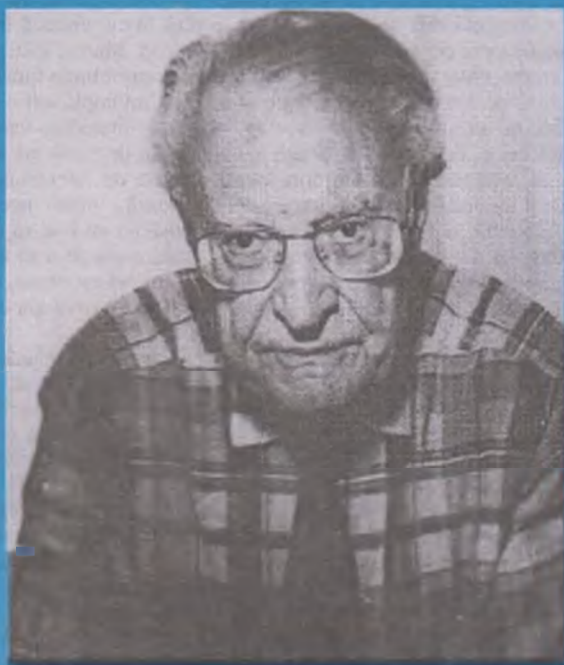


SALA DE  
LECTURĂ

# Luceafărul

Săptămânal de literatură. Nr. 13 (356), serie nouă. Miercuri 8 aprilie 1998. Preț: 2.000 lei

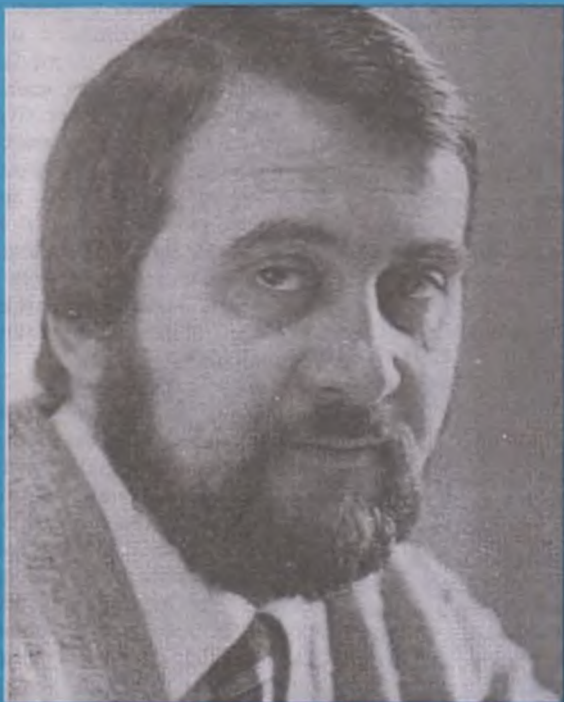


maurice nadeau

„SUNT UN CITITOR  
PROFESIONIST”

gabriela melinescu

„SATISFACTIA E CÂND SCRII,  
CÂND CREEZI ȘI DUPĂ ACEEA,  
DOAMNE DUMNEZEULE!”



SILOGISMELE DRUMULUI

versuri de

horia bădescu

## PANOUL CIURUIT (XII)

Când nu calcă în străchini, Adrian Păunescu calcă în gropi, tocmai fiindcă se crede un proprietar de paradoxuri. Stabilește, nici mai mult, nici mai puțin, că reținem o epocă leninistă. Zice el fără să clipească sau să aibă firești îndoieli: „Porunca leninistă e în curs! Proletarizarea și desnaționalizarea Estului Europei! Proletarizarea se face prin distrugerea economică, și ea se petrece chiar dacă li se dă pământ și li se dă voie să-l vândă străinilor, care au alt cod al valorilor...”. Dacă e repetent la politica economică și, în același timp, la reformă, nu e o surpriză pentru noi. Dar să încurce noțiunile clare și pentru un licean, parcă îți vine să spui că A.P. a dat în mintea copiilor. Și nici măcar n-are deraierile senectuții, care i-ar da totuși acest drept. „Eu consider deculturalizarea ca o traducere în plan spiritual a proletarizării și o propensiune către omul disponibil, către omul compromisurilor, concesiilor și umilințelor, către mercenarul capitalist”. Dacă ar fi adus în discuție pe mecena, parcă ar fi îndulcit situația, dar, cum judecă el, pare să se alegă praful de tot și de toate, numai fiindcă bărcanul nu mai e la cârmă. Sau, cu alte cuvinte, după el potopul. Își susține previziunile (nu ideile, fiindcă la acest capitol e pauper), referindu-se - putea altfel! - la rodnicia lui activitate postdecembristă, când urea iarăși pe cai mari. „Eu am făcut, însă, în așa fel încât, în vremea aia, să nu se desființeze revistele de cultură, în vremea aia, să ne batem pentru bani, pentru cinematografie, și pentru foarte mulți dintre subiecții de patrimoniu”. Lăsând la o parte formulările oloage, să ne stabilim la opera de activist senatorial a lui Adrian Păunescu. Da, așa este, a subțiat vistieria țării pentru a finanța peste 40 de reviste, unele, de o gravă inutilitate, dirijate din umbră de extraterestru Mironov. Adică publicații care nu prea aveau de-a face cu cultura. Mai mult, a înființat (!) în plină criză economică, publicații partizane (Cultura Națională, Vocea României, Noua revistă Română), în schimb, importante reviste ale Uniunii Scriitorilor n-au căpătat nici o lețcaie. De ce? Simplu. Ilescu și ai lui nu onorau revistele independente, ci numai pe acelea care îi erau aservite. Adrian Păunescu se trădează abia acum: și el era unul din mercenarii (nu mecenarii!) prezidențiali. Putem noi să afirmăm că lucra în folosul artei românești? Nicidecum. Și, ca să fim sinceri, prezența și sprijinul său în cultura română mai degrabă o maculează, drept pentru care îl asigurăm că retragerea în propria și cochilie - o casă transatlantic, obținută pe vremea lui Ceaușescu - îl favorizează și, mai ales, ne favorizează.

### Editori:

■ Uniunea Scriitorilor din România

■ Fundația Luceafărul  
Cu sprijinul Fundației Soros  
pentru o Societate Deschisă  
și al Ministerului Culturii

#### Redacția:

Laurențiu Ulici (director)

Marius Tupan (redactor-șef)

Ioan Es. Pop (secretar general de redacție)

Ion Cucu (fotoreporter)

#### Redacția și administrația:

Calea Victoriei nr. 133, București, sector 1,  
telefon 659.67.60,  
fax 312.96.93

Cont în lei: Banca Comercială Română, filiala  
sector 1, Calea Victoriei nr. 155.  
Număr de cont: 451030121163

Tehnoredactare computerizată:  
FUNDAȚIA LUCEAFĂRUL

Tipar: SEMNE '94

Abonamentele se pot face la toate oficiile poștale din țară. Revista noastră este înscrisă în Catalogul publicațiilor la poziția 2048.

## ELOGIUL INCULTURII

de NICOLAE PRELIPCEANU

Și, la urma urmei, poate că, într-adevăr, banul e totul, bogăția, cum ar spune cine știe câți analfabeți ori semi, de ieri și de azi, a căror știință de carte nu trece dincolo de evidențele contabile, de adunare și înmulțire. Noi, cei din partea ceastălaltă a lucrurilor, ne iluzionăm că, dimpotrivă, cartea și știința de ea contează, ideile care te fac mai bogat în profunzime sau chiar mai moral. Dar când te uiți la ipochimenii care au pus stăpânire pe scena publică, de la zona ei politică la aceea financiară și chiar culturală prea adesea, cu adâncă lor neștiință de nimic altceva decât de propriile interese, atunci parcă începe să se clatine și convingerea tradițională. Oamenii deprinși cu cartea, cei care-și trăiesc o viață în plus în ea, visează în același timp să și vadă, să pipăie ceea ce, uneori, citesc: Paris, Vatican, Marele Zid, Veneția, Punta Arenas și încă multe, chiar de altă natură. Numai că-n această lume funcționează un straniu transfer: ceea ce visează unii, cei care știu, li se întâmplă celor care nu visează pentru că habar nu au, în schimb au altceva: mijloacele materiale necesare să ajungă oriunde, să facă orice. Te miri ce derbedeu ajuns magnat de presă ori de alte, împreună cu te miri ce întreținută, băntuie prin locurile visate de intelectual pentru parfumul lor cultural, cu ușurința cu care acesta din urmă visează capetele nenumărate ale Pământului și să le atingă, să le vadă, să le prețuiască, însă lui nu i se va întâmpla visul. Sau i se va întâmpla, dar numai cu un preț foarte greu, acela de a se adapta la „economia de piață”, ori cu unul și mai greu, imposibil pentru cei cu obraz, acela de a da din cap admirativ la tâmpeniile oricui, doar-doar s-o ivi cel cu invitația călătoriei plătite.

În vremea alegerilor trecute, mașina de zvonuri și manipulare răspânda ideea, falsă, credeam eu, că „toți (politicienii) sunt la fel”. N-a trecut mai mult de un an și ne-am lămurit că, în mare, așa e. Ceea ce au cu toții comun e profunda incultură, unde derivă disprețul pentru cultură și cei dedicați ei și pe urmă nemăsurata dorință de a profita de situația în care se plasează. Și nerușinarea cu care cheltuiesc banul public pentru ei și familia lor. De altfel, lipsa științei adânci de carte îi și ajută: nu-și mai fac probleme morale acestea se cam învață din carte, dacă de-acasă nu le-ai deprins. O să mi se spună că nu chiar toți sunt așa. Dar desigur, desigur însă cât trebuie să umbli, cu felinarul lui Diogene în mână, până să dai de un politician onest! Și nici atunci nu poți fi sigur că nu e doar unul mai abil decât alții în a-și ascunde afacerile necurate.

În fond, visurile se împlinesc. Ion visează și lui Vasile i se întâmplă. Doar trăim în societate, nu într-o economie naturală, unde totul se face și se consumă în propria gospodărie, până când și visul și materializarea lui. Ba, chiar, tocmai de aceea sunt visurile cărturarilor tot mai îndrăznețe (exemplul cu mersul la „capătul pământului” e doar o coajă) pentru că ei știu că nu pot fi realizate, deci au libertatea deplină. Iar ceilalți pot realiza orice, pentru că nu sunt frânați de spaima lui „vai, e doar un vis!”

### acolade

## SALONUL PARIZIAN (I)

de MARIUS TUPAN

Sentimentul veșniciei și al identității noastre privilegiate pe Terra, împovărată de atâtea crize și conflicte, și-l stârnește o hală imensă (40.000 metri pătrați) în apropierea unui loc istoric, Porte de Versailles, spațiu ce găzduiește anual Salonul de Carte, în multe privințe, unic în lume. Să te pierzi printre standuri și semne editoriale, să descoperi, din întâmplare, intrarea într-o emisiune pe viu a lui Andrei Makine, marea revelație a Occidentului în aceste momente, să-i zărești pe la diverse standuri pe compatrioții tăi stabiliți la Paris, Nicolae Balotă, Bujor Nedelcovici, Dumitru Tepeș, Damian Necula, să descoperi traduceri din literatura română, în care nume ca Eliade, Cioran sau Enescu par a fi la ele acasă, iată un motiv de încântare, dar și de certitudine că arta nu moare, cum îi prevedea sfârșitul un filosof în secolul trecut, că literatura, plasată chiar și într-o hală, unde, cu alte ocazii trosnește sub copitele cailor de rasă, ademenește și emoționează sute de mii de cititori sau peste 750.000 de expozanți. Au participat acolo, la Paris, în jur de 450 de edituri străine, venite din 26 de țări, s-a creat imaginea, cu această ocazie, a unei manifestări culturale ce nu-ți permite să vorbești și să scrii în termeni glaciali. Marii creatori contemporani au fost vânați de amatorii de autografe, dar și de camerele de luat vederi, au intrat în dispute estetice și au făcut numeroase

supoziții cu privire la arta de sfârșit de secol și de mileniu. Jurnaliștii au fost infiltrați prin toate sectoarele și spațiile mult circulate (numărul lor a depășit 2.000) emisiunile de radio și televiziune, și acestea de ordinul miilor, se trădau prin toate cotloanele, fiindcă Salonul din Orașul Luminilor e respectat și se respectă tocmai pentru a oferi lumii imaginea pe care o merită și a-i descumpăni pe pesimiștii care, în unele zile ale manifestării respective nu mai puteau nici măcar să cârtească. Firește. Exemplele tot mai atrăgătoare și mai bine tipărite, discuțiile aprinse și benefice, circulația valorilor într-un spațiu atât de larg, și, paradoxal, atât de dens au impus în martie 1998 un Salon care, pentru vizitatorul venit aici, e un punct de referință dar și un sens al continuității.

Căci, strecurându-te printre participanți, nu știi ce să admiri mai mult. Instrumentarul brazilian intrat în apropierea Versailles-ului într-o sănătoasă simfonie a sunurilor și culorilor, intens mediatizată, concurența editorilor francezi sau sobrietatea standurilor germane. Iar, printre toate acestea, dar îndeosebi respectând un specific al său, grupul românesc, din câte am aflat, dar și am observat, mai impunător ca niciodată. Vom vedea în numărul viitor prin ce anume.

# DIFICILA TEHNICĂ A RENUNȚĂRII

de CAIUS TRAIAN DRAGOMIR

Ernest Hemingway spunea: o carte valorează prin cât ai eliminat din ea înainte de a-i da forma definitivă. Renunțările sunt parțiale sau totale; tânărul Guy de Maupassant, supune criticii lui Gustave Flaubert, prietenul mamei sale, întreaga producție literară pe care o acumulasă în ani și nu o publicase. Verdictul lui Flaubert a fost categoric: toate acele pagini, existând deja, vor fi arse - Maupassant va reîncepe să scrie și, probabil, va publica, fiind îndreptățit să aștepte succesul. Opera proustiană - una din marile valori ale culturii și civilizației lumii -, cu toate dimensiunile sale impresionante, reprezintă comprimarea unui volum de texte inițiale de aproximativ zece ori mai mare. Trebuie gândit dacă acest model al mării realizări în literatură - deci în exprimarea prin limbaj a intuiției (și reprezentărilor) asupra umanului - nu este un model exemplar privind orice formă de împlinire artistică în istorie. Contează oare, indiferent de eveniment, drept un potențial fapt determinat istoric, altfel decât prin partea exclusă, neadmisă în cadrul structurii definitorii, finale?

Charles de Gaulle, personalitatea care nu s-a împăcat cu o sărăcire oricât de mică a demnității Franței în cursul celui de-al doilea război mondial, a încheiat conflictul din Algeria prin retragerea armatei și administrației franceze de pe teritoriul acestei țări; el a ajuns astfel să fie numit „pacificatorul Algeriei”. Henry Kissinger a readus liniștea și normalitatea Americii, creând cadrul diplomatic - oricât de precar - al renunțării Statelor Unite la intervenția masivă, și totuși ezitantă, în Asia de Sud-Est. Foarte frecvent, persoana care utilizează - pentru deblocarea evoluției lumii, ori a unei mici părți a acesteia - arma renunțării este

blamată, iar actul în sine este asimilat pasivității, dacă nu chiar lașității. Se uită însă, că există două feluri de renunțări. În grădina Ghetsimani, Iisus spune celui care trage sabia spre a-l apăra: „Pune-ți sabia la locul ei... cum se vor împlini scripturile, care zic că așa trebuie să se întâmple?” (Matei 26, 52-54). Acesta este unul din modurile renunțării - la celălalt pol este actul ucenicilor care atunci „L-au părăsit și au fugit” (Matei 26, 56).

Trei sunt căile prin care se reușește - atunci când se reușește - ceva: strălucirea incomparabilă a intuiției și geniului care nu admite eroarea sau retragerea, îndârjirea extremă care apără chiar și eroarea, îndârjirea indiferentă, ca voință perfectă, în fața circumstanțelor și, în sfârșit, abila utilizare a renunțărilor, într-un joc plin de complexitate, de cuceriri și de abandonări. Personajele paradigmatiche pentru cele trei căi sunt aventurierul, obstinatul și negociatorul. Istoria aventurii se întinde de la Alexandru și Caius Iulius Cezar până - în acest secol - la Ronald Reagan, trecând - evident - prin Mahomed II, Mihai Viteazul, Napoleon, Hitler, Stalin și Churchill. De asemenea, această istorie se exprimă prin personalități ca Virgiliu, Petrarca, Victor Hugo, Nichita Stănescu ori Arhimede, da Vinci, Edison. Obstinatul poate fi întrupat în Hanibal sau în Ioan Vodă cel Cumplit, în Louis Ferdinand Celine, în căutătorii pietrei filosofale, în căutătorii civilizațiilor extraterestre, în avocații Mareșalului Antonescu sau în judecătorii de instrucție, în mereu efervescentul și mereu neîmplinitul proces al comunismului. Șefii comunismului românesc, în ultimii ani ai fostului regim, aparțin aceleiași categorii. Fiecărei paradigmă îi corespund exemple bune și exemple

rele, tipuri umane fericite, nefericite sau catastrofale. Negociatorului, ca tip, îi aparțin un Octavian Augustus, un Ludovic al XIV-lea, un Bill Clinton. În literatură, modelele se înscriu pe traiectoria unui Catulus, dar și a unui Shakespeare și, în chip evident, a unui Tudor Arghezi. Omul de știință de astăzi, ca și filosoful modern, este un negociator în lumea conceptelor. Gell Mann, Bill Gates și Karl Popper se constituie ca exemple firești. Ceea ce se exprimă prin „negociator” nu este adevărul absolut în căutarea căruia pomește cel dedicat aventurii și nici absolutul deciziei - bună sau rea - a obstinatului, ci întreaga varietate, contradictorie adesea, rareori coerentă, a umanului. Să observăm că, în lungul drum al istoriei, în calitate de mișcare a civilizațiilor, cele trei paradigme nu sunt doar căi, ci și etape. Civilizațiile își produc mai întâi aventurierii, apoi obstinații și, în sfârșit, negociatorii. Au generat, oare, națiunile cu adevărat toate elementele acestui ciclu? Exemple sporadice ale variantelor se nasc, desigur, continuu dar, în ansamblu, determină ele, toate, statutul tuturor civilizațiilor?

Două expresii în artă ale actului renunțării sugerează perfect înălțimea spirituală la care se poate ajunge pe această cale: un text al lui Axel Munthe și o mare operă sculpturală. În „Cartea de la San Michele”, Munthe explica atitudinea sa, ca medic, în fața morții: moartea îi este până la urmă un adversar, după care îi devine aliat - nici măcar la această interfață fatală, dintre viață și moarte, absolutul rezistenței și îndârjirii nu își află rostul. **Adevărata civilizație poate că nici nu este altceva decât capacitatea relativizării voinței.** Întreaga profunzime a renunțării se vede în personajele grupului sculptat, realizat în bronz de August Rodin, „Burghezii din Calais”. Nu este ușor să atingi o profundă umanitate, pentru că nu este ușor să renunți: dacă suferința este o experiență fundamentală a ființei, aceasta provine din faptul că suferința invită la renunțare. Sacrificiul ritual este exercițiu și disciplină a renunțării.

Civilizația românească este o civilizație paradoxală - a îndurării și a neacceptării renunțării. Politica românească face de un timp - parcă nefârșit - exercițiul unei malade coerențe: a nu îndura și a nu renunța. Nici abandonul nu ajunge să mai pară renunțare.

minimax

# PARADOXUL DEMOCRAȚIEI LA ROMÂNI

de ȘERBAN LANESCU

Într-o accepție de uz comun ori standard, paradoxul democrației constă în faptul că acest tip de regim politic conține în chiar sine-a potențialul propriei sale negații. De la și tocmai prin democrație, în virtutea democrației, evoluția unei societăți poate fi lesne basculată într-o dictatură, fără violență, pe cale electorală, dictatură la care, odată ajuns, pendulul istoriei politice rămâne, sau, oricum, tinde să rămână blocat pentru o perioadă nelimitată. Venind apoi cu acest, mă rog, model teoretic în (spre) realitățile social-politice românești din perioada post-comunistă, vorba cântecului, ele, realitățile, mai se dau, mai nu se lasă - atât la nivelul elitei (elitelor), cât și al celor mulți. La început pare'am fi vrut noi democrație, ca să facă și să zică fiecare ce vrea după cum îl taie capu' «în paștii mamii ei de viață, Doamne iartă-mă!», că destul am suferit Numa' că, vezi, nici prea multă democrație nu e bună că se-ajunge la „Piața Universității”, apoi vin ungerii să ceară plăcuțe bilingve, bașca homosexualii și papistașii, în timp ce pe dedesubt sapă de zor oculta mondială primejduindu-ne ființa neamului, iar pe deasupra democrația asta și drepturile omului nici nu prea țin de foame! Drept care, mereu, în toate sondajele de opinie, Biserica și Armata întrunesc grosul adeziunii românilor, fără a mai vorbi de ascensiunea PRM. Prin urmare, au nu cumva, treptat dar sigur, în România se pune de-o dictatură, confirmându-se astfel ca la carte paradoxul democrației? Păi dacă Occidentul ne-a tot

pus cu preșul, ba vă primim, ba mai stați, ba mai au și tot felul de pretenții însă nu ne dau nici vize, nici parole, atunci de ce n-am lua-o noi pe cont propriu, prin noi înșine? Pe cont propriu, într-o mână ținând Crucea și-n cealaltă Sabia. Dar se și poate?! Întrebând, mai mult sau mai puțin retoric, mi-a venit iarăși în minte vorba de duh ce spune că «La Dumnezeu și-n Principate, toate se poate!». Care va să zică... exceptionalismul românesc! Și se ajunge astfel, cam pe scurtătură ce-i drept, totuși se ajunge direct la *cestiune*, inclusiv la semnificațiile ultimei tărășenii prin care a fost debarcat premierul V.Ciorbea. În definitiv, zisu-s-a, n-a fost decât un exercițiu democratic. Într-adevăr, dar o democrație cam de gangsteri dacă o minoritate politică ajunge să-și impună jocul. Amintind cumva de desenele lui Escher, în fenomenele și procesele politice din România se îngemănează elemente/realități vădit contradictorii, corbii negri trec în porumbei albi și viceversa, toate sunt relative, *dilematice*, parcă *albe*, parcă *negre*, fără granițe, fără diferențe specifice, talmeș-balmeș, parc'ar fi, parcă n-ar fi democrație. Societatea deschisă la modul absolut, vraște. *Rule of law?! Domnia legii?! Haida de, să fim serioși!* Ion Iliescu aduce minerii și debarcă guvernul Roman (același guvern care beneficiase de serviciile acelorași minerii) drept care poporul, recunoscător, îl mai alege încă o dată președinte. În continuare, P. Roman se dă democrat și mai târziu cu *pedei* lui pune la cale o lovitură de

stat... constituțională în care pe parcursul a trei luni, cam la fel ca în *Vizita bătrânei doamne*, toată politicărima dâmbovițeană ajunge să fie antrenată... democratic împotriva „bietu-lui” V.Ciorbea (Legea lui Om în variantă românească „decât să mă lucrezi/trădezi tu pe mine, mai bine te lucrezi/trădezi eu pe tine, că doar oameni suntem.”) Numai că „bietul” Ciorbea (lucrat și de președinte când cu „revoluționari”), „bietul” Ciorbea și-a cam început premieratul prin demiterea lui Valerian Stan pe considerente de oportunitate politică, episod de care a uitat să pomenească în cântecul de lebdă al prezentării propriei demisii. Sau, cum s-ar spune, când începi cu îndepărtarea unui Valerian Stan menajându-i pe *pedei*, de la *pedei* și se va trage, că degeaba te bazezi pe seniorii din PNTCD care l-au suspendat din partid pe senatorul Constantin Ticu-Dumitrescu pen' c-a lovit unde doare. Și exemplele de politicianism (de fapt un soi de ecezemă morală generalizată pe toată extensia spectrului politic) sunt mult mai multe, nenumărate. Exemple din așa-zisa clasă politică dar și, corespunzător, din mass-media unde, bunăoară, un A. Uncu ajunge să și-l ia părtaș pe un V. Pastî, sau, *nec plus ultra*, unde un I. Cristoiu este pus la plezneală șef peste *Cotidianul*, iar la *Antena 1*, sâmbătă noaptea, s-a reluat tradiția *Cenaclului Flacăra* în care, firesc, poetul mătăhălos al neamului l-a cooptat și pe un G.Pruteanu, pe lista de așteptare fiind, probabil, părintele Galeriu. Bine'nțeles, cu toții, de toate culorile, preocupați, frământați și trudind până la epuizare pentru interesele Țării. Or, din toată fojgăiala asta, când *prețul oului* a luat-o razna, bașca tuberculoza ș.a.m.d., ținând cont și de antecedentele istorice, atunci, te-ntrebi, nu se-arată oare la orizont a dictatură? Păi de ce atâta efort și riscuri dacă *treaba merge* și așa!

