

S T U D I A

UNIVERSITATIS BABEȘ – BOLYAI

EPHEMERIDES

1

Editorial Office: 400015, Cluj-Napca, Republicii Street, no. 24 ♦ Phone: 0264405352

CUPRINS – CONTENT – SOMMAIRE – INHALT

ALEX. ȘTEFĂNESCU, <i>Ziaristul – trimisul special al opiniei publice</i>	3
COLOCVIUL INTERNAȚIONAL „George Bariț – cetățean al lumii”	19
MIHAI GHERMAN, <i>George Barițiu – profil de intelectual</i>	21
CORALIA HANDREA, <i>Les hommes illustres dans les gazettes de George Baritiu</i>	25
LETIȚIA ILEA, <i>Vasile Gogea – Le double engagement</i>	33
MARTHE PEYROUX, <i>Marguerite Yourcenar – à l’avant-garde d’une œuvre, journaux et revues</i>	39
MONIQUE BOURDIN, <i>Jean Cocteau, reporter globe-trotter</i>	45
SIMONA FURDUI, <i>Dominique Fernandez – Le journaliste, Palimoseste de l’écrivain</i>	51
D. DAMASCHIN HĂRDĂUȚ, „Revista cercului literar”. <i>Cristalizarea ideologiei literar-estetice a grupării Cerchiste</i>	61
I. VEZEANU, <i>Éthique et terreur de la communication</i>	123
MARGARETA PETRUȚ, <i>Despre dialog în era comunicării</i>	149
ANNA KUBASOVA, <i>Denumiri de animale ca etalon al comparațiilor expresive în textele literare românești din secolele al XIX-lea – al XX-lea</i>	155

ZIARISTUL – TRIMISUL SPECIAL AL OPINIEI PUBLICE

ALEX. ȘTEFĂNESCU

În zilele de 30-31 ianuarie 2006, scriitorul Alex. Ștefănescu, redactorul-șef al revistei **România literară**, primul decan al Facultății de Jurnalism de la Universitatea din București, a fost oaspetele Catedrei de Jurnalism a Universității “Babeș-Bolyai”.

Luni, 30 ianuarie 2006, ora 12,00, în Amfiteatrul “Woodrow Wilson” al Facultății de Științe Politice, Administrative și ale Comunicării, Alex. Ștefănescu a suținut conferința **Ziaristul – trimisul special al publicului**.

Marți, 31 ianuarie 2006, ora 12,00, în Sala “Ioan Mușlea” a Bibliotecii Centrale Universitare “Lucian Blaga”, a avut loc lansarea monumentalei sale **Istorie a literaturii române contemporane. 1941-2000**, Editura Mașina de scris, București, 2005. Au luat cuvântul: **Irina Petraș, Marta Petreu și Ilie Rad**.

Acțiunea face parte din cadrul proiectului “Convorbirile de la Cluj”, inițiat și organizat de Catedra de Jurnalism, proiect la care au participat, până în prezent: Horia-Roman Patapievici, Octavian Paler, Stelian Tănase, Mircea Toma, Adelin Petrișor, Mihai Coman ș.a.

*

Scriitorul Alex. Ștefănescu s-a născut la 6 noiembrie 1947, la Lugoj (unde părinții săi, amândoi din nordul Moldovei, se aflau temporar). Urmează școala primară, gimnaziul și liceul la Suceava (1954-1965), după care devine student al Facultății de Limba și Literatura Română a Universității din București (licența în 1970). După terminarea facultății lucrează, succesiv, în redacțiile publicațiilor **Tomis**, **Suplimentul literar-artistic al “Scânteii tineretului”**, **România liberă și Magazin** (1971-1989). Din 1990 este redactor la **România literară**, iar din 1995 – redactor-șef al acestei publicații. Membru al Uniunii Scriitorilor din România, din 1977. La sfârșitul anului 1994, înființează o editură particulară, Mașina de scris, condusă de soția sa, Domnița Ștefănescu. Membru al Consiliului de Administrație al TVR (1998-2002). Vicepreședinte al PNȚCD în anii 2003-2004.

Alex. Ștefănescu a publicat peste 4000 de articole de critică literară, în principalele reviste de cultură din România. A debutat editorial cu volumul de critică **Preludiu** (Editura Cartea Românească, București, 1977), după care a publicat: **Jurnal de critic** (Editura Cartea Românească, București, 1980); **Tudor Arghezi interpretat de...**, antologie (Editura Eminescu, București, 1981); **Între da și nu**, critică literară (Editura Cartea Românească, București, 1982); **Dialog în bibliotecă**, teorie literară (Editura Eminescu, București, 1984); **Introducere în opera lui Nichita Stănescu** (Editura Minerva, București, 1986); **Prim-plan** (35 de profiluri de scriitori contemporani), Editura Eminescu (București, 1987); **Gheața din calorifere și gheața din whisky** (jurnal politic, 1990-1995), Institutul European Iași, 1996 (Premiul Uniunii Scriitorilor); **Întâmplări**, proză (Institutul European, Iași, 2000); **Ceva care seamănă cu literatura**, critică literară (Editura Știința, Chișinău, 2003; Premiul Asociației Scriitorilor din București); **Melania și ceilalți**, comedie

romantică în șapte părți (Editura Publicațiilor pentru Străinătate, București, 2004); **Jurnal secret**. Ilustrații de Ion Barbu (Editura Corint, București, 2005).

În anul 2005 a publicat **Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000**. Concepția grafică: Mihaela Șchiopu. Fotografii: Ion Cucu (Editura Mașina de scris, București, 2005), cea mai importantă carte a sa, la care a lucrat treisprezece ani, eveniment literar important pentru istoriografia literară postdecembristă. “Ca să termin această carte – spunea autorul cu puțin timp înainte ca ea să apară –, am renunțat la concediu, la week-end-uri, la o călătorie în America, pentru care aveam biletele de avion deja cumpărate. [...] Din punct de vedere editorial, cea mai mare împlinire este această carte pe care o voi scoate. Este cartea vieții mele”.

Paralel cu activitatea de critic literar, Alex. Ștefănescu s-a remacat și ca autor dramatic. Astfel, piesa **Melania și ceilalți** a fost jucată la Teatrul “Fantasio” din Constanța, în 1992 (cu titlul **Love story în lift**), în regia lui Constantin Dinischiotu, și la Teatrul de Stat din Arad (1994), în regia lui Sabin Popescu.

Este autor al scenariului pentru serialul de teatru TV în 12 episoade, **Căsătorie imposibilă** (difuzat în 2000, în regia lui Silviu Jicman).

Timp de doi ani (2004-2005), a realizat săptămânal, pentru Realitatea TV, emisiunea “Un metru cub de cultură” (Premiul Asociației Profesioniștilor din Televiziunea Română – APTR – pentru talk-show-uri, pe anul 2004).

*

Înainte de a fi publicat, domnul Alex. Ștefănescu a revăzut textul acestei conferințe, text căruia i-a adus doar mici “modificări stilare”, ca să folosească o expresie consacrată. (Ilie Rad)

Ziaristul – trimisul special al opiniei publice

Dragi studenți,

Mă bucur că sunteți prezenți aici și sper să nu vă dezamăgesc! Poate v-ați așteptat să apară în fața dumneavoastră cineva ca Mircea Radu! [*râsete*]

Mulțumesc domnului Ilie Rad pentru modul luminos și plin de prietenie în care a organizat întâlnirea noastră.

Doar când am ajuns aici, la facultate, domnul Ilie Rad mi-a arătat mai puțină bunăvoință – probabil așa procedează cu toți bucureștenii –, m-a supus la o probă peste puterile mele, am urcat patru etaje [*râsete*] și sunt aproape terminat! Nu mă simt în stare de performanțe intelectuale. Dar trebuie să știți că, în realitate, sunt mult mai inteligent decât o să par acum! [*râsete*]

Iertați-mă, prefer să stau jos, nu pentru că mi-ar fi foarte greu să stau în picioare, dar ca să nu am o atitudine solemnă. Îmi place să ne închipuim că am sedea toți în fotolii și am sta de vorbă.

În primul rând vreau să vă spun foarte pe scurt ce legătură am avut eu cu gazetăria, de-a lungul lungii mele vieți, cum a s-a interferat biografia mea cu gazetăria și în ce măsură am dreptul să mă pronunț asupra gazetăriei (poate chiar în mai mică măsură decât dumneavoastră).

Am urmat Facultatea de Litere la București, am terminat-o în '70 și n-aveam nici o intenție – dar și nici o șansă – să fac gazetărie, ca urmare a faptului că, în timpul facultății, mi-am „stricat dosarul”, fiind anchetat de Securitate (pentru „denigrarea regimului comunist”) și dat afară din UTC. N-am putut, din cauza „dosarului”, nici să rămân asistent la facultate, așa cum mi se propusese. Am ajuns profesor la țară, unde am stat șase luni și după aceea, când s-a ivit o ocazie — și anume de a mă duce redactor la revista *Tomis*, din Constanța, deși n-aveam nici o legătură cu orașul Constanța, eu fiind bucovinean —, la recomandarea lui Nicolae Manolescu, care a fost omul providențial al biografiei mele, m-am dus la revista *Tomis* și am lucrat acolo cinci ani. Tot din cauza problemei de dosar pe care o aveam — dumneavoastră nu știți ce înseamnă să ai o problemă de dosar, adică să fii considerat un om pe care regimul nu se poate baza —, n-am putut să-mi obțin transferul în București, pentru că era foarte greu de obținut buletin de București. Era o adevărată obsesie. Unii oameni obțineau atât de greu buletin de București, încât, când îl obțineau, făceau un fel de acces de nebunie, le era teamă pe stradă c-o să-l piardă, c-o să le fie furat. Dura ani de zile să obții un asemenea buletin, iar pentru mine singura posibilitate de a obține buletinul a fost să mă angajez la ziarul UTC, *Scânteia tineretului*, pentru că acest ziar intra sub raza de influență a lui Nicu Ceaușescu, care era ceva mai nonconformist decât alți activiști de partid. Nu era chiar liberal, era *libertin*, ca să spun așa, și ceva din libertinajul său se răsfângea și asupra ziarului. Întrucât acest ziar era singurul care putea să mă angajeze neținând

seama de dosar și neținând seama de faptul că nu aveam buletin de București, tot la recomandarea lui Manolescu, care a vorbit cu Adrian Păunescu, care și el era foarte influent, am ajuns la *Scânteia tineretului*. Am făcut gazetărie, împotriva dorinței mele, nu împotriva voinței mele, dar împotriva dorinței mele, până în 1989. Și de fiecare dată am încercat să mă refugiez în zone care țineau tot de literatură. De exemplu, *Scânteia tineretului* avea un supliment literar-artistic, care se numea SLAST, iar eu am lucrat foarte multă vreme la SLAST. Acest supliment era făcut de Ion Cristoiu, cu talentul lui de a face publicații atrăgătoare. Când Elena Ceaușescu s-a hotărât să limiteze libertatea de mișcare a lui Nicu Ceaușescu, faptul acesta s-a răsfrânt negativ și asupra suplimentului. Drept urmare, în momentul în care Octavian Paler mi-a propus să mă mut la *România liberă*, am acceptat imediat, știind că el este un distins intelectual și că ar putea să mă protejeze. În scurtă vreme, și Octavian Paler a fost înlăturat din presă, tocmai pentru intelectualismul lui. Un alt refugiu pe care mi l-am găsit a fost la revista *Magazin*, o revistă de popularizare a științei, cu un tiraj care poate să pară astăzi neverosimil — de 600.000 de exemplare (dintre care 250.000 pentru abonamente).

În toți acești ani, până în 1989, am făcut permanent demersuri să mă mut la o revistă literară și niciodată nu mi s-a dat aprobarea. Făceam gazetărie dintr-un sentiment al datoriei, dar fără să fie asta vocația mea. Totuși, am cunoscut mulți ziaristi pe care i-am îndrăgit și o să spun după aceea câteva cuvinte despre ce înseamnă pentru mine acest personaj, *ziaristul*. Când am făcut gazetărie, am dus o viață profesională dublă, adică, pe de-o parte, făceam fără pasiune reportaje pentru ziar și, cu pasiune, critică literară pentru diverse reviste literare. Mă aflu într-o situație absurdă: uneori eram atacat în *Scânteia*, eu, care lucram la *Scânteia tineretului*, pentru articole publicate în *România literară*!

După 1989, Paul Cornea, care ajunsese ministru adjunct sau secretar de stat la Ministerul Educației, și Nicolae Manolescu, care devenise foarte influent, ajungând rector al Universității din București, mi-au propus să fiu decan al Facultății de Jurnalistică, facultate care se afla într-o situație cu totul inedită, și anume: pentru că ei voiau să o schimbe radical, să nu mai amintească prin nimic de ceea ce fusese înainte, au hotărât s-o desființeze și imediat s-o reînființeze. Am acceptat și am propus, la rândul meu, să fiu secondat de Mihai Coman, un tânăr și foarte valoros publicist și etnolog.

În primul rând m-a impresionat deznădejdea studenților: erau studenți foarte diferiți între ei, amestecați, unii n-aveau nici o înzestrare pentru gazetărie, fuseseră cooptați ca studenți datorită unor recomandări trimise de organizațiile de partid din județe. Iar alții aveau cu adevărat înzestrare pentru gazetărie și ne acuzau că le distrugem viitorul. Îi vedeam plângând, îi vedeam pe impostori simulând și ei disperarea. Lucrurile erau foarte neclare, am hotărât să organizez un nou examen de admitere, ca să fac o triere eu, să mă conving eu, cu ochii mei, cum scrie unul, cum scrie altul și să nu fac nedreptăți. Dar spectacolul și mai jalnic a fost oferit de profesorii de la Facultatea de Ziaristică, din cadrul Academiei de Științe Social-Politice, care

înainte se numea “Ștefan Gheorghiu”; ei au venit să mă implore, fiecare, între patru ochi cu mine, să-i denigreze pe ceilalți profesori; unul mi-a căzut și-n genunchi, a spus că-i rămâne familia pe drumuri. Altul, care ulterior avea să ajungă un personaj foarte important în viața publică, mi-a sărutat mâna. Îmi aduc aminte și acum cu dezgust momentul când buzele unui bărbat mi-au atins mâna. Eu, din păcate, am o orientare sexuală tradițională [*râsete*] și n-am simțit absolut nici o plăcere! A fost un spectacol moral jalnic, iar toate astea m-au zguduit. Eu sunt sensibil, în ciuda... aparențelor, sunt un om foarte sensibil. Am renunțat. Până la urmă a rămas decan în locul meu Mihai Coman, un om de foarte bună calitate, un intelectual eminent, care a făcut lucruri foarte bune acolo, la facultate, poate mult mai bune decât le-aș fi făcut eu.

Alt moment în care m-am apropiat de gazetărie a fost când am preluat conducerea revistei *Zig-Zag*, tot după 1989, datorită unei frenezii politice care m-a cuprins, așa cum îi cuprinde dragostea pe unii tineri și îi determină să facă gesturi nesăbuite. Așa am făcut și eu: m-am băgat până peste cap, am scris sute de articole politice — despre Ion Iliescu am scris în total 115 articole (toate împotriva lui), deși el n-a scris nici măcar unul singur despre mine! Mi-am cheltuit o mare parte din timp, dintr-un timp atât de prețios, făcând gazetărie, de data asta dintr-o pasiune reală, din dorința de a participa la ce se întâmpla în România, din dorința de a face dreptate — iluzii, iluzii, iluzii!

Și după aceea, în 1998, am fost numit membru în Consiliul de Administrație al Televiziunii, într-o echipă, după părerea mea, care va rămâne în istoria televiziunii, nu datorită prezenței mele, ci datorită prezenței lui Gabriel Liiceanu, a lui Dumitru Iuga, a lui Stere Gulea, a lui Tudor Mărăscu, a Luciei Hossu-Longin și a altor oameni de valoare. Deci, cam asta știu eu despre gazetărie și acum o să mă întorc să vorbesc despre ceea ce mi-am propus să vorbesc.

Ceea ce v-am descris reprezintă o parte neînsemnată din biografia mea. De fapt, cea mai mare parte din viață mi-am petrecut-o în mijlocul cărților de acasă, citind și scriind. Asta a fost viața mea. Am scris în total și am publicat peste 4000 de articole de critică literară, vreo 14-15 cărți, tot de critică literară. Camera în care lucrez, o cameră la bloc, bineînțeles, este plină de cărți peste tot, pe fiecare perete, deasupra ferestrei, sub pervaz etc. Am și un pat îngust, foarte înalt, iar în soclul lui sunt niște sertare cu informații despre scriitorii români, despre mii de scriitori români, niște plicuri puse în ordine strict alfabetică, pentru că pe atunci încă nu aveam computer. Prietenii mei glumesc, spunând că, atunci când mă întind pe acel pat, deasupra fișierului, dorm pe literatura română.[*râsete*]

Deci, deși nu sunt în primul rând ziarist, totuși am făcut gazetărie, am reflectat asupra gazetăriei și vreau să vă spun câteva impresii care mi-au rămas și câteva idei la care am ajuns.

Prima dată și prima dată când am pătruns în mediul gazetăresc a fost în 1975, când, repet, la recomandarea lui Nicolae Manolescu către Adrian Păunescu, și a lui Adrian Păunescu către nu știu cine, exact ca în *Lanțul slăbiciunilor*, am fost angajat la *Scânteia tineretului*. Am intrat plin de curiozitate pe coridoarele ușor lugubre ale Casei

Scânteii – așa se numea pe atunci Casa Presei Libere. Erau coridoare lungi, cu zeci de uși într-o parte și-n cealaltă și, la un moment dat, dincolo de uși am auzit următoarele replici: „Are trei mâini, trebuie să-i tăiem una.” Altceineva zicea: „Ridică-i țâțele, nu vezi ce căzute sunt?” [râsete] Mi s-a părut straniu, macabru, interesant. Ce-o fi acolo? Am deschis ușa. Acolo era atelierul foto, unde se retușau pozele cu Nicolae și Elena Ceaușescu. [râsete] Nicolae Ceaușescu avea trei mâini atunci, în ziua aceea, pentru că fusese la o întâlnire cu mulțimea, nu știu în ce județ, și un tovarăș, în timp ce Ceaușescu întindea mâna să strângă mâna cuiva, întinsese și el mâna pe sub mâna lui Ceaușescu. După aceea venise o dispoziție de la Secția de Presă a CC al PCR, ca acel personaj, care devenise indezirabil, să nu apară în fotografie. Și cel care retușa poza l-a eliminat, dar a uitat să-i taie și mâna și Ceaușescu rămăsese exact cu trei mâini! Dacă cel care era de serviciu în acea noapte n-ar fi observat și ar fi apărut chestia asta, ar fi ieșit un scandal imens, unii ar fi fost dați afară și probabil și anchetați de Securitate, ca să se constate dacă nu fusese un act de ridiculizare premeditat. De altfel, țin minte ce scandal imens a fost când, din cauza unei greșeli de o singură literă, într-un ziar a apărut, în loc de “promovarea *noului* în toate domeniile de activitate”, “promovarea *boului* în toate...” [râsete] Au fost anchete, a fost un scandal imens.

Deci prima mea întâlnire cu gazetăria a fost o întâlnire cu un atelier de retușat, iar întâmplarea asta are pentru mine o valoare simbolică. De fapt, presa în general, în România, era un atelier de retușat realitatea. Presa avea ca misiune să retușeze realitatea. Ziaristii nu se supuneau toți acestei pretenții a partidului unic. În special cei talentați căutau subterfugii, căutau să se exprime fie și indirect, dădeau dovadă de ingeniozitate. Pentru că aveau sentimentul importanței profesiei lor și refuzau să fie disprețuiți. Însă scopul presei în regimul comunist acesta era: să retușeze realitatea, s-o facă așa cum voiau conducătorii țării să fie prezentată publicului. În aceste condiții, documentarea (mersul pe teren, notarea în carnet a unor informații etc.) era un ritual golit de orice sens. Este greu pentru un tânăr de azi să-și imagineze ce rost avea ca un ziarist să joace toată această comedie a documentării. Pentru că, atunci când se întorcea în redacție, scria ceea ce ar fi scris și dacă nu ar fi plecat pe teren! Lucrurile erau stabilite, se știa dinainte ce să scrii. Și atunci trăiai permanent sentimentul inutilității, al zădărniciiei, al absurdului și nu puteai să ajungi să te exprimi decât dacă aveai o forță extraordinară. De exemplu, Cornel Nistorescu, care e tot din părțile dumneavoastră, era un ziarist, într-adevăr, care-și făcea meseria cu o îndârjire extraordinară, chiar și în condițiile comunismului. Dar abia a zecea parte din talentul lui putea fi valorificat, pentru că, în rest, era înăbușit.

Reiau: cum se juca această comedie a documentării? Îți făceai o delegație, ți-o semnau șefii. Îți luai bilet la tren sau la avion, dădeai telefoane celor pe care urma să-i vizitezi, ca să fii așteptat, spuneai ce dorești să afli, călătoreai cu trenul, stăteai în tren o zi sau o noapte ca să ajungi la destinație. Ajuns acolo, erai preluat de reprezentanți ai conducerii locale, care ar fi vrut din toată inima să stea mai mult cu tine la restaurant decât să te ducă să vezi ce ai de văzut, dar și ei trebuiau să simuleze că-l ajută pe ziarist să se documenteze. Și te duceai și vedeai și ceea ce vedeai era dramatic, dar degeaba vedeai, pentru că nu puteai să scrii despre ceea ce vedeai. Puteai să scrii, dar nu s-ar fi publicat, în nici un caz. Și atunci ori înțepeai

un război de istovire reciprocă a forțelor cu cei de care depindea publicarea, cu cenzura, ori te resemnai și scriai, firește, cam ce ar fi vrut ei să scrie. Cred că aveți deja destule dovezi de inutilitate a documentării.

Dar mai bine să vă spun o întâmplare amuzantă, pentru că tot ce-i amuzant se ține minte. Am fost o dată să mă documentez la o mină de cărbuni din Valea Jiului. Pe atunci minerii erau un fel de îngeri negri, nu veniseră la București, nu exista ideea de mineriadă, erau respectați de toată opinia publică din România, erau considerați eroi ai muncii socialiste și chiar și eu, din punct de vedere uman și literar, aveam un mare respect pentru mineri, pentru că nu le este ușor în adâncurile pământului și mai ales pentru că citisem *Oameni și cărbuni în Valea Jiului* de Geo Bogza, care era într-adevăr un reportaj zguduitor. Nu știu dacă l-ați citit pe Geo Bogza. Nu? Ce rost are?! Da?

...Așa, și m-au însoțit directorul minei, secretarul de partid al minei și secretarul de partid care se ocupa cu probleme economice din Petroșani, mi se pare. Doi, trei și cu mine patru, patru bărbați importanți, ziaristul și activiștii, au pătruns în mină. Ni s-au dat niște căști, mai era și ceremonia asta de operetă, ni se dădeau căști cu lanternă în frunte, mergeam prin galeriile alea îngrozitoare în care, spre surprinderea mea, era foarte multă apă; eu credeam că mina este uscată. Băltea, picura... Era un peisaj... de infern. Eu, care aveam o pregătire de literat, mă gândeam la *Infernul* lui Dante. Și mergeam, și mergeam, înaintam prin întunericul galeriei, luminând, cu lanternele care ni se balansau, luminând spațiul dinaintea noastră. Discutam serios, activistul de partid de-acolo, din mină, spunea ce realizări extraordinare au minerii, cum lucrează în trei schimburi, cum au depășit planul. Era obsesia asta a depășirii planului. Deși, în general, în orice țară din lume depășirea planului e o prostie, important e să faci planul, nu să-l depășești. Pentru că, dacă-l depășești, rămâi cu surplusul de produse nevândute. Dar era o obsesie – depășirea planurilor. Și deodată, în fascicolul de lumină al lanternelor noastre, apar doi, un bărbat și o femeie, care făceau dragoste jos, pe o șubă, [*râsete*], chiar în fața noastră, pe o șubă. Ea, trebuie să spun și chestia asta, era dedesupt și el era deasupra! [*râsete*] Când au văzut lumina – pentru că lanternele aveau o bătaie scurtă sau pentru că erau prea absorbiți de... munca lor [*râsete*], nu ne-au remarcat decât în ultima clipă –, au încremenit așa cum erau și s-au strâns unu-n altul, neștiind cum să reacționeze. La care noi toți, cei patru bărbați importanți, am pășit peste ei [*râsete*], am continuat discuția solemnă despre producție [*râsete*] și niciodată nimeni n-a mai povestit despre asta, ca și cum nu s-ar fi întâmplat. Am asistat, s-ar putea spune, la un act de magie, o întâmplare reală a dispărut în neant. Acuma v-o povestesc dumneavoastră pentru că a căzut comunismul. Dacă nu cădea, nu ați fi aflat niciodată și eu aș fi uitat întâmplarea asta. Curios este că și mai târziu, când am ajuns la restaurant noi toți patru și am mâncat și atmosfera s-a destins, nici unul nu a vorbit despre asta, ca și cum nu s-ar fi întâmplat.

Așa se ignora realitatea! Realitatea rămânea paralelă cu ceea ce scriam. Repet, nu toți făceau așa. Fiecare încerca să povestească indirect... Bine, așa ceva

nu s-ar fi putut povesti în nici un caz, pentru că mai era în vigoare și un puritanism drastic. Puteai să povestești într-un jurnal secret, puteai să povestești eventual soției, dar avertizând-o să nu mai povestească și ea altora, dar era imposibil să apară în presă așa ceva.

Se crea în permanent ficțiune. Țin minte că organizația UTC din județul Sălaj a raportat că a plantat prin muncă patriotică – muncă patriotică însemna muncă benevolă, neplatită –, un număr de puieți atât de mare, încât eu, care am o oarecare aptitudine pentru matematică, am făcut un calcul și mi-am dat seama că, dacă ar fi plantat atâtia puieți cât declarau, ar fi avut nevoie nu numai de suprafața României, ci și de mari suprafețe din Ungaria și Iugoslavia. [râsete] Și, totuși, cifra a apărut, pentru că nimeni nu îndrăznea să o modifice. Dacă asta se raportase, însemna că asta era. Ceea ce se întâmpla atunci era de fapt *o trădare a esenței presei*.

Din punctul meu de vedere, presa reprezintă un mod sistematic, rapid, prompt, de a obține informații și de a le difuza, asta cred că știți mai bine decât mine, iar ziaristul este *un trimis special al opiniei publice*, al mulțimii care nu poate să ajungă peste tot. Să vă dau câteva exemple simple, nu ca să înțelegeți ce este presa, ci ca să înțelegeți ce înțeleg eu despre presă. De pildă, nu toată lumea poate să ajungă pe Everest, nu? Sau nu toată lumea poate să ajungă la un vulcan când erupe. Și-atunci este trimis un ziarist, este trimis nu numai de ziarul la care lucrează, ci de colectivitatea din care face parte (la figurat vorbind este trimis), ca să vadă, să ajungă în locuri greu accesibile și să povestească ce a văzut. Și-atunci, în loc să meargă o mie de oameni și să piardă timpul ca să afle ce s-a întâmplat, pleacă unul singur, care este calificat, care, în primul rând, poate să ajungă acolo, poate să înțeleagă și este în stare să povestească în scris ce-a văzut acolo. Sunt și alte mijloace, cu aparatul de fotografiat, cu aparatul de filmat, dar presa scrisă se află la origine. Locuri inaccesibile nu înseamnă numai locuri geografice impracticabile, înseamnă, de exemplu, și parlamentul, pentru că în parlament, nu că ar fi inaccesibil, dar nu pot intra milioane de oameni în parlament, intră doar câțiva, care trebuie să aibă onestitate profesională, talent gazetăresc, să observe ce este mai important, să ierarhizeze informațiile și să le transmită celor ce nu își pot permite să intre acolo.

O altă situație, care mie-mi place foarte mult, este ca ziaristul să fie trimis în locuri în care are acces toată lumea, dar... degeaba are acces, dacă nu știe să observe, nu știe să selecteze informațiile semnificative. Este memorabil textul lui Geo Bogza, revin la Geo Bogza, *O sută șaptezeci și cinci de minute la Mizil*, în care ni se povestește cum, la Mizil, timp de 175 de minute, nu se petrece nimic. Pentru că Geo Bogza, cu spiritul lui gazetăresc, a înțeles că este senzațional și să nu se petreacă nimic. Că nu este interesant numai să se tot petreacă ceva, că și absența unei întâmplări, prin absolutizare, este la fel de interesantă ca și un fapt senzațional. Gazetăria, în momentul de față, este greșit înțeleasă ca o goană după senzațional. Nu pentru că așa avea ceva împotriva senzaționalului, dar, dacă senzaționalul este în mod nerestrictiv înțeles, descoperi că există peste tot, doar să știi să-l vezi.

De exemplu, americanii nu știu să vadă. După părerea mea, presa lor e foarte țițătoare și atât. Modul lor de a face presă a deformat sensibilitatea publică. Am văzut la New York o piesă de teatru, a unui dramaturg destul de talentat, Shakespeare, [râsete] și anume *Othello*, și există acolo un moment în piesă, când, sunt convins că știți, Othello o strânge de gât pe Desdemonă, din gelozie. În spectacolul regizat de un american, Othello nu o strângea de gât, nu doar o strângea de gât, o strângea de gât, împlânta cuțitul în ea, o apuca de picioare, o dădea de toți pereții [râsete]. Ulterior am stat de vorbă cu regizorul și l-am întrebat de ce a fost nevoie de această formidabilă accentuare a actului omorului din Shakespeare, iar el mi-a spus: pentru că, domnule, americanul nu mai este sensibil la violență sub un anumit prag, pentru el, strângerea de gât e o dulce mângâiere [râsete], el nu mai tresare la vederea unei simple strangulări. Și-a tocit atât de mult sensibilitatea, încât are nevoie de urlete, de sirene, de mașini ale poliției, de sânge care țâșnește ca dintr-un furtun, ca să se mai emoționeze. (În paranteză fie spus, mi-a explicat un medic că niciodată dintr-un om nu sare sângele ca dintr-un burduf plin de sânge; dacă intră, doamne ferește, vreun glonte în noi, hai să nu zic în noi, în mine, așa [râsete], să nu vă implic în chestia asta, sângele nu țâșnește, ci începe să mustească încet și nu din prima clipă, decât dacă ți-e atinsă o arteră importantă, dar astea sunt cazuri rare. În filmele americane însă sare, pe pereți...). Ziaristul român, după părerea mea, este mult mai talentat (în general latinii sunt excelenți în această profesie). Tocmai de aceea, ar trebui să nu mai conteze atât de mult pe exagerare, este o greșeală care se face și care aruncă de multe ori gazetăria și în ridicol, chiar o aruncă în ridicol și care ține și de un anumit prost-gust. Am observat că toți oamenii care au mâncat la cantine proaste sau care au avut neveste care nu știau să gătească, își pun foarte multă sare în mâncare. De ce? Ca să aibă totuși un gust, să aibă măcar un gust! [râsete]. În gazetărie se întâmplă la fel, ziařiștii care nu știu să vadă ceea ce este interesant exagerează, iar eu nu cred că asta este soluția, exagerarea.

Mai voiam să spun cum mi s-au părut ziařiștii, nu gazetăria, *ziařiștii*, prima dată când i-am văzut. Tot acolo, în mediul gazetăresc de la Casa Scânteii. Eram obișnuit cu scriitorii, cu Manolescu, cu Zoe Dumitrescu-Bușulenga, cu Marin Preda, cu Marin Sorescu, care vorbeau într-un mod aparte, vorbitul era la ei un ceremonial, vorbeau cu nuanțe, cu o ironie fină, erau ironici la adresa propriilor lor idei. Spuneau o idee și o relativizau, așa, cu eleganță, prin ironie. Ziařiștii pe care i-am văzut pentru prima oară acolo, la Casa Scânteii, mi s-au părut toți puțin nebuni, surescitați, alergau, dădeau impresia că sunt la curent cu mersul întregii lumi, se agitau, vorbeau precipitat la telefon, își spuneau tot felul de secrete și, mai ales, cel mai tare m-a uimit faptul că știau totul despre... orice! Niciodată un ziarist, dintre cei cunoscuți de mine acolo, n-ar fi spus pentru nimic în lume „nu știu mare lucru despre chestia asta!”. În spațiul literaturii, cunoscut de mine, autorii erau ultraspecializați, nu numai că erau unii specializați, să zicem, în literatură italiană, dar printre aceștia se găsea câte unul specializat doar în Dante. În gazetărie, însă, toți știau tot despre tot.

La început am avut o anumită oroare față de această permanentă excitație intelectuală, care mi se părea destul de lipsită de consistență și destul de imprecisă. După aceea, am început să-i îndrăgesc pe ziariști. Mi-am dat seama că există și o superficialitate simpatică. Am înțeles că superficialitatea este necesară gazetăriei. Pentru că ziaristul nu poate să procedeze ca acel personaj din *Ciuma* lui Camus, care se așează în fiecare zi la masa lui de lucru și cizelează la nesfârșit una și aceeași frază: „Într-o dimineață de vară, o frumoasă iapă alezană pășea pe aleile din Bois de Boulogne” sau „O frumoasă iapă alezană într-o dimineață de vară...” sau „Pe aleile din Bois de Boulogne...” etc. etc – în timp ce în oraș este ciumă, este un regim de urgență... Ziaristul nu poate să facă chestia asta. Pentru un ziarist limbajul este ceva funcțional, el trebuie să povestească repede, eficient, să facă să ajungă informația la timp la cei care o așteaptă. Și mi-a plăcut faptul că ziariștii au această manieră energică de a se exprima, mi-a plăcut și faptul că au mintea permanent..., că există un flux de informații care trece prin mintea lor exact cum trece aerul proaspăt printr-o cameră aerisită. În mod curios, după ce i-am cunoscut pe ziariști, în sinea mea am început să simt, culmea, o anumită distanță față de anumiți scriitori care rămâneau cu aceleași idei ani și ani de zile. Mă gândeam la ei ca la camera aceea din *Marile speranțe* de Dickens, dacă își amintește cineva, cameră cu ferestrele închise și perdelele trase de ani de zile. Mintea ziariștilor mi se părea un spațiu cu aer curat și proaspăt și chestia asta m-a făcut să-i simt apropiați, să mă simt bine în prezența lor. Marea problemă este că nu trebuie confundate planurile. Asta țineam foarte mult să spun, gazetăria trebuie citită ca gazetărie și literatura trebuie citită ca literatură. Dacă citești gazetăria ca literatură vei fi sigur dezamăgit, o să ți se pară superficială. Dacă citești literatura ca gazetărie, iarăși vei fi dezamăgit – o să ți se pară complicată inutil.

Numai adecvarea orizontului de așteptare asigură o receptivitate corectă. Dacă așteptăm de la un text altceva decât este acel text, bineînțeles că vom fi dezamăgiți. Trebuie să ne situăm într-un unghi de receptare adecvat când citim un text. De aceea țin foarte mult, dacă n-ați obosit, să dezvolt o teorie pe care eu am inventat-o și de care sunt mândru și care explică modul cum poate fi folosit limbajul. Iar în funcție de modul de folosire a limbajului – de către autor – trebuie ca și cititorul să adopte o anumită atitudine față de text.

Înainte de a vă prezenta mica mea teorie, să recapitulăm. Limbajul poate fi folosit, zic semiologii, într-un mod *tranzitiv* sau într-un mod *reflexiv*. Într-un mod tranzitiv: limbajul te ajută să vezi o realitate de dincolo de el, ca o fereastră. Te uiți prin fereastră ca să vezi ceva *de dincolo* de fereastră, un peisaj. Iar limbajul reflexiv seamănă mai curând cu vitraliile. În cazul vitraliilor, te uiți la fereastră nu ca să vezi dincolo de ea, ci ca să o vezi chiar pe ea. Sunt impresionate aceste ferestre, vitraliile, care sunt ele înseși spectacol, nu trebuie să te uiți dincolo de ele.

În linii mari, aceasta este deosebirea între gazetărie și literatură. Și mai este o deosebire: gazetăria îți comunică informații, pentru a te *informa*, pe când literatura îți comunică informații cu scopul de a te *emoționa*. Am ajuns la exemplul pe care voiam de la început să vi-l dau. Este vorba de limbajul semaforului, cel mai simplu limbaj din lume, constituit din numai trei semne: trei culori, fiecare cu semnificația ei. Culoarea *verde*, culoarea *galbenă* și culoarea *roșie*. Semnificațiile lor sunt stabilite prin lege și acceptate aproape peste tot în lume. Culoarea verde înseamnă că poți să treci, e liber. Culoarea galbenă este o avertizare, pregătește-te pentru schimbarea culorii, concentrează-te. Și culoarea roșie reprezintă interdicția, nu se poate trece. În comunicarea curentă, de fiecare zi, aceste culori, în vecii vecilor, vor semnifica același lucru, verde va însemna întotdeauna poți să treci, roșu va însemna întotdeauna nu ai voie să treci, iar galbenul va însemna atenție, se produce o schimbare. Ei bine, chiar și aceste trei cuvinte, ca să le zic așa între ghilimele, un scriitor le poate folosi ca să producă emoții. Și hai să ne imaginăm cum s-ar putea produce emoții utilizând culorile semaforului. De exemplu, la un semafor ar putea fi aprinse în același timp și culoarea verde, și culoarea roșie. S-ar putea spune că, dintr-o dată, semaforul a devenit jucăuș, ar fi ca și cum ar zice: poți să treci, poți și să nu treci. [*râsete*] Știți, ca-n jocurile erotice, care sunt înregistrate și în poezia populară: „Du-te-ncolo, vino-ncoace, / Lasă-mă și nu-mi da pace!” După modelul hârjonelii amoroase, culoarea verde și culoarea roșie, aprinse simultan, l-ar tachina simpatic pe trecător. Dar dacă ar fi aprinse dintr-odată trei culori verzi la un semafor? Atunci, în afară de informația că poți să treci, ți s-ar adresa și un îndemn prietenos: sigur că poți să treci, te invit din toată inima, drumul este al tău, hai, vino! [*râsete*]

Iată că până și cu ajutorul unui limbaj extrem de simplu, printr-o folosire ingenioasă a lui, se pot provoca emoții. (În paranteză fie spus, sunt poeți care au mers mult mai departe cu ingeniozitatea; mă gândesc, de exemplu, la Nichita Stănescu, care nu numai că a aprins lumini albastre la semafor, culoare inexistentă în regulament, dar uneori a înlocuit semaforul însuși cu o... girafă! El i-a luat mereu prin surprindere pe cititori, a dus foarte departe această originalitate în folosirea limbajului: *N-ai să vii și n-ai să morți/ N-ai să șapte între sorți/ N-ai să doamnă domnișoară/ N-ai să iarnă primăvară*. Mie îmi și vine să... plâng când aud versurile astea. Sunt de o tristețe extraordinară, deși mulți profesori de română spun că sunt o tâmpenie, că nu se înțelege nimic. Cum nu se înțelege nimic? *N-ai să iarnă primăvară/ N-ai să doamnă domnișoară...* Chiar nu simțiți că e foarte tristă, de o tristețe sfâșietoare, această imposibilitate? [*râsete*]

Dacă sunt suficiente trei cuvinte pentru a le folosi în atâtea moduri, vă dați seama în câte moduri pot fi folosite zecile de mii de cuvinte ale limbii române, o limbă bogată, care a avut în dezvoltarea ei mai multe etape, ca și alte limbi europene. Și mă întorc și subliniez, ziaristul folosește cuvintele ca să transmită informații, scriitorul le folosește ca să emoționeze.

În încheiere, mai vreau să vă spun – poate unii știți – că la un moment dat mi s-a furat din locuință laptopul, în care aveam o parte din *Istoria literaturii române...* A venit la mine acasă, la o oră după spargere, o reporteră TV, căreia i-am explicat că mi s-au furat trei sute de pagini de text, definitivitate. „Lăsați-mă să spun telespectatorilor că s-a vi s-a furat istoria literaturii în întregime, sună mai bine....” [*râsete*] Cel mai tare m-a contrariat faptul că ea era veselă, mulțumită că a găsit un subiect mai neobișnuit. Fiind tânără și elastică, sălta stând pe loc în timpul relatării și vorbea cu o mare vioașie: „Stimați telespectatori, sunt alături chiar de victima spargerii, criticul și istoricul literar Alex. Ștefănescu. Domnule Alex. Ștefănescu, vă rog să spuneți telespectatorilor noștri cum vă simțiți în acest moment?” [*râsete, aplauze*]

Vreau să închei aici... e foarte dulce gustul aplauzelor și poate nu găsesc o încheiere la fel de fericită. [*râsete*] Vă mai mărturisesc doar că atunci mi-a trecut prin minte să o parodiez, să-i spun, tot în fața camerelor de luat vederi, pe același ton voios-săltăreț: „Stimată domnișoară, în acest moment...” [*râsete*] Eu pretind că sunt un om cu umor, dar atunci eram atât de supărat, încât n-am reușit să o imit!...[*aplauze*]

Ilie Rad: Vreau să-i mulțumesc domnului Ștefănescu pentru această expunere savuroasă pe care ne-a făcut-o și sper să urmeze o parte la fel de interesantă. Puteți să-i puneți întrebări legate de ceea ce ne-a spus domnia sa despre activitatea jurnalistică sau legate de emisiunea de la Realitatea TV, *Un metru cub de cultură*, despre ce doriți!

– *Ce părere aveți despre reportajele lui Geo Bogza?*

– Reportajele lui Geo Bogza sunt foarte bine scrise. Iar ceea ce este bine făcut înfruntă timpul. Nu se poate vorbi de o invenție în materie de scris, datorată lui Geo Bogza, ci doar de calitatea impecabilă a textelor lui. Sunt reportaje făcute de cineva care nu avea un termen de predare. Dacă i s-ar fi cerut să își aducă articolul până a doua zi, nu cred că Geo Bogza ar fi reușit să scrie asemenea reportaje. Sunt reportaje exhaustive și poetice. Moda asta, a infuziei de poezie, nu mai este actuală azi, pentru că presupune un anumit ritual al lecturii, o lentoare voluptuoasă. E o mare problemă: ritmul în gazetărie. Bogza este un scriitor în continuare valoros, dar care poate fi citit numai de cineva care îi acceptă ritmul, și nu cred că tinerii de azi îi mai pot accepta ritmul. Îl pot doar studia cu interes și curiozitate, ca și cum s-ar duce la un muzeu.

– *Aveți o publicație preferată?*

– Cel mai mult îmi place *România literară*. [*râsete*] Cred, însă, că mai bine ar fi să mă refer la publicistica făcută tineri Cel mai mult îmi place faptul că, în textele lor, nu au introduceri. Se trece direct la subiect, asta este o chestie foarte importantă și care nu e simplu de realizat, așa cum s-ar părea, pentru că trebuie să știi să selectezi esențialul și să începi direct cu ceea ce este esențial, practic cu ceea ce îl trezește pe

cititor din apatie. Ce nu-mi place la tână generație de ziarști este modul deocheat-popular în care se exprimă. Ei nu zic „Ludovic Spiess a murit” ci „Ludovic Spiess a căzut ca secerat”. Ca să nu mai vorbesc de expresii de-a dreptul oribile, de genul „a pus de un partid”. Asta este o expresie țărănească la origine. Avea cândva farmecul ei – „a pus de mămăligă” însemna a pus apa la fiert, în ceaun – mămăliga se face cu apă, dacă nu știați. [*râsete*] Vorbitorul popular folosea uneori expresia și în glumă, cu sensul de a începe ceva... Dar nu este inteligent să repetăm la nesfârșit o glumă făcută de alții. Trebuie să inventezi tu însuși o glumă, ori de câte ori ai nevoie!

– *Puteți să ne spuneți o altă întâmplare amuzantă din cariera dvs. de jurnalist?*

– Da. În urmă cu câțiva ani m-a sunat o tânără de la un ziar și mi-a spus: „Trebuie să scriu un articol compromițător despre dvs.! Vă rog să-mi ziceți chiar dvs. ceva compromițător despre dvs, așa, nu foarte grav, pentru că, dacă mă documentez, eu găsesc lucruri mult mai grave.” Zic: „Dar n-am nimic grav în biografia mea, n-am nici măcar – din nefericire – o aventură extraconjugală, că... mi-ar plăcea s-apară în presă chestia asta!”

Deschid aici o paranteză. Cândva, o tipă, nu-i dau numele, care acum lucrează la un post de televiziune și a devenit o doamnă foarte simandicoasă, dar pe atunci era o depravată, a publicat o listă cu bărbați (celebri) cu care s-a culcat. A apărut într-o revistă de scandal. Erau numai personalități – profesori universitari, academicieni, scriitori – și toți au început să protesteze. Eu eram singurul care am protestat pentru că... nu eram pe listă! Mi se părea revoltător de nedrept. Și m-am întâlnit cu ea și am întrebat-o: „De ce nu m-ai trecut și pe mine?” „Eu – mi-a spus ea – am spus numai adevărul acolo.” „Da, dragă, dar eu nu vreau să am neapărat aventuri amoroase, vreau să se știe că am aventuri amoroase!”

Dar să revin la întâmplarea cu ziarista. Zic: „N-am nimic compromițător, îmi pare rău”, parcă mă simțeam și vinovat, îmi venea să-mi cer scuze. Și zice: „Bine, o să fac eu investigații, dar o să regretați. Și o să regret și eu, o să am procese de conștiință...”. „Păi, zic, domnișoară, da’ de ce trebuie neapărat să scrieți împotriva mea? Scrieți, mai bine, un articol favorabil despre mine!” „Nu pot, mi-a dat dispoziție șefu’ să vă fac praf!” „Păi, și de ce trebuie să ascultați ce a zis el?” „Pentru că altfel mă dă afară.” „Dacă vă dă afară, foarte frumos, veți fi un fel de erou al adevărului...” „Îmi găsiți dumneavoastră un post?” „V-aș găsi, dar nu sub presiune, în altă situație v-aș găsi, dar acum, așa, forțat de împrejurări, nu” și bineînțeles că am închis telefonul. Și a scris un articol împotriva mea, în care nu era nici o acuzație, dar era un *ton acuzator*, suficient pentru a-i convinge pe unii cititori din România: „Și acest Alex. Ștefănescu, care a intrat în PNT, știm noi când și de ce, și-a fost văzut la sediul PNȚCD și era cu Corneliu Coposu, nu întâmplător”. Totul suna *ca un* rechizitoriu și chiar un vecin a început să nu îmi mai răspundă la salut. Mi-a spus: „Am citit...” „Da’ ce-am făcut?...” „Nu știu exact. Scrie acolo!”

Asta e! Aș vrea ca ziariștii tineri să fie mai curajoși. Iar dacă, drept urmare a acestui îndemn, unii dintre ei ar scrie necruțător despre mine, aș prefera să mi se întâmple chestia asta decât să scrie ce le spun șefii!

– *Ne-ai povestit câteva frânturi din experiența de la Scânteia tineretului. Nu ne spunei ceva și despre România literară?*

– Sigur că da, vă spun. *România literară* este o revistă pe care o facem *din plăcere*. Nu în toate redacțiile există un asemenea climat. Dacă vă aflați vreodată în București și se-ntâmplă să fie miercuri la ora două, veniți să asistați la o ședință. Fiecare ședință este un mic spectacol (de inteligență, de umor), la care avem și musafiri. Au asistat la câte o asemenea ședință Monica Lovinescu, Liviu Ciulei, Vladimir Tismăneanu, Matei Călinescu și mulți alții, inclusiv tineri, studenți, colaboratori virtuali sau reali ai noștri. Se creează impresia că revista se face în joacă. De fapt, se lucrează foarte mult, cu seriozitate, dar se lucrează acasă, la redacție ne întâlnim doar pentru *bucuria* de a fi împreună și de a face această jucărie frumoasă, care este *România literară*.

Revista este ca o aristocrată fără bani. Mereu am găsit un burghez, așa, care să ne întrețină. Eu însumi am găsit un om de afaceri, care ne-a finanțat timp de un an și jumătate. Dar este o revistă care, cu toate că nu dispune de bani pentru colaborări, niciodată nu duce lipsă de texte. Pot spune spune chiar că avem o supraofertă de texte.

Prestigiul îi atrage pe colaboratori ca un magnet. Iar revista are un foarte mare prestigiu. O citește și șeful statului. Emil Constantinescu dădea telefon când se scria ceva despre el în *România literară*. Traian Băsescu o citește și el. Iar de Ion Iliescu nu mai vorbesc. El era chiar un fidel al revistei.

Existând o supraofertă de texte, avem de unde alege; fiecare număr este de fapt o antologie. Nu suntem niciodată disperați. Putem refuza textele proaste, pe care, după ce le refuzăm, le regăsim totdeauna în alte reviste, mai puțin importante. *România literară* este un fel de loc magic, care și înainte de '89 și după a avut un mare prestigiu, a păstrat o anumită ținută și, chiar dacă oamenii s-au schimbat, ea a rămas aceeași. Sunt locuri din astea, care îi obligă pe oameni să fie într-un anumit fel. Unii, care au părăsit *România literară*, n-au mai fost ce-au fost la *România literară*. Sau alții care, înainte de a fi la *România literară*, erau nesemnificativi din punct de vedere profesional, odată intrați în acest perimetru... Este o școală și avem meritul ăsta. Noi toți, dar Nicolae Manolescu în primul rând, care e profesor universitar, remarcă studenții buni de la Litere sau de la alte facultăți și îi invită să colaboreze. Permanent vin tineri. Unii pleacă după aceea la alte publicații. Chiar și cei care au plecat trântind ușa, precum cei doi tineri, Luminița Marcu și Costi Rogozaru, și-au găsit alte posturi pentru că au lucrat la *România literară*. Cornel Nistorescu le-a spus că pe ei nu-i mai supune unei probe, fiindcă au lucrat la *România literară*. E o carte de vizită.

– *În ce măsură jurnalistul trebuie să se supună dorinței publicului?*

– Foarte bună întrebare. Și eu am avut un contract pentru o emisiune la Realitatea TV, în care se preciza minimumul de audiență pe care trebuie să-l realizez. Dacă nu-l realizam, mi s-ar fi desființat emisiunea. E într-adevăr o problemă. Asta trebuie să-l obsedeze pe jurnalist, exact cum îi obseda pe matematicieni problema cvadraturii cercului. Este o problemă extrem de importantă și foarte greu de rezolvat. Cred, din experiența pe care o am, că trebuie scrise lucruri elevate într-un mod simplu și cuceritor, că se poate face ceva captivant chiar și din ideile cele mai subtile. Dacă ții minte, nu știu exact când, cred că sunteți prea tineri, un muzician american, Bernstein, a făcut niște lecții de muzică simfonică (televizate) atât de atrăgătoare, încât practic a convertit la muzica cultă mii și mii de americani. Făcea un spectacol din explicarea muzicii simfonice. Și dumneavoastră trebuie să inventați ceva, cu mult zel, să-i chemați pe oameni către ceea ce este mai înalt. Dar trebuie să nu fiți comozi, să nu vă economisiți în mod meschin energia.

Să vă mai dau un exemplu. Când colaboram la Realitatea TV, am vrut, de ziua lui Eminescu, să fac o un scurt film la mormântul lui din Bellu și m-am gândit: ce poate fi mai plictisitor decât să difuzezi în fiecare an, de 15 ianuarie, aceeași imagine a unui mormânt, vorbind solemn despre „luceafărul poeziei românești”? Chestiile astea nu mai au nici o putere de a emoționa. Și l-am rugat pe un operator să filmeze mormântul lui Eminescu *de sus*, pentru că de sus s-ar fi văzut ceva semnificativ și emoționant: scriitori care au murit ulterior au mormintele înghesuite cât mai aproape de Eminescu și asta este impresionant; este ca și cum, în fața necunoscutului, s-ar strânge toți în jurul lui Eminescu, ar vrea să ia ceva din nemurirea lui. Și operatorul îmi zice: „Și unde să mă sui? Într-un copac?!”. „De ce te miri? Suie-te la urma urmelor și într-un copac! Ești tânăr, poți să o faci. O să ai succes, o să-ti țină minte lumea filmul. Nici n-o să spun că a fost ideea mea.” „Nu, zice el, aici ar trebui o macara.” „Păi, fă rost de o macara.” „Cum să fac eu rost?” „Nu știu, zbate-te. Nu vrei glorie?” „Nu, zice, nu, eu vreau doar să-mi iau banii.” Ei bine, asta mă miră foarte tare: că nu există în rândurile tinerilor dorința de performanță profesională.

Eu, de pildă, nu am înțeles deloc de ce elevii care au făcut grevă și-au pus câte o pancartă pe piept pe care scria „nu suntem genii”. Am și scris atunci: „Păi, să vă fie rușine că nu sunteți genii. La vârsta voastră aveți obligația să fiți genii. Să *vreți* să fiți genii. Cum să te împaci de la început cu gândul că ești mediocru? Atunci, de ce mai trăiești? Ți s-a dat o singură viață. Este unica ta ocazie să spui ceva lumii.”

– *Credeți în profesia de jurnalist?*

– Cred foarte mult în profesie, în general. Și am o părere proastă despre cei care nu-și fac bine profesia. Pot uneori să-mi ascund această părere, dar nu pot să mi-o schimb. Oamenii care-și fac bine profesia – ei și numai ei – merită tot respectul. Indiferent dacă este vorba de croitori, de ziariști, de pictori, de oameni de afaceri, simt în sinea mea, față de ei, un respect aproape mistic. De exemplu, când văd un țăran care-și muncește bine grădina, simt nevoia să-i sărut mâna, așa, plin de respect.

– *Ați mai găsit laptopul cu manuscrisul Istoriei?*

– Nu l-am mai găsit niciodată. Deși am dat un anunț prin care-i rugam pe hoți să-mi trimită măcar o... dischetă cu textul respectiv! Și a trebuit să-l rescru și este foarte demoralizant să scrii a doua oară un text.

— *Și-acum țineti manuscrisul în casă sau la bancă?*

— Nu, acum îl am pe CD-uri, DVD-uri, îl dau la prieteni, ca să fie în mai multe locuri.

- *Și-ați făcut copii, așa-i?*

- Am copii. Atunci eram începător în calculatoare!

– *Ce sfaturi ați da viitorilor jurnaliști?*

– Trebuie să luptați, pentru că este vorba de realizarea dumneavoastră profesională, care este foarte importantă și să luptați nu ignorând această realitate, ci învingând-o. De exemplu, scrieți un timp, faceți presă din asta senzațională, până când deveniți un nume. Pe urmă, chiar numele dumneavoastră o să atragă atenția, o să fie chiar numele senzațional și atunci lumea o să vă asculte și când ziceți lucruri mai inteligente. Deci trebuie să luptați, și nu din generozitate față de societatea românească, ci din dorința de performanță profesională. Să nu vă împăcați niciodată cu o presă mediocră. Știți când o să vă considerați realizați? Când veți rămâne în istoria presei. Deci să vă întrebați, eu voi rămâne în istoria presei românești? Da, atunci sunt realizată, mulțumită, pot să încep să fac copii, să mă mărit, să... (aplauze).

Prezentare și transcriere: **Ilie Rad**

COLOCVIUL INTERNAȚIONAL „GEORGE BARIȚ – CETĂȚEAN AL LUMII”

Între 12 și 14 octombrie 2005 a avut loc la Cluj-Napoca Colocviul internațional „George Bariț – cetățean al lumii”, organizat de Facultățile de Litere și de Științe Politice, Administrative și ale Comunicării din Universitatea „Babeș-Bolyai”, în colaborare cu Institutul de Istorie „George Bariț” al Academiei Române. Lucrările s-au desfășurat în spațiul universitar clujean, la Școala „George Bariț” din localitatea Juc și la Castelul din Bonțida. Managementul Zilelor Bariț a fost realizat de Asociația Culturală Thalia – președinte Maria Vodă Căpușan.

Aceste Zile au oferit momente de reflecție atât asupra a ceea ce a însemnat George Bariț în România și în lume, cât și asupra meseriei de jurnalist. Profesori, cercetători și jurnaliști din țară și din străinătate și-au îndreptat atenția înspre originile jurnalismului modern, acolo unde se situează, la loc de onoare, George Bariț. Nu au fost neglijate aspectele, uneori neașteptate sau controversate, ale unor jurnaliști, profesioniști sau amatori, din secolul trecut și cel actual. Colocviul fiind inițiat de Facultatea de Litere, subiectele comunicărilor au fost nu o dată centrate pe scriitori (români sau străini), care în anumite momente ale vieții lor au îmbrățișat și meseria de jurnalist.

Colocviul „George Bariț” ediția a doua (24-29 mai 2006) este situat sub genericul **Cultura în continuitate /Faire vivre la culture /Make culture live**, și lansează din nou secțiuni despre jurnalism, dintre care una consacrată lui Marguerite Yourcenar, cuprinzând și comunicări ale membrilor Societății Internaționale de Studii Yourcenariene din Franța.

Articolele care urmează constituie o parte din ceea ce s-a prezentat în cadrul acestui colocviu. Ele relevează personalitatea eclectică a lui George Bariț: om politic, istoric, ziarist, lingvist; el și-a pus sufletul și priceperea în a fi un „educator” al „minții”, „inimii” și „literaturii”, cum bine o sugerează titlul uneia din **Foile sale**.

Mihai Gherman (Universitatea „1 Decembrie 1918”, Alba Iulia) vorbește despre modelul cultural al jurnalistului George Bariț, insistând asupra profilului complex al intelectualului patriot.

Coralia Handrea (Universitatea „1 Decembrie 1918”, Alba Iulia), pregătind o teză de doctorat despre George Bariț, se interesează de „oamenii iluștri” care au atras atenția cărturarului, personalități politice și culturale europene care ar fi putut constitui exemple pozitive în educația și instruirea poporului român.

Letiția Ilea (Cluj-Napoca) arată cum Vasile Gogea, scriitor român contemporan angajat politic, tratează problemele României în perioada comunistă și în cea de după Revoluția din 1989, și se înscrie în rândurile intelectualilor care se pun în serviciul democrației.

Marthe Peyroux (Franța) vorbește despre rolul revistelor de prepublicare a operelor literare în cazul scriitoarei Marguerite Yourcenar; cititorii, care descoperă textul puțin câte puțin, au posibilitatea de a comunica scriitorului întrebările lor și de a primi răspuns la ele.

Jean Cocteau este în viziunea lui Monique Bourdin (Franța) un reporter globe-trotter care a răspuns afirmativ provocării lansate de ziarul **Paris-Soir**: să facă înconjurul lumii în 80 de zile à la Jules Verne, fără să utilizeze mijloace de transport moderne, și să relateze despre cele văzute și simțite.

*Continuând dezbaterile despre raportul scriitor-jurnalist, Simona Furdul (Facultatea de Litere, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca) prezintă cazul scriitorului francez Dominique Fernandez, colaborator la revista **Le Nouvel Observateur**; după modelul palimpsestului, dincolo de jurnalist se întrevade scriitorul, cu tematica și stilul lui.*

Aceste articole pun în evidență complexitatea și actualitatea profesiei de jurnalist, cu standardele și puterea ei de influență asupra publicului. George Bariț poate constitui oricând un punct de referință pentru jurnaliști, critici literari, cercetători sau simpli cititori.

Majoritatea comunicărilor au fost susținute în franceză, francofonia fiind o axă majoră a acestui colocviu. Tocmai de aceea site-ul Centrului Literaturii de Călătorie al Universității Sorbona din Paris a difuzat programul acestor secțiuni. La deschiderea colocviului a rostit un cuvânt introductiv, alături de Decanul Facultății de Litere, profesorul Mircea Muthu, doamna Manuèle Debrinay-Rizos, directoarea Centrului Cultural Francez din Cluj-Napoca.

(SIMONA FURDUI)

GEORGE BARIȚIU – PROFIL DE INTELECTUAL

MIHAI GHERMAN

George Barițiu se place sur la même ligne que d'autres journalistes roumains du XIX^e siècle, mais il sort en évidence grâce à sa personnalité complexe: homme politique, historien, journaliste, linguiste, «éducateur» - un patriote exceptionnel, et le titre d'une de ses revues, Foaie pentru minte, inimă și literatură [Feuille pour l'esprit, le cœur et la littérature], synthétise très bien sa vie.

Personalitate emblematică a culturii românești din secolul al XIX-lea, George Barițiu a fost implicat în aproape toate evenimentele majore care s-au desfășurat în timpul vieții sale. Activitatea sa, de o diversitate debordantă, greu de adunat sub un numitor comun, evocă acel grup de personalități care sunt deschizători de culturi naționale din răsăritul Europei.

Putem găsi asemănări frapante cu unii contemporani ai săi de dincolo de munți, în primul rând cu Gheorghe Asachi și cu Ion Heliade Rădulescu, dar, în parte, și cu Mihail Kogălniceanu. Asemănările și deosebiri față de aceste personalități pornesc din condițiile concrete în care ei și-au dezvoltat activitatea: condițiile specifice ale Transilvaniei fiind diferite de cele ale Țărilor Române.

În comparație cu ceilalți reprezentanți ai culturii românești din Transilvania, George Barițiu reprezintă, însă, un moment unic. Ajuns de tânăr la Brașov și integrându-se în mediul românilor de acolo, el a încercat să fie în același timp un modelator al vieții lor culturale, economice și politice, dar, în același timp, și un instrument al aspirațiilor acestora.

Aspectul practic, care dă o dimensiune inedită activității lui față de ceilalți contemporani ai săi ardeleni – rămași în mai mare măsură debitori dezbaterii teoretice, uneori inutile sau, oricum exagerate¹ – această tendință de a găsi o rezolvare corectă problemelor l-a condus la o atitudine temperată în probleme dezbătute în epocă, ajutându-l să găsească soluția corectă a acestora.

În materie de preocupări lingvistice, G. Barițiu a adoptat o atitudine rezervată față de ortografia etimologizantă propusă de Timotei Cipariu. O polemică publică între cei doi în paginile *Foii pentru minte, inimă și literatură* – în care Cipariu susținea trecerea la o ortografie etimologizantă cu literă latină, iar Barițiu, pornind din perspectiva unui spirit practic, intuia impedimentele culturale, mai ales în ceea ce privește accesul tuturor la textul scris în situația în care, complicațiile ortografiei

¹ Ne gândim la atitudinea istoricilor și lingviștilor, precum August Treboniu Laurian, Aron Pumnul sau chiar și Timotei Cipariu, care au absolutizat în cercetarea limbii anumite teorii puriste.

îngreunau înțelegerea acestuia – ne arată că, de la bun început, atitudinea lui este cea corectă și confirmată de evoluția limbii literare.

Numit de unii cercetători „homo universalis”, de alții „personalitate renașcentistă”, George Barițiu se implică într-o mulțime de activități din spirit practic, din dorința de rezolvare concretă a unor probleme care apăreau și, mai mult decât atât, anticipând niște nevoi ale întregii comunități românești. Orientat spre problemele transilvănene, el nu face greșeala pe care au făcut-o alții de a le extinde pentru toți românii. De exemplu, dacă problema latinității limbii române și romanității poporului erau, în virtutea folosirii lor ca argument politic, esențiale pentru unii cărturari români din Transilvania (Cipariu, Laurian, Massim etc.), Barițiu își dă seama că acestea prezentau o altă valoare pentru cărturarii de dincolo de munți, fiind chiar irelevante din punct de vedere politic. Pe de altă parte, Brașovul, jucând încă acel rol de placă turnantă a schimburilor dintre români, el este reticent cu atât mai mult în fața absolutizărilor latiniste transilvănene, privite ca exagerări dincolo de munți.

Aceeași atitudine o are Barițiu în toate domeniile de activitate. Pentru negustorii români din Brașov redactează într-un mansucris astăzi pierdut din păcate, primele instrucțiuni de contabilitate modernă.

La fel, susținerea primelor periodice românești de durată din Transilvania, *Gazeta de Transilvania* și *Foaie pentru minte, inimă și literatură* ilustrează aceeași tendință spre rezolvarea unor probleme concrete². Iar titlul celui de al doilea dintre ele, deși văzut de unii comentatori ca o prelungire a programului cultural iluminist, ilustrează în mare măsură imaginea practică pe care el o prefigurează acestei publicații: ea trebuie să devină un instrument de informare, de formare și de educare, fiecare din cele trei dimensiuni fiind argumentate de cuvintele din titlu: minte, inimă și literatură. Mentea fiind înțeleasă ca un depozitar al informației, inima ca „instrumentul” prin care cultura influențează individul și societatea, literatura ca mijloc concret al realizării acestui proces.

Preocupările istorice ale lui Barițiu, vin, de asemenea în sprijinul unui program practic: *Părți alese din istoria Transilvaniei* – spre deosebire de cele ale altor contemporani ai săi ardeleni, interesați mai mult de istoria antică și de formarea poporului român – este dedicată ultimelor două secole, încercând să dea o explicație situațiilor contemporane lui. Studiile de specialitate au arătat pe bună dreptate că acest amplu text istoric este susținut de un context politic cât se poate de actual pentru românii transilvăneni.

