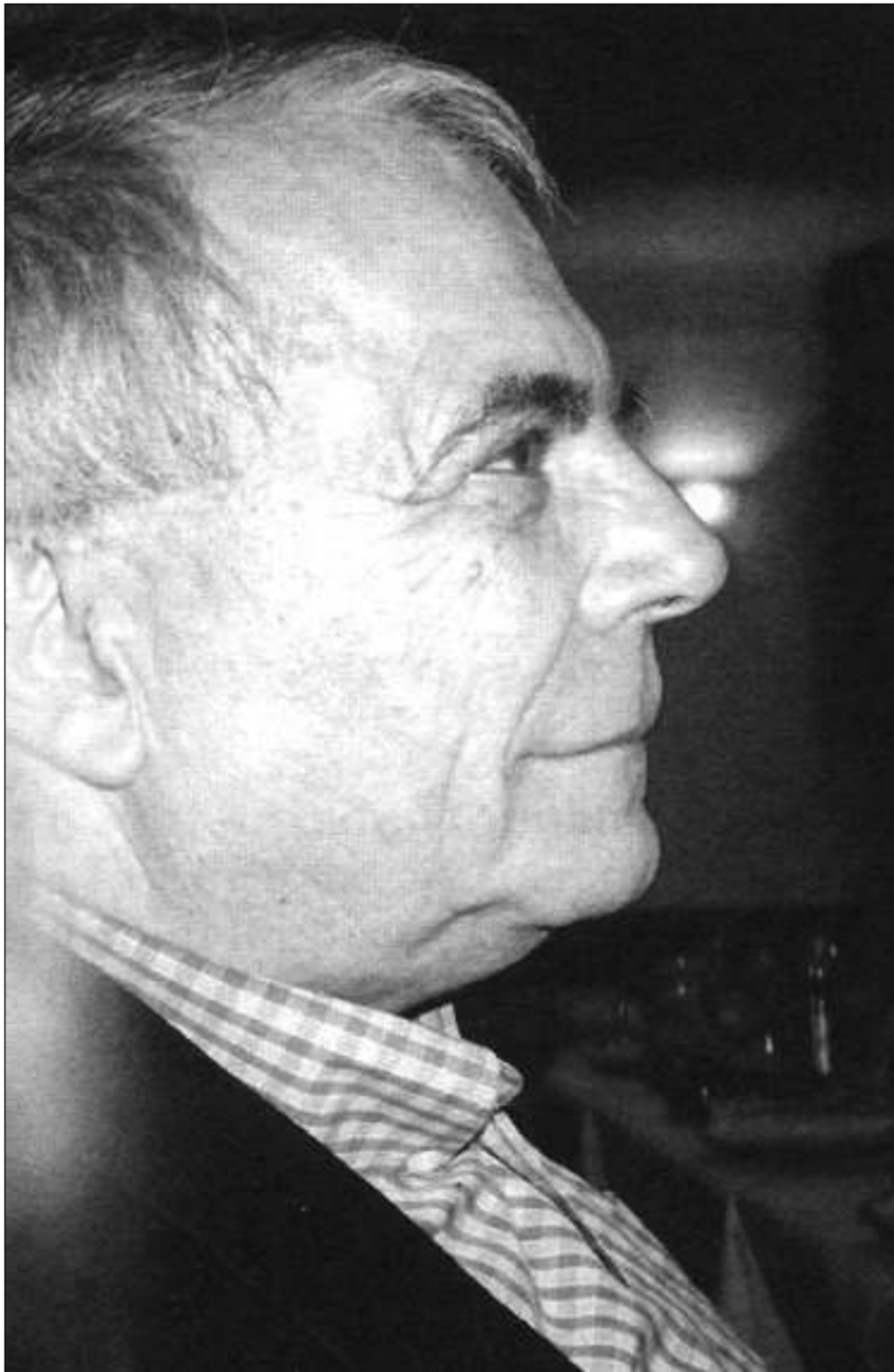
După 1990, cu Lucian Raicu am reluat veghea de noapte, de data asta

pe rue Bague, câtă vreme, în slujbă la Bordeaux, urcam – cum zic francezii – la Paris, lunar. Cât despre Nicolae Manolescu, m-a mai poftit să dorm la el după congresul de înființare a PAC-ului. „Vino, mi-a spus, că atunci când am să fiu prim-ministru, nu se știe...“ Prim-ministru n-a ajuns să fie. Dar aceasta e deja istorie. Până atunci fusese viață. Cei de astăzi nu știu ce înseamnă foamea, frigul, frica. Mi-e teamă că nici ce înseamnă prietenia nu știu. ■

CONVERSAȚII CU



Nicolae Manolescu



Marta Petreu: *Stimate domnule Nicolae Manolescu, v-am văzut și auzit pentru prima oară prin anii 1970, la o sărbătorire a Echinox-ului. Erați prezent la o masă rotundă care se desfășura în sala mare a Casei de Cultură a Studenților. Ați spus atunci ceva ce, pe moment, m-a șocat enorm: că textele scriitorilor ar trebui să fie plătite. O idee foarte nemaiioresciană, îmi spun eu acum, la care atunci (când mi se părea important să public, nu să fiu plătită pentru ce public) nu subscriam, dar la care acum subscriu complet. Sinteți, în momentul când eu formulez întrebările, președintele Uniunii Scriitorilor, aflat în preajma alegerilor de la Uniune. Spuneți-mi, vă rog, ce credeți acum despre problema textelor: trebuie sau nu plătite? Și cum rimează această problemă cu realitatea de azi a României?*

Nicolae Manolescu: Sigur că munca scriitorului trebuie plătită, câtă vreme scrisul e și o profesie ca oricare alta. Îmi mențin declarația din 1970. Cu două precizări. Prima relevă un paradox: declarația mea șoca mai puțin în 1970, când regimul comunist plătea cărțile (chiar dacă era vorba mai curând de o răsplată a respectării regulilor unui joc hotărâte de cenzură), decât în 2009, când editorul capitalist le plătește prost sau deloc. A doua precizare este că sunt cel mai puțin indicat să fiu citat cu o astfel de declarație, eu, care n-am intrat decât târziu în economia de piață, și nu din convingere, ci de nevoie, incapabil fiind să-mi cunosc și să-mi fac respectate drepturile. Așa că le-am cedat în parte la „Copyro“. Mi le negociază, cum s-ar zice, alții. În ce mă privește, nu m-am tocmnit niciodată, nici măcar la piață. Ba nu, mint, s-a întâmplat o dată, în bazarul de la Constantinopol, în 1969, cu ocazia unei excursii prin ONT, unde am vrut să cumpărăm, soția mea și cu mine, un mic covor de rugăciune, căci pentru unul mare n-aveam destui bani. N-aveam nici pentru unul mic, așa că l-am implorat pe negustor să ne facă o reducere, apoi să ne permită să plătim în lire, leva și lei, doar așa putând aduna suma. Turcul a acceptat târgul și, încă, atât de fericit, încât părea gata să ne dea marfa pe gratis. Ajunși acasă, am aflat de la un prieten că turcul tocmai tocmeala o dorea, era sarea și piperul negoțului său, și ar fi fost dezamăgit să nu-i fi oferit prilejul.

M. P.: *Domnule Manolescu, împliniți, în această toamnă, 70 de ani. O vârstă frumoasă. Vă urez La mulți ani! sănătoși și creatori, căci nu-mi imaginez că ați terminat de scris tot ce ați plănuit. Ce ați vrea să mai*

scrieți? La ce lucrați acum? Ce proiecte noi v-au încolțit în minte? Și care e cartea pe care ați vrea s-o scrieți, și totuși n-o veți scrie niciodată?

N. M.: Mulțumesc pentru urare. Nu sunt însă de acord că împlinesc o vârstă frumoasă. După *nel mezzo del camin*, niciuna nu e frumoasă. Bătrânețea seamănă cu toamna, care e frumoasă doar pentru cei care nu se tem de iarnă. Pe mine mă îngrozește iarna, atât în sensul propriu, cât și în cel figurat al cuvântului. De scris, sigur că mai vreau să scriu. Tot nu știu să fac altceva. În afară de ediția a doua a *Istoriei critice*, n-am în

cap altă carte. Și nu-mi doresc, cel puțin în acest moment, să scriu una anume. Nu sunt frustrat că n-am scris romane sau poezii (dacă rămâne între noi, îți mărturisesc că poezii am scris pentru... pușchea pe limbă!), așa că nu văd de ce aș visa să-mi ocup ultimii ani din viață scriind, ce altceva? decât *Le Rouge et le Noir* al romancierului meu preferat.

M. P.: *V-am urmărit, vreme de patru ani, la ședințele de Comitet Director ale Uniunii. V-am privit cu neascunsă curiozitate, căci, pentru provincialul din mine, scriitorii din București și din alte părți își păstrează miste-*

Vârsta literaturii

Paul Aretzu

rul intact. N-aș spune că v-am descifrat. Cred însă că trăsătura dvs. de personalitate cea mai pregnantă este raționalitatea. Puteți să comentați această provocare a mea? Puteți oare să vă faceți autoportretul? Ce rol joacă iraționalul și afectivul (două realități și două concepte care interferează, dar care, cred eu, nu se suprapun, ci doar se intersectează) în viața dvs.?

N. M.: Mă bucur că mă socotești un om rațional. M-am socotit eu însumi dintotdeauna astfel. Un autoportret am publicat într-un mai vechi volum de *Teme*, de pe când aveam patruzeci de ani, și l-am reluat, din perspectiva a aproape șaptezeci, în *Viață și Cărți*, cartea de memorii de la Editura Paralela 45, pe care o voi lansa la Târgul de Carte din noiembrie. Nu mă obliga să-l reiau acum. Fără să mă flatez și, în definitiv, fără să mă judec, îmi recunosc două trăsături principale: raționalitatea și moderația. Mi-aș mai fi dorit să fiu tolerant, dar constat cu vârsta că mă enervează și nu înțeleg atâtea, încât devin tot mai puțin îngăduitor.

M. P.: *Dragă domnule Nicolae Manolescu, ați publicat în urmă cu un an Istoria critică... V-am auzit, nu demult, spunând că lucrați la a doua ediție, revizuită și adăugită. V-aș ruga să comentați acest fapt.*

N. M.: E adevărat, îmi strâng cărți pentru ediția a doua, pe care sper s-o dau la tipar în câțiva ani.

M. P.: *Nu v-a trecut prin minte să faceți un compendiu de istoria literaturii române, așa cum există, de pildă, în Italia, istorii ale literaturilor pentru uzul liceelor? Un compendiu pentru străinătate, de pildă...*

N. M.: Am făcut unul, care va apărea la același Târg de Carte din noiembrie. Nu și în traducere, deși editorul, Călin Vlăsie, fără stăruința cordială a căruia nu încheiam nici ediția mare, a fost premiat cu o sumă oarecare ca să publice un compendiu într-o limbă de circulație. N-am încă o idee limpede de ceea ce ar trebui să fie *Istoria critică* în perspectiva unui cititor străin.

M. P.: *Oare de ce la noi, adică în mediul cultural românesc, nu există discuții despre evenimentele culturale, ci numai păruieli? Îmi dau seama că brutalitatea din mediul publicistic nu e deloc o noutate postcomunistă, ci un nărav bine înmădăcinat, existent și în ultima treime a secolului al XIX-lea, și în perioada interbelică, aceasta din urmă – de o uimitoare violență polemică și pamfletară. Aveți cumva vreă ipoteză explicativă despre acest nărav?*

N. M.: S-ar părea că ne lipsesc și tradiția, și cultul pentru dezbaterile de idei. La noi, polemică se transformă de fiecare dată în pamflet. Îi redăm spontan polemicii sensul original, de război. Am remarcat că în istoria noastră literară doar criticii mari au purtat cu adevărat polemici. Scriitorii au preferat pamfletul. Deosebirea dintre una și altul a făcut-o, se știe, Lovinescu. Polemica cere obiectivitate, metodă, cumpătare și idei. Pamfletul se mulțumește cu subiectivism, exagerare și pasiune. Polemica e de idei, rezuma Lovinescu, pamfletul e de cuvinte. Aș adăuga că pamfletul e o formă așa zicând naturală de expresie, în vreme ce po-

ORICĂȚI ANI ar adăuga vieții, personalitățile, în special cele literare, își păstrează o imagine tânără/o prezență expresivă, dată de (relativa) imuabilitate a operei, dar mai ales de așteptarea unor noi întâlniri (uneori, aceleași repetate) cu inițiativa lor. Scrisul, arta în general sunt elixiruri, conținând iluzia eternității. Timpul scriitorilor este timpul creației lor.

Domnul Nicolae Manolescu se împărtășește din plin din această magie. Vârsta îi sporește opera și autoritatea. Imaginea reală a Domniei Sale este, unitară în ubiuitatea sa, cea a inteligenței, a profunzimii, a clarității, a echilibrului, a spectacolului de idei și stilistic din *Metamorfozele poeziei*, *Contradicția lui Maiorescu*, *Teme*, *Arca lui Noe*, *Istoria critică a literaturii române...*

Plinătatea zălelor era socotită în vechime o favoare divină. Potrivit unei tăblițe babiloniene, 60 de ani însemna maturitate, 70 viață lungă, 80 însemna bătrânețe, iar 90 bătrânețe extremă. Domnul Manolescu este azi un om energic, afabil, rafinat, îndepli-

limentar este una culturală. Iar literatul român din toate timpurile are o natură robustă și o cultură redusă. Te-ai întrebat, desigur, de ce mai toate articolele consacrate cărții tale despre Sebastian au avut aerul unor pamflete. Fiindcă aproape toate pleacă de la premisa, doar pe jumătate conștientă, că judecățile tale nu se brodesc cu prejudecățile lor. Sunt absolut sigur că niciunul dintre recenzenti nu s-a obosit să consulte colecția *Cuvântului* la BAR sau în altă bibliotecă unde se va fi aflând (încearcă să-i faci să spună dacă știi măcar unde se mai găsește). Toți te acuză, în schimb, că greșești sau, culmea!, că scoți lucrurile din context, pe tine, care ești probabil singura care ai citit integral articolele. Cine vorbește? Cei care au citit exclusiv extrasele pe care li le-ai dat mură-n gură. Muieți-s postmagii, critici, voi, o flori deșarte?

M. P.: *Stați la Paris, sînteți ambasadorul nostru la UNESCO. Această relativă distanță de patrie – relativă, pentru că veniți foarte des în țară, pentru problemele Uniunii – v-a modificat oare perspectiva asupra culturii/literaturii române, așa cum sugera I. B. Lefter într-un text despre dvs.?*

N. M.: Nu, nici vorbă, sunt de prea puțină vreme la Paris și am trăit prea multă vreme în România ca să profit de perspectiva pe care o dă distanța. Din păcate, aș zice. Toți cei care au putut profita au avut de câștigat – Ionesco, Cioran, Eliade și atâția alții.

M. P.: *Dragă domnule Nicolae Manolescu, eu știu, din experiență, că situația de viață cea mai confortabilă este aceea cînd admiri pe cineva. Dvs. pe cine admirați? Care au fost cele mai importante întâlniri (admirabile) din viața dvs.?*

N. M.: N-am urît niciodată pe nimeni. Nici de invidie n-am fost capabil. De admi-

nindu-și multiplele îndatoriri, de profesor universitar, de diplomat cultural, de director de revistă, de președinte al breslei scriitoricești.

Scriitorul nu lucrează pentru sine, ci pentru ceilalți, iar munca sa este, desigur, o donație. Domnul Manolescu a scris toată viața, aproape neîntrerupt, critică literară, care s-a cristalizat în monografii și sinteze mari de istorie literară, eseistică, memorialistică, publicistică. A influențat esențial viața literară românească, susținând programe și direcționând, imprimându-se în multe conștiințe estetice. Treizeci de ani a fost criticul de referință, reperul axiologic. Douăzeci de ani a lucrat la *Istoria critică a literaturii române*. A susținut scriitorii, în vremuri ostile libertății scrisului, a format o nouă generație. Este un model. Se așteaptă de la Domnia Sa încă mult, iar scrisul nu are vârstă.

Îi dorim, la aniversare, viață lungă și har în toate ale sale. ■

rat, i-am admirat pe foarte mulți, contemporani sau „clasici“. Ca scriitori și ca oameni. M-aș bucura să pot spune că am și învățat ceva de la ei. De lepădat, nu m-am lepădat de niciuna dintre fostele mele iubiri intelectuale.

M. P.: *Vorbiți-mi despre femeile vieții dvs. Dacă vreți. Despre dragoste și literatură, ca să camilpetrescianizez...*

N. M.: Despre celelalte iubiri, am scris în *Viață și Cărți*. Nu-mi cere să repet ce am scris despre ele tocmai acum când încep să regret că nu le-am tăcut.

M. P.: *... și despre Ana, dragostea dvs. de acum...*

N. M.: Ana, fetița mea de șapte ani și jumătate, este un copil adorabil, frumoasă ca maică-sa și deșteaptă ca amândoi părinții ei. Crede-mă că nu exagerez. Tot ce-mi doresc este să apuc s-o văd mare, școlită, la casa ei și, sperând că nu voi deveni până atunci un bătrân ciufut, să mă pot bucura din toată inima. ■

12 octombrie 2009,
prin corespondență

Interviu realizat de
Marla Petre

„A Beautiful Mind“

EXISTĂ MOMENTE care te marchează profund și definitiv, de care ții seamă, există oameni legați de aceste clipe care îți devin apoi reper și model spiritual. O astfel de întâlnire am trăit pe la sfârșitul anilor '70, începutul anilor '80, când, invitat la Saloanele Revistei *Familia*, a venit la Oradea Nicolae Manolescu. Am evocat cu alte prilejuri impactul pe care tânărul critic literar, la debutul său, prin cronicile sale literare de la *Contemporanul* și *România literară*, apoi prin cărțile sale, l-a avut asupra generației mele, poate nici el conștient, la început, de urmările benefice ale apariției sale fulminante.

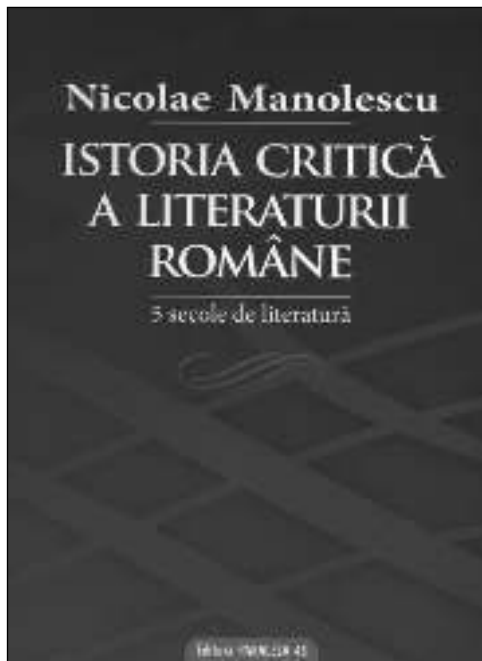
Atunci când l-am văzut pentru prima dată, persoana criticului, nu numai scrisul său, marca ascultătorul. Subțire, cu mișcări elegante, cu un profil ca o lamă de sabie, suplu în gândire, un amestec de neastâmpăr echilibrat și de calm înfrigorat i se citea în privirea defel blândă, câteodată ironică, sarcastică cel mai adesea. Era necruțător, un judecător drept, dar nemilos, cuvintele lui aveau greutate, cădeau ca o sentință definitivă, uneori pe viață. Și foarte rar se înșela, încât verdictul lui devenea reper pentru unii, prilej de polemică pentru alții.

O seninătate de om superior, extrem de liber și sigur de sine, îi îmbracă acum ființa; a avut și are siguranța lecturilor temeinice în câteva limbi de circulație europeană, a inteligenței ascuțite și a unei puteri de concentrare de invidiat, a înțelepciunii critice timpuriu dobândite și, mai ales, a talentului incontestabil, a înzestrării pentru scris în cele mai variate specii ale genului epic, dar și în articolele neliterare, polemic-politice sau în comentariile sale sportive, extrem de agreabile pentru un nepasionat de fotbal, devenite prin pana sa savuroase miniaturi literare.

Citind, pe vremuri, în *Steaua*, ciclul *Lumea poveștilor*, cuprins și în *Julien Green și strămătușa mea* (Teme 5), am savurat comentariul la *Mica sirenă* de Andersen, povestea cea mai dragă mie. Ea este „cea mai extraordinară poveste de iubire“, scria Nicolae Manolescu, pentru că „Leonhard nu face astfel de sacrificii pentru zâna Onda, nici Romeo pentru Julieta și puțini îndrăgostiți din lume se pot compara cu mica Sirenă“. Este o iubire absolută iubirea sirenei care renunță la a-și regăsi trupul și „sufletul quasinemuritor de sirenă“ de dragul Prințului iubit. După două decenii, autorul preia ideea de la scriitorul danez, o răsuștește, o relativizează și o reinterpretează într-o fermecătoare proză plină de nerv și umor de un soi aparte, inclusă în volumul *Povești de dragoste la prima vedere* (Humanitas, 2008), intitulată *Alesul*, povestire cu sfârșit deschis, interpretabil în atâtea feluri, o „jucăreau“ a prozatorului Nicolae Manolescu, care demonstrează, pentru a căta oară, amuzându-se serios, că talentul său epic, insuficient în a-i oferi satisfacțiile criticii literare sau eselui, l-a pus într-o paranteză deschisă pentru a o putea vizita din când în când și pentru a-și

demonstra sieși și altora că, plin de har literar, ar putea oricând să-și atârne în cui pana criticului, preluând-o pe cea a povestitorului, romancierului ori autorului de memorii sau jurnal.

Verva sa mereu tinerească, ironia și autoironia nu întotdeauna îngăduitoare, umorul blând-aspriu îi colorează discursul, replicile sau intervențiile. Logica impecabilă din revărsarea de idei, empatia gândirii lucide, calmul, detașarea, generozitatea și buna-credință dau relief ținutei sale de intelectual rasat. Prezența Domniei Sale într-un cerc de literați creează o atmosferă de respectuoasă intimitate, modestia sau aparenta sa modestie – dincolo de care se ghicește omul care își cunoaște valoarea și se simte degajat atât printre ai săi, în țară, cât și în mediile elevate ale Parisului sau ale oricărei alte capitale europene – dau un aer de prielnică atenție, de relaxare deferentă, dizolvă distanțele, retrasându-le în linii mai puțin aspre.



Deși pe noi, orădenii, de Nicolae Manolescu ne leagă câteva amintiri frumoase, așteptându-i venirile la Oradea ca pe reale evenimente literare și culturale, totuși, de fiecare dată când îl întâlnesc, un soi ciudat de teamă respectuoasă mă cuprinde. Poate de aceea, în niciuna din evocările sau cronicile mele la cărțile Domniei Sale nu am reușit să transmit întreaga mea admirație, de unde tonul aparent rece și ușor convențional uneori din paginile mele, pentru că, de fiecare dată, am senzația unui examen pe care îl susțin în fața unui profesor extrem de sever, dar politicos și amabil-zeflemitor față de posibila mea neștiință. Apoi îmi amintesc nerăbdarea și spăimoasa mea așteptare a verdictului pe care urma să-l dea la volumul meu despre Dana Dumitriu, *Portretul unei Doamne*, înainte de a-l putea trimite eu editorului Călin Vlasie, la Paralela 45, sau inhibiția paralizantă care m-a cuprins și zâmbetul crispat pe care l-am așăat la lansarea volumului

în 2000, la Târgul de Carte Gaudeamus de la București, lansare pe care Nicolae Manolescu a onorat-o cu prezența și prezentarea sa – fotografiile făcute cu acest prilej stau vie mărturie.

„*A Beautiful Mind*“ este acest mare critic literar, profesor universitar, academician, președinte al Uniunii Scriitorilor și ambasador al României la UNESCO, persoană charismatică, având printre numeroasele și superlativele sale calități și pe aceea de a te obliga să te autoanalizezi pertinent și obiectiv, pentru a-i putea aprecia pe alții, dar și să-ți transmită ideea că orice carte de critică e cu atât mai bine înțeleasă, cu cât „cel care o va citi va fi reflectat el însuși la operele comentate în ea“.

E o utopie a încerca să-ți concentrezi opiniile critice despre întreaga operă literară a lui Nicolae Manolescu în cuprinsul unui simplu articol aniversar, când cel puțin două teze de doctorat s-ar putea elabora având ca temă cărțile și sutele de articole de critică despre poezie, pe de o parte, și cele despre proză, pe de altă parte, nemaipunând la socoteală *Contradicția lui Maiorescu*, *Teme* (7 volume) sau cele trei volume *Literatura română postbelică* (*Lista lui Manolescu*), despre poezie, proză, dar și dramaturgie și eseu, studiile monografice, eseurile și sintezele de literatură contemporană și, *last but not least*, *Istoria critică a literaturii române*, la care a lucrat, după propria-i mărturisire, peste douăzeci de ani. Mă voi opri din nou la această *Istorie...*, nu numai pentru că este cea mai recentă carte a Domniei Sale, dar mai ales pentru că este opera sa capitală, riguroasă exegeză și sinteză critică definitorie pentru inteligența sa superioară, comprehensiunea, luciditatea deloc abuzivă și pentru relația particulară cu fiecare creație în parte din strategia analizelor sale literare.

Am publicat recent în *Familia* o cronică despre primele două capitole ale *Istoriei critice...*, foarte aproape mie prin însăși obligația mea curriculară, devenite model prin metodă, prin scrisul său chibzuit, plin de nerv și seducător, dar, mai ales, prin abordarea contrastivă a primilor noștri autori și prin pactul de înțelegere, de empatie pe care îl încheie criticul contemporan cu „izvoditorii“ celor dintâi secole de literatură; sensibilitatea sa o înfruntă, dar se și pliază pe cea a autorilor de mult dispăruți, gândul și cuvântul său inconfundabil dezghioacă din materia brută sau prelucrată cu migală temele și motivele predilecte la acești condeieri, reliefându-le valoarea artistică și durabilitatea în timp.

De altfel, autorul însuși înserează în prefață mărturia sa de credință:

Eu sunt un cititor care continuă a crede, în pofida agresiunilor din toate părțile, în ideea că operele artistice se cuvin citite (și recitate) înainte de orice pentru arta lor și că [...] ele conțin expresia unui adevăr inaccesibil pe orice altă cale și că o istorie a literaturii nu

→

Teme neterminate despre MANOLESCU

Martha Petreu

L-AM VĂZUT pentru prima oară în 1978, la o sărbătoare a *Echinox*-ului, unde m-am dus cu o spaimă așa de mare, căci mă temeam c-o să fiu oprită la ușă și întrebată ce caut acolo, încît, de emoție, m-am împiedicat pe treptele sălii Eminescu de la Filologie, unde avea loc ceremonia, și, dacă nu mă prindea un necunoscut – care s-a dovedit mai apoi a fi fost Mircea Ghițulescu –, cred că îmi rupeam gîtul. De văzut și ascultat cu adevărat l-am văzut și ascultat, tot atunci, în clubul Casei de Cultură a Studenților. Acolo, Manolescu – un domn smead și uscat, cam asimetric – a vorbit foarte clar despre ceva foarte prozaic: despre bani. Adică, despre dreptul scriitorului de a fi plătit pentru munca pe care o face. Cum pentru mine urgența era atunci să public, discursul lui Manolescu n-a însemnat un eveniment. Atîta doar că n-am uitat niciodată ce-a spus. Peste ceva vreme, nu multă, am priceput încotro bătea de fapt: spre recunoașterea statutului profesional al scriitorului, pe care regimul socialist nici măcar nu îl înregistra ca profesiune.

Devenirea personală a unui om poate fi, se vede, nemaipomenit de (auto)ironică, drept dovadă că acum, ori de cîte ori mi se cere să vorbesc despre literatură, încep să vorbesc despre bani – revăzînd cu ochii minții sala aceea mare de la Casa de Cultură a Studenților, prezidiul cu scriitori, plasat cu spatelul spre geamurile înalte, și silueta nervoasă a vorbitorului, la care mă uit *à contre-jour*, intrigată, aproape dezamăgită că Manolescu nu vorbește despre literatură, ci despre dreptul scriitorilor de a fi plătiți... Și acum spune la fel, iar la Uniune, ca președinte, e mai mult decît sensibil la problema banilor ce se cuvin scriitorilor. Are dreptate. Literatură fără bani nu se poate. Căci între timp am învățat și eu că, dacă inspirația e o problemă personală, rezultatul ei, textul literar sau „opera“, este o problemă socială. Acum știu că scriitorul (creatorul din orice domeniu spiritual, în fapt)

→

poate fi, în definitiv, altceva decît expresia îndelungă și meticuloasă a unui gust.

Paginile *Istoriei*... sale sunt o meditație personală asupra literaturii române, într-o abordare sincronică și diacronică în același timp, cu fatal riscantele judecăți de valoare, cu surprinzătoarele și contradictoriile sale aprecieri, la interval de ani, la adresa unuia și aceluiași autor, reflectând evoluția în timp a gustului său și a modalității sale interpretative. Și, poate, tocmai în aceste autocontraziceri, în aceste „capricioase“ evaluări, în ordinea nouă pe care o impune să se afle farmecul indeneșabil și valoarea perenă a cărții. Exegezele sale profunde, frumos echilibrate, convingătoare sau mai



• Fotografie de grup la sărbătorirea centenarului Societății Scriitorilor/Uniunii Scriitorilor, aprilie 2008.
Foto: Mihai Cucu

produce valori singulare, cu durată lungă, nedeterminată, de valabilitate, care reprezintă părți-unicat din ceea ce se cheamă identitatea colectivă a unui popor; sau, în cazurile fericite, din identitatea umanului ca atare. Scriitorul, ca toți ceilalți creatori, regenerează umanul ca atare, îl face să se autoreproducă în calitate de uman. Iar la nivelul unor colectivități mari, cum este poporul, scriitorii, creatorii în general, dau seamă de fizionomia poporului respectiv, asigurîndu-i totodată, prin dimensiunea critică, și conștiința ei de sine nenarcisică, lucidă. Demnitatea, cu alte cuvinte, identitatea și demnitatea. Scrisul (creația de orice fel) este, așadar, o muncă publică și de importanță națională, uneori chiar universală, care ar trebui răsplătită pe măsură. Inclusiv cu bani. Una dintre puținele idei în care nu îl aprob pe criticul de direcție Titu Maio-

rescu, care spunea că munca literară nu trebuie plătită, ci pe criticul Nicolae Manolescu, este tocmai problema banilor. Bucuria mea de a avea texte foarte bune la *Apostrof* e egalată numai de satisfacția de a-i plăti pe autori. Și, cum noi plătim jalnic, visez ziua cînd vom avea bani mulți, mulți, pentru a răsplăti cum se cuvine textele literare pe care le publicăm.

*

MARELE EVENIMENT literar al anului 2008 a fost apariția *Istoriei critice*... a lui Nicolae Manolescu. Imediat după apariția ei, s-a spus în presă că o să provoace mari discuții. Desigur. Dacă o citești dinșpre sfîrșit spre început, începi, firește, să retușezi polemic „lista lui Manolescu“. Da-
→

puțin convingătoare, sunt dense și reale provocări, neliniștitoare și incomode, prilej de dispute și garanții ale vitalității și modernității operei.

Nicidecum o operă perfectă – criticul nici nu a intenționat să scrie o istorie literară desăvârșită, eliminând „impuritățile“ – și „stearpă“, voluminosul op despre cele cinci secole de literatură își reflectă și reprezintă întru totul autorul. Este o creație „vie și chiar contradictorie, în măsura în care nu exprimă un autor abstract și intemporal, ci pe mine cel de acum și de aici, cu lecturile, competența și temperamentul, gustul și capriciile mele“.

Mă întreb, cu interes și îndreptățită curiozitate intelectuală, care va fi următorul proiect literar de mare anvergură critică al

lui Nicolae Manolescu, sau poate va fi o ademenitoare carte de proză, pe care, mărturisesc, o aștept de multă vreme, avînd convingerea că Domnia Sa amîna deliberat să-și dea întreaga măsură a talentului său epic. Poate, după ce va fi elucidat alți autori și după ce va fi pus în pagină alte studii în sobrul limbaj al criticii, se va hotărî să-și ia în serios harul și, ironic-parodic sau serios-solemn, va descoperi în actul de a scrie numai proză un nou mod de a fi și de a descoperi lumea. ■

→

că însă o citești cuminte, dinspre început spre sfârșit, cartea te cuprinde și te cucerește pe nesimțite, ca o viziune critică frumoasă și coerentă asupra propriei noastre identități. Mă tem că, dintre toate domeniile culturii românești, numai literatura are, prin succesivele istorii ale literaturii, conștiința critică de sine asupra derulării sale. La capătul seriei Maiorescu – Lovinescu – Călinescu – Negoitescu, Nicolae Manolescu vine cu *Istoria...* sa, scrisă cu un soi de voioșie, cu o predilecție evidentă pentru linia raționalist-clasică a literaturii române și cu un soi de circumspecție pentru aspectul manierist (folosesc termenul în accepțiunea tipologică, aceea consacrată în filosofia culturii). E o carte solară, bine dispusă.

*

DACĂ CITEȘTI *Istoria critică...* a lui Manolescu europenește, adică de la început spre sfârșit, ești izbit, pentru lunga perioadă de timp care precedă junimismul, de un anumit gen de observații concrete, pe care, desigur, nu le poate face decât cineva familiarizat cu întreaga literatură (sau chiar cu întreaga cultură) românească. De pildă: „la reflexivul Costin“, scrie Nicolae Manolescu, imaginile „capătă o abia presimțită muzicalitate eminesciană («Trec zilele ca umbra de vară.../Fum și umbră sunt toate, visuri și părere»)“ (p. 28); în „cărțulia lui Costin [...] se găsește, între alte bijuterii ale prozei noastre vechi, acea descriere a Italiei [...], care sună odobescian, cu două veacuri înainte de *Istoria arheologiei*“ (p. 65); Neculce seamănă „cu arhondologul Constantin Sion“ (p. 70); „Înțeleptul“ lui Cantemir, cerînd „de la Lume avuții, dregătorii, stăpîniri regești“, prefigurează un segment din *Luceafărul* eminescian (p. 79), în *Istoria ieroglifică* „tonul discuțiilor este de *Ţiganiadă*, din episodul polemicii despre forma de guvernămînt“ (p. 81), iar în scena furtunii, „Tabloul este bogzian și totodată nespus de bogat în sonorități cum ar fi acelea din baladele romantice ale lui Bolintineanu“ (p. 82); în plus, „Înainte de Ion Barbu“, Cantemir scrie „primele noastre versuri [...], în manieră Góngora-Marino“ (p. 81); la Alecu Văcărescu, „Femeia-Cătălina e muștrată pe un ton care, s-a observat de mult, aduce cu al lui Eminescu“ (p. 96); despre G. Crețeanu ni se aduce aminte că el (nu Vasile Fabian-Bob) „a sugerat celebrul vers din *Epigonii*: «S-a întors mașina lumii...»“ (p. 98); Conachi, în poezia lui erotică, își evocă iubita „din nou eminescian“ (p. 100); Matei Milu este „cap al unei serii ce va traversa secolul XIX și va ajunge la Arghezi și la M. R. Paraschivescu“ (p. 104); în poezia lui Gheorghe Peșacov „dăm peste un vers din *Călin* de Eminescu, într-o atmosferă tot așa de fericită precum aceea din marele poet: «Cum culeg, cu dezmiardare/Dulce al viilor rod,/ Fiind dealurile pline/De mulțime de norod“ (p. 105); tot așa, istoricul literar observă că unele modulații din versurile lui Negruzzi „au rămas, cu siguranță, prin sonoritatea lor, în urechile lui Alecsandri, Bolintineanu și Eminescu“ (p. 115); în Bolintineanu, spune criticul, „Eminescu se presimte din nou, în cite un epitet gerunzial“, iar romanul său în versuri, *Conrad*, „Va fi redescoperit de Cărtărescu în *Levantul*“ (p. 118); *Legenda ciocărliei* de Alecsandri cuprinde



• Nicolae Manolescu. Foto: Mihai Cucu

„foarte mult din atmosfera basmelor în versuri ale lui Eminescu“ (p. 122), ba chiar „Sîntem în plină *Noapte de decembrie*“ (p. 122); în cîntecele erotice ale lui Asachi „percepem cu anticipație un ecou eminescian“ (p. 159), iar pentru legendele romantice, în ciuda modelelor lor din literatura europeană (Mickiewicz, Bürger), întrucît limba își produce propriile ei modulații, „Iată nu numai pe Bolintineanu, Alecsandri sau Stamati, dar deja *Strigoi* ingratului Eminescu“ (p. 162); Ion Heliade-Rădulescu, prin „o enormă gratuitate, [...] ne face să ne gîndim imediat la Mircea Cărtărescu“ (p. 175), în alte poeme „anticipează idila coșbuciană“, iar uneori prin versurile sale „trece un fior eminescian“ inevitabil (p. 176); tot în legătură cu

Dimitrie Bolintineanu, „un coșbucian structural“, exclamă: „E de mirare că nu s-a văzut cît Coșbuc e în [poemul] *San Marina*“ (p. 208), apoi completează tabloul stilistic al prefigurărilor, semnăndu-i „Stilul... aproape barbian“ și „stranii[le] note bottiene“ (p. 210-211); balada *Șoimul și floarea fagului* a lui Alecsandri are în ea „un conflict barbian-arghezian“ (p. 224) sau replici „straniu eminesciene“ (p. 228), iar bogata lirică a bardului îi „premerge“ pe Duiliu Zamfirescu, Macedonski, Goga simultan (p. 233); Negruzzi este, prin publicistica sa, „un precursor extraordinar“ al lui Caragiale (p. 259; vezi și p. 260, 261), iar prin alte sunete fundamentale, al lui Odobescu din *Pseudokynegeticos* (p. 261); Kogălniceanu „se joacă intertextual

ca prozatorii optzeciști“ (p. 263); Alecu Russo aduce „arhetipul prozei evocatoare, pitorești și bogate în culori a lui Ghica, Mateiu, Dinu Nicodin ori Radu Albala“ (p. 270-271); Ion Ghica însuși este, prin inspirația de a cita o circulară de subprefectură, un urmuzian (p. 291), dar și acela care „a fixat la noi modelul prozei pitorești și descriptive [...], pe care o vom descoperi apoi la cei doi Caragiale, la Panait Istrati, Dinu Nicodin, Ion Marin Sadoveanu, G. Călinescu, Paul Georgescu, Ștefan Agopian și la alții“; despre jurnalul intim al lui C. A. Rosetti, Manolescu exclamă: „Iată chiar notele recelui Maiorescu de peste două decenii“ (p. 307), iar despre cântonețele aceluiasi, că îl anunță pe Minulescu (p. 310); Hasdeu este diagnosticat în corelație cu stilul antiromantic al lui Stendhal și Caragiale (p. 330), apoi criticul reia observația lui Mircea Zăciu, că *Duduca Mamuca* conține modelul romanului sadovenian (p. 331); „tratarea“ în registru ludic a „tehnicienilor românești nu l-a așteptat pe Costache Olăreanu“, ci e prezentă în Pantazi Ghica (p. 350).