P.S. Dacă D. Dăianu, de ce nu V. Soare ș.a.m.d...



# JURNALUL DE LA MIEZUL NOPTII (II)

de IOAN STANOMIR

PERICLE  
MARTINESCU

7 ANI  
cât  
70  
JURNAL



Tratamentul „scriitorilor de partid” e cu adevărat caragialian la centenarul Caragiale din 1952. Oaspeții străini sunt o prezență de neevitat, dar principalul inconvenient e de ordin lingvistic. Soluția partidului

pentru a depăși impasul comunicațional e de un rafinament aparte: artiștii domesticiți ai regimului sunt reduși la condiția de porta voce: „Oaspeții vorbeau fiecare în limba lui neînțeleasă de sală. Traducerile erau citite însă de câte un scriitor de-al nostru, căruia i se dăduse textul mai înainte. Când Sadoveanu anunța la cuvânt un nou delegat, din sală sărea și un alt scriitor care se ducea la tribună, ținând pulpana oratorului, apoi citea textul „discursului”. Au defilat astfel pe sub privirile satisfăcute ale lui Chișinevski, făcând funcția de simpli interpreți, „cei mai buni” scriitori ai noștri ca: Petru Dumitriu, Eusebiu Camilar, Maria Banuș etc” (pag. 247).

Duplicitatea atinge apogeul în momentul morții lui Stalin. Dispariția zeului de la Kremlin e semnalul ce declanșează o isterie retorică. Jurnalul lui Pericle Martinescu trădează această schizofrenie incipientă; clivajul dintre discursul oficial și sensibilitatea individuală, opoziția dintre jubilaria interioară și explozia de durere inconsolabilă consumându-se în spațiul public. Toți „intelectualii de serviciu” ai regimului se fac ecoul durerilor populare. Despărțirea de Stalin oferă prilejul reînnoirii legământului de obediență. Volutele discursului lui G. Călinescu nu pot masca vidul intelectual, deplina abdicare morală: „Gânditor genial, conducător al Revoluției din Octombrie, Îtemeietor și teoretician al statului socialist, dezrobitor al patriei, părinte al oamenilor muncii din toată lumea, apărător al păcii - fiecare din acestea ar fi neîndestulătoare pentru desfășurarea unei mari personalități. În I.V. Stalin au fost strânse laolaltă toate luminile de care au strălucit vreodată conducătorii de popoare” (O figură gigantică a istoriei) (pag. 422).

Mitului stalinist i se opune cel al salvatorului îndepărtat. Atenția se îndreaptă către alegerile prezidențiale americane; un mesianism întreținut, doar aparent paradoxal, de propaganda comunistă colorează realitatea. Alegerea ca președinte a lui Eisenhower e mai importantă decât orice eveniment intern; privirea jurnalistului se îndreaptă spre silueta Eroului, conducător al unei națiuni tinere, a cărei misiune pare a fi aceea de a salva lumea. Notațiile lui Pericle Martinescu coagulează „mitul american” într-o formă genuină, poate

nu lipsită de naivitate, dar semnificativă în cel mai înalt grad pentru imaginarul românesc: „Eisenhower este primul om politic viu în care cred, la care ader. Simt că este bine intenționat, simt că merge pe o cale justă, simt că pune înțelepciunea mai presus de spiritul aventurier (...) Istoria are nevoie de legende, e adevărat. Dar ea mai are nevoie, din când în când, și de oameni care să o salveze de la pieire. Și Eisenhower este unul din acești oameni” (pag. 447). O notație fugară probează persistența speranței într-o iminentă schimbare de regim: „A murit generalul Nicolae Rădescu, într-o clinică din New York, în vârstă de 77 de ani. Păcat! Putea să mai trăiască până se instala un guvern liber în țară. Ar fi fost și pentru el o mare fericire” (pag. 460).

„Mitul american” întreține speranța într-o lume abandonată fricii. O frică ce are la dispoziție un spațiu concret și terifiant: Canalul. Una dintre justificările avansate de colaboratorii regimurilor totalitare a fost tocmai lipsa de acces la adevărul ultim: suferințele, ni se sugerează, nu erau cunoscute. Atașamentul scribilor și al torționarilor se situa în domeniul idealului pur. Pericle Martinescu este unul dintre martorii incomozi ai epocii. În cursul câtorva vizite la părinții săi din Viișoara, scriitorul surprinde imaginea gării din Medgidia - anticameră a infernului, disimulată sub aparențele unei monstruoase săli de așteptare: „Gara Medgidia era plină de lume. Femei, bărbați, fete tinere, îmbrăcate în chip de excursioniste, cu geamantane, coșuri sau plase în mână, așteptau sosirea rapidului. Veniseră pe jos de la Dorobanțu la Medgidia, ca să prindă rapidul care nu oprește în Dorobanțu. Pe toate fețele se citea mulțumirea că fiecare și-a văzut persoana iubită și a putut să stea de vorbă cu ea câteva minute, (...). Se întunecase, era frig și ploua. Peronul gării, sala de așteptare, restaurantul erau toate ticsite” (pag. 154).

„Noul Turn Babel” al lumii de după 1948 e talciocul. Fondul creează forma, mizeria economică modelează o fizionomie umană aparte. Descrierea talciocului e coborârea nu într-un infern carceral (cazul Canalului), ci într-un infern al promiscuității, dotat cu o topografie dantescă: „Târgul se află într-o groapă imensă - a cărei suprafață, de câteva hectare, e ticsită. Groapa aceasta e înconjurată de niște pereți de pământ de 4-5 metri, pe marginea cărora călătoresc alte șiruri de oameni, căutând o parte pe care să coboare în acest iad compact, (...). Privit de sus, de pe mal, târgul face impresia unui lagăr în care au fost îngrămădiți până la refuz zeci de mii de oameni” (pag. 161).

Senzația de spațiu concentrațional e poate mai acută în falsele momente de comuniune umană, solidaritatea însăși încetând de a mai fi o noțiune operantă. Spațiul public e poarta de acces către un infern extinzându-se neconținut, ca și cum răul proteic s-ar dovedi imposibil de oprit. Frică, disperare, lipsă de speranță - sunt cele ce precipită revelația constituind, cel mai probabil, cheia de înțelegere a acestui jurnal aparte: „Astăzi, în tramvai, am simțit un fior cumplit. Am avut, dintr-odată, senzația că sunt un prizonieratul în această vastă lume și că prizonierul se sfârșește printr-o inevitabilă condamnare la moarte” (pag. 431).

Caracterul excepțional al jurnalului de față decurge din geneza sa cu totul particulară. Notațiile lui Pericle Martinescu sunt consemnările unui „condamnat la moarte”, grațiat de istorie. Scrisul său îl salvează și salvează în egală măsură memoria altor milioane de condamnați la moarte. Ceea ce, pentru o carte de literatură, înseamnă o justificare retrospectivă.

Duplicitatea devine condiția umană prin definiție. Martorul nu își mai poate conserva intactă inocența; pentru a putea depune mărturie, un compromis este necesar, fie el în aparență insignifiant. Mecanismul acestei cedări este surprins de Pericle Martinescu. Punctul de pornire este conștiința imposibilității înfruntării directe a răului (unica posibilitate e aceea a aparenței acceptării, dincolo de care să se ascundă sentimentul anormalității, sugerează autorul). Articolul compromiș este impus nu atât de propria slăbiciune, cât de perspectiva dispariției fizice a propriei familii.

Duplicitatea se bazează pe această aparentă generozitate a Partidului - orice contribuție este binevenită, indiferent de rațiunile semnatarului: „De câteva zile trăiesc o adevărată dramă. Am scris articolul „Cum au fost editate Poeziile lui Eminescu în decurs de 60 de ani”, pe care l-am dat la „Viața Românească”, dar îmi vine să-mi iau câmpii. Că așa fi singur pe lume, așa retrage în mod ostentativ articolul, suportând toate consecințele acestui gest. Fac însă un sacrificiu moral pentru salvarea materială - pe cât timp? - a mamei, a tatei, a celor 5 nepoți și a părinților lor, a celor doi bătrâni socri” (pag. 94).

Apartenența la Uniunea Scriitorilor și conformismul de suprafață îi permit lui Pericle Martinescu accesul la potemkiniadele regimului. Dedublarea e marca interioară a timpurilor: autorul e scindat între aparența oficială și propria conștiință. Celebrarea centenarului Eminescu e o ocazie de a urmări „pe viu” rescrierea trecutului. Revolta scriitorului e cantonată în perimetrul notațiilor „de la miezul nopții”. Mărturia restituie întâlmirea cu spațiul mortificat al Ateneului Român, decorat în acord cu epoca: „Am pătruns în sală la 5 și jumătate. Sala, rece. Pe scenă se află un portret mare al poetului (cel de la 34 de ani) în privirile căruia stăruia o tristețe nesfârșită. Portretul era înconjurat de pânză roșie, cu drapele sovietice și de câteva steaguri cu stema RPR. În dreapta, un citat din Lenin despre moștenirea culturii burgheze, iar în stânga un citat din Stalin despre caracterul național al culturii. Nici un citat din opera poetului, nici un alt text în legătură cu acest centenar național” (pag. 108). Și dacă Mihail Sadoveanu nu mai simte nevoia de a-și justifica conduita, Cezar Petrescu, la masă, se află la ceasul confesiunilor: „Cezar Petrescu era într-o vervă de zile mari, dar nu ezita nici o clipă să declare că el e un «domn» și că se află aici «adus cu forța» de Zaharia Stancu” (pag. 111). Postum, moștenirea eminesciană e recuperată creator, și citatele din poet sunt „aduse la zi” încât să corespundă necesităților momentului politic: „Iată o caricatură unde este înfățișat Truman în fruntea unei «bande de ațători la război», din care fac parte Churchill, Bevin, Schumann, mergând după un neamț cu o bombă în mână. Desenul are următoarea explicație: „Vin cu mine, rățăcește/Pe cărări cu cotituri/Unde noaptea se trezește/Glasul vechilor păduri”» (pag. 113).

# horia bădescu



din

## Silogismele drumului

\*

Un drum e o întrebare a Ființei  
despre ea însăși;  
cel ce pe drum merge  
înființându-l  
este răspunsul.

\*

Trecere nu poate fi decât  
memoria drumului,  
așa cum drumul e doar  
memoria trecerii;  
drumul trecerii în luciul  
trecerii drumului își oglindește  
obrazul.

Astfel îndrăgostit de el însuși  
în propria-i trecere  
își află mormântul,  
astfel memoria nu despre viață,  
ci despre moarte își amintește.

\*

Drumul nu-i decât  
capătul drumului,  
între un capăt și altul  
nimica nu este;  
unde drumul ar trebui  
să sfârșească  
își afla-nceputul  
și-acolo unde se naște  
ajuns e deja.

\*

Între sine și sine  
călătorește drumul,  
între ce nu mai este  
și ce va să fie

îi este îndreptățirea,  
existența lui în neființă se află,  
el nu are trup -  
făptura lui destrămându-se  
se-alcătuieste;  
el nu are timp -  
timpul lui s-a scurs  
înainte să vină.

\*

Unde drumul întâlnește alt drum  
o cruce se naște;  
crucea drumului e propria lui  
neodihnă;  
în răscrucea drumului  
o neodihnă se odihnește  
în alta,  
în răscrucea drumului  
Dumnezeu își întreabă  
singurătatea,  
în răscrucea drumului  
singurătatea-și răspunde  
ei înseși.

\*

Într-un capăt al drumului  
stă nașterea,  
în celălalt  
moartea,  
dacă între sine și sine  
călătorește drumul,  
atunci viața  
nu-i altceva decât  
nesfârșita călătorie a morții  
în propria-i naștere.

\*

Pas cu pas  
drumul se-ntemeiază  
și fiecă pas  
în el își află temeiul;  
în fiecă pas  
începe și sfârșește un drum,  
între primul și ultimul pas  
drumul e-același.

\*

Calea e un drum  
care voiește să fie el însuși;  
arătându-și calea  
el însuși sie-și se-arată.

\*

Orice lucru  
are calea lui;  
numai moartea nu are  
nici una,  
ea singură stă  
la capătul tuturor căilor.

\*

Fiecare în drumul lui  
pe calea sa umblă,  
dar calea adesea  
n-o știe;  
fiecare în calea sa  
drumul și-l caută  
și-adesea

nu-l află;  
fiece cale e-nchipuirea  
fărădechipului,  
fiece drum e uitare de sine.

\*

În bănuiala unei căi  
stă nașterea drumului.  
Bănuiala e veghea aflării  
de sine,  
veghea e așteptarea  
unui lucru de mult  
bănuț.  
Calea lucrului în veghea-i  
se bănuiește;  
numai căile Domnului  
sunt nebănuite,  
drepte ele stau  
în dreapta lor veghe.

\*

Ca despre el să dea seamă  
drumul de el trebuie  
să se despartă;  
acolo unde drumul se desparte  
de sine  
acolo nu-i capătul,  
ci începutul;  
despărțirea de sine a drumului  
e despărțirea stării de drum  
de starea de moarte.

\*

Poemul este el însuși  
un drum,  
drumul poemului  
este poemul însuși,  
pe drumul poemului  
nu poemul este cel care  
umblă,  
pe drumul poemului  
rătăcește pulberea  
de pe tălpile morții.



# LA LIBERA COMENTARE

de ALEXANDRU GEORGE

O problemă pe care eu am atins-o în trecut (soluția ei fiind, credeam, de forța evidentei), dar care revine și nu-mi dă pace, este aceea a „colaboraționiștilor”, a intelectualilor din vechiul nostru regim care, după ce au făcut o strălucită carieră în societatea și în vremea lor, au ajuns să se prostitueze în comunism și să alerge după banii, onorurile și noile situații cu care angajații Moscovei își răsplăteau recruții (mai ales la început), o comportare cu atât mai scandaloasă, dar și mai dezolantă, în mizeria și mijlocul suferințelor generale. Am amintit aici pe colo de aceste cazuri care m-au îndurerat mai mult - căci erau scriitorii mei favoriți - încă din primăvara lui 90, când, după Eliberare, am scris mai multe articole; era însă un moment în care altele mi se păreau problemele cele mai stringente. Credeam că această problemă, mai curând penibilă decât rămasă în suspensie, nici nu mai merită să veniri la ea oricât ar fi tulburat la vremea ei conștiința românească, pentru că e prea simplă.

Spre marea mea uimire, chestiunea a rămas actuală, nu doar pentru că s-a întâmplat să fie deformată prin exagerări pe care eu nu le împărtășesc, dar și pentru că s-a fabricat împotriva adevărului un set de argumente care par justificative, atenuând vinovăția. Mai întâi, că marii cărturari care s-au dat cu comunismul, trădându-și deci vocația, trecutul și opera, au fost siliți la aceasta, punându-li-se la tâmplă pistolul dimpreună cu somația: Ori Academia, ori Canalul!

Deși așa ceva nu i s-a întâmplat nimănui, dar absolut nimănui, opțiunea „victimelor” nerușinat- profitoare fiind decisă într-un moment în care comuniștii nu dispuneau încă de aparatul de teroare, iar situația politică era plină încă de speranțe, ni se spune că, astfel, respectivii și-au salvat „opera” și puțința de a o continua, îngăduindu-li-se o oarecare independență, abil și patriotic speculată. Deși nici asta nu s-a întâmplat în realitate, cei dați pe brazdă dovedindu-se cei mai obedienți slujitori ai noilor stăpâni, ei mai sunt scuzați și teoria că ar fi constituit un „model” pentru generațiile mai tinere, care ne arăta și sub formă anesteziată, ce era pe vremuri un mare cărturar, un erudit, un om de talent sau un profesor elocvent. Este ceva aici, care însă se întoarce întrucâtva tocmai împotriva „modelului”, fapt observat și de d-na Monica Lovinescu și comentat în termeni sarcastici: tinerii fragezi la minte puteau în felul acesta să-și dea seama unde au ajuns cei care, indiferent de marile lor merite din trecut, ajunseseră să se subordoneze lozincilor și directivelor comuniste.

Întrecut am fost martor al actului de abdicare pe care nesiliți de nimeni ci doar îndemnați de geniul oportunismului l-au comis atâtea „modele” admirate și de mine, voi mai adăuga doar o întrebare: și-au mai salvat, oare, condeii? Au mai dat ceva de seamă în domeniul lor de activitate? Nu a

însemnat chiar pentru cei ghiftuiți cu bani și onoruri o frângere tragică a destinului lor intelectual, nu doar o flexiune a coloanei vertebrale? În loc de răspuns (sau încercând unul sintetic) voi aminti aici cazul lui Alexandru Rosetti, al cărui centenar l-am lăsat să treacă, deși ultima sa ipostază, de familiar al revistei **Săptămâna**, îl dusesse în aceeași dureroasă situație ca și pe Edgar Papu, un alt caz în care eu am investit încredere și speranțe. Voi da un articol apărut în Revista Fundațiilor Regale, unde acesta era director; el este scris la un an după momentul care a urmat guvernului impus de ruși și al cărui conducător nominal era Petru Groza. O delegație de înalți oameni de cultură români au plecat la Moscova ca să se plece noului stăpân și au avut onoarea de a fi primiți de însuși I.V. Stalin. Iată ce i-a inspirat întrevederea lui Al. Rosetti, urmașul voievozilor și înaltei boierimi a țării ocupate acum de agenți ai Kremlinului:

I.V. STALIN

Moscova, 21 februarie 1946. De la locul meu îl văd de profil.

Suntem așezați în jurul unei mese lungi și înguste; generalissimul stă lângă interpret, care s-a așezat în capul mesei.

Profilul este pur, trăsăturile obrazului sunt fine. Părul, argintiu, se rărește spre creștet. Mustața e de culoare mai închisă. Ochii, îi ține aplecați deasupra paginii albe a blocului, pe care trasează linii geometrice, cu un creion roșu. Gesticulația aceasta a mânei întovărășește în mod instinctiv frazele scurte, rostite cu glas scăzut, astfel încât, uneori, ai impresia că monologhează pentru sine însuși, în singurătatea camerei de lucru.

(Deși un birou simplu e așezat într-un colț al odăii, generalissimul nu pare a lucra aci).

Am sosit la Kremlin pe înnoptate; la ora 7 am fost introduși în biroul generalissimului.

Ne aștepta în picioare, în fundul camerei și, venind spre noi, ne-a strâns mâna tuturor, înainte de a-și lua locul în capul mesei.

Impresie de energie calmă. Linii simple, stil clasic. Simți în dânsul deprinderea de a gândi. Filosoful transpare în toate întrebările pe care le pune. Omul de acțiune pornește de la frazele scurte, în care își concentrează toată energia.

Este un mare privilegiu de a fi putut asista la comportamentele unui astfel de om. Raportată la istoria strictă a evenimentelor, personalitatea lui este covârșitoare. Dar opera scrisă nu trebuie uitată, spre pildă expunerea de factură clasică asupra materialismului dialectic.

Acest om a sfârșit mașina de război nazistă. Fiara ajunse la periferiile Moscovei și Leningradului. Voința lui de fier s-a repercutat în mii de piepturi. Poporul sovietic a rezistat și a învins.

Cohesiune, sacrificiu liber consimțit de toți pentru izbăvirea patriei. Atașamentului orb de odinioară, al poporului pentru șeful Statului, i s-a substituit o iubire rațională.

Cariera prodigioasă a șefului de astăzi o poți urmări prin imagini în muzeul Lenin, vecin. Acolo se poate zări, într-o sală, un Stalin tânăr, cu o figură lungăreață și o mustață fină, neagră, coafat cu o pălărie de paie cu boruri largi, un portret revelator, în care gracilitatea tinerească se aliază unei energii dure. Contrastul e frapant.

Modestia eroului este aparentă. Ea se manifestă și în uniformă simplă ce-l înveșmântează și în toate atitudinile sale. Stilul lui Stalin e simplu și sincer. Și aceasta are drept urmare o generalizare a unei atitudini, prin rațiune de Stat.

Sinceritate, onestitate, respect al cuvântului dat.

Ne aflăm în Uniunea Republicilor Socialiste Sovietice.

Ce să mai spui în fața acestui text infam? Cum să-l poți comenta? Eram un adolescent de 16 ani când l-am citit, înmărmurit și indignat... Să mai invoc scuză că autorul era un „naiv”, o victimă a unei „iluzii” mai mult sau mai puțin „generoase”, că a „crezut” cinstit în ce spunea? El care trăia în aceeași lume cu mine, dar avea toate antenele pentru a surprinde răul chiar de la mai mare distanță și maturitatea de gândire ca să judece... Și aceasta nu a fost decât începutul. În paginile lui memorialistice, Rosetti arată cum s-a lăsat convins de prietenii săi mai tineri marxști să pășească pe calea progresului, a libertății și a bune stări pe care ni le-au asigurat comuniștii. Să mai adaug că, între timp, fratele său, bravul ing. Ion Rosetti-Bănulescu, a cunoscut detenția la Canal, fiul acestuia a fugit din țară în condiții aventuroase, iar propriul fiu al academicianului a întins-o la prima ocazie, survenită mai târziu. Cred că singura explicație plauzibilă e că omul care cunoscuse încă de tânăr munificența bancherului Blank (aflat ulterior în închisorile comuniste) și ale lui Carol II, omul care a tronat ca director al editurilor regale în palatul lui Burileanu, a fost pregătit prin toate acestea pentru noile onoruri; mai trebuia să facă și un gest de plecăciune în afară, să-și regăsească Stambulul, unde împărăția acum un ins ale cărui „comportamente” le-au depășit pe ale naivilor stăpâni de pe malul Bosforului.

Și, pentru a încheia pe o notă mai veselă, cu ani de zile înainte de căderea comunismului, într-o bună zi, lăptăreasa familiei mele a năvălit la noi în casă țipând: - Cucoană, au intrat nemții, se dau bătălii la Andronache, e plină pădurea de tancuri, de tunuri, de soldați! Bineînțeles că am căutat s-o liniștesc, explicându-i că e vorba de un film, de o înscenare despre „insurecția armată de la 23 august?”, sau așa ceva.

