

Luceafărul

Săptămânal editat de Uniunea Scriitorilor din România

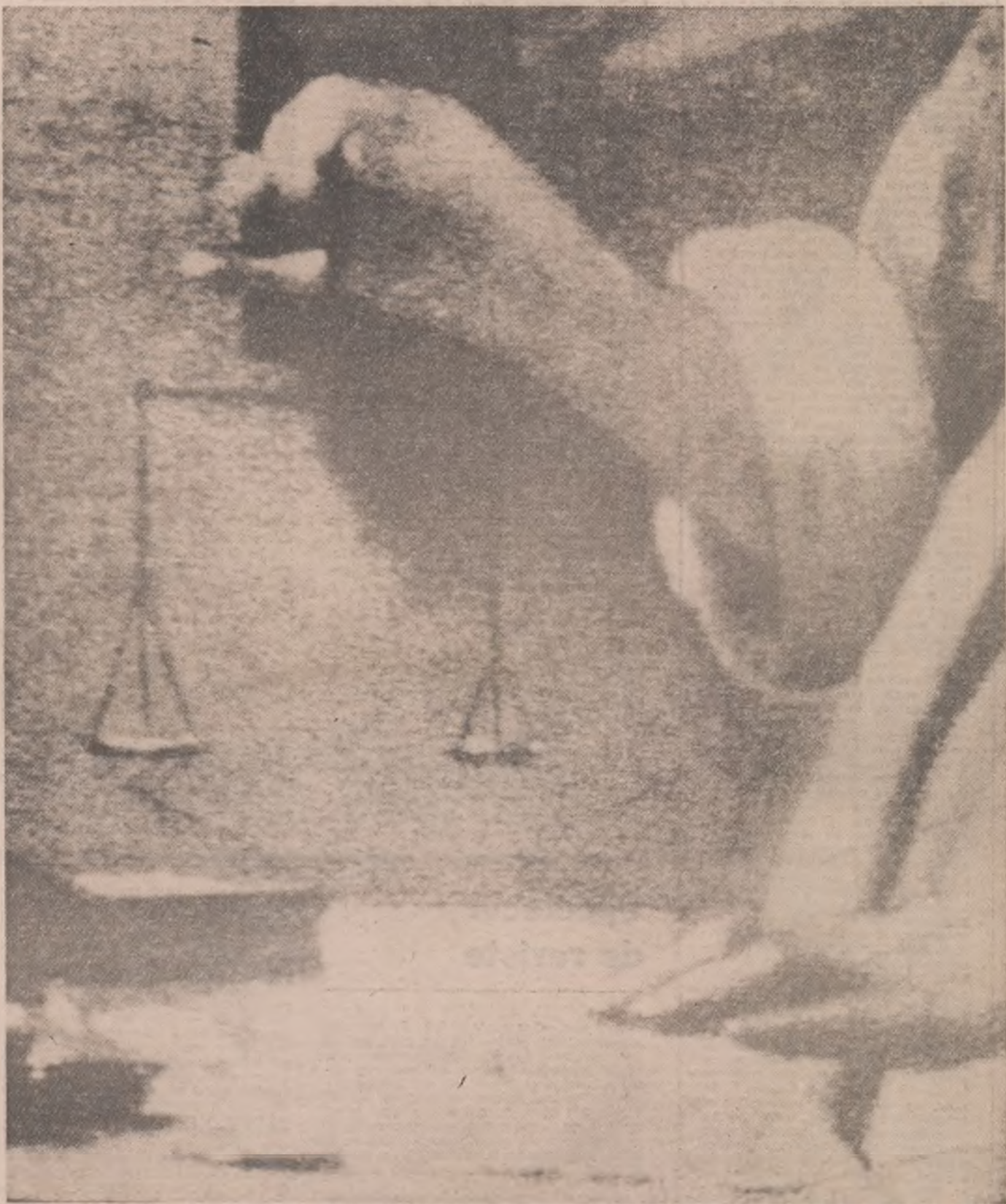
Serie nouă • miercuri 30 mai 1990

18

Ce fel
de liniște?

Ciudat cum se reciclează dorințele oamenilor! Ani în șir, zeci de ani la rând, românul a trăit în cea mai nenorocită liniște cu putință, în liniștea fricii intrate în oase, în liniștea apatiei generalizate, în liniștea amortirii parcă și a nervului vital, în fine în liniștea sepulcrală a resemnării imperturbabile. Și care credeți că este acum, la cinci luni de la Revoluție, cea mai mare dorință a compatrioților noștri, a cărei realizare o așteptau de la primele alegeri libere din ultima jumătate de veac: nimic altceva decât liniștea. Cel puțin așa spuneau mai toți cei care, în 20 mai, s-au destăinuit Televiziunii. Dorul de liniște, după atîta amar de vreme de prea nefericită liniște, poate să pară cel puțin o dovadă de masochism dacă nu chiar mai mult. Cum nu sintem un popor de sinucigași și nici masochismul n-a făcut casă bună cu românul (ancestrala lui răbdare și trainica lui putere de îndurare altceva semnifică, poate o capacitate extraordinară de a trăi, la nevoie, într-o istorie paralelă cu istoria dată), rămîne să ne explicăm această bizară reiterare a liniștii, ca dorință majoră asimilabilă binelui suprem, prin schimbarea sferei semantice a noțiunii înseși. Dacă n-a fost doar o formulă propagandistică infantilă, bătînd în „cel mai lung meeting din istorie” și în alte manifestații similare (unora dintre cei intervievați de Televiziune le-a scăpat ceva în direcția asta), atunci liniștea clamată azi trebuie înțeleasă ca trecînd — ca și libertatea — din domeniul lui „a avea” în domeniul lui „a fi”. Să fii liniștit e cu totul altceva decît să ai liniște. De ce n-am presupune că după ce a avut atîta liniște care aproape că l-a vegetalizat, românul vrea acum să fie liniștit pentru a se putea regăsi pe sine ca energie cu sens moral. Ar fi o presupunere nu doar întemeiată pe chiar condiția psiho-morală a ființei noastre dar și îngăduită de condiția noastră socio-istorică. Mai ales că, echivalată cu binele sau luată drept cale spre el, liniștea se încarcă de zumzetul facerii cam cum se încarcă floarea de fruct. Problema e dacă într-adevăr acest fel de liniște, eliberatoare și constructivă, purificatoare și energică, este chiar liniștea spre care ne îndreptăm. Dacă e — și asta vom afla-o curînd — vom fi bucuroși că am părăsit, în fine, drumul în cerc, care duce îndeobște spre nicăieri. Dacă nu e, vom fi probabil triști și împăcați, cum ni-i obiceiul, dar nu ne vom mira. Parafrazînd, putem spune că fiecare popor accede la liniștea pe care o merită.

„L“



LEACUL

Din capul balaurului ucis —
roi de muște otrăvitoare ;
„boi s-or otrăvi,
plugul s-a opri,
oameni vor muri“.

Leacul —
să scoți din piatră seacă
fumul
ce le alungă.
Și toate cuvintele noastre
ridicîndu-se — nor — peste Piață :
nu-l socotiți primitiv
rău-mirositor
și zadarnic.

Grete Tartler



Să prindem
trenul
pentru
Europa

(pag. 8—9)

Ilustrăm acest număr cu
reproduceri după tablouri
de Vermeer

chenar

O spaimă

Cu toate că nu mă pot lăuda, în genere, cu optimismul fiind, de fel, un sceptic jubilativ (!) nu împărtășesc deloc pesimismul afișat de mulți scriitori în fața editurilor particulare. De acord că zierele ne inghit acum toată hirtia. De acord că plicurile bușite cu miș, ale particularilor, îmblinzesc și cea mai feroce formă de rezistență tipografică (admițând că așa ceva există), ierarhizând, automat, totul, din capul locului. De acord că libera concurență va zdruncina serios editizata noastră obișnuință publicistică. De acord și cu Andrei Pleșu, că se poartă, acum la noi, ceva cu totul insolit în domeniul, inițiativa particulară, care cere statului spațiu tipografic, hirtie și sediu redacțional și, în plus, culmea, pentru a oferi pieței produse prea puțin obediente și deferente, un-ori, față de Putere, estetică și morală. Dar, totul se va rezolva: campania, ce pare a fi început, împotriva inflației de gazete va sfârși, probabil, prin a pune (și-n acest „domeniu de activitate”) botnițele obișnuite, pe motive lesne de scos din mîncă, știm asta de la Patapon, fostul tist de vardiști. Pe urmă, tipografiile se vor înmulți, dacă, firește, nu ne-om fi pierdut capacitatea de-a ne înmulți în captivitate. Iar concurența nu va face decât să dinamizeze, în fine, caruselul birocratic, cenzurist și cvasi-falimentar al sistemului editorial de stat. Deviza vremii este „moving fast”. Dacă autorul „preferă” 50.000 la particular, în loc de 25.000 la stat; dacă patronul X scoate, să zicem „Rusoica” înaintea Minervei și-n tiraj nelimitat; dacă el va invadea piața (legea cererii/ofertei, nu asta visăm cu toții?) cu Doxuri și Emmanuelle, cu Chandler și Sade; dacă el va tipări în două luni ceea ce casa de stat amînă doi ani, pe vechiul principiu al planificării centralizate, ș.a.m.d. — cine e de vină? Ce, plînge cineva în lume că n-au loc „Poetique” de „Playboy” și Derrida de „Fleuve noir”? Că se fuge, contra-timp, de la Paris la New York, pentru a înfășa un copyright cu o zi mai înainte? Și, apoi, n-or face toți particularii nuduri, doxuri și cărți de bucate! Știm bine că atari bibiluri aduc pretutindeni banii pentru cărțile cu dichis, razi piața cu Chase și Le Carré și vii în toamnă cu Pessoa și J. de Maistre. Firește, se vor face legi (să sperăm că nu cu 90% impozit), se vor da falimente, se vor face fu-ziuni, dar piața va regla de la sine mecanismul, punînd frivolul și culturalul în doze corecte, astfel încît Milarepa și Sf. Tereza să nu se-ncurce în S.A.S-uri și Maglavitu-ri. Fără libera concurență, societatea de miine va fi tot aia de ieri. Dacă editurile de stat nu se pot adapta din mers la noul suflu, nu înseamnă că trebuie instaurate protecționismul și prohibiția. Și ceea ce li se acceptă celor cu flo-ricile, vată pe băț și blue jeans la 1500, de ce să nu li se accepte și editorilor? Cînd suferi de gută, nu la dentist trebuie să apelezi! În plus, ca peste tot, universitățile, fundațiile, ligile, etc., sînt datoare să-și facă și edituri, știința mare nu-i rentabilă ca Rexona, de azi pe miine, ea e investiție serioasă, în oameni, ani și bani. Academia se va deștepta, poate, și ea din somnu-i de aramă, iar statul de bună seamă că va trebui să incurajeze masiv cele elitare, cercetarea fundamen-tală, armatele lucrătoare la marile dicționare, etc. (Ah, să nu uit: personal, n-am nici un plan de „particularizare”, ceea ce mă nedumereste este această nouă spaimă). Unii vor lucra cu planul făcut pe doi ani înainte, alții se vor plia trimestrial pe cerințele pieței, care, precis, nu vor reclama exclusiv ultrabănoasele produse ale trustului Michinici. Că pînă și pozițiile din Kama-sutra sînt limitate, nu? Pe cit e de reală, pe atîta e de falsă această spaimă: cele bune să se-adune, cele rele să se spele, de ce să le curățim înainte de-a le vedea cum sînt la purtare?

Dan C. Mihăilescu

prezentul continuă

Deșteaptă-te, române!

Luciditatea bunului simț îl obligă revelator, pe cel ce și-o mărturisește, să se bucure calm de faptul că n-a avut acces la un pașaport pînă nu de mult. A fost scutit, în felul ăsta, de o risipă de pași pe orizontală în dauna unui cît-de-cît dobîndit progres pe verticala spiritualității. O astfel de risipă i-ar fi imbogătit cumului de eroare printr-un demers comparativ de suprafață al cărui impact asupra unui psihic fragil ar fi fost de natură a genera cel mult (sau cel puțin, depinde de scaunul din care privești) vreo afecțiune biliară, hepatică, gastro-duodenală ori cardiacă.

Și dacă tot a ajuns omul nostru la sus-pomenita revelație, trebuie că a aflat, pe drumul către ea, și despre oarece afluenți care o vor fi alimentat. Unul din acești afluenți ar fi constringerea la gestul melancolic de a deschide în neștire atlasul geografic. Preocupat să-și plîngă de milă, el nici nu-și dădea seama, la vremea aceea, că privea lumea de sus, țînînd-o în palmă. Citea doar, cu obidă și cu vagă pricepere școlărească, jocul granițelor sinuos-haotice între care se scaldau, încătușate, culori de contrast. Într-un târziu observa supunerea acestui joc unei alte reguli, parcă dinafara lui, parcă stăpînindu-l: regula pătratului, figurată ritmic în conflictul perpendic-ular al meridianelor și paralelelor. Într-un și mai târziu, sătul de contem-plație sterilă, dădea să închidă coperțile — și abia atunci a văzut, o dată, cu ochii înroșiți de oboseală, regula supre-mă: Regula Cercului. Abia atunci văzu planeta. Văzu atunci cea mai cruntă graniță, în exteriorul căreia el își plînsese îndelung, către Dumnezeu său, supremul necaz: cel de a nu avea dreptul; de a nu avea dreptul să-și rostogolească privirile asupra tarabelor și prin vitrinele de vest. Dreptul să bisnițarească o pereche de blugi. Să adune pliante cu amintiri de pe ce știa el c-ar fi orizontala planetară. Dreptul să facă pipi în Atlantic, ori să se bucure și el c-a e mai tare ca fetele din Hawaii, spurcîndu-le într-o limbă la auzul căreia ele zîmbesc, încîntate. Dreptul de a le povesti amicilor despre ce multe știe el deasupra lor și ce mici sintem noi pe lîngă ăia...

Într-un spasm necontrolat, de individ prins cu mița-n sac, el făcu atunci să pocnească sec copertile, frîngînd cu voluptate planeta în două. O planetă cartonată, hașurată, colorată. Dar ro-tundă. Rotundă pînă dincolo de orice speranță. Închisă asupra ei însăși, rî-zîndu-și de toate tarabele istambulice, de toate monumentele istoriei care dau în vileag prăbușirea creației în orgo-liu, de toate bibliotecile lumii — închi-sori ale unor prestigii obținute prin sa-crificarea Sensului în sensuri. De toate rîzîndu-și, planeta se-nchide și le lasă

afară, lipite de pretutindena ei co-coasă: să le bată soarele, să le muște gerurile, să le usuce vînturile, să le înece șiroaiele, să le jinduască săracii. Mai puțin săracii cu duhul, a căror li-niște provoacă neliniști ahrimanice și opinteli luciferice, cu efecte vizibile fie de natură plutonică, fie de factură poli-tică. Ah, politica! Ce plictisul dracu-l pe capul spiridușilor dacă li s-ar confisca jocul ăsta...

Dar să ne întoarcem la el, la necăji-tul nostru: nici n-a închis bine atlasul că aude focuri de armă. O bogăție de focuri de armă îi picurau în urechi, ca și cum ar fi venit direct de pe banda sonoră a unui film de groază. El plînge, se întîntește pe burță și de-acolo sub pat, un glonț rătăcit îi con-firmă norocul intrînd pe fereastră și doborînd din cui portretul soacrei. Grani-țele s-au deschis larg! Să plîngem împreună, să schimbăm imnul, să dăm gaură-n drapel că cerul, oricum, de multă vreme ne era o gaură mare.

Așadar, granițele s-au deschis larg. Prea larg. Și uite-așa, din supapă făcu-răm răsufătoare. Noroc că ălalți știu să se apere: le-au cam închis pe ale lor, că de... începea să miroasă a piață liberă luată prea în serios, cu blugi, aur, porțelanuri, rîșnițe și alte senti-mente. E doar o repriză din nevinova-tul joc al alternanțelor, băieți, nu-i mo-tiv de-ngrîjorare — românul s-a năs-cut poet, el se descurcă, el are suflet de aur și burta de platină, nu-i motiv de rusinare. Haideți mai bine să ne fa-cem examenul de conștiință al renta-bilității, doar avem pașapoarte care nu îmbătrînesc înainte de următorul cin-cinal — mai e timp, nu?

Dar să ne întoarcem la el, la necăji-tul nostru. E tot acasă la el, stă în mijlocul camerei cu atlasul în mină. E delăsător, n-a apucat să-și ridice rația de la biroul de pașapoarte. Se bucură: e nebul, și-l lasă lumea-n pace. Nici nu votează, nici nu-și dă demisia din slujbă, nici nu i se desface contractul de muncă. Are un atlas, un televizor și platfus. Are timp. A început să-i placă să țînă planeta în mină, cică a descoperit că-n felul ăsta planeta îi este lui inofensivă. Și de cîte ori mai des-coperă ceva, se scaldă o vreme în sen-timentul că de-acum se poate odihni. Săracul. Dați-i și lui o șansă. Faceți-l președinte, faceți-l deținut politic, fa-ceți-l turist, să simtă și el ce-nseamnă să ai mintea odihnită și sufletul ne-n-ceput (sau ne-nceput, că totuna e, după regula cercului). Nu de alta, dar ajunge periculos, pentru că mi-a spus că-l paște o nouă concluzie și altele după ea: cum că, în toată mișcarea, ar fi vorba de un fel de teatru de pă-puși în aer nu tocmai liber (atenție, ecologiști!). Cum că păpușile ar fi trase, din sus, de sfori, și în același timp minuite pe dinăuntru, pe dedesubt, de niște degete neastîmpărate, puse pe șă-

gă în contra Păpușarului. Cum că, la un semn al Păpușarului, foarte multe păpuși ar putea să fie trase în sus, dez-brîcînd degetele care le maimuțăreau mișcările și care, astfel dezvelite, n-ar mai avea decît să se strîngă într-un fel de pumni din a căror vînzoleală, unii în sprijinul celorlalți, s-ar degaja foarte multă căldură — atîta căldură cîtă nici nu și-ar fi visat românul pe vremea regimului de tristă amintire și a odioa-sei sale soții. Și iarăși, cum că împăr-țeala cocoasei planetare în două, mereu în două, peste tot în două, n-ar fi toc-mai străină de împărțirea creierului în două. Două puteri mari care vorbesc la telefon, două sexe opuse, ca și puterile, atît de opuse încît și ele vorbesc la telefon; două cîte două puncte cardina-le (dar un singur Papă!); două emis-feră, două palme, doi poli (cel puțin, pînă la stabilizare)...

Ba mai mult: necăjitul nostru fără pașaport a început să-și pună proble-ma și altfel, sub formă de întrebări cumulate: de ce Europa sună aduna-rea în vreme ce Uniunea Sovietică prezintă crăpături? De ce nu se fisurează și Uniunea Babilonului transatlan-tic după modelul partenerului de dis-cuții? De ce e liniște în Australia? De ce nu se transmit buletine de știri din pădurea africană? Ce vîrstă are Papa? De ce următorul Papă va fi uns din rîndul descendenților Romei crești-ne? De ce titlul pontificalului frizează ca-ricatural numele Tatălui? De ce tac farfurile zburătoare? De ce nu tac poli-ticienii? Și de ce tocmai România a fost aleasă pentru... — nu, pîn-aici. Ar mai fi, dar mai bine zicem că nu mai e. Poate scăpăm.

Hai, băieți, dați-o-neolo de socotea-lă! Pînă cînd, Catilina, abutere pați-entia noastră?! Nu de alta, dar există pericolul ca întrebărilor ăstora să le fie pregătite și niște răspunsuri, pe cine știe unde, pe cine știe cînd. E drept că n-or să vină răspunsurile înainte de a veni; nu de alta, dar s-ar defecta jocul, și e mai bine să lăsăm lumea-n pace (auzi: PACE!).

Dar să ne-ntoarcem la el, la necăji-tul nostru. E tot acasă la el, a adormit cu lumina aprinsă. Și-a pus alături deșteptătorul, cu rugămintea de a-l deștepta la ceasurile 12,00. Pe fața lui odihnește un zîmbet senin, nevinovat: el este fericit. El visează că are un pașaport și că așteaptă data importan-tă la care va trebui să plece pentru a prezida un simpozion pe teme episte-mologice. Lucrările simpozionului se vor ține în Antarctica, întrucît Siberia este deja aglomerată cu mai multe simpozioane pe teme politice. Acolo, în puritatea ținuturilor antarctice, el va vorbi în fața unui numeros public in-digen recunoscut pentru discreția cu care aplaudă cu miinile la spate, cît și pentru deosebitele performanțe de frot subacvatic, avînd ca echipament tradi-ționalul frac.

Să-i urăm fericitului nostru un voiaj plăcut și lipsit de primejdii, precum și mult succes în această nobilă acțiune care îl va încununa, fără îndoială, cu aureola unui curajos și dedicat misio-nar.

Noapte bună!

Cristian Baciu
Curtea de Argeș (deocamdată)

Spectacol de reviste

● Acum, că s-a ales, sint de așteptat oarece schimbări. Pe ici, pe colo, dar și în presă. Adică mai puține lovituri și mai multe lămuriri, un echilibru mai bun între interesant și important, mai puține in-vective și mai multe argumente. Se va vinde mai greu, dar va atîrna mai greu. Asta despre conținut. Gazetarilor angajați cu ora, de orice parte a baricadei s-ar fi aflat pînă acum, le recomandăm repaos și gramatica limbii Române (una la șase ore).

● Editată de dl. Daniel Drăgan și „gi-rată”, de personalități literare de prestigiu, a apărut la Brașov, în condiții grafice deosebite, revista de literatură CORESI (nr. 1, 2 — aprilie, mai) — propunîndu-ne „o lectură plăcută și de bună ca-litate”. Semnează: Marin Sorescu (Darul), Emil Cioran (Mărturisiri și anateme), Camilo José Cela (Aventura la Miami), Saul Bellow (Manuscrisele Gonzaga). Ju-decînd după primele două numere, CORESI „amenință” a se constitui într-o mică bibliotecă de lux.

● POLIȚIA ROMÂNĂ (nr. 12, 17 mai) periodic realizat atent, decent, un fel de prelungire și împlinire poate a mult gus-tatei rubrici „Aflăm de la Inspectoratul Capitalei” conține la rubrica Hemograme, sub semnătura dlui. Theodor Răpan, ului-toarea apropiere: „Poliția a fost, este și va rămîne pentru mine eterna mea dra-goste. Ca profesiune. Ca simțire însă, Poe-zia mi-a străluminat așezămîntul sufle-tului bolnăvindu-mă definitiv. Incurabil. Ce fericire! Ce povară! Ce noroc! Ce blestem!”

Nu-i cam mult, domnule? Chiar așa, pe dvs. Poezia v-a bolnăvit definitiv? (Nu

pare să ezite, pare convins). Chiar acolo, știm noi, în așezămîntul sufletului dvs. străluminat? Ce fericire! Ce povară! Ce noroc! Ce blestem!

● Bineînțeles că bilunarul umoristic („și nu numai”) RISU' LUMII nu putea să coste decît exact suma de 2,80 lei.

Spiritual, Rispres dezmente (în stilul anecdotelor cu Radio Erevan): „AUTORUL OPERETEI — Vînt de libertate — este Isaak Osipovici Dunaevski și nu Mihail Gorbaciov cum greșit s-a transmis știrea pe teleimpresoare. Ultimul a realizat doar un spectacol după creația respectivă, care, e adevărat, s-a bucurat de triumf în tot estul Europei”.

Pentru a nu scăpa ocazia de a fi de RISU' LUMII și la modul propriu, iată cum „glumește” A. Sevastian răspunzînd la Poșta Redacției lui BEBE BONDARU, Huși, și SOFIEI VINETOU, Vințu de Jos și: „DOINEI CORNEA, (?). Texte... Reveniti-(vă)!”

Chiar vă rugăm.

● ACTUALITES ROUMAINES — heb-domadaire edité par Rompres, sau: săp-tăminal moderat de limbă franceză (există și varianta engleză). Sau: no man's land-ul presei românești de limbă româ-nă. Aici sînt reproduse (traduse) articole din „România liberă”, „Adevărul” și „Ti-neretul liber”, ceea ce obiectivitate se cheamă. Adică și capra sătulă, și varza întregă, și lupul gras-frumos. Oricum, citînd-o și făcînd un mic efort de auto-sugestie ne putem închipui tolanți în fo-toliu, cu un pahar de Courvoisier (Black & White) la îndemină, neavînd decît a roști cheri (darling) și încăperea s-ar umple de mîros Chanel (tot Chanel), în vreme ce lucrurile alca ciudate se întîmplă undeva, departe, pe la periferia unei Europe care are și chestii mai importante de făcut.

● Primul număr al revistei AVANT-POST (a grupului de reflecție socio-cultu-rală „Societatea de miine”) adoptă o po-ziție originală. Nu-i nici la stînga, nici la centru, nici la dreapta, asumîndu-și ceea ce se cheamă condiția de „cap limpede”.

Confortul acestei atitudini este doar apa-rent, într-o zonă temporală în care laurii în presă îi culeg doar soldații și mercena-rii, mă rog, războinicii. Semnează: Eugen Simion, Mircea Zaciu, Augustin Buzura, Ov. S. Crohmălniceanu, Mircea Cărtăres-cu, Valeriu Cristea, Marin Sorescu, Mircea Nedelciu, Hani-bal Stănculescu, Petre Anghel, Sorin Preda. Revista conține un poster și un interviu cu Mircea Dinescu.

● Există, (aflăm și citim) gazeta INO-ROGUL, publicație săptămînală (nr. 1, 14—20 mai 1990). Dînd fuțuța la tipar, in-rogul ne aduce în cele opt pagini ale sale un talmeș-balmeș de materiale adunate în pripă și puse grămadă în speranța (proba-bil) unui succes comercial. Obosindu-ne o dată mai mult, așteptăm să mai crească (nu pretul) și-apoi om mai lua, om mai citi. Reținem, însă, forțarea penibilă de pe ultima pagină: Iisus Hristos prezentat la rubrica „Din literatura unor «golani» celebri” (alături de Shakespeare, Villon, Esenin și alții). Prudent, inrogul ne aver-tizează: „nu-i citiți, s-ar putea să-i înțe-legeți”. Răspundem: mulțumim, prea târziu. Aia e!

● Cea mai frumoasă adresă: CON-VORBIRI LITERARE — Iași, Casa cu absidă.

● Ce-ar fi ca zierele și revistele noas-tre cele de toate zilele să se vindă civili-zat, adică în chioșcuri, să fie ele frumos așezate la vedere, care mai de care, mai reviste și mai ziare? Vînzătorii ambulânți au, ce-i drept, farmecul lor, dar prea mult farmec, iată, strică. A propos: într-o ca-ricatură de Mihai Stănescu (veche, veche) unul de-ai noștri, trecînd pe lîngă un chioșc de ziare pe care se lăfăiau Play-boy, Lui și toată gașca, cere cu dezarma-nță obișnuință „Muncitorul Sanitar”. Ce ți-e și cu reflexele astea! Oricum, asta era mai demult... Orice asemănare etc., etc....

Au prezentat Lucian Vasilescu și Daniei Bănuiescu

Pentru națiune, fără naționalism

Revoluția română a adus repede în dezbatere problema națională. Mai mult, după evenimentele dramatice din martie de la Tg. Mureș, s-a înțeles la fel de repede că această problema conservă o complexitate aparte, cu dimensiuni — istorico-sociale, economice, culturale — ce nu pot fi corect radiografiate în afara dialogului, a definirii poziției pe care te situezi în cadrul lui și, implicit, a definirii termenilor în care va trebui să fie purtat acest dialog. Dacă nevoia de dialog a fost recunoscută imediat de către toți cei interesați, în schimb aceia care doreau să participe la el s-au trezit destul de brusc în fața unor neconcordanțe de principiu privind termenii în care dialogul trebuia întreținut, urgența și atmosfera în care el trebuia purtat, precum și finalitățile lui, toate trădând — și de o parte și de alta — inerții ideologice, limite conceptuale, prejudecăți și resentimente. Se cerea justiție și adevăr, atât de o parte cit și de alta, cu o gravitate care, la rândul ei, a lăsat să se întrevadă fără prea multe echivocuri, chiar limitele dialogului, dezvăluind potențialul de toleranță disponibil, fie de o parte, fie de alta. Astfel că nu a întârziat să apară pericolul pe care, cu toții, ar fi vrut să-l evite — înghețarea dialogului.

Se ridică acum pe bună dreptate întrebarea — Ce trebuie făcut mai departe? Care este resortul la care trebuie umblat pentru a dezgheța atmosfera și a încălzi relațiile dintre parteneri pentru ca dialogul să continue într-un spirit mai constructiv? După părerea noastră — fără a avea, desigur, pretenția că oferim singura soluție justă — o primă inițiativă ar trebui să fie aceea a lămuririi termenilor și, mai departe, a definirii punctelor de vedere asupra a ceea ce trebuie să înțelegem, în prezent, prin problema națională. Pentru că s-a văzut limpede — prejudecățile își au tenacitatea lor, așa după cum, știe toată lumea, ele își au secretele lor, corespondențe cu interese mai mult sau mai puțin afișate public și care configurează profilul părților nu numai când acestea se găsesc în conflict, dar și atunci când dialoghează.

O primă lumină se cuvine a fi aruncată chiar asupra termenului de **națiune**. După cum se cere să recunoaștem de la început că el are o conotație culturală și politică bine definită. Aceasta presupune să acceptăm că o națiune

(cu sensul originar de la lat. *natio, nationis* = naștere, seminție, neam, popor) se exprimă prin caracterul **conștient** al valorilor pe care un popor le-a creat, le creează sau consideră că este capabil să le creeze odată cu propria sa dezvoltare pe plan social, politic, economic și cultural. Altfel spus, o națiune își cîștigă identitatea nu atât prin caracterele sale bio-antropologice, care (în ansamblul lor) definesc un popor sau altul, cit prin capacitatea — exprimată politic, economic, juridic, spiritual — de a ridica un popor (sau mai multe) la o unitate mai înaltă, unitate care, la rândul ei, are puteri simbolice distincte. Se pune, desigur, problema cum descifrăm această unitate în forma ei socială. Sau mai exact ce înțelegem prin ea ca **unitate socială**. În secolul trecut — dacă avem în vedere definiția juristului italian Mancini, formulată în 1851 (altfel una dintre cele mai răspândite în acea vreme) — elementele componente ale națiunii erau considerate a fi comunitatea de singe, limba comună, comunitatea de religie, teritoriul comun, comunitatea istorică și de obiceiuri, legi comune, unite toate prin **conștiința națională**. O asemenea definiție nu a rezistat cercetărilor mai amănunțite care s-au făcut ulterior pentru simplul motiv că nu toate elementele înscrise sint egal de necesare ca o comunitate de viață să constituie o națiune. În schimb, s-a căzut de acord că unitatea lor, adică **conștiința națională**, reprezintă o dimensiune indispensabilă pentru orice națiune. Este evident, însă, că ea e un rezultat, iar nu un factor causal. Desigur, un rezultat al evoluției sociale. Așa încît adevăratul factor e de căutat în realitatea socială însăși — cu toate condiționările ei — care, fiind o realitate umană, este implicit și o realitate voluntară și conștientă.

