

Luceafărul

Săptămânal de literatură. Nr. 23 (469), serie nouă. Miercuri, 14 iunie, 2000. Preț: 4.000 lei



PREMIILE UNIUNII SCRITORILOR PE ANUL 1999



PREMIILE USR PE ANUL 1999

(decernate luni 5 iunie, la Sala Amfiteatru a Teatrului Național din București)

Întrunit în următoarea componență, Eugen Negrici (Președinte), Monica Spiridon, Mircea Mihăieș, Răzvan Petrescu, Nora Iuga, Lucian Alexiu, Gheorghe Schwartz, Radu Lupan, Bogdan Ghiu, Leo Butnaru, Ștefan Agopian, juriul Uniunii Scriitorilor a stabilit următoarele premii:

POEZIE:

Constantin Abăluță, **Cârțița lui Pessoa**, Editura Ex Ponto

Mariana Marin, **Mutilarea artistului la tinerețe**, Editura Muzeul Literaturii Române

Ioan Es. Pop, **Pantelimon 113 bis**, Editura Cartea Românească

Ioan T. Morar, **Șovăiala**, Editura Brumar.

PROZĂ: NU SE ACORDĂ PREMII

CRITICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ:

Sorin Alexandrescu, **Privind înapoi, modernitatea**, Editura Univers

Ioana Pârvulescu, **Alfabetul Doamnelor**, Editura Crater

ESEU:

Vitalie Ciobanu, **Frica de diferență**, Editura FCR

Gheorghe Iova, **Acțiunea textuală. Bunul simț vizionar**, Editura Paralela 45.

PUBLICISTICĂ:

George Arion, **O istorie a societății românești contemporane în interviuri**, vol. I-II, Editura Fundației „Premiile Flacăra-România“

LITERATURA PENTRU COPII ȘI TINERET:

Grete Tartler, **Râsul ocrotit de lege**, Editura Cartea Românească

Lidia Handabura, **Povestiri din anul Cometei**, Editura Hestia.

DRAMATURGIE:

Vlad Zografi, **Viitorul e maculatură**, Editura Humanitas

Horia Gârbea, **Decembrie, în direct**, Editura Allfa

EDIȚII CRITICE:

Gabriel Ștrempel, **Cronograf - tradus din grecește de Pătrașco Danovici**, vol. I-II, Editura Minerva

DEBUT:

Cornel Ivanciuc, **Cartea cuceririlor**, Editura Cartea Românească
Gabriel Coșoveanu, **O generație pierdută**, Editura Scrisul Românesc
Mihaela Ursa, **Optzecismul și promisiunile postmodernismului**, Editura Paralela 45

Alexandru Ioan, **Scriptura sinucigașilor**, Editura Scrisul Românesc

TRADUCERI:

Ion Petrică, W. Gombrowicz, **Trans-Atlantic Pornografie**, Editura Univers

Ștefania Mincu, Pier Paolo Pasolini, **Petrol**, Editura Pontica

PREMIILE MINORITĂȚILOR:

1. Bogdán László, **Szentgyorgy Demokritus (Democrit din Sfântu Gheorghe)**. Proză scurtă în limba maghiară. Editura Kaláka, Sfântu Gheorghe.

2. Jánosházy Györy, **Shakespeare. Ot dráma (Cinci drame)**. Traducere în limba maghiară. Editura Mentor, Târgu Mureș.

3. Slavomir Gvozdenovic, **I (Și)**. Poezii în limba sârbă. Editura Hestia, Timișoara.

4. Mihailo Mihailiuk, **Dzvonar (Clopotar)**. Versuri în limba ucraineană. Editura Mustang, București.

PREMIUL FUNDAȚIEI „ANDREI BANTAȘ“:

Nicolae Iliescu - Bulat Okudjava, **Întâlnire cu Bonaparte**, Editura Univers, București (Traducere din limba rusă).

Comitetul director a hotărât următoarele premii:

Geo Dumitrescu - **Opera Omnia**

Nicolae Breban - **Premiul Național de Literatură**

PREMIUL PENTRU TRADUCEREA LITERATURII ROMÂNE ÎN STRĂINĂTATE:

Mihai Eminescu, **Luceafărul și Scrisorile** - traducere în limba sârbă de Ileana Ursu și Milan Nenadic, Editura Libertatea, Novisad.