Numai că ieșind și eu pe stradă în minutele următoare, am auzit la răndu-mi niște bubuituri ciudate, niște detunături în cadență, produse de tunuri, de n-am știut ce să mai cred. Abia în centru m-am lămurit că se trăgeau salve de onoare pentru vreo persoană răposată care se înhuma și că aceasta era nici mai mult nici mai puțin decât Maria Rosetti, coana Mița, n. Ralet, soția academicianului, dar mai ales capul numărul unu în asociația femeilor comuniste, care nu mai știu ce nume purta (era și deputată etc).

A fost ultima dată când o ceremonie de asemenea anvergură s-a organizat la înmormântarea unei femei, căci Ceaușescu avea oroare de tot ce privea moartea; ar fi de văzut unde este locul ei de veci și dacă nu i-a fost rezervat unul în țarcul nomenclaturist, într-o poziție pe care ar fi invidiat-o și Ana Pauker. Las totul la libera comentare.





# NEDUMERIREA

de DAN PLATON

umplea nările dilatate de un parfum încălzit de trupul ei adormit. Ca un resort, tânăra a tresărit îngrozită. Știam că va urma un țipăt care va sfâșia liniștea nopții, mai puternic decât forța glasului ei. Cum, de unde reflexul și felul meu de-a proceda nu-mi dau seama, dar știu, speriat de ce urma, i-am prins gura și capul între palme și ca o explicație mută la intenția mea, în afara oricărui gând rău, am început să-i sărut pățimaș trupul, în timp ce mâinile ei încercau să se elibereze luptând cu mine, scrijelindu-mi cu tăișul unghiilor carnea prin cămașa sfârțecată.

Doream să-i vorbesc, să-i dau o explicație a îndrăzelii mele, s-o rog, s-o implor să mă asculte, să nu țipe. Vrând să-i șoptesc toate acestea la ureche, ajungând cu gura la cap, simțurile care dominau puterea mea de-a mai gândi îmi porunciră să-i eliberez gura din strânsoarea mâinilor și să-i acopăr buzele cu un sărut lung și posesiv. Drumul ales de simțuri s-a arătat mai credibil ca vorbele. Spaima învinsă, lăsă trupul moale, ca un resort relaxat. Lupta disperată se transformă în moleșeală și îngăduire. Încurajat de izbânda obținută, buzele, coapsele, sânii, pulpele și tot ce reprezenta trupul ei deveniră posesia buzelor, dinților, nărilor, degetelor, pornirii mele dezlănțuite.

Lacom sorbeam din făptura ei tot ce întâlneam în cale, în timp ce mâinile ei îmi rupeau nasturii îmbrăcăminții, scâncind a poftă ce nu încuviința întârzierea.

Când pânțele împreunate își simțiră căldura, geamătul ei se suprapuse cu scrâșnetul dinților mei. Fluidul care ne lega ne strângea și sugruma trupurile. Corpurile noastre unite și dezlănțuite păreau un monstru ce se zbătea și răsucea în ultima clipă a vieții.

Când urmă căderea din furia care se sfârși o dată cu ultima picătură a forței noastre, i-am cuprins cu brațul trupul ce se odihnea peste pieptul meu. Îi simțeam

respirația fierbinte și-  
adulmecam  
părul cu miros  
încins, de trup  
de femeie iubit.  
Ușor, pierdut  
ca o căutare  
tacită, degetele  
mâinilor mele  
alunecau  
imperceptibil  
pe luciul  
moale, catifelat  
al corpului ei.  
Luna coborâtă

pe bolta cerească trimitea prin deschizătura ferestrei o lumină care tremura peste trupurile noastre în ritmul în care adierea aerului mișca perdeaua.

Cu mulțumirea împlinirii unei frumoase realizări, i-am așezat cu tandrețe capul pe fața moale a pernei și mi-am lipit buzele de obraji ei îmbujorați. În liniște m-am ridicat din pat. În calmul care se așternuse se cerea ceva. I-am făcut un semn, m-a înțeles, am ieșit din căsuță; răcoarea zorilor stăpânea plaja. M-a cuprins o spaimă că nu voi găsi și speriat am rupt-o la fugă. La stânga, la dreapta, nu am ținut seama, dar peste tot unde am încercat, închis. Nu am pierdut speranța, am fugit mai departe convins că acolo voi găsi. Când am apăsat clanța, Doamne! ușa s-a deschis. Un aer umed și încălzit, îmbâcsit de tutun, îmi izbi fața. Obosit, abia am articulat:

- O sticlă!

- De care să fie?, m-a întrebat sec barmanul și m-a privit țintă cu ochii roșii de fum.

- Tărie! i-am răspuns ca și când nu știam ce vreau.

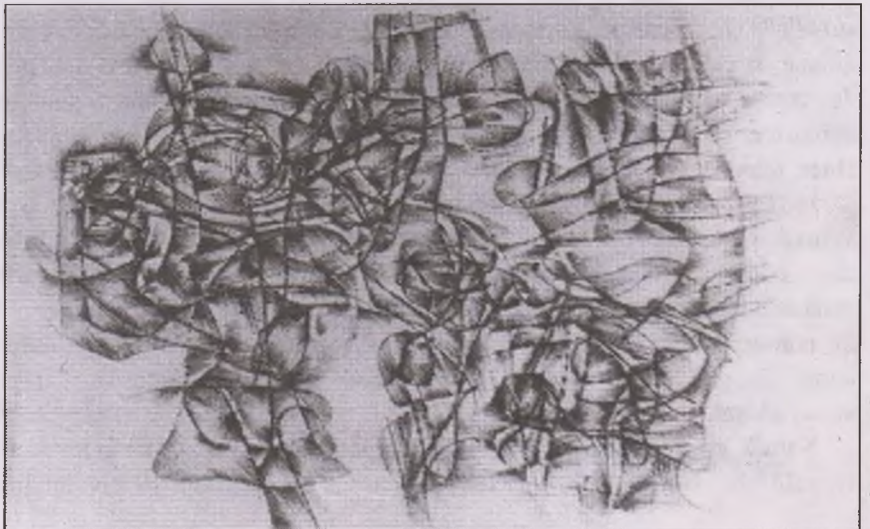
- Cogniac, whisky, gin, votcă... se porni el să înșire plictisit.

- Whisky, am mormăit eu.

Cu sticla în mână, am ieșit afară și am pornit pe drumul cel mai scurt în satul cu căsuțe. Lumina zorilor le încese într-o scamă albăstruie în care se pierdeau fără formă.

La început sigur, apoi șovăielnic, derutat în lumina slabă a zorilor, le priveam neștiind care este căsuța cu pricina. Toate la fel, aceeași formă, aceeași culoare, aceleași perdele la ferestre, nici o ușă deschisă. Înciudat că nu ținusem socoteală, treceam dintr-o străduță în alta gustând din sticla cu whisky să-mi potolesc nervii.

Când dimineața a deschis ușa căsuțelor, băusem din sticlă mai mult de jumătate și trăiam aceeași nedumerire.



*Buzele, coapsele, sânii, pulpele și toate ce reprezentau trupul ei...*

Nimic, banal, o noapte la malul mării între căsuțe de lemn închiriate la vilegiaturiști. Zgomotul asurzitor al zilei, hărmălaia de vacanță și libertate, cu țipătul copiilor, râsete, o muzică de patefon ce ținea să se audă, se stinseseră de mult. Era noapte târziu, luna rotundă și mare poleia întunericul de argint și cositor topit... Briza mării aducea răcoarea din larg încărcată cu miros iute de alge. Târâitul greierilor ținea ison la freamătul valurilor. Liniștea nopții mă chema afară. Singurătatea, întunericul acoperit de imensitatea cerului smălțuit cu stele, mă extazia. Îmi plăcea să-mi plimb privirea în măreția lui sclipitoare, să-i iscodesc adâncul amețitor și să-mi port gândul în străfundul lui straniu, să visez la un univers în fața căruia totdeauna am rămas fascinat.

Mergeam meditativ ascultând scârțâitul al pașilor în nisipul umezit de boarea mării. Căsuțele de lemn dormeau cu ușile închise. În golul ferestrelor, perdelele albe, în adierea răcoaroasă a vântului, pulsau ca o respirație.

La una din căsuțe, ușa era larg deschisă în puterea nopții, fapt ce mi-a atras privirea. Cum luna strălucea și ochii îmi erau deprinși cu întunericul, în interiorul acela am distins un trup gol de femeie lungit în albul patului. După ce am depășit intrarea, m-am oprit cu respirația întretăiată, am cugetat fără să-mi dau seama ce. Stăpânit de un instinct ce nu-mi acorda răgaz, am hotărât fără să mai pot gândi. M-am întors ca și când trebuia să intru, scopul meu din acea noapte era să ajung acolo, și nu puteam trece mai departe.

Pentru o clipă, m-am oprit în canatul ușii și mi-am privit umbra suprapusă peste trupul acela gol, ca o anticipare la vizita mea. Cu respirația sufocată, am pornit încet, și cu mișcare de animal de pradă, pornit la pândă, m-am apropiat de pat, și cât mi-a fost posibil de ușor m-am așezat pe marginea lui. Fără să știu cum, nu mai puteam raționa, eram călăuzit de o pornire care îmi blocase toată puterea de-a cugeta, degetele împinse de instinctul ce mă domina au început să alunecă cu o mișcare imperceptibilă pe acel trup de femeie tânără, frumos bronzat, ce îmi

# LUCIAN BLAGA ȘI SCHEMA TUTUROR CUNOȘTINTELOR

de IOANA LIPOVANU

Ideea fundamentală a filosofiei lui Blaga este aceea a omului trăind simultan în două universuri: universul lumii date și universul misterului. Pentru a se descurca în orizontul concret, al lumii date prin simțuri, ființa umană dispune de categoriile conștiinței, categorii pe care filosoful le mai numește și ale receptivității cognitive și le privește în consubstanțialitate cu „instinctele noastre de autoconservare și de orientare”. Sunt categorii ce țin de ceea ce Blaga a considerat a fi **cunoașterea paradisiacă**, fază în care omul nu s-a desprins complet de animal, diferența lui specifică „izbucnind” într-o etapă ulterioară, **luciferică**, când el, omul, începe să trăiască în **orizontul misterului și pentru revelare** și, în consecință, începe să devină o ființă creatoare, demiurgică. În orizontul misterului și al creației, operele umane sunt modelate de către un „complex de factori inconștienți”, cărora filosoful le găsește „expresii categoriale” (**orizont spațial, orizont temporal, accent axiologic, sentiment al destinului, năzuință formativă** și, în plus, un „număr neprecizabil de factori secundari sau cu totul accidentali” și care alcătuiesc, în ansamblu, faimoasa „matrice stilistică”, concept esențial al sistemului gânditorului român.

Blaga mai folosește pentru factorii abisali, „stilistici”, sinonimul de **categorii ale spontaneității** și ține mereu să precizeze că, în timp ce categoriile gnoseologice sau ale „receptivității cognitive” **organizează cosmosul cunoașterii**, „categoriile spontaneității” stau la baza unui „cosmos stilistic”, ce determină „lumea plâsmuirilor umane în calitatea lor de plâsmuiri”, adică de creații culturale, fie acestea artistice, științifice, metafizice, religioase, morale și, chiar, tehnice, economice, sociale, politice.

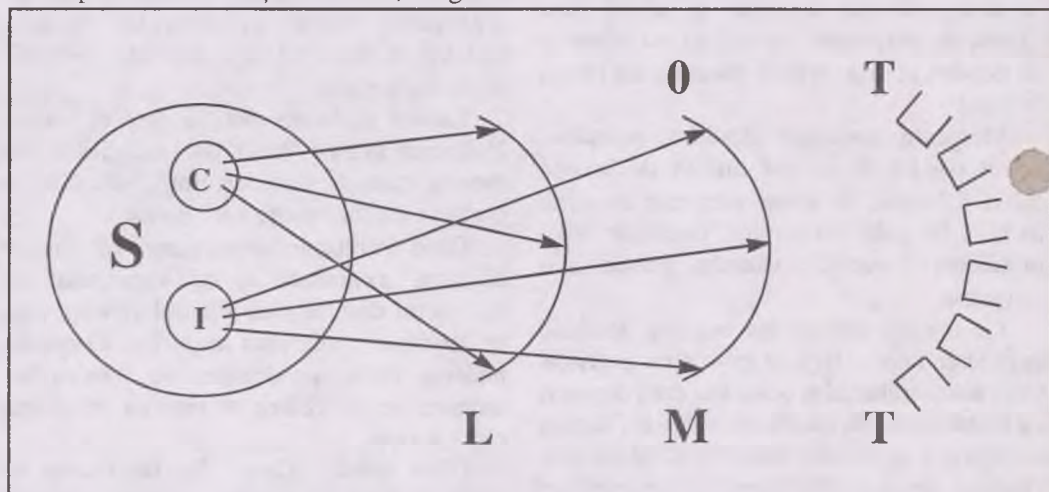
Întregul sistem filosofic blagian este structurat pe ideea forte a spiritului uman, care, complex etajat și structurat, este „o zonă mai largă decât conștiința”, cuprinzând, în consecință, și un „spirit inconștient”, numit de gânditorul român și **noos** (sau nous) **abisal**.

Natură cu o declarată preponderență a vizualității, Blaga este un filosof care

desenează. Iată cum arată, în viziunea sa, graficul spiritualității omenești (schema pe care am intitulat-o a „tuturor cunoștințelor” este o variantă a acestui grafic și arată altfel. S = spiritul; C = conștiința; I = inconștientul; LL = lumea dată, concretul simțurilor; c = categoriile conștiinței, categorii receptive, de organizare a senzațiilor; OM = orizontul misterelor; a = categoriile abisale, stilistice; TT = misterele cu adâncimea lor (transcendențele).

Până la el însuși, ține mereu să sublinieze gânditorul, filosofia s-a preocupat exclusiv de „categoriile cunoașterii și ale atitudinilor axiologice **conștiente**” - secțiunea de la C la LL - nebanuind „nici măcar vag prezența în spiritul uman și a unui alt gen de categorii, cu desăvârșire altfel decât cele obișnuite” - secțiunea de la I la OM.

După cum se vede și din desen, Blaga nu



neagă „etajul” conștient al spiritului, dotat cu multiplele categorii ale inteligenței umane. Acest mod categorial conștient, cu originea „poate” în „tabla contrariilor propusă de școala pitagoreică”, a fost adus la apogeu de epistemologia kantiană: **spațiul și timpul**, două forme transcendente ale sensibilității, cele douăsprezece categorii apriorice ale **intelectului**, ideile, ca forme transcendente ale **raționalității** etc. (*Critica rațiunii pure*, 1781). În accepția lui Kant, **transcendental** este tot ceea ce depășește simțurile, dar rămâne în cadrul conștiinței, în timp ce **transcendentalul** depășește și cadrele conștiinței, el fiind suprasensibil și supraineligibil.

Filosoful român nu neagă această modalitate cognitivă - pe care o numește **paradisiacă** - ci o depreciază numai, considerând-o „susceptibilă de a fi aplicată și asupra ființei animale”. „Răsturnarea coperniciană” săvârșită de sistemul său filosofic tocmai în aceasta constă, în a vedea în categoriile inteligenței un element comun între om și animal și în a considera că diferența specific umană vine de la categoriile abisale ale inconștientului, categorii ce se „declanșează” spontan în om când acesta începe să înțeleagă că deasupra lui există forțe care îl transcend și pe care încearcă să o reveleze prin creațiile lui spirituale, ce țin de modul **luciferic** de cunoaștere.

Postulatul de la care pornește Blaga este că definiția adevărului ca „adevăr pozitiv și desăvârșită între un conținut de cunoaștere și un conținut al realului” este un simplu deziderat, cunoașterea umană lucrând, de fapt, doar cu „echivalente ale adevărului”. Or, numai „pentru omul necritice echivalentele viciate ale adevărului reprezintă însuși adevărul”. Este păcatul gândirii paradisiace, formă a gândirii logice ce aplică consonant categoriile gândirii abstracte peste un material dat, fie acesta intuitiv, imaginar sau conceptual. Este cunoașterea care acceptă convențiile gândirii și ale limbajului, ignorând tensiunile dintre esență și aparențe. Împăcat cu lumea, acest mod cognitiv este unul constatativ, sieși suficient, mulțumit să poată da - asemenea

lui „Adam în paradis” - „nume lucrurilor, să le recunoască, să le claseze, să le categorizeze”. Este chiar cunoașterea de tip kantian, pentru că, și la Kant (1724-1804), Blaga găsește evidentă aplicarea „conceptelor categoriale asupra materialului sensibil”, „adevărul, în limite umane”, fiind, pentru filosoful german, tocmai „strânsa urzeală de categorii și de material de intuiție”. Se confundă astfel, subliniază filosoful român, adevărul cu simpla „iluzie a adevăratei”, iluzie instituită în spiritul uman în urma unui proces de conversie metafizică.

Și astfel, părintele filosofiei **critice** devine responsabil de excesele **necritice** ale filosofiei. Concluzie la care Blaga nu poate ajunge decât prin câteva **artificii**.

# ACTUALITATEA UNEI APARIȚII EDITORIALE

de ILEANA BERLOGEA

Dramaturgia anilor '50-'60, creația lui Friedrich Dürrenmatt și Max Frisch care au transformat teatrul elvețian dintr-un necunoscut într-o celebritate, piesele lui Jean Genet, Samuel Beckett și Eugen Ionescu, cu categoricele lor răsturnări de postulate tradiționale și aducerea pe prim plan a râsului caustic, amar, tragicomic, cu metaforele lor menite să semnifice absurdul existenței umane și disperarea condiției pe Terra au o bogată exegeză. Bibliografia teoretică și analizele întrec cu mult numărul operelor studiate nu numai în Franța și Germania, dar pretutindeni în lume. Și la noi în țară, acest remarcabil moment al dramaturgului a făcut obiectul unor volume de referință, printre care și **Teatru-antiteatru-teatru** de Horia Deleanu, capitole întregi din cărțile semnate de Constantin Măciucă sau Maria Vodă Căpușan și multe altele.

Printre cele mai importante studii s-a înscris și cel al lui Romul Munteanu, cu titlul **Farsa tragică** publicat la Editura Univers în 1972, cu o tulburătoare actualitate și valoare stăzi.

Este o carte de căpătâi pentru toți cei ce vor să înțeleagă acest mare context de teatru care a fost în anii menționați creația literar-dramatică a lui Max Frisch și Friedrich Dürrenmatt, propulsând o viață artistică complet ignorată, cum a fost cea elvețiană, pe primul loc în Europa, operele existențialistilor francezi și mai ales cea a reprezentanților „teatrului absurdului”, cum va denumi Martin Esslin opera lui Samuel Beckett și Eugen Ionescu.

Anii de după al doilea război mondial sunt poate printre cei mai fertili pentru autorii dramatici. Nu vreau să fac afirmații hazardate, dar mișcărilor iconoclaste din domeniul creației scenice, Living-Theatre, spectacolele lui Jerzy Grotowski, teatrul vizual creat de Tadeusz Kantor, Josef Szajna, Bert Wilson, Richard Foreman, Open-Theatre-ul lui Joseph Chaikin, teatrul-dans făurit de Pina Bausch și dezvoltat de Johann Kresnik și Joseph Nagy au înlăturat cu violență pe dramaturgi, propunând scenarii inventate chiar de regizori împreună cu interpreții lor și transformate mai apoi ca imensă fantezie în semne vizual-auditive, în linii, culori, mișcare și stări.

Dramaturgii nu au dispărut, ba chiar putem vorbi uneori de un complot al lor cu actorii, scriind piese cu roluri bune, complexe, bogate în reacții cum sunt cele ale lui Sam Shepard sau David Mamet din Statele Unite, lucrări pornite de la personalități autentice și fapte reale, dar nu s-au mai impus, cel puțin în ultimele două decenii lucrări majore, zguduitoare. Există cert opere interesante în toate dramaturgiile, dar multe dintre ele epigonice, discrete, prea discrete în ideile susținute sau problemele atacate.

Dar să ne reîntoarcem la **Farsa tragică** a lui Romul Munteanu. Am recitit-o din nou cu o imensă satisfacție de natură intelectuală, apreciind chiar mai mult decât cu ani în urmă fundamentarea filosofică a momentului, modul în care a reușit să evidențieze tot ceea ce îi leagă pe autorii farsei tragice, dar mai ales ceea ce îi deosebește. Precizând, chiar de la început, ruperea acestor dramaturgi de

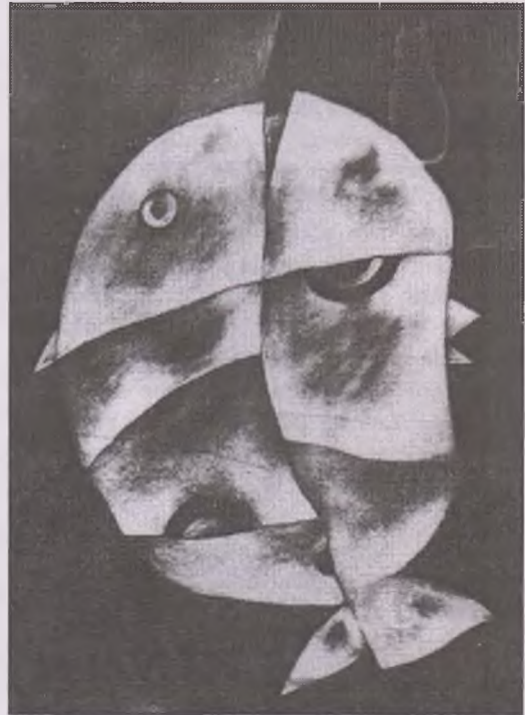
predecesorii lor, de formulele tradiționale, de noțiunea și eroul dotat cu voință, urmărind conștient și deliberat un scop, chiar dacă hazardul și exemplul dat este edificator, **Oedip-rege**, îi răstoarnă totul, Romul Munteanu demonstrează convingător că explicația marilor mutații se găsește în concepția filosofică, în pesimismul și lipsa de încredere în viitor, existențialismul, mai ales dimensiunea lui disperată având un rol fundamental. Lipsa de încredere în viitor, angoasa, neliniștile interioare transformă tragicul în grotesc și drama în farsă tragică.

Interesante corelații sunt făcute de autorul studiului între reprezentanții farsei tragice din anii 50-60 și Bertolt Brecht și Thonrt on Wilder, cei din urmă aducând multe elemente ce vor fi dezvoltate ulterior, noneroul, personajul categorial din **Pe muchie de cuțit**, violența și crima ce-i apropie și de Antonin Artaud.

Dispariția eroului clasic îl aduce în prim plan pe clovn, clovnul devenit personaj principal în toate farsele tragice. Clovnul poate fi chiar el însuși. Clovnul cu toate datele lui precum sunt Estragon și Vladimir din **Așteptându-l pe Godot** de Samuel Beckett, dar tot clovn este și Romulus cel Mare din piesa lui Friedrich Dürrenmatt. Clovni devin și eroii mitici tratați de autorii farsei tragice. Don Juan din piesa lui Max Frisch, **Don Juan sau iubirea pentru geometrie** sau Heracles din **Heracles și grajdurile lui Augias** de Friedrich Dürrenmatt. Răsturnate sunt și conceptele de timp și spațiu, noile accepțiuni ale acestora jucând un rol primordial. Timpul, cu toate că diferă foarte mult de la Dürrenmatt la Ionescu, este unul interior, subiectiv, chiar dacă este „heralidean”, o curgere continuă, rapidă, disperat de rapidă către moarte, cum este cel perceput de Ionescu. Spațiul, la rândul său, este subiectiv, indiferent dacă este închis, casa-adăpost din **Sfârșitul partidei** de Samuel Beckett, pivnița din **Frank al V-lea** de Friedrich Dürrenmatt, camera din cele mai multe piese ionesciene, sau „aparent” deschis, întins, fără de sfârșit, spațiul din **Așteptându-l pe Godot**, **O, ce zile frumoase** de Samuel Beckett sau **Ucișă fără simbric** de Eugen Ionescu. Schimbarea cea mai puternică - arată Romul Munteanu - se află însă în sentimentele trăite de eroi. Ei nu mai trăiesc, nu mai trec prin stările obișnuite ale teatrului de la greci și până la Ibsen, iubire, ură, atracție față de o femeie, fanatică dorință de dăruire pentru un bărbat, dorința de a avea o familie sau din

contră de a o distruge, dăruirea pentru patrie sau pentru orice alt ideal înălțător, ci doar teamă, neliniște, anxietăți existențiale. Legăturile dintre oameni, chiar în cadrul cuplurilor, nu sunt de dragoste, ci de frică și legături ce nu pot fi rupte niciodată, constituindu-se în autentice blesteme existențiale, legătura dintre Hamm și Clov din **Sfârșitul partidei** de Samuel Beckett, dintre Anastasia și d-l Mississippi din piesa lui Max Frisch, ce poartă chiar numele eroului principal, dintre soții și soțiile lui Eugen Ionescu, dintre Martha și George din **Cui îi e frică de Virginia Woolf** de Edward Albee sau dintre eroii lui Harold Pinter.

