

ROMÂNEȘTE

Virgil Ierunca s-a născut la 16 august 1920, la Lădești (Vâlcea). A făcut studii liceale la Râmnicu-Vâlcea și la Liceul „Spiru Haret” din București. Obține licența în litere și filozofie la Universitatea din București. Paralel cu studiile universitare, este redactor la ziarul *Timpul* (sub direcția lui Mircea Grigorescu) și unul dintre întemeietorii revistei *Albatros*, suprimată de regimul antonescian. Împreună cu Ion Caraiion, a editat revista *Agora* (în mai multe limbi), suprimată de cenzura comunistă, în 1947. A colaborat la *Revista Fundațiilor Regale*, *Vremea*, *Fapta*, *Viața românească*, *Universul literar*, *Kalende* etc.

În decembrie 1946 părăsește România, obținând o bursă a guvernului francez. Se stabilește definitiv în Franța, unde desfășoară o bogată și rodnică activitate culturală. Între anii 1952 și 1975 este redactor cultural în cadrul emisiunilor pentru străinătate ale Radiodifuziunii Franceze („Cronica ideilor”) și redactor politic al emisiunii în limba română. Din 1975 este cercetător la Centrul Național de Cercetare Științifică (C.N.R.S.), Secția filozofie, și colaborator al postului de radio Europa Liberă.

În exil, sub egida lui Mircea Eliade, redactează prima revistă românească de literatură, *Lucașfărul*. Ea este urmată de alte publicații: *Caete de Dor*, *România muncitoare*, *Limite*, *Ethos*. Colaborează activ și la alte ziare și reviste românești din exil. Elaborează articole despre cultura românească în diferite dicționare și enciclopedii din Franța și Germania, dintre care menționăm: „Literatura română”, în *Encyclopédie de la Pléiade* (Gallimard, Paris, 1957; ed. a II-a, 1968); „Literatura română”, în *Histoire générale des littératures* (Quillet, Paris, 1961); „Scriitori români”, în *Dictionnaire des littératures* (Presses Universitaires de France, Paris, 1968); „Literatura română”, în *Lexicon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert* (Freiburg, Basel, Viena, 1961); „Scriitori și pictori români”, în *Dictionnaire du surréalisme et ses environs* (Office du Livre, Fribourg, 1982). Volume publicate în limba română: *Românește* (Fundația Regală Universitară „Carol I”, Paris, 1964, și Editura Humanitas, București, 1991); *Pitești* (Editura Limite, Madrid, 1981, și, sub titlul *Fenomenul Pitești*, la Editura Humanitas, București, 1990); *Subiect și predicat* (Editura Humanitas, București, 1993). Ediții critice (Al. Busuioceanu, G.M. Cantacuzino etc.), versuri în antologii publicate în exil.

A murit la 28 septembrie 2006, la Paris.

**VIRGIL
IERUNCA
ROMÂNEȘTE**

 HUMANITAS
BUCUREȘTI

Redactor: Horia Gănescu
Coperta: Ioana Nedelcu
Tehnoredactor: Manuela Măxineanu
DTP: Corina Roncea, Dan Dulgheru

Tipărit la C.N.I. Coresi S.A.

© HUMANITAS, 1991, 2023

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Ierunca, Virgil
Românește / Virgil Ierunca. – București: Humanitas, 2023
ISBN 978-973-50-8127-0
821.135.1

EDITURA HUMANITAS
Piața Presei Libere 1, 013701 București, România
tel. 021 408 83 50, fax 021 408 83 51
www.humanitas.ro

Comenzi online: www.libhumanitas.ro
Comenzi prin e-mail: vanzari@libhumanitas.ro
Comenzi telefonice: 0723 684 194

Pentru Monica

„Ci moartea ne va dezrobi mâine; iară adevărul
ne poate dezlega încă de azi.“—GEORGES BERNANOS