Socotim că este potrivit prilejul de a readuce în actualitate una dintre concepțiile românești semnificative în această privință, și anume concepția lui Dimitrie Gusti. Potrivit sociologului român, o națiune se caracterizează prin reacțiunea conștientă față de condițiile vieții sociale. Ea se definește, astfel, ca o comunitate culturală activă, adică o unitate socială care reacționează în chip caracteristic față de lumea inconjurătoare, integrînd-o după nevoile ei. Ca reacție, națiunea desfașoară, așadar, o activitate economică și spirituală originală — ceea ce formează civilizația și



cultura națională — și tinde în chip imperios să-și dea o reglementare socială proprie — o morală și un drept național — și o formă politică potrivită — statul național. În concepția gustiană predominantă un **activism**, modelat după principiul autorealizării formulat de Goethe, după care esențial nu este atât **ceea ce este**, cit ceea ce **poate**, e bine și este **chamat să fie**, asemenea fenomenului original care tinde la realizarea propriilor potențialități. Dacă poporul este o unitate naturală a vieții sociale, bazată mai mult pe reflexe și instinct, incapabil de a judeca și pătrunde destinul său, națiunea — scrie Gusti — este o unitate socială electivă, o **ființă activă și creatoare, cauza și scopul destinului istoric**: „Tot progresul social se rezumă într-o evoluție a acestor două grade de unități sociale: în a crea din națiuni potențiale, care sint popoarele primitive, națiuni actuale”. Într-o asemenea optică, se va înțelege că poporul precede și pregătește istoric naționalitatea și națiunea, statul național nefiind altceva decît fireasca și legitimă împlinire a oricărei națiuni. — „Națiunea însumează, așadar, în ființa ei toate eforturile creatoare ale indivizilor și formează singura realitate care compune umanitatea adevărată”. — Națiunea e o unitate socială completă (integrală), prezentînd categorii constitutive (spirituale și economice) și regulative (juridice și politice). Totodată, după sociologul român, un om este cetățeanul a două lumi sociale: pe de o parte al unei lumi reale, existențiale, în care se încadrează, causal și funcțional, prin unități sociale și, pe de altă parte, al unei lumi suprareale, valorificate, de scopuri și valori, adică al unei lumi nu cum este ea, ci cum ar trebui să fie. **Omul participă astfel la realul prezent, dar și la realizarea unui nou real**. El este deci o ființă culturală activă, producătoare, urmărind prin activitățile sale să introducă în real o anume rînduială causală și funcțională de sistematizare a numeroaselor și variatelor mij-

loace-scopuri, grupate în jurul unui scop central, ce este națiunea. Încă din 1744 — atrăgea atenția Gusti — Herder a scris că „Fiecare națiune are centrul fericirii în sinul ei, ca orice bilă punctul ei de gravitație”. Prin urmare, națiunea poate fi socotită ca o unitate socială tip, ce se poate satisface pe ea însăși. O unitate socială care — cînd este împlinită — reprezintă un pas înainte în realizarea efectivă a umanității. În această perspectivă Gusti consideră ca fiind **necesare** raporturile stabilite între scopurile individuale și cele sociale dinlăuntrul națiunii și scopurile umanitare dinafara ei. — „S-a constatat și se poate verifica oricînd experimental — scria el — că scopurile unităților sociale formează, causal și funcțional, o unitate indestructibilă și că deci scopul individual nu trebuie să contrazică scopul social, scopul social pe cel național, și cel național, scopul umanitar. Și nici invers. Trebuie să existe deci pentru o bună organizare și funcționare a unităților sociale o desăvîrșită armonie între aceste patru scopuri. Aceasta este necesitatea politică. Legea armoniei necesare acestor mijloace și scopuri este ceea ce se numește dreptatea, legea politică”.

Ce putem desprinde ca fiind actual din concepția gustiană? În primul rînd că națiunea se realizează prin efort constructiv, prin voința de a fi, de a trăi și lupta. Mai mult, ea nu este doar o simplă comunitate de voință, ci una de conștiință și de aspirații. Apoi, se impune a vedea în națiune, în împlinirile ei, și pasul concret în dezvoltarea umanității. Afirmîndu-și originalitatea, printr-o cultură și civilizație națională, o națiune trebuie să răspundă / implicit celor mai generale exigențe ale dezvoltării autentice a ființei umane. A nu găsi calea spre satisfacerea acestor exigențe înseamnă, de fapt, a cădea din cultură, înseamnă a renunța la a fi ceea ce dorești și trebuie să fii.

I. Maxim Danciu

minimax

Tristețea jocurilor făcute

Les jeux sont faits. Rien va plus!
(Un crupier din stațiunea Nice)

Păi da' ce-oi fi crezînd matale, c-acum toți netoții o să fie lăsați s-o ia razna cum le place lor?! Ba uite că io zic că care n-ascultă ordinu bine le face cînd îi bagă la zdup pină le iese gîrgăunii din cap!
(O cetățeană anonimă și onestă)

Rizînd (cine mai poate), chiar dacă nițel mai strîmb, totuși rizînd, încă rizînd, va mai fi poate nevoie ca, un timp, măcar și din cînd în cînd, să ne aducem aminte cum am fost păstoriți, adică miinați spre o pirloagă (sau pirnaie) unde urma să ne găsim nici mai mult nici mai puțin decît **fericirea. Și libertatea!** Toți. Saltul din imperiul necesității în cel al libertății. Cum? Prin muncă. (Au mai fost doar și alții care treceau încolonați frumos pe sub portalul purtînd inscripția **Arbeit macht frei** pentru ca dincolo să scape de toate grijile!). Bineînțeles, nu orice fel de libertate și de fericire, așa, cum îl duce pe fiecare mîntea, nu, ci fericirea și libertatea chibzuite științific iar apoi distribuite echitabil pentru toată lumea, să nu care cumva, Doamne fereste, să scape vreunul.

În această încercare de fericire științifică a tuturor, deci indiferent de vîrstă, sex sau profesie, printre multe altele folosite, unul dintre principalele mijloace a fost cel al **negării dimensiunii ludice a existenței umane**, o negare sistematică, din ce în ce mai îndrîjită și mai rafinat-nuanțată pentru a se curma „din fașă” orice pornire de orice fel. S-a voit și s-a acționat așa „la toate nivelurile” (sic!) astfel încît societatea socialistă să fie o societate din ce în ce mai serioasă. **Fără joacă și fără jocuri!** Că doar nu-i de joacă să construiești cea mai liberă și mai fericită societate. O societate unde oamenii, tocmai pentru a putea fi fericți și liberi doar n-o să-i lași să se dedea patimii jocului. Grea sarcină pentru diriguitori, jocul fiind prezent încă la regnul animal, drept care s-a ajuns atunci la un fel de compromis istoric în așteptarea timpului cînd știința și tehnica vor putea servi la îndeplinirea ei radicală și totală. Păstrîndu-se deci speranța și obiectivul stîrpirii lui homo ludens, s-a încercat **restringerea într-o măsură cit mai mare a varietății formelor de manifestare ludică și, totdeodată, falsificarea pe cit mai mult posibil a diferitelor forme de joacă și de joc**.

În ceea ce privește primul aspect, sint demne de menționat succesele importante obținute în: a) viața economică — planificarea blocind prin însăși menirea-i ludicul; bursa?, un infern!; b) cea politică — conducerea științifică centrată pe și realizîndu-se prin partidul comunist, unicul, exclu-zînd din start competiția electorală cu toate neajunsurile sale (corupție, destabilizare, manipularea alegătorilor, ș.a.); c) domeniul loisir-ului — năra-vul jocurilor (de noroc) tolerat doar în formele benefice social, de care, adică, profită statul. Încă mult mai important și semnificativ pentru rînduiala socialistă este celălalt aspect, cel al falsificării ludicului atît în formele sale naturale (joaca celor mici și jocul erotic) cit și în cele culturale. De fapt, o dublă falsificare. Păstrate fiind aparențele tradiționale ale ludicului (competiții sportive, artistice, ba chiar economice și politice) „jocul” era de

fapt foarte serios, deci altcumva decît joc, eliminîndu-se caracteristicile sale definitorii: libertatea acțiunii, „ieșirea” din viața „obișnuită” sau „propriu-zisă”, caracterul dezinteresat, caracterul lui de închis, limitat spațio-temporal; toate acestea subsumîndu-se și resorbîndu-se în interesul chipurile general-social, eminent politic. Un interes cunoscut și stăpînit doar de o elită (nomenclatură) restrînsă care (și aici intervine a doua falsificare) lăsa celor mulți iluzia posibilității de a juca liberi sau de a participa ca spectatori la joc. În ultimă instanță, negarea sau falsificarea jocului este tot un joc dar în care cei mulți sint jucăți chiar atunci cînd, într-o mică parte din timpul lor, cel așa-zis liber, au impresia că ei joacă.

Aidoma și în ceea ce privește joaca. Ce să-i faci, copiii se joacă, e greu să-i oprești să nu se joace. Li poți îndruma însă să se „joace” cu folos, învățîndu-i să fie cit mai devreme „oameni mari”, constructori de nădejde... Exemplificarea abundentă a celor două tendințe menționate este la îndemîna oricui. Demnă de relevat se dovedește **motivația îndirjirii** cu care societatea comunistă (sau socialistă) a negat sistematic dimensiunea ludică a existenței umane, ceea ce și constituie una dintre caracteristicile definitorii ale orînduirii.

„Comunitatea de joc are o tendință generală de a se permanentiza, chiar după ce jocul s-a terminat. Nu orice joc cu bile sau orice partidă de bridge duce la formarea unui club. Totuși sentimentul jucătorilor de a se afla împreună într-o situație de excepție, de a împărtăși în comun o problemă importantă, de a se deosebi în comun de ceilalți oameni și de a se sustrage în comun normelor obișnuite, își extinde vraja dincolo de durata fiecărui joc în parte”. Și pe aceeași pagină a celebrei sale cărți J. Huizinga notează: „Caracterul jocului de a crea o stare de excepție și de a diferenția, îmbracă forma sa cea mai izbitoare în secretul cu care îi place jocului să se înconjoare. (...) Jocul e al nostru nu al altora”.¹⁾ Incompatibilitatea joc-

sistem totalitar este evidentă. Tolerabile pentru sistem, ba pină la un punct chiar utile, sint doar jocurile solitare, simple pină la stupidenie, cum este prin excelență jocul cu trasul de-o manetă ca să-ți cadă cîteva monede. Sau, cel mult, jocurile în doi, ca șahul — dacă nu este întîmplătoare, supremația sovietică poate se explica și prin considerente social-politice.

Dacă totalitarismul de orice fel este potrivit jocului, cel comunist, ateu, cu atît mai mult, dată fiind relația dintre joc și sacru. („Această noțiune «joc» se leagă fără constrîngere de noțiunea de consacrare și de cea de sfințenie.”²⁾ La fel, este imediat explicabilă încercarea la fel de inversunată a sistemului totalitar comunist de a converti și recupera **sărbătorescul** tocmai prin „curățirea” lui de ludic și de-sacralitate.

Ce-a fost, a fost. Prin nepotrivirea-i cu însăși esența omului și cu cea a societății, negarea jocului nu avea cum să nu eșueze. Copiii s-au (și) jucat iar oamenii maturi au (mai și) jucat. Dar, ca și în alte privințe, monstruosul experiment a lăsat urme. Și nu e vorba numai de spiritul de competiție, mai ales de competiția cinstită, de atît de des pomenitul fair play. S-ar părea că răul este încă mult mai adînc. Ceva din resemnarea celui ce știe că oricum jocurile sint făcute persistă convertită într-o frică nedisimulată de a nu-ți provoca destinul, mai ales dacă s-au și angajat alții să-ți poarte de grijă, inclusiv în ceea ce privește satisfacerea nevoii de joacă.

21 mai 1990

Șerban Lanescu

¹⁾ Huizinga, Johan, **Homo ludens**. Ed. Univers, București, 1977, p. 48.

²⁾ Ib. p. 67.

Glose la Cioran (V)

Împășește din concepția modernă a lui Cioran preocuparea pentru limbaj, sterilizantă după părerea lui („Obsesia limbajului, totdeauna destul de vie în Franța, n-a fost niciodată atât de virulentă și de sterilizantă ca astăzi”, *Exercices d'admiration*, 91), eu atât mai mult cu cât investește chiar gândirea poetului: „Poezia este amenințată atunci când poezii manifestă un interes prea viu pentru limbaj” (Ib.). În aceeași ordine de idei, Cioran manifestă ostilitate și față de autoreferință: „Adevăratul scriitor scrie despre ființe, lucruri și evenimente, nu scrie despre scriere; se folosește de cuvinte însă nu întinzându-se asupra lor, nu face din ele obiectul meditațiilor sale” (*Écartèlement*, 1971, 103). Impotriva poeziei de tip mallarméean exclamă, sâstisit: „Toate poemele astea în care nu e vorba decât despre Poem, o întregă poezie care nu are altă materie decât pe ea însăși” (*De l'inconvénient d'être né*, 127). La fel se pronunță despre roman ca proces al scrierii și neavind alt conținut: „Narațiunii care suprimă naratul, obiectul, îi corespunde o asceză a intelectului, o meditație fără conținut... Spiritul se vede redus la actul prin care este spirit și nimic mai mult” (*La tentation d'exister*, 145).

Cîteva posibile explicații ale acestui „anacronism”. Una de suprafață, nu fără efect și cauză parțială a succesului de public al lui Cioran. Gînditor modern, el nu este, prin relația lui cu limbajul, și scriitor modern. Nu explorează limbajul, reface un model, dezvoltînd el însuși cauza: „Dacă me-tecul nu este creator în materie de limbaj, este pentru că el vrea să scrie la fel de bine ca și indigenii” (*De l'inconvénient d'être né*, 127). Mitul — justificat de fapte — despre un Cioran superior ca stilist tuturor francezilor contemporani, trebuie înțeles și așa: el se folosește fără egal de un limbaj datat.

În al doilea rînd, Cioran aparține tendinței moderne de explorare a negativității pe care se întemeiază creația, dar nu și aceleia, tot moderne, de explorare a proceselor specifice actului creator. Dezertor al verbului, el aspiră „spre nediferențiat, spre obscuritatea și beția dinaintea izbucnirii luminii, spre extazul neîntrerupt în sinul acelei opacități originare ale cărei urme ne-a fost dat din cînd în cînd să le regăsim în adîncul nostru” (*La tentation d'exister*, 190). Simte voluptatea de „a pîndi abisul”. Face parte dintre cei „prea răniți și prea decăzuți, prea obosiți și prea barbari” pentru a mai concepe poezia ca travaliu asupra limbajului („...pentru a mai prețui meș-teșugul” — *De l'inconvénient d'être né*,

199). Poezia îi apare ca „abis”, iar romancierului îi atribuie ca funcție, merit și unică rațiune de a fi „să pastişeze infernul” (*La tentation d'exister*, 146). Prin toate acestea, Cioran este „nemallarméean” și, totodată, modern într-un sens mai actual.

A treia explicație, opusă. Cioran are, sporadic, și atracție spre metafizic. Față de ea, preocuparea pentru limbaj îi se pare derizorie fiindcă duce la o „chintesență a nimicului”, aflată „la antipodul Eului — productivitate infinită, forță cosmogonică — așa cum îl concepeuse romantismul german” (*Exercices d'admiration*, 93). Nimbul limbajului și s-ar substitui lui Dumnezeu: „...nu sînt departe, spune despre cei prea preocupați de limbaj, de a promova mijlocul, intermediarul gîndirii drept unic obiect al gîndirii, și chiar ca substitut al absolutului, pentru a nu spune al lui Dumnezeu” (Ib.).

Poate fi recunoscut în vidul steril al eului lui Valéry, împotriva căruia Cioran scrie de cîteva ori; îl invinuieste că se anulează făcînd cunoscut me-

canismul gîndirii: „... a avut imprudența de a da prea multe precizări asupra lui și asupra operei sale, s-a revelat și denunțat, a predat multe chei, a risipit multe din confuziile necesare prestigiului secret al unui scriitor” (Ib., 75). De fapt, Valéry, nu lipsit de contraziceri, a spus cam același lucru: „Cea mai bună lucrare este aceea care-și păstrează secretul cel mai mult timp” (*Oeuvres*, II, 562). De aceea, cititorii „nu pot și nici nu trebuie să-și reprezinte tot travaliul intern” (Ib., I, 1347). Greșeala lui Valéry: aceea de a fi vrut, „contaminat de pozitivism”, „luciditatea pentru ea însăși” (*Exercices d'admiration*, 76). De aici derivă „neantul conștient”, opus, „conștiinței neantului” care caracterizează căderea în vidul negativ.

Într-adevăr, Valéry a conceput un asemenea neant. Poezia neantizează persoana („Ceea ce numesc *Perfecțiune* elimină persoana autorului”, *Oeuvres*, I, 453) fără a face să dispară și conștiința. Neantul se identifică la el cu conștiința: „...ea (conștiința, L. C.) nu este deci diferită cu aproape nimic de neant” (Ib., 1225). Însă Valéry reprezintă, din punctul de vedere al procesului modern, oarecum o cale de garaj. Nu prin el trebuie judecat Mallarmé. Autoreferința nu-l împiedică pe Mallarmé să aibă, estompat, aceleași deschideri ca și Cioran, cu deosebirea că ele nu alternează ci se unesc contradictoriu în încercarea de a abolii hazardul. Visează un vers „care să nege, cu o trăsătură suverană hazardul” (*Oeuvres complètes*, 368). Generatorul hazardului, haosul. A-l abolii înseamnă a crea ordine, sistem,

deci ierarhie. Înseamnă a te instala ca suveran, delegat al lui Dumnezeu. Însă, se știe, versul, oricît de controlat, implică aleatoriul și consecința: „Nici-odată o aruncătură de zar nu va abolii hazardul”. Așadar Mallarmé, atras de sistem și bintuit de hazard, intră în mișcarea contradictorie a celor două deschideri opuse care se concurează la nesfîrșit. Tocmai de aici autoreferința, implicînd ștergere de sine, „Textul vorbind despre sine și fără vocea de autor” (Ib., 663). De lui-meme înseamnă și de la sine, adică golit de eu („Opera pură implică dispariția elocutorii a poetului”, Ib., 366) și despre sine, adică autoreferențial. De aici, din coexistența activă a contrariilor, contradicția ca principiu dinamic al textului modern. Nu poate fi vorba în legătură cu Mallarmé de vid steril al conștiinței, ci de o conștiință bînuită de haos și neliniștită de vid, de unde marele ei dinamism.

Renunțînd la Dumnezeu, la Vidul creator, la ael nimic care e Ființă, epoca modernă risca să-i substituie alt vid creator, al omului însuși, și să lase lucrurile, dar într-o variantă comparativ derizorie, așa cum fuseseră. S-a și născut atunci, la începutul epocii moderne, mirajul unei Creații de tip demiurgic, înlocuindu-se Cerul cu Viitorul: „În plin pozitivism, nu se evoca oare, în termeni mistici, viitorul, căruia i se atribuia o eficiență cu nimic mai prejos decît aceea a Providenței” (*Exercices d'admiration*, 17). Deplasarea lui Dumnezeu în viitor există, de exemplu, în previziunea lui Rimbaud: „...vremea unui limbaj universal va veni” (*Oeuvre complètes*, 271). Există la Nietzsche, în supraom. Există, în de noi știutul viitor de aur, la Marx.

Ca să evite substituția simplă a lui Dumnezeu cu omul, spiritul modern a trebuit să introducă în proces, prin *discordia concors*, autocontestarea, în așa fel încît să nu se construiască o Operă coerentă, căci coerența fusese romantici de origine divină: „...se strecoară în explicațiile noastre o fărîmă de teologie, inerentă și chiar indispensabilă gîndirii noastre cînd se silește să dea o imagine coerentă despre lume” (*Exercices d'admiration*, 17). Exemplu bun și loc central al procesului, Cartea lui Mallarmé.

Retrăgîndu-se din Lume (Haos, după dispariția lui Dumnezeu), Mallarmé a visat să pună în locul ei Cartea. Ca și Lumea, Cartea trebuia să fie una singură: „...voi spune: Cartea, convins că în fond nu există decît una” (*Oeuvres complètes*, 663). Cioran citează fraza și o descifrează: „...a crea o operă care să concureze lumea” (*Exercices d'admiration*, 77). Descoperă la Mallarmé autoînșelare, existență peste mijloacele reale și eșec: „Dacă Mallarmé ne pasionează, este fiindcă satisface condiția scriitorului nerealizat, nerealizat în raport cu idealul disproporționat pe care și-l fixase” (Ib., 78). Eșecul este al Cărții, adică al celui viitor cînd omul ar crea Lumea, înlocuindu-l pe Dumnezeu. Înlocuindu-l și, astfel, într-un fel, creîndu-l din nou. Pentru a nu-l re-crea nu există altă soluție decît eșecul. Eșecul reprezintă fidelitatea cu sine însuși a spiritului modern. Eșecul ca unică posibilitate de succes.

Liviu Ciocârlie



povestea vorbeii

Metatext

În ceea ce ar trebui să fie succesiunea rapidă de replici (întrebări și răspunsuri) a unui dialog de tip interviu, persistă modelul tîhnit al contemplației unei forme. Reporterii noștri par încă să se mire de faptul că sînt puși în situația neobișnuită de a pune întrebări și de a primi răspunsuri — și simt nevoia să comenteze un asemenea lucru extraordinar. Dacă se recunoaște valabilitatea principiilor cooperării conversaționale, dialogul nu trebuie totuși redus la situația armonioasă a efortului comun către un scop unic — lărgirea universului de informații al vorbitorilor: pe baza unui „contract” conversațional se dezvoltă și modelul conflictual al dialogului, foarte puternic mai ales în varianta definită de un minimum cognitiv și un maximum afectiv. În cazul interviului e normal

ca scopul obținerii de informații și situația polemică (nu însă de implicare afectivă!) să coexiste, în măsura în care informațiile cu adevărat noi, semnificative sînt cele pe care „adversarul” tinde să le ascundă sau care ies din tiparul său obișnuit de gîndire și formulare. Efectul de surpriză, rapiditatea și abilitatea întrebărilor ar trebui puse sub semnul unei cunoașteri pur intelectuale. Un reporter al televiziunii române are însă mania de a-și introduce aproape fiecare întrebare printr-o formulă barocă și perfect inutilă în care: 1) explică tuturor că pune o întrebare; 2) furnizează o apreciere (discutabilă, dar nu asta e problema) asupra propriului act (citatele nu sînt rigurose exacte): „În cele ce urmează, vă voi pune o întrebare incomodă...”; „Întrebarea pe care am să v-o pun acum...” etc. Formula tautologică a autocomentării e pură pierdere de timp, pentru că limbajul are calitatea simplă de a-și „arăta” singur forma, în mod neechivoc și prin

mărci care se manifestă simultan cu enunțul. Intonația unei întrebări este, de pildă, mijlocul cel mai simplu și general de a face să se recunoască interogația. Limbajul despre limbaj — actualizare a așa-numitei funcții metalingvistice a limbii — îndeplinește roluri multiple și variate — de la cel pur informativ, eficient, de explicare a unor cuvinte și deci de înlesnire a comunicării („X, adică Y”) — pînă la cel estetic, de distanțare ironică față de lumea imaginară și de actul de creație însuși. Ceea ce nu înseamnă că orice intervenție metatextuală e utilă sau subtilă. Comentarea nu a unor cuvinte, ci a unor acte de limbaj sau structuri textuale, constînd pur și simplu în semnalarea utilizării acestor structuri, pare să fie forma rudimentară de construire a unui text pe un tipar încă neasimilat, deci la intersecția a cel puțin două modele culturale.

Se observă fenomene similare în trecerea de la textele autentice populare, al căror tipar e fixat prin tradiție — la cele construite, de aceeași categorie de vorbitori, după model cult. Basmelor au, de exemplu, formule inițiale destul de bine circumscrise, reprezentînd însă, de cele mai multe ori, o intrare directă în lumea textuală, nu un comentariu metalingvistic: „A fost o dată...”; „Era...”; doar unele formule finale califică într-un fel actul de comunicare petrecut, obiectualizîndu-l: „sfîrșii povestea”, „v-am spus-o toată”, altele rezumîndu-se la rolul de simple mărci ale închiderii:

„Asta e”, „Gata”; pentru poezie, „Foaie verde” e doar un semnal de începere a comunicării. Față de structurile folclorice convenționalizate, *scri-soarea* e un tip de text cult, cu reguli de construcție încă neasimilate total de vorbitorul popular care îl abordează prin formule metatextuale: „Pun creionul pe hîrtie și încep cu drag a scrie”; „doresc ca mica mea epistolă să vă găsească sănătoși...” etc. Formulele metatextuale devin un semn al lipsei de acces sau al accesului doar parțial la regulile de structură a textului. E interesant că același gen de încercare de a construi explicit textul îl fac elevii din primele clase: „La începutul compunerii mele vreau să spun că...”; „Am uitat să scriu că...”. Stîngăcia acestor formule dovedește în fond neadaptarea la o convenție pe care cei care intră direct în lumea textuală o consideră fermă și recunoscută. Textele tradiționale sînt asociate automat cu această convenție, cele „de tranziție” — nu.

Interviul se dovedește cred, pentru mulți din cei care îl practică (cu o mentalitate „folclorică”), o formă textuală neasimilată, pe care o redescoperă, comentînd-o, cu aerul că asistă la o surprinzătoare întemeiere; dacă și-ar da seama că tehnicile și strategiile lui esențiale sînt bine fixate, inventariabile și integrabile în propria competență, s-ar elibera probabil de obsesia formei și s-ar grăbi să pună întrebări...

Rodica Zafiu

Tînăru_l Cioran

Prima carte a lui Emil Cioran, **Pe culmile disperării** (1934), a fost redată zilele acestea, la Editura Humanitas din București. Împreună cu **Schimbarea la față a României** (1936), **Cartea amăgirilor** (1936), **Lacrimi și sfinți** (1937) și **Amurgul gîndurilor** (1940), ea formează o perioadă distinctă, pe care o putem numi românească, în eseiistica lui Cioran. E vorba deci, înainte de toate, de o restituire, de un gest editorial marcant, prin care unul dintre cei mai importanți scriitori francezi (de origine română) din zilele noastre este redat contextului său românesc. Aflat mult timp, ca și Eugen Ionescu sau Mircea Eliade, la discreția capriciilor de politică editorială sau culturală ale puterii, Emil Cioran poate fi, în sfîrșit, studiat. Să sperăm că nici aroganța politicienilor care se pricepe la toate și nici țîfna directorilor de conștiință, care au și început să ne explice cum ar urma să fie împărțită hîrtia sau cit și ce ar trebui să citim, nu vor reuși să împiedice încă o dată receptarea normală a literaturii lui Cioran în România.

În linia mari se poate spune că prima fază a eseiisticii lui Emil Cioran a fost examinată cu părtinire. Există totuși două studii mai amănunțite pe această temă, ambele realizate în străinătate. Primul, din 1981, a fost publicat de N. Tertulian în **La Quinzaine littéraire**, al doilea, din 1986, al Ilinei Gregori, a apărut la Heidelberg, în **Römanisch-deutsche Interferenzen**. Și Tertulian și Ilina Gregori își pun de la început problema dificilă a raportării eseiisticii lui Cioran la o anumită tradiție din gîndirea filosofică europeană. Sînt numiți pe rînd Schopenhauer, nihilismul, existențialismul francez al lui Sartre, în fine, **Lebens-** și **Existenz-Filosofia** (cu un accent, la Ilina Gregori, pe Heidegger și pe Georg Simmel). Înaintea tuturor, Susan Sontag l-a numit pe Cioran un Nietzsche al zilelor noastre și comparația aceasta, chiar dacă se bazează pe lectura întregii opere, sare în ochi încă de la început.

Cu o mobilitate a ideilor mai redusă decît în eseurile lui Mircea Eliade, din **Soliloquiul** sau din **Oceanografie**, **Pe culmile disperării** își păstrează și astăzi, după mai mult de o jumătate de secol de la prima apariție, în-

treaga prospețime. E o tipică lucrare de tinerețe, plină de orgoliul de a nu cita pe nimeni și de „aroganța” de a reduce totul la febra propriului mare lirism provocator. G. Călinescu a minimalizat pe nedrept cartea, numind-o, în **Istoria literaturii române**, un „juvenil exercițiu de seminar”. Mai tîrziu, Cioran însuși dă impresia că a acceptat, măcar în parte, acest punct de vedere, cînd mărturisește, într-o „scrisoare către un prieten”, din **Histoire et utopie** (1960): „Au sortir de l'adolescence, on est par définition fanatique; je l'ai été moi aussi, et jusqu'au ridicule.” Dar, adaugă el imediat, mai puțin datorită gustului pentru scandal, cît din cauza febrei uriașe care l-a consumat.

E adevărat, judecată în ea însăși cartea pare excentrică în teribilismul și în ardența ei. Redată însă operei de mai tîrziu, ea își revendică adîncimea obsesiilor de tinerețe, consecvența pasiunilor și, nu în ultimul rînd, strălucirea unui stil. Într-un fel, aceeași a fost și situația lui Noica. Scriind despre cărțile sale de început, Șerban Cioculescu i-a negat filosofului capacitatea de a face discipoli și școală, adică tocmai ceea ce opera lui Noica a confirmat cu prisosință ulterior.