Acest tablou (prejunimist), al ancorării autorilor *în timpul viitor*, într-un autor viitor, care va duce o modulație stilistică la muzicalitatea ei literară deplină, este dublat de continua lor ancorare în literatura universală (nu neapărat trecută sau contemporană lor, poate fi și o literatură a viitorului în raport cu autorul în discuție). Nu e vorba numai de influențe ale literaturii universale asupra celei românești, aflată în formare (de tipul: Vasile Pogor este influențat de Dante, v. p. 120), ci de corespondențe, de sunete și structuri care, uneori, și-au câștigat legitimitatea în diverse literaturi străine, adesea peste veacuri. De pildă, „legendele“ lui Ion Neculce îi amintesc lui Manolescu „acele «ficciónes» povestite de Borges“ (p. 68), iar lipsa de înțelegere a aceluiasi cronicar pentru slăbiciunile omeștești îl aseamănă nu numai „cu arhondologul Constantin Sion“, cum am citat mai sus, ci și, spune Manolescu, „dacă vrem să-l înnobilăm, cu bătrînul Tolstoi“ (p. 70). Apoi, *Țiganiada* lui Budai-Deleanu „Este probabil una din cele mai perfecte ilustrări ale «literaturii de gradul al doilea» (Genette) de la *Don Quijote* încoace, comparabilă cu performanțele moderne ale unor Joyce, Borges și Nabokov, scriitori lângă care Budai stă la fel de bine ca lângă Ariosto, Tasso, Voltaire sau Pope. Are în comun cu ei, pe lângă simțul artificialului, al artei ca joc, o anume intuiție a gratuității și a absurdității înseși îndeletnicirii poeticești“ (p. 127); sau: romanul lui Bolintineanu, *Elena*, este, pe orizontalitatea timpului, „turghenievian“ (p. 213); iar în cazul lui Alecsandri, „Lamartine, dar și Eminescu nu sunt străini de *O noapte la țară*“ (p. 231). Etc., etc.

Am fost atentă la lista bogată a prefigurărilor, mai ales la acelea din prima categorie, a referințelor românești, nu numai pentru că sînt plauzibile (și pentru că eu însămi cred în ele, adică în existența, de pildă, a unui misterios mecanism al expresivității stilistice care îl face pe Budai-Deleanu să scrie versuri cu sunet de *Elegii pentru fînțe mici*), ci și fiindcă, prin ordonarea cronologică și prin cantitate, creează ceva. Cred că asemenea remarci surprind în mod concret formarea matricii stilistice literare românești. Nicolae Manolescu nu

pare deosebit de sensibil la ideea de matrice stilistică, drept arhetip generator al formei culturii, respectiv al literaturii române; capitolul său despre Blaga sugerează, de fapt, o rezervă de sorginte și raționalistă, și literară față de sistemul filosofic blagian (care pretinde intuiție arățională și sensibilitate abstract-filosofică).

Știm însă din istoria culturii europene că spiritul unei culturi (folosesc termenul de „cultură“ în sensul lui spenglerian) își face toate încercările pînă cînd își găsește forma optimă de expresie (*dacă* și-o găsește). Mai știm de la nemți că o limbă, ca spirit manifest și cotidian al unei culturi, este „locul de adăpost al ființei“, „casa“ ei; și că ea, limba, vorbește prin poeți și gînditori, supunîndu-i propriilor ei modulații, că limba îi vorbește – îi declină și conjugă, s-ar putea spune – pe autorii care creează în găoaaca ei. Mi se pare că acest lucru l-a înregistrat Nicolae Manolescu în *Istoria...* sa, cînd a reținut, în frînturile de versuri articulate de falanga azi aproape nefrecventată a scriitorilor noștri timpurii, sunetul prefigurator al viitorilor scriitori deplini: felul cum limba română și-a făcut încercările; felul cum matricea stilistică și-a experimentat și cristalizat, lent și dibuitor, structurile. Cu alte cuvinte, mi s-a părut că istoricul literar, descriind geneza poticnită a literaturii române, a înregistrat – chiar în calitatea sa de extraordinar cunoscător al întregii literaturi române – nașterea, prin încercare și eroare, prin anticipare și împlinire, a ceea ce va fi matricea stilistică literară a culturii noastre mature. A înregistrat-o scrupulos, chiar dacă nu a folosit conceptul ca atare. Ca să parafrazez un poet: adînc cuibărit în cochilia spusei românești, Manolescu i-a ascultat pe poeți cum se joacă cu limba, a ascultat sunetul limbii care vorbește – la început abrupt și gîngav, apoi melodios și pur – prin literatură și a consemnat scrupulos rezultatul.

MANOLESCU ESTE critic, istoric literar, eseist, uneori memorialist cu condei de prozator. Curios foarte, citește (și citează) tot felul de cărți care nu sînt de literatură. Mai rar filosofie. Filosofia ca metafizică sau, ca să folosesc un (riscant, deoarece echivoc) termen blagian, filosofia ca mitosofie pare a-i rămîne structural străină. Lucrul acesta se vede în *Istoria...* sa, scrisă dintr-o perspectivă nonfilosofică, îndreptățit și intrinsec literară. Eliberat de prejudecata filosofiei – care, dacă e s-o luăm postmodern, tot un fel de literatură ar fi! –, Manolescu a avut totuși nevoie, din cînd în cînd, în *Istoria...* sa, de un instrument descriptiv și interpretativ mai larg decît literatura însăși. Ce-a făcut atunci? Simplu: și l-a inventat.

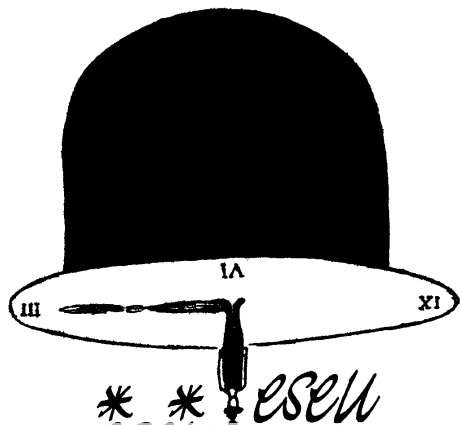
Dovada: ca să explice un fenomen de secol al XIX-lea, moartea poeziei epice și trecerea la poezia lirică, istoricul literar construiește, strict pe baza analizei literaturii, propria sa explicație sau teorie. Criticul constată/descrie mutația ireversibilă care s-a produs în spiritualitatea europeană a secolului al XIX-lea, de la poezie la roman, iar în interiorul poeziei, „de la epic și obiectiv către liric și subiectiv“ (p. 113); apoi, doi filosofi, Schopenhauer și Nietzsche – amîndoi din familia celor ce fac o filosofie strîns înrudită cu literatura, bazată pe forța

unei străluciri stilistice fără seamăn – aproape că-i servesc drept material didactic. Tabloul acesta obținut (al „individuației“, îmi vine să spun) este exact, ingenios și suficient. Inteligența critică reconstituie, pornind dintr-o direcție particulară – literatura – una dintre marile rupturi de mentalitate din istoria culturii europene; o ruptură produsă inițial în fundamente, în metafizică (prin Kant, care a distrus metafizica tradițională, ontologică sau a obiectului, făcînd trecerea la o metafizică nouă, a subiectului și a cunoștinței), de unde apoi a reverberat în toate domeniile creației umane. Schopenhauer și Nietzsche au înregistrat adînc șocul schimbării, iar ceva mai tîrziu, tînărul Cioran a ajuns să scrie, declarat, filosofie lirică... Căci un cîmp stilistic este un întreg în care nicio parte nu rămîne inertă, în care orice poartă de intrare te poate duce la recuperarea întregului. Cu condiția să-ți meargă mîntea.

*

PE NICOLAE Manolescu l-am văzut mai ales în situații publice și oficiale, adică în ședințe de Uniune. Prea puțin pentru a putea pretinde că îl cunosc. Trăsătura sa cea mai frapantă de personalitate este raționalitatea, una vie, promptă, precisă. L-am văzut disociind între fenomene strîns și confuz înrudite, pe care le-a separat, cu bisturiul logic, în mod perfect. E un om fără fasoane, care pune mîna și face. E un constructor firesc și fără emfază. Are capacitatea, rară – mai ales la cei aflați într-o poziție importantă, deci în situația cînd oamenii își dau arama, așadar caracterul, pe față –, de a-i asculta pe ceilalți; și însușirea, și mai rară, de a le sări în ajutor celor care i-o cer sau celor care pur și simplu au nevoie. Un soi de bună dispoziție îl însoțește pretutindeni – e un om solar, aflat sub soarele rațiunii și al afabilității. Ca orice om al dialogului, cu argumente raționale, el poate fi contrazis. Din memoriile reginei Maria știu că cei de viță princiară au ca obligație a originii și rangului, printre altele, să țină mîntea numelor tuturor persoanelor care le-au fost prezentate. Nicolae Manolescu, om de viță princiar-literară – că, „De! Și noi literații suntem un fel de boieri – aș îndrăzni să zic, din naștere: avem și noi etichetele noastre, dacă n-avem blazoane...“ –, cunoaște și recunoaște pe toată lumea, pe toți scriitorii („X. mi-a fost student“, „Y. a!, și-a dat doctoratul cu mine...“, „Lui Z. i-am fost în inspecție de grad“), spunîndu-le tuturor pe nume. E foarte interesant să-l auzi povestind despre oamenii pe care i-a cunoscut și despre complicatele culise ale lumii literare din anii socialismului real românesc. Cel mai palpabil însă este să-l atragi în capcana unei dezbateri de idei sau în fundătura unei probleme de istorie literară: atunci se vede că pentru el acasă-alsău este literatura română, pe care, dominat de principiul realității, o privește fără iluzii, deci fără dezamăgiri, fără exaltări, deci fără disperare, ca pe un *dat*, la creșterea căruia privește atent și participă cotidian.

25 octombrie 2009



Nebunia și literatura demască logica formală

Ion Vianu

FOARTE CURÂND în viața mea, am fost tentat de psihiatrie. Când am vizitat pentru prima dată spitalul de boli mintale în orașul meu natal, București, am avut ciudata impresie că era un loc al libertății. Deși era înconjurat de un gard înalt, deși bolnavii care reușeau să fugă erau numiți „evadați”, eu, care eram pe atunci doar elev de liceu, am gândit că era un loc liber, pentru simplul motiv că acolo puteai vorbi liber; erai socotit alienat mintal, deci tot ce spuneaai era aparent insignifiant și, din cauza asta, putea fi spus fără să fii distrus. Mai târziu, când am devenit tânăr medic stagiar, am avut în îngrijirea mea un pacient care era internat în spitalul de psihiatrie în calitate de nebulos periculos. Omul răspândise manifeste politice incendiare, calificate în modul cel mai grav posibil: „contrarevoluționare”. Individul era un Quasimodo, posesorul unei enorme cocoșe și al unui falus colosal – dar și al unei colosale vitalități. El devenise omul de încredere al infirmierilor. Îi fuseseră chiar încredințate cheile secției de bolnavi periculoși. Și a plecat din spital, fără să mai fie găsit vreodată, când a vrut. A lăsat în urma lui o foaie de hârtie pe care scrisese cu litere mari: *EU SUNT REVOLUȚIONAR, IAR VOI CONTRAREVOLUȚIONARI, TICĂLOȘILOR!*

În contrast cu lumea liberă din afara grațiilor azilului, lumea obișnuită a societății totalitare era de un strict conformism. Nu era totuși lipsită de atracție, întrucât exista o supraveghere generalizată. Când te găseai în societate, făceai mereu pariul dacă cel cu care stăteai de vorbă era sau nu un informator al poliției politice. Jocul acesta putea fi jucat în două feluri: sau vorbeai ca un om liber, cu orice risc; sau îți ascundeai gândurile, și în acest caz ori aveai un raport favorabil la Securitate, ori erai socotit o mică lichea de către niște oameni care, de fapt, nu erau informatori. Oricum, toți eram paranoici. Niște paranoici *normali*, așa putea spune. Căci eram obligați de realitate să ne credem persecutați; și, în același timp, ne înșelam mereu, fie prin exces de prudență, considerând drept delatori pe niște oameni cinstiți, fie printr-o lipsă elementară de prudență, vorbind deschis în fața unor adevărați delatori. Oricine putea fi spion, dar nu toată lumea era spion. Pe această incertitudine se baza modul pasionant în care ne trăiam viața. Era o „ruletă rusească”, șase gloanțe din șapte fiind oarbe, dar al șaptelea...

Faptul că am devenit psihiatru se datorează și dorinței mele de-a petrece cât mai mult din timpul meu în singurul loc unde se putea exprima libertatea: azilul, dar și dorinței de-a aprofunda mecanismele „maniei persecuției”, ale „delirului de urmărire”, singurele moduri legitime de-a gândi în totalitarism, dar care erau, în același

timp, și forme de nebunie. Nu am găsit mijlocul de-a exprima în termeni științifici ceea ce mi se părea o evidență, dar o evidență paradoxală: că o părere poate să fie și nebunie, și nonnebunie, iluzie și adevăr în același timp. Dar am descoperit că literatura există tocmai din acest motiv, de-a exprima contradicția, paradoxul. Eu cred că literatura chiar de aceea există, spre a transgresa principiul noncontradicției, a afirma terțul exclus. Literatura singură merge mai departe decât merge logica formală. Literatura singură, și nu știința, transgresează principiile identității și noncontradicției. În opera literară e posibil să desfizi legile logicii formale. Numai printr-o operă literară vei putea să demonstrezi că libertatea există acolo unde este cea mai mare constrângere, iar sentimentul de persecuție este cea mai justă percepere a realității și, în același timp, un delir. Un nebun este în același timp cufundat în eroare și posesorul unei viziuni nelogice, deci complexe, a realității.

Influența literară care m-a determinat de la început a fost *Don Quijote*. Am citit cartea la șaisprezece ani, în timpul unei boli misterioase, cu febră mare, care a durat șase săptămâni și nu a putut fi diagnosticată. Am făcut apoi lecturi tot așa de substanțiale, dar niciuna nu a fost atât de hotărâtoare pentru mine. *Don Quijote* m-a făcut să iubesc nebunia. În nebunia eroului castilian am găsit o formă de generozitate credibilă. Dorința mea de-a deveni psihiatru a fost într-o măsură mare determinată de omul din La Mancha.

Așa am ajuns, mult mai târziu, să concep un ciclu romanesc pe care l-am intitulat *Arhiva trădării și a mâniei*. Personajul principal este un bolnav mintal. Trebuie să spun că acest personaj, numit Laban, cu un nume biblic (numele unui personaj din „Facerea”), este un nebun mai puțin genial, totuși o rudă apropiată a cavalerului răătăcitor. Laban este omul care a făcut toate experiențele vieții. Prin naștere este un aristocrat; devine orfan, casa lui este dărâmată, iar el ajunge cu molozul pe un maidan și este cules și crescut de țigani. A participat la construirea socialismului pe marile șantiere... a fost decretat „Erou al Muncii Socialiste”; apoi, a fost demascată ca dușman al poporului și reeducat de un unchi francmason; în fine, a înnebunit, a fost internat în azil. Și, înnebunind, se realizează; este regele încontestat al azilului, iar delirul lui este profetic. Delirul este viziunea cea mai lucidă a istoriei lui personale, care se confundă cu a istoriei țării lui, pe care oamenii normali nu pot s-o înțeleagă; ceilalți nebuni o pricep intuitiv, dar nu ar putea-o formula. În Laban zac resentimentul și furia oarbă; de aceea este asasinul oamenilor care îl jignesc. Azilul este un

microcosmos care reproduce structura majoră a macrocosmosului social.

În era postcomunistă, Laban își continuă în libertate cariera de profet, dar postcomunismul este era derizoriului, tot așa cum, mai înainte, comunismul a fost era unei monstruoase seriozități. De aceea el va sfârși, pur și simplu, ca om ridicol. Asta are sensul unei tragedii.

L-am cunoscut pe omul din La Mancha; datorită acestei lecturi, l-am putut concepe pe Laban-cel-simbolic. Dar am fost psihiatru, un psihiatru azilar, și am cunoscut oamenii vii. Din materia lor, l-am construit pe Laban-profetul. Alături de el apar alți pacienți ai azilului. Dar apare și un psihiatru, un om profund divizat în interiorul lui. Poet, comunist, snob, solitar, el este contrapartea lui Laban. Se numește Vasiliu și este personajul central al unei părți din *Arhiva*, romanul *Vasiliu, foi volante*. Subiectul este pregătirea unei revolte în interiorul azilului și împotriva lui Vasiliu, pe care Laban o inspiră, dar nu o conduce, căci el este un rege constituțional al nebunilor. Această revoltă nu reușește pe deplin, fiindcă, printr-o coincidență care nu este deloc întâmplătoare, coincide cu revoluția națională și se confundă cu ea.

În era nouă inaugurată de revoluție, Laban încetează să mai fie un bolnav. Rămâne însă un asasin, căci acționează în numele resentimentului. Soarta lui pare pecetluită, într-un azil-închisoare. Dar nu va fi așa. În era vanităților și a escrocheriei, era postrevoluționară, el va fi redescoperit; va fi lansat pe piață ca un „adevărat aristocrat-martir”. Va ajunge mare-maestru al unui ordin cavaleresc, prezent în reuniuni internaționale, primit de președintele Statelor Unite. Decorat, covârșit de onoruri, Laban *uită* suferința și revolta lui de decenii. Un nou Laban se naște. Din acest moment, vor pieri și agresivitatea lui, dar și luciditatea. Laban se întoarce în lume ca un produs de piață. Moartea morală a lui Laban – care fusese profet și inger exterminator – se va însoți cu ridicarea lui în cerurile tradiționalismului reacționar, ca erou al unei istorii căreia i-a fost, de fapt, martir.

Și epilogul: pe locul în care se găsea casa de nebuni în care a stat un sfert de veac Laban, incendiată odată cu arhiva ei, se va construi sediul ordinului cavaleresc al cărui mare demnitar este același Laban. Pe ruinele terorii se întemeiază vanitatea, impostura și escrocheria.

Cuvânt pronunțat la ICR Madrid, la un simpozion despre literatura română, 6 octombrie 2009.

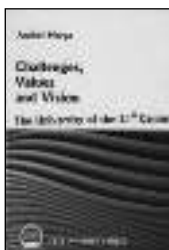
Jurată

În cartea mea visuri n'o să revin
din uram dorit în noaptea în fântână,
din câte-au copt de flacăra uminte
ori în customele azimilor rînte,
ci doar atîta cât în focul mare
am ars înact ca în iunio de noapte,
apa cum și pământul cu cristale
sîi ține pe-ale sale în ale noale,
opa cum și pământul cu izvoare
mai răbdător de o iunio de noapte.

Valeriu Anăniș



EXISTĂ MAI multe piste demne de a fi urmărite pentru a prezenta acest volum singular în peisajul publicațiilor academice recente: Andrei Marga, *Challenges, Values and Vision: The University of the 21st Century*, Cluj-Napoca:



Presă Universitară Clujeană, 2009. Ele converg spre provocarea de fond a cărții: misiunea și semnificațiile universității de azi. Abordarea sistemică a autorului, dublată de un comparativism de-acum necesar între universitățile Europei, Americii și ale lumii și universitatea românească, leagă cunoașterea de acțiune și de un „loc” natal, cel al manifestării unei crize economice importate, dar și de ciclurile endemice ale altor tipuri de criză. Criza educației, criza valorilor culturale, criza vieții politice, criza valorilor unei societăți suferind de o modernizare amânată. Parohialismul cultural în care societatea românească a fost împinsă de situaționismul politic al societății românești de după 1990 pare de nedepășit, iar viitorul instituțiilor, printre care cel al universității, amarat de servituți, dintre care cea mai stânjenitoare este cea financiară, este în cumpănă. Deși agonia universității românești este examinată, pe bună dreptate, cu severitatea unui diagnostician realist, proiecția viitorului nu este umbrită de scepticism. Cartea profesorului Andrei Marga despre universitate angajează o viziune originală despre modernizare ca proiect posibil, record necesar cu civilizația postmodernă.

Defel întâmplător, anul 1989, anul democratizării în Europa de Est, a simbolizat și renașterea universității. Reafirmarea autorității intelectuale și morale în fața puterii arbitrare și recunoașterea expertizei intelectuale au fost însă diferit întreprinse în țările ex-comuniste. După decenii, se poate spune că universitatea a triumfat asupra ideologiei totalitare, deși raportul ei cu ideologiile a rămas problematic. Redefinirea autorității, uzurpate de decenii în această parte a Europei, a insuflat un telos nou universității. Cu toate acestea, în România persistă practicile (cu statut de normă) după care universitatea poate fi reinventată ori-când și oriunde, decuplată de tradiție, într-o formulă de naivă supleanță culturală, alimentată de nevoi administrative și de vraja nestinsă a populismului.

Opinia continuă să rămână regină peste misiunea universității românești, iar reforma universitară nu este tradusă în practică de autorii și practicienii ei. Disponibilitatea multora de a gestiona treburile educației

Universitatea secolului XXI, realitate sau utopie?

Marius Jucan

surprinde cu atât mai mult cu cât modul în care o fac amputează șansa schimbării, instrumentând-o doar politic. Disprețul față de conceptualizări și de lecturi, față de analiza experimentelor educaționale de pe alte meridiane, suspiciunea față de cultură, în ultimă instanță, comprimă cu suficiență ignoranță atitudinea pragmatică față de nevoile modernizării noastre, înlocuind-o cu soluții utilitariste, dacă nu chiar mercantile.

De vreme ce locuim în Europa, viitorul universității românești are nevoie de standarde europene. Studenții, cei actuali ori virtuali, tot mai dependenți de deciziile imprevizibile ale momentului, expuși absenței cronice a unor perspective de durată, preferă să fie absorbiți de brain-drain-ul devenit tradițional. Fuga spre Vest este un semn de elecțiune. Se îngrijorează cineva? Criza învățământului autohton, la care se adaugă anii dogmatismului comunist, a creat o „tradiție” a inerției ce se reflectă în absența unor lideri și experți autentici, care să cucerească încrederea reală a cetățenilor. Revindică cineva responsabilitatea rupturii dintre universitate și decidenții politici?

Riscul de țară, despre care s-a făcut pe drept cuvânt vorbire în ultimii ani, ar trebui să devină o preocupare a clasei politice („absolventă” a diverse tipuri și categorii de universități, care dă acum seama de nivelul unei educații „medii”). Este limpede că există un clivaj al tradiției noastre universitare. Dacă un călător străin pe tărâmul educației noastre ar sta cu ochii lipiți de împlinirile unor mari înaintași, ar nimeri curând cu picioarele în gropile învățământului universitar gregar de termen redus care parazitează virtuțile cunoașterii autentice. Valoarea socială a universității nu este, desigur, oficial pusă la îndoială de cineva. Dar consensul mut despre importanța universității se schimbă cotidian în învoială, iar aceasta în târguială. Diploma universitară nu reușește să acopere decât un trai în loc de o profesie, și adesea nici pe aceasta, căci adesea profesia nu mai ține de litera diplomei din care spiritul cunoașterii s-a evaporat demult.

Cartea profesorului Andrei Marga este o carte despre viitor, nu însă despre unul utopic. Utopia este respinsă de cercetarea și experiența directă a unui filosof în practica administrației universitare. Refuzul utopiei nu înseamnă însă a recuza idealitatea. Optimismul rațional, așadar moderat, despre un viitor privit prin capacitatea universității de a regenera societatea, se așază pe o ierarhie de valori care respectă tradiția, fără a o reifica.

Aleg la întâmplare patru teme ale acestui volum, pentru a urmări această pledoarie pentru reconstrucția universității, implicit a societății, nu doar la noi. Acestea sunt: globalizarea și consecințele ei asupra universității, transformarea sensului culturii, semnificațiile actuale ale termenului de lider, reforma universității din perspectiva provocărilor acestui secol. Mă opresc doar asupra uneia, pentru a privi pe scurt relația dintre globalizare, universitate și transformarea sensului culturii. Andrei Marga aduce în prezentul imediat consecințele globalizării, subliniind faptul că performanța universității nu se mai poate măsura decât în relație cu criteriile globale, un exemplu al „glocalizării” despre care scria cândva Roland Robertson. Consecințele faptului ar trebuie acceptate cel puțin din bun-simț de planificatorii vieții academice și ai cercetării. Prezența timidă și limitată a universităților românești în rankingurile internaționale este ignorată „din culpă”, iar despre vina aceasta se tace cu nepăsare. Nu însă în acest volum.

Sustenabilitatea universității nu poate fi realizată după un principiu egalitarist care „aranjează” fotografia de grup a tuturor universităților, de stat ori particulare, trase din condei la același numitor. Mentalitatea comunistă se reproduce în voie în amfiteatrele care nu merită să stea sub emblema unei Alma Mater, de vreme ce autonomia universitară este o libertate de carton, iar principiile selectivității și competiției oneste stau doar în vitrina cu cupe de șampanie. Surprinsă de transformarea sensului culturii, societatea românească reacționează deocamdată confuz. De altfel, starea precară a educației noastre a produs imaginea brutală a înapoierii emigranților romi, narrațiuni jurnalistice picante despre gradul de corupție instituțională din România, mefiența politicoasă a investitorilor străini, degradarea constantă a simbolisticii naționale.

Diferența dintre cunoașterea culturală și înțelegerea culturală este pentru Andrei Marga un element decisiv al asigurării libertății și demnității omului modern. Schimbarea sensului culturii surprinde, de asemenea, o stare problematică a democrației. Procedurile democratice pot fi corecte, dar corectitudinea lor nu poate satisface în cele din urmă calitatea democrației. La ce folosește instituția universității dacă nu deschide drumul spre o societate a înțelepciunii? se întreabă rectorul universității clujene, citându-l pe fizicianul italian Paolo

→

Panorama scriitorimii române la început de secol XXI

Ion Bogdan Lefter

IOLANDA MALAMEN, *Scris și de scris (V)*, București: Editura Tracus Arte și Bistrița: Editura Charmides, 2008, 280 p.



În ultimii ani, Iolanda Malamen lucrează la un vast proiect, așezat sub titlul generic – și oarecum misterios-rebarbativ – *Scris și de scris*: panoramează prin interviuri lumea literară românească a momentului. Deocamdată în cinci volume. Despre autoare însă mai întâi...

METAMORFOZELE POETEI. Pînă către finele anilor 1990, Iolanda Malamen făcea figură de fină poetă așa zicînd „marginală”, cunoscută – deci – doar... „*connaisseur*-ilor”. Publicase patru plachete în anii '70, și anume *Starea de grație* (Editura Eminescu, 1971), *Călătorie în natură* (Editura Cartea Românească, 1973), *Pămînt sub zăpadă* (din nou la Eminescu, 1976) și *O piatră neagră pe o piatră albă* (din nou, în alternanță, la Cartea Românească, 1979), iar la începutul deceniului următor – *Floarea care merge* (aceeași editură, 1983). Și formula poetică, neomodernistă cu accente înfiorate la început, enigmatice mai apoi, poate și firea, la prima tinerețe, îi explică

discreția, devenită din acel punct – și mai și – o „tăcere autoimpusă” de 14 ani, intervalul de pînă la următoarele volume de versuri, *Ingerul coborît în stradă* și *Triumful dantelei* (ambele din 1997, primul la Cartea Românească, al doilea la Crater). Anii au trecut, s-a schimbat și regimul politic, țara se transforma radical, deci era momentul să apară și o altă Iolandă Malamen: omniprezentă, hiperactivă. Nu renunță la poezie, își recuperează în tandemul de cărți din 1997 textele acumulate în interval și adaugă o *A doua Islandă* (iarăși Cartea Românească, 1999), după care face recapitularea într-o antologie personală, sub titlul reluat *Triumful dantelei* (aceeași editură, 2004, în colecția „Hyperion”); dar... asta nu e tot, intervin mari noutăți mari, în literatură și-n viață. Să le luăm pe rînd.

Viața, mai întâi, firește. Lumea literară a perioadei sau măcar oarecari părți ale ei încep să vorbească despre micul restaurant cultural al Iolande, căci poeta se preschimbă într-o întreprinzătoare pusă pe recuperarea deopotrivă a bucătăriei tradiționale românești și a vechii boeme artistice fără mofturi, de tip – să zicem – „junimist”, à la Bolta Rece. N-a rezistat mult, însă tot vor fi fost vreo doi-trei ani, timp în care a schimbat și locația. Am apucat să le văd pe

ambele, una pe Calea Griviței, în zona de case vechi, între intersecția cu bulevardul Dacia și Gara de Nord (de fapt pe un braț lateral, în unghi), cealaltă pe o străduță ramificată din Calea Floreasca, aproape de Spitalul de Urgență: cămăruțe mici, cu poze și inscripții manuscrise ale unor colegi literatori pe pereți, dedicații sau versuri improvizate sau doar semnături; și – într-adevăr – mîncăruri foarte gustoase, gătite „ca la mama acasă”, ca pe vremuri. Cu administrarea afacerii și cu cele contabilicești va fi fost mai greu, încît curînd o vedem pe Iolanda Malamen iarăși preschimbată în... ziaristă. Detalii – imediat.

Noutățile literare: pe neașteptate, poeta se metamorfozează în prozatoare. Începînd din 1998, publică nu mai puțin de 6 cărți: *Eu, meseria de călău și melancolica regină* (Editura Crater, 1998), *Felipe și Margherita* (aceeași editură, 2000), *Casa Verdi* (Editura Muzeul Literaturii Române, 2001), *Măcelul cămătarilor* (din nou la Crater, 2002), reluat ca *Alice în țara crimei* (Bistrița: Editura Charmides, 2006; restul editurilor sînt bucureștene, ca și următoarele, minus cea la care va fi menționat alt oraș de funcționare), *Scrisoarea lui Lavoisier* (din nou la Muzeul Literaturii Române, 2003), *Anto-*

→

→

Blasi? Poate universitatea oferi înțelepciunea reformelor într-o lume a democrației?

Cele treisprezece studii care alcătuiesc volumul reprezintă cotele de nivel ale unei experiențe de profesor universitar și de factor decident în universitatea clujeană. Enumăr câteva pentru diversitatea temelor și totodată pentru perimetrul fix al acestora: *The Culture of Scholarship in Europe Today*, publicat în formă abreviată de revista americană *Daedalus*, *Democracy in Central and Eastern Europe: Accomplishments and Open Problems*, conferință susținută la Woodrow Center, Washington, în luna februarie a acestui an, nepublicată pînă la apariția acestui volum, *Academic Consequences of Globalization: Open Markets, Autonomous Organizations, Creative Minds*, publicat la Waseda University Tokyo, în 2005, și *Multiculturalism, Interculturality, Leadership*, publicat în *Higher Education in the World*, 3, New York: Palgrave Macmillan, 2008. În anvergura temelor este de subliniat persuasiunea pe care autorul o folosește, pentru a reliefa nevoia de inovație, reformă, cunoaștere și deopotrivă onestitate intelectuală. Înapoia unor formulări care denotă persoana întâi („eu cred”, „sunt convins”, „în ceea ce ne privește” etc.), formulări de natură subiectivă, se află capacitatea filosofului de a utiliza o rețea referențială imensă, ce se deschide dinspre educație, în sensul ei strict, spre știință, spre politică, economie, religie. Puterea

de a conceptualiza a autorului respectă harta realului, dar își permite să survoleze realitatea pentru pasul următor sau pentru a fi cu un pas înainte față de prezent.

Bogația informativă neobișnuită ar putea duce la ideea că acela care o folosește este și dorește să rămână un erudit. Un cercetător al istoriei intelectuale, un filosof al formelor culturii, trăind într-o epocă a schimbării culturale. Se știe deja, cunoașterea este pentru profesorul Andrei Marga o formă de acțiune. Exemplul lui Dewey nu este invocat, și în acest volum, doar pentru a se urmări evoluția universității în descendența pragmatismului american. Reflectînd asupra evoluției universității humboldtiene, autorul acestei cărți se oprește, deloc întâmplător, la constatarea lui Jürgen Habermas că universitatea de azi a abandonat ideea posibilului, mulțumindu-se cu o perspectivă negativistă asupra viitorului, cu o formă de bilanț al realității, care constrînge realul să se limiteze la datele realității. Un memento pentru construcția de sine a unui cercetător care reamintește că reflexia nu este doar liberă, ci și responsabilă.

Ce va deveni universitatea în acest secol? Este întrebarea fundamentală a volumului profesorului Andrei Marga. Iar în condițiile unei retrospective a ultimilor douăzeci de ani, nu doar a Domniei Sale.

Întrebarea nu îi privește doar pe actorii ei, profesori și studenți deopotrivă, dacă mai sunt ei cei care decid asupra uni-

versității. Este oare nevoie ca universitatea să fie altceva decât este acum în România? Este relevant modelul universității europene ori transatlantice ca excelență academică și de cercetare pentru noi? Mai poate universitatea susține educația congruentă a unor generații succesive? Poate ea crea standarde culturale și politice eficiente, mai este ea chemată să afirme, pe lângă acumularea de informație, formarea unui model al învățării, al formării, al libertății cunoașterii? Continuă să fie universitatea sursa credibilă și creditabilă ori doar o anexă muzeală cu sarcini ancilare distribuite de actorii politici?

Analizele profesorului Andrei Marga conțin răspunsuri memorabile, care nu se adresează doar specialiștilor, ci și celor care, învățînd, înțeleg că specializarea are nevoie de o reconectare la alte surse ale cunoașterii, de transdisciplinaritate, de nevoia unei comunități a cunoașterii, dincolo de zidurile nobile ale universității.

Spre sfârșit, un amănunt, cred, relevant. Limba acestui volum este engleza, după cum acum câteva sute de ani ar fi fost latina. Cu toate acestea, problemele vitale ale universității rămân aceleași, centrate în jurul ideii că prestigiul celei mai vechi instituții europene, după biserică, nu poate fi construit, reconstruit, păstrat, transmis decât de către profesioniștii ei.

■

→

niu și Kawabata (Editura Cartea Românească, 2007) – microromane fantastice, pe alocuri poematice, când nu crude, cu aer de improvizații livești și cu bătaie parabolică.