PREFAȚĂ

LA EDIȚIA A II-A

Cartea aceasta, apărută în 1964 în editura „Fundăția Regală Universitară Carol I” din Paris, este o parte din bilațul-confesiune al unui intelectual care a trăit în exil tragedia comunismului înscăunat în România de Armata Roșie. De unde și titlul ei – „Românește”. Până mai ieri, și poate chiar și în zilele noastre, un asemenea titlu ar fi sunat sforăitor, ridicol. În acea epocă, nu. Dimpotrivă: când țara suferea nu numai un proces de desființare, datorită unei ideologii totalitare, ci și unul de rusificare implacabilă, a pune accentul (grav) pe valorile românești însemna, de fapt, o sfidare a vremilor.

Câteva pagini surprind, desigur, acum, prin ușurătatea lor solemn-circumstanțială. *Atunci* însă circumstanțele se confundau cu un destin.

În sfârșit, poate că mulți vor găsi prea severe unele aprecieri privind pe câțiva dintre scriitorii noștri, astăzi clasici. Mai ales că tonalitatea pamfletară se substituie, nu o dată, polemicii de idei. Este adevărat: dar nu de idei duceau lipsă scriitorii și cărturarii noștri care au ales colaborarea fără nuanțe cu inchiזורii culturii și spiritualității românești, ci de o minimă demnitate. În plus, aservindu-și conștiința, ei au ales Academia, în aceeași vreme în care mulți dintre colegii lor preferaseră Temnița.

Un martor, ca autorul acestor pagini „împricinate“, nu putea să tacă: pentru că, în fond, cartea de față nu are altă pretenție decât de a fi mărturie. Ea este datată subiectiv și, poate că într-o zi, când adevărul își va găsi o rostire senină, nedumeririle vor deveni întrebare.

VIRGIL IERUNCA
Paris, februarie 1990

ACASĂ

C. BRÂNCUȘI

„L’obscur acharnement des hommes pour recréer le monde n’est pas vain, parce que rien ne redevient *présence* au-delà de la mort, à l’exception des formes recrées. Ces statues plus égyptiennes que les Egyptiens, plus Michel-Ange que Michel-Ange, plus humaines que le monde – et qui se voulurent une irréductible vérité, bruissent des mille voix mystérieuses que leur arracheront les âges.“ — ANDRÉ MALRAUX, *LA CRÉATION ARTISTIQUE*, p. 216).

Drumul care duce – în forme și timp – de la Eminescu la Brâncuși este un drum de soartă și răsplată. Cu Eminescu am scăpat prilejul adeziunii la universal, pentru că poetul, oricare și oriunde ar fi el, numește, făptuiește și este prin cuvânt. Și cuvântul, atunci când n-are fericirea să fie cântat (descântat) într-una din limbile oficiale ale pământului, rămâne plăpând și particular în cercul strâmt al neamului pe care-l slujește. Așa se face că dacă pe românește Eminescu atinge înălțimi proprii unui Hölderlin, tradus într-o limbă străină își pierde țăriile, sensul. Vinovăția e a cuvântului și tainelor închise în el. La în-ceput a fost nu numai cuvântul ci și blestemul însingurării lui. Poezia e până la urmă o seamă de cuvinte – una singură – unde nimic și nimeni nu poate converti cuvântul la altceva decât ceea ce e. Altfel se