Editori:

■ Uniunea Scriitorilor din România

■ Fundația Luceafărul

Apare cu ajutorul Ministerului Culturii

Redacția:

Laurențiu Ulici (director)

Marius Tupan (redactor-șef)

Simona Galatchi (corector)

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: 2511.1-1543.1/ROL

Cont în valută: 472161601590

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.

putem fi citați pe internet la adresa:

<http://bic.romlit.ro>/email luceafarul@bic.romlit.ro

În data de 5.06.2000 a avut loc un eveniment marcant pentru breasla scriitoricească, prilejuit de decernarea premiilor Uniunii Scriitorilor din România, pe anul 1999.

Ca și în anii precedenți (1993-1999), decernarea premiilor Uniunii Scriitorilor a fost posibilă grație generozității manifestată de conducerea unor instituții financiar-bancare de prestigiu, care au înțeles, de fiecare dată, că viața spirituală are nevoie de sprijin.

În realizarea acestei acțiuni merită subliniate contribuțiile substanțiale ale **BCR** ca sponsor principal pentru decernarea premiilor pe toate genurile literare, ale **BĂNCII ROMÂNE PENTRU DEZVOLTARE** la decernarea premiilor *OMNIA* și a *Premiului Național de Literatură*, precum și ale **CASEI DE ECONOMII ȘI CONSEMNAȚIUNI**

De asemenea, decernarea premiilor din acest an s-a putut realiza și cu sprijinul **BĂNCII DACIA FELIX**.

Conducerea USR mulțumește încă o dată acestor instituții din țara noastră.

GEO DUMITRESCU - ÎN EDIȚIE DEFINITIVĂ ȘI COMPLETĂ

de MARIN MINCU



geo dumitrescu

Cântecul de sirenă al poeziei șaizeciste, ermetic-evazioniste, în succesiune directă *post* (blagiană, barbiană, argheziană) nu l-a abătut pe poet de la angajarea sa structural-realistă; aceasta dovedește că programul poetic fixat de la debut nu a fost schimbat și că *metoda* proprie nu era rezultatul unui hazard al inspirației, ca în cazul lui A.E. Baconsky, ci un efect al conștientizării hiper-lucide.

Așa cum am spus, nu de „anti-poezie” - cum glosează neatent Ștefan Aug. Doinaș - e vorba la Geo Dumitrescu, care venea deja după avangardele istorice (apăsate anti-poetice și în general anti-estetice), ci de o altă reinventare a poeticului, prin alt impact cu realul, mai direct declarat anti-retoric, astfel că se tinde să se redobândească funcția terapeutică primară a poeziei și să se recapete acele „certitudini” imanente pierdute. Perspectiva anti-metafizică a celui ce-și lua „libertatea de a trage cu pușca” (manuscrisul purta inițial titlul apocaliptic *Pelagrá*) înseamnă o opțiune diversă, cu totul diferențiată față de ceilalți contemporani, o răsturnare a viziunii solemne, în consonanță și cu poetica lui Ion Caraion, prin orientarea aspră către *materialitatea existenței* (în linia ultragiantă a lui Geo Bogza din *Poemul invectivă*, dar fără violența acestuia).

Abia în poemul excepțional *Câinele de lângă pod* (din volumul *Aventuri lirice*) se va putea constata exemplaritatea acestui nou discurs care se propune anterior ca reacție anti-solemnă la haloul metafizic mitizant din poemul *Mistrețul cu colți de argint* al lui Doinaș.

Am preluat această asociere contrapunctică cu Doinaș, care s-a făcut și de către alți critici, pentru a ilustra distanța enormă între două modalități poetice simultane, atât de îndepărtate însă din punct de vedere al implicării eului și situării programate în miezul căutărilor poetice; Geo Dumitrescu se află mereu în tranșeea cea mai avansată a discursului, „pedalând” adolescent în primele rânduri ale plutonului de cascadori, pe când Doinaș se situează în ariergardă, între pașii de elită ale unor nobile maniere neoclasicezante ce fac să treneze încercările agonale și anihilează nociv impulsurile post-avangardiste și experimentaliste. Balada faimoasă a lui Doinaș este mai degrabă o feerie tragică resuscitând în receptor energia onirică a unui vis junglian; textul impresionează mai ales prin solemnitatea scenariului mitic dar în perspectiva evoluției discursului poetic nu aduce nici un progres, înscriindu-se între formele tradiționale. La polul opus se află formidabilul poem al lui Geo Dumitrescu, comprimând o ruptură netă cu tradiția și susținând o