În sfârșit – ziaristica, de profil tot cultural: cu câteva antecedente și înainte, și după 1989 (în *Vatra* și în *Luceafărul*), Iolanda Malamen trece la interviuarea sistematică a scriitorilor, apoi și a pictorilor autohtoni, mai ales pentru cotidianul *Zina*, uneori și în alte periodice. Gluma se îngroașă pe măsură ce stocul crește, tinzând către dimensiuni de epopee în dialog. Risipite în paginile greu de consultat ale colecțiilor de periodice, interviurile se cer strânse în volume, operațiune care debutează și ea în 2005, când Iolanda Malamen deschide seria *Scris și de scris*, cu două tomuri deodată (vol. I-II, Editura Vinea). Urmează repede încă un tandem (vol. III-IV, Muzeul Literaturii Române, 2007) și, recent, secvența a v-a (subiectul acestei cronici). Convorbirile cu doi autori, Tudor Țopa și Șerban Foarță, cresc și ele ca aluatul, transformându-se în cărți de sine stătătoare: *Literatura e un om fără milă: Tudor Țopa în dialog cu Iolanda Malamen* (cu fotografii de Tudor Jebeleanu, Editura Tracus Arte, 2008 – ieșită cu câteva zile înainte ca Țopa să se stingă din viață...) și *Cozorii în lila* (semnată pe copertă Iolanda Malamen-Șerban Foarță, Iași: Editura EIS Art, s.a. [2008]). Între ele – și o culegere de interviuri cu pictori: *Interior cu atelier* (2 vol., tot la EIS Art, 2007).

În plină ebuliție, admirabila Iolanda Malamen lucrează tot timpul, proiectul fiind în plină desfășurare. Din primăvara lui 2005 și până-n vara lui 2006 am văzut-o aproape zilnic în redacția de la *Zina*, încât știu ce spun: poeta-prozatoare-întreprinzătoare-ziaristă e mereu ocupată cu stabilirea întâlnirilor pentru interviuri, cu înregistrarea lor, apoi cu transcrierea de pe reportofon și revizia pentru tipar, la gazetă sau pentru volumele în care convorbirile se-adună teancuri-teancuri. Cele cu scriitorii, care fac marea majoritate a „intervievisticii” ei, sînt deja „peste două sute” (conform *Argumentului* la *Scris și de scris*, vol. v, p. 7) și ar urma să ajungă la un total de... 10 tomuri, spune autoarea: „Cu volumul al cincilea, proiectul meu parcurge jumătate de drum, urmînd ca, dacă timpul îmi va fi favorabil, să mai urmeze încă cinci volume” (*ibid.*, p. 7-8).

TOMUL V, CU CÎTEVA EXCERPTE. După cum se vede, planul e schițat din calupuri mari, pe spații ample. Un extraordinar efort dialogic, vasăzică. Într-un mic text însoțitor al primelor două volume și reluat pe coperta a IV-a a celui de-al V-lea, Mihai Șora indică drept precedente – „ilustre” – operațiunile similare întreprinse de Felix Aderca și Ion Biberi (e vorba despre *Mărturia unei generații*, 1929, respectiv *Lumea de mîine*, 1947). În descendența acelora se mai pot așeza nu puține culegeri de interviuri cu scriitorii și intelectuali de specialități varii apărute în ultimele decenii, din anii 1970 încoace. Prin cantitate, dialogurile Iolande Malamen le depășesc de departe pe toate, singurul proiect comparabil fiind cel desfășurat timp de câteva decenii de George Arion, care și-a strîns dialogurile – nu doar cu scriitorii – într-*O istorie a societății românești contemporane în interviuri, 1975-1999*, respectiv *1975-2004* (2 vol., 1999, reeditate în 2004). Ca și Arion, Iolanda Malamen are conștiința lîmpede a valorii de panoramă de epocă a întreprinderii ei: „Consider că zece volume de

dialoguri cu scriitorii de azi pot constitui cîndva, pentru istoriografi, un manual de lucru orientativ al istoriei literare din deceniul 2000-2010” (*ibid.*, p. 8). În alți termeni, avem deja la dispoziție – viitorimea fiind liberă să profite și ea – o cuprinzătoare panoramă a scriitorimii române la început de secol XXI, de citit și în sine, și ca eventuală materie de analiză a cîmpului profesional în cauză.

Altfel, programul Iolande Malamen nu urmărește sistematic decît amplitudinea. Dialogurile sînt libere, fără schemă comună. Unele dintre ele au în vedere întreaga operă a celor intervievați, altele se concentrează asupra unor cărți anume sau merg pe o linie mai jurnalistică, tratînd evenimente „la zi” din viața și cariera împricinaților. Recuperarea datelor la care au fost realizate e obligatorie (mai ales că e anunțată iminenta reluare a acestor prime 5 tomuri într-o ediție compactă). (Și încă o observație privitoare la gestionarea editorială a interviurilor: apar în acest volum, la începutul fiecărei convorbiri, alături de pozele subiecților, cite o copertă de carte a fiecăruia; cu excepția discuțiilor concentrate chiar asupra opurilor fotografiate, soluția de ilustrare e inadecvată.) „Planul” – mărturisește autoarea – e desfășurarea însăși:

Planul meu (dacă-i pot spune așa) ambiționează să demonstreze că literatura română nu e formată din câteva nume și titluri de cărți cu care (vai!) ochii și urechile multora se vor fi obișnuit. Dimpotrivă, acest fenomen literar de proporții are în trupul lui, fragilizat adesea de orgolii, ambiții și trufii (in-)explicabile, mult mai multe nume decît s-ar crede, chiar dacă unii dintre noi nu vrem să acceptăm acest lucru. (*Argument*, p. 7)

Iată lista subiecților cuprinși în tomul v, în ordinea în care au fost luate interviurile: Alexandru Paleologu (text restaurat și republicat din volumul III), Constanța Buzea, Mircea Cărtărescu, Vitalie Ciobanu, Tudor Țopa, Dan Silviu Boerescu, Paul Aretzu, Saviana Stănescu, Luminița Marcu, Irina Egli, Șerban Foarță, Liviu Ioan Stoiciu, Ruxandra Cesereanu, Irina Horea, Ana Blandiana, Andrei Codrescu, Nora Iuga, Traian T. Coșovei, Petru Maier Bianu, Petru Popescu, Adrian Alui Gheorghe, Dan Mircea Ciopariu, Filip Florian, Ion Zubașcu, Florin Lăzărescu, Anca Mizumschi, Constantin Stan, Irina Petraș, Dan Lungu, Mihaela Ursa, Petru Poantă, Gellu Dorian, Ardian-Christian Kuciuk, Vasile Spiridon, Florina Ilis, Aurel Rău, Dan Coman. Multe lucruri interesante, tușante, amuzante, pe toată gama vîrștelor și temperamentelor. Doar câteva exemple:

La întrebarea „Ce vă îndurerează cel mai mult?”, Alexandru Paleologu, suferind, probabil cu puțin timp înaintea morții (s-a stins pe 2 septembrie 2005, la 86 de ani și aproape jumătate; adresîndu-i-se, Iolanda Malamen îl îndeamnă la confesiuni „la cei 86 de ani” – p. 9), răspunde, în stilul lui direct, cu un umor – aici – sfișietor: „Faptul că nu mai pot reveni la naturalețe. Eu nu mai aud ce trebuie să aud în mod normal. Am impresia că am capul vîrît într-un glob de sticlă ce-l izolează de rest. Ceea ce percep nici măcar nu percep” (p. 9-10).

Irina Petraș, solicitată să spună „cum arată harta literaturii române de azi?”:

Eu spun că arată foarte bine, adică *în lucru/în progress*, cum se întîmplă dintotdeauna cu orice hartă vie. Își vede de ale ei, imună la forfota goală din prim-planul vieții sociale și politice. N-o incomodează nici măcar vocile panicarde din propriul terito-

riu. Literatura română a zîmbit înțelegătoare cînd oportuniști și mimetici de toate soiurile i-au anunțat Moartea. Știa prea bine că n-a traversat niciodată găuri negre și nici nu s-a întors lumea ei cu susul în jos doar fiindcă, pentru unii, era rentabil să spună (creadă?!). asta. Recuperările și remanierele din ultima vreme arată că lucrurile se rează, și la suprafață, în făgașul firesc. Modificările imediat vizibile cu ochiul liber se petrec, eventual, în viața scriitorilor, nu în viața Literaturii. O adevărată *nouă* paradigmă/hartă literară are nevoie de timp pentru a-și revela nuanțele și desenul, în strictă legătură, acestea, cu harta intimă a omului, puțin dispusă să se schimbe la comandă, de azi pe mîine. (p. 208)

Și tot Irina Petraș, despre critică: „Panoramic privind lucrurile, critica literară a fost/ este cea mai puternică și mai în rînd cu lumea zonă a literaturii (nu doar) române” (p. 212). Din alt unghi, Petru Poantă despre „actul magic” și „regimul poetic” al criticii:

În copilăria prealfabetică, îmi imaginam literale ca pe un fel de animale bizare pe care urma să le iau în posesie sub semnul unei terori enigmatice. Relația mea cu scrisul s-a dezvoltat din această metaforă a scrisului ca act magic. Desigur, critica literară pretinde o anumită specializare. Ea s-a constituit ca un discurs autonom, cu metodele și terminologia lui proprii, însă, dincolo de acestea, ea are acces, în momentele de grație, și la misterul creației. Într-o asemenea ordine, reveriile limbajului nu înseamnă decît încercarea de cristalizare a energilor „iraționale” ale acestuia. Expresivitatea limbajului critic, adică vibrația lui stilistică, ține de metodologie. Este o stare de revenire [probabil „reverie” – n.m., I. B. L.] lingvistică. Criticii mari nu sînt posibili în afara inspirației de regim poetic. (p. 234-235)

Mihaela Ursa despre „amorul” ei cu „optzecismul” și cu postmodernismul:

Ai scris despre „optzecism” și despre „postmodernism”. De ce te-au preocupat în mod deosebit? Pentru că adolescența mea a fost o lungă poveste de amor cu optzecismul. Fiecare am avut în comunism niște cărți care ne-au ajutat să ne explicăm inexplicabilul cotidian și să mergem mai departe. În cazul meu, aceste cărți erau semnate de Mircea Cărtărescu, Alexandru Vlad, Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu, Ion Mureșan, Adriana Bittel și alți optzeciști. În ciuda îndelung discutatului lor refuz al politicului, optzeciștii au oferit, prin aplecarea lor către autobiografism și prin soluția evaziunii textualiste, niște chei de supraviețuire, indiferent cît de nesatisfăcătoare ar părea astăzi ochiului încrunțat etc. Văg narcisistă fiind, scriu despre ceea ce mă doare la modul foarte personal, așa că am scris despre acest amor al meu la modul teoretic. (p. 223-224)

Și povestea discretei poete Anca Mizumschi despre familia ei cu trei generații de medici și despre propriul abandon al meseriei, după o copilărie petrecută în spitale, unde a și locuit „la propriu” în copilărie; la întrebarea „Ce ți-a rămas de la medicină?”, răspunsul: „Am păstrat de la medicină respectul pentru suferința umană care este nedreaptă în orice context și o imagine... oricine am fost în viață, părăsim lumea aceasta înfășurați într-un cearsaf alb, în unele religii nici măcar în acela” (p. 199)...

Text publicat inițial on-line, în revista virtuală *ArtActMagazine*/www.artactmagazine.ro, nr. 29, 5 august 2009.

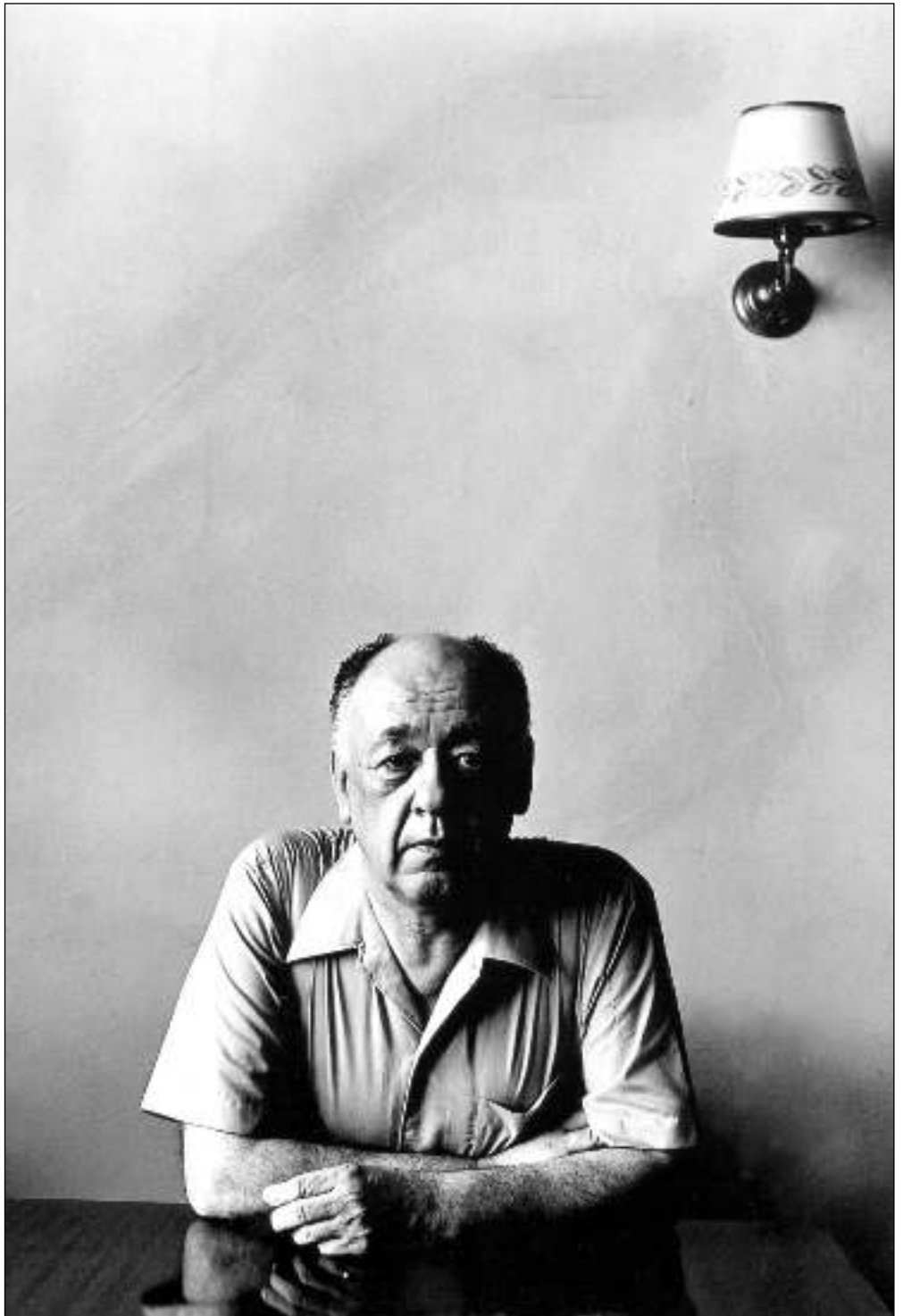
„Un homme en question“

Gelu Ionescu

ERA CU totul previzibilă, după 1989, „recuperarea“ marilor scriitori din exil, în genere o „recuperare“ care privea tot ceea ce fusese ocultat sau interzis în materie de artă, de literatură, de filosofie, în anii comunismului. O „recuperare“ complicată, departe de fi terminată, din care nu puteau lipsi și unele accente mai mult sau mai puțin false sau penibile. Cum bine știm, chiar după 1960 începuse o „reconsiderare“ generală, care a înaintat destul de bine, dar cu multe capricii conjuncturale și, mai ales, cu texte trunchiate, omisiuni sau chiar intervenții în text. În ea au intrat și o parte din piesele lui Ionescu. De altfel, așa cum se știe, din nenorocire, cea mai mare parte a „clasicilor“ noștri nu au ediții cu texte integrale – ar trebui luat totul de la capăt, dar...

Cu Mircea Eliade „recuperarea“ a mers mai lesne, nu numai pentru valoarea literaturii și importanța internațională a operei sale științifice sau teoretice, ci și pentru că orientarea politică și tipul de naționalism al începuturilor lui Eliade conveneau naționalismului protocroniștilor, cei care „împingeau“ traducerea și reeditarea pînă la maximumul de toleranță al cenzurii într-un anumit moment, într-o anumită „conjunctură“. În ultimii 20 de ani, și datorită haosului conformist din capul arhivarului lui supradevotat, editarea mi se pare anarhică; rămîne deci să fie pornită o ediție critică a operei complete a lui Mircea Eliade. Din cîte înțeleg, încurcate rămîn, în continuare, unele probleme ridicate de jurnal și de corespondență (inedite).

Și „istoria“ recuperării lui Ionescu nu s-a dovedit simplă. După ce fusese mult jucat la sfîrșitul anilor '60, pînă în 1971, anul cotiturii, al pseudorevoluției culturale, cînd pînă și numele lui a devenit prohibit: în unele momente da, în altele nu – capriciile cenzurii. După 1989 începe o altă, nouă etapă, cînd se scrie mult și se joacă mult – cum era și normal. Interzică de comuniști, opera unuia din cei mai mari dramaturgi ai secolului trecut, jucat pretutindeni cînd în România era interzis, intră acum într-un regim de normalitate, o normalitate în care juca, firește, un rol și originea scriitorului, devenită imediat obiect de „cult“. A fost tradusă toată opera, au reapărut cărțile sale din anii '30, a apărut și o traducere integrală a teatrului (la sfîrșitul anilor '60 și în 1970 existaseră două ediții selective, în care erau multe traduceri excelente; ediția din 1970, în două volume, apărută în colecția „Biblioteca pentru toți“, și-a epuizat tirajul de 30.000 de exemplare în cîteva zile). Integrala teatrului, ediția de la Editura Univers, începută și terminată în anii '90, a fost, după opinia mea, un eșec – responsabilitatea lui trebuie împărțită mai multora. În consecință, Editura Humanitas, la cererea fiicei scrii-



• Ionescu. Foto: Sean Kernan

torului, Marie-France Ionescu, a realizat o nouă versiune a integralității teatrului – din care, după știința mea, ar mai fi de apărut un volum sau două, pe lîngă cele 10 existente. Această ultimă ediție – care e de crezut că va fi completă – este net superioară din toate punctele de vedere celei anterioare; existau însă și cîteva traduceri admirabile din anii '60; greu de înțeles de ce nu au fost încorporate în ambele integrale.

Iată că am ajuns la anul acestui centenar – și apele au fost tulburate de o ciudată interdicție de sărbătorire; s-au semnalat

mai înainte și cîteva capricii în ceea ce privește dreptul de reprezentație, interzis unor trupe după criterii greu de înțeles (în afara celei care privea Teatrul Național din capitală, condus de activiști culturali comuniști, la un moment dat, în anii '90). Interzicerea ultimă se bazează pe faptul că Ionescu se socotea scriitor francez – mai precis aparținînd, cu toată gloria sa, literaturii franceze, ca și Academiei Franceze, multe onoruri cu care a fost acoperit, atît de meritat, le-a dobîndit pentru această

→

→ operă. Deci: scriitor francez, și nu român. Pot confirma personal – în urma privilegiului extraordinar de a-i fi fost oaspete – că aceasta era chiar opinia sa.

Ceea ce nu înseamnă că începuturile sale literare, pînă în 1950, aproximativ, nu au fost scrise în românește, cum bine se știe, și au apărut în edituri și nenumărate publicații din România. Mai mult: volumul *Nu*, din 1934, a fost tradus (totuși!) în limba franceză din voința autorului, precum și scrierea parodică *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo* (text redescoperit de mine în 1970 și apărut în revista *Secolul 20*, un număr din 1972, număr pe care i l-am oferit marelui scriitor ca proaspăt editat, chiar în vara lui 1972, la sosirea mea în Paris). Deci o... „recuperare“ a scrierilor... românești care face greu, dacă nu imposibil să refuzi literaturii române, culturii române dreptul de a-l omagia și sărbători.

În mod evident, literatura scrisă în românește nu „anticipa“ afirmarea ca dramaturg a lui Ionesco (ca dramaturg, și nu ca autor de jurnal, de pildă). Cum am arătat și altă dată, privitor la teatru nu există decît o singură „notă“, despre melodramă, o reflexie pe această temă (tot de mine scoasă din uitate). Nimic altceva despre dramaturgi români, spectacole etc. Dacă varianta în românește a *Cîntăreței chele* există – a fost comentată pe larg și corect datată la începutul deceniului cinci –, asta nu înseamnă că „teatrul lui Ionesco s-a născut în românește“, cum s-a spus, o exagerare jenantă, căci nu există nicio altă dovadă că el își „pregătea“ cariera extraordinară de dramaturg francez și în alte... încercări glumețe scrise în limba în care își începuse cariera. Căci *Englezește fîmă profesor* (devenită *Cîntăreața cheală* pentru mapamond) nu a fost inițial decît o încercare glumeață – asta e opinia mea. Deci: oricît de interesante și astăzi admirate – pe drept cuvînt – ar fi scrierile lui Ionesco în românește, nu de la ele i-a venit celebritatea, el încercînd – în anii cît a scris numai românește – toate genurile, în afară de teatru; eu cred că vocația de dramaturg și-a descoperit-o tîrziu și... timid, în ciuda agresivității împotriva a tot ce era teatru tradițional, ca să zic așa. Dar el a țintit exact și genial. Așa a intrat în literatura lumii și în istoria ei. Mă tem, în continuare, că admirația de azi pentru scrierile sale în românește – articole, eseuri, pagini de jurnal etc. – se datorează mai ales carierei mondiale a operei și personalității scriitorului. Adică e o consecință, o „reflecție“ a ei. Ideile, atitudinile lui Ionesco față de literatură, critică, față de specific și provincialism, față de „autoritățile“ vieții literare a acelor decenii au fost cunoscute doar de o mîna de oameni pînă la „eliberarea“ publică a întregii opere, după '89; de altfel, ele nici nu puteau fi citate, pentru că spiritul său critic, iconoclast și antiprovincial nu plăcea mai nimănui; dar și pentru că, din 1945, devenise și condamnat politic, mai apoi fiind nu o dată „denunțat“ ca un denigrator al literaturii române. „Înălțimea“, chiar adulația sa de astăzi e comparabilă, prin exces, cu ignorarea de pînă la integrala descoperire a valorii operei sale în românește. Două extreme.

De altfel, în continuarea acestor considerații „inoportune“ cu centenarul, Ionescu

a plecat din România nu numai datorită fricii sale de legionarism etc., frică reală, consemnată de majoritatea celor pe care îi frecventa – oroarea față de totalitarism a rămas una din temele sale cele mai specifice –, dar și pentru că, la urma urmei, prezența sa în viața literară românească a acelor ani a semănat cu un fel de... eșec. Nu era luat în serios – deși el avea de cele mai multe ori dreptate! –, valoarea scrierilor sale părea cam îndoielnică (pentru că nu era... „serios“) și privită cu un anumit scepticism (citim tot în scrierile memorialistice ale amicilor). Încît nimic nu-l ținea în „țara tatălui“ – cum a formulat, inspirat, Marta Petreu. Plecînd, încerca altceva – o carieră diplomatică, și încă în țara în care se simțise fericit și în prima sa copilărie, și în timpul bursei pentru doctorat pe care o avuse la sfîrșitul anilor '30 la Paris. Și pentru că limba sa maternă a fost franceza, și pentru că socotea „identitatea“ sa majoră ca fiind cea franceză. Față de „țara tatălui“ avea uneori oroare, așa cum se poate citi în pagini din jurnal și din ecourile acestora în piesele de teatru. Conflictuale familiale, prezența insuportabilă a tatălui în viața sa, pe de o parte, cea a mamei de care s-a simțit atît de legat, pe de alta, au avut o considerabilă influență asupra autorului: „tema“ a trecut și în teatru (în care cuplul, familia sînt surse frecvente de conflict). Apoi, nu ar trebui uitat și faptul că, la sfîrșitul anilor '40, după război, Ionescu, aproape neavînd din ce trăi la Paris, nu excludea o reîntoarcere într-o țară pe care o credea, ca mulți alții, că se îndrepta spre democrație. Scrisorile către Tudor Vianu o confirmă. Sau că, în anii ocupației, el nu avea cum nu fi de partea „stîngii“ franceze, antihitleriste; o înclinație politică în care părea a mai fi sperat un foarte scurt timp.

Așadar, „recuperarea“ lui Ionesco și identificarea lui totală cu... Ionescu trebuie mult, în mod capital nuanțată: nu poți interzice a se spune că Ionescu a fost și scriitor român – căci a fost, a scris și a „existat“ în această realitate. Și nici interzice o sărbătorire, pusă sub semnul centenarului. Cum știm, invocarea originii etnice nu schimbă locul unei opere dintr-o literatură în alta. Chamisso e un mare scriitor german (deși avea o origine total franceză), Salman Rushdie și Naipaul – Premiul Nobel pentru literatură – sînt scriitori englezi, indiferent de originea lor. Poți invoca și analiza o origine (etnică, de clasă, o apartenență religioasă etc.), mai cu seamă dacă ea are ecou în operă; dar asta nu-i schimbă locul din literatura în care a fost scrisă, într-o alta. Unde am ajunge dacă nu am avea singurul criteriu ferm, acela al limbii în care e scrisă o operă literară, încadrată deci în literatura ei? În cazul lui Ionesco, situația sa e oarecum (oarecum!) mai complicată, pentru că el este scriitor francez, aparține literaturii franceze deci (de origine română, dacă vrem să specificăm), dar și scriitor român, prin ceea ce a scris în românește.

Mai cred că sărbătorirea centenarului nu ar trebui să ajungă la o „festivizare“ ridicolă – obicei de care nu am scăpat! O tendință de „sanctificare“ locală și națională există – e inerentă, de fapt, unui mod provincial de a înțelege lucrurile, care frizează, nu o dată, ridicolul; nu avem prea multe nume cu care să ne „mîndrim“ (cer scuze) pe mapamond

și de aceea ne „lipim“ de gloria lor; în același spirit în care sanctificăm voievozi mai răsăriți, rescriindu-le biografia și punîndu-le pe coroană o coroană de inocență cu totul rizibilă. Cu siguranță că Ionesco ar fi ridiculizat această „sanctificare“ – dar nu ar fi putut-o (obiectiv) opri. (Pe cine să tragi la răspundere – și cum să-l pedepsești pe vinovat?) Acestea sînt neplăcerile momentane ale gloriei reale, ale posterității; interzici publicarea sau reprezentarea unui text, dar nu și o atitudine, generală sau numai particulară, față de autor și viața lui sau față de opera lui.

Aș mai adăuga că, încă din anii '60, „recuperarea“ lui Ionesco a luat și alte forme ridicole, deși savante, în a face din opera sa un fel de „ecou“ al literaturii române: numele lui Caragiale și Urmuz țipă în urechi. Au apărut și alte... influențe care sînt pure fantazări. Cum știm, toate operele vin unele din altele, se continuă, se dezvoltă, se contrazic între ele etc. Cred, am mai spus-o: nici Caragiale (din care a și tradus, împreună cu Monica Lovinescu, două piese, traducere foarte amuzantă), nici Urmuz nu sînt scriitori peste care se poate trece cînd îi cunoști. (Și din Urmuz a tradus, admirabil!) Și cînd ești, prin scrisul și literatura ta, atît de aproape (și de departe, totuși) de ei. Asta nu e o „recuperare“, ci o evidență. Dar de aici încolo începe... delirul comparatistic. Tot din complexul de rudă săracă din care greu ieșim. „Dacă eram francez, eram genial!“ – chiar așa a și fost: a fost genial pentru că a scris în limba franceză ca un francez genial. (Dar, e inutil să mai discutăm, a scris și românește, cînd era român și nu era deci genial.) Oricum am întoarce-o, cel de al doilea nu putea exista fără primul. (Se poate citi și invers.) Asta e...

Dar poate că la un centenar ar fi mai agreabil, mai corect și mai destins să ne bucurăm: pentru că toată opera lui Ionescu-Ionesco a fost repărită sau tradusă, că se vorbește, se scrie despre opera lui în toată libertatea, că mai fiecare teatru îi joacă piesele, „recuperînd“ o rușinoasă întîrziere... Că poate fi sărbătorit acest eveniment chiar și în țara în care i-a fost interzisă pînă și existența.



În data de 9 oct. a.c., Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor a organizat masa rotundă *IONESCO 100*. Au participat: MARIANO MARTÍN RODRÍGUEZ, MARTA PETREU, ION VARTIC, OVIDIU PECICAN, CLAUDIU GROZA, IULIA BOBĂILĂ și CONSTANTIN CUBLEȘAN. Lucrările au fost moderate de IRINA PETRAS. Publicăm în acest număr cîteva dintre comunicările de la masa rotundă, precum și textele altor distinși ionescologi de azi.

A.

O recitare: *Elegii pentru ființe mici*

Ion Pop

LA DEBUTUL lui Eugen Ionescu din 1931, Lcu *Elegii pentru ființe mici*, Pompiliu Constantinescu publica o foarte scurtă recenzie, mai degrabă o rezervată semnalare, în care, amintind de începuturile de „demolare“ a scrisului arghezian (care va fi desăvârșită și, tot atât de repede, anulată, în *Nu*-ul din 1934), se mărginea să-l caracterizeze ca „un discipol aplicat al câtorva poeți, în care regăsim și pâlparea joasă, insistent, din sensibilitatea clorotică a lui Maeterlinck“. Mai nota „o naivitate jammistă de identificare bucolică“ (trimitând la „rugile“ lui Francis Jammes) și punea în legătură „elegiile grotești“ din micul volum cu „factura și motivele d-lui Ion Barbu“, a cărui *Rigă Crypto* ar „parafraza-o“. Semnele răcelii criticului față de fostul său elev erau evidente și vor reveni sporind în comentariul la eseurile „megalomane“, vanitose, abia corectate de ținuta de „clown întristat“, din volumul apărut și premiat în 1934.

De atunci, comentariile la versurile junelui Ionescu, devenit între timp marele dramaturg de rezonanță universală, le-au apropiat și de spiritul avangardist (prin Marin Mincu, care a inclus câteva elegii în antologia sa din 1983), iar unul dintre comentarii cei mai recentți, Eugen Simion, adaugă referințelor lui Pompiliu Constantinescu componenta franciscană și ecoul stilistic dinspre „Arghezi, poetul universului mic“. Primul comentator al tinereții scriitoricești ionesciene, Gelu Ionescu, nu acordase vreo importanță versurilor sale și continuă să le considere de mărunță însemnătate, iar Ion Vartic, refuzând – în 1991 – să le califice drept niște producții minore, atrăgea atenția asupra naturaleței tonului acestei „poezii stângace și naive, precum desenele infantile“, notând caracterul intențional al acestei stângăcii, verificat într-un citat despre poezie al autorului însuși. Mai adăuga atunci (în postfața la volumul *Eu*, Ed. Echinoc, 1991) că micile poeme sunt de raportat la „zona teatrului de marionete“, la care opera de maturitate a scriitorului va face numeroase și semnificative trimiteri, extrapolând condiția de „păpușă“, „starea de marionetă“, la condiția omului în genere, la „ridicolul metafizic al condiției mele de om“, cum va scrie în *Nu*.

Prea multe nu se mai pot spune în plus față de aceste aprecieri. Este limpede că, așa cum zicea și Gelu Ionescu, scrieri precum *Elegiile* și chiar *Nu* n-ar fi atras o atât de vie atenție asupra lor dacă Ionescu al nostru n-ar fi devenit Ionescu. Însă el a devenit, și atunci lectura punctuală a unei cărți se transformă ca și obligatoriu într-una cu valoare mai amplu semnificativă. Or, recitite, *Elegiile pentru ființe mici* sună foarte autentice, în limitele, desigur, ale universului lor „mic“. Versurile cam școlărești, publicate chiar în revista Liceului „Sfântul Sava“, care le precedaseră, scrise sub in-



• Eugen Ionescu, autoportret (colecția Saul Steinberg)

fluența lui D. Anghel sau pur și simplu sub impuls sentimental adolescentin, le anunțau doar în parte. Dar ceea ce a trecut în placheta din 1931 nu e deloc de neglijat. Dacă universul lor e „minor“, valoarea lor expresivă e departe de a fi așa. Căci în miniaturalul univers de păpuși, de obiecte mărunte pe care îl propune, tânărul poet se mișcă cu o deplină naturalețe, regăsind tonul „infantil“ în sunetul lui original. „Copilăria“, cum ar zice Arghezi, nu sună fals niciun moment: sunt recuperate, reactivitate și naivitatea primară a vârstei, și stările de reverie inocentă, și acel soi de „antropomorfism“, cum s-a mai spus, al viziunii care acordă obiectelor inanimate capacități de simțire omenești, cu tandrețea și delicatețea apropierei de lumea redusă la dimensiuni miniaturale a jucăriilor. O poezie se intitulează chiar *Animism* și sugerează această sensibilitate specială a lucrurilor înzestrate cu un suflu vital discret, într-o atmosferă de comuniune visătoare: „Stele îmi vorbesc / și mă iubesc. // Printre flori ascuns / cineva a plâns. / Ascuns după pom / râde glas de om. // Și drumul visează /

luna-l priveghează. // Pietrele șoptesc / să nu le lovesc“. Cu același titlu, un alt poem evocă fraternitatea clipelor cu lucrurile, covorul, zâmbind „cu schimonoseli“, „păreții muți“ care povestesc, iar starea lirică devine suav-exclamativă: „O! senin o minge / doarme – n-o atinge!“.

Duișoia vârstei infantile e starea dominantă, într-un univers în care dimensiunea panteistă a naturii se reduce și ea la scară microcosmică: „Un mic soare, Doamne, / pentru sufletul meu. // Doamne, eu sunt o frunză, / eu sunt o nucă, / sunt un broscoi speriat, / sunt o vrabie rănită. // Mi-au furat toate cuiburile. / M-au ajuns toate praștiile. // Doamne mic, ridică-mă, // și fă-mă fericit / ca pe boii cu carne nevinovate, / ca pe câinii cu ochi de îngeri, / ca pe nenuferi / ca pietrele prietenele“. „Jammismul“ e de găsit mai ales aici, cu puțință de asociat franciscanismului care a fost și al poetului francez. Fiorul sacru apare și el filtrat printr-o sensibilitate candidă: pierderea, probabil a unui frate, e plânsă de cineva „și cu

→

Hugoliada ionesciană, demersul unui moralist

Ovidiu Ionescu

UNA DINTRE cărțile cele mai neașteptate și mai ofertante din literatura română rămâne până astăzi – și mai departe – *Hugoliada: Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo* (după titlul definitiv stabilit odată cu traducerea în franceză din 1982)¹. Suntem, cu ea, biobibliografic vorbind, în preambulul carierei franceze a scriitorului și chiar în anticamera celei românești, de departe mai explozivă. Tentativa de scriere a biografiei lui Victor Hugo datează din vremea când tânărul Ionescu debuta cu versuri în *Bilete de papagal* (1928-1931) – autorul are atunci între 19 și 22 de ani –, își răspândea jerbele publicistice și critica literară ori comentariile mai mult sau mai puțin mondene prin reviste diverse, făcând, în același timp, notații de jurnal importante ca mărturie a tensiunilor, dilemelor, angoaselor și vitalității autorului lor.

În acest context, ideea de a scrie o biografie „canonică” – fie și înțeleasă ca roman

cu pretext biografic sau pamflet deghizat în proză artistică, fiindcă textul se dovedește și așa ceva –, întreprinzând dintr-un suflu saltul de la micile poeme și prozele de numai câteva rânduri (recuperate de redacția revistei *Apostrof* și aduse la cunoștința publicului cu doar câțiva ani în urmă) către o construcție epică de dimensiuni și cu o miză substanțial mai ample, nu poate decât surprinde.