Dramaturgia ultimilor ani are alte conotații și ele merită, la rândul lor, un studiu și o analiză, dar ceea ce nu se poate nega este faptul că dramaturgia anilor '50-'60, cea dominată de râsul amar și de eroul-bufon, cea analizată cu atâta exactitate și rigoare de Romul Munteanu în cartea sa rămâne printre cele mai importante momente ale frământatului nostru veac. O putem afirma cu toată convingerea, acum când ne apropiem de finalul său. Și dacă Cehov rămâne fundamental pentru începutul secolului nostru, Pirandello pentru perioada interbelică, reprezentanții farsei tragice materializează în metaforele lor amare și în bufonii lor triști și burlești totodată angoasele ultimelor decenii. Și Romul Munteanu cu studiul său ne ajută să le descifrăm gândurile și să le decodificăm semnele.





cristian livescu

# UN TOPOS ORFIC LA EMINESCU: „A NOPTII POEZIE”

Doă sunt motivele de efectivă surpriză textuală pe care le trezește poezia eminesciană **La o artistă**, printre primele compuneri ale poetului, în pofida faptului că a fost încredințată tiparului după mai bine de doi ani de la punerea pe hârtie („Familia” nr. 29, din 18/30 aug. 1868). Mai întâi, conglomerarea în spațiul acestei poeme strict ocazionale a unor obsesii vizionare ce păreau menite tainei acumulative a manuscriselor, a cărei aventură se află, în 1866, la începuturile ei. Cu alte cuvinte, poetul își divulgă mult prea lesne, își „vinde” mult prea ieftin o parte din stocul imagistic atât de bine agonisit în capodopera începuturilor literare, **Ondina**: feminitatea apărând „divinizată”, „notele murinde”, „lira sfărâmată”, „cântecul mort și viu” realizat de fascinanta apariție scenică, apoi tema „cântării sferelor” pe care „îngerii o cântă-n cor” - iată secvențe cu dublă investiție, părând banalizate, cheltuite cu vădita dorință de a epata, în stihurile dedicative. Al doilea subiect de discuție îl suscită chiar primul vers al poemului, unde se vorbește de „a nopții poezie”, temă prin excelență orfică, orientând într-o direcție gravă întregul discurs amoros. Ambele chestiuni, odată limpezite ca funcționalitate, pot furniza noi indicii importante asupra „mecanismului” imaginar eminescian, în faza sa incipientă, când se conturează liniile singulare ale unei realități metafizice profunde.

Paralelismul textual pe care îl putem angaja între poemele **La o artistă** (fără a omite, desigur, compunerea cu același titlu, adresată cântăreței italiene Carlotta Patti, scrisă în 1869!) și **Ondina** atrage de fapt atenția asupra unui nucleu comun nu de inspirație, ci de emanație a materiei sufletești, înglobând ființa făgăduită adâncurilor esențiale ale lumii și pe aceea scoasă în afară, intrând cu o speranță nedisimulată a reintegrării în „jocul” întâmplării, al noutății de contact cu gratuitatea trăirilor și slăbiciunilor pasionale, cu acele surse ale transcendenței, de care vorbea Jean Wahl. Demarcația între aceste coduri este totuși realizată de poet, care oferă receptării publice poemul ocazional, cu toate slăbiciunile sale desuete, reținând în schimb într-o discreție de neînțeleș poemul de mare îndrăzneală vizionară despre „regina albelor nopții regină”. Se poate bănuși că pandantul facil-intimist **La o artistă** era menit să pregătească surpriza „fantaziei” **Ondina** și de aceea i se acordă privilegiul tipăririi, chiar cu riscul de a divulga - în situații textuale de consum - câteva din

obsesiile unei desfășurări speculative mai largi, ținute deocamdată în tăcere. Prin intermediul unui poem sarcastic, Eminescu fie sondează efectul acestor imagini în acțiune, fie pur și simplu le încearcă rezistența în contacte de cod accesibile, pe gustul comun al vremii. Poemul romanțios gen **La o artistă**, e ca un narcotic pentru cititorul obișnuit din deceniile de mijloc ale secolului trecut, obișnuit cu idila, cu dragostea privită „ca un fenomen natural, capabil să producă durere sau beție drăgăstoasă” sau cu retorica mondenă de album. Desigur, această mentalitate deformează gustul mediu, aservindu-l sentimentalismului cu iz comercial, aproape gratuit, încât așa-numitul „romantism întârziat” de la noi nu este altceva decât dorința extenuant prelungită de a **simula** efectele de inocență, artificiu, în „poeme care afectează a nu fi poezie” sau „conversaționale” cum le spune Coleridge. Eminescu resimte această „criză” de frivolitate în poezie și a luat distanță față de ea, ținând seama de prestigiul unui anumit model de scriitură, prin strecurarea lentă a abaterilor de la o regulă de delectare inferioară. Strategia acestei resurecții era de lungă durată - în opinia nemărturisită a poetului - și până la a putea să dea publicității un poem ca **Ondina** să spunem trebuiau străbătute câteva stadii de scoatere a receptivității din rutina zugrăvirii „patimilor cu învioșare ce gădilă simțirea sufletească”, impusă de tradiția Conachi. E un fel de a urma un drum ocolit, dând senzația că se conformează tradiției, cu devieri de originalitate insignifiante, în locul unei surprize prea directe, prea abrupte, al cărei succes nu putea fi pus sub semnul certitudinii. Iubita ideală, „pierdută-ntr-o palidă fec” își are alternativa ei „întrupată”, care „apare” și „dispare” în calea poetului „divinizată”, deși proveniența ei pământeană nu e pusă nici un moment la îndoială. Comparația e multiplă, aglutinată („Ca zefirii ce adie... Sau ca lira sfărâmată... Ca furtuna descrescândă... Ah, ca visul ce se-mbină...”), cu intenția de a scoate din firescul rampei teatrale o siluetă de excepție, dar orientarea stratificării ei este derutantă, cu rupturi referențiale, încercând să dea consistență unei imagini fulgurante. Căci oricât am încerca să reconstituim chipul sau trăsăturile femeii acesteia fascinante din modul de a o „individualiza” al poetului, strădania

rămâne sortită simplelor prezumții, deoarece mobilul principal al compunerii rezidă tocmai în evitarea „justificării” fizice ori a celei mai mici „individualizări”, efort textual deosebit care contrazice eficiența dedicativă promisă în titlu. Dimpotrivă, făptura celei dorite este mereu învăluită în calități înalte, „prețioase”, performanța decurgând din ocolirea fondului de veritate în favoarea unei distorsiuni ficționale, a desprinderii de modelul realității. Totul se datorează proiectului unei mici drame a interpretului, care își consumă talentul la priza instantaneului, a gloriei imediate, după care creația sa „moare”, devine memorie incertă, rarefiată:

Ca zefirii ce adie

Cânturi dulci ca un fior,

Când prin flori de iasomie

Își sting sufletele lor,

Astfel notele murinde,

Blânde, palide, încet,

Zbor sub mâna-ți tremurând,

Ca dulci gânduri de poet.

Să ne amintim că, în **Ondina**, cântărilor este asociată („sororă gemene!) o ființă cufundată în sufletul lumii, în taina ei nevăzută, spre care călătorește misteriosul rege Lin. După cum, cântecul „cu doliul” iubirii neîmplinite intră în rezonanță cu „tactul” **muzicii sferelor**, dacă nu cumva este dictat, stabilit de acesta „Artista” eminesciană intră în rezonanță acestei armonii cosmice, vehicul al „notelor rătăcite” din înalturi, în timp ce zâna „ne-nreagă”, uitată din „planul Genezei”, are în cântec singura posibilitate de a se face auzită, de a ieși din tăcerea suspinelor. Drama primei este că prin fiecare manifestare „bate un cântec mort și viu”, ariile ei pierzându-se în iluzia trăirii intense a clipei; drama celeilalte stă în neputința de a ieși din infinitul morții, unde subzistă ca un gând în viață. Aproximarea merita făcută, pentru a deosebi stadiile de intensificare a viziunii, precum și legătura ori rupturile dintre ele. O parte din atributele **zânei** conferă o situație insolită **artistei**, ca prezență absentă sau „cântare întrupată”, desprinsă de imperativul concreteței, iar o parte din valorile amenințate de depreciere ale **artistei** („glasul tainic, lin, amar” devenit în **Ondina** „glasul ei tremură, dulce ușor”; frenezia „aplauzelor” își are corespondent în „murmur feeric”; apoi, „mâna-ți tremurândă” ajunge dincolo „mânuța-i coardele le-ncurcă vie”; pentru ca „ființa

armonioasă" să se regăsească în „minune a idealului" etc.) să le întâlnim în conturul absent-prezent al **palidei fee**, cu nostalgia obstinată a materialității.

Orfismul eminescian se fixează deci în contact cu mirajul teatralității, unde siluetele sunt amfibii, plutesc în două lumi - ale concretei și umbrelor, ale accesibilului și inaccesibilului, ale vitalului și agoniei. Lumina virtualizantă a scenei și ambientul muzical - două elemente importante ale noii imagini - contribuie la reevaluarea regimului imaginar, la sacrificarea figurii lumii în favoarea ordinii adevărate, autentice, esențiale de **dincolo**, din spațiul metafizic în care iubita își pierde aspectul perisabil, spre a fi înglobată intensității superioare a tâlcurilor. La Eminescu, această idealizare e orientată în direcția unei iubiri definitiv separate între divin și profan, între exemplar și nedefinit repetabil, între arhetipal, unic, ireversibil și degenerarea pământeană a acestor transfigurări ale absolutului. Poezia întreține comuniunea între târâmurii, interferența planului transcendent cu cel uman, reprezentând o urmă de hierofanie, de acord între niveluri discursivizate.

Ajungem astfel la toposul „**a nopții poezie**”, sub autoritatea căruia se produce aventura deșteptării sentimentului erotic, dar și a pătrunderii în absolutul poeticității. Noaptea poeziei e noapte explorativă, în care ființa lucrurilor se deșteaptă, scapă de imperiul devenirii; adâncul ei dă claritate și cutezanță cunoașterii; aplecându-ne peste marginea ei - spune Victor Hugo - „întrezărim, undeva, în adâncuri, ca într-un hău, ca într-un cerc strâmt, întreaga imensitate a lumii”; face posibilă depășirea aparențelor și reconcilierea cu adâncurile sufletului, grație simțului lăuntric al visului, a cărui natură de necuprins pare - cum mărturisește Hyperion al lui Hölderlin - un „idol ascuns sub văl.. Oare această penumbră este elementul nostru? De ce nu-mi aflu în ea năcea?"; noaptea orfică e menită să „învie”, să „înuiască aleșii” ca într-un templu, cum se afirmă în hieraticile **Testamente** (Diáthekeai), atribuite lui Orfeu însuși; o beznă care ascunde formula magică a universului, care trezește revelații și reminiscențe dintr-un exil inaccesibil, care sugerează stare de plenitudine cvasidivină; prin ea și prin puterea ei de transfigurare cobori la originile poeziei, acolo unde cuvântul se îngemănează muzicii, devenind lumină, torță a dramei spirituale; o atracție, o ispită deosebită cuprinde subiectul intrat în vraja nopții lăuntrice, orice descindere în cuprinsul ei fiind - conform principiului stabilit de Novalis - „și o ascensiune, o înălțare, privire spre adevărata realitate din afară”.

Atât de timpurie referire eminesciană la „noaptea poeziei” denotă latența unei activități speculative intense, în care transfigurarea vizionară ocupă un loc important, începând să-și scrie utopia, să-și comunice „semnele” însuflețite de panica definirii. Desigur, conceptul de **noaptea poeziei** este sincron celorlalte semnificații ale **noptii** din creația anilor 1866-1867, deși toate confluează, lăsându-se integrate bogatei sale paradigme. Căci noaptea care se risipește, din **O călărire în zori**, este spațiul fictiv, de intensă căutare, al tenebrelor, la capătul căruia perechea îndrăgostită își separă de lume clipa de supremă fericire a întâlnirii, a îmbrățișării

androgenice; după cum, în varianta-manuscris a aceluiași poem, se apasă tocmai pe dominantă infernală a nopții („ca iadul de hâd”), care se risipește ca un vis urât, lăsând loc „poeticului rău”, ceea ce confirmă materia revelativă, recoagulată, în taina nocturnă. Tot așa, „călătorii” din **Speranța**, ieșit din „noaptea pădurii”, aparține paradigmei aventurierului în împărăția Neantului, mizând pe „slaba lumină ce-o vede lucind” - Ideea, sau poate iubita, sau Absența, sau Divinul. Despre densitatea invizibilă a nocturnității, împreunând „umbrele albicioase”, plutind în neantul omogeniei fericite a iubirii, se vorbește și în **Misterele nopții**, unde înălțarea, dobândirea „ușurătății” prin nuntire înseamnă prăvălire, închidere în perfecțiune („Se cunun câzând jos...”).

Poezia este sinonimă prezenței iubirii, ea destinând neconținut un conținut afectiv unei destinații frumoase, un fond de trăire unei forme ideale, impersonale, un semnificat simțual unei semnificații imateriale, aparținând infernului formelor pure, al tâlcurilor esențiale. „Amorul” este singura formă de comunicare cu pământescul a zânei **Lida**, din poemul cu acest titlu, și instinctul reminiscent întră în vigoare în „vântul serei”. Noaptea din **Ondina**, - „pe-aripi de fiori”, e una gânditoare, protejând „palatul” închipuirii și al anevoioasei întâlniri între voinicul „cu capul în joc” și frumoasa cufundată în durerea „vieții gândului” preschimbate în moarte.

Și totuși, arhetipul sau **pattern**-ul tuturor acestor concepte corelative în masa asociativ-imaginară a gândirii poetice este „**a nopții poezie**”, apărut în poezia **La o artistă**, unde hiperbatonul vine să ambigueze subiectul „poezia”, punându-l în umbra determinativului său, „noaptea”, pe care și cade accentul plener al versului, încât **poezia nopții** se „iraționalizează”, generând în paralel imaginea vizionară a imperiului absenței. Poezia transmutată în dimensiunea nopții apare aici favorizată de orizontul de fast al strofei, care conexează harul sublimativ al „cântării”, venite parcă din alt meleag, cu subjugarea sufletului, plecat în călătoria atât de scumpă lui a regresivității, și amândouă cu umbra melodioasă a unui târâm nou, menit investigației, cunoașterii progresive. Ampla comparație care interferează cele trei elemente simbolice are o gradajie descendentă, aruncând mai întâi în joc toposul destinativ al mitologiei sufletului, apoi cauza modificării - apariția „cântării întrupate” - și în sfârșit glosare a efectului, a accidentului sufletesc, exterior eului poetic, grăbit să rețină la rândul său această ipostază a libertății. Intrarea **sufletului** în **a nopții poezie**, nostalgia sa pentru spațiul redobândirii conștiinței suverane a esențialității, al căpătării „certitudinii fiecărei forme” (Novalis) se petrec numai prin „semnul” de grație venit dinspre o **altă** realitate, pe care teatrul dă iluzia că o produce. Este interesant că Eminescu descoperă calea poeziei prin intermediul onirismului dramatic (dramatizat), în care **artista** se himerizează în iubită ideală, își asumă condiția fictivă, devenind cea prezentă **absentă** constitutivă mitului orfic. Aceasta va determina - cu urmări pentru evoluția ulterioară a poetului - un anumit cod gestual, kinezic, în afirmarea sentimentului erotic, în care contează modul de a se „ascunde”, de a se învoala în imagine al feminității.

## Ion Mărgineanu

1

Dintre fiare  
a rămas mărul  
cea mai cuminte,  
mormintele-s pudra  
ghiarelor sfinte  
(abator de gropare  
ce-neacă adevărul -...)

2

Și praporii -  
perciunii morții!

3

Numai eu aud umbrele țipând -  
cochilii surmenate-n sânge,  
steaua nopții fuge alarmată;  
ce nehotărâtă-i matematica!  
tot mai scheletic se prelinge  
doamnă de goluri fermecată.

4

Nu mai întreba!  
pe aceeași pânză taurul și toreadorul,  
coarnele buimăcite și spada  
carieră făcând împreună,  
captează doar și-adună!  
restu-i într-un pahar, furtună!

5

Și floarea -  
felul meu de invaliditate

6

Culcată liniștea pe brațe  
și despletită a fecioară  
nu vrea ca trupul să se-mpace,  
sclavă cu moartea lui să moară,  
cade-n genunchi a câta oară?  
și-o bat să plângă, să mă doară  
dar are mersul de fecioară!

7

Singurătatea se scufundă  
face clăbuci, respiră iar,  
rămâne-ndoliata undă  
suptă de cuie-ntr-un chinar,  
joacă doar carul funerar  
mult pregătit să nu răspundă -  
de ce se-nvârte în zadar  
din pași pe foi de calendar

8

Și întunericul,  
dialect al morții

9

Îmblânzitorul de nămol  
e șarpele adulmecând  
același ancestral viol

10

Lacrima orbului în loc de minutar

# calistrat costin

## De viață, de moarte, de dragoste...

1. Ce coșmar, să vezi la sfârșit, că viața ta n-a fost viața ta!
2. Doamne, mi-e teamă: simt jertfa fiului tău drag, zadarnică!
3. Umilințele mi-au trecut drept mândrie și m-au pedepsit!
4. Actorii au dat foc teatrului și-acum mor sub cerul liber...
5. Actori mari, actori mici; traiul lor e-același, diferă steaua...
6. De-un ștreang de raze mi-am legat speranțele. Spânzurat de cer...
7. Măine va fi sau nu va fi. Astăzi exist. Mi-e frică de ieri...
8. Am îngropat prunci din carnea mea plămădiți. Tată de îngeri!
9. Mă-ncearcă gânduri despre viața de-apoi și mor înainte...
10. Raza morții, cea mai strălucitoare din univers! Păcat.
11. Am plătit preț scump pentr-un dram de paradis; sunt fericit lipit...
12. Este o artă dragostea - arta de a fi puțin etern!
13. Ai răbdare, om bun, și vei fi și tu, la sfârșit, fericit...
14. Neam fără noroc, prea sărman pentr-un război atât de mare...
15. Urăsc monștrii cu chip de om, iar nu monștrii cu chip de monstru!
16. „Omule, fiară, suiule, bastardule!”, nimeni n-aude...
17. Doamne, ți-ai întors fața de la fiii tăi cei buni... Ai grijă!

18. Otrăvitoare e dragostea, nu ura. Te urăsc, doamnă!...
19. Fără scăpare, bolnav de puritate, îmi sap mormântul...
20. Omu-i lup pentru om, mai mult sau mai puțin; și încă ce lup!



## ion rusu

### Reaua - vestire

... Frumusețea aspră a seriei în care iarba născocoște minuni și tot mai rari călăreții purtătorii de vești au murit mireasma cenușii pe trupuri ca o armură de preț

de-acum ne pregătim pentru un semn de o mie de ani cât să-și crească durerea puii ei galbeni mâine și mai departe nimicul iluziei ca un semn de adio...

\*\*\*

... O criptă în dreptul fiecărei case:

locuitorii își pregătesc pentru reîncarnare scheletele înfrățindu-se cu duhurile care doboară ultimii corbi...

### Căutătorul de aur

... Acești munți ape câmpii chipuri tăceri umbre au primit botezul sângelui fiecare privire a fost ștearsă fiecare zid a fost decapitat și mersul a fost acoperit de plâns și tunetul a fost învins

ca o maimuță frica ni se agăța de gât cădeam în gropile somnului cântecele hălăduiau țesând pânze durabile -

Căutătorul de aur încerca să alunge realitatea

au astupat găurile cârțițelor au luat nisipul și l-au cernut prin sitele creierului au făcut operații pe identități și au lăsat păpușile să chinuiască oamenii

sub drapelele întunericului somnul își ocrotea visele...

\*\*\*

... La un cuvânt toate s-ar închide-n sine mai bine tac. Voi fi alb. Mai bătrân decât veacul. Voi intra în armura lui și voi spune:

Iată sosesc pe bătutele cărări ale sângelui și mai departe dezastrul splendoarea unei dimineți fără îngeri...

### Povestea unei litere

... De o mie de ori își scrie numele pe aceeași față a materiei și niciodată nu știe cine este

flăcările îi ridează gândirea

într-a o mie și una zi devine povestea unei litere...

### În patria nepăsării

... În patria nepăsării pietrele sunt ultimele ființe vântul un sol dureros iarna o poruncă perpetuă

scârbit de toate acestea pe pagina întâi a orizontului cu sângele tău continui să desenezi aceleași repetabile dezastre...

## DEFINIȚIA ÎN TERMINOLOGIE

de  
MARIANA PLOAE-HANGANU

Orice definiție este în același timp o operație logică și producerea unei secvențe într-o limbă naturală. În terminologie, problema care se pune este următoarea: vorbim despre cuvinte sau despre lucruri? Drept urmare, terminologul dă răspunsuri la întrebări de tipul: „Cum se numește obiectul care...?” sau „Cum se denumește operația care consistă în...?” și nu la întrebări ca de exemplu: „Ce semnificație are termenul X?” Prin urmare, ceea ce se urmărește a se defini este un concept și nu o semnificație. Și dacă se dorește a se defini un concept, ceea ce se poate face este să se definească un concept prin intermediul altui concept. Stabilirea terminologiei în termeni de descriere a sensului unităților sale constă în determinarea relațiilor care unesc noțiunile între ele. Această operație de „noțiune prin noțiune” este baza oricărei semantici relaționale. În terminologie, unitatea de sens care trebuie avută în vedere este conceptul sau noțiunea, iar aceasta diferă substanțial de semnificație. Semnificația este strâns legată de semnificantul ei, în timp ce conceptul este mult mai liber. Ca urmare, în practica descrierii unei unități terminologice există trei niveluri de informare care trebuie să fie prezente: un nivel lingvistic, un nivel noțional și un nivel documental. Este, cum s-a spus deseori, o lexicografie de tip special. La nivel noțional, unde se situează definirea propriu-zisă, definiția terminologică se îndepărtează definitiv de cea lexicografică. Această distincție trebuie făcută pentru ca perspectivele de lucru ale celor două ramuri ale științelor limbajului să nu se confunde.