În lista reperelor teoretice, prin care se încearcă încadrarea europeană a gîndirii lui Cioran, trebuie deci adăugat și reperul foarte important al unui anumit stil. E vorba de **filosofia lirică** (în tradiția lui Nietzsche și Unamuno), bazată, ca și poezia, pe subiectivitate și pe experiment personal. În cazul lui Cioran, din universal, filosofia se retrage în individualitate, devenind confesiune, literatură de idei, poem. E în formula stilistică a primei sale cărți, și ceva din **diatriba** cinicilor, cu picanterii și oralițăți tinerești, ca în cursurile lui Nae Ionescu, atunci cînd mareastrul le recomanda studenților eliberarea de sub tirania lui Descartes, prin invectivă „țigănească”, după cum notează Călinescu în **Istoria** sa.

Problema centrală în **Pe culmile disperării** e, desigur, **problema morții** și, se știe (a spus-o Montaigne), a filosofiei înseamnă a învăța să mori. La 22 de ani, Cioran a devenit un specialist în problema morții, cum notează chiar el la sfîrșitul unui mic eseu: „Rînduri scrise azi, 8 Aprilie 1933, cînd împlinesc 22 de ani. Am o senzație ciudată cînd mă gîndesc că am deve-



nit la această vîrstă specialist în problema morții.” Într-adevăr, a avut de la început un simț special al morții, împotriva a ceea ce credea Freud: că individul este incapabil să-și gîndească propria moarte, că pentru inconștient, omul este imortal. Dacă Ion Biberi ne-a dat în **Thanatos** (1936) o monografie savantă a morții medicale, Emil Cioran este, în literatura noastră, marele translator al morții, ca sentiment. Nu mă miră că la Chicago, cînd a făcut primul pas spre moarte, Mircea Eliade a avut în mînă ultima carte a lui Emil Cioran. În **Pe culmile disperării** un spirit rebel și distrugător dă foc lumii și fără să regrete nimic se mistuie împreună cu ea într-un grandios spectacol escatologic: „Apele să curgă mai repede și munții să se clatine amenințător, arborii să-și arate rădăcinile ca o veșnică și hidoasă muștrare, păsările să concăne imitînd corbii, iar animalele să fugă speriate pînă la epuizare. Toate idealurile să fie declarate nule; credințele fleacuri; arta o minciună și filosofia o glumă. Totul să fie o înălțare și o prăbușire. Bucăți de pămînt să se avînte în aer și apoi să se risipească duse de vînt; plantele să descrie pe fondul cerului arabescuri bizare, linii întortocheate și grotesci, figuri schimonosite și îngrozitoare. Vîrtejuri de focuri să crească într-un ritm sălbatic și un zgomot barbar să năpădească întreaga lume, pentru a ști pînă și cea mai mică vietate că sfîrșitul e apropiat. Tot ceea ce e formă să devină inform și un haos să înghită într-un vîrtej universal tot ceea ce această lume a avut ca structură, consistență și for-

mă. Să fie un zăbucim nebun, un zgomot colosal, o teroare și o explozie, după care să nu mai rămînă decît o tăcere eternă și o uitare definitivă.”

În apropierea morții se organizează toate celelalte experiențe ale sensibilității moderne, din **Pe culmile disperării**, singurătatea, suferința, boala, neliniștea, melancolia, teama, îndoiala, scepticismul, oboseala. Ele sînt rezultatul unei activități de sondare autoscopică, o vocație a **omului organic**, opus, în viziunea lui Cioran, **omului teoretic sau abstract**: „prefer de o mie de ori o existență dramatică, torturată pentru destinul ei în lume, și chinuită de cele mai consumatoare flăcări interioare, decît un om abstract, frămîntat de probleme abstracte care nu angajează fondul subiectivității noastre.” Filosofia existenței este tratată deci liric, pentru a face dintr-o teorie rece, o „formă superioară de existență personală.” Așa se explică de ce în proiectul acestei „filosofii” un loc important îl ocupă nu raționamentul, ci trăirea, pasiunea împinsă la limită, inspirația: „Numai ceea ce răsar din inspirație are valoare, ceea ce izvorăște din fondul irațional al ființei noastre, din zona intimă și centrală a subiectivității. Tot ceea ce e produsul exclusiv al muncii, al silinței și al efortului n-are nici o valoare, iar produsele exclusive ale inteligenței sînt sterile și neinteresante. Mă incită îngrozitor elanul barbar și spontan al inspirației, curgerea bogată a stărilor sufletești, scîlpirea și palpatia intimă, lirismul esențial și paroxismul vieții spirituale, care fac din inspirație singura realitate valabilă în ordinea condițiilor de creație.”

La capătul acestor exerciții, mereu reluate, de stenografie a disperării, Cioran apare nu ca înțelept (categorie detestată, de altfel), nici măcar ca gînditor, ci ca om devorat de o mare **pasiune**. Toate propozițiile sale scandaloase, mizantropia și nihilismul, sînt reductibile, în **Pe culmile disperării**, nu la un sistem filosofic, ci la un sistem de pasiuni și, în cele din urmă, la un temperament. De altfel, chiar și ca exerciții teoretice, ele își conțin adevărul nu în limita vectorial citabilă a unui șir scurt de cuvinte, ci dincolo sau dincoace de acest șir. Confruntat cu disperarea lui Gide și cu mărturia din **Si le grain ne meurt**, Proust și-a sfătuit prietenul să afirme orice, dar să nu spună niciodată „Eu”. La Cioran, cu propria lui formulă, **pasiunea** (prin care putem numi, pe rînd, suferința, boala, scepticismul, melancolia și chiar sentimentul morții) este rezultatul unui adevărat „paroxism al interiorității”, degenerat foarte repede într-o convingere.

Florin Manolescu

„Un Anton Pann al Ardealului”

„C

lipa, în eternitatea pe care i-o dă marele paracliser, tremură ca o lacrimă”, nota în **Oceanul întors** rafinatul Radu Petrescu contemplînd arta seraficului Picu Pătruț din Săliștea Sibiului. Cînd, înaintea lui, Nicolae Cartoian îl asociase lui Anton Pann (schițîndu-se, astfel, o tipologie creatoare în condițiile permeabilizării frontierelor culturale din a doua jumătate a veacului trecut), „viersurile” și miniaturile alcătuite de inimosul crînic erau doar parțial cunoscute. Asemeni tipăriturilor antonpannești, monumentalul manuscris miniat de 1400 pagini, **Stihos adevă Viers** (1842—1851), ilustrează procesul de jaicizare a culturii conservîndu-se însă — în majuscula chirilică, în versul propriu-zis ori în comentariul său plastic — umilînța celui pentru care sacralitatea creștină devenise o a doua natură. Picu Pătruț și-o reprezintă așa cum poate, cu naivitate și geniu, decantînd ritmurile colinare din spațiul transilvan unde a viețuit și s-a stîns (în 1872). **Cuvîntul Cărții** ce deschide un alt manuscris, **Viersuri la toate praznicele** (1860), rezumă o atitudine dar și un mod de a compune: „Jamă'n mînă și ceteaște, / Frate! (cartea îți grăește). / Și fii cu luare-aminte, / La ale mele cuvinte. / Care în mine sînt scrise, / Spre folos cătră toți zise. / Deci, dar, pune sîrguință, / Și-ți câștigă umilînță... etc. Diftongările repetate (ceteaște / grăește), existente și în interiorul „viersului” („In veacînica fericire, / Ce nu mai are sfîrșire” s.a.) îndulcesc, înnoaie fraza lirică la fel cum, în desenele policrome, hieratismul figurilor — de tradiție plastică bizantină — este îmbîlînțit de o remarcabilă artă a semitonurilor în care albastrul aproape discret se întîlnește cu olivul palid sau cu roșul ce și-a pierdut violența sanguinară. Picu Pătruț cunoștea desigur **Erminiile** și, în general, codurile de pictură bisericească, numai că analiza miniaturilor, unele ocupînd întreaga

pagină, atestă faptul că ele sînt tot atîtea **écarts-uri** de la imaginea consacrată, oficializată. Dincolo de peisajul familiar artistului — dealurile cu spinări blinde și, în fundal, burgul transilvan — se înstăpînește linia curbă, ondulată ce re-formulează, fără s-o conteste deocamdată, simetria asimetrică recognoscibilă în imaginarul românesc și sud-est european de extracție bizantină. Dacă, în acest sens, fizionomiile își păstrează, în genera', forma alungită — grație înscirierii lor în măsura grecească a celor trei cercuri concentrice, așa cum observa Panofsky — la sălișteanul nostru e vizibilă și tendința de a le rotunji, ca în **Bucuria lui Tovit cînd i-au venit feciorul din călătorie, cu femeae sau în Visul lui Navahodonosor**, ieșind astfel din model. De aici pînă la descentralizarea tabloului nu mai e mult: schița caracterologică (din **Seria Patimilor**, de pildă) e un indicu ca și aglomerările de fizionomii din **Înfricoșata judecată...** ce, dispuse pe trei paliere, aproape că obturează poziția centrală a Pantocratorului și, sub el, a „cărților deschise” cu „toate faptele scrise”. Ilustrația din urmă, consultabilă, împreună cu celelalte, în frumoasa ediție de circulație restrînsă Picu Pătruț, **Miniaturi și poezie** (Dacia, 1985), ne trimite la corespondentul său versificat, **Viers la Dumineca lăsatului de carne**: „Și atunci pre pămînt jos / Să va pogori Hristos, / Și pre scaun va șeada, / Ca să judece lumea, / Și vor sta 'nnaite toți: bătrîni, tineri și preoți, / Craii cei mari și-mpărații, / Putearnicii, și bogații, / Și tot trupul să va strînge / (Iar păcătoșii vor plînge), / Văzînd cărțile deschise / Și toate faptele scrise. / Și riul de foc curgînd, / Pre cei răi în foc bîgînd”. Să observăm, mai întîi că lectura făcută cu glas tare a „viersurilor” — naivul Pătruț scrie, paradoxal pentru un modern, pentru **ureche** și mai puțin pentru **ochi**! — certifică un ritm în general coborîtor spre finele versurilor lipsite de obicei și spre deosebire de Pann, de

construcțiile gerundivale. Mai suple și datorită structurii lirice generale „stihos”-urile acestea eliberează o tonalitate aproape dramatizată, ea traversează însă și ilustrațiile ce, în cazul celor narativizate, se aglomerează spre dreapta, modificîndu-se în chip sensibil centrul lor de greutate. Lectura imaginilor urmează și ea o diagonală, indiferent că aceasta urcă sau coboară. Astfel, „permanenta împletire dintre povestirea conținută de text și povestirea ce rezultă din înălțarea de imagini” (Vasile Drăguț) trebuie înțeleasă și la acest nivel, de similitudine ritmică ce depășește fără-îndoială natura diferită a semnelor (lingvistică într-un caz, iconică în celălalt). Medaliale în schimb, indiferent că e vorba de **Frontispiciu cu femeie biblice**, de **Frontispiciu cu strămoși ori de tentativa portretistică (Arhangelul Mihail)** păstrează încă ceva din ipostaza quasi-hierarizată a gerunziului antonpannesc. De altfel, relația cu balcanicul, cu tîrgovațul Anton Pann e una complementară. Ne amintim că celebrul dascăl de muzică supunea gnoma unui proces de „poezire”, adică de epicalizare, elasticizînd-o și refăcînd oarecum drumul pînă la faza laconică atinsă încă de Esop. Cînd, în prefața de la **Fabule și istorioare** (1841), propunea specia de „fabul-istorioară”, el se referea tocmai la transferul diegetic în însăși structura parimiei, așa cum procedează în transcrierea romanului popular **Archirie și Anadan** (1850). Contemporanul său Picu Pătruț e prin excelență un liric, versul său, de obicei scurt, nu trebuia impulsivat de un **și narativ**, ca în **Povestea vorbii**. Echivalentul „poezirii” lui Pann se află de fapt în **seria** de imagini oferind, cum s-a spus, o veritabilă epopee de viață țărănească în veșmint religioși. Scena canonică admite, în interpretarea crîniculuii obiceiurile vieții diurne din frumosul peisaj subcarpat. Culoarea pastelată și, nu în ultimul rînd, desenul viguros impregnează timpul sacru cu atributele unei **forma mentis**. Rezultatul e prima operă antologică încadrabilă în perimetrul artei naive. Caracterul figurativ, narativismul, imaginea plană „în stil egiptean”, inexistența centralismului plastic și importanța

enumerărilor, simultaneizarea unor evenimente diferite în timp, angelizarea faunei și florei, suprapunerea sacralului peste profan, în sfîrșit, stîngăcia în tehnica versificației și a desenului argumentează — la meridianul nostru cel puțin — nașterea artei naive în paralel cu viețuirea celei propriu-zis folclorice. Aidoma lui Anton Pann, veneratul său contemporan, Picu Pătruț exprimă o autohtonă școală bocacciană. Textul sacru (ca și gnoma pentru Pann) eliberează în fond tocmai dorința irepresibilă de a **istorisi** în cuvînt și culoare. Miniatura devansează, în acest sens, stihurile ce ne ocolesc totuși scena menită să intermedieze între invectiva unui Cantemir și **Blestemele** argeziene: „Iar Antioh împărat — citim în **Viers la Sf. Mucenic Macavei** — / Văzînd că nu v-ați plecat, / Spre minie s-au pornit, / La ostași au poruncit, / Să vă bată foarte tare, / Fără nice o cruțare, / Despuindu-vă de piale / Și dîndu-vă munci prea greale, / Cu deznodături cumplite, / Cu țepi de fier ascuțite, / Cu roate să vă căznească, / Cumplit să vă chinuască, / Și cu țigări înfocate / Să arze a voastre spate” etc. Însemnările făcute pe margini de cărți (inventariate, parțial, de către Ilie Corfus în **Însemnări de demult**, 1975) probează același limbaj suculent pentru noi, cei de azi. Calamitățile naturale, războaiele și bolile omenești se adaugă martiriului creștin descris de Pătruț, toate acestea alcătuiind o gesta naivă sau, mai corect spus, epopea virtuală a unui spațiu înflorit, la intervale de timp, în lumea-podoabă a cărții pentru toate anotimpurile. Din paginile sale, salvate de la uitare, stihurilor, caligrafiei și miniaturistului ne îndeamnă la umilînță creștină și cărturărească orgoliu: „Dar nu uita, frățioare, / Această a mea scrisoare, / Ci mă rog să bagi de seamă / Că spre viață te chiamă” (**Cuvîntul Cărții**).

Mircea Muthu

gabriel chifu

Casă pe valuri

Acum trăiesc într-o provincie
care nu e trecută pe nici o hartă :
trăiesc pe tăişul cuţitului,
trăiesc într-o casă înălţată pe valuri.

Ah, da, a sosit vremea,
trăiesc pe tăişul cuţitului
şi spaţiul acesta mi-ajunge,
un cimp întins mi se pare.

Ah, da, astfel de privire am eu acum
că văd îngustimea dureroasă a lamei
drept un prea larg pământ pentru
inima şi cugetul meu purtând azi
veşminte curate de schivnic.

Ah, da, din privirea mea cea veche
a crescut
o altfel de privire, nebănuită,
ca din cenuşă o flacără pură.
Şi casa-mi pe valuri
stă bine fixată
şi lama cuţitului mi-ajunge să fiu.

Acum mă uit fără teamă la steaua
negativă
care ne întunecă şi ne îngheaţă.
Mă uit fără teamă, mă uit
pină când raza ei neagră, învinsă,
albeşte.

Vase cu pereţi

din ce în ce mai subţiri

Ah, atotecunoscătorule, învaţă-mă
unde se duc, ce se întâmplă cu lacrimile
care-mi inecă azi sufletul
şi care, de spaimă, niciodată
afară n-ajung,
să-mi curgă din ochi pe obraz ?

Învaţă-mă, te implor, cite asemenea
riuri ale durerii, nevăzute, de nimeni
ştiute, mute,
purtăm în noi astăzi ?

Învaţă-mă, te rog,
noi oameni sintem
doar vase cu pereţi din ce în ce
mai subţiri,
vase pentru comoara de lacrimi ?

Crescătorie de îngeri negativi

Aveam o crescătorie de îngeri negativi,
pe ţărâmul mării îi ţineam,
în cîntul valurilor,
cu tăcuta lumină a lunii îi hrăneam,
cu tăcuta lumină.
(dar lor foarte le plăcea şi inima mea,
vai, da, a mea, inima.)
ii îndrăgeam ca pe cuvintele mele
nenăscute,
plăpînzi şi lumininzi, îngeri negativi,
luminările aprinse în vasul
cu apocalipsă lichidă,
pistrui pe faţa surîsului general.
nimic, nimic nu le refuzam, nimic —
cît îmi doream să-i văd odată în putere,
cu aripi largi fiecare să zboare,
în lume să se răspindească
tatuati cu lacrimile mele de om
părăsit de vremuri.

Seara, zărind îngerul

Seara, pe străzi mărginaşe, aud îngerul,
il zăresc :
în jurul său negura este iluminată.
Vreau să m-apropii, să-l ating,
să-i vorbesc,
dar, așa se întâmplă de fiecare dată,
de un perete invizibil mă lovesc.
Un zid transparent desparte lumea mea
fără duh, fără stea
de tărîmul său îngeresc,
un zid nevăzut, fără sfîrşit...

Mă simt pustiit :
molozul mi-a intrat în veşminte,
în cuget şi în cuvinte,
braţele mele sint ceaţa rece
a acestei seri,
totul în jur, tăcut, te-nvaţă doar
cum să pieri,
inima mea bate o singură dată pe an,
peste case zboară întunecatul ocean.

Îngerul luminează ca un lingou
de argint.
Zadarnic, spre el, caut cu privire
asfinţite,
zidul nevăzut şi subţire fatal ne desparte,
basmă sintem, fiecare într-o altă carte,



universuri anapoda pentru o clipă
alipite.
Mie mi-au rămas doar golurile,
să le cresc, să le-alint.

Europa sub foarfecă

Cu foarfeca a fost tăiată Europa în două.
Unui cocor îi rămăseseră aripile
în jumătatea cealaltă.
O casă avea pereţii pe un mal
şi acoperişul pe altul.
O floare își pierduse mireasma dincolo
(sau dincoace).
Iar cineva fusese despărțit de
privirea sa, și de vocea sa,
și de inima sa
care căzuseră de cealaltă parte
a foarfecii,
Cum a nimerit foarfeca, ah, geometrie
a foarfecii,
ah, justiție a foarfecii, facă-se voia
foarfecii...
Timpul plingea silit să curgă felurit
peste unul și același
tărîm. (Ca și cum eu aş înainta
și partea mea stingă
ar merge mai repede — sau mai încet —
decit
partea mea dreaptă.) Noaptea cea

mare, aducătoarea de liniște,
plingea singerind cu trupul tăiat în două.
Și ziua cea clară, tot astfel.
Lumina însăși
stătea pe un țărîm temătoare, întreruptă:
cum să treacă peste prăpastie,
peste paranteza
cu tenebre, cum să ajungă
pe celălalt țărîm ? O, justiție a foarfecii,
a foarfecii care a înaintat senină
peste munți și văi, peste ape,
prin cuget.

Azi-noapte în cer

Azi-noapte în cer au pierit o mie
de stele.
În joacă sau inadins
vîntul a suflat peste ele :
ca niște becuri arse s-au stins.

Sfîrșitul lor e din cauze pămîntești :
cum se ofilește frunza cînd e bolnavă,
rădăcina,
astfel și-au pierdut ele lumina
fiindcă sufletul meu e strîns în clești.

În somn, îngerii nopții venit-au perechi.
Cu vorbe m-au biciuit, m-au judecat :
ești vinovat, ești vinovat,
ești vinovat.
Aveau pe obraz lacrimi pietrificate
și reci.

Ești vinovat. Pe veci
m-au condamnat.
Se cuvine să plătesc și să sufăr înmîit —
prin lașitate, trăind ingenunchat,
cerul de raze l-am sărăcit.

Poezia palimpsest

Acest poem este scris peste altul,
pe care l-am șters; inima celui dintii
încă mai bate, respirația lui încă vie
se amestecă șuierător în respirația
noului poem.
Acest poem vesel s-a înălțat nepăsător
peste tăcerea primului poem,
făcut din lacrimi :
ca și cum temelile unei biserici
pină la acoperiș ar deveni cafe-bar.
Acest poem ride în hohote,
moare de ris
ca să acopere asurzitorul bocet mut
al poemului de sub el — și nu izbutește.
Gura se deschide, se mișcă pentru
a rosti
da și se aude nu. Prin soarele aurii
din poemul acesta aflat la vedere
nestăvilit se revărsa întreagă
lumina neagră
a poemului dintii, îngropat.

CĂRȚILE SĂPTĂMÎNII

Imaginați-vă o cutie mare avînd în
capac o fantă dreptunghiulară. Imagi-
nați-vă cărțile dumneavoastră trecute
pe o listă. În sfîrșit, inchipuiți-vă un
mare număr de cititori care, după ci-
teva ore de coadă și imbrințeață ajung
să pună o ștampilă pe acea listă și apoi
s-o introduc (nu ștampila! atenție!) în
cutia de lemn. Iată, stimați autori, ce se
întîmplă zi de zi cu dumneavoastră. Și,
spre deosebire de alte cazuri, nu mă-
sluiește nimeni nimic. Doar eu, aici la
post, manipulez opinia publică.

HORIA GÂRBEA

DORIN POPA
Utopia posesiunii
Editura Junimea

Cu două prefețe copleșitoare de Luca
Pițu și Liviu Antonesei, Dorin Popa de-
butează tîrziu, la opt ani, aud, de la
prima înfățișare la editură. L-am mai
citit pe Dorin Popa și, (din vina cui ?),
l-am uitat.

Acest volum în care se agață „de re-
verie / ca de fusta mamei“ mi-l ștan-
tează în memorie alături de alți con-
săteni ai săi, înfipti cu cramioanele în
gazonul Copoului și-al visării : Liviu
Antonesei, Lucian Vasiliu și nu puțini
alții. Dar să vedem ce fel de visare și
să răspundem versificat că de-i reve-
rie e din pușcărie și dacă-i visare e la
tăiat sare, onirism fatal de pe la Ca-
nal. Iată cam în ce fel : „cineva mă
apăsa pe stern / cineva cerul gurii îmi
apăsa / cineva pe ochi mă apăsa / ci-
neva picioarele-mi tăia — / mama plu-
tea pe-o corabie în flăcări“.

Dorin Popa este un intimist cu inti-
mitatea sfișiată de coșmaruri. Poezia

lui este revolta necontrolată împotriva
agresiunii. Poetul este, în definiție D.P.,
un eu agresat, un copil sugrumat, un
faun castrat. Această revoltă pură ca
strigătul consecutiv amputării devine
deseori vers ingenuu și memorabil :
„cît de aproape am trecut astăzi /
unul pe lingă celălalt / eu îmi ridicasem
pălăria albă / tu îmi zîmbeai de pe
insula ta plutitoare / aerul dintre noi
devenise țepos ca urzica // abia tîrziu /
prin orașul pustiu / mi-a fost dor de
tine / și mult mai tîrziu / în camera
mea din centrul universului / am a-
juns / (parfumul tău dansa cu călcîiele
goale pe pieptul meu / și părul tău
blond îmi îngreua aievea pleoapele)“
(abia tîrziu prin orașul pustiu)

VICTOR VIȘINESCU
În Alma Mater și în viață
Editura Dacia

Acest scurt roman poartă un subtitlu :
„Reverberații studentești între două



cote zero“. Dincolo de ininteligibilul
absolut al acestuia, romanul se întinde
și se strînge ca un acordeon, curge des-
tul de vioi printre întîmplări în esența
lor deosebit de banale și se termină cam
aiurea cu promisiunea unui viitor vo-
lum intitulat **În viață, după Alma Ma-
ter** în care rigorilor cenzurii li se va
spune un **veto** care de astă dată n-a
fost posibil.

Post-scriptumul în cauză face o im-
presie foarte foarte proastă. Dacă a
fost vorba de amănunte cenzurate, în
loc de P.S.-uri, autorul avea obligația
morală să oprească romanul și să-l re-
dea, eliberat, publicului. Altminteri
acest „luați-l așa, cenzurat că pină la
vară mai scriu oricum altul“ este dez-
agreabil. Bine că, fiind conservator,
n-am început lectura cu ultima pagină.

De altfel acțiunea n-are nimic ne-
ortodox în ea, nu văd asupra căror
amănunte s-ar fi impus în trecutul re-
gim cenzura, dar, mă rog, după război...
Este un roman de vacanță, cu personaje
artificiale care vorbesc între ele tot ar-
tificial și care poate ține cititorul prin
acțiune. Tot felul de incurături senti-

mentale, cam nerealiste dar pasabile
la o lectură de divertisment pigmen-
tează cartea ușurică dar, pină la urmă,
agreabilă. Dacă dialogurile ar fi fost
mai apropiate de verosimil ar fi fost
și mai bine.

LUCIAN VASILIU
Verile după Conachi
Editura Junimea

Nu sint dintre cei care m-am înghe-
sunt să iau poeziile lui Lucian Vasiliu,
dar de data aceasta, la aproape un de-
ceniu de cînd l-am ascultat prima dată
la un cenaclu al SLAST-ului în strada
Guttenberg, cîntată și de poeți, mă
bucur să-mi schimb părerea. Poezia
lui Lucian Vasiliu a întinerit brusc, a
devenit mai suplă și mai băscăljoasă,
are în sfîrșit accelerări parodice fără
sfortare.

Poetul își cîntă „discopatiile“ și im-
obilizarea pe scîndură cu ochii-n bagda-
die îl predispuie, văd, la versuri scurte
și săltărețe, o nostalgie a mișcărilor
interzise celui fixat de maladie. Și
cînd e sănătos, omul își face o „Lucia-
nogramă“ pe care citim un diagnostic
îmbucurător de autoironie grațioasă :
„Lucian Vasiliu / este / inventatorul /
unde monadologii desuete // așadar, /
bun de răstignit / pe perete // el e un
fel / de / n-ar mai fi — / cînd bezme-
tic / cînd gri“.

Replăcile la Conachi, „romante“ cu
parfum de epocă ale lui „mal aime“,
vorba altui poet, au o savoare care
vine nu doar din epocă. Se poate ad-
mite că Lucian Vasiliu are, în ciuda
unei anumite sărăcii schematice a poe-
ziei, care-l face să iasă învins din
comparația pe exact același teren te-
matic cu Cărtărescu, de pildă, o vervă
specială. Astfel el crește cu această a
cincea carte în „topul“ personal al
meu și poate al altor cititori.

Plăcerea lectorului vine din dezînhi-
barea autorului care își permite zbur-
dălnicii : „Sînt pașiște. Sînt loc co-
mun, viran / al unui ochi prin care
cade / alaska-ndepărtatelor rocade /
(Dar unde e zăpada de mai an ?)“.

Chiar de n-o fi fost, Lucian Vasiliu
este.

Semnificațiile discursului lui S. Bărnuțiu din 2/14 mai 1848

Personalitate marcantă a revoluției de la 1848, S. Bărnuțiu a intrat în conștiința națiunii române ca un intelectual de mare finețe și capacitate de adaptare a conduitei sale la imperati-vele unui moment concret istoric. Opera sa cea mai reprezentativă a constituit-o — fapt subliniat de altfel în istoriografia modernă — discursul din 2/14 mai 1848 expus în catedrala de la Blaj. S-a scris mult despre acest adevărat eseu asupra perspectivelor mișcării revoluționare din Ardeal, despre forța și rolul retoricii bărnuteiene în cristalizarea unui program politic fundamentat și realist legat de necesitatea formulării acelor idei precise care să orienteze acțiunea social-politică a revoluționarilor transilvăneni. Semnificațiile pledoariei lui Bărnuțiu depășesc însă, prin profunzimea și spiritul vizionar degajate, contextul istoric la care face referință. Făcând abstracție de atmosfera revoluțiilor de la mijlocul veacului al XIX-lea, discursul se afirmă și ca un element decisiv în conturarea unui spirit filozofic și politic propriu gândirii românești de mai târziu, aducând totodată în planul reflecției problema raportului intelectualului cu masele și a angajării sale efective în canalizarea acestora spre asimilarea dezideratelor impuse de anumite etape caracteristice evoluției social-istorice.

Nivelele de receptare a principalei lucrări aparținând lui Bărnuțiu sînt deci multiple și ele depind în mare măs-

sură de modul în care transpunem perspectiva temporală asupra textului. Desigur, izolarea discursului gînditorului ardelean de acele intense evenimente sociale și politice ar putea părea la prima vedere artificială și, evident, nefondată. Totuși, diversele prejudecăți nu pot impieta asupra unei meditații mai adînci legate de rezonanța în timp a rostirii principalului ideolog al revoluției transilvănene. Dar chiar și o atare încercare nu va putea eluda în mod absolut cadrul temporal care îi legitimează lui S. Bărnuțiu sistemul de argumentare, ideile și concepția generală desprinse din conținutul ideatic al discursului. Pentru că modelul intelectualului simbolizat de Bărnuțiu este legat aici tocmai de natura relației stabilite între fundamentarea teoretică a situației istorice reflectate și deschiderea alternativelor concrete de acțiune practică.

Bărnuțiu instituie astfel prin discursul de la Blaj un model de comportament care revine sau ar trebui să revină în actualitatea oricăror etape istorice ce presupun, la un moment dat, implicarea avangardei „intelighenței” societății în desfășurarea evenimentelor social-politice avînd reperculsiuni relativ la destinele întregului organism social. Discursul este elocvent în favoarea acestei aserțiuni. El dezvăluie o modalitate aparent inextricabilă de intuire și conștientizare deplină a necesităților clipei de față și, în același timp, proiectarea directivelor care se

impun în ansamblul general al sistemului doctrinelor filozofice și politico-juridice de reală viabilitate și substanță.