În descifrarea proiectului, titlul merită o anume stăruință, pentru că etalează câteva înrudiri, înscriindu-se într-o constelație complexă de opere și intenții literare. *Hugoliada* anunță o epopee – probabil una așa zicând eroicomică, dacă este să ne orientăm și după capitolele așternute pe hârtie – din familia *Țiganiadei* lui Budai-Deleanu, a *Mihaiidei* începute de I. Heliade-Rădulescu și similare cu *Papuciada* lui Camil Petrescu. Modelul arhetipal al tuturor acestora era, asumat ori subconștient, epopeea inițială,

curgerea epică serioasă, precum în *Iliada* și *Odiseea*, ori umoristic-parodică, din *Batrahomiomahia*; mai degrabă ambele, contopite într-o proiecție îmbinând ambele laturi, măreția și ridicolul. Tocmai această îmbinare se lasă observată și în intenția începătorului genialoid E. Ionescu de a trata o mare, fascinantă, figură a panteonului literaturii franceze – așadar din patria maternă – și universale (deci cu posibilitatea evadării din cultura minoră și marginală a tatălui), însă oferindu-i un tratament neconcesiv, observându-i inadvertențele de caracter, infatuarea și incoerențele, transformând eroul într-un clovn pe alocuri deplorabil, chiar dacă fără a-i terfelii aura de creator. Rețeta se lasă sintetizată destul de bine în subtitlul proiectatei cărți, fiindcă viața, nu opera lui Hugo îi apare autorului ca fiind, pe de o parte, grotescă, pe de alta, tragică. Ce e drept, la Ionescu – astăzi o

→

→

glasul, și în gând”, cu supoziția naiv exprimată: „Alb acum el șade sus / În grădină la Isus?” (*Cântec*). La altă pagină, *Fata vedea ingeri*, iar într-un mic poem următor o „văpaie” se smulge din ochi, dispare din ape, din humă și din stele, nu mai e „nici lângă cruce / și trup”, sugerând cu finețe o stare de pierdere elegiacă a deschiderii spirituale legate de jertfa cristică. *Poemele cu ingeri* ale lui V. Voiculescu apăruseră în 1927, la *Gândirea* se scria poezie pe teme religioase (Paul Sterian compunea, de pildă, poeme în registru naiv iconografic), desenele lui Athanasie Demian ilustrau revista tradiționalistă. Dinspre Blaga cel ce prelua, paralel, din arii folclorice atmosfera de mister, de fior nedeslușit al morții, boala „fără obraz, fără nume”, și cu ceva din sunetul sintaxei versurilor sale, se cristalizează o frumoasă *Baladă*, ce poate trimite și la taina argheziană cu urme în toate lucrurile: „Și la noi odată / va veni să bată // Peste ape trece / nimeni n-o petrece. // Poposește-n sat / și nici un lătrat. // Puneți lacăt la poartă / să nu îl spargă. // Noi să nu țipăm, / să nu ne mișcăm. // Dacă stăm cuminte / poate nu ne simte”.

Mai „ionesciene” – în perspectiva a ceea ce va urma – sunt, desigur, versurile legate direct de „țara de carton și vată” (e titlul unui poem) a păpușilor și a jucăriilor. Relația cu celelalte e evidentă („În țara ceea nu deosebești piatra / de pasăre și duh”), numai că naturii miniaturizate i se substituie aici artefactul, decorativul și spectacularul, cu distanțarea inevitabilă implicând un procent de înstrăinare: „Cine vrea își scoate sufletul, / îl pune alături / și-l privește ca pe o ființă streină: / am zărit duhuri de pomi, de păsări, de oameni”. Lumea, fie ea și mică, e înlocuită cu convenția ei, familiaritatea tandră cu viul lasă locul imaginii

care, dacă mai poartă amprenta candorii copilărești, apare totuși cumva alterată: „Oamenii-păpuși cântă rugăciunea mută: / Dumnezeu lor are barbă albă. / Oameni-păpuși și duhuri de vată! / Zâmbete de pastă! / Pomi de cauciuc! / Ochi candizi și fișii! / Culorile sunt palide, nu țipă. / Spațiul are doi metri cubi. / Focul e o cârpă roșie și îl iei cu mâna. // Țara asta a mângălit-o, pe carton, un copil. / Copilul visează: nu-l trezi”. Rugăciunea e, iată, mută, divinitatea a trecut în figura ei convențional umanizată, culorile au pălit și nu mai sunt însuflețite, spațiul a devenit măsurabil și limitat, focul elementar a fost anulat ca forță vitală... Paița, arlechinul, pierrot-ul din lumea teatrului de păpuși și a circuitului modernist-laforguian nu sunt departe, cu toate implicațiile devalorizării extinse asupra a ceea ce s-a numit, cu o formulă de-acum celebră, „epifania derizorie a artei și artistului” (Jean Starobinski). Despărțire tandru-elegiacă, desigur, de copilărie, dar și început de conștientizare a „morții” pe care o presupune orice similitudine, ce trece de pe drumul cu pietre vii „pe drum de hârtie”: „Unui pierrot rămas în drum / îi cad tărățe din coate. / Și-abia se mai aude cum / clopotul stinse sunete scoate” (*Moartea păpușii*). E, evident, în asemenea versuri, nostalgia anilor evocați mereu cu emoție de la Chapelle Anthénais sau din parcul Luxembourg, cu teatrul de păpuși frecventat cu încântare de copilul Ionescu.

Vestitoare a ceea ce va urma este și poezia din micul ciclu de *Elegii grotesci*, unde deteriorarea universului originar, al candorii infantile, cunoaște deplasări de linii sugestive pentru combinația de lirism duios și accent ironic, deocamdată benign: „S-a sfărâmat / păpușa care mișca mâna dreaptă. /.../ Ea are ochiul bleg și plângăreț, / gura strâmbă, / gura strâmbă, / și din cot, și din

cap, și din gât: / Tărățe, tărățe, tărățe. /.../ Păpușa era o păpușă caraghioasă / și julită (la nas)” (*Elegie pentru păpușa cu tărățe*). Sau, ca în *Bal*, aceste mișcări de jucării mecanice, care vor fi și ale unor personaje din mai târziu dramaturgie ionesciană: „Săltau perechi / după un cântec / foarte vechi. // O, foarte vechi! // Mișcau cuminte/ (un, doi, trei) / un genunchi (fără cărcei. / Cum se-nvârteau / încetinel / când se-auzea / un clopoțel// Se apăsau / de subțiori / și surâdeau / de patru ori. // Când vreun șoc / la un soroc / opra în loc / istețul joc”... Ceva din „portretul artistului ca saltimbanc” e schițat și în aceste versuri ale debutantului, readucând ecouri îndepărtate, tot pe linia Jules Laforgue, dinspre Adrian Maniu și narcisismul autoironic al lui Tristan Tzara, regăsibil până în cutare manifest dadaist: „Aiurit / și aburit, / cum eram / tot mă iubeam. // În strachină, nătâng, / împlântam piciorul stâng / și nu călcam deștept / nici cu piciorul drept. // Dar printre nori / alergam ușor, // iar dacă mă-ncurcam în stele / le culegeam, ca niște mere. // Cum eram, / tot mă iubeam”.

Desigur, asemenea versuri nu sunt încă „avangardiste”, însă ele se nutresc din surse comune cu cele care au fost ale avangardei istorice românești, ale primului Tzara, care se copilărea și el, precum în foarte cunoscuta *Glas*, și pe care îl vom regăsi și în postura clovnescă prelungită dinspre manifestele dada până în anumite pagini din *Nu*. Așa cum sunt, cu universul lor restrâns și îndatorate unor înaintași străini și români, poemele tânărului Eugen Ionescu au totuși o notă de autenticitate, de prospețime a unei sensibilități înscrise în registrul resuscitatei naivității și candori moderne, conștientă de inevitabilul ei grad de convenționalizare.

→

știm – cuvintele nu spun întotdeauna ceea ce pretind să comunice. Uneori ele nu înseamnă nimic, precum în *Cântăreața cheală*, altele sunt cu totul altceva decât ar părea. De aceea, prin „grotesc“ s-ar cuveni înțeles aici tragic, întrucât inaderența planurilor existențiale unele la altele, incoerența, dicontinuitatea și lipsa lor de îmbinare conduc la absurd, la pierderea sensului, la alienare, care, într-o cheie existențialistă – și ce altceva este literatura absurdului, dacă nu o lectură în cheia existențialismului a datelor realității? – înseamnă, pur și simplu, tragic... Iar prin tragic, prin ceea ce Ionescu numește în titlu tragic, se cuvine întrezărit tocmai aparent opusul acestuia, comicul, ca expresie atroce, brutală, palpabilă și vizibilă a incoerenței și deșirării semnalate, aptă să stârneasce la spiritele sensibile și inteligente singura reacție compatibilă: inetul repetat, din gât și diafragmă, pe care obișnuim să îl numim râs și care denotă stupefarea iremediabilă a receptării gravei incompatibilități între registrele vieții, acțiunii și evenimentelor, față de care cuvintele sunt un răspuns prea moale (și deci inutil).

Dar versiunea definitivă a titlului a survenit târziu, la decenii distanță de momentul scrierii fragmentelor de monografie rămase. Chiar și anunțate aproape fidel, încă din epocă (1936), printr-o notiță despre efortul de elaborare în care era prins autorul, inserată în revista *Facla*, alte variante ale titlului erau laconice, trimitând cu precizie doar la numele bardului francez, adăugau o notă sarcastică (*Victor Hugo sau vicisitudinile geniului*), pariau pe cartea romanțios-senzaționalistă (*Victor Hugo sau Geniu, amor, nebunie și moarte*) sau dezvăluiau, tot mai aproape de ceea ce se contura în pagină, notele dominante ale abordării (*Viața solemnă și ridicolă a lui Victor Hugo*). Se poate observa, grație acestei căutări în etape, modul cum, de la aparenta neutralitate, după publicarea primelor două capitole, Ionescu a trecut deja la dezvăluirea distanțării ironice, exprimată în oximoronia formulării senzaționaliste, de factură romantică, despre nevoile cu care se confruntă geniul. Despre ce vicisitudini era vorba se poate înțelege din scurtul comentariu inclus în *Facla* despre această work-in-progress: tensiunea dintre grotesc și tragic înțeală ca ecuație comic-tragic, ambii termeni fiind trăiți simultan, în continuă inaderență; de unde și absurdul, grotescul, ridicolul. Până la stabilizarea finală a subtitlului însă, condeiul ionescian s-a încercat în niște formule intermediare, din ce în ce mai ample și mai explicite, în care elementele de repetiție se referă la elementul biografic (viață-moarte): *Viața și moartea lui Victor Hugo* ori *Victor Hugo sau Geniu, amor, nebunie și moarte* ori *Viața solemnă și ridicolă a lui Victor Hugo*. Proiectul s-a precizat, așadar, în etape, și pe măsura acestui proces, titlul viitoarei cărți s-a modificat în sensul sugerării din ce în ce mai puțin emfatică, dar nu mai puțin provocatoare și grăitoare, a angulației și intențiilor monografului.

Este însă, într-adevăr, vorba despre proiectul unei monografii hugoliene? Foarte devreme, încă de la publicarea capitolului al treilea în revista *Viața românească*, nota pamfletară și sarcastică, anulatoare a pretenției obiectivității solicitate celui angajat în

judicarea imparțială a unui destin de creator, își face loc în prim-plan. Se poate deci vorbi despre o găsire a tonului care, departe de a lipsi în primele două capitole, nu îi va fi părut dintru început atât de importantă autorului încât să merite să fie dezvăluită *ab initio*. Acum devine tot mai clar că volumul în curs de facere este mai degrabă o antimonografie, că el nu vizează valorizarea unei moșteniri literare, ci despuieră creatorului acesteia de atributele sacre ale insului mereu inspirat și performant. Se asistă astfel la o dezvrăjire a protagonistului, la o demitizare și demistificare; operațiune critică întreprinsă cu mână sigură pe seama omului, nu a artistului.

Într-un anume sens deci, „hugoliada“ ionesciană este o diavoliadă, căci – scrisă încă după canon, în fraze elaborate urmând cuminte, ca la Franz Kafka, tipicul gramatical și retoric asertat de clasicitate – ea răsucesce referentul dindărătul conceptelor și traversează faptele mai mult sau mai puțin anodine, oricum comune ale unei vieți într-o altă direcție decât cea înspre care conduc evocările adeseori declarat sau discret encomiastice specifice artei biografiei literare. Se simte în fiecare pagină un duh mai puternic, coroziv, al cărui acid topește convenția acceptată de establishmentul unei societăți burgheze așezate și pe cel al receptării general acceptate, dezvăluind provocator alte laturi, neexplorate, ale unei vieți pe care hagiografia istorico-literară s-a obișnuit să o trateze hagiografic. Un tratament de această natură, hieratic și golitor de seve, nu poate salva clocotul vital care a animat personalitatea celui evocat, contribuind, tocmai pe dos, la definitiva ei încremenire și asfixiere. Cu o intuiție unică, E. Ionescu înțelege repede asta și, ajutat de harul propriului talent prozastic și de perceperea acută a lumii prin balansul între îngemănatele categorii ale tragicului și comicului, el se aplică unei altfel de evocări.

Pentru a evidenția clar, cu succes, valoarea unui astfel de demers, autorul avea nevoie de un subiect uman sonor. Cultura română nu i-l ar fi putut oferi la dimensiuni suficiente de pregnante. Nici măcar scaldarea în baia cu acizi a lui Eminescu nu ar fi condus la un asemenea efect, „poetul național“ rămânând, până astăzi, exponentul unui etos românesc, cu atingeri universale evidente, însă venind dintr-o cultură marginal-europeană, incapabilă să îl propulseze până la raftul întâi al antologiei literare occidentale sau mondiale. Pentru asemenea exercițiu i se ofereau ca de la sine alte nume: anticii Euripide, Sofocle, Eschil, apoi Shakespeare, Cervantes ori Rabelais, sau romantici și realiști precum Balzac ori Hugo. Față de primii, în legătură cu care informația biografică rămâne lacunară, și în raport cu atleții literari ai Occidentului sec. al XVI-lea, aproape la fel de cunoscuți în detaliile vieții lor, geniile sec. al XIX-lea francez aduceau promisiunea unei abundențe de date și dețineau atul de a veni din Hexagonul căruia, prin naștere, Ionescu însuși socotea că îi aparținea. Era, în plus, și mirajul francofil în care cultura română însăși continua să trăiască și care se manifesta chiar și atunci când avangarda – de care ține temperamental și prin alegeri proprii și Ionescu însuși –, negatoare radicală a literelor înțelese „tradiționale“ (nu doar tradiționalist!), își alegea ilustrațiile, precum în cazul lui Fundoianu, preo-

cupat să retraseze liniile vieții și creației lui Rimbaud „le voyou“ (monografia poetului despre vizionarul din *Iluminări* apărea în 1933). În condițiile în care totuși, temperamental și emoțional, Ionescu era compatibil mai degrabă cu Victor Hugo, cultivatorul unor genuri plurale, decât de prozatorul-constructor sistematic care, prin excelență, era Honoré de Balzac, alegerea era ca făcută, dincolo de criteriile inerente ale afinității artistice și stilistice.

Interesant totuși că Ionescu alege să își construiască *Hugoliada* în marginea biografiei autorului luat în discuție, fără o insistență asupra operei. Este un semn că intențiile tânărului explorator mergeau în altă direcție decât elucidarea operei. Ca atunci când vorbește – în *Nu* sau în articolele aceleiași epoci – despre Camil Petrescu, Mircea Eliade, E. Lovinescu, condiția de scriitor este doar criteriul alegerii personajului central al explorării. Sondajele se îndreaptă însă, cu obstinație, în direcția accidentului de viață socotit relevant pentru personalitatea și caracterul respectivului. S-ar zice că nu relevanța literară a lucrărilor prin care acești oameni au ieșit din contingent îi ocupă atenția, ci tocmai alcătuirea și manifestările lor personale, cotidiene, condiția lor umană. Interesul biografului este deci orientat cumva fenomenologic și filozofic, iar atitudinea este – într-o manieră oricât de deghizată – cea a unui moralist și a unui stoic. El glosează despre deșertăciunile vieții artistului, socotit, pesemne, un exponent al umanității omului, expus din toate direcțiile intemperiiilor împrejurărilor exterioare și interioare, dar mai ales biciuit de versantul ininteligibilului, al „bâlbelor“, al cedărilor de caracter și al ridicolului, spaimelor, inabilităților de reacție... De aici grotescul situat în tensiune atât față de hilar, cât și în raport cu sfâșierea (acel „écartelement“ dintr-un titlu cioranian).

Text prezentat în cadrul Colocviului *Ionesco vs. Ionescu*, dedicat centenarului nașterii marelui dramaturg, colocviu inclus în programul Festivalului Atelier, Baia Mare, 27 iunie 2009.

Notă

1. După cum precizează Mariana Vartic, în ediția din Eugen Ionescu, *Eu*, Cluj-Napoca: Ed. Echinox, 1990 a textului, la p. 149, în nota de subsol introdusă prin asterisc, „În revista *Ideea românească*, primele două părți apar, de fapt, sub titlul *Victor Hugo*, iar următoarele două, sub titlul *Victor Hugo sau vicisitudinile geniului*. Am optat, în această ediție cu caracter literar, pentru titlul impus de Gelu Ionescu atunci când a republicat, fragmentar, această «viață romanțată» în *Secolul 20* (nr. 2, 1972), bazându-se pe o informație din *Facla* (anul XVI, nr. 1507, 7 febr. 1936, p. 2): «Eugen Ionescu lucrează la o 'viață grotescă și tragică a lui Victor Hugo'». Autorul însuși a ezitat în acest caz între mai multe variante de titlu: *Viața și moartea lui Victor Hugo* ori *Victor Hugo sau Geniu, amor, nebunie și moarte* ori *Viața solemnă și ridicolă a lui Victor Hugo*. În fine, pentru traducerea franceză, apărută la Gallimard, în 1982, Eugen Ionescu a optat pentru titlul *Hugoliada*».

IONESCO ȘI VICTOR HUGO

O biografie parodică împotriva literaturii (fragment)

Mariana Martha Rodríguez

O biografie parodică

PRESIUNEA SOCIALĂ este un desăvârșit instrument de uniformizare, chiar și atunci când vorbim de literatură. Canonizarea incipientă a mai multor scriitori români, contemporani cu tânărul Ionesco, datorită impunerii lor în sistemul literar în care acesta din urmă refuza să se integreze, fără să își facă auzit protestul sonor, al său *nu* spus falselor valori ale literaturii și ale criticii, era un fenomen relativ benign, dacă îl comparăm cu cotele de idolatrie pe care le atinsese cultul marilor poeți romantici. În cazul lui Victor Hugo, în Franța, acest cult părea să supraviețuiască, inclusiv în anii '30 ai secolului XX, rezervelor pe care le-a insuflat primilor moderni ceea ce ei numeau afectare retorică necontrolată a bardului ridicat deja la categoria de idol național. Când până și unul dintre fondatorii suprealismului, poetul Philippe Soupault, a participat la numărul omagial al revistei *Europe* dedicat lui Hugo în 1935, cu ocazia trecerii a cincizeci de ani de la moartea sa², părea că și cei mai notorii iconoclaști și-au plecat capul. În acest context, Ionesco, atât de necruțător în tinerețea sa (dar și mai târziu) cu superstiția autorității, fie ea și literară, a întrezărit, probabil, o ocazie de aur de a-și exersa ironia pe seama presupusului geniu. Criticul apărător al șipătului, al sincerității unui eu poetic rupt de interesele pământești și de setea de celebritate, pentru care lirica hugoliană nu era decât un potop monstruos de locuri comune („paie și ape murdare“, p. 80), a decis să atace fățiș cultul personalității al cărui obiect era Victor Hugo. A făcut acest lucru răsturnând genul literar care se concentrează cel mai mult pe personalitate, anume biografia, tocmai într-un moment în care moda și succesul biografiilor de scriitori o transformau într-un gen de referință pentru parodia critică.

Importanța genului biografic în perioada de apogeu a modernității, ce coincide *grosso modo* cu perioada dintre cele două războaie mondiale, se datora unei extinderi considerabile a resurselor literare aflate la dispoziția biografului. În secolul XIX, biografia aspira la acumularea de documente reproduse brut, ele împiedicând adesea reconstituirea vieții povestite și reducând interesul pur estetic al operei. Acest lucru se petrece cu cărțile dedicate lui Victor Hugo de către Edmond Biré, cercetător al ideologiei legitimize și primul mare denigrator al poetului. Opera lui a constituit o bogată sursă de date și documente reale, care i-au permis lui Ionesco să creioneze un Hugo la fel de demn de dispreț ca și cel sugerat de Biré³ sau poate chiar și mai mult. Totuși, autorul operei *Victor Hugo* a înlăturat riscul unei desfășurări exagerate de erudiție și, deși trecerea în revistă

a numeroaselor sale surse dezvăluie că nu era nicidecum vorba de o scriere de amator și că atingea un nivel de rigoare istorică destul de acceptabil, chiar făcând abstracție de caracterul său burlesc, nu e greu de observat că reperul său nu îl constituia aceea specie de biografie erudită de secol XIX pe care o consultase în profunzime, ci paradigma modernă, născută pe ruinele vechilor certitudini epistemologice. În această paradigmă, adevărul intim al celui biografiat nu numai că se desprindea din document pur și simplu, dar era și scormonit mai departe, cu ajutorul exercițiului empatic al intuiției, fără ocolișurile pe care respectul și protejarea aspectelor mai puțin prezentabile ale vieții relatele le făcuseră să limiteze amploarea biografiilor scrise înainte de revoluția psihanalitică și, mai ales, înainte de deschiderea crescândă a mentalității care a urmat, în secolul XX, rigidității moralei victoriene. Josniciile și ridicolul, sexualitatea și scandalurile nu mai erau trecute sub tăcere, ele contribuind, în schimb, la un tablou mai complet și mai expresiv al personajului, indiferent dacă scopul biografului era științific, encomiastic sau demitizator. Genul a câștigat, în acest fel, o mai mare varietate în ce privește conținuturile sale, ceea ce corespunde, sub aspect formal, recurgerii la niște procedee stilistice la fel de variate, având drept țel să-i confere relatării o flexibilitate și o atractivitate a lecturii asemănătoare celor pe care le are romanul modern. Acesta a înlocuit pe atunci istoriografia ca referent generic al biografiei, fără a neglija nici sugestiile poeziei, filmul și, mai cu seamă, teatrul.

Acest caracter voit mai literar al biografiei, alături de curiozitatea trezită, probabil, de perspectiva mai puțin rigidă și mai puțin respectuoasă, ar putea explica, eventual, marele său succes la public, care, la rândul său, i-a stimulat, fără îndoială, cultivarea. În consecință, câteva din ultimele mari opere clasice ale genului, reeditate și în zilele noastre, provin din această perioadă de înnoire, cum ar fi *Eminent Victorians* [Victorienii eminenti] (1918), de Lytton Strachey, biografiile medicale ale unor figuri din istoria lui Gregorio Marañón în Spania sau biografiile romanțate îmbibate în psihanaliză ale austriacului Stefan Zweig. Acestora li se adaugă viețile scriitorilor, la rândul lor mai mult sau mai puțin romanțate, dar fără să fie neglijată o rigoare documentară care controlează zborul imaginației, ele predominând în perioada interbelică în Franța și, prin urmare, datorită marii influențe pe care o exercita cultura franceză, și în România lui Ionesco. În aceste două țări, deși nu lipseau, desigur, biografiile unor personaje importante ale istoriei, din motive străine scrisului, reconstituirea existențelor creatorilor literari va fi activitatea căreia i se va dedica cel mai

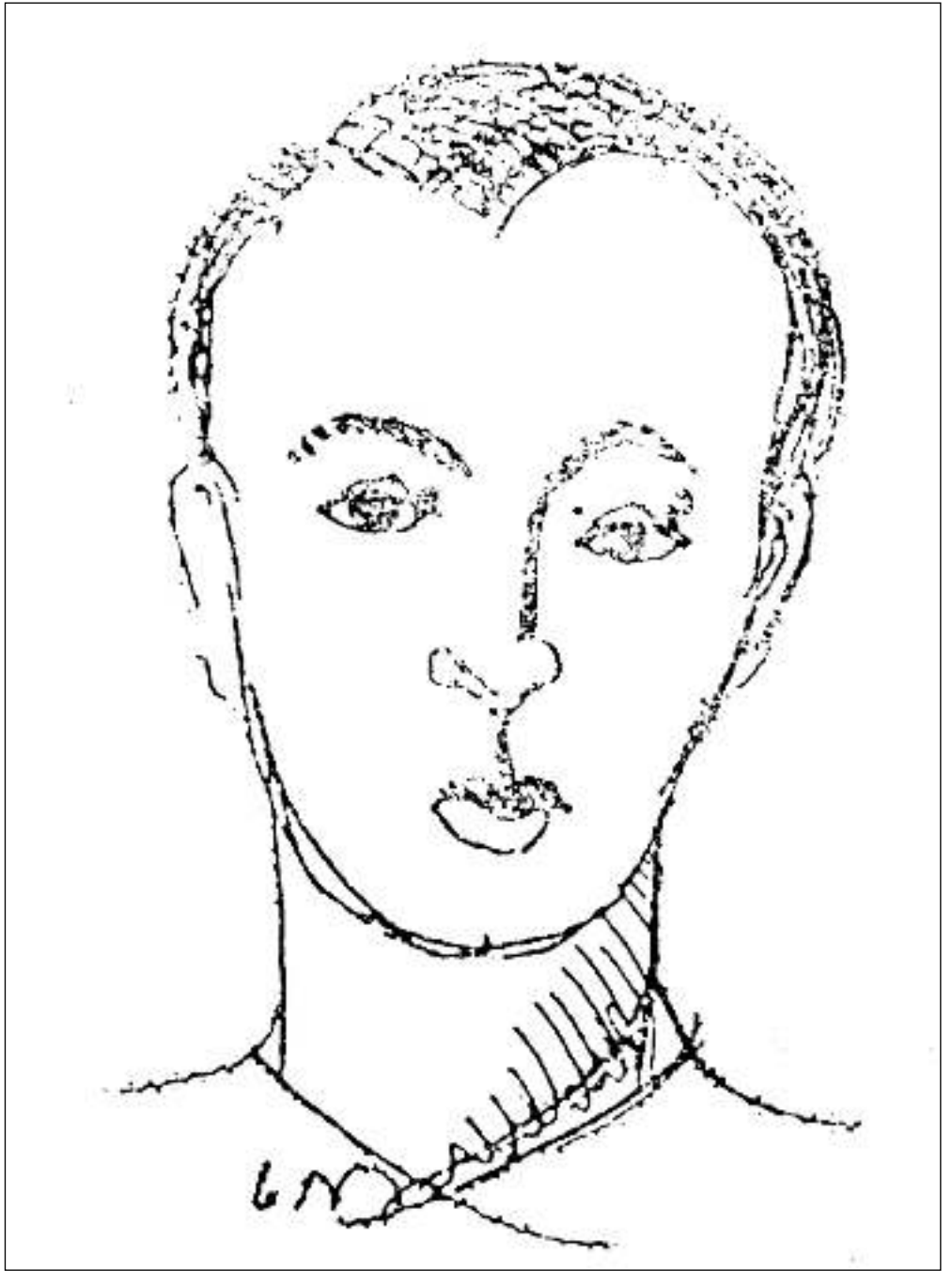
mult spațiu. Scriitorii aleși cu precădere pentru acest exercițiu, parțial critic, parțial biografic, erau tocmai romanticii, al căror subiectivism și a căror expunere ostentativă a propriilor avatari existențiale favorizau de la bun început o *mitologizare* a personajului, ca bard inspirat, în percepția publicului, indiferent de valoarea unor opere care ar fi putut să rămână actuale, sau nu, atunci când acești biografi moderni au reușit să le creeze o nouă faimă. Așadar, în România, G. Călinescu, criticul cel mai influent din acea perioadă, a reușit să instituie mitul poetului național Mihai Eminescu, datorită cercetărilor sale și unei documentate biografii a poetului (*Viața lui Mihai Eminescu*, 1932). Ionesco nu numai că a citit-o, dar a și comentat-o într-o recenzie în care, deși elogia măiestria literară a lui Călinescu, nu și-a ascuns antipatia față de genul biografiei romanțate, pe motiv că se oprea asupra unor detalii exterioare și anecdotice din viața poetului, în loc să aprofundeze procesul creativ interior al acestuia⁴:

Cred că biografia faptelor exacte – dar mai cu seamă biografia faptelor exacte! – este inutilă; dar chiar vătămătoare. Nu mă poate interesa decât biografia interioară – chiar imaginară – dar adevărată spiritualicește a poetului. Și în ciuda abilităților și a justificărilor sale, diplomatice, dar nu mai puțin sofisticate, d. G. Călinescu a scris o biografie romanțată în sensul cel mai peiorativ al cuvântului. [...] Scrisă cu degajare, cu dragoste pentru frază și desigur cu abilitate, cartea d-lui G. Călinescu nu depășește așadar tehnica unei simple vieți romanțate cu unele date exacte (pe care le au toate biografiile romanțate de altminteri), speculând cu isteție unele momente patetice, dar exterioare și neajutând cât de puțin la fixarea, singură necesară, a portretului unui Eminescu interior.

Este probabil, de asemenea, să-și cultive și îndoielile cu privire la plasarea lui Eminescu pe un pedestal, deși îl aprecia, dacă e să judecăm după aluziile sale elogioase făcute în public, displăcându-i însă cultul marelui om, *bardolatria*, așa cum viața lui Victor Hugo ne-o confirmă limpede. Însă redactarea unei vieți parodice a lui Eminescu, chiar dacă i-ar fi fost la îndemână și ar fi provocat în România un scandal și mai mare decât cel iscat de *Nu*, nu ar fi avut aceeași amploare subversivă într-un plan mai universal. Și, mai ales, biografia scrisă de Călinescu, prin calitatea sa istorică și literară, se preta mai puțin ridiculizării decât viețile extravagant de elogioase cărora le cădea victimă Victor Hugo, prin pana unor imitatori mai puțin dotați decât reformatorul francez al biografiei, André Maurois. Acest fin scriitor și istoric, autor de romane psihologice și de povestiri spe-

culative date prea mult uitării astăzi, a declanșat moda acestor vieți romanțate ale scriitorilor (incluzând una despre Hugo, mult posterioară celei ionesciene⁵), odată cu publicarea biografiei, sub formă de roman, a poetului romantic englez Percy B. Shelley, în 1923. Pe deasupra, a codificat trăsăturile vieții moderne în seria de conferințe reunite în 1928 sub titlul *Aspects de la biographie* [Aspecte ale biografiei]. Buna primire din partea publicului i-a determinat pe editori să exploateze acest filon prin intermediul unor colecții precum cea inițiată de Plon în 1926, purtând un titlu sugestiv: „Le roman des grands existences” [Romanul marilor existențe]. În cadrul ei, romancierii și erudiții năzuiau să combine utilul, făcând cunoscută viața marilor scriitori în rândul cititorilor, cu plăcutul, prin poleirea pastilei istorice cu podoabele narațiunii. Erau incluse aici niște transcrieri ipotetice ale gândirii și ale emoțiilor scriitorului „biografiat” sau reconstituirea unor scene neobișnuite sau reprezentative, ca și cum biograful ar fi asistat la acestea, ba chiar cu ajutorul unor dialoguri care, de obicei, lipseau cu desăvârșire din sursele documentare folosite, deși acestea din urmă lăseau loc unei astfel de interpretări. Calitatea rezultatelor se schimba de la un caz la altul, însă, într-unul din ele, venerația lipsită de spirit critic pe care o purta scriitorului omagiat a atins asemenea cote, încât Ionesco, iconoclast și antiromantic în stil modernist, a întrezărit probabil o ocazie unică de a prinde doi iepuri deodată: pe de-o parte, *déboulonner* (așa cum va spune în prefața sa la traducerea franceză a operei, sub titlul *Hugoliade*), adică să-l doboare de pe pedestal pe marele om și să denunțe în trecere tot ce presupunea cultul geniului și al unei literaturi retorice și exterioare, așa cum am discutat mai sus. Și, pe de altă parte, să sporească efectul atacului său burlesc, prin parodiarea unui gen pe care îl califică drept „literatura minoră – vulgară, dacă vreți, facilă în orice caz – a biografiilor romanțate”⁶, mai ales atunci când era înlăturată orice problematizare și, fără să poată argumenta calitatea literară a prozei unui Călinescu sau a unui Maurois, de pildă, deveneau simple hagiografii romanești, în care o admirație nemăsurată și lipsită de spirit critic dovedea imbecilitatea biografului.

În cazul lui Hugo, responsabilul pentru romanul unei mari existențe corespunzător, suferind de toate simptomele *hugolatriei* și ale stilului defectuos care îi displăceau atât de profund lui Ionesco, este un scriitor francez obscur, pe nume Raymond Escholier. Biografia lui romanțată, publicată de librăria pariziană Plon în anul 1928, poartă titlul grăitor de *La Vie glorieuse de Victor Hugo* [Viața glorioasă a lui Victor Hugo]. Această carte va fi parodiată în primul rând de către Ionesco în viața grotescă a acestui Napoleon al literelor⁷, unde nici măcar nu ezită să îl califice foarte direct pe Escholier drept *cretin*, într-una din ocheadele aruncate cititorului, pentru ca acesta să știe care este principalul referent al parodiei. Într-adevăr, Victor Hugo coincide cu biografia lui Escholier în structura sa generală, unde biograful recurge la o succesiune de scene în formă narativă, care conturează treptat viața poetului. De asemenea, se face referire la momente semnificative,



• Eugène Ionesco, văzut de Margareta Sterian, 1934

care au la bază o documentare mai puțin clară în cazul lui Escholier decât în cel al lui Ionesco, fapt ce se explică prin chipul mai clar romanesc al vieții scrise de *hugolatrii* francezi, în timp ce Ionesco preferă să își îmbogățească textul cu digresiuni critice și cu raționamente personale care îi conferă un aer mai eseistic, în stilul miscelaneului modern pe care îl cultivase în mod strălucit în *Nu*. Astfel, parodia ionesciană nu se aplică respectând un tipar pur imitativ, ca și cum ar fi vorba de o pastişă a prozei lui Escholier, cu mult mai săracă decât cea a tânărului Ionesco. Ea se manifestă cu precădere prin inversiunea burlescă și sistematică a tot ce era, la Escholier, pretext de laudă. Cu toate acestea, parodia ajunge până la detaliu în unele episoade, ca de exemplu în prima anecdotă recreată în *Victor Hugo*, cea a mamei suferinde care învinge boala, pentru a-și îndemna fiul să vâneze gloria cu orice preț. Iată scena recreată de Escholier⁸:

Il faut sauver maman, il faut la veiller ; mais elle, dès que le délire tombe, se tourne vers son petit, son plus petit :
– Et cette ode ? Et Toulouse ? Et le lis d’or ?
Lui alors secoue la tête :
– Maman, Eugène vous a gardée la nuit dernière ; c’est mon tour de demeurer près de vous.

– Demain ?
– Demain, il sera trop tard, demain le décalé expire.
Alors la mère appelle le fils et le prend dans ses bras amaigris :
– Je veux que tu aies le lis d’or. Travaille, travaille toute cette nuit. Demain, tu me liras ton ode et je serai gué ie. Demain, tu enverras ton ode à Toulouse. Victor courbe le front. Il s’assied devant la lourde table, il rêve, puis se décide. Il obéit... Il commence d’écrire...
*Je voyais s’élever dans le lointain des âges,
Ces monuments, espoirs de cent rois glorieux*⁹.

Și cea recreată de Ionesco:

Astfel, odată, grav bolnavă, este vegheată de Victor, adolescent. Victor Hugo sta tot timpul la căpătâiul mamei bolnave și nu mai avea timp să facă poezii. Sophie, palidă, își întoarce capul spre el și face efort să vorbească:
„O...”, spune ea cu voce stinsă.
„De l’eau?”, întrebă Victor, crezând că Sophie cere apă.
„Nu. O – da”.
„Oda?”
„Da. Oda pe care trebuie s-o prezinți pentru premiul Academiei din Toulouse! Ai scris-o?”
„Nu”.

→

→

„Scrie-o aici, acum“, îi spune ea cu voce stinsă.

Și Victor, supunându-se, scrie, la căpătâiul aceluia personaj hugolian, lucruri care nu aveau nicio legătură cu realitatea momentului:

*Je voyais s'élever dans le lointain des âges,
Ces monuments, espoirs de cent rois
glorieux...*

Și Oda „sur le rétablissement de la statue de Henri IV“ a restabilit-o pe Sophie, care, cu ocazia aceasta, nu a mai murit. [p. 70]

Nu e greu de remarcat schimbarea totală de perspectivă. Aceleași fapte, recreate cu ajutorul unui dialog ce se dovedește a fi, de fapt, paralel, și inclusiv citatul în versuri identice al poemului ce devine motiv al stării de veghe materne se transformă dintr-o scenă înduioșătoare, dacă nu chiar patetică, în originalul francez, cu poetul care „rêve“ (visează cu ochii deschiși) în fața unei „lourde table“ (mese grele) (detaliu care se dorește expresiv), într-una de comedie burlescă, cu un joc de cuvinte care reduce posibilă tensiune a momentului și îi scoate în evidență ridicolul. Pe lângă toate acestea, pasajul este legat de tipicul uz ludic al limbajului, omniprezent în întreaga operă a lui Ionesco încă de la începuturile sale și care se manifestă și în această carte, cu ajutorul inserării ironice a cuvintelor străine, franțuzești în cazul de față, în calitate de procedeu comic de distanțare (bunăoară, adresarea cu *Monsieur, Madame, Monseigneur*, în *Victor Hugo*).