Reflecții asupra definițiilor, sau mai exact asupra naturii noțiunilor, sunt vechi de secole; ele au constituit subiectul preferat pentru filozofii antici, Aristotel în special, cel care a acordat definiției un loc central în scrierile sale, **Organon** și **Cărțile de metafizică**. Epoca Luminilor - abordează în acest sens chiar un corpus doctrinal care va fi denumit mai târziu „teoria ideilor”. Elementul esențial și inovator al acestei teorii este conceptul de **înțelegere** al unei idei care permite reliefarea **structurii de incluziune** (o idee conține alte idei în componența ei) și **structura de componență** (înțelegerea este o idee compusă din mai multe idei). Astfel se trasează în această perioadă distincția între definiția cuvântului (**definitio nominis**) și definiția lucrului (**definitio rei**). Definiția cuvântului este înțeleasă ca explicația a ceea ce un cuvânt semnifică după uzul comun al limbii sau după etimologia sa. Pentru definirea lucrului - în care se insistă mai mult, dată fiind practica enciclopedică născută la acea dată -, se reliefa ideea comună a lucrului respectiv în care, se spunea, că ar exista și alte idei. Definiția lucrului este, prin urmare, o relație între o idee și alte idei. Dincolo de ambiguitățile pe care le conține, această distincție este de altfel cea care este păstrată până astăzi între definiția de dicționar al limbii și definiția enciclopedică.

Plecând de la aceste scurte incursiuni în trecut, mai mult sau mai puțin asumate de terminologii, vom spune că pentru elaborarea unei definiții terminologice este necesară postularea câtorva procedee metodologice: căutarea genului comun (definiția generică), situarea unei noțiuni în raport cu alta (relația parte/tot) și în sfârșit descrierea proprietăților și funcțiilor (definiția funcțională). De cele mai multe ori, această metodologie are în sine probleme de natură diferită asupra cărora nu vom insista acum.

## bujor nedelcovici

# GREAȚĂ ȘI ILUMINARE

\* 18 mai 1991

De obicei învingătorii obligă învinșii să judece, să condamne și să execute propriii lor eroi. Este o formă de umilință și un sistem de „a se spăla pe mâini” - precum Caiafa - de crimele comise de alții, dar în numele lor.

Jeanne d'Arc a fost judecată și arsă pe rug de învingătorii - excepție -, adică de francezii pe care încercase să-i apere de invadatorii englezi. Martiriul Jeannei d'Arc - o Antigonă franceză - a fost un **infanticid**, iar decapitarea lui Ludovic al XVI-lea un **paricid**. Care sunt semnificația și simbolul acestor crime de neiertat? Cred că piesele de teatru ale lui Charles Péguy (**Jeanne d'Arc**) și moartea lui Péguy în primele zile ale războiului din 1914, pot fi „o cheie” care să ne răspundă la aceste întrebări, sau cum scria Péguy: „Celui qui ne rend pas une place sera toujours un petit-cousin de Jeanne d'Arc”. Ideea de patriotism universal, național, catolic și a unei „cetăți armonioase”. Péguy - și mulți alți anonimi - a încercat să spele **infanticidul** strămoșilor. În privința **paricidului** nu am răspuns, nu știu cum vor fi absolviți de pedepsă și iertați moral.

\* 23 mai 1991

Surprizele se țin lanț. La invitația lui Nicolae Manolescu, i-am trimis un articol **Cum am scris al doilea mesager**, publicat în **România literară** Nr. 27/1991. Prietenul meu, Norman Manea, a reacționat imediat. A publicat în **România literară** (Nr. 39/1991) un articol pe două pagini intitulat: **Retrospective** care începe cu „înfrentarea dintre bine și rău” și continuă cu citate din „caietul său” și termină cu „**Eroism am așteptat de la eroul venit de la Paris! Da! Laș**”.

Siderat! Iată prietenul meu, cu care discutăm seri întregi, care locuia în apropiere, ne plimbam împreună și încercam de fiecare dată „să-i ridic moralul”, să-i dau o speranță, acum... După ce mă despărțeam de el și rămâneam singur mă întrebam: „Și eu de unde să caut și de la cine să cer puțină nădejde?!” Acum prietenul meu mă trădează! Sentimentul năucitor al surprizei ce se transformă în șoc! „Așa ceva nu se face!” Și totuși, vânzarea de frate a existat din timpurile biblice, când Iosif a fost vândut de frații săi...

Scriu articolul **Libertatea de a trage cu pușca (România literară, Nr. 44, 1991)** în care analizez toate argumentele prin care

N.M. a încercat să demonstreze că am fost „laș”, iar el - cum rezultă implicit din text - , un „temerar”.

Îmi răspunde prin alt articol publicat în **România literară**. Nu-l citesc până la sfârșit și nu mai continui polemica.

Scârbă! Greață și în același timp... **iluminare**. Cunosc adevărul despre ceea ce gândea Norman Manea. Altfel aș fi crezut că îmi este prieten și niciodată n-aș fi aflat ce scria... „în caiet”, după ce se despărțea de mine. Prețul adevărului este fără limită și bucuria de a-l dobândi depășește amărăciunea și tristețea că un prieten și-a luat „libertatea de a trage cu pușca”... pe la spate.

\* 31 decembrie 1991

N-am scris în jurnal de șase luni. Ce am făcut în această perioadă? Senzația bizară că nu aș fi trăit. Dacă este un **Jurnal infidel** am avut dreptul să-i fiu... infidel. Și totuși! Ce reprezintă Jurnalul pentru mine? Fiecare fragment din trecutul regăsit apare ca o rocă sau o insulă în mijlocul unei mări a uitării. Un vestigiu salvat de la naufragiul amneziei. Jurnalul = o muncă asupra memoriei. Selecția este afectivă și nu valorică. O autobiografie sau un autoportret, cu ajutorul cărui încerc să mă cunosc, să mă analizez și să mă corijez. Așa cum făceau pictorii (Rembrandt, Van Gogh) care după ce îmbătrâneau se pictau cu o tichie pe cap sau după ce își tăiau o ureche.

Permanenta căutare a identității și nevoia de a înțelege ceva despre sine și ceilalți.

Jurnalul: un templu fragil închinat clipei.

Jurnalul: o bătălie dinainte pierdută împotriva **TIMPULUI**.

Jurnalul: exorcizarea fragmentelor de viață - cioburi și așchii ale impermanenței (Buda) - pentru a le scoate din mormântul uitării și a le reda trăirii.

Jurnalul: o nevoie nebunească de a lăsa o urmă a energiei dementiale care refuză moartea și cochetează cu eternitatea.

Jurnalul: un balans permanent între eșec și glorie, chiar dacă scrisul nu poate fi sortit eșecului atunci când are caracterul gratuit al zborului unei păsări sau culoarea soarelui la apus.

Jurnalul: refuzul de a pleca în ficțiune pentru a privi mai ușor realul; încăpățănarea obsesivă de a rămâne în „segmentul real” care încearcă să fie microcosmosul oglindit în chipul lui Dumnezeu.



# DEBUSSY - 80 DE ANI DE LA MOARTE

de SILVIAN GEORGESCU

Împlinirea la 25 martie a.c. a opt decenii de la săvârșirea din viață și intrarea în eternitate în galeria marilor personalități ale muzicii universale a lui Claude Debussy nu putea rămâne fără ecouri puternice în activitatea unor slujitori ai artei sunetelor. Acest eveniment sărbătoresc a prilejuit și cunoscutei noastre cântărețe și pianiste Camelia Pavlenco organizarea unui recital cu lucrări vocale și instrumentale ale marelui compozitor francez, în Sala „George Enescu” a Universității de Muzică din București, intitulată sugestiv: „O După-Amiază, Debussy”.

Manifestarea artistică, mult apreciată de publicul nostru meloman, a fost prefațată de un cuvânt introductiv al muzicologului Adina Șusnea. Ea a evocat convingător și emoționant personalitatea celui denumit atât de sugestiv „Claude de France”, locul său în dezvoltarea muzicii universale.

Recitalul a inclus în deschiderea programului interpretarea unui grup de creații vocale (chanson-uri), prezentate de soprana Camelia Pavlenco, lector la Universitatea de Muzică din București, acompaniată la pian de Antonia Nichitiu-Mihalache, o tânără instrumentistă, în vârstă de 20 de ani, cu strălucite studii medii la Moscova și recentă absolventă a Academiei de Muzică „Santa Cecilia” din Italia. Cele două protagoniste, în tălmăcirea celor două cântece, s-au străduit să evoce prin superioara lor artă dezideratul formulat de însuși Debussy: „Muzica nu este dublură a versului, ea îi creează o dimensiune nouă”. Numai așa putem înțelege mesajul artistic transmis de ilustrul compozitor, reprezentant al curentului impresionist. Acestei idei li s-au alăturat și poezii simboțiști: Baudelaire, Verlaine, Mallarmé și a purtători ale acelorași idealuri și tendințe de inovare a artei. Cu privire la arta poezilor de a face să vibreze versurile lor, în rezonanțe multiple, prietenul de o viață întreagă, compozitorul nu mai puțin cunoscut Paul Dukas spunea: „Sarcina sa este de a nota armonicele cele mai îndepărtate ale versului și a-și apropia toate sugestiile textului pentru a le transpune la hotarele expresiei muzicale. Majoritatea compozițiilor sale sunt astfel simboluri ale simbolurilor, dar exprimate printr-o vorbire prin ea însăși atât de bogată, atât de personală, încât atinge uneori elocința unui verb nou, purtând în sine propria-i lege și adesea mai inteligibilă decât poemul ce

comentează”.

Pătrunzând în esență sensul și conținutul versurilor, cu o dicție excelentă, exprimate de

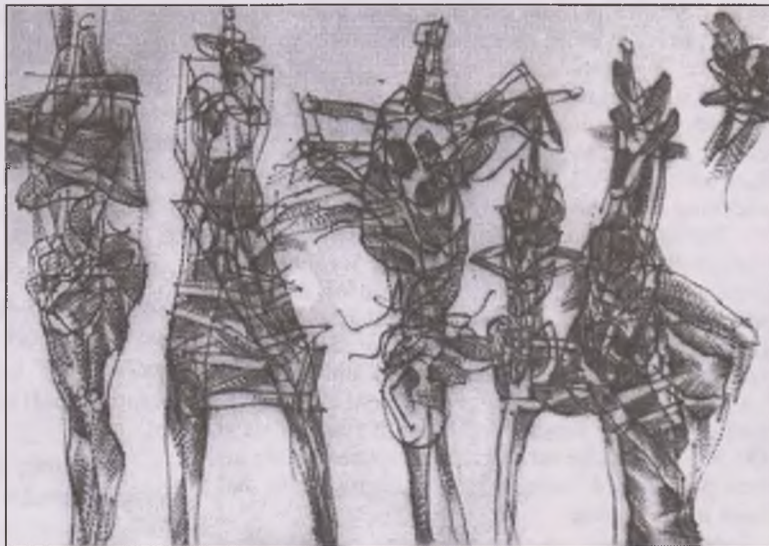


muzica sugestivă, tulburătoare și expresivă a compozitorului, soprana Camelia Pavlenco ne-a convins și de astă dată de calitățile sale vocale deosebite, de inteligența sa nativă de a transpune admirabil conținutul artistic al acestor veritabile giuvaeruri sonore. Ne-au impresionat cântecele: **Voici que le printemps** (speranța revenirii anotimpului), **Beau soir** (delicatețe, limpezime a sentimentelor), **Romance** (cu caracteristici specifice), **Les cloches** (admirabilă sugerare prin sunete a sentimentelor) și **Noel des enfants qui n'ont plus de maisons** (suferință și durere, provocate de război, ale copiilor despărțiți de mame și fără adăpost, gânduri demne, blânde, dar pline de hotărâre) - toate piesele pe versurile lui Paul Bourget. De asemenea, un interes deosebit au produs cântecele **La mer est la plus belle** (exprimând admirația autorului pentru peisajul marin, ca și mistica valurilor, ce deapănă cu blândețe gândurile), **Mandoline** (cu pluralizarea vibrațiilor sensibile ale versurilor, redade de

plieri armonice, combinări coloristice) - pe versuri de Paul Verlaine. Aceștia li s-au alăturat **Je tremble en voyant ton visage** (schiță galantă specifică Comediei dell'arte), versuri de Tristan l'ermite și **Nuit d'étoiles** (cu simboluri expresive, redând sublimă imagini sonore), pe versuri de Theodor Balville.

Creația pianistică, care ocupă în contextul lucrărilor compozitorului cea mai importantă pondere, Debussy fiind el însuși un remarcabil instrumentist, a fost prezentă în recital prin câteva pagini de referință consacrate pentru pian, la patru mâini și la două pian. Din prima categorie am ascultat, în interpretarea Cameliei Pavlenco, demonstrând acum și la pian talentul său de excepție în compania talentatei sale partenerese Antonia Nichitiu-Mihalache, **Mica Suită**. Lucrarea, datând din anul 1899, răspunde cerințelor autorului ca „Muzica să caute cu umilință a face plăcere”. Asemeni altor creații aparținând aceleiași perioade, ea este caracteristică tocmai epocii de formare a compozitorului. În cele patru părți componente ale lucrării: **En bateau**, cu contemplativitatea ei lin legănată, **Cortège**, dominată de procesiuni, exprimate muzical prin șiraguri de terțe, **Menuet**, dans cu o specifică delicatețe și **Balet**, spiritual și energic, cele două pianiste și-au arătat expresiv spiritul de perfectă colaborare, omogenizare sonoră, acordate la aceeași undă interpretativă. Aceleași calități le-am putut recunoaște și în **Suita En blanc et noir**, pentru două pian, inițial denumită **Capricii**, datând din anul 1915, lucrare de maturitate a compozitorului, cu interesante inovații aduse instrumentului său preferat. Am urmărit împreună cu publicul, cucerit de această muzică, coloritul variat, vârtejul plin de mișcare (**P. I**), omagiu grav adus unui erou al Franței (**P. II**), strălucirea, frumusețea expresivitatea discursului muzical al ultimei părți dedicate lui Stravinsky. Replicile sugestive ale celor două pianiste, acordajul perfect al gândurilor și sentimentelor exprimate de muzică au constituit desigur principalele calități ale acestei minunate creații debussyste.

Un recital omagial ce a încălzit inimile publicului receptiv la manifestări de înaltă artă, iată ce ne-a oferit această memorabilă „O După-Amiază, Debussy”.





# MIHAIL SADOVEANU - GLORIE ȘI AVATAR LA UN FĂURAR DE LUMI (II)

de VLAICU BÂRNA

Ziua de 23 august 1944, cu întoarcerea armelor și semnarea armistițiului cu URSS, era numai începutul unei vaste operații de lichidare a tot ce putea prejudicia interesele rusești. Lui Sadoveanu i-a fost teamă atunci de ce putea să i se întâmple, pentru că de multe ori, nu numai în literatură, el atacase atât pravoslavnică Rusie cât și sovietele.

Am asistat în acest timp la unul din momentele de mare amărăciune din viața răsfățatului de soartă Mihail Sadoveanu, care, ca niciodată, s-a văzut părăsit de solidaritatea confrăților. A fost în noiembrie 1944, la prima adunare generală a Societății Scriitorilor Români, care trebuia să-și aleagă un nou președinte. Și cine putea fi mai indicat decât cel unanim recunoscut a fi primul și inegalat artist al cuvântului? Dar harnicul Victor Eftimiu își începuse deja propria propagandă electorală, anunțând că sub președinția sa scriitorii vor trebui să aibă vilă și yacht și se vor ocupa numai cu scrisul, colindând lumea în lung și-n lat. Argumentele lui pentru a ocupa acest post erau multe și tari, începând cu o cunoscută activitate antifascistă, cu faptul că el purtase campanie împotriva reacționarului Stelian Popescu și tot el îl înfruntase pe Carol II, iar pe deasupra mai era membru vechi al partidului Național Tărănesc și prieten cu Ion Mihalache. În duminica alegerilor toată suflarea scriitorilor se afla la sediul societății din strada Berthelot 18. Erau orele 11 când Sadoveanu a intrat pe poartă, flancat în dreapta și stânga de Șerban Cioculescu și de Demostene Botez. Se anunțase de o zi, două, că maestrul are de gând să candideze și am avut atunci senzația că între grupul celor sosiți și masa de scriitori se produce o respingere. Apoi l-am văzut pe maestrul cu cei doi însoțitori, așezați pe scaune lângă un perete, adăstând în tăcere, în timp ce Victor Eftimiu trecea cu pas sprinten prin cele trei camere și un culoar cu ușile deschise între ele, predicând în jurul său ce trebuia să facă scriitorul la înălțimea timpului pe care-l trăiam. Văzând dincotro bate vântul, Sadoveanu cu însoțitorii săi, încă înainte de a începe lucrările, s-au smuls din penibila așteptare și au părăsit locul. La un moment dat Eftimiu, adresându-se celor tineri l-am auzit spunând: „Și, ascultați-mă băieți, să vă iasă din cap Eminescu”. Era sigur că lăsând un asemenea categoric îndemn el le făcea pe plac nu numai rușilor și comunistilor, ci și oportuniștilor aciuiși pe lângă noua putere. Dar ca să nu ne rămână cu nimic dator, trebuie să mai spunem că după câțiva ani, când presiunea rusească mai scăzuse, Eftimiu a scris în *Gazeta literară* un sârbătoresc articol despre valoarea poetului nostru național. Iar prin '68, la o sezoană literară ținută în sala Bragadiru, de pe Calea Rahovei, eram pe scenă lângă el, când a recitat Doina, după douăzeci de ani de interdicție în repetatele aplauze ale asistenței...

Nelinăștit de urmările posibile a ceea ce scrisese înainte despre ruși, Sadoveanu căuta acum modul de a-și arăta o atitudine deschisă, nedușmănoasă, față de nedorii oaspeți și pentru asta avea nevoie de o legătură cu împuterniciții zilei care primeau instrucțiunile direct de la Moscova. Până la urmă contactul cu noua putere s-a făcut, indirect, printr-un angajament editorial, al cărui strateg ar fi fost Mihail Ralea. Era un contact pentru stilizarea unei traduceri din Leonid Andreev, făcut cu Editura Cartea Rusă, instalată într-o clădire de pe Calea Victoriei în care funcționase înainte o agenție de impresariat a lui Costache Popa, ginerele maestrului și a unui asociat al acestuia, Ionescu. După acest prim contact a intrat apoi în rol, cu rezonanța ce i s-a dat, conferința *Lumina vine de la Răsărit* în care cel mai mare scriitor român făcea elogiu uriașului imperiu al urii și împilării, stăpânit odinioară de țari și pus acum sub firma celei mai evaluate ideologii, dar nu mai puțin malefică și perversă. Pentru poporul nostru, vecinătatea cu Rusia a fost un adevărat blestem

atavic. Un călător apusean care ne vizitase în perioada interbelică constatase că de la 1711 până în 1916 România avusese parte de nouă invazii și tot atâtea ocupații rusești, iar anii 1940 și 1944 au mai adăugat la această listă încă două. Simbolul luminii venit de la ruși semăna cu acel altar pe care un împărat roman îl ridicase în Iudeea așezând pe el un bici ce trebuia sărutat de supuși pentru a-și dovedi supunerea și fidelitatea...

Un lucru care a trecut aproape necunoscut de lume în acea perioadă a fost pierderea unicului fiu al marelui scriitor, căzut în ultimele luni ale războiului, pe frontul din Vest. Era un băiat svelt, de o cuceritoare frumusețe și timiditate, pe care îl întâlnisem la o expoziție de pictură deschisă la Fundația Dalles. Dacă-mi aduc bine aminte făcuse dreptul și era angajat la contenciosul unei întreprinderi. Mobilizat în 1944 căzuse într-un atac de prima linie, în Munții Tatra.

Ce a impresionat atunci, în făptura de uriaș a părintelui său, a fost înclăștarea mută în care omul s-a zăvorât, nevrând să vadă pe nimeni un mare număr de zile. Mai târziu l-a primit acasă pe un tânăr care luptase cot la cot cu eroul, rugându-l să-i povestească despre faptele și gândurile fiului său. Băiatul se executa, și nefericitul părinte îl asculta împietrit ceasuri întregi fără să scoată un cuvânt.

A venit apoi instalarea în postul înalt de vice-președinte al Marelui Adunări Naționale, care a făcut din Mihail Sadoveanu figura numărul unu a vieții politice din România. În fotoliul de președinte figura doctorul Parhon, dar acesta era complet senil și circularul o seamă de bancuri despre starea lui nevinovată de înger. Apăruse și o variantă la locuținea cu Vodă prin lobodă, zicând că te plimbi ca Parhon prin tarhon. Dar bătrânul medic și activist social nu se mai plimba decât prin odaie, iar reprezentarea Prezidiului, la ocaziile festive, a rămas toată în sarcina lui Sadoveanu. El va fi ales și președinte de onoare al Uniunii Scriitorilor, iar la Academie, care devenise foarte activă, cuvântul lui era hotărâtor. Un om cu asemenea răspunderi trebuia cazat într-o locuință pe măsură și autorul lui Nicoară Potcoavă a fost instalat într-o vilă luxoasă de pe strada Pitar Moși, fosta casă a ministrului liberal Richard Franasovici. I s-a oferit concomitent și o locuință în natură la marginea Bucureștilor, la Ciorogârla, ferma ce aparținuse lui Pamfil Șeicaru. Cheltuielile cu cele două locuințe nu erau mici, dar nici veniturile nu se asemănau cu cele ale muritorilor de rând. Ceea ce reprezenta grosul sumelor încasate erau onorariile plătite de edituri pentru tot ce se tipărea și retipărea din opera maestrului.

Conferința cu *Lumina care vine de la Răsărit* fusese publicată, comentată și răscomentată, dar cei de la partid așteptau să vadă o carte a renumitului autor care să fie inspirată de noile realități istorice. Se și svonea că Sadoveanu are pe șantier o asemenea lucrare, dar nimeni nu știa mai mult. Din cele scrise de alții, pe temele agree de noua putere a muncitorilor și țărănilor, cum se zicea, nu ieșise mare lucru. Romanul *Negura* al lui Eusebiu Camilar, deși scris de un om care făcuse războiul, n-avea nivelul și pregnanța cuvenitei înfățișări unui atare eveniment. Altă carte, *Oțel și pâine* de Ion Călugăru, se prezenta ca un lung reportaj tern și cenușiu înfățișând munca siderurgiștilor din țara trecută la socialism. Tot un roman la comandă scrisese și proletarul Petre Bellu, intitulat *Pentru tine luptăm, libertate*, care trata lupta docherilor din portul Constanța, dar când a fost gata tipărit s-a văzut și interzis, fiind trimis la topit. De un mare succes s-a bucurat și *Desculț* semnat de Zaharia Stancu. Încă doi din scriitorii de marcă interbelici aveau contracte semnate cu ESPLA și încasau lunar în contul lor o sumă rotundă de bani, pe motivul de a-și asigura nevoile de trai din timpul scrisului. Aceștia erau

Camil Petrescu, autorul cărții de mai târziu *Un om între oameni*, și Perpessicus al cărei angajament nu s-a finalizat...

La un moment dat s-a auzit că este pe punctul de a intra în tipografie cartea cea nouă, romanul în care marele scriitor îl va face să trăiască pe eroul timpului nostru, pe omul nou al dreptății sociale. Se știa deocamdată doar titlul acestei cărți, care era numele eroului și suna atât cât se poate de frumos: *Mitrea Cocor*. A apărut apoi cartea, primită de presă cu un cor de elogii, carte în care se înfățișa viața a doi frați din satul Malul Surpat, unul bun și drept, urmând drumul spinos al formării și cunoașterii, altul ticălos, muncit de pofta de îmbogățire ca și prietenul său boierul Cristea Trei Nasuri. Mitrea Cocor era fratele bun, orfanul care fusese trimis pe frontul antisovietic și trăise experiența prizonieratului, clarificându-se ideologic acolo datorită ostașilor sovietici. Cartea dezbate toate problemele ce reprezintă o epocă; de la reforma agrară la lupta muncitorilor și alianța lor cu țărăimea săracă, până la prietenia cu Uniunea Sovietică și celelalte.