Intelectualul Bărnuțiu teoretizează cercetînd cu atenție și spirit critic derularea evenimentelor vremii. Simte pulsul acestora și încearcă să ofere o sinteză a întregii situații. În câteva momente nu ezită să și atace, poate nu neapărat în spiritul adevărului obiectiv dar avînd permanent în față spectrul necesităților urgente. Nu simte nevoia nici o clipă să fie original și tocmai acest fel de a aborda lucrurile îi asigură capacitatea de influență și suportul în mase. Sistemul de argumentare e la prima vedere amalgamat, lăsînd impresia de incoerență și dezordine în susținerea ideilor, cu dese reveniri și reluări, cu sublinieri repetate și fraze greoaie, cu împrumuturi de teze surprinzător de opuse, chiar ireconciliabile în istoria teoriilor politice și filozofice (dreptul istoric a lui Savigny, și dreptul natural de factură rousseauistă și kantiană). Logica demonstrației sale e însă clară și suplă, iar privit în întregul său, discursul incită și incită la o meditație profundă. Numai așa se va observa că adevărata originalitate a filozofiei practice promovată aici de Bărnuțiu e dată de posibilitatea utilizării sale în mod operativ, găsind o perfectă adecvare la realitățile social-politice concrete. Foarte convingător și cu finețea-i recunoscută, D. D. Roșca remarcă acest fapt acum mai bine de patru decenii, generalizînd-l la opera integrală a „europeanului” Bărnuțiu, cum sugestiv și pe bună dreptate l-a caracterizat: „Simion Bărnuțiu a fost într-un sens superior al cuvîntului, spirit practic prin excelență. Cu ideile pe care el și le asimilase (...) Bărnuțiu a căutat să facă imediat aplicații practice la realitățile românești din Transilvania” sau ideile lui Bărnuțiu „au fost nu se poate mai eficace și mai oportune pentru elucidarea și rezolvarea problemelor pe care le puneau momentul istoric cînd au fost proclamate.” („Luceafărul” Nr. 4—5 1944).

Nedelimitîndu-se de auditoriul prezent în catedrala de la Blaj, Bărnuțiu reușește să declanșeze un proces de contagiune mentală generală, care unește

într-un spirit și-o idee comună mulțimea adunată pe Cîmpia Libertății. Are în vedere deci mai mult elemente indispensabile receptării corespunderii a finalității discursului. Captează și gestionează în primul rînd grupul de intelectuali din anturajul imediat și, ceea ce e important, le servește modalitățile prin care aceștia vor avea posibilitatea să explicitizeze detaliat și pe înțelesul maselor sensul real al afirmațiilor sale. „Pendulează” astfel adecvat între diferitele categorii sociale strînse la această impresionantă adunare, fără să efectueze în nici un fel unitatea ideilor cuprinse în discurs. Iată de ce nu neapărat doctrina în sine rezistă timpului ci spiritul în care a fost concepută. Așadar, S. Bărnuțiu reprezintă unul din puținele cazuri de „leaderi” intelectuali care a știut să și refuze plăcerea unei disertații ample, stufoase dar fără efect mobilizator și pătrunzător în conștiința mulțimii. Istoria nu i-ar fi iertat poate niciodată o asemenea greșală.

În final, ce a însemnat și care au fost semnificațiile discursului gînditorului ardelean, după 142 de ani de la rostirea sa? Luînd în considerare evoluția ulterioară a evenimentelor revoluționare din Transilvania, el a însemnat punctul de radicalizare și conștientizare a programului revoluționar. Analizat din perspectiva ideilor politice și filozofice, discursul reprezintă fără îndoială un exemplu clasic de sistem aflat în consonanță cu realitățile vremii, ansamblu încheiat de opinii, credințe, teze, argumente necesare rezolvării pozitive a unei situații social-politice dificile. Nu în ultimul rînd, discursul de la Blaj atestă și aduce în atenția contemporaneității un model de intelectual cu vocație de adevărat conducător, o personalitate culturală de prim rang. Ortega Y Gasset afirma odată că o personalitate autonomă care să adopte o atitudine individuală și conștientă a fost extrem de rară în istoria țării sale. Bărnuțiu intrunește cel puțin prin discursul de la Blaj, exigența includerii sale în „galeria oamenilor aleși”, cum o califică istoricul și eseistul spaniol.

George Maior

din istoria romanului românesc

Evocarea martirilor Transilvaniei

Instituirea dualismului austro-ungar, în 1867, prin care Transilvania era încorporată, samavolnic, între hotarele Ungariei, a provocat nemulțumirea și protestul întregii populații românești majoritare, fiindu-i și mai mult încălcate drepturile sociale și politice istorice legitime. Prin varii mijloace de expresie, scriitorii români din Transilvania și-au ridicat și ei glasul, cu demnitate și curaj, împotriva actului abitar care ultragia sentimentele și libertățile naționale ale compatrioților lor. Demn de relevat este faptul că atitudinea protestatară și de susținere a drepturilor națiunii române s-a exprimat și prin intermediul romanului, gen literar aflat atunci, la noi, în faza inițială a constituirii sale. Este vorba de romanul **Noaptea Carpatine sau Istoria martirilor libertății** de Ioachim C. Drăgescu, apărut, într-o unică ediție, în toamna anului 1867, deci la scurt timp după instituirea dualismului austro-ungar.

La acea dată, literatura română înregistrase puține realizări notabile în domeniul romanului. Dintre multele tentative eșuate, s-au detașat doar romanele **Manoil** (1855) și **Elena** (1862) de D. Bolintineanu, **Ciocoi vechi și noi** (1863) de N. Filimon și **Ursita** (1864) de B. P. Hasdeu. Prin anumite laturi ale sale, romanul **Noaptea Carpatine sau Istoria martirilor libertății** se situează pe o treaptă valorică apropiată de a acestora, suscitînd interesul posterității în primul rînd pentru semnificațiile conținute, pentru mesajul pe care l-a transmis la apariția sa.

Autorul romanului, Ioachim C. Drăgescu (1844—1915) era student în drept la Pesta și în medicină la Viena. Reflectînd cu vigoare lupta românilor din Transilvania pentru dreptate socială și libertate națională, romanul a fost însă interzis de forțele opresive ale dualismului austro-ungar, asupra autorului lui abătîndu-se represiunea, fiind exmatriculat din universitățile din Pesta și Viena, ceea ce l-a determinat să se refugieze în Italia și să-și continue studiile la Torino. Revenind în țară, ca medic, în 1872, Ioachim C. Drăgescu s-a stabilit mai întîi la Craiova, făcîndu-se cunoscut și în literatură prin volumele de nuvele **Dezmoșeniții** (1903) și **Pro Patria** (1913).

Romanul **Noaptea Carpatine sau Istoria**

ria martirilor libertății se subintitulează „roman istoric”, însă semnificațiile pe care le degaja erau profund actuale la vremea apariției sale, exprimînd protestul națiunii române împotriva subjugării Transilvaniei. Pentru atinerea acestui scop, Ioachim C. Drăgescu a apelat la procedee specifice romantismului, derulînd întreaga narațiune sub semnul nocturnului, al aparițiilor fantomatice, al convorbirilor cu umbrele celor dispăruți, într-un peisaj rupestri și stîncos, cu personaje plătate în situații limită și intervenția neprevăzută. Procedeele romantice constituiau un subterfugiu, oferindu-i autorului posibilitatea să spună adevărurile într-un mod indirect, dar ușor de sesizat că ele reflectau realitățile prezentului, erau de o stringentă actualitate. În loc de capitole, romanul e structurat pe șapte nopți, în fiecare din acestea naratorul relatînd convorbirile cu umbrele celor dispăruți, care îi evocă suferințele românilor din Transilvania și lupta lor pentru dreptate socială, pentru libertate și unitate națională, partea cea mai mare a romanului fiind consacrată răscoalei lui Horia, Cloșca și Crișan din 1784.

În primele trei nopți, naratorul ascultă umbra Varvarei, fiica unor sârmani țărani români, care îi evocă lupta ei alături de haiducul Pinteaz Viteazul pentru dezrobirea iobagilor transilvăneni, pentru dreptate și libertate, în numele adevărului istoric că românii din Transilvania sînt moștenitorii de drept și de fapt ai acestui pămînt străbun. De pildă, ajungînd la Baia, Pinteaz le vorbește astfel românilor veniți în întîmpinarea sa: „Fraților, nu am venit ca să vă răpesc averile, nici să vă prădez cetatea, nu, fraților, ci am venit ca să combat despotismul, să pun capăt robiei. Acest pămînt e pămînt românesc, acești munți sînt munți românești și ei astăzi sînt în mîinile străinilor. Românul, adevăratul moștean și domn al acestui pămînt sfînt e rob, e străin, e numai suferit în patria sa străbună. Legiunea mea e legiunea copiilor codrilor, legiunea luptei celei sfînte a libertății.”

În paginile romanului, substanța epică e mai puțin densă, predominînd modalitatea oratorică, tonul discursiv, presărat cu imprecizii și viziumi profetice, în stilul lui Lamennais și Alecu Russo. Era o modalitate propice inten-

țiilor lui Ioachim C. Drăgescu, al cărui roman se vroia nu numai o reconstituire istorică a suferințelor și luptelor românilor, a răscoalei lui Horia, Cloșca și Crișan, ci, în primul rînd, o chemare la acțiune, la trezirea conștiinței naționale a românilor, la îmbărbătare pentru dobîndirea dreptății, libertății și unității naționale. În esență, pledoariile autorului se adresa contemporanilor săi, ca răspuns la subjugarea Transilvaniei prin instituirea dualismului austro-ungar. Revelatoarele sînt mărturiile și îndemnul unui preot român persecutat de stăpînirea străină: „Noaptea mă surprinse rugîndu-mă, ceteam tocmai pasagiul acela dumnezeiesc al lui Christ, care zice: «De veți avea credință numai cît un grăunte de muștar și veți zice muntele aceluia să se mute, el se va muta»; aci cugetai în mine că de ar avea poporul român credință numai cît un grăunte de muștar în puterea sa de viață și în sfințenia drepturilor sale ce i s-au răpit hoștește de către aceia pe cari i-a primit în patria sa, ar putea zice și el tiranilor: a ajunge tirania voastră, ajuns blestemățiile, fărădelegile și singele inocent ce l-ați vărsat, jos cu voi; noi voim să fim o națiune liberă, cu drepturi civile și politice, noi voim ca în pămîntul românesc să domnească libertatea și dreptatea”. În timpul rugăciunii, preotul are viziunea unui înger, care este geniul cel bun al României și care-l îmbărbătează astfel: „Iarna tiraniei, iarna robiei durează de secolii, această iarnă grea a despuiat pe român de toate drepturile ce le-a avut ca moștean al acestei patrii, nu l-a putut despuia însă de dorul de libertate și mindria națională, care nu se va stinge niciodată în inima lui. Nu deserați, iarna servitutei nu e eternă, va răsi soarele libertății care va alunga gerul ce se pare că a amorfît pe român și atunci lumea se va mira cît curaj de fier, cît iubire de libertate, cît dor de mărire era ascuns sub semnele morții; atunci românii de pretutindeni se vor scula, vor sălta la primele raze ale unei epoci noi de renaștere, ale unei epoci de unire, înfrățire și neatîrnare.”

La sfîrșitul celei de a treia nopți se încheie convorbirile naratorului cu umbra Varvarei. Ultimele ei cuvinte sînt, în fond, tot o chemare adresată de autor compatrioților săi: „Românilor! dacă inima voastră mai bate pentru demnitate și glorie națională, pentru libertate și neatîrnare, mergeți pe la mormintele străbunilor voștri, sărutați țărîna de pe ele, împrumutați focul ce aprindea inimile lor și învățați a vă lupta și a muri pentru patrie și națiune.”

Începînd cu cea de a patra noapte, Ioachim C. Drăgescu reconstituie momentul cu moment pregătirea și declan-

șuirea răscoalei lui Horia, Cloșca și Crișan. În paginile romanului se argumentează cu claritate că răscoala a avut deopotrivă un caracter social și național. Un accent deosebit e pus pe încercarea lui Horia de a-l îndupleca pe împăratul Iosif II să sprijine cauza dreaptă a românilor, plîngerile sale neavînd nici un ecou pozitiv la tronul imperiului. Deși nu dispunea decît de modeste mijloace artistice, Ioachim C. Drăgescu a izbutit totuși să evocă în pagini emoționante sfîrșitul tragic, zguduitor, al martirilor transilvăneni, trași pe roată pentru lupta lor de eliberare socială și națională. Din paginile romanului, Horia apare ca simbol al luptei românilor pentru dreptate, libertate și unitate națională: „El a fost un premergător, a premers revoluțiunii din 1848 și a anunțat-o. El a fost soarele zilei mărețe din 15 mai 1848. A fost sufletul României în ce are ea mai scump și mai sfînt: în unitatea ei. Horia nu va muri niciodată pentru românime, nu, căci este de două ori nemuritor, nemuritor pentru principiul ce a apărut, nemuritor pentru martiriul lui. O, fie ca sfința lui memorie să deștepte, învie și însuflețească pe fiecare român.”

Reînviind martiriul lui Horia, autorul romanului se plasa în miezul celei mai arzătoare actualități a vremii sale, inflăcărînd inimile contemporanilor săi. Cuvintele pe care umbra lui Horia le rostește, în final, aveau o profundă semnificație: „Copii ai unei națiuni răstignite, rămîneți credincioși stîndardului meu, căci se apropie ziua cînd martiriul va lua capăt, cînd România îngenuncheată se va ridica, purtînd pe frunte mărețea coroană a învierii sale. Nu uitați că întîiul și cel mai mare factor al renașterii și întîririi unei națiuni este libertatea. Nimic nu veți putea face fără libertate. Întruniți unitatea națională cu libertatea, și atunci Oriintele se va pleca înaintea voastră, atunci România va fi mare și puternică. Păstrați suvenirea străbunilor noștri, suvenirea gloriei trecute, păstrați conștiința drepturilor voastre; susțineți, iubiți ideea românismului, ideea unității naționale, căci prin ea susțineți libertatea și independența națională.”

Situîndu-se printre primele romane românești, apărut într-o unică ediție, în 1867, romanul **Noaptea Carpatine sau Istoria martirilor libertății** de Ioachim C. Drăgescu ar merita să fie scos din uitare într-o colecție de restituiri literare, ca mărturie viabilă dintr-o epocă plină de zbucium și de îndreptățite aspirații.

Teodor Vărgolici

CONVORBIRE CU MAIEI VIȘNIEC

SĂ PRINDEM TRENUL PENTRU EUROPA



— Printre larii și penaii tăi, de la masa de scris de-acasă, de la Rădăuți, vrei să fugim puțin prin Londra, prin Paris apoi să ne întoarcem iarăși sub acoperișele proteguitoare ?

— Da, călătorim... Mai întâi, ce fac la Paris ? Am suit în Occident nu pentru a cocheta cu o aventură, sau să multiplic prin prezența mea un voiaj exaltat, ci să studiez, să-mi continui facultatea (filosofia începută și... terminată la București), să citesc lucruri pe care nu puteam să le citesc în România, fiindcă nu am avut timp ori posibilitatea să le găsec, pentru că nu știam destulă franceză sau engleză ca să le pot parcurge în altă limbă ; deci, în octombrie 1989, m-am întors de la B.B.C., după o experiență absolut fascinantă, hotărându-mă că, dintre toate pe care mi le-am propus, cea pe care trebuie să o duc la îndeplinire, ca o sarcină fericit asumată, este să scriu și să studiez. Așa că m-am întors la Paris și am început un doctorat. Am avut dreptul la o bursă mică/modestă, pentru 8 luni, ca să pot să-mi încep studiile și să-mi dau doctoratul în filozofia istoriei ; dar eu fac o lucrare acum despre rezistența culturală în răsăritul Europei. În străinătate mi-am găsit timp să mă informez, să citesc interviurile celor care scriau, fantazau sau filosofau despre Europa răsăriteană, categoric fiind nemulțumit la capătul lecturii, pentru că aveam mereu impresia că intelectualitatea Occidentului nu înțelege suficient problemele și fenomenele Europei răsăritene, că nu înțelege fenomenul intelectual dintr-acest spațiu. Întotdeauna am avut senzația că Occidentul respinge oarecum literatura din Europa răsăriteană (făcută și la noi) în sistemul totalitar, că e aservită totalitarismului... Nu înțeleg mecanis-

mele subtile care funcționează totuși într-un lagăr totalitar în care sute și mii de intelectuali reușeau să facă opoziție regimului — o rezistență culturală, o opoziție din interior. În lucrarea mea îmi propun să deconspir, să analizez, să propun modele pentru ce s-a numit rezistența culturală într-această perioadă. Ceea ce vreau să demonstrez eu pe scurt este că pe parcursul celor 40 de ani de dictatură comunistă, literatura a preluat sarcinile filozofiei, ale psihologiei, ale sociologiei, ale criticii sociale, ale politologiei, ale antropologiei chiar, deci că literatura — arta a devenit un spațiu în care s-a concentrat întreaga evoluție a devenirii umaniste și că literatura occidentală din această cauză a cunoscut un alt traseu față de literatura din țările din răsăritul Europei care s-au îmbogățit și au construit câteva etaje suplimentare inexistente în literatura occidentală ; de pildă : etajul suplimentar al literaturii parabolice, al literaturii cu cheie, aluzive, conspirative — acest etaj existent la noi nu-i analizat ; după părerea mea literatura dizidentă, deși foarte importantă, nu reflectă valori care s-au concentrat în interiorul literaturilor naționale din țările răsăritene în această perioadă...

— **Lucrarea o elaborezi în limba română sau te folosești de mecanismele limbii franceze ?**

— Nu, nu, reușesc acum, după dificultăți învinse cu greutate, să redactez această teză în limba franceză ; și așa spune că, dintr-un punct de vedere, caracterul extrem de precis, de corect, de gramatical, al limbii franceze mă avantajează pentru disciplinarea acestui material, pentru punerea lui în pagină sub forma unei demonstrații... Cît despre documentarea mea în bibliotecă folosesc mijloace mediate ;

pentru că, în afară de limba română, și pentru că pot citi doar în franceză și engleză, nu pot citi în toate limbile Europei răsăritene, deci trec prin exegeze, prin lucrări traduse în general în franceză sau în limbile de mare circulație...

— **Imi spuneai frumos într-o impresură că acest sfârșit de mileniu se aseamănă cu-n tren în care sînt încărcate câteva țări, între care și România... Spre ce... gară merge acest tren ?**

— Eu cred că ne așteaptă o Europă în sfârșit a europenilor... Dacă nu unită, cel puțin civilizată, în sensul că întotdeauna am aparținut suflutește, cultural, structural, nativ, genetic, Europei și, din totdeauna am fost scoși de evenimentele istorice în afara ei. Valabilă precizarea și pentru unguri, cehi, și pentru poloni, și pentru ruși... Eu cred că ce se întâmplă acum nu se mai întâmplă pe teritorii izolate sub forma unor experiențe care prezintă riscul înăbușirilor, ci cred că se întâmplă pe o scară mai largă, adică ieșim din negură cu tot cu Europa, nu mai ieșim singuri. Cred că marea șansă a acestui sfârșit de mileniu e că toate aceste țări din răsăritul Europei cunosc această deplasare spre Europa, spre originile lor, spre statutul lor, spre civilizație. Nu mai avem de-a face cu-o încercare izolată ca a Ungariei în 1956, a Cehoslovaciei în 1968, a Poloniei în 1980... Ieșim cu toții spre lumină.

— **Miracolul, după cum bine știm, nu începe într-o definiție... s-a spus că Revoluția de la noi s-a desfășurat sub semnul miracolului ; tu cum definești această extraordinară explozie de viață, de forță, această revelație istorică ?**

— Eu cred că este mai întâi o revanșă a poporului român asupra tuturor calomniilor care i s-au adus ; cel puțin

eu în Occident am suferit de multe ori fără să mă pot exprima, să mă arunc în polemici serioase, datorită acestei imagini pe care noi o creasem în Occident, de pasivitate, de timiditate nativă, de filozofie naivă, de spirit diluat, din pricina epocii nefaste — ba fanarioții, ba rușii ba știu eu mai cine... — în orice caz, imaginea pe care o aveam noi în Occident spre 1988 — 1989 se înrăutățea din ce în ce mai mult, adică, în memoria Occidentului eram extrem de scufunțați, de lăsați în cel mai din urmă colț al toleranței. Am discutat și am participat la collovii cu ziariști, — mai toți recunoșteau că nu bănuiau că în România va exista o explozie populară atât de dramatică și frumoasă, în forța ei, în jertfa ei și, poate tocmai din cauza acesteia, s-a creat brusc în Occident o reacție de primire absolut entuziastă, fără rezerve, pe fondul unei vinovății care se adunase și care iată se infirma, și viteza noastră de intrare în Europa este cu atât mai mare cu cît noi am avut cea mai frumoasă revoluție din răsăritul Europei...

— **Se explică așadar limpede salutul Planetei de care se bucură România, entuziasmul cald venind din toate zările peste granițele noastre... Să vorbim iarăși despre carte. Imi inchipui că ai grămezi de cărți pe care trebuie să le cercetezi, să le abreviezi, pentru lucrarea ta importantă... cum faci să-ți rămână totuși timp și pentru a-ți scrie lucrările, a-ți elabora nu numai paginile științifice ci și pe cele ce stau în hărăuirea ta de scriitor ?**

— Viața mea de scriitor este împărțită astfel : scriu în românește teatrul meu și corespondența mea, foarte vastă, cu o mulțime de prieteni — această corespondență pe care am întreținut-o chiar în anii negri (și cu tine !) căci fiecare om din România, care îmi scria, trecea printr-o oarecare primejdie. Această corespondență face parte din legăturile mele cu literatura română, cu limba română atât de profundă. Iar pe un al doilea plan, căznesc la lucrarea mea în limba franceză, în limba pe care am învățat-o în Franța nu în școala românească, de care m-am apropiat cu frică, de care m-am îndrăgostit acum, în care cred tot mai mult ; aceste două aspecte ale vieții mele de condeier sînt două poveri pe care le duc cu bucurie : îmi scriu literatura în românește, iar eseu în franceză.

— **Să vorbim ceva și despre teatru. Spuneai cindva că pină și poemele tale, așa cum sînt scrise, au aspectul unor mici piese de teatru... Luind drumul străinătății, în puținul bagaj pe care l-ai luat cu tine, sînt convins că ai avut și un pachet de piese dramatice, dacă nu între capacele valizei, cu siguranță în spațiul tău mental —, ce impact ai trăit coborînd în țara teatrului, în Anglia lui Shakespeare ?**

— Da, am avut în Anglia o revelație în materie de scriitură, în ceea ce privește teatrul ca mod de viață ; am văzut spectacole în zeci de săli de teatru, în teatre mici, în teatre mari, în teatre ascunse prin diferite cartiere, multe foarte îndepărtate de Londra, pe scene din centrul Londrei, în teatre comerciale sau de artă, în mici sălițe improvzate prin foste magazii, pe sub poduri, prin fabrici, prin depozite abandonate ori pur și simplu unde existau patru pereți și acoperiș ; în imobile abandonate și închiriate se organizează teatre particulare, cu trupe de tineri, cu actori amatori sau profesioniști, în săli sofisticate și în localuri

octavian doclin

Frigul

Se bucură de notorietate poate intra pe fereastră cum în măduva oaselor citeodată te întrebă de ce fiii tăi pleacă la cinematograful îmbrăcîndu-se pe întuneric nu poți răspunde nu ai nici de ce cît timp miinile lor caută șiretul de la pantofi cu gîndul că o antenă cumpărată rezolvă imediat imaginea ochilor mamei lor prin care ei se revăd atât de albaștri atât de albaștri atît de albaștri ca la început

(acum alianța rezolvă nocivitatea ideilor).

Poem cu patru etaje parter și mansardă

(peisaj)

PARTER

însăpăimîntîndu-te de albina intrată în casă

în timpul de-acum al lecturii mediocritate morală.

ETAJUL PATRU

să obișnuim ochiul să privească de jos în sus într-un echilibru al demnității.

ETAJUL TREI

cînd barba unui mare poet aluneacă spre frigul în care se ascund stalactite.

ETAJUL DOI

încă mai am răbdare bătrîni mei



să vă învăț pe de rost memoriile.

ETAJUL ÎNȚI

lacrimă — turnul în care zidesc noaptea de noaptea ziua ce va urma.

MANSARDĂ

ce bucurie ar fi iubite cititor dacă înțelegîndu-ne, noi doi am încurca și confunda voit etajele

mai altfel spus nivelele.

O altă poruncă pentru fiii mei (și altfel)

Cînd un spin vă intră în deget singele să-l gustați ca pe un duh al casei.

Descîntați melcul cu cuvintele mele pe care le citiți doar acum (în anul Domnului Vostru) și înțelegeți că adevărul despre sensul mersului racului este egal elegantei tăvălugului simbolul vieții mele cea contemporană cu aceeași culoare a ochilor Dumneavoastră.

simple... Intra! uneori într-o sală și vedeai cărămida neagră care era decorul sălii și decorul spectacolului, — în fine, am adăugat și aceasta, ca să-ți dai seama că există o viață teatrală extrem de intensă care se consumă pe diverse etaje estetice și comerciale. O viață teatrală care mi-a sugerat ceea ce mai înainte am spus: teatrul ca mod de viață —, fără ambiții speciale, care să inhibe / exhibe, care să te facă să te întrebi: oare acest spectacol va fi apreciat la Londra, la New York? Deci, m-a impresionat această viață pentru viață în teatru, acest teatru pentru teatru. În al doilea rând, am învățat să scriu, dacă nu mai bine, în ace caz, să-mi îmbogățesc experiența mea de dramaturg; am mai parcurs un pas din adâncul limbajului teatral, am învățat să scriu, de pildă, într-un altfel de mod, alt fel stimulat, să scriu în secvențe scurte, aproape centrifuge, cinematografice... Am scris o piesă în acest fel stimulat de ceea ce vedeam, de ritmul unor spectacole pe care le-am văzut; în ceea ce privește realizarea, nu atât a mea, a oricărui dramaturg străin în Anglia și în Occident, o experiență aici oferă revelații cu totul speciale. Aici nu face nimeni nimic fără un agent literar, nimeni nu poate ieși în public fără a fi tradus în așa fel încât piesa să pară scrisă de o mină versată. Personal, cu chiu cu vai, am reușit să traduc cu ajutorul unei persoane care era chiar din Anglia, o piesă propusă și acceptată de un teatru, calificată bună prin ideile conținutului, reținută așadar, însă cu condiția ca să angajez un scriitor de profesie pentru ca să mi-o re-scrie! Deci aici limba este extrem de importantă și decisivă. Și, evident, problema traducerii.

Traducerea este de fapt o rescriere, fiecare text are argoul lui în Anglia. Orice piesă de teatru presupune o anumită secțiune din cuprinsul limbii, un anumit argou; nu numai limba literară a B.B.C.-ului, limba de manual, de reporter, limba academică...

— ...Profunzimea semiotice și semantice ale limbii presupun aceste dificultăți...

— Exact. Și mai ales argourile care sînt atât de diferite în Anglia; fiecare categorie socială are un argou specific și piesa de teatru pe care o propui trebuie să țină cont de categoria pe a cărei scenă se va desfășura; dacă lași personajele să vorbească numai limba literară, ratezi piesa. Deci, am descoperit acest zid între mine și posibilitatea mea de a mă adresa unui public englez. Acest zid se poate sparge numai prin găsirea unui traducător care să poată face minunea de-a rescrie textul piesei ținînd cont de publicul cărui i se va adresa. Categorie, literatură este aici un lucru extrem de serios și întocmai traducerea, ca un alt etaj al ei, ca un alt nivel al creației...

— Dacă atîtea săli afectate teatrului sînt la dispoziția acestui gen literar, pentru celelalte genuri mai rămîn spații libere, neocupate? Se face tot atât de mult și pentru celelalte forme de exprimare literară sau teatrul a acaparat întreaga atmosferă aici?

— Nu, deloc! Există numeroase săli în care se face music-hall, în care se preiau spectacole strălucite, cu tradiție, din Occident, din Statele Unite, spectacole de varietăți, de estradă, teatru comercial..., săli destinate muzicii marilor concerte... — cred că viața culturală londoneză, ca și viața pariziană, prin ea însăși, este un spectacol, un centru cultural al lumii...

— Ai fost cumva feribit care a putut vedea și o piesă românească pe o scenă londoneză?

— Da, la un cafe-teatru; se numea „Bătrînul Leu Roșu”; am văzut o piesă a lui Marin Sorescu — „A treia țeapă” — o piesă care a fost pusă în scenă de către o trupă de actori amatori tineri; probabil cu un actor profesionist pentru rolul lui Tepeș; nu se înțelegea prea mult din atmosfera istorică a piesei, — actorii făceau un experiment teatral, civilizat. Văzînd această piesă a lui Sorescu am avut un sentiment înviorător...

— Ar fi fost măgulitor pentru Sorescu dacă și-ar fi văzut piesa montată? I-ar fi plăcut?

— Cu siguranță că ar fi fost plăcut surprins să o vadă la... Londra. Poate că această piesă, la București, ar fi dezamăgit un public educat, care ar fi văzut multe naivități de limbaj teatral și destul teribilism din partea actorilor de 18—26 ani care jucau piesa...

— Poezia pare-se că seamănă foarte bine cu o scară a lui Climax — pe care unii urcă și de pe care unii coboară. De pe care se prăbușesc... definitiv. Tu ești unul dintre cei privilegiați în poezie; ai atîns, zicem, cercul eonic al ei... Cînd scrii poezie și cînd scrii teatru? Cum ai plecat de la poezie spre teatru? Care-i triumful de aur pe care-l rezervi poeziei sau, într-un cuvînt, cum împaci aceste două coordonate ale aceluiași spirit pe care cîntă cu instrumente diferite?

— Fără îndoială, cum spuneai și tu adineauri, în poezia mea era un anume nucleu dramatic, o anume parabolă care dezvoltată ar duce la o piesă de teatru. Probabil că structural am început să scriu poezie și, cînd am acumulat suficientă forță de expresie, am început să scriu teatru într-un mod natural trecînd de la o voce la alta, ca un fluid printr-o pilnie. Acum, ultima zvicnire poetică a fost în 1984 cînd am scos acel volum „Înțeleptul la ora de ceai” și de atunci n-am mai scris ca să-mi ajungă pentru un nou volum; am scris în momente de singurătate, de reverie, de revelație, după plimbări pe malul Tamisei dar, efectiv, nu am piese pentru un volum. În schimb am scris teatru pe care îl pot aduna în două volume... Și cred că maturitatea mea s-a fixat pe acest gen. În orice caz, sînt într-o tensiune dramatică declanșată și sporită și de evenimentele din România. Am scris o piesă la Londra impresionat de evenimente și, după Revoluție, am scris o piesă la Paris pe care am încredințat-o Televiziunii Române; continui să scriu o piesă mai lungă în care fac mai departe experimente de limbaj —, am găsit un filon aurifer în materie de limbaj teatral... Am în față această bucurie de a scrie teatru cu o energie revitalizată și de Revoluția Română, am de umplut niște proiecte pe care le-am lăsat de mai multă vreme în afara atenției — o piesă despre Ulise și una a cărei acțiune se petrece în Bucovina, în perioada interbelică, cu personaje locale, pe care o scriu cu amuzament și cu entuziasm...