Pretenția emoțională a lui Escholier, care frizează kitsch-ul, atunci când nu cade în el, este înlocuită de un umor mai eficace datorită conciziei mult sporite a textului românesc, care reușește să ne dea o idee despre caracterul ambelor personaje prin doar câteva mișcări de pensulă, conform tendinței spre stilizare a scrierilor moderne din acea perioadă. În paralel, Escholier pare să se fi contagiât de inflația de imagini vizuale care ornează stilul admiratului său poet. Iată un alt exemplu, și mai retoric decât cel anterior, dacă e cu puțință așa ceva, în care biograful nu recrează o scenă exterioară, ci presupusele gânduri ale poetului, pe care le-ar fi dedus în urma lecturii unor pasaje din opera sa¹⁰:

Sur la grande route d'Auch à Agen, la diligence roule, rapide, dans la nuit. Deux voyageurs reposent, au fond du coupé... « M. et Mme Georget », ont-ils dit au bureau de poste, en prenant leurs places. La lune éclaire parfois une femme encore jeune, aux formes pleines, et près d'elle, la soutenant de sa large épaule, un homme robuste, au front immense.

Soudain, un cahot brusque réveille en sursaut le dormeur. Ses yeux s'ouvrent.

À droite, un précipice. À peine si l'on perçoit le rebord du chemin. Des vapeurs montent à l'horizon, quelques nuages bruns et déchirés s'y mêlent. La lune qui décline, l'aube qui se lève... Étrange clarté ! Ce ciel

marbré de nuages noirs et de brumes blanches... On dirait une immense montagne, dont l'escarpement se perdrait dans l'infini. Les étoiles semblent des feux de pâtres allumés çà et là sur cette pente gigantesque.

M. Georget se frotte les yeux. Depuis trois semaines qu'il parcourt les Pyrénées et l'Espagne, rien ne l'a surpris comme cette vision surnaturelle. Le voyageur s'éveille tout à fait. L'illusion optique s'évanouit, mais le spectacle reste admirable. [...] Effet de brouillard...¹¹

La rândul său, Ionesco copiază modelul lui Escholier și reproduce, cu mai multă gravitate, impresiile lăuate de peisajul surprinzător, acoperit de ceață, însă atribuie aceste senzații... amantei lui Hugo, în timp ce poetul se prezintă în modul cel mai grosolan, sfărâind de mama focului, ca o persoană incapabilă de orice sentiment veritabil și lipsită de o sensibilitate poetică dezinteresată, independentă de dorința sa de a ieși în evidență, chiar dacă acest lucru însemna să profite de ideile și de sentimentele altora:

Pe la începutul lui septembrie 1843, părăsește Pirineii spanioli. Sosește la 4 septembrie la Agen. Călătorește noaptea cu diligența și Juliette admiră în munți un efect de ceață, pe când marele poet, obosit de prea multă viață interioară, dormea dus și, dacă nu mă înșel, sforăia. Juliette nu putea dormi. A încercat să-l trezească și pe Victor Hugo, dar era prea morocănos. A vegheat în timpul drumului, în întuneric, și, înfrigurată de noapte, de ceață, de tăcerea munților, de pacii bărboși, de senzația prăpastiei în noapte, a fost cuprinsă de o frică cosmică. „Victor ar face o odă acum. Cât de mult l-ar impresiona pe Victor dacă ar fi treaz.“ Dar Victor nu s-a trezit toată noaptea. În zori, când diligența s-a oprit într-un sat și călătorii s-au dat jos să bea lapte de bivolițe grase adus de țărani, s-a sculat și Victor Hugo. Juliette i-a povestit emoțiile nopții, pe care Hugo nu le-a uitat și le-a povestit și el altora, mai târziu, ca fiind trăite de el. [p. 110 și 112]

Traducere din spaniolă de
OANA PRESECAN

Note

1. Prezentul eseu reprezintă traducerea adaptată a introducerii la ediția noastră bilingvă a biografiei lui Victor Hugo, scrisă de Ionesco, pe care am intitulat-o *Hugoliada* (Madrid: Cuadernos de Langre, 2009). Toate citatele din operă provin din ediția menționată, iar numerele paginilor corespund acesteia.
2. Cu aceeași ocazie, au apărut numeroase articole în presa română, după cum ne indică studiul realizat de Ileana Mihăilă, *La réception de l'œuvre de Victor Hugo dans la presse roumaine de l'entre-deux guerres (Analele Universității București: Limbi și literaturi străine, LII, 2003, p. 3-10)*, care trece în revistă primirea amplă și pozitivă a operei hugoliene în România tânărului Ionesco.
3. Ionesco a folosit ca sursă principală studiile biografice ale lui Edmond Biré, un adevărat tezaur de documente inedite reprezentative, cu precădere cel

intitulat *Victor Hugo après 1852* (Paris: Perrin, 1894), precum și cel anterior: *Victor Hugo après 1830* (Paris: Perrin, 1891).

4. Eugen Ionescu, G. Călinescu. *Viața lui Mihai Eminescu*, Ed. Cultura Națională, Azi, I, 3-4 (mai-iunie 1932), p. 348-350 (citatul se găsește la paginile 349 și 350).
5. *Olympio ou la Vie de Victor Hugo* [Olimpiu sau viața lui Victor Hugo], Paris: Hachette, 1954.
6. Eugen Ionescu, G. Călinescu. *Viața lui Mihai Eminescu*, p. 349.
7. Comparația dintre Hugo și cuceritorul corsican nu era nicicum hiperbolică, cel puțin nu pentru Escholier, fiindcă acesta îl califică mai întâi drept „seul grand homme que la France puisse opposer à Dante, à Shakespeare, à Goethe“ [singurul mare om pe care Franța îl poate opune lui Dante, Shakespeare, Goethe] și, câteva rânduri mai jos, declară că formidabilul secol XIX este dominat de „ces deux grandes figures populaires : Napoléon, Victor Hugo“ [aceste două mari figuri: Napoleon și Victor Hugo] (din Raymond Escholier, *La Vie glorieuse de Victor Hugo*, Paris: Librairie Plon, 1928, p. [10]).
8. *Ibid.*, p. 58.
9. Trebuie să-și salveze mama, trebuie să o vegheze; dar ea, de îndată ce își revine din delir, se întoarce către micuțul său, către cel mai mic băiat al său:
 - Și oda? Și Toulouse? Și crinul de aur?
 - El atunci își scutură capul:
 - Mamă, Eugène te-a păzit noaptea trecută, acum e rândul meu să stau la căpătâiul dumitale.
 - Măine?
 - Măine va fi prea târziu, măine expiră termenul.
 - Mama își cheamă atunci fiul și îl primește în brațele sale slăbite:
 - Vreau să obții crinul de aur. Lucrează, lucrează, toată noaptea. Măine îmi vei citi oda ta și voi fi vindecată. Măine vei trimite oda ta la Toulouse.
 - Victor își lasă capul în jos. Se așază la masa grea, visează cu ochii deschiși, apoi se hotărăște. Dă ascultare... Începe să scrie...
 - Vedeam cum se înalță în zarea timpurilor acele monumente, speranțe a o sută de regi glorioși.*
10. Escholier, p. 268-269.
11. Pe drumul regal ce leagă Auch de Agen, gonește o diligență în toial nopții. Doi călători se odihnesc, în fundul cupeului... „Domnul și doamna Georget“, au spus la poștalion, ocupându-și locurile. Luna luminează din când în când o femeie încă tânără, cu forme pline, iar lângă ea, susținând-o cu spatele său lat, un bărbat robust, cu o frunte imensă.

Din senin, o zdruncinătură l-a făcut să tresară pe cel care dormea. Ochii săi se întredeschid.

La dreapta, o prăpastie. De-abia se distinge marginea drumului. Vaporii urcă în orizont, amestecați cu niște nori cenușii și deșirați. Luna ce coboară, zorii ce se trezesc... Ciudată limpezime!

Acel cer împânzit de nori negri și de cețuri albe... S-ar spune că e un munte imens, a cărui coastă abruptă se pierdea în infinit. Stelele par ruguri de păstori aprinse ici și colo pe panta uriașă.

Domnul Georget își freacă ochii. În cele trei săptămâni în care străbătuse Spania și Pirineii, nimic nu îl surprinsese mai mult decât această viziune supranaturală. Călătorul se trezește de tot. Iluzia optică dispare, dar spectacolul este în continuare admirabil. [...] Efect de ceață...



Gânduri despre geneza războiului cu toată lumea

R. Finkelthal

ÎNTR-O CARTE despre Ionescu/Ionesco scrisă acum mai bine de zece ani împreună cu regretatul Bill Kluback, încercam să identific sursele dramaturgului *Ionescu*, pe care tânărul critic *Ionescu* nu părea a-l anunța în scrierile sale din perioada interbelică. Pornind de la convorbirile cu Claude Bonney, în care Ionesco susținea că Flaubert și Jarry au avut asupra lui o influență mult mai decisivă decât românii Caragiale și Urmuz (vezi William Kluback și Michael Finkelthal, *Clownul în Agora*, București: Editura Universală, 1998, p. 31-32 și 92-94), încercam să stabilesc o balanță între influențele românești și cele franceze. Recunosc însă că menționarea lui Flaubert ca sursă principală de inspirație m-a surprins; ani de zile m-a urmărit gândul că nu de Gustave Flaubert era vorba, ci mai curând de André Gide.

Legată de problematica surselor de inspirație este și aceea a genezei teatrului ionescian: de ce a ales el, după război, în Franța, tocmai această formă de exprimare? Am scris (tot în cartea menționată; vezi capitolul „Note și contra-note despre Eugène Ionesco”) despre aceste lucruri, pornind de la constatarea că era ceva intrinsec dramatic în discursul tânărului Ionescu, că o tendință ascunsă, poate subconștientă, de a exprima printr-o tehnică a dialogului sublimat ideile centrale ale articolelor sale (uneori chiar și pe cele expuse în falsul său tratat de critică literară, *Nu*) era discernabilă de la bun început. La întrebarea „cum de a ajuns să scrie piese de teatru?”, răspundeam: „cred că (la un moment dat) a descoperit pur și simplu că îi era ușor să scrie teatru; așa cum spunea Jean Giraudoux, ca să scrii o piesă nu trebuie decât să intri în dialog cu tine însuși” (*ibid.*, p. 28). Și, într-adevăr, recitind un fragment din *Hugoliada: Viața tragică și grotescă a lui Victor Hugo* (folosesc în cele ce urmează versiunea franceză, *Hugoliade*, apărută în 1982 la Gallimard, în traducerea lui Dragomir Costineanu, ediție publicată cu participarea doamnei Marie-France Ionesco și postfațată de Gelu Ionescu), am avut impresia că citesc una din piesele sale de la începutul anilor cincizeci (precum, spre exemplu, *Amedée sau cum să ne descotorosim de el/ea*). Este vorba de scena în care Victor Hugo, prins în flagrant delict împreună cu soția pictorului Auguste Biard, e pe cale de a fi arestat. Faimosul scriitor, invocând poziția lui de poet al națiunii, îl paralizează pe comisarul de poliție adresându-i-se imperativ: „je suis M. Victor Hugo, de l'Académie française, Pair de France. En qualité de pair, je suis inviolable !!” Intimidat și încurcat în același timp, polițistul răspunde: „Il a raison! Il est inviolable ! Il est pair ! Je ne peux pas l'arrêter !” Secvențele care urmează acestor două „repligi” sunt și ele perfect

„ionesciene”: interjecția disperată a soțului încornorat, care schimbă culorile feței ca un cameleon, „violacé, jaune et vert”, și cere furios: „Arrêtez-le ! Arrêtez-le !”, este urmată de răspunsul imperturbabil al comisarului: „Je ne peux arrêter que madame... Elle n'est pas pair !” Autorul teatrului absurdului este prefigurată, de altfel, și într-o scenă care o precedă pe cea descrisă mai sus: în decursul unui bal mascat, caricaturistul își surprinde soția în compania lui Hugo; netulburat, acesta îl abordează cu o



• Afișul mesei rotunde *Ionesco 100* (Cluj, 9 octombrie 2009)

tiradă despre natura relației dialectice dintre tragic și comic, definește drama ca fiind superioară tragediei, pentru a termina cu o lungă tiradă care începe cu o apreciere măgulitoare a superiorității artei practicate de soțul înșelat:

Vous exprimez par les couleurs ce que la musique dit par les sons ; ce que la poésie dit par les images ; ce que la sculpture dit par les formes ; ce que la religion dit par l'extase ; ce que la magie dit par les incantations ; ce que les étoiles disent par la lumière ; les généraux par les mouvements de troupes ; les vagues par le flux et le reflux ; le feu par les flammes ; le législateur par le code ; la pierre par la pierre ; les arbres par les arbres ; le vent par le vent.

Discurs banal, plin de patos, dar total lipsit de semnificație, care ar fi putut fi rostit de toate personajele ionesciene, de la Mr. Smith și până la Bartholoméus al nu știu câtelea... În postfața sa, Gelu Ionescu remarca faptul că „Le Victor Hugo d'Eugène Ionesco est, sûrement, aussi l'un de ses premiers personnages littéraires. À la même famille s'apparenteront le Profes-

seur de la *La Leçon*, Nicolas d'Eu de *Victimes du devoir*, ou les séries d'autoritaires opportunistes d'autres pièces” (*Hugoliade*, p. 129). La această observație, aș mai adăuga-o doar pe aceea că, mult înaintea lui Ionescu, un spirit oarecum înrudit prin scepticismul său profund și prin disprețul său total față de critică, Paul Léautaud, scria despre Anatole France în același spirit: „certes, M. France est un grande littérateur, mais un grand écrivain ?”, pentru a preciza: „Ce n'est pas tout de bien écrire, il faut encore que sous les mots passe une sensibilité” (*Journal Littéraire*, ediție revăzută, Paris: Mercure de France, 1998, p. 25).

Revin însă la punctul meu de plecare: cine, printre autorii francezi, l-a influențat într-un mod decisiv pe Eugen Ionescu pe drumul său înspre o identitate literară franceză? Scrisesem mai demult că în momentul în care Ionescu se stabilea acolo, „în Franța o întregă generație pășea pe urmele lui André Gide și André Breton și ale suprarealiștilor: le plăcea să joace jocul «demolării» și le făcea plăcere să înlocuiască zidurile de piatră ale unei modernități în ruină cu construcțiile imaginare ale unei disperări nihiliste” (*Clownul în Agora*, p. 62). Nu am explicat însă legătura specifică cu Gide; voi încerca să o fac acum. Cred că punctul de convergență al celor doi se află în *Paludes*, o lucrare de tinerețe a lui André Gide, scrisă cam la vârsta la care Eugen Ionescu scria *Hugoliada* (aproximativ douăzeci și cinci de ani). Într-adevăr, așa cum sublinia traducătorul primei ediții publicate după instaurarea comunismului în România, autorul lui *Paludes* apare ca fiind foarte modern: „Părem atât de convingși de faptul că tot ce se numește inovație caracterizează în mod exclusiv epoca noastră, încît – în ciuda dezabuzatului «nimic nou sub soare», de care ne amintim cînd și cînd – descoperim cu stupefacție că străbunii pot face figură de contemporani” (Vladimir Colin, în prefața sa la *Paludes* și *Prometeu mîu înlănțuit*, publicate în volum unic la București: Editura pentru Literatură Universală, 1969). Gide nu este doar modern, uneori el pare a fi un adevărat premergător al... postmodernismului (era cât pe-aci să scriu al lui Derrida!); de exemplu, cînd scrie în 1894, într-un simulacru de prefață la *Paludes*, că „Înainte de a le explica altora cartea asta, aștept ca alții să mi-o explice. Vrînd s-o explic din capul locului, i-aș restrînge pe dată înțelesul; pentru că, dacă știm ce voiam să spunem, nu știm dacă n-am spus decît atât”, pentru a încheia cu: „Să așteptăm [...] de la public revelația propriilor noastre opere”...

În același *Paludes*, se regăesc mai multe locuri în care textul se transformă practic într-un dialog al cărui conținut este acela

→

Conjunția

IONESCO – MEYERHOLD

Poetica grotescului scenic

Ana Maria

PRACTICA SCENICĂ a veacului al XX-lea a impus, pe nesimțite – chiar dacă nu fără dificultate –, o convergență a reflecției autorului dramatic și a celei a regizorului asupra actului teatral, astfel încât intuițiile „regizorale” ale lui Eugène Ionesco, oricât de incongruente sau insolite le apăreau ele criticilor la vremea publicării lor, se înscriau într-o tradiție deja istorică: aceea a contestării de către practicienii scenei a anumitor forme și practici teatrale vetuste, bazate, în principal, pe mimetismul psihologic și pe iluzionismul naturalist.

Vocația polemică a autorului *Cîntăreței chele*, impulsivă și de nevoie de a-și defini crezul artistic în fața opacității primilor săi critici (Ionesco devenind, de nevoie, primul hermeneut al operei sale), a generat paginile incitante adunate în *Note și contranote*, care compun o poetică teatrală „în fă-

rîme”, dar extrem de coerentă, perfect valabilă și astăzi, cînd practica spectaculară a evoluat în direcții inedite și surprinzătoare, pe care Ionesco probabil că nu avea cum să le prevadă. În *Note și contranote*, dramaturgul nu se mulțumește cu comentariul propriei opere, ci, asemenea unor practicieni vizionari ai scenei, ca Gordon Craig sau Vsevolod Meyerhold, el lărgiște aria reflecțiilor sale, meditănd asupra mecanismelor teatralității, a esenței și specificității artei dramatice, asupra alchimiei subtile și evanescente care stă la baza artei actorului, provocînd metamorfozarea unei ființe cotidiane, supusă contingenței și închisă într-o individualitate anume, în obiect al unei opere de artă. Așadar, mai mult decît o *apologia pro arte sua*, cum au fost adesea considerate textele din *Note și contranote*, Ionesco explorează enigma teatrului, care

dacă la început i s-a părut a fi cea mai impură dintre toate artele, un „amestec inacceptabil” de adevăr și falsitate, de real și ficțiune, un simulacru grosolan, lipsit de orice magie, va sfîrși prin a deveni, în ochii săi, „arta supremă”, cea care permite „materializarea cea mai complexă a profundeii noastre nevoi de a crea lumi”.

Reluînd parcă deviza aleasă de Edward Gordon Craig pentru revista sa *The Mask*, pe care, începînd din 1908, o publica la Florența – „După practică, teoria!” –, Ionesco insistă în textul inaugural al *Notelor...*, scris în 1958 și intitulat *Experiența teatrului*, asupra faptului că ideile sale nu provin dintr-o teorie preconcepțată a artei dramatice, căci ele nu au precedat, ci, dimpotrivă, au urmat experienței sale teatrale, într-un total personale. Experiența a teatru-

→

→

al unui discurs al absurdului; o bună ilustrație ar putea servi momentul în care autorul este chemat să explice unui grup de intelectuali și artiști prezenți în salonul Angèlei opera sa în curs de a se înfiripa. Textul capătă uneori înfățișarea unor indicații de scenă: „Salonul Angèlei era de pe acum plin de lume; în mijlocul tuturor, Angèle circula, zîmbea, oferea cafea, briose” (p. 51); numele personajelor sunt și ele cât se poate de teatrale: Clément, Prosper, Casimir, Hildebrant, Ildevert; filosoful Alexandre face observații precum: „leagă-te de toate, domnule, și nu face apel la contingență; întîi că n-o vei obține, apoi: la ce ți-ar folosi?”, la care autorul, rămas tăcut, se mulțumește doar să observe în sine sa: „cînd un filosof îți răspunde, nu mai pricepi nici ce l-ai întrebant”. Dar momentul „absurdului” își face apariția ceva mai târziu, atunci cînd autorul va citi un scurt fragment intitulat *Plimbare*, care începea cu versurile „Mult timp am tot umblat pe landa nudă./Ah! Domnul de-ar voi să ne audă!”, pentru a se încheia cu „... prea eram împovărați de trudă”. După lectura acestui fragment, autorul se oprește brusc și o apăsaătoare tăcere se lasă în salonul Angèlei:

era limpede, nu înțelegeau că isprăvisem; așteptau./ – E gata, am spus./ Atunci, în tăcerea generală, a răsunat glasul Angèlei:/ – Ah! Încîntător! Ar trebui s-o pui în *Paludes*. [...] Nu-i așa, domnilor, că ar trebui s-o pună în *Paludes*?/ Atunci, pentru o clipă, s-a stărnit un fel de zarvă, că unii întrebau: „*Paludes*? *Paludes*? ce-i aia”, iar alții explicau ce-i *Paludes*...

discută situația... ventilatorului (pus în funcțiune de amfitrionă pentru ca autorul să nu se mai plîngă de căldura sufocantă din apartament): „Numai că, a continuat, cum făcea zgomot, a trebuit să las peste el perdeaua”... „Dar, draga mea, este prea mic!” observă autorul, la care răspunsul Angèlei urmează ferm și fără întîrziere: „Negustorul mi-a spus că e formatul pentru literați. Unul mai mare ar fi fost pentru reuniuni politice; dar nu ne-am mai fi auzit”...

Așa cum am mai spus, se regăsesc în *Paludes* mai multe momente care pot fi primate ca aparținînd unui teatru al absurdului *avant-la-lettre*. Într-o lungă introducere la o antologie a genului publicată în anii șazeci ai secolului trecut, Martin Esslin explica natura teatrului ionescian ca fiind unul dominat de elementul oniric: „Ionesco has put a dream situation onto the stage” (criticul se referea în mod specific la *Amedée*, piesa inclusă în volumul menționat), deoarece „dreams do not communicate ideas; they communicate images”. Iar după Esslin, „the plays of the Theatre of the Absurd are primarily intended to convey a poetic image [...] they are above all a poetical form” (*Absurd Drama*, London: Penguin Book, 1965, p. 10-11). Și acest aspect este discernabil în *Paludes*: întors acasă după întîmplarea povestită mai sus, autorul se scufundă pe nesimțite într-un vis a cărui derulare pare a reprezenta o perfectă ilustrare a ideii lui Esslin; ceea ce ne întărește în această credință este calitatea extrem de modernă, aș fi tentat să scriu, în mod paradoxal, „ionesciană”, a discursului/dialogului gidean:

Stai, unde-i Angèle?... În definitiv, draga mea, de ce ești atît de topită în seara asta?...

dar te dizolvi cu desăvîrșire, dragă! Angèle! Angèle, auzi – haide, auzi? Angèle!... și să nu rămînă din tine decît tija asta de nufăr botanic [...] pe care-o voi culege pe fluviu... Dar e catifea, de-a binelea! adevărat covor; o mochetă elastică!... Atunci ce rost are să șezi pe ea? cu două picioare de scaun în brațe. Trebuie să încercăm să ieșim odată de sub mobile! (*Paludes*, p. 65-66)

În 1934, la douăzeci și cinci de ani, cînd Eugen Ionescu scria: „adorăți și atenți cititori, nu știu prea bine ce vreau să spun. Dacă aș ști, ce ne-ar folosi? E suficient să vă mărturisesc aceste lucruri neclare, cu forță lirică și pricepere literară. Tot am să găsesc eu pe cineva căruia să-i placă al meu stil!” (în *Eu*, Cluj: Editura Echinoc, 1990, p. 169), îmi pare că el aducea mai mult cu Gide tînar decît cu Flaubert. Gide fusese cunoscut și apreciat de „generația '27” și cu atît mai mult de acei poeți moderniști care au precedat-o; Fondane, spre exemplu, a rămas sub influența acestuia pînă la întîlnirea sa cu Lev Șestov. S-ar putea ca Ionescu – care se străduia să rămînă „apolitic” în acei ani tulburi – să-l fi respins în subconștientul său pe Gide, devenit angajat politic de partea stîngii în anii treizeci. Oricum ar fi stat lucrurile (cred că acest subiect merită în sine o cercetare mai aprofundată), îmi pare evident că „rezonanța” intelectuală care s-a stabilit între Eugen Ionescu și operele de tinerețe ale lui André Gide a devenit manifestă mai târziu, în operele de maturitate ale dramaturgului Eugène Ionesco. ■

Haița, 20 octombrie 2009

După această scenă de „noapte furtunoasă”, odată rămași singuri, autorul și Angèle

→

lui, dar și experiența a criticii, astfel încât, cu un simț infailibil, el prevede reacțiile pe care le vor suscita ideile sale:

Ca autor considerat „de avangardă“, mă voi vedea confruntat cu reproșul că nu am inventat nimic. *Eu cred că descoperim și, în același timp, inventăm, iar invenția este descoperire sau redescoperire*; nu e vina mea că sunt considerat autor de avangardă. Critica e cea care mă consideră astfel. Asta nu are nicio importanță. E o definiție ca oricare alta. Ea nu înseamnă nimic. E o etichetă. (s. A. M.)

Dramaturgul pare să anticipe aici comentariul nejustificat de dur al lui Susan Sontag la *Note și contranote*, într-un articol intitulat *Ionesco*. Cu o vehemență demnă de cauze mai bune și cu o „parțialitate pătimășă“ (pe care autoarea însăși și-o recunoaște, candid, în prefața volumului în care va include, mai târziu, articolul scris în 1964), Sontag demolează literalmente *Note și contranote*, considerând-o „o carte despre teatru plină de platitudini“, de eseuri banale, „încărcate cu un surplus de autoexplicații și de vanitate onctuoasă“, ale cărei câteva idei interesante îi apar a fi „un fel de Artaud diluat“. Ionesco este decretat un autor minor (în comparație cu Brecht, Genet și Beckett), care n-a scris decât o singură piesă valabilă (*Jacques sau supunerea*), „farsele [sale] morbide“ nefiind altceva decât niște „comedii bulevardiere ale sensibilității de avangardă“.

Interpretarea superficială, simplistă, lipsită de nuanțe pe care Sontag o dă esteticii și dramaturgiei ionesciene eludează cu desăvârșire un aspect fundamental al acestor texte, aflat în consonanță cu poeziile regizorale cele mai revoluționare ale secolului al XX-lea: și anume, explorarea profundă, similară unui parcurs inițiativ, întreprinsă de dramaturg în *Note...*, cu scopul declarat de a găsi, pe de o parte, argumente care să valideze teatrul ca artă independentă și creatoare, neaservită literaturii și imperativului mimetic, o artă capabilă să-și plămădească propriul univers, grație limbajului concret al scenei și explorării resurselor corporal-expresive ale actorului, și, pe de altă parte, încercarea de a identifica elementele care compun esența teatralității. Nu se întâmplă foarte frecvent ca reflecțiile unui autor dramatic să coincidă cu cele ale unui practician al scenei și este puțin probabil ca, la ora când își scria articolele ce vor compune *Notele...*, Ionesco să fi cunoscut măcar fragmentar scrierile lui Craig, Meyerhold, Tairov, Vahtangov ș.a.m.d. Cît despre Artaud, Ionesco l-a cunoscut cu siguranță, citindu-i volumul *Teatrul și dublul său*, după cum o atestă articolul intitulat *Ni un Dieu, ni un démon...*, pe care i-l publică *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, în numărul din mai 1958, consacrat lui Artaud. Dar, în acest text, pe care Ionesco nu-l va include în *Notele și contranotele* sale, scriitorul se arată, asemenea lui Grotowski, cîtiva ani mai târziu, foarte critic la adresa lui Artaud, căruia îi recunoaște „imensa ambiție mesianică“ și justetea diatribelor adresate teatrului și culturii occidentale, dar care dezamăgește profund prin incapacitatea sa de a formula soluții viabile la criza pe care o constată:

Defectul lui e acela de nu fi fost nu doar poet sau dramaturg, dar nici măcar zeu sau demon: a fost simplu actor și regizor, sau mai degrabă regizor tehnic. Teatrul său magic și alchimic se reduce la efecte de regie tehnică, la câteva jocuri de lumină, la câteva obiecte de recuzită. [...] Dacă mediocritatea teatrală face și azi ravagii – burgheză sau antiburgheză, așa-zis realistă, dar, în esență, insuficient de reală – e și pentru că Artaud nu a fost un mare poet al teatrului.

Poate că dacă Susan Sontag ar fi citit acest articol, ar fi înțeles că afinitățile dintre Ionesco și Artaud se limitau la ecourile propriilor obsesii legate de închistarea culturii și umanismului occidental, pe care Ionesco le regăsea în scrierile lui Artaud și care nu aveau nicio legătură cu poezia sa teatrală.

Cert e că, odată cu nașterea regizorului modern, la început de secol XX, o întreagă pleiadă de practicieni novatori ai scenei, în tentativa lor de a elibera teatrul de un mimetism mediocru și de un iluzionism dubios, vor pune la temelie reflecția lor, indiferent de orientarea estetică și de poeziile propuse, câteva întrebări fundamentale pe care le regăsim și la Ionesco, plasate, nu întâmplător, chiar în primele pagini ale volumului. În esență, aceste întrebări pot fi rezumate astfel: Este teatrul o artă? Și dacă da, este el o artă autonomă sau un conglomerat eteroclit format din juxtapunerea mai multor arte? Și-atunci, îl mai putem considera o artă de sine stătătoare? Dacă da, care este esența, specificul acesteia, care sunt legile fundamentale care o guvernează, așa cum, de pildă, au putut fi enunțate, din varii perspective, principiile fundamentale și specificul unor arte ca pictura, sculptura, literatura, muzica...? Poate fi o artă autentică aceea care se bazează pe un element atît de nesigur, de precar și de fragil ca ființa umană, supusă fluctuațiilor afective și emoționale? Este actorul un principiu anarhic care distruge aura de magie și de fascinație a ficțiunii pure, prin intruziunea, în realitatea de rang secund a oricărei opere de artă, a realității pur și simplu, pe care ființa sa o aduce inevitabil pe scenă? Cum se poate ajunge la transcenderea tuturor obstacolelor de ordin material, corporal și afectiv, care se opun acelei transfigurări a realului fără de care nicio operă de artă nu poate să existe? Aceste interogații, pe care le regăsim și la Ionesco, îi obsedează mai cu seamă pe Craig și pe Meyerhold, de aici concentrarea lor pe actor, pe reformarea stilului de joc al acestuia și definirea unui nou model de actor – *supramarioneta*, la Craig, *cabotinul*, la Meyerhold – fără de care ieșirea teatrului din zona unui psihologism reductiv și a unui mimetism jalnic nu poate fi concepută.

De altfel, în *Experiența teatrului*, Ionesco recunoaște că, pornind de la propria sa relație cu teatrul, el a încercat să (re)descopere adevărurile fondatoare ale acestuia, adevăruri pierdute și uitate. („Adevărurile prime sunt tocmai acelea pe care le pierdem din vedere, pe care le uităm. Iată de ce am ajuns la confuzie și de ce nu ne mai înțelegem.“) Or, aceste „date fundamentale“, aceste adevăruri care compun „schemele instinctive, permanente ale naturii obiective a teatrului“ sunt echivalente, aș spune eu, acelor legi obiective ale teatralității, pe care Meyerhold însuși a căutat să le degajeze în planul practicii teatrale întreaga sa

viață. În cele ce urmează, mă voi referi la conjuncția Ionesco-Meyerhold, la convergențele pe care le-am identificat în gîndirea teatrală a celor doi în privința poeziei contrastului sau a grotescului scenic.

Este uimitor să găsim la Ionesco ideile esențiale ale lui Vsevolod Meyerhold (1874-1940) despre grotesc, concept-cheie al gîndirii scenice a acestui „descoperitor de Americi teatrale“, cum îl numea Victor Șklovski. Veșnic neliniștit, mereu în căutare de noi forme și mijloace teatrale, încercînd să surprindă în practicile și teoriile sale scenice esența și legile teatralității, marele regizor rus îi apărea lui Șklovski, pe bună dreptate, ca o figură emblematică a „eternului revoltat“, un „Cristofor Columb al teatrului“, avînd însă și trăsăturile de veșnic visător ale lui Don Quijote, și pe cele de reformator auster și intransigent ale lui Savonarola.

Într-adevăr, fără să știe, Ionesco „redescoperea“ multe din ideile celui care, arestat în iunie 1939, întemnițat și torturat, va fi condamnat la moarte și împușcat, din ordinul lui Stalin, la 2 februarie 1940, numele lui fiind șters din toate istoriile teatrului rus pînă după dezghețul hrușciovian. Cred că trebuie să excludem din capul locului ipoteza unei posibile influențe, dat fiind că prima culegere în limba franceză din scrierile lui Meyerhold, traduse și editate de Nina Gourfinkel, sub titlul *Le Théâtre théâtral*, a apărut doar în 1963, la un an după publicarea *Notelor și contranotelor*. Este foarte adevărat însă că, în 1956, revista *Le Théâtre populaire*, cu siguranță citită de Ionesco – revistă al cărei director, Bernard Dort, exeget al lui Brecht și adept al brechtianismului, va fi modelul unuia dintre cei trei doctori Bartholomeus din *Improvițiație la Alma* –, publica, tot în traducerea Ninei Gourfinkel, o selecție din scrierile lui Meyerhold, sub titlul *V. Meyerhold: Les techniques et l'histoire*. Dar acestea erau texte timpurii, din perioada simbolistă a creației meyerholdiene, cînd încă regizorul nu-și cristalizase concepția despre grotesc.

Pornit în căutarea esenței teatralității, teoriile meyerholdiene vor evolua, vor cunoaște metamorfoze, în funcție de diferitele etape ale cercetărilor sale. Dar, fie că e vorba de stilizare și de teatrul convenției conștiente (din perioada simbolistă, cînd regizorul descoperă dramaturgia lui Maeterlinck), de grotesc și de teatrul de bălci (*balagan*-ul), de biomecanică și de constructivism sau de acel realism „antinaturalist“, căruia Meyerhold îi dă numele de „realism astringent“ sau „realism muzical“, exprimat în *Revizorul* de Gogol (1926), spectacol-sumă al gîndirii sale scenice, obiectivul regizorului va rămîne același: crearea unui *teatru teatral*, care să nu mai fie dominat de introspecție și psihologie. În 1922, în celebrul său articol *Actorul viitorului și biomecanica*, Meyerhold dă o formulare definitivă și tranșantă acestei idei: „A construi edificiul teatral pe o bază psihologică înseamnă să construiești o casă pe nisip: ea se va prăbuși inevitabil“. Regăsim la Eugène Ionesco o formulare aproape identică, în *Experiența teatrului* (1958). Reluînd parcă ideea lui Meyerhold, Ionesco afirmă și el că „teatrul care nu e construit decât pe o ideologie, o filosofie, și care nu mizează decât pe această ideologie și filosofie, este construit pe nisip, se prăbușeș-
→

→ te...“ Aici putem adăuga ideologiei și filosofiei, fără teama de a falsifica gândirea lui Ionesco, psihologia, împotriva căreia autorul *Cîntăreții chele* s-a pronunțat adesea.

Văzut ca o soluție la criza teatrului, conceptul de grotesc, pe care Meyerhold îl propune pentru prima oară în 1911, definindu-l, mai apoi, în articolul său *Teatrul de bilci* (1912) ca esență a teatralității, va constitui, pînă la sfîrșitul vieții, domeniul fundamental de cercetare al marelui regizor rus. Estetică, metodă de joc și stil scenic totodată, grotescul meyerholdian conferă unitate interioară operei artistului, atît în plan sincron, cît și diacronic, în pofida diverselor faze de căutare estetică pe care le-a traversat.

Așa cum apar ele dezvoltate în articolul *Teatrul de bilci*, două ar fi, după Meyerhold, constantele, inextricabil legate, ale grotescului teatral, pe care le va relua și Ionesco în poetica sa: una vizează percepția spectatorului, iar cea de a doua se referă la structura dublă, mobilă, violent contrastantă a acestui concept. Asociind cupluri contradictorii, ca realul și fantasticul, tragicul și comicul, viața și moartea, și exacerbînd contradicțiile, el este o sursă permanentă de uimire, printr-o deplasare constantă a planurilor de percepție, extrăgîndu-l pe spectator dintr-un plan al percepției pe care el tocmai l-a atins, spre a-l propulsa în altul, care îl ia prin surprindere. Ca și Ionesco, mai tîrziu, Meyerhold definește grotescul drept o metodă „*riguroso sintetică*“, o artă a fragmentării și a sintezei, prin care realitatea este descompusă și recompusă după legi care nu mai au nimic în comun cu logica obișnuită a cotidianului și a verosimilului: acestora, grotescul le substituie „neverosimilitatea convențională“ (termen pe care regizorul rus îl împrumută de la Pușkin).

Joc conștient al contrastelor, al decalajelor și al distanțelor, grotescul scenic meyerholdian impune o estetică a hiatului, a disonanței, a rupturii. El nu este însă un element de contrast, ci, după cum ne spune Meyerhold, însăși structura contrastantă, însăși punerea în relație a unor polarități, mișcarea care leagă două imagini inverse: din șocul a doi termeni opuși se ivește un al treilea, care nu este suma lor, ci produsul fuziunii lor. Elementele contrastului conduc o percepție globalizantă, cea a „chintesenței contrariilor“, principiu esențial, extrem de concentrat, comun celor două elemente și obținut printr-o metodă asemănătoare distilării.