Această carte, simplă și profund maniehistă, cum se înfățișa ea, nu ne-a părut multora din cititori a fi concepută și scrisă de latifundiarul atâtor capodopere. Ei au crezut și mai cred că Sadoveanu a folosit un negru pe care l-a plătit regăsește, punându-l să-i confecționeze cu mare discreție cartea pe care se simțea obligat s-o scrie. Într-un timp s-a speculat că negrul ar fi fost poetul D. Ciurezu odinioară redactor la ziarul *Țara Noastră* al lui Octavian Goga, care după ultimul război se mutase din București la Sibiu, unde se și însurase cu o văduvă sasă. Se știe că Ciurezu devenise atunci colaborator al Academiei, așa cum era într-un timp și Lucian Blaga la Cluj-Napoca lucrând în cercetare. Dar ca activitate literară Ciurezu a refuzat orice contact cu publicațiile. Iar dacă Mitrea Cocor este opera unui negru, acela nu cred să fie D. Ciurezu.

O anecdotică bogată a circulat în epoca de mărire a lui Sadoveanu, ilustrând mecanismele, moravurile și cutumele timpului. Se vorbea de veniturile exorbitante ale scriitorului într-o vreme când multe din chenzile și lefurile salariilor nu atingeau suma de 500 lei. Pe atunci știa că Ieronim Șerbu venise să ne spună la Uniune că un contabil de la Editura Tineretului s-a dus acasă la maestrul să-i ducă aproape 200 de mii, drepturi de autor, sumă fabuloasă pentru acel timp. Maestrul, primind banii, i-a dat în mână soției sale zicându-i simplu pune-i în jiletcă, ca și când ar fi fost vorba de un mărunțiș oarecare. Tot pe atunci s-a auzit că locuința din Pitar Moși, care avea niște terase superbe, era bombardată în fiecare noapte cu pachete de imundități, ambalate în ziarul *Scântela* și aruncate de sus, dintr-un bloc vecin locuit de muncitori. În bună parte și din această cauză maestrul s-a mutat în ferma de la Ciorogârla, de unde venea zilnic cu mașina la Academie, trecând rar pe acasă. Acolo, la Ciorogârla, l-au vizitat într-o după amiază Cicerone Theodorescu și Eugen Jebeleanu, persoane importante din comitetul de atunci ai Uniunii Scriitorilor, pentru a discuta cu el unele probleme ale breslei. Vizita celor doi nimerindu-se pe la ora când gazda își lua o gustare, ei au văzut fata din casă apărând cu o farfurie pe care aburea o porție de plăcinte poale în brâu, cu miros plăcut, abia luate de pe tigaie. Mestecând cu încântare prima porție din casnicul produs, maestrul a luat în stăpânire și a doua farfurie cu plăcinte, fără a le oferi oaspeților nici măcar un pahar cu apă, dar discutând înainte printre înghițituri. Despre apetitul gurmandului și gurmeturii se povestea multe și tot așa despre gustătorul de vinuri care scrisese *Hanul Ancuței*. Al. Rosetti îmi spusese că după detronarea regelui Mihai pe la începutul lui 1948 regimul comunist lichidase conținutul pivnițelor regale unde zăceau vinuri vechi de mare clasă, din viile de la Segarcea și din alte podgorii ale Domeniilor Coroanei. Prețiosul depozit fusese împărțit atunci la mai marii zilei, în mod gratuit, iar o mică parte din pradă fusese destinată și membrilor plini ai Academiei. Când Sadoveanu a fost întrebat câte sticle din acel vin dorește să-i fie trimise la domiciliu, el a răspuns, după mărturia lui Al. Rosetti, o sută de litri, adică o mie de sticle.

Mizeriile de sfârșit ale vieții, boala și decăderea fizică nu le face rabat nici creatorilor de lumi și de valori nepieritoare. Lui Sadoveanu i-a fost dat să plătească acest tribut cu niște ani fără grai. Era canonul cel mai cumplit care putea fi imaginat pentru marele vrăjitor al cuvântului, care a plecat din această lume în 1961 după programarea fără succes a unor penibile încercări de a rosti cele mai simple silabe. El care îl întrupea pe marele arhitect și artizan al limbii române moderne.

# MODELUL SPANIOL

de MANUELA CERNAT

Spania este, astăzi una din puterile cinematografice ale continentului. O inteligență politică de subvenție și protecție a producției naționale asigură regizorilor cadrul financiar și climatul necesar competiției creatoare. Fermitatea încăpățanată cu care, în cadrul acordului GAT, Spania a susținut și impus limitarea accesului producțiilor americane pe propria piață audiovizuală este demnă de tot respectul. Refuzând să se lase colonizată cultural, această țară și-a salvat propria industrie filmică națională. Drept este că peliculele ei au șansa difuzării și imensul spațiu ibero-american, limba spaniolă fiind a doua din lume.

Forța cinematografiei spaniole își are rădăcinile în altă parte. În stabilitatea economică și politică a țării. Trecerea lină de la franchism la restaurarea monarhiei, fără convulsii, fără ruperi de ritm și echilibru, a asigurat continuitatea tradiției și în plan cinematografic. În plus, cineaștii spanioli contează pe fidelitatea publicului autohton. O fidelitate îndelung cultivată și stimulată. Zeci de festivaluri, competiții, retrospectivă, gale sau „Semanas” acoperă pe tot parcursul anului harta cinematografică a peninsulei. Municipalitățile susțin cu eforturi bănești considerabile acest cine-maraton menit să

păstreze dragostea omului de pe stradă pentru arta filmului și sala de cinema. După corrida, a doua mare pasiune a spaniolilor este filmul. Secole de-a rândul, cuvântul „aficionado” i-a desemnat pe fanaticii tauromahiei. De la o vreme încoace, el se aplică și îndrăgostiților de cinema - „Aficionados del Cine”.

Miracolul acestei reînnoiri masive la sala de cinematograful într-o vreme când vârtejul de tele-imagini a imprimat parcă planetei o nouă percepție a timpului, care se contractă spasmodic rotind zilele și nopțile în cadență tot mai precipitată, are explicația lui. În marile centre universitare și culturale, sau măcar în proximitatea lor imediată, importante festivaluri creează și întrețin idolatria pentru cinematograful de artă.

La Valladolid, o dată pe an, o treime din populația orașului ia cu asalt puzderia de săli unde rulează programele paralele ale Festivalului Internațional de Film-SEMINCI, cel mai important eveniment în calendarul competițional din Spania. În fiecare lună octombrie, străvechea capitală a regilor Spaniei se lasă cuprinsă de febra cine-maniei. O beneficiă febră. Culturalizatoare. Pe agenda viitoarei ediții a Festivalului, a 43-a, organizatorii au inclus o **Retrospectivă a Învățământului Cinematografic din**

România. Este o meritată recunoaștere a calității filmelor studențești produse la București. (Anul trecut o similară retrospectivă a fost consacrată Școlii Regale de Film din Londra). De-a lungul vremii, școala noastră de film de la București și-a schimbat titulatura - IAC, IATC, ATF și, de o lună încoace, UATC - dar și-a păstrat excelența standardelor pedagogice.

Pregătind cele patru programe, a câte 90 echivalent a patru lung metraje, care vor reprezenta România la Valladolid, cei însărcinați cu selecția au o menire ingrată. Puse în pagină și filmate cu strălucitoare eleganță, montate cu nerv și inteligență, pline de tâlc și poezie, de haz nebun sau sfâșietoare durere, aceste mici nestemate cinematografice sunt o adevărată comoară. Și, ca în grota lui Ali Baba, orbit de lucirea multicoloră a giuvaerelor, nu știi pe care să le alegi, nu te încumeți să lași nici unul de o parte.

Privindu-le în bloc, ai certitudinea unei formidabile forțe creatoare. Privindu-le în bloc, încerci deopotrivă euforie și disperare, mândrie și rușine. Filmele studențești dau și ele măsura paradoxului românesc. Capacitate creatoare există. Între zidurile instituției de învățământ există structurile necesare valorificării talentelor. Numai că, o dată ieșiți pe poarta școlii, tinerii cineaști cu diplomă în buzunar nu mai au șansa afirmării artistice. Se lasă înghițiți de molohul televiziunii și ai agenților de publicitate. Practic, în momentul de față cinematografia română există doar pe hârtie. Adevărata producție de filme se realizează pe platourile școlii de film sau pe cele din Televiziune. Oare noul O.N.C. va putea restabili normalitatea? Oare vom ajunge vreodată la modelul spaniol?

teatru

Pe vremuri, în revista „Arhitectura” exista și rubrica SCENOGRAFICA unde erau comentate cu prioritate realizările arhitecților scenografi. Rubrica a dispărut fără să fie înlocuită sau transferată, ca subiect, în altă revistă.

În „Arhitectura” nr. 5 din 1986, doi studenți publică o convorbire cu regretatul Dan Jitianu, arhitect scenograf al Teatrului Bulandra, unde și alți arhitecți au avut mână bună: Liviu Ciulei, Paul Bortnovschi, Ion Oroveanu. Toți au fost maestrul lui Dan Jitianu. Întrebat care a fost programul de arhitectură îndrăgit cel mai mult, Dan Jitianu răspundea hotărât și simplu: „Teatru!”. A lucrat la „Pădurea spânzuraților” și la peste 100 de spectacole la Bulandra ca asistent și abia apoi a primit un spectacol pe mână. „De la Arhitectură la Teatru este un drum lung de parcurs, mai lung decât cel de la Arhitectură la Film”. Scenografi arhitecți trebuie să-și completeze cultura plastică, scenografii plasticieni pe cea a spațiului. Asemănarea este că și unii și alții trebuie să învețe teatru”. „Scenografia se inspiră permanent din spațiul arhitectural, așa cum este el văzut de Bruno Zevi, de pildă, adică un spațiu generator de emoții”.

Dar rubrica SCENOGRAFICA s-a pierdut: Emoțiile de care amintea regretatul scenograf rămân și ele pierdute în câteva cuvinte rătăcite prin cronicile teatrale, și atât. Artistul scenograf este rareori personalizat pentru spațiul teatral pe care îl creează. Deși nu este deloc o artă conexă ci în plină expansiune, cu unele explozii creatoare, scenografia este uitată, părăsită ori neglijată, în cel mai bun caz. Viața scenografului este dependentă de cea a regizorului, dar și regizorul poate crea un spectacol mai bun dacă este „curtat” cu un ambient interesant, atractiv, emoționant.

Iată și trei exemple: Alexandru Dabija și Irina Solomon-Dragoș Buhagiar în **Lungul drum al**

## SPAȚIUL GENERATOR DE EMOȚII

de REMUS ANDREI ION

**zilei către noapte**, Cătălina Buzoianu și Lia Manțoc în **Petru**, Anca Maria Colțeanu și Cristian Zamfirescu în **Prințul din lacrimă**. C-ar fi fost aceste spectacole fără aportul scenografiei? Nu s-a întrebat nimeni. Mai există și Horațiu Mihaiu, care a ajuns la regie ca o extensie liberă, foarte liberă, a scenografiei, instruit fiind inițial ca arhitect.

În seria spectacolelor Dabija-Buhagiar, cu premiul Orfanul Zhao la loc de cinste, niciodată scenografia nu a fost mai de dorit, mai așteptată, ca în **Lungul drum al zilei către noapte**. Piesa atâtor complicități diurne scrisă de O'Neill ar putea fi plictisitoare pentru spectatorul de azi, teatrul psihologic încurcă puțin ritmul acestui sfârșit de secol. În familia americană, în care toți bărbații sunt gata oricând să aleagă whisky-ul pentru a-și umple viața, în care adevărurile despre morfină, băutura, femeii, ratate, tuberculoza mortală, zgârcenie, se spun cu jumătate de gură, într-o complicitate fatală, în această familie detaliile dau ritmul, ambientul este esențial pentru fiecare pas și gest.

Scena ușor înclinată așează tot decorul într-o perspectivă neconvențională. Iar pe peretele din spate, ceasul pus pe un dulap foarte înalt, unde nu poate fi întors mai niciodată, spune câte ceva despre inactivitatea personajelor. Masa din centrul scenei stă pe un covor pictat pe scândura

scenei (vizibil mai ales de la balcon), în timp ce sub o banchetă zace un covor adevărat făcut sul. De la balcon vezi ceva ciudat: actorii calcă nestingheriți chiar și peste colțul îndoit al covorului pictat! Cel mai impunător element de decor este o ușă albă, masivă, foarte curată, din două bucăți, așezată în spatele scenei. Această ușă este partener de joc pentru toți actorii. Este un spațiu de trecere de la momentele de delir, de angoasă, de boală, la prefăcuta față cu care se cade să-i protejezi pe ceilalți. Albul ușii se regăsește la ferestre și la peretele fals care separă camera de zi de hol. Acest perete fals ar fi trebuit să aibă geamuri, dar nu le are pentru a-i folosi șefului familiei să-și sprijine la un moment dat mâinile de giurgiuvele - el este zgârcitul econom al familiei.

Spectatorul intră în sală și vede scena gata decorată, încadrată și de un perete de fotografii și tablouri îngălbenite. Vede ușa deschisă larg și ceasul care stă, covorul strâns sub banchetă și pictura cu colțul îndoit. Și așteaptă. Valeria Seciu apare la un moment dat, apoi iese iar din cadrul ușii, revine și se pregătește pentru a da ochii cu lumea. Această trecere (care se va repeta) a morfinomanei peste pragul masivei uși, jucată impecabil de Valeria Seciu, arată cât de ușor acceptăm complicitatea, cu emoție chiar!

Se desfășoară în perioada 5-9 mai 1998 în mai multe localități ale județului Alba. În contextul festivalului se organizează următoarele concursuri naționale, devenite tradiționale:

1. **Concursul de creație literară și muzicală** (pe versuri de Lucian Blaga - deschis tuturor creatorilor, membri sau nemembri ai uniunilor de creație și ai Uniunii Compozitorilor din județ și din țară (scriitori, compozitori, muzicieni, profesori, studenți etc). Compozițiile muzicale, e bine, să fie însoțite de casete înregistrate. Lucrările vor purta un motto, același cu cel din plicul ce conține datele biografice ale autorului. Lucrările vor fi trimise până la 23 aprilie 1998 pe adresa Centrului cultural „Lucian Blaga”, b-dul Lucian Blaga nr. 42, 2575 -

**Festivalul internațional  
„Lucian Blaga”  
Ediția a-XVIII-a**

Sebeș, județul Alba.

2. **Concursul de artă plastică, grafică și ex libris** - se adresează tuturor artiștilor plastici, grafici, ex libris din județ și din țară, membri sau nemembri ai Uniunii Artiștilor Plastici din România.

Pentru artă plastică se are în vedere realizarea unui portret al lui Lucian Blaga, cu dimensiuni până la 50/70 cm.

Grafica, ex librisul, ilustrațiile, desenele etc. vor avea ca suport opera lui Lucian Blaga, în special poezia acestuia.

3. **Concursul de recitare** (actori profesioniști de la teatrele din țară) și **de interpretare vocală** (lieduri pe versuri de Lucian Blaga). La această secțiune se pot prezenta poezii, fragmente dramatice din opera lui Lucian Blaga (care să nu depășească 3-5, respectiv 10-15 minute). Nu se admite cititul textului pe scenă, din partea concurenților. La interpretare vocală (lieduri pe versuri de Lucian Blaga) - se pot prezenta tineri interpreți vocali care nu au depășit vârsta de 30 de ani și sunt studenți sau absolvenți ai instituțiilor muzicale (Academii de muzică, Facultăți de muzică, Conservator). Repertoriul lor va cuprinde obligatoriu: un lied pe versuri de Lucian Blaga, un lied de Fr. Schubert; o arie de W.A. Mozart. La alegere: un lied din compozitori români, o arie din repertoriul universal.

Fișele pentru concurs vor fi trimise pe adresa Centrului cultural „Lucian Blaga”, b-dul Lucian Blaga nr. 42, 2575 - Sebeș, județul Alba, până la 23 aprilie 1998.

Juriile, formate din specialiști, scriitori, muzicieni, compozitori, critici de artă, vor acorda, pentru fiecare concurs premiile instituțiilor organizatoare, ale unor reviste, cotidiene, societăți culturale etc.

Informații suplimentare la telefoanele: 058/813119, 819212 - Inspectoratul pentru cultură al județului Alba și 058/732939 - Centrul cultural „Lucian Blaga” - Sebeș.

— **în atenția bibliotecilor** —

Din mai multe colțuri ale țării, primim apeluri disperate, prin care suntem somați să ne onorăm datoriile față de bibliotecă. Cine va întreprinde o anchetă serioasă va descoperi că vina nu ne aparține nouă. Ca și directorii anumitor instituții, și colectivul nostru a primit o adresă prin care era informat că Ministerul Culturii ne-a comandat mai multe sute de abonamente la revista „Luceafărul”. Dar, după ce am editat tirajul necesar, am aflat cu stupeoare că banii vor întârzia multă vreme să vină. Iată, suntem în luna aprilie și nu se întrevede nici o speranță. Poate după aprobarea bugetului!... Finanțele noastre fiind limitate, nu putem decât să regretăm că revistele cerute de bibliotecă (ne referim la primele numere din acest an) zac într-un beci, fără a le putea expedia la adresele indicate. Așadar, debusolarea trebuie căutată în altă parte.

— **cultura pe unde** —

**Miercuri 8 aprilie**, la ora 20,45, pe **Canalul România Cultural (C.R.C.) - Cărți, idei, manuscrise**. Din sumar: **Jurnal de lector**: Marta Petreu - „Cartea mâinii”; Valeriu Sârbu - „Tratat de fantezie”; Restituiri: Radu Stanca - „Problema cititului” (Contribuții la estetica fenomenului literar). Colaborează Cornel Regman, Andrei Ionescu, Barbu Cioculescu, Luminița Petru. **Redactor: Ileana Corbea**.

**Joi 9 aprilie**, la ora 9,50, pe C.R.C. - **Poezie românească**. Maria Urbanovici; Versuri în lectura autoarei. **Redactor: Ioana Diaconescu**.

**Vinei 10 aprilie**, la ora 9,50, pe C.R.C. - **Poezie românească**. Florența Albu. Versuri în interpretarea actriței Cristina Tacoi.

Pe C.R.C., la ora 21,30 - **Dicționar de literatură universală**. Biografia unei capodopere, „Gargantua și Pantagruel” de François Rabelais (445 de ani de la moartea scriitorului francez). Prezentare și traducere de Ileana Vulpescu și Romanus Vulpescu. **Redactor: Florin Constantin Pavolvici**.

**Duminică 12 aprilie**, la ora 17,15, pe C.R.C. - **Revista literară radio**. Din sumar: Poeme de Nora Iuga; „Cartea, obiect spiritual”. Leon Donici: „Marele Arhimedes”. Colaborează Liviu Grăsoiu. **Redactor Maria Urbanovici**.

La ora 23,50, pe C.R.C. - **Poezie universală**. Duminica Floriilor. Fragmente din Condacul Floriilor, alcătuit de Roman Melodul. **Redactor: Dan Verona**.

**Luni 13 aprilie**, la ora 20,30, pe C.R.C. - **Atlas cultural**. Capitalele europene. Atena în drumul Apostolului Pavel; Budapesta: poduri și podoaabe. **Emisiune de Victoria Dimitriu**.

**Marți 14 aprilie**, la ora 12,30, pe C.R.C. - **Sfârșit de veac și de mileniu**. Edițiile critice, între justificare și lipsa suportului financiar. Participă: Cornel Simionescu, Zigu Ornea și George Gană. **Redactor: Dorin Orzan**.

**fără comentarii**

„A doua afurisenie, de care vreau să fac eu aici și acum caz, e legată de acolada deschisă de tranziția postcomunistă. Acoladă neputincioasă deschisă în anul 1990, cu afirmația poetului (azi devenit celebru prozator) Mircea Cărtărescu, care a declarat la televiziunea națională, să priceapă tot prostul, că el a pus „piatra tombală”, a pus crucea funerară peste poezia română cu „Levantul” său, îngropând-o de vie! Nici mai mult, nici mai puțin. Acoladă care s-a încheiat luna asta, în septembrie 1997, când alt mare deștept, în vogă, „eseistul, criticul literar, cronicarul și istoricul literar, cercetător de peste 15 ani” (după cum a fost prezentat), Dan C. Mihăilescu, a declarat, într-un ziar de tiraj, în „România liberă”, că, „oricum, cu poezia s-a terminat!” Parol. Trebuie spuse lucrurilor pe nume. Firește, dacă un Mircea Cărtărescu nu mai e în stare să scrie poezie valoroasă după Revoluție și dacă un Dan C. Mihăilescu (să rămân doar la exemplul lor) nu mai e în stare să citească poezie valoroasă după Revoluție, înseamnă că s-a terminat cu poezia română. Că așa e românul, „un animal condamnat”, care e amuzat de frica de moarte a poeziei nescrise și necitite de el. E amuzat de latura ei grotescă, umilitoare, ce duce în neant. E amuzat de „conștiința derizoriului propriu”.

(Liviu Ioan Stoiciu - *Vatra*)

— **schimbare de macaz** —

S.C. RODIPET SA anunță partenerilor de contract, schimbarea completă a sistemului de lucru, evidență și informare în cadrul societății, începând cu data de 1 mai 1998.

În acest sens, fără nici o altă cheltuială suplimentară din partea beneficiarilor noștri, la cerere, serviciul comercial programare din cadrul SC RODIPET SA va comunica săptămânal, pe fiecare număr de apariție în parte, returnările efective ale săptămânii precedente.

Pentru publicațiile cu procent sau plaje de procent maximal de retur, situațiile gestionare rămân lunare, comunicările săptămânale fiind informative.

Măsura se aplică tuturor publicațiilor aflate în difuzarea SC RODIPET SA care acceptă retragerea la returnări a numărului precedent al publicației odată cu apariția numărului următor.

Din acest moment, SC RODIPET SA se aliniază standardelor internaționale de lucru necesare desfășurării perfecționate a activității de difuzare a presei, urmând ca noi măsuri în acest sens să fie luate în cel mai scurt timp posibil.

Menționăm că aplicarea noului sistem se datorează finalizării dotării bazei tehnico-materiale necesare.

**Număr ilustrat cu reproduceri  
de la galeriile Simeza  
HARRY GUTTMAN**

maurice nadeau

## SUNT UN CITITOR PROFESIONIST

Maurice Nadeau s-a născut în 1911 la Paris. Diplomat al Școlii Normale Superioare din Saint-Cloud și al Facultății de Litere din Paris, unde este profesor între anii 1936-1945. Părăsește catedra după apariția primei sale cărți *Histoire du Surrealisme* consacându-se literaturii. O scurtă prezență la revista *Temps modernes*. În 1947 este numit director literar la ziarul *Combat* unde apăra scriitori ca: Ionesco, Queneau, Leiris, Beckett. În 1950 pleacă de la *Combat*. Colaborează la *Mercures de Frances*, la *l'Observateur*, la *l'Express*. În 1953 înființează *Les Lettres nouvelles* iar în 1966, împreună cu François Erval, creează revista *La Quinzaine littéraire*. În 1996 a participat, fiind și o comunicare, la centenarul Tristan Tzara de la București. Paralel cu cariera de critic și scriitor, Maurice Nadeau este și editor din 1949. După ce a lucrat la edituri prestigioase, în 1979, își fondează propria sa editură.