— De la turnul cu ceas spre care dă fereastra chiliei tale de la Paris, se vede Bogdana, Putna, Voronețul?

— Nu; cînd vreau să simt crestele Bucovinei mă plimb pe dealurile din jurul Parisului; unele seamănă cu Osoiul, cu un Osoi puțin cam industrializat... oricum pădurile și dealurile de-acolo îmi evocă crestele Bucovinei și la ceea ce le lipsește lor geografic încerc să adaug eu cu imaginația mea...

Constantin Hrehor

Rădăuți, 17 aprilie 90



Lucian vasiliu

Arhivele ochilor

Prieteni vin și se duc, precum zăpada versantelor din Canada.

Unul bea vin, altul soarbe doar ceai

alpin,

altul gustă din toate cite puțin

Umbrele se ridică în zori din țarină umăr la umăr, mină în mină (fiecare, definitiva-nălțare-și amină)

Unul expiră, altul inspiră, altul îngheață cu masca mortuară a zilei de miine pe față

Toți sînt prietenii noștri și fiecare

al nimănu

cu altarul gurii nevăzut, neauzit, amărui sau dulce ca monașa deținută-n statui

Unul e frumos, altul urit, celălalt orb — din arhivele ochilor lor moartea o sorb

De pe un umăr pe altul

Pleci tu, fiică, te duci și mă lași tăiat de cuvinte, hăcuit — eremit

dintr-un neam de bărboși inconformi

pauperi

trecînd de pe un umăr pe altul ziua de azi, de miine, de ieri

Te duci, te desprinzi de pe retină, din inima mea trasă acum la rîndea, fețuită și rafinată, singură și leheză cu pîntecele supt de tăcere

Treci, te petreci fără să știi nimic despre aortele mele înotătoare în marea cea mare

Pleci și mă lași cu heruvii apași numai pustiu — sat tulburat de spahii, clopotnită în timpla mamei în care doar morții sînt vii

Te duci, fiică a noastră, te înalți peste imperii, cu aripa ceraiților psalți — te duci cu gînd de întoarcere și nu știi dacă revenînd, nu mă vei afla tăiat de cuvinte, desfigurat, hăcuit

Conviețuire

Sabie bizantină în legănare imperceptibilă.

Fir de aur în gușa privighetorii este această zi în care te-am așteptat.

Cu limbile ceasului ofilite... Singur,

imi recompun chipul pe o pînză de

paianjen

Pun scoica la ureche și ascult cîntecul

tău

îndepărtat. El desființează granițele. Peste oraș, norii destramă hărți ciuruite de gloanțe. În curînd va veni din nou întunericul, cu infanteriștii și cavaleria

Ziua aceasta e încă o femeie tină : spală, absentă, dușumelele muzeului (metafora îi locuiește pieptul). Afară umbrele se îmbrățișează incestuos

Într-un tirziu, voi adormi cu pietrele

domnești,

în stradă, în mută conviețuire

Dacă respiri

Am locuit în Fecioară. Nu am cunoscut nici lenea nici îngimfarea nici desfriul

Pină a mă naște, am murit de mai multe ori. În cele din urmă, am dobîndit totul: și fire, și mai presus de fire și sufletul și trupul tău subțire

Privește-mă : îți acoper sinii cu umbra mea greoaie, îți umplu brațele cu tristul meu pămînt...

Dacă respiri, cădem în adîncuri. Tu ești echilibrul. Tu ești echilibrul. Dacă respiri, cădem în adîncuri

ioan radin

• TOROPEALĂ

Zăpușeală, zăduf. Soarele, cocoșat deasupra capetelor noastre, prăjește totul, fără milă.

Tramvaiul trei sosește în stația terminus. Se stirnește gilceava. Călătorii care vor să ajungă în centru se năpustesc spre coborire, vor să prindă legătura, tramvaiul doi, care se vede în stație. Cei care se întorc din centru vor să urce cât mai iute în trei, pentru a ajunge în Livezeni. Cei de sus se aruncă peste cei de jos, aceștia nu înțeleg să se dea la o parte. Se dau ghionturi, se împart pumni în coaste, se înjură, se scuipă, se calcă-n picioare, se mușcă. Giffieli, icnete, țipete, amenințări. Un bețivan a ciupit de fund pe o doamnă; un țirgoveț și-a uitat desaga sub scaunul pe care a stat și acum încearcă să urce contra curentului dar valul îl dă la o parte și omul reia lupta de la capăt. O mamă încearcă să-și smulgă odrasla din puhoi, trăgând-o de mină; deasupra vârtejului de trupuri pluteste ca pe valuri o valiză fără stăpîn; zboară prin aer o pălărie, apoi o proteză care cade în coșul unei țirgovețe; o doamnă: „Ai grijă nene cu lădoii! ăla, că-mi rupi ciorapii” — „lasă cucoană că-ți cumpăr alfi după ce-mi vind varza” etc., etc.

Treptat luptele se potoleșc, cei care vor să ajungă în centru aleargă după doi, cei care vor în Livezeni au umplut treiul și acum așteaptă, calm, cu fețele dintr-odată înseninate. Într-un târziu tramvaiul se smucește și pleacă din stație înapoi de unde venise, spre Livezeni. Țirgovețul care urcase să-și recupereze desaga de sub banchetă, întins la povești cu un vecin, uită că de fapt el voia să ajungă în centru. Tramvaiul gonește cu toată viteza. Nici nu oprește la primele două stații și doar puțin la a treia: abia apucă țirgovețul să coboare, că treiul o și ia la goană iarși și nu mai oprește decât în dreptul depoului. Vatmanul coboară, luînd cu el și manivelele, de bună seamă se teme să nu-i fure cineva tramvaiul. Intră la depou. Vatmanul este de fapt o femeie destul de înaltă, uscată, pe fața căreia alternează în permanență un suris batjocoritor și o expresie de crîncenă ură, nu se știe de cine provocată, dar adresată tuturor. Vatmanul coboară deci între două stații și intră la depou. Se oprește mai întâi în ghereta portarului. Schimbă câteva cuvinte cu acesta și trece undeva în încăperile din spate, unde are treabă pe la instalațiile sanitare. După vreo zece minute revine și se oprește într-o încăpere cu geamuri mari. Din tramvai totul se vede foarte bine, ba se și aude. Vatmanul se oprește deci în această încăpere și se pune la taclale cu portarul și cu alți cîțiva inși

care șed în jurul unei mese. S-a așezat și vatmanul la masă și a primit și el o cană cu cafea aburindă. Se spun bancuri, toată lumea rîde cu poftă. Cei din tramvai stau și așteaptă vatmanul. Vatmanul bea o gură de cafea, privește câteva clipe insistent spre călătorii din tramvai. Apoi închide fereastra dinspre stradă și spune ceva, cu același zîmbet batjocoritor. Toți cei de la masă întorc capetele spre călătorii și izbucnesc într-un ris, strident, nemăsurat. Călătorii tac și așteaptă. În jurul mesei distracția ia amploare. Vatmanul nostru mai primește o porție de cafea din care degustă cu afectare hazlie. Mai trec zece minute de antren și veselie, aerul din tramvai se încălzește tot mai mult. Călătorii tac și așteaptă. În fine, se pare că vatmanul a sorbit și ultima înghițitură de cafea. Se ridică de pe scaun, produce câteva mișcări obscene din fund, stîrnind hohotele celor de la masă apoi, privind iarși spre tramvai și conținutul acestuia, spune ceva ce iscă alte hohote de ris. În cele din urmă iese, pornește spre tramvai și urcă alene în cabină, își instalează manivelele și aruncă o privire nemiloasă călătorilor care tac și așteaptă. Tramvaiul zvicnește și o ia cu toată viteza înainte. Călătorii își pierd echilibrul, se împleticesc, cineva se izbește de geam, cuiva i s-au vărsat cartofii din sacoașă. În ochii lor se poate citi nedumerirea, rușinea, furia, disperarea, teama, ironia, disprețul, nepăsarea. Toți tac și așteaptă în continuare. Iar soarele a trecut deja de zenit și, nepăsător la aceste gilcevi omenești și, deci, meschine, strălucește în toată splendoarea sa a-colo, departe, sus, plin de măreție, prăjind ierburile mărunte, mărcini, florile, varza, pămîntul, buruienile, riul, ramul...

• GĂINA

— Domnule dragă, nu vă supărați că vă deranjez. Numai un minut. Ați putea să-mi tăiați o găină?

Gazda mea, o femeie grăsuță, cu trei copii, se opriese timidă în prag iar cei trei drăcușori intraseră deja, fără reținere, în cameră. Priveau tuspătru țintă spre mine, cu răsufierea oprită, ca și cum eu aș fi fost izbăvitorul lor.

— Soțul nu e acasă, și eu nu mă pricep, mi-a explicat în continuare. Nu sînt în stare să văd singe, ameteșc imediat. Incepu să zîmbească jenată.

Și doamna, și soțul ei erau oameni foarte de treabă. Aveau mult bun simț, fiind m-am mutat la ei nu mi-au impus nici un fel de restricții cu privire la cameră, vizite, acces la baie sau altele. Și, mai ales, nu-mi cereau o chirie de loc mare. Mă simțeam la ei ca acasă. Le eram îndatorat și căutam să folosesc

orice prilej ca să mă revanșez cît de cît. Cererea aceasta era tocmai un astfel de prilej.

— Cum să nu. Cu plăcere. Am pus coupe-papierul între file și m-am ridicat de la masă. — Acuma vreți s-o facem?

— Da, dacă nu vă deranjează.
— Nici un deranj. Unde-i găina?
— Pofțiți aici, în bucătărie.

Am pornit în urma lor. Cei trei ținci, excitați, se fițiau, făceau semne, mă priveau cu admirație, îmi zîmbeau și-mi făceau cu ochiul. Deodată, mi-am dat seama că eu, de fapt, n-am tăiat nici-odată o găină. Cum naiba se face asta? Am încercat la rezezeală să-mi amintesc cum făcea mama. Parcă așa: le imobiliza aripile cu talpa piciorului stîng, labele cu talpa piciorului drept, cu mîna stîngă apuca de cap, îi întindea bine gîtul, iar cu dreapta — în care ținea cuțitul — hîrști! Da, așa făcea. Îmi amintesc totul — găina se mai zbătea o vreme pe pămînt, uneori mai avea putere chiar să alerge cîțiva pași priu curte, să dea din aripi, așa decapitată cum era, ca și cum ar fi vrut să se înalțe în zbor. Apoi mai zvicnea de câteva ori din picioare și — gata! Da, e clar. Așa se face.

— Unde-i animalul, am întrebat, cît se poate de destins, chiar voios. Aha! Animalul zăcea chiar în fața mea, cu picioarele legate, și hîrria stins. Era o găină grasă și grea, mi-a plăcut penajul ei, un gri-albăstrui strălucitor.

M-am apropiat, i-am adunat aripile sub talpa mea stîngă, am apucat-o de cap, stringîndu-i pliscul în palmă.

— Unde-i cuțitul? — am întrebat, la fel de voios.

Femeia mi-a întins un cuțit de bucătărie obișnuit, poate mai bine ascuțit, dar poate nu, și a fugit afară, pe hol. Am încercat să imobilizez labele păsării sub talpa mea dreaptă. Dar găina se zbătea și a reușit să mă dezechilibreze. Ținci stăteau muți în jurul meu, incremențiți, cu privirile speriate.

Mă uitam mirat la gîtul păsării, la lama cuțitului și, brusc, mi-am dat seama că n-o să iasă nimic. Lama o să lungească peste penele cenușii, n-o să taie, scurt și decisiv, cum aș fi dorit. Am și văzut găina cu capul atîrnînd într-o parte, doar pe jumătate tăiat, cum a-leargă prin casă, umplînd covoarele de singe. În același moment palma în care țineam capul strîns s-a desfăcut de la sine, piciorul meu stîng i-a eliberat aripile.

Am pus cuțitul pe masă și am ieșit în hol. Femeia mă privea întrebător, conținînd să-și apese palmele pe urechi. Am zîmbit stînjinit, probabil același zîmbet pe care-l avusesse și ea cînd mi-a deschis ușa. Am ridicat din umeri:

— Vă rog să mă iertați, nu pot s-o tai. Nu știu. N-am mai făcut-o niciodată. Am crezut că-i simplu, dar...

Am intrat la mine, am închis ușa. M-am întins sleit pe dormeză, am luat cartea în mîini și-am continuat lectura.

Dar lectura s-a dus naibii. Nici vorbă să mă mai pot concentra. Dincolo era liniște, nu se auzea nici un foșnet. Apoi unul din cei trei a deschis ușa, s-a uitat câteva clipe prin cameră și a dispărut. N-am reușit să-i prind privirea. Mă simțeam din ce în ce mai umilit. Un adevărat dezastru. Oare ce-o să creadă copiii aștia despre mine?

M-am ridicat, am deschis fereastra. Vîntul rece mi-a aruncat în față cîțiva fulgi. Ningea, zăpada era pufoasă, moale. În fiecare iarnă, cînd eram copil, bunicul tăia, de Crăciun, doi-trei porci. Avea un cuțit lung, subțire, foarte ascuțit și nimerea de fiecare dată din prima, direct în inimă.

un ris al penitenței. Nu există ris pur, așa cum nu există nici deriziune pură. E vorba, doar, de biata neputință de a te împărtăși din înțeles.

Deriziunea, risul neînțelegător, (așazis) superior provoacă în literatură multitudinea formelor de satiră. Și nu mă refer doar la cele propriu-zise, la cele în care se poate delimita strict în obiectul satirizat și autorul care ride. Literatura absurdului, de exemplu, este adeseori o formă rafinată de satiră. Autorul ei ia în deridere „lumea” considerînd-o opacă, nefiînd în stare să vadă și mai departe de (prin) ea. Neputîndu-se, de fapt, împăca în mijlocul ei. Orice „ris” poartă înăuntrul său o sămînță de lacrimă, orice „ris” este chiar unul din primele semne că sămînța asta vrea să încolțească. Chiar dacă e semnul unei boli, risul este — într-un fel — și semnalul conștientizării acesteia și, deci, o încercare de terapie. Cel care ride de lume, ride — cum altfel? — și de sine, în chiar același moment. Iar risul față de propria deriziune este deja un fel de terapie paradoxală. Risul de mine însumi, puțindu-se oricînd transformă într-un suris, poate fi semn al speranței. (Completare: **Proteza** e un fel de rudiment de simbol. Fiind ceva-pentru-altceva-lipsă, este o artificialitate în care se poate întui — mai bine, poate, decât în „mădularul” sănătos — faptul că „mădularul” nu este

• BASM

— Ține-l bine!
— Îl țin.
— Și tu?
— Îl țin și eu, na. Dă-i odată!
Gigi lovește motanul cu tîgaia în cap. Motanul își culcă urechile pe spate și privește îngrozit spre tîgaia ridicată pentru o nouă lovitură.
Trebuie să dai mai tare. Așa n-o să iasă nimic.

— Las' că dau eu. Asta a fost nu-ăi mai o probă. Da' voi să-l țineți bine de picioare, să nu mă zgîrie.

— Cum să te zgîrie, mă, dacă i-am legat labele? ! Fricosule!
— Nu-s fricos!
— Dă-i odată!

Gigi izbește din nou cu tîgaia. Motanul miaună jalnic și încearcă din răsuputeri să scape. Se zbate cu atîta putere că abia mai pot să-l țină.

— Dă tîgaia-ncoace, blegule! Ține-l de picioare!

Costel ia tîgaia din mîinile lui Gigi și izbește cu sete. Motanul produce un mieunat sălbatic.

— Nimic, vezi! Degeaba te crezi tu mai deștept. Costel izbește de câteva ori la rînd, dezlănțuit. Animalul s-a încredinat ca un arc. Nu mai miaună, miorlăie. Apoi începe să mîrie, exact ca un ciine, să scuipe, să-și arate colții. Manifestările din urmă sînt noutăți absolute pentru torționarii lui. Și totuși:

— Vezi că tot nu iese nimic. Poți să dai cît vrei.

— Dă tîgaia aia la mine! — cere și Grigore.

Izbește și el de câteva ori. Motanul nu mai miorlăie, nu se mai zbate. Nu mai are putere. De mirare că mai are capul întreg.

— Parcă a ieșit ceva.
— N-a ieșit nimic. Ți se pare. Încearcă să-l lovești razant.

La etajul întâi al blocului se deschide o fereastră. Un domn cu pijama vîrgată apare în cadrul ei, privește uimit.

— Gigele! Ce dracu aveți, măi, cu bietul motan? ! Nenorociților! Cu ce v-a greșit, mă, bietul animal? Ce faceți cu el? !

— Nimic, tati. Ne jucăm.
— Ce joacă-i asta, derbedeilor?! Vreți să cobor la voi? De ce-l bateți la cap, golanilor? !

— Vrem să vedem cum ies scînteile.
— Ce scînteii, măi proștilor? !
— Ca la televizor. Tom și Jerry!

— Nu mai spune, măi! Deșteptii mai sînteți! Păi cum dracu credeți că o să scoată scînteii la lumina zilei? ! În plin soare? !

Cei trei se privesc uluiți.
— Are dreptate! Pentru asta e nevoie de întuneric.

Copiii schimbă cîte-o privire, înhață motanul și o zbughesc spre pivniță.

— Gigele! — se aude vocea din fereastră, — de unde ați luat tîgaia aia? ! — dar cei trei au și dispărut în subșolurile blocului.

Aici, în bezna deplină a beculului, se vede clar cum, la fiecare izbîtură a tîgăii, din capul motanului sar scînteii. Jerbe de scînteii multicolore, ca un foc de artificii. Cei trei privesc fascinați spectacolul. Motanul nu mai opune nici un fel de rezistență. Pare și el uimit de minunile care-i ies din cap.

Și ei se avîntă tot mai adînc în beznele pivniței, și cu cît întunericul e mai mare, cu atît jerbele de scînteii sînt mai orbitoare, mai colorate, nasc o lumină feerică, ireală, o lumină de basm.

fragmente dintr-o etică a autorului

Ris, suris, lacrimă (1)

Risul este unul din primele simptome (chiar dacă rudimentar) ale înțelegerii. Presimțînd că lucrurile, faptele sau vorbele spun și altceva decît par că spun, dar percepiînd această „interioritate” a lor cu bruschetă, aproape ca pe un șoc, și noavînd de fapt acces la acest „dincolo” — risul survine ca reacție de apărare, ca un înlocuitor al înțelegerii. El apare, deci, în fața unei kratofanii care, în brutalitatea ei, e mai bine să pară hilară decît să sperie; e mai bine să fie înlăturată ca o simplă anomalie, ca o banală absurditate.

Risul, însă, se poate lăsa transformat în suris, și atunci el va parcurge dru-

mul unei kratofanii asumate, investită deci cu statut de hierofanie.

Risul este primul semn al uimirii. Stadiu prim(ar) al înțelegerii; dar topit în gît (chiar și) de o oarecare lacrimă el se poate îndulci în blind-cu-prinzătorul suris.

Sentimentul derizivității (simțul derizivității) este semnul unei (încă) ne-realizate structuri a eu-ului într-o ordine a sa. Propria ordine neputînd fi reală decît dacă se cuprinde în „Ordinea mare”. Risul ce însoțește sentimentul derizivității mi se pare a fi doar o proteză pentru o infirmitate. Cel care ride „urît” ride, de fapt, de ciudă, simțînd (pe undeva) că el, ca „mădular” al trupului Lumii, este un „mădular” infirm (1. Cor. 12, 26-27). Iar risul face, parcă, această infirmitate mai blindă, mai ușor de suportat. Căci risul conștientizat ca un ceva-ce-ține-locul-la-altceva-lipsă ar putea deveni și

doar el, ci și semn pentru altceva mai mult decît el. Proteza poate deveni prin bună terapie un organ mai adevărat decît cel ce fusese (doar) real. Un organ transparent pentru ceea ce e dincolo de el, pentru ceea ce îl face, de fapt, să fie. Proteza poate deveni din ceva-pentru-altceva-lipsă: ceva-din-altceva-ce-își-prisoșește. Dintr-un rudiment de simbol poate deveni un simbol plin. Ea este, oricum, o metaforă).

Risul de moarte, risul în fața gîndului la moarte s-ar putea să fie o formă perfecționată de terapie. El este un mijloc bun de a parcurge calea pe traseul însemnat cu „indicatoarele” morții. Fiind paradoxal, risul de moarte dovedește că gîndul la aceasta poate semnala însăși nemurirea. Însemnînd liniște, odihnă și bucurie. Moartea este un simbol perfect. Ea ne indică în mod direct faptul că fiind cît este, este altceva. Orice ai adăuga morții, acel lucru „adăugat” va fi purtat spre lumină. (Așa a fost „adăugat” Ivan Ilici morții sale, așa sîntem luminați, fiecare, de propria noastră moarte.) Risul de moarte poate deveni o cascadă luminoasă și odihnitoare a lacrimilor. Și cînd scriu „luminoasă” mă gîndesc la culorile transparente și împăciuitoare ale curcubeului.

Cristian Popescu

Ieudul fără ieșire

(PARTEA A DOUA)

1. TU CHIAR CREZI CĂ NU SÎNTEM MAI MULT DECÎT SÎNTEM ACI

la masă sau în gesturile noastre de trezie sau în timp ce ne înghesum dimineața în fața chioșcurilor de ziare sau în serile lungi de toamnă cînd ne întorcem acasă cu aceleași și aceleași mișcări de-a lungul aceluiași și aceluiași străzi ?

cei de miine nu-și vor mai pune această întrebare. dar noi, acum și aici, izolați de limbajul care îi va pune degeaba am scurmat cu unghiile în tencială degeaba ne-am ținut lipiți de pereți : de dincolo nu s-a putut auzi nimic — în fundătura vorbirii noastre răspunsul nu poate fi încă formulat.

și doar rareori am deschis noi ochii și numai ca să vedem cum se răstoarnă peste noi ca peste niște sicrie tone de necunoscut. și chiar atunci i-am închis repede repede și am zis nu-i adevărat încă trăim încă trăiesc.

trăiește — l-am atins pe cel lungit alături trăiește — s-a răsucit în somn a ris a suspinat.

tu chiar crezi că n-am fost auziți în nici o altă încăpăre în care noi n-am apucat să mai intrăm ? sau încăpărea nu era încă zidită-n pereți sau încă nimeni n-a locuit-o sau cei ce vor veni s-o locuiescă vor veni prea tîrziu sau nu ne-au auzit cînd am bătut noi în pereți sau au bătut și alții în pereți atunci și au fost auziți doar ei

sau n-am băgat de seamă cînd și am trecut dintr-o încăpăre dintr-o pivniță în alta sau n-am vrut să spargem pereții ultiimei încăpări de teamă să nu sau nu ne-am putut închipui că dincolo de pivnița asta pot fi și alte încăperi. altfel luminate decît de această leșie care se scurge prin crăpăturile de la ușa din spate sau ușile din față nu erau încă zidite-n pereți și nici o altă încăpăre nu era încă zidită dincolo —

atunci ne-am năpuslit noi cu lăcomie înapoi asupra propriului trup am coborît și am tras cu furie trapele deasupra — cu furie ca într-o provincie a uitării de sine ca în pîntecile unei femei din care n-ar fi trebuit să mai ieșim. măcar atîta să fi făcut noi : să fi cunoscut eșecul întrebării. și atunci proprietarii de poduri n-or să mai aibă putere deplină asupra trupurilor noastre și nici metresele noastre de var nici frigul care abia mai poate fi străvilit nici viforul nearticulat care umple gîtlejul nici pereții-n care unghiile noastre au scobit.

am lăsat trupul să se umfle peste noi, să se umple și să se reverse să umple încăperile în care am stat, să nu rămînă altă fisură decît lujerul subțire al respirației — mătusă

mătusă ne-am îmbolnăvit în orient trimite-ne bani avem voie de bani de doctori de medicamente altfel în trei luni ne curățăm ne ducem dracul mătusă — bani, bani, altfel ne sufocăm în încăpărea asta avem nevoie de alt limbaj aici cunoaștem totul — tavanul pereții podeaua — afară nu se mai poate vedea prin ferestre nimic, de afară nu s-a putut auzi începutul nici unei alte vorbiri.

2. LASĂ-L, ABIA DACĂ L-AM MAI PUTUT GĂSI. S-A STRECURAT ACOLO

dis-de-dimineață s-a ghemuit ca sub un sac de celofan d'aja are ochii cîrpiți că l-ai ținut prea mult înăuntru nu-i el de vină că nu știe vorbi nu știe ce-i aia ziuă cînd l-am seos de-acolo s-a ghemuit a scîncit și-a strîns ochii de parcă i-ar fi sărit o fiară pe față. lasă-l să doarmă, n-o să zbiere măcar. toată noaptea n-o să-și vîre unghiile în pereți, degeaba îl trezești, nu-i pentru el vorbirea.

și nu te mai îngrijora atîta, fiica ta elvira e nevinovată a zis, zilnic a făcut piața anul ăsta degetele i-au îmugurit din nou în mai o să avem din nou erizanteme — n-o să le mai las să se ofilească ele ca anul trecut o să le tai din vreme, a zis

a intrat elvira fii atent i-a zis pe la debarcader au trecut aseară doi oameni, au întrebat de tine le-am spus că te-am găsit anul trecut în prăpastie cu trupul ciugulit de păsări și cu oasele împrăștiate — au plecat fii pe pace au plecat, aseară ciorba nu mi-a reușit prea bine am pus în ea prea puțin argint viu s-a strecurat prin stomaculăuprearepede dar fii

fii pe pace tu, scumpul nostru tată, fie-ți țarina usoară avem acum apartament avem copil avem cinci mii lei datoric avem elefantiazis avem un unchi la minister care mi-e văr și care a citit leopardi a citit ghepardul nu vede n-aude și e fratele meu. El mi-a spus fii pe pace, a început, e pe cale să, are să înceapă chiar acum teritoriul psalmilor : peste tine doamne zidurile trupului meu sint zidite tu ești absența pe care-o-nvelesc, tu — somnul ce-l dorm ; dacă eu sint cerul tău cîl căzut, pămîntesc, nu răsări pe el decît în somn și așa mai departe. vociferez pentru că știu că nu sint decît un limbaj și-mi este permisă orice incursiune și nu pot ieși oricicum aș face.

3. EU SÎNT PROPRIETARUL ZIECE EU LOCUIESC NUMAI ÎN POD.

eu nu cobor niciodată, nu aveți cum mă vedea „cum pot ce pod stăm de ani și ani în camera asta nimeni n-a văzut niciodată deasupra vreun pod“ eu sint proprietarul, zice, voi n-aveți ce căuta în pod „cum pod ce pod, camera asta n-a avut niciodată vreun pod“



ioan es. pop

a intrat elvira — orbilor apele au ajuns deja pină mai sus de ferestre — luați lopoțile suiți în pod viriți-le prin streșini visliți să urnim cumva corabia asta din loc să ne cărăm cit „elvira dar sus e proprietarul, noi n-avem voie să.“ mai iute nu mai e timp — repede în pod nenorociților, puncti mina pe visle. — dar elvira eu am suit acolo, a zis mireea, nu e nici un pod „ba da, zic, e proprietarul acolo e podul acolo“ — nu-i nici un pod, zice, sus pe acoperiș nu e decît o păpușă spartă de ghips

și-n noaptea asta abia de-a plouat, elvira, abia dacă sint citeva bălți sub ferestre plouă prin nenorocitele astea de favane nimeni nu s-a gîndit să le facă un acoperiș, un pod acolo și eu zic „proprietarul“ și el zice e doar o biată păpușă spartă acolo dacă mai plouă pină dimineață ghipsul o să se șteargă de tot de pe ea.

4. LASĂ-L, A ZIS, LASĂ-L SĂ TACĂ, NU ȘTIE VORBI N-A DESCHISNICIODATĂOCHIINUȘTIEUNDEIDUCEM dormi, dormi, n-o să-ți facem nimic nu-ți scobi carnea cu unghiile nu-i cămașa, e carnea ta nu poți să ieși — invelește-l pe picioare elvira.

haide, nu-ți fie frică nu te ducem departe — nu-mi era frică — nu te trezi a zis ea — nu m-am trezit era noapte era cald era întuneric a zis dracuosălmaivindecepeasta n-o să înțeleagă niciodată nimic

— haide, haide, nu te trezi o să ajungem acasă o să-ți dau voie să zgirii varul de pe pereți o să prînzii păpușa de git o să-ți scoți unghiile prin ghipsul ei dar nu acum acum e noapte, elvira acoperă-i picioarele, i-e frig

era cald e frig a zis era cald era întuneric dacă aș fi scobit cu unghia în carnea ei aș fi putut intra a zis nu-ți scobi cu unghiile carnea nu-i cămașa e carnea ta nu poți ieși

5. TACI ȘI ASCULTĂ : CÎND L-AU DUS PE BUNICUL LA GROAPĂ

au scâpat sieriul în groapă — n-au mai putut face mare lucru. parcă bunicul a vrut să intre acolo cu tot dinadinsul parcă s-a grăbit să coboare acolo de parcă trupul pe el ar fi fost doar o cămașă subțire — parcă s-a grăbit să imbrace un trup mai sigur.

s-a grăbit grozaav, parcă a vrut să se arunce chiar el în groapă cînd au scâpat sieriul în groapă — vrei să bei puțină limonadă ? ești atît de slab ești livid nu te mai atînge, pielea ta se rupe repede — așa era și bunicul parcă purta pe el o cămașă în loc de trup.

6. (ACUM CIOPLESC LA O UNGHIE MARE. EU N-AM VOIE SĂ AM UNGHII MARI.

dar cioplese la o unghie nemaivăzută. căci pereții se apropie pe zi ce trece, ca niște valuri de aluat. numai fereastra nu se apropie. numai ea se îndepărtează se stringe i-e somn. și favanele se apropie și ele, numai ușa nu se apropie. ea se zbrîcește se face pungă ca o gură uscată peste niște gingii goale. dar eu cioplesc la o unghie grozav de mare)

7. A SPUS EA ELVIRA DU-TE REPEDE LA PIATĂ E DEJA noapte n-o să apuci să te întorci pină miine. au spus ei — nu apucă el ziuă de miine ăsta nu era pregătit să iasă l-a făcut mă-sa înainte să-i fi dat trup cit de cit parcă l-a învelit în loc de trup într-un sac de celofan — vorbirea, dacă ar vorbi, i-ar sparge trupul. pe ăsta puteți să-l și îngropați ăsta o să creadă că pămîntul

e trupul mume-si, o să-i fie mai bine acolo o să-i ducem flori, zău, noi îi săpăm locul noi îl în — voi n-aveți decît să tăceți, tăceți, tăceți altfel o să ajungă prea departe o să se cațare în voi ca mamă o să vă spargă trupul o să încerce să intre.