Atitudinea pragmatică a lui George Barițiu nu înseamnă în nici un caz că el a făcut concesii idealurilor politice esențiale ale etniei sale. Ideea unității și libertății nu l-au părăsit niciodată. Nu este nici un conflict între publicarea în 1869 a unui

² Inclusiv găsirea soluției pentru tipărirea *Gazetei de Transilvania* arată deschiderea sa spre rezolvarea unor probleme concrete : în situația în care autorizația de publicare a unui nou periodic se obținea foarte greu, el însuși fiind refuzat în mai multe rânduri, Barițiu solicită o autorizație de difuzare a periodicului în cauză. Odată obținută, această autorizație justifică (legal) apariția periodicului în cauză.

Dicționar maghiar-român (văzut de unii ca o abdicare de la opoziția împotriva dualismului și, respectiv, a înglobării Transilvaniei în Ungaria și chiar ca un act de trădare) și faptul că, nu mult după aceea, în timpul Războiului de Independență a facilitat adunarea de fonduri pentru ajutarea conaționalilor de dincolo de munți și a făcut agitație politică între românii ardeleni. Dicționarul este văzut ca un instrument al integrării în situația politică nouă, în care limba maghiară devenise singura limbă oficială a administrației din Ungaria și din toate zonele pe care regatul le înglobase prin actul dualismului.

Activitatea lui George Barițiu, cu toate că este de o uimitoare diversitate, prezintă o coerență remarcabilă, istoricul fiind în permanentă relație cu omul politic, preocupările lingvistice fiind întotdeauna în relație cu aspectele practice ale muncii de publicist, iar aceasta din urmă, fiind un ecou direct al întregii problematice a neamului său.

Nu surprinde, astfel, faptul că, aflat în Brașovul întretăierilor de drumuri comerciale, el are o deschidere remarcabilă pentru tot ce se întâmplă pe teritoriul românesc. Fără să aibă explicit programul *Daciei literare*, publicațiile sale se dovedesc a fi deschise tuturor românilor, în măsura în care un eveniment sau o apariție literară dintr-o anumită zonă avea importanță pentru toată etnia.

Nu a fost un revoluționar propriu-zis, mai degrabă a fost adeptul reformismului; în această direcție vine în continuarea modelului de gândire politică iluminist. Dar atunci când situația devenea explozivă, nu a ezitat să se alăture taberei pe care el o considera ca fiind cea care lupta pentru dreptate. De aceea, nu o dată a intrat în conflict cu autoritatea, deși nu a căutat niciodată acest lucru în mod intenționat.

Dar marele merit al lui Barițiu este cel de liant cultural și politic al etniei sale în situația în care fragmentarea politică era încă covârșitoare. A anticipat direcțiile de dezvoltare ale statului și poporului său și nu a ezitat să militeze pentru acest proiect. De aceea, paginile *Gazetei de Transilvania* și a *Foii pentru minte, inimă și literatură* cuprind informații de o remarcabilă diversitate despre Moldova, Țara Românească și, bineînțeles, despre românii aflați în Imperiul Habsburgic. De cele mai multe ori perspectiva pe care o adoptă este cea a colportorului obiectiv de informații (cu o obiectivitate aparentă, căci selecția acestor informații îi aparținea), adresându-se mai mult „minții”. Alteori, însă, perspectiva adoptată este cea a judecătorului, care condamnă sau aprobă ceea ce se relatează, de data aceasta, adresându-se „învățăturii”. Întotdeauna, însă, toate actele sale de publicist sunt filtrate prin perspectiva capacității faptului cultural de a modela cititorii: „inima”, înțelesă în sensul vechi, ca un centru al ființei umane, fiind luată întotdeauna în considerare în aceste acțiuni.

Ampla corespondență primită, publicată în impresionanta serie inițiată de profesorul Iosif Pervain *Gheorghe Bariț* și contemporanii săi este în sine una din dovezile indirecte ale diversității activităților în care s-a implicat Barițiu. Interesat de tot ce privește propria etnie, dar privind întotdeauna dincolo de fruntariile ei, el este, cu siguranță, cel mai receptiv la semnele schimbării care se petreceau în

timpul lungii sale vieți. Receptivitatea sa este în permanență cenzurată de un spirit practic, care îl scutesc de excesele la care au fost supuși mulți dintre contemporanii săi. De pildă, în fața atitudinii puriste și ortografiei etimologizante propuse de școala latinistă (Cipariu, Laurian etc.) el se apropie cel mai mult dintre ardeleni de o corectă atitudine corectă, în care uzul comun al limbii este cel care hotărăște formele limbii literare. Probabil și poziția geografică a Brașovului, care își continua tradiția de placă turnantă a comerțului și culturii românești din toate provinciile a avut de rostit un cuvânt în atitudinea sa moderată și, mai mult chiar, reticentă în fața oricărui exces, dar cu siguranță că și situația propriu-zisă în care se afla el însuși ca persoană îl determina la o asemenea atitudine: produs al școlilor blăjene, el se vedea confruntat cu un Brașov care avea multiple legături cu spațiul românesc de dincolo de munți.

De aceea nu surprinde atitudinea sa circumspectă în problemele confesionale: dacă *Părți alese din istoria Transilvaniei* conțin multă istorie ecleziastică (mai ales referitoare la secolul al XVII-lea și al XVIII-lea), Barițiu este circumspect în privința disjuncțiilor dintre Biserica Unită și cea Ortodoxă, refuză să dea dreptate uneia dintre părți în ceea ce privește situația actuală a românilor transilvăneni. Și face acest lucru dintr-un motiv întemeiat: aceste disjuncții confesionale erau cu totul nepotrivite în situația în care interesul general și direcția era unirea forțelor într-o mișcare politică care să facă abstracție de aspectele confesionale.

George Barițiu ne apare, astfel, ca un om al acțiunii, întreaga sa activitate culturală fiind continuarea unor acțiuni care aveau întotdeauna rațiuni practice. Teoretizările pe care le face – și nu sunt puține – sunt întotdeauna pornite din necesitatea rezolvării unor probleme practice și întotdeauna se limitează la aceasta. Această trăsătură îi conferă cărturarului brașovean un loc aparte în cultura noastră.

LES HOMMES ILLUSTRÉS DANS LES GAZETTES DE GEORGE BARÎȚIU

CORALIA HANDREA

Ziarele și revistele fondate de George Barițiu au jucat un rol extrem de important în pregătirea ideologiei revoluției din Transilvania din 1948. Ideile acestui erudit istoric și jurnalist au contribuit din plin la afirmarea conștiinței naționale a poporului său. Punctul de vedere reformist al lui Barițiu e concretizat de activitatea susținută pe care a desfășurat-o în serviciul înălțării spirituale a românilor¹. Considerând că cea mai bună cale de urmat pentru a face o națiune să renască este cea care consistă în îmbogățirea limbii și literaturii sale², Barițiu concepe activitatea sa de publicist și de scriitor politic ca o muncă neîncetată dedicată educației și instruirii poporului său.

«George Barițiu nu este ...
nici un necunoscut și nici un uitat»³

En vue de contribuer à la formation d'une certaine culture politique chez ses co-nationaux, George Barițiu entreprend une démarche éducative reflétée à travers les articles publiés dans les journaux fondés par lui-même. Celle-ci consiste à faire connaître à ses lecteurs Roumains des détails biographiques sur la vie de certaines personnalités politiques et culturelles étrangères, qui ont constamment agi d'une manière soutenue pour le bien de leurs peuples. Tout en entremêlant le plaisir des lecteurs (qui voulaient apprendre des détails sur les exploits des gens illustres) et la documentation rigoureuse (puisée dans les journaux roumains et étrangers de l'époque), Barițiu finit par offrir aux jeunes Roumains de Transylvanie (et non seulement) de véritables modèles à suivre. Le journaliste avoue qu'il aurait voulu offrir à son public des modèles de vie extraits de la société roumaine: si son projet n'est pas réalisable, ce n'est pas parce que de tels exemples manquent chez nous, c'est plutôt parce que l'auteur lui-même avoue ne pas être doué d'un si grand talent qui puisse surprendre l'essence et l'importance des actes entrepris par les personnalités de l'espace roumain, de la même manière que de célèbres biographes, tels Tacite ou Schiller, l'ont fait⁴.

¹George Em. Marica, *Studii de istoria și sociologia culturii române ardeleni din secolul al XIX-lea*, vol. II, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978, p. 27.

²George Barițiu, *De la redacție (Pentru foaia aceasta)* în «Gazeta de Transilvania», I (1838), nr. 1, p. 3.

³Vasile Netea, *George Barițiu. Viața și activitatea sa*, București, Editura Științifică, 1966, p. 5.

⁴Vasile Netea, *op. cit.*, p. 127.

Pendant une vingtaine d'années, à partir de 1838, jusqu'en 1859, des portraits de personnalités appartenant à des nations européennes différentes, sont publiés dans les journaux fondés par George Barițiu, sous sa signature ou bien sous celles de ses collaborateurs et disciples. Ces textes peuvent être considérés comme appartenant aussi bien à l'écriture journalistique, qu'à celle épistolaire, mais surtout à l'écriture biographique.

Pourvu de réaliser les portraits des personnages que lui-même il considère comme étant dignes de représenter des modèles pour son lectorat, George Barițiu procède intuitivement, il réunit des faits pour esquisser la personnalité des gens illustres, il donne sa propre image de la vie des autres, en se pliant aux attentes du public et aux capacités de celui-ci de discerner entre valeurs morales et idéaux humains. Il fait passer toute information par le filtre de sa raison et aboutit ainsi à reconstruire, en un récit cohérent, un personnage réel, aussi bien de point de vue psychologique, que de point de vue historique. Il réussit dans sa démarche, qui consiste à réunir et interpréter les faits disparates dont il dispose, et les transformer en l'image d'une personnalité humaine. Selon Léon Edel, le travail du biographe est pareil à « une sorte d'alchimie de l'esprit »⁵ et de ce point de vue George Barițiu ne s'éloigne pas des travaux de ses prédécesseurs: il semble ignorer les processus suite auxquels le portrait d'un personnage est créé, mais il expose les faits d'une manière qui lui est propre, il émet des jugements, il sympathise ou il condamne les gestes et les paroles des personnages décrits, bref, il déploie des stratégies qui l'aident à mettre en lumière chaque personnage dans sa juste perspective. Les titres des articles évoquant des personnalités sont toujours explicatifs, jamais incitatifs⁶, ils précisent toujours le nom du personnage⁷. Dans certains cas, le titre est suivi d'une précision (marquée entre parenthèses ou sous forme de sous-titre), qui est destiné à expliciter soit le domaine d'activité du personnage décrit (*Biographia unui literat englezu (omul de stat englez*

⁵ Léon Edel, *Literary Biography*, London, Rupert Hart-Davis, 1957, p. 7.

⁶ Cristian Florin Popescu, *Manual de jurnalism*, București, Editura Tritonic, 2003, p. 150.

⁷ Francisc I-lea dans *Foaie literară*, nr. 1 (1838), pp. 3 – 4, Bonaparte Napoleon dans *Foaie literară*, nr. 8 (1838), pp. 59 – 61, *Foaie literară*, nr. 9 (1838), pp. 67 – 69, *Foaie literară*, nr. 10 (1838), pp. 76 – 77, *Foaie literară*, nr. 11 (1838), pp. 81 – 86, *Foaie literară*, nr. 11 (1838), pp. 90 – 92, *Foaie literară*, nr. 13 (1838), pp. 97 – 100, Carol, archiduca de Austria dans *Foaie pentru minte...*, II (1839), nr. 28, pp. 217 – 218, *Biographia unui literat englezu (omul de stat englez Pitt)* dans *Foaie pentru minte...*, II (1839), nr. 30, pp. 236 – 238, Canning dans *Foaie pentru minte...*, III (1840), nr. 3, pp. 21 – 24, Maria Stuart. dans *Foaie pentru minte...*, III (1840), nr. 4, pp. 25 – 28, Richelieu. dans *Foaie pentru minte...*, III (1840), nr. 5, pp. 33 – 36, Ann Boleyn. (omorârea ei). dans *Foaie pentru minte...*, III (1840), nr. 16, pp. 124 – 127, Ana Boleyn.(omorârea ei.) (Bariț). dans *Foaie pentru minte...*, III (1840), nr. 16, pp. 131 – 134, Victor Hugo dans *Foaie pentru minte...*, IV (1841), nr. 4, p. 31, Franklin dans *Foaie pentru minte...*, V (1842), nr. 28, pp. 223 – 224, Peel dans *Foaie pentru minte...*, IX (1846), nr. 41, pp. 323 – 326, Daniil O'Connel dans *Foaie pentru minte...*, IX (1846), nr. 42, pp. 330 – 336, Daniil O'Connel.(Încheiere) dans *Foaie pentru minte...*, IX (1846), nr. 43, pp. 339 – 341, Carolu Linné. *Notitia biografica-literaria* dans *Foaie pentru minte...*, XVI (1853), nr. 18, pp. 129 – 130, Alexandru de Humbold dans *Foaie pentru minte...*, XXII (1859), nr. 16, pp. 121 – 122, Guiseppe Garibaldi. dans *Foaie pentru minte...*, XXII (1859), nr. 26, pp. 202 – 204.

Pitt), soit un moment précis de la vie de celui-ci (*Ann Boleyn. (omorârea ei)*), soit le nom de l'auteur du portrait (*Ana Boleyn. (omorârea ei.) (Bariț.)*), soit des précisions faites par rapport au type de l'article (*Carolus Linné. Notitia biografica-literaria*).

Les sources utilisées par Barițiu et ses collaborateurs pour la rédaction des portraits sont parfois explicitement mentionnées à la fin des articles⁸, ou bien elles sont vaguement indiquées⁹. Parfois, les articles évoquant des personnalités étrangères sont signés par leurs auteurs¹⁰, qui assument ainsi la véracité des faits évoqués. Quant aux portraits publiés qui ne sont pas signés, George Em. Marica, l'auteur d'une bibliographie analytique de *Foaie pentru minte, inimă și literatură*¹¹, émet des hypothèses fondées sur le style du journaliste et il attribue ces portraits soit à Iacob Mureșeanu¹², soit à George Barițiu¹³. En ce qui concerne les biographies de Napoléon Bonaparte et de Carol, celles-ci sont attribuées par Marica à George Barițiu, qui compte tenu de la politique du journal et du style, semble en être l'auteur.

Les années de la publication des portraits (entre 1838 et 1859) témoignent aussi bien de l'évolution de la conception que George Barițiu a formulée sur la culture et la civilisation françaises. Manifestant au tout début de son activité une attitude réservée par rapport à la France et aux Français, voire même une phobie à l'égard des valeurs culturelles françaises¹⁴, George Barițiu finit par devenir un admirateur fervent du génie français¹⁵. Suite aux contacts eus avec d'autres intellectuels Roumains, formés dans des universités françaises, suite aussi aux voyages entrepris en Europe occidentale, Barițiu soutient vers la fin de sa vie la supériorité des Français et il reconnaît avoir eu tort en rejetant les valeurs de la culture et de la civilisation françaises. Lui-même élevé et instruit dans un milieu culturel et politique dominé surtout par la rigueur de l'esprit allemand, Barițiu avoue que les

⁸ *Carolus Linné. Notitia biografica literaria* – réimpression d'un article provenant de « Organul luminării » dans *Foaie pentru minte...*, XVI (1853), nr. 18, pp. 129 – 130, *Daniil O'Connel* – d'après « Encycl. Der Gegenw. » dans *Foaie pentru minte...*, IX (1846), nr. 43, pp. 339 – 341.

⁹ *Guisepe Garibaldi* – din mai multe jurnale (de plusieurs journaux – n. n.) dans *Foaie pentru minte...*, XXII (1859), nr. 26, pp. 202 – 204, *Ann Boleyn (omorârea ei)*. dans *Foaie pentru minte...*, III (1840), nr. 16, pp. 124 – 127, *Foaie pentru minte...*, III (1840), nr. 16, pp. 131 – 134, *Peel* dans *Foaie pentru minte...*, IX (1846), nr. 41, pp. 323 – 326 – după alții (d'après d'autres auteurs – n. n.) G. Bariț, *Canning* dans *Foaie pentru minte...*, III (1840), nr. 3, pp. 21 – 24 – împărțit de (confié par – n. n.) G. Bariț, *Maria Stuart* dans *Foaie pentru minte...*, III (1840), nr. 4, pp. 25 – 28 – împărțit de (confié par – n. n.) G. Bariț.

¹⁰ *Biographia unui literat englez (omul de stat englez Pitt)* – A. Mureșeanu, *Franklin* – Ik. Mureșeanu, *Richelieu* – G. Bariț, *Daniil O'Connel* – G. Bariț.

¹¹ George Em. Marica, *Foaie pentru minte, inimă și literatură, bibliografie analitică, cu un studiu monografic*, București, Editura pentru Literatură, 1969.

¹² *Alexandru de Humboldt* dans *Foaie pentru minte...*, XXII (1859), nr. 16, pp. 121 – 122.

¹³ *Francisc I-lea* dans *Foaie literară*, nr. 1 (1838), pp. 3 – 4, *Victor Hugo* dans *Foaie pentru minte...*, IV (1841), nr. 4, p. 31.

¹⁴ Gheorghe Lascu, *Imaginea Franței la românii din Transilvania*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2000, p. 161.

¹⁵ *Ibidem.*, p. 182.

Roumains de Transylvanie ont été obligés de vivre dans une atmosphère hostile à l'esprit français et entourés par des langues qui n'avaient rien de commun avec le génie propre à la nôtre.

Le portrait de Napoléon, publié dans quatre numéros consécutifs de *Foaie literară*, témoigne de l'intérêt manifesté en Transylvanie à l'égard de la personnalité de l'empereur français, une vingtaine d'années après la mort de celui-ci. Entre 1821, l'année de la mort de Napoléon et 1838, l'année de la publication de son portrait dans *Foaie literară*, la renommée de l'empereur a gagné l'Europe toute entière et les érudits Roumains, tels George Barițiu, ne pouvaient pas rester insensibles au modèle de vie et d'abnégation offert par la personnalité de Napoléon, qui pouvait offrir un exemple au peuple roumain, soumis à de dures épreuves par l'histoire. Le portrait de Richelieu est publié en 1840, des siècles après la mort du cardinal, mais l'importance de la figure légendaire de celui-ci a sans doute influencé le choix opéré parmi les gens illustres dont l'expérience de vie pouvait enrichir les connaissances de culture générale et politique du public roumain de l'époque. Quant à l'article sur Victor Hugo, il ne s'agit pas forcément d'une biographie, mais plutôt d'une mention, d'une note qui apportait à la connaissance des lecteurs Roumains le fait que cet écrivain avait été élu membre de l'Académie.

En fixant son attention sur la vie politique et culturelle de la France, George Barițiu avait comme but d'éduquer son lectorat dans les aspects qui lui semblaient être les plus importants pour son évolution. Ce n'est pas par hasard que le rédacteur des portraits a choisi de présenter la personnalité de Napoléon Bonaparte, ou bien celle du cardinal Richelieu: ces deux hommes d'État ont pleinement contribué à l'affirmation de leur pays et de leur peuple, ils ont porté loin les valeurs de la culture et de la spiritualité françaises, ils ont favorisé, plus que d'autres dirigeants du peuple français, le développement et l'essor des arts et des sciences. Les pays roumains ne pouvaient pas rester à l'écart de l'influence exercée par Napoléon Bonaparte dans la culture et la civilisation européennes. Non seulement ce personnage historique a dominé l'Europe par les armes, mais il a aussi propagé des idées réformatrices. Son génie a fasciné et charmé, sa volonté et son énergie ont soumis des peuples¹⁶.

Les portraits des personnalités françaises publiés dans les journaux fondés par George Barițiu sont toujours structurés selon un ordre chronologique. Ils suivent de près l'évolution du personnage évoqué, en marquant les étapes les plus importantes de son affirmation. La description physique du personnage est accompagnée par des réflexions sur sa personnalité, sur sa moralité et sur ses qualités et défauts. La figure de Napoléon Bonaparte est présentée et décrite à travers plusieurs articles publiés dans quatre numéros successifs de *Foaie literară*,

¹⁶ *L'image de Napoléon dans les littératures européennes. Actes du colloque organisé par le Centre d'études et de recherche sur les civilisations et les littératures européennes*, Boulogne-sur-Mer, Les Cahiers du Littoral, I / no. 1, juin 2000.

parus en 1838¹⁷. Il s'agit de la personnalité française la plus minutieusement décrite par Barițiu. Ce n'est plus le cas du cardinal Richelieu, bien que le portrait du remarquable homme d'État et de l'Église occupe plusieurs pages de la revue en question¹⁸. En ce qui concerne l'élection de Victor Hugo à l'Académie française, cet événement est marqué par un bref article d'information, qui ne contient aucune référence à la personnalité de l'écrivain¹⁹.

Non seulement l'espace français, mais aussi bien l'Empire Austro-hongrois, l'Angleterre, l'Irlande ou l'Allemagne représentent pour George Barițiu et pour ses collaborateurs d'autres sources d'inspiration pour l'évocation des figures inoubliables qui ont marqué des étapes importantes dans l'histoire de ces peuples. Les rédacteurs des journaux fondés par Barițiu cherchent et puisent dans l'histoire de ces pays-ci, dans le but de retrouver des personnalités susceptibles de constituer de vrais modèles de vie et d'abnégation pour notre peuple, qui se trouvait à la recherche de ses idéaux. Plus ou moins éloignés de notre pays, ces pays offraient des modèles à suivre au peuple de Transylvanie, aussi bien de point de vue de leur organisation politique, que de point de vue de leur développement scientifique.

Les données personnelles sur les personnalités étrangères, qui figurent dans les articles publiés par ou sous la coordination de George Barițiu, se caractérisent surtout par leur contenu élémentaire, destiné principalement à informer les lecteurs. Malgré l'absence d'une certaine valeur littéraire ou stylistique, les articles en question attestent l'orientation politique, culturelle, voire même sociale des journaux. Le choix des personnages décrits s'inscrit dans le cadre des idéaux bourgeois formulés par la classe politique dirigeante de Transylvanie. Le libéralisme modéré des hommes politiques d'Angleterre était accepté par la monarchie austro-hongroise, ce qui explique l'éloge et l'hommage rendu par Barițiu aux institutions constitutionnelles anglo-saxonnes et ce n'est qu'après 1870 que celui-ci devient un admirateur de la France, qu'il considère comme étant le pays le plus avancé de point de vue politique. Les personnalités politiques irlandaises sont évoquées en raison de la ressemblance existante entre la situation politique de l'Irlande et de la Transylvanie, tandis que la figure de Garibaldi est probablement présentée suite aux rapports étroits entretenus par le clergé transylvain gréco-catholique et celui italien²⁰.

La parution des journaux fondés par George Barițiu en Transylvanie, à l'époque où la nécessité de cultiver la langue roumaine devenait de plus en plus évidente, explique la foi du journaliste dans la beauté et la richesse de sa langue maternelle. Adeptes des langues nationales, Barițiu explique son choix en raison des rapports étroits existant entre le système de la langue et la manière de réfléchir propres

¹⁷ *Bonaparte Napoleon* dans *Foaie literară*, nr. 8 (1838), pp. 59 – 61, *Foaie literară*, nr. 9 (1838), pp. 67 – 69, *Foaie literară*, nr. 10 (1838), pp. 76 – 77, *Foaie literară*, nr. 11 (1838), pp. 81 – 86, *Foaie literară*, nr. 11 (1838), pp. 90 – 92, *Foaie literară*, nr. 13 (1838), pp. 97 – 100.

¹⁸ *Richelieu*, dans *Foaie pentru minte...*, III (1840), nr. 5, pp. 33 – 36.

¹⁹ *Victor Hugo* dans *Foaie pentru minte...*, IV (1841), nr. 4, p. 31.

²⁰ George Em. Marica, *Foaie pentru minte, inimă și literatură, bibliografie analitică, cu un studiu monografic*, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 118.

à tout peuple²¹ et il entrevoit dans le développement de la langue roumaine un moyen de développer la culture et l'esprit nationaux. En considérant que les langues étrangères nuisent à la formation des langues nationales, Barițiu insiste sur l'importance des journaux et des revues écrits en roumain. Il a la conscience de l'origine romane du peuple roumain et de la latinité de la langue roumaine, qui dit-il, doit être présente dans l'esprit de tout écolier, quelque médiocre qu'il soit²². En soulignant le devoir de chaque citoyen roumain d'apprendre sa langue maternelle, Barițiu affirme que toute langue est à l'image même de la nation, que la culture de la langue est la même chose que la culture nationale²³. Puisque l'usage est celui qui dicte dans l'adoption d'un mot ou de l'autre en roumain, le journaliste insiste sur la force d'adaptation du roumain au développement et à l'évolution des sciences. Voilà une des raisons pour lesquelles le niveau de langue utilisé par Barițiu dans la présentation des biographies des personnalités européennes, qu'elles soient politiques ou culturelles, est toujours adapté aux possibilités et aux moyens d'expression propres à la plupart des membres de la société roumaine de l'époque. En ce qui concerne les néologismes utilisés par Barițiu dans ses écrits, il faut bien préciser que de nos jours, la plupart de ces mots-ci sont entrés dans le vocabulaire couramment utilisé. En raison de l'évolution de la langue roumaine, qui se comporte en tant qu'organisme vivant, beaucoup de mots expliqués par Barițiu lui-même à ses lecteurs (à l'aide des synonymes largement utilisés à l'époque) sont enregistrés par les dictionnaires d'aujourd'hui comme faisant partie du lexique courant, parfois même comme des archaïsmes²⁴.

L'évocation de diverses personnalités historiques ou scientifiques, roumaines ou étrangères, ne se matérialise pas dans des productions littéraires ou originales signées ou bien autorisées à être publiées par George Barițiu, en sa qualité de rédacteur en chef de *Foaie literară* ou de *Foaie pentru minte, inimă și literatură*. Le mérite de celui-ci est, tel que Nicolae Iorga l'a signalé²⁵, celui de ramasser, de traduire, de présenter, de publier et surtout de souligner l'utilité de la publication de telles évocations des figures légendaires de l'histoire de l'humanité. Le fait d'avoir choisi les personnalités les plus représentatives de son temps pour en parler dans les pages de ses revues atteste l'esprit cosmopolite et l'ouverture européenne de George Barițiu. Bien qu'il fût animé d'un patriotisme ardent, Barițiu a la sagesse et la clairvoyance d'entrevoir, de reconnaître et de louer les mérites des

²¹ *Despre limbi* dans *Foaie pentru minte...*, VIII (1845), nr. 1.

²² *Românii și panslavismul* dans *Foaie pentru minte...*, IV (1841), nr. 45, pp. 353 – 358.

²³ *Neologismul. Îndreptare*. dans *Foaie pentru minte...*, XVI (1853), nr. 40, pp. 305 – 306.

²⁴ Nous donnerons par la suite une liste de mots utilisés par Barițiu dans ses écrits et expliqués par l'auteur lui-même, entre parenthèses, ce qui fait preuve du souci qu'il se donnait pour rendre ces mots familiers à ses lecteurs : *libertate / slobozire, instrucție / procopsire, adrese / scrisori, consultus / hotărâre, protector / apărător, comunicație / împărtășire, culme / vârf, titanică / de uriaș, conte / graf, rac de stomah / cancer stomachi, testamentul / diata, popularitatea / plecarea poporului către sine, emanțiparea / desrobirea, partida / fația, prohibiție / popritoare, predomnea / impunere, eșafod / locul sângelui, loc de perzare, dolio / cernire, corporația / comunitatea*. Les exemples ci-dessus cités sont extraits des articles évoquant des personnalités politiques et culturelles.

²⁵ Vasile Netea, *op. cit.*, p. 128.

hommes politiques d'ailleurs, dont le dévouement et l'acharnement devraient constituer des modèles à suivre pour la classe politique roumaine, en général et transylvaine, en particulier. Parfaitement encadrée dans l'esprit de son époque, la personnalité de George Barițiu brille dans la constellation des autres figures des patriotes Roumains ayant lutté pour l'affirmation des valeurs nationales, compte tenu de l'environnement idéologique de son temps, propice à l'éveil et au développement des consciences nationales.

Journaliste, historien, linguiste, homme politique, George Barițiu remplit tous ces rôles qu'il assume et qu'il joue dans la société roumaine de son temps et dont il est pleinement conscient. Mais sa qualité la plus évidente et sa mission la mieux réalisée, est celle de pédagogue, d'éducateur. À part son travail de professeur dans une école roumaine de Brașov, il met tout son enthousiasme et son savoir au service de l'école de la culture, de l'éducation et de l'instruction de son peuple à travers ses écrits²⁶, il poursuit obstinément son idéal, à savoir l'unité culturelle de tous les Roumains et l'affirmation de son peuple au sein de la grande famille européenne²⁷.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- Bănescu, Nicolae, *Gheorghe Bariț. Rolul său în cultura națională*, Vălenii de Munte, Tipografia « Neamul românesc », 1910, p. 6.
- Edel, Léon, *Literary Biography*, London, Rupert Hart-Davis, 1957.
- Lascu, Gheorghe, *Imaginea Franței la românii din Transilvania*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2000.
- Lupaș, Dr. Ioan, *Un capitol din istoria ziaristiceii românești-ardelene. Gheorghe Barițiu*, conferință publică ținută în sala festivă a « Muzeului Asociațiunii » din Sibiu la 18 Februarie 1906.
- Marica, George Em., *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, bibliografie analitică, cu un studiu monografic, București, Editura pentru Literatură, 1969.
- Marica, George Em., *Studii de istoria și sociologia culturii române ardeleni din secolul al XIX-lea*, vol. II, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978.
- Netea, Vasile, *George Barițiu. Viața și activitatea sa*, București, Editura Științifică, 1966.
- Popescu, Cristian Florin, *Manual de jurnalism*, București, Editura Tritonic, 2003.
- XXX, *L'image de Napoléon dans les littératures européennes. Actes du colloque organisé par le Centre d'études et de recherche sur les civilisations et les littératures européennes*, Boulogne-sur-Mer, Les Cahiers du Littoral, I / no. 1, juin 2000.

²⁶ Nicolae Bănescu, *Gheorghe Bariț. Rolul său în cultura națională*, Vălenii de Munte, Tipografia « Neamul românesc », 1910, p. 6.

²⁷ Dr. Ioan Lupaș, *Un capitol din istoria ziaristiceii românești-ardeleni. Gheorghe Barițiu*, conferință publică ținută în sala festivă a « Muzeului Asociațiunii » din Sibiu la 18 Februarie 1906.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE DES ARTICLES CITÉS

- De la redacție (Pentru foaia aceasta)* în « *Gazeta de Transilvania* », I (1838), nr. 1, p. 3.
- Francisc I-lea* dans *Foaie literară*, nr. 1 (1838), pp. 3 – 4.
- Bonaparte Napoleon* dans *Foaie literară*, nr. 8 (1838), pp. 59 – 61, nr. 9 (1838), pp. 67 – 69, nr. 10 (1838), pp. 76 – 77, nr. 11 (1838), pp. 81 – 86, pp. 90 – 92, nr. 13 (1838), pp. 97 – 100.
- Carol, archiduca de Austria* dans *Foaie pentru minte...*, II (1839), nr. 28, pp. 217 – 218.
- Biographia unui literat englezu (omul de stat englez Pitt)* dans *Foaie pentru minte...*, II (1839), nr. 30, pp. 236 – 238.
- Canning* dans *Foaie pentru minte...*, III (1840), nr. 3, pp. 21 – 24.
- Maria Stuart* dans *Foaie pentru minte...*, III (1840), nr. 4, pp. 25 – 28.
- Richelieu* dans *Foaie pentru minte...*, III (1840), nr. 5, pp. 33 – 36.
- Ann Boleyn (omorârea ei)*. dans *Foaie pentru minte...*, III (1840), nr. 16, pp. 124 – 127, *Ana Boleyn (omorârea ei.) (Bariș)*. dans *Foaie pentru minte...*, III (1840), nr. 16, pp. 131 – 134.
- Victor Hugo* dans *Foaie pentru minte...*, IV (1841), nr. 4, p. 31.
- Franklin* dans *Foaie pentru minte...*, V (1842), nr. 28, pp. 223 – 224.
- Peel* dans *Foaie pentru minte...*, IX (1846), nr. 41, pp. 323 – 326.
- Daniil O'Connel* dans *Foaie pentru minte...*, IX (1846), nr. 42, pp. 330 – 336, *Daniil O'Connel. (Încheiere)* dans *Foaie pentru minte...*, IX (1846), nr. 43, pp. 339 – 341.
- Carolus Linné. Notitia biografica-literaria* dans *Foaie pentru minte...*, XVI (1853), nr. 18, pp. 129 – 130.
- Alexandru de Humboldt* dans *Foaie pentru minte...*, XXII (1859), nr. 16, pp. 121 – 122.
- Guiseppe Garibaldi* dans *Foaie pentru minte...*, XXII (1859), nr. 26, pp. 202 – 204.
- Despre limbi* dans *Foaie pentru minte...*, VIII (1845), nr. 1.
- Românii și panslavismul* dans *Foaie pentru minte...*, IV (1841), nr. 45, pp. 353 – 358.

VASILE GOGEA – LE DOUBLE ENGAGEMENT

LETIȚIA ILEA

This paper is centered upon the ever-problematic issue of the writers' political engagement, with a particular accent on the engaged literary, journalistic and political activity of Vasile Gogea. After a brief introduction treating the particular aspects of political engagement over the centuries throughout Europe and especially in (post)communist Romania, the paper presents those particular aspects which detach Gogea from the mass of the Romanian writers that have often given up all personal opinions in favour of those preached by the political regime in power during their activity. A genuine model of moral verticality, he was the one to accurately relate the events of Brasov, on the 15th of November 1987, events that were nothing more than the prologue to the 1989 Romanian Revolution. During the post-decembrist period, Gogea preached the same model of engagement that he has always fully embraced, and which one could characterize as twofold: existential, which endangered his own life more than once, and literary, through his own writings. The "cause" of Vasile Gogea is, ultimately, individual liberty, doubled by the liberty of thought and that of action, all of these described, written upon and cherished, thanks to his never-tiring literary creation and publishing activity.

Le problème de l'engagement politique de l'écrivain se pose dès l'Antiquité. Même Platon et Aristote ont été des écrivains engagés politiquement. C'est de l'Antiquité d'ailleurs que nous avons hérité du concept de « *zoon politikon* », l'être politique. Chez nous, la tradition de l'écrivain engagé politiquement se confond avec l'histoire de la littérature, et on peut déjà citer dans ce sens les chroniqueurs de Moldavie et de Valachie. Cette implication de l'écrivain dans la vie de la cité va culminer avec l'œuvre politique des écrivains de la génération de 1848 et de Mihai Eminescu. Au XX-ème siècle, il faut rappeler Caragiale ou les écrivains groupés autour de la revue « *Criterion* ». Avec l'avènement du communisme, nos écrivains seront soit des partisans du pouvoir, cas où l'engagement politique devient synonyme de l'absence de la colonne vertébrale et de l'amoralité, soit ils se situeront en opposition ouverte ou tacite envers le pouvoir, attitude qui leur attirera des conséquences des plus graves sur le plan existentiel ou littéraire. Dans la Roumanie d'après Décembre 1989, le problème de l'implication politique de l'écrivain s'est posé d'une manière impérieuse: beaucoup d'écrivains sont devenus des commentateurs politiques, plus ou moins doués, plus ou moins convaincus; certains sont devenus même des leaders politiques. Le revers de cette implication pour l'œuvre proprement dite pourrait lui aussi faire l'objet d'une analyse – plusieurs écrivains contemporains ont avoué que pendant la période où ils s'étaient

lancés dans la politique ils n'ont presque rien écrit, car cette activité les avait accaparés presque complètement. Mais il y a des écrivains qui se sont impliqués totalement, par leurs actes et par leurs paroles, au risque de la vie, au service des idéaux nobles, liberté, dignité, vérité. Nous allons parler d'un de ceux-ci, car nous considérons que son attitude, dans la période communiste et par la suite, peut représenter un modèle de verticalité morale.

Vasile Gogea, né en 1953, licencié de la Faculté de Philosophie de Cluj, est l'auteur de plusieurs recueils de prose, poésie, aphorismes, journal, récompensés de prix prestigieux. Il a une place de choix parmi les écrivains de la génération '80; sa biographie, son activité littéraire et les appréciations critiques les plus importantes portées sur son œuvre sont très bien consignées dans le livre de Ion Bogdan Lefter, *Ecrivains roumains des années '80-'90*¹. Mais au-delà de son œuvre littéraire, Vasile Gogea ne s'est pas contenté de se retirer derrière son bureau, dans sa tour d'ivoire, ni pendant les années de la dictature, ni après 1989. Il a été la victime de la persécution politique depuis qu'il était étudiant, et en 1987 il a participé à la révolte anticomuniste des ouvriers de Brașov. C'est à lui que l'on doit les premiers échos de celle-ci en Occident. Les journalistes français Michel Labro et Alexandra Lavastine étaient entrés clandestinement en Roumanie, avec des visas de touristes, et Vasile Gogea n'a pas hésité à leur présenter la vérité, tout ce qui s'était réellement passé à Brașov le 15 novembre 1987. Par la suite, les deux journalistes ont publié un article dans l'« Événement de Jeudi » (nr. 167 de 1988) qui reconstitue l'atmosphère de la révolte anticomuniste de Brașov de 1987. En 1989, Vasile Gogea s'est impliqué l'arme à la main dans les événements de Décembre. De même, avec d'autres intellectuels, il a fait imprimer à Brașov les premiers journaux d'après le 21 Décembre, « La Liberté » et « La Gazette de Transylvanie ». Le politologue Vladimir Tismăneanu le caractérise de la manière suivante: « Vasile était pour moi le symbole vivant, palpable, de cet esprit inquiet, inconfortable, toujours vertical qui avait conduit à la première grande révolte du bloc de l'Est des années de la perestroïka. Je l'associais jusqu'à l'identification totale avec ce 15 Novembre 1987 où, à Brașov, de façon tout à fait miraculeuse, l'édifice totalitaire, fondé sur la suspicion et sur la peur, avait commencé à s'effondrer en Roumanie. »² L'engagement de Vasile Gogea a été toujours double: existentiel, qui a souvent mis en danger sa vie, et littéraire, par ses textes. Le volume *Fragments sauvés* (1975-1989) (Polirom, Iași, 1996) réunit des notations de journal de la période mentionnée, qui se constituent dans un témoignage bouleversant du drame d'un intellectuel de l'Est, qui souffre à cause du fait qu'il est obligé d'assister au génocide contre le peuple roumain, à l'écroulement de toutes les valeurs. En même temps, il se trouve dans l'impossibilité d'exprimer ouvertement ses convictions. Dans ces conditions, le fait même de consigner quotidiennement les événements devient une forme de résistance, et, implicitement, d'engagement, à valeur

¹ Lefter, Bogdan Ion, *Scriitori români din anii '80-'90, Dicționar bio-bibliografic, vol.II, G-O*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2001, p. 35-37.

² Tismăneanu, Vladimir, in Vasile Gogea, *Fragments salvate*, Polirom, Iași, 1996, p. 5.

cathartique... « L'enjeu de ce livre, avoue Vasile Gogea, n'est pas ma "réalisation" en tant qu'écrivain, mais mon salut en tant qu'individu humain, en tant qu'être »³. Les fragments de Vasile Gogea, dans la descendance des grandes moralistes, se caractérisent par concision et par une certaine « urgence » de l'écriture, leur « enjeu » principal étant tout d'abord ontologique, de délivrance de son propre être, ce qui représente le premier pas vers une délivrance générale. En voilà quelques-uns: « Je n'ai plus rien à défendre excepté ma propre dignité. Combien de courage faut-il pour cela? »⁴ « Ce n'est pas de psychologie ou de sociologie sociale que nous avons besoin, mais d'oncologie sociale. D'urgence, avant d'entrer en métastase. »⁵ « Je ne veux pas "gagner mon existence". Je veux la justifier. »⁶ « L'anachronisme total et tragique où est gelée aujourd'hui la Roumanie est la première forme d'agression, de toute son histoire, de ce pays contre l'Europe »⁷. Le récit des événements quotidiens de la vie de l'écrivain des années de la dictature, des événements politiques dramatiques et de la façon dont ils se répercutent dans la vie de l'individu font de ce journal le terrain d'un exercice de la liberté, de la résistance envers tout ce qui abaisse l'être humain et diminue son éclat. Selon les dictionnaires, être engagé signifie servir de façon consciente une cause. La « cause » de Vasile Gogea, telle qu'elle ressort du recueil *Fragments sauvés* et de ceux qui lui ont suivi, semble être la liberté individuelle, de pensée et d'action, sans laquelle on ne peut pas concevoir la liberté au niveau de la nation et les valeurs démocratiques. En parlant de ce livre, le critique Gheorghe Grigurcu affirme: « Vasile Gogea accorde à la liberté un sens austère, expiatoire. Il la connecte à une mystique de l'opposition envers le régime concentrationnaire infernal. »⁸

L'écrivain n'a pas abandonné la lutte après Décembre 1989. Le recueil *Exercices de tir au fusil en sureau* (Pitești, Paralela 45, 1988) réunit la majorité des articles politiques écrits par Vasile Gogea entre 1990-1996, publiés dans les principales revues culturelles et politiques de Roumanie des années respectives. D'opposition, évidemment, car l'écrivain engagé politiquement devrait, à notre avis, se situer toujours en opposition, mécontent des divers gouvernements, toujours perfectibles... à quoi bon des poupées mécaniques qui applaudissent, dans des journaux à grand tirage, de façon non différenciée, les initiatives des hommes politiques?

A la lecture des *Exercices de tir au fusil en sureau*, on peut reconstituer avec fidélité toute une époque de l'histoire de la Roumanie, les années '90-'96. Les textes sont l'écho de la déception provoquée par l'évolution de la société roumaine pendant le gouvernement Iliescu; l'écrivain, qui, comme on l'a déjà vu, a effectivement lutté pour le « changement », avec l'arme et avec le stylo, sent, comme beaucoup de Roumains, que ses idéaux les plus précieux ont été trahis. Vasile Gogea s'exprime directement, sans ménagements: « Plus la misère et le désespoir envahissent la Roumanie, plus le

³ Gogea, Vasile, *Fragmente salvate*, Polirom, Iași, 1996, p. 9.

⁴ *Idem*, p. 65.

⁵ *Idem*, p. 32.

⁶ *Idem*, p. 15.

⁷ *Idem*, p. 78.

⁸ Grigurcu, Gheorghe, in *România literară*, nr. 10, 1997.

nombre et le faste éhonté des “anniversaires” augmentent. Une armée de profiteurs du désastre nous assurent, à chaque fois, avec cynisme, qu’il vont dédier toute leur vie au progrès et à la prospérité de la nation. Le pillage organisé et le mensonge légiféré sont élevés au rang de vertus patriotiques./.../ Quelque part à Timișoara, à Bucarest, à Arad, à Sibiu, on entend à peine des voix, de plus en plus éteintes, de mères en deuil: POURQUOI NOS ENFANTS SONT-ILS MORTS? »⁹ L’écrivain-journaliste rappelle aux contemporains les grands cataclysmes de l’histoire, dans le but d’en tirer des leçons pour le présent: « Il ne faut pas oublier! Mais surtout, il faut comprendre que l’Auschwitz est devenu le symbole de tous les crimes qui puissent être imaginés, dès que l’humanité devient malade politiquement. Et, dans cette perspective d’apocalypse, le meurtre d’un million d’hommes commence toujours par le meurtre d’un seul homme. C’est pour cela que la condamnation du meurtre doit commencer par la première victime. Par la condamnation de l’« auschwitz » d’à côté de nous, à chaque fois que son fantôme commence à sévir. Même si, parfois, /.../ la mémoire est inconmode, soyons sûrs que l’oubli est criminel. »¹⁰ Vasile Gogea considère que dans les moments de carrefour de l’histoire le rôle de l’écrivain, de l’intellectuel, doit être premièrement celui de citoyen, au service de la démocratie. Voilà ce qu’il écrivait en 1990: « Notre révolution n’est pas terminée. /.../ Si je n’en étais pas convaincu, je me contenterais d’être seulement écrivain. Même “jeune écrivain” »¹¹. Mais jusqu’à la certitude d’une évolution libre, démocratique, dans des conditions de justice sociale, je me considère un soldat de la révolution. Même avec le plus petit grade. » Le journaliste ne se contente pas de constater et de critiquer des situations anormales, il offre, dans plusieurs de ses articles, des solutions. Par exemple, dans un article de 1990, il explique l’état général de mécontentement du pays par « le décalage entre le radicalisme initial du mouvement révolutionnaire anti-Ceaușescu et anticomuniste et le réformisme limité et indécis du Front du Salut National » et il propose une liste de problèmes que le Conseil du Front du Salut National aurait dû élucider très rapidement. Tous les articles de Vasile Gogea portent l’empreinte de l’écrivain, avec un talent de l’expression paradoxale, concise, doublé par l’ironie qui se transforme souvent en sarcasme. L’écrivain attaque les slogans de la langue de bois, il montre sans ménagement les vices de pensée des hommes politiques, de quelque côté qu’ils se trouvent, gardant en permanence sa rectitude et sa verticalité morale. Pour voir quelle est la récompense que la société contemporaine offre pour de telles attitudes, nous citerons de nouveau le politologue Vladimir Tismăneanu: « Dans un monde normal, Vasile Gogea aurait été parmi les figures de premier plan de la Roumanie post-totalitaire. Mais, dans une époque où l’imposture et l’indécence sont en honneur, dans une époque où les mystifications les plus pénibles sont présentées comme des biographies révolutionnaires immaculées, le nom de Vasile Gogea est entré, malheureusement, dans un cône

⁹ Gogea, Vasile, « Serbările nerușinării », in *Exerciții de tragere cu pușca de soc*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1998, p. 5-6.

¹⁰ *Idem*, p. 28.

¹¹ *Idem*, p. 78.

d'ombre. Ce phénomène n'est pas spécifique à la Roumanie: on peut l'observer en Pologne, en Tchécoslovaquie, en Hongrie, en Albanie et même en Russie, où les anciens dissidents sont aujourd'hui dénigrés, abandonnés, même frappés d'anathème./.../ La marginalisation des héros de jadis semble être une autre maladie de la transition qui attend son chroniqueur.»¹² Ce n'est pas par hasard, peut-être, que le volume d'aphorismes de Vasile Gogea publié en 2004, très bien reçu par la critique littéraire, porte le titre *Traité sur le vaincu*. C'est peut-être la destinée de l'écrivain, du journaliste impliqué politiquement. Est-ce que l'activité au service de la démocratie se fait au détriment de l'oeuvre, sans apporter aucune récompense? Est-ce que les systèmes politiques sont de grands colosses sourds, que les prises de position des intellectuels responsables ne réussissent pas à ébranler? Ce sont des questions générales qui se posent à tout écrivain engagé politiquement, pour lesquelles il n'y a que des solutions individuelles. Peut-être la solution de Vasile Gogea se situe-t-elle du côté de l'idée, de l'affirmation à tout prix de sa liberté de pensée. En conclusion, nous citerons deux aphorismes de son dernier livre, dans la descendance des moralistes français: « Seulement le vaincu est libre. Le vainqueur dépendra toujours du vaincu »¹³ « Nous sommes toujours égaux dans les défaites et inégaux dans les victoires. Le vaincu sera toujours un démocrate; le vainqueur, un despote, un tyran, un dictateur. »¹⁴

BIBLIOGRAPHIE

- Gogea, Vasile, *Exerciții de tragere cu pușca de soc*, Paralela 45, Pitești, 1998.
 Gogea, Vasile, *Fragmente salvate*, Polirom, Iași, 1998.
 Gogea, Vasile, *Tratat despre înfrânt*, Eikon, Cluj, 2004.
 Grigurcu, Gheorghe, chronique sur Vasile Gogea, in *România literară* nr.10, 1997.
 Lefter, Ion Bogdan, *Scriitori români din anii '80-'90, Dicționar bio-bibliografic*, vol. II, G-O, Paralela 45, Pitești, 2001.

¹² Tismăneanu, Vladimir, in Vasile Gogea, *Fragmente salvate*, p. 7.

¹³ Gogea, Vasile, *Tratat despre înfrânt*, Eikon, Cluj, 2004, p. 27.

¹⁴ *Idem*, p. 58.

MARGUERITE YOURCENAR - À L'AVANT-GARDE D'UNE ŒUVRE, JOURNAUX ET REVUES

MARTHE PEYROUX

*Marguerite Yourcenar was never a journalist; a profession with a label she was not partial to. At best, she published excerpts of her gestational works in publications. Thus, 112 publications can flatter themselves having published several pages of the novelist; this use of the prepublication lasted throughout her life as a writer, from 1926 to 1986. Magazines were only allowed samplings of her works. Only six share a limited portion of her written works, for example to respond to readers wondering how *Memoirs of Hadrian* was written or to display the emotion of the novelist at a time when adolescents committed suicide to escape rough times. All throughout her career, Marguerite Yourcenar kept herself informed of articles concerning her. The scornors were pale next to the clairvoyant judges, holders of the grandeur of l'Academicienne.*

Le cumul des professions d'écrivain et de journaliste poursuit sa route au XXe siècle.

Sans aller jusqu'à Balzac qui se lança dans les affaires et se ruina pour acheter une imprimerie, bien des romanciers ont fait leurs premières armes dans le journalisme ou confié la parution de leurs premières œuvres à des revues. Zola rédige des articles virulents en faveur de Manet. Flaubert fait paraître *Madame Bovary* dans *La Revue de Paris*. Proust si désireux de devenir écrivain s'y prépare dès le lycée collaborant avec quelques condisciples à la création de la *Revue Lilas*. De 1945 à 1947, Camus écrit régulièrement des éditoriaux dans le journal *Combat*, participant ainsi grâce à sa plume aux efforts pour résoudre, entre autres, le drame de l'épuration, c'est-à-dire essentiellement de débattre du sort à réserver aux anciens collaborateurs avec les Allemands. A contrario, Jules Romains finit sa carrière d'écrivain, journaliste à part entière, donnant chaque lundi un article dans un quotidien aujourd'hui disparu: *L'Aurore*.

Marguerite Yourcenar de son côté, se servit des revues comme d'un tremplin destiné à faire connaître aux curieux de littérature des extraits de ses ouvrages. On ne peut donc lui attribuer officiellement le titre de journaliste qu'elle aurait probablement considéré comme irrévérencieux. Ce procédé de prépublications réussit avec un grand succès et ce n'est que justice étant donné la qualité des textes qu'elle offrait à ses lecteurs.

Un recensement établi par chacune des deux biographes de la romancière¹ fait état de 112 revues, (chiffre non exhaustif précise-t-on prudemment) auxquelles

¹ Michèle Goslar, « *Qu'il eût été fade d'être heureux* », Éditions Racine, Bruxelles, 1998.

Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar, L'invention d'une vie*, Éditions Gallimard, 1990.

Marguerite Yourcenar a confié par anticipation, et ceci tout au long de sa carrière, des pages de ses futurs romans, voire des essais dans leur totalité. À quelques rares exceptions près, ces textes ont été repris dans l'un ou l'autre des deux volumes que les Éditions Gallimard ont consacrés à cet écrivain dans la bibliothèque de La Pléiade. Bien des revues belges, genevoises, françaises que valorisait la signature de la romancière ont disparu. *La Nouvelle Revue Française* peut se flatter d'avoir publié le plus grand nombre de textes yourcenariens, treize, avec, entre autres, dans le numéro 401 de juin 1986, le poème en prose, « Les trente-trois noms de Dieu », repris en parution posthume par les Éditions Fata Morgana, qui signèrent l'achevé d'imprimé le 8 juin 2003, le jour même du centenaire de la naissance de la romancière.

Ces publications se sont suivies, quasiment annuelles, de 1926 à 1986², avec un maximum de huit en 1929 et 1935.³ On dénombre deux interruptions, la première entre 1947 et 1950 au moment de la composition absorbante de *Mémoires d'Hadrien*, la seconde entre 1983 et juin 1986 pendant les dernières années de la vie de l'Académicienne qui consacrait alors tout son temps à la rédaction du troisième tome de ses *Mémoires*, *Quoi? L'Éternité*.

Aux journaux proprement dits, revient une part des plus humbles. On ne relève que six titres. *L'Humanité*, une fois, première apparition de Marg. Yourcenar, premier nom de guerre de Marguerite de Crayencour. Ce texte, *L'Homme couvert de Dieux* date du 13 juin 1926, l'auteur avait alors vingt-trois ans. Il n'a été inclus ni dans la rubrique « Articles non recueillis en volume » du tome *Essais et Mémoires* de la Pléiade ni dans le chapitre « Textes oubliés » et il n'en est question à aucun endroit dans l'œuvre de la romancière et c'est très bien ainsi⁴. Combat fait paraître le 17 mai 1952, un texte répondant à une interrogation: « Comment j'ai écrit les *Mémoires d'Hadrien*? » *Le Figaro littéraire* accueille deux fois dans ses pages l'écrivain ayant conquis la gloire. Le 13 juin 1959, ce journal propose une autre interrogation: « Quand l'histoire dit-elle la vérité? ». La réponse sera publiée dans le recueil *Sous bénéfice d'inventaire* avec un nouveau titre, « Visages de l'histoire dans l'Histoire Auguste ». Et le 10 février 1969, dans le courrier des lecteurs, Marguerite Yourcenar félicite Jean Prasteau « pour son excellent et utile article sur la conservation et la défense de la nature ». Elle ajoute que « le spectacle de la nature en France dans ce domaine est littéralement révoltant ». Au fur et à mesure que la romancière avançait en âge, elle devint une militante écologiste active qui pressentait avec angoisse le drame de

² Marguerite Yourcenar, née à Bruxelles le 8 juin 1903, est décédée à l'hôpital de Bar Harbor, État du Maine, États-Unis, le 17 décembre 1987.

³ On peut mentionner en sus de celles choisies pour y présenter un article, quelques titres qui eurent une renommée incontestable : *Le Mercure de France*, *La Revue Bleue*, *Les Cahiers du Sud*, *Les Nouvelles Littéraires*, *La Revue de la Table Ronde*...

⁴ Dans ce bref article, le mot « Dieu » est employé de façon inattendue et abusive. Il désigne la somme des maux qui menacent l'homme et pèsent sur lui : la guerre, l'art qui exalte la guerre, l'injustice etc. Les Dieux correspondent chacun à des forces hostiles à l'homme et qu'il faut subir. Le mot employé sonne faux, il répond à un mouvement d'humeur juvénile irréfléchi.

l'exploitation irréfléchie et désastreuse des richesses naturelles dont nous disposons. *Le Figaro*, à six reprises, *Le Monde*, deux fois, *Le Nouvel Observateur*, une fois proposent dans leurs pages de brefs écrits de la romancière.

L'éclectisme du choix des revues ne se retrouve guère dans celui des sujets traités. Marguerite Yourcenar dès son jeune âge avait entr'aperçu les lignes directrices de ses réflexions majeures. Être active jusqu'au bout, placer l'homme au cœur de ses préoccupations, respecter les merveilles naturelles dont nous sommes les légataires universels.

Arrêtons-nous sur trois articles yourcenariens qui jalonnent la longue carrière de cette femme de lettres.

I. COMMENT J'AI ÉCRIT LES « MÉMOIRES D'HADRIEN »

Par Marguerite YOURCENAR

COMBAT

Samedi 17, dimanche, 18 mai 1952

Le journaliste anonyme qui présente cet article n'a vraisemblablement pas lu *Mémoires d'Hadrien*. Il suggère bravement mais faussement que, dans ce livre, Marguerite Yourcenar « a tenté l'interprétation psychologique d'un très grand homme qui assura au monde un demi-siècle de paix et légua le pouvoir à Marc-Aurèle ». Bien plus qu'une tentative d'interprétation psychologique, l'objet de l'écrivain fut de rendre compte du triple rôle que joua cet empereur de génie, « grand fonctionnaire, grand lettré, grand prince »⁵. Quant à léguer le pouvoir à Marc Aurèle, c'est oublier l'empereur Antonin qui régna de 138, à la mort d'Hadrien, jusqu'à l'avènement de Marc Aurèle, en 161.

Marguerite Yourcenar complaisante, et avec une fierté discrète, répond à la question qui lui est posée ne se permettant pas de renvoyer son interlocuteur ou de signaler à ses futurs lecteurs – ce qui revient au même – que la réponse se trouve amplement donnée dans les *Carnets de notes* qui suivent immédiatement la biographie du prince.

Mais les trois paragraphes de l'article du journal *Combat* présentent malgré tout le grand intérêt d'être de façon concise et lumineuse premièrement, un compendium historique de la composition de l'ouvrage, deuxièmement un aperçu de la technique utilisée pour la rédaction de ces mémoires, troisièmement un survol géographique de la vie d'Hadrien.

Le premier paragraphe, résumé des premières pages des *Carnets*, précise que la gestation puis la rédaction définitive de l'ouvrage a demandé de longues

⁵ *Les yeux ouverts*, édition du Centurion, 1980, p. 153.

années. C'est à Tivoli, admirant la Villa Hadriana, que Marguerite de Crayencour alors âgée d'une vingtaine d'années vit jaillir « l'étincelle »⁶, point de départ de l'intérêt passionné qu'elle porta au grand prince qui conçut un tel palais. Et ce n'est qu'en 1951, après trois ans d'une rédaction à peu près ininterrompue faisant suite à celle de plusieurs projets repris, détruits, recommencés, que le chef-d'œuvre fut publié et obtint l'année suivante le prix Femina Vacaresco.

Marguerite Yourcenar appela toujours son livre « un roman historique » qui ne répond pas, précise-t-elle dans le deuxième paragraphe de cet article, aux normes habituelles des romans. La technique adoptée ici s'apparente « à celle de l'essai ou de la tragédie, à celle de Montaigne ou de Shakespeare rêvant sur les pages refermées d'un volume de Plutarque à l'individualité unique de César ou de Marc Antoine ». En conséquence, Marguerite Yourcenar s'est imposé d'écrire un très long monologue rédigé par Hadrien lui-même ce qui semblait à la romancière le meilleur moyen de parler de soi à soi-même. Cette biographie fictive peut donc être définie comme la « méditation tragique » d'un homme qui revoit son passé, en déroule le film avec le maximum d'exactitude et d'honnêteté.

Le dernier paragraphe énumère les principaux lieux où l'empereur vécut, les chefs-d'œuvre architecturaux qu'il fit construire et se termine par les quelques lignes récapitulatives que voici: « La vie d'Hadrien a commencé en Espagne; ses ardentes prédilections ont été pour la Grèce; ses faits et gestes de grand voyageur sont encore inscrits sur toutes les routes de l'immense empire; mais son destin s'est noué et s'est bouclé à Rome. »

I. CETTE FACILITÉ SINISTRE DE MOURIR

LE FIGARO, 10 février 1970

Cet article porte en exergue deux vers de Victor Hugo:

*...Et il faut trembler tant qu'on n'aura pu guérir
Cette facilité sinistre de mourir...*

Il fut dicté par les circonstances. À Lille, en janvier 1970, deux adolescents s'étaient immolés par le feu. Quelque temps plus tard, une jeune Parisienne faisait à leur exemple le sacrifice de sa vie en absorbant un médicament mortel. Ces jeunes victimes entendaient ainsi témoigner le refus du monde tel qu'il leur était offert. Sévissaient alors la guerre du Vietnam, une famine qui décimait la population du Biafra; la France souffrait encore des soubresauts des événements de 1968... Marguerite Yourcenar jugea de son devoir de s'interroger sur les motifs qui avaient inspiré ces actes horribles et sur la possibilité d'en prévenir le renouvellement.

⁶ *Ibid.*, p. 143. Cet ouvrage d' *Entretiens de Marguerite Yourcenar avec Matthieu Galey* contient de son côté un chapitre intitulé « Histoire d'un livre »

Elle constate que l'attitude de ces martyrs volontaires ne répond pas « à la notion de l'adaptation au monde tel qu'il est » bien au contraire puisqu'il en est le refus.

Toutefois si honorables que soient ces douloureux supplices, Marguerite Yourcenar pense que ces cœurs purs morts par compassion pour la détresse d'autrui, se sont fourvoyés. À l'exemple du Bouddha qui, « sur le point d'entrer dans la paix, décida de rester au monde tant qu'une seule créature aurait besoin de son aide », ils auraient dû « opposer à cette facilité sinistre de mourir la difficulté héroïque de vivre (ou d'essayer de vivre) de manière à faire du monde un lieu un peu moins scandaleux qu'il n'est ».

III. LES TRENTE-TROIS NOMS DE DIEU

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

Numéro 401, juin 1986

Cet article est devenu dans la présentation soignée des Éditions Fata Morgana, la première partie d'une plaquette portant ce titre inspiré par la tradition musulmane qui confère à Allah 99 appellations choisies parmi des évidences sensibles du sacré. Les dix pages où s'inscrivent les appellations spécifiques choisies par Marguerite Yourcenar rappellent en une liste largement aérée, des sensations, des images prodiguées par la nature, quelquefois par les hommes, les unes et les autres glanées sur la route du souvenir. Les ultimes voyages accomplis avec Jerry Wilson⁷, le dernier ami de l'écrivain, en ont fourni la majorité.

L'énumération topique fait se succéder des représentations, à peine sous la forme de phrases, comme la romancière en avait déjà donné l'exemple de façon prosaïque, lorsque à la fin de sa vie, confiante en la croyance populaire qui veut que l'on revoie toute sa vie de façon fulgurante, elle se posait la question: « Que voudrais-je revoir? »: « un vol triangulaire de cygnes sauvages [...], le soleil levant de Pâques [...] avec en bas un lac encore à demi gelé » etc.

Les notations de sa dernière œuvre répètent et renouvellent ces témoignages du sacré, don d'un créateur omnipotent. Privées de tout pronom personnel, ne comptant que quelques relatives, limitées à un mot, disposées en tercets ou quatrains, elles évoquent sans chronologie ni classement des perceptions sensorielles confirmant le goût de Marguerite Yourcenar pour la nature aux richesses incommensurables et son attention fervente à l'homme et à ses œuvres:

Vent de mer
La nuit,
Dans une île

⁷ Jerry Wilson est décédé le 8 février 1986 à Paris.

Vol triangulaire
Des cygnes

L'herbe
L'odeur de l'herbe
L'herbe que Zénon observait et aimait dans son incessante motilité:
Le regard
Et ce qu'il regarde

*Le torse humain, La main qui entre en contact avec les choses, Le mufle patient du bœuf, Le feu rouge dans l'âtre etc.*⁸

Elle évoque aussi un aveugle, un enfant infirme et la tragédie du petit poisson gobé par le héron. Mais cette mort n'est point, dira-t-elle ailleurs, dictée par la vengeance ou la haine. Elle appartient à l'ordre des choses.

Étiemble écrira après une lecture enthousiaste de ce petit opuscule: « Trente-trois des plus beaux spectacles, des plus émouvants morceaux de cette nature: deus sive natura (mais ici non point au sens cosmologique: au sens tactile, visuel, au sens du vécu le plus humble et par là le plus exaltant) »⁹.

On aura compris que Marguerite Yourcenar n'eut pas la vocation journalistique. En revanche, elle eut toujours le grand souci de livrer en avant-premières aux revues littéraires en renom quelques-uns des meilleurs moments de ses ouvrages au fur et à mesure de leur avancement; l'ensemble s'apparente quasiment à une anthologie. Elle poursuivit cet usage, des livraisons régulières, parfois même hâtives, pour les minutes des derniers chapitres de ses *Mémoires*, ultimes productions.

Sa vie durant, elle ne manqua pas de prendre connaissance des chroniques qui la concernaient, la flattaient ou la critiquaient. Elle avait ses fidèles admirateurs et quelques contempteurs qui interprétaient mal ses propos ou inventaient effrontément des à-peu-près sur son mode de vie. Cela aussi était dans l'ordre des choses.

BIBLIOGRAPHIE

Goslar, Michel, *Qu'il eût été fade d'être heureux*, Editions Racine, Bruxelles, 1998.

Savigneau, Josyane, Marguerite Yourcenar, *L'invention d'une vie*, Editions Gallimard, 1990.

Yourcenar, Marguerite, *Les trente-trois noms de Dieu*, Nouvelle Revue Française, juin 1986 et Editions Fata Morgana, 8 juin 2003.

L'Humanité, 13 juin 1926.

Combat, 17 mai 1952.

Le Figaro, 10 février 1970.