Din convorbirea pe care i-a solicitat-o Pierre Assouline, apărută în numărul din noiembrie al revistei *Lire* se pot afla „în direct” părerile lui Nadeau despre literatură, scriitori și editori.

**Pierre Assouline:** Suntem în anotimpul premiilor literare... Vă impresionează, vă mai interesează?

**Maurice Nadeau:** Nu m-au interesat niciodată prea mult. Când răspundeam de pagina literară de la *Combat* nici nu le pomeneam. Nu le consideram un eveniment. Din 1945 am fost cooptat în juriul Premiului Renaudot. Am rămas acolo douăzeci și cinci de ani și, totuși, nu am crezut în el. Am mai făcut parte din juriul Premiului criticilor de la crearea la dispariție. Apoi din cel al Premiului Noiembrie din care am demisionat acum doi ani din cauza „vorbilor”.

**P.A.:** Atâția ani, membru în trei jurii, ce s-ar fi întâmplat dacă ați fi crezut în ele?

**M.N.:** Ar fi fost cam ciudat. Am încercat să fie laureați scriitorii în care credeam: Beckett, Nathalie Sarraute, Claude Simon... Am eșuat mereu până în 1954 când Jean Reverzy a părăsit Renaudot pentru volumul *Le passage*, apoi trei ani mai târziu a fost premiat cu același Renaudot, Michel Buton pentru *La Modification*.

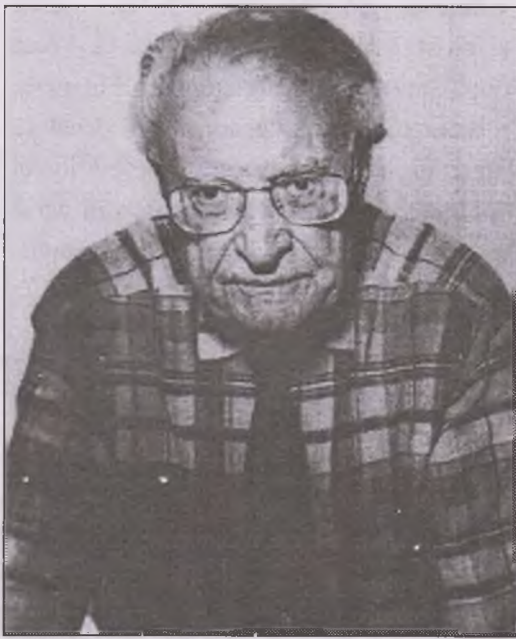
În rest, m-am străduit în van din cauza juriului care era greoi. Se citeau cărțile, participai la întâlniri, îți dădeai avizul dar, de fapt, nu știai cine ia hotărârile. Am părăsit juriul Renaudot văzând ce se petrece în jurul meu.

**P.A.:** Nu înțeleg.

**M.N.:** Vedeam colegii mei cum își schimbau părerea de la o reuniune la alta, din rațiuni extraliterare. Apoi am avut dovezi. Nu este ușor să fii necinstit într-un juriu. Se simte imediat. Dar nu asta este adevărata problemă. Înțelegerea există, de fapt doar asupra cărților care nu plictisesc pe nimeni. Indiferent de valoare, o carte care ar avea șansa să fie propulsată poate fi eliminată pentru că cineva a exprimat o obiecție la care nu renunță. Așa numitul chitibușar de

serviciu... *Drôle de jeu* de Roger Vailland a ratat Renaudot din cauza unei greșeli de gramatică...

**P.A.:** La ce servesc, până la urmă, premiile?



**M.N.:** Pentru a descoperi din numărul mare de cărți pe acelea care ar avea un oarecare succes. Foarte rar se descoperă un necunoscut.

**P.A.:** Observ că procedeele nu vă stârnesc prea mult indignarea în pofida reputației dvs de riguros.

**M.N.:** Mi-am făcut o filosofie. Mai contează și uzura... Încă de la început nu am socotit că fac parte din mediul literar. M-am simțit și am stat întotdeauna departe pentru că am fost liber să public ce voiam. Fără constrângeri.

**P.A.:** Nu aveți, totuși, nici un motiv de indignare față de actualitatea literară?

**M.N.:** Bineînțeles că am! Un exemplu recent: suplimentul de opt pagini pe care *Le Monde* l-a dedicat lui Aragon. Nu este justificat, este exagerat. Asta m-a supărat chiar dacă am participat publicând un articol cam discordant. Din cauza asta nu mai citesc ziarul. De acord, Aragon există, este undeva. Nu îl mai recitesc, dar, totodată, nu îl socotesc un scriitor de nevăgătat în seamă. De ce nu au consacrat același spațiu centenarelor Breton, Bataille sau Tzara?

**P.A.:** De ce este nevoie de comparație?

**M.N.:** Nu mă pot stăpâni. Când eram student puteam să îmi cumpăr colecția galbenă a editurii Fayard cu 3,50 franci. Atunci am citit *Genitrix*, Thérèse Desqueyroux... Fără vreo consecință. Când a venit momentul să scriu despre Mauriac, mi-am dat seama că universul familiilor din provincie nu mă interesa. M-am desprins de el cu violență, ocupase un loc important în vreme ce Claudel sau Bernanos mi se păreau infinit mai mari. El îmi scria: „Dacă, vai, nu ați fi atât de opac la spirit...” De fapt nu voia prea mult. Mauriac îmi dădea impresia că domină fiind

emfatic. Și Aragon ocupă un loc prea mare. În fond, eu nu l-am luat niciodată în serios. La început îmi plăceau textele lui. Mai apoi, cu angajarea politică nu mai mergea...

**P.A.:** Poate din cauza inclinării dvs. spre troțkism?

**M.N.:** Poate.

**P.A.:** Mai continuați să simpatizați?

**M.N.:** Nu mai am dreptul. Troțkismul s-a descurcat bine. S-au descurcat bine și troțkiștii. Eu nu merit să mă numesc troțkist, asta înseamnă un mod de viață, o formă de gândire, anumite activități care mi-au aparținut cincisprezece ani dar care acum nu mai există. Datorită lui Pierre Naville am devenit troțkist, fiindcă îl admiram. Am lucrat în organizație, am vândut ziare strigând în gura mare, am scos un ziar de uzină... Totul s-a sfârșit.

**P.A.:** Militantismul înseamnă o școală a fidelității. Fidelitatea dvs nu aparține de ceea ce Eluard numea „Dorința dură de a îndura”?

**M.N.:** Corespunde părții din mine abrutizată, mărginită, obstinată. Trebuia să dureze. Altfel niciodată n-aș fi putut purta în brațe *La Quinzaine litteraire* așa cum o fac de treizeci de ani.

**P.A.:** Obstinat în raport de ce? Sau mai exact în raport de cine?

**M.N.:** Raportat la mama mea. La mediul meu, lumea proletară, a claselor de jos, cu talent. A existat întotdeauna câte un învățător, un profesor sau un director de școală care m-au îndemnat să continui. Mama era o țărăncă analfabetă, visa să mă vadă institutor. Tatăl meu murise în război, ea devenise și tată și mamă. Ea s-a spetit muncind datorită unei munci umile. Chiar dacă nu mă gândesc, totul rămâne oricând prezent. Nu ți se da nimic, trebuie să obții totul. Greu să cucerești.

**P.A.:** Din această cauză vi s-a reproșat adeseori că sunteți prea serios?

**M.N.:** E adevărat. Am și eu fanteziile mele. Fără strălucire. Mă îndepărtez de tot ce este ușor. Genul Philippe Sollers îmi repugnă. Publică, republică, republică, are revista lui, eu... Totuși i-am apărat și încurajat primele cărți în *France-Observateur*. Apoi, când a început să se desfășoare, n-a mai mers. Prin fire sunt un muncitor în acord.

**P.A.:** Cum ați debutat? Nu-mi pot închipui că ați umblat după autori ca alți editori.

**M.N.:** În general ei au venit la mine. Datorită poziției pe care am avut-o în critică după război. Am răspuns mereu de o rubrică literară într-un ziar, am făcut parte din juriu, pe scurt, am fost în situația de a fi solicitat. Totodată poate că este mai lesne pentru o editură mică. Acum public cam zece cărți pe an. Mai mult francezi decât străini. Tendințele s-au inversat nu din rațiuni de calitate, ci din motive economice: agenții cer indemnizații din ce în ce mai mari, costul traducerilor este din ce în ce mai greu de amortizat.

**P.A.:** Cum îi descoperiți pe străini?

**M.N.:** Îi găsesc în presa germană, engleză și americană pe care o citesc cu regularitate de multă vreme. Nu citesc în poloneză! Am achiziționat în 1958 *Ferdydurke* de Gombrowicz la recomandarea unui prieten care știa foarte bine limba și lumea lui. Trebuie să știți că după război n-a fost nebunia de a publica scriitorii străini. Importanți erau Gallimard cu colecția *Du monde entier* și cu mine. Așa am putut fi primul editor francez al lui Leonardo Sciascia, Malcolm Lowry, Laurence, Durell, John Hawkes, sud-africanul John Michael Coetzec, nemții Nelly Sachs și Arno Schmidt și evident Henry Miller după ce editura *La Chêne* a publicat *Tropique du cancer*...

**P.A.:** Al căror scriitor francezi ați fost primul editor?

**M.N.:** Oh... Georges Perec, Hector Bianciotti, Taher Ben Velloun, Angelo Rinvaldi, Rachid Boudedra, Albert Cossery, Fred Deux, Edgar

orin, David Rousset, Arrabal, Michel  
buellebecq...

**P.A.:** Cum s-a întâmplat că prietenii dvs.  
aurice Blanchot și Michel Leiris, ca să nu citez  
cât doi, n-au publicat nimic la editura dvs.?

**M.N.:** Au vrut să-mi dea texte la început de  
um dar Gallimard s-a deșteptat mai devreme și-a  
is monopol pe opera lor. În asemenea împrejurări  
istenția nu contează.

**P.A.:** Ce stărnește entuziasmul unui editor  
ntru un text?

**M.N.:** Nu se prea știe. Te grăbește și apoi... Eu  
tesc singur pentru că nu am comitet de lectură.  
ajoritatea manuscriselor îmi vin prin poștă, altele  
în relații. **Elise ou la vraie vie** de Claire  
cherelli, care a câpătat în 1967 premiul **Femina**  
i-a fost trimisă de Simone de Beauvoir. În rest  
pă ce citesc într-o săptămână vreo șazeci de  
xte, mă opresc la unul dintre ele pentru că e scris  
ne, are vigoare, are ceva deosebit

**P.A.:** Ce are, de fapt?

**M.N.:** Ceea ce face ca un roman să fie un roman.  
n text ancorat în problemele timpului. Altfel nu  
ă interesează. Subiectul, întâmplarea contează mai  
tîn decât scrierea. Întâmplarea este inclusă,  
elucrată fără a se vedea. Îmi place un roman care  
roduce într-o realitate în care există omenesc.  
stirile sentimentale sau cerebrale mă lasă destul  
diferent.

**P.A.:** Pentru dvs. Flaubert rămâne „patronul”?

**M.N.:** Este amuzant, am visat la ceva mai mult  
ecât această noapte. Îmi spuneam dragostea este un  
tentat perpetuu, este o tortură, este o crimă în stare  
ură. Emma Bovary a trecut prin ceva  
spăimântător, nu mai vorbim de bărbatul ei. Mă  
dignează în visul meu chiar dacă Flaubert mă  
șarează mereu. Mă simt complice cu personajele  
în **L'education sentimentale**, cu Frederic în  
alonul Doamnei Dambreuze, șușotind după perdeă;  
revăd pe toate... M-au impresionat de câte ori le-  
m citit...

**P.A.:** Ce vă impresionează într-un manuscris  
ecunoscut? Spre exemplu în **Extension du  
omaine de la lettre** de Michel Houellebecq pe  
re l-ați publicat în 1994, text foarte bine primit de  
ritică și de publicul tânăr...

**M.N.:** El a venit la mine. I-am ținut manuscrisul  
ub cot un an, ceea ce dovedește lipsa mea de fler...  
fiind nerăbdător, tropăind, l-am sfătuit să se ducă la  
ard. A refuzat. Voia să apară la mine. Nu l-  
m descoperit eu, el a vrut să fie descoperit de mine.  
Mi-a spus: „l-ați descoperit pe Perec publicând în  
1965 **Les choses**, eu sunt Perec de azi”. I-am  
răspuns: „Să nu exagerăm”... A insistat, a intervenit  
rietena lui și mulți alți oameni. Perspectiva de a  
ierde iar bani cu un prim roman, mărturisesc... Pe  
curt, m-a împrumutat. Acum romanul a ajuns la  
2.000 de exemplare și nu s-a încheiat cererea. La  
nine media de vânzare este de cam 600 de  
exemplare. La 1000 de exemplare îmi fac socotelile  
ar nu câștig. Trebuie să precizez că acele câteva  
ărți de fond care depășesc 10.000 de exemplare și  
eând mereu, cu regularitate, de-a lungul anilor  
unt cele de Kafka (chiar și **Conversations avec  
afka** de Gustave Vanouch), de Waether Benjamin  
**Sens unique**) și de Stig Dagerman.

**P.A.:** Vă place romanul lui Houellebecq?

**M.N.:** Evident! Nu din motivele pe care le crede  
l sau le cred alții. Îmi place povestea, tinerețea,  
nformatica, îmi place tot. L-am citit ca pe o carte  
e umor negru. Unele expresii m-au incitat. Uneori  
ste de ajuns ca să dai atenție unei cărții, când  
unoaște o femeie îi spune: „Ziua în care mi-ai  
eschis organele tale...”. Exprimarea mi s-a părut  
ormidabilă. Mi-a atras atenția.

**P.A.:** Vi se întâmplă des?

**M.N.:** Acum câțva timp a venit un alt manuscris.  
Trimis prin poștă, semnat de o necunoscută, fiica  
nor emigranți italieni. Povestește viața personajului  
SDF care închiriaza locuri de parcare într-un  
anumit arondisment al Parisului sau la periferie  
pentru a-și pune acolo salteaua de dormit. Limba  
ste destul de familiară, colorată, argotică, la limita

limbii vorbite. Incontestabil că este dăruită pentru  
scris. Am chemat-o ca să o cunosc. Adulmecasem  
ceva: voiam să știu dacă are studii, dacă a avut de a  
face cu opera lui Dante din care s-a hrănit vizibil.  
Ea merge pe urmele **Divinei Comedii**, trecând din  
capitol în capitol; se întâlnește în cartea ei o lume  
uimitoare devenind din ce în ce mai infernală. Este  
o asemenea fantasmagorie în acest roman în care  
cititorul nu va pricepe că se vorbește de SDF.  
Numele nu e pronunțat nicăieri. Vorbind cu ea am  
aflat că împreună cu o mică trupă de teatru este o  
animatoare a străzii. Se numește Christene Spianti,  
cartea ei se intitulează **Comme ils vivent** și o voi  
publica în ianuarie. Aș fi putut să o public mai  
înainte dar nu voiam să ajungă la târgul premiilor,  
trecând neobservată.

**P.A.:** E curios că autorii dvs. vă iubesc apoi vă  
părăsesc pentru a pleca în altă parte. De ce se  
întâmplă așa?

**M.N.:** Mie îmi place să gădesc. Apoi... nu mă țin  
după ei. Public ce vreau. Pot, deasemenea să nu  
public nimic. De fapt eu nu sunt un adevărat editor.  
Nu sunt nici măcar membru de sindicat. Nu mă vor.  
Eu sunt doar un cititor profesionist, îmi place să  
descopăr. Ce urmează nu mă mai interesează. Am  
făcut parte din nouă edituri printre care Julliard,  
Denoël, Robert Laffount... Aduceam manuscrise, îi  
puneam la lucru pe scriitori dar nu semnam  
contracte și nu plăteam drepturi de autor. De fiecare  
dată când eram angajat de un editor care avea  
încredere deplină în mine, porneam de la zero. Îl  
faceam să piardă bani, până când îmi cerea să mă  
duc să pierd și banii concurenților săi.

**P.A.:** Autorii vă urmăreau?

**P.A.:** Uneori. S-a întâmplat cu Georges Perec și  
cu Angelo Rinaldi. Era un donchișotism.

**P.A.:** De ce Boudjedra, de exemplu, căruia i-ați  
publicat în 1969 primul roman **La repudiation** n-a  
rămas mai departe lângă dvs.

**M.N.:** A plecat dintr-un gest necugetat. Eu nu  
sunt nici gramatician nici purist. O pagină din noul  
roman pe care mi l-au adus nu mergea. Era prost  
formulată. I-am spus doar atât: „Nu se spune așa, nu  
e franțuzește”. Mi-a răspuns: „Poate că nu este  
franțuzește dar este Boudjedra”. Atunci i-am spus:  
„În acest caz du-l în altă parte”. Nu l-am mai văzut.  
Acum câteva săptămâni am primit ultima lui carte  
cu dedicația: Dumneavoastră, primul care... ca și  
ceilalți.

**P.A.:** Michel Houellebecq abia venit a plecat și  
el...

**M.N.:** Fiindcă i-am refuzat noul său manuscris,  
o culegere de poeme care erau orice în afară de  
poezie. Nu puteam să-l accept. L-a dus la  
Flammarion. Înțelegeți-mă bine: Independența mea  
totală înseamnă că nu sunt legat de nici un autor,  
nici un autor nu este legat de mine. Nu semnez  
contract decât pentru cartea pe care o public. Iată de  
ce mi-am pierdut toți autorii...

**P.A.:** Vă rănește ingratitudea?

**M.N.:** Nu prea mult. Îi înțeleg, nu pot să-i oblig.  
Într-un anumit moment al vieții lor de scriitor  
doresc ceea ce eu nu le pot oferi: drepturi de autor  
mai importante, o strălucire mare... caută să le  
găsească în altă parte.

**P.A.:** Într-adevăr?

**M.N.:** Cu Gombrowicz am avut de furcă. Cu  
John Hawks și mi-a și. Pentru că am publicat peste  
zece din cărțile lui, m-am luptat să ajung la asta,  
până la urmă nu am reușit... Acum este la Seul. Nu  
mă plâng. Sunt singurul editor care nu are salariu.  
Rezultatul: în ziua în care am descoperit **Lolita** în  
**New York Times Review of Books** i-am scris  
imediat lui Nabokov; mi-a dat încuviințarea dar mi-  
a cerut un onorariu astronomic încât nu am putut să  
fiu editorul său francez.

**P.A.:** A fost doar o chestiune de bani. Sunteți  
unul din rari editori care îndrăznește să refuze un  
manuscris. Nu aveți remușcări?

**M.N.:** Una singură, care n-a fost, de fapt, un  
refuz. La începutul anilor 50, nevasta lui Samuel  
Beckett făcea un turneu pe la editori. Nimeni nu îl  
publicase în franțuzește. Mi-a arătat o pagină din

textele sale. Nu am mai cerut și altceva. M-am  
gândit că ar fi formidabil dar nu vedeam cum să-l  
impun editurii Julliard pe care o făcusem, să piardă  
destui bani.

**P.A.:** Având o activitate dublă, criticul  
consolează eșecurile editorului?

**M.N.:** Așa s-a întâmplat cu Beckett. De îndată ce  
editura Bordas a publicat **Molloy**, am fost primul  
care i-am consacrat un articol. Mi-a fost  
recunoscător până la moarte. Mi-a dat întotdeauna  
cărțile sale, chiar înainte de a le încredința editurii.  
Minuit ca să le public în revista mea **Lettres  
nouvelles**. Evident că am regretat mereu că nu i-am  
fost editor. Am fost însă prietenul lui...

**P.A.:** Poți spune totul unui scriitor când nu îi  
ești editor ci doar prieten?

**M.N.:** Nu prea. Cu Marguerite Duras, prietenia  
din tinerețe, era imposibil. La ea nu m-a supărat de  
mult faptul că propunea lui Poulhan texte în spiritul  
NRF, lui Sartre, texte total existențialiste, iar mie  
lucrări în genul **Lettres nouvelles**. Când am  
întrebat-o într-o zi: „Unde ești tu în toate astea?” a  
dat din colț în colț, să-i vină rău. La începutul anilor  
50, într-o vreme când era în vogă romancierul  
italian Elio Vittorini, ea a scris **Les petits chevaux  
de Tarquinia** care, după mine semănau cu...  
Vittorini! „Când o să te regăsești?” am întrebat-o.  
De atunci n-au mai existat relații între noi. Ceea ce  
nu m-a împiedicat să apar **Le square, Moderato  
cantabile** și alte cărți ale ei. Totul s-a terminat  
definitiv între noi după succesul cărții **L'Amant**.  
Am detestat fandoseliile, ifosele pe care le avea către  
sfârșitul vieții. Am încetat să o citesc din acel  
moment. Avea și un soi de amatorism care mă  
exaspera. N-a știut niciodată diferența dintre  
perfectul simplu și imperfect. E plicticos.  
Subjonctivul este mai puțin grav, nu îl folosește.

**P.A.:** Într-o altă ordine de idei, credeți că  
literatura poate să-și permită orice?

**M.N.:** Vai, da! cred. Ca la Céline care îmi place  
foarte mult și ca la alții. Am fost primul care l-a  
publicat pe Sade la o mică editură. Cartea a fost  
imediat sechestrată într-o tăcere absolut totală. Nu  
neg că anumite aspecte ale operei sale sunt  
deplasate, respingătoare. Totuși publicarea textelor  
sale dovedește o bună igienă literară. Oamenii nu  
înțeleg bine acest lucru, așa cum nu pricep că  
antisemitismul lui Céline îmi provoacă răsul. Forța  
comică a pamfletelor! E grotesc să nu poți lua așa  
ceva în serios. Așa cum despre **Mort à crédit** care  
este magnifică se spune că nu este la înălțimea cărții  
**Voyage au bout de la nuit**. Scrisul sublimează  
orice... Lucrurile nu trebuiesc luate literal.

**P.A.:** V-ar fi plăcut ca în absența dvs. copiii să  
descopere în bibliotecă pe Sade și Céline?

**M.N.:** Sigur că ar fi putut fiindcă nu am încuiat  
decât o carte; **Le festin nu** de William Burroughs.  
M-am temut că datorită acestei lecturi se vor  
apropia prea brutal de viață.

**P.A.:** Ce v-a surprins de curând în descoperirile  
dvs?

**M.N.:** **Journaux intimes** (Folio) de Benjamin  
Constant. Nu cunoșteam decât frânturi dintr-o ediție  
veche. M-a interesat foarte mult. Înțelesesem greșit  
personajul. Ciudat, acum este din nou la modă.

**P.A.:** Nu aveți nimic mai nou în „magazin”?

**M.N.:** **Nietzsche et la philosophie** de Gilles  
Deleuze. E ceva serios. Am fost fericit să descopăr  
textul care datează din 1962, eu crezând că îl cunosc  
bine pe Deleuze și opera lui. Nu mi-l închipuiam  
atât de clar și de didactic. Am recitat imediat operele  
complete ale lui Nietzsche. Mă așteptam la altceva.

**P.A.:** Poate, toate acestea sunt însă vechi. Să  
cred că pe dvs. contemporanii...

**M.N.:** Nicidecum! Ieri am auzit la radio o voce  
extraordinară. O revelație! Era Elton John. Am  
alergat să cumpăr discul. Când am aflat că a fost  
vândut în milioane de exemplare, mi-am spus încă  
o dată că m-am înșelat. Ce importanță, are, cântecul  
este magnific! Știți cântecul său pentru prițesa  
Diana?