8. (AUD CUM PERETH SE APROPIE PE ZI CE TRECE. DAR EA

are să fie gata pină atunci. am așezat-o cu rădăcina în pămînt. am udat-o tot timpul. mi-am scobit în ea o odaie rotundă ca un gălbenuș. are să fie o unghie nemaivăzută. are să crească pină o să umple încăpărea. o să se împlinte-n pereți. o să sfișie lavanele. o să desumfle acoperișele. va fișni peste ei neiertătoare și mută ea o mare păpușă de ghips, fără chip.)

De-a scriitorii români contemporani

● Mai întii am auzit despre poetul Ioan Es. Pop de la Laurențiu Ulici. Ne jucam de-a scriitorii români contemporani : „gîndește-te la un scriitor, eu îți pun 10—15 întrebări și îl ghicesc“. Cineva s-a gîndit la Ioan Es. Pop (care nici nu intra în regulile jocului, intrucît nu avea încă o carte de debut).

Laurențiu l-a ghicit. Așa am aflat, acum cîțiva ani, că există un foarte bun poet pe care nu-l citisem încă.

Apoi am avut ocazia să-i citesc în diverse reviste din provincie poemele.

Intr-adevăr, o revelație !

Un poet al stărilor de tensiune morală. Un discurs retoric de mare amplitudine în combustile căreia retorică se dizolvă. Moare.

Cenușa de pe urmă a românilor.

Pe care Ioan Es. Pop și-o pune în cap.

Un gest socratic al umilinței pre-mortem.

Nu știu de ce-mi place poezia lui Ioan Es. Pop.

Cred, însă, că îmi place pentru radicalitatea ei retorică. O retorică a sinuciderii prin sinceritate.

De acum înainte — să sperăm că pentru totdeauna — sinceritatea se va înfrăți cu simțul morții.

Ioan Buduca

Portret de prieten

● Pentru Ioan Es. Pop existența de zi cu zi este mai puțin importantă decît scrisul de rînd cu rînd. Mai mult : prima nu-și găsește rațiunile de a fi decît ca prilej pentru al doilea. Pe Ion cred că-l poți auzi spunîndu-ți : „Domnule, decît cu viața asta a ta (mic burgheză) și cu versurile tale, mai bine cu viața mea groznică și cu poemele mele grozave“. Cred că ar fi palpitant să înțelegi de ce un poet născut într-un sat din Maramureș renunță la echilibrul dintre a fi, a face și a contempla pentru reușita potențial-excepțională a poeziei sale. Oricum, sacrificiul trebuie acceptat și apreciat ca atare. Ioan Es. Pop este o prezență plină de liniște surizătoare, plină de calm și echilibru. Poetul își plimbă însă sensibilitatea pe tărîmul minat al realității, iar exploziile interioare (și devastatoare) sint iminente.

Cristian Popescu

O ÎNTREBARE PENTRU NOUĂZECIȘTI

— În ce relație se află „ieudul“ din prima parte a poemului tău — apărută în nr. 1/1990 al revistei *Lucașfărarul* — și „ieudul“ din partea a doua ? (Cr.P.) — O să-ți povestesc pe scurt începutul pentru că el se află acum undeva înspre sfîrșit.

Textul care constituie nucleul poemului a fost, la vremea nașterii lui, un text orb. Spun orb pentru că, după ce l-am scris (s-a scris ?), n-am reușit, mult timp, să-l pătrund asociațiile, să-l controlez.

Acelui text „originar“ nu i-am mai putut schimba niciodată forma. Dar de la el s-au dezvoltat apoi o multime de alte texte, de el s-au apropiat, din alte direcții, poeme a căror legătură subterană cu el n-o resimțisem pină atunci. În forma de acum, „ieudul fără ieșire“ seamănă, prin secvențele sale, cu segmentele unui ochean : pot fi „închise“ unele în altele, sau pot fi „desfăcute“ unele din altele.

Acum : prima parte a poemului e ceva mai „spectaculoasă“, dar ea n-a generat-o pe, ci a decurs din a doua. Prima parte conturează un „spațiu“ de o oarecare consistență, niște „personaje“ cu un oarecare relief. Acolo e, încă, o lume aproape „plauzibilă“, de „deasupra“.

În a doua parte, „ieudul se scufundă, devine un ieud de subterană, personajele se scufundă și ele. își pierd contururile, devin limfatice; se amestecă, se topesc în voci aproape nediferențiate, iar sintaxa e și ea obligată să le urmeze traseele. Pe anumite porțiuni textul alunecă de sub controlul celui ce-l scrie, îl „scarb“ devine „orb“ față de acesta, începînd să se autoproducă, fiindu-și, acolo, propriul homer. (I.P.)

Omul care seamăna cu Oreste

A cum, când la noi și aiurea înfloreste din nou parodia, **Omul care seamăna cu Oreste** a lui Alvaro Cunqueiro ar trebui să fie o carte de căpătii. Dar nu știu cum se face că, deși este o carte minunată și deși a fost (prea) redusă încă de acum 15 ani*, n-o prea citește și mai ales n-o prea citează nici unul dintre liderii noului val. De ce? Nu prea înțeleg. Poate tocmai fiindcă este o carte pe care citind-o — oricât de trist ai fi — nu poți să nu te trezești rîzînd din cînd în cînd, fără să vrei. Ori, la noi, parodia scrisă (fiindcă există și o parodie nescrisă, mai veselă, dar, prin asta nu întotdeauna și mai plăcută) a luat o formă încrîncenată, ca și cum celor care o practică risul li s-ar părea ceva rușinos. Un orgoliu rău înțeles îl face pe parodist să se așeze grav înaintea celui parodiat. (Cum îl îndeamnă și pe criticul de mina a doua să se așeze înaintea literaturii. Sau, de ce nu, în loc de).

Alvaro Cunqueiro, tocmai pentru că este un scriitor adevărat, nu are pretenția absurdă de a-l pune pe **Om** (său) care seamăna cu Oreste înaintea sau în locul tragicului Oreste al lui Eschil. Umorul — în lipsa căruia nimeni n-ar trebui să se apuce de parodie — îl face să fie conștient că altfel și-ar tăia singur creanga de sub picioare. Fiindcă personajul său există doar prin raportare la cel care a rezistat peste două mii de ani și care nu seamăna cu nici un alt personaj. Nu întimplător, pe prima pagină a cărții sale, transcrie următorul dialog din **Orestia** :

— A venit un om care seamănă cu Oreste.

— Doar Oreste seamănă cu Oreste.

— Atunci a venit Oreste.

Plecînd de la datele tragediei antice, scriitorul spaniol încearcă să-și imagineze ce s-ar fi întimplat dacă Oreste n-ar fi venit la potrivita vreme să împlinească ce a fost prezis.

Intîrzierea răzbutătorului — care uneori pare că ține o viață de om, altelei pare că se extinde pînă la data cînd este rescrisă piesa — transformă treptat tragedia în comedie. (O putea transforma și în roman psihologic, așa cum ne sugerează autorul, dar asta ar fi fost o altă carte. În ceea ce mă privește cred că era posibil ca timpul să transforme treptat **Orestia** și într-o altă tragedie. Așa cum a făcut-o, bunăoară, în Hamlet).

În cadrul comediei la care ne referim, regele ucigaș se ruinează pe zi ce trece, plătîndu-i (din veniturile sale personale) pe spioni și pe spionii spionilor săi, cu care a împinzit lumea, pînă cînd a ajuns să nu mai aibă cu ce să se-mbrace și ce să mînce. Noroc că Agamemnon a lăsat o întreagă garderobă și că din cămășile prea mari ale acestuia, celui care i-a uzurpat tronul îi mai rămîne pînă și pentru batiste. Și noroc că regina Clitemnestra este o femeie care la nevoie știe să se descurce. Ajunsă în sapă de lemn, ea își coase cu mina ei o rochie pe un transformînd pentru sine o pelerină a aceluiași Agamemnon care nu prin eleganță se făcuse vestit — și macină singură meul din care pregătește terciul zilnic al unei regale. Aproape că îți vine să te gindești: n-ar fi Oreste un ticălos dacă ar mai veni să se răzbune pe niște oameni necăjiți ca aceștia?!

De fapt, poate că de aceea nici nu mai vine (chiar dacă nu știe ce a lăsat în urma sa). Numai că, prin nevenirea lui, nu salvează nimic, ci dimpotrivă. Fiindcă paza odată instituită nu poate fi suspendată, de vreme ce motivul de la care s-a plecat continuă să existe.

În primii ani de după crima comisă de către Egist, au sosit în orașul Micene mai mulți oameni care seamănau cu Oreste. Toți au fost uciși, deși, de fiecare dată, s-a știut bine că acela care era suprimat pentru a se justifica plata spionilor și a gidelui de profesie, nici vorbă să fie Oreste. În alte condiții lumea ar fi putut să uite cu desăvîrșire de existența acestuia. Dar aici, la Micene, atît paza care continuă să existe și să se întărească tot mai mult pe măsură ce crește sărăcia, cît și dramaturgul cetății — care continuă să aștepte fiindcă altfel sfîrșitul tragediei sale ar fi în aer — întrețin, deopotrivă iluzia că răzbutătorul trebuie să vină.

Acest dramaturg își zice Filon cel Tânăr și a fost plătit de senat ca să scrie 12 piese în care să înfățișeze viața înfloritoare a cetății. Firește, trecînd peste episodul prin care și-a dobîndit coroana regele (care apare în chip de salvator).

Dar, în ciuda perchezităților care i se fac din cînd în cînd și în ciuda faptului că Oreste nu mai vine odată, noul dramaturg se încapătinează să scrie pe ascuns chiar tragedia acestuia, care îi este — în dublu sens — interzisă. Tema autorului (pe care unii dintre postmoderniștii noștri cei mai orgolioși, dar nu și cei mai talentați, sînt siguri că au inventat-o ei) este, deci, în mod explicit tratată. Dar, spre deosebire de aceștia, Filon cel Tânăr (care trăiește în antichitate), știe foarte bine că el nu este nici primul, nici singurul care o

abordează. Că dacă așteptarea asta a regelui ucigaș (și a dramaturgului) nu ar fi fost privită așa cum a privit-o el, ne-am fi aflat în fața unui alt comentariu al textului tragic, poate la fel de plauzibil. Fiindcă privirea autorului e cea care face totul. Începînd cu începutul. În cazul de față cu amorul dintre Egist și Clitemnestra, care, în ochii lui Cunqueiro, apare mai puțin odios decît îl știam de la Eschil. La el regina ne este înfățișată ca și văduvă, înainte ca Agamemnon să fi fost ucis. Faptul că s-a consolat, după o vreme, cu altcineva care o iubea devine astfel aproape omenesc. Chiar dacă totul s-ar fi petrecut din întîmplare. Dacă regina ar fi călcat — așa cum ne spune autorul — pe coada ciinelui lui Egist și numai datorită proverbialei sale temeri de ciini ar fi căzut în brațele stăpînului acestuia. Egist nu trebuie să-și imagineze că ea ar fi putut să calce pe coada altui cine și să cadă în brațele altcuiva și nu-și imaginează. Altfel ar fi îngrozitor să plătească pentru acest amor așa cum a plătit. Pe de altă parte, îi și place rolul care i-a fost dat și nici n-ar mai vrea să renunțe la el, oricît de greu îi este. Iși petrece, deci, vremea pîndînd din turnul de observație venirea lui Oreste și făcînd (ca la teatru) exerciții de cădere sub sabia acestuia. Din cînd în cînd îl putem auzi vorbind singur în vreme ce pune la punct scurtul dialog care ar trebui să aibă loc între regină și fiul ei. Deși nu se îndotese de faptul că toată cetatea depinde de gîndirea sa matură și că, dacă într-o zi s-ar îmbolnăvi el recolta ar fi compromisă, acest suveran are și momente cînd nu e deloc mulțumit de sine. Cînd e convins că nu a făcut chiar totul. Că ar fi trebuit să fie ceva mai activ; să-și trimită iscoadele la răscruce să-l aștepte pe răzbutător și să aranjeze acest dialog chiar cu el, pentru ca totul să iasă așa cum trebuie. Dramaturgul cetății l-ar avea gata scris, va constata, fără urmă de ironie.

Oricum — deși pare că prezicerea făcută nu se va mai împlini niciodată — el nu-și poate abandona rolul și postul în care stă de pază. Și în felul său are dreptate. Fiindcă dacă rolul jucat în antichitate nu se mai poate respecta întocmai, prin chiar această lungă așteptare, personajul intră în noul rol creat de Cunqueiro. Pe cînd dacă s-ar fi plictisit și ar fi abandonat pur și simplu terenul, l-am fi dat cu totul uitării. Cum l-am fi dat și pe cel care nu mai vine odată și nu-l mai ucide.

Dar iată că, după zece ani de pîndă zadarnică, în care n-a mai apărut nici măcar un suspect (fiindcă toți au fost deja suprimați) și tot sistemul de pază instituit a început să pară nejustificat, apare, în sfîrșit, un nou om care seamănă cu Oreste.

Noul venit își spune Don León și ajunge în piața din Micene în ziua cînd negustorii își vind, la suprapreț, funiile lor de ceapă care le sînt oferite ca jertfă fraților Cosma și Damian. Străinul nu pare deloc dispus să aducă o astfel de jertfă nici unui sfînt și atunci cerșetorul Tadeo — „care este un om liber tocmai pentru că e cerșetor și care, pentru că e om liber” din cînd în cînd lucrează și pentru funcționarul de la biroul de înregistrare a străinilor, se oferă să-și vîndă în acest scop o mierlă pe care o ține ostentativ în mină. Atunci cînd Don León va arunca un ban de aur pe masa din cîrciuma în care are loc neobișnuita tocmeală, mierla va începe să cînte **Leul intră pe porți**. Un cântec de lume care, după cum i se va explica străinului (sau ce o fi el), a fost interzis mulți ani și a început din nou să fie la modă atunci cînd au suprimat cenzura.

Se înțelege că Leul era Oreste și că venirea sa, după atîta vreme de așteptare, devenise un subiect de glumă chiar și pentru copii.

Noul om care seamănă cu Oreste, aflînd toate astea, înțelege că în ciuda tuturor glumelor care se fac în cetate riscă totuși să-și piardă viața, dar nu-i displace rolul său și, în plus, moare de curiozitate să o vadă pe Ifigenia, despre a cărei frumusețe s-a dus vestea.

În vreme ce îl așteaptă, funcționarul de la biroul de înregistrare a străinilor rememorează cazurile care l-au precedat pe suspect; el n-ar vrea să reinvie spaima de altă dată și l-ar lăsa pe noul venit să plece unde o vedea cu ochii. Întîi fiindcă posibilitatea de a fi chiar Oreste i se pare destul de mică. În al doilea rînd pentru că, dacă noul venit chiar ar fi răzbutătorul, s-ar întîmpla, în fine, ceea ce oricum ar trebui să se-ntimple odată și apoi și-ar putea vedea și ei de ale lor. Dar Don Eusebio este funcționar plătit pentru paza regelui și nu are voie să uite asta. Ca urmare, atunci cînd străinul lasă, ca din întîmplare, să i se vadă catarama pe care se află însemnele răzbutătorului, reintră în rolul pe care era pe cale să-l abandoneze, făcîndu-l pe vizitatorul său să constate ironic: „Dacă toți cei care seamănă cu Oreste ar fi Oreste, n-ar mai merita osteneala să îi Oreste!”. Fiindcă într-adevăr este o osteneală cumplită să fie Oreste și să poți să vii exact atunci cînd și s-a prezis. Ceea ce nu înseamnă că nu este o osteneală și mai îngrozitoare să fie Oreste și să nu poți veni pentru răzbutărea prezisă pînă la adînci bătrîneți, așa cum se întîmplă în parodia lui Cunqueiro.

Însuși dramaturgul cetății — care nu vroia să-l abandoneze cazul — va fi nevoit ca, în vreme ce-l așteaptă cu îndărătnicie, să mai scrie totuși și altceva. Și va scrie o piesă pentru Doña Inés — o femeie ușor exaltată, care în regiunea ei trece drept sfîntă și care, ca toate femeile ușor exaltate, va aștepta întoarcerea lui Oreste așa cum ar aștepta întoarcerea unui iubit.

Prin venirea lui Don León, toată lumea aceea care parcă uitase tragedia în care fusese tiriat (deși tot ce se întîmplă rău în cetate era motivat prin teama de răzbutărea care va să vină, sau poate tocmai de aceea) va fi nevoită să-și aducă încă o dată aminte de Oreste. Numai că, după atîta vreme, fiecare și-l va aminti altfel. Dacă în sfîrșit ar veni, cine l-ar mai putea recunoaște în asemenea condiții?!

La rîndul lui, întîrziatul Oreste nu mai știe nici el cum o fi arătînd acum Egist și dacă ar mai vrea cu adevărat să-l omoare. În nesfîrșitul său drum înapoi către Micene, se tot tînguie în fața tuturor și întreabă pe fiecare dintre cei care îl ascultă (morți de plictiseală) ce ar face în locul său. Absolut toți — de la primul marinar cu care stă de vorbă pe puntea corăbiei, pînă la tiranul cetății care îl găzduiește pentru o vreme — îi împărtășesc din experiența lor în materie de răzbutăre și îi răspund fără urmă de ezitare: atunci ar fi meritat, dar acum, după atîta vreme?! Și cînd nu reușesc să-l convingă definitiv cu alte argumente, constată: da..., dar are, oare, cineva dreptul să-și ucidă mama?

Ca și Egist, Oreste știe, deci, că pe măsură ce trece timpul răzbutărea va fi și mai greu de înfăptuit. Dar cum să iasă din rolul care l-a fost menit?

În vreme ce așteptarea asta care nu se mai termină degradează totul, vestea întîmplărilor care au loc la Micene se răspîndește pînă departe. Interesat de povestea lui Egist, la curtea acestuia va veni în vizită tracul Eumôn, care are un motiv al lui (destul de comic dacă e privit din afară) să plece în călătoria exact atunci cînd sînt defilări în regatul său și care se pricepe, ca nimeni altcineva, la femei și la catiri. Acesta îl va convinge (și îl va finanța) și pe Egist să plece o vreme (incognito) din locul în care stă la pîndă. Zilele de evaziune în afara țînutului așteptării vor fi cele mai ferice zile din viața regelui. Pe drum tracul Eumôn — în țara căruia nu există teatru — are o străfulgerare de geniu. Anume că Egist și Clitemnestra sînt pradă unei comedii a erorilor. El nu e deloc convins că Agamemnon a fost ucis, intrucît nimeni dintre cei care-l cunoșteau nu a văzut cadavrul.

Eumôn știe bine că Oreste era grăbit. El ajunge la concluzia că, în graba lui, acest personaj ar fi putut să sară de la pagina 150 — unde era locul său în tragedia care e scrisă în întregime — și să apară, în cea care se scrie acum, mai devreme. De ce? Ca să termine odată ce avea de făcut și apoi să-și poată trăi și el viața lui. Luînd-o înaintea timpului, el ar fi putut ajunge să se răzbune înainte de întoarcerea tatălui său de la bătălie. Și, în acest caz, Egist l-ar fi ucis pe Oreste cre-

zînd că-l ucide pe Agamemnon iar acum acesta nu mai venea tocmai pentru că era mort și putrezit de mult timp.

Asta l-ar fi putut liniști de tot pe Egist dar, a doua zi, tracul Eumôn (care în țara lui trecea drept un intelectual sceptic) va spune că, de fapt, habar n-are ce s-ar fi putut întîmpla atunci. Dar că posibilitatea unei astfel de erori nu este exclusivă și deci regele poate trăi și cu speranța că răzbutătorul nu mai există.

Egist nu va înțelege mare lucru din toate astea dar va fi totuși foarte încîntat că Eumôn s-a preocupat atît de mult de cazul său. Deși, în treacănt fie zis, nu prea ar avea motive; tracul este un om curios care se arată cel puțin la fel de interesat și de piesa Doinei Inés — pe care dramaturgul o scrie numai datorită faptului că tot nu vine Oreste și tot n-are ce face în acest timp. Ba, am zice că e interesat de această piesă oarecare mai mult decît de tragedia lui Egist, fiindcă este convins că la o adică, ar face față situației și ar vîdeca-o el însuși pe femeia care stă singură închisă în turn și visează amorul ieșit din comun.

Dar asta nu înseamnă că Egist nu rămîne un caz care merită din plin interesul tracului Eumôn și al nostru. Fiindcă, orice s-ar zice, această așteptare a lui — care uneori pare că ține de aproape o viață de om, altelei de mai mult de două milenii — nu e deloc ușor de îndurat. Singura mîngiere — ne spune textul autorului — este că, în vreme ce îl așteaptă pe Oreste, Ifigenia rămîne la fel de tînără și de frumoasă. Dar, la drept vorbind, de unde putem să știm dacă nu este și asta doar o iluzie, de vreme ce stă închisă în turn și nimeni n-o mai poate vedea?

După ce colîndă la nesfîrșit prin lume, străbătînd locuri prin care nimeni n-a auzit de Micene și nu-l poate îndrepta într-acolo apare, în sfîrșit, și Oreste. Dar, venind atît de tîrziu, el nu mai seamănă cu Oreste E un băiet bătrînel cu părul alb care simte cum toată lumea îmbătrînește odată cu el și care parcă nu mai știu pentru ce a venit. Nu mai recunoaște nici măcar locurile din care a plecat. Fiindcă, în tre timp, aproape tot ce a fost altădată a dispărut. Însuși prezicătorul — fără care eroul nostru n-ar fi fost nevoit să ia drumul pribegiei — a murit în mizerie, meseria lui devenind nerentabilă tocmai datorită întîrzierii despre care vorbim. Pe locul unde ghicea el cîndva în măruntă de pasăre s-a stabilit, nu întimplător, un luminărar care, amintindu-și cu nostalgia cum era acum două milenii în această cetate îi va spune vizitatorului său: „Eeei, ce bine ar fi fost dacă ar fi venit Oreste!”. Și nu va fi greu să-nțelegem cită dreptate avea să spună asta și să ofteze. Măcar pentru că, în ultima vreme, îi dăduse lui Egist luminări pe credit iar acesta nu i le mai plătește niciodată.

Și dramaturgul îi făcea luminări (mult mai bune), va adăuga apoi cu mîndrie, dar dramaturgul i le plătea. Iar ades îl invita la lumina lor să-i citească ce scrie. Și, după cum îl asculta el (sau nu-l asculta), mai îndrepta pe ici pe colo cite ceva.

Înainte de a muri, Filon cel Tânăr (care începuse să-și spună Filon al II-lea) l-a rugat pe acest prim critic al său să scoată dintr-un sertar un glob transparent în care era modelat deznodămîntul piesei lui rămase neterminată. În interiorul acestui glob — meșterit într-un bulgăre de zăpadă — putea fi văzut, în sfîrșit, Oreste înfigîndu-și spada în trupul lui Egist. La picioarele lui sta în genunchi Clitemnestra. Toți trei într-o ținută impecabilă. O imagine îndelung visată peste care ningeau. Fulgii de zăpadă albisera părul lui Oreste și el apăsese așa cum era acum. O vreme a privit înmărmurit această scenă, care ar fi trebuit să fie cea mai importantă din viața sa, iar apoi s-a trezit întrebînd despre altcineva: „Ce s-o fi întimplat cu Oreste?” I s-a răspuns oarecum de sus: „Numai Oreste ar putea să știe ce s-a întimplat cu Oreste”. El a înțeles astfel că nu mai avea ce să caute la Micene și va pribegi mai departe prin lume. Iar noi vom mai zăbovi o vreme, fie rîzînd în hohote cînd cerșetorul orașului încearcă să-i vîndă lui Don León mierla sa, care la vederea unui ban de aur începe să strige: **Leul intră pe porți!**, fie înduioșat pînă la lacrimi de prostituatela cetății care-l așteaptă încă pe răzbutător, din ce în ce mai decise să nu-l trădeze. Vom sfîrși prin a lua aminte cum maestrul spadasin va constata că Don León a lovit manechinul chiar așa cum ar fi trebuit să-l lovească Oreste pe ucigașul tatălui său și îi va spune pe tonul cel mai admirativ: dacă ar sosi, l-aș trimite să-l înveți să lovească astfel, fără greș. „Nu pentru că mi-ar plăcea să văd cum sînt asasinatî regii, ci din dragoste pentru lovitura asta desăvîrșită”.

Artă pentru artă, am zice, avînd în vedere umorul ce pare independent de lucrurile grave care se spun în această carte. Dar, nu peste mult, am constatat că și cu independența asta a umorului este ca și cu aceea a cerșetorului Tadeo, care, intrucît era un om liber putea să-și întilnească pe toți cei ce seamănau cu Oreste, dar, fiindcă tot îi întilnea și tot era liber, îi purta exact pe acolo pe unde era nevoie să fie purtați.

Apoi ne vom aminti că, de fapt, nu numai prezicătorul, ci nici maestrul spadasin — de care era absolută nevoie pentru pregătirea unui deznodămînt tragic în înțelesul clasic al cuvîntului — nu mai există. Și ne vom consola cu parodia, care — în acest moment istoric — ne reprezintă, poate, cu mai multă îndreptățire. Cu condiția — îndeplinită de Cunqueiro ca gustul pentru lovitura aceea desăvîrșită să nu dispară. În locul spadei să pătrundă, exact cînd trebuie și exact pînă unde trebuie, cuvîntul.

Ileana Mălăncioiu

Text scos de cenzură din numărul 4/1988 al revistei „Viața Românească”.

* E vorba de traducerea Irinei Runcan — apărută la Editura Univers în 1973



Vermeer sau domesticirea luminii

Secolul al XVII-lea consacră în arta universală pictura olandeză. Un oraș somnolent — Delft — intra în istoria artelor prin cel mai de seamă cetățean al lui: **Jan Vermeer**, deși contemporanii săi au păstrat mult prea puțin amintiri despre trecerea sa prin acel orizont de lume. Nu știm cât de mare i-a fost voga în timpul vieții, dar ne sînt cunoscute revelațiile pe care colecționarii de artă ai Europei le-au avut, două secole mai târziu, cînd aveau să fie descoperite trei pinze excepționale: „**Vedere din Delft**”, „**Lăptăreasa**” și „**Strada**”. Europa intra cu uluială atunci în posesia unuia dintre cei mai mari artiști ai săi din toate timpurile, deși din opera lui erau cunoscute mai puțin de 20 de lucrări.

Vermeer a devenit repede simbolul artistic al Renașterii olandeze, în jurul căreia s-a clădit una dintre cele mai prolifere școli de pictură, cu o foarte largă arie de răspîndire. Prin ce se distinge pictura acestui olandez? El este, înainte de toate, exponentul rafinamentului pictural, care, după prodigioasa „experiență Rembrandt”, avea să consacre suprema virtute a picturii de a aduce la eterică vibrație a poeziei prin abordarea realului cu instrumente foarte precise și cu o capacitate de surprindere a detaliilor o mare perfecțiune. Sintem tentați, mai ales astăzi, să acoperim impresiile ce ni le provoacă pictura lui Vermeer, de etichetări superlative, trădîndu-ne astfel înalta bucurie a dialogului vizual, dar și sărăcia cuvintelor în a o exterioriza.

Exegezele întreprinse pînă astăzi însumează un volum de referințe ce depășește cu mult întinderea operei. Dar pictura lui Vermeer ne cucerește,

înainte de toate, prin **elogiul simplității vieții domestice**, pe care artistul o radiografiază cu un ochi absolut. Tehnic vorbind, pictura sa nu a produs o revoluție, ci a împins pînă la ultima expresie a perfecțiunii armonioase cuceririle gildelor artistice de pînă la el. Ceea ce fascinează în uleiurile sale este universul complet al elementelor obiective ce compun, de regulă, un cadru existențial. El este unul dintre pictorii ce au înțeles, înainte de resurecția impresionistă, rolul fundamental al luminii în definirea formelor și a raporturilor dintre culori. La Vermeer formele cuprinse în cadru nu sînt redare prin contur, ci prin prelucrarea savantă a efectelor de lumină pe suprafața obiectelor, în structura lor materială, în spațiul din jur, prin redarea raporturilor ce se stabilesc în permanență devenire a luminii în culoare. Nu întimplător, **stilul Vermeer** a generat mai mulți falsificatori și imitatori decît discipoli. Performanțele atinse de pictura sa sînt mai lesne de imitat decît de dezvoltat creator într-o direcție sau alta.

În pinzele lui se îmbină, în armonii unice, atributele compoziției de gen cu cele ale naturilor statice. Universul figurat de pictor se împlinște firesc din acordurile simple, normale și cordiale, pe care artistul le descoperă între un detaliu sau altul al ambianței pe care o cercetează. De aceea, pictura lui este îmbibată de suava lumină a intimității unui interior burghez, mișcarea, gesturile personajelor sînt domoale, expresia lor închipuie teritoriul ale tiniei și echilibrului interior, chiar și atunci cînd un rid al figurii pare atins de umbrele îngrijorării.

Cele mai multe dintre lucrările sale au ca subiect **familia** cu tot cortegiul



ei de munci și ritualuri domestice. În interiorul acestui cuprins existențial fundamental, pe care pictorul îl perpece parcă cu o pioasă sensibilitate, artistul concentrează, cu mijloace specifice, elemente ale tuturor genurilor picturii — de la portret la peisaj și de la natura statică la compoziția alegorică. Tocmai prin această rară virtute, Vermeer înseamnă în pictura universală împlinirea desăvîrșită a unui spirit. Creația sa este un șir de capodopere, chiar și atunci cînd subiectul pare mai modest, pretabil mai degrabă unei tratări convenționale sau manieriste, cum e în lucrarea „**Tînără în fața spinetei**” sau în „**Fata cu turban**”. Niciodată pictorul nu a cedat, însă, în fața tentativei de a zugrăvi realitatea altcumva decît instinctul său artistic și meticulozitatea cu care și practica meșteșugul i le-a dictat. Și dacă în compoziție destule elemente motiverice pot fi preluate ulterior de alții, poate și cu mai mult succes (cum și el, la

rîndul lui, a făcut cu pretexte figurale vehiculate de alți artiști în epocă), sensibilitatea și geniul său coloristic sînt inconfundabile. Gama de albastru și galben, verde și roșu în asocieri și juxtapuneri de o indicibilă căldură, gradul de saturație a tonurilor cromatice, totul articulîndu-se prin intermediul accentelor de lumină albă sau opalescentă cuprinse pe un perete din fundal ori pe o pardoseală marmorată, jocurile edulcorate ale luminii naturale, consistentă pînă la senzațitate în formele anatomice și transparentă, punctiformă pe obiectele statice, toate acestea compun unicitatea expresiei plastice consacrate de marile pictori din Delft, virtuozitatea lui tehnică.