întâmplă însă cu artele plastice și altul e destinul geniului românesc prin Brâncuși. Când stai de vorbă cu pietrele, când citești destin în pietre ca Pârvan, limitezi geniul la dimensiunea românească. Atunci însă când mâinile lui Brâncuși frământă pietre, vrăjesc metale sau zvântă lemne, ele se întâlnesc – peste timp – cu mâinile lui Michelangelo, dincolo de ironiile lui Brâncuși pe seama titanului. Artele plastice servesc în mod evident voința de libertate a formelor și inaugurează mai precis puterile rupturii de timp și istorie pe care arta modernă le postulează și împlinește. Nu e întâmplător că André Malraux zidește pentru înțelegerea și destinul artei Muzeul Imaginar. Asta înseamnă că locul unui tablou sau al unei statui nu e decât acolo unde arta întregă există cu istoria, experiența și cuceririle ei. „Cum își descoperă Giotto vocația lui? – se întreabă Maurice Blanchot? – Privind tablourile lui Cimabue și nu oile pe care le ducea la păscut”¹. Muzeul Imaginar convoacă formele și le închide într-însul pentru ca artistul să ia cunoștință de propria lui libertate; numai închis în muzeul acesta creatorul e liber, pentru că numai comunicând cu istoricitatea formelor, el întocmește proiectul major al dăinuirii în timp. Ceea ce n-au izbutit să facă poeții în Turnul Babel (dând limbajului ce este al limbajului), străduindu-se să surprindă culpabilitatea cuvântului², vor reuși să împlinească în Muzeul Imaginar dătorii de culori, meșterii de piatră și metal. Muzeul Imaginar e o vamă a libertății: în el creatorii își recunosc menirea lor în lume, aceea de a realiza un fel de libertate a istoriei, adică arta pur și simplu.

1. Maurice Blanchot, *Le Musée, l'art et le temps*, în *Critique*, tome VI, nr. 43, p. 203.

2. S-ar putea vorbi, de nu s-a vorbit încă, de o tentativă mallar-meană a celor ce li s-au încurcat limbile în Turnul Babel.

Pe Brâncuși îl găsești dintru începuturi în Muzeul Imaginar. Nici o istorie a artei moderne în general și a sculpturii în special nu se deschide fără el, învățătorul, singuraticul. Deși Brâncuși n-are nimic comun cu suprarealismul, André Breton începe cu el atunci când ajunge la capitolul sculpturii suprarealiste: „La sculpture, au cours de ces trente dernières années où l'objet devait accomplir sa révolution, a participé du même tourment que la peinture. C'est en ce sens, Brancusi qui lui a donné l'impulsion initiale”³.

Ce e modern, mare, nepieritor în arta lui Brâncuși? Exact ceea ce face ca această artă să nu fie o modalitate de a vedea lumea, ci o vreau de a o crea. Brâncuși nu e un vizionar, ci un întemeietor de forme. El nu-și traduce în bronz vise, pasiuni, amintiri, ci smulge materiei dreptul ei la absența de materie, creând ca dintru începuturi, începutul. Opera lui nu e operă de irealitate, ci de nouă rânduială a realului. Pentru că și *Pasărea Măiastră* și *Coloana fără sfârșit* sunt tot atât de reale ca discursurile de piatră ale lui Rodin de pildă. Numai că în timp ce ceilalți rămân în drama și uneori epigrama subiectului, Brâncuși primește, cu intuiție și înțelepciune, uvertura nouă, anunțătoare, a obiectului. Precum altădată Mallarmé cedase inițiativei cuvintelor, Brâncuși cedează, ocrotește – atunci când nu stăpânește – obiectul. Itinerariile inițiativei obiectului se confundă cu însuși prestigiul artei moderne. Brâncuși e un inițiat întru eliberarea obiectului și opera lui e prin excelență operă de răzvrătire esențială. Refuzând să adere la monotonia lumii, el pune – ca făcător de obiecte, ca un nou creator într-o nouă zodie a Facerii – o distanță între el și lume, distanță

3. André Breton, *Genèse et perspective artistique du surréalisme*, în *Le surréalisme et la peinture*. Brentano's, New York, 1945, p. 96.