Le Figaro littéraire, 13 juin 1959 et 10 février 1969.

⁸ Nous adoptons ici une présentation linéaire pour enrichir l'énumération au plus bref.

⁹ Voir biographie de Michèle Goslar, opus cité, p. 313.

JEAN COCTEAU, REPORTER GLOBE-TROTTER

MONIQUE BOURDIN

Jean Cocteau a globe-trotting reporter. In 1936, at a time when it was the fashion for newspaper editors to ask writers for a series of articles, Jean Prouvost, the editor of Paris-Soir, challenged Jean Cocteau. He asked him to take up the bet of Jules Verne's hero, Phileas Fogg, and circumnavigate the world in 80 days, without using any modern transport: only boats and trains. So the globe-trotter Jean Cocteau became an international reporter, writing a whole series of daily articles throughout his trip. We wanted to investigate the way in which Jean Cocteau became such an original journalist, so different from a typical international reporter, and also to study his ability to capture in an instant the differences between East and West.

Jean Cocteau a créé dans tous les domaines. Il n'est donc pas curieux que le journalisme l'ait aussi tenté, très tôt d'ailleurs.

Je ne ferais pas l'inventaire des articles, tantôt ponctuels, tantôt des séries, qu'on lui demande dès 1919; je me pencherais simplement sur une expérience singulière qu'il a faite en 1936 et qui a donné son titre à cette communication: « Jean Cocteau, reporter globe-trotter ».

Malgré le climat qui règne en Europe avec la montée du nazisme, les grands journaux parisiens offrent à leurs lecteurs des reportages, des séries d'articles, confiés à des écrivains célèbres. En 1936, le directeur de *Paris-Soir*, Jean Prouvost, lance un défi à Jean Cocteau: faire au XX^{ème} siècle le tour du monde en quatre-vingts jours, imaginé par Jules Verne, soixante ans plus tôt, en 1876; démontrer donc que cette gageure est réalisable, sans emprunter les moyens de transports modernes.

Évidemment, ce pari ne peut que tenter l'écrivain car c'est un défi de poète que de rendre vrai une fiction. Par ailleurs, l'un de ses souvenirs d'enfance les plus vivaces est le spectacle auquel il avait assisté au théâtre du Châtelet de Paris, l'adaptation théâtrale du roman de Jules Verne justement.

Il accepte donc la proposition. Lui, le nouveau Philéas Fogg, part, du 29 mars au 17 juin 1936, à travers mers et continents, accompagné de son ami Marcel Khill, qu'il surnomme Passepartout.

Il raconte au jour le jour ses aventures. Les articles paraîtront dans *Paris-Soir*, du 1^{er} août au 3 septembre 1936, puis il les réunira en un recueil, publié à la fin de l'année 1936 et dédié à André Gide, sous le titre *Mon premier voyage (Le Tour du monde en quatre-vingts jours)*.

Dès le départ, Cocteau suit un parti pris: éviter les corvées officielles, les dîners dans les ambassades ou les consulats. Ainsi brûle-t-il les lettres de recommandation qu'on lui a données, préférant fréquenter les quartiers pauvres et

prendre ses repas avec les coolies. Il leur demande de leur faire visiter les quartiers interdits, que les Occidentaux qualifient de coupe-gorge:

[" «] C'est très bien quelquefois d'être casse-cou, de n'avoir peur de rien. Mais il y a des limites. Vous avez tort. Croyez-en un colonial de longue date. » Les ai-je entendus ces conseils de pusillanimité, cette fausse sagesse des peureux qui prennent un air entendu et qui parlent de leur expérience. Notre expérience est faite. Nous avons traversé le monde. Dans chaque ville nous avons suivi sans aucune crainte mes coolies dans les impasses où l'on trébuche à coups d'allumettes, à travers des escaliers qui branlent, des cours boueuses, des trappes. Il suffisait de s'expliquer par gestes. Quelquefois cela donnait lieu à des quiproquos, à des hôtels borgnes [...]. La découverte du quiproquo, les rires qui en résultent commencent une amitié qui augmente à chaque seconde. Les coupe-gorge ont toujours été d'un accueil large, sans réserve, la meilleure place offerte [...].»¹

Les deux voyageurs se font conduire dans les quartiers interdits: ceux des prostituées du Caire, de Rangoon ou de Tokyo; dans les fumeries d'opium de Rangoon, Penang, Singapour ou Hong-Kong. Cocteau croit, en effet, que c'est dans ce genre de quartiers que « se trouvent toujours la vérité d'une ville et son vrai visage ». ² Il en rapportera des images non conventionnelles d'autant plus qu'il évite les guides officiels car, s'exclame-t-il: « La beauté commence où s'arrête le guide». ³

Cependant, ce type de voyage entraîne un corollaire: celui de ne pas pouvoir s'attarder, comme il le constate:

« Notre entreprise nous empêche de voir. Il faut donc entrevoir, assister à la pièce au milieu et sans programme.

Renifler des spectacles [...]. »⁴

Comment Cocteau va t-il exercer son métier de journaliste?

Il s'attache toujours à faire ressentir l'atmosphère des villes. Les exemples abondent, mais pour ne pas alourdir cette communication, nous n'en citerons que deux. Pour lui, « Singapour est une jungle dressée, domestiquée », ⁵ « Harlem, c'est la chaudière de la machine et sa jeunesse noire qui trépigne, le charbon qui l'alimente et qui imprime le mouvement ». ⁶

Il transcrit pour ses lecteurs les coutumes des villes ou des pays traversés, par exemple le cérémonial du marchandage en Égypte ou celui du thé chez les Geishas.

Il se penche sur les spécimens d'un peuple qu'il trouve beaux ou nobles, comme les Sikhs de Rangoon.

¹ *Le Tour du monde en 80 jours (Mon premier Voyage)*, idées/Gallimard, rééd. de 1983, p. 131.

² *Ibid.*, p. 59.

³ *Ibid.*, p. 91.

⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁶ *Ibid.*, p. 227.

Quelquefois, c'est un combat de Sumos qui le passionne, les préparatifs durant plus longtemps que le combat lui-même, d'une seconde à peine; d'autres fois, ce sont les plats traditionnels d'un restaurant japonais.

Il décrit des monuments comme la Grande Pagode de Rangoon ou l'impression que lui procure le Sphinx et les Pyramides au clair de lune.

Il adopte souvent le style journalistique: de longues énumérations ou une succession de phrases nominales qui produisent un effet d'accumulation, donnant une impression d'hétéroclite. Ce qui se dégage de ces textes, ce sont les impressions visuelles; dans la description, par exemple, des cuisines du restaurant du Luna Park le plus ancien de Singapour, le New World:

« Devant chaque cuisine une étagère expose les ingrédients du menu. Bols contenant des perles de cristal mou, cheveux d'ange, crabes de laque rouge, boules de givre, farines comme celles dont certains Sikhs se barbouillent le front, semoules de neige, le letchi qui est un baiser en conserve, tranches de pomme, de poires, de mangues, de pastèques, d'ananas, de papayes qui reposent, piquées au bout d'un cure-dent de bois, sur les blocs de glace, sirops de roses et les bottes de canne à sucre et les beignets au miel. »⁷

Il est naturellement sensible aux parfums, aux essences, aux odeurs, à celles des « soukhs [d'Alexandrie] qui embaument le mastic et la myrrhe excit(ant) nos âmes de badauds »⁸ ou, dans les rues de Rangoon, celle du « pavot tortueux » qui « envoie sa profonde odeur interdite ». ⁹

Il relève toujours les couleurs, comme celles vues de l'esplanade de la "Coït memorial Tower" de San Francisco:

« Ciel cosmique de cuivre, de feu, de planètes qui apparaissent et disparaissent derrière des nuages rapides. Feux roses, feux rouges, feux d'absinthe, nuages légers qui sont une haute escadre et nuages lourds qui se laissent choir entre les immeubles et forment une mer bleuâtre de vapeurs d'où émergent des paquebots illuminés à la dérive et des bâtiments qui sombrent. »¹⁰

Il note également les bruits, ceux des rues de Hong-Kong, semblables à une symphonie « qui éclate de tous ses cuivres, de toutes ses cordes, de tous ses bois; elle saute la fosse d'orchestre, inonde torrentiellement les artères de la ville en pente [...] ». ¹¹

Enfin, cet amoureux du jazz, introduit dans les années '20 en France, ne peut qu'apprécier l'atmosphère de Harlem et le Lindy-Hop, une espèce de gavotte revue par les Noirs.

En 1919, il a déjà été, pour le journal *Paris-Midi*, un chroniqueur qui, pendant quatre mois et demi, s'est fait le critique d'art des spectacles de Paris. Il cède à ce

⁷ *Ibid.*, p. 125.

⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁰ *Ibid.*, p. 208.

¹¹ *Ibid.*, p. 149.

penchant en écrivant ses articles, en 1936, critiques des spectacles des théâtres chinois, malais, mahométans, japonais du New World de Singapour, de la danse des Geishas ou du Kabuki-Za-Theater de Tokyo, où il admire l'idole du peuple japonais, l'acteur Kikugoro qui, comme c'est la tradition, interprète un rôle de jeune fille. La jeune fille, gracieuse du début de la pièce, essaie un masque de lion et, « ivre de rage et de fatigue », ¹² devient l'animal qu'elle représente.

À Hollywood, conduit par King Vidor, il traverse les studios et les décors contrastés de films différents. Au passage, il fait une critique laudative des films de Lubitsch.

Cependant, Cocteau n'est pas un journaliste, même de talent. Il reste un écrivain et, très souvent, pointe le poète qui possède, au premier degré, l'art de la formule-choc. Par exemple, des salles de Toutankhamon, au musée du Caire, il dit qu'elles sont un « garde-meubles surnaturel », ¹³ du Sphinx et des Pyramides, que « la lune est le soleil des ruines » ¹⁴ ou encore, qu'« une ruine est un accident ralenti. » ¹⁵

On reconnaît aussi le poète à ses descriptions. Lorsqu'il essaie de transcrire le chant de leur cri-cri, sorte de criquet égyptien qu'on leur a offert, l'on retrouve les accents de son texte sur Édith Piaf:

« On dirait une scierie en pleine activité; mille crécelles qui tournent. Et lorsqu'il flanche, c'est pour se mettre au ralenti avec la pétarade sourde et les halètements d'un canot automobile. Et vite, il cherche son registre, jacasse, bredouille, monte, le trouve, et recommence à chanter [...]. » ¹⁶

Et surtout, Cocteau, comme dans tous ses écrits, use beaucoup de la métaphore, l'un de ses moyens d'expression préférés, métaphore le plus souvent prolongée ou filée. Il y en a dans différents domaines, mais la plus représentée est celle du théâtre. Dans la description de Hong-Kong, par exemple, elle se mêle à celle du dragon:

« Et le dragon ondule de toutes ses écailles peintes [...], et il nous évoque le spectacle d'un plateau de théâtre pendant que les machinistes changent le décor d'une féerie. Plateau où les fils s'entrecroisent, où les trappes s'ouvrent, où des échafaudages s'enfoncent et se dressent, où des chariots grincent, où des pendrillons se chevauchent, en traversant la scène, où des herses s'envolent, où des filets s'accrochent à des toiles de fond qui se roulent et s'abîment dans les cintres [...], tandis que, cruellement maquillés et cadavériques, au milieu d'un cyclone de perspectives, de cris, de sifflets, de poussière, les acteurs et les actrices, en costumes de soie se promènent. Décor mobile, aux surprises duquel aucun metteur en scène, fût-il génial, ne peut prétendre. » ¹⁷

¹² *Ibid.*, p. 178.

¹³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹⁶ *Ibid.*, p. 193.

¹⁷ *Ibid.*, p. 143-144.

Et Cocteau, dont toute l'œuvre est un autoportrait, laisse affleurer, çà et là, quelques souvenirs d'enfance, ceux du spectacle du Châtelet, en particulier.

Le poète de la Poésie Critique ressurgit en permanence. Il ne peut s'empêcher, en effet, de nous livrer ses réflexions ou ses jugements, en comparant parfois les Occidentaux aux Orientaux.

Lorsqu'il se trouve à Hollywood, dans le décor de la ville de Shanghai, il repense, nostalgique, à son séjour en Chine:

« Pourquoi notre cœur se met-il en boule?

Parce que nous regagnons les villes mortes et le faux luxe et le faux confort et la fausse élégance occidentale après avoir goûté le vrai luxe et le vrai confort et la vraie élégance de l'Orient. »¹⁸

Très vite, reviennent ses thèmes favoris, dont nous ferons une sélection. Il bannit ainsi le pittoresque, la fantaisie, l'esthétique, qui procurent « un ennui mortel ». ¹⁹ Il se range du côté de « la beauté de l'épouvantail. Celle des masques nègres, des totems, des sphinx d'Égypte ». ²⁰

Parmi ses nombreux thèmes, nous choisirons l'un de ses favoris, qui s'adapte parfaitement à son entreprise singulière: celui de l'espace-temps. Pour Cocteau, en effet, le temps n'existe pas; il n'est qu'une illusion; il n'y a ni passé, ni présent, ni futur, mais un éternel présent. Or, écrit-il, ce « voyage nous enseigne l'élasticité du temps. » ²¹

« On touche du doigt la notion conventionnelle du temps humain. »

« Le temps des hommes est de l'éternité pliée », dit Anubis dans LA MACHINE INFERNALE.

« Nos actes les plus gratuits ressemblent à l'encoche que les enfants découpent au bord de la pliure. Intérieurement la dentelle s'organise, et nos actes qui boitent le plus trouvent une symétrie. » ²²

En conclusion, Jean Cocteau fait vraiment un travail de grand reporter autour du monde, décrivant ce qui va intéresser le lecteur du journal: les villes et leur atmosphère, les coutumes d'un peuple, ses particularités, mais il annonce très clairement son intention:

« Je ne tiens pas un journal et [...] mes lecteurs de *PARIS-SOIR* exigent des articles qui débordent le cadre d'une chronique mondaine. » ²³

En conséquence, il les emmène dans les quartiers où les Occidentaux ne se promènent pas et fuit tout ce qui est officiel, préférant les plonger dans la marée populaire, pour leur faire saisir l'âme d'un peuple.

Cependant, il parcourt le monde, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, et la montée du nazisme, la prise de pouvoir grandissante d'Hitler et de ses alliés, il les perçoit fortement en Europe, surtout lorsqu'il se trouve à Rome où le Duce est

¹⁸ *Ibid.*, p. 213-214.

¹⁹ *Ibid.*, p. 113.

²⁰ *Ibid.*, p. 114.

²¹ *Ibid.*, p. 94.

²² *Ibid.*, p. 195-196.

²³ *Ibid.*, p. 199.

omniprésent, par les affiches, la discipline qu'il impose à la ville et les haut-parleurs qui diffusent sa voix:

« La ville aveugle, sourde, la langue coupée, s'exprime uniquement par les grimaces lyriques de Mussolini. »²⁴

« Le fascisme a nettoyé par le vide. »²⁵

Les signes annonciateurs du conflit destructeur se ressentent nettement au Japon où « les jeunes chefs militaires essayent (d')introduire la dictature fasciste »²⁶, d'où la multiplication des « interrogatoires, les menaces de confisquer votre caméra, l'insolence de la police ».²⁷

Mais, évidemment, Cocteau n'oublie pas son regard aigu de poète et la manière dont il rédige ses articles le montre aisément: une façon de faire deviner à ses lecteurs le cœur de ses hôtes.

Au cours du voyage, le 11 mai, sur un cargo, en pleine mer de Chine, dans un nulle part propice à l'exceptionnel - hasard ou providence? -, il fait une rencontre improbable de poète, celle de Charlie Chaplin, qu'il admire depuis toujours, et de sa compagne, Paulette Goddard:

« Deux poètes suivent la ligne droite de leur destinée. Tout à coup il arrive que ces deux lignes se coupent et la rencontre forme une croix, si vous préférez une étoile. Ma rencontre avec Charlie Chaplin reste le miracle charmant de ce voyage. »²⁸

Ils voyagent ensemble pendant vingt jours jusqu'aux États-Unis, dialoguant par gestes ou mimiques, l'un ne parlant que le français, l'autre que l'anglais, se comprenant entre poètes. Lorsqu'ils se sépareront, le 31 mai, ce sera un déchirement pour tous les deux, mais le début d'une amitié solide, qui durera jusqu'à la mort de Cocteau, en 1963.

Lorsque son livre *Mon premier Voyage* (le Tour du monde en quatre-vingts jours) sortira, Jean Cocteau sera interviewé pour un grand nombre de journaux français. Citons, simplement, pour terminer, cette phrase de Paul Neuhuys, dans *La Vie*,²⁹ qui témoigne de l'originalité du journaliste poète:

« Dès que M. Cocteau aborde dans un pays, il nous fait aussitôt, par des traits primesautiers et des détails imprévus, la plus saisissante représentation. Tel est le merveilleux pouvoir du poète que rien n'altère en lui la sûreté de l'impression première et pourquoi son *Voyage* n'est qu'un prétexte à libérer "cette poésie aventureuse qui nous habite depuis l'enfance". »

BIBLIOGRAPHIE

Cocteau, Jean, *Le Tour du monde en 80 jours (Mon premier Voyage)*, idées/ Gallimard, rééd. de 1983.

²⁴ *Ibid.*, p. 22.

²⁵ *Ibid.*, p. 24.

²⁶ *Ibid.*, p. 165.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 152.

²⁹ Coupure de presse découpée par Cocteau, sans mention de date, BHVP.

DOMINIQUE FERNANDEZ – LE JOURNALISTE, PALIMPSESTE DE L'ÉCRIVAIN

SIMONA FURDUI

Comunicarea dorește să realizeze o paralelă între scriitura romancierului Dominique Fernandez și cea a jurnalistului Dominique Fernandez. Articolele selectate au apărut în revista franceză Le Nouvel Observateur între 1993 și 2005. Se va releva tematica articolelor comună cu cea a textelor de ficțiune: muzica clasică, în special cea de operă în articole de prezentare a diverselor spectacole de operă din Paris, muzica și pictura rusă, figurile artistice ale marginalilor, îndeosebi homosexuali. Articolul conchide că scriitorul Fernandez se vede întotdeauna în spatele jurnalistului Fernandez, scriitura jurnalistică constituindu-se într-un palimpsest al ficțiunilor sale.

La présente communication se construit sur le matériel offert par les articles signés par Dominique Fernandez et publiés dans *Le Nouvel Observateur* entre 1993 et 2005.

Commençons par une vision globale sur la thématique de ces articles, qui sont très nombreux: une grande partie sont des *comptes rendus* des livres qui viennent d'être publiés, une autre partie présentent des spectacles de musique classique, surtout d'*opéra*. Le même passage en revue relève un grand intérêt pour la *Russie*, allant de la littérature classique ou contemporaine à la musique classique; dans une moindre mesure le thème porte sur l'Italie. Un autre leitmotiv est celui des êtres marginaux, *homosexuels* surtout. Ces quelques thèmes sont représentatifs pour l'œuvre intégral de Fernandez: il est romancier, essayiste, voyageur, critique d'art et littéraire – toutes ces facettes se retrouvant dans ses livres, où souvent le romancier laisse la parole au critique d'art, et font de lui un excellent manœuvreur de plusieurs types de texte.

Cela nous fait postuler un choix dans les prémisses possibles pour notre argumentation:

1) le lecteur des articles du *Nouvel Observateur* ne connaît pas du tout (ou ne connaît pas en profondeur) les livres de Dominique Fernandez; pour cette catégorie, les dires de l'auteur sont perçus tout simplement comme *l'impression de l'autre*.

2) le lecteur est un connaisseur de l'œuvre littéraire de Fernandez, et la lecture qu'il fait des ces articles a perdu son innocence; cette lecture spéciale est *une sur-impression sur un texte déjà donné/connu*.

Nous nous situons dans cette seconde catégorie, et c'est sur quoi portera notre analyse. Nous considérons que si Dominique Fernandez ne peut pas « oublier »

ses textes antérieurs, la même situation se présente dans le cas de ce lecteur-connaisseur de ses livres qui ne peut pas les « effacer » de sa mémoire. Nous avons utilisé dans le titre le mot « palimpseste » justement pour attester l'existence de ces deux strates qu'un lecteur pourrait identifier à la lecture d'un texte de magazine qui, à première vue, rend compte d'un événement culturel avec un certain impact sur le momentané et le quotidien, mais qui amène à l'esprit du lecteur des textes littéraires antérieurs. Dans les articles du *Nouvel Observateur*, nous identifions un processus de réécriture, grâce auquel les lecteurs peuvent saisir la cohérence thématique de l'œuvre fernandezien, reconnaître le romancier derrière le « journaliste ». C'est pourquoi notre démarche partira du contenu des articles pour réaliser ensuite une comparaison avec les livres de fiction signés par Fernandez.

Les œuvres de Dominique Fernandez, qu'il s'agisse des œuvres de jeunesse ou dernièrement publiées, se construisent sur un type à part de personnage: l'être différent qui est marginalisé, dont les motivations psychologiques et comportementales ont la source dans l'homosexualité de l'auteur. Ses personnages sont bâtis selon le schéma suivant: le personnage, de quelle époque qu'il soit, découvre son homosexualité, c'est-à-dire sa différence par rapport à une majorité hétérosexuelle qui réprime sous des formes différentes ce qui ne se conforme pas à ses normes, de peur que ses fondements ne soient renversés. Dans cette première étape, l'être différent cache son identité et développe le sentiment qu'il est coupable de quelque chose (c'est sa « faute originelle »); peu à peu, il devient un bouc émissaire prêt à expier des péchés, tout en ignorant son « crime ». Si la société change et devient plus ouverte, comme dans la deuxième partie du XXe siècle, acceptant ces différences sexuelles, l'homme ne peut pas s'adapter dans le même rythme à ces changements. Il s'est habitué à sa situation d'être rejeté par la société d'où il a tiré son identité et sa valeur. Le *paria* ne veut plus renoncer à sa gloire (l'un des titres des romans de Fernandez est justement *La Gloire du paria*), alors il cherche à perpétuer cette situation, à trouver d'autres moyens pour vivre caché, pour que la société le mette au ban de nouveau.

Ce portrait du personnage fernandezien permet de suivre avec grand intérêt les êtres tourmentés en quête de leur identité, toujours en conflit avec les autres, des anonymes ou des personnes célèbres dont Fernandez trace la biographie, tel le cinéaste italien Pier Paolo Pasolini (*Dans la main de l'ange*, 1982), le duc Gian Gastone de Médicis (*Le dernier des Médicis*, 1994), le critique d'art Winckelmann (*Signor Giovanni*, 1981), le peintre Caravaggio (*La course à l'abîme*, 2002), le compositeur Tchaïkovski (*Tribunal d'honneur*, 1996), etc.

Ce qui est étonnant est de retrouver ce *pattern* dans des articles qui parlent de personnes célèbres (et non de personnages); nous prenons comme exemple la présentation que Fernandez fait à la soprano Renée Fleming¹, chez qui la « faute originelle » réside dans le désir de dépasser sa condition: « Son psychiatre lui

¹ « Une voix en or », no. 2096, 2005.

expliqua: “Tu es allée trop loin. Tu n’étais pas censée sortir du lot. Tu as perdu tes racines. Au fond de toi, tu es une perdante, une éternelle seconde et tu ne devrais pas être là où tu es, au sommet.” » Fernandez a, peut-être, retenu cette citation de l’autobiographie publiée par la cantatrice parce que son Winckelmann et son Caravaggio se sont laissés mourir pour avoir commis le « péché » de dépasser leurs pères, avoir du succès, tandis que leurs pères étaient morts anonymes². Le personnage (fiction) et la personne (réalité) subissent le même type de « jugement », car l’inconscient de l’homme qui intéresse Fernandez développe ce sentiment de culpabilité qui détermine l’individu à chercher toute sa vie à accomplir une destinée pareille au père, car « un fils n’a pas le droit d’aller plus loin que le père, sous peine de commettre une sorte de parricide »³, dit l’écrivain dans le roman sur Caravaggio.

L’obsession de l’être marginal occupe aussi les époques révolues, telle celle du compositeur Verdi⁴: « Verdi était né pauvre, et tout son œuvre prouve qu’il était resté du côté des marginaux, des déclassés, des exclus. Ses trois opéras les plus célèbres, exaltent un bossu qui est la risée des puissants (*Rigoletto*), une bohémienne révoltée contre la société (*Il Trovatore*), une prostituée, Traviata, celle qui est sortie de la voie, la fourvoyée, la déviante. La reprouvée par excellence. » Nous nous demandons si l’exclusion de l’opéra *Aida*, par exemple, n’est pas due à l’unique besoin de soutenir cette argumentation. La démarche de Fernandez continue avec une conclusion sur *Traviata*, inattendue, ou, au moins, inexplicable pour le public large du *Nouvel Observateur*: « Rien d’étonnant qu’elle soit devenue la madone de tous ceux qui se sentent hors-la-loi, en particulier de l’icône des gays. » Et l’interprétation « de la musique » nous semble plus subjective encore: « Si Dumas se range du côté du père [d’Alfredo qui demande à Violetta de renoncer à son fils pour ne pas nuire au mariage de la sœur d’Alfredo] et des bonnes mœurs, il est certain que Verdi adopte le parti contraire. C’est la musique qui en fournit la preuve. La tirade de monsieur Germont est lourde, pontifiante, ennuyeuse [...]. Verdi au contraire n’est qu’amour, pureté. Par son sacrifice, elle montre où réside la véritable innocence. Verdi n’a rien écrit de plus sublime que les airs de la dévoyée! »

A la fin de l’article, Fernandez se souvient de Maria Callas dans le rôle de Violetta: « personne n’osait se mesurer à celle qui avait resplendi *la gloire du paria* [n. s.] », cette expression constituant le titre même du livre publié par Fernandez en 1987. Dans un autre article consacré à la mémoire de la Callas⁵, il l’appelle « Sainte Marie,

² Il s’agit au fond d’une structure imitative du destin médiocre du père, que nous retrouvons synthétisée très bien par Sigmund Freud, dans sa conférence « Quelques types de caractère » où il décrit justement des cas semblables de personnes qui possédaient tout pour réussir, mais échouaient au dernier moment : « il arrive à des hommes de tomber malades au moment où un désir, intimement fondé et longtemps nourri, est parvenu à son accomplissement. Il semble alors qu’ils ne supporteraient pas leur bonheur », in *L’inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Editions Gallimard, 1985, p. 146-147.

³ Dominique Fernandez, *La course à l’abîme*, Paris, Editions Grasset, 2002, p.139.

⁴ « La Traviata ou la p... magnifique », no. 2016, 2003.

⁵ « E morta la Callas 17 septembre 1977 », no. 1712, 1997.

madone des marginaux », et telle est l'image de la cantatrice dans le roman *Dans la main de l'ange* (avec lequel il a obtenu, en 1982, le Prix Goncourt). Le romancier-biographe imagine un dialogue entre Pier Paolo Pasolini, le protagoniste, et Maria Callas. Pour le cinéaste italien, l'opéra préféré est *La Traviata* à cause de Violetta, personnage principal, rejetée par la société, femme-paria qui a osé transgresser les limites que la société a imposées en voulant se marier avec un homme de la haute société, elle n'étant qu'une marginale. Pasolini, et à travers lui Fernandez, dit à la cantatrice: « Faites un effort de transposition. A la place de la courtisane, mettez un homme, un autre jeune homme. Et vous verrez aussitôt, contre l'amour de deux êtres en marge de la normalité, se dresser la formidable machine de répression sociale »⁶ (voilà comment est introduit le thème de l'homosexualité). Le journaliste Fernandez se confesse dans l'article cité: « J'étais stupéfait en pensant – dans cette anticipation de l'art sur la vie résidait justement la dimension mythique – qu'à l'époque où elle était heureuse dans sa vie privée Callas choisissait ses rôles avec la prémonition de son destin [elle a quitté son mari italien pour le riche Onassis qui ne lui a même pas annoncé qu'il épouserait Jacky Kennedy]. Pour être totalement elle-même, il fallait qu'elle incarnât des héroïnes crucifiées. *Leur tragédie, c'était déjà la sienne, même si elle était loin de soupçonner, en chantant ces opéras, que l'expérience personnelle coïnciderait un jour avec la simulation théâtrale.* [n. s.] ». Dans le roman cité, les exemples sont concrets, mais on retrouve la dernière phrase mot à mot: « Médée, repoussée par Jason, Lucia di Lamermoor, abandonnée par son fiancé, Norma, rejetée par Pollion, Ann Boleyn, répudiée par Henri VIII. Toujours des maîtresses trahies, des épouses bafouées. [...]. *Leur tragédie, c'était déjà la vôtre, même si vous étiez loin de soupçonner en chantant ces opéras que l'expérience personnelle coïnciderait un jour avec la simulation théâtrale* [n. s.] »⁷. Peut-on parler d'« auto-plagiat »?

Les personnages fernandeziens sont toujours en conflit avec la figure paternelle. C'est, à notre avis, la raison pour laquelle le journaliste a choisi de faire un compte rendu sur les textes à caractère autobiographique publiés par Pierre Herbart⁸. L'écrivain en cause s'inscrit dans la galerie des personnages typiques fernandeziens chez qui l'absence du père est vécue comme un abandon-punition, le père servant au fils comme modèle d'être marginal: « le père légal était devenu un vagabond, presque un clochard, qui ne reparaisait à la maison qu'à intervalles irréguliers, avant de s'enfoncer à nouveau dans des ténèbres où l'enfant aurait bien voulu le suivre ». C'est aussi le destin de Stéphane, personnage du roman *Les Enfants de Gogol*, qui essaie de retrouver son père: « O mon père, pourquoi vous êtes-vous enfui si loin de moi en m'abandonnant? Pourquoi m'avez-vous laissé triste et seul sur la terre? [...] Pourquoi votre fils ne peut-il vous rejoindre qu'en se déshonorant et en s'exposant à l'anathème public? [...] Mon père, je ramperais

⁶ Dominique Fernandez, *Dans la main de l'ange*, Paris, Editions Grasset, 1982, p. 385.

⁷ *Idem*, p. 380.

⁸ « Solaire Pierre Herbart », no. 1749, 1998.

comme un ver au fond d'un souterrain, perdu pour le reste du monde, en échange du bonheur d'être admis devant vous »⁹ ou le destin de son professeur, son double nominal, Etienne: « Son ratage, il me l'a légué, auréolé du prestige qui reste attaché aux martyrs »¹⁰. C'est comme cela que s'explique la conclusion de l'article: « plus tard dans la vie de Pierre Herbart, [il y aura] ce penchant irrésistible à l'errance, à la marginalité, aux aventures précaires toujours menacées, ce qu'on pourrait appeler le complexe du rôdeur ».

Le sentiment de devoir expier un péché, d'être coupables à cause de leur homosexualité, fait que les personnages des romans fernandeziens se cachent, dissimulent leurs penchants, se plaisent aux jeux des masques, et cela entraîne le sentiment de la différence, comme nous l'avons déjà précisé, et une revalorisation de l'individu. Fernandez trouve un double dans Frédéric Mitterrand¹¹, qui, dans le livre *La Mauvaise vie*, réalise son autobiographie mi-réelle, mi-rêvée. Pour Fernandez l'invention compte peu, c'est le type du héros (ou plutôt anti-héros) qui l'intéresse, ainsi il explique et puis cite Mitterrand: « C'était encore, dans les années 1960, le temps des parias. "Dès le début, j'ai instinctivement choisi le secret, la clandestinité a suivi avec la peur, l'exaltation avec la honte." » Fernandez s'identifie avec cette manière de penser, et nous retrouvons ses mots dans le roman *La Gloire du paria*: « Bernard estimait que, dans son cas, l'attrait du défendu, du périlleux avait compté autant, sinon plus, que le simple instinct, l'élan spontané. Ne pas devenir comme tout le monde, entrer dans la franc-maçonnerie secrète, porter en soi les signes d'une élection mystérieuse qui vous met à part et au-dessus des autres. »¹² Paradoxalement pour l'opinion publique sur le bonheur légiféré par l'ouverture d'esprit et par le PACS, Dominique Fernandez et Frédéric Mitterrand vivent les libertés sexuelles des dernières années comme une perte de ce qu'autrefois constituait, pour les homosexuels, une marque différenciatrice. Cela permet au journaliste le commentaire suivant: « Frédéric Mitterrand doit avoir en horreur tout ce que la permissivité sans limites de la France des années 2000 a entraîné comme arrogance et vulgarité. On ne l'enrôlera pas dans la troupe joviale des gays triomphants. Le politiquement correct des anciens hors-la-loi devenus candidats au mariage, ce n'est pas son affaire. Mais se sentiront proches de lui tous ceux sur qui pèse "une vie infirme, toute de refoulements et de frustrations" ».

Auteur lui-même d'une étude monographique sur Alexandre Dumas-père¹³, Fernandez fait, quelques années avant la publication, l'éloge du livre de Daniel Zimmermann¹⁴: « Le principal mérite du biographe est d'insister sur les ressorts cachés de cette œuvre, qui n'est pas née d'une pure explosion de vitalité.

⁹ Dominique Fernandez, *Les Enfants de Gogol*, Paris, Editions Grasset, 1971, p. 79-80.

¹⁰ *Idem*, p. 17.

¹¹ « Frédéric et les garçons », no.2108, 2005.

¹² Dominique Fernandez, *La Gloire du paria*, Paris, Editions Grasset, 1987, p. 69.

¹³ Dominique Fernandez, *Les douze muses d'Alexandre Dumas*, Paris, Editions Grasset, 1999.

¹⁴ « En haut Dumas! », no. 1517. 1993.

Une homosexualité latente (hé oui! lui aussi), qui explique le rôle des fratries viriles (mousquetaires, mignons d'Henri III, compagnons de Jéhu), la psychologie plus sommaire des héroïnes féminines et la complaisance à souligner la beauté des garçons, sans compter l'amitié amoureuse avec le fils de Louis-Philippe, Ferdinand, mort jeune. » Il y a dans un autre essai de Fernandez de 1989, *Le Rapt de Ganymède*¹⁵, le même type d'argumentation, et une riche liste de personnalités (politiques, et surtout artistiques) qui seraient susceptibles d'avoir plus ou moins dissimulées leur penchant homosexuel. Un autre argument du genre de ceux que Fernandez utilise dans ses romans ou ses essais, est pour Dumas la différence induite par une origine à part: « le complexe racial, colonial », les traits physiques hérités de son grand-père esclave de Haïti, et la couleur plus foncée de sa peau¹⁶.

Un journal a depuis toujours servi à dénoncer les injustices, à expulser de soi les frustrations. L'exemple que nous avons choisi a été causé par le refus des Editions du Seuil à publier la préface proposée par Fernandez à la nouvelle édition de *Don Quichotte*, considérée comme trop « réductrice »¹⁷. Dans la vision fernandezienne, le héros espagnol est un être errant, dans le sens de différent, différence connotée négativement: « L'errance, la dérive, la marginalité, voilà les thèmes, modernissimes, du roman », roman qui serait une « farcesque, subtile et admirable parabole de l'homosexualité ». Les arguments apportés par Fernandez sont des preuves « intérieures, puisées dans le texte »¹⁸: Dulcinée est un pur mythe mental si puissant que Don Quichotte croit la femme vulgaire qu'il connaît finalement métamorphosée par des méchants enchanteurs; mais cette réalité ne peut pas détruire le mythe, et l'impossible rapprochement entre l'homme et la femme équivaut à la situation créée par le spectacle d'opéra ou la diva est la femme idéalisée par les homosexuels parce qu'elle est à distance, sur la scène. L'amitié entre Sancho et Don Quichotte sert, pour Fernandez, d'alibi au goût de rester entre hommes, et le roman entier parlerait de « transgression sexuelle ». D'où la conclusion sarcastique de l'article: « Suggérer d'un ton posé et nullement provocateur, qu'un chef d'œuvre universel repose sur un tel secret reste donc, même dans la France si tolérante, une audace inadmissible. Paix aux familles et aux lycées, à qui le Seuil destine sans doute cette publication! »

Un reproche du même genre, mais plus tempéré, est fait à Richard Ellmann, biographe d'Oscar Wilde¹⁹, pour avoir gardé le ton de la neutralité dans la description

¹⁵ Dominique Fernandez, *Le Rapt de Ganymède*, Paris, Editions Grasset, 1989.

¹⁶ Une même interprétation donne Fernandez à l'écrivain russe Pouchkine, dont l'ancêtre maternel était un Noir d'Abyssinie, car dans son roman *Eugène Onéguine* le personnage éponyme est suspecté d'être homosexuel. Voir « Pouchkine et ses doubles », no. 1812, 1999.

¹⁷ « On m'a censuré! », no.1717, 1997.

¹⁸ Ces mots trahissent Dominique Fernandez l'inventeur d'une méthode de critique littéraire qu'il appelle « la psychobiographie », une « mise en parallèle des événements d'une vie, de l'évolution psychologique et des œuvres », car « l'homme est la source de l'œuvre, mais ce qu'est cet homme ne peut être saisi que dans l'œuvre ». Voir *L'Arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création*, Paris, Editions Grasset, 1972, p. 38.

¹⁹ « Wilde la tragédie d'un dandy », no. 1572, 1994.

du procès qui a révélé l'homosexualité du dandy de Londres, et l'a conduit en prison, et ensuite à la mort. Alfred Douglas anticipe Bob, le neveu de Tchaïkovski, qui dans le livre *Tribunal d'honneur*²⁰, vit aux dépenses du compositeur qui a une faiblesse pour lui. Fernandez ose considérer le succès du *Portrait de Dorian Gray* comme le résultat de la publicité, soit-elle négative, faite par ce procès. L'article aurait dû être un compte rendu, mais Fernandez semble perdre de vue la spécificité de ce genre, vers la fin il ignore complètement Ellmann et ne donne pas de conclusions sur son livre. Il préfère se lancer dans une comparaison inattendue entre Wilde et Pier Paolo Pasolini: « A la fin de sa vie, avant et après le procès, Wilde, malgré l'intensité de sa passion pour Bosie [alias Alfred Douglas], recherchait les jeunes prostitués et le prolétariat des faubourgs. Point commun avec Pasolini, bien que l'élitisme artistique de l'Anglais, ses extravagances vestimentaires, son mépris de ce qui est sale et sent mauvais semblent aux antipodes de l'encanaillement raisonné de l'Italien. On peut remarquer que Pasolini, assassiné par un de ses gigolos dragué à la gare de Rome, a réussi pleinement sa mort [sic!], tandis que Wilde, tué à petit feu par la maladie et le manque de ressources, a raté la sienne avec non moins d'éclat. La flamboyante apocalypse d'Ostie a été refusée à celui qui affirmait, dans un de ses aphorismes les plus célèbres, que chacun tue ce qu'il aime.//Reste que, dans le martyrologe de l'homosexualité, il est, à côté de Tchaïkovski, de Lorca et de Pasolini, la deuxième des plus illustres victimes de l'intolérance moderne. » (Nous nous demandons, derrière cet acte raté, qui serait la première victime?)

Revenons à l'obsession tchaïkovskienne, et lisons-là à travers l'article dédié à l'opéra *Eugène Onéguine*²¹. Fernandez y explique le livret: « Onéguine refuse Tatiana parce qu'au fond de lui-même, c'est de Lenski qu'il est amoureux; et s'il tue Lenski, c'est parce qu'à cette époque le meurtre était la seule issue possible pour un amour interdit. Quand il retrouve Tatiana à Saint-Petersbourg, Eugène lui déclare son amour, comme beaucoup d'homosexuels qui peuvent se croire épris d'une femme lorsque celle-ci est mariée, donc inaccessible. » C'est ce que dit l'auteur, quelques années plus tôt, dans le livre *Tribunal d'honneur*, de la perspective de Tatiana: « Il est évident que la Tatiana du compositeur exprime quelque chose de beaucoup plus vaste et poignant que la déconvenue d'un premier amour. A travers son chant s'exhale le désarroi de toutes les femmes que les maléfices du hasard ou leur propre penchant au sacrifice attirent vers un homme incapable par nature de répondre à leur élan. »²² Fernandez explique dans l'article en cause que Tchaïkovski est capable d'exprimer l'inexprimable à travers sa musique, et que le livret le soutient: ainsi le quadruple *niet* du duel entre Onéguine et Lenski serait exigé par une censure morale. Le « roman » le dit aussi: « Au moment où le fantasme d'union devient trop tendre, Lenski et Onéguine se ressaisissent et opposent à cette chimère un quadruple niet dont le laconisme péremptoire en dit bien plus que les

²⁰ Dominique Fernandez, *Tribunal d'honneur*, Paris, Grasset, 1996.

²¹ « Une histoire d'hommes », no. 1964, 2002.

²² Dominique Fernandez, *Tribunal d'honneur*, o. c., p. 165.

larmoyants *ti amo* de l'opéra italien ou les héroïques *ich liebe dich* de l'opéra allemand. Et, pour être sûrs qu'ils ne vont pas succomber à la tentation bête de *l'aveu brûlant*, ils lèvent leur arme et se tirent dessus. »²³

La vie de Tchaïkovski est le sujet d'un autre compte rendu sur la monographie réalisée par André Lischke²⁴. Le roman de Fernandez paraîtra deux années plus tard, donc il est intéressant de voir comment certaines idées travaillaient déjà son esprit. Au début de cet article, Fernandez pose les questions que le narrateur du livre cité (un *alter ego* nommé Basile de Sainte-Foy) se pose lui aussi. Voilà cette succession rhétorique de questions: « Est-il mort par hasard du choléra? [version officielle] A-t-il bu volontairement un verre d'eau du robinet pendant l'épidémie? A-t-il été contraint au suicide à la suite d'une affaire de mœurs? Un *tribunal d'honneur* [n. s.] lui a-t-il ordonné de se tuer? » - le titre du roman y est tel quel. Fernandez apprécie le travail minutieux de Lischke qui a vérifié les documents échappés à la censure, familiale ou communiste, mais il le voit parfois dépourvu d'imagination (comme d'ailleurs le film biographique de Ken Russell, *Music Lovers*, considéré comme « vulgaire), que Fernandez corrige avec presque les mêmes mots: « Dans l'analyse qu'il [Lischke] fait de l'opéra *Eugène Onéguine*, il n'a pas vu où se logeait le tragique. Les paroles qu'échangent Onéguine et son ami Lenski avant de se battre en duel, la musique même des deux voix alternées qui culmine dans le quadruple niet! chanté à l'unisson expriment sur le mode symbolique tout le pathos de l'éros interdit. La seule issue pour deux hommes qui s'entre-désirent est de s'entre-tuer. L'amour étant impossible, l'union ne peut se réaliser que dans la mort. »

L'espace d'un journal est aussi l'espace des polémiques. Parfois l'ironie, le sarcasme sont très durs, très « méchants », bon exemple de discours injurieux. Une telle dévalorisation des livres qui viennent d'être publiés risque de les « annihiler » pour toujours. Nous avons l'impression que Fernandez revêt son costume de professeur universitaire dont les théories et les arguments, formées et fixées depuis des années, n'acceptent pas d'intrusion. C'est le cas des comptes rendu de deux romans sur des castrats²⁵, Dominique Fernandez utilisant lui aussi ce thème dans *Porporino ou les Mystères de Naples* (roman qui a reçu le Prix Médicis en 1974)²⁶. Déjà le chapeau de l'article donne la tonalité dénigratrice des livres en question: « Si Luc Leruth propose un essai déguisé en roman, Nathalie Castagné, qui fait dans le chichiteux, oublie toute réflexion sur l'art de ces hommes au timbre angélique. Dommage. » Au début de l'article, Fernandez profite pour donner son opinion et relever une grave faute commise par le réalisateur du célèbre film *Farinelli il castrato*: « triple imposture, historique, esthétique et psychologique. Le titre lui-

²³ *Idem*, p. 469.

²⁴ « La passion Tchaïkovski », no. 1523, 1994.

²⁵ « Voix sans issue », no. 1921, 2001.

²⁶ Dominique Fernandez, *Porporino ou les Mystères de Naples*, Paris, Grasset, 1974.

même “*farinelli* il castrato“, révèle l’ignorance profonde des auteurs. On n’appelle castrato en Italie que le mouton. Les chanteurs dont la voix ambiguë portait leur public jusqu’à la pâmoison et à l’orgasme avaient droit à des superlatifs louangeurs tels que *divo* ou *musico*, “musicien“ par excellence. » Mais les choses s’empirent pour les deux écrivains: « A eux deux, ils offrent pourtant l’exemple de ce qu’il ne faut pas faire. Chacun contient ce qui manque à l’autre. »

Luc Leruth prend pour héros Alessandro Moreschi, le dernier castrat, qu’on pouvait encore écouter au début du XXe siècle, mais il réalise une « feinte autobiographie » - elle n’est même pas fausse ou romancée: « Malheureusement, ce n’est pas un roman du tout. Le personnage ressemble plutôt à un professeur qui nous ferait un cours sur le chant à travers les siècles. [...] Le défaut le plus grave est l’absence d’épaisseur romanesque. Pas de dialogues, une vie privée réduite à des discussions intellectuelles. Une écriture correcte (malgré “réaliser“ pour comprendre et “avatars“ pour “aventures“), mais sans le flamboiement nécessaire pour un thème aussi baroque. » On reconnaît ici l’expérience de Fernandez comme lecteur aux Editions Grasset et comme spécialiste de l’art baroque.

Le livre de Nathalie Castagné, autobiographie d’un castrat imaginaire du XVIIIe siècle, toujours « feinte », s’intéresse trop à la vie sexuelle et ignore l’importance de l’acte artistique: « Pour du roman, on en a. Pour du dialogue, on en est submergé. Ici manque complètement la réflexion sur l’art, sur la voix, sur les raisons de cette extraordinaire idolâtrie pour les hommes-femmes que l’Europe a professée pendant deux siècles. A quoi bon évoquer les castrats si on néglige la signification esthétique et philosophique de l’androgynie, pour ne retenir que le côté scabreux? » Nous nous rappelons les réflexions fernandeziennes dans *Porporino* où le monde des castrats est une incarnation du mythe d’Orphée, renvoyant à la « nostalgie de l’Eden primordial où tout est tout et tout communique avec tout et le masculin avec le féminin sans distinction ni de sexes ni de personnes [qui] renaît ainsi d’âge en âge, à travers d’autres coutumes inventées par chaque nouvelle civilisation »²⁷. Par rapport à ses propres idées, le livre en cause lui semble « touchant, naïf et sans intérêt », où l’appréciation d’habitude positive du premier terme (« touchant ») se détériore vite.

La conclusion de son article met de nouveau en valeur les effets de l’antiphrase, où l’euphémisme n’est plus de mise: « Deux livres pour rien? [Question rhétorique dont le lecteur connaît déjà la réponse par le négatif.] Pas tout à fait. [Le lecteur est provoqué par l’esprit de contradiction de Fernandez, feint bien sûr.] Chez Luc Leruth, érudit sans brio [un oxymore presque?], saisissez l’occasion de vous constituer quelques fiches sur les problèmes de la voix. Pour Mme Castagné, on souhaite que son lecteur soit assez ingénu [une litote?] pour partager les affres de sa nouille de héros. [Serait-ce une hypallage, due à l’attribution des “affres“ à une

²⁷ *Idem*, p. 393.

“nouille“] » - un coup de grâce porté aux deux livres publiés l'un chez Gallimard et l'autre chez Seuil.

On ne peut que déplorer les désavantages du métier qui oblige à lire entièrement un livre de sept cent pages qu'on déteste, tandis que le simple lecteur a le droit de le jeter après vingt pages s'il ne l'aime pas.

Au terme de notre « enquête » il ressort que, dans ce cadre offert par *Le Nouvel Observateur*, Fernandez ne cesse de se ré-écrire, d'« intertextualiser » avec ses autres livres. S'agit-il, en tant que journaliste, d'une occasion de s'engager dans une littérature « au second degré » pour reprendre le sous-titre du livre de Gérard Genette? *Le Nouvel Observateur* permet à Fernandez de s'écrire en lisant et en écoutant. Pour le lecteur des articles comme *impression de l'autre*, cela peut donner l'envie de retrouver le texte premier, originel qui appartient au romancier. L'aspect positif de cette réécriture de type palimpseste, comme *sur-impression*, est que ses idées gagnent en transparence et que la cohérence de son œuvre est renforcée.

BIBLIOGRAPHIE

a) Fernandez le journaliste:

- « En haut Dumas! », no. 1517, 1993.
- « La passion Tchaïkovski », no. 1523, 1994.
- « Wilde la tragédie d'un dandy », no. 1572, 1994.
- « E morta la Callas » 17 septembre 1977 », no. 1712, 1997.
- « On m'a censuré! », no.1717, 1997.
- « Solaire Pierre Herbart », no. 1749, 1998.
- « Pouchkine et ses doubles », no. 1812, 1999.
- « Une histoire d'hommes », no. 1964, 2002.
- « La Traviata ou la p... magnifique », no. 2016, 2003.
- « Une voix en or », no. 2096, 2005.
- « Frédéric et les garçons », no.2108, 2005.
- « Voix sans issue », no. 1921, 2001

b) Fernandez l'écrivain:

- Les Enfants de Gogol*, Paris, Editions Grasset, 1971.
- L'Arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création*, Paris, Editions Grasset, 1972.
- Porporino ou les Mystères de Naples*, Paris, Grasset, 1974.
- Dans la main de l'ange*, Paris, Editions Grasset, 1982.
- La Gloire du paria*, Paris, Editions Grasset, 1987.
- Le Rapt de Ganymède*, Paris, Editions Grasset, 1989.
- Tribunal d'honneur*, Paris, Grasset, 1996.
- Les douze muses d'Alexandre Dumas*, Paris, Editions Grasset, 1999.
- La course à l'abîme*, Paris, Editions Grasset, 2002.

“REVISTA CERCULUI LITERAR”. CRISTALIZAREA IDEOLOGIEI LITERAR-ESTETICE A GRUPĂRII CERCHISTE

DAN DAMASCHIN HĂRDĂUȚ

RESUME. Dans le plus haut degré que n'importe quelle génération et mouvement littéraire qui l'ont précédé, le Cercle Littéraire de Sibiu a aspiré vers la configuration et la cristallisation d'une idéologie littéraire – esthétique propre. Cette aspiration est évidente durant toute l'existence du Cercle Littéraire, dès son acte de baptême, représenté par la Letre – manifeste adressée à E. Lovinescu (le 13 mai 1943), en passant par l'étape de la „Revue du Cercle Littéraire“ (janvier – juin 1945) et en finissant par la période du projet „Euphorion“ de 1946 jusqu'au début des années 50. L'aspiration vers la réalisation d'une idéologie propre et vers l'élaboration d'une doctrine d'une originalité indubitable („euphorionisme“), a comme motivation, d'une part, la préoccupation du groupe pour affirmer son identité, comme marque propre, incontestable, d'une autre part, la vocation théorique exceptionnelle des cerchistes. En ce sens on peut affirmer que les membres du Cercle Littéraire considèrent l'acte théorique comme un pendant naturel de l'acte de la création. Vu qu'ils se rapportent à la culture comme à une deuxième nature, ils mettent leur activité théorique sur le même plan de la création proprement – dite. Nous reconnaissons, bien sûr, dans cette démarche le modèle de Blaga (où le poète dramaturge et le penseur conçoit un dialogue au même palier de la création), mais aussi le modèle de Lovinescu, en considérant que pour le mentor de „Sburătorul“ la critique et l'expression des idées représentent un acte de création qui ne diffère pas, en fait, de l'expression littéraire (poésie ou prose), parce qu'elles réunissent les conditions de l'oeuvre d'art.

Si le Manifeste constitue l'acte fondateur et, à la fois, les fondements du Cercle, *La Revue du Cercle Littéraire* représente la première construction solide, durable, vouée à conférer une pleine individualité et un plus d'identité qui lui assure dès ce moment – là sa place dans l'histoire littéraire. En écrivant de nouveau le trajet évolutif du groupe, la création de la *Revue* apparaît comme un pas obligatoire que les jeunes écrivains et intellectuels de Sibiu avaient à faire après l'apparition du *Manifeste*. La nécessité d'une publication propre formait la logique des choses, visait une croissance organique de l'idée du groupe et pas n'importe quel groupe, mais l'un qui à sa première manifestation publique (la lettre vers E. Lovinescu) avait attiré de la part du mentor de „Sburătorul“ la reconnaissance et l'investissement au titre „pour la quatrième génération post – Maiorescu“. Si le Manifeste avait été une promesse (faite au grand critique mais à eux aussi), la *Revue* devait être une configuration (de la promesse faite et des espoirs que E. Lovinescu vis-à-vis d'eux) et une certitude.

Ayant une périodicité mensuelle, les apparitions de la *Revue du Cercle Littéraire* (dans l'intervalle janvier – août 1945) ne font que 6 numéros (le dernier étant triple: juin, juillet, août). Consommé dans une accolade restreinte en temps

(un peu plus d'une demi-année) le destin de la revue nous apparaît comme „euphorionique“ (en présageant, on dirait, le titre projeté de sa réapparition). En tenant compte de la composition de ses collaborateurs (plus exactement de l'âge de leur majorité), on peut affirmer que la *Revue du Cercle Littéraire* est le fruit d'un „enthousiasme irréflecti“ juvenile (caractéristique de l'euphorionisme qui allait suivre), d'un jeu de forces spirituelles où l'on peut dénicher simultanément le pathos des idées novatrices, la fantaisie et l'élan romantique, mais aussi la lucidité de la construction, la sérénité et l'équilibre des jugements de valeur et des options esthétiques.

I. INTRODUCERE

La 13 iunie 1943, adică exact o lună de la apariția *Manifestului* în ziarul „Viața”, într-o *Scrisoare către Cercul Literar* expediată de la Pitești, unde autorul ei își satisfăcea stagiul militar, Cornel Regman le împărtășea colegilor sibieni speranța sa legată de posibilitatea de exprimare a grupării într-o revistă proprie, subînțeleasă fiind ideea necesității unei astfel de publicații: „Întrezăresc acum și posibilitatea de a ne relua odată și odată activitatea publicistică masivă [s. n.] într-o revistă a noastră care s-ar intitula frumos și simplu: *Revista Cercului literar*, socotind bineînțeles că Cercul literar își va fi câștigat o reputație specifică lui, după perioada actuală de incubație”.¹ După o jumătate de secol de la așternerea acestor rânduri, același Cornel Regman avea să însoțească publicarea scrisorii amintite cu un comentariu din care nu lipsește o (îndreptățită) undă de satisfacție: „Sugestia avansată de mine privind numele viitoarei reviste va deveni realitate în ianuarie 1945 când apare primul număr al *Revistei Cercului literar*.”² Într-adevăr, la numai un an și jumătate de la formularea dezideratului din epistola criticului cerchist, publicația grupării vede lumina tiparului, titlaturii (numelui propus de C. Regman) adăugându-se pe pagina de gardă mențiunea: „Revistă lunară de literatură, filosofie și artă” și indicarea lui I. Negoieșcu, în calitate de redactor. În ceea ce privește „clauza” legată de dobândirea „reputației specifice” Cercului, pretențioasa condiție a fost pe deplin respectată, dovadă fiind consistența excepțională a materialelor publicate (poezie, proză, critică literară, eseu filosofic, estetică). Semn indubitabil că „perioada de incubație” fusese depășită cu succes.

Dacă *Manifestul* constituia actul întemeietor și, totodată, piatra de temelie a Cercului, *Revista Cercului Literar* reprezintă întâia construcție solidă, durabilă, menită să confere individualitate deplină și un plus de identitate ce îi asigură din acel moment locul în istoria literară. Rescriind traseul evolutiv al grupării, înființarea *Revistei* apare ca pasul obligatoriu pe care cerchiștii îl aveau de făcut după apariția *Manifestului*.³ Necesitatea unei publicații proprii intra în logica lucrurilor, ținea de

¹ Cornel Regman, *Dinspre „Cercul Literar” spre „optzeciști”*, Ed. Cartea Românească, București, 1997, p. 98.

² Cornel Regman, *Dinspre „Cercul Literar”*. . . , op. cit., p. 92.

³ Cornel Regman, *Dinspre „Cercul Literar”*. . . , op. cit., p. 94.

o creștere organică a ideii de grup, și nu orice fel de grup ci unul care la întâia sa manifestare publică (scrisoarea către E. Lovinescu) își atrăsese din partea mentorului de la „Sburătorul” recunoașterea și investitura cu titlul „celelalte de a patra generații post-maioreștiene”. Dacă *Manifestul* fusese o promisiune (făcută și marelui critic dar și lor înșile), *Revista* trebuia să fie o confirmare (a făgăduielii făcute și a speranțelor pe care E. Lovinescu le pusese în ei) și o certitudine.

Având o periodicitate lunară, aparițiile *Revistei Cercului Literar* (în intervalul ianuarie-august 1945) nu însumează decât șase numere (ultimul fiind triplu: iunie, iulie, august). Consumat într-o acoladă restrânsă de timp (ceva mai mult de o jumătate de an), destinul revistei ne apare ca unul „euphorionic” (prevestind parcă titulatura proiectată reapariției sale). Ținând cont de componența colaboratorilor (mai exact de vârsta majorității lor), se poate afirma că *Revista Cercului Literar* este fructul unui juvenil „elan nesăbuit” (caracteristică a euphorionismului ce avea să-i urmeze), al unui joc de forțe spirituale în care sunt angrenate, simultan, patosul ideilor novatoare, fantezia și avântul romantic dar și luciditatea construcției, seninătatea și echilibrul judecăților de valoare și al opțiunilor estetice.

Sumarul celor șase numere ale publicației a fost asigurat de texte semnate de: I. Negoșescu, Radu Stanca, Ion D. Sârbu, Ioanichie Olteanu, Cornel Regman, Ștefan Aug. Doinaș, Victor Iancu, Nicolae Balotă, Henri Jacquier, E. Lovinescu, Eugen Todoran, Constant Tonegaru, Ion Oana, Lucian Blaga, Umberto Cianciolo, Deliu Petroiu, Ioana Postelnicu, Al. T. Țion, Toma Ralet (pseudonim al lui Wolf von Aichelburg), Ilie Balea, Ovidiu Sabin (pseudonim al lui Ovidiu Cotruș,) și Radu Enescu. Comparând lista colaboratorilor la *Revista Cercului Literar* cu înșiruirea numelor celor care au semnat *Manifestul*, se poate constata că, cu excepția lui Ovidiu Drimba și Romeo Dăscălescu, toți semnatarii scrisorii către E. Lovinescu se regăsesc în paginile publicației Cercului. Apar și nume noi, ale celor „cooptați” între timp: Nicolae Balotă, Deliu Petroiu, Toma Ralet (Wolf von Aichelburg), Ovidiu Sabin (Ovidiu Cotruș), Radu Enescu, Ion Oana și Al. T. Țion. Majoritatea celor prezenți în paginile revistei erau încă studenți, lor alăturându-se tinerii asistenți universitari Radu Stanca și Victor Iancu. „Elita” universitară este reprezentată prin profesorii Lucian Blaga, Henri Jacquier și Umberto Cianciolo. Numele lui E. Lovinescu apare atât în ipostază de autor al fragmentului inedit *Gâzuca* (din romanul *Mălureni*) cât și în cea de omagiat postum (*E. Lovinescu comemorat de amicii săi*, de I. Negoșescu), de către cei pe care i-a salutat cu atâta entuziasm în Scrisoarea de răspuns la *Manifest*. Tabloul colaboratorilor e completat de numele poetului Constant Tonegaru (cărui i se publică trei poeme în nr. 2, februarie 1945) și al prozatoarei Ioana Postelnicu (cu schița *Două vieți*, în nr. 3, martie 1945), scriitoarea care și-a manifestat admirația și solidaritatea față de grupare, nu doar în perioada sibiană (când le-a fost „amfitrionă” în câteva rânduri), dar și în deceniile ce au urmat plecării la București (evocând, publicistic, atmosfera coagulării mișcării cerchiste).

Apărută la aproape doi ani după *Manifest*, „Revista Cercului Literar” (nr. 1 – 6, ianuarie – august 1945) conține în nuce liniile de forță ale literaturii cerchiste (cu toate compartimentele ei: beletristică, eseistică, teorie și critică literară), direcțiile și orientările în care vor evolua membrii grupării. În deplină continuitate organică și în prelungirea *Manifestului*, articolele teoretice completează și nuanțează principiile ideologiei literare și estetice cerchiste. În opinia lui Ion Vartic, semnificația teoretică a publicației rezidă, pe de o parte, în reiterarea și dezvoltarea ideilor enunțate în *Manifest*, pe de alta, în posibilitatea precizării și explicitării unor principii și atitudini, cum ar fi cea față de problema esteticului, văzută într-o abordare complexă ce nu exclude coabitarea și conjugarea cu alte valori (etică, filosofică, religioasă): „Alături de Scrisoarea-manifest, *Revista Cercului Literar* își are importanța ei teoretică, întrucât aici se completează și se nuanțează conținutul *Manifestului* adresat lui E. Lovinescu. Acolo, în respectiva scrisoare programatică, era necesar accentul pe autonomia esteticului, pentru că așa cerea conjunctura istorică, de aceea, pe de o parte, ei au fost greșit înțeleși, pe de alta, au fost etichetați, în mod resentimentar, drept <<esteții din Ardeal>>. În *Revista Cercului Literar* ei au ocazia să se explice, subliniind că nu preconizează un exclusivism estetic, căci dimpotrivă, consideră că <<exclusivismul estetic nu duce la capodoperă>>, cum a spus, foarte sugestiv Radu Stanca, și că o capodoperă înseamnă, în ultimă instanță, complexitate axiologică, adică un aliaj organic dintre diverse valori, puse sub semnul valorii estetice, și că, în fond, valoarea estetică într-o capodoperă este o rezultantă a acestei complexități axiologice.”⁴

Legătura și continuitatea ideilor expuse în *Manifest*, dar și precizările necesare pentru o mai justă înțelegere a conținutului acestuia sunt afirmate în chiar articolul – program intitulat *Perspectivă*, ce deschide primul număr al publicației cerchiste, text nesemnat, dar avându-l ca autor pe I. Negoieșcu, care-l retipărește în volumul *Scriitori moderni* (Editura pentru literatură, București, 1966), gest prin care-i reconfirmă valabilitatea și, totodată, își asumă paternitatea asupra lui: „Manifestul pornise dintr-o necesitate lucidă a disociației. Nu era un refuz principial față de poezia patriotică, așa cum nu poate fi nici azi unul față de literatura socială. Dacă însă valoarea estetică nu există, ele sunt nule ca operă de artă. Artistul mare nu confundă, și de aceea opera lui e durabilă, obiectivul lui rămâne, chiar dacă printr-o forță excepțională atrage și alte valori”⁵. Disocierea valorilor estetice îi apare celui care a reprezentat spiritul critic prin excelență, în Cercul Literar, ca o componentă obligatorie a judecății de valoare: „Importanța disociației se învederează mai cu seamă în critică, unde lipsa discriminării valorilor duce la falsificarea gustului cititorului, la stârnirea confuziei în mintea mulțimii de lectori, care sunt astfel

⁴ Ion Vartic, *Privire asupra Cercului Literar de la Sibiu*, în vol. *Scrisori către bunul Dumnezeu și alte texte*. Dosar îngrijit de Ion Vartic, Ed. Biblioteca „Apostrof”, Cluj, 1996, p. 9.

⁵ [I. Negoieșcu], *Perspectivă*, editorial nesemnat (redactat de I. Negoieșcu care își dezvăluie paternitatea incluzându-l în vol. *Scriitori moderni*, Editura pentru literatură, Buc., 1966), în „Revista Cercului Literar”, anul I, nr. 1, ianuarie 1945, p. 4.

înșelați și lipsiți de desfătarea estetică, spre paguba mai ales a lor. Conștiința față de public, așadar, trebuie să determine o critică fundată pe principii solid estetice.”⁶ Frazele citate mai sus reprezintă o profesiune de credință a autorului (continuator al liniei maioreștiene și lovinesciene) și sugerează, totodată, „perspectiva” critică din care vor fi evaluate operele comentate în paginile publicației *Cercului*.