Prin Vermeer se afirmă în arta universală limpezimea unui stil, care ne întărește convingerea că uneori omul poate atinge, prin creație, strălucitoarea demnitate a rostirilor demiurgice.

Corneliu Antim

muzică

Creație și artizanat

Nu există istorie. Avem doar o teorie a „istoriilor”. Putem desfășura această afirmație și acoperi cu ea întreaga realitate, inclusiv pe cea a formelor muzicale. Un fost profesor al Conservatorului din București, el însuși creator, ne sfătuia pe noi, studenții, să evităm studiul fugii pe „modelul” Bach. Nu este tipic, ne spunea el și ne îndrepta grijuliu spre forma „canonică”, așa cum o vedea Vincent d'Indy. Reușitele noastre în ale fugii, puține cîte erau, nu semănau nici cu Bach — din păcate, nici cu d'Indy — din ferocitate. Nu ne priau rețetele. Evitam, pe atunci mai mult instinctiv, ceea ce aș numi portretul „robot” al formei. Oricît de adîncită ar fi o analiză — mă gîndesc la cele făcute de Ștefan Niculescu sonatelor beethoveniene, sau cele ale lui Sigismund Toduță pe piesele barocului muzical — ea, Forma nu poate fi prinsă în totalitate. Ar fi să reinventăm opera, ceea ce este, practic, imposibil. Tiberiu Olah, un alt excelent analist evita terminologia de școală, găsind-o irelevantă și se oprea îndelung asupra cîte unui detaliu, legat mai ales de ideea de timp, descoperind întotdeauna cîte ceva ce contrazicea sever cunoștințele noastre de teorie muzicală. Profundele lui intuiții pătrundeau dincolo de stratul „exterior” al creației. Un fragment rapid de șaisprecizimi se dovedea, prin subsumarea sa armoniei, a fi, de fapt, lent, iar altul, format din note lungi, proiectate în spațiu, era mult mai dinamic. Radiografierea, dilatarea detaliului ne spunea mai mult despre creație decît cea mai conștiințioasă analiză a întregului. Punctele de interes în care se dovedea genialitatea creatoare a oricărui mare compozitor se dovedeau a fi „abaterile”, „erezile”. N-aș vrea să par că apăr o cauză dinainte cîștigată. Nici nu cred că este cîștigată. Școala ar trebui să înceapă prin a evita studiul portretului „robot”. Beethoven reinventa mereu forma de sonată, așa cum Bach reinventa cu fiecare piesă nouă fuga,

Dacă am reușit să spun ceva plauzibil despre creație, o parte a fenomenului contemporan, cea „artizanală” ridică numeroase semne de întrebare. Dacă, pe lângă reușitele certe, în muzica simfonică și camerală unii „postmoderni” se întorc la litera și nu la spiritul marilor forme și stiluri, iar alții încearcă să scape de tirania lor mergînd uneori spre inform, în muzica nu mai puțin importantă, după mine, cea destinată copiilor, forma (portretul „robot” al ei) nivelează la extrem peisajul. Un învățămînt muzical nou, așa cum ne dorim, ar trebui să-și reamintească de puternica tradiție corală antebelică, iar retoricile de tip festiviste să funcționeze atîta timp ca probe „impuse” și simple variante ale limbajului „de lemn”, s-ar conveni să elibereze cît mai curînd „scena”. Uniunea Compozitorilor, prin secțiile ei de profil este decisă să-și spună și ea cuvîntul în această problemă. Libertatea de exprimare trebuie să se supună mai mult ca niciodată fertilelor „constringeri” interioare.

Valentin Petculescu



film

Akira Kurosawa

Kurosawa este o legendă vie a cinematografului, un cineast care a reușit marea performanță de a transfera naționalul în universal. Performanță rară, cu atît mai prețioasă înad vîrba de un domeniu exotic, misterios, cum este civilizația, cultura japoneză. Născut la 23 martie 1910, Akira Kurosawa a urmat cursurile Academiei militare din Toyama și a absolvit, de asemenea, Facultatea de pictură a Academiei de arte frumoase din Tokio. În cinema, el a intrat în 1936, ca asistent al regizorului Kadjiro Yamamoto, împreună cu care, de altfel, va fonda, în 1949, o companie independentă, producătoare a celor mai bune filme din următorii 5-6 ani, inclusiv cele ale lui Kurosawa.

Astăzi, la împlinirea a opt decenii de existență, Kurosawa se poate mîndri cu propulsarea în lume a cinematografului japonez, care, iată, de trei decenii ține aprins interesul cineaștilor și al specialiștilor de pretutindeni și constituie vedeta festivalurilor, indiferent de semnătura care îl reprezintă. Căci, în 1951, la Veneția, unde era distins cu „Leul de aur”, *Rashomon* deschidea nu doar o pagină nouă în filmografia lui Kurosawa, dar și în istoria filmului japonez: *Rashomon* este unul dintre filmele care, în opera unui mare cineast, marchează o schimbare radicală în maniera artistului, stabilindu-l, în fapt, autenticul stil, cum s-a întimplat, de pildă, cu *Aventura pentru Antonioni*, 8 1/2 pentru Fellini, *Ghepardul* pentru Visconti, *Totul de viuzare* pentru Wajda. „Cînd am primit, în 1951, Marele Premiu la Veneția — spune Kurosawa — m-am gîndit că aș fi fost mai fericit și că recompensa asta ar fi avut pentru mine o semnificație mai mare dacă ar fi încununat una dintre creațiile mele care au arătat ceva din Japonia contemporană, așa cum a făcut *Hoții de biciclete* pentru Italia”. Într-adevăr, filmele sale anterioare — *Cea mai blînda*, *Cel care a călcat tigrul pe coadă*, *Nu-mi regret tineretea*, *O duminică minunată*, *Îngerul beat*, *Ciinele turbate*, *Scandalul*, realizate în deceniul 5, făceau parte din categoria numită *ghendai gheki*, adică a celor cu subiecte contemporane. Dar, dacă după *Rashomon* Kurosawa revine uneori la tematica modernă, cu *A trăi* în 1952, *Dacă păsările ar ști* în 1955, *Ticăloșii dorm în pace* în 1960, *Între cer și infern* în 1963, *Dodeskaden* în 1970, și să mai consemnăm două excepții, ecranizări după Dostoievski și Gorki, respectiv *Idiotul* în 1951 și *Azilul de noapte* în 1957, care, deși adaptate mediului japonez, sînt foarte fidele spiritului original, totuși titlurile care-l propulsează în vir-

ful ierarhiei mondiale a artei a șaptea sînt cele revendicate categoriei *Jidai gheki*, a filmelor cu subiecte istorice. Aici se află adevăratul creator, nutrit din istoria și tradițiile atît de specifice ale neamului său, un specific care-i va permite să-și hierarizeze peliculele cu o caligrafie desprinsă parcă, din planul cinematic și al ritmului, din ritualul, solemnitatea codului cavaleresc al samurailor și inspirată, în ordinea plasticii și compoziției cadrului, din stampele japoneze medievale. Prima încercare a fost, *Asadar Rashomon*, în 1950, aceea poveste a relativității adevărului. I-a urmat, în seria filmelor istorice, *Cei șapte samurai*, o altă peliculă faimoasă, premiată și ea la Veneția, în 1954, dar cu „Leul de argint”, și ceea ce o mai apropie de *Rashomon* este faptul că ambele filme au fost re-luate în versiuni occidentale, după *Rashomon* Martin Ritt a făcut *Ultraj*, iar *Cei șapte samurai* au devenit, în viziunea lui John Sturges, *Cei șapte magnifici*. Interesant că filmele istorice care completează filmografia lui Kurosawa, *Yo-jimbo*, *Sanjuro*, *Barbă Roșie*, *Kagemusha*, se inscriu între două coperte inspirate din Shakespeare, prima — un Shakespeare și el adaptat istoriei japoneze, *Castelul păianjenului* sau mai cunoscut cu titlul *Tronul însingurat*, în 1957, după *Macbeth*, iar ultima, chiar ultimul film al lui Kurosawa, *Ran*, încă o versiune, de asemenea japonizată, a *Regelui Lear*. Cu *Ran* s-a deschis, în 1985, noul festival „Tokio International Film Festival”.

Premiile nu l-au ocolit pe Kurosawa, iar acesta le-a meritat; pentru *Vînătorul din taiga*, realizat în colaborare cu cinematografia sovietică, regizorul japonez a primit Oscarul pentru cel mai bun film străin în 1975; anul următor, i s-a acordat titlul de „persoană cu merite culturale deosebite”, distincție decernată pentru prima oară unui cineast. Iar aceste merite ar putea fi deduse, dincolo de virtuțile artistice ale creației, din crezul lui Kurosawa: „Pentru a descoperi realul, trebuie să-ți scrutezi lumea foarte atent, să cauți acele lucruri care contribuie la această realitate pe care o simți în adînc. Cred că toate filmele mele au o temă comună, decurgînd dintr-o întrebare: De ce nu pot oamenii să trăiască în înțelegere, în bucurie, în bunățate. De ce nu încearcă oamenii să fie mai fericiti împreună?”

Premiul Oscar recent obținut pentru întreaga carieră vine să încununeze o activitate de aporape o jumătate de veac, amenințată în cîteva rînduri să fie întreruptă, hotărîre pe care, din fericire, cineastul nu și-a respectat-o și sperăm să n-o reia, chiar dacă a apucat să publice o carte intitulată *Un fel de autobiografie*, adică propriile sale memorii.

Sergiu Selian

FRIEDRICH CH. ZAUNER

ŞARADE



Când galeristul münchenez Jakob von Langheim, scurt timp înaintea unui vernisaj, își pune lucrurile în geamantan și pleacă la pescuit în Klammtal, Austria, dorește cu asta să se distanțeze de întâmplările din ultima vreme, întâmplări ce l-au dezechilibrat sufletește. Dar frumusețea toamnei de la țară nu-i poate alunga plictiseala din suflet și nu îi redă liniștea interi-

oară pe care-o căuta. Ca atrase de un magnet, gândurile lui se întorc mereu spre soția sa, Karin, înstrăinată de el, din cauză că e orbită de scena culturală, confundând creatorii adevărați cu epigonii.

De aceste gânduri chinuitoare, von Langheim scapă numai în clipa în care în bucătăria pensiunii unde locuiește descoperă Tabloul. Portretul unei femei, al unui pictor necunoscut,

El este fascinat de acest studiu, deoarece autorului i-a reușit să picteze nu doar femeia deosebită, ci chiar „ființa femeii”. Modelul real al tabloului nu-l mai lasă să plece și el caută urma acestei femei cu o pasiune care nu se poate explica decât prin natura realităților sale intime speciale cu propria soție.

Îl găsește pe pictorul Bigus, Bigusch sau Bagosch, care în ciuda înzestrării sale de excepție remarcată de critici n-a mai expus de mult, intrând într-un voit anonim, retras într-o izolare aproape totală, vecină cu sălbăticia, îngrijindu-și soția bolnavă de cancer, într-un sat de munte, unde își cum-părăse o mică proprietate. Discuția pe care von Langheim o are cu pictorul exprimă crezul artistic al autorului: „Mintuirea estetică de care avem nevoie trebuie să ne-o dea poezii, muzicienii și pictorii, nu preoții, politicienii sau oamenii de știință. Lumea din jur este cea care ne îmbolnăvește. Înainte eram un plastician oarecare. Am umplut multe pinze și am crezut că tabloul din asta constă. Am expus și am fost laudat. Chiar ridicat în slăvi, căci pictam pentru faimă și bani. Azi pictez pentru viață”.

Calea spre marea artă a fost găsită, deoarece în timp ce alți plasticieni, ca Mowenpick, încearcă să-și facă

reclamă prin tot felul de exhibiții, tabloul pictorului quasianonim dar autentic va fi cumpărat de galerist, dar nu pentru a fi revândut în galeria sa, ci pentru a fi păstrat pentru sine.

Dramaturgul Friedrich Ch. Zauner a optat pentru proză. El a realizat că în teatru lumea înconjurătoare e nevoită să rămână mereu în culise, pe cînd în proză aceasta contribuie la o mai mare adîncire în sinele autorului. Că el însă nu s-a dezis nici ca dramaturg o dovedește această a doua sa carte de proză, plină de tensiune și de descrieri lirice de peisaje, imbinată într-o manieră impresionantă.

Apărută în acest an la editura „C. Bertelsmann” din München — după ce în 1981 îi apăruse romanul „Acolo sus la oamenii aceia din pădure”, despre care „Frankfurter Allgemeine Zeitung” scria că „se remarcă prin capacitatea autorului de a aduce pe o scenă imaginară figuri și peisaje plastice și de a schița caractere din dialoguri scurte și descrieri succinte” — povestirea „Scharade” e valoroasă prin aceea că incită la o meditație gravă nu doar asupra rolului benefic al artei în viața spirituală a omului, dar și asupra sensului existenței, în general.

Gavril Matei Albastru

PRINȚUL HERMETIC (II)

Conceptul de angoasă, ca prototip al in-textului, manifestă ambiguitatea atât la nivelul textului care naște, ca „filigran”, „observatorul” ocult ce produce textul cât și la nivelul teoretic, unde noțiunile de „inocență”, „angoasă” și „hermetism” reprezintă atât categorii psihologice cât și paradoxale care asociază contrariile. Kirkegaard atribuie un „caracter dialectic” acestei uniuni paradoxale, dar aceasta reprezintă contrariul dialecticii hegeliene. Prin uniunea paradoxală și suspensia contrariilor, formulate prin oximoron și chiasm, filozoful danez permanentizează contrariile, în vreme ce Hegel le suspendă spre a le conserva într-o sinteză cu adevărat dialectică (Aufhebung). „Dacă vom considera caracterul dialectic în angoasă, vom constata, pe bună dreptate, ambiguitatea ei psihologică, spune Kirkegaard.angoasa este o antipatie simpatică și o simpatie antipatică... Limba abundă în confirmări ale unei categorii psihologice atât de bogate; nu spunem oare: dulce angoasă, dulce anxietate sau, de asemenea, o angoasă stranie, o angoasă cumplită, etc.” (Op. cit., p. 62).

În același fel, Kirkegaard încearcă să analizeze „dubla natură” a „hermetismului” și să discearnă „hermetismul sublim” (Ibid., p. 182), semn al „supremei libertăți” (Ibid., p. 179) și al „pactului de alianță cu Binele” (Ibid., p. 194) printr-o „expansiune supremă” (Ibid., p. 193) a conștiinței. „Hermeticul Hamlet” (Ibid., p. 185) încorporează „dubla natură” a „hermetismului” într-o ambiguitate întreținută, în egală măsură, de regimul său ontic și de spiritul paradoxal al gândirii lui Kirkegaard.

„Hermetismul sublim” însuși are propriul său paradox: el prezintă o claustrare voluntară în perspectiva dezmarginirii și libertății depline. „Un astfel de hermetism, spune Kirkegaard, echivalează cu o expansiune și nimeni nu a cunoscut vreodată o expansiune mai frumoasă și mai nobilă decât individualitatea care se închide în matricea unei mari idei. Libertatea este chiar fața care dezmargină. (Ibid., p. 179).

Pînă la un punct, această claustrare strategică ce permite o supremă expansiune conform dinamicii paradoxale a cercului infinit, reprezintă însuși regimul lui Hamlet, prințul hermetic închis într-o „mare idee” matricială.

Kirkegaard descrie condiția „hermetismului sublim” în deplină analogie cu structura textului care desfășoară această descriere: un in-text în care „observatorul” este învăluit ca un embrion în placenta de cuvinte ce-l nutrește, sortindu-l unei epifanii finale a sensului „organic” al operei.

Kirkegaard destină claustrarea benefică în matricea textului unei libertăți totale. Dimpotrivă, în patosul cu care circumscrie, printr-o succesiune de determinări negative, „hermetismul de-

monic” (angoasă a Binelui, non-libertate, deschidere involuntară, tăcere ca sistem, abstracție goală, discontinuitate, pasivitate, autism, mimică, plictis) el consacră fatalitatea închiderii printr-un ciclu al categoriilor: „Astfel, spune el, se închide în cerc acest lanț de concepte, căci forma vidului nu este alta decât hermetismul” (Ibid., p. 193). În gândirea lui Kirkegaard, „hermeticul Hamlet” își confirmă ambiguitatea „dublei naturi” prin această revelație izmorfie dintre planul ontologic și cel logic. Filozoful ezită în mod programatic să discearnă componentele acestei sinteze paradoxale care decide suspensia ontică a prințului hermetic. Pe de altă parte, textul shakespearian nu-i oferă nici un argument care ar justifica o opțiune. Comportamentul lui Hamlet este predictat, în mod secret, de identificarea sa inconștientă cu Hermes. Vrînd să trezească remușcarea mamei sale, Hamlet îi arată portretele tatălui și unchiului său. Chipul celui dintîi este o epitomă a atributelor divine: „Cît farmec, vezi-l, e pe chipul acesta: / Cu părul inelat al lui Hiperion, / Cu fruntea parcă a lui Jupiter, / Cu ai lui Marte ochi poruncitori / Și plini de-amenințare, și-o statură / Asemeni celei a lui Hermes, crai-nic / Văzut, sub cer, pe-o culme pogorît. / O-ntruchipare și o plămuire / de parcă zeii toți și-au pus pecetea / s-arată lumii ce-nsemnează-un om. / A-cesta fost-a soțul tău”. (W. Shakespeare — Hamlet, III, 4, trad. de Ion Vineanu). Acest portret ideal al regelui ucis este „hermetic” în dublu sens. În primul rînd, îl reprezintă, de fapt, un portret al lui Hermes dăruit cu bucle apolonice, frunte jupiteriană și priviri marțiene. În al doilea rînd, această sintaxă umană de paradigme sacre, adică această uniune de contrarii într-o totalitate ideală, această conjuncție de ordine ontice incompatibile într-o unitate de supremă armonie, nu putea fi decât opera lui Hermes, zeul mesager și psihopomp, care menține în contact eficient, salutar sau dezastruos, divinitățile și umanul prin propriul său bifizism.

Dar între Hamlet și tatăl său există un continuum ontic secret, vădit de identitatea numelui și de faptul că prințul poartă cu sine „sigiliul” patern, hierograma care pecetluiește „hermetic” participația fiului la substanța tatălui, izotopia lor heraldică: „Am în pungă / Sigiliul tatei, după care-a fost / Turnată și pecetea Danemarcei” (Ibid.). Hamlet își aseamănă tatăl cu un Hiperion (Ibid., I, 2), arhetip consacrat al „numinosului”, în același timp uranian și lăuntric: „O, atăl meu! Parcă-l zăresc pe tata / ...în ochii minții mele”. (Ibid.).

„Dubla natură” a lui Hamlet face, însă, ca în timp ce, menținînd ceea ce Kirkegaard numește „diferența dintre mine însumi și acest altul din mine” (S. Kirkegaard, op. cit., p. 62), Hamlet să aibă viziunea lăuntrică a tatălui său, intuit ca sine global distinct de „eu” prințului, să se identifice, în mod inconștient, cu acesta în virtutea con-

tinuității ontice care îi asociază. De aceea, descrierea portretului, făcută mamei sale, este, în același timp, un autoportret disimulat, după cum contemplarea arhetipului patern reprezintă, deopotrivă, o căutare de sine în imaginea ideală a totalității psihismului și, în cele din urmă o criză de autoscopie narcisică.

„H”, inițiala numelui sacru, este o „literă seminală” din care izvorăște eficiența ambiguă, de dezvoltare și de înținare, a zeului. Succesiunea heraldică a fiului din tată exprimă funcția de diseminare și expansiune a „logosului spermatic”. Resorbția fiului în tată prin participație magică (sigiliul e un talisman) și identificarea narcisică reprezintă funcția complementară, de închidere hermetică a logosului, după ce a epuizat formele și gradele proferării. „Dubla natură” a lui Hamlet întrupează, prin izomorfie, ambiguitatea sacră a lui Hermes, a cărui emblemă este Ouroboros.

Kirkegaard a intuit nevoia de exhaustivitate, de epuizare a totalității, pe care o exprimă simbolismul hermetic. „Melancolia” lui Hamlet (expresia psihologică a fazei alchimice „nigredo”) (C. G. Jung, op. cit., p. 53, 298 sq) parcurge un traiect circular și regăsește interioritatea numai după ce a epuizat gradele și formele contingenței: „Angoasa (inocenței ca intuiție a posibilităților libertății), spune Kirkegaard, are aceeași semnificație ca și melancolia într-un stadiu ulterior, în care libertatea, după ce a parcurs formele imperfecte ale istoriei sale, trebuie să se regăsească în străfundurile ei”.

Izotopia romantică a „melancoliei” și a „geniului” face ca demersul ontic al acestuia din urmă să fie prescris tot de Ouroboros: „La urma urmelor, scrie Kirkegaard cu referire la „hermeticul Hamlet”, geniul nu diferă de restul muritorilor decât prin conștiința că în cadrul datelor sale istorice, începe ca și Adam de la început. Cu fiecare geniu care se naște, existența este, parcă, pusă iarăși în încercare, căci el refacă și re trăiește întreg parcursul omenirii, pînă cînd se regăsește pe sine” (S. Kirkegaard, op. cit., p. 152—153). După ce epuizează, prin maximă expansiune, totalitatea realului, „geniul” se retrage în „matricea mării idei” care l-a destinat acestui steril și dezamăgitor periplu. Supremă ambiguitate a hermetismului se vedește, poate, în acea economie lăuntrică a „geniului”, dictată de „destinul său care nu-i vine niciodată din afară” și a cărei „logică este ilogismul însuși” (Ibid., p. 146, 147). „Scriitura invizibilă în care el (geniul) citește voința destinului” încifrează, deopotrivă, triumful și dezastrul. „Credința care supunea imperii și națiuni sub brațul său formidabil, în timp ce oamenii credeau că văd o poveste miraculoasă, aceeași credință l-a făcut să se prăbușească și căderea sa a fost o poveste încă mai insondabilă” (Ibid., p. 147).

„Povestea miraculoasă” a împlinirii geniului în lume ca și „povestea de nepătruns” a catastrofei lui cresc, deopotrivă, din germenul criptic al „scrii-

turii invizibile” pe care geniul o descifrează prin hermeneutica narcisică a autoscopiei. Sintagma „scriitură invizibilă” reprezintă un oximoron care exprimă uniunea paradoxală a funcțiilor opuse ale lui Hermes. „Povestea miraculoasă” a triumfului geniului desfășoară în istoricitatea sintaxei funcția exoterică a mesajului lui Hermes, aceea prin care existența geniului și acordul lui fericit cu contingența este perceput ca „stupendum” sau „mirabile”, determinări ale „numenului”.

„Povestea insondabilă” a eșecului, prescris de „logica ilogică” a destinului, exprimă funcția ezoterică a „scriiturii invizibile”. Ea însăși un oximoron suprem, „povestea insondabilă” nu se organizează în durata dianotică a discursului, ci irumpe ca vădure instanțanee, asemeni dezastrului însuși, a paradigmei hermetice, sustrasă oricărei succesiuni în timp a enunțului și închisă ca o monadă asupra propriei instanțaneității.

Sintaxa divulgării este logic-discursivă. Povestea triumfului se înscrie în durata enunțului. Paradigma încifrării este noetică, întrucît eșecul niului reprezintă o epifanie inversă. Sintaxa este exoterică; paradigma este ezoterică. Hermes reprezintă identitatea paradoxală a istoriei și epifaniei.

În finalul piesei lui Shakespeare, într-o surprinzătoare „punere în abis”, mai subtilă decât cea prilejuită de „experimentalul” lui Hamlet, cititorul află că textul, real măcar în virtutea faptului că l-a citit, nu există încă ci doar virtual. „Horatio, dragul meu, e nume veșted / las după mine, cîtă vreme totul / rămîne-o taină. Dacă m-ai purtat / vreodată-n a ta inimă, atunci / Te mai lipsește un timp de fericire / Și-n lumea asta hidă tu mai poartă-ți / Durerea, ca să-i spuși povestea mea”. (V, 2). Cînd se reflectă în sine însăși, opera reală regresează în latență și se prezintă pe sine ca simplă virtualitate, mai mult sau mai puțin probabil a se actualiza. Dar mai mult decât o versiune a „efectului Velázquez” (Cornel Mihai Ionescu — L'effet Velázquez, in Cahiers roumains d'études littéraires, 2/1981, p. 81—89), este vorba aici de cele două „povestiri” kirkegaardiene, prezente în „filigran” în „scriitura invizibilă a destinului. Captiv în „taină” sa, prințul încorporează „povestea insondabilă” a dezastrului. El reprezintă omul Paradigmei, monada pecetluită de Hermes, prezenta ezoterică, ceea ce Kirkegaard numește „hermeticul Hamlet”. Horatio (nume a cărui inițială îi include în sfera eficienței lui Hermes) este omul Sintaxei, destinat să desfășoare în istoricitatea discursului „istoria” prințului, să „divulge” (în sens etimologic), „taină” într-un anunț exoteric, să dizolve cristalul noetic în fluiditatea sintactică: „Iar pentru cei ce nu cunosc povestea, / Lăsați-mă să spun cum s-a-ntîmplat” (V, 2). Hamlet este Ouroboros-sarpele circular; Horatio este sarpele ondulat pe caduceul lui Hermes.

Prin această negare finală a propriei existențe, în textul shakespearian reprezintă un Ouroboros în ipostază autofagă. Printr-o ultimă izotopie cu acesta, Conceptul de angoasă se termină astfel: „Începe aici acest studiu în punctul lui de pornire” (S. Kirkegaard, op. cit., p. 234). În filigranul textului lui Shakespeare, efigia prințului „hermetic” prefigurează chipul viitor al lui Kirkegaard. Prin textul celui din urmă, un cerc straniu s-a împlinit în Danemarca.

Cornel Mihai Ionescu

Mesajul către planetă

seu fusese el oare mințat de motive tainice, mult mai adânci? Ludens era convins că aceasta din urmă era explicația reală. Pot oare supraviețuitorii să hotărască în situații de felul acesta sau se cutărează, mai degrabă, să respecte cu sfinte dorința celor dispăruți? Max Brod considerase că el este în măsură să aprecieze valoarea manuscriselor ce-i fuseseră încredințate, Ludens însă nu se simțea în stare de o asemenea judecată, ba poate că nicicând nu s-ar fi simțit în stare să aprecieze valoarea reală a paginilor rămase de pe urma lui Marcus. Oricum era limpede că Marcus avusese încredere în el și lucrul acesta constituia expresia unui „motiv adînc”. Sau, poate, cel dispărut procedase astfel, pur și simplu, pentru a se asigura că-i vor fi distruse niște banale încercări de tinerete.