care nu e altceva decât absență de lume. Dar din această absență de lume, de pe acest tărâm al îndepărtării, arta lui vorbește oamenilor despre ei, despre semne și lucruri. Și graiul acesta e universal și românesc în egală măsură. Dorul de geometrie pe care îl vedea Dan Botta⁴ în *Coloana fără sfârșit*, mai înainte de a fi geometrie este dor pur și simplu, înălțare la cer într-un orizont românesc, mesaj de absolut într-un limbaj românesc. Faptul însuși că vorbim – și cu adevărat – despre arta românească a lui Brâncuși, ne obligă să fim cât se poate de prudenți cu disocierea grăbită și definitivă între figurativ și ne-figurativ. Poate că totul nu e decât o problemă de alegere în voiajul neliniștii creatorului (tema de impas a actului gratuit în literatură aruncă o punte de prudență în discuția, nefolositoare uneori, despre dihotomia figurativ – ne-figurativ). Brâncuși nu pune concluzii în această dezbatere fiindcă însăși creația lui e neterminată și prin aceasta, mai aproape de veșnicie.

Intrată în Muzeul Imaginar prin demnitatea singurătății și izolării ei, arta lui Brâncuși, ca și aceea a creatorilor adevărați, cunoaște și re-cunoaște propria ei transcendență. Ea nu poate să rămână suspendată în golurile sublime care i-au pregătit creșterea. Ca și arta bizantină, de care se apropie printr-un fel de mistică a seriosului și prin iubirea de simbol, Brâncuși își supune creaturile dialecticii metamorfozelor. O frescă bizantină nu s-a născut singură: lângă ea stăruiau zeii – cum ar spune Malraux – sensul religios al unei arte de figurații sacrale. Timpul a spulberat însă asistența zeilor și fresca bizantină trăiește azi prin propriile ei valori plastice. Numai că forma profană de azi – această formă care e pură în măsura în care a făcut din zei pretext de temporalitate –

4. Dan Botta, *Limite*, Cartea Românească, București, p. 60.

e impură în măsura în care rezistă. Și rezistă tocmai prin impuritatea ei: adică prin demnitatea umană, creatoare, care, în locul zeilor, a pus absența de zei, măsură de libertate. Formele realizate sunt impure fără voia lor și a creatorului lor, pentru că acolo unde ele se întâlnesc se naște demnitatea însăși a situației de creație. Altfel cultura ar fi imposibilă și cultura rămâne mereu onoare și proiect al trecerii omului prin lume („Que les dieux, au jour du jugement, dressent en face des formes qui furent vivantes, le peuple des statues! Ce n'est pas le monde qu'ils ont créé, celui des hommes, qui rendra témoignage de leur présence: c'est celui des artistes... Tout art est une leçon pour ses dieux“ – constată același vecin de apocalipsă, André Malraux). La această înaltă lecție, Brâncuși a ajuns printr-o adevărată asceză. El a osândit orice reminiscență psihologică a subiectului în fața formei de creat. Renunțând la orice existență trecătoare, de psihologie – „când nu mai suntem copii am și murit“⁵ – Brâncuși realizează o stare necesară modului ontologic de a fi al operei de artă. Brâncuși luptă nu numai cu finitul – așa cum fac de pildă clasicii de academie – ci și cu infinitul, care se scurge prin strămtarea existențială a oricărei invenții sau creații. Infinitul tulbură încarnarea și încarnarea e margine. În plus, limitele încarnării în artă dispun de ursita stilului care orânduiește viața însăși a formelor. De aici, din această asceză față de sine și pentru opera sa, întreagă această grijă a revenirii asupra materialului, întreagă această problemă a *reducerii* la Brâncuși. Creatorul e mai întâi un meșter. Meșterul Manole la Paris. El muncește în durere și grație. Măinile lui se apleacă asupra materialului până la

5. *Quelques propos de Brancusi* în *Cahiers d'Art*, 1929. N.^{os} 8–9, p. 382.