Așa după cum anticipam, articolul inaugural al *Revistei* are, pe lângă caracterul programatic (ce îi justifică titlul) și o tentă „retrospectivă”; privind înapoi spre *Manifest*, I. Negoțescu ține să sublinieze că mesajul Scrisorii – manifest nu s-a voit nici ostentativ – novator, nici revoluționar cu orice preț, ci mai degrabă afirmativ și animat de spiritul resurecției valorilor menite să dureze: „Manifestul Cercului, spre deosebire de cele care l-au precedat (. . .), n-a tins la inițierea unui curent nou, la revoluționarea tiparelor literare, la formulări îndrăznețe și la invenții fantastice. În atmosfera îmbâcsită și apăsătoare a aceluia timp, el a vrut să trezească speranțele în forțele tinere ale nației, să afirme, peste vicisitudini și aberații, continuitatea faclei valorilor eterne”⁷. În aceeași ordine de idei, este evidențiată orientarea Cercului Literar spre o literatură constructivă ce presupune un spirit echilibrat, refuzând „zgurele extremiste”, dar făcând pledoaria pentru substanță în detrimentul formalismului infecund; opțiune estetică pe care cerchiștii o declară drept ideal de urmat: „Tendința de până acum a Cercului literar a fost de a sprijini îndeosebi o literatură constructivă, limpezită de zgurele extremiste. În acest sens, spre a da un exemplu, poezii Cercului au înclinat spre un conținutism poetic, spre clarificarea ideii poetice. Și chiar pentru a sta cât mai departe de formalismul atât de steril ce a urmat epocii bogate a lui Arghezi, Barbu, Bacovia, Blaga, Philipide, Pillat, Baltazar, poezii Cercului s-au dedat la un gen mai apropiat eposului, baladescului. Cu acest ideal* pornește la drum *Revista Cercului literar*. În slujba valorilor nepieritoare, va aștepta și primi pe toți acei care, în spiritul epocii sau în afara lui, vor descoperi fenomenului artistic orientări stilistice noi”⁸.

Într-un alt articol ce examinează retrospectiv momentul *Manifestului*, același I. Negoțescu are grijă să preîntâmpine o eventuală reacție de nedumerire a celor care, făcând o comparație (superficială) între *Manifest* și linia pe care își propune să evolueze *Revista Cercului Literar*, ar putea sesiza o anume discrepantă între accentul voit polemic, aproape vehement (când atacă neosămănătorismul, regionalismul și „pășunismul”), sugerând un estetism radical, din Scrisoarea – manifest, și tonul calm, ponderat, dominat de o notă de echilibru al publicației din 1945. Nu există nici o discontinuitate între cele două momente, ține să precizeze criticul, dimpotrivă, e evidentă consecvența poziției și atitudinii Cercului față de

⁶ idem

⁷ ibidem, p. 3.

* * În volumul *Scritori moderni*, Editura pentru literatură, București, 1966, pag.513, cuvântul “ideal” e înlocuit cu “program”. Intervenția autorului sau a cenzurii, pe care orice conotație “idealistă” o deranja? (Cu excepția, bineînțeles, a idealurilor Partidului și ale clasei muncitoare).

⁸ ibidem, pp. 4-5.

creație și libertatea spirituală, manifestate prin voința edificării unor punți ideale, întâia dintre ele constituind-o „arta înaltă, pură”, emancipată de orice reziduuri și servituți social-politice: „În adevăr, față de spiritul nostru ofensiv din 1943, calmul și ponderația de acum ar putea să pară curioase. Totuși nimic nu s-a schimbat. Linia Cercului Literar a rămas aceeași, de credință neclintită în miraculoasele forțe ale libertății spiritului. [...] Nimic nu prejudiciază generozitatea largă, umană a poziției noastre. Dimpotrivă, după ce zidurile chinezești ale prejudecăților au fost rase de pe suprafața țării, nu rămâne azi decât construirea punților celor mai sigure care să unească o omenire salvată. Dintre aceste punți, arta pură, înaltă, dezbărată de orice zgură trecătoare, credem că e cea mai de preț, și pentru construirea acestei punți ideale, nici un efort nu ni se pare prea scump”.⁹

Reevaluând reperele semnificative ale ascendenței ideologiei cerchiste, Ion Vartic decelează un prim moment de importanță majoră în apariția lui Lucian Blaga, al cărui debut eclatant din 1919 cu *Poemele luminii* ar fi întâiul simptom al mutațiilor „decisive” ce se vor produce în orizontul culturii ardelen. Pe acest traiect evolutiv, Cercul Literar se înscrie ca o expresie pregnantă a acestor mutații: „. . . apariția emblematică, tocmai în 1919, a *Poemelor luminii* anunță prompt descătușarea de servituți străine sieși a culturii ardelen, mutațiile decisive în orizontul ei. Un reflex de vârf al acestor mutații îl constituie apariția Cercului Literar de la Sibiu care își dezvoltă ideologia ca o replică decisivă la adresa aceleia a <<generației ortodoxiste >>”.¹⁰

Fixând locul Cercului în contextul spiritual al epocii, dar și în planul (mai larg) al culturii naționale („[Cercul Literar] reprezintă cea mai strălucită generație creatoare apărută în cultura română după generația '27, și, totodată, prima generație creatoare generată de Ardealul unit cu țara”), Ion Vartic delimitează, cu justete, atât factura ideologiei cerchiste, având la bază „sinteza sensibilitate, – rațiune” cât și opțiunea ei pro-europeană, față de generația '27, ce i-a servit ca meritos termen de comparație: „Generația cerchistă în întregul ei a fost o splendidă făgăduință pentru o Românie modernă și democratică. Spre deosebire de generația '27, care este, global vorbind, iraționalistă și retardară, generația euforionistă, ce aduce sinteza sensibilitate – rațiune, este, prin ideologia ei, o generație decis pro-europeană. Generația euforionistă exprimă vocea și opțiunea (culturală și politică) a Ardealului, maturizat cultural și politic cu o repeziciune uimitoare, căci în abia două decenii și jumătate de la Unire”.¹¹

⁹ I. Negoitescu, *Mișcarea de rezistență de la Sibiu*, în „*Revista Cercului Literar*”, anul I, nr. 3, martie 1945, p. 79.

¹⁰ Ion Vartic, *Vestitorii lui Euphorion*, în vol. *Nicolae Balotă 75*, Dosar, Biblioteca „Apostrof”, Cluj, anul XI, nr. 1-2 (116-117), 2000, p. 85.

¹¹ Ion Vartic, *Cuvânt înainte*, în vol. Radu Stanca, *Aquarium/ Eseuri programatice*. Selecția textelor și cuvânt înainte de Ion Vartic. Ediție îngrijită de Marta Petreu. Ed. „Biblioteca Apostrof”, Cluj, 2000, p. 7.

La rândul său, Virgil Nemoianu remarcă, de asemenea, tendința cerchiștilor, pe plan ideologic, de a se delimita (prin ignorare voită, consideră criticul și eseistul, el însuși un discipol declarat al Cercului Literar), de fenomenul spiritual criterionist ce i-a precedat, precum și de orientări ale gândirii europene de factură determinist-materialistă sau de un raționalism exacerbat, iar repudierea marxismului apare ca o reacție firească, subînțeleasă: „Poate lucrul cel mai interesant este dezinvoltura suverană cu care Negoieșcu, Radu Stanca, Enescu, Balotă și atâția alții din grup s-au simțit îndrituiți să ignore pe de o parte mișcarea criterionistă, atât de apropiată în timp de ei, pe de alta, determinismul materialist sau raționalismul rigid care își păstrasera o anume autoritate în cam toate părțile Europei. Marea majoritate a acestor tineri, la fel ca și cei pe care ulterior i-au influențat (îndrăznesc să mă număr și pe mine însumi printre aceștia), n-aveau pentru Nae Ionescu considerație, iar pe un Cioran, Eliade, Noica îi stimau de la distanță. Marxismul îl priveau cu dispreț și cu ostilitate. Gânditorii cei mai buni ai Cercului Literar de la Cluj/ Sibiu au optat în mod decisiv pentru Dilthey, iar nu pentru Nietzsche, pentru Leibniz, iar nu pentru Bacon din exterior”.¹²

Opțiunea cerchiștilor pentru o cale regală a gândirii (*mediocritas aurea*, în accepția pozitivă, originară, a expresiei), ferită de „zgurele extremismului de orice fel”, mai noi sau mai vechi (de la voluntarismul nietzscheean la iraționalismul unor Șestov, Florenski, Berdiaev, ori cel în variantă românească, profestat de Nae Ionescu, Nichifor Crainic, etc.), a fost posibilă, crede același V. Nemoianu, printr-o bună situare/ poziționare, de la început, a gândirii tinerilor sibieni în tradiția solidă a neoplatonismului, căruia i se adaugă infuzia de neokantianism, de morfologia culturii, de *Lebensphilosophie*, acceptată și receptată sub îndrumarea mentorilor din Universitate: „Pregătirea participanților era în cel puțin egală măsură literară și filozofică. Asupra acesteia din urmă ar fi nimerit să ne oprim câteva clipe. Sigur, recunoaștem îndată la mulți dintre tinerii anilor '40 acea tradiție atât de românească a neoplatonismului filtrat prin gândirea idealismului romantic, acea dublă sursă neoplatonică pe care, de la 1800 încoace, o adoptase în linii mari cultura românească de ambele părți ale Carpaților ca fundal referențial. Numai că atât nu li se părea suficient grupului de colegi și amici. Așadar au recurs la bogatele tradiții recente (la acea dată) desprinse mai cu seamă din gândirea germană și franceză. Profesorii lor înșiși (cu nume ilustre: un Lucian Blaga, un Liviu Rusu, un D. D. Roșca, un Victor Iancu și atâția alții încă) îi îndrumau spre lecturi din neokantianism, din morfologia culturii, din *Lebensphilosophie*, așadar din acel vitalism al erudiției din care avea să se hrănească foarte curând și existențialismul”.¹³

Talentul literar de excepție al componentilor Cercului Literar, dublat de o impresionantă cultură ce filtrase și asimilase temeinic valorile din spațiul național și cel universal, solida lor formație filosofică și estetică (într-un interviu de dată recentă, unul

¹² Virgil Nemoianu, *Ștefan Aug. Doinaș și contextele sale : Cercul Literar de la Cluj/Sibiu*, în rev. „Secolul 21”, nr. 1-6/2003, p. 268

¹³ idem

dintre „supraviețuitorii” indica drept fenomen original al Cercului Literar ambianța seminarului de estetică din acei ani, condus de profesorul Liviu Rusu)¹⁴ și o neobișnuită vocație de a teoretiza sunt tot atâtea premize care au favorizat o evoluție a protagoniștilor pe două planuri: 1. al creației beletristice și critice (critică ridicată ea însăși la rangul de „artă”, în accepția unui I. Negoțescu sau C. Regman) și 2. al elaborării unei ideologii proprii, cu accente de originalitate ce devin tot mai evidente (de la Manifest la proiectul „Euphorion”). Departate de se exclude, cele două planuri se intersectează și se potențează reciproc. Performanța excepțională (poate unică în cultura română) a demersurilor teoretice întreprinse de cerchiști rezidă în surmontarea discrepanței între activitatea literar – artistică și cea teoretizantă, în a dura punți unificatoare între romantic și clasic, în fine, în a valorifica punctele comune din ideologia lui Blaga și cea a lui Lovinescu (deschiderea spre europenism și universalitate). În viziunea lui V. Nemoianu, orientările și demersurile teoretice inițiate de membrii Cercului Literar „aduceau cu sine interesul decisiv pentru textura culturii în toată grosimea ei. Ele depășeau fără ezitări ruptura și distanța între activitatea critic – teoretică și cea literar – artistică. Ele căutau să unească romanticul și clasicul, tradiția germanică și cea latină aflate în anii în care [cerchiștii] debutau într-o inadmisibilă tensiune, tensiune periculoasă pentru toată lumea occidentală, pentru Europa întreagă, desigur, dar în mod particular și pentru spațiul românesc, pentru orizonturile de gândire ale acestuia. În aceste condiții, a împleni armonios discursul teoretic al lui Blaga cu cel al lui Lovinescu devenea de-a dreptul un act politic, așa cum a și fost perceput de autoritățile vremii, de către opinia publică intelectuală, la Cluj, la Sibiu, la București, în momentul în care a luat cunoștință de celebrul, de istoricul <<manifest>>”.¹⁵

Textele capabile a configura corpusul teoretic, menit să definească ideologia grupării sibiene, variază ca factură, subiect și dimensiuni, incluzând, deopotrivă, scrisoarea cu valoare de „manifest” (adresată lui E. Lovinescu), articolul programatic (*Perspectivă* sau *Viitorul literaturii române?*), eseul filosofico-estetic (*Actualitatea atitudinii estetice*, *Actualitatea lui Schiller*), cronică de întâmpinare (N. Balotă, la vol. *Între două lumi* de M. Ralea), „cronici ale artelor minore”, luări de atitudine (*Mișcarea de rezistență de la Sibiu* de I. Negoțescu, *Un regim pe sfârșite: tradiționalismul* de C. Regman) sau simpla notă de la „Revista revistelor” (cum e cea semnată de Radu Stanca, în ultimul număr al publicației cerchiste). Deși nu lipsesc texte de factură teoretică, cu date de apariție anterioare înființării propriei reviste, mai cu seamă cele semnate de Radu Stanca (*Ceva despre tristețe*, în „Universul literar” / 11 iulie 1942, *Versul ultim*, în „Universul literar” / 8 aug. 1942, *Problema cititului* în „Transilvania” nr. 3-4 / 1943, *De la stilul istoric la stilul filosofic* în „Saeculum” / iul. – aug. 1943), dar și Scrisoarea – manifest (apărută în ziarul „Viața” / 13 mai 1943), totuși majoritatea contribuțiilor la cristalizarea propriei ideologii literar-estetice apar în paginile „Revistei Cercului Literar”.

¹⁴ Alina Ledeanu, *Interviu cu Deliu Petroiu*, în rev. „Secolul 21”, nr. 1-6/2003, p. 195.

¹⁵ Vigil Nemoianu, *Ștefan Aug. Doinaș și contextele sale*. . . , op. cit., pp. 268-269.

Reconstituind etapele coagulării ideologiei literar-estetice a Cercului Literar, recapitulând monumentele ei de vârf (dar și de grație!), se poate remarca prezența de prim-plan a lui Radu Stanca, în toate aceste episoade. Personalitatea sa deține rolul principal în aceste momente-cheie, menite să confere grupării identitate și conștiință de sine, deoarece el este nu numai inițiatorul ci și autorul celor mai importante demersuri teoretice ce au condus la conceptualizarea unei gândiri cu o marcă originală, proprie mișcării cerchiste.

Cei care s-au aplecat asupra activității de teoretician a lui Radu Stanca au evidențiat, pe de o parte, structura sa de gânditor, natura sa problematică, din care decurge o neobișnuită capacitate de exeget, pe de altă parte, de reformator al unor idei estetice, de „vizionar”, înzestrat cu harul de a scruta și desluși arta viitorului (poezia, tragedia, teatrul în speță), dar, în aceeași măsură, dotat cu o excepțională forță de exprimare și vehiculare a ideilor. Pentru criticul și istoricul literar Mircea Tomuș, unul dintre primii exegeți ai eseisticii stanciene, demersul teoretic al lui Radu Stanca se prezintă ca un discurs complementar celui aparținând creației propriu-zise, lirice sau dramatice. Mai mult decât atât, ambele discursuri au un factor comun, purced din același fenomen original, pe care criticul îl consideră definitoriu pentru personalitatea lui Radu Stanca – patosul: „... ispitele [sale] teoretice nu reprezintă decât altă față, mascată, a impulsului de tip creator: formulările respective sunt mai mult decât simple clarificări ale experienței practice; mai mult decât ambiția unui program sau decât disciplinarea unor porniri polemice. Cuprinzând toate aceste deschideri la un loc, eseistica lui Radu Stanca este, în același timp, ea însăși creație, dar nu numai din punctul de vedere al originalității ideilor ci, în primul rând și la modul cel mai vizibil, prin patosul formulărilor. *Cel care avea să încerce reabilitarea dimensiunii patetice în arta regizorală și actoricească a fost, mai înainte de toate, el însuși bătut de patos și, dacă opera lui poetică și teatrală nu aduc suficiente dovezi, atunci critica lui, teoretică și aplicată, vine în sprijinul acestei caracterizări* [s. n.] . . . ”¹⁶

Nuanțând printr-o expresie quasi-oximoronică („patosul lucidității”), același critic identifică în această dimensiune esențială, consubstanțială ființei și operei stanciene, factorul însuflețitor și în același timp incitant al discursului său teoretic: „Patosul lucidității, al analizei tăioase și al logicii intransigente ce-și fixează, toate, ca țel viziunea statuară a fenomenelor în unicitatea lor, animă și incită, pe tot parcursul lor, scrisul eseistic al lui Radu Stanca”.¹⁷

Dintre cei care au explorat universul operei lui Radu Stanca, criticul Ion Vartic are meritul de a fi formulat cele mai profunde intuiții, izbutind să surprindă esența și structura de profunzime a acestei scriituri. Referindu-se la dimensiunea teoreticianului, exegetul clujean subliniază înzestrarea cu organ filosofic, manifestat

¹⁶ Mircea Tomuș, *Eseistica lui Radu Stanca*, în vol. *Acvariu*. Prefață, text ales și îngrijit de Mircea Tomuș. Ed. Dacia, Cluj, 1971, p. 5.

¹⁷ idem, p. 8.

printr-o neobișnuită apetență a ideilor, dar și capacitatea extraordinară de a le formula, în texte de o expresivitate maximă, atestând precocitatea uluitoare a autorului lor: “Structură romantic – genială (în sensul german al sintagmei), Radu Stanca a avut atât talentul ideilor, cât și pe acela al exprimărilor. Este uimitor să citești eseurile sale din anii ’40, când autorul (născut în 1920) abia trecuse de vârsta de 20 de ani; el este într-o efervescență născătoare de idei filosofice și estetice – clare, novatoare, îndrăznețe, ingenioase și deci surprinzătoare, cu o excepțională capacitate de a stabili rapid diferențele specifice –, și, în același timp, înzestrat cu harul expresivității maxime. În anii ’40, Radu Stanca are un <<rezervor>> de idei nesecat, din care iese la lumină o serie întreagă de arte poetice și eseuri programatice (*Versul ultim, Ceva despre tristețe, Resurecția baladei* – în care, cu un post – modernism *avant la lettre*, vede în baladă o promisiune de reînviere a poeticului, și unde lansează o idee estetică fundamentală: <<Exclusivitatea estetică nu duce la capodoperă>>, *Mică introducere la cronica artelor minore* ș. a.)”.¹⁸

Procedând la o antologare a textelor teoretice semnate de Radu Stanca, Ion Vartic ține să precizeze că ținta demersului său este de a stabili rolul de pontif ideologic al scriitorului în gruparea cerchistă: „Prezenta ediție [Radu Stanca, *Aquarium, Eseuri programatice*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 2000] nu conține toate textele critice ale sale, ci doar o selecție tematică, ce urmărește să-l aducă pe Radu Stanca în prim-plan ca lider teoretic al Cercului Literar de la Sibiu și Cluj. De aceea, am inclus în sumar numai acele texte ce sunt eseuri programatice, emblematice atât pentru autor, cât și pentru gruparea cerchistă”¹⁹. Aportul lui Radu Stanca la cristalizarea ideologiei cerchiste este considerabil și decisiv, vădindu-se în chiar faza primordială a elaborării și edificării acesteia: „De altfel, ideologia cerchistă sau euforionistă s-a cristalizat în 1943, nu numai odată cu *Manifestul Cercului* . . . (redactat de I. Negoïtescu la ideea și îndemnul lui Radu Stanca), ci și odată cu eseul *De la stilul istoric la stilul filosofic*”.²⁰

Apărut la aproximativ două luni (în revista „Saeculum”, an I., nr. 4, iulie – august 1943) după publicarea scrisorii către E. Lovinescu, eseul *De la stilul istoric la stilul filosofic*, pe care Ion Vartic îl consideră, alături de *Manifest*, piatră de temelie la fundamentul ideologiei Cercului, prezintă destule puncte comune cu textul apărut în ziarul „Viața” (la 13 mai al aceluiași an), încât să poată fi considerat un pendant al acestuia. Un prim numitor comun l-ar constitui adeziunea categorică la linia de gândire junimistă, ce promova disocierea valorilor, linie a cărei biruință se învedera în chiar epoca în care sunt redactate cele două scrieri: „Biruința concretă a <<Junimii>> se produce astfel abia sub ochii noștri. Neînțelegerile, nervozitatea generală a spiritelor culturale, agitația plină de recalitrante, tensiunile încordate, neconstanțele nu sunt altceva decât rezultatul acestei treceri care se petrece în clipele de față, de la stilul

¹⁸ Ion Vartic, *Cuvânt înainte* în vol. Radu Stanca, *Aquarium*, op. cit., p. 6.

¹⁹ idem, p. 5.

²⁰ *Ibidem*.

istoric, la stilul filosofic – *de la stilul în care se opera o totală acoperire de valori, la stilul în care se operează o completă diferențiere a acestora*”.²¹ [s. n.] Înainte de a aprofunda semnificația acestui eveniment, de o importanță crucială în istoria culturii române, autorul eseului ține să reamintească faptul că această „trecere” nu s-a realizat printr-un salt brusc, ci a fost rezultanta unei evoluții nelipsită de sinuozități, chiar de momente de recul (dintre care amintim sămănătorismul și varianta sa de la sfârșitul anilor '30: neosămănătorismul). În încercarea de reconstituire a momentului auroral care a precedat această evoluție, Radu Stanca găsește și explicația debutului procesului respectiv sub zodia (inevitabilă) a istorismului: „Că această evoluție a început sub auspicii istorice, este iarăși cum nu se poate mai firesc. O cultură, oricare ar fi ea, este un element organic care traversează firesc perioade și zone. Cultura noastră trebuia să se supună și ea acestui principiu”²². Într-un paralelism desăvârșit, aceeași explicație o regăsim în *Manifest*, desigur, cu aplicație imediată la stadiul incipient al literaturii române (lipsită de o perioadă clasică și obligată, astfel, să se raporteze la folclor): „Desigur, a fost firesc în faza juvenilă a culturii române, fază care a acoperit prima jumătate a secolului trecut, să se fundeze totul pe naționalismul romantic, datorită căruia am început să scriem românește și să ne cunoaștem prin istoria și prin sensibilitatea noastră proprie, oricât de neîmplinită ar fi cea dintâi și oricât de primitivă cea de-a doua. Era firesc, pentru o literatură fără trecut clasic, să pornească de la poezia populară, care deși e o creație minoră și în cea mai mare parte de interes etnografic, reprezenta totuși un izvor cert pentru marile posibilități viitoare, menite să depășească acele forme primordiale, până la completa detașare a tiparelor culte.”²³

După ce efectuează o trecere în revistă a etapelor stilului istoricist, etape pe care le-au reprezentat, în succesiune cronologică, cronicarii, Școala Ardeleană, pașoptiștii, Kogălniceanu, eseistul cerchist insistă asupra rolului pe care l-a jucat mentorul ”Junimii” în evoluția spre stilul filosofic. Astfel, momentul Titu Maiorescu îi apare lui Radu Stanca drept unul crucial „cu încercarea-i uriașă de a înlocui vechiul stil cu un stil inedit, criticând aspru lipsa de diferențiere a valorilor, ce nu avusese timp să se producă și tentând să construiască un echilibru între valorile luate în considerație – fixând, mai bine zis, un ideal filosofic spiritului nostru creator.”²⁴ Repudierea sămănătorismului și a avatarilor săi din perioada interbelică s-a făcut dintr-o perspectivă neojunimistă și prin întoarcerea la principiile maioresciene. Acest act de revenire la Maiorescu este văzut de ideologul cerchist ca un simptom semnificativ (alături de proliferarea preocupărilor filosofice, tendința de a edifica „sisteme autohtone” și mutarea accentului dinspre faptul istoric spre semnificația sa teoretică) al intrării în stilul filosofic, moment inaugural al unei noi epoci în istoria culturii române. Ca o contribuție deosebită la realizarea și accelerarea acestui proces este evocată lucrarea

²¹ Radu Stanca, *De la stilul istoric la stilul filosofic*, în vol. *Aquarium*, op. cit., p. 76.

²² idem, p. 74.

²³ *Manifestul Cercului Literar* în vol. I. Negoieșcu/Radu Stanca, *Un roman epistolar*, Ed. Albatros, Buc., 1978, p. 369.

²⁴ Radu Stanca, *De la stilul istoric . . .*, op. cit., p. 75.

filosofică și respectiv critică a unor spirite precum Lucian Blaga și E. Lovinescu. „Pe scurt – scrie Radu Stanca, focalizând esența eseului, cu excepționala sa capacitate de sinteză – trecem de la stilul istoric la stilul filosofic – de la stilul în care dominantă esențială a tuturor preocupărilor, chiar a celor filosofice, era dominantă istoricistă, la stilul în care dominantă o va constitui efortul de a teoretiza, adică de a fixa principii generale, în fiecare preocupare, fie ea chiar istorică.”²⁵

Am insistat îndeosebi asupra eseului stancian, deoarece acest text încearcă să fixeze și să explice contextul unei mutații în planul major al culturii române (mutație ce echivalează cu maturizarea acestei culturi), dar totodată și să motiveze tendința membrilor Cercului de a se înscrie, prin demersul lor ideatic, ca adepți și practicanți ai unui stil a cărui dominantă rezidă în „efortul de teoretiza”. Aderența cerchiștilor la stilul filosofic nu reprezintă o opțiune întâmplătoare, deoarece, mai mult decât o decizie programatică, ea provine dintr-un impuls lăuntric, organic, dintr-o pasiune înnăscută „de a fixa principii generale, în fiecare preocupare”, fiindcă, așa cum s-a remarcat, „... membrii Cercului Literar au vocația teoriei și, într-un mod de-a dreptul uimitor, ea cristalizează la Radu Stanca. În fapt, el este el este cel care articulează o poetică coerentă, informat de o cultură solidă, dar susținut și de o precocitate extraordinară”.²⁶

În calitate de „lider teoretic” al grupării, Radu Stanca înțelege să preia inițiativa în formularea majorității demersurilor teoretice, primele datând dintr-o fază timpurie (1942) ce ține de o „pre-istorie” a Cercului Literar. Prezență incitantă, mobilizatoare, exemplul lui Radu Stanca va fi urmat de aproape toți camarazii săi, în primul rând de I. Negoșescu, care va formula, la îndemnul și sugestia prietenului său, Scrisoarea-manifest adresată lui E. Lovinescu, dar și articolele cu caracter programatic, *Perspectivă și Viitorul literaturii române?* publicate în *Revista Cercului Literar*. Publicația cerchistă va deveni, pe tot parcursul apariției sale, spațiul predilect de lansare și susținere a ideilor cerchiste. Paginile revistei se constituie, încă de la primul număr, într-un câmp de problematizări și dezbateri teoretice. Odată lansată, ideea va fi reluată, nuanțată, completată prin intervențiile preopinenților. Ca într-un edificiu muzical simfonic, temelor și motivelor enunțate, puse în discuție, li se răspunde complementar sau contrapunctic, totul (adică publicația în ansamblul ei) concurând la realizarea idealului de coerență și armonie, îndreptățind opinia avansată de Petru Poantă, care consideră că *Revista Cercului Literar* „e gândită ca o operă omogenă, cu mai multe tipuri de discursuri care comunică între ele, reflectându-se permanent unul în altul”.²⁷ Aserțiunea criticului poate fi probată, decelând corespondențe atât la nivelul macrotextului cât și al fragmentului. O frază desprinsă din articolul liminar al primului număr al publicației („... poezii Cercului au înclinat spre un conținutism poematic, spre

²⁵ idem, p. 73.

²⁶ Petru Poantă, *Cercul Literar de la Sibiu/Introducere în fenomenul original*, Editura Clusium, Cluj, 1997, p. 95.

²⁷ idem, p. 72.

clarificarea ideii poetice. Și chiar pentru a sta cât mai departe de formalismul atât de steril ce a urmat epocii bogate a lui Arghezi, Barbu, Bacovia, Blaga, Philippide, Pillat, Baltazar, poeții Cercului s-au dedat la un gen mai apropiat eposului, baladescului.”)²⁸ dobândește, în contextul evoluției ideologiei cerchiste, semnificația unui preludiu, anticipând puncte de vedere împărtășite de Radu Stanca în *Resurecția baladei*. Ne referim la pledoaria întreprinsă, în eseul stancian, în favoarea substanțializării lirismului, teză conjugată cu ideea repudierii formalismului găunos și steril, dar și la declararea opțiunii pentru „baladesc” din partea poeților cerchiști, al căror purtător de cuvânt se face autorul *Baladei lacrimii de aur*.

Dialogul de idei, atmosfera colocvială (ce nu exclude, însă, rigoarea intelectului), deschiderea spre dezbateri teoretice sunt note caracteristice menite să impună profilul publicației încă de la primul număr de apariție, în care găsim, pe lângă articolul deja menționat al lui I. Negoțescu (unde se precizează linia directoare a revistei, dar și atitudinea față de tradiție, modernism, estetism), două eseuri aparținând lui Radu Stanca prin care acesta își lansează două din ideile sale de certă originalitate: *Despre teatrul literar* (încercarea de a restaura prestigiul și valoarea textului literar dramatic, idee pe care însuși autorul o va relua și nuanța) și *Mică introducere la artele minore*, o tentativă de reconsiderare a artelor minore, text incitant, ce va provoca o suită de „replici” semnate de Cornel Regman, Deliu Petroiu, Henri Jacquier, ce apar în numerele următoare. În același prim număr al *Revistei Cercului Literar*, Victor Iancu aduce în discuție „actualitatea atitudinii estetice”, problemă abordată deja de I. Negoțescu (în *Scrisoarea-manifest* și articolul citat), temă la care se vor raporta, de asemenea, Nicolae Balotă (într-o cronică la volumul *Între două lumi*, al lui Mihai Ralea), Radu Enescu în microeseul *Actualitatea lui Schiller* și Radu Stanca, într-o substanțială notă la „Revista revistelor” din ultimul număr (6-8, iunie – august) al publicației. Un eseu precum cel intitulat *Viitorul literaturii române?* de I. Negoțescu (publicat în nr. 3 / martie 1945), consacrat decelării unei tradiții majore, viabile, dar și problemei specificului național, își găsește ecoul în studiul *Tendințe în evoluția literaturii*, semnat de Eugen Todoran (în numărul 4, aprilie 1945). Tabloul „corespondențelor” ideologice poate fi completat cu contribuțiile eseistice ale lui Toma Ralet (Wolf von Aichelbug), tratând despre *Criza sufletului modern în poezie* (apărut în nr. 4, aprilie 1945) și *Despre prețiozitate în poezie* (în nr. 6-8, iunie-august 1945), ce pot fi considerate prelungiri ale dezbaterii inițiate de Radu Stanca, în raport cu poezia modernă (mai ales în varianta puristă). După cum, articolul purtând titlul *Un regim pe sfârșite: tradiționalismul*, publicat de Cornel Regman (în nr. 6-8, iunie – august 1945) se înscrie în continuarea și nuanțarea, chiar cu un accent de radicalitate sarcastică, a atitudinii cerchiștilor față de tradiționalismul epigonic, reprezentat de neosămănătorism, combătut de I. Negoțescu atât în *Scrisoarea-manifest* cât și în articolul programatic *Perspectivă*.

²⁸ [I. Negoțescu], *Perspectivă*, op. cit., pp. 4-5.

Deși, aparent, cerchiștii reiau, pe cont propriu, partitura acelorași idei, se impune mențiunea că discursul lor teoretic, proliferând în variate ipostaze, nu suferă de redundanță. Parcurgând cuprinsul publicației în întregul ei, nu avem nici o clipă senzația repetiției obstinate și obsesive, fiecare punct de vedere al protagoniștilor purtând, în exprimare, marca inconfundabilă a autorului, fenomen cu totul remarcabil, luând în considerare vârsta juvenilă a semnatărilor.

II. RAPORTAREA LA TRADIȚIE

1. Repudierea “tradiționalismului”.
2. Opțiunea pentru “cealaltă tradiție”
3. Problema specificului național.

Una din principalele acuzații care s-au adus cerchiștilor, la publicarea scrisorii adresate lui E. Lovinescu, a fost că tinerii literați sibieni proclamau, prin litera și spiritul *Manifestului*, o ruptură cu tradiția, eliminarea etnicului și literaturii folclorice, dezavuarea poeziei patriotice și a ideii de spiritualitate națională. Întrucât respectivele capete de acuzare reprezentau o evidentă și tendențioasă distorsionare a ideilor din *Manifest* (gestul de atac fiind cu atât mai odios, cu cât, în conjunctura social-istorică, din 1943, dobânda o încărcătură politică), cerchiștii se consideră datori să aducă, peste timp, precizări, răspunzând astfel, indirect, acelor atacuri. Atât în etapa de constituire a ideologiei cerchiste în paginile „Revistei Cercului Literar“, cât și, mai târziu, în faza conturării proiectului „Euphorion“, membrii Cercului Literar emit opinii, puncte de vedere menite să definească poziția lor în raport cu tradiția. Astfel, în chiar articolul program inaugural al publicației Cercului Literar, este respinsă ideea rupturii cu trecutul culturii române și refuzul oricăror rădăcini: „Nu eram o apariție singulară pe meleagurile <<mucenicilor>>. Ne simțeam rădăcini adânci și ne gândeam cu stăruință la <<școala ardeleană și latinistă>>, la Budai Deleanu, la Codru Drăgușanu. Aceste rădăcini erau desigur foarte fizice, în sens geografic, fiindcă atitudinea noastră însemna de fapt în primul rând denunțarea prejudecății regionaliste“.²⁹ Afirmția lui I. Negoieșcu este extrem de importantă, deoarece ea permite, pe de o parte, decelarea opțiunii pentru o *anume* tradiție, pe de altă parte, prin sugerarea accentului polemic (îndreptat împotriva „prejudecății regionaliste“). Semnificația rândurilor din articolul *Perspectivă* este validată, în timp, de reiterarea acelorași idei în corespondența autorului lor cu Radu Stanca („Iată de ce trebuie să admirăm și să revendicăm pe latiniștii savanți sau literați, budaideleni și drăgușani“)³⁰, dar și în textul introductiv (formulat la peste trei decenii distanță, de I. Negoieșcu), ce însoțește respectivul epistolar: „Aviditatea noastră de clasicism era legată, teoretic, de repudierea celor două

²⁹ idem, p. 4.

³⁰ I. Negoieșcu/ Radu Stanca, *Un roman epistolar*, op. cit., p. 371.

curente literare: <<sămănătorismul>> și <<tradiționalismul>>. La rândul ei, promovarea <<europenismului>> se lega de teama de provincialism. Mai târziu, în diferite intervenții publice (articole, anchete literare, interviuri) eu am încercat să clarific această promovare tocmai în sensul că sâmburele europenismului românesc se află după opinia noastră în Transilvania, la ilumiști școlii ardeleni, la latiniști, de unde simpatia față de Budai-Deleanu, de Codru Drăgușanu și, apoi, revelația blagiană”.³¹ Decodificat, la cele trei nivele ale sale, textul de mai sus sugerează următoarele: 1. Repudierea celor două curente „sămănătorismul” și „tradiționalismul” (curente ilustrând stadiul unei culturi minore, derivată din ceea ce R. Stanca numea „stilul istoric”) este efectuată în numele opțiunii pentru un curent major „clasicismul” (resimțit ca o lacună în procesul arderii etapelor culturii române, de aici pledoaria pentru configurarea lui); 2. Ideea că, în prima fază, opțiunea pentru „europenism” ar fi generată de un complex al provincialismului (ardelenismul naționalist, denunțat în *Manifest*); 3. Într-o etapă superioară (de maturitate), promovarea „europenismului românesc” își are justificarea și temeiul în „sâmburele” transilvan, dezvoltându-se și evoluând de la ilumiști școlii Ardeleni și latiniști (trecând prin Budai-Deleanu și Codru Drăgușanu) până la Lucian Blaga, văzut ca o expresie majoră a acestei deschideri spre Europa și universalitate. În acest sens e îndreptățită opinia unui cercetător (Petru Poantă), care remarcă „... orientarea cerchiștilor decisă să reabiliteze <<Ardealul estetic>>, să recupereze un filon de conștiință literară occidentală care pornește din Școala Ardeleană”.³²

Pentru a înțelege mai exact semnificația atitudinii de respingere a „tradiționalismului”, în planul ideologiei cerchiste, trebuie să ne întoarcem la *Manifestul* din 1943. Se constata, acolo, cu nedisimulată îngrijorare, o revigorare a spiritului sămănătorist și, totodată, se trăgea un semnal de alarmă în legătură cu criza ajunsă la paroxism pe care acest fenomen a generat-o: „S-a întâmplat așa ca după 1930, în urma unor împrejurări favorabile, de natură hotărât extraestetică și chiar antiestetică – împrejurări provenite din curente ce bântuiau peste și dinspre culturi din afara granițelor noastre, acel spirit sămănătorist, al confuziilor mai sus amintite [între ideea estetică, cea etică și cea etnică], să renască și încă cu o virulență necunoscută”.³³ Tradiționalismul, în accepția combătută de cerchiști, este curentul asociat acestei crize și se manifestă, în plan literar, prin proliferarea poeziei patriotarde, regionaliste, „pășuniste” (ca să folosim termenul cu care o denumeau tinerii literați sibieni). Produs al unei conjuncturi istorice strict determinate, subordonată oficinei de propagandă politică („Poezia patriotică nu e un capitol al esteticei, ci al industriei de război” – avea s-o considere L. Blaga, chiar în acea epocă), o astfel de poezie nu avea cum să întrunească adevăratul cerchiștilor. Acesta este motivul pentru care, la sfârșitul războiului, mai exact în numărul 6-8 (iunie-august 1945), sub semnătura

³¹ idem, pp. VI-VII.

³² Petru Poantă, *Cercul Literar*. . . , op. cit., p. 74.

³³ I. Negoieșcu / Radu Stanca, *Un roman epistolar*, op. cit., p. 371.

lui Cornel Regman, apare articolul *Un regim pe sfârșite: tradiționalismul*, menit să consemneze și să ia în dezbatere declinul și extincția „regimului poetic“, pe care l-a reprezentat „tradiționalismul“ început sub auspiciile „glorioase“ ale *Gândirii*, dar ajuns la degenerescență (pastișă, caricatură), în urma înregimentării lirismului, în ultima sa perioadă: „Nu trebuie o perspicacitate deosebită pentru a observa că tradiționalismul – glorioasa formulă poetică ocrotită și încurajată de *Gândirea*, timp de două decenii – parcurge astăzi cea mai grea epocă a existenței sale. Semne neliniștitoare începuseră a se arăta mai demult, însă războiul a sprijinit și părea la un moment dat a fi reușit să restabilească în vechile drepturi un regim poetic ce amenințase cu prăbușirea. Într-adevăr anii războiului au favorizat din răspuneri ivirea unei poezii <<oficiale>> – <<de războiu>> sau <<de refugiu>> – ce se hrănea, toată, din îngrășămintele generoase ale *etnicului* [s. n.] și din cenușa strămoșilor, exploatând nesățioasă toate resursele autohtone cu puțință: istoria neamului, geografia, arheologia, etnografia, etc., etc., – o poezie așadar propagandistică și jubiliară, cu iz didactic – ostășesc mai totdeauna, pusă în slujba stăpânirii și a scopurilor acesteia“.³⁴ Rezultă, clar, din rândurile citate, că atitudinea de respingere, adoptată de criticul cerchist, nu este îndreptată împotriva poeziei patriotice în sine (chiar în acei ani, Lucian Blaga publică poemul *Țara*, iar dintre cerchiști, Ștefan Aug. Doinaș, *Odă patriei*, ambele texte de o mare valoare estetică), ci degradarea acesteia în „poezie oficială“, într-un produs paraliterar, în care frapează acea confuzie a valorilor, incriminată în *Manifest*. În lipsa unei conștiințe artistice a autorilor, producțiile acestora eșuează în epigonism, pastişă și caricatură a unor modele ilustre și, ceea ce este mai grav, contribuie la compromiterea ideii de tradiționalism, în accepția consacrată de nume precum Vasile Voiculescu sau Ion Pillat: „Uzând de uneltele înaintașilor ca și de tertipurile lor poetice, însă fără conștiința <<artistă>> a celor ce întemeiaseră *Gândirea*, lirica acestor epigoni nu putea decât compromite în chip lamentabil ideia de tradiționalism, căruia ajunge să-i accentueze până la caricatură defectele. Nici o mirare, atunci că după atâta abuz în numele autohtoniei, s-a abătut cu repeziciune peste întreaga <<mișcare>> discreditul, pe care o seamă de <<ediții definitive>> (Pillat, Voiculescu) se încearcă zadarnic astăzi să-l risipească“.³⁵

Ceea ce acuză Cornel Regman la ultimul val de (epigoni) tradiționaliști este dez-substanțializarea lirismului, prin imitație mecanică a tehnicii și procedeelelor înaintașilor (uzul de „unelte“ și „tertipurile lor poetice“), dar și prin abuzul de recuzită (etnică), comis „în numele autohtoniei“. Recunoaștem, aici, opinia împărtășită (alături de I. Negoieșcu, art. cit.) și susținută de Radu Stanca, în *Resurecția baladei*, de respingere a unei poezii formale, lipsită de conținut, rezultată din însușirea unei „rețete“ de fabricație, așa cum se întâmplase și cu poezia puristă. Așadar, repudierea

³⁴ Cornel Regman, *Un regim pe sfârșite: tradiționalismul*, în „R. C. L”, anul I, nr. 6-8, iunie-august 1945, p. 118.

³⁵ idem, pp. 118-119.

„tradiționalismului“ este efectuată, nu doar ca o delimitare de un „regim poetic“ considerat anacronic și perimat, dar gestul este săvârșit mai ales în numele unui principiu, al unei arte poetice vizând substanțializarea lirismului și amendând proliferarea unei versificații sufocate de formalism și vacuitate, căci „Prin supunerea la *obiect* [s. a.], poeziile tradiției, chiar când au depășit decorativul, n-au izbutit să dea cele mai adesea decât *vederi* [s. a.], perspective, efecte, nu totdeauna substanțiale“.³⁶

Atât articolul lui Cornel Regman, cât și cel redactat de I. Negoțescu, în primul număr al revistei (apărut fără semnătură), denotă, în cazul cerchiștilor, o atitudine complexă și nuanțată față de tradiție, ceea ce îl determină pe un cercetător al fenomenului (Petru Poantă) să afirme că „Programul revistei are, așadar, mai curând aspectele unor justificări și ale unor delimitări. El se întemeiază nu pe contestarea, ci pe afirmarea tradiției, dar a celei care pornește din literatura cultă estetic validată. [. . .] Cerchiștii vor în fond să scoată literatura cultă ardeleană din provincialism și să o elibereze de sub canoanele desuete ale neo-sămănătorismului, ceea ce au și reușit într-un interval scurt“.³⁷ În ceea ce privește afirmația conținută în cea de-a doua frază a criticului clujean (cea legată de tentativa de „scoatere“ a literaturii ardeleni din provincialism și de sub influența nefastă a neosămănătorismului), considerăm că ea corespunde, pe deplin, doar primei faze a ideologiei cerchiste, cea a *Manifestului*. Chiar dacă repudierea unor fenomene revoluate, precum, „tradiționalismul“ și „neo-sămănătorismul“, își mai prelungește ecoul în paginile publicației cerchiste (ca în articolul citat mai sus), credem că demersul teoretic atinge în eseurile publicate în „Revista Cercului Literar“ o etapă superioară, inclusiv în abordarea raportului cu tradiția, mai precis în efortul de a identifica acea tradiție viabilă, capabilă să conțină, în latențele ei, o sumă de virtualități echivalând cu tot atâtea orizonturi și perspective de dezvoltare. Un text emblematic, în acest sens, este *Viitorul literaturii române?*, apărut în numărul 3/martie 1945, al revistei, unde viziunea „viitorului literaturii române“, ale cărei sensuri autorul le supune interogației critice, are ca fundament concepția unei tradiții evolutive: „<<viitorul>> cuprins în perspectivele ce s-au deschis nu e altceva decât un trecut oglindit în propriile lui virtualități“.³⁸

Eseul lui I. Negoțescu are ca premiză și punct de plecare, în investigația sa asupra orientării literaturii române, existența unei tradiții viabile sau, cu propria formulare, „conștiința unui trecut valabil al literaturii române, căreia să i se poată sesiza, într-un veac de consolidare, sensurile subterane ce o animă“ . . .³⁹ În tentativa de a decela acele „sensuri subterane“ evocate, cercetarea nu poate ignora problema specificului național, compromisă la noi de la început (consideră criticul) atât prin faptul că a fost pusă prea devreme, cât și prin ostentația cu care a fost susținută: „S-a întâmplat totuși ca, în literatura noastră și într-o vreme când ea se afla încă în faza

³⁶ ibidem, p. 120.

³⁷ Petru Poantă, *Cercul Literar*. . . , op. cit., pp. 78-79.

³⁸ I. Negoțescu, *Viitorul literaturii române?*, în „R. C. L”, op. cit. anul I, nr. 3, martie 1945, p. 3.

³⁹ idem

dibuirilor confuze, teoreticienii romantici și patrioți să-i decreteze unicitățile și specificul care să-i impună originalitatea față cu vechile produse ale Europei. ⁴⁰

Explicația demersului întreprins de înaintași, cu o mobilizare impresionantă de energii intelectuale (de la Alecsandri și Alecu Russo, trecând prin Kogălniceanu și „Dacia literară“, până la Eminescu), rezidă într-un complex de inferioritate românesc, asupra căruia I. Negoțescu va reveni în etape diferite ale carierei sale de critic și istoric literar. La fel cum Radu Stanca făcea o analiză a trecerii de la „stilul istoric la stilul filosofic“ (în eseu cu acest titlu), I. Negoțescu se preocupă, în articolul din „Revista Cercului Literar“, de evoluția literaturii române, de la faza orală la cea cultă, proces echivalent cu saltul de la o tradiție minoră la una majoră. Fervoarea nețărmarită a romanticilor, obstinția lor de a „decreta“ un specific național (identificat de ei în literatura populară) corespunde „stilului istoric“, impropriu disocierii valorilor. De aici, rezultă eroarea comisă de înaintași, eroare constând în neștiința lor de a sesiza modalitățile de structură ale literaturii populare, diferențiată în mod esențial de cea cultă. Diferența specifică între cele două categorii, consideră criticul, implică nu numai un accent calitativ, dar și unul structural, ceea ce duce la lipsa de adecvare în aplicarea categoriilor stilistice în cazul dat: „Dimensiunile, coordonatele stilistice ale literaturii populare sunt în adevăr nu numai minore, dar aparțin unei structuri în ea însăși deosebită de literatura majoră, cultă, individualistă. Ca atare, aplicarea categoriilor stilistice a două lumi aproape străine între ele nu putea rezista“. ⁴¹ Incongruența între cele două planuri, dar și tentativa obstinată de a realiza o coabitare a lor sunt ilustrate de „penibilul curent sămănătorist“, văzut ca o consecință și o prelungire retardată a demersului pașoptist, curent caracterizat prin „surogatele de structură“, adică prin inautenticitate în temeiurile sale înseși.

Dacă posibilitatea unei simbioze a literaturii populare și a celei culte este exclusă, I. Negoțescu nu neagă, totuși, existența unor „întrâuriri excepționale, în literatura noastră, pe care poezia populară le-a exercitat asupra celei culte“, exemplificate prin Eminescu și Arghezi. La primul, sunt relevate filoane și motive „de sursă anonimă“, care, prin capacitatea excepțională a autorului de asimilare și sublimare, au devenit viziuni purtând marca geniului eminescian, cum ar fi viziunea „voevodului androgin, sublunar“. ⁴² În cazul lui Arghezi, influența poeziei populare s-a exercitat la un mod mai subtil („cu o perfidie rară“ zice criticul), deoarece s-a insinuat ca spirit, mai exact ca ethos: este vorba de acea „umoare quasi-ironică“, de acel ton viclean pe care poetul Psalmilor îl împrumută din strategia de tertipuri a duhului folcloric, atunci când se „târguiește“ cu divinitatea sau când vrea să o atragă în capcanele conștiinței lirice. Identificând în atitudinea poetului „un specific potrivit însuși țăranului român“, criticul ține să precizeze că avem de-a face cu un „specific“ transfigurat estetic, constrâns rigorilor artei, „ce n-a putut lua ființă în literatura populară“.

⁴⁰ *ibidem*

⁴¹ *ibidem*, p. 4.

⁴² *ibidem*

Pentru I. Negoițescu vârsta aurorală a poeziei române (și începutul tradiției majore, totodată), coincide cu momentul descoperirii tradiției mari europene, a asimilării culturilor occidentale, care, la rândul lor asimilaseră, cu temeinicie, valorile antichității eline și latine, în loc să-și caute, obsesiv, specificul în substanța galică, celtică, teutonică etc.: „Ceea ce au fost umanitățile care au înrăurit copios renașterea franceză, e pentru literatura noastră descoperirea culturilor apusene, asimilate cu un apetit devorator.”⁴³

Aproprierea tradiției apusene și racordarea („sincronizarea“, în limbaj lovinescian) la modelul occidental, prelucrarea unui material lingvistic aproape frust, spre a deveni capabil să se adapteze nu numai unor tipare noi, dar și unei substanțe și unei sensibilități înrăurite de arta apuseană, sunt factorii care au determinat apariția poeziei române: „În limba de abia ieșită din evul mediu, încă șovăitoare, barbară, deși materialul original era rupt din limba marei civilizații a Romei, s-au revărsat stările lirice ultime, rafinate, ale artelor occidentale. În acest nou aliaj, uluitor, s-a născut poezia română. Specificul ei, se înțelege, aparține altei lumi decât cea populară.”⁴⁴

Pentru a ilustra procesul de formare a poeziei române, în dinamica sa evolutivă, ce măsoară distanța între etapele-i diferite, criticul cerchist citează două sonete corespunzând nu numai unor vârste separate cronologic, dar și unor stadii diverse ale conștiinței artistice. În primul, datorat lui Timotei Cipariu, se remarcă efortul filologului latinist de a da „limbii românești sonul alb, marmorean, legănarea calmă, aerată, profilul pur, arcadic, al versurilor lui Petrarca“, într-o năzuință expresivă, care, „deși rudimentară încă“, posedă „o logică frumos severă, clasică“. Al doilea sonet evocat, aparținând „decadentului Macedonski“, poetul racordat deja la simbolism și parnasianism, evidențiază „o artă lucidă, beată de propriile-i străluciri“, cu ajutorul căreia autorul „a încercat incantația <<nestematelor>> virgine și crude ale aceleiași limbi averse de formă“. Numitorul comun al celor două sonete îl constituie canonul estetic occidental, funcționând ca un model valabil pentru evoluția viitoare a poeziei române: „În ambele, sensibilitatea și materialul poetic ce o încarnează s-au structurat după un model înalt, în care se va oglindi de acum înainte toată poezia română.”⁴⁵

Racordarea liricii autohtone la modelul major european va imprima acesteia un „curs nou“, căruia îi vor corespunde „specificuri“ noi, ivite spontan, precum balcanismul (exemplificat prin Arghezi, Ion Barbu, Mateiu Caragiale), a cărui apariție este corelată cu impunerea modului de viață urban și cu aportul de rafinament înregistrat în evoluția expresiei poetice de la Timotei Cipariu, trecând prin Macedonski, până la contemporani. În concluzie, balcanismul ar reprezenta

⁴³ *ibidem*, p. 5.

⁴⁴ *ibidem*

⁴⁵ *ibidem*, p. 6.

„un specific născut în clipa când unicitățile populare au murit, făcând loc celor ale urbanității noastre culte, ale structurii noastre majore“.⁴⁶

La fel cum, analizând procesul de constituire al poeziei române majore, I. Negoîtescu identifică „o linie azi descifrabilă în chiar sensul păstrat până la ora actuală“ (în care recunoaștem dimensiunea urbanității), și în cazul prozei, criticul constată prezența unei axe, văzută ca un reper constant, „împrejurul căruia [epica românească] s-a structurat și prin care și-a desfăcut virtualitățile specifice“. Analog poeziei, avem de-a face cu o coordonată a urbanității, o axă ce unește romanul de pionierat al lui Nicolae Filimon (al cărui personaj, Dinu Păturică, este considerat „cel mai specific erou al literaturii române“) cu ciclul romanesc al Hortensiei Papadat Bengescu și cu *Enigma Otiliei*, eposul călinescian: „Ai aceleași lumi sunt doctorul Walter și Salema, Pascalopol și Otilia. Fire nevăzute îi leagă laolaltă pe toți, în *specificul urbanității românești*“. [s. n.]⁴⁷

Încercând să deceleze liniile de forță ale literaturii române în decursul unui veac de evoluție, I. Negoîtescu constată configurarea unui univers liric și epic „de un timbru specific“, înregistrând totodată, ca un apanaj al literaturii majore, triumful coordonatei urbanității asupra literaturii populare, anonime, pe care generația romantică, excesiv preocupată de găsirea unui specific național, încercase să o impună, programatic: „Din ce am enumerat până aici se poate desprinde constatarea că peste toate încercările romantice de a idealiza un fond românesc arhaic, o metafizică populară de fantome niciodată verificabile, *a crescut fără program* [s. n.], ca o țâșnire autentică și impresionant de puternică, o lume lirică și epică de timbru specific, ce se poate urmări cu precizie de-a lungul întregului veac de literatură românească urbană“.⁴⁸

Consecințele ce se impun analizei critice și estetice a fenomenului menționat sunt legate de apariția și prefigurarea aceluși „specific al literaturii române“ capabil să se constituie în fundalul dezvoltării ei ulterioare. În mijlocul incertitudinilor pe care orice „prognoză“ le comportă, mai ales când acest act își propune să anticipeze viitorul unei literaturi, criticul își permite să afirme, concludiv, cu toate siguranța: „Un lucru e însă iarăși sigur: marea literatură română a viitorului nu poate fi decât una urbană, structurată după modalitățile cu totul altele decât cele ale fermecătoarei creații anonime, primitive“.⁴⁹

O reluare și o prelungire a dezbaterii inițiate de I. Negoîtescu (în articolul mai sus comentat) poate fi considerat eseul *Tendințe în evoluția literaturii*, semnat de Eugen Todoran în numărul următor (din aprilie) al publicației cerchiste. Luând în considerare „sintezele observate în evoluția ideologiei literaturii noastre“, meditația interogativă a criticului își propune să problematizeze în jurul unor chestiuni precum: „în ce fel se prefigurează viitorul ei?“ [al literaturii române] sau

⁴⁶ *ibidem*, p. 7.

⁴⁷ *ibidem*, p. 8.

⁴⁸ *ibidem*.

⁴⁹ *ibidem*, p. 9.

„care va fi formula viitorului“, având, totuși, conștiința dificultății demersului întreprins („Crizele prin care a trecut de atâtea ori conștiința europeană, ne-au întărit la convingerea că o formulă nu se poate aplica niciodată cu strictețe“.⁵⁰ În năzuința sa de a identifica semne și simptome capabile să sugereze orientări și tendințe în literatura noastră, Eugen Todoran lărgeste câmpul discuției, situându-l într-un context mai vast, european, și trecând în revistă metodologii de sorginte occidentală, prin care instrumentarul critico-estetic își îmbogățește și nuanțează posibilitățile de abordare a operei de artă. Prin apropierea unor concepte ce provin din sfera filosofiei și a esteticii franceze și germane (sunt invocați neo-cartezienii, dar și nume precum Bergson, Husserl sau N. Hartmann), armătura teoretică este considerabil sporită, astfel încât „metoda [s. a] cuprinderii frumosului, care este obiectul în sine al artei, va trebui să plece de la ceea ce oferă intuiția unei valori înaintea oricărui <<punct de vedere>>, de la punctul de vedere al valorii estetice însăși. Axiologică prin obiect, critica ar deveni astfel fenomenologică prin metodă.“⁵¹

Pornind de la o observație a lui Gide, care consideră că „lupta dintre clasicism și romantism se desfășoară în fiecare spirit“, iar opera de artă clasică, în calitate de produs rezultat din acest antagonism, „rostește triumful ordinii și al măsurii asupra romantismului interior“, tânărul eseist cerchist aplică intuiția gidiană literaturii române, decelând, aici, „tendința care încearcă și în literatura noastră o nouă sinteză între fond și formă prin soluția dată problemei obiectului și metodei, *tendința de a da fondului romantic formele artei clasice, elementelor originare ale <<spiritului>> nostru, formele culturii majore.*“ [s. n.]⁵²

Pe căi mai ocolite și în formulări mai puțin categorice decât cele din *Viitorul literaturii române?*, Eugen Todoran împărtășește, în final, concluziile lui I. Negoïtescu legate de „specific“, de componenta urbană a culturii noastre majore, de balcanism și, desigur, de primatul valorii estetice: „... <<specificul>> nu implică numai decât popularul, ruralul. În structura fondului culturii noastre intră deopotrivă elemente de natură urbană. În acest sens s-a pus aici problema balzacianismului de factură balcanică. Însă, indiferent care sunt particularitățile acestui fond, ce interesează în primul rând este cuprinderea lor, în opera de artă, ca valori estetice“.⁵³

Implicându-se în dezbaterile critice asupra „specificului național“ de la finele deceniului șapte, I. Negoïtescu își radicalizează poziția, considerând problema specificului național (alături de cea a „universalității literaturii române“) „fundamental falsă și creatoare de confuzii mai cu seamă că ascunde aproape totdeauna un sâmbure programatic“. Tema specificului național, datând din epoca pașoptiștilor și a lui Kogălniceanu (care o promova în paginile „Daciei literare“), constituie, în opinia criticului, reflexul unui dublu complex românesc de inferioritate: pe plan cultural (față de marile literaturi apusene) și pe plan socio-politic (izvorând din „starea de umilință

⁵⁰ Eugen Todoran, *Tendințe în evoluția literaturii*, în „R. C. L”, op. cit., anul I, nr. 4, aprilie 1945, p. 19.

⁵¹ idem, p. 21.

⁵² *ibidem*, p. 22.

⁵³ *Ibidem*.

politică și socială în care se găsește poporul român“). Într-o altă intervenție, din aceeași perioadă, autorul *Engramei* formulează o întrebare în ale cărei semnificații se insinuează repudierea „stilului istoric“ (creator de confuzii) amendat de ideologia cerchistă (prin Radu Stanca și nu numai): „De ce oare într-o Europă cutreierată de revoluții, în 1848, numai românii au creat <<pașoptismul>>?“⁵⁴

Convingerea că problema specificului național reprezintă o falsă problemă, generată de un complex de inferioritate (în absența unei tradiții încă necristalizate) este împărtășită de I. Negoîtescu inclusiv în faza elaborării *Istoriei literaturii române*. Programarea specificului național este considerată, în același context, o aberație, întrucât prefigurarea sa (a specificului național) e un act spontan, iar recunoașterea sa este posibilă doar ca valorificare a concluziilor ce se impun după un lung proces evolutiv.

Dacă problema specificului național este exclusă (prin falsitatea și inoportunitatea ei) din vederile criticului și istoricului literar, atenția sa e captată, tot mai mult, pe parcursul redactării *Istoriei literaturii române*, de o chestiune cu adevărat importantă și esențială pentru configurarea unei viziuni asupra sufletului poporului român. După cum mărturisește el însuși, I. Negoîtescu va deveni extrem de interesat de *ethosul românesc*, așa cum transpare în operele reprezentative ale literaturii române pe care o examinează (și) în acest scop: „M-a preocupat însă tot mai mult cu vremea, *ethosul românesc* manifestat pe măsura dezvoltării societății noastre. Încă de la începuturile îndeletnicirii mele cu *Istoria literaturii române*, adică mult înaintea de a lua calea exilului, *m-am străduit să pun în evidență acele aspecte ale literaturii care reflectă cel mai bine ethosul național, ethosul real, nu cel imaginar, al aspirațiilor la <<specific>>*. [s. n.] Lucrarea mea, care nu se abate nici o clipă de la principiul estetic în valorificarea literaturii, este o culegere de probe în acest scop și nimic mai mult, căci m-am ferit să trag concluzii: las o atare treabă pe seama altora.“⁵⁵

Deși își prezintă, în primă instanță, *Istoria*. . . ca o „culegere de probe“ menite a servi la decelarea *ethosului* național, ambițiile lui I. Negoîtescu ținesc mult mai departe, intenția declarată (într-un alt interviu) a autorului fiind de a oferi, în lucrarea sa „confruntarea permanentă și reală (nu numai iluzorie) cu valori literare [europene] și cu *ethosul* Occidentului“.⁵⁶

În premieră în planul istoriografiei literare românești, opera de exil a lui I. Negoîtescu își propune „căutarea valorilor sufletești, iarăși reale și nu iluzorii, scoase la lumină prin literatura noastră“, justificând sintagma prin care autorul însuși o consideră „încercare asupra *ethosului* românesc“. Pentru prima dată în existența ei, literatura română este provocată nu numai în scopul de a-și dezvoltă valențele estetice, ci, la fel de important, pentru a răspunde la întrebarea legată de identitatea cea mai profundă a nației: „Pe scurt, am căutat să aflu, cu ajutorul

⁵⁴ I. Negoîtescu, *Engrame*, Ed. Albatros, Buc., 1975, p. 236.

⁵⁵ I. Negoîtescu, *Interviu*, în rev. „Dialog“, nr. 119/123, ianuarie-mai 1991, Dietzenbach [Germania], p. 76.

⁵⁶ I. Negoîtescu, *Interviu cu G. Dimisianu/ versiunea integrală*, în rev. „Dialog“, op. cit., nr. 23/24; 25/26, decembrie, 1991, p. 30.

literaturii noastre: ce suntem și cum suntem noi românii?“. ⁵⁷ Fără a pretinde că a găsit răspunsul la această întrebare esențială, *Istoria* lui I. Negoițescu, are, în opinia autorului ei, cel puțin meritul de a atrage atenția compatrioților asupra problemei și, totodată, de a oferi, străinilor, „accesul spre originalități românești reale și nu programatice“. De aici, sensul polemic al lucrării sale, îndreptat împotriva construcțiilor speculative (inclusiv cea blagiană), ce au năzuit să definească, prin concepte, caracteristica românității: „Când Blaga ne caracterizează prin *spațiul mioritic* [s. a], fantasmagoria sa este produsul creator al unei minți excepțional de profunde. Eu nu sunt o minte profundă, dar căile pe care m-am îndreptat spre diagnostic mi se par mai adecvate.“ ⁵⁸

III. ATITUDINEA FAȚĂ DE MODERNISM

Nu numai raportarea la tradiție a constituit, pentru cei interesați de ideologia iterară a cerchiștilor, un prilej de poticnire și o sursă de controverse, ci așa cum era de așteptat (dată fiind relația organică ce le condiționează), în egală măsură, atitudinea acelora față de modernism (ca și curent literar) și fenomenul modernității (ca etapă a istoriei culturii). Având în vedere că această atitudine nu a fost exprimată explicit în articole programatice de către cei care o împărtășeau, se impune o abordare complexă, nuanțată a problemei, o investigație care să valorifice, deopotrivă, opiniile teoretice și, mai ales, punerea lor în practică, adică transpunerea în operă.

În pofida faptului că opțiunea cerchiștilor pentru valorile modernității se lăsa deslușită în chiar actul de întemeiere al grupării, *Manifestul* din 1943 (prin respingerea sămănătorismului și gândirismului, regionalismului și etnicului, dar, mai ales, prin pledoaria pentru literatura urbană și cosmopolită), sinceritatea și credibilitatea orientării lor au fost puse, ulterior, la îndoială sau negate. Adeziunea declarată, în *Scrisoarea către E. Lovinescu*, la ideologia autorului *Istoriei civilizației române moderne*, nu i-a împiedicat pe cercetători precum Ovid. S. Crohmălniceanu și Klaus Heitmann ori Marin Mincu să suspicioneze atitudinea tinerilor literați sibieni de „scăzută simpatie arătată modernismului“ sau să formuleze acuze ce incriminează „neotraditionalismul“ și „anacronismul“ grupării. Pornind de la o asimilare a modernismului cu avangardismul literar și constatând „o atitudine suspicioasă față de inițiativele artistice <<revoluționare>>“ (în fapt, o atitudine rezervată față de curente precum futurismul, dadaismul, suprarealismul, în articole semnate de Toma Ralet/Wolf von Aichelburg și, respectiv, Radu Stanca), autorii lucrării *Cercul Literar de la Sibiu și influența catalitică a culturii germane* ajung la concluzia că autorii cerchiști nu „agreează“ modernismul (a cărui punere în chestiune ar fi „ocolit-o“ în *Manifest*) și, în consecință, evoluția lor se produce „tot în sensul tradiției“, prin aprofundarea acesteia: „Această scăzută simpatie arătată modernismului dezvăluie un aspect rămas neobservat din scrisoarea adresată lui

⁵⁷ idem

⁵⁸ *ibidem*

Lovinescu. *Un singur punct al progresului, pentru care a militat el, rămâne acolo ocolit cu prudență. E vorba tocmai de <<modernism>> și realizăm acum pentru ce. Sibienii nu-l agreează pe acesta, hotărât. Ei sunt <<moderni>> doar prin ambianță culturală și lecturi. I-au asimilat pe Arghezi, pe Barbu și chiar pe Urmuz, dar se mișcă tot în sensul tradiției* [s. n.] și caută o adâncire a ei, dincolo de <<tematica autohtonă>>, satul, arhitectura, credințele și riturile ancestrale, primitivitatea reprezentărilor etc.⁵⁹

Dincolo de caracterul ei vădit tendențios și insidios (aspectul modernismului „ocolit cu prudență“!), afirmația de mai sus mi se pare nedreaptă și neîntemeiată. Când semnatarii *Manifestului Cercului Literar* l-au ales ca „destinatar“ al Scrisorii program pe E. Lovinescu, actul lor se adresa nu doar celui mai redutabil militant întru disocierea valorii estetice în sens maiorescian, ci, deopotrivă, criticului care pledase neobosit, de-a lungul unei vieți, pentru promovarea poeziei moderniste și a romanului urban în literatura română. Elogiul pe care cerchiștii îl aduc (în cuprinsul *Manifestului*) mentorului de la „Sburătorul“, pentru că a impus, cu forța autorității sale critice, capodopere ale modernismului românesc semnate de Hortensia Papadat-Bengescu și Ion Barbu, reprezintă, implicit, elogiul spiritului modernității. Nimic mai fals, așadar, decât acuza că, în Scrisoarea program a cerchiștilor, punctul referitor la modernism a fost „ocolit cu prudență“. Referirea la acesta e, adevărat, implicită, dar nu mai puțin evidentă.