Grotescul aduce, prin urmare, acea percepție inedită asupra lumii, acea redescoperire a stranietății realului, despre care va vorbi și Ionesco în *Experiența teatrului*: teatrul și arta, în general, nu există fără „un soi de dislocare a realului, care trebuie să precadă reintegrarea acestuia“, iar pentru asta, spectatorului trebuie să i se aplice „o adevărată lovitură de măciucă“. În acest fel, el va fi obligat să se smulgă din cotidian, din inerția habitudinilor și din lenea mentală care îi ascunde stranietatea lumii.

Prin intermediul contrastului, al răsturnării situației, al insolitului, grotescul îndepărtează realul, aprofundîndu-l totodată, pînă într-atît, spune Meyerhold, încît „acesta încetează pur și simplu să mai apară ca firesc“. E vorba de o breșă, de o spărtură care se deschide, dincolo de aparențe, dincolo de banal, înspre „un imens tărîm indescifrabil“, pe care spectatorul trebuie să

se simtă îndemnat să îl descifreze. Căutînd, prin urmare, fantasticul, supranaturalul, invizibilul în cotidian, asociînd contrariile, grotescul îl aduce pe spectator în situația de a încerca să rezolve enigma a ceea ce pare „de neconceput“.

Asemenea lui Ionesco, Meyerhold afirmă, ca o axiomă, ideea că teatrul trebuie să fie enigmatic, să pună întrebări, în loc să fie oglinda unei realități compacte și ordonate, de care privirea se lovește, fără să o vadă cu adevărat. De aceea, grotescul, ca o combinație „extranaturală“ de obiecte, gesturi, atitudini corporale, reputată ca imposibilă în natură și în experiența cotidiană, este reconstrucție și chiar desfigurare a cotidianului, „cu o foarte mare insistență asupra laturii sensibile, materiale a formei astfel create“, formă vizuală și ritmică, menită să ancoreze creația în real și să supraliciteze, să încerce imaginarul. Grotescul pretinde, prin urmare, un spectator foarte activ, obligîndu-l în permanență la un soi de gimnastică perceptivă și emoțională, silindu-l „să se dedubleze spre a urmări ceea ce se petrece pe scenă“. Iată, acum, și finalul articolului, unde adversarii regizorului, care începuseră să îl acuze de *formalism*, încă din 1910, vor găsi argumente justificatoare pentru eticheta pe care o aplicau creației meyerholdiene:

Arta grotescului se bazează pe lupta dintre formă și conținut. Grotescul se străduiește să subordoneze psihologismul unui scop decorativ. Iată de ce, în toate teatrele în care domnea grotescul, latura decorativă, în sensul larg al termenului, avea o asemenea importanță (teatrul japonez). Nu doar ambianța, arhitectura scenei și a teatrului însuși erau decorative, ci și mimica, mișcările corporilor, gesturile și pozele actorilor; tocmai în aspectul decorativ constă expresivitatea lor. De aceea, elementele coregrafice fac parte integrantă din grotesc. Doar dansul ar putea subordona concepțiile grotesce unui scop decorativ. [...] „*Oare nu e adevărat că trupul, liniile sale, mișcările sale armonioase cîntă singure, asemenea unor note?*“ Acestei întrebări a lui Blok, pe care am luat-o din *Necunoscuta*, îi răspundem afirmativ, atunci cînd, în arta grotescului, în lupta dintre fond și formă, va triumfa aceasta din urmă; atunci, sufletul grotescului va deveni sufletul scenei. Fantasticul se va afirma în jocul cu propria sa originalitate; vom avea bucuria de a trăi și în comic, și în tragic; un aspect demonic în ironia cea mai profundă; tragicomic în cotidian; vom căuta neverosimilitatea convențională, aluziile misterioase, substituțiile și transformările; vom înăbuși în romantic latura sa sentimentală și debilă. Disonanța va apărea ca o armonioasă frumusețe, iar cotidianul va fi surmontat înăuntrul cotidianului.

După cum bine se știe, dramaturgia ionesciană este și ea profund marcată de această poetică a contrastelor, a derapajelor, a reversibilității tragicului și comicului, căreia Meyerhold îi dă numele de *grotesc scenic*. Strania alchimie a contrariilor îl va ocupa obsesiv pe Eugène Ionesco, iar formulele la care va ajunge părintele teatrului derizivului se suprapun celor meyerholdiene. Ori cît de surprinzător ar părea, se poate vorbi de un binom Meyerhold-Ionesco, curentul subteran care face permeabile frontierele operelor lor fiind poetica sintezei contrastelor.

Unele pasaje din Ionesco au aerul că detaliază viziunea despre teatru a regizorului rus:

Dacă valoarea teatrului constă în îngroșarea efectelor, trebuie ca acestea să fie îngroșate și mai tare, să fie subliniate, accentuate la maximum. A împinge teatrul dincolo de această zonă intermediară, care nu e nici teatru, nici literatură, înseamnă a-l reda cadrului său propriu, limitelor sale firești. Ar trebui nu să se ascundă sforile, ci să fie făcute și mai vizibile, în mod deliberat evidente, să se coboare în adîncul grotescului, al caricaturii, dincolo de palidă ironie a spiritualelor comedii de salon. Nu comedia de salon, ci farsa, șarja parodică extremă. Umor, da, dar cu mijloacele burlescului. Un comic dur, lipsit de finețe, excesiv. Nici comedii dramatice. Ci o întoarcere la insuportabil. Totul să fie împins pînă la paroxism, acolo unde se găsesc sursele tragicului. Să facem un teatru plin de violență: violent comic, violent dramatic.

Profund marcat de pesimismul său existențial („comicul e tragic, iar tragedia omului derizorie“), Ionesco își va construi opera în afara constrîngerilor și convențiilor teatrului realist, aducînd pe scenă o lume a fantasmelor, sustrasă logicii cotidianului, un univers scenic structurat pe coexistența unor principii antinomice, pe resorturi dramatice bazate pe interacțiunea contrariilor: „Tragic și farsă, prozaim și poetic, realism și fantastic, cotidian și insolit, iată, poate, principiile contradictorii (nu există teatru decît dacă există antagonisme) care constituie bazele unei construcții teatrale posibile“. Acest eșafodaj dramatic, despre care vorbește Ionesco, este rezultatul unei „sinteze teatrale noi“, dar nu în accepțiunea comună a termenului, căci elementele originare (comicul și tragicul, sub toate formele lor) ale sintezei nu fuzionează pînă la a deveni irecognoscibile, ci coexistă activ, se pun în lumină, se atacă, se neagă unul pe celălalt, în permanență, creînd „un echilibru dinamic, o tensiune“.

Ca principiu al discontinuității, grotescul, așa cum îl descrie Meyerhold și cum apare el ilustrat în piesele ionesciene, îi îngăduie teatrului să-și constituie un limbaj propriu, provocînd distrugerea oricărei continuități la nivelul narativității, al psihologiei și al intrigii și impunînd un nou mod de organizare a diferitelor elemente scenice, pe baza unor fenomene de derapaj.

Dar, deși Ionesco enunță foarte tranșant, îmbrățișînd formulări paradoxale, de-acum bine-cunoscute, ideea reversibilității tragicului și comicului, faptul că tragicul și comicul nu sunt decît două fețe ale aceleiași medalii, pe care nu le mai simțim ca fiind dissociate și antinomice, ele impunîndu-ni-se printr-o percepție simultană, grație unui soi de receptare sinestezică pe care numai scena ne-o poate provoca, deși se pronunță, exact ca Meyerhold, pentru un teatru al șocului, al neverosimilului și al hiperbolei, care să anihileze „plata realitate cotidiană“, el nu va da, de la bun început, un nume sintezei care se naște din coabitarea tensionată, contradictorie, dinamică a tragicului și comicului. O va face însă în convorbirea cu Edith Mora, din 1960, referindu-se la opera lui Michel de Ghelderode. Cînd interlocutoarea sa îi cere o definiție a comicului, Ionesco răspunde, reluînd afirmații pe care le mai făcuse și înainte, că acesta nu este decît o altă față a tragicului. La întrebarea dacă comicul, văzut astfel, se apropie de caricatura lui Jarry sau în maniera lui Jarry, dramaturgul răspunde afirmativ, precizînd însă că, dacă a fost



aproape de Jarry în *Cîntăreața cheală*, el l-a urmat din ce în ce mai puțin în celelalte piese. Și Ionesco conchide: „Putem găsi acest gen de... *grotesc* (la urma urmelor, acesta este cuvîntul care ar putea fi nimerit) la Ghelderode, pe care îl iubesc mult; deși la el există o mare exuberanță a limbajului care mie îmi lipsește cu desăvîrșire“.

Iată că acea sinteză teatrală nouă – sinteză a contrariilor –, definită pînă acum în termeni meyerholdieni, a luat, în sfîrșit, un nume meyerholdian: *grotescul*. Ea exprimă și convingerea lui Ionesco referitoare la faptul că teatrul nu mai poate revela spectatorului de azi tragicul și comicul, în stare pură, ci doar sub forma unei structuri duale, contrastante, grotescul fiind însuși punctul de articulare, de joncțiune a celor două registre, receptate simultan. În acest sens, încărcarea tragicului cu valențele comicului și, invers, asimilarea esenței tragice de către comic i se par singurul procedeu valabil. La nivelul practicii scenice concrete, acesta se materializează în ceea ce Ionesco numește *jocul împotriva textului*:

Pe un text fără noimă, absurd, comic, se poate grefa o mizanscenă, o interpretare gravă, solemnă, ceremonioasă. Dimpotrivă, pentru a evita ridicolul lacrimilor facile, al sensibleriei, se poate grefa pe un text dramatic o interpretare clovnescă și sublinia, prin intermediul farsei, sensul tragic al unei piese. Lumina face ca umbra să fie și mai întunecată, iar umbra intensifică lumina. În ceea ce mă privește, n-am înțeles niciodată diferența care se face între comic și tragic.

Comicul fiind intuire a absurdului, îmi pare mai deznădăjduit decît tragicul. Comicul nu oferă nicio soluție. Spun „deznădăjduit“, dar, în realitate, el se află dincolo sau dincoace de disperare sau de speranță.

De fapt, Ionesco sintetizează, aici, teoria meyerholdiană despre compoziția paradoxală, echivalentă, atît în plan dramaturgic, cît și scenic, cu o deplasare, un derapaj, prin care se produce o răsturnare de perspectivă, provocată de prezentarea, în registru tragic, a unei situații conotate, în mod tradițional, drept o situație comică, și invers. După cum afirmă Meyerhold, materializarea cea mai elementară a acestui procedeu, din punct de vedere dramaturgic și scenic, este parodia:

În domeniul grotescului, înlocuirea compoziției previzibile cu o compoziție exact contrară sau adăugarea unor procedee binecunoscute în vederea reprezentării unor obiecte contrare celui căruia i se aplică în-deobște aceste procedee se numește parodie.

Grotescul, așa cum îl definesc Meyerhold și Ionesco, nu are nimic dintr-un procedeu artificial și arbitrar de compoziție. În esență, demersul de dezintegrare-reintegrare a realului, prin tehnica surprizei, asocierea contrariilor, efectul de stranietațe, de miraculos, de haos și arbitrar aparent, se înrudește cu acela al suprarealiștilor (pe care Ionesco îi recunoaște ca precursori). Poezia acestora proiectează cu violență imagini explozive, a căror iraționa-

litate subversivă este menită tocmai să inducă o percepție nouă, insolită, fisurînd zidul habitudinilor și inerțiilor în care stă întemnițată sensibilitatea noastră. Firește că abordarea lui Meyerhold nu are nici ambițiile totalizatoare ale suprarealismului, care se vrea *praxis* și *Weltanschauung* totodată. Dar, chiar dacă terenul predilect al suprarealismului este poezia, iar cel al lui Meyerhold și Ionesco teatrul, chiar dacă mijloacele specifice preconizate în demersul celor doi sunt diferite (Meyerhold construind pe principii raționale – încercînd să pună bazele unei științe a scenei – ceea ce Ionesco și suprarealiștii, de pildă, încercău să obțină prin explorarea și descătușarea totală a inconștientului, prin vis), principiile sunt înrudite: dislocarea realului, alăturarea antinomiilor, aparenta gratuitate, tehnica sistematică a surprizei.

Și-atunci, nu mai trebuie să ne mire că definiția dată de Meyerhold și Ionesco *grotescului scenic* este, în esență, identică celei prin care Max Ernst, pornind de la celebra frază a lui Lautréamont („Frumos precum întîlnirea întîmplătoare, pe o masă de disecție, a unei mașini de cusut și a unei umbre“), va formula legea primordială a structurii imaginilor suprarealiste: „Alăturarea a două realități în aparență imposibil de alăturat, într-un plan care, în aparență, nu li se potrivește“.

Negația juvenilă

Claudiu Groza

DIMENSIUNEA *LUDICĂ* a publicisticii culturale românești a lui Eugen Ionescu a fost remarcată nu doar în exegezele ce i-au fost dedicate, ci chiar și în volume-replică, precum *Portretul scriitorului în secol* de Marie-France Ionescu. Din faptul că domeniul literaturii și al criticii – practicat îndeobște de Ionescu la începutul anilor '30 – este unul efemer, departe de substanța cunoașterii, arată autoarea, derivă „disperarea și furia care, în articolele de tinerețe și în *Nu*, se exprimă sub formă de agresivitate, de impertinență, de exces, de rea-credință asumată și revendicată și mai ales de *joc*“.

Ludicul ionescian juvenil este disimulat într-o atitudine „contra“, iar argumentația se desfășoară prin demitizarea „sensurilor“ culturii, reduse la inutil prin comparație cu zone utilitar-sociale, în alăturări ghiduș-sarcastice.

Într-un text din 1931, *Contra literaturii*, Ionescu își exersează cu superbie teza critică ce-l va face apoi urât de mulți contemporani. „Concep literatura ca pe o simplă ocupație socială și pe literatori ca o simplă breaslă, cum sunt: cizmăria, legătoria de cărți, avocatura, politica, tâmplăria etc. etc.“, scrie el, pentru a continua relativizând „aparente superiorități“ ale literatorilor, care folosesc noțiuni metafizice, față de alți meseriași: „suferința este, în literatură, o simplă temă profesională, *joc*“ (s.m.).

O circumscriere a „doctrinei critice“ asumate de Eugen Ionescu poate clarifica relația scriitorului român Ionescu cu cultura română, dar și poziția debutantului într-ale literelor față de *canonul* epocii și de congenerii săi. Nu e abuzivă aserțiunea că momentul anilor '30 era pentru cultura și civilizația românească unul de turnură, configurând dezvoltările ulterioare avangardiste, naționalist-mistice, sincroniste etc. În această eferescență culturală, Eugen Ionescu făcea o figură aparte, ieșind din „țarcul“ excentricității avangardiste și des-

tructurând unicul domeniu sacrosanct din punct de vedere metodologic, cel al criticii literare. El aplică paradoxul, teza și antiteza, con-firmarea și in-firmarea în complementarități inacceptabile în ordine academică, exhibându-și teribilismul tinerească până la autoironie. „Probele“ se găsesc din belșug în publicistica ionesciană. *Jurnal*-ul apărut în numărul pe septembrie-octombrie 1934 din *Familia* are un prim paragraf relevant: „Când eram și mai tânăr, am scris o cărțuie cu versuri foarte frumoase. Când am început să scriu critică, recenzenții mi-au spus că sunt un poet slab. Adevărul este că sunt și un critic foarte bun, dublat de *un bun autocritic*“ (s.m.). Apogeul acestei atitudini se găsește într-un text intitulat *Alteceva* și publicat în preajma apariției volumului *Nu*, în ediția din 15 mai a revistei *Litere*, probabil chiar în momentul jurizării cărții de către Comitetul pentru Premiarea Scriitorilor Tineri Needitați.

Este bine ca debutantul literar să calce cu pasul drept. [...] A călca cu dreptul înseamnă a fi nepotul lui Titu Maiorescu la 1870, fata lui B. P. Hasdeu la 1890, mușteriu lui Dobrogeanu-Gherea, cam prin aceleași vremuri, ginerele lui Mihail Dragomirescu la 1910, nepotul lui E. Lovinescu pe la 1920-1925, pușiorul cloștei Mircea Vulcănescu și membru al *Criterionului* la 1933,

scrie diabolic-persiflant tânărul critic, cunoscând, probabil, dezbaterile stârnite în comitet de manuscrisul său.

Dincolo de diversele „tumbe“ ludice, criticul Eugen Ionescu denotă însă un echilibru impecabil al judecăților de valoare. El se ferește mereu de extremele evaluării literare, socotind că „s-au făcut destule gafe în critica românească. E înțelept să nu mai descoperi, astăzi, Ienăchiță Văcărești pe care să-i decretezi egali unor Goethe“, deoarece „cultura înmormântează pe criticii pripitiți“.

Moderația de substanță critică nu exclude însă evaluările nete, uneori cu aparență inflexibil-rigidă, fără menajamente, nuanțată în argumente contextuale, dar nu în „anatele“ punctuale.

Cărțile de literatură românească apărute anul acesta, acum doi ani, acum trei ani, acum patru ani ș.a.m.d. sunt așa de relevante proaste, în imensa, imensa lor majoritate [...], încât criticul este neapărat nevoit să-și stabilească un criteriu minor, o scară de valori inferioară, bună pentru cultura românească,

scrie Ionescu evaluând *Anul literar 1934 și ceilalți ani*. Prin comparație cu operele de valoare universală, „un critic nu ar putea fi în România decât negativ“.

În aproape toate articolele ce conțin astfel de afirmații apar și exemple nominale, de la clasici precum Vlahuță și Coșbuc la contemporanii Camil Petrescu, Ion Barbu, Blaga, cărora vehementul critic le neagă orice valoare, declarându-i câteodată fățiș „mediocri“, în răspăr tocmai cu precauția pe care o clama deunăzi. Putem însă presupune că „globalismul“ critic ionescian era determinat de nevoia unui „rechizitoriu“ adresat întregii literaturi române. Acuzând vârfurile, Ionescu miza poate și pe o reacție analitică, prevestind o eventuală reconfigurare a canonului epocii. „Trântirea“ și „reabilitarea“ lui Arghezi, cu explicația ulterioară că a vrut să profite de renumele acestuia pentru a-și crea propria reputație, ori o însemnare de genul „Fac critică de obicei negativă [...] ca să-mi măsoar virtuozitatea de a contrazice“ ar fi probe în acest sens. Ionescu își disimulează în această ipostază de *diavol ludic* doctrina critică profundă, relevată în eseurile despre literatura franceză, de pildă, ori în textele teoretic-culturale, publicate tot în presa anilor '30.

La nivel stilistic și lexical, opiniile lui Eugen Ionescu sunt scandalozose și spectaculoase. Când „Coșbuc și Vlahuță erau cei mai mari scriitori români“, au fost „vremuri de adâncă rușine intelectuală“, scrie criticul în *În loc de cronică literară*. Se strecoară însă mai departe nelipsita nuanță, încărcată și mai mult simbolic în lectură dia-cronică. „Evident, nu erau numai ei. Mai era și Caragiale, care a trebuit să fugă [s.m.]. Și era Duiliu Zamfirescu. Și parcă atâta. Dar restul: Cerna, Iosif, Delavrancea, Minulescu, Anghel, Mândru, Oreste, Gârleanu și încă puțini *eiusdem farinae*“. Înaintea locuțiunii latine lipsește probabil o virgulă, pe care norma vremii n-o impunea...

Mai departe: într-un text al său, Mircea Eliade „aliază erudiția cu imbecilitatea“, Tudor Arghezi este „un poet mahalagiu, un mitocan cu duioșii“ – atenție, aceasta e o judecată de valoare apreciativă –, Cioran publică „frenezii“, *Poezia lui Eminescu* de Tudor Vianu este „o carte drăguță și interesantă“, în cronică la *Creanga de aur* lui Sadoveanu i se face un portret de onctuoasă caricatură, Damian Stănoiu a ajuns „la



• *Cîntăreața cheală* de Eugène Ionescu, în regia lui Tompa Gábor, Teatrul Național din Cluj, stagiunea 2009-2010. Imagine din spectacol. Foto: Nicu Cherciu

Înainte de *La Cantatrice chauve*

Constantin Cubleșan

FAPTUL CĂ Eugène Ionesco are o operă alcătuită din două segmente, unul al creației scrise în limba română, celălalt al scrierilor în limba franceză, e de necontestat. Atâta doar că primul este cu mult mai redus (cantitativ și, poate, calitativ) decât al doilea și incomparabil mai puțin cunoscut de către publicul și de către exegeții lui de pe meridianele lumii. S-ar putea spune că e mai puțin semnificativ în privința evaluării de ansamblu a dramaturgiei acestuia, deschizătoare de drum în teatrul modern. Dar numai pentru cei dezinteresați de punctul de pornire în literatură al scriitorului care a hotărât, în 1948, după nu de neglijat frământări, să renunțe la o limbă și literatură de rezonanță restrânsă, adaptându-și pe potrivă și numele, devenind parcă un alt om. Dar, când francezii îl receptau ca pe un scriitor de perspectivă, Eugène Ionesco era de o bună bucată de vreme cunoscut și recunoscut, comentat contradictoriu în România, ca un tânăr neconformist – Eugen Ionescu –, făcând parte dintr-o generație interbelică, la noi, în care se pot enumera destule personalități care ar face, și au făcut, o figură de toată admirația într-un context mai larg – european și nu numai. Insuficient cunoscut în Franța, insuficient traduse scrierile românești ale autorului *Rinocerilor*, în Occident, el pare a se fi născut astfel brusc, ca din nimic și ca de niciunde, pe malurile Senei, la 11 mai 1950, când, la *Théâtre des Noctambules*, i s-a reprezentat în premieră absolută piesa *La Cantatrice chauve* (*Cântăreața cheală*), bucurându-se la început doar de primirea entuziastă a reprezentanților mișcării de avangardă (ce-și cam trecuse voga la ora aceea), André Breton și Raymond Queneau. De aici încolo, cariera sa scriitoricească avea să urmeze un drum mereu ascendent, nu lipsit totuși de meandre, dar mereu mai sigur, până în fotoliile Academiei Franceze și pe mai toate scenele de prim rang (aproape fără alegere și pe cele mai modeste, nenumărate) de pe toate meridianele pă-



mântului. Ce-a fost înainte de acea premieră, multora le este indiferent. O indiferență complet nejustificată, pentru că în scrierile de început ale lui Eugen Ionescu se pot afla, în germen, toate elementele de esență ale operei sale din anii maturității și desăvârșirii. Cine să atragă însă atenția asupra acestui fapt?! Puținele voci ale românilor care au scris despre toate acestea în limba franceză n-au fost, în genere, luate prea în serios. Pentru că sunau ca un fel de pledoarie *pro domo* de orgoliu provincial. Și totuși, în ultima vreme, câțiva cercetători străini au căutat să lege între ele cele două segmente ale creației ionesciene, având astfel surpriza unor revelații nebanuite. Între aceștia, romanistul de la Universitatea Complutense din Madrid, Mariano Martín Rodríguez, care ne-a dat, cu siguranță, cea

mai credibilă, pentru că e și cea mai temeinică, investigație a acestui perimetru – *Ionesco înainte de La Cantatrice chauve: Opera absurdă românească*, traducere de Iulia Bobăilă, Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2009 –, făcând demonstrația faptului că legăturile lui Eugène Ionesco „cu o anumită tradiție din țara în care s-a născut, cea avangardistă, care în România prezintă niște trăsături originale“, sunt „identificabile mai târziu în textele franțuzești“. Și, continuă exegețul:

Examinarea acestor texte ionesciene de avangardă, scrise în limba română, încearcă să arunce o nouă lumină asupra deceniului necunoscut al lui Ionesco, anii patruzeci ai secolului trecut, epoca imediat anterioară premierii piesei *La Cantatrice chauve*, când viitorul scriitor francez de origine (parțial) română încă era doar un scriitor de limbă română stabilit în Franța.

Asupra scrierilor din acest domeniu zăbovește, cu folos, autorul în studiul *Destellos y teatro – Scîpîri și teatru* (Madrid: Editura Fundamentos, 2008), pe care îl avem azi talmăcit în limba română de către doamna Iulia Bobăilă.

Structurat pe patru paliere de cercetare, studiul lui Mariano Martín Rodríguez ne oferă o imagine oarecum monografică asupra tânărului Eugen Ionescu, făcând trimiteri și relaționări la contextul familial al scriitorului, la anturajul cultural și politic în care se afirmă, într-o Românie bulversată de avântul unor forțe extremiste de dreapta, ce au barbarizat, de altfel, întregul continent. Cu o copilărie și adolescență petrecute când în Franța, când în România, Eugen Ionescu începe să scrie respingând „radical în practica sa literară“, consecvent, „extremele în politică“, asistând „din ce în ce mai neliniștit la *legionarizarea* crescândă a prietenilor săi și a întregii țări [...] făcându-l să se simtă tot mai departe de ceea ce se pregătea în Bucureștiul anilor 1936-1938“.

→

→ al ună sută unulea roman popesc“ cu *O zi din viața unui mitropolit ș.a.m.d.*

Totuși, în cronicile noilor apariții, Ionescu are acribia de a-și argumenta opiniile, în ciuda excentricităților de limbaj, dovedindu-și flerul literar, mereu însă într-un balans între apreciere și zeflema. Paradoxul e omniprezent, justificat parcă de o autochestionare mai veche: „Nu-mi vine să cred. Să fie posibil să fiu convins de lucrurile pe care le afirm?“.

Rareori se dovedește Eugen Ionescu într-un totuși empatic față de literatura română ori față de vreunul din produsele acesteia. Totuși, în fiecare din textele sale se ascunde *patima* implicării totale, chiar strident-

teribilist-acid-juvenile, o patimă reverberată mai târziu în acel aproape filial portret al lui Caragiale și în prefața volumului de nuvele ale lui Pavel Dan publicat la Paris. E poate abuziv să conotăm opera franceză a lui Ionescu prin datele sale identitare de scriitor român. E la fel de abuziv însă să negăm încăpățânat că anii ghidușiilor sale literare românești nu fac parte din costumul său de mare clown al lumii.

De unde vine, așadar, „negativismul“/„negaționismul“ lui Eugen Ionescu? Din dorința de a evita greșelile predecesorilor, de a tempera exaltarea congenerilor, de a sincroniza în substanță – dar fără militantism apostolesc – cultura română cu cea europeană, de a crea un model al *oglin-di-*

rii critice a sinelui auctorial, totul într-un lexic și cu o stilistică ce include criticul în cercul creatorilor de valoare simbolică, scoțându-l din găleata colportajului gongorico-academic ori din haznaua imprecăției gazetărești.

Dacă ar fi să-l caracterizăm în gama propriului limbaj, am putea spune că Eugen Ionescu a fost un mirabil *bufon* al literaturii române, un personaj care, conform unei seci definiții de dicționar, vorbea pe față despre lucruri pentru care alții ar fi fost pedepsiți.

■

→

Mariano Martín Rodríguez o ia metodic în cercetarea creației ionesciene din anii începuturilor. Atenția i se îndreaptă spre poeziile din placheta *Elegii pentru fânțe mici* (Craiova, 1931), „un tip de scriere în care va abunda cu precădere registrul satiric și umoristic“, observându-se de pe acum „trăsături care anunță stilul său ulterior, cel mai reprezentativ“, anume „o aspirație de a dizolva dominația semnificației logice“. În opera publicistică românească „se pot remarca primele elemente antiliterare din creația sa, de ruptură cu tradiția.

În ce privește comentariile literare din volumul *Nu*, va observa că intenția lui Ionescu este aceea de „a denunța arbitrarul oricărui discurs critic“, „tonul zeflemitor“ fiind mai accentuat în partea a doua a volumului, când „Ionescu renunță la șablonul studiului literar, cu excepția dublei recenzii la romanul *Maitreyi*, pentru a experimenta cu formele esului, alternând deopotrivă afirmațiile tranșante cu referire la experiențe și opinii personale [...] demonstrând capacitatea de a cultiva și alte tipuri de proză“. Cele trei intermezzouri amintesc „stilul manifestelor avangardiste“, pe de-o parte, pe de alta, „caracterul ludic al textului *Englezește fânțe profesor*, prezent aici în formă incipientă“, cel mai important fiind cel de al treilea, „singurul exemplu cu tentă absurdă din opera ionesciană, anterior ansamblului de texte format din *Englezește fânțe profesor* și *Sclipiri*“. Aici, în discutarea acestor două texte, puțin cunoscute și mai ales puțin comentate, se concretizează adevărata și prețioasa contribuție exegetică a lui Mariano Martín Rodríguez. Autorul reconstituie, cu mijloacele unui autentic procuror (anchetator) deghizat în istoric și critic literar, geneza piesei de debut, *Cântărețul cheală*, a cărei idee a luat naștere mult înaintea scrierii textului în franceză. Demersul cercetătorului are ca punct de plecare descoperirea recentă, în biblioteca de la King's College din Londra, în arhiva lui Miron Grindea, directorul revistei românești *Adam*, cu apariție sincopată din 1936, a unui manuscris ionescian, dactilografiat, primit de acesta în 1946 și format dintr-o serie de parabile absurde, intitulată *Sclipiri*, și o „comedie într-un act“, intitulată *Englezește fânțe profesor*, pe care editorul nu le tipărește însă, nu se știe din ce motive, în revista proprie, devenită între timp *Adam International Review*, texte care, spune autorul actualului studiu, „au dormit somnul celor drepti până la redescoperirea de către Mircea Popa, în 1997“, cel ce le și prezintă într-un comentariu, în revista *Apostrof* (Cluj), nr. 9, din 1998, sub titlul „O operă necunoscută a lui Eugen Ionescu“. Cercetarea atentă a respectivului exemplar dactilografiat „sugerează că Ionescu a conceput ansamblul ca o operă unitară, asemănătoare cărților de avangardă în care formele narrative alternau cu cele dramatice“.

Eugen Ionescu, aflându-se deja la Paris și neizbutind să-și publice în țară textul piesei, până în 1948, îi scrie lui Tudor Vianu: „Am să încerc să mă traduc pe mine în franceză“, ceea ce și face, dar, spune exegetul, el rescrie piesa, rezultatul fiind *La Cantatrice chauve*,

o nouă operă care, prin înglobarea lor într-un ansamblu mai vast, înlocuia textele din *Englezește fânțe profesor* și *Sclipiri*, reduse astfel la ca-

tegoria de simple ciorne ale antipiesei. Aceasta poate explica de ce a afirmat, cu diferite ocazii, că prima sa operă teatrală a fost *La Cantatrice chauve* și că o scrisese în 1948. [...] Prin hotărârea de a se traduce pe sine, devenea exact în acel an un scriitor francez, Eugène Ionesco, iar opera în limba română a lui Eugen Ionescu rămâne, *a posteriori*, pură preistorie.

Cel mai important lucru pe care îl face exegetul actual este tocmai investigarea acestei *preistorii*, într-un studiu analitic și comparat, a celor două piese, pe de-o parte, și a *parabolelor* din *Sclipiri*, pe de altă parte, fiind, cred, cel dintâi, cel mai amplu și cel mai atent studiu critic aplicat asupra acestor false fabule. Fabulele sunt „construite ca jocuri de cuvinte, ca experimente autorreferențiale, ca parabile socio-politice, satire ale unor locuri comune“. Ele

se pot savura ca o satirizare a unui gen a cărui funcție normativă este ridiculizată, la fel ca pretențiile sale de validitate morală universală, dar, de asemenea, sub o formă autonomă, ca o explorare de o nouă factură a comicului, bazată pe principiul incongruenței. Parodia și absurdul se contopesc în mod echilibrat până în punctul în care constituie o modalitate de scriere hibridă, cu puține paralelisme, atât în tradiția nonsensului, care tindea din ce în ce mai mult să-și afirme independența față de alte strategii textuale, cât și în cea a fabulei a cărei reabordare modernă vira mai degrabă în direcția sarcasmului.

Comparația cu proza urmuziană e incitantă și cât se poate de nimerită, exegetul punctând apropierea și deosebirile dintre cei doi autori, în inovația ionesciană aflându-se mult mai profundă *distrugerea limbajului*.

Teatrul ionescian se naște, iată, odată cu scrierea piesei *Englezește fânțe profesor*, care nu este totuși ciorna piesei de mai târziu, *La Cantatrice chauve*, ci o altă piesă, prima, pe o idee identică.

Rescrierea piesei *Englezește fânțe profesor* a însemnat începutul carierei de scriitor francez a lui Ionescu, dar scriitorul nu s-a limitat la a se traduce pe sine însuși. *La Cantatrice chauve*, cel puțin în versiunea finală care îl va consacra, introduce suficiente diferențe față de comedia românească care a precedat-o pentru ca rezultatul, chiar dacă nu pare foarte îndepărtat în ceea ce privește materialitatea textului, să fie o operă diferită, cu o structură și niște nuanțe care ne împiedică să o considerăm pe prima, *stricto sensu*, drept o schiță a celei de a doua. În plus, piesa românească se situează în tradiția teatrului avangardist interbelic, pe care îl duce la extrem, cel puțin în literatura română, în timp ce *La Cantatrice chauve* adaugă experimentalismului formal care se inspiră din variantele extreme ale avangardei istorice, anumite elemente de ordin conceptual.

Discutarea în paralel a celor două texte duce la concluzia că Eugen Ionescu era deja un dramaturg, un scriitor ce-și avea propria formulă de exprimare literară în momentul în care optează pentru abandonarea idiomului românesc. Analiza textului se face cu o admirabilă exactitate și minuție, pe segmente, pe scene, pe replici chiar. Este prima încercare de acest fel, care împinge biografia scriitorului francez cu un deceniu mai înainte, în literatura română. N-am să insist asupra detaliilor, care sunt judecate critic fără cusur. Am să citez însă aprecierile finale asupra piesei *Englezește fânțe profesor*,

în relație de continuitate și anticipare cu noua piesă *La Cantatrice chauve*:

În aceasta nu există niciun conflict adevărat, nicio evoluție a personajelor, care sfârșesc așa cum au început. Dialogul nu servește pentru a face să evolueze vreo intrigă anume, ci este un scop în sine. În acest mod, Ionesco adoptă elementele definitorii ale genului dramatic, începând cu cel fundamental, articularea textului sub forma unui schimb de dialoguri între niște personaje într-un context scenic descris cu suficiente detalii în didascalii, și îl golește pe dinăuntru, suprimând orice consecvență în psihologia personajelor și, mai ales, orice dezvoltare a argumentului, chiar dacă menține trăsături care îl fac recognoscibil pentru public, într-o formă analogă celei pe care o folosise pentru a răsturna critica, în *NU* [...] totul este realizat cu un asemenea umor al limbajului încât experiența evită riscul formalismului sterp. Metaliteratura și antiliteratura nu exclud deloc plăcerea textului, chiar dacă e citit sau ascultat cu inocența unui copil.

Această epicitate ludică a scrierii ionesciene din *Englezește fânțe profesor* va fi păstrată cu sușuri și coborâșuri, în piesele care au urmat imediat după *La Cantatrice chauve*, în care se poate observa menționarea spiritului de amuzament gratuit cu care Ionesco abordase absurdul și care în *La Cantatrice chauve* este încă predominant, în ciuda nuanțelor conceptuale care anunță preferința pentru dimensiunea metafizică a aceluia teatru etichetat drept teatru al absurdului, mai ales în încercarea ciclică prin care se înlocuiește provocarea tipică a avangardei din finalurile alternative din piesa precedentă.

Mariano Martín Rodríguez este un critic cu o foarte bună dotare pentru observarea detaliului semnificativ din operele pe care le are în cercetare. Are metodă comparatistă, pe care o stăpânește ireproșabil. Și, mai ales, are tenacitatea căutătorului de adevăr într-o mișcare vie a istoriei literare. Faptul că își focalizează atenția asupra începuturilor românești ale scriitorului Eugène Ionesco nu poate decât să ne bucure. E un ochi din afară, sever și obiectiv, mereu așezat cu balanța adevărului și a dreptății în mână.