Traducere și adaptare de **Andriana Fianu**

# „RE-VISIONING” CRITICA MITIC-ARHETIPALĂ ȘUB SEMNUL RE-IMAGINĂRII

de ROXANA PANĂ

Veritabilă „vedetă” a mediilor universitare americane în anii 60 și 70, dar de largă răspândire și în Europa, critica mitic-arhetipală pare să-și fi pierdut din strălucirea și anvergura de altă dată în decadele 8 și 9, perioadă în care scepticismul, mișcarea anti-canonice, (re)valorificarea secundarului, a marginalității, a inautenticului, instabilitatea semnificației au dislocat noțiunile (logocentrice) de mit, de arhetip din discursul cultural. După cum spune Radu Surdulescu, autorul monografiei *Critica mitic-arhetipală. De la motivul antropologic la sentimentul numinosului* (București: Allfa, 1997), însăși distanța (temporală dar și mentală) care separă direcțiile contemporane de critica mitic-arhetipală indică posibilitatea și chiar necesitatea unei reveniri asupra acestui curent, adică a unei „treceți în revistă” care, în cazul cărții de față, înseamnă nu numai o binevenită sistematizare a orientărilor și cercetărilor cuprinse sub acest nume, ci și o lectură contrapunctică a metodelor, conceptelor și abordărilor asociate cu marile momente ale școlii. Recentul studiu prezintă, în acest sens, un interes deosebit atât pentru succinta și coerenta sinteză a direcțiilor critice cât și pentru analiza interferențelor dintre critica literară și antropologia culturală, teoria mitului, psihologia analitică, și, mai ales, pentru semnificativele paralele stabilite cu mișcările intelectuale din epoca postmodernă. Mai mult, curentele criticii mitic-arhetipale sunt re-evaluate din perspectiva potențialelor continuități, intertextualități și dialoguri cu orientări recente, de la deconstrucție la feminisim și la studiile culturale, una din tezele principale ale autorului fiind, astfel, adevărata revenire a criticii mitic-arhetipale în ultimele două decenii.

Critica mitic-arhetipală, termenul românesc propus de Radu Surdulescu pentru a traduce multiplicitatea denumirilor din literatura engleză de specialitate („myth criticism”, „archetypal criticism”, „anthropological criticism”) grupează curente în teoria literară care își revendică mai mult sau mai puțin originile în scrierile lui Jung, Freud, pe de o parte, ale antropologilor pe de altă parte. În antologiile de critică literară (cum ar fi cea a lui Richard P. Sugg, apărută în 1992) așa-numiții „myth critics” sunt cei care, pornind de la Jung dar și de la filosofia lui Ernst Cassirer (și pentru care mitul este un mod de a percepe, de a gândi și de a imagina lumea) analizează viziunea mitică implicată de literatură, înzestrată cu semnificații arhetipale, colective, mitul fiind, după cum spune Ricoeur, laboratorul de răspunsuri care acoperă cosmosul dar și etosul, și care, marcat de căutarea originii, înseamnă inevitabil întoarcerea spre trecut. În cadrul acestui câmp interdisciplinar al teoriei literare jungiene, unii critici disociază mitul și arhetipul de baza lor psihologică, acestea fiind citite ca „scheme culturale” generate de factori sociali, cititorului comunicându-i-se în mod simbolic un complex de idei și de trăiri. În acest fel, miturile își dezvoltă în timp o întreagă tradiție de înțelesuri și de sentimente și devin o adevărată moștenire culturală. Un curent separat, dar integrabil criticii jungiene (sau, pentru a folosi termenul autorului, criticii mitic-arhetipale) este format de criticii „analitici”, care adoptă metodele atât ale lui Jung cât și ale lui Freud. Astfel, în permanentul dialog dintre literatură și studiul psihologic, literatura inspiră noi

practici terapeutice, iar psihologia devine o valoroasă sursă de interpretare literară. Critica analitică - mai ales cu James Hillman - este originea școlii „arhetipal-imaginale”, ale cărei afinități cu teorii contemporane (mai ales deconstructiviste) constituie subiectul unor interesante studii comparatiste. Pentru Hillman, arhetipul, imaginal și existențial (nu esențial și imutabil) a suferit de pe urma opoziției binare, bazate, ca și în teoria deconstrucției, pe o ierarhie violentă, în cadrul căreia supremația conceptului-semnificat în detrimentul imaginii-semnificat duce la interpretări, traduceri ale conținutului viselor, fanteziilor prin concepte predefinite. Această „tiranie a alegoriei” (instaurată de Jung și de Freud) poate fi răsturnată de „re-imaginarea” („re-visioning”) propusă de Hillman în sensul unei analogizări care este, după unii critici, o diseminare derrideană, adică o fructuoasă proliferare de semne ad infinitum. Departate de a-și fi epuizat energia în anii 50 și 60, critica mitic-arhetipală este în continuare o prezență marcantă prin și prin recente studii „jungiene” sau prin valențe cu teoriile feministe, cu „gender criticism”. Modul în care scriitorii contemporani re-imaginesc arhetipurile constituie, în acest sens, un subiect-cheie de discuție: astfel, „tradiția feminină îngropată” (Plath, Sexton, Rich sunt adesea citate) este o sursă de arhetipuri de importanță egală cu cea a miturilor antice, și, mai mult, reprezintă posibilitatea unui model metaforic spre care imaginea femininului se poate îndrepta.

Radu Surdulescu împarte discuția curentelor incluse în critica mitic-arhetipală în două secțiuni: abordarea antropologică și critica inspirată din psihologia analitică a lui Jung. Prezentarea tipologică și cronologică a antropologiei (știință care i-a marcat atât pe critici, cât și pe scriitorii moderniști ca Eliot, Yeats, Joyce, Pound) include un valoros comentariu asupra discursului antropologic, de la polifonia asumată de „antropologii din jilț” (Frazer, Tylor) la monologia lui Malinowski la distanța modernistă a lui van Gennep sau structuralismul lui Levi-Strauss, sfârșind cu figura unui Hermes contemporan (Victor Turner, James Clifford) care citește poetica și politica etnografiei însăși, devenită astfel text. Această abordare meta-antropologică (interesul pentru transcrierea culturii) este o orientare recentă, pe care autorul o încadrează în actuala criză a reprezentărilor, indisciabilă de promovarea principiului fragmentului, și oarecum în discordanță cu o altă orientare contemporană, tendința globalistă. Discuția orientărilor actuale ale antropologiei cuprinde și posibilitatea unei antropologii feministe (Michaela di Leonardo, Trinh. T. Minh-Ha), a cărei viziune moral-evaluativă și protestatară este, observă autorul, incompatibilă într-o anumită măsură cu logica dezintegrării postmoderne.

În cadrul criticii inspirate din scrierile lui Jung autorul distinge două ramuri separate (analiza mitică și analiza arhetipală) integrate de fapt aceluiași trunchi. Permeată de vocabularul antropologic (mit, arhetip, ritual, magie, sacru), această critică implică o viziune holistă asupra literaturii, integrată unui sistem global de arhe-imagini și compusă din scheme de teme, imagini, tipare, o critică manifestând afinități, demonstrează

autorul, cu formalismul integraționist, cu doctrina romantică a artei mesianice. Discuția mitului include o semnificativă prezentare dialogică și o evaluare a textelor interpretative din perspective non-istorice și istorice, de la definiția aristotelică a mitului la metamorfozele sale în epoca actuală (Barthes, Scarborough), de la valoarea de adevăr, indisciabilă ideii de sacru (Eliade), la viziunea semiologică potrivit căreia mitul este o formă de mediere care presupune (deja) discontinuitate și separare de prezența căutată, de la abordarea antropologilor ritualiști de la Cambridge la cele structuraliste sau cele care pornesc de la legături lingvistice. Autorul (al cărui studiu Sam Shepard: *The Mytomorphic Vision* indică un interes special pentru mitic) argumentează inerența gândirii mitomorfe (reprezentationale, opusă celei logomorfe, reprezentationale). Astfel, mult-discutata demitizare și desacralizare a epocii moderne este analizată în sensul unei contribuții, de fapt, la evoluția miturilor, și sunt amintite în acest sens chiar crearea/rescrierea unor mituri (forme degradate ale miturilor vârstei de aur, ale temenosului) legate de apariția noilor națiuni (America, Australia) sau ideologii (un posibil domeniu de studiu indicat de autor fiind chiar mitologia comunistă). Conceptul de arhetip este la rândul său subiectul unei discuții aparte care, pornind de la eidon-ul platonice, urmărește ramificațiile sensurilor până la studii recente, mai flexibile de critică arhetipală (Eric Gould sau James Hillman), care atenuează caracterul absolut al arhetipului jungian. Un loc aparte este rezervat rigoriei științifice ale lui Gilbert Durand.

Un accent cheie al cărții îl constituie evoluția celor două direcții incluse în critica mitic-arhetipală - critica mitică și critica arhetipală, comentate separat. Discuția celei dintâi cuprinde referințe la influente nume ale criticii (Northrop Frye, René Girard, Leon Fiedler, figură eclectică, neîncadrabilă) într-o cuprinzătoare dar succintă trecere în revistă a școlii mitice. Studiile ritualiștilor sau ale marilor hermeneuți literari (Frye) sunt prezentate nu numai cronologic și metodologic, ci și luminate de contextul altor scrieri și de comentariul autorului. Astfel, de un interes deosebit sunt reflecțiile generate de noile perspective deschise de René Girard (care respinge absolutismul principalului) „încadrate” de Virgil Nemoianu și apoi de autor, sau aprecierile tentativelor de reconcilierea gândirea mitică cu cea poststructuralistă (ceea ce autorul numește „textualismul ontologic” lui Eric Gould, pentru care mitul și literatura sunt inevitabil legate de miticitatea limbajului, deci de capacitatea sa de a deconstrui evenimente sau de a realiza substituiri).

Împotriva afirmației că nu ar exista o veritabilă școală critică (jungiană) de analiză arhetipală, Radu Surdulescu face multiple trimeri la recente studii și sugerează resursele încă neexplorate ale acestui tip de critică, astăzi obiect de interes, argumentează autorul, din aceleași motive din care era atacată înainte: abordare recepționistă, importanța arhetipului genului, incapacitatea de a evalua opera de artă, acestea fiind în armonie de exemplu cu actualul gender criticism sau cu mișcarea anti-canonice. Riguroasa și necesară sinteză a curentelor criticii arhetipale de la origini și până la direcțiile cele mai recente este astfel îndreptată, după prezentarea tipologică și metodologică, spre posibile afinități cu critica recepției/reader-oriented criticism (deoarece critica arhetipală este în mod special centrată pe sentimentul numinosului produs de operă cititorului) și cu critica feminisim, sau gender criticism.

Radu Surdulescu demonstrează convingător indispensabilitatea (studiului) miticului în contextul acestor multiple și subtile metamorfoze ale discursului critic. Concluzia manifestă dar și implicită a autorului este reconfortantă și în același timp stimulativă: departe de a fi depășită de actuale curente intelectuale cu care este numai în aparență incompatibilă (cum ar fi feminisimul, studiile culturale, deconstrucția, culturalismul anti-canonice) critica mitic-arhetipală are capacitatea remarcabilă de a se „re-imagina”

duardo Mendoza s-a afirmat în 1975 (anul morții lui Franco) cu un roman receptat la apariție ca o manifestare strălucită a realismului social sau istoric ce domina de un pătrar de veac proza spaniolă postbelică. Dezbaterea cazului Savolta era percepută (corect, dar incomplet) ca expresia protestului social. Aspirația și chiar atitudinea pe alocuri vehementă de reformator social al autorului alterna însă, pentru unii în chip bizar și deplasat, cu o detașare surprinzătoare și numeroase momente nepotrivite de volubilitate și de umor, salutate în schimb de alți cititori și critici pentru că reprezentau o binevenită emancipare matură și oportună față de comandamentele unei angajări limitate de cadrul politic rigid și simplificator maniheic din perioada dictaturii. Rapida democratizare a vieții spaniole sub domnia binefăcătoare a lui Juan Carlos a permis o receptare tot mai adecvată a dezinvolturii lui Mendoza, a cărui creație a evoluat într-o concordantă deplină cu sporul de libertate a vieții sociale. Dimensiunea mitică (introdusă, ce-i drept, mai de mult în proza spaniolă de un alt mare romancier, Luis Martín Santos, cu *Timpul tăcerii* din 1965, apărut și la noi în frumoasa versiune a lui Sorin Mărculescu) se permanentizează acum și ocupă, în creațiile

anterioare ale lui Mendoza, primul plan, cu o strălucire rar întâlnită și nu numai în proza spaniolă, ci și în creația narativă contemporană pe plan mondial. S-a spus de aceea, pe bună dreptate, că *Orașul Minunilor* (apărut în 1986; câtă deosebire între „minunile” expresiei descătușate a Barcelonei și „tăcerea” Madridului din vremea dictaturii!) ar putea fi în acest sens un roman major al spațiului hispanic luat în totalitatea lui, de o parte și de alta a Atlanticului, fiindcă nu mai opune, fals și anacronic în anii '80, austeritatea specifică Peninsulei Iberice unei pretinse frivolități sud-americe, având aceeași exuberanță cuceritoare, în fond deloc lipsită de gravitate a noului roman latino-american, ci doar de rigiditatea, pe care a știut s-o scuture cu grație, a unei identități paralizate, concepută

retrictiv și retractil. Depășirea ei plutea în aer, era cerută imperios de noul orizont de așteptare al unei societăți care a început să trăiască într-o atmosferă de destindere și libertate, în care angajările morale (care nu lipsesc!) au devenit opțiuni personale și nu mai sunt vechile obligații înguste decurgând din disciplina ideologică a unei orientări a cărei proclamată față umană s-a dovedit a fi amăgitoare. Iată de ce se cuvine să fie salutată călduros apariția, la Editura Univers, în noua colecție *Cosmopolis*, a capodoperei de până acum a lui Mendoza, *Orașul minunilor* (în versiunea excelentă a Angelei Martin), una din operele cele mai ambițioase și fascinante ale literaturii spaniole contemporane. În perioada delimitată de cele două expoziții universale organizate la Barcelona (1988 și 1929) este urmărită ascensiunea lui Onofre Bouvila, difuzor de manifeste de propagandă anarhistă și vânzător ambulant de loțiuni pentru creșterea părului, până pe culmile puterii financiare (care nu exclude unele afaceri necurate), pe fundalul unui oraș pitoresc și dinamic, în care descripția minuțios realistă alternează cu descătușarea unei imaginații fastuoase, făcând să se perinde prin fața ochilor noștri pe Rasputin și Mata Hari, figuri ornamentale ale unei extraordinare fantezii satirice și ludice. Inventivitatea seducătoare de tradiție cervantină se înrudește strâns cu realismul fantastic sau poetic al unui Gabriel Garcia Márquez, de la care Mendoza a învățat lecția libertății de a fabula pe un suport solid de realism tradițional. Și lecția „realului miraculos” teoretizat și practicat de Alejo

# „REALUL MIRACULOS” S-A MUTAT LA BARCELONA

de ANDREI IONESCU

Carpentier, prin valorificarea rezervelor mitice și dilatarea pupilei în fața realității. Dar, mai ales, prin asumarea plenară în fond a condiției artistului: încrederea neștrămutată în forța mijloacelor sale de expresie, prin care creează o lume secundă, mai adevărată în înțelesurile ei esențiale, din reelaborarea liberă și intens inteligibilă a datelor primare amorfe.

Un pasaj din *Evanghelia după Luca* (11, 23) ne indică viziunea ce guvernează cartea și din care decurg mijloacele de expresie. Duhul cel necurat, chiar dacă iese din om, negăsindu-și odihna, se întoarce în casa lui, pe care o găsește „măturată și împodobită”, pentru a-și urma acțiunea devastatoare. Neconținută luptă dintre

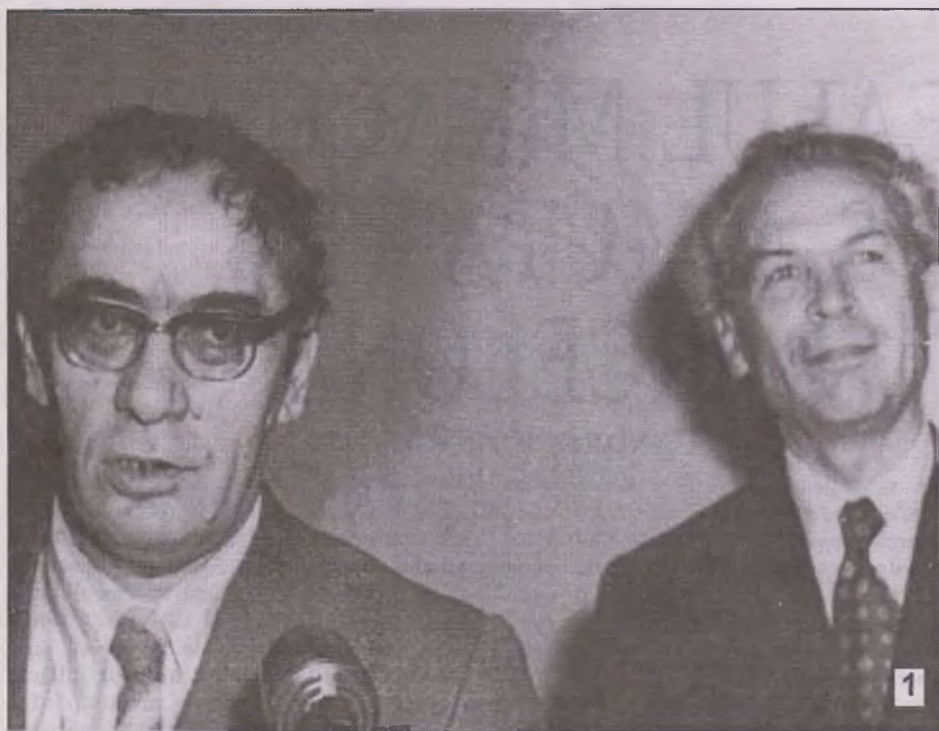
zace „sleită de puteri și sfârtecătă”. Perioadele de înflorire alternează cu cele de recesiune. Ba mai mult, înflorirea și descompunerea sunt concomitente. Artistul mai știe însă întotdeauna să depășească deprimarea în fața spectacolului dezolant al realității sordide și să ivească din mușgaiuri, bube și noroi acele frumuseți și prețuri noi obținute prin somptuoșitatea expresiei care înobilează și răscumpără păcatele, sărăcia atât în ordine materială, cât și în ordine morală. Este mai emoționant să vezi cum pătrunde Dumnezeu în cocioabe decât în palate. Pătrunzând în cartierul pescăresc Barceloneta, Onofre vede peste tot mizerie și boli: „Cartiere întregi suferau de tifos, variolă,

erizipel sau scarlatină. Cunoscu bolnavi de cloroză, cianoză, amauroză, necroză, tetanos, paralizie, epilepsie și gușter” (Ce luxurianță a enumerării - și nu este singura -, comparabilă cu realismul halucinant al scriitorilor latino-americieni!). În timpul

**„Omenescul” iese mereu la iveală, pe terenul unei dramatice lupte dintre lumină și umbră, și este „depășit” (tot în sensul acestui „omenesc” ambiguu alcătuit din urcușuri și coborâșuri) prin înăbușirea fugarelor muștrări de cuget. Viața triumfă așa cum este ea, ca o medalie cu anvers și revers.**

bine și rău care se duce în sufletul omului este urmărită atent și cu pupila dilatată și educată, dezvoltătoare a minunilor lumii, evitând atât optimismul facil și debil edulcorant, cât și pesimismul dizolvant care însoțește de atâtea ori radiografiile spiritelor lucide. Și, pentru că cel care nu adună cu Domnul risipește, ascensiunea personajului central, precum și a comunității ce oscilează și se zbate între bine și rău, este înșelătoare, înregistrând incontestabile cuceriri în planul materiei, dar nu totdeauna și în planul spiritului. „Omenescul” iese mereu la iveală, pe terenul unei dramatice lupte dintre lumină și umbră, și este „depășit” (tot în sensul acestui „omenesc” ambiguu alcătuit din urcușuri și coborâșuri) prin înăbușirea fugarelor muștrări de cuget. Viața triumfă așa cum este ea, ca o medalie cu anvers și revers. Există, desigur, două Barcelone, una mitică, alta a realității cotidiene, dure și prozaice. Dar, în fiecare dintre aceste două planuri, viziunea dihotomică funcționează permanent și infailibil. Rămânând în planul realității, există și două Catalonii net distincte, asemenea celor două fețe ale aceleiași medalii: Onofre nu se născuse, așa cum au spus unii mai târziu, pentru a-i confecționa o imagine onorabilă, în Catalonia „înfloritoare, luminoasă, veselă și cam necioplită pe care o scaldă marea”, ci în Catalonia „agrestă, întunecată și aspră” ce se întinde la sud-est de Pirinei. Realitatea nu este pentru Mendoza numai într-un fel, ci și într-un fel și în altul. Mlaștinile din Mequinenza sunt și puturoase și fertile. Mândria pentru o Barcelonă întreprinzătoare ce se situează în avangarda progresului: primul iluminat cu gaz, prima mașină cu aburi etc. etc („Există, în această privință, o diferență abisală între Barcelona și restul peninsulei”) nu-l împiedică să vadă și reversul medaliei: efortul fiind uriaș, Barcelona

molimelor, cei mai mulți, înspăimântați, se dovedesc egoiști și meschini, alții însă (mereu strălucește și reversul medaliei!) salvează onoarea comunității arătându-se plini de abnegație, cum este maica Tarsila, care îngrijește bolnavii cu spirit de sacrificiu și (nelipsita notă inocent umoristică) îi înveselește cu acordeonul. Sau alt exemplu, încă mai emoționant, de contrast din care scânteiază lumina: Delfina, fiica patronului sordidei pensii unde locuiește Onofre, este o fată „morocănoasă, murdară, ciufulită, zdrențuroasă și desculță”. Când se însufletește, însă, aderând la o idee (ne aflăm în epoca de început a disperatelor mișcări anarhiste) slujnica are în ochi „o lucire demențială ce-i dă o înfățișare de Minervă proletară”. Onofre, sprijinitor și el al mișcării, dar fără exaltare și patetism, se adaptează curând la realitatea dură a momentului, îmbinând iscusit anarhismul și comerțul, din ce în ce mai prosper, care-i va asigura ascensiunea socială. Semnificativ, ultimul cuvânt al textului este însă contrariul substanței tematice: (după moartea lui Onofre... „orașul intrase în decadență” (n.n.). Ascensiunea și decadența, bucuria și suferința, binele și răul, precum și cele două fețe ale medaliei (existența umană concepută dihotomic), care circulă neconținut în prodigioasele aglomerări urbane ale Mediteranei iberice, se amestecă inextricabil și transformă istoria în legendă, dobândind dimensiuni mitice: „După aceste evenimente urmară altele, la fel de importante. Dintre acestea, unele fură aducătoare de bucurii, iar altele aducătoare de nenorociri; mai târziu, și unele și altele intrară de-a valma în memoria colectivă, formară în cele din urmă în această memorie unul și același lucru, un lanț ce ducea în mod ineluctabil la război și la hecatombă”.



1). Un tandem care a adus gloria editurii „Cartea Românească”: Marin Preda și Mihai Gafița.

2). Alexandru Vona se confesează Angelei Marinescu, sub privirile misterioase ale lui George Bocșa.

3). Adi Cusin pozează în cititor, în vreme ce Horia Zilieru și Gellu Dorișan par a fi depășit faza asta.

4). În „Așteptarea aproapelui” (1974), Corneliu Ștefanache se învăluie în fumuri.

5). Vasile Petre Fati scruta, cu o melancolie evidentă, orizonturile altei lumi.