O neînțelegere la fel de gravă dovedesc autorii citați și atunci când consideră că tinerii sibieni „se mișcă tot în sensul tradiției“, ignorând semnificația de atașament la tradiția majoră europeană pe care-l presupunea opțiunea lor. Propensiunea spre europenism, adică spre valorile trecutului și ale prezentului de pe bătrânul continent, constituia un alt punct de convergență al cerchiștilor cu spiritul lovinescian, dacă avem în vedere că pentru autorul *Istoriei civilizației române moderne* fenomenul modernizării echivala cu europenizarea societății românești.

O evaluare pe cât de justă, pe atât de nuanțată a atitudinii adoptate de cerchiști în problema modernismului și procesului de modernizare întâlnim la Virgil Nemoianu care consideră că „Modernizarea era pentru ei lucru dorit, uneori cu pasiune, dar totdeauna în ritmuri adecvate concretului, organice, lente, jucăușe, iar nu impuse abstract, silnic sau din exterior“.⁶⁰ Sesizarea nuanțelor pe care le împrumută ritmurile fenomenului modernizării, în cazul cerchiștilor, este ceea ce îi scapă criticului Marin Mincu, care nu ezită să folosească etichete precum „neotraditionalism“ sau „anacronic“, referindu-se la artele poetice promovate și puse în practică de sibieni: „Apare însă cu totul paradoxal faptul că, într-o epocă plină de convulsii, pe plan național și planetar, orientarea poetică a cerchiștilor s-a îndreptat deliberat către cultivarea *formelor neotraditionaliste* [s. a.] celor mai inofensive. Chiar Radu Stanca este animatorul acestei direcții anacronice prin

⁵⁹ Ovid. S. Crohmălniceanu/ Klaus Heitmann, *Cercul Literar de la Sibiu și influența catalitică a culturii germane*, Ed. Universală, Buc., 2000, p. 43.

⁶⁰ Virgil Nemoianu, *Ștefan Aug. Doinaș și contextele sale* . . . , op. cit., p. 268.

studiul său <<Resurecția baladei>>, publicat în <<Revista Cercului Literar>>, din 5 mai [sic!] 1945. Am folosit intenționat atributul <<anacronic>> – deși pare scandalos – fiindcă, oricum am evalua situația și cu tot enunțul atribuit lui Goethe că <<suprema formă a poeziei lirice>> ar fi balada, nu se pot găsi argumente pentru susținerea unor forme poetice remote care să investigheze o materie stereotipă de extracție mitologică (înscriindu-se într-o țesătură narativă consacrată și comunicând o *fabulă*) și care cultivă încă procedee retorice neoclasicizante.⁶¹

Este evident că, pentru a-și argumenta tentativa de clasare a cerchiștilor în categoria „anacronicilor”, neotraditionaliștilor sau „neoclasicizanților”, într-un cuvânt a inactualilor și spre a acuza, în plus, pretinsa lipsă de modernitate a lor, Marin Mincu invocă incompatibilitatea artei poetice și a operelor cerchiste cu contexte politice și conjuncturi istorice. Patetismul și înrâncenarea demonstrației sale critice frizează ridicolul, atunci când autorul îi acuză pe cerchiști nu doar de evazionism (recluziunea în turnul de fildeș, mult incriminată de proletcultiști), dar, mai ales, de neimplicarea morală (crimă prin indiferență) față de ororile istoriei contemporane lor (orori care aveau să fie cunoscute, de fapt, abia peste câțiva ani de la săvârșire): „. . . nu există nici un fel de justificare morală pentru gestul neutru estetizant: în timpul cel mai grotesc al lagărelor de exterminare de la Auschwitz și Dachau, cerchiștii se închid ermetic în turnul oniric al burgului medieval Sibiu și-și recită balade focoase despre eroi noctambuli și lunatici”.⁶² Spre a-i discredita, complet, pe sibieni, M. Mincu oferă, în final, un „exemplu” de implicare civică și artistică: „În același timp, Geo Dumitrescu se implica exemplar scriind fulminantul volum *Libertatea de a trage cu pușca*”.⁶³

Lipsa de aderență la poetica și lirismul cerchiștilor, pe care o etalează autorul rândurilor mai sus citate, poate fi explicată prin împrejurarea că Marin Mincu își formulează judecățile critice din perspectiva adeptului și exegetului mișcărilor de avangardă, ipostază care l-a consacrat în ultimele decenii. A eticheta, însă, o poezie drept anacronică și a-i refuza calificativul modernității, pentru că nu se înscrie în linia poeticilor avangardiste este o eroare ce provine din confuzia autorului ce suprapune modernismul avangardismului. Că lucrurile nu stau deloc așa o demonstrează una din cele mai reputeate lucrări consacrate modernismului în poezie. Este vorba de cartea lui Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, o radiografie exactă și completă a fenomenului, dublată de o strălucită hermeneutică. Ceea ce vrem să subliniem e că, în această lucrare de referință, autorul nu numai că nu confundă modernismul cu avangarda, dar nici măcar nu consideră reprezentativ vreun exponent al curentelor avangardiste, pentru exegeza sa.

Între caracteristicile decelate de Hugo Friedrich, ca trăsături definitorii ale poeziei moderne, desprindem câteva note aplicabile poeziei cerchiștilor ce vin să

⁶¹ Marin Mincu, *Poeticitate românească postbelică*, Ed. Pontica, Constanța, 2000, p. 86.

⁶² idem, p. 92.

⁶³ *ibidem*

contrazică tocmai acuzele formulate de Marin Mincu: „Evadarea în ireal, fantezia care intervine departe de normal, misteriozitatea deliberată, claustrarea limbajului: toate aceste pot fi concepute eventual ca o încercare a sufletului modern de a-și păstra, în mijlocul unei epoci tehnicizate, imperializate, comercializate, libertatea, și de a-i păstra lumii miraculosul. . . ”⁶⁴ Sau această semnificativă sesizare a raportului modernității cu tradiția literară (exact ceea ce viza poetica cerchistă): „Lirica modernă e bogată în versuri ce fac să vibreze un patrimoniu universal de origine poetică, mitică, arhaică. Apar moșteniri străvechi ale folclorului. Sunt reluate subiecte și legende ale Evului Mediu. . . ” În fine, o abolire sau punere în paranteză a istoriei, dar și a contingentului: „În lirica modernă, spațiul istoric devine la fel de apatrid ca și cel concret”.⁶⁵

Complexitatea, luând uneori aspect de „ambiguitate”, pe care cerchiștii au manifestat-o față de concepte precum „modern” și „modernitate” se relevă în operele lor de maturitate, publicate după reintrarea acestora în viața literară, adică după episodul detenției. Cazul cel mai elocvent îl reprezintă cele două cărți prin care I. Negoieșcu își relansează cariera, cărți care-l vor impune, de fapt, ca o personalitate de primă mărime a criticii literare românești. Este vorba de volumele *Scriitori moderni* (1966) și *Poezia lui Eminescu* (1968), ambele înglobând în structura lor materiale critice datând din faza propriu-zis cerchistă (majoritatea eseurilor din *Scriitori moderni*, cărora li se adaugă câteva texte mai recente). Prefața autorului la *Scriitori moderni* este edificatoare în ceea ce privește viziunea lui I. Negoieșcu asupra categoriei „modernității” aplicate literaturii. Caracteristicile acestei viziuni ar fi efortul de deschidere a conceptului de „modern” într-o tentativă de sporire a puterii sale de iradiere, care își va proiecta luminile și asupra operelor trecutului, care vor fi redescoperite din perspectiva modernității. Fraza liminară a prefeței sale e concludentă, în acest sens: „Cu toate că însemnările critice aici adunate îmbrățișează peste un secol de literatură română, autorul și-a intitulat volumul *Scriitori moderni*, deoarece <<clasicii>> noștri sunt priviți deopotrivă cu cei mai noi poeți și prozatori contemporani, din unghiul sensibilității noastre, moderne”.⁶⁶ Re-evaluarea clasicilor se face folosind o grilă de lectură ce valorifică experiența și marile izbânzi ale modernismului: „astfel ocupându-se de poeți ca Bolintineanu sau Duiliu Zamfirescu, [autorul] a filtrat versurile lor prin sensibilitatea și gustul său formate la școala poeziei lui Blaga sau Barbu, Mallarmé sau Stefan George”. Judecata de valoare și aprecierea estetică sunt exercitate în numele unei contemporaneități în absolut, ce așază, având ca unic etalon criteriul estetic, clasicii pe același raft cu contemporanii și invers: „Aceași ordine de valori i-a determinat interesul pentru Hogaș ori Pavel Dan, pentru Bacovia

⁶⁴ Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne* de la mijlocul secolului al 19-lea până la mijlocul secolului al 20-lea. În românește de Dieter Fuhrmann. Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 175.

⁶⁵ idem, p. 178.

⁶⁶ I. Negoieșcu, *Scriitori moderni*, Editura pentru literatură, București, 1966, p. 9.

ori Geo Dumitrescu“. ⁶⁷ Vechea sintagmă ce viza „la querelle entre ancien et moderne“ e depășită în favoarea provocării clasicilor la a dialoga cu modernul. Atitudinea adoptată are ca rezultat un dialog fecund, benefic ambelor părți: „Ciudata viață a valorilor le dă actualitate în timpuri imprevizibile: Heliade Rădulescu poate fi mai contemporan cu noi decât cu generațiile din jurul anului 1900. Macedonski abia începe să intre în conștiința publică, după ce a fost poetul cel mai influent asupra lirismului român <<modern>>“. ⁶⁸

Demersul autorului *Scriitori moderni*, prin care asistăm la detectarea sonurilor moderne în poezia lui Bolintineanu sau la decelarea unor „influențe“ barbiene în lirica lui Coșbuc, are meritul nu doar de a resuscita interesul pentru opere clasificate și clasate, dar și de a revivifica însăși Istoria literaturii, metamorfozând-o dintr-un muzeu încrămenit într-o grădină palpitând de seve.

Modernitatea viziunii critice pe care o adoptă I. Negoîțescu este evidentă și chiar polemică, atunci când autorul pune în paranteză sau consideră irelevante etichetările și compartimentările instituite de istoriografia literară tradiționalistă, ce clasifică scriitorii în funcție de școli sau curente literare. În tentativa sa de a revela „sunetul original“ al poeziei eminesciene, criticul consideră apartenența marelui poet la curentul romantic o chestiune secundară, neconcludentă pentru demersul exegezei sale: „Astfel, probleme ca romantismul lui Eminescu sau realizarea modalităților romantice în opera sa poetică devin tot atât de lăaturalnice precum problema simbolismului lui Mallarmé sau a expresionismului lui Trakl“. ⁶⁹

În *Prefața* ediției a treia a eseului *Poezia lui Eminescu*, I. Negoîțescu aduce lămuriri importante asupra metodei critice adoptate, motivând opțiunea sa pentru „critica profunzimilor“ prin însuși obiectul și scopul exagezei sale, adică decelarea fenomenului original, a nucleului ontic al lirismului eminescian, demers de o modernitate indiscutabilă, dacă avem în vedere modelele invocate: „Deoarece studiul de față vizează, în poezia lui Eminescu, lirismul profunzimilor, metoda prin care a fost explorată zona <<plutonică>> eminesciană se revendică în mod natural de la <<critica profunzimilor>>; în însușirea ei, autorul a avut drept imbold, încă din vremea studiilor universitare [s. n.], operele unor critici literari ca Albert Béguin, Marcel Raymond, Thierry Maulnier sau Friedrich Gundolf, dar nu mai puțin operele teoretice ale lui Lucian Blaga, iar acestea apoi, direct sau indirect i-au deschis orizonturi spre gândirea unui Sigmund Freud ori Martin Heidegger“. ⁷⁰

Conștiința modernă a autorului îl determină pe acesta să teoretizeze asupra metodei al cărei adept se declară: „Metoda aici aplicată își are deci temeiurile într-o critică literară ale cărei valențe teoretice mai degrabă decât a îndemna la generalizări și

⁶⁷ idem

⁶⁸ ibidem

⁶⁹ I. Negoîțescu, *Poezia lui Eminescu*, Ed. pentru literatură, București, 1968, p. 8.

⁷⁰ I. Negoîțescu, *Poezia lui Eminescu*, Ediția a III-a, Editura Junimea, Iași, 1980, p. 6.

abstracțiune o întorc asupra ei însăși, adică în ultimă instanță la obiectul particular al cercetării critice”.⁷¹

Dacă, în ceea ce privește critica și eseistica literară profesate de cerchiști, racordarea acestora la metodologia modernă e greu de contestat, nu același lucru se întâmplă cu arta poetică formulată și practică de poeții Cercului Literar. Am remarcat, mai sus, poziția unor cercetători care pun la îndoială sau chiar neagă vehement situarea în zona modernismului a artei poetice și a lirismului de factură cerchistă.

Parcă spre a preîntâmpina obiecții de genul celor emise de Ovid S. Crohmălniceanu și Klaus Heitmann ori Marin Mincu, una dintre cele mai pertinente exegeze consacrate liricii și artei poetice cerchiste, datorată unui membru al grupării sibiene (N. Balotă), ține să sublinieze dimensiunea modernă a conștiinței lirice și a atitudinii față de poezie adoptată de Radu Stanca și colegii săi: „A propune într-o artă poetică programatică o resurecție a baladei nu însemna, așadar, o întoarcere la forme desuete ale poeziei. Poeții grupului de la Sibiu aveau o conștiință foarte modernă a imposibilității unei comunicări naiv-imediate prin poezie, a ambiguității structurale a liricii, a necesității găsirii unor forme constructive, a unor rigori formale pentru îndiguirea oricărui lirism anarhic. <<Saltul poeziei din experiență în construcție e necesar>> – declara Radu Stanca – arătând că resurecția baladei <<înseamnă o construcție în spirit de disciplină, de unitate în multiplicitate, de conștiință și răspundere artistică>>”.⁷²

Așadar, „conștiința foarte modernă” a cerchiștilor despre poezie constă, după N. Balotă, pe de o parte, în refuzul de a accepta poezia ca o comunicare „naiv imediată” (ca o emanație spontană, necontrolată de rațiune), pe de altă parte, în valorificarea „ambiguității structurale a liricii” și, nu în ultimul rând, în pledoaria pentru construcție și rigoare. Acest din urmă deziderat, realizat prin intervenția și contribuția intelectului (teză susținută de Hugo Friedrich, când vorbește despre componenta apollinică a liricii moderne), nu exclude dimensiunea ludică a activității poetice, alternanța solemnității cu jocul, gravității cu ironia și autopersiflarea: „Desigur, – cum dovedesc chiar baladele teoreticianului <<resurecției>>, ca și cele ale lui Ștefan Aug. Doinaș ori Ioanichie Olteanu – această <<construcție>> este, în același timp, un joc teribil, dar și o mortificare a pasiunilor, un mod de a-și da o disciplină (în sensul medieval al acestui cuvânt). Dar, încă o dată, balada rămâne și joc, adică ritual, ceremonial grațios și gratuit. *Construcția nu elimină joaca, disciplina nu alungă fantezia zburdalnică*”. [s. n.]⁷³

Un aspect semnificativ al eseului lui Nicolae Balotă îl constituie preocuparea autorului de a raporta arta poetică a cerchiștilor la modernism. În viziunea exegetului euphorionist, *Resurecția baladei* (textul lui Radu Stanca, dar și fenomenul liric circumscris) reprezintă „o soluție poetică” originală, propusă de sibieni, o contribuție la poetica modernismului și, în nici un caz, un act de ruptură cu

⁷¹ idem

⁷² Nicolae Balotă, *Labirint/ Eseuri critice*, Ed. Eminescu, Buc., 1970, p. 339.

⁷³ idem

structura liricii moderne, așa cum s-a configurat ea prin vârfurile sale: „Resurecția baladei, așa cum o preconizau poeții Cercului (și înainte de toate, Radu Stanca), nu constituia un scop în sine al unei revoluții poetice. Ea era doar o unealtă în vederea unui <<spor poetic modern>>. Felul în care era concepută balada îndepărtează obiecția de antimodernism ce s-ar putea aduce revivificării unei specii apuse [. . .] Nici o ruptură, deci, cu structura modernă a liricii, așa cum apare ea de la marea revoluție poetică – de la Poe, Baudelaire, Rimbaud – încoace”.⁷⁴

Să mai reținem, din amplul citat de mai sus, „grija” eseistului de a îndepărta obiecția de antimodernism ce s-ar putea aduce artei poetice profesate de cerchiști. În realitate, chiar criticul admite o tendință antimodernă a cerchiștilor, orientare care nu se suprapune, totuși, curentului tradiționalist: „Într-adevăr, s-ar putea vorbi, despre un antimodernism al Cercului, fără ca aceasta să însemne (conform unor categorii polare ușuratic încetățenite în istoria noastră literară) conservatorism, tradiționalism. Dacă poezia pură, pe de o parte, aventura suprarealistă a anilor ’30, pe de altă parte, constituiau <<modernismul>> în 1940, tentativa sibiană din 1945 poate fi considerată antimodernă”.⁷⁵

Văzută ca o reacție îndreptată, deopotrivă, împotriva poeziei pure dar și reminiscentelor avangardei, „tentativa sibienilor” propune, de fapt, o depășire a modernismului ca fenomen încheiat. („Modernismul antebelic încetase să mai fie modern.”) În aceste condiții, termenul „antimodernism”, folosit de Nicolae Balotă, poate dobândi accepția de „postmodernism”. (În 1968, când autorul își publică eseul în revista „Familia”, conceptul încă nu atinsese apogeul carierei, eveniment ce se va produce abia după 1970).

Îi revine lui Ion Vartic, unul dintre exegeții cei mai avizați și pătrunzători ai literaturii cerchiste, meritul de a fi sesizat apropierea între lirica sibienilor și postmodernism. Intuiția criticului clujean, aparent șocantă, se susține dacă avem în vedere atitudinea pe care o adoptă poetica cerchiștilor față de trecutul cultural, atitudine comună cu cea împărtășită de autorii considerați postmoderni care, spre deosebire de predecesorii lor, nu resping moștenirea culturală, ci o asumă, prin asimilare, citare, parodiare etc.

Investigând caracteristicile postmodernismului, poeta și eseista Magda Cârneci (aparținând ea însăși generației care a impus curentul respectiv în literatura română) așază fenomenul sub semnul eclecticismului cultural: „În fapt asistăm la o ciudată <<democrație estetică>>: timpul prezent pare să-și asume în mod egal și indiferent toate formele și stilurile, din toate epocile și locurile, toate avangărzile și modele. Un vast gust neoeclctic – lucrând în afara principiilor avangardiste unificatoare și constrângătoare de până acum – pune în scenă un fel de expoziție universală a stilurilor, un fel de *inventariere finală* [s. a.], recapitulativă, a stilurilor”.⁷⁶ Caracterizarea făcută de poeta optzecistă este aplicabilă liricii cerchiștilor în

⁷⁴ *ibidem*, p. 334.

⁷⁵ *ibidem*

⁷⁶ Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1996, pp. 146-147.

asemenea măsură, încât ne permite să considerăm poetica acestora un postmodernism avant la lettre. Însăși referirea la acea punere în scenă a unui gen de expoziție universală a stilurilor, sau la o „inventariere finală, recapitulativă a stilurilor“, aparținând tuturor epocilor și spațiilor culturale, ne duce cu gândul la eseul lui Radu Stanca (din 1945), *Ireductibilitate stilistică*, unde se afirma principiul coexistenței stilurilor la nivelul unei culturi („Într-o cultură nu avem de-a face niciodată cu un singur stil, ci cu mai multe. . .“), principiu, aplicabil, prin analogie și în cazul operei literare, care, la rândul ei, nu ar fi „reductibilă la un stil fundamental“, ci poate propune, cum s-a remarcat (în citatul de mai sus), o „expoziție universală a stilurilor“.

O atitudine ce poate fi calificată postmodernă se desprinde, explicit, din cele două eseuri referitoare la poezie, publicate de Wolf von Aichelburg (sub pseudonimul Toma Ralet) în „Revista Cercului Literar“ (nr. 4 și respectiv nr. 6-8). Este vorba de articolele *Criza sufletului modern în poezie* și *Despre prețiozitate în poezie*. Criza pe care o denunță eseistul cerchist este una a substanței poeziei înseși, reprezentând o problemă de semnificație majoră, ce pune în discuție chiar destinul artei. Din această perspectivă ea îi apare ca o criză metafizică ce se disociază de criza tehnică a materialului artistic, văzută ca un impas la care au condus inovațiile („extravaganțele“) avangardiste: „Modernismul și subspeciile lui stilistice, futurismul, suprarealismul, dadaismul, extravaganțele primelor două decade ale secolului nostru, nu trebuie socotite, cred, ca o criză de fond a poeziei, ci mai degrabă ca o îndepărtare temporală de la izvor, de la tradiția ei, un ciclu de aventuri autonome, cu legi aparte, care trebuie privite sub aspectul istoric al artei. Criza despre care vorbim noi nu e o deviere, ci o criză a substanței poeziei însăși, și cei în cauză nu rup cu tradiția ca experimentatorii modernismului. Modernismul indica o criză tehnică a materialului artei. Criza, despre care vorbim noi, este o criză metafizică. Arta are o latură materială, meșteșugul, și o latură metafizică, destinul ei. Experimentatorii ignorează destinul artei. În al doilea caz conștiința destinului e iperlucidă: acest destin este pus la încercare“.⁷⁷

Pentru a pune în evidență criza de fond a artei (aici, poezia), autorul invocă, drept termen de referință, o artă poetică emblematică, cea a lui Rilke, adică aparținând unui poet care, deși contemporan cu modernitatea, se vădește o conștiință orfică, așadar exemplară în cel mai înalt grad. Potrivit crezului liric rilkeean desprins din a noua elegie duineză, poezia, ca expresie a interiorității maxime, ia în posesie realitatea exterioară (pământul, materialitatea brută) pentru a o transfigura, într-un proces de sublimare spirituală ce are drept rezultat o nouă substanță, înzestrată cu proprietăți diafane, eterice, transparente. Ca un nou Orfeu, poetul este chemat să preamărească, actul său este (re) investit cu un sens soteriologic: „Adică materia cea mai oarbă, cea mai densă, pământul, poate fi și el

⁷⁷ Toma Ralet [Wolf von Aichelburg], *Criza sufletului modern în poezie*, în „R. C. L“, anul I, nr. 4, aprilie 1945, p. 4.

mântuit, transformat, transformându-se în interiorul sufletului omenesc în suflet, substanța cea mai transparentă. Acesta e drumul preamăririi”.⁷⁸ La capătul opus al acestei căi regale a poeziei se află, consideră autorul cerchist, lirica profesată de T. S. Eliot: „Eliot, dimpotrivă, coboară treptele sufletului spre infern, spre tot mai dur, tot mai întuneric, până la impermeabilitatea neantului”.⁷⁹

Un alt caz, considerat simptomatic pentru criza sufletului liric modern, este cel al lui Mallarmé, „le poète impuissant qui maudit son génie/à travers un dessert stérile de Douleurs”, a cărui conștiință poetică resimte înstrăinarea absolută, abandonul și depozedarea de har. În loc să premărească, poetului nu-i rămâne decât să contemple „puritatea neființei” sau să se lase pradă unui narcisism steril aidoma Irodiadei, personajul liric al poemului cu același titlu. Semnificația unei astfel de atitudini lirice este interpretată de către Wolf von Aichelburg prin pierderea contactului cu *natura naturans* (ca matrice regeneratoare) și printr-o emancipare periculoasă a sufletului (modern) de Creator, văzut ca obârșie a harului și a vieții: „Lumea pentru această poezie s-a emancipat din mâna Creatorului. Fructul rupt din creangă nu mai crește. Intervine o lentă descompunere, un fel de auto-parazitism. Sufletul emancipat de izvorul său dătător de viață se oglindește și se reflectează până la istovire (*La jeune Parque*).”⁸⁰

Referindu-se la un alt poet reprezentativ pentru modernitate, Eugenio Montale, eseistul pune în evidență zădărnicia tentativei lirice de a interioriza un fragment de natură (în poemul *Corn englez*). Ca și în cazul Mallarmé, ruptura care s-a produs între conștiința poetică modernă și natură/Creație îl împiedică pe poet să realizeze comuniunea cu lucrurile, îl condamnă să rămână „înafara” actului mistic. Finalul eseului, sugerând circularitatea, readuce exemplul rilkeean. De această dată, însă, vocația poetului, de a preamări Creația, de a o mântui, prin interiorizare și ridicare la rangul de cântec suprem, este transferată și extinsă asupra întregii umanități, misiunea lui Orfeu devenind misiunea omului însuși: „Rilke spunea că tocmai interiorizarea lucrurilor asigură posesiunea lor și le înalță, le mântuiește: <<Schaff innenraum. . .>> (Creează spațiu interior). E misiunea omului să libereze <<lucrurile>> mute din amuțirea lor, sugându-le în sufletul său, sau prefăcându-le în cântare, precum Orfeu însuși, zeul omorât și risipit devine cântare, cântare pierdută ca o unduire în marele univers, ecou latent în inima lucrurilor, <<den verlorene Gott>>”.⁸¹

Propunându-și să aprofundeze prin meditație, dar mai ales să problematizeze criza sufletului poetic (chintesență a umanului), Wolf von Aichelburg readuce în actualitate faimoasa interogație hölderliniană („Wozu Dichter in dürrftige zeit?”), formulată în zorile epocii modernității. În demersul său teoretic, eseistul cerchist se întâlnește cu voci poetice contemporane lui, precum Archibald Macleish

⁷⁸ idem p. 5.

⁷⁹ *ibidem*

⁸⁰ *ibidem*

⁸¹ *ibidem*, p. 7.

(întrebându-se în poemul *Rațiuni pentru muzică*: „Dürftiger Zeit? – timp fără interiorizare?“), dar și cu gânditori ca Martin Heidegger și Romano Guardini, autori ai unor aspre rechizitorii la adresa modernității, ca vârstă a istoriei și a spiritului uman. Iată un fragment din lucrarea *Sfârșitul modernității*, în care filosoful și teologul de origine italiană, dar de expresie germană, meditează asupra pericolului pe care îl reprezintă tendința de *în-stăpânire* asupra Naturii, în locul celei (mai firesc-umane și poetice), de *luare în stăpânire* prin respect și prețuire (prin interiorizare, ar spune Rilke), așadar printr-o relație bună cu cosmosul și lucrurile, ce se face tot mai absentă: „Modernității i-a plăcut să justifice măsurile tehnicii prin folosul pe care tehnica îl aduce în bunăstarea omului. Prin aceasta, ea a ascuns ravagiile pe care lipsa ei de scrupul le-a făcut. Epoca viitorului va vorbi, cred, altfel. Omul care o poartă știe că în tehnică nu este vorba, până la urmă, de folos, nici de bunăstare, ci de stăpânire; de o stăpânire în sensul extrem al cuvântului, una care se manifestă printr-o nouă configurație a lumii. [. . .] Astfel, relația omului cu natura poartă caracterul hotărârii extreme: fie omului îi reușește să facă opera de stăpânire în mod corect, iar atunci devine puternic, fie se sfârșește totul“.⁸²

În eseu intitulat *Despre prețiozitate în poezie* (apărut în ultimul număr al publicației cerchiste), Wolf von Aichelburg continuă și dezvoltă atitudinea critică față de modernismul în poezie. Spre deosebire de primul eseu (*Criza sufletului modern în poezie*), unde era vizată concepția însăși asupra poeziei și destinului Artei, așadar substanța poetică, în ultimul text, accentul polemic are ca obiect forma liricii moderne, de fapt, a unei orientări (semnificative) a acesteia. Este vorba de poezia ermetică, văzută ca un revirement al prețiozității (la câteva secole distanță de poezii elisabetani sau de Gongora). Consecvent viziunii sale, Wolf von Aichelburg atribuie fenomenul cultivării (redescoperirii) prețiozității aceleiași crize a sufletului modern, criză echivalând cu secătuirea resurselor autentice ale lirismului și cu înstrăinarea Poeziei de la rosturile sale esențiale. Prin extrapolare, este combătut cultul frumosului în sine: „Cultul frumosului este fermentul de descompunere a impulsului creator. Noțiunea de frumos ca țintă conștientă a căutării artistice implică ea însăși o înstrăinare de la adevăratele izvoare ale creației“.⁸³ Atât în repudierea cultului frumosului, cât și în delimitarea de „arta pură“, demersul eseistului se vădește a fi în consens cu poziția adoptată de colegii săi față de estetism (prin Victor Iancu, I. Negoieșcu, Radu Enescu, N. Balotă), dar și cu autorul articolului programatic *Resurecția baladei*, Radu Stanca, contestatarul formulei/rețetei ce preconiza „poezia pură“. Concordanța în viziune subliniată, de noi, vine să întărească ideea coerenței organice pe care o prezintă ideologia literar - estetică a Cercului Literar.

⁸² Romano Guardini, *Sfârșitul modernității*/ O încercare de orientare, Traducere de Ioan Milea, Ed. Humanitas, Buc., 2004, p. 66.

⁸³ Toma Ralet [Wolf von Aichelburg], *Despre prețiozitate în poezie*, în „R. C. L”, anul I, nr. 6-8, iunie-august, 1945, p. 128.

Pentru a combate poezia ermetică modernă (considerată ca o nouă poetică a prețiozității), Wolf von Aichelburg raportează fenomenul la contexte cultural-estetice consacrate. O primă referință se face, în acest sens, la filosofia artei elaborată de romantismul german, unde „poezia era fenomenul original al literaturii întregi, ba uneori chiar al artei în general“. Potrivit unei astfel de concepții pornind din filosofia artei (împărtășită și profesată de grupul de la Jena), „Poezia este limba curentă a mitului și ca atare opusă conceptului neutralizant cu caracter de valoare de schimb. Poezia este înrudită cu magia creatoare, în funcție de care lucrurile își păstrează taina de *signum*, fiind legate cu fibre invizibile de cosmosul demonic“.⁸⁴

Raportată la acea vârstă de aur a logosului mito-poetic, modernitatea înregistrează o decădere a limbajului din starea privilegiată, deoarece „cuvintele au pierdut în mare parte valoarea lor htonică și au devenit monedă de schimb, transparentă și ușor de mânuit, care la rândul ei, simplifică lucrurile ca și raporturile sociale și structura individuală“.⁸⁵ Devenit noțiune curentă, cuvântul și-a pierdut virtuțile incantatorii, transformându-se într-un simplu vehicul, mijloc de comunicare al unor conținuturi inteligibile și sensibile, fără a mai izbuti să atingă, însă, „coardele vibratoare ale psihei vegetativ-vizionare“.

Pe de altă parte, omul „sofisticat“ al timpurilor moderne nutrește nostalgia după „încântarea magică a cuvântului tainic“, deoarece intuiește „în acest transport originea transcendențială a spiritului“. În aceste condiții, nașterea poeziei ermetice este considerată ca o tentativă de a înlocui „taina“, adică încărcătura magică a cuvântului, cu un „mister“ prefabricat, obținut prin „mijloace lăaturalnice“. Rezultă din aceste căutări, o lume nouă, un univers insolit, de fapt un surogat ce încearcă să reconstituie starea edenică, pierdută, propunând paradisuri artificiale (sunt citați Baudelaire și Rimbaud, în acest sens), la nivelul limbajului și al sensibilității, fapt ce impune o „inițiere specială“ din partea celor care frecventează și abordează acest lirism, în care „nemaizisul“ și ne-mai-auzitul“ au devenit un scop suprem.

Diagnosticul eseistului este formulat categoric, fără echivoc, semnalând, ca și în primul eseu, criza sufletului modern, a eului liric ajuns la maximă înstrăinare de resursele poetice (considerate autentice), dar care vădește, încă, aspirația nostalgică a verbului învestit cu virtuți magic-creatoare: „Avem de-a face cu acea oboasă care duce spre căutare de senzații neîncercate, proaspete. Raportată la sfera estetice poetice, oboșala aceasta indică epuizarea resurselor vibratorii ale cuvântului, setea de izvorul lor imaginativ, aspirația spre acel stadiu, în care cuvântul nu arăta, nu comunica, ci evoca, creia în chipul formulelor magice“.⁸⁶

⁸⁴ idem, p. 93.

⁸⁵ *ibidem*

⁸⁶ *ibidem*, p. 94.

IV. PROBLEMA ESTETISMULUI

Una din etichetele cel mai frecvent aplicate orientării și literaturii cerchiste a fost cea de „estetism“, formulată ca o acuzație vizând gratuitatea actului literar, dar și neimplicarea morală, evazionismul, lipsa de angajare. De remarcat că învinuirea de „estetism“ a fost vehiculată, în ceea ce îi privește pe scriitorii sibieni, atât în epocile totalitare (fascism, comunism), cât și în perioadele ce le-au urmat (anul 1945 sau intervalul 1990-2000).

În acest sens, credem că nu e întâmplător faptul că primul articol al numărului inaugural și articolul final din numărul ce încheie apariția *Revistei Cercului Literar* răspund unor acuzații (aducând precizări) referitoare la atitudinea scriitorilor cerchiști față de estetism. Iată-l pe I. Negoieșcu (în articolul *Perspectivă* ce deschide primul număr al publicației) răspunzând atacurilor din presa de orientare naționalistă, declanșate la apariția Scrisorii-manifest adresate lui E. Lovinescu: „Ni s-a spus de unii cu maliție, <<esteții din Ardeal>>. Formulă ridiculă și de două ori odioasă. Întâi, fiindcă literatura agreată în Cercul Literar se revendică tocmai de la refuzul localismului cultural, și apoi fiindcă *estetismul, depășit și anarhic, impropriu năzuințelor noastre* [s. n.] se aplica la un nume cu faima tradiției îndărătnice“. ⁸⁷ În același text, cel care își asumă de pe acum rolul de conștiință critică a grupării ține să nuanțeze precizând că, deși primatul valorii estetice reprezintă o condiție sine qua non, opera de artă poate îngloba și alte valori menite nu a diminua, ci de a potența valoarea estetică: „Opera de artă poate cuprinde și alte valori decât cea estetică. Dacă însă pe această n-o cuprinde ea e nulă ca operă de artă“. ⁸⁸

Într-o notă publicată la rubrica *Revista revistelor* a publicației cerchiste (nr. 6-8, iunie-august 1945), Radu Stanca, respinge, la rândul său, obiecțiile ce s-au adus „Revistei Cercului Literar“, obiecții ce vizau, în majoritatea lor, „un pretins <<estetism>> ce ar sta la baza atitudinii pe care am impus-o în aceste pagini“. ⁸⁹ Atitudinea reală a grupării s-a manifestat, precizează autorul, prin „încrederea acordată gustului“, prin „moderația în entuziasmele prețuirii critice“ și prin „umanismul estetic orientat spre constructiv și complex“. Aceste principii, ce au marcat orientarea revistei, au fost tendențios taxate „drept fantomele, fără aderență și actualitate, ale <<viciului>> de care suferea cultura europeană acum câteva decenii“ [s. n.]. ⁹⁰ Să remarcăm că fermitatea înlăturării acuzațiilor de „estetism“ este însoțită la Radu Stanca, la fel ca și la I. Negoieșcu („estetismul/depășit și anarhic“), de considerarea fenomenului ca inactual și revolut. În cuprinsul aceleiași note, reaua credință și ignoranța preopinienților este făcută responsabilă pentru distorsionarea unor idei exprimate în revistă, idei „prin care tocmai <<estetismul>> este condamnat și prin care

⁸⁷ [I. Negoieșcu], *Perspectivă*, op. cit., p. 4.

⁸⁸ idem

⁸⁹ Radu Stanca, „Revista revistelor“, în „R. C. L“, anul I, nr. 6-8, iunie-august 1945, p. 128.

⁹⁰ idem

necesitatea unui nou umanism este, în modul cel mai frecvent, aclamată“. Drept argument, în sprijinul afirmației citate, Radu Stanca evocă propria-i atitudine teoretică, exprimată în articole-programatice și eseuri ce comunică rezerva sa față de „purismul estetic“, aderența la opera clasică, „plurivalent axiologică“ (*Resurecția baladei*) sau ideea permeabilității genurilor literare (*Ireductibilitate stilistică*).

Dacă opiniile exprimate de I. Negoîtescu și Radu Stanca au un vădit accent polemic, menit a spulbera acuzațiile ce vizau o presupusă cantonare a grupării cerchiste în estetism, alte materiale apărute în propria publicație vin să clarifice și să nuanțeze poziția și atitudinea adoptate de scriitorii sibieni față de problema esteticului și estetism. Este vorba de eseurile și articolele semnate de Victor Iancu, Nicolae Balotă și Radu Enescu, ale căror texte abordează chestiunea dintr-o perspectivă critică și analitică sau teoretică, recurgând la o argumentație provenind din sfera esteticii sau a filosofiei culturii.

Cea mai importantă contribuție, în acest sens, o reprezintă esul lui Victor Iancu, intitulat *Actualitatea atitudinii estetice*, apărut în chiar primul număr al „Revistei Cercului Literar“. Textul aparținând tânărului asistent universitar (care își arătase sprijinul și solidaritatea cu cerchiștii, răspunzând atacurilor declanșate împotriva Scrisorii-manifest) propune o dezbatere de idei asupra estetismului și implicațiilor sale în artă. După cum sugerează însuși titlul, articolul încearcă să răspundă la întrebarea: cât de actuală (mai) este atitudinea estetică? Operând o demarcație între idealul lui homo aestheticus și estetism, Victor Iancu prezintă omul estetic (adică tipul care și-a consacrat preocupările și activitatea acestei dimensiuni a existenței) prin analogie cu omul religios, omul științific sau omul politic. Estetismul, arată autorul, presupune însă mai mult decât îndeletnicirea cu dimensiunea estetică a vieții: „El reprezintă un exces cu tendința de a reduce toate aspectele variate ale vieții exclusiv la factorul estetic“.⁹¹ Din fericire, la fel cum omul religios nu se identifică cu bigotul, „nici omul estetic nu se confundă întotdeauna cu estetul“ Acel stadiu al omului estetic, în care homo aestheticus considera, ca firească, să împărtășească concepția artei pentru artă, ține de o epocă revolută, reprezintă o poziție depășită. Exemple: un Hugo von Hofmannstahl, estetul convertit la valorile credinței catolice sau cazul poetului Stefan George, a cărui personalitate excentrică se lasă amprentată de valorile ethosului. Concluzia sună fără echivoc: „Cultul estetic este astfel depășit fără rezerve și mai ales fără regrete“.⁹²

Tentativele de a realiza purismul în artă, atunci când nu rămân un simplu deziderat, sunt fie sortite eșecului, fie condamnate să decadă în produse ale artei decorative, „care reprezintă negreșit un gen artistic inferior“, fără acces la statutul marilor opere de artă, „care nu se caracterizează numai prin perfecțiunea lor formală, dar și prin bogăția conținutului lor sufletesc“.⁹³ Dintre capodoperele care

⁹¹ Victor Iancu, *Actualitatea atitudinii estetice*, în „R. C. L”, anul I, nr. 1, ianuarie 1945, p. 40.

⁹² idem

⁹³ *ibidem*, p. 41.

îndeplinesc aceste condiții, sunt citate ultima simfonie a lui Beethoven și drama *Faust*. Denunțând exclusivitatea estetică drept o insuficiență în artă, pusă în evidență de „însuși stadiul actual al esteticii, care în zilele noastre s-a constituit într-o filosofie a valorii“, Victor Iancu nu preconizează, în nici un chip, abolirea primatului estetic, deoarece, „axiologia modernă ne-a demonstrat că fundamentarea valorii estetice pe alte valori, ca de pildă pe valoarea morală, religioasă, socială etc., departe de a o anula, este adesea de natură să o protejeze“.⁹⁴ Exemplele invocate sunt concludente: piesele lui Shakespeare și, din nou, *Faust* de Goethe.

Transpunând problema esteticului în contextul epocii contemporane în care legitățile istoriei au impus artistul-luptător, în detrimentul artistului-solitar (eventual adept al artei pentru artă), Victor Iancu atinge miezul problemei pe care o ridică eseul său: dacă mai ține de actualitate (și în ce măsură) orientarea estetică? În căutarea unui răspuns la interogația sa, autorul recurge la opiniile unui gânditor român contemporan, Mihai Ralea, care, fără a fi un adept al autonomiei esteticului, recunoaște că, în pofida caracterului de tranziție ce și-a pus amprenta asupra epocii, nu se poate vorbi de un „apus definitiv“ al Esteticii. Sub presiunea împrejurărilor istorice („frământările timpului“, cum le numește Ralea), Estetica nu sucombă, totuși, ea suferă doar acele mutații capabile să o transforme într-o „estetică adecvată“. Persistența esteticii, se datorează, în viziunea lui Ralea, faptului că „există în artă totuși caractere comune tuturor epocilor, tuturor școlilor, tuturor curentelor“, caractere/trăsături menite să reziste eroziunii timpului și să înfrunte toate schimbările. Mai mult decât atât, apelul la aceste principii estetice perene poate dobândi valențe taumaturgice, acționând compensatoriu asupra exceselor vremii de tranziție, consideră Victor Iancu creditând afirmațiile sociologului, moralist și luptător social: „Pornirile paroxistice ale timpurilor de tranziție pot fi potolite, compensate prin balsamul practicării unor virtuți estetice. Căci totdeauna arta a însemnat o valoare de echilibru a omenirii“.⁹⁵ Într-un ultim recurs la gândirea lui Mihai Ralea, eseistul cerchist reconsideră funcția umanizatoare a artei în societate, rolul acesteia de salvagardare a valorilor umanismului, într-o perioadă când condiția sa (a umanismului) se așază sub semnul declinului și al maximei alienări. Evidențierea aportului benefic și a rolului artei într-o perioadă de criză a istoriei, precum cea de la mijlocul secolului XX, este echivalentă cu o reactualizare a vechii teme schilleriene despre foloasele educației estetice. În concluzie, Victor Iancu consideră afirmarea atitudinii estetice ca o idee oportună și salutară în același timp: „Actualitatea orientării estetice se afirmă deci ca o binevenită terapie morală a vremii, menită să desintoxice sufletele otrăvite de zbuciumul istovitor al unui război cumplit și îndelungat“.⁹⁶

⁹⁴ *ibidem*

⁹⁵ *ibidem*, p. 42.

⁹⁶ *ibidem*, p. 43.

Preocuparea pentru definirea atitudinii Cercului Literar față de problema esteticului și estetism, exprimată în eseu al lui Victor Iancu, este acompaniată, în cuprinsul aceluiași prim număr al „Revistei Cercului Literar”, de o pertinentă analiză întreprinsă de Nicolae Balotă, asupra volumului *Între două lumi*, semnat de Mihai Ralea. Consacrând o „cronică a ideilor” lucrării apărute în 1943, tânărul critic cerchist nu ezită să formuleze câteva rezerve față de poziția gânditorului român, concretizată în interpretarea social-economică a fenomenului cultural (ca triumf al materialismului istoric), ce îl conduce pe sociologul contemporan la contestarea radicală a estetismului. În afara acestor erori, provenind dintr-un „exces de zel sociologizant”, Mihai Ralea este elogiat în calitate de autor al unor pagini de excepțională profunzime și al unor „lucide anticipări în sensul idealurilor unei umanități ieșite din negura timpului de față”. Sunt subliniate, de asemenea, ca merite ale lucrării, „năzuința către omul total” și „elogiul” adus „artei ca operă de umanizare”, elogiu formulat într-o frază citată și comentată și în eseu al lui Victor Iancu; „dacă valoarea omului e azi în scădere, dacă umanismul încearcă vremuri de amurg, mentalitatea estetică poate opri ultimele rătăcirii”.⁹⁷

Convergent ideilor exprimate de Victor Iancu (în eseu citat), idei vizând depășirea estetismului/deschiderea esteticului spre alte valori, ni se prezintă (și) eseu semnat de Radu Enescu, în ultimul număr al publicației cerchiste. Dacă Nicolae Balotă se oprea, în „cronica” sa, asupra unui contemporan, propus ca reper pentru cristalizarea atitudinii estetice a grupării cerchiste, atenția lui Radu Enescu se îndreaptă (ghidată, de asemenea, de sugestia lui Victor Iancu) spre Schiller. Însuși titlul eseului (*Actualitatea lui Schiller*) e elocvent pentru tentativa cerchiștilor de a se raporta la o tradiție europeană solidă, consacrată, chiar dacă dezbateră „pe marginea estetismului” (cum sună subtitlul articolului) este inițiată din perspectiva contemporaneității.

Referindu-se la opusculul schillerian intitulat *Despre sublim* din 1801, tânărul eseist sibian ține să evidențieze, la Schiller, „o deosebit de pronunțată transformare a esteticii în anexă a eticii”, o „subordonare a ei [a esteticii] unui ideal superior etico-educativ”.⁹⁸ În această ordine de idei, Sublimul însuși este considerat ca o categorie a esteticii menită de a pune în relief, la modul cel mai pregnant, dimensiunea morală a omului. Considerând *libertatea* ca un corolar al destinului uman și ca menire supremă a omului, Schiller apreciază chiar dobândirea acesteia un rezultat al „acțiunii purificatoare a sublimului și a moralei”.

În finalul studiului său, alăturând lui Schiller numele filosofilor Kant și Schopenhauer, Radu Enescu crede că, în cazul celor trei gânditori, se poate vorbi de o transcendere a estetismului, de o doctrină a frumosului, în care esteticul este investit cu o funcționalitate supremă, iar contemplația estetică, încărcată cu valențe ontologice, devine o necesitate existențială: „Concepția lor înzestreză esteticul cu o menire mult

⁹⁷ Nicolae Balotă, [Cronica ideilor], „Între două lumi”, în „R. C. L”, anul I, nr. 1, ianuarie 1945, p. 59.

⁹⁸ Radu Enescu, *Actualitatea lui Schiller/ Pe marginea estetismului*, în „R. C. L”, anul I, nr. 6-8, iunie-august 1945, p. 121.

mai înaltă, deservind scopuri ce depășesc cu mult cadrele strâmte ale unui estetism, ce consideră esteticul ca un lux, ca un divertisment agreabil. Contemplația estetică, în ambele sale ipostaze de frumos și sublim, dobândește grele semnificații ontologice, devenind o necesitate existențială, pusă în slujba unor idealuri supreme, mai presus de contingențele efemere ale unei lumi în care ni se refuză pe veci privirile însetate înspre piscuri”.⁹⁹

V. CONTRIBUȚII TEORETICE LA CRISTALIZAREA DOCTRINEI LITERAR-ARTISTICE A CERCULUI LITERAR

1. *Eseuri programatice și arte poetice*

În partea finală a eseului său intitulat *Resurecția baladei*, Radu Stanca emite o afirmație care, aidoma altor formulări ale sale, deopotrivă originale și îndrăznețe, poate să surprindă. Laconic enunțată, ea sună astfel: „Or, darul omului este teoria”. De remarcat că acel „Or”,¹⁰⁰ de la începutul propoziției, are funcția de a indica delimitarea, chiar opoziția dintre „darul naturii” (evocat în fraza anterioară) și „darul omului”. Se subliniază, totodată ideea că „darul omului” este ceva cu totul aparte, reprezentând un privilegiu (cel mai înalt) față de „darul naturii”. În ce ar consta acest privilegiu? În însăși esența acestui „dar” care este „teoria”. Întorcându-ne la obârșia sa, adică la greaca veche, ne amintim că „teoria” înseamnă „contemplarea zeului”. Așadar, ceea ce face ca „darul omului” să fie superior „darului naturii” este tocmai această înzestrare specială, cea mai aleasă cu putință, ce rezidă în „contemplarea zeului”, adică în capacitatea intelectului de a scruta Absolutul. Nu mă îndoiesc că, formulându-și atât de apăsător, categoric enunțul (în fond, o posibilă definiție a umanului), Radu Stanca a avut în vedere sensul primordial al cuvântului „teorie”. Dar, cu siguranță, autorul eseului a ținut cont de accepția modernă a termenului, din a cărei perspectivă „darul omului” ar echivala cu privilegiul accesului la abstract și idealitate, omul însuși definindu-se ca ființa dotată cu facultatea de a construi și dezbate idei și concepte.

Înzestrat cu excepționale aptitudini speculative și cu o neobișnuită capacitate de reflecție, atribute exprimate într-o remarcabilă activitate eseistică, Radu Stanca s-a impus ca „lider teoretic al Cercului Literar de la Sibiu și Cluj”. Aportul său la cristalizarea ideologiei cerchiste este considerabil, de cea mai mare însemnătate, dacă avem în vedere contribuțiile sale teoretice aparținând unor domenii precum: filosofia culturii (*De la stilul istoric la stilul filosofic, Ireductibilitate stilistică*), estetică și teorie literară (*Problema cititului*), teatrologie (*Despre teatrul literar, Teatrul de amatori, „Reteatralizarea” teatrului, Metafora în arta regiei, Interiorizare și exteriorizare în arta actorului*). O semnificație deosebită au, în contextul operei sale teoretice, cele două articole cu caracter programatic *Resurecția baladei* și *Resurecția tragicului*, dar și eseurile cu caracter de arte poetice, categorie ilustrată de texte precum *Ceva despre tristețe*, *Versul ultim* și, din nou *Resurecția baladei*.

⁹⁹ idem, p. 122.

¹⁰⁰ Radu Stanca, *Resurecția baladei*, în „R. C. L”, anul I, nr. 5, mai 1945, p. 61.

Reprezentând conștiința teoretică de prim-plan a grupării cerchiste, Radu Stanca are meritul de a fi elaborat o suită de eseuri cu caracter programatic, de o factură aparte. Insolitul acestor texte provine dintr-o ambiguitate deliberată, mai exact dintr-o dualitate aparent contradictorie a orientării lor. Aceste eseuri aparțin unui tip de discurs mixt ce include, în același timp, un sens *restaurator* (vizând recuperarea valorilor tradiției), dar și unul *vizionar* (anticipativ). Exemplele cele mai concludente ni le oferă eseurile *Resurecția baladei* și *Resurecția tragicului*, dar, încadrabile în aceeași categorie sunt și articolele *Despre teatrul literar* sau *Mică introducere la cronica artelor minore*. Aidoma statuii lui Iannus Bifrons, aceste eseuri programatice au o față întoarsă spre trecut (în tentativa de a recupera /reabilita o dimensiune a tradiției: specie/germ literar sau categorie estetică „depreciată”) și o altă față privind înspre viitor (ca posibilitate de înnoire, de revigorare a speciei/genului în cauză).

Înzestrarea, vocația teoretică a lui Radu Stanca, înclinația sa înnăscută pentru reflecție (având ca obiect actul spiritual în sine, dar și propria creație), toate aceste date, ce compun fenomenul originar al personalității sale, se lasă fecundate și direcționate de o cultură umanistă impresionantă, asimilată cu o apetență extraordinară de către tânărul scriitor. Formația sa intelectuală, vădind o neobișnuită precocitate, este completată în anii '40, prin influența nemijlocit exercitată de profesorii Lucian Blaga și Liviu Rusu, ale căror cursuri/seminarii și, îndeosebi, opere, le frecventase. Marcată, prin orientare și tematică, de operele măștrilor săi, veritabile modele de urmat, eseistica lui Radu Stanca, din acea perioadă, continuă și prelungește preocupările celor doi gânditori, după cum remarcă Ion Vartic. Dacă influența blagiană e decelabilă în studii circumscrise filosofiei culturii (*De la stilul istoric la stilul filosofic, Stilistica - o nouă disciplină a filosofiei* sau în *Ireductibilitate stilistică*), un eseu precum *Problema cititului/Contribuții la estetica fenomenului literar* are ca punct de pornire ideile estetice ale lui Liviu Rusu (fapt sugerat și de dedicația ce precede textul).

Abordarea „problemei cititului” este întreprinsă de Radu Stanca din perspectiva esteticii fenomenologice, pe care o apreciază drept „pozitivă” și mult mai adecvată, în raportul cu opera literară, decât estetica psihologică față de care își exprimă rezerva sa. „Opera literară sau actul făcut este modul estetic de ființare al expresiei”¹⁰¹, afirmă eseistul, formulând, astfel, un statut ontologic al operei literare, ceea ce îl apropie pe tânărul autor de factura meditației heideggeriene din studiul intitulat *Originea operei de artă*.¹⁰² Obiectivul esteticii fenomenologice constă, în viziunea lui Radu Stanca, „să caute să privească opera literară numai din perspectiva structurilor ei proprii, structuri care există în afară de creator și în afară

¹⁰¹ Radu Stanca, *Problema cititului/ Contribuții la estetica fenomenului literar*, în Radu Stanca, *Aquarium*, op. cit., p. 41.

¹⁰² Martin Heidegger, *Originea operei de artă*. Traducere și note de T. Kleininger/ G. Liiceanu. Studiu introductiv de C. Noica, Ed. Univers, Buc., 1982, pp. 31-105.

de contemplator, fără a mai fi nevoie să se acomodeze altor perspective decât acelea pe care i le deschide opera literară însăși”.¹⁰³

Preluând două afirmații din *Introducerea în poetică*, ale lui Paul Valéry („L’oeuvre de l’esprit n’existe qu’en acte” și „C’est l’exécution du poème qui est le poème”), Radu Stanca dezvoltă teoria conform căreia opera literară, în măsura în care e operă a spiritului, ființează doar în stare de act, adică de „execuție” a ei. Nu întâmplător, termenul, „execuție” este, aici, identic cu cel folosit în muzică. Opera literară, poemul, ființează (se *actualizează*) prin *execuție*, la fel cum muzica „devine operă de artă propriu-zisă numai din momentul ce e executată”.¹⁰⁴ (Analogia e valabilă și în ceea ce privește teatrul, adică opera dramatică ce dobândește „ființa” abia în momentul când este executată, prin punerea în scenă și interpretare).

Dacă transpunerea în „act”, execuția, este elementul comun, obligatoriu, atât pentru literatură cât și pentru muzică, teatru, dans, în ceea ce privește modalitățile de execuție, ele sunt diferite, fiind determinate de caracteristicile fiecăreia din aceste arte. „Modalitățile de execuție ale poeziei, arată Radu Stanca, punctând problema esențială a demersului său, – sunt modalitățile cititului”. Considerat actul prin care opera literară se lasă „executată” (contemplată), cititul are o „dublă funcțiune: una de contemplație și alta <<de actualizare>> în timp a unei opere”. Având în vedere complementaritatea acestor două funcțiuni, perspectiva fenomenologică adoptată îi permite autorului să echivaleze *cititul* cu „modul estetic de a contempla literar”, *scrisul* cu „modul estetic de a exprima literar”, iar *cartea* cu „modul estetic de a ființa literar”.

Procedând riguros, metodic, în partea a doua a eseului său, Radu Stanca distinge trei tipuri ale cititului: cititul științific, cititul retoric și cititul adecvat estetic. Descriind caracteristicile fiecăruia dintre cele trei tipuri, cu evidențierea funcționalității și finalității specifice, autorul își exprimă opțiunea pentru ultimul tip, cel care include cititul adecvat estetic, în cadrul căruia deosebește alte trei categorii, în conformitate cu genurile literare: cititul adecvat estetic genului epic, cititul adecvat textului dramatic și cititul adecvat genului liric.

Pledoaria pe care Radu Stanca o susține pentru adecvarea actului semnificativ, care este cititul, reprezintă, totodată, o tentativă de a soluționa o problemă majoră curentă, anume cea a *cititului inadvertent*, problemă ce își are originea într-o „profundă și totală criză [apărută] în raporturile dintre cititor și scriitori”, criză generată de împrejurarea că „cititorii moderni au pierdut complet contactul cu opera literară”. Pornind de la constatarea unei situații de o deosebită gravitate („Cititorii moderni nu mai știu citi”), autorul își propune să dezbată, în încheierea eseului său, „problema educației literare”, ca o alternativă la ceea ce el consideră „o periculoasă criză culturală a spiritului general”.¹⁰⁵

¹⁰³ Radu Stanca, *Problema cititului*, op. cit., pp. 41-42.

¹⁰⁴ idem, p. 43.

¹⁰⁵ *ibidem*, p. 71.

Conceput ca lucrarea de licență în litere și filosofie, textul lui Radu Stanca își depășește, considerabil, intențiile mărturisite în titlul și tema lucrării. Pe lângă meritul de a propune o dezbatere argumentată (literar, estetic și filosofic) despre raporturile dintre scriitor-operă-cititor, eseul conține remarcabile valențe anticipative în sfera teoriei lecturii, ceea ce îi conferă autorului un rol de precursor în domeniu. Intuițiile legate de disponibilitatea operei literare de a se oferi, cu fiecare lectură („execuție“) interpretărilor multiple trimit la conceptul de „operă deschisă“ (Umberto Eco), după cum ideile referitoare la receptarea literară anticipează „orizontul de așteptare“ teoretizat de H. R. Jauss, potrivit lui Mircea Muthu,¹⁰⁶ unul dintre cercetătorii care au pus în valoare aportul stancian avant la lettre într-o disciplină neconfigurată la acea vreme.

În pofida faptului că este o lucrare științifică, vehiculând concepte și supunându-se rigorii pretinse de un asemenea tip de discurs, *Problema cititului* conține pasaje în care autorul meditează asupra vocației sale primordiale, poezia, pe care o definește într-o memorabilă formulare: „*Poezia este asemenea tainei sfintei cuminecături. Trebuie dată cu lingurița*“. (s. a.)¹⁰⁷ Poet autentic, dublat de un spirit reflexiv ce atestă o conștiință modernă în raport cu actul liric (asemeni lui P. Valéry sau T. S. Eliot), Radu Stanca este mereu preocupat de revelarea poeziei în esențialitatea sa, pe parcursul abordării „problemei cititului“. Polemizând cu adepții cititului retoric, eseistul decretează sentențios și profund, totodată: „Pentru aceștia, adevărata poezie se retrage definitiv și iremediabil în ea însăși, ca într-o cochilie“. ¹⁰⁸ Aceeași preocupare manifestă, rezultând din desprinderea semnificației profunde a cititului liric, considerat *cititul estetic revelator*: „Esențială, prin urmare, în cititul liric este degajarea lirismului original, acest lirism constituind specificitatea actului poetic liric“. ¹⁰⁹ Chiar dacă arta poetică a lui Radu Stanca, explicită, consacrată și unanim recunoscută, este *Resurecția baladei*, elemente adjuvante ale acestei arte poetice pot fi identificate în fragmente precum cele mai sus citate, după cum sensurile eseurilor *Ceva despre tristețe* și *Versul ultim* pot fi considerate complementare aceleiași arte poetice.

Publicat în „Universul literar“ (11 iulie 1942) eseul intitulat *Ceva despre tristețe* are ca premiză afirmația lui Goethe „Numai insuficientul este creator“ (parafrazată prin: „Numai insuficientul este artistic“), unde accentul cade pe noțiunea de „insuficient“, înțeleasă ca factor esențial, predominant în „atmosfera generală a unei opere de artă“. ¹¹⁰ Ipostaze ale sentimentului de tristețe, melancolia, spleenul, depresiunea sau resemnarea sunt privite ca „tot atâtea moduri tipice ale insuficientului“, având rolul de a fecunda, în opera de artă în genere și în cea poetică în special, „dispoziții artistice dintre cele mai caracteristice“.

¹⁰⁶ apud Petru Poantă, *Cercul Literar de la Sibiu*, op. cit., p. 85.

¹⁰⁷ Radu Stanca, *Problema cititului*, op. cit., p. 51.

¹⁰⁸ *ibidem*, p. 68.

¹⁰⁹ Radu Stanca, *Ceva despre tristețe*, în *Aquarium*, op. cit., p. 25.

¹¹⁰ *idem*, p. 28.

Considerată ca o categorie estetică, tristețea reprezintă pentru poezie, în viziunea lui Radu Stanca, o condiție nu doar necesară, ci obligatorie chiar. (Reformulând o declarație aparținând muzicianului Franz Schubert, poetul se crede îndreptățit să afirme: „Nu cunoaștem decât poezie tristă . . . “)

„Categorie lirică“ prin excelență, tristețea reprezintă un principiu omniprezent în poezie, fie că se manifestă ca „obiect de sine stătător“ (tristețea metafizică, după expresia blagiană), fie ca „Stimmung“ sau ca atmosferă creatoare. Aidoma altor texte programatice ale autorului, perspectiva adoptată, aici, este una axiologică: „În orice caz, tristețe, <<Stimmung>>, subiectivitate, sunt noțiuni ideal corelate în opera poetică majoră”.¹¹¹ Astfel se poate afirma că punctele de vedere, exprimate în textele cu valoare de artă poetică ale lui Radu Stanca, sunt compatibile (doar) cu statutul de capodoperă al creației literare.

Apărut în aceeași publicație și în același an cu eseu *Ceva despre tristețe*, articolul intitulat *Versul ultim* (în *Universul literar*, august 1942) se prezintă ca o prelungire a meditației poetului asupra propriei îndeletniciri, contribuind, la rândul său, la configurarea artei poetice a lui Radu Stanca. Valorificând sugestii venite din partea criticii literare (Thierry Maulnier, citat cu a sa *Introducere în poezia franceză*), dar și din direcția esteticii (Livu Rusu, Pius Servien), autorul ia în considerare versul ultim al poemului, apreciat ca „una dintre realizările cele mai caracteristice ale <<poantei>> lirice”.¹¹² Este evidențiat rolul spiritului de „poantă” al poeziei lirice, spirit ce reprezintă, în viziunea eseistului, „un efort rațional și de raționalizare a conflictului interior, dar cu tendințe de clarificare”.¹¹³ Soluționarea conflictului își găsește rezolvarea, în actul poematizării, în ultimul vers al textului, ceea ce conferă acestei microstructuri lirice un statut privilegiat. Constituie apanajul marilor creatori (din nou, perspectiva axiologică!) capacitatea de a „încărca” versul ultim al poemului cu valențe nebănuite. Formulată în chip concludiv, această încărcătură de semnificații împrumută versului ultim o gravitate excepțională. Prin versul ultim, poetul edifică o stare de spirit care își prelungește ecoul și după încheierea poemului. Înzestrat cu funcția cea mai importantă, anume aceea de a crea sugestia că reverberațiile spiritului și semnificațiilor lirice continuă la nesfârșit, „versul ultim este versul cel mai reprezentativ al activității poetice”.¹¹⁴ El trebuie să fie acel „telos” (din estetica greacă), scopul, ținta spre care năzuiește „marea poezie”, în aspirația sa de a atinge „inefabilul supraconștient al esențelor sale intime”. În finalul eseului, Radu Stanca distinge mai multe feluri ale versului ultim (autonom, epigramatic, leit-motivul, versul continuativ) și procedează la o descriere a fiecăreia dintre aceste ipostaze.

Dacă articolele mai-sus citate conțineau elemente și note caracteristice menite să contureze o profesiune de credință personală, și chiar să definească o artă poetică proprie, cea a autorului lor, în ceea ce privește *Resurecția baladei*, perspectiva

¹¹¹ Radu Stanca, *Versul ultim*, în *Aquarium*, op. cit., p. 33.

¹¹² idem, p. 32.

¹¹³ *ibidem*, p. 34.