istovire. Totul se face înaintea timpului care rezistă prefacerii și voinței meșterului de a-l înfrânge creând. „Timpul muncește prin mâinile lui“ – constată Roger Vitrac⁶ pentru a sublinia opoziția creatoare a artistului față de trecere. Brâncuși introduce ambiguitatea repetiției în metale. El șlefuieste cu osârdia celui ce se roagă. Cerul formelor deschis, rugăciune in-formată. Rugăciune frumoasă. „L'artiste – spune Jeanne Hersch – veut faire exister, non faire beau. Mais faire exister, c'est faire beau“⁷. Existența artei lui Brâncuși dezvăluie un real simț al intenționalității operei de artă, care face ca opera să se dorească ce poate fi, să devină ceea ce e. Această adevărată adeziune la propria ei totalitate explică de ce o sculptură de Brâncuși este o împlinire fără umbre sau accidente. Brâncuși nu se mulțumește să suprimă fervoarea subiectului, sentimentalitatea și semnele. Rigoarea, cruzimea⁸ spirituală a acestui îndârjit învățător de absolut, fac din reducere mijloc de a transporta natura – învinsă – în muzeul imaginilor ultime. Pasărea lui Brâncuși e măiestră pentru că ea a renunțat la atribute și pene, pentru că a schimbat greutatea albă a marmorei pe arama unei sulii înălțate spre nori, spre văzduhuri, ca o replică de absolut dată pământului. Rugăciunea copilei îngenunchate într-un cimitir românesc e atât de purificată – neprihană fără ocol – încât din tot acest tablou al devoțiunii nu rămâne decât sensul original al rugii. Iar torsul – torsul acesta în care Dan Botta vedea „o răcoare de stea limpede, de palidă

6. Roger Vitrac, *Constantin Brancusi*, în *Cahiers d'Art*, 1929, nr. 8–9, p. 384.

7. Jeanne Hersch, *L'être et la forme*. Cahiers de Philosophie – Neuchâtel, 1946, p. 189.

8. „C'est un mystique doublé d'un malin“, Luc. Bădescu în *Co-moedia*, 7 martie 1942.

stea profundă⁹, – e o idee în frumos. Din domnișoara Pogany n-a mai rămas decât natura muzicală a grației.

Reducerea aceasta sărăcește aparențele, dar îmbogățește însăși esența artei care-și răspunde, fie numai o clipă. Clipă esențială însă, în afară de timp, dar purtătoare de veșnicie particulară. Spunem particulară, pentru că s-ar putea ca arta să nu treacă dincolo de timp, ci să rămână dincoace de el, căzută în destin – așa cum crede fenomenologul E. Levinas¹⁰. Drum de dincolo spre dincoace. Oricare ar fi distanța artei față de Ființă (Être) momentul plenitudinii în clipă – când întruparea formei ajunge la un fel de necesitate liberă sau de libertate necesară – rămâne unic și exemplar. Brâncuși îl găsește, regăsindu-se neconținut.

Cruzimea aceasta a reducerii ia la Brâncuși aspectul unui demers spre începuturi, spre geneză. Această întoarcere în urmă, spre configurații primitive, ne ajută să deslușim pasiunea lui Brâncuși pentru sinteze vii. Făcătorul de ovale se întâlnește cu meșterul de parabole și cu stăpânul elipsei. Ovalul, parabola și elipsa, duc toate la un fel de mit al oului, ca rezumat al vieții, ca sinteză de finitudine și rod. Brâncuși întâlnește în această dispută a genezei pe Ion Barbu și întâlnirea aceasta ni se pare prilej de sărbătoare în destinul artei românești. O apropiere între *Oul dogmatic* al lui Barbu și între obsesia ovală a lui Brâncuși, atât de vădită în *Noul născut*, *Începutul lumii*, *Muza adormită* sau ochii lui Socrate, ni se pare plină de sens. Aceeași sinteză de început și sfârșit, de naștere și murire, apare și în formele inițiale ale lui Brâncuși și în poemul de duh închis al lui Ion Barbu:

9. Dan Botta, *op. cit.*, p. 59.

10. E. Levinas, *La réalité et son ombre*, în *Les Temps Modernes*, 4-e année, nr. 38, pp. 769–789.

„Cum lumea veche, în cleștar,
Înoată în subțire var,
Nevinovatul, noul ou,
Palat de nuntă și cavou.“

E interesant de observat că bogăția de var din universul poetic al lui Ion Barbu corespunde, în universul plastic al lui Brâncuși, nevoii amândurora de a se dezbăra de materie, de greutatea ei. Varul e sfărâmicios, creează o fragilitate de alb care poate dispărea ușor, el spoiește, amintește mai mult decât impune dominația senină a culorii. Varul dăruiește poeziei lui Barbu un climat de facticitate secundă, în care încolțește rigoarea, fastul ermetic și miezul semnificațiilor¹¹. La Brâncuși, renunțarea la materia care atârnă, refuzul însuși al greutății, e manifest. Obiectele lui sunt ușoare, orânduite parcă într-o stare de zbor împietrit. Cucerirea spațiului – râvnă modernă și comună tuturor sculptorilor de azi – e prezentă bineînțeles și la Brâncuși. Numai că Brâncuși se înalță în spațiu altfel decât un Arp sau un Adam. Pe când cei doi cultivă masa îngreuiată, volumul care turtește spațiul, Brâncuși suprimă „josnicia“ căderii, pentru libertățile de sus. Arta lui e înălțare. Și înălțarea aceasta are într-însa, ascuns, riscul unei victorii. Mai precis, e vorba de demersul luminii,

11. E interesant că atunci când Barbu „descrie“ însași statura intențională a lumii, ca în *Grup*, el face apel la condiția expresivă a dualității var-oval: „E temnița în ars, nedemn pământ/ De ziuă, fânul razelor înșală;/ Dar capetele noastre, dacă sunt/ Ovaluri stau, de var, ca o greșeală.“ Greșeala de care vorbește Barbu – greșeala de a fi în fire – e însă necesitate pură. Existăm în măsura în care cinstim la modul ontologic greșeala. Formele de absolut sunt doar figuri de fals absolut: nu se poate tăcea, nu se poate iubi, nu se poate muri, – am spune, după Blanchot.

CUPRINS

Prefață la ediția a II-a — 7

ACASĂ — 9

C. Brâncuși — 11

Ion Barbu — 23

Lucian Blaga — 26

Alexandru Busuioceanu — 31

V. Voiculescu — 40

E. Lovinescu — 45

Alice Voinescu — 54

George Enescu — 65

Neo-memoriale — 67

GEOGRAFIE — 73

România în munți — 75

Berna — 78

Poznan — 81

Budapesta — 84

Belgrad — 87

Moscova — 90

Răsăritul — 92

DIMPOTRIVĂ — 97

Tot românul plânsu-mi-s-a... — 99

Dacă putem vorbi... — 102

Suflete moarte și suflete captive... — 107
Un optimist: răspuns lui G. Călinescu — 111
Tudor Arghezi, gădilici de Curte Veche — 134
Schimbarea la față a lui Tudor Vianu — 139
Mihai Beniuc la avangarda poliției — 147
Geo Bogza sau despre conștiința decorativă — 153
Exilul filozofiei — 157
Săptămâna poeziei? — 160
O pată — 165
Caragiale față cu Republica Populară Română — 167
Criza noastră cea de toate zilele — 176

NEO-IOBĂGIA IDEOLOGICĂ — 179

Cadavrul viu — 181
Ideologie și folclor — 184
Despre învierea mujicilor — 187
A fi tânăr — 189
Suprarealism — 193
Somnul Atenei — 197
Toropeala — 201
Dimensiunea blajină — 206
La urma urmei — 210
Oul de la Wýasma — 214
Moartea marelui Pan — 218

CONFLUENȚE — 223

Albert Camus — 225
Simple note despre Béla Bartók — 246
Întâlnire cu Giovanni Papini — 255
Cuvinte și limite — 258

CONCESII — 275