Ludens auzi din nou, de data aceasta mai îndepărtat, strigătul straniu ce-l făcuse să tresară cu puțin timp în urmă. „Am să adun degrabă toate hîrțile acestea, își spuse el. Nu se poate să nu fie niște pungi pe-aici!” Cobori în fugă în bucătărie, găsi câteva pungi de plastic și, întorcîndu-se înapoi, ingenunche din nou pe podea și începu să sorteze manuscrisele, îndesîndu-le în pungi. Din cînd în cînd, se oprea și cerceta îndelung o foaie sau alta, fără a reuși, totuși, să înțeleagă nimic din ce scria acolo. „Irina se află pe-aici, prin împrejurimi, mai mult ca sigur, simt acest lucru, își spunea în sinea lui Ludens. Să mă grăbesc, să iau o hotărîre, în fine, să isprăvesc odată cu treaba asta și s-o găsesc... S-o găsesc neșită!” Reprezentantul biroului avocațial îi spuse ceva în legătură cu „Fontellen”. În cazul asta nu era exclus ca Irina să locuiască în casuță, dimpreună cu îngrijitoarea, sau poate, dimpotrivă, trăsesse în sat, la cineva, și atunci ea trebuie că de-reticase prin odaie și hotărîse ce lucruri se cuveneau trimise la Londra. „Irina se află pe-aici, pe undeva, mai mult ca sigur... O, Doamne, de ce mă zăbovesc eu oare, de ce nu mă duc chiar în clipa asta s-o caut?” Ludens termină de strîns manuscrisele și cobori scările, ducînd după el pachetele voluminoase. În clipa în care ajunsesse cu greaua lui povară la capătul scării, avea să-și amintească el mai târziu, nu știa încă ce-avea să facă cu toate aceste hîrți. Ieși anevoie din casă, puse jos două pachete mari și se întoarse înapoi ca să ia restul. Cînd, în fine, reuși să care toate pungile, se duse în spatele casei, unde se afla micul crematoriu. Se întoarse din nou și, intrînd în bucătărie, luă o cutie de chibrituri. Crematoriul era aproape gol, abia dacă se zăreau câteva urme de cenușă pe fundul lui iar de jur împrejur era curățenie perfectă. În apropiere, pe iarbă, se zărea un vătrau lung. Ludens începu să îndese cu înfrigurare foi de hîrtie în cilindrul corpului de incinerare, apoi făcu o scurtă pauză pentru a scăpăra un chibrit. Își aminti că Irina turnase parafină în crematoriul și focul mocnit se transformase într-o vilvătăie. „Trebuie să găsesc și eu puțină parafină”, își spuse, în sinea lui, Ludens. Își dădu însă seama că ar fi fost de prisos. Aerul uscat dar, mai ales, vîntul ușor ce adia întotdeauna de la sine focul și, într-o clipă, hîrțile începu să ardă ca o pălăie. Cuprins de un val de grabă frenetică, Ludens arunca manuscrisele în crematoriu, îndesîndu-le strașnic cu vătraul. Își scoase precipitat haina și-o aruncă pe iarbă. Peste numai câteva minute, din manuscrisele lui Marcus nu mai rămăsese decît un morman de cenușă — o spuză fumegîndă pe fundul crematoriului. De pe fața lui Ludens

curgeau gîroaie de transpirație. Într-un colț, citeva bucățele de hîrtie mai ardeau mocnit. Ludens le răscoli cu vătraul pînă ce și acestea se transformară într-o masă carbonizată. În cele din urmă, aruncă vătraul de-o parte, adună pungile de plastic, își luă haina și se reîntoarse în bucătărie, unde puse pungile de plastic și chibriturile la locul lor. Oare ce s-ar mai fi convenit să facă? Mai rămăsese ceva? Nu, de bună-seamă nu! Hîrțile fuseseră arse toate. Trecu pragul și ieși la lumină. Cheia se afla încă în broască. Încuie ușa, puse cheia în buzunar și o porni grăbit spre poiană. Ajuns aici, străbătu poteca în fugă, își găsi bicicleta acolo unde o lăsase și, urcîndu-se în ea, începu să pedaleze spre pista de ciclism. În timp ce se apropia de reședința domeniului, soarele scăpăta la orizont. Ludens avea impresia că aerul era parcă mai dens și lumina devenise picioasă ca și cum se lăsa seara. Din punctul în care pista se bifurca, Ludens văzu coloanele ce străluiau aleea cu glicine, acolo unde împreună cu Marcus călcase pe flori și unde, acum, gîrduțul subțire de pe margine fusese ridicat la loc. O luă spre stînga, traversînd iute aleea prin punctul în care stătea scris „Pe aici nu se circula cu bicicleta”, și ajunse la marginea lacului. Aici își lăsă bicicleta pe iarbă și făcu cale întoarsă spre reședința domeniului. Rămase nemișcat în aerul cald și liniștit al asfințitului, cercetînd cu atenție ferestrele. Obloanele erau pretutindeni trase, deși în câteva locuri se zăreau perdelele. De bunăseamă, lucrurile se înfățișau ca și altădată. Foarte posibil ca femeia de serviciu să se fi aflat în casă. Ludens nu se simți însă în stare să străbată pașiștea largă pentru a urca scările de piatră de la intrare. Casa părea ferecată, cufundată într-un somn adînc. Puțin probabil ca lordul Claverden să se fi aflat înăuntru. Oricum, nu s-ar fi putut zice că Irina întreține relații de prietenie cu excelența sa căci Ludens își amintea perfect cum îl numise „vîtă bătrînă”. Atunci afirmația avocatului că Irina se afla la Fontellen putea foarte bine să însemne că fata lui Marcus stătea la hanul din sat și se deplasa zilnic la „Căsuța Roșie” pentru a pune lucrurile în ordine, pentru a-și face rondul prin grădină, jelindu-și părțile dispărute, străduindu-se să-și biruie durerea și tristețea, suportînd de una singură povara acestei izolații în care se retrăsese și care, acum, probabil se cuvenea să ia sfîrșit. Ca atare, Irina nu aștepta altceva decît să fie descoperită aici în schivnicia ei. Ludens făcu din nou cale întoarsă la locul unde își lăsase bicicleta și dădu cu ochii de picul de cireși în floare ale căror petale scuturate pe jos, Irina le adunase de mult, foarte de mult, și i le aruncase în față. Glasul cucului răsună clar în apropiere, ca un soi de rămas bun, la lăsarea nopții. Apoi, lui Ludens îi răsună în ureche un alt sunet. Era strigătul sau mai degrabă sunetul ce-l auzise în vreme ce se afla la „Căsuța Roșie” și pe care, acum, distingîndu-l mai bine, își dădea seama că era lătratul unui ciine. Din depărtare răsunase sunbru, aproape amenințător, acum însă era cald și prietenos. Apoi, dintr-o dată, Ludens văzu ciinele stînd nemișcat în iarbă înaltă. Îl privea țintă în ochi și dădea din coadă. Era un splendid labrador auriu. Încet, încet, se apropie de el, învăluindu-l cu privirea lui plină de duioșie. Ludens nu scotea o vorbă, dar sufletul lui spunea mai mult decît ar fi putut încăpea în cuvinte. Făcu cîtiva pași și ingenunche în iarbă. Ciinele se apropie de el și-și lipi gîtul de trupul său. Era o vietate tinăre, s-ar fi putut spune că era încă un cățeluș. Ludens în-

cepu să-l mîngîie, apoi îi cuprinse gîtul cu brațul, frecîndu-și fruntea de coapsa lui musculoasă. Cuprins de un frează ușor, ciinele prinse a-l linge pe obraji, pe urechi, atingîndu-i cu limba lui mică și caldă pînă și pleoapele. Ludens își simțea inima bătîndu-i alături de cea a vietății. După această scenă de duioșie, Ludens reuși să domolească ciinele și-i porunci să sadă în iarbă iar animalul îl ascultă pe dată. Se contemplau amîndoi cu incîntare. Zimbeau, rideau și, în vreme ce Ludens mîngîia drăgăstos capul superb al animalului, acesta ridică lăbuța și-i atînze ușor umărul. În cele din urmă, Ludens scoase un suspin. Își schimbă ușor poziția, lăsîndu-se într-un genunchi pentru a se pregăti să se scoale în picioare. Ciinele, urmărindu-l cu atenție și încercînd să-i ghicească intențiile, se clinti și el din loc și, întorcîndu-i o clipă spatele, se ridică în patru labe. Îl aștepta pe Ludens. „Acest minunat labrador nu înseamnă oare că prin apropiere se află Irina?” îi străluciră, dintr-o dată, prin minte lui Ludens. Nu spusese ea oare că-și dorește un labrador auriu? Sau poate că acestea fuseseră propriile lui cuvinte... O, nu, Irina își dorise nespun un ciine! Animalul mergea înaintea lui apoi se oprea brusc, uîndu-se din nou la el. Lăsîndu-și bicicleta la marginea drumului, Ludens îl urmări. Mai era oare vreo îndoială? Acum știa limpede unde ducea această potecă și pe cine avea să întîlnească la capătul ei! Cu glas tare îi spuse animalului: „Tu ești mesagerul?” Iar acesta, entuziasmat, începu să dea din coadă. Ludens îl urma sau mai degrabă s-ar fi zis că zboară... Frumoasa zi de vară părea că este fără de sfîrșit deși cerul ce se boltea deasupra lor era de un albastru greoi, somnolent, iar la orizont pete de un verde stîns se întredesau cu jerbele albe ale norilor. Lacul pe care Ludens îl cuprinse cu privirea, într-o fracțiune de secundă, se înfățișa ca o necîntită oglindă albastră-argintie. În vreme ce, lăsînd în urmă poiana peste care se prefira deja roua serii, Ludens pășise pe aleea fierbinte de beton, un val puternic de emoție îi cuprinse întreaga făptură asemenea unei explozii întîrziate ce-i reverbera în suflet. Și din nou încecă sentimentul că pășeste într-un vast dom al tăcerii. Ciinele pășea, calm, urmat de Ludens căruia aleea învîlăuită în ceață îi părea fără de sfîrșit. Brusc animalul se opri și Ludens îi urmă exemplul. Apoi ciinele o rupse la fugă. De parte, la capătul aleei, apăruse o siluetă. Lumina piezișă a soarelui îl împiedică pe Ludens să vadă bine imaginea. Punîndu-și mîna pavăză la ochi, începu să alerge și el. Ceea ce la început nu fusese decît o plăpîndă speranță se transforma într-o exaltată certitudine. Da, da, chiar ea era! Apoi, încetînd pasul, Ludens putu să vadă că în fața lui se aflau două siluete... Acum nu mai fugea, mergea la pas. Inima i se zbătea nebuneste în piept și, cuprins de neliniște, începu să tremure. În cele din urmă se opri, lăsîndu-i pe cei doi să se apropie de el. Ciinele se învîrtea în jurul lor, în cercuri exaltate. Mai întîrzi o recunoscu pe Irina. Alături de ea se afla un bărbat tinăr pe care Ludens nu-l mai văzuse pînă acum. Irina era elegantă și se făcuse mai zveltă. Fața ei radia aceeași imensă bucurie sălbatică care ilumina parcă într-un fel și chipul ciinelui. Numai că bucuria umană a Irinei avea o intensitate aparte, exprîmînd un soi de siguranță, o noimă și o semnificație anume.

„Bună, Alfred! rosti ea în cele din urmă. Mă bucur că te văd. Permite-mi să îți prezint pe logodnicul meu lordul Claverden...”

moda, altfel

Samson tuns

sau Absalon netuns?

Impururile model nu hotărîsc dacă să-și piardă omului puterea prin părul tăiat scurt sau prin blestematele plete absaloniene.

Pînă către 1600, părul lăsat liber, plutitor, drept, în suvițe valurite sau coșite împletite, era apanajul fetelor tinere. O femeie măritată se grăbea să-și ascundă părul sub bonetă sau pălărie, după moda secolului în care trăia. Coditețele ce cădeau pe ceafă, în torsade subțiri, mătăsoase, către 1340 s-au așezat ca niște pachetele, înaintea urechilor. Depînzind de cine știe ce vînt capricios iar întotdeauna încărcat cu speranțe de înfrumusețare, părul bărbaților și al femeilor era pieptănat cînd plat, cînd tuns, cînd înalt („en gibel”, sec. XIV), susținut uneori de cercuri metalice, ace și sîrme.

În secolul al XVI-lea, pieptănăturile „urcătoare” ating performanțe de zgîrie-nori (contemporani nouă!). Sint frizate, etajate pe arcuri și arculețe, întinse pe bețișoare de lemn, lipite cu zahăr, clădite în turnuri. În sec. al XVII-lea suvițele din față se tăiau pe frunte iar celelalte se lăsau să cadă pe marginile obrazilor, în cascade ondulate în spirală, după ce erau strînse, deasupra urechilor, în inele metalice sau panglici. Apoi erau pudrate. Sub Ludovic al XIV-lea pieptănăturile plate, întinse, comode, n-au rezistat și, orgolioase, s-au înălțat în formă de piramide — ceea ce a caracterizat Regenta. Aceste pieptănături înalte sollicitau folosirea abundentă a părului fals, nu numai pentru confecționarea perucilor pentru bărbați ci și pentru ridicarea dificilă a construcțiilor spectaculoase pe care femeile le purtau cu încăpăținare și efort fizic. Munca și timpul acordat unei astfel de pieptănături le obliga să doarmă cu capul fixat într-un fel de jug, de igheab, ca edificiul să poată rezista cît mai mult. Sub Ludovic al XV-lea edificiiile capilare dispar, chipul uman capătă

hyde-park

Cronica sportivă

Un cronicar sportiv voiajează și cheltuiește. Femeile frumoase îi zimbesc. Cititorii lui pot bate chiar cititorii unui romancier de succes, darnite pe cei ai unui pamfletar. Iată motivul pentru care las la o parte politica și pun în praștie prima mea cronică sportivă.

La campionatul de talere cu două fețe echipa ziaristilor contează ca favorită grație antrenamentelor pe Palere aruncate din turnul de fildes. În ce privește halterele, greutățile economico-sociale cu care exersează zilnic l-au adus pe președintele României în vîrf de formă, în special la stilul smuls al pușinului său pîr din cap.

Secția de canotaj academic „Ștefan Gheorghiu” a prezentat la „patru fără cîrmaci” echipajul de independenți Dinescu-Pleșu-Caramitru-Hăulică, în lipsa unei probe care să se cheme „patru fără vislaș”. Cei patru specialişti în „Hăis!”, „Cea!”, „Est!”, și „Vest!” ar fi putut întemeia, prin nehotărîrile luate, o insulă, dacă istmul spiritual care îi leagă de Paris nu i-ar recomanda totuși ca peninsulă. Mîndră peninsula, meșteri cîrmaci!

La săritura în înălțime, primul ministru și-a ridicat ștacheta atît de sus încît o folosește acum ca portal impondabil cu flori în vizitele de antrenament pe care le întreprinde. Voleibaliștii de la Dinamo și Steaua se străduiesc, cu sorți schimbători, să nu lase să cadă în propriul teren mingea pe care scrie: „Cine a tras?”. Federația noastră de oină a întreprins un turneu de baseball în Statele Unite. Pușinii tradiționaliștii rămași s-au constituit în federație de jucări.

Parașutism. Salvîndu-se în ultima clipă din avionul în flăcări care era totalitarismul, România a căzut ca niciodată în picioare, cel mai aproape de punctul fix. Așteptăm răbdători să i se deschidă și parașuta.

Într-un meci de fotbal ajuns celebru, Ceaușilă a marcat pentru echipa sa oltenească trei goluri consecutive, nereușind totuși să-l întrecă pe quasiomonimul său care le marca simultane. Îl felicităm cu inima strînsă pe Ceaușilă și sperăm că n-a pus încă ochii pe vreo academiciană din capul satului.

Ajungem, ca încheiere, la concluzia că românii manifestă același fair-play ancestral și că s-au resemnat să ducă aceeași strămoșească viață sportivă pînă cînd condițiile economice le vor permite să-și cumpere și ei niscaiva arbitri.

Tudor Vasiliu

normalitate, dar ca o boală care, cînd revine, e și mai gravă, mai mistuitoare, ele reapar cu cortegi de flori, penz, ciucuri, șiruri de mărgelă, lanțuri, coșuri cu fructe, corăbii în miniatură — cu pinze de mătase și plase de perle. Aceste edificii nu mai sint simple construcții capilare ci „mici piese de arhitectură”. Franța a fost top-ul acestor machete arhitectonice dar moda ei s-a răspîndit în Europa.

Descrierea unei pieptănături de la 1780 ar părea gongorică din punct de vedere stilistic: bucle legate în formă de funde atîrnînd de-a lungul gîtului, rulouri de păr inconjurînd ceafa pînă spre creștet, ca niște sculuri de lină scoase de pe fuse, de la frunte în sus — douăzeci de cm, de păr tapat, ca un zid pe care să poată străluci podoabe florale sau bijuterii (în loc de fresce), pe creștet, un rînd, două, trei de sarmale de păr fals pe care, prinsă cu dibăcie dar și cu o fundă cit toate zilele, terminată în elemente de pasmanterie bogată, prețioasă, o corabie de treizeci cm înălțime. Totul pudrat din belșug. (Desenul descris aparține albumului lui Demoulin). Revoluția a readus pieptănăturile mai simple, ale antichității, „la la Titus”.

În zilele noastre a revenit pudratul părului, pentru a-i da diverse nuanțe, străluciri și mai ales armonizări cu culorile vestimentare. Sub Carol al IX-lea, frantuzoăcele și italienecele își pudrau părul cu substanțe violete, verzii, aurii, roșcate (o nuanță cuprinsă între galben și roșu, un portocaliu închis). Sub Ludovic al XIII-lea predomină pudra roșcată dar pudra albă a cîstigat onoare de a fi folosită pînă sub primul Imperiu. Și astăzi există triburi sălbatice care au obiceiul să-și decoloreze părul sau să-l vopsească. Gusturile sint diferite. În timp ce Orientul a preferat întotdeauna părul negru intens, strălucitor pînă la albastru, Occidentul reginilor și doamnelor de onoare din secolele XIV, XV, XVI au rivnit părul blond, raze de aur.

La noi credem că e tradiția civilizației sau apropierea de sălbăticie?

Corina Cristea



IRIS MURDOCH

Mesajul cătore planetă

Pădurea rămase în urmă și, în luminișul cu iarbă deasă, se ivi căsuța. Avea ușile amândouă închise. Ludens își pregătise cheia, deși spera că nu va fi nevoie s-o folosească. Alergă într-un suflet prin iarbă și încercă prima ușă. Era ferecată ca și cealaltă, de altfel. Descuie usa cea mai apropiată ce dădea în principala odaie a casei. Trecu șovăielnic pragul și, odată intrat înăuntru, nu mai fu în stare să facă nici o mișcare. Reuși totuși să strige de câteva ori: „Irina, Irina!” Casa îi răspunse cu un val de tăcere. Timpul, cumplitul timp, i se infățișa acum aidoma unui imens zid găunos ce-i paraliza mișcările, împiedicându-l parcă într-adins, să se smulgă din acest coșmar, să iasă la lumină pe tărîmul fără de sferișit al alinării. Cercetă în grabă odăile de la parter apoi, abia atingînd treptele, urcă iute la etaj. Pe palier era întuneric, într-un loc numai, perdeaua fusese trasă. Ușile dormitoarelor erau date de perete. Trecu dintr-o cameră în alta, cercetînd totul cu privirea. Pustiu, nici țipenie de om. Pe pat nu mai zări ființa aceea fantomatică și palidă. Palierul avea un aer straniu. Observă că usa dulapului ce dădea în camera vecină și prin care se strecurase în prima noapte, cînd sosise aici, era deschisă și de dincolo răzbătea o rază de lumină. Dulapul fusese golit de lucruri iar ușile erau deschise și de-o parte și de alta. Se strecură prin dulap și pătrunse în fosta lui cameră, examina odăia de alături, după care coborî la parter unde inspecta cele două camere de acolo. Se întoarse iarăși, precipitat, înapoi și, trecînd din nou prin dulapul din perete, coborî la parter, unde lumina se revărsa din beșug prin usa deschisă. Străbătu din cițiva pași curtea și o strigă din nou pe Irina. Ce straniu suna vocea sa! Parca nu s-ar fi adresat unei ființe vii! Și de data aceasta nu primî nici un răspuns. Apoi, dintr-o dată auzi, iar și iar, cîrpițelul besmetic al păsărelelor, de data aceasta mult mai aproape. Cercetă casa din nou cu și mai multă atenție. Oare nu mai locuia nimeni aici? O părăsiseră cu desăvîrsire? Paturile fuseseră strînse, dar asternturile se aflau încă la locul lor. Mobilă era aceeași — nimic nu se clintise. Bucătăria avea toate cele de trebuință unei gospodării. Pe marginea chiuvetei se odihnea un pahar iar, într-un colț al ho-

(„The Message to the Planet“ — Chatto & Windus ; apărut în toamna anului 1989)

● „Mesajul către Planetă“, cea mai recentă carte a marii romanciere britanice Iris Murdoch, este istoria deopotrivă patetică și fascinantă a unui intelectual de excepție, Marcus Vallar, matematician convertit la filosofie, căutător obstinat al adevărului, ființă ce trăiește drama dureroasă a iluziei că ar fi purtătorul unui minunat mesaj către Planetă. Victima tirzie a Ho-

lului, stătea rezemată o mătură. Urcă iarăși la etaj și, ajungînd în „biroul“ lui Marcus, își aminti, fără să vrea, că venirea lui aici era dictată și de alte motive. „Distruge, te rog, totul!“ îl implorase Marcus, de dincolo de mormint. Din pricina Irinei sau poate cuprins, într-un fel, de frică, Ludens nu se gîndise la datorită ce-o avea de îndeplinit. „Cînd va sosi clipa — totul va fi cît se poate de simplu!“ gîndise el. Refuzase, în mod intenționat, să-și imagineze ce avea să urmeze. În fond, văzuse cu proprii săi ochi că Marcus nu mai era capabil să scrie. Nu-i mai puțin adevărat că în primele clipe ale acestei ultime experiențe pe care o trăise, Marcus i se infățișase așezat pe patul de la parter, notînd ceva într-un caiet. Dar asta fusese totul... În jurul său nu se aflau teancuri de manuscrise și nu s-ar fi zis că birniile inundaseră podeaua. Apoi asistase, de fapt, la un act de incinerare. În ultima zi a scderii lor la Fontellen, o văzuse pe Irina, în spatele casei, arzînd o serie de lucruri, printre care și teancuri de birniile. El nu se arătase curios să afle despre ce-i vorba și nu se găsisse nimeni care să-l lămurească dacă Marcus îi ceruse el însuși fiiceii sale să procedeze astfel. La data aceea, prins de alte griji, Ludens uitase aproape cu desăvîrsire de cele întimplute. Acum însă, își amintea de scena aceea cu un soi de ușurare. În timp ce se vînturase grabit prin cameră, nu găsisse nici urmă de manuscrise deși, la urma



locustului, a nevrozei lumii contemporane dar, nu mai puțin, a propriilor săi demoni, eroul este sortit unui tragic eșec în fața căruia devoțiunea discipolului și prietenului său, istoricul Alfred Ludens, se dovedeste neputincioasă. Și totuși, maestră a investigării acelu „delicat mister al relațiilor umane“, autoarea ne oferă, dincolo de capcanele traumatizante ale iluziilor și autoamăgirii, o carte stenică din care viața irumpe atotputernică și biruitoare. (V.L.)

urmelor, nici nu-i trecuse prin minte să le caute. Parterul fusese măturat și derețat cu grijă. Ludens scotoci într-un dulap și se uită sub pat. Nimic, absolut nimic! Se duse apoi în camera de sus, acolo unde Marcus îi mărturisise că luase hotărîrea de a nu mai scrie nimic. De-acum încolo totul avea să fie scris cu propriul lui singe. Omenirea avea să fie mintuită prin puritate. Suferința — acesta era mesajul său! Negăsînd nimic, Ludens rămase nemîșcat, cuprins de un soi de răceală care-i îngheța treptat, treptat întreaga ființă, imputîndu-l cu fiecă clipă, subtiîndu-l pînă la dispariție. „Cum de-am putut supraviețui, se întreba el, de ce n-am murit și eu odată cu el, în ziua aceea? Pentru mine totul va fi învăluit în taină, voi plînge de-a pururi și ființa mea se va destrăma...“ Stătea așa, cu privirile rătăcite. Maxilarul îi tremura ușor și întregul trup îi era zguduit de frisoane, cuprins parcă de un frig cumplit. Un sunet îndepărtat, aidoma unui strigăt, îl smulse din această transă funestă. Făcu o mișcare, șovăi, apoi, rotîndu-și privirile prin cameră, ciuli urechile. Sunetul însă nu se mai auzi. Cele două scaune se aflau în aceeași poziție, unul lîngă fereastră celdălalt așezat la marginea bibliotecii. Într-un colț, se afla măsuta și alături de ea balansoarul. Sub tablă balansoarului se afla un miner, Ludens trase de el. Un serton enorm, aidoma unei cutii, căzu pe podea. Înăuntru se aflau nenumărate bir-

ții și caiete. De bunăseamă, cu sau fără consimțămîntul lui Marcus, birniile aceste scăpaseră de incinerare. Îngenunchin Ludens le răsfrî pe podea. Se găseau acolo numeroase pagini, unele scrise, fărîndioală, mai de mult, altele într-o calligrafie forțată, texte cu caractere japoneze sau, poate, simple note într-un cod secret. Unul din caietele mai vechi, cu copețile foarte uzate, cuprînd a poezii d care Ludens abia dacă reuși să descifre, cîteva cuvinte. Un altul era plin de scurte propoziții ilizibile, aforisme poate sau idgrifonate în grabă. În fine, multe din birniile ce zăceau pe podea păreau a fi de pozitarele unor proiecte pripite. Pe cîteva pagini răslețe se aflau lanțuri întregi de simboluri matematice. „Oare ce vor să fie toate acestea, se întreba Ludens, rozdele tragice ale unei minți chinuite de propriile sale dileme, fragmente de ritate pe care lumea nu avea nici cum să le cunoască sau poate, mai degrabă, un tezaur tainic de secrete adinci ce-i va lumina pe oameni atît astăzi cît și în vrmile ce vor veni? Sau poate că aici, printre aceste pagini, printre aceste rînduri sălășluiește însuși marelui secret ce v salva omenirea, secretul ce fusese încă dințat slovelor, dar pentru care nu mai existase răgazul necesar să fie transformat în faptă...“ Ludens rămase mai departe ghemuit, cu ochii atîntîți pe birniile de pe podea. Instinctul de istoric îi șoptea că distrugerea unor asemenea mărturii a fi însemnat o crimă. N-ar fi fost oare mai înțelept să adune materialul, să-l ducă la Londra și acolo, bazîndu-se pe ajutorul citorva experți, să încerce el însuși să lămurească totul? Dar, la urma urmelor, cine ar fi fost acei experți în care s-a fi putut încrede căci, dacă se răspîndeau zvonul că s-au descoperit niște „documente“ cuprînzînd idei originale și stranii ar fi urmat o adevărată vinătoare după ele. Apărîndu-le, de fapt, Ludens și le-a fi însușit. Dar dacă întîmplarea făcea ca unele manuscrise să dispară și, fiind date publicității, s-ar fi descoperit că n conțin nimic demn de a fi luat în seamă. Nu-i exclus ca Marcus însuși să fi prevăzut că interpretarea ideilor sale s-ar fi putut dovedi coruptă și departe de adevăr. „Da, da, mai bine să le distrug decît să cadă în mîna unor nebuni sau a unor netrebniți“, conchise Ludens. Și totuși... Se afla el oare în fața unei dileme reale sau era amăgit de rodul pur al imaginației? De bună seamă, situația ar fi stat cu totul altfel dacă Marcus i s-ar fi adresat personal, punîndu-l să jure că va proceda întocmai cum îi ceruse el. Marcus îl numise „executor literar“, dîndu-i plicul ce i-l dăduse avocatul nu știe de unde nici o altă lămurire. „Of Doamne, cum pot oare oamenii să pretindă semenilor lor să săvîrșesc astfel de fapte?“ Ludens își aminti dintr-o dată de Kafka. Oare Kafka nu-i ceruse și el lui Max Brod să-i distrugă manuscrisele iar acesta luase o hotărîre contrarie? Ei bine, Max Brod avusese dreptate! Numai că se cuvîne spus că la montarea scriiturii, în mîniile lui Max Brod se aflau nici mai mult nici mai puțin decît manuscrisele unor cărți cum ar fi „Castelul“, „Procesul“ și „America“. Ludens nu avea cunoștință cum se prezentaseră exact lucrurile în cazul în speță. Voise oare Kafka să se asigure că-i vor fi distruse manuscrisele din pricină că le considera nefirite

Prezentare și traducere
de Virgil Lefter

Continuare în pag. a 15-a

șah

Fisher și reformatorii

Istoria șahului cunoaște foarte mulți jucători mari, mulți campioni, puțini inovatori și foarte puțini reformatori. Aceștia din urmă sînt cei despre care, la vremea lor, s-ar fi putut afirma că au spus totul despre șah, că au epuizat variantele unui joc, totuși, inepuizabil (deși cu posibilități finite), că, în fine, ceea ce joacă ei este oarecum altceva decît s-a jucat pînă la ei. Asemenea reformatori — situați la un fel de superlativ al genului șahist — au fost considerați, de-a lungul timpului, un Alehin, un Fisher, poate un Tal iar, în zilele noastre, un Kasparov. Unii fi trec în această categorie și pe un Capablanca, un Botvînik sau un Karpov care însă sînt, mai curînd, impecabili tehnicieni decît reformatori, dau adică impresia că știu totul despre șah, dar despre șahul pe care-l știm, elementar, cu toți. În fața noastră, a profanilor, diferența dintre campionii-impecabili tehnicieni și campionii-reformatori e

aceea dintre un cineva care vorbește limba noastră, desigur că infinit mai bine decît noi, și un alt-cineva care vorbește o limbă străină însă din aceeași familie, în cazul nostru o limbă romanică. Pe cel dintîi îl înțelegem perfect, deși nu putem vorbi la fel de bine ca el, pe cel de al doilea îl înțelegem parțial, mai mult ghicîndu-i sensul vorbelor după voga asemănare cu vorbele noastre. Asta nu înseamnă, revenînd la șah, că reformatorii sînt în chip obligatoriu mai eficienți — în planul disputei la tabla de joc — decît ceilalți. Vreau să spun că nici unii, nici alții nu ne-au dat și nu ne dau sentimentul că ar fi invincibili. Cu o excepție: Fisher, despre care cel puțin o generație de admiratori ai sportului minții ar putea jura că i-a dat acest sentiment. Astăzi chiar, privind înapoi la marile virtuți ale șahului, sentimentul că Bobby Fisher era invincibil animă, cred, pe majoritatea cunoscătorilor jocului. Și poate că sursa principală a acestui sentiment de invincibilitate nu e alta decît strania impresie că americanul juca un alt șah, un șah pe care-l cunoștea doar el. Din pricina asta, observația că Fisher e cel mai mare șahist al tuturor vremurilor mi se pare a fi, în același timp, și adevărată și falsă. Între cei cițiva reformatori ai șahului, el singur face figură de inventator.

Interim

bridge

Culoarea absentă

Să presupunem că un jucător are în mînă o forță de 18 puncte de onor dispusă în felul următor: AR în patru de pică, o carte oarecare de cupă, RD în patru de caro și AD în patru de treflă. Există mai multe posibilități de începere a licitației într-o asemenea situație, în funcție de sistemul — natural sau convențional — adoptat (de pildă se poate declara majora în patru sau una din minore). O variantă, cu o frecvență ce-i drept destul de rară, este licitarea chiar a culorii ca și absente: cupa. Intenția declarării acestei culori este de a angaja, în eventualitatea unui sprijin la partener, contractul minim de 3 FA. Evident, partenerul n-are de unde să știe, cel puțin la primul tur de licitație, că respectiva culoare e falsă, asta în cazul sistemului natural. Dacă are 8—9 puncte de onor și 4—5 cărți de cupă va sprijini declarația și astfel se va ajunge repede la contractul dorit. Dacă însă el are doar 6—7 puncte,

sau mai puțin, și 3—4 cărți de cupă, mai mult ca sigur că va pașa și atunci axa va juca, în ciuda punctajului comun considerabil, cel mai nepotrivit contract, bineînțeles în ipoteza că adversarii vor avea inspirația sau inteligența să nu intervină în licitație. Să ai drept atu o culoare cvasiabsentă nu e, să recunoaștem, prea comod și, cu toate punctele pe care le posedă, jucătorului nostru îi va fi greu să realizeze contractul minim de o cupă. De regulă, într-o licitație de acest fel, declarantul mizează deopotrivă pe intenția partenerului și pe temperamentul adversarului, socotînd că dacă partenerul nu sesizează intenția ascunsă în declararea culorii absente, adversarul o să încerce să intervină, propunînd o altă culoare și scutindu-l prin asta de efortul realizării unui contract stupid. De multe ori socoteala se dovedeste justă, mai ales în legătură cu inabilitatea temperamentală a adversarului. Totuși, declararea unei culori absente nu e recomandabilă decît în așa-zisa „partidă liberă“, pentru că într-o partidă de concurs poate duce, în cazul că manevra implicată în ea nu reușește, la compromiterea șanselor viitoare ale echipei. Nemaivorbind că, odată deconspirată, strategia aceasta devine, chiar și în „partida liberă“, un fel de bumerang. Încît, în bridge, vorba înțeleaptă care spune că e bine să licitezi cartea pe care o ai nepare cu atît mai adevărată.

Laurențiu Ulici