¹¹⁴ Ovid S. Crohmălniceanu/ Klaus Heitmann, *Cercul Literar*. . . , op. cit., p. 46.

se amplifică. Articolul nu mai conține doar o luare de poziție *pro domo*, ideile lui sunt reprezentative pentru opțiunea lirică și orientarea estetică atât a autorului, cât și a colegilor săi, poeții din gruparea cerchistă: Ștefan Aug. Doinaș, Ioanichie Olteanu și Dominic Stanca. Arta poetică, formulată acum și aici (eseul apare în „Revista Cercului Literar“, anul I, nr. 5, mai 1945), este expresia unui crez poetic împărtășit de reprezentanții lirismului cerchist.

După cum „baladesul“ a devenit marea inconfundabilă a Cercului Literar (redescoperirea și revigorarea speciei fiind în măsură să consacre o grupare scriitoricească), *Resurecția baladei*, reprezentând chintesența poeziei sale, s-a impus la fel de emblematică pentru fenomenul cerchist.

Creditând o afirmație a lui Ștefan Aug. Doinaș, după care „n-a existat o pregătire programatică a baladescului“,¹¹⁵ cultivarea sa (spontană și nepremeditată) datorându-se mai degrabă unui impuls spontan, cercetătorii Ovid S. Crohmălniceanu și Klaus Heitmann consideră, în lucrarea lor, că „articolul lui Stanca rezulta așadar din dorința explicării acestui impuls“. ¹¹⁶ Fără a subestima „rolul pe care l-a avut intervenția respectivă [*Resurecția baladei*] în cristalizarea ideologiei grupului și configurarea fizionomiei literare distincte“, cei doi autori evaluează eseul lui Radu Stanca, în principal, ca „expresia cea mai răspicată și fecundă a antipurismului său“. Or, chiar având ca punct de pornire reacția îndreptată împotriva purismului liric, textul reprezintă mai mult decât atât. *Resurecția baladei* se constituie ca o admirabilă sinteză a punctelor de vedere, ale convingerilor literar-estetice profesate de membrii Cercului Literar. Eseul reprezintă un loc geometric, punctul de convergență al liniilor ce corespund unor probleme de maximă semnificație cum ar fi: atitudinea față de modernism și tradiție, poziția față de estetism și perspectiva axiologică. Nu în ultimul rând, eseul lui Radu Stanca se propune ca o contribuție la poezia viitorului.

Eseul lui Radu Stanca este structurat în două părți, separate între ele printr-un semn grafic (asterisc), ce pune, astfel, în evidență, cele două coordonate majore, în jurul cărora se constituie textul: o dimensiune polemică (ce conține atitudinea față de purism) și o dimensiune constructivă (ce propune ca alternativă, la criza lirismului, balada).

Trebuie precizat că sensul polemic al demersului întreprins de Radu Stanca nu are ca obiect, cu precădere, poezia pură, cât mai ales, criza lirismului ce se face resimțită „odată cu dispariția marilor creatori de poezie pură“, ¹¹⁷ criză generată chiar de triumful „teoriei“ poeziei pure. Reprezentând o formulare academică a „conceptului“ de poezie pură, această teorie se face vinovată de a fi contribuit la degradarea formulei magice în simplă rețetă pentru uzul tuturor. Din oficierea unui sacerdoțiu, actul poematizării a decăzut până la a deveni un ritual de rutină, pus în practică inclusiv de cei mai puțin chemați. În procesul degenerativ declanșat, esențele pure „au devenit, din esențe, mijloace“, în timp ce elementul „pur“ s-a transformat, din condiția sa de miez

¹¹⁵ idem

¹¹⁶ Radu Stanca, *Resurecția baladei*, op. cit., p. 57.

¹¹⁷ idem

inefabil al lirismului, în „coaşa frustă ce nu mai ascundea, de fapt nimic”.¹¹⁸ „Meşterşugul a surclasat invenţia”, formulează, lapidar şi memorabil, Radu Stanca, sintetizând traseul involutiv al poeziei puriste, de la vizionarismul novator (ilustrat de reprezentanţii poeziei pure) la stadiul artizanului „purist” care adoptă faţă de lirică o „atitudine normativă”. Consecinţele adoptării unei astfel de atitudini (normative) rezidă în eliminarea elementelor considerate de către poeţii „purişti” a fi impure. Prin repudierea sensurilor ideatice şi a conţinuturilor abstracte, avertizează autorul, „poezia a fost secătuită în mod extrem întrucât, ca orice operă de artă, şi ea se hrăneşte, când a ajuns pe planul major, dintr-un furaj axiologic”.¹¹⁹ Ceea ce Radu Stanca denumeşte metaforic „furaj axiologic” reprezintă însăşi „complexitatea de semnificaţii pe care o implică poezia, adică semnificaţia mitică, magică, eroică, religioasă, morală”.¹²⁰ Odată abolită complexitatea de semnificaţii ce „avea rostul de a propulsa, de a spori căldura şi vraja operei de artă”, poetul s-a văzut în situaţia de a nu mai putea deosebi „esenţialul de neesenţial, majorul de minor”.

Ajuns în acest punct, eseistul aduce o precizare extrem de importantă. Accentul polemic al demersului său, vizând „amendarea <<teoriei>> poeziei pure”, nu este întâmplător, el este determinat şi orientat „în sensul ideii capodoperei”, înţeleasă din perspectiva esteticii axiologice, conform căreia valorile (artistice sau estetice) nu se constituie ca monade, impermeabile, „ci comunică între ele, se condiţionează chiar, formează unele cadrul celorlalte etc. “. Însuşi statutul de capodoperă va apărea cu atât mai îndreptăţit, cu cât semnificaţia axiologică a operei de artă va vădi o mai mare complexitate. „Exclusivitatea esteticii nu duce la capodoperă”¹²¹ formulează aforistic şi memorabil Radu Stanca, argumentându-şi pledoaria pentru coabitarea valorii estetice cu celelalte valori. Imixtiunea acestor valori provenind din sfere diferite (eticul, religie, filosofie etc.) este de natură să potenţeze conţinutul estetic şi, în consecinţă, nu trebuie privită ca o tentativă de „uzurpare”, ci ca „fecundă soliditate axiologică, în sensul viziunii ample a unei lumi întregi”. Comparaţia pe care autorul o face, între două texte eminesciene (*Somnoroase păsărele*, ilustrând poezia „pură” şi *Luceafărul*, operă reprezentativă pentru „infiltraţia axiologică aproape nelimitată”) este edificatoare. Concluzionând în finalul primei părţi eseul său, Radu Stanca subliniază faptul că atragerea altor valori este menită să îmbogăţească esenţa lirismului, după cum, acelaşi act ar însemna un aport substanţial la diversificarea instrumentaţiei artistice, contribuind la înnoirea liricii şi punându-se la dispoziţia „poeziei ce ar tinde spre capodoperă”.

Propunând balada ca demnă de a figura în instrumentarul unui „spor poetic modern” şi, totodată, ca soluţie (între altele) la criza dezsubstanţializării lirismului (generată de absolutizarea şi proliferarea, ca „normă”, a principiului purismului),

¹¹⁸ *ibidem*

¹¹⁹ *ibidem*

¹²⁰ *ibidem*, p. 58.

¹²¹ *ibidem*, p. 59.

Radu Stanca își argumentează opțiunea evidențiind faptul că resurecția speciei, departe de a prejudicia miezul inefabil poetic, echivalează, mai curând cu o repunere în drepturi a esențialului și a substanței, în detrimetrul neantului și haosului, valori negative ce au invadat lirismul. Reprezentând „elementul de ordine, de disciplină, obligatul artistic ce susține complexul de sonorități lirice pe aceeași tonalitate de bază, în același consemn inițial“, balada se recomandă ca o alternativă la artele poetice ce promovează anarhia formei (cum ar fi suprarealismul, vizat explicit în eseu de față, dar și cu alte ocazii, de către autor).

La fel cum revigorarea baladescului de către poeții sibieni „nu constituia un scop în sine al unei revoluții poetice“, ci era un act generat de rațiuni interioare ale autorilor, nici eseu lui Radu Stanca nu seamănă cu artele poetice de tip manifest, ostentativ novatoare și șocante, cu care se afișaseră mișcările de avangardă. Departe de a-și propune să revoluționeze lirica, adresându-se totuși poeziei viitorului ca o soluție demnă de luat în considerare, pledoaria pentru resurecția baladei este susținută, după cum am arătat, în numele recuperării ideii de substanță și al reabilitării ideii de ordine și construcție poetică.

Contribuția baladei la revitalizarea lirismului este evaluată prin prisma permeabilității genurilor, prin situarea lor pe un plan egal în ceea ce privește potențialul artistic. Liricul, epicul și dramaticul nu mai sunt privite ca entități izolate, ci ca modalități artistice funcționând ca un sistem de vase comunicante. „Baladescul“ este văzut ca noul produs liric, rezultat din interacțiunea acestor elemente: „<<Baladescul>> se constituie tocmai din această comunicare, din această prezență a dramaticului în interiorul poeziei lirice. Bineînțeles, această prezență dramatică nu însemnează nicidecum coruperea liricului“. ¹²² În căutarea de noi resurse lirice, elementele alirice, pe care le aduce balada, participă la un proces alchimic, ale cărei etape sunt înregistrate de autorul *Resurecției baladei*, ca tot atâtea stadii de transmutație și transfigurare, din care „liricul, esențialul, originarul“ iese îmbogățit. După opinia unui comentator avizat (el însuși cerchist) al artei poetice propuse de Radu Stanca, „Se produce o mutație a lirismului [s. a.], și această mutație e esențială, constituind obiectivul urmărit prin resurecția baladei. Căci balada devine poezie lirică, prin excelență, deci <<comunicarea unei stări afective>>“. ¹²³ Dacă în cazul liricului pur precizează autorul, comunicarea unei stări afective se face direct, nemijlocit, în cazul baladei avem de-a face cu o comunicare ce recurge la un intermediar, care este așa-zisul „eveniment“ încorporat în substanța poemului. „Acest eveniment, pentru a fi baladesc, adaugă eseistul, trebuie să se caracterizeze în primul rând printr-o stare perpetuă de conflict dramatic“. ¹²⁴ Iată cum, prin introducerea evenimentului ce mijlocește comunicarea stării afective, se realizează un aport de substanță, un spor în plan conținutistic

¹²² Nicolae Balotă, *Labirint*, op. cit., p. 336.

¹²³ Radu Stanca, *Resurecția baladei*, op. cit., p. 59.

¹²⁴ idem, p. 60.

reprezentat chiar de valențele simbolic-sentimentale ale acelui eveniment încărcat cu „o cât mai profundă semnificație umană“. Această semnificație „uman-poetică“, menită să îmbogățească cu noi sensuri conținutul stării afective, conferă baladescului statutul de creație majoră și îi permite autorului să ajungă la o astfel de redefinire a speciei resuscitate: „Balada este, așadar, o poezie lirică în care starea afectivă câștigă un plus de semnificații prin utilizarea unui material artistic învecinat (dramaticul)“.¹²⁵

Învestit cu funcția de „propulsor“ al ideii poetice, elementul dramatic, de natură anecdotică, este purtătorul unei stări conflictuale, conflictul conținând însă semnificații poetice și nu dramatice. În funcție de gradul de implicare a elementului dramatic și de ponderea deținută de aspectul anecdotic, Radu Stanca distinge trei ipostaze ale „baladescului“.

O primă modalitate, în care prezența anecdoticului se reduce la nivelul de pretext, este *lamentația baladescă*. Întâlnim, aici, o comunicare afectivă ce rămâne încă foarte asemănătoare cu cea a liricului pur (elegia), diferențierea rezultând doar din resursele extazului liric: provocat de el însuși în cazul elegiei, dar având ca origine o întâmplare dramatică, un conflict în această ipostază a baladei. Aflată încă în proximitatea lirismului pur, lamentația baladescă este dominată de vocea poetului liric, ce se face auzită pe tot parcursul discursului poetic. Este motivul pentru care tensiunea dramatică nu acoperă tot spectrul poematic, revenindu-i (doar) rolul de a converti anecdoticul în starea de lamento: „În lamentația baladescă dialectica dramatică nu joacă de la un focar la altul al orbitei anecdotice, ci de la anecdotă la plângerea lirică“. În calitate de ilustru reprezentant al acestei modalități baladești, este citat numele lui François Villon, dar la fel de îndreptățit autorul ar fi putut să evoce propriul nume, deoarece „lamentația baladescă este modalitatea tonală inconfundabilă a întregii creații a lui Radu Stanca (această plângere lirică insinuându-se și în teatrul său)“.¹²⁶

O altă ipostază a baladescului este reprezentată de *legendă* sau *epos*, modalități în care evenimentul își depășește rolul de simplu pretext al spovedaniei lirice „pentru a se înstăpâni, autoritar, în spațiul substanței poematice. Deplasarea accentului spre epic modifică rolul poetului, a cărui participare se manifestă prin modul de a descrie, a nara anecdota: „Starea lirică este filtrată aici prin arta de a povesti întâmplarea, iar prelucrarea baladescă se resimte tot timpul de prezența poetului care, el, realizează comunicarea“. Ca opere reprezentative, spre a ilustra *legenda* sau *eposul*, sunt citate poemul *Luceafărul* și aproape toată creația baladescă eminesciană.

Balada propriu-zisă este considerată de către autor „un al treilea mod de a transfigura liric baladescul“. În comparație cu ipostazele abordate înainte, prezența poetului liric apare, aici, diminuată, surclasată fiind de dimensiunea anecdoticului și de protagoniștii acestuia. Utilizarea procedeelelor dramatice capătă amploare, prin recursul la dialog, adhortație și replici. Rolul poetului se limitează la a aduce în

¹²⁵ Ion Vartic, *Radu Stanca/ Poezie și teatru*, col. „Contemporanul nostru“, Ed. Albatros, Buc., 1978, pp. 21-22.

¹²⁶ Radu Stanca, *Resurecția baladei*, op. cit., p. 61.

scenă un spectacol cu personaje aflate într-un conflict conținut de anecdota însăși. Practicată cu predilecție de poeții nordici, *balada propriu-zisă* a ajuns la consacrarea supremă sub pana lui Goethe, a cărui concepție despre baladă, ca formă superioară a poeziei lirice, Radu Stanca o consideră „determinată tocmai de caracterele acestui mod special de prelucrare“.

Recapitulând și sintetizând ideile expuse, autorul ține să sublinieze, în finalul eseului, că sensul demersului său nu este unul nostalgic-restaurator, ci mai degrabă unul constructiv-vizionar: „Resurecția baladei nu înseamnă întoarcere la forme desuete, ci acordarea formelor câștigate cu formele ce sunt în curs de a fi câștigate“. Se face în aceste rânduri o pledoarie pentru punerea de acord a unei tradiții valoroase și valide cu ideile novatoare, considerate de asemenea prin prisma valorii intrinseci, reiterând, de fapt, ideea că acest articol-program a fost conceput dintr-o perspectivă axiologică: „Iar în acest sens, resurecția baladei însemnează o construcție în spirit de disciplină, de unitate în multiplicitate, de conștiință și răspundere artistică“.¹²⁷

Nu în ultimul rând, articolul își dezvăluie dimensiunea vizionară, anticipativă, intenția de a însemna „mai mult decât un proiect“, dorința de a constitui „o atitudine în fața poeziei. A poeziei viitorului. Căci incontestabil, resurecția baladei nu însemnează numai emanciparea baladescului“ (ca o unealtă demnă de a figura în instrumentarul capabil să contribuie la înnoirea lirismului), „dar și ridicarea tuturor acelor elemente poetice“ (considerate impure) „care, pe nedrept, au fost exceptate de la bucuria prefacerii apei în vin“, adică de la acel miracol, comparabil cu misterul euharistic, al transfigurării materiei verbale (chiar a celei socotite impure) în Poezie.

2. *Perspective teoretice asupra teatrului*

Prin Radu Stanca, dramaturgul prin excelență al grupării cerhiste (i se alătură, ulterior, Ion D. Sârbu și Ștefan Aug. Doinaș), teatrul Cercului Literar dobândește conștiință de sine. La fel ca în cazul baladei, Radu Stanca își însoțește opera dramatică, dar și activitatea de regizor și actor, de un demers teoretic susținut printr-o reflecție continuă asupra fenomenului teatral. Dimensiunea acestei preocupări reflexive este sugerată de numeroasele eseuri, articole și cronici menite, în ansamblul lor, să probeze o excepțională conștiință creatoare. Corpusul textelor sale reprezintă o sumă de arte poetice, rezultând dintr-o atitudine deliberată și din opțiuni estetice asumate, autorul lor situându-se, așa cum remarcă Ion Vartic, la antipodul tipului de creator „empiric“, ingenuu și acultural: „Eseurile lui Radu Stanca despre resurecția baladei și a tragediei, despre teatrul literar sau metafora regizorală, sunt, bineînțeles, niște arte poetice, argumente teoretice complementare operei sale propriu-zise. Scriitorul a repudiat tipul de creator empiric, ce ființează genuin în afara unei culturi și ideții filosofice, asimilate creator. Chiar și articolele ocazionale ori cronicile sale dramatice se încheagă numai datorită unei gândiri unitare și a unor opțiuni estetice decise, niciodată șovăielnice. La Radu Stanca, un

¹²⁷ Ion Vartic, *Radu Stanca/ Poezie și teatru*, op. cit., pp. 158-159.

spirit imaginativ, plin de febrilitate, a fost slujit de un spirit reflexiv pe potrivă, după cum gândirea sa teoretică s-a topit fără ostentație într-o creație plurivalentă, justificându-se, dând trup fervorii sale problematice“.¹²⁸

Relația de complementaritate între opera propriu-zisă a lui Radu Stanca și demersul teoretic al aceluiași este sesizată, în consens cu autorul volumului *Modelul și oglinda*, și de un alt exeget, Mircea Tomuș, care apreciază eseistica poetului-dramaturg ca întrunind condițiile operei de artă, calificând-o drept creație originală. Același critic identifică în *patosul* stancian fenomenul originar al întregii gândiri estetice a autorului cerchist.¹²⁹

Preocupat în egală măsură să reflecteze asupra teatrului ca text literar, asupra artei regizorale dar și actoricești, deoarece personalitatea sa s-a exercitat în toate cele trei ipostaze (dramaturg, regizor și actor). Radu Stanca este autorul unor texte teoretice de o remarcabilă coerență a viziunii, capabile să prefigureze structura unui sistem ideatic original, reprezentând o „sinteză personală“, în care cele trei elemente fundamentale ale spectacolului (dramaturg, regizor, actor) sunt re-considerate dintr-o perspectivă justă, menită „să aplaneze eternele conflicte într-un nou echilibru“. Avansând teza rezumată mai-sus, Ion Vartic subliniază, concludiv, caracterul inseparabil al activității teatrale de teoretizarea ei, ceea ce le conferă semnificația „unui act total“.¹³⁰

În teoria teatrală a lui Radu Stanca, atitudinea autorului nu se manifestă ostentativ-novatoare, ci precum în cazul poeziei, este orientată spre resurrecție. Recitindu-i eseurile programatice, dar și textele cu aspect mai mult sau mai puțin „ocazional“, se poate afirma că spiritul resurrecționar stancian este omniprezent, fie că se exprimă în legătură cu teatrul literar sau cu viitorul tragediei, fie că formulează puncte de vedere personale față de arta regizorală sau actoricească.

Publicat în primul număr (ianuarie, 1945) al „Revistei Cercului Literar“, eseu *Despre teatrul literar* constituie o pledoarie pentru reabilitarea textului literar în teatru. Pretextul îi este oferit autorului de întâlnirea, din 1928, a dramaturgului Jean Giraudoux, celebru pe atunci ca prozator, cu faimosul regizor Louis Jouvet, căruia îi încredințează adaptarea pentru teatru a romanului *Siegfried et Limousin*. Considerată ca având o semnificație deosebită, crucială chiar, pentru istoria teatrului contemporan, întâlnirea celor două personalități (atât în planul colaborării, cât și în plan teoretic) a avut meritul de a repune în discuție și a soluționa problema pretensei „distincțiuni“ și incompatibilități între așa-zisa poezie dramatică și piesa de teatru. Întâlnirea dintre viitorul mare dramaturg și strălucitul regizor a demonstrat, susține Radu Stanca, falsitatea tezei pe care se întemeia discriminarea operată între poezia dramatică și teatru propriu-zis.

¹²⁸ Ion Vartic, *Radu Stanca/ Poezie și teatru*, op. cit., p. 134.

¹²⁹ Mircea Tomuș, *Eseistica lui Radu Stanca, Acvariu*, op. cit., p. 8.

¹³⁰ Ion Vartic, *Radu Stanca / Poezie și teatru*, op. cit., p. 134.

Ideea (de sorginte naturalistă) ce distinge două modalități ale textului dramatic (poezia dramatică, având drept corespondent „piesa bună pentru citit” și textul dramatic căruia i-ar corespunde „piesa de jucat”) este respinsă în numele criteriului estetic și axiologic. „Nu există decât text bun sau rău. Iar când e bun e cu necesitate un text poetic, după cum când e rău, nu mai poate fi în nici un caz dramatic—considerând dramaticul o valoare estetică și nu ca o stare psihică. Un text izbutit dramatic e prin forța lucrurilor un text literar, un text artistic ce, după cum nu poate fi confundat cu pseudo textul teatral, nu se poate confunda nici cu poezia lirică, nici cu poezia epică”.¹³¹ Elaborată dintr-o perspectivă strict estetică, demonstrația autorului, pe cât de tranșantă, pe atât de convingătoare, are drept corolar următoarea concluzie: „. . . scenicitatea este o condiție substanțială a poeziei dramatice. Iar caracterul literar al teatrului, al teatrului ce se vrea apriori estetic, e evident”.¹³²

Insistând asupra semnificației aparte pe care o dobândește colaborarea Giraudoux-Jouvet, echivalentă cu o „redomptiune principală” pentru teatrul francez, dar și asupra întâlnirii lor în ideologia teatrală (Giraudoux cu volumul *Littérature* și Louis Jouvet ca autor al cărții intitulate *Reflexions du comédien*), Radu Stanca evaluează, de fapt, aportul celor doi la resurecția textului literar în teatru, prin prisma propriei opțiuni estetice. Eseul devine, astfel, o pledoarie *pro domo* și expresia propriei arte poetice teatrale, deoarece, așa cum susține cel mai strălucit exeget al său (Ion Vartic), „teatrul stancian constituie o formă a teatrului literar, căruia valențele lirice nu-i destramă scenicitatea, căci așa cum dramaticul se supune în balade rigorilor poetice, tot așa liricul transfigurează teatralitatea, adaptându-se legilor ei naturale”.¹³³

Un alt eseu circumscris teoriei teatrale a lui Radu Stanca, *Teatru de amatori* (apărut în „Revista Cercului Literar”, an I, nr. 3, martie 1945) conține reflecții vizând conceptul modern de teatru de amatori. Abordat dintr-o perspectivă modernă, teatrul de amatori este investit cu o funcție educativă, aptă să contribuie la formarea gustului estetic. Teatrului de amatori i se conferă, astfel, atributele și rolul unei instituții educative, anume ale unui „conservator” ce are drept scop crearea unui public avizat, capabil „de a gusta artă dramatică”.¹³⁴ Alte două eseuri, redactate la mijlocul deceniului șase, atunci când autorul lor era absorbit, profesional, de activitatea teatrală, sunt consacrate artei regizorale. Apărut în revista „Teatrul” (nr. 4, sept. 1956), articolul intitulat „*Reteatralizarea*” teatrului re-consideră rolul regizorului și esența artei sale. Raportând arta regizorului la arta poetului, Radu Stanca subliniază faptul că cea dintâi „este o artă născută din chiar fenomenul teatral, ca o necesitate stringentă a acestui fenomen”.¹³⁵ Prin urmare, arta regizorului se propune ca o artă ireductibilă „la o altă modalitate de exprimare artistică decât

¹³¹ Radu Stanca, *Despre teatrul literar*, în „R. C. L”, anul I, nr. 1, ianuarie 1945, p. 61.

¹³² idem, p. 63.

¹³³ Ion Vartic, *Radu Stanca/ Poezie și teatru*, op. cit., p. 159.

¹³⁴ Radu Stanca, *Teatrul de amatori*, în „R. C. L”, anul I, nr. 3, martie 1945, p. 62.

¹³⁵ Radu Stanca, „*Reteatralizarea*” teatrului, în *Aquarium*, op. cit., p. 140.

teatrul“. Prin analogie cu muzica, rolul regizorului constă în a *armoniza* elementele disparate ale spectacolului de teatru, „îmbinându-le într-un corp unitar nou“, ce își propune transcenderea statutului estetizant al spectacolului de tip wagnerian (invocat ca exemplu). Această depășire a esteticului se face în numele perspectivei axiologice, după care coabitarea esteticului cu alte valori este de natură să potențeze valoarea operei de artă (aici, a spectacolului). Dimensiunea artistică a funcției regizorului se completează cu „semnificația educativ moralizatoare a pedagogului“.

Datând din aceeași perioadă, eseu *Metafora în arta regiei* (publicat în „Tribuna“, an I, nr. 8, 31 martie 1957) se înscrie în același demers al lui Radu Stanca de a re-defini rolul regizorului în „crearea sintezei scenice“, care este spectacolul de teatru văzut ca un „produs artistic al unor factori eterogeni, sudați laolaltă prin *funcția determinantă a regizorului catalizator*“ (s. n.)¹³⁶ În viziunea autorului (el însuși dramaturg, regizor și actor), regizorul este un factor de coeziune, cu un impact decisiv asupra realizării spectacolului care devine, astfel, modalitatea sa cea mai proprie de exprimare. Dar pentru a putea construi spectacolul, adică spre a se putea exprima, regizorul are nevoie de un instrumentar adecvat. Or, în lipsa unor mijloace proprii, el va trebui să apeleze la arte înrudite, mai exact la cele care se pretează teatralizării, „adică unei transfigurări substanțiale <<sub specie teatralis>>“.¹³⁷ Considerată aptă în cel mai înalt grad spre a oferi „cele mai trainice mijloace de exprimare“, poezia este arta la care regizorul face recurs, înaintea celorlalte. Motivul invocat de autor este profund caracteristic propriei arte poetice: „Ca și poetul, regizorul este chemat, mai mult decât ceilalți artiști, să îmbine în activitatea sa sensibilitatea cea mai profund-senzorială cu meditația cea mai lucid-conștientă“.¹³⁸

Reformulând, cu acest prilej, o profesiune de credință valabilă atât în poezie cât și în teatru, Radu Stanca ilustrează, prin această argumentație, teoria sa (mai veche) despre permeabilitatea genurilor și interacțiunea lor. Asistăm, totodată, la elaborarea unei insolite definiții a regizorului, având la bază ecuația poet/regizor, în care cei doi termeni sunt considerați interșanjabili: „Capacitatea poeziei de a se <<teatraliza>> face ca regizorul să fie, fără eufemism, cel de al doilea poet al operei în chestiune. Un poet al aceluiași mesaj; *un poet al cărui poem este spectacolul*“ (s. n.)¹³⁹ Conferindu-i-se, mai bine zis recunoscându-i-se, statutul de poet, regizorului i se rezervă accesul la întregul instrumentar de care dispune poezia, inclusiv *metafora*, definită de autor ca fiind „cel act emoțional prin care poetul – și, în cazul nostru, regizorul – descoperă între lucrurile lumii corespondențe poetice nebănuite de noi și care, atunci când ne sunt comunicate, stârnesc și în noi emoția corespunzătoare“.¹⁴⁰ Spre deosebire de metafora literară, care reprezintă „o mișcare exprimată“, adică „un transport emoțional prin cuvinte“,

¹³⁶ Radu Stanca, *Metafora în arta regiei*, în *Aquarium*, op. cit., p. 152.

¹³⁷ idem, p. 153.

¹³⁸ *ibidem*

¹³⁹ *ibidem*

¹⁴⁰ *ibidem*, p. 155

metafora teatrală (regizorală) este o „expresie mișcată”, ce presupune „un transport emoțional între două date, comunicat prin mișcare”.

Încercând să descopere elementul care asigură unitatea și coeziunea acestei opere teoretice, Mircea Tomuș identifică patosul drept numitor comun al eseisticii lui Radu Stanca, referindu-se, în acest sens, la „patosul formulărilor”, dar și la „patosul lucidității, al analizei tăioase și al logicii intransigente ce-și fixează, toate, ca țel viziunea statuară a fenomenelor în unicitatea lor”.¹⁴¹ Dar nu numai gândirea estetică stanciană (al cărei punct de plecare ar fi „patosul ei fenomenologic, pozitivist”) se situează sub semnul patosului; ci însăși structura personalității lui Radu Stanca prezintă o componentă patetică, proprie autorului de tragedii și actorului. Prin prisma acestei excepționale vocații, a patosului tragic, autorul își formulează reflecțiile asupra artei actoricești și din aceeași perspectivă propune o resurrecție a tragediei.

„Esența artei actorului este patosul” constituie premiza de la care pornește Radu Stanca în eseul intitulat *Interiorizare și exteriorizare în jocul actorului* (publicat în „Tribuna”, an I, nr. 29, 23 august 1957), unde semnificația „patosului”, depășind înțelesul originar („patein”: a suferi), ajunge să reprezinte „capacitatea psihică a unei ființe umane de a trăi cu toată intensitatea un sentiment, de a se concentra cu toată diversitatea sa interioară într-un afect”.¹⁴²

Aplicabilă unei game largi de sentimente (durere, revoltă, extaz, disperare, beatitudine), noțiunea de „patetic” presupune un angajament plener în trăirea acestor stări și un consum interior total. Întrucât nu toți oamenii „posedă capacitatea de a trăi patetic”, rezultă că vocația patosului reprezintă un dar special, un talent hărăzit doar acelor care sunt capabili „să-și angajeze toate fibrele lăuntrice în vibrația unică a unui afect”. Persoanele dotate, privilegiate în acest sens, sunt actorii; de aici, definiția pe care Radu Stanca o propune pentru talentul actoricesc, echivalent cu „vocația de a trăi cu intensitate neobișnuită sentimentele de orice natură”, în timp ce arta sa (a actorului) rezidă în „meșteșugul redării acestei trăiri”, adică în „știința de a exterioriza trăirea sentimentelor”.

Deoarece oamenii, ca ființe înzestrate cu sentimente, nu sunt, întotdeauna, capabili să și le trăiască, și cu atât mai puțin să le exprime, a fost nevoie de indivizi în măsură să dea expresie acestor sentimente. În tentativa sa de a exprima sentimentele semenilor, actorul nu adoptă o atitudine mimetică, așa cum s-ar putea crede, „ci creează un mod de a trăi aceste sentimente”. Dimensiunea personalității actorului, arată Radu Stanca, este determinată chiar de capacitatea sa creatoare: „Natura originară a actorului, ce ascunde în ea capacitatea de a crea trăiri de sentimente, este hotărâtoare, iar personalitatea actorului rezidă tocmai în această capacitate”.¹⁴³ În calitate de creatori de sentimente, marii actori devin ei înșiși,

¹⁴¹ Mircea Tomuș, op. cit., p. 8.

¹⁴² Radu Stanca, *Interiorizare și exteriorizare în jocul actorului*, în *Aquarium*, op. cit., p. 158.

¹⁴³ Idem. p. 161.

pentru publicul lor, modele de imitat, ceea ce face ca funcția etic-socială a actorului să dobândească un rol considerabil. Observăm cum, la fel ca în eseu consacrat artei regizorale (*Metafora în arta regiei*), autorul evidențiază dimensiunea educativ-estetică a artei actricești. O astfel de dimensiune este considerată ca rezultată a „caracterului autonom-creator și nu reproductiv – creator al artei actorului”. Această deplasare a accentului, de la *mimesis* la *poesis*, reprezintă o contribuție personală a lui Radu Stanca la estetica artei actricești. Reevaluarea statutului actorului și vocației sale, din perspectiva patosului, se înscrie într-un demers stancian mai amplu, vizând resurrecția tragediei, subliniază Ion Vartic, sugerând, astfel, deplina coerență a acestei opere teoretice: „Comentariile lui Radu Stanca asupra condiției actorului, a destinului și vocației lui, își extrag substanța din aceeași preconizată resurrecție a tragediei. Actorul a existat și poate exista în afara teatrului, prin dans și pantonimă. Dar esența artei lui este patosul, acesta constituind și aura inconfundabilă a tragediei, iar, prin extensiune, a teatrului însuși”.¹⁴⁴

Apărut postum (în „Tribuna”, an IX, nr. 1, 5 ianuarie 1967), eseu intitulat *Resurrecția tragicului. Tragedia și modalitatea ei scenică în perspectiva actualității* reprezintă un corolar al artelor poetice teatrale ale autorului și poate fi considerat un pandant al articolului *Resurrecția baladei* din 1945. În ambele texte, Radu Stanca pledează pentru revirimentul unor specii literare socotite inactuale în prima jumătate a secolului XX. Premizele de la care pornesc cele două pledoarii diferă, însă. Dacă, în cazul tentativei de resuscitare a „baladescului”, premiza era una literar-estetică, cu un pronunțat accent polemic îndreptat împotriva lipsei de substanță a lirismului (prin eșuarea poeziei pure în „purism”), în cazul pledoariei pentru o resurrecție a tragicului premiza ar fi de ordin social-istoric. Motivele ce reclamă o redempțiune a tragediei ar fi, după Radu Stanca, derivate din spectacolul atroce oferit omenirii de cea de-a doua conflagrație mondială. Sufletului uman, martor al unui genocid fără precedent și al absurdului ridicat la scară mondial-istorică, nu îi mai poate corespunde drama, „fie ea psihologică sau de idei, fie ea de salon sau de periferie”, trăită de un erou solitar. Doar sentimentul de totalitate pe care tragedia îl oferă, atât interpreților cât și spectatorilor, poate fi în consonanță cu sufletul umanității postbelice. Situându-se sub semnul angajamentului total, actele eroului tragic sunt în măsură de a angrena întregul univers și de a ne face *părtași* la substanța tragediei, în timp ce drama ne conferă doar rolul de *martori*.¹⁴⁵

În abordarea problemei resurrecției tragicului, ține să sublinieze autorul, accentul trebuie să cadă pe conținut, nu pe formă: „problema resurrecției tragicului (atât din punct de vedere literar, cât și actoresc) este o problemă de concepție, de conținut și nu de formă”, deoarece, spre deosebire de comic („care angajează numai anumite sectoare ale personalității”), tragicul „angajează personalitatea umană în întregul ei, și

¹⁴⁴ Ion Vartic, *Radu Stanca/ Poezie și teatru*, op. cit., p. 144.

¹⁴⁵ Radu Stanca, *Resurrecția tragicului. Tragedia și modalitatea ei scenică în perspectiva actualității*, în *Aquarium*, op. cit., p. 173.

devine, astfel, o atitudine față de lume și viață”.¹⁴⁶ Prin prisma acestei atitudini, tragicul dobândește o valoare etică, fiind în măsură să determine „o concepție despre viață, despre rostul și sensul ei moral”. Semnificația modernă a fenomenului deposează tragicul de aura sa străveche, irațională: „Fiind o stare care angajează ființa umană în totalitatea ei, el se asociază în mod necesar cu puterile rațiunii”. Ca factor ce angajează personalitatea umană, tragicul este pus în relație cu conștiința de sine. Relația este considerată ca una de strictă dependență, conștiința de sine devenind condiția obligatorie a tragicului, condiție ce presupune maturitatea eroului, excluzând astfel din galeria personajelor tragice copiii, fiindcă nu au ajuns încă la conștiința de sine. (Comentând piesa blagiană *Cruciada copiilor*, I. Negoitescu observa: „Copil fiind, eroul, Radu, nu ar putea îmbrăca haina tragică, deoarece în general copiii nu pot fi eroi de tragedie, mai ales în sens modern, căci ei nu ajung la lupta morală, care pretinde o libertate a facultăților, așa cum numai omul matur posedă; și nici chiar în sens antic, fiindcă ei nu au conștiința destinului și a vinei tragice”.¹⁴⁷ Nu este singurul loc în care punctele de vedere asupra problemei tragicului, exprimate de cei doi cerchiști, se întâlnesc sau coincid. Corespondența lor este edificatoare, în acest sens).

Luciditatea și maturitatea spirituală, văzute ca atribute esențiale ce definesc esența personajului tragic, determină, în perspectiva modernă asupra fenomenului, înlocuirea „destinului” cu „conștiința de sine” ce guvernează actele eroului tragic: „el *vrea* [s. a.] să acționeze, nu fiindcă ar fi silit de destin, ci pentru că e liber, fiind conștient de sine, să acționeze”.¹⁴⁸ Însăși relația antagonică cu forțele ce i se opun apare modificată: lupta eroului cu aceste forțe adverse nu mai este doar acceptată (ca o impunere din partea destinului), ci ea este dorită, căutată și provocată prin atitudinea deliberată a protagonistului. Astfel, lucidității și maturității sale spirituale li se asociază angajamentul voluntar al eroului, trăsături ce îi conferă acestuia noblețea proprie, de ordin spiritual, ce măsoară saltul calitativ de la vechea accepție a tragicului la cea modernă: „Cothurnul vechiului erou tragic trebuie înlocuit astăzi (în sens figurat) cu treapta spirituală pe care acesta o urcă doritor de a înfrunta forțele dușmănoase ce-i stau în față”.¹⁴⁹

Artă poetică teatrală de o mare complexitate, eseu lui Radu Stanca abordează „tragedia și modalitatea ei scenică în perspectiva actualității” adresându-se, deopotrivă, dramaturgului, regizorului și actorului. Recomandările pe care autorul le face ultimilor doi (ca factori determinanți în realizarea spectacolului) vizează obligația reevaluării problemei tragicului în spirit modern, obligație ce se impune în demersul readucerii în actualitate a tragediei antice. Condiția lucidității, la eroul tragic modern, pretinde o interpretare care să pună în valoare această facultate. Prin prisma acestui deziderat, însuși patosul tragic devine patos al lucidității, iar tragicul „o chestiune de idei”, ce

¹⁴⁶ idem, p. 175.

¹⁴⁷ I. Negoitescu, *Însemnări critice*, Ed. Dacia, Cluj, 1970, p. 81.

¹⁴⁸ Radu Stanca, *Resurecția tragicului*, op. cit., p. 176.

¹⁴⁹ idem

antrenează în dezbatere „cauza umanității“. Această miză majoră conferă tragediei calificativul „umanistă“, deosebind-o, calitativ-esențial, de dramă, a cărei natură „rezidă în procesul de individualizare a personalității umane, pe când natura tragediei, în acela de socializare a individului“. Paralelismul diferențelor culminează cu delimitarea deznodământului tragic de cel dramatic. În timp ce, în cazul dramei, finalul nu epuizează toate posibilitățile (de soluționare a conflictului), în tragedie conflictul a fost dus până la capăt, desființarea lui făcându-se „printr-un act total al personalității“. Semnificația morții eroului tragic, considerată ca un triumf al valorilor umane, este determinată de conștiința de sine a personajului: „Îmbrățișând cauza umanității, eroul tragic se eliberează prin moarte de tragedia lui, având conștiința precisă a acestei eliberări“. Perspectiva modernă a lui Radu Stanca asupra tragediei și eroului tragic implică o reformulare (prin răsturnarea termenilor) a condiției eroului tragic, condiție orientată acum în sensul valorilor vieții, și nu a celei thanatice (cum era în tragedia clasică): „Eroul tragic moare sub semnul vieții, nu trăiește sub semnul morții“.

Conceput cu puțin timp înainte de prematura dispariție a autorului (Ion Vartic datează redactarea textului în 1960), eseu este expresia unei problematice asupra căreia omul de teatru Radu Stanca (dramaturg, regizor și actor) a meditat pe tot parcursul carierei sale. Nu doar textele sale anterioare, dar și corespondența cu I. Negoțescu, din perioada „euphorionistă“, atestă preocuparea lui Radu Stanca pentru problema tragicului. În acest sens, se poate afirma că *Resurecția tragediei* reprezintă o sinteză coerentă și convingătoare a unor reflecții și opinii a căror decantare și cristalizare treptată a sublimat în viziunea configurată de textul elaborat în 1960 și apărut postum. Dacă în spațiul cultural românesc această perspectivă teoretică asupra revirimentului tragediei deține recordul unui pionerat absolut, în planul culturii universale ea este (cvasi) sincronă cu eseu intitulat *Viitorul tragediei*, al cărui text a format conținutul unei conferințe ținute de Albert Camus la Atena, în 1955.

Expresii ale unor puncte de vedere de certă originalitate, lăsând să transpară personalitatea inconfundabilă a autorilor, cele două eseuri propun perspective teoretice nu întotdeauna compatibile, ci mai degrabă, așa cum s-a remarcat, complementare.¹⁵⁰ Aidoma eseistului român, Camus pornește de la premiza că perioada istorică la care asistă, ca martor și contemporan, întrunește condițiile necesare spre a fi definită ca o epocă tragică. Raportată la cicluri similare din istoria umanității, ea corespunde acelor perioade de artă tragică situate „în secole de joncțiune, în momente când viața popoarelor este împovărată în același timp de glorie și de amenințări, când viitorul este nesigur iar prezentul dramatic“.¹⁵¹

Retrospectiv privind, Camus identifică, pe parcursul ultimelor trei milenii, doar două epoci tragice: cea ilustrată de tragedia elină și cea care acoperă intervalul dintre teatrul elisabetan (Shakespeare) și tragedia franceză (Corneille), trecând prin

¹⁵⁰ Ion Vartic, *Radu Stanca/ Poezie și teatru*, op. cit., p. 136.

¹⁵¹ Albert Camus, *Eseuri*. Antologie, traducere și cuvinte introductive de Modest Morariu. Colecția „Eseuri“, Ed. Univers, Buc., 1976, p. 234.

Secolul de Aur al teatrului spaniol (Lope de Vega și Calderon). Procedând în dubla sa calitate de filosof și dramaturg, scriitorul francez consideră că punctul comun al celor două epoci tragice rezidă într-o analogie surprinzătoare relevantă de paralelismul între evoluția gândirii („mișcarea ideilor“ cum o numește) și substanța operelor tragice: „cele două epoci marchează o tranziție între formele de gândire cosmică, impregnată de noțiunea divinului și a sacralului, și alte forme, însuflețite, dimpotrivă, de gândirea individuală și rațională“.

Potrivit tezei lui Camus, avatarurilor tragediei de la Eschil la Euripide le corespunde, în plan filosofic, mișcarea ideilor de la presocratici (a căror gândire se îngemăna cu poezia) la Socrate (simbolizând triumful rațiunii). La fel, în epoca următoare, disanța ce separă pe Shakespeare de Corneille semnifică drumul parcurs de gândire, de la o lume a credințelor oculte și tenebroase (reminiscente ale Evului Mediu) până la Descartes (cartezianismul fiind sinonim cu un alt moment al rațiunii dominatoare). Mutațiile survenite în istoria gândirii au un pandant, crede Camus, în mutații în planul tragediei (tranziția de la tragedia „rituală“ la tragedia psihologică). Sunt observații ce impun autorului constatarea că „vârsta tragică pare să coincidă totdeauna cu o evoluție în care omul, conștient sau nu, se detașează de o formă veche de civilizație, situându-se în raport cu ea într-o stare de ruptură, fără să fi găsit încă o nouă formă care să-l satisfacă“.¹⁵²

Admițând că omul modern se găsește într-o astfel de situație, Camus se întreabă dacă sfârșirea interioară a acestuia poate accede la o expresie tragică, formulând, de fapt, o interogație cu privire la posibilitatea tragediei moderne, a „resurecției tragediei“ (în terminologia lui Radu Stanca). Pentru a putea răspunde la această întrebare, autorul lui *Caligula*, revaluează dintr-o perspectivă personală, care este cea a propriei filosofii, termenii consacrați, conceptele vehiculate în legătură cu tragicul/tragedia, de gânditori și esteticieni, de la Aristotel la Hegel sau Nietzsche. Reconsiderând, în bună tradiție hegeliană, raportul forțelor pe care tragedia le antrenează în conflict, Camus subliniază împrejurarea că „forțele care se înfruntă în tragedie sunt deopotrivă de legitime, deopotrivă de înarmate cu argumente“, în timp ce în cazul dramei (sau melodramei), doar una dintre forțe este legitimă. La fel ca Radu Stanca, în tentativa de a redefini tragedia, eseistul francez evidențiază notele ce o disting pe aceasta de dramă (psihologică sau religioasă). Condiția obligatorie a tragediei este determinată, în viziunea lui Camus, de conflictul declanșat între orgoliul protagonistului și ordinea divină (ipostaziată în persoana unui zeu sau întruchipată de societate): „Și tragedia va fi cu atât mai mare cu cât această revoltă va fi mai legitimă și această ordine mai necesară“. Echilibrul tragediei este asigurat astfel, pe de o parte de legitimitatea revoltei personajului tragic, iar pe de altă parte, de necesitatea ordinei împotriva căreia se îndreaptă revolta sa. Deoarece, la autorul *Antigonei* acest echilibru este absolut, Sofocle poate fi considerat cel mai mare scriitor tragic al tuturor timpurilor. Oscilând „între polii unui nihilism extrem și-ai unei speranțe nelimitate“, tragedia opune eroul contestatar al ordinii care îl lovește, acestei ordini divine lovind fiindcă este negată. În aceste condiții, consideră Camus, „Singura purificare constă în a

¹⁵² idem, p. 236.

nu nega și nici a exclude ceva, în a accepta așadar misterul existenței, limita omului și, în sfârșit, acea ordine în care știm fără să știm totuși“. Este cunoașterea la care accede Oedip, la sfârșitul tragediei sale, cunoaștere tragică, survenită atunci când „pe fața lui cu ochii morți strălucește lecția cea mai înaltă a universului tragic“.

Reiterând întrebarea cu privire la posibilitatea renașterii tragediei, Camus constată că situația omului modern este compatibilă cu un asemenea fenomen, deoarece lumea pe care, în urmă cu trei secole, insul uman crezuse că o va supune cu ajutorul rațiunii și al științei, a dobândit o configurație monstruoasă, devenind lumea istoriei (istoria ca substitut al destinului), pe care omul nu o poate domina, dar împotriva căreia poate să-și orienteze revolta. Concluzia lui Camus, în ceea ce privește eroul tragic și șansele tragediei, este derivată din propria filosofie (L'Homme révolté): „Omul de astăzi, care își strigă revolta știind că această revoltă are limite, care pretinde libertatea și îndură necesitatea, acest om contradictoriu, sfâșiat, conștient de acum înainte de ambiguitatea omului și a istoriei sale, acest om este prin excelență tragic. Și poate că se îndreaptă spre formularea propriei sale tragedii, care va fi obținută în ziua celui *Totul este bine*“.¹⁵³

Formulate din perspective diferite, a omului de teatru total/Radu Stanca și a filosofului-dramaturg /Albert Camus, cele două eseuri converg, în finalul lor, la o viziune ce prezintă personajul tragediei într-o lumină apoteotică, a cunoașterii umane nimbate tragic.

3. Reabilitarea artelor minore

Prezentă în structura fiecărui număr al „Revistei Cercului Literar“, rubrica intitulată *Cronica artelor minore* pare să distoneze, prin însuși obiectul căruia i se consacră, în raport cu sobrietatea și „ținuta intelectuală, de factură universitară“¹⁵⁴ sau cu opțiunea pentru coordonatele unei culturi majore, ce formează marca inconfundabilă a publicației. Aparentul paradox e lămurit de Radu Stanca, într-un articol ce prefațează această rubrică (*Mică introducere la cronica artelor minore*, în „R. C. L.“, anul I, nr. 1, ianuarie 1945), unde se precizează faptul că „o atare cronică emancipează un aspect tot atât de umanist ca și acela pe care, prin echilibrul propus între valori, caută să îl sublinieze cronicile artelor majore“.¹⁵⁵ Așadar, nici o abdicare de la ideologia „cu ecouri axiologice“, promovată de tinerii autori sibieni pe tot parcursul apariției revistei.

Depart de a constitui o intruziune neadecvată sau o notă discordantă în corpusul doctrinei cerchiste, pledoaria pentru artele minore se înscrie, convingător și coerent, într-un demers teoretic mai amplu, ce și-a propus să militeze pentru resurecția baladei, pentru redempțiunea teatrului literar, pentru reconsiderarea rolului regizorului și artei actoricești ori pentru resuscitarea tragediei. Reabilitarea artelor minore apare, astfel, în deplină congruență cu preocupările teoretice ale cerchiștilor evidențiate în contextul menționat.

¹⁵³ *ibidem*, p. 244.

¹⁵⁴ Ovid. S. Crohmălniceanu/ Klaus Heitmann, *Cercul Literar*. . . , op. cit., p. 34.

¹⁵⁵ Radu Stanca, *Mică introducere la cronica artelor minore*, în „R. C. L.“, anul I, nr. 1, ianuarie 1945, p. 72.

Tentativa de reevaluare a artelor minore dobândește și o semnificație reparatorie, de repunere în drepturi ale acestor „bastarde ale zeilor“, pe care, ca disciplină pozitivă, estetica le-a neglijat sau marginalizat, „deși multe din ele au prefigurat-o“ și în pofida faptului că „ele răspund unei necesități profund estetice a sufletului uman“, deoarece „nicăieri ca în artelor minore nu se manifestă mai pregnant tendința gratuită, deci tipic estetică, de a înfrumuseța“.¹⁵⁶ Expresii și ipostaze ale acestei tendințe, care este de natură psihică, deoarece corespunde unei nevoi general-umane, artelor minore există într-un număr nelimitat (spre deosebire de artelor majore ce nu ating cifra zece), deoarece, consideră autorul, ele acompaniază orice activitate omenească, fapt ce le conferă calificativul de arte industriale (artizanale). Diferența specifică în raport cu artelor majore rezultă din finalitatea demersului: „Pe când artelor majore au tendința de a realiza frumosul, artelor minore au tendința de a înfrumuseța o realizare“.

Incitant, precum orice text al autorului, articolul lui Radu Stanca are meritul nu doar de a propune, argumentat, reabilitarea artelor minore, dar și pe acela de a iniția o „dezbatere“ în jurul acestei chestiuni. Micul său eseu dă, astfel, tonul unei suite de intervenții prin care semnatarii lor completează, nuanțează sau ilustrează (cu exemple provenind din domenii variate) problematica abordată. Rând pe rând, le aduc ofrande acestor „bastarde ale zeilor“: I. Negoîtescu (scriind despre „marionetele“ lui Victor Hugo), Henri Jacquier divagând savant, aplicat dar și savuros despre arta grafică, artelor decorative și gastronomice, Deliu Petroiu abordând aportul metaforic al enigmei în poezia ermetică, analizând „tehnica epigramei“ sau propunând pur și simplu o „poezie polițistă“, Ilie Balea glosând estet (pe urmele lui Baudelaire) „despre fard“, în fine, din nou, Radu Stanca reevaluând arta „pehlivanului“. Constantin Tănase (la moartea acestuia). Consacrate condiției artelor minore, contribuțiile teoretice aparținând lui Cornel Regman (*Limitele artelor minore*) și Deliu Petroiu (*Natura artelor minore*) vin în prelungirea eseului inaugural semnat de Radu Stanca.¹⁵⁷

Avându-și punctul de plecare în acea *Mică introducere la cronică artelor minore*, articolul intitulat *Limitele artelor minore*, publicat de Cornel Regman în numărul următor al „Revistei Cercului Literar“, reține din eseul stancian ideea legitimității artelor minore și, drept caracteristică principală a lor, decelată de poetul-dramaturg, tendința de a înfrumuseța alte realizări, ceea ce le conferă rolul de „secondant al oricărei activități umane“ și, totodată, atributul de „arte industriale“. La rândul său, Cornel Regman subliniază „caracterul manufacturier“ al artelor minore, ca expresie a unei îndemânări, a unui meșteșug sau al unor „tainice tertipuri“. Aidoma lui Radu Stanca, autorul microeseului *Limitele artelor minore* este preocupat să le definească esența, prin raportare la artelor majore, față de care artelor minore reprezintă „cele mai adesea efectul obținut în plus al activității exercitate cu desinvoltură a meșteșugarului. Fructe ale virtuozității, artelor minore se însoțesc pe dedesubt de o stare de răsfăț și de prea plin care vine să se adauge – dealtfel armonios – peste lucrarea

¹⁵⁶ idem

¹⁵⁷ *ibidem*

concepută inițial cu economie“.¹⁵⁸ Mai semnificativă decât considerarea lor ca stare de luxurianță, îi apare criticului cerchist constatarea fenomenului de intruziune a artelor minore în spațiul celor majore, fenomen de natură „să submineze grav autoritatea multiseculară a infailibilității genurilor și formulelor artistice“.¹⁵⁹ În fond, fenomenul constatat de Cornel Regman poate fi asociat cu fenomene precum „ireductibilitatea stilistică“ și „permeabilitatea genurilor“, teoretizate și comentate de același Radu Stanca.

Fără a face, prin aceasta, concesii facilului, lejerului sau dezinvolturii cu orice preț, arta majoră, consideră Regman, își poate permite să se „convertească“, uneori, la modul ludic, la ironie și autoironie (atunci când „prinde să-și rădă de solemnitatea de care tocmai se desbrăcase“). Recurgând la mezalianțe cu aceste „bastarde ale zeilor“, arta mare nu își periclitează nici o clipă prestigiul, ci dobândește un plus de umanitate, făcându-ne părtași la „fermecătoarele ei slăbiciuni“.

Deși se consacră, în principal, artelor decorative, eseul lui Henri Jacquier, intitulat *Devalorizarea decorativului* (publicat în R. C. L., anul I, nr. 4, aprilie 1945), transcende limitele obiectului investigat, prin formularea unor considerații teoretice de ordin general asupra artelor minore. În istoria culturii, constată profesorul francez stabilit în România, asistăm la derularea unui proces a cărei dinamică rezidă într-o „perpetuă denivelare a valorilor estetice și o oscilație neîncetată a tuturor artelor“, ce își dispută supremația, sub imperiul unei „legi de relativitate“, totuși, ce rezervă artelor minore „dacă nu o autonomie totală, cel puțin o libertate de mișcări de un grad variabil“.¹⁶⁰

Raportate la arhitectură, ca artă majoră (față de care adoptă criteriul suport-cadru-loc), Jacquier propune o compartimentare a artelor minore, în care se pot distinge: artele decorative arhitecturale, artele aplicate (artele industriale sau meșteșugurile de artă), artele ornamentale de ordin secund și „<<micile genuri>>, cărora arhitectura nu le oferă decât un loc de prezentare sau desfășurare a mișcărilor și operelor lor. . .“¹⁶¹

Analizând limitele decorativului, autorul eseului îi descoperă carențele în lipsa de aderență, consistență și coeziune pe care elementele sale o prezintă, deficiențe ce determină caracterul compozit și superficial al decorativului, împiedicându-l să depășească stadiul ornamental, și condamându-l la izolare (prin blocarea relației dintre operă și ambiență). Ajuns aici, Jacquier izbutește o splendidă reformulare a condiției operei de artă autentice (majoră sau minoră), ale cărei principii de convergență și coerență structurale aspiră la integrarea în „marele tot“ (macrocosmosul ca model al ordinii ideale): „Căci opera de artă, oricât de închisă sau simplificată a fost concepută, dacă e autentică, dacă părțile ei converg spre îndeplinirea unei funcții superioare, se găsește prin aceasta integrată ordinei cosmice, sau marelui tot, al cărui sistem de înlănțuirii ierarhice poate să pară la prima vedere oarecum exterior operei; iar acest proces de integrare se înfăptuiește prin jocul nemaistânjenit al corespondențelor

¹⁵⁸ Cornel Regman, *Limitele artelor minore*, în „R. C. L.“, anul I, nr. 2, februarie 1945, p. 76.

¹⁵⁹ idem, p. 77.

¹⁶⁰ Henri Jacquier, *Devalorizarea decorativului*, în „R. C. L.“, anul I, nr. 4, aprilie 1945, p. 70.

¹⁶¹ idem, pp. 70-71.

reale sau al relațiilor analogice, al căror flux, câteodată fără voia artistului, se revarsă în structura operei cu o forță de osmoză mai puternică decât voința lui de delimitare”.¹⁶²

O ultima contribuție teoretică la problematica artelor minore este reprezentată de eseu *Natura artelor minore*, publicat de Deliu Petroiu în numărul 5 al publicației cerchiste. Anterior, autorul publicase în cadrul aceleiași rubrici articolele *Un propulsor poetic* (despre prezența „enigmei” în poezia ermetică), *Tehnica epigramei* (o tentativă de reconsiderare a speciei) și *Pentru o poezie poliștă* (ca propunere a unei insolite formule poetice).

Natura artelor minore reia observația lui Radu Stanca privind interesul scăzut acordat artelor minore de către specialiști și încearcă să explice dificultatea unei teoretizări sistematice în domeniu, ca provenind din varietatea complexă și contradictorie pe care o prezintă „numeroasele activități subsumate acestei denumiri globale”.¹⁶³

În absența unei analize obiective, ce ar risca să ignore însuși specificul acestor arte, derivat din nevoia umană de a înfrumuseța, se impune, consideră Deliu Petroiu, „o altă perspectivă, quasipsihologică”, menită să conducă la „definirea varietății de plăcere pe care artelor minore o prilejuiesc, a impulsului care le dă naștere, a funcției îndeplinite în economia totală a spiritului omenesc”.

Adoptând perspectiva psihologică drept cea mai adecvată abordare a problemei, autorul eseului definește arta minoră ca „un produs al tendinței gratuite de a înfrumuseța, capabil de a declanșa o plăcere estetică, ale cărei confinii s-ar desemna la intersecția agreabilului cu frumosul”.¹⁶⁴ În acest context, funcția socială a artelor minore echivalează cu o pledoarie pentru o atitudine de viață ce promovează frumosul ca o valoare umană menită să înnobileze existența.

Într-un text evocator, consacrat lui Liviu Rusu, Ștefan Aug. Doinaș atribuie influenței profesorului de estetică interesul tinerilor scriitori sibieni pentru artelor minore.¹⁶⁵ Un avizat exeget al artei poetice profesată de membrii Cercului Literar, din care el însuși face parte, Nicolae Balotă explică sollicitudinea colegilor săi „pentru nedreptățile cenușărese ale regatului estetic” printr-o disponibilitate structurală a poezilor cerchiști, cea de *poeta artifex*, ce completează, fericit, vocația lor majoră, de *poeta vates* (vizionari): „Este aici apetitul unor artizani de soi, e plăcerea meșteșugului de a *meșteri* [s. a.] – ca să folosim un ardelenism. Poeții Cercului – Radu Stanca, Ștefan Aug. Doinaș, Ioanichie Olteanu – vor fi asemenea meșteșugari îndrăgostiți de uneltele lor. Ei își cultivă verbul și versul cu atenția, migala și dragostea orfevrilor, a țesătorilor, a grădinarilor. Arte minore, desigur, dar exerciții necesare ale unei arte majore. Căci meșteșugul atent, dificultatea sporită prin căutarea dificultății, efortul și finețea deprinsă, sunt virtuți ale artistului <<major>>”.¹⁶⁶

¹⁶² *ibidem*, pp. 71-72.

¹⁶³ Deliu Petroiu, *Natura artelor minore*, în „R. C. L”, anul I, nr. 5, mai 1945, p. 71.

¹⁶⁴ *idem*, p. 72.

¹⁶⁵ Ștefan Aug. Doinaș, *Evocări*, Editura Fundației PRO, Buc., 2003, p. 66.

¹⁶⁶ Nicolae Balotă, *Labirint*, op. cit., p. 340..

VI. CONCLUZII

În mai mare măsură decât oricare dintre generațiile și mișcările literare care au precedat-o, gruparea cerchistă a tins spre configurarea și cristalizarea unei ideologii literar-estetice proprii. Această aspirație este evidentă pe toată durata existenței Cercului Literar, începând cu actul său de botez reprezentat prin Scrisoarea-manifest adresată lui E. Lovinescu (la 13 mai 1943), trecând prin etapa „Revistei Cercului Literar” (ianuarie-iunie 1945) și încheindu-se cu perioada proiectului „Euphorion” din (1946 până la începutul anilor 50). Năzuința întru realizarea unei ideologii proprii și întru elaborarea unei doctrine de certă originalitate („euphorionismul”) are ca motivație, pe de o parte, preocuparea grupării de a-și afirma identitatea, ca marcă proprie, inconfundabilă, pe de altă parte, vocația teoretică excepțională a cerchiștilor. În acest sens, se poate afirma că membrii Cercului Literar consideră actul teoretizării un pandant firesc al actului de creație. Întrucât se raportează la cultură ca la o a doua natură, ei așază activitatea lor teoretică pe același plan cu creația propriu-zisă. Recunoaștem, desigur, în acest demers modelul blagian (unde poetul dramaturg și gânditorul dialoghează pe același palier al creației), dar și modelul lovinescian, având în vedere că pentru mentorul „Sburătorului” critica și exprimarea ideilor reprezintă un act de creație ce nu diferă, în esență, de expresia beletristică (poezie sau proză), deoarece întrunesc condițiile operei de artă.

Urmând exemplul lui Radu Stanca, „liderul teoretic” al grupului, cum a fost considerat de I. Vartic, cerchiștii se „produc”, cu mobilitatea unor actori capabili să se adapteze unor noi roluri, în ipostaza de „ideologi”, pronunțându-se cu talent și dezinvoltură în probleme legate de literatură, estetică, teatru etc. Având un prim cadru de manifestare, creat prin apariția propriei lor publicații („Revista Cercului Literar”), propensiunea pentru teoretic i-a însoțit pe scriitorii cerchiști de-a lungul carierei lor, devenind în cazul unora (al eseistilor Radu Enescu, Ovidiu Cotruș, Nicolae Balotă) activitatea principală. Exprimată mai cu seamă în spațiul eseului, dimensiunea teoretică e ilustrată prin lucrări cu valoare de arte poetice. În afara celor, deja celebre, semnate de Radu Stanca, se mai poate cita, în acest sens o *Teorie a poeziei* aparținând lui I. Negoitescu (din care s-au salvat doar fragmente, manuscrisul fiindu-i confiscat de Securitate) sau o admirabilă artă poetică a traducătorului, datorată lui Ștefan Aug. Doinaș.¹⁶⁷

Propensiunea membrilor Cercului Literar pentru teorie, concretizată în demersul eseistic, îmbrățișat de majoritatea scriitorilor sibieni și constituind un pandant al creației propriu zise, nu a fost, totdeauna, receptată pozitiv, ignorându-se semnificația majoră a acestei dimensiuni și a unui fenomen fără precedent în cultura română (fiind comparabil cu experiențe similare din plan universal, precum cea a grupului romantic de la Jena). Iată câteva mostre de lipsă de comprehensiune, furnizate de Marin Mincu, criticul care evaluează eseistica autorilor cerchiști în

¹⁶⁷ Ștefan Aug. Doinaș, *Atlas de sunete fundamentale*. Antologie, prezentări, traduceri și postfață de Ștefan Aug. Doinaș. Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1988, pp. 539-557.

defavoarea creației originale (a poeziei): „... preocupat de *hermeneutică* [s. a.] mai mult decât de poezie, [Cercul Literar], a dat mai ales esești”¹⁶⁸ sau: „Mișcarea literară de la Sibiu a fost deci în mod accentuat o mișcare de emulație eseistică; asta explică în general subtilitatea ideilor literare și lipsa îndrăznicii artistice. E vorba mai degrabă de o mișcare ce se sustrage imperativelor estetice ale timpului, cantonându-se într-un turn de fildeș aburos ca și <<ființa>> lui Euphorion”¹⁶⁹.

În pofida unor atari stridente (precum exemplul citat mai sus), receptarea fenomenului cerchist parcurge etapele unui proces firesc de valorificare și consacrare a unuia dintre momentele cele mai faste pe care le-a cunoscut literatura română, îndreptățind optimismul unui exeget, în ceea ce privește deschiderea spre viitor a operei grupării sibieni: „Cei care caută cu bună-credință legături trainice între trecut, prezent și viitor, cei care se preocupă de o stabilitate progresistă în istoria culturală a României, le vor găsi bine exprimate în paginile și viața Cercului Literar. [...] Dar mai cu seamă cei dornici de sinteze, de linii ponderate, centriste și mijlocitoare, de prudență și temperanță (ca virtuți aristoteliene) ar fi cazul să-și arunce privirile înspre anii cei de-al cincilea deceniu și înspre evoluțiile ulterioare ale tinerilor de atunci”¹⁷⁰.