Recunoașterea și impunerea, în discuțiile privind opera de ansamblu a lui Eugène Ionesco, a acestei creații de început, în expresie românească, fac dovada că marele scriitor francez s-a format în climatul unei mișcări de idei din România, cu nimic mai prejos, la acea oră, decât în multe alte culturi europene. Noutatea, inovația pe care o aduce tânărul Eugen Ionescu în înțelegerea actului literar, în discursul literar nonconformist din *Nu*, îl plasează dintr-odată în rândul reformatoților expresiei literare și dacă exercițiul său critic ar fi avut în vedere autori din perimetrul francez, în locul celor din circuitul valoric românesc, și ar fi apărut în Franța, ar fi scandalizat lumea tot atât de mult, numai că stârnind un alt ecou în universalitate, chiar înaintea ecoului stârnit de *La Cantatrice chauve*. Avem încă o dată dovada elocventă că handicapul unei limbi de circulație restrânsă în care scriem trebuie depășit cu alte mijloace decât cele ale simplei propagande turistice. Mariano Martín Rodríguez se apropie cu interes și fără partipriuri de cultura noastră, ceea ce este un fapt pe care trebuie să-l elogiem necondiționat. Cartea sa trebuie s-o primim și s-o primim ca un început, un nou început, pe un drum care ne privește, la urma urmelor, pe toți. ■

Pornind de la IONESCU

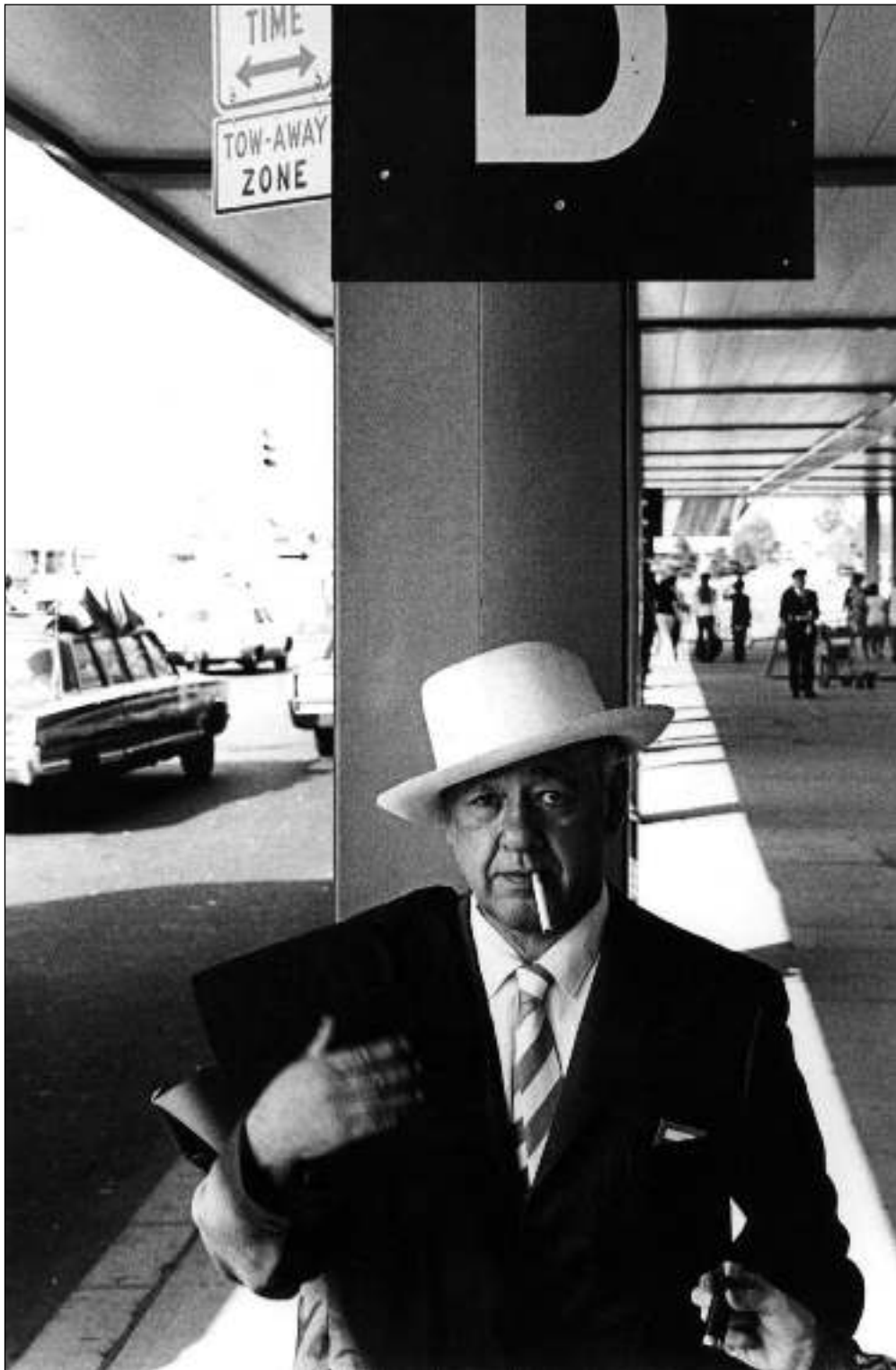
Marta Petreu

FOARTE BUNĂ ideea dnei Irina Petraș de a organiza două evenimente împachetate într-unul singur, și anume marcarea centenarului Ionescu/Ionesco printr-un simpozion și prezentarea volumelor Ionesco, *Hugoliada*¹ și Mariano Martín Rodríguez, *Ionesco înainte de La Cantatrice chauve*². În ce mă privește, voi vorbi despre mai multe lucruri, vreo trei-patru, legate prin Ionescu, dar nederivând, cu necesitate aristotelică, unul din celălalt.

Încă din 2000, când Liviu Malița a organizat Simpozionul Internațional Eugen Ionescu, mi-am dat seama că la Cluj există un foarte puternic centru de ionescofili și ionescologi. Mă gândesc la dna Maria Vodă Căpușan, care s-a ocupat de Ionescu/Ionesco venind dinspre teatru. Apoi la Ion Vartic, care nu s-a mulțumit să regizeze, pe vremea comunismului, în anii '80 și în 1990, trei serii de spectacole cu *Englezește fără profesor*, ci a dat o interpretare originală asupra teatrului ionescian – ce marchează o cotitură în ionescologie –, arătând că acesta este epilog la teatrul analitic și, simultan, prolog absolut la teatrul absurdului. Apoi, la cei doi mari regizori, amândoi din generația '80, Mihai Măniuțiu și Tompa Gábor, care au montat pe scenele clujene, repetat, piese de Ionescu. La fel, mă gândesc la editorii Mariana Vartic – căreia i se datorează volumul *Eu*, de la Editura Echinox – și la Mariana Vartic și Aurel Sasu, care au realizat ediția în două volume *Război cu toată lumea*, de la Editura Humanitas. Nu îl uit pe Mircea Popa, care a adus de la Londra prima parte din *Sclipiri*, pe care am publicat-o, în 1998, în numărul aniversar, 100, al revistei *Apostrof* – și care stă la începutul acestei înlanțuirii norocoase de evenimente, ce a dus la descoperirea, de către Mariano Martín Rodríguez, a celei de-a treia cărți românești a lui Ionescu, *Sclipiri și teatru* (ce ne-a prilejuit o întâlnire similară anul trecut), carte concepută ca atare de autorul însuși, iar nu de vreun editor. La fel, nu uit că Anca Măniuțiu, scriind despre teatrul european, a analizat și teatrul ionescian, sau că Laura Pavel i-a dedicat dramaturgului o importantă monografie. Apoi, de Ionescu s-au ocupat, intermitent, în studii, eseuri și cronici, Marian Papahagi, Ion Pop, Mariana Vartic, Liviu Malița, Ovidiu Pecican, Constantin Cubleșan, Claudiu Groza și alții, pe care, dacă nu-i numesc, numai hazardul memoriei e de vină. *Apostrof*-ul, de pildă, i-a dedicat scriitorului, mai mulți ani la rând, numărul 11 – al lunii lui de naștere. Iar acum, desigur, recidivăm.

M-am ocupat și eu de acest scriitor, descriindu-l în 2001 pe *Ionescu în țara tatălui*; iar când văd acum eseuri despre relația dintre Ionescu și patria sa știu precis că am de-a face cu un fenomen secund, ieșit, precum coada cometei, din cartea mea.

Cu ionescologia se întâmplă așa: noi, românii, facem studii despre Ionescu, bazate pe cercetări minuțioase, cu bibliografia



• Ionesco în aeroportul din New York. Foto: Sean Kernan

pedant declarată în notele de subsol, studii și cărți care sînt sau nu sînt comentate în presa culturală românească. Apoi, unii ionescologi din Occident ni le preiau în mod... subtil, adică fraudulos. Iar în al treilea pas, descoperirile noastre despre Ionescu se reîntorc, sub forma acestor monografii occidentale, în România și sînt receptate ca bibliografie critică esențială; căci recenziții din presa culturală ni le servesc, după ce-au fost astfel rumegate în stomacul occidental, drept studii de autoritate și nouate. Așa am pățit eu cu aproape tot ce am scris despre Ionescu, dar nu sînt nicidecum singurul caz – Ion Vartic a pățit la fel. Și mă îndoiesc că am fi cazuri izolate. În ce mă privește, exemplul cel mai

simplu, de o claritate de cristal, a fost cu procesul din 1946 al lui Ionescu. Știam, din aluziile lui Ionescu, că el ar fi fost condamnat în România imediat după război, așa că m-am apucat să caut în bibliotecă, să descifrez misterul. Și, după luni de zile de înghițit praful publicațiilor din 1945, 1946, 1947, într-un sfîrșit am descoperit despre ce a fost vorba. Și am refăcut minuțios întregul dosar al procesului. A fost, cred, unul dintre primele procese pe care puterea comunistă i le-a înscenat unui intelectual, așa că mecanismul era interesant și din acest punct de vedere. Am publicat descoperirea mea în *Apostrof*, în numărul 11 din anul

→

→

2000, făcînd însă imprudența de-a da toată bibliografia, ba chiar de-a reproduce în fotocopie multe dintre articolele scrise contra lui Eugen Ionescu. În țară, nimeni nu mi-a spus o vorbă după publicarea acestei extraordinare descoperiri, cu excepția lui Mircea Popa, care, întîlnindu-mă o dată din întîmplare în tren, m-a întrebat cum am găsit toată povestea. De fapt, n-o găsisem, ci o căutasem și-o găsisem. Acum însă, orice autor din Occident o știe și se servește din ea ca și cum ar fi o informație evidentă și dintotdeauna la îndemînă. Prima care s-a servit din studiul meu, plagiînd amplul dosar reconstituit de mine în *Apostrof*, a fost dna Laignel-Lavastine. Au urmat alții, pe scurt sau pe larg. Un monograf de ultimă oră din Franța, André Le Gall, care nu cunoaște limba română, știe procesul cu lux de amănunte, deci îl explică minuțios francezilor, pe mai multe pagini din cartea sa, fără să-mi pomenească numele și fără să dea vreo notă pentru sursele sale. Iar de curînd am citit despre procesul lui Ionescu în textul unui ionescolog italian, Giovanni Rotiroti; textul lui Rotiroti, tradus de revista *Ex Ponto*³ și servit cititorilor români drept o exegeză de ultimă oră a lui Ionescu, de asemenea n-are nicio notă; iar din cîte mi-am putut da seama din fragmentul publicat, nu sînt singurul ionescolog român păgubit... Firește, nu-i știu pe toți cei care s-au servit, la liber, din cartea mea, și nici nu sînt unicul autor român astfel fraudat în Occident. Am, de pildă, știri interesante din Italia, despre circulația clandestină, adică sub alt nume, a unui studiu al lui Ion Vartic. Sau despre cărțile noastre de cioranologie în Occident. Iar alți autori români pot da alte exemple. Situația aceasta are hazul ei, deci merită semnalată.

*

REVENIND LA Clujul intelectual ionescofil și ionescolog, m-am întrebat cum s-a născut fenomenul. Probabil că rolul de prim impuls l-au avut seriile de spectacole cu *Englezește fîmă profesor* făcute de Ion Vartic, în anii 1980, cu trupa studentească Ars Amatoria, precum și eseurile lui despre teatrul ionescian. Spectacolul cu *Englezește fîmă profesor* a fost comentat într-o cronică teatrală de Laurențiu Ulici, care l-a considerat drept una dintre noutățile spectaculare importante ale anului 1980, iar Mircea Zăciu l-a înregistrat în jurnalul său:

Luni, 12 [mai 1980], premiera cu piesa lui Ionescu *Englezește fîmă profesor*, la Casa studenților, luată literalmente cu asalt. O lume nebună, cum cred că nici un spectacol al Naționalului clujean n-a mai înregistrat de ani de zile. Succes formidabil, spre acreala celor de la Național. Însă, bineînțeles, rectorul nu onorează cu prezența sa spectacolul regizat de Vartic și jucat drăcește de „Ars amatoria“ filologilor noștri⁴.

În ce mă privește, spectacolele lui Ion Vartic au fost numai al doilea meu contact cu Ionescu. Pentru că primul mi-a venit din familie, cred că prin 1976, cînd o rudă de-a mea, Natanail Munteanu, mi-a adus și mi-a pus în mînă, cu mîndrie, ca și cum mi-ar fi dat un mare premiu, cele două volume Ionescu editate de Editura pentru

Literatură Universală. „Ia-le – mi-a spus Baci (așa-i spuneam cu toții, inclusiv frațele lui, «Baciu») –, pentru tine vor fi foarte importante. E un autor anticomunist. Trebuie să-l citești, o să-ți faci bine.“ Și a adăugat că el însuși îl știe de multă vreme, din închisoare. Căci Baci era – și rămăsese – preot greco-catolic și, deoarece credea că instituțiile trebuie salvate cu orice preț, ajunsese pentru mulți ani în închisoare, apoi în domiciliu obligatoriu pe te miri unde; prin 1974-1975, datorită unor relații, avea un domiciliu obligatoriu destul de convenabil, lîngă Cluj, în comuna omonimă, Baci, dar cu interdicția de a locui în oraș; abia după această dată, în 1976, a putut să se mute în Cluj, într-o locuință modestă și întunecată, de două camere, pe strada Florilor. Mă gîndesc că acum, cînd el nu mai este, aș ști ce să-l întreb și despre Ionescu, și despre închisoare. Cu siguranță, așa cum Nicolae Balotă a avut parte, în închisoare, grație lui Steinhardt, de un spectacol insolit cu (anti)piesa *Cîntăreața cheală*, și ruda mea Natanail Munteanu – fost paroh al Bucureștiului, apoi, în clandestinitate, vicar greco-catolic, căruia cu greu îi puteai smulge o vorbă despre experiența sa penitenciară – a avut parte de o introducere în Ionescu în vreuna din pușcăriile prin care și-a petrecut mulți ani ai maturității. Poate la Gherla, poate la minele de plumb de la Baia-Sprie, poate într-una din coloniile penitenciare de la Canal, cineva i-a jucat și lui, ca lui Nicolae Balotă, *Cîntăreața cheală*. Așa că Ionescu i-a rămas în minte ca un simbol al anticomunismului, pe care mi l-a pus mie ca atare în mînă, în anul 1976, cînd mi-a dăruit, nu fără o anume emfază, cele două volume de teatru ionescian.

Le-am citit, firește, și trebuie să recunosc că, la prima lectură, m-au năucit. Mai ales piesa *Rinocerii* mi-a ridicat atunci serioase probleme de înțelegere; și nici chiar faptul că eram, încă din copilărie, o cititoare a *Metamorfozei* kafkiene nu mi-a dezlegat atunci misterul. A trebuit să trecă ceva timp și să învăț cîte ceva despre lumea istorică pentru a avea revelația, simultan istorică și transistorică, a semnificației încifrate de Ionescu în rinocerii săi cu număr niciodată precizat de coarne.

*

MAM GÎNDIT la Ionescu în aceste zile, cînd s-a anunțat Nobelul pentru literatură, cîștigat, cum știm, de dna Herta Müller. Literatura germană mai primește, pe merit, un Nobel, mi-am spus, meditănd asupra conexiunii pe care a făcut-o Cristian Tudor Popescu, la Realitatea TV, între experiența distinsei scriitoare în România ceașistă și premiu. Cum literatura scriitoarei germane este intens autobiografică, nutrindu-se din trecutul ei românesc, România însăși apare ca furnizoare a materiei prime puse în „formă“ de scriitoarea germană. Se pare că noi am dat pentru acest premiu ceea ce Aristotel numește „materia“ operei de artă, Germania, limba; iar autoarea, firește, talentul. Așa cum perioada interbelică, mai ales sfîrșitul anilor 1930, i-a furnizat lui Ionescu o bună parte din substanța operei lui franceze, și

epoca ceașistă i-a furnizat prozatoarei germane materia grotescă și securistă a operei ei germane. Amîndoi acești scriitori fac o literatură de „critică fizionomică a României“, ca să parafrazez formula spengleriană. Și mi-am imaginat cum ar arăta un studiu – o teză de doctorat, o carte etc. – care ar pune sistematic în pagină nu ce spun călătorii străini despre România, ci ceea ce spun cetățenii români deveniți scriitori occidentali despre fosta lor țară... Cred că ar ieși cea mai îngrozitoare carte cu putință.

Premiul Hertei Müller m-a făcut să mă gîndesc, pentru prima oară în viața mea, la faptul că Ionescu, deși a adus în literatură și substanță literară, și o mare inovație literară – el fiind punctul terminus al teatrului clasic și punctul de pornire al teatrului absurdului –, n-a luat Nobelul. La începutul anilor 1990, cînd l-am intervievat, stîngaci de altfel, pe I. Negoieșcu, am gafat întrebîndu-l ce crede, de ce nu avem și noi, literatura română, un Nobel. Întrebarea era o prostie, firește, iar Negoieșcu m-a lecuit atunci, elegant și pentru totdeauna, de asemenea neliniști. El mi-a răspuns că nu avem o literatură suficient de bogată axiologic pentru a merita o asemenea onoare. Acest răspuns, formulat în deplină conformitate cu estetica grupării cerchiste – care pretinde valorii estetice să se alimenteze, freatic, din tot restul universului axiologic, adică din valorile vitală, religioasă, morală, filosofică, politică etc. –, m-a mulțumit pentru multă vreme. Pînă de curînd, de fapt. Acum cred însă că diagnosticul lui Negoieșcu despre cultura română este afectat de ura-românească-de-sine, că este deci excesiv de critic cu substanța noastră culturală/literară. Nu au un Rebreanu sau o Papadat-Bengescu, ca să dau exemple de prozatori din perioada interbelică, o saturare axiologică suficientă a operei lor? Sau, ca să mă mut în altă literatură, în cea franceză: pentru ultima treime a secolului al XX-lea, nu are, ca scriitor francez, Eugène Ionescu – care s-a hrănit (precum Herta Müller acum) din solul bogat-traumatic al perioadei sale românești – o complexitate axiologică suficient de mare? Firește că o au, cu toții. Jucîndu-ne ca Laurențiu Ulici, putem alcătui, pentru a doua jumătate a secolului al XX-lea, o listă de scriitori români (adică de limbă română) și de foști sau actuali cetățeni români deveniți scriitori în alte limbi – cazul dnei Herta Müller – la fel de plauzibili axiologic precum adevărații laureați Nobel. Pentru mine, simpla prezență în literatura română a cîtorva scriitori în valoarea cărora cred este la fel de *satisfăcătoare* din punct de vedere valoric precum cel mai rîvnit premiu din lume.

Premiu pe care Ionescu/Ionescu – scriitor și român, și francez, căci un scriitor este al limbii în care scrie, aparținîndu-i acesteia în mod inalienabil și fatal – nu l-a luat. Iar asta nu-l face mai puțin consistent axiologic. Oricum, dacă l-ar fi luat, l-ar fi luat ca scriitor francez, deoarece opera lui franceză, nu opera lui românească, l-a lansat universal.

ÎN CE privește opera românească a lui Ionescu, aceasta este de o întindere considerabilă, fiind, culmea, mai bogată decât ceea ce avem efectiv tipărit. La volumele pe care le-a publicat Ionescu însuși, *Elegii pentru fânțe mici* (1931) și *Nu* (1934), s-a adăugat, cum se știe, după 1990, grație Marianeii Vartic și lui Aurel Sasu, integrala publicisticii românești a lui Ionescu, adică volumul *Eu* (1990) și cele două volume *Război cu toată lumea* (1992). Pe lângă acestea, mai trebuie să existe, așa cum am mai semnalat, jurnalele scriitorului, scrise în română. În plus, manuscrisele pe care el însuși le-a trimis, înainte de-a deveni Ionesco, prietenilor săi din țară: e vorba de „un manuscris mare”, format din *Lumina falsă* și *Jurnalul unui necombatant*, trimis de Ionescu în anul 1948 lui Ion Caraion și despre care am mai presupus că a ajuns la Securitate cu ocazia arestării poetului⁵.

În locul acestui „manuscris mare”, iată însă că a ieșit la suprafață alt manuscris, din altă parte decât speram, adică volumul *Sclipiri și teatru*. Filologul spaniol Mariano Martín Rodríguez a publicat în 2008, la Editura Fundamentos din Madrid, în seria de teatru, volumul Eugène Ionesco, *Destellos y teatro/Sclipiri și teatru*, edição bilingvă/ediție bilingvă. Cu alte cuvinte, a publicat cea de-a treia carte românească a lui Ionescu, alcătuită ca atare de el, nu de vreun editor.

Interesant este că manuscrisul cărții a fost descoperit în trepte: în primul rând, Mircea Popa, într-o vizită din 1997 la Londra, a descoperit, în arhiva lui Miron Grindea, „o operă necunoscută a lui Eugen Ionescu”, adică *Sclipiri și teatru*, datînd din 1946. Din nefericire, din manuscrisul ionescian descoperit, Mircea Popa a fotocopiât numai primele pagini, pe care le-am publicat în 1998 în *Apostrof*, în numărul 100 al revistei noastre. Noroc și ghinion simultan, căci, dacă la biblioteca londoneză i-ar fi fost dat întregul manuscris, iar nu doar o treime din el, și dacă l-ar fi fotocopiât în întregime, Mircea Popa ar fi fost acela care s-ar fi întors în țară cu cel de-al treilea volum ionescian alcătuit de autorul însuși.

Ceea ce nu a făcut (fie din cauza bibliotecii, care i-a servit numai o parte din dosarul Ionescu, fie din stupoare) Mircea Popa, a făcut peste câțiva ani Mariano Martín Rodríguez. Acesta a citit „Dosarul Eugen Ionescu” din numărul 100 (9/1998) al revistei noastre și s-a dus, pe urmele textului, la Londra, la arhiva Miron Grindea. A fost răsplătit: a descoperit că, pe lângă cele 15 pagini fotocopyate de Mircea Popa și publicate de noi la *Apostrof*, manuscrisul *Sclipiri și teatru* mai cuprinde două părți, adică varianta integrală, *necenzurată*, a piesei *Englezește fână profesor*, plus încă un grupaj de *Alte sclipiri*. Practic, Mariano Martín Rodríguez a dat de un volum Eugen Ionescu alcătuit din trei părți: „fabule” absurde în proză, piesa de teatru *Englezește fână profesor*, apoi din nou „fabule”. O descoperire pe care o consideră pe bună dreptate senzațională și pe care a valorificat-o în acest volum româno-spaniol, *Destellos y teatro/Sclipiri și teatru*, de la Madrid.

În prefața la carte, Mariano Martín Rodríguez reconstituie, pe urmele exegezei românești – pe care, spre deosebire de alți occidentali, o și citează – și cu remar-



cabil de puține erori, traseul biografic și scriitoricesc al lui Ionescu, iar apoi face o bibliografie a operei și-a exegezei ionesciene. Mariano Martín Rodríguez consideră *Sclipiri și teatru* o capodoperă a dadaismului european și o pregătire a lui Ionescu pentru teatrul absurd care l-a făcut celebru. Pentru literatura română, recuperarea acestui volum, scris în limba română, este într-adevăr extraordinară.

*

CUM SÎNT fabulele lui Ionescu din *Sclipiri și teatru*? Suprarealiste, firește, într-o grandioasă abstragere din spațiul logicii. Anamorfotice, desigur, ideale pentru a fi analizate prin instrumentul aristotelic furnizat de *Despre respingerile sofistice*. Pline de haz și de surprize, căci – în sensul lui Curtius, adică tipologic – manieriste prin excelență.

Cum este *Englezește fână profesor* în această variantă, necenzurată? Editorul a marcat scrupulos replicile tăiate și pe cele modificate de cenzură în varianta din 1965, din *Secolul 20*. La lectura volumului, am fost frapată de frecvența cacofoniilor, pe care Ionescu, precum Caragiale (care construia în deriziune duble cacofonii), le construiește premeditat, cu un soi de ludică voluptate eufonică. La fel, am fost izbită de frecvența cuvintelor scatologice, volumul *Sclipiri și teatru* dovedindu-ne că unul dintre cuvintele preferate de Ionescu a fost „cur”.

Citind cea de-a treia carte românească a lui Ionescu, mi-a venit în minte o întâmplare cu Ionescu pe care Nicolae Balotă ne-a povestit-o, mie și lui Ion Vartic, la mijlocul anilor 1990, pe cînd ținea cursuri la Universitatea noastră. Profesorul Balotă ne-a povestit că prin anii '80 îl ducea din cînd în cînd prin Paris, cu mașina sa decapotată, pe Ionescu; de regulă, spunea Nicolae Balotă, mimînd gesturile scriitorului, acesta sta pe scaunul din dreapta șoferului și se prefăcea, ținînd-o cu mîna, că are centura pusă. Într-una din aceste ocazii, cînd treceau pe rue de Rivoli, Ionescu i-a apostrofat spontan, în română, pe pasagerii unei mașini decapotate care i-a depășit: „Să mă pupați în cur!” Amintindu-mi întâmplarea povestită de dl Balotă, amintindu-mi că la Paris Cioran imprecă atît de frecvent în română, încît – așa cum vedem

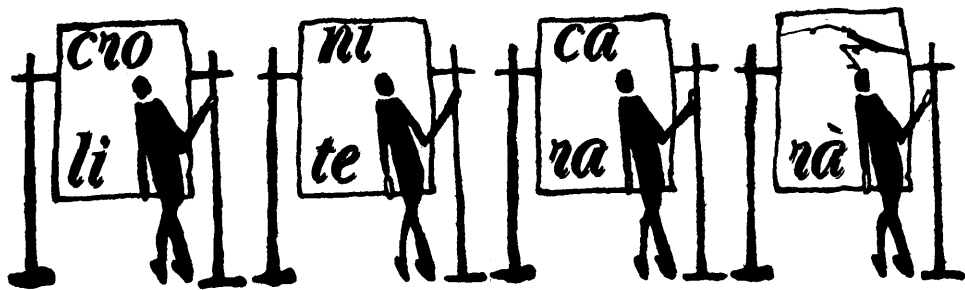
și dintr-un interviu cu Simone Boué publicat recent de dl Gabriel Liiceanu în *România literară* – urgența partenerei lui de-o viață a fost să afle „Ce-nseamnă «pupa-ma-n-cur»”, mă gîndesc că resortul strigătului de luptă al lui Ionescu n-a fost altul decât acela ce-l împinsese pe vremuri, în Bucureștiul anilor 1930, să scoată limba la trecători sau să-i măcăie vreunuia în față, ca rațele. În Paris însă, surpriza a fost că unul dintre pasagerii apostrofați a replicat prompt, tot în română: „Și tu pe noi!” Firește, comenta dl Balotă, probabilitatea ca în Paris, pe rue de Rivoli, la strigătul românesc al lui Ionescu să se ntoarcă, instantaneu și pe măsură, o replică în română era nulă. Întîmplarea devenise și mai hazlie, și mai ionesciană, prin coincidența deloc probabilă a hazardului.

Volumul *Sclipiri și teatru* abundă, cum am spus, de cacofonii intenționate și de replici construite în jurul magicului cuvînt „c...”. Sigur, Ionescu era supărat pe „țara tatălui” – care este de fapt și țara mamei sale –, iar probele în acest sens, datînd și de dinaintea, și de după ruptura de țară, sînt categorice și numeroase. De înjurat însă, precum Cioran, Ionescu continua să înjure voluptuos în română, adică în limba debutului său literar. Limbă a tatălui și-a mamei sale. Limbă în care are, după cum se vede, destul de multe cărți. Sînt încîntată că, restituindu-ne varianta autentică și necenzurată a piesei *Englezește fână profesor*, filologul M. M. Rodríguez ne restituie și adevărata replică finală a piesetei *Englezește fână profesor*. O replică ce se sprijină, ca strigătul său de luptă de pe rue de Rivoli, pe savoairea aceluiași cuvînt românesc de rușine:

„Să mă pupați în cur!!!”

Note

1. Ionesco, *Hugoliada*, edição bilingvă de Mariano Martín Rodríguez, Madrid: Cuadernos de Langre, 2009.
2. Mariano Martín Rodríguez, *Ionesco înainte de La Cantatrice chauve: Opera absurdă românească*, traducere de Iulia Bobăilă, Cluj: Casa Cărții de Știință, 2009.
3. Vezi *Ex Ponto*, anul VII, nr. 2, apr.-iun. 2009, p. 92-93.
4. Mircea Zăciu, *Jurnal*, vol. I, Cluj-Napoca: Ed. Dacia, 1993, p. 113.
5. Vezi Marta Petreu, *Ionescu în țara tatălui*, Cluj: Biblioteca Apostrof, 2001, p. 119-120.
6. Vezi interviul lui Gabriel Liiceanu cu Simone Boué, în *România literară*, anul XLI, nr. 31, 2009.



Lumea dintre Europe

Irina Seltas

S-A ÎNTÂMPLAT să-i prezint alături, la o lectură publică, la Librăria Cărtu-rești din Cluj-Napoca, pe Horia Ursu și Radu Aldulescu. Dincolo de prietenia lor literară și de prezentarea împreună la lectură, în fața publicului, descrierea în paralel mi s-a părut utilă pentru o primă abordare a cărții lui Aldulescu *Proorocii Ierusalimului* (ediția a treia, Editura Polirom, 2009, 430 de pagini; despre Horia Ursu scrisesem deja). Paralela mea a putut găsi destule argumente de semn egal ori complementar.



Mai întâi, falsa *putere* a titlurilor, trimiterea lor înșelătoare la Istoria cu majusculă, când accentul lor cade pe straturile istoriei mărunte și eterne, cea suportată de oamenii aflați sub vreme. Astfel, *Asediul Vienei* nu-i decât (?) un afiș după cel de-al doilea *Asediu al Vienei* (1683) al lui Franz Geffels, afiș care decorează apartamentul unuia dintre personaje; un manifest deghezizat, dar și ritual exorcizant, un soi de loc privilegiat „de unde să privești înapoi fără a mai întoarce capul”. Tot așa, *Proorocii* nu sunt decât în interstiții prooroci adevărați, iar Ierusalimul nu e decât numele băiatului hărțuit între mai multe fețe ale lumii sale mărunte. La Horia Ursu ne întâlnim cu personaje *așezate*, în limitele unor „întâmplări mărunte, [cu] sensuri pe măsură”, lucrute cu inserții de un farmec „autohton” al interpretării; la Aldulescu, personajele n-au stare și nici n-o caută anume, prinse într-o forfotă ținută în frâu doar de construcția discret sim-fonică a romanului. Însă în ambele romane e vorba, în două registre strict autonome și originale, despre *marginalitate*.

La Horia Ursu e vorba despre perpetuarea blând crizică a lumii *dintre Europe*, Zwischeneuropa, cu oboseala fără leac a unui spațiu funciarmente *marginal*. *Așezarea* după care tânjesc personajele e veche, interioară, destinală. Nu neapărat de regimuri a fost spulberată, ci de Istoria în sens larg care *macină*. La Aldulescu, marginali-

tatea e a periferiei sociale, nu istorico-geografice, a lumii de „strânsură și năvală”. Scriind despre *Asediul Vienei*, Alex Goldiș vorbea despre o „mitologie fabuloasă a periferiei în general, dar și parabolă tragicomică”. Formula e adaptabilă cărții lui Aldulescu. Marginalitatea multiplă, încolțită e resimțită de eroii lui Horia Ursu, supuși și ei unor extenuante plecări în pas cu vremurile, ca impas, căci „mersul în doi peri... parcă nici nu te duce, nici nu te aduce”, iar forfota e sinonimă cu înstrăinarea: „nu se schimbă nimic, dar nimic nu era ca odinioară”. La Radu Aldulescu, în schimb, dimensiunea etică e suspendată din perspectiva eroilor, ei nu mai fac diferența între bun și rău, nu regretă nimic și abia de mai sunt în stare să-și dorească ceva. Mișcarea lor e descentrată, nu trimite la o *vatră* a durării, orbitele sunt interșanjabile, călăi și victime își intersectează destinele cu o suspendare albă a încheierilor. Poveștile *știu* de la început că nu se vor rotunji. De aceea, în *Proorocii Ierusalimului*, nu cinismul e instrumentul prozatorului, ci o largă, aproape deșănțată, aș zice, *înțelegere*. Umanitatea e una singură și pestriță. Descrierea ei nu poate fi altminteri. Noblețea nu intră în vederile nimănui, nostalgia e pierdere de vreme.

Radu Aldulescu *vede și aude* lumea pe care o descrie. „Stricată” de sus până jos, ea e reconstituită cu atâta finețe a detaliilor, de atât de aproape, că toate lucrurile grotești, strâmbe, rele, deviate, distorsionate, lăbărțate și răscărăcate pe care le aglomerează în pagină nu sunt până la capăt și urâte. Lumea din *Proorocii Ierusalimului* e o construcție doldora de gargui, la fiecare încheietură, la fiecare cornișă. Aglomerarea lor acoperă fațada și subsolurile, deopotrivă, iar proliferarea lor are o stranie naturalitate, dușă abil de autor până în pragul frumuseții. Urâtenia le e atenuată de descoperirea că societatea omenească, de oriunde și de ori-când, e la fel de atinsă de minciună, hoție, prefăcătorie; dar, mai presus de toate, de nepăsare. Pretutindeni, în orice cătun ori oraș românesc, dar și la Paris ori la Frankfurt, fojgăiala omenească are mereu spațiu propice de desfășurare, orice viciu își poate instala tabăra, poate face pui, se găsesc ori-când *link*-uri primitoare, se poate descoperi derutant de ușor fisura în care pot fi clocite

toate măruntele pofte ale insului nepăsător, adică nevizitat de gânduri. Interesul mărunț și imediat decide gesturi și asocieri.

Sigur că nu e de trecut cu vederea mărturisirea că povestea are un substrat identifi-cabil în realitate, că pleacă de la „un scandal mediatic, când s-au găsit îngropați niște copii abuzați sexual și o rețea pedofilă mai extinsă”, întâmplare anchetată și mușamalizată. Dar romanul lui Aldulescu nu are nimic de-a face nici cu scandalul mediatic, nici cu ancheta, nici, cu atât mai puțin, cu mușamalizarea. Dimpotrivă. Instrumentând faptul real, îl amănunțește până la dimensiunea omenescului sub vreme. Ancheta își pierde acutele, fiindcă toți cei implicați sunt vinovați și nevinovați în doze greu decantabile. Mușamalizarea lipsește cu desăvârșire, dacă nu vrei cu orice preț să numești mușamalizare exact lărgirea ameiitoare a perspectivei, adăugarea de accente secundare pe fraza socială și existențială, așa încât poți aluneca tu însuși, cititorul, printre vinovați.

Nu întâmplător, avertismentul e repetat până la saț de tatăl lui Ierusalim, bărbatul smintit de alcool. Profețiile sale au rostul unui straniu refren răsucit în sine, fără ecou, fără fior, mai firav decât grozăviile din lumea reală:

Gazda lor bălângănea din cap cu ochii închiși, mormăind ceva nedeslușit despre oile Domnului și turma răătăcită de păstor, căci țara ie plină de preacurvie, și țara se jelește din pricina jurămintelor lor... Apoi auziră mai limpede cum că câmpiile pustice sunt uscate și toată alergătura lor țintește numai la rău și toată vitejia lor este pentru nelegiuire... – Așa-i bisericos tare, sâsăia Culae cu palma la gură. Atâta că nu se poate lăsa de beutură... De sute și mii de ori a ncercat, da' n-a răușit. Mereu l-a biruit Satana, Satana a fost mai vânos decât el... – Pie! pufni Nojiță. Proorocii și preoții-s stricați! Chiar în Casa Mea le-am găsit răutatea – așa zice Domnul. De aceea calea lor va fi lunecoasă și întunecoasă. Vor fi împinși și vor cădea. Voi aduce nenorocirea peste ei. În proorocii Ierusalimului am văzut grozăvii mari.

Proza lui Radu Aldulescu se ferește de judecăți. Realismul ei e, de aceea, feroce, atroce. Binele și răul sunt interșanjabile, legile lumii stau în cumpănă deasupra unor destine incerte. Nu comportamentism american citesc aici în primul rând și nici comparația cu proza rusă nu mi se impune cea dintâi. Cărțile sale își pot găsi rădăcini mai apropiate în proza românească a periferiei. Deși, ca și în *Asediul Vienei*, avem a face cu un tratat de existență „povestitoare” într-o largă orchestrație a vocilor și registrelor, împinse până la grotesc, cu tușe de un tragicism adânc căci minor, dacă la Horia Ursu realismul stringent este tulburat și adâncit printr-o discretă infuzie de fantastic, la Radu Aldulescu realismul e unul de avarie, de sfârșit de lume, spasmodic aproape, îngroșat până la o stranie transparență și lumină. El amintește de mahalaua lui Caragiale, în variantă neagră și atotcuprinzătoare, de H. Bonciu, cu omul său în patru labe, de expresionismul lui Liviu Rebreanu (*Culcușul*, *Golanii*), chiar de G. M. Zamfirescu sau de Eugen Barbu și *Groapa* lui. *Proorocii Ierusalimului* e cartea (excellentă!) a periferiilor proliferând în absența unui Centru spre care să poată visa îndreptări.