BIBLIOGRAFIE

- BALOTĂ, Nicolae, *Labirint/ Eseuri critice*, Editura Eminescu, București, 1970, 426 p.
- BALOTĂ, Nicolae, *Dosar/ Nicolae Balotă 75*, Ed. Biblioteca „Apostrof”, anul XI, nr. 1-2 (116-117), Cluj, 2000, 212 p.
- CAMUS, Albert, *Eseuri*. Antologie, traducere și cuvinte introductive de Modest Morariu. Colecția „Eseuri”, Ed. Univers, Buc., 1976, 394 p.
- CĂLINESCU, Matei, *Estetismul nostru iresponsabil*, în rev. „Meridian”, vol. I, nr. 2, iulie-august, 1991, pp. 53-54.
- CROHMĂLNICEANU Ovid. S. / HEITMANN Klaus, *Cercul Literar de la Sibiu și influența catalitică a culturii germane*, Ed. Universală, Buc. 2000, 302 p.
- CRUCEANU, Ada D., *Radu Stanca – dramaturgul* (Considerații privind teatrul de poezie), Ed. Hestia, Timișoara, 1992, 92 p.
- DOINAȘ, Ștefan Aug., *Atlas de sunete fundamentale*. Antologie, prezentări, traduceri și postfață de Ștefan Aug. Doinaș. Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1988, 568 p.
- DOINAȘ, Ștefan Aug., *Evocări*, Editura Fundației PRO, Buc., 2003, 138 p.
- FANACHE, V., *Întâlniri*. . . / Critică și istorie literară, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1976, 236 p.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al 19-lea până la mijlocul secolului al 20-lea*. În românește de Dieter Fuhrmann. Editura pentru Literatură Universală, Buc., 1969, 358 p.

¹⁶⁸ Marin Mincu, op. cit., p. 85.

¹⁶⁹ idem, p. 86.

¹⁷⁰ Virgil Nemoianu, op. cit., p. 275.

- GRIGURCU, Gheorghe, *Estetismul deschis al lui I. Negoițescu*, în „Viața românească”, nr. 9-10, sept. -oct. 1995, pp. 121-126.
- GUARDINI, Romano, *Sfârșitul modernității/ O încercare de reorientare*, Traducere de Ioan Milea, Ed. Humanitas, Buc., 2004.
- HEIDEGGER, Martin, *Originea operei de artă*. Traducere și note de T. Kleininger/ G. Liiceanu. Studiu introductiv de C. Noica, Ed. Univers, Buc., 1982, 392 p.
- LEDEANU, Alina, *interviu cu Deliu Petroiu*, în rev. „Secolul 21”, nr. 1-6/2003, pp. 181-202.
- LOVINESCU, E., *Texte critice*. Ediție îngrijită, studiu introductiv și tabel cronologic de I. Negoițescu. Ed. Tineretului, Buc., 1968, 382 p.
- MANOLESCU, Nicolae, *Metamorfozele poeziei*, Ed. pentru literatură, Buc., 1968, 382 p.
- MINCU, Marin, *Poeticitate românească postbelică*, Ed. Pontica, Constanța, 2000, 542 p.
- NEGOIȚESCU, I., *Interviu*, în rev. „Dialog”, Nr. 119/123, ianuarie-mai 1991, Dietzenbach [Germania], p. 76.
- NEGOIȚESCU, I., *Interviu cu G. Dimisianu/ versiunea integrală*, în rev. „Dialog”, Nr. 23/24, 25/26, decembrie 1991, pp. 29-32.
- NEGOIȚESCU, I., *Scriitori moderni*, Editura pentru literatură, București, 1966, 520 p.
- NEGOIȚESCU, I., *Poezia lui Eminescu*, Ed. pentru literatură, București, 1968, 224 p.
- NEGOIȚESCU, I., *Însemnări critice*, Ed. Dacia, Cluj, 1970, 366 p.
- NEGOIȚESCU, I., *Lampa lui Aladin*, Ed. Eminescu, Buc., 1971, 338 p.
- NEGOIȚESCU, I., *Engrame*, Ed. Albatros, Buc., 1975, 290 p.
- NEGOIȚESCU, I., *Poezia lui Eminescu*, Ediția a III-a, Editura Junimea, Iași, 1980, 182p.
- NEGOIȚESCU, I. / STANCA, Radu, *Un roman epistolar*, Ed. Albatros, Buc., 1978, 376 p.
- NEMOIANU, Virgil, *Ștefan Aug. Doinaș și contextele sale : Cercul Literar de la Cluj/Sibiu*, în rev. „Secolul 21”, nr. 1-6 /2003, pp. 266-275.
- PETRESCU, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1996, 176 p.
- POANTĂ, Petru, *Cercul Literar de la Sibiu/Introducere în fenomenul original*, Editura Clusium, Cluj, 1997, 158 p.
- REGMAN, Cornel, *Dinspre „Cercul Literar de la Sibiu” spre „Optzeciști”*, Ed. Cartea Românească, Buc., 1997, 256 p.
- STANCA, Radu, *Acvariu*. Prefață, text ales și îngrijit de Mircea Tomuș. Ed. Dacia, Cluj, 1971, 284 p.
- STANCA Radu, *Aquarium /Eseuri programatice*. Selecția textelor și cuvânt înainte de Ion Vartic. Ediție îngrijită de Marta Petreu. Editura „Biblioteca Apostrof”, Cluj, 2000, 202 p.
- VARTIC, Ion, *Radu Stanca / Poezie și teatru*, col. „Contemporanul nostru”, Ed. Albatros, Buc., 1978, 198 p.
- VARTIC, Ion, *Vestitorii lui Euphorion în Nicolae Balotă 75/ Dosar*, Ed. „Biblioteca Apostrof”, 1-2/ 2000, Cluj, pp. 77-86.
- VARTIC, Ion, *Privire asupra Cercului Literar de la Sibiu*, în rev. „Secolul 21”, nr. 1-6/ 2003, pp. 280-284.
- ***, *Revista Cercului Literar de la Sibiu/ Restituire integrală a publicației*. Ediție îngrijită de Dan Damaschin. Prefață de Petru Poantă. Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, 556 p.

ÉTHIQUE ET TERREUR DE LA COMMUNICATION

ION VEZEANU*

RESUME. Les nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC) sont en train de bouleverser nos pratiques communicationnelles. La communication semble devenir un *principe métaphysique*: tout objet communique avec tout autre objet, car ils sont en relation et de surcroît en interaction à distance. La métaphore de la « toile d'araignée » n'a jamais été de plus grande actualité, depuis l'arrivée des NTIC. Dans ce nouveau monde communicationnel (*communicatio mundi*), le *statut* de l'homme devient ambigu. Le *dialogue* (comme processus créateur, libre, ouvert et imprévisible, propre à l'homme) s'avère transposé sinon *réduit* à une simple communication enfermée dans l'échange parfaitement contrôlé d'informations. Ainsi progrès, pouvoir, magie et utopie se donnent la main dans une coalition menaçant la liberté de la parole humaine. C'est un processus de terreur communicationnelle où il n'y a plus de place pour l'éthique.

Mots clef: communication, dialogue, argumentation, rhétorique, manipulation, progrès, imaginaire, liberté, éthique.

IL EST SURPRENANT à quel point les innovations technologiques, les découvertes scientifiques, les changements philosophiques et les mutations idéologiques provoquent de la panique, génèrent de la peur et créent une atmosphère de terreur dans l'opinion publique et des autorités. C'est une constante dans l'histoire de l'humanité. Les nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC) alliées à l'utilisation des nanotechnologies semblent constituer une menace directe du statut même de l'homme. Mais ce qui fait peur aux uns fait la joie aux autres, à ceux qui tirent un profit commercial, un avantage politique, un privilège idéologique ou tout simplement une supériorité stratégique, de domination et de contrôle des populations.

Le philosophe est tout à fait en retrait par rapport à ce genre de positions. À la place de la peur ou au contraire de la jubilation, il va manifester son inquiétude. Au lieu de paniquer ou à l'opposé de s'enthousiasmer, il va s'étonner. Et à l'état de terreur des uns sinon à l'exultation des autres, il préférera plutôt un état de souci et de questionnement profonds. Avant tout, le philosophe est là pour comprendre, pour signaler les contradictions et les confusions. C'est pourquoi, souvent il arrive trop tard par rapport aux événements, par rapport à l'actualité. Mais quelle que soit

* Ion VEZEANU est Docteur en philosophie, membre du Centre de recherche *Philosophie, Langages & Cognition*, EA 3699, Enseignant-chercheur à l'Université Grenoble II. Certaines réflexions de cet article sur l'argumentation, sur le dialogue et sur le progrès sont tirées des deux conférences: « Innovation, pouvoir, liberté: quelques remarques sur le progrès technologique », Chambre de Commerce et de l'Industrie de Grenoble, le 3 mai 2005; « L'argumentation: pratiques et méthodes en philosophie des sciences », Université Joseph Fourier, Grenoble I, le 7 février 2006.

sa conception, quelle que soit la doctrine partagée, le philosophe n'est pas là pour changer le monde, mais pour en rendre compte et pour avertir. Et lorsqu'il le fait c'est de manière critique et en disant la vérité. Cette position est toujours minoritaire, modeste et risquée. En effet, le monde ne sait pas *où* il va ni *comment*, mais il peut continuer avec ou sans philosophes, on peut s'en débarrasser sans problèmes.

Les nanotechnologies avec leurs produits immédiats, les nano-objets, sont en train de bouleverser nos pratiques communicationnelles. Il ne s'agit pas d'un simple effet de mode qui aurait une portée passagère. Au contraire, nous sommes les témoins d'un changement radical, rapide et à long terme de comportements et d'activités, qui ne sont pas accompagnés par une mutation équivalente de la mentalité et encore moins par le renouvellement d'une conception philosophique cohérente, capable d'interpréter et d'expliquer nos pratiques communicationnelles et discursives. À la place de la philosophie se sont substituées des idéologies sectaires, des phantasmes et des fictions farfelues, sinon des phobies dangereuses. D'où la nécessité d'un questionnement philosophique principal: de poser les problèmes théoriques, d'en découvrir les présupposés métaphysiques et d'évaluer leurs conséquences éthiques.

Tout d'abord, nous allons montrer que la communication est en train de devenir un principe métaphysique, autrement dit un principe constitutif d'un nouveau monde (*communicatio mundi*). Ensuite, nous allons discuter le changement de statut que la condition humaine subit actuellement. Ce qui est propre à l'homme, sa rationalité exprimée par le dialogue et dans l'argumentation, semble être étouffé par une rhétorique de la communication, qui est plutôt irrationnelle, car magique et manipulateur. Enfin, on verra que les confusions et les relativismes de toutes sortes, qui effacent les frontières entre le monde imaginaire et le monde réel, entre ce qui est possible et ce qui est réalisable, aboutissent à un enthousiasme effréné pour le progrès de type science-fiction aussi dangereux que la technophobie. Les conséquences éthiques de cet état chaotique des choses sont d'autant plus désastreuses qu'elles ouvrent la voie aux systèmes utopiques et totalitaires.

1. Le principe métaphysique de la communication

Nous avons un retard conceptuel sur des phénomènes qui se développent à grande vitesse: la communication tout azimut, le changement d'échelle avec la convergence interdisciplinaire et « la toile d'araignée de l'information » qui se tisse autour de nous. Les notions principales sont mal comprises, les connaissances sont ignorées et les confusions d'idées sont monnaie courante. Ce que signifie communiquer, dialoguer et manipuler semble des questions banales, mais la plupart des gens ne savent pas y répondre! Et d'ailleurs pourquoi les traiter ensemble?

Communiquer vient du latin *communicare* qui signifie, « faire part de », « partager », « liens entre des choses qui existent », « être en relation », « transmettre ». La notion est apparue en français vers 1361. Le terme communication, signalé au XII^e siècle, vient du latin *communicatio*, « communicable », « qui peut être

communiqué »¹. L'idée de passage d'un lieu à un autre (voies de communication) apparaît au XVIII^e siècle. C'est au XX^e siècle que le terme a été utilisé comme presque équivalent à celui d'information, pour faire référence aux institutions et aux techniques de diffusion de masse: la presse, la radio, la télévision, le cinéma, le réseau Internet, les objets intelligents, etc.

Entrée dans la langue française au XI^e siècle, la notion de « dialogue » a son origine dans le latin *dialogus*, avec le sens d'entretien philosophique, de conversation. Ce terme provient du grec *dialogos*, de *dia*, « deux » et *logos*, « raison », « pensée », « langage », « discours », etc. *Lato sensu*, dialogue signifie toute relation d'échange de paroles, de pensées et de gestes signifiants entre deux personnes. *Stricto sensu*, le dialogue se rapporte à la relation orale, directe et active entre deux personnes.

Ainsi les idées de partage, de mise en commun, d'échange, d'interaction à distance, de transmission cachée, d'information, mais aussi de pouvoir exercé (occulte et magique)² sont contenues dans l'étymologie même de ces notions. Dès lors, il n'est plus étonnant que presque tous les moyens de *manipulation* des gens font appel aux techniques de communication, le dialogue étant peut-être la seule défense possible d'une humanité en voie de disparition.

1.1. Communication tout azimuth

De manière générale, toute chose communique avec tout autre chose tant qu'elles restent en contact ou en relation. L'image des vases communicants serait une bonne métaphore pour illustrer comment les objets communiquent. On peut difficilement envisager une chose existante qui ne soit en communication avec une autre chose existante. Mais c'est par le dialogue que les êtres humains atteignent le maximum de possibilités dans la communication. Cette communication de type langagier n'est pas signalée dans le cas des animaux et encore moins dans le cas des objets appartenant à la réalité physique, elle est le propre de l'être humain.

Toutefois le dialogue comme tel est redevable du langage naturel qui est particulièrement ambigu. Or, l'ambiguïté et l'équivoque ne maximisent pas la communication, au contraire ils représentent des entraves dans la transmission de l'information et dans le transport de signification et de vérité. Ni la précision, ni la certitude ne sont garanties par les paroles du langage ordinaire. Par conséquent, on fera appel à des technologies capables d'améliorer et de perfectionner une communication artificielle surpassant de loin en performances les capacités informationnelles du dialogue naturel.

Mais il y a plus, la communication semble devenir un *principe métaphysique*. Notre ontologie entière est gagnée par la communication. L'intervention artificielle de l'homme aboutit à la communication tout azimuth: *tout objet communique avec tout autre objet*. Les choses sont en relation et de surcroît en interaction à distance. La métaphore de la « toile d'araignée » n'a jamais été de plus grande actualité, depuis

¹ Cf. *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, 1993 (1964), p. 169.

² I. P. Culiano, *Éros et magie à la Renaissance. 1484*, Paris, Flammarion, 1984. Un des principes de la magie est d'exercer un pouvoir occulte et à distance sur les choses.

l'arrivée des NTIC (*Nouvelles Technologies d'Information et de Communication*). Ainsi, on passe d'une communication orientée, unidirectionnelle, isolée, privée (à l'adresse fixe, tel expéditeur pour tel destinataire), à une communication tout sens, généralisée, accessible, publique, mondaine, dispersée et chaotique.

Bien évidemment, on peut rétorquer que la communication est déjà un principe naturel, un principe physique, puisque les choses dans le monde ont des interactions les unes aux autres, au moins conformément à la loi universelle de la gravitation, pour ne pas considérer les autres types d'interaction. Toutefois selon ce principe, lorsque la distance entre deux choses s'accroît à l'infini, l'interaction tend vers zéro. Ce qui est différent, dans le cas des réseaux communicationnels terrestres qui sont les nôtres, est le fait que ni la distance ni autre type d'entrave matérielle ne semble s'opposer à l'échange d'informations entre les objets communicants. Ainsi de principe physique, la communication devient un principe métaphysique à la base du nouveau monde de la communication (*communicatio mundi*).

Par ailleurs, comme au commencement de tout nouveau monde, il y a une période de *chaos* (les mythologies le montrent bien) qui précède la mise en place d'une nouvelle ontologie de type utopique. Le mode de fonctionnement de ce monde récent est la *communication tout azimuth*. La « libre communication », expression malheureuse puisque ayant valeur d'antiphrase, devient possible par les nouveaux objets communiquant à distance. Le fait qu'il n'y a plus de liens concrets, physiques, comme les câbles, pour relier les appareils et les objets, change radicalement le principe de communication. Ce qui pouvait être encore protégé et orienté, canalisé, débranché, indépendant, ne l'est plus maintenant.

Les individus, les éléments, les objets semblent s'effacer devant les relations, les réseaux, les systèmes communicationnels. Nos principes d'individuation qui ont suscité, tout au long de l'histoire de la pensée occidentale, des débats philosophiques interminables et enrichissants du point de vue métaphysique, semblent s'écrouler en faveur d'une « individualisation technique »³ artificielle et d'ailleurs inexistante puisque impossible.

Dès lors, on comprend mieux pourquoi le principe d'individuation (*principium individuum*) s'oppose au principe métaphysique de communication (*principium communicationis*). Les scolastiques le savaient déjà quand ils affirmaient que l'individualité n'est pas communicable⁴. Autrement dit, chercher un principe d'individuation *dans* ou *par* les nouvelles technologies de l'information et de la communication équivaut à une contradiction en termes. En effet, la technique ne peut que dépersonnaliser, *des-individuer*.

Un autre changement important concerne la dimension temporelle. Tout d'abord, on constate un *rapprochement* entre les époques, par les capacités de stockage et de mémorisation d'informations et de savoirs, qui rend actuelles et simultanées les époques antique, médiévale, moderne et contemporaine. Ce

³ Il y a un regain d'intérêt pour ce genre de problèmes philosophiques puisés chez un philosophe comme G. Simondon, *Du Monde d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989 (1958), p. 61-65.

⁴ Cf. par exemple Duns Scot, *Le Principe d'individuation*, tr. fr. par G. Sondag, Paris, Vrin, 1992.

processus de synchronisation (syncrétisme communicationnel) est opéré par les nouvelles technologies, mais non par une volonté ou un programme culturels, tels que l'humanisme italien avait connu à l'époque de Pic de la Mirandole et de Marsile Ficin par *le syncrétisme antique*. On veut disposer de tout en même temps et au même endroit.

De même, concernant le futur, il semble que la science-fiction devient le phare même de la recherche. Ainsi tout ce qui peut être imaginé paraît possible. C'est pourquoi, les scientifiques mêmes sont la proie des sophismes du genre: « tout est possible, par conséquent tout est réalisable ». Le doute, la réticence, la prudence semblent des attitudes réfractaires ou technophobes. Cependant, le risque, la marche en avant, le développement, l'enthousiasme scientiste, l'innovation, etc., sont les atouts invoqués le plus souvent en faveur de NTIC. Il y a peu de chercheurs conscients des dangers de leur propre démarche, car la plupart baignent dans l'ignorance des propos et des idées communes, manipulés ou manipulateurs eux-mêmes, aveuglés par la volonté de pouvoir et de profit immédiats, sinon par une gloire locale et éphémère.

La communication est tout azimut aussi bien dans le temps que dans l'espace. L'effacement des distances, la quantité énorme d'informations, les relativismes des valeurs (morales, culturelles et scientifiques) sont les aspects les plus visibles. C'est un mélange difficile à gérer, qui est vraiment confus. Les seuls critères qui semblent fonctionner encore sont le profit immédiat et le pouvoir à tout prix sous l'égide d'un esprit mercantile.

Une simultanéité envahissante de connaissances et d'informations tout genre submerge ou inonde tout chercheur néophyte. D'ailleurs, une des conséquences importantes est le manque des critères de pertinence pour vérifier ou pour valider une information. Les gens se fient aux trouvailles aveugles des moteurs de recherche sur Internet ou font appel aux sources de deuxième main, sinon à des écrits de vulgarisation. Ainsi, des illustres inconnus deviennent des références académiques et des écrits douteux font l'objet de l'enseignement et de l'étude universitaires. Mais pire encore, les valeurs scientifiques, philosophiques, culturelles sont dissoutes ou submergées dans la masse énorme de pseudo-crétions.

Mais comment en est-on arrivé là? Qu'est-ce qui justifie de point de vue technique une telle approche qui tire le signal d'alarme du totalitarisme, de la globalisation, du mélange spatio-temporel, du nivellement des valeurs, de la dépersonnalisation, de la *des*-individuation? Pour ne pas parler de *des*-humanisation ou carrément d'*antihumanisme*.

1.2. *Changement d'échelle*

Passer du niveau macro au niveau du micro et nano monde revient à une généralisation de la communication. Nous avons déjà du mal à contrôler nos propres communications, mais alors les nano objets communiqueront entre eux sans contrôle aucun de la part des utilisateurs. Un échange d'informations qui ne peut pas se faire sans conséquences, sans changement, sans interactions et qui

échappe donc à notre possibilité d'agir. Ce n'est qu'à ce niveau que l'on peut envisager la convergence des domaines de recherche, des disciplines, des technologies.

La modification d'échelle, le changement du macro au micro conjugué avec l'activité *permanente* des objets intelligents, guidés et contrôlés, apparaît dans toute son importance. Des poussières microscopiques naturelles ou artificielles existent certainement déjà. Mais elles sont en proie aux aléas des mouvements et des interactions de la matière. Les rendre autonomes et « intelligentes », actives et contrôlés, ce fait change du tout au tout leur façon d'être et leur rapport à l'homme. Un filet informationnel subtil et invisible, mais d'autant plus fort, se tisse autour de lui. Il n'y a plus aucune défense possible.

1.3. La métaphore de « la toile d'araignée »

Actuellement, par les nouvelles technologies de communication (objets intelligents, objets communiquant à distance, les RFID, etc.) et surtout à l'aide des nanotechnologies, la communication se transforme de principe physique en principe ontologique. Notre existence entière est submergée par la communication artificielle, quelle que soit la distance ou quelles que soient les barrières physiques de la nature. L'illusion d'un gain de pouvoir de communication et d'une liberté de communiquer va de pair avec un contrôle accru de nos communications.

Les êtres humains ont enfin trouvé la solution, le remède contre la solitude: ils sont reliés par les ondes à leurs amis, à leurs parents, à leurs connaissances, aux institutions, etc. Mais il s'agit là d'une simple illusion. Car la richesse des contacts humains naturels ne pourra jamais être remplacée par une présence artificielle et virtuelle. Rien ne remplira le vide créé par l'artifice de la technologie. Qu'il s'agisse des aspects ludiques et récréatifs ou d'activité professionnelle, l'ennui, l'insatisfaction, la frustration, la pauvreté, la froideur, les ténèbres et le vide seront toujours là. Jamais les machines ne pourront remplacer la présence vivante de la personne humaine, seul remède ponctuel à l'angoisse devant la finitude et à l'inquiétude devant la périssabilité.

En réalité on n'échappe pas à la solitude, par contre notre intimité se trouve bouleversée, éliminée, détruite. La toile d'araignée qui est un piège, puisqu'elle fut conçue comme telle, comme un filet pour attraper et contrôler les gens et les informations (anglais *net*, filet), se tisse autour de toutes nos activités présentes et passées. Le futur nous est confisqué d'avance.

Cette « mise en commun » (latin *communicatio*) des savoirs, des connaissances, des idées, des croyances, des coutumes, des faits, etc., fonctionne selon le même principe communautariste du partage des biens et des richesses. Les idéologies extrémistes et antihumanistes qui sont derrière, véritable opium du peuple dont nous avons subi les pires effets à l'époque contemporaine, ne méritent même pas d'être nommées ici. Le relativisme culturel, scientifique, idéologique et moral n'en est que la conséquence la plus visible. Ainsi, s'explique la modification du statut de l'individu qui s'efface, qui disparaît devant le système, devant le réseau, devant le group et devant les institutions.

La traçabilité liée à la mémoire de notre parcours, à l'histoire de nos activités, à notre biographie et à nos actions personnelles devient la pratique courante. Nous sommes enregistrés, archivés, mémorisés, numérisés. Nous avons tous notre place réservée dans l'histoire de l'humanité, mais cette place est celle de l'atome dans l'Univers de la matière. Et ceux qui nous surveillent en savent bien plus que nous sur nous-mêmes. Il n'y a plus aucun droit à l'anonymat. Celui-ci est devenu un luxe, mais un luxe suspect et risqué. Seule chance de réhabilitation de la dignité humaine, le discours philosophique basé sur le dialogue et l'argumentation, semble bien fragile et inefficace.

2. Dialogue et argumentation

Dans ce nouveau monde communicationnel, le statut de l'homme s'avère ambigu. Est-il un objet ou une machine seulement, communiquant avec d'autres objets, tout simplement un élément dans un réseau communicant? Le syntagme équivoque « le dialogue homme-machine », qui peut être bien illustré par l'image des vases communicants, semble aller dans le sens d'une artificialisation croissante de l'humain. C'est une expression trompeuse, puisque résultat d'une confusion conceptuelle. Il n'y a pas de dialogue possible avec les objets et les machines aussi intelligents soient-ils. Le dialogue est le propre de l'homme; le maximum que l'on peut faire est de communiquer avec les automates, Descartes l'avait bien montré. Mais certaines pseudo-philosophies contemporaines inspirées par la littérature de science-fiction parlent de *cyborgs*. Si l'on ne peut pas humaniser les machines, alors on va automatiser les humains! Le naturel (le dialogue, le langage commun, la parole, l'esprit, le vivant) semble menacé sinon débordé par l'artificiel (la communication, les réseaux, les machines, les automates, le calcul, la surveillance, la pollution, etc.). Bref, dans le cas concret des formes d'expression langagière, la rhétorique communicationnelle l'emporte sur l'argumentation dialogique.

2.1. L'homme et le dialogue

Mais, quel est le rôle de l'homme dans ces réseaux d'objets communicants tous azimuts? Quel est le problème? Quels sont les dangers? Le statut de l'homme ne serait que celui d'un élément dans un réseau où il communiquerait comme les vases communicants le font? Qu'en est-il de sa liberté, de son autonomie, de son esprit créatif?

Le statut de l'homme est mis en cause. L'homme subsiste toujours biologiquement, mais il doit se battre pour faire valoir son statut culturel, social, individuel et personnel: son *humanité*. N'en parlons plus de sa dignité (latin *dignitas*), celle-ci est bafouée et contestée par une masse importante d'idéologues contemporains opposés au kantisme⁵, philosophie qui a valorisé le plus le concept de dignité *via* Pascal (*dignitas hominis*)⁶ et selon une tradition qui remonte de

⁵ Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, 1785, tr. fr. A. Renaut, *La Fondation de la Métaphysique des mœurs*, Paris, Flammarion, 1994, p. 120-123; cf. aussi *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, 1798, tr. fr. A. Renaut, *L'Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, Paris, Flammarion, 1993, p. 51.

⁶ Pascal, *Pensées*, in *Œuvres complètes*, édition Lafuma, Paris, Seuil, 1963, p. 200: « Toute notre dignité consiste en la pensée. C'est de là qu'il nous faut relever et non de l'espace et de la durée, que nous ne saurions remplir. Travaillons donc à bien penser: voilà le principe de la morale ».

l'humanisme italien à Saint Augustin, Boèce et Aristote⁷. L'humanité n'existe plus de plein droit. Dans un réseau communicationnel, l'homme se réduit à un simple récepteur ou transmetteur d'informations. Alors que son rôle dans le dialogue est constitutif, essentiel.

Nous sommes bien loin des jeux de mots philosophiques du genre « Dieu est mort », « L'homme est mort », « La fin de l'histoire »⁸, etc. Ces syntagmes d'une flagrante mondanité voulaient dire tout simplement (si on en fait une traduction décente) que les notions de « Dieu », d'« Homme » et d'« Histoire » ne font plus l'objet des sciences humaines. Mais, actuellement c'est le statut ontologique de l'homme qui est en cause. Il est dépouillé effectivement de son humanité, puisqu'il est privé de la liberté et de la responsabilité de la parole.

Le langage, la pensée, l'imagination seraient des critères pour en faire la différence par rapport aux objets et aux animaux. Comme forme concrète, le dialogue semble un aspect de la communication qui est propre à l'être humain. Il est toujours redevable de notre volonté, de nos émotions, de notre psychisme, de notre intelligence, de notre conscience, etc.

C'est dans le dialogue que nous pouvons argumenter de manière transparente, visible, effective, réactive, vivante. Bien évidemment les arguments sont utilisés également dans les écrits. Seulement dans les textes, il n'y a plus de possibilité de réponse, à cause de l'irréversibilité de la parole écrite. Descartes ne peut plus répondre aux critiques de Leibniz ou de Kant. Par contre, l'argumentation dans le dialogue est une parole réversible. On peut y revenir, changer d'avis pendant le dialogue, se laisser convaincre, changer d'idées, apprendre des connaissances, s'adapter aux arguments des interlocuteurs. On peut se contredire, on peut se faire pardonner, s'excuser, se corriger, etc. C'est ce qui fait l'intérêt de l'argumentation dans la conversation dialogique et qui se résume par : la liberté créatrice du dialogue. Toutefois, nous n'en profitons pas assez de cette chance et détournons le dialogue dans une sorte de mauvais usage. Schopenhauer l'a bien montré :

La vanité innée, particulièrement irritable en ce qui concerne les facultés intellectuelles, ne veut pas accepter que notre affirmation se révèle fausse, ni que celle de l'adversaire soit juste. [...] chez la plupart des hommes, la vanité innée s'accompagne d'un besoin de bavardage et d'une malhonnêteté innée. Ils parlent avant d'avoir réfléchi, et même s'ils se rendent compte après coup que leur affirmation est fausse et qu'ils ont tort, il faut que les apparences prouvent le contraire.⁹

L'argumentation est un moyen discursif puissant, en rapport direct avec la *rationalité*, s'exprimant souvent dans le *dialogue* et exerçant le *pouvoir convaincant* de l'intelligence. Elle vise la *vérité* contrairement à d'autres formes discursives comme la rhétorique qui est uniquement *persuasive*. Cette dichotomie

⁷ Aristote, *Métaphysique*, III, c2, 997 a7 et IV, c3, 1005 a20 et b33, tr. fr. J. Tricot, Paris, Vrin, 1991 (1933), p. 77-79 et p. 119-120; chez le Stagirite *dignitas* est un axiome, principe premier de la raison.

⁸ Nietzsche, Foucault et Fukuyama sont les auteurs bien connus de ces expressions prétentieuses.

⁹ Schopenhauer, *Eristische Dialektik*, 1830; tr. fr. D. Miermont, *L'Art d'avoir toujours raison*, Paris, Fayard, 2000, p. 9.

antique est toujours valable de nos jours. Mais par rapport aux Anciens¹⁰, la rhétorique commence à être réhabilitée en vertu d'une rationalité « plus large » que celle réductrice de la logique ou des sciences exactes¹¹.

Mais, dans le registre de rationalité qui est le nôtre, nous sommes quand même tenus de respecter les principes de la pensée (la non contradiction, le tiers exclu et l'identité), le principe de raison suffisante, le principe de causalité, la déduction, l'induction, etc. Et dans ce cas, nous optons *volens nolens*, en tant que philosophe, pour l'argumentation contre la rhétorique. Il s'agit d'un discours qui est intégrateur et unificateur, évitant la schizophrénie analytique, mais qui fait appel à un maximum d'arguments tout en réduisant au minimum la rhétorique, car une parfaite séparation est impossible.

L'argumentation est une vaste question qui concerne les pratiques discursives et les méthodes de raisonnement spécifiques aux sciences en général (sciences humaines et sciences exactes). Par conséquent, l'argumentation n'est pas propre à la philosophie. Elle est nécessaire sans en être suffisante. En effet, il n'y a pas de philosophie sans argumentation. L'argumentation concerne aussi bien le langage naturel que les sciences. Nos conversations sont en grande partie redevables des arguments. Nous en faisons souvent appel pendant le dialogue. Lors d'une conférence, lorsque l'on présente les résultats d'une recherche, tôt ou tard, nous arrivons aux arguments. Lorsque nous enseignons, nous sommes obligés d'argumenter.

De même quand nous sommes dans une situation de débat, de dialogue, de discussion, nous sommes obligés d'argumenter. Nous défendons notre position et par là nous attaquons celle de notre interlocuteur, qui est notre adversaire. C'est une situation d'affrontement discursif qui a presque tous les caractères d'un combat guerrier. C'est une polémique (gr. *polemos*, guerre) surgie à la suite d'un différend qui doit être réglé par disputes, controverses et contestations. Ainsi, ce genre de dialogue peut être très violent et finit mal dans la plupart de cas. C'est pourquoi, il faut être bien armé et les techniques argumentatives et rhétoriques ont été développées comme autant d'outils pour préparer le combat. Dans cette lutte, le philosophe est vaincu à court terme par le rhéteur et la raison est impuissante devant l'irrationalité. La vérité est étouffée par le mensonge et l'honnêteté est écrasée par la manipulation. L'argumentation perd devant la rhétorique et la communication l'emporte sur le dialogue. Mais à long terme, la philosophie gagne.

2.2. Dialogue et communication

Contrairement aux apparences, la communication est une entrave au dialogue. Les réactions de défense, de protection des gens contre la communication tout azimut en est la preuve (interdictions de communication téléphonique dans les moyens de

¹⁰ Les *Dialogues* de Platon, *l'Organon* et la *Rhétorique* d'Aristote ne sont que les exemples les plus connus d'un combat majeur mené contre les rhéteurs, sophistes et autres pseudo-philosophes. Ils seront suivis par la Scolastique, par les penseurs modernes et par les contemporains: Montaigne, Descartes, Pascal, Leibniz, Schopenhauer, Frege, etc.

¹¹ Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1992 (1958); S. Toulmin, *Les Usages de l'Argumentation*, P.U.F., 1993 (1958).

transport, dans les institutions publiques, dans les lieux de dialogue comme les universités, dans les colloques, dans les conférences, etc.). Bien évidemment, le dialogue est une forme de communication humaine, peut-être pas la plus efficace. En effet souvent, le dialogue aboutit à la mésentente, à l'incommunicabilité! Alors que la communication est performante, précise, efficace.

Les risques des nouvelles technologies de communication NTIC, c'est de transformer, d'altérer, de compromettre le dialogue humain en le réduisant à une simple communication. Ainsi, les informations échangées entre les individus ne feront plus l'objet de discussions, d'argumentation ou même de négociation et donc de rhétorique, mais tout simplement de surveillance, de contrôle voire de manipulation. La parole dialoguée est une parole libératrice, alors que la parole communiquée est « emprisonnante ». Elle nous empêche de converser franchement et peut retourner contre nous. Son caractère irréversible, sa rigidité et son artificialité ne nous donnent plus le droit d'y revenir, de la modifier. Le pouvoir contenu en forme latente dans l'échange des informations, des renseignements se transforme dès lors en un pouvoir autoritaire de censure, de contrôle et de réclusion.

De la sorte, le dialogue avec son double aspect (privé, intime, personnel, d'une part et publique, politique, d'autre part) est en train de se réduire à la seule dimension sociale, grégaire et virtuelle de la communication. Les machines, les objets communiquent selon la métaphore des vases communicants, mais ils ne dialoguent pas et ils n'argumentent pas non plus. Les performances communicationnelles des objets intelligents et des machines sont directement proportionnelles aux performances dialogiques humaines et indirectement proportionnelles aux capacités humaines de communication. Les objets et les machines peuvent parfaitement communiquer, alors que les humains sont limités par toutes sortes de contraintes psychiques et matérielles. Par ailleurs, les humains arrivent à dialoguer et à argumenter dans le dialogue, alors que les automates semblent incapables. En effet, l'homme seul paraît doué des capacités langagières de dialogue et d'argumentation.

Branché non-stop aux réseaux communicants, l'homme n'est plus disponible pour la conversation, pour l'entretien, pour la discussion et le débat. Toutes ses pratiques discursives antiques et traditionnelles qui ont été la composante essentielle de la sociabilité et de la rationalité humaines s'avèrent perturbées, sinon carrément entravées. Pendant une simple conversation, notre interlocuteur est interrompu à plusieurs reprises par des appels importants. Le réseau communicationnel exige sa présence, l'active et le met en branle puisque l'homme lui appartient ne pouvant plus s'y dérober.

Dans ce contexte, la place de l'argumentation est minime sinon inexistante. L'argumentation, comme procédé discursif, a pour but de convaincre l'auditoire. Toutes les théories argumentatives sont élaborées en relation avec le *raisonnement*, le formalisme *logique* et les théories de la *communication*. Mais susceptible d'agir sur et de changer les *croyances* de l'auditoire, l'argumentation est une prise de *pouvoir* grâce à la parole, qui peut se transformer en *manipulation* et en *propagande*.

Par là, elle devient un discours rhétorique. Les avocats, les politiciens, les techniques publicitaires, les mass media en font appel massivement et presque exclusivement. La finalité persuasive intrinsèque à la rhétorique en fait un discours redoutable. Contrairement à l'argumentation, la rhétorique est d'autant plus terrible

qu'elle ne vise pas la vérité, mais les croyances et les émotions des gens. L'intérêt à l'égard de l'argumentation se manifeste dans des sociétés démocratiques, pluralistes, dans des périodes pacifiques, mais aussi dans des périodes de méfiance et de crise: économique, politique, morale, culturelle, etc. Il n'y a pas d'argumentation possible dans un système dictatorial ou totalitaire¹².

Bref, le dialogue est menacé par la communication, se réduisant à celle-ci. L'argumentation dans le dialogue se transforme en rhétorique sous la pression d'irrationalité qui semble gagner le monde de la communication. Ainsi, la voie est ouverte à une sorte de pouvoir désordonné et anarchique, à une volonté irrationnelle orientée vers des projets utopiques où l'ordre et le contrôle sont totalitaires.

3. Rhétorique et manipulation

Mais, pourquoi vouloir changer les opinions, les croyances et les conceptions des gens? Dans quel contexte agissons-nous de la sorte? Nous sommes plutôt indifférents aux idées des autres. Nous pouvons bien vivre sans connaître les conceptions des sociétés archaïques, sans être au courant de l'idéologie marxiste et sans jamais regarder les informations télévisées.

Contrairement à l'argumentation, la rhétorique demeure un procédé douteux du point de vue éthique, car c'est « l'art de disputer pour avoir toujours raison: *per fas et nefas* (par tous les moyens possibles) »¹³. Nous pouvons toujours distinguer entre les deux types de discours, mais nous ne pouvons pas vraiment les dissocier. De la même manière, nous discernons les croyances des certitudes, sans pour autant pouvoir les dissocier parfaitement. C'est pourquoi, nous pensons assez mal, nos raisonnements étant souvent fallacieux. Nous mettons des années à apprendre à parler, mais nous mettons des décennies pour apprendre à penser. Et encore, la plupart de gens n'y arrivent jamais.

Ainsi la facilité, l'efficacité et la popularité de la rhétorique communicationnelle l'emportent sur la modestie et la lourdeur argumentatives. D'où la tendance inflationniste de la communication, par la multiplication et l'amplification des discours sophistiques, fallacieux et malhonnêtes.

3.1. L'inflation communicationnelle

Le contexte général de discussion, la multiplication des débats mass-media équivaut à une sorte de dévalorisation verbale, communicationnelle, idéologique, des savoirs et des connaissances, etc. La rhétorique contribue à cette inflation. Celle-ci est une technique dialogique (ou textuelle) d'occultation de la vérité! Faisant souvent appel aux sophismes et basé sur la persuasion à tout prix, c'est un discours qui emprisonne la pensée, qui dissimule ou qui détourne la vérité. Par contre, la parole argumentée est une parole qui vise la libération par la vérité, un dévoilement, une mise à jour de ce qui est caché.

¹² Cf. Ph. Breton et G. Gauthier, *Histoire des théories de l'argumentation*, Paris, La Découverte, 2000, p. 4-5.

¹³ Schopenhauer, *L'Art d'avoir toujours raison*, op. cit., p. 7.

La quantité énorme d'informations, la perte de valeurs, de véritables connaissances, le bouleversement de repères philosophiques et scientifiques sont quelques-uns des symptômes de l'accroissement massif de l'information, de l'hétérogénéité des savoirs, du mélange des mœurs et des cultures.

Ainsi la parole donnée, la promesse, la confiance dans les propos d'autrui sont en train de perdre du terrain devant les vérifications de toutes sortes, devant les enquêtes systématiques, devant le soupçon institutionnel. Les relations inter-humaines sont en train de se détériorer et les liens avec les institutions sont de plus en plus agressifs. Des rapports de forces sont instaurés dans lesquels les citoyens sont ceux qui subissent. Pour que cette situation soit supportable, on multiplie les promesses d'un bonheur futur, d'une meilleure santé, d'une sécurité accrue, d'une parfaite hygiène, etc. Fausses promesses, publicité et manipulation se conjuguent dans une rhétorique des apparences qui rend invisibles, qui occulte et qui dissimule les vrais problèmes, la souffrance, les malheurs, la mort, les horreurs, etc. Et lorsqu'on en parle, cela se passe toujours ailleurs, chez les autres.

3.2. *Visible et invisible*

C'est au niveau de cette dichotomie entre transparence et opacité, entre ce qui peut être vu, connu, su et ce qui reste invisible, inconnaissable, dissimulé que se donne le combat pour la vérité. Selon le dictionnaire de Diderot, est invisible:

[ce] qui échappe à la vue, ou par sa nature, ou par la petitesse de ses parties, ou par la distance; les substances spirituelles sont *invisibles*; les particules de l'air sont *invisibles*; les corps nous deviennent invisibles à force de s'éloigner. [...] Si une chose n'a point été sensible, on n'en a nulle idée représentative.¹⁴

Mais, pourquoi parler de vision lorsqu'il est question de vérité? C'est parce que la connaissance est connaissance de ce qui est vrai, or la vision est le sens privilégié lorsque l'on parle de vérité: de ce qui est évident et certain, ce qui est immédiatement donné à la vue, ce que l'on est en train de connaître. Il s'agit de l'ancienne idée platonicienne contenue dans l'allégorie de la caverne: ceux qui sont enchaînés dans la grotte, en proie aux apparences, aux ombres projetées sur les murs, doivent être libérés par la parole philosophique, vers la lumière de la vérité, de la connaissance des Idées¹⁵.

C'est cette dichotomie entre *visible* et *invisible* qui nous permet d'expliquer le rapport aux nanotechnologies. Il s'agit de travailler au niveau atomique, ce nano-monde qui n'est justement plus perceptible pas la vision. Il n'y a pas à notre connaissance de microscope (dans le sens propre du terme) pour observer les atomes. Il y a par contre une sorte de « microscope à effet tunnel » qui permet de « palper » de « toucher » les objets du nano-monde.

Ce que l'on voit par la suite est une sorte de cartographie qui ressemble à la cartographie des fonds marins, construite à l'aide des sondes, mais qui est *créée* et non pas *vue* directement. L'image obtenue résulte d'un calcul complexe qui est possible à l'aide des machines informatiques puissantes. La vision n'est plus

¹⁴ Cf. *L'Encyclopédie* de Diderot, vol. XVII, imprimée à Genève, 1772.

¹⁵ Platon, *La République*, livre VII, in *Oeuvres complètes*, tr. fr. E. Chambry, Paris, Garnier, 1964.

prééminente à la connaissance. Il y aurait donc une sorte de connaissance aveugle qui nous fait « voir » la vérité!

Ainsi, nous pouvons mieux situer le dialogue dans le champ visible, perceptible, bruyant, vivant, alors que la communication devient invisible, imperceptible, silencieuse. Celle-ci l'emporte sur celui-là. En même temps, l'idée de visibilité et de transparence est récupérée devenant un leurre idéologique, technique et commercial. Plus on en parle, moins il en est question. Les non-dits sont plus que jamais les choses importantes et cachées, secrètes. *Lorsque l'on en parle, c'est déjà trop tard.* La vérité est noyée dans l'océan de bavardage inutile. Tout le monde peut parler, s'exprimer, avoir une opinion. La multiplication de débats est comme une nuisance et une pollution de la parole véritable.

Par ailleurs, les nano objets changent complètement notre rapport objectif et concret au monde. Ils échappent à notre contrôle. Nous pouvions toujours ranger à notre guise les macro objets (nos outils, nos ustensiles, nos instruments, nos machines, etc.). Mais les nano objets nous échappent complètement. Ils agiront sur nous selon la volonté des concepteurs, des patrons, des experts, des institutions, des programmeurs, bref des initiés. Ce n'est donc pas la peur irrationnelle, mais l'inquiétude raisonnable de ne pas pouvoir gérer ces objets, de ne pas pouvoir les contrôler, mais qui seront manipulés par n'importe qui et contre nous. Ainsi, l'ésotérique, l'occulte, le caché, semble s'introduire plus que jamais dans le savoir, dans la connaissance voire dans la morale. Ce qui est bien évidemment contraire aux apparences d'exotérisme, autrement dit de transparence, de dévoilement, de visibilité.

Pour anticiper d'éventuelles réactions ou attitudes négatives de la part des citoyens, qui sont aussi des consommateurs des nouvelles technologies, la plupart des grands constructeurs informatiques jouent la carte de la transparence. Les objets, les machines ont des carcasses transparentes; on peut regarder dedans. Il n'y aurait pas de secrets. Tout serait visible. Il y a des circuits intégrés, des microprocesseurs, donc rien n'est caché, tout est manifeste. L'ironie est d'autant plus criante que la magie est grande et peut se traduire ainsi: « même si on vous montre tout, vous ne voyez rien »! Ainsi, l'emprise totalisante et donc totalitaire de la communication semble définitive.

3.3. Totalisation et pouvoir communicationnel

Mais qu'en est-il de l'autonomie, de la liberté et de l'esprit créateur de l'homme? Le *dialogue* et notamment les pratiques discursives d'argumentation et de rhétorique, qui sont le propre de l'homme, seraient un critère de distinction entre l'homme et les automates, selon un argument cartésien:

Car on peut bien concevoir qu'une machine soit tellement faite qu'elle profère des paroles, et même qu'elle en profère quelques-unes à propos des actions corporelles qui causeront quelque changement en ses organes, comme si on la touche en quelque endroit, qu'elle demande ce qu'on veut lui dire; si en un autre, qu'elle crie qu'on lui fait mal, et choses semblables; mais non pas qu'elle les

arrange diversement pour répondre au sens de tout ce qui se dira en sa présence, ainsi que les hommes les plus hébétés peuvent faire.¹⁶

Mais actuellement, le dialogue (comme processus créateur, libre, ouvert et imprévisible) s'avère transposé sinon *réduit* à une simple communication enfermée dans l'échange parfaitement contrôlé d'informations. Ainsi progrès, pouvoir, magie et utopie se donnent la main dans une coalition menaçant, de manière particulière, la liberté de la parole humaine et, plus généralement, la liberté humaine tout court.

La communication globale, totalisante (qui n'est pas toujours intercommunication) et la rhétorique (qui est une argumentation biaisée) convergent dans une prise de pouvoir sur l'individu. La manipulation n'est qu'une conséquence contre laquelle on peut encore se défendre. Mais la surveillance, le contrôle systématiques et permanents sont impossibles à éliminer. Ceux-là mêmes qui sont menacés dans leurs libertés en font la demande. Dans la plupart de cas, les causes de ces choix malheureux sont l'ignorance et la confusion, le laxisme et la passivité, mais aussi les intérêts commerciaux, l'esprit mercantile, le profit à tout prix, la volonté de pouvoir, etc.

Il s'agit d'une *prise* de pouvoir, car la connaissance est une forme de pouvoir et peut-être la plus redoutable de toutes les formes de pouvoir (financier, physique, armé, politique). Mais plus que cela, il s'agit d'une *délégation* de pouvoir aux machines et aux objets dans un processus d'*asservissement* technologique qui semble irréversible.

4. Progrès, imaginaire et éthique

Mais qui parle en termes de pouvoir, de liberté et de responsabilité, parle d'éthique et de démocratie. C'est pourquoi, le problème philosophique majeur apparaît à ce niveau d'une responsabilité éthique impossible à assumer par l'homme des nanotechnologies, puisqu'il s'agit d'un *homme déresponsabilisé* et prisonnier d'un pouvoir qu'il ne *veut* et ne *peut* plus assurer.

On n'a jamais parlé autant de philosophie et d'éthique. C'est un mauvais signe, la preuve *a contrario* que les philosophes contemporains n'ont pas fait leur devoir. Le « Tout est possible! » n'est pas seulement le présupposé trop fort (et donc inacceptable) de la recherche scientifique, mais aussi l'expression d'une arrogance et d'une naïveté intellectuelles qui se dérobent aux domaines de l'inquiétude éthique, du souci philosophique ou de la simple responsabilité démocratique.

Un des sophismes invoqués régulièrement par les adorateurs de la déesse *Techne* est que la technique est *neutre* du point de vue éthique, mais que c'est l'utilisateur qui en fait un bon ou un mauvais usage. Ainsi d'une part, on déresponsabilise les concepteurs, ceux qui créent, qui innovent et contribuent eux-mêmes au développement et à l'existence de la technique et d'autre part, on culpabilise les utilisateurs, seuls responsables de l'usage (bon ou mauvais de la technique)¹⁷.

Il est facile de réfuter ce sophisme, puisque si l'on considère la technique comme un moyen et non pas comme une fin en soi, alors les concepteurs et les utilisateurs ont un même statut et donc les mêmes responsabilités: les concepteurs

¹⁶ Descartes, *Discours de la méthode*, in *Œuvres et lettres*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1953, p. 164-165.

¹⁷ Cf. B. Michel, « Le rôle de la représentation de l'utilisateur dans la conception », in J. Caelen (sous la dir. de), *Le Consommateur au cœur de l'innovation*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 111; l'auteur parle du « dogme des utilisateurs ».

également peuvent concevoir, innover ou développer la technique de bonne ou de mauvaise façon. Bref la technique est bonne ou mauvaise à la fois par l'usage et par la conception!

Mais si cet argument semble insuffisant, on peut en fournir un plus profond, qui tient d'un changement radical dans le mode d'être des nouveaux objets techniques. Ces derniers sont devenus *actifs* et *autonomes*, alors qu'auparavant les outils étaient passifs, simples prolongements, sorte de prothèses de l'homme. Cependant tout ce que l'homme gagne comme prothèse, il le perd comme puissance humaine, virile, comme vitalité, mais aussi comme force morale et comme dignité. Tout gain technique (pour « aider » et « augmenter » l'homme) est une reconnaissance d'impuissance, un affaiblissement qui diminue l'humanité jusqu'à son anéantissement. Des handicaps sont créés à la suite de l'amputation technique. L'homme augmenté est un homme handicapé.

Par ce gain en autonomie, les machines actives commencent à avoir de l'initiative (communication, calcul, coordination, surveillance, contrôle, recherche, archivage, etc.). Ainsi de simple *moyen*, la technique se transforme en *fin en soi*. Par conséquent, l'agissement et les « décisions » des automates ne sont plus neutres du point de vue éthique. Sauf si l'on est adeptes des sophismes et des confusions conceptuelles, on ne peut plus concilier l'idée de neutralité éthique de la technique avec l'idée d'autonomie et d'intelligence des objets. C'est pourquoi, l'acquisition d'un pouvoir autonome mais sans la volonté, la liberté et la responsabilité qui sont propres à l'homme équivaut à une sorte de monstruosité morale.

En effet, l'homme est *responsable* moralement parce qu'il exerce *librement* sa *volonté* et son *pouvoir* tout en *assumant* les conséquences: devant ses semblables, devant la loi ou simplement devant soi-même. Lorsqu'il échappe exceptionnellement à tout contentieux imputable, il subit quand même le procès de sa propre conscience. Les remords et la culpabilité sont toujours là. Mais qu'est-ce que l'être qui a du pouvoir et qui est autonome sans être libre, qui prend des décisions sans avoir de volonté, qui agit sans jamais être responsable et qui n'est en aucun cas coupable? Il n'est certainement ni moral ni amoral. Mais on ne peut pas postuler son immoralité non plus. Il ne reste que la « monstruosité morale », sorte de catégorie où l'on ne peut ranger ni les fous dangereux ni les criminels en série, mais seulement les objets communicants intelligents. On arrive à cette situation paradoxale tout simplement parce que les présupposés philosophiques concernant les nouvelles technologies sont erronés.

L'analyse des notions d'innovation, de progrès et d'imaginaire nous permettront de mieux cerner la réponse à cette question et surtout de bien fixer le rapport entre le monde réel et le monde imaginaire, entre ce qui est vrai et ce qui est faux, entre le possible et le réalisable, entre ce qui est permis et ce qui est interdit, etc.

4.1. Innovation et progrès

Durant les XV^e et le XVI^e siècles, nous avons des méthodes et des positions philosophiques propres à la Renaissance qui sont appliquées à la recherche des *nouveaux* savoirs. Il s'agissait de fonder une nouvelle conception de

la connaissance qui aboutira au XVII^e siècle au formalisme mathématique dans les sciences de la nature. La nature sera comprise comme un mécanisme dont la connaissance de son fonctionnement sera explicitée à travers les équations et les formulations mathématiques. Avec Descartes, Galilée et Newton a eu lieu une véritable révolution philosophique et scientifique.

Donc la nouveauté relève de la découverte, de l'invention ou de la production de quelque chose qui était inconnu auparavant. Elle est une valeur cruciale pour les sociétés qui construisent leur histoire en fonction de la notion de progrès. La nouveauté signifie ce qui n'existait pas antérieurement, soit qu'on désigne l'apparition d'un nouvel être (un nouveau-né), soit qu'on souhaite notifier que cet être manifeste des propriétés jusque-là inconnues. Dans le sens le plus banal, nouveau veut dire quelque chose qui succède à d'autres choses d'une même nature; nouveau au sens de neuf (nouvelle mode, nouveau costume, etc.)¹⁸.

L'obsession contemporaine pour la nouveauté est devenue une pratique commerciale exploitant un réel besoin de nouveau de la part de notre entendement. Premièrement, il y a le désir de créativité, de richesse, sorte de combat contre le vide qui semble gagner notre être. Ainsi ce qui est nouveau peut combler notre curiosité, notre avidité. Mais il y a une explication plus subtile, de type métaphysique. La source originaire de la réflexion philosophique est l'étonnement. Or, l'étonnement est justement cette manière de percevoir le nouveau même là où il n'existe pas. C'est par l'étonnement que le philosophe saisit l'inédit. Il est seul surpris et émerveillé par les choses telles qu'elles sont, car le monde lui apparaît déjà et sans cesse nouveau, là où le sens commun et l'opinion scientifique restent indifférents ou blasés. La réflexion philosophique fait surgir du nouveau, c'est pourquoi il n'est nul besoin d'en rajouter ou d'en fabriquer quelque chose d'autre, et lorsqu'on le fait cela n'a plus rien d'étonnant. L'Ecclésiaste parlait en sage quand il disait: « Vanité des vanités, tout est vanité. [...] il n'y a rien de nouveau sous le soleil »¹⁹.

La nouveauté de l'artifice ne fait pas le poids devant la créativité de l'étonnement. Pour le sens commun, la réflexion philosophique est doublement décevante: d'abord, parce que le philosophe voit la même chose, là où pour la plupart il y aurait de la nouveauté; ensuite, il s'étonne là où il n'y aurait apparemment rien d'extraordinaire. Ainsi ce qui satisfait le philosophe par l'étonnement est inutile pour le sens commun avide de nouveauté.

La nouveauté, en tant que dévoilement de ce qui est inconnu, le fait de rendre visible ce qui est caché et de montrer la vérité, est une production de connaissance et se traduit dans l'acte de création et d'innovation. Mais comment a lieu l'innovation? Peut-elle être une création spontanée? Est-elle la marque d'une rupture, d'une évolution brutale, donc d'une révolution? Ceci dit, comment expliquer le caractère spontané de l'innovation et donc de l'invention? Mais si l'on refuse la création *ex nihilo*, on aboutit à des paradoxes, car s'il y a continuité des effets, il doit y avoir continuité de création:

¹⁸ *Les Notions philosophiques*, tome 2, in *Encyclopédie Philosophique Universelle*, Paris, PUF, 1990, p. 1774.

¹⁹ Bible, L'Ecclésiaste, I, 1-10.

Et la question de l'origine de l'invention pure, *ex nihilo* semble insaisissable. Pour que les techniques évoluent, il faut que l'acquisition s'accroche à quelque chose de préexistant, même historique, même invraisemblable. Il semble qu'il faille la transformation d'un élément du milieu technique pour créer la condition suffisante pour faire un pas général en avant. En réalité, cette transformation ne peut être que minime; il y a continuité, on ne peut assister brusquement à l'invention du rouet chez les Australiens.²⁰

Ainsi progrès, innovation technique et activité scientifique semblent aller de pair. Et le rôle de la science est crucial dans le développement de la technique. Certains auteurs pensent que « l'évolution de la technique est en relation directe avec le progrès de l'information »²¹; que « l'évolution est l'inscription du symbolique dans la technique »²²; ou que « l'évolution c'est l'accumulation de l'information fixée sur la matière grâce à un apport d'énergie »²³. Historiquement, c'est au XVIII^e siècle qu'émerge un grand système technique qui va être à la base de la révolution industrielle. Pour la première fois les hommes prennent conscience de ce que la nouveauté peut être facteur de progrès et de connaissance!

Le progrès est une image. L'image de la marche en avant, de la croissance! Il se rattache par conséquent plutôt à l'imaginaire et à la mythologie. Le progrès est devenu un mythe. C'est une notion ambiguë qui englobe au moins deux significations opposées. Il y a des occurrences positives: le fait de se déplacer dans l'espace, dans le temps, l'avancement, l'évolution, etc. Mais il y a des occurrences négatives également: le progrès de la maladie, de l'armée ennemie, de l'incendie, de l'inondation.

La notion la plus importante qui se rattache à l'idée de progrès est le temps linéaire, non cyclique, un temps apparemment créateur, producteur. Il s'agit de l'image d'un temps qui devient la mesure d'une progression valorisante: de l'ignorance au savoir, de l'ancien au nouveau, du faible au puissant, du moins bon au meilleur. Bref, le progrès a l'image d'une *échelle de valeur*. Au XVIII^e siècle, le terme est synonyme de rationalisation du monde: c'est la marche de l'esprit humain vers un état de savoir, de pouvoir et de liberté!²⁴ On va de la superstition à la raison, du primitif au civilisé, du simple au complexe, etc. Ainsi, le champ thématique est très large: le savoir (la science); le pouvoir; la liberté; l'invention, la créativité; l'idée de meilleur, de plus fort, de plus éclairé, de toujours plus de connaissance; mais aussi l'utopie, l'organisation, la prédiction, le bonheur futur, la magie, etc.

C'est pourquoi il y a des réactions positives concernant le progrès de la part de tous ceux qui préfèrent l'ordre et la sécurité contre la liberté, qui aiment les constructions utopiques²⁵. Le symbole de l'utopie est la cité minutieusement bâtie, organisée en détail, légiférée, espace artificiel et abstrait où tout principe de

²⁰ A. Leroi-Gourhan, *Évolution des techniques*, Paris, Albin-Michel, 1973 (1945), p. 345.

²¹ J. Blanchet et L. Hottlet, *Le Progrès technique*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 10.

²² G. Hottlet, *Philosophies des sciences, philosophies des techniques*, Paris, O. Jacob, 2004.

²³ Cf. André Danzin, cité par J. Blanchet et L. Hottlet, *op. cit.*, p. 10.

²⁴ Cf. *Encyclopédie philosophique universelle*, *op. cit.*, p. 2064.

²⁵ L. Boia, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Les Belles lettres, 1998, p. 143-144.

désordre est éliminé²⁶. L'utopie est inventée, artificielle. Les hommes cherchent des mécanismes rassurants, car la liberté est lourde à porter. L'utopie s'installe dans un monde déstructuré qui *devait* être reconstruit²⁷. Dès lors, on comprend bien le rôle des idéologies déconstructivistes: préparer l'avènement des utopies. On privilégie les formes géométriques en offrant une place prééminente dans l'imaginaire à la *machine*. La mécanique technologique s'identifie à la mécanique sociale! Les deux concepts clef de la modernité qui font fonctionner l'utopie sont: le progrès et l'avenir. Les principaux problèmes des utopistes sont la liberté, la propriété et le sexe. Leur contrôle et leur entrave font réagir les gens.

À l'opposé, par sa connotation négative, l'idée de progrès provoque en nous des sentiments et des réactions contradictoires: d'enthousiasme, d'espoir, mais aussi de peur, de déception voire d'angoisse. La peur du progrès n'a pas d'âge et les exemples de refus du progrès technique sont nombreux: dans l'Antiquité les militaires grecs sont en colère face à l'introduction des catapultes; Tibère, l'inventeur du verre incassable, fut mis à mort²⁸. Au Moyen Âge et à l'époque moderne, nombreux philosophes et scientifiques furent condamnés à la suite de la découverte de nouvelles théories: Jordano Bruno, Nicolas Copernic, Galliléo Galilée, Descartes, etc. Aujourd'hui également il y a des réactions violentes contre telle ou telle découverte, conception ou invention.

Curieusement, chez certains philosophes modernes on trouve un espoir de perfectionnement moral associé à l'idée de progrès. Kant croyait dans une amélioration progressive de la morale humaine:

La question de savoir si l'homme a gagné ou perdu à ce changement ne se pose plus si l'on regarde la destination de son espèce qui réside uniquement dans *la marche progressive* vers la perfection.

[...] L'histoire de la nature commence donc par le Bien, car il est l'œuvre de Dieu; l'histoire de la liberté commence par le Mal, car il est l'œuvre de l'homme. En ce qui concerne l'individu qui faisant l'usage de sa liberté ne songe qu'à soi-même, il y eut perte lors de ce changement; en ce qui concerne la nature, soucieuse d'orienter la fin qu'elle réserve à l'homme en vue de son espèce, ce fut un gain.²⁹

Poussé par une espérance trop idéaliste, Kant pensait avoir résolu les difficultés soulevées par Rousseau dans *l'Influence des sciences* et dans *l'Inégalité parmi les hommes*, concernant les contradictions entre l'état de nature et la civilisation chez l'homme. Rousseau et Diderot s'appuyaient sur le projet de perfection selon les lois de la nature, dans l'espoir d'amélioration de l'esprit, donc en vue

²⁶ Cf. par exemple, Platon, *La République*, op. cit.; mais avant lui Hippodamos de Milet avec un quadrillage parfaitement géométrique, projection de l'harmonie cosmique.

²⁷ Cf. par exemple, Thomas More, *L'Utopie ou le traité de la meilleure forme de gouvernement* (1516), Paris, Droz, 1936 (texte latin), tr. fr. M. Delcourt, Bruxelles, la Renaissance du Livre, 1950.

²⁸ Jean-Hervé Lorenzi & Jean Bourlès, *Le Choc du progrès technique. Ses relations tumultueuses avec la croissance et l'emploi*, Paris, Economica, 1995, p. 6.

²⁹ Kant, *Opuscules sur l'histoire*, tr. fr. S. Piobetta, Paris, Flammarion 1990 (Aubier, 1947), p. 153, 154. Le philosophe allemand semble s'être inspiré tout droit de la notion d'évolution humaine de Pascal, *Préface sur le traité du vide*, in *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1998, lorsque celui-ci affirme que: « tous les hommes ensemble y font un continuel progrès à mesure que l'univers vieillit [...]. De sorte que toute la suite des hommes, pendant le cours de tant de siècles, doit être considéré comme un même homme qui subsiste toujours et qui apprend continuellement [...] », p. 456.

d'un progrès moral. Mais l'acquisition du savoir, du pouvoir et de la richesse ne va pas de paire avec l'obtention de la liberté et de la responsabilité. D'où les difficultés: car l'un se réalise sans l'autre. C'est pourquoi Rousseau se demande d'abord: « Le rétablissement des sciences et des arts a-t-il contribué à épurer ou à corrompre les mœurs? »³⁰; pour refuser ensuite d'identifier le progrès intellectuel et le progrès moral: « Il n'y a point de vrai progrès de raison dans l'espèce humaine parce que tout ce qu'on gagne d'un côté on le perd de l'autre » et aussi « Les sciences et les arts doivent donc leurs naissances à nos vices: nous serions moins en doute sur leurs avantages, s'ils la devaient à nos vertus »³¹.

Mais si le progrès des sciences et des arts n'a rien ajouté à notre véritable félicité; s'il a corrompu nos mœurs, et si la corruption des mœurs a porté atteinte à la pureté du goût, que pensons-nous de cette foule d'auteurs élémentaires qui ont écarté du temple des Muses les difficultés qui défendaient son abord, et que la nature y avait répandues comme une épreuve des forces de ceux qui seraient tentés de savoir?³²

Ainsi les philosophes se sont retrouvés face aux limites de la notion de progrès lorsque celle-ci était confrontée à la morale. Il y a des limites qui correspondent à notre nature humaine (à notre finitude, à notre impuissance, à nos capacités cognitives) et des limites physiques: le manque de ressources naturelles et d'énergie, les contraintes matérielles et mécaniques (les lois de la nature, la vitesse de la lumière, la gravitation, l'impénétrabilité des corps, la température de zéro absolu, etc.). Donc, le progrès est limité par la nature même des éléments avec lesquels nous travaillons et par notre nature humaine.

Tout progrès est accompagné d'un gain de quelque chose, sinon il n'y aurait pas de progrès. Et tout ce que l'on gagne peut se traduire en termes d'énergie et de pouvoir. Or, il va de soi que le pouvoir est quelque chose qui peut échapper à notre contrôle. Lorsqu'il est de petite taille, les dégâts ne sont pas graves. Mais plus son intensité s'accroît plus il est dangereux. Ainsi les risques sont multipliés par le même rapport qui augmente sa croissance, ses avantages ou ses bénéfices. D'où l'énormité des dangers. Ce n'est pas la même chose que de jouer avec le feu ou de s'amuser avec une bombe nucléaire.

D'autre part, le principe de fonctionnement du progrès est le suivant: plus on en gagne d'autant plus on en perd. Il est basé sur un principe qui est à la fois métaphysique et scientifique: *rien ne se gagne, rien ne se crée, mais tout se conserve*!³³ Mais puisque l'on gagne quelque chose et quelque part, on perd certainement autre chose et ailleurs, selon la loi de la conservation de l'énergie. Le jeu à somme nulle illustre bien cette idée: la somme gagnée dans un jeu est égale à la somme perdue. S'il y a quelqu'un qui gagne, c'est parce que d'autres ont perdu. C'est pourquoi ce que l'on gagne en puissance, on le perd en vitesse; ce que l'on gagne en travail, on le perd en chaleur; ce que l'on gagne en efficacité et en confort, on le perd en pollutions et

³⁰ J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*; précédé du *Discours sur les sciences et les arts*, Paris, Flammarion, 1971, p. 29.

³¹ *Idem*, p. 41.

³² *Idem*, p. 53.

³³ Le principe fut énoncé par Antoine-Laurent de Lavoisier.

nuisances de toutes sortes; ce que l'on gagne en richesses dans un endroit, accentue la pauvreté ailleurs; ce que l'on gagne en puissance de frappe, on le perd en dégâts collatéraux; ce que l'on gagne dans le traitement de telle maladie grave, on le perd dans les effets secondaires; etc. Bref, le progrès a une connotation philosophique négative: il tourne contre lui-même, sorte de cercle ou de processus vicieux, selon l'image du serpent qui se mord la queue. Sinon, le progrès tient du miraculeux et de la magie!

La perspective sociologique dévoile également des problèmes. Les sociétés traditionnelles connaissaient un état d'équilibre perturbé seulement par les facteurs externes: les guerres, les invasions, les épidémies et les catastrophes naturelles. Les transformations techniques avaient lieu dans une durée plus que séculaire. Mais dans les sociétés modernes l'équilibre est rompu. De surcroît, l'équilibre de la nature semble également détruit. Aux causes externes de changement, il faut ajouter des facteurs internes qui « les condamnent au choc renouvelé de la mutation technologique »³⁴. Phénomènes nouveaux et majeurs: la rapidité des changements et l'aspect endogène du progrès.

Mais l'esprit mercantile semble l'emporter sur toutes les raisons mythologiques, psychologiques, scientifiques, philosophiques ou sociales. Actuellement, l'innovation et le progrès sont les lueurs ou les illusions auxquelles s'accroche le grand public en suivant à l'aveugle ce qui est proposé sur le marché. La plupart des nouveaux produits sont conçus à l'aide des consommateurs, c'est-à-dire par leur participation directe aux processus d'innovation et de conception des produits. Leur imaginaire est sondé et testé en vue d'une utilisation future des produits³⁵. On puise dans les idées et les pensées des gens, sans rien payer en échange, ni les droits d'auteur ni le travail fournis. Ensuite on les commercialise à grand profit.

Il y a trois objections d'ordre éthique qui surgissent. D'abord, on ne peut pas s'emparer des pensées et des idées des gens, alors que les lois de la propriété intellectuelle sont de plus en plus draconiennes. Les sondages d'opinion entrent dans cette même catégorie de renseignements privés, qui retournent tôt ou tard contre les citoyens. Ensuite, l'innovation, la création, le progrès à tout prix sont les atouts de tous ceux qui veulent préserver le pouvoir. Gagner et maintenir de l'avance sur les autres, innover à tout prix, c'est détenir quelque chose de plus et faire suivre les autres, commander, dominer. Les avant-gardes artistiques, les idéologies révolutionnaires ont le même but ou le même effet: de garder ou d'acquérir du pouvoir sur les autres. Ceux derniers ne feront que suivre ou subir les « éclaireurs » et les « éclairés ». Enfin, on fait comme s'il n'y avait pas de barrière ou de fracture entre le monde imaginaire et le monde réel. Il s'agit là d'une confusion conceptuelle grave, qui permet d'inférer que l'on peut *tout faire* dans la vie morale également. Bref, progrès et utopie s'opposent à l'éthique. Leurs images symboliques viennent renforcer cette idée.

³⁴ J. Blanchet, L. Hottlet, *op. cit.*, p. 5.

³⁵ Cf. par exemple, J. Caelen (sous la dir. de), *Le Consommateur au cœur de l'innovation*, *op. cit.*

4.2. Imaginaire et réalité

L'opinion commune ignore, selon le syntagme « tout est possible », que le passage entre le monde imaginaire et le monde réel ne se fait pas sans problèmes et sans restrictions. Il s'agit de deux mondes différents. De même, il y a confusion entre le monde virtuel (lat. *virtualis* de *virtus*, force, vertu, force virile, puissance, qui a le pouvoir; *vir* en ancien français signifie homme) et le monde réel, la réalité (lat. *realis* de *res*, chose; réellement, de manière effective, véritablement). Les scientifiques font comme s'ils méconnaissaient les anciennes distinctions platoniciennes entre *muthos* (gr. mythe, discours mythologique) et *logos* (gr. raison, parole, discours dialectique), entre le monde sensible et le monde intelligible, entre le faux et le vrai. De même, ils semblent ignorer la discrimination aristotélicienne entre la puissance et l'acte³⁶.

D'autre part, cette dichotomie qui frise la schizophrénie conceptuelle nous empêche de saisir le rapport complexe et l'entrelacs des deux mondes propres à l'être humain et les domaines qui s'y rattachent: l'imaginaire, le penser, le dire, le faire et l'être. Les prémisses philosophiques de ces méprises sont la conception occidentale dévalorisante du *muthos* et de l'imaginaire par opposition au *logos* et au réel:

La pensée occidentale et spécialement la philosophie française a pour constante tradition de dévaluer ontologiquement l'image et psychologiquement la fonction d'imagination « maîtresse d'erreur et de fausseté ».³⁷

Toutefois, les réflexions contemporaines des penseurs comme Karl Jung, Gaston Bachelard, Mircea Eliade et Gilbert Durand lui-même, ont complètement amélioré la perspective sur la psychologie, les rêves, les mythes et l'imaginaire. Par conséquent, il importe de nuancer ces propos en partant de l'analyse d'un tableau (cf. *infra*, fig. 1) où nous essayerons de décrire et d'interpréter l'impacte de l'imaginaire sur la réalité. L'inconvénient de ce genre d'illustration est qu'elle est statique, alors qu'il s'agit d'expliquer des processus, des événements, des relations, des changements, etc. Mais les avantages sont plus nombreux que les inconvénients³⁸: on clarifie de nombreuses confusions; on explique des phénomènes et des relations autrement incompréhensibles; on peut dépasser cette représentation rationnelle en l'améliorant et en l'élargissant par les réflexions sur l'imaginaire de la temporalité.

³⁶ Aristote, *De Anima (De l'âme)*, II, 1, 412, a 27; tr. fr. P. Thiellet, Paris, Gallimard, 2005, p. 102-103

³⁷ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 (Bordas, 1969), p. 15.

³⁸ Nous proposons dans des recherches inédites des tableaux plus complexes, sortes de puzzles explicitant les domaines des croyances, des connaissances, du dicible, de l'indicible, du dire et du faire, etc.

Fig. 1. Être, imaginer, penser, dire et faire

MONDE REEL			MONDE IMAGINAIRE		
rationnel			irrationnel		
vrai			faux		
nécessaire		contingent		impossible	
effectif, en acte, les faits		possible, virtuel			
passé		présent	futur		
réalisé		réalisable	irréalisable		
moral	immoral	amoral		immoral	

Cette simple hypothèse de travail nous permet déjà de comprendre que ce qui est rationnel dépasse la réalité et chevauche une partie de l'imaginaire. En effet, une fraction de ce que l'on conçoit, l'on imagine et l'on envisage est rationnel. Au-delà s'étend le champ irrationnel (certaines fictions, la plupart des rêves, les phantasmes, les contradictions, etc.) qui recouvre une bonne tranche de l'imaginaire. Mais tout ce qui est rationnel n'est pas totalement vrai. Ainsi, il y a une toute petite partie de faux (une certaine rhétorique, certaines erreurs, la contrefaçon, etc.) qui a sa place dans le domaine rationnel. Même si par ailleurs la plupart de mensonges, de contradictions, de fictions et de paradoxes sont irrationnels. Il s'agit ici d'une distinction bien subtile qui explique beaucoup de disputes contemporaines.

De même le domaine du vrai est plus étendu que celui de la réalité. Il y a toutes sortes de créations scientifiques, de conceptions philosophiques, de créations artistiques ou tout simplement de jugements conçus, qui sont cohérents mais qui ne trouvent pas forcément de correspondance dans la réalité. L'exemple des « vérités de raison » leibniziennes ou des jugements kantien *a priori* et analytiques est éloquent.

La temporalité non plus ne se superpose pas parfaitement sur les domaines du réel et de l'imaginaire. Ainsi tout ce qui est passé fait partie de l'histoire (discours vrai sur le passé) étant étudié comme une partie de la réalité. La vérité de nos discours déborde le temps présent, lorsque nous faisons des prédictions sur les événements futurs (en sciences notamment).

Le problème vient du faux, on s'en doutait! Il est certain qu'il se rattache à l'irrationnel, mais est-ce qu'il est totalement compris dans l'imaginaire? Cependant de la même manière qu'il a le droit à une petite tranche de rationnel, ne pourrait-il correspondre aussi à une certaine réalité? Sinon comment expliquer le statut de la contrefaçon, de l'erreur et notamment d'une partie des fictions? D'autre part, il est vrai que le mensonge engendre des contradictions, des contresens, des situations absurdes, des paradoxes et qu'il n'y a pas des faits faux ou des choses fausses dans la réalité. Mais certains n'appartiennent-ils au temps présent? Il est sûr que nous projetons dans le futur beaucoup de suppositions et d'hypothèses qui ne s'avéreront jamais. Pour sortir de ces difficultés, il faudrait peut-être concevoir un tableau en trois dimensions.

La cinquième ligne qui représente les champs du nécessaire, du possible et de l'impossible est très importante par son rattachement à la temporalité, à la réalité et à la vérité. Ainsi tout ce qui est nécessaire est réel, mais pas l'inverse. On a vu qu'il y a des jugements vrais qui n'ont pas d'encrage dans la réalité et qui sont rationnels; une partie sont nécessaires. Il y a des événements nécessaires et contingents dans la réalité, il y en a dans l'imaginaire aussi. C'est le domaine de l'impossible qui appartient à l'imaginaire, mais non à la réalité. Le faux est contingent ou impossible, jamais nécessaire.

Nous disposons maintenant de la réponse à la question qui nous intéresse le plus ici, à savoir si « tout est possible »? Autrement dit, quel rapport entre l'impossible, le possible et le réalisable? Seulement un petit domaine de ce qui est possible devient réalisable, le reste étant irréalisable et impossible. C'est pourquoi, la plupart des choses virtuelles le demeureront à jamais. On remarque aussi que le monde virtuel, le possible est partiellement contingent. Ce champ constitue avec le domaine de l'impossible le monde imaginaire. Par contre, le monde réel tient de ce qui est en acte, effectif, le monde des faits (nécessaires ou contingents) et de l'expérience. En effet, les couches profondes de l'imaginaire échappent aux faits: « [...] et l'expérience ne pourra jamais [les] contredire tant l'imaginaire est réfractaire au démenti expérimental. On pourrait même penser que l'imagination masque tout ce qui ne la sert pas »³⁹.

Entre tous ces domaines, nous avons représenté dans la sixième ligne, de manière bien simplifiée, la temporalité. Ce n'est pas une image du temps, celle-ci est bien plus riche, mais c'est l'idée du temps linéaire, non-cyclique, le temps du progrès. Dans notre imaginaire, ce temps présente des occurrences négatives, contrairement à la représentation rationaliste discutée antérieurement. C'est l'étude de ces images qui nous permet d'expliquer et de compléter le rapport avec les nouvelles technologies de la communication, avec la terreur qu'elles suscitent et les problèmes de type moral qu'elles engendrent.

Communications tout sens, réseaux communicationnels, « autoroutes de l'information », échanges de renseignements et transmissions permanents, nano-objets autonomes et actifs foisonnant partout, se traduisent par l'image d'animation et de frénésie du mouvement chaotique tout azimut, qui provoque la répugnance, la peur, la terreur: « Cette répugnance primitive devant l'agitation se rationalise dans la variante du schème de l'animation que constitue l'archétype du chaos »⁴⁰. Comme le remarque Gaston Bachelard, « il n'y a pas dans la littérature un seul chaos immobile... et au XVII^e siècle on voit le mot chaos orthographié chaot »⁴¹. Animation, désordre, chaos, changement sont liés à un état infernal. Gilbert Durand l'a bien montré: « Le schème de l'animation accélérée qu'est l'agitation

³⁹ G. Durand, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁰ *Idem*, p. 77.

⁴¹ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948, p. 270.

fourmillante, grouillante ou chaotique, semble être une projection assimilatrice de l'angoisse devant le changement [...] »⁴². L'enfer est imaginé comme un lieu chaotique et agité à travers la valorisation négative du mouvement brusque, des changements rapides: « Il s'agit donc bien dans tous les cas du schème très général d'animation doublé de l'angoisse devant le changement, le départ sans retour et la mort »⁴³.

Mais l'expérience originaire du temps est celle d'un mouvement brusque et terrifiant, lors de la naissance du bébé, métaphore solidaire des symboles des ténèbres et de l'agitation:

La troisième grande épiphanie imaginaire de l'angoisse humaine devant la temporalité nous semble devoir être fournie par les images dynamiques de *la chute*. [...] il se pourrait qu'elle soit une expérience douloureuse fondamentale et constitue pour la conscience la composante dynamique de toute représentation du mouvement et de la temporalité.⁴⁴

Bachelard parle de l'expérience de la chute, même dans le cas d'un mouvement ascensionnel, lorsqu'il décrit minutieusement un rêve archétypal, le rêve de l'envol: « nous imaginons l'élan vers le haut et nous connaissons la chute vers le bas »⁴⁵. La chute est liée à la rapidité du mouvement, à l'accélération, aux aspects les plus épouvantables du temps, car elle « nous fait connaître le temps foudroyant »⁴⁶. Elle est associée au mal, d'où le problème moral! Bref, on va retenir seulement deux aspects de l'image du temps, parmi ceux analysés par Gilbert Durand: d'abord, le temps dévorateur, l'aspect irrévocablement fugace, la négativité insatiable du destin et de la mort; ensuite, le schème terrifiant, celui de la chute, doublé d'une inquiétude morale.⁴⁷

Ainsi, le progrès associé au temps linéaire, non cyclique, apparaît comme une monstruosité menaçante liée doublement à la chute (physique et morale) et générateur d'un chaos infernal, comme dans les domaines de la création artistique contemporaine: « C'est plus qu'une destruction, c'est une régression au Chaos, à une sorte de *massa confusa* primordiale »⁴⁸. Et lorsque le temps est historicisé et dépourvu de sa dimension religieuse, il devient terrifiant: « Définitivement désacralisé, le Temps se présente comme une durée précaire et évanescence qui mène irrémédiablement à la mort »⁴⁹.

⁴² G. Durand, *op. cit.*, p. 77.

⁴³ *Idem*, p. 80.

⁴⁴ *Idem*, p. 123, 128.

⁴⁵ G. Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, Corti, 1943, p. 118-119.

⁴⁶ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 353.

⁴⁷ G. Durand, *op. cit.*, p. 133-134.

⁴⁸ M. Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 2000 (1963), p. 96.

⁴⁹ M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1999 (1965; Hambourg, 1957), p. 100.

*

EN CONCLUSION, la terreur de la communication s'explique à la fois par des principes philosophiques, par des observations sociologiques, mais aussi par l'anthropologie de l'imaginaire qui lui est attaché. Cette terreur exclut d'emblée les questions d'éthique. Les nouvelles technologies avec leurs produits immédiats, les nano objets, sont en train de bouleverser nos pratiques communicationnelles. La communication est un principe métaphysique: toute chose communique avec toute autre chose. Mais cette communication tout azimut est le mode de fonctionnement de « la toile d'araignée », ce filet qui nous a tous piégé.

Dans ce nouveau monde communicationnel, le *statut* de l'homme devient ambigu. On veut l'assimiler à un objet ou à une machine communiquant comme un élément dans un réseau universel! Le syntagme équivoque « le dialogue homme-machine », par les confusions conceptuelles qu'elle provoque, semble aller dans ce sens d'une artificialisation croissante de l'humain. Certaines philosophies contemporaines inspirées par la littérature de science-fiction parlent d'un monde peuplé de *cyborgs*. Si l'on ne peut pas humaniser les machines, alors on va automatiser les humains! La trans-humanité rêvée par les sectes idéologiques et par les pseudo-philosophes n'est rien d'autre qu'un antihumanisme. Ce n'est plus l'homme qui est au centre du monde, mais c'est l'automate, ce qui est aberrant. L'humanisme est débordé par l'automatisme.

Ainsi, la liberté et l'esprit créateur de l'homme sont menacés. Le *dialogue* et notamment les pratiques discursives d'argumentation et de rhétorique, qui sont le propre de l'homme, sont des critères de distinction entre l'homme et les automates (selon un argument cartésien). Mais actuellement, le dialogue (comme processus créateur, libre, ouvert et imprévisible) s'avère transposé sinon *réduit* à une simple communication enfermée dans l'échange parfaitement contrôlé d'informations. Ainsi progrès, pouvoir, magie et utopie se donnent la main dans une coalition menaçant, de manière particulière, la liberté de la parole humaine et, plus généralement, la liberté humaine tout court.

L'homme ne se contente pas de faire travailler les machines, mais il veut les faire communiquer, dialoguer et réfléchir à sa place. Plus que cela, il *délègue* son pouvoir de contrôle, de surveillance et de décision aux automates. Il s'agit d'un *pouvoir distribué* sans discernement. Autrement dit, nous assistons à un processus de perte de *liberté* et de *responsabilité* de l'homme en faveur des machines. Celles-ci, réduites à des dimensions nanométriques, deviennent invisibles et par là gagnent une immense puissance, puisque leur pouvoir devient occulte, incontrôlable et incontestable. L'ésotérique l'emporte sur l'exotérique et ce qui nous reste est l'illusion d'une connaissance accessible et partagée par tout le monde. Ainsi, la place est libre à la manipulation et à l'emprisonnement de l'homme par lui-même.

Notre tableau a bien montré qu'il y a un écart entre *l'imaginer* sans limites, *le penser* contraint par la nécessité, *le dire* censuré par les tabous, *le faire* contraint par les lois de la nature et par les lois morales et *l'être* sous l'emprise du devenir et face à la finitude. Le « Tout est possible! » n'est pas seulement le présupposé trop

fort (et donc inacceptable) de la recherche scientifique, mais aussi l'expression d'une arrogance et d'une naïveté intellectuelles qui se dérobent aux domaines de l'inquiétude éthique, du souci philosophique ou de la simple responsabilité démocratique. Bref, il s'agit d'une absurdité digne de mépris qui va à l'encontre de notre raison, de notre imaginaire et de notre moralité et qui ne peut être justifiée que par l'« esprit mercantile et magique », expression bien malheureuse, puisque l'on ne peut parler d'esprit en ce cas.

C'est pourquoi, le problème philosophique majeur apparaît à ce niveau d'une responsabilité éthique impossible à assumer par l'homme des nanotechnologies, puisqu'il s'agit d'un homme contraint, menacé, soumis et prisonnier d'un pouvoir qu'il ne *veut* et ne *peut* plus assurer. Bref, l'homme est infantilisé et déresponsabilisé. C'est la raison pour laquelle l'éthique ne trouve plus sa place dans ce *communicatio mundi*. L'homme semble s'enfermer lui-même dans une prison sécuritaire, en déléguant son pouvoir aux objets intelligents et communicants et se débarrassant de la sorte de sa responsabilité et donc de sa liberté. Dans ce monde, le philosophe n'est qu'un clandestin prêchant une parole subversive.

DESPRE DIALOG ÎN ERA COMUNICĂRII

MARGARETA PETRUȚ*

Sensul termenului dialog, așa cum este el utilizat aici, pleacă de la cercetările și experimentele unor cercetători și gânditori contemporani precum David Bohm și Peter Senge. În această viziune, dialogul este un mod de a explora rădăcinile unor crize cu care se confruntă omenirea în epoca actuală. El permite înțelegerea proceselor care fragmentează și interferează cu comunicarea reală între indivizi, organizații sau națiuni. Nu putem să nu constatăm că, la toate aceste niveluri, încercările de comunicare duc la dispute, diviziuni și violențe, fapt ce conduce la convingerea că sursa lor este însuși modul de funcționare al gândirii umane.

Dialogul înseamnă aici explorarea unor presupuneri, idei, convingeri și sentimente individuale și colective care ne controlează în mod subtil interacțiunile. Este o cale de observare colectivă a modului în care valori și intenții ascunse ne pot controla comportamentul și a felului în care diferențe culturale nesesizate pot genera conflicte. El crează ocazia, pentru fiecare participant, să-și examineze ideile preconcepute, prejudecățile și modelul caracteristic care se află dincolo de gândurile, opiniile, convingerile și sentimentele sale.

Prin acest dialog se dezvăluie impactul societății asupra individului și a acestuia asupra societății, felul în care puterea este asumată sau cedată și cât de profundă este influența unor reguli insesizabile ale sistemului care constituie cultura noastră. Preocuparea cea mai serioasă este însă pentru înțelegerea dinamicii prin care gândirea concepe aceste conexiuni. Nu există însă nici o intenție de a schimba un comportament în mod deliberat sau de a determina participanții să atingă un anumit scop.

Această lipsă de scop aparent generează, în general în etapele inițiale, un nivel ridicat de frustrare, anxietate, furie și diverse alte dificultăți în rândul participanților. Acestea, în timp, sunt eliminate, grupul depășind treptat blocajele și limitările. Dialogul trece dincolo de înțelegerea individuală pentru a face explicit ceea ce este implicit și a construi un sens colectiv.

Natura dialogului fiind una exploratorie, sensul și metodele sale continuă să evolueze. Nu se presupune existența unor reguli stricte pe baza cărora el să se desfășoare întrucât esența sa este învățarea, care nu este un rezultat al asimilării unui set de informații sau a unor doctrine impuse de o autoritate ci o parte a procesului de participare creativă a unor egali.

* Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

1. Ce este dialogul?

Pentru a înțelege natura dialogului, este util să facem o analiză contrastivă între dialog și discuție. În dialog suntem interesați să obținem o imagine mai deplină a realității în loc s-o descompunem în fragmente, așa cum se întâmplă în cazul discuției. În dialog nu încercăm să-i convingem pe alții, să accepte punctele noastre de vedere, nu există un accent pus pe a avea câștig de cauză, ci pe învățare, colaborare și sinteza punctelor de vedere.

Un alt aspect important al dialogului este caracterul său deschis. Aceasta înseamnă să renunți la ideea de a obține rezultate specifice. Nu trebuie să înțelegem însă că nu există rezultate în dialog, ci doar că renunțarea la nevoia unor rezultate predeterminate permite apariția unor aspecte importante, care trec neobservate în întâlnirile care se desfășoară planificat pe bază de ordine de zi. O altă consecință a dialogului este aceea că duce la crearea unei culturi, bazată pe cooperare, ajutând grupurile să depășească dependența, competiția și excluderea, ce caracterizează culturile ierarhizate.

David Bohm compara discuția cu o activitate în care ne pasăm opiniile unii altora, într-o încercare de a ne convinge reciproc de corectitudinea unui punct de vedere. În acest proces, perspectiva se fragmentează și se dezintegrează. Intențiile dialogului și ale discuției sunt diferite și pot fi prezentate astfel:

Dialogul	Discuția
a interoga, a învăța	a spune, a vinde, a convinge
a dezvălui sensuri comune	a obține acordul asupra unui singur sens
a integra perspective multiple	a evalua și selecta
a descoperi și examina presupuneri	a justifica/ apăra presupuneri

Orice îndrumări în desfășurarea dialogului sunt utile doar pentru a reaminti participanților că la baza acestuia se află un nivel ridicat de atenție. Atenție la gândirea, sentimentele, comunicarea, presupunerile și judecățile noastre, dar și la spiritul de interogare și reflecție, care conduc la înțelegere și învățare. Dialogul este un proces care presupune disponibilitatea tuturor participanților de a renunța la ceea ce este cunoscut pentru a descoperi noi perspective.

La baza dialogului, așa cum este el înțeles de Bohm și Senge, se află suspendarea judecății. Modul nostru de a gândi împarte în categorii, organizează și ierarhizează. Deoarece ego-ul nostru se identifică cu felul în care credem că sunt lucrurile, ne găsim adesea în situația de a ne apăra pozițiile în raport cu ale altora. Aceasta face dificilă o atitudine deschisă față de perspective alternative asupra realității. Când învățăm să ne suspendăm judecata, ne deschidem spre punctele de

vedere ale celorlalți. Aceasta nu înseamnă că ne anihilăm complet opiniile și judecățile. Deschiderea înseamnă crearea unui spațiu între judecata și reacția noastră care permite ascultarea opiniei celorlalți.

O altă caracteristică a dialogului este identificarea presupunerilor. A identifica presupunerile înseamnă a recunoaște modul în care considerăm noi că sunt lucrurile. Aceste presupuneri au un rol major în felul în care ne evaluăm mediul, în deciziile pe care le luăm și a tipului de comportament pe care-l adoptăm. În mod obișnuit pierdem din vedere tocmai aceste presupuneri atunci când încercăm să rezolvăm problemele și conflictele. Învățând cum să ne identificăm presupunerile, putem atinge nivelul cauzal al rezolvării problemelor, putem explora diferențele față de alții și putem acționa în direcția consensului.

De asemenea, în dialog, actul ascultării este cel care permite integrarea și sinteza unor noi percepții și posibilități. Atunci când ascultăm cu adevărat, acceptăm să fim influențați de către alții și să învățăm de la alții. Ascultarea implică dezvoltarea capacității de a percepe sensul, atât la nivel individual cât și la nivel de grup.

Nu în ultimul rând, interogarea și reflecția facilitează învățarea deoarece ne ajută să câștigăm o percepție și o perspectivă mai profundă. Prin acest proces, intrăm mai în adâncimea problemelor care ne preocupă și creăm breșe prin care putem rezolva problemele. Combinația între reflecție și interogare ne permite să gândim creativ și să construim pe experiența trecută.

Tipurile de comportament care sprijină dialogul includ:

1. suspendarea judecății atunci când ascultăm;
2. respectul pentru diferențe;
3. renunțarea la ideile preconcepute legate de rol și statut;
4. concentrarea pe învățare.

2. Limbaj liniar versus limbaj sistemic

Principala noastră limitare, ca gânditori sistemici, vine din faptul că realitatea este constituită din cercuri, dar noi vedem linii drepte. Așa cum scrie Peter Senge în cartea sa, *The Fifth Discipline* „Limbile occidentale, cu structura lor de tipul subiect-predicat- complement, sunt înclinate spre o perspectivă liniară asupra lumii. Dacă vrem să vedem relațiile într-un sistem, avem nevoie de un limbaj care să redea relațiile, un limbaj constituit din cercuri. (...) Un astfel de limbaj este important atunci când suntem confrunțați cu probleme complexe și dinamice și cu alegeri strategice, mai ales atunci când indivizii, grupurile și organizațiile trebuie să vadă, dincolo de evenimente, forțele care generează schimbarea.”¹

¹ Senge, Peter. *The Fifth Discipline*. The Art and Practice of the Learning Organization. New York, Currency-Doubleday, 1990, pag.74

Pentru a ne ajuta să vedem mai clar importanța unui astfel de limbaj, Senge îl ilustrează cu o frază foarte simplă. În viața de fiecare zi, spunem „umplu un pahar cu apă”, fără să ne gândim foarte profund la sensul real al propoziției. Ea implică o cauzalitate lineară, mai precis, „eu determin ca nivelul apei să se ridice”, dar ar fi la fel de adevărat, dacă am descrie cealaltă jumătate a procesului, adică „nivelul apei din pahar îmi controlează mâna”. Fiecare din aceste afirmații, luată separat, este incompletă, iar pentru a avea imaginea completă, trebuie să le integrăm pentru ca ele să reflecte realitatea așa cum este. Această afirmație foarte simplă arată cum limbajul exprimă cauzalitatea lineară și reflectă doar acțiuni individuale, nu structura de dincolo de aceste acțiuni, iar eșecul de a vedea această structură, se află la rădăcina sentimentului de neputință, resimțit în situații complexe, așa cum sunt cele care apar în diverse organizații.

O altă idee care trebuie discutată aici este antropocentrismul, pe care îl dezvoltăm fraza menționată, obiceiul de a ne vedea pe noi înșine în centrul activităților. Așa cum ne reamintește autorul, „simpla descriere 'eu umplu un pahar cu apă' sugerează o lume a actorilor umani, aflată în centrul activității, operând asupra unei realități lipsite de viață”² În realitate, și gândirea sistemică o folosește, actorul uman este parte a procesului și nu în afara lui, aceasta reprezentând o conștientizare care se află la rădăcina oricărei schimbări de perspective. Ea ne permite să vedem că suntem în permanență influențați și că ne influențăm realitatea, creând-o și fiind creați de ea.

Perspectiva sistemică ne ajută să vedem dincolo de consecințele unui limbaj linear, în care ni se spune că trebuie să existe doar un agent individual, responsabil pentru ceea ce se întâmplă, și ne sugerează că fiecare suntem responsabili pentru problemele generate de sistem.

Analiza consecințelor pe care le au limbajele lineare nu trebuie să ne conducă la concluzia că trebuie să renunțăm la ele. Ar fi total nerealist să credem că putem schimba brusc modele familiare ale gândirii noastre, așa cum sunt ele reflectate în limbajul pe care-l folosim. Limbajele lineare pe care le moștenim, prin cultura în care ne naștem și prin educație, pot și vor continua să funcționeze pentru noi. Totuși, atunci când avem de-a face cu probleme de o complexitate dinamică, acest tip de limbaj este mult mai nesatisfăcător puțin fiind și o sursă serioasă de dificultăți.

3. Dialogul sau valoarea comunicării

Ideile lui Senge despre dialog și modul lui de aplicare în organizații se inspiră din opera lui David Bohm, cercetător în fizica cuantică. Senge prezintă opiniile lui Bohm despre subiect, în cartea sa, și afirmă că acesta a contribuit în mod deosebit prin ideea 'de a vedea gândirea ca fiind în mare parte un fenomen colectiv'. Altfel spus, el stabilește o analogie între proprietățile colective ale particulelor și modul în care funcționează gândirea noastră. Gândirea noastră este

² Ibid., pag. 78

incoerentă, afirmă Bohm, ceea ce duce la o lipsă de productivitate, care se regăsește la rădăcina problemelor la nivel mondial.

Considerarea gândirii ca având, într-o mare măsură, un aspect colectiv, are o consecință majoră: aceasta înseamnă că nu putem îmbunătăți gândirea în mod individual. Din punctul său de vedere 'la fel ca și în cazul electronilor, trebuie să considerăm gândirea ca un fenomen sistemic, decurgând din modul în care interacționăm și comunicăm unii cu alții.'³

Tot Bohm este cel care distinge între cele două tipuri de discurs, dialogul și discuția. El arată că, deoarece discuția se bazează prea mult pe ideea de joc, cu scopul de a câștiga, iar accentul pus pe câștig nu este compatibil cu prioritatea acordată coerenței și adevărului, este necesar un alt tip de comunicare, care este dialogul. Dialogul „vine din cuvântul grecesc *dialogos*. *Logos* înseamnă *cuvânt* sau în cazul nostru ne putem gândi la sensul cuvântului, iar *dia* înseamnă *prin* – nu înseamnă *doi*.”⁴ Bohm arată că dialogul sugerează „un flux de sens”, care curge printre sau între noi. În cadrul dialogului, susține Bohm, un grup are acces la o 'sursă de sensuri comune', care nu poate fi accesată individual. Scopul dialogului este de a trece dincolo de înțelegerea fiecărui individ. În acest caz, „oamenii nu mai sunt în primul rând în opoziție, nici nu pot spune că interacționează. Ei participă mai curând la această sursă de sens comun, care este capabilă de evoluție și schimbare constantă”.⁵

Pentru ca dialogul să aibă loc, trebuie îndeplinite trei condiții. Mai întâi, participanții la dialog trebuie să renunțe la presupunerii. Vom spune că discuțiile și negocierile nu sunt dialog, deoarece fiecare reprezintă un proces în care cineva încearcă să „câștige” sau să-i convingă pe ceilalți să accepte perspectivele proprii. În dialog nu există nici o încercare de a câștiga puncte și nimeni nu încearcă să fie învingător. Obiectivul primar al dialogului este acela de a ne suspenda opiniile și de a cunoaște opiniile celorlalți. Toți participanții trebuie să învețe să asculte ceea ce gândesc ceilalți și să renunțe să judece, fără să ajungă la o concluzie.

În al doilea rând, toți participanții trebuie să se privească unii pe alții, ca fiind colegi. Atâta timp cât autoritatea și ierarhia sunt cele care acționează în societățile noastre, dialogul poate avea loc doar atunci când renunțăm la aceste noțiuni de autoritate.

În al treilea rând, trebuie să existe un facilitator, care cunoaște contextul dialogului. Deși dorim ca toți să fim colegi, cei care intră în dialog au sentimentul, la început, că au nevoie de cineva cu experiență în această privință pentru a facilita conversația. Se vor exprima opinii care vor fi probabil diferite de ale majorității participanților, dar toți participanții trebuie să se abțină să se angajeze în discuții care încearcă să anihileze opiniile diferite de cele ale majorității.

³ Ibid., pag. 240

⁴ Bohm, D., *On Dialogue*. London, Routledge, 1996, pag.1

⁵ Senge, Peter. *The Fifth Discipline*. The Art and Practice of The Learning Organization. New York, Currency-Doubleday, 1990, pag. 241

Facilitatorul, care are experiență în dialog, poate juca un rol cheie în crearea unui mediu, care să permită participanților să vorbească deschis despre valorile și opiniile pe care le au. În plus, facilitatorul va trebui să acționeze inițial pentru a păstra spațiul disponibil pentru comunicarea deschisă și pentru ca participanții să asculte pur și simplu fără să-și exprime judecățile.

În cele din urmă, Bohm arată că trebuie să existe un motiv pentru ca participanții să se poată angaja în dialog. Acest motiv, indiferent care ar fi el, îi va face pe participanți să treacă peste frustrările generate de dialog, deoarece procesul despre care vorbește Bohm merge împotriva normelor existente în majoritatea societăților. Totuși, prin dialog participanții pot crea un mediu favorabil schimbării pozitive.

Doar atunci când Senge începe să examineze dialogul din perspectiva învățării în echipă, ne oferă o perspectivă asupra propriei sale percepții despre dialog și utilizările sale. Astfel, în opinia lui, între membrii unei echipe care intră în dialog în mod regulat, se dezvoltă o relație unică. Ei capătă o încredere profundă și o înțelegere mai amplă al punctului de vedere pe care îl are fiecare și învață să vadă cum, susținându-și punctul de vedere „cu blândețe”, apar posibilități noi de înțelegere.

Convingerea lui Senge este că „deprinderile de reflecție și interogare oferă o bază pentru dialog” și că „dialogul ancorat în reflecție și interogare este probabil să fie mai demn de încredere și mai puțin dependent de caracteristicile unei împrejurări cum ar fi gradul de compatibilitate dintre membrii echipei.”⁶ Perspectiva sa este că dialogul poate fi un instrument valoros în construirea unei echipe și învățarea în cadrul ei.

Atunci când dialogul se alătură gândirii sistemice, Senge argumentează că există posibilitatea de a crea un limbaj mai potrivit pentru a face față complexității și pentru a ne concentra asupra unor aspecte și forțe structurale în loc să fim distrași de detalii care țin de personalitate și stil de conducere.

Senge oferă puține date noi privind definiția sau principiile dialogului. Contribuția sa la domeniul privind dialogul stă în aplicarea acestuia la nivelul organizațiilor. Există voci care sugerează că Senge este oarecum înaintea timpului său și că argumentele sale sunt revoluționare. S-a spus, de asemenea, că este regretabil că prea puține organizații i-au urmat sfatul, preferând să utilizeze aceleași vechi modele de comunicare. În sistemul capitalist, viziunea sa despre companii și organizații care se dedică cu tot sufletul cultivării nivelului de înțelegere al membrilor lor se materializează într-un număr limitat de cazuri.

Putem spune că, deși există unele aspecte și probleme legate de conceptele vizate de el, Peter Senge are meritul de a fi printre cercetătorii care pun în discuție acele lucruri care pot face ca omenirea să prospere.

⁶ Ibid., pag.249

DENUMIRI DE ANIMALE CA ETALON AL COMPARAȚIILOR EXPRESIVE ÎN TEXTELE LITERARE ROMÂNEȘTI DIN SECOLELE AL XIX-LEA – AL XX-LEA

ANNA KUBASOVA*

STILISTICĂ ȘI MASS-MEDIA.

Cu ocazia unei vizite pe care am făcut-o la Universitatea de Stat din Sankt-Petersburg, în toamna anului 2005, am stabilit un acord de colaborare între Departamentul de Limbi Romanice (Secția de limba română) al celebrei Universități din « Parisul de pe Neva » și Catedra de Jurnalism a Universității « Babeș-Bolyai » din Cluj-Napoca.

Acest acord se referă la schimbul reciproc de studenți și cadre didactice, la invitarea reciprocă la simpozioanele și conferințele organizate și, nu în ultimul rând, la publicarea de studii și articole în revistele noastre de specialitate.

*În acest context se înscrie studiul pe care domnișoara Anna Kubasova, doctorandă, cadru didactic la departamentul amintit al Universității din Sankt-Petersburg, îl publică în **Studia Ephemerides**. (Ilie Rad)*

Compararea obiectelor reale între ele pe baza asemănării lor exterioare sau interioare este o capacitate imanentă a gândirii omenești. În lumea care ne înconjoară sunt două feluri de «reprezentanți» ai naturii însuflețite: *omul și animalul*, care, grație naturii înseși, au multe asemănări atât în calitățile lor, cât și în comportarea lor în situații similare. Totalitatea asociațiilor creează ceea ce se numește în lingvistică «portret mental (conceptual, lingvistic) al lumii»¹. Cel din urmă diferă de la limbă la limbă și poate să fie reconstituit numai pe materialul concret al fiecărei limbi. Am ales limba română, unde acest aspect, după cum știm,

* Universitatea din Sankt-Petersburg,

¹ V., de exemplu: *Проблемы концептуализации действительности и моделирования языковой картины мира*: Материалы междунар. науч. конф. / [Редкол.: Т. В. Симашко (отв. ред.) и др.]. Архангельск, 2002; *Язык. Этнос. Картина мира*: [Сб. науч. тр. / Отв. ред. М. В. Пименова]. Кемерово, 2003; *Языковая картина мира: лингвистический и культурологический аспекты*: Материалы II Международной научно-практической конференции: [в 2-х томах / редкол.: М. Г. Шкуропацкая (отв. ред.)]. Бийск, 2004; Цивьян Т. В. *Модель мира и ее лингвистические основы*. Изд. 2-е., доп. М., 2005.

nu s-a studiat până în prezent².

Fiind convinsă, ca orice lingvist, că rezultatele mai mult sau mai puțin obiective ale unei cercetări pot fi atinse cu o singură condiție, și anume dacă analiza va fi bazată pe un corp destul de reprezentativ al faptelor lingvistice, am citit și am răsfoit mii de pagini ale textelor literare românești din ultimele două secole (al XIX-lea și al XX-lea) și am scos din ele multe exemple (cu excepția idiomurilor care pun alte probleme), în care omul este comparat cu animalul. Această muncă prealabilă mi-a permis să culeg un fișier care numără câteva mii de unități comparative. Am eliminat din fișier comparațiile individuale, lăsându-le ca bază a cercetării numai pe cele care se întâlnesc la mai mulți autori și, în consecință, pot fi considerate ca uzuale. Ele au și constituit fișierul nostru de bază.

Omul este comparat cu animalul cu ajutorul unor mijloace lingvistice diferite, printre care conjuncția **ca** (*este rău ca lupul*), prepoziția **de** (*are ochi de lup*), îmbinarea conjuncției și prepoziției (... **ca de** ..., **ca la**), verbele *a semăna*, *a părea* etc. Indiferent de mijlocul exprimării, toate aceste structuri au unul și același scop: să-i dea omului o caracteristică expresivă.

Registrul de folosire a numelor de animale pentru caracterizarea omului este foarte larg. În tabelul 1 am enumerat zonele de habitat ale animalelor, care prin numele lor, participă la crearea comparațiilor.

Tabelul 1

Materialul ilustrativ al categoriilor de animale reprezentate în comparații

Zone de habitat	Exemple extrase din texte literare românești
Animale domestice	/.../ vă dau și pe Ilun /.../ e <i>credincios</i> ca un câne /.../ (Sadoveanu, <i>Romane</i> , 93)
	Îl pândea cu <i>ochi de pisică</i> (Ojog-Brașoveanu, 162).
	/.../ era gras ca un porc (Anghel, 251).
	Ne luarăm după ceilalți și <i>ne bulucirăm</i> toți, ca oile , la intrare (Stancu, <i>Pădurea</i> , 53).

² Nici în alte limbi comparațiile expresive ale omului cu animalul nu s-au studiat din punctul de vedere care ne interesează. Majoritatea lucrărilor închinat comparațiilor expresive ale omului cu animalul sunt tratate sub aspect *lexicologic*, cel mai adesea din punct de vedere frazeologic. V., de exemplu: Молчанова А. Н. *О соотношении внешних и внутренних факторов, влияющих на процесс вторичной образной номинации*. Автореф. канд. дис. Moskova, 1981. Cf. de asemenea: G. Colțun, *Studiu de stilistică frazeologică*, Chișinău, 2001. În ceea ce privește numele de animale, putem să numim: M. Iliescu, *Nume de animale domestice în limbile romanice* // Revista de filologie romanică și germanică, 1961, An. V, № 1, P. 41-59; A. Bidu-Vrânceanu, *Modalité d'analyse structurale du lexique. Le système des dénominations des animaux domestiques* // Revue Roumaine de linguistique, 1974, An. XIX, № 6, P. 525-546. Problema asociațiilor rămâne în toate aceste publicații în afară de interesele cercetătorilor.

	/.../ acela-i tare cât un bou! (Agârbiceanu, <i>Opere</i> , 99) Rodica îi trase mâinile de pe <i>grumazul puternic</i> ca de taur /.../ (Hladchi, 136)
Animale din pădure	/.../ ești <i>fricos</i> ca un iepure (Delavrancea, 74). /.../ neguțătorul era <i>voinic</i> ca un urs /.../ (Almaș, 281) Ești <i>lacom</i> ca un lup (Stancu, 79).
Animale de la tropice	/.../ s-a luptat vitejește ca un leu /.../ (Ghica, 278) Atunci Floricica sări între noi ca o tigroaică și ne despărți (Istrati, 251). Simion făcu o săritură de maimuță (Călinescu, 253).
Păsări	/.../ o copilă /.../ cu <i>gâtul lung</i> , ca de lebedă /.../ (Tudoran, 198) /.../ ca un șoim , s-a repezit asupra adversarului /.../ (Brăescu, 108) Intră prin restaurante și <i>privește</i> ca un vultur peste mese (Băieșu, 132).
Reptile și amfibii	– Ăsta-i <i>veninos</i> ca un șarpe (Agârbiceanu, 406)! Tânăra femeie /.../ se eliberează /.../ din strânsoarea lui, fără bruschete, cu-o <i>mişcare</i> de șopârlă (Ghilia, 73). /.../ înaintă pe trotuar ca o broască-țestoasă (Stancu, <i>Pădurea</i> , 10). Era un tânăr cu <i>figura</i> de broască /.../ (Petrescu, 437)
Insecte	Și avea acel împărat trei fete. Dar ce fete!... Frumoase ca primăvara /.../ și <i>harnice</i> ca albinele (Chiriță, 68). Ca furnicile ieșeau, de pretutindeni, bărbați și femei cu pruncii în brațe /.../ (Eftimiu, 165)

(*Animalele domestice* reprezintă grupul cel mai activ: *insectele* sunt reprezentate destul de sărac. În ce privește *peștele*, nu dispunem decât de exemple izolate).

Se folosesc ca etalon al comparației și numele generice de animale: **animal**, **fiară**, **vită**. De exemplu: /.../ și-a dus viața ca **un animal**, singura plăcere i-a fost băutura /.../ (Sadoveanu, 29-30); Eram *furios* ca **o fiară** (Băieșu, 78); – Tu, Spirule, /.../ muncești ca **o vită**, trăiești ca **o vită**; n-ai nici o bucurie niciodată (Galan, 116). Cf. de asemenea: – Ești liber? /.../ – Liber ca **pasărea** și **sănătos** ca **peștele** (Eftimiu, *Tengri*, 164).

Având în vedere volumul restrâns al articolului, am ales pentru expunerea de mai jos un singur domeniu de faună, și anume animalele domestice, cele mai apropiate de om în viața lui de fiecare zi. Materialul studiat ne-a permis să descoperim *patru tipuri* de asociații, care dau naștere comparațiilor omului cu animalele domestice. Le-am prezentat sub forma tabelelor.

Tabelul 2

**Asociațiile bazate pe asemănarea exterioară a părților corpului uman
cu cele ale animalelor**

Culoarea	ochi	<i>Ochii</i> i-erău galbeni ca la pisici /.../ (Chiriță, 272)
		Avea niște <i>ochi</i> roșii , ca de câine <i>turbat</i> (Șerban, 204).
	păr	Unii mă cred mai tânăr, fiindcă sînt slăbuț, iar alții mai bătrîn, poate pentru că <i>părul</i> mi-e alb ca oaia ... (Rebreanu, <i>Romane</i> , 767)
		Rola se făcuse mare, avea <i>un păr</i> negru , bogat, ca o coadă de cal /.../ (Brăescu, <i>Opere</i> , 23)
Dimensiunea	ochi	Șerban vorbea tare, răstit, își bulbuca <i>ochii</i> mari , ca de bou /.../ (Almaș, 78)
	pupile	/.../ ceva între dispreț și milă se insinua în <i>pupilele</i> mari , nefiresc de mari, ca ale pisicilor /.../ (Micu, 229)
	cap	Era un bărbat smead, slab os, cu <i>capul</i> lunguieț , ca de cal /.../ (Stancu, <i>Rădăcinile</i> , 22)
		Slăbănoaga străină /.../ clatină în lumina aurie <i>capul</i> lung , ca de cal /.../ (Stancu, <i>Desculț</i> , 406)
	față	Racoviță avea o <i>față</i> exagerat de lungă , ca de cal /.../ (Botez, 87)
	bărbie	Cel ce trebuia să fi fost moș Costache dormea în patul din stînga /.../ <i>bărbia</i> lungă , de cal , depășea marginea liberă a așternutului /.../ (Iureș, 400)
	gură	/.../ nu ca Cuculică, care bea țuca dintr-odată, fără să apropie paharul de <i>gura</i> lui mare de cal /.../ (Sălcudeanu, 131)
	dinți	/.../ mătușă-mea Uțupăr, din care acum n-a mai rămas decât o căzătură cu <i>dinți</i> mari , ca de cal /.../ (Stancu, <i>Desculț</i> , 46)
	păr	/.../ o femeie negricioasă și subțire, cu <i>un păr</i> lung și mătăsos, ca al cailor de rasă /.../ (Barbu, 145)
Forma	ochi	/.../ se plimbă prin tăcerea făcută ghem, explorând mediul cu <i>ochi</i> alungiți de pisică persană (Simion, <i>Criza</i> , 110).

În ce privește *ochii*, în afară de caracteristicile amintite, asociația se naște din capacitatea lor de a străluci (a luci etc.). Cel mai adesea, etalonul de comparație este *pisica*. De exemplu: Îți **strălucesc** *ochii* ca la o **pisică** în întuneric, Radule! /.../ (Petrescu, 61); Se ridică în picioare, *ochii* îi **scapără fosforescent**, ca la **pisici** (Everac, 200); /.../ a venit, și de negru ce era nu-i vedeam decât *ochii*, care-i **sclipeau** în cap ca la **pisici** (Alexandru, 92).

Tabelul 3

**Asociațiile bazate pe asemănarea unor calități înnăscute de caracter,
care asemuiesc omul cu animalul**

Devotamentul	/.../ știa că fostul camarad avea să-i fie <i>credincios</i> ca un câine /.../ (Petrescu, <i>Calea</i> , 81)
	Rămase brumat și o <i>însoți</i> cu călării săi mai departe, ca un câine credincios (Deleanu, 256).
	<i>Devotată</i> , ca un câine , fata asta nu s-a mai dezlipit de mine aproape patru ani (Preda, 16).
Suferința	Fac eforturi uriașe ca să nu priceapă ce e în mine, le fac numai ca s-o cruț pe ea, <i>sufăr</i> ca un câine , și ea se simte cea păgubită (Demetrius, <i>Ora</i> , 122).
	/.../ secretara lui Bazilescu nu-i mai intrase în birou și <i>suferea</i> ca un câine , neavând ce face /.../ (Barbu, 197)
Supunerea	Până la sfârșitul cununiei /.../ era <i>blândă</i> și <i>supusă</i> ca o mieluşea /.../ (Caragiale, 338)
	<i>Ascultă</i> de mine ca o mieluşea ... (Eftimiu, 196)
	Imediat <i>s-a luat</i> după dânsa, <i>ascultător</i> , <i>supus</i> , ca un căţeluş .. (Apostol, 193)
Spirit de turmă	Și călugării <i>se strânsesă</i> a spaimă, ca oile , unul în altul (Voiculescu, 245).
	/.../ apoi țărani <i>umblând în grupuri</i> ca niște oi speriate /.../ (Rebreanu, <i>Răscoala</i> , 8)
Dorința de a fi alintat(ă)	Adina <i>se răsfață</i> ca o pisică pe lângă tata /.../ (Demetrius, 154)
	Când sosi Șorobetea de la birou, <i>se gudură</i> pe lângă el ca o pisică răsfățată (Rebreanu, 321).
	/.../ nimic nu ne plăcea mai mult decât să <i>ne alintăm</i> ca niște mâțe (Cărtărescu, 204).
	Potolit ca prin minune, <i>alintându-mă</i> ca un motan , îi sărutam mâna uscată ce mirosea a oțet (Brăescu, <i>Opere</i> , 13).
Mersul lin și ușor	<i>Pășește ușor</i> ca o pisică /.../ (Agopian, 100)
	Avea obiceiul să <i>meargă</i> în vârful picioarelor, ca o pisică (Călinescu, <i>Bietul Ioanide</i> , 155).
	Se smulse de lângă perete și din câteva salturi elastice și moi, ca de pisică /.../ (Corlaci, 343)
	Intră încet, <i>pășind</i> prin casă ca un motan /.../ (Teodoru, 33)

După cum se vede din tabelul 3, la vorbitorii limbii române sentimentul devotamentului se asociază cu *câinele*; *pisicile* sunt caracterizate de mersul deosebit – ușor, lin, sprinten și de dorința de a fi alintate; *oile* – de docilitatea și spiritul de turmă. Tocmai aceste calități pot fi tratate ca dominante în caracteristica animalelor respective. Ceea ce ni s-a părut foarte semnificativ este faptul că omul se asociază cu *câinele* pornind de la suferință. În acest caz asociația provine de la reprezentarea mentală a modului în care trebuie să sufere un câine bolnav sau alungat din casă. Pentru vorbitorii limbii ruse asemenea asociație nu este tipică.

Tabelul 4

Asociațiile după felul de a exista

A trăi	Ai trăit ca un câine . Uneori i-ai mușcat tu pe dușmani. Alteori te-au mușcat dușmanii pe tine (Stancu, <i>Rădăcinile</i> , 8).
A munci	<i>Muncise</i> săptămâna întreagă ca un câine /.../ (Coclea, 58)
	– /.../ a muncit ca un bou , să vă ție pe voi! (Preda, <i>Moromeții</i> , 505)
	Acu poftim, răbzi de foame și de frig, <i>muncești</i> cât un cal /.../ (Prozatorii, 4)
A muri, a pieri	– Am să mor într'o noapte <i>singur</i> ... ca un câine ... (Georgescu, 372)
	– Sînt mai bătrîn decît tine, dar mă încumet. Nu vreau să <i>pier</i> ca un câine /.../ (Corlaci, 447)

În această zonă de asociații, numele de animal domestic cel mai folosit este *câinele*. Se descrie prin comparație de obicei viața și moartea omului. Ne-a atras atenția asociația omului cu câinele când este vorba de o muncă grea, dificilă. Această comparație nu este caracteristică pentru vorbitorul limbii ruse. Ca în limba română și în limba rusă se folosesc adesea expresiile: «работает как вол» – «muncește ca un bou», «работает как лошадь» – «muncește ca un cal». De fiecare dată se subînțelege «oboseala după prestarea unei munci grele, dificile». Chiar dacă în limba rusă putem asocia câinele cu oboseala în sintagma «устал как собака» – «am obosit ca un câine», nu putem întâlni o comparație explicită care presupune asocierea dintre «om / muncă / câine».

Tabelul 5

Asociațiile după felul de a fi tratat de ceilalți

A goni, a izgoni, a alunga (pe cineva)	Dumneavoastră mi-ați dat o clipă iluzia fericirii familiale. Acum mă <i>goniți</i> ca pe un câine (Eftimiu, <i>Teatru</i> , 295).
	Bușulenga ar fi trebuit să fie izgonit de mult de la prefectură /.../ Trebuia să-l <i>izgoniți</i> ca pe un câine (Stancu, <i>Rădăcinile</i> , 198).
	Față de toată lumea îi lua apărarea și când fusese vorba să-l asculte, îl <i>alungase</i> ca pe un câine (Barbu, <i>Unsprezece</i> , 258).
A bate, a lovi (pe cineva)	Dușmanii te prigoneau și te <i>băteau</i> ca pe un câine (Sadoveanu, <i>Soarele</i> , 70).
	Messer Antonio mi-a poruncit să spun o mică minciună... ca să râdem puțin de messer Pitro... Ce rău am făcut eu cu asta, ce rău, ca să mă <i>lovești</i> ca pe un câine ? (Stanca, 102)
A omorî, a ucide (pe cineva)	În fața mai multor oameni s-a jurat că are să-l <i>omoare</i> pe Mihai Moț ca pe un câine (Popovici, 13)
	Dacă aș fi îndrăznit atunci, m- <i>ar fi ucis</i> ca pe un câine (Chiriță, 132).

Și în exemplele de mai sus *câinele* constituie dominantă sferii respective a asociațiilor. În comparațiile prezentate în tabelul 5 asociațiile reflectă doar momentele negative ale atitudinii omului față de câine. În acest caz compătimirea câinelui de către om, spre deosebire de comparațiile de tipul «suferă ca un câine» (tabelul 3), este implicită: ea decurge din sensul general al propoziției.

Faptul că asociațiile se repetă și se pretează sistematizării dovedește că ele nu sunt arbitrare, că ele caracterizează într-o oarecare măsură *felul de a vedea lumea* de către vorbitorul limbii respective. Din acest punct de vedere, analiza asociațiilor care se referă la alți reprezentanți ai animalelor domestice și la alte zone de habitat ale animalelor poate să ne conducă la următoarele etape ale cercetării, care ar putea fi restituirea «unui portret (mental și, în consecință, lingvistic) al lumii», care constituie baza asociațiilor în domeniul semantic «om ↔ animal».

Cercetarea pe care am întreprins-o și ale cărei observații preliminare le-am expus aici se înscrie în direcția actuală a studiilor care au primit denumirea de *lingvistică cognitivă*³. Studiile efectuate în această ramură a lingvisticii sunt deocamdată în stadiul de elaborare a metodei de cercetare și a terminologiei adecvate pentru analiza limbilor din acest punct de vedere. Însă, în ultimul timp,

³ V. revistele științifice dedicate lingvisticii cognitive: *Cognitive linguistics*. Berlin, New York. (Începând din 1990); *Вопросы когнитивной лингвистики* / Отв. ред. Н. Н. Болдырев. (Începând din 2004). Amândouă continuă să se editeze până în zilele noastre. Acolo se poate găsi bibliografia bogată a problemei.

din ce în ce mai des, putem întâlni propuneri ale savanților de a trece la cercetări concrete ale limbilor. Lingvista E. S. Kubryakova este de părere că «... a venit timpul să trecem de la obiectivele generale ale paradigmei cognitiv-discursive la un program mai concret și, după părerea noastră, mai realizabil al cercetărilor cognitive»⁴ (traducerea noastră, A. K.). Analiza materialului concret al limbii române, în lumina asociațiilor care stau la baza comparațiilor expresive – cu scopul de a pătrunde în situațiile obiective care le dau naștere, ar putea contribui la elaborarea metodei de cercetare în cadrul lingvisticii cognitive. Am vrea să sperăm că ceea ce am prezentat în articolul de față va fi considerat ca unul din primii pași pe acest drum.

ABREVIERI

- Agârbiceanu – Agârbiceanu I., *Arhanghelii*, București, ESPLA, 1956.
- Agârbiceanu, *Opere* – Agârbiceanu I., *Opere*, Vol. III, Schițe și povestiri, București, Editura pentru Literatură, 1962.
- Agopian – Agopian Ș., *Sara*, București, Editura Eminescu, 1987.
- Alexandru – Alexandru D., *Mahalaua lunaticilor*, București, Editura Cartea Românească, [1976].
- Almaș – Almaș D., *Neculai Milescu Spătarul*, București, Editura Tineretului a C.C. al U.T.M., 1954.
- Anghel – Anghel P., *Întoarcerea fiilor risipitori*, București, Cartea Românească, 1982.
- Apostol – Apostol C., *Amarul sânge al strugurilor*, București, Editura pentru Literatură, 1969.
- Barbu – Barbu E., *Facerea lumii*, București, Editura pentru Literatură, 1964.
- Barbu, *Unsprezece* – Barbu E., *Unsprezece*, Ediția a II-a revăzută, București, Editura Tineretului, 1960.
- Bart – Bart J., *Europolis*, București, Editura Ion Creangă, 1982.
- Băieșu – Băieșu I., *Umorul la domiciliu*, București, Editura Sport-Turism, 1981.
- Botez – Botez D., *Bucuria tinereții*, București, Editura Tineretului, 1957.
- Brăescu – Brăescu G., *Unde stă norocul*, București, Editura Minerva, 1989.
- Brăescu, *Opere* – Brăescu G., *Opere alese*, Vol. II, București, Editura pentru Literatură, 1962.
- Caragiale – Caragiale I. L., *Nușele, povestiri, amintiri, varia*, București, Editura Minerva, 1975.
- Călinescu – Călinescu G., *Enigma Otiliei*, București, Editura pentru Literatură, 1961.

⁴ Кубрякова Е. С. Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики. 2004. № 1. С. 16.

- Călinescu, *Bietul Ioanide* – Călinescu G., *Bietul Ioanide*, Ediția a II-a, București, Editura pentru Literatură, 1965.
- Cărtărescu – Cărtărescu M., *Nostalgia*, București, Humanitas, 1996.
- Chiriță – Chiriță C., *Cireșarii*, Vol. I, *Cavalerii florii de cireș*, Ediția a VII-a, București, Editura Albatros, 1985.
- Chiriță, *Întâlnirea* – Chiriță C., *Întâlnirea*, Ediția a III-a, București, Editura Eminescu, 1978.
- Coccea – Coccea N. D., *Vinul de viață lungă*, București, Editura pentru Literatură, 1963.
- Corlaci – Corlaci B., *Cazul doctor Udrea*, București, ESPLA, [1959].
- Eftimiu – Eftimiu V., *Opere*, Vol. XVI, București, Editura Minerva, 1987.
- Eftimiu, *Teatru* – Eftimiu V., *Teatru*, București, Editura Minerva, 1986.
- Eftimiu, *Tengri* – Eftimiu V., *Tengri*, Cluj, Editura Albatros, [1970].
- Everac – Everac P., *Teatru*, București, Editura Eminescu, 1975.
- Delavrancea – Delavrancea B., *Opere alese*, Vol. II, Chișinău, Știința, 1994.
- Deleanu – Deleanu N., *Nedeia din poiana miresei*, Vol. II, București, Editura pentru Literatură, 1968.
- Demetrius – Demetrius L., *Ce aduc zorile*, București, Editura Tineretului, [1968].
- Demetrius, *Ora* – Demetrius L., *La ora cearului*, București, Editura Eminescu, 1970.
- Galan – Galan V. E., *Bărăgan*, Vol. I, Ediția a IV-a, București, Editura Tineretului, [1963].
- Georgescu – Georgescu P., *Vara baroc*, București, Editura Eminescu, 1980.
- Ghica – Ghica I., *Opere*, Vol. I, București, Editura pentru Literatură, 1967.
- Ghilia – Ghilia A. I., *Secol nervos*, București, Editura pentru Literatură, 1969.
- Hladchi – Hladchi-Bucovineanu P., *Sub cupola albastră*, București, Editura Ion Creangă, 1985.
- Istrati – Istrati P., *Chira Chiralina*, București, Editura Minerva, 1982.
- Iureș – Iureș Ș., *Orbita planetei Eps*, București, Cartea Românească, 1987.
- Micu – Micu M., *Patima*, București, Editura Eminescu, 1978.
- Ojog-Brașoveanu – Ojog-Brașoveanu R., *320 de pisici negre*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1979.
- Petrescu – Petrescu Cezar, *Întunecare*, București, Editura Minerva, 1976.
- Petrescu, *Calea* – Petrescu Cezar, *Calea Victoriei, Dumineca orbului*, București, Editura pentru Literatură, 1967.
- Popovici – Popovici T., *Setea*, București, ESPLA, 1958.
- Preda – Preda I., *Floarea de colț*, București, Editura Albatros, 1985.
- Preda, *Moromeții* – Preda M., *Moromeții*, București, ESPLA, 1955.

- Prozatorii – Prozatorii «Contemporanului»*, Antologie, București, ESPLA, [1958].
- Rebreanu – Rebreanu L., *Ciuleandra, Nuvele*, Vol. III, București, Editura pentru Literatură, 1965.
- Rebreanu, *Răfuiala* – Rebreanu L., *Răfuiala*, București, Editura Tineretului, [1961].
- Rebreanu, *Răscoala* – Rebreanu L., *Răscoala*, Vol. I, București, ESPLA, 1960.
- Rebreanu, *Romane* – Rebreanu L., *Romane*, Vol. III, *Jar, Gorila, Amândoi, Calvarul*, București, Cartea Românească, 1986.
- Sadoveanu – Sadoveanu M., *Județ al sărmanilor*, București, Editura Tineretului, [1962].
- Sadoveanu, *Romane* – Sadoveanu M., *Romane istorice, Neamul Șoimăreștilor, Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi Vodă*, București, Cartea Românească, 1980.
- Sadoveanu, *Soarele* – Sadoveanu M., *Soarele în baltă sau Aventurile șahului, Divanul persian*, București, ESPLA, 1960.
- Sălcudeanu – Sălcudeanu P., *De ce văd invers?* București, Editura Eminescu, 1970.
- Simion, *Criza* – Simion P., *Criza de timp*, București, Editura pentru Literatură, 1969.
- Stanca – Stanca R., *Teatru*, București, Editura Eminescu, 1985.
- Stancu – Stancu Z., *Costandina*, București, Editura pentru Literatură, 1962.
- Stancu, *Desculț* – Stancu Z., *Desculț*, Vol. I, *Clopote și struguri*, București, ESPLA, [1960].
- Stancu, *Pădurea* – Stancu Z., *Pădurea nebună*, București, Editura pentru Literatură, 1963.
- Stancu, *Rădăcinile* – Stancu Z., *Rădăcinile sânt amare*, Vol. II, *Mușcata*, București, ESPLA, [1958].
- Șerban – Șerban M., *Circul*, București, Editura Cartea Românească, [1972].
- Teodoru – Teodoru E., *Moartea boxerului*, București, Editura militară, 1978.
- Tudoran – Tudoran R., *O lume întreagă*, București, Editura Tineretului, [1964].
- Voiculescu – Voiculescu V., *Iubire magică*, București, Editura Minerva, 1975.