Cărți primite la redacție



• Ionel Popa, *Recitiri din literatura română*, [vol.] II, s.l.: Ed. Crisserv, 2009.



• Vasile Dâncu, *Slove rurale, 2001-2009*, Cluj-Napoca: Ed. Eikon, 2009.



• Mihaela Albu, Dan Anghelescu, *Revistele literare ale exilului românesc: Luceafărul, Paris (1948-1949)*, București: Ideea Europeană, 2009.

Avangarda maghiară din România

ȘTEFAN BORBELY

NĂSCUTĂ DINTR-O lucrare de doctorat susținută la Catedra de maghiară a Literelor clujene, *Avangarda în literatura maghiară din România*, de Balázs Imre József (Timișoara: Ed. Bastion, 2009)



este, în primul rând, un foarte bun instrument de lucru. Înainte însă de a releva câteva aspecte din substanța lucrării, să ne oprim la contextul editorial în care apare cartea și la traducător. În mod paradoxal, specialistul în literatura română și, eventual, în avangarda autohtonă știe foarte puțin despre mișcările experimentale ale culturilor vecine nouă, deși internaționalismul declarat al curentelor din anii '20 favoriza contactele directe și traducerile reciproce, avangarda central-europeană și cea balcanică reprezentând un capitol aparte de magnetism cultural regional, favorizat și de o soartă comună, derivată din dezmembrarea Imperiului Austro-Ungar. Nu cu mult timp în urmă, timișoreanul Ioan Radin a publicat un număr special din *Vatra*, dedicat avangardismului sârbesc (7-8/2006), redimensionarea grupajului la nivelul unei cărți mai vaste devenind, între timp, o necesitate, fiindcă textele din *Vatra* conțin nu puține revelații, practic necunoscute cititorului român. Traducătorul cărții lui Balázs Imre József este târgumureșeanul Kocsis Francisko, autor, și el, al unui număr special din *Vatra* dedicat avangardei maghiare în general, transformat ulterior într-un volum substanțial, de referință. Dacă adăugăm și antologia Liviei Cotorcea dedicată *Avangardei ruse*, apărută în 2005 la Iași, perspectiva unor sinteze de proximitate se oferă de la sine.

În privința primelor două mișcări, cea maghiară și cea sârbească, o precizare se impune din capul locului: dezvoltate pe un fond cultural și lingvistic de sorginte preponderent germană, explicabilă prin apropierea de Viena, ele se manifestă în arealul unui eclecticism imagistic și mitologizant specific, în care mistica națională joacă un rol însemnat, ceea ce le face mai puțin permeabile la fronda caustică, strict experimentală, amorală. Interferând retroactiv cu *Sezessionul*, între altele, ele vor ajunge să favorizeze expresionismul, în condițiile în care, de pildă, legăturile dintre avangardă și expresionism în cultura română sunt mai puțin relevante. Cartea lui Balázs Imre József (care conține și un capitol dedicat *Romanului mitologizant*) este edificatoare în acest sens, fiindcă ea inventariază, foarte scrupulos, o realitate culturală marginală, demonstrând, în nu puține sugestii provocatoare – și mai puțin într-un capitol de sinteză aparte, care poate că s-ar fi impus pentru cititorul român – că împingerea la periferie a avangardei maghiare din România s-a datorat unor condiționări istorice aparte, peste care nu avem cum să trecem, dacă dorim ca imaginea să devină obiectivă și deplină.

În 1918, Transilvania revine României, scriitorii maghiari de aici fiind puși în situa-

ția unei noi definiri identitare: personale și de grup. Circumstanțele istorice noi nu sunt favorabile experimentalismului decomplexat și frondei, ci ele favorizează o repliere comunitară circumspectă, marcată – cu suplețea culturală de rigoare – de conservatorism. Reményik Sándor scrie, în acest sens, că literatura maghiară din România poate fi salvată de un „conservatorism luat în sens nobil“, pe care ancheta începută în anul 1929, *Vállani és vállalni (Mărturisire și asumare)* – Kántor Lajos a scris o sinteză pe marginea ei, publicată în 1984) nu face decât să îl confirme. Ideologia literară a antologiei *Celor 11*, din 1923 (reprezentantul cel mai de seamă fiind Tamási Áron) promovează direct, ca marcă identitară, revenirea la poporanism și la transilvanismul secuiesc, din care se poate decanta, cel mult, un expresionism moderat, pitoresc, ce se conjugă, în cele din urmă, cu ideologia transilvanismului promovat la *Erdélyi Helikon* (1928-1944), cu nuanțe de asemenea poporane, cu ruralocentrismul grupării *Erdélyi Fiatalok* (1930-1940) și cu socialismul angajat al lui Gaál Gábor, care se stabilește la Cluj în anul 1926, pentru a prelua revista *Korunk*.

Prin urmare, experimentalismul avangardist decomplexat, interesat de frondă formală s-a izbit, în Transilvania, de exigențele unei redefiniri comunitare, înzestrată cu o puternică forță etică și cu un conservatorism responsabil la fel de redutabil, ceea ce a făcut, de pildă, ca și futurismul lui Marinetti să fie repudiat aici, pe motiv de agresivitate și de preamărire a virtuților războinice. Un caz particular de receptare estompată este aceea a lui Nietzsche, dionisiacul său apatrid neconvenind deloc transilvănenilor maghiari; pe de altă parte, constatăm, tot aici, magnetismul deosebit pe care l-au avut ideologia socialistă și comunismul, dar nu în sensul lor internaționalist, ci în acela, restrictiv, de construcție comunitară armonioasă, de teologie socială estetică. Făcând, în 1930, bilanțul ideologic al anilor care s-au scurs de la ruptura din 1918, Gaál Gábor identifica trei tendințe (academismul, transilvanismul și socialismul – sau cultura „de clasă“), avangarda nefiind nici măcar menționată. E drept, ea se concentrează în reviste efemere și marginale geografic (cea explicit avangardistă fiind doar *Periszkóp*, din Arad, apărută în anii 1925-1926), restul publicând ocazional și texte experimentale, ceea ce-l determină pe Sóni Pál, autorul unei lucrări de referință din 1973 (*Avangarde sugárzás*) să facă distincția dintre „avangardiști autentici“ (puțini) și cei „moderați“ (majoritatea), vorbind mai degrabă de un fenomen de contaminare prin „iradiere“, decât de unul cu rădăcini stabile și cu o „evoluție“ demnă de a fi consemnată.

Pornind de aici, sarcina pe care și-a asumat-o Balázs Imre József este ingrată, dar finalizată meritoriu, reverențele de ordin bibliografic și respectul pentru vocile critice autorizate (în special Sóni) cenzurând nu o dată aplombul interpretativ al autorului, pentru a-i limita entuziasmul, care rămâne intact însă la nivelul metodologiei. Premisa lucrării – „ipoteza mea este [...] că stratagemile subversive ale avangardei au atacat, practic, discursul «poporanist», respectiv modern-estetist în același punct în care cultura răsului medieval-renas-

centist a subminat [în text e: «subliniat»...] cultura «oficială» contemporană – e bine propusă metodologic, dar nedusă la capăt sub aspect demonstrativ, măcar pentru faptul – afirmat la pag. 47 – că efectul celor două este diferit, condiționările istorice făcând ca răsul în avangarda maghiară să fie „mult mai puțin dezinhibat“, „veselia pe care o stârnește“ fiind, în consecință, „mult mai puțin pozitivă“.

Îl înțeleg pe autor că nu a acordat un spațiu mai larg transilvanismului, fiindcă cititorul de limbă maghiară dispune, aici, de multe lucrări de sinteză, tensiunea dintre conservatorism și avangardă fiind o realitate subînțeleasă pentru perioada respectivă, pe care nu mai are rost să o dezvolți. Pentru cititorul de limbă română însă, analiza contrastivă ar fi avut o altă încărcătură, fiindcă ea ar fi explicat, în primul rând, coordonatele articlării unui canon cultural identitar de tip conservator, cu destule accente ruraliste (avangarda fiind, dimpotrivă, un fenomen citadin), pentru a releva, în al doilea rând, și motivul pentru care cultura maghiară din Transilvania interbelică a evoluat tipologic într-o direcție patetică și tragică, privilegiind o literatură cu un puternic profil social, cu o ideologie identitară prelungită în program școlar și cu un public circumspect față de inovații, dar dotat în compensație cu o pronunțată expectanță etică. În această privință, impresia mea este că avangarda maghiară din România nu a „atacat“ discursul cultural majoritar, necum să-l mai „submineze“: ea s-a dezvoltat în afara sistemului – așa cum exotismul e nostalgia celor care nu pot călători –, fără să intre în dialog cu sistemul și – îndeajuns de interesant! – fără să conștientizeze, orgolios sau solipsist, condiția izolaționistă a asistemicității sale. A fost, mai degrabă, o cultură alternativă, aleatorie, „deconstrucția“ ei derivând – așa cum arată și Balázs Imre József – din predispozițiile de moment ale autorilor, și nu din dorința lor de a intra în dialog cu sistemul.

Așa se face că avangardismul a reprezentat, pentru mulți literați maghiari transilvăneni, o fază de tranziție sau un puseu de neconvenționalism accidental, pe care-l depășești după o cumpătată introspecție, sensibil la „cenzura“ inefabilă din jur. Cazul cel mai cunoscut este acela al timișoreanului Reiter Róbert (despre care a scris și Cornel Ungureanu în *Mittleuropa periferiilor*), devenit Franz Liebhart, intimist și miniaturist cuminte în anii săi de senectute.

Cartea lui Balázs Imre József sugerează mai multe decât analizează. Partea sa bună este că inventariază tot, până și ocurențele avangardiste minore, devenind, în acest fel, un foarte util instrument de lucru. Incitat însă de „ilicitul“ temei, cititorul așteaptă și „revelații“: o carte care, tradusă eventual în românește, să stârnească valuri. Ei bine, există și așa ceva: romanul *Circ*, de Nagy Dániel.



Cercul Literar de la Sibiu și spiritul critic

Julian Bolba

IMPORTANȚA CERCLUI Literar de la Sibiu nu mai poate fi contestată, în ciuda unor lacune ale receptării critice care mai persistă. Nici rolul Cercului în acțiunea de recuperare a valențelor estetice ale literaturii române, în regăsirea esenței sale, nu mai poate fi pus la îndoială. Cu toate acestea, studiile critice consacrate fenomenului cerchist au fost mai curând sporadice înainte de 1989. De altfel, chiar N. Manolescu, în *Istoria sa critică* din 2008, acordă grupării câteva rânduri mai degrabă complezente, în debutul capitolului consacrat lui I. Negoieșcu. În ultima vreme însă, putem consemna un interes mai sporit pentru receptarea activității literare a Cercului Literar, prin studiile semnate de Ilie Gușan (*Cercul literar de la Sibiu*, 1995), Petru Poantă (*Cercul Literar de la Sibiu: Introducere în fenomenul originar*, 1997, 2006), Ovid S. Crohmălniceanu (*Cercul literar de la Sibiu și influența catalitică a culturii germane*, 2000), Gabriela Gavril (*De la „Manifest” la „Adio Europa!”: Cercul literar de la Sibiu*, 2003) sau Cornel Ungureanu (*Despre Cercul Literar de la Sibiu. Intervalul timișorean*, 2004). Bibliografia critică cerchistă se completează în 2009 cu un volum colectiv, *Spiritul critic la Cercul Literar de la Sibiu* (Cluj-Napoca: Editura Accent, 2009), în care interesul este deplasat asupra activității critice și eseistice a reprezentanților grupării de la Sibiu. Mi-ar fi imposibil să comentez în spațiul restrâns al acestui articol toate contribuțiile autorilor acestor texte (la origine, comunicări prezentate la un colocviu desfășurat la Cluj, la Facultatea de Litere a Universității „Babeș-Bolyai”). Interesul autorilor se îndreaptă asupra lui I. Negoieșcu (comentat de Virgil Podoabă, Caius Dobrescu, Crina Bud, Xenia Karo-Negrea, Dan Damaschin și Elisabeth Axmann Mocanu), Cornel Regman (Al. Cistelean, Mihai Iovănel și Eliza Deac, Zorina Regman), Nicolae Balotă (Laura Pavel), Ion D. Sârbu (Antonio Patraș, Sorina Sorescu și Daniel Cristea-Enache), Radu Stanca (Giovanni Magliocco), Ovidiu Cotruș (Sanda Cordoș), Ștefan Aug. Doinaș (Ion Pop), Radu Enescu (Hergyan Tibor), Henri Jacquier (Mircea Muthu). Lipsesc comentarii despre Eugen Todoran, Eta Boeriu, Ioanichie Olteanu sau Wolf von Aichelburg, explicabile, par-

țial, dacă avem în vedere tema cărții, legată de *spiritul critic* cerchist. În *Argument*, Sanda Cordoș, cea care coordonează volumul, întreprinde câteva precizări binevenite cu privire la *spiritul critic*, concept ce trebuie perceput nu doar în instanța sa „combativă”, incisivă, ci și ca „mod de construcție”. Rețin aici o definiție plastică și, în același timp, riguroasă a spiritului critic: „Definit ca o modalitate de distanțare față de obiectul cercetat, el se recomandă, adesea, ca o formă de adecvare, comprehensiune sau chiar de identificare (contopire) cu acesta, instituind acel balans, drag criticului (oricum, frecvent utilizat), între *aproape* și *departe*. După cum același spirit critic este prezent în operațiunile de demistificare și deziluzionare care dezleagă, desigur, miturile ori iluziile clădite de ipostazele sale anterioare. Implicat în dezbaterile zilei și în judecățile actualității, pe el se sprijină, nu mai puțin, valorizarea de cursă lungă, memoria (istoria) literară”. Fără îndoială că reacțiile cerchiștilor la toate aceste probleme ale spiritului critic au fost, cum scrie Sanda Cordoș, revelatoare, substanțiale și, în același timp, catalitice, prin efervescența, spiritul de dialog și emulație pe care le-au provocat pe scena literară românească postbelică. Nicolae Balotă scrie, în acest volum, despre *Cercul literar în secolul al XXI-lea*, subliniind „atemporalismul antiistoric” și considerând, pe drept, că acesta „n-a sucombat tentațiilor conjugate ale formalismului și nihilismului contemporan”, constituindu-se și ca un model paideic, ca o pedagogie spirituală subiacentă: „Ideea de *Bildung*, de formare nu numai intelectuală, de formare a omului întreg, cultivată în Cerc, era legată de modul clasic cerchist de a concepe obiectul literaturii ca rezidând în condiția umană ca o totalitate”. Virgil Nemoianu (*Cercul literar între idilism și spirit critic*) realizează o prezentare detaliată, riguroasă, „pe puncte”, a relațiilor dintre criticismul Cercului Literar și idilism. O astfel de imagine a Cercului Literar, din perspectiva idilismului și a microarmoniei, ca spațiu al concilierii „dificile”, al multiculturalismului și criticismului, este, fără îndoială, provocatoare. Meritul studiului lui Virgil Nemoianu este tocmai acesta, de a propune o problematizare a activității Cercului Literar dintr-o perspectivă inedită, cu argumente și ilustrații în general viabile, convingătoare. Andrei Bodiu, în textul său intitulat *A gândi altfel, a gândi împotriva*, nuanțează atitudinea reprezentanților Cercului Literar față de autoritatea politică, afirmând că, „oricât au încercat diferite grupări literare esențiale pentru cultura română, cerchiștii, oniriștii sau optzeciștii să se definească *altfel* față de regimurile totalitare, esența lor le-a înregistrat ca demersuri *împotriva* acestora”. Îi dau dreptate lui Andrei Bodiu: „exclusivismul estetic” al cerchiștilor poate/trebuie să fie perceput ca o modalitate de angajare într-o atitudine politică, ca modalitate de reacție, mai mult sau mai puțin radicală, la adresa ideologiei totalitare. Andrei Terian așază problematica spiritului critic cerchist în ecuația polemică dintre „călinescieni” și „anticălinescieni”, considerând că o „nouă critică” nu a putut fi fundamentată de critica din ambianța Cercului Literar, aceștia întorcându-se la un stadiu anterior, măiorescian sau lovinescian. Aceași problematică e dezbătută și de Alex Goldiș, care concluzionează: „înfrentarea dintre tinerii critici și cerchiști este prima dezba-

tere postbelică în care, cu toate bruijalele ideologice de subtext, nu se mai înfruntă decisiv politicul cu artisticul, ci două perspective distincte asupra acestuia din urmă. Semn că în literatura română bătăliile începeau să aibă din nou doi câștigători”.

O acoladă comparativă ne oferă textul lui Caius Dobrescu, *Poate fi estetismul un liberalism? Infrapoliticul la Thomas Mann și (mai ales) la Ion Negoieșcu*, text care pune în relație corespondențele tematice dintre „euphorionismul” lui Negoieșcu și „apolitismul” lui Thomas Mann, din perspectiva „dezangajării” căreia i se anexează incontestabile conotații culturale.

Al. Cistelean crede, contrar opiniei comune, că cerchiștii nu au prea avut spirit critic; ce au avut, în schimb, e spiritul vizionar. Evident, o astfel de aserțiune e provocatoare și este probată de criticul optzecișt prin împrejurarea că țintele pe care le vizau cerchiștii, în luările lor combative de poziții, „erau căzute cu toatele”, astfel încât „spiritul critic cerchist se luptă cu fantome reanimate chiar de el și *ad hoc*”; iar cum fantomele sunt, de regulă, din trecut, și cerchiștii se străduiesc să refacă o luptă deja dată, hotărâți s-o mai câștige o dată. Exaltarea critică e mult mai mare decât acțiunea critică în sine. Firește că exaltarea critică presupune ca materie de exaltat spiritul critic, dar cum acesta și-a inventat la cerchiști ținte facile, nu rămâne decât că el a ales să se exercite ca retorică”. Al. Cistelean subliniază însă că acest deficit de spirit incisiv e compensat de „partea de propunere constructivă” a Cercului Literar, mult mai substanțială decât demersul negator, chiar dacă aceste „propuneri” au, și ele, aspectul unor himere („Dar ce propun – cine știe cât de serios?! – cerchiștii sînt simple himere. Rechimizarea spiritualității românești, astfel încât aceasta să se deschidă spre tragic și «neo-clasicizarea» culturii românești, astfel încât aceasta să accedă la o structură – prevederi ale proiectului *euphorionist* –, nu sînt obiective, ci pure fantasmе ale nostalgiei de mare cultură. Cum ar veni, utopii de cabinet, dar nu acțiuni de pus în lucru”). Între „țintele căzute”, asupra cărora se îndreaptă spiritul ofensiv cerchist, și fantasmеle cu vibrații nostalgice și utopice se situează, în opinia lui Al. Cistelean, spiritul cerchist, care „la acest palier [...] e curată iluzie de sine”. În spațiul comentării literaturii propriu-zise, cerchiștii au valorificat modalități și atitudini diverse, de la „generozitatea hermeneutică” a lui Doinaș la „excesul de spirit critic” al lui I. Negoieșcu sau Cornel Regman (comentat cu finețe în finalul textului).

Ion D. Sârbu e comentat de Daniel Cristea-Enache, care scrie cumpănit, cu rigoare analitică, despre fostul cerchist, subliniind interesul psihologic, estetic și etic al jurnalului („Fostul actant oferă actualului autor un subiect foarte consistent, aproape inepuizabil, de interes și cercetare. Niciodată plictisit de el însuși, Ion D. Sârbu se studiază cu reală curiozitate, cântărind și evaluând neîncetat scene și segmente ale unei existențe atât de pline. În scrisori, dialogul cu un interlocutor îi oferă o marjă mai mare de autoprezentare și exprimare, precum și o sporită legitimitate pentru simpatul său egocentrist”). Demn de un real interes este demersul analitic al lui Ion Pop (*Piunul albastru între artele poetice ale lui Ștefan Aug. Doinaș*). Criticul observă că opera lui Doinaș este, de fapt, o mărturie a unei „angajări poeti-

co-poietice“ configurând, prin numeroase piese remarcabile, un adevărat discurs despre poezie, pe un fond conceptual reflexiv și programatic.

Trebuie să semnalăm, de asemenea, restituirile istorico-literare ale lui Mircea Muthu referitoare la ipostaza de traducător a lui Henri Jacquier, cu adnotări riguroase și aplicate și cu comentarii adecvate. Ultimul text din volum, *Ovidiu Cotruș sau un „Delegat al rațiunii“*, semnat de Sanda Cordoș, face dreptate unui critic intrat într-un con de umbră al receptării, un critic ce a jucat „un rol însemnat în procesul de reșezare a criticii literare după perioada propagandistică a realismului socialist“. Rigoarea, disciplina, libertatea de mișcare, atenția pentru structura internă a operei, pentru judecata de valoare, adecvarea la „*natura reală*“ a obiectului estetic sunt valorile și semnificațiile criticii literare pentru care pledează Ovidiu Cotruș și pe care și le asumă plenar.

Spiritul critic la Cercul Literar de la Sibiu, volum coordonat de Sanda Cordoș, e o carte de referință, cuprinzătoare, edificatoare pentru disponibilitățile critice ale cerchiștilor, o carte ce va intra, dacă nu cumva a intrat deja, în bibliografiile critice consacrate acestei grupări literare românești de prim rang.

■

Îngerul cu laptop sau fascinația (re)povestirii

Constantina Raveca Bulea

FRAGMENTE DIN *năstrușnica istorie a lumii de gabriel chifu trăită și tot de el povestită* (Craiova: Ed. Ramuri, 2009) este, chiar mai mult decât o recomandă titlul, o epopee secvențială savuroasă, personală și personalizată, desfășurată în pagini minunate scrise. Pigmentate cu poezie și emanând un interesant iz de jurnal excentric, cele cincizeci și cinci de fragmente de proză (număr coincident cu vârsta lui Gabriel Chifu!) reușesc să acopere cu o artizărie exemplară întreaga biografie a autorului, dar și să dea seama de unele resorturi *poietice* vizibile în pasaje cu miză autoreferențială. Ca orice istorie personală, virtual mitizată, „năstrușnica istorie“ începe cu nașterea eroului sub o zodie ce se anunță catastrofică – „În martie '54, ce iarnă de pomină, iarnă ca o vestire: zăpada trecea de acoperișuri, dunărea înghețase, lupii se zice, intraseră în oraș, iar lumina nu mai izbutea să-și facă loc prin ninsoare“ –, ea fiind relativizată contrapunctic de proclamarea altei circumstanțe drept semn al întregii sale vieți: improvizatul locativ. Astfel, aparent banala constatare: „Toată viața am stat cu chirie“ detensionează ludic tonalitatea epopeică și acompaniază laitmoticiv fiecare palier existențial inventariat în *Locuințe cu chirie*. Semne disparate din prezentarea fiecărei vârste generează tabloul unor stări sufletești distincte, pentru a se aduna mai apoi într-un autoportret metaforic sofisticat, jucăuș și subtil psihanalitic, tranzitiv ca semnificație în ordine creatoare și existențială. Atunci când autorul întreabă: „O să-mi stric tocmai acum, la cincizeci și trei de ani,



regula de care-am ascultat toată viața, n-o să mai fiu chiriș?“; răspunsul negativ aglutinează obsesia luminii, reveria vântului și senzația aripilor din microsecvențele deja istorisite și le conferă un sens superior, în care tragicul este eludat de ironie și de joc. Etapă obligatorie în orice saga personală, ideea de predestinare, realizată prin descoperirea adevăratei chemări, devine centrală în *Familia popescu din Calafat*. „De la familia asta mi-a rămas mie gustul raiului pe pământ, sub două chipuri“ – notează Gabriel Chifu. Dacă prima întruchipare paradiziacă înseamnă cireșe uriașe și dulci, cea de a doua este dată de cărți: „Întorceam paginile fermecat și cred că mi-a încolțit în cap gândul, cu mult înaintea de a-l citi pe Borges, că paradisul poate arăta așa, sub formă de cărți“. Cărțile, prin ele însele, nu sunt de ajuns pentru a justifica destinul creator de mai târziu. Li se adaugă materia plămuitoare, formată din vise și închipuiri. Impresionanta cantitate de vise (atâtea, de „*pavam cu ele lumea*“) evoluează de la un imaginat concret la unul rafinat, transferabil în versuri, din care paginile cărții rețin o serie obsesivă, pasibilă de catalogare drept poezie punctată prin reflecții autoreferențiale, cartea care se scrie fiind la fel de importantă ca și momentele recuperate de năstrușnica poveste a autorului ei: „Visez că sunt închis într-un diamant și diamantul e însuflețit, doarme [...] Visez un cuvânt care se prăbușește din slăvi și ne face praf și pulbere pe mine și universul meu imediat [...] Visez alt înger care are laptop și scrie încontinuu ceva [...] Visez că am murit și, din neființă, mă uit la mine cum, dedublat, încă viu, mă mișc prin lume, mă uit parc-aș citi o carte...“ La fel de poetic, dar pe un vector invers, nevoia de singurătate din copilărie (și ea semnificativă în ordine creatoare) se materializează grație unui imaginat cât se poate de concret. Refugiul în fantezie devine necesar în condițiile unor destinații reale refuzate, ceea ce face ca nevoia de a călători în spații imaginare, configurate câteodată sub imperiul fascinației exercitate de logos (cum este *Carlovivari*) să dea impulsul unor expediții inițiatice trăite după toate regulile de rigoare și cu seriozitatea proprie copilăriei. Cuvintele nu reprezintă numai obiect de fascinație și imbold spre acțiuni eroice, ci magia lor acționează până la transformarea lor în sursă de subzistență și predestinare. „La început mi-am manifestat foarte clar adevărata natură“ – notează autorul, și explică: – „Mâncarea mea preferată și băutura mea preferată erau cuvintele, cuvintele adunate-n povești“. Recuperată din perspectiva acumulărilor culturale ulterioare și, în consecință, vag intertextuală, viziunea paradiziacă a cărților este concurată de imaginea naivă a altui paradis, cel al comunismului sovietic. Pregătită de regimul spectacular al festivităților de 1 Mai, 23 August și 7 Noiembrie, când se arborau fotografiile tovarășilor (inocent admirați și transformați în embleme utile jocului), imaginea edenică a societății sovietice (prezentată de o tovarășă care fusese la Moscova) conduce imaginația copiilor la deducții hilar-utopice: „Eram curioși să aflăm dacă acolo, în comunism, oamenii mai mor sau nu. Noi bănuiam că nu“. O vagă umbră menită să contrazică viziunea minunată a comunismului sovietic este furnizată anecdotic de obsesia pentru ceasuri (ironizată și de Constantin Tănase) a soldaților ruși în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Tot anecdotic prezentate, minibiografiile groșesti ale unor „tovarăși“ subminează imaginea idilică a comunismului, destinele unor

oameni din Calafat și din Craiova, striviți de impactul cu istoria reală, dură a comunismului, precum și conștientizarea destinației funeste a dubei negre care ducea oamenii la Canal sau la Sighet formând un alt strat al deconstrucției utopiei inițiale. În compensație, „teoria despre marginea lumii“, construită de copil pe seama istoriei sale personale, aruncă asupra istoriei reale o percepție ingenuizantă, subtil transferată în serioasă reverie infantilă.

Trecerea de la reacția inocentă la amara trezire pe care numai contactul cu realitatea matură o poate genera este aproape clinic notată în secvențele din *Comunism*. Într-o suită cronologică, naratorul propriei sale vieți își amintește: „Am plâns când a murit gagarin...“, „am plâns retroactiv“ moartea lui Stalin, iar „când a murit tovarășul dej [aproape divinizat prin denominare, fiind numit *El* și perceput ca absolut vital pentru continuarea existenței tuturor], am vărsat râuri de lacrimi“, însă „când a murit ceaușescu, n-am mai plâns. Între timp mă schimbasem...“ Despre această ultimă perioadă, el mărturisește un profil în care se pot recunoaște foarte mulți intelectuali din epocă: „nu mă remarcasem prin eroism sau curaj, eram doar un ins dresat de spaimă care, uneori, rata numărul“ și se trăda, mai ales prin poezie. De-dublarea populează obsesiv secvențele acestei autobiografii recuperate, conferind, alături de ideea de divinitate („*arhitect absolut*“), o dimensiune spirituală aparte întregii existențe repovestite. „Există un dublu al meu: cineva exact cu mutra mea, dar care are aripi. E îngerul meu personal.“ Însă, ca și cum o asemenea afirmație ar amenința să ducă discursul într-o direcție excesiv de serioasă sau mult prea expusă reflexiilor spiritual-filosofice, o corecție în cheie ludică se impune instantaneu, fructificând maximal jocurile de cuvinte: „Cred c-a obosit de mine, cred că îi e lehamite de mine și o să mă părăsească – chiar și răbdarea lui îngerească trebuie să aibă un sfârșit, nu?“

Autobiografia, mitizată într-o primă fază prin cuvinte și formule autoincantatorii, se demitizează în faza secundă sub impactul ironiei calde care inundă analiza și comentariile retrospective, reemitizarea reapărând în punctul final. Optimist înșiruite într-o carte care se scrie pe măsură ce năstrușnica istorie se povestește, jocurile copilăriei, elogiul mamei sau al femeii iubite, amintirile despre oameni și înțelesul lucrurilor, obsesiile, reveriile, observațiile lucide și ironia rafinată sunt supuse unei serii pesimiste de îndoieli și întrebări, care pun în discuție identitatea dintre istoria reconstruită și protagonist, și chiar rostul scrierii „*romanului*“. Simultan însă, intervine corecția ludicului din care se naște cartea: „regula acestor însemnări tocmai asta este – să mă descurc de unul singur, fără vreun plan prestabilit, sprijinindu-mă doar pe ce-mi amintesc eu, să cobor în memorie aidoma unui scufundător [...] să recompun de unul singur vasul, întregul“.

Exercițiul anamnetic spiritualizat, lipsit de false pudori și de eroisme contrafăcute, ironic fără a cădea în derizoriu, poetic fără a încălca inutil firul povestirii, reflexiv cu măsură, de-o fluiditate lejeră și profundă în același timp, transformă volumul lui Gabriel Chifu într-o carte care merită să fie citită.

■

Revista APOSTROF se poate cumpăra în următoarele puncte de difuzare:

Librăriile HUMANITAS

- ALBA IULIA, Librăria Humanitas, Bd. 1 Decembrie 1918, bl. M8-M10.
- BUCUREȘTI, Librăria Humanitas Kretzulescu, Calea Victoriei, nr. 45.
- CLUJ-NAPOCA, Librăria Humanitas, str. Universității, nr. 4.
- GALAȚI, Librăria Humanitas, str. Domnească, nr. 45.
- IAȘI, Librăria Humanitas 1, Piața Unirii, nr. 6.
- ORADEA, Librăria Humanitas „Mircea Eliade“, Bd. Republicii, nr. 5.
- PIATRA-NEAMȚ, Librăria Humanitas, str. Ștefan cel Mare, nr. 15, Galeriile „Viorel Lascăr“.
- RÎMNICU-VÎLCEA, Librăria Humanitas, Calea lui Traian, nr. 147, bloc D2, parter.
- SIBIU, Librăria Humanitas, str. Nicolae Bălcescu, nr. 16.
- TIMIȘOARA, Librăria Humanitas „Emil Cioran“, str. Florimund Mercy, nr. 1.
- TIMIȘOARA, Librăria Humanitas „Joc Secund“, str. Lucian Blaga, nr. 2.

Rețeaua STANDARD PRESS DISTRIBUTION din Cluj

- str. Regele Ferdinand (lângă magazinul Central).
- Calea Moșilor, nr. 3 (vizavi de Primărie).
- Piața Unirii, nr. 17 (lângă Diesel).
- Piața Unirii, nr. 1 (lângă Continental).
- str. Napoca, nr. 19.
- Piața Grigorescu (lângă magazinul Profi).
- Piața Mărăști (stația de autobuz).
- str. Fabricii, nr. 1.
- str. Memorandumului, nr. 12.
- str. Plopilor (lângă Hotelul „Babeș-Bolyai“).
- str. Republicii, nr. 109 (Sigma Shopping Center).

Librăria de Artă GAUDEAMUS

Cluj-Napoca, str. Iuliu Maniu, nr. 3.

Librăria MUZEULUI LITERATURII ROMÂNE
SC Orfeu Ed SRL, București, bd. Dacia, nr. 12.

Circulara Uniunii Scriitorilor din România

Conform prevederilor Statutului, Uniunea Scriitorilor din România nu este responsabilă pentru politica editorială a publicației și nici pentru conținutul materialelor publicate.

Comitetul Director
al Uniunii Scriitorilor
5 iunie 2003

Către cititorii revistei *Apostrof*

Vă puteți abona la revista *Apostrof* direct la redacție. Pentru aceasta, vă rugăm să plătiți contravaloarea abonamentului, prin:

1. mandat poștal, pe adresa:
Toroczkay-Lukács Iosif
Fundatia Culturală Apostrof
Cluj-Napoca, CP 1095, OP 1 Cluj, cod poștal 400750.

2. virament bancar, pe adresa:
Fundatia Culturală Apostrof
Sediul: Cluj-Napoca, Str. I. C. Brătianu, nr. 22
Cod fiscal: 4868907
Cont bancar: RO68BRDE130SV07853701300 (lei)
Deschis la BRD-Groupe Société Générale, Sucursala Cluj.

Prețul abonamentului, pentru persoane fizice și biblioteci din România, este de:

- 12 lei pentru 3 luni,
- 24 lei pentru 6 luni,
- 48 lei pentru un an.

Prețul abonamentului include taxele poștale de expediere. Prețul abonamentului pentru cititorii din străinătate este de:

- 10 euro sau 13 USD pentru 3 luni,
- 20 euro sau 26 USD pentru 6 luni,
- 40 euro sau 52 USD pentru un an.

Prețul abonamentului include taxele poștale de expediere par avion.

Datele necesare pentru viramentul acestui abonament:

Fundatia Culturală Apostrof
Sediul: Cluj-Napoca, Str. I. C. Brătianu, nr. 22
Cod fiscal: 4868907
Conturi bancare:
RO68BRDE130SV07853701300 (lei)
RO73BRDE130SV06534401300 (euro)
RO58BRDE130SV06674381300 (USD),
deschise la BRD-Groupe Société Générale, Sucursala Cluj, Bd. 21 Decembrie 1989, nr. 81-83,
SWIFT: BRDEROBU

Cuprins

• CAFÉ APOSTROF			
Toamnă agitată	Apostrof	2	
Jurnalismul românesc din exil și diaspora	Ilie Rad	2	
• ESTUAR: NICOLAE MANOLESCU 70			
N. M.	Livius Ciocârlie	3	
Conversații cu Nicolae Manolescu (interviu realizat de Marta Petreu)		4	
Vârsta literaturii	Paul Aretzu	5	
„A Beautiful Mind”	Liana Cozea	6	
Teme neterminate despre Manolescu	Marta Petreu	7	
• ESEU			
Nebunia și literatura demască logica formală	Ion Vianu	10	
• POEME			
Durată	Valeriu Anania	11	
• CU OCHIUL LIBER			
Universitatea secolului XXI, realitate sau utopie?	Marius Jucan	12	
Panorama scriitorimii române la început de secol XXI	Ion Bogdan Lefter	13	
	Cercul Literar de la Sibiu și spiritul critic		Iulian Boldea 36
	Îngerul cu laptop sau fascinația (re)povestirii		Constantina Raveca Buleu 37
	• DOSAR: EUGEN IONESCU 100		
	„Un homme en question”		Gelu Ionescu 15
	O recitare: <i>Elegii pentru ființe mici</i>		Ion Pop 17
	<i>Hugoliada</i> ionesciană, demersul unui moralist		Ovidiu Pecican 18
	Ionesco și Victor Hugo		Mariano Martín Rodríguez 20
	Gânduri despre geneza războiului cu toată lumea		Michael Finkenthal 23
	Conjuncția Ionesco – Meyerhold		Anca Măniuțiu 24
	Negația juvenilă		Claudiu Groza 28
	Înainte de <i>La Cantatrice chauve</i>		Constantin Cubleșan 29
	Pornind de la Ionescu		Marta Petreu 31
	• CRONICA LITERARĂ		
	Lumea dintre Europe		Irina Petraș 34
	Avangarda maghiară din România		Ștefan Borbély 35