artă poetică anticipatoare. S-a schimbat definiția recuzita și atitudinea poetică; actantul liric postbelic a pierdut orice parapon retoric romantic/ romanțios, el nu se mai lamentează epileptic sub razele lunii dar nici nu-și mai stoarce creierii într-un interior faustian decorativ pentru a încropi silogisme lirice răsucite tenebros după meandrele vreunei filosofii exoterice. Pur și simplu, vindecat de orice sindrom estetizant, acesta se refugiază liber în natură, luând un contact nemijlocit cu aceasta, îmbătat de aerul proaspăt, *real*, și îmbibat de foșnirea optimizantă a peisajului matutin. Unic organ prin intermediul căruia se intră în posesia realului este „privirea”, aceasta fiind singura capabilă să realizeze un anumit contact material, concret, cu lumea, contact specific comportamentului infantil când universul ni se oferă intact, „obiectiv”, fără alte medieri abstractive.

Vectorii de forță ai poemului fixează acest *tonus pozitiv* spontan, captat difuz prin senzori naturali, „materiali”, ce-i transmit subiectului poetic acea eliberare de mîcirla subconștientă, prin „bucuria mișcării” defulante; libertatea absolută achiziționată de actant și această autonomie necenzurată de nimic par să stărnească demonismul locurilor și al lucrurilor din jur ca și cum starea euforică și energia ludică ar fi percepute negativ, precum un *hybris* comis împotriva statutului socio-ontologic individual. Cadrul întreg vibrează în așteptarea unei echilibrări a situației; subiectul este excedat de exuberanță vitală pentru că nu se sustrage egotist oricărei tentative de implicare afectivă. Libertatea absolută rămâne gratuită, orice individ trebuind să-și asume nu numai condiția ontologică, dar și pe aceea socială. Euforica „plimbare” a biciclistului în aerul proaspăt al dimineții și exacerbarea acestei trăiri individualiste vor fi întrerupte brusc de apariția în peisaj a unui element perturbator. Îngreunat de gânduri, Faust se întâlnește în aburul translucid al dimineții cu câinele metafizic, adică își încrucișează destinul cu mesajul lui Mephistophel. În poemul lui Geo Dumitrescu, periplusul auroral este deodată întrerupt (cel puțin în ceea ce-l privește pe actantul liber) de apariția „câinelui Degringo”.

Nimeni nu a mai introdus în discursul poetic, până la *Aventurile lirice* ale lui Geo Dumitrescu, pulsația cotidiană atât de vie a existenței și atâta luciditate și aspirație pură, toate înfășurate în aburul transparent al răsuflării câinelui Degringo ce așteaptă loial lângă pod - privindu-te drept în ochi, fără frică, fără umilință - să se împrietenească reciproc cu tine, să-ți fie numai ție fidel, să te slujească cu devotament necondiționat, apărându-te de „sălbăticiunile fosforescente/ ce mișună în pădurile cerului”. Geo Dumitrescu simte „aritmica” banală a existenței pe care o *descrie* imperturbabil, într-un registru comun, sărăcăcios, fără nici o metafizicizare; lumea e mai vie, mai reală, mai autentică dacă nu se transferă în pliurile metaforei. Dar Geo Dumitrescu nu renunță definitiv la discursul metaforic, doar că îi schimbă direcția către viața umilă, către sentimentele cele mai firești ce nu au nevoie de faldurile solemne spre a fi rostiți și descriși. El este cumva un continuator al poetului piemontez Guido Gozzano, care, în *Colocviile sale*, se întoarce cu profundă căldură afectivă spre sinele umil al lucrurilor și al peisajului, locuindu-le patetic și curturându-le o aură emotivă infrangibilă.

Un parantez. Din păcate, această „ediție completă și definitivă” este însoțită de o prefață mediocră, semnată de E. Simion. Criticul-academician, cunoscut mai ales pentru faptul că „rezumă bine” poezia, și-a reciclat/cosmetizat un text mai vechi, publicat în *Scriitori români de azi* vol. I, 1974) în care povestește discursul poetic, fiind atent să înlocuiască pe ici pe colo, prin locurile esențiale, sintagmele prăfuite (ce mascau absența receptării sincronizate) cu altele mai actuale, pescuite din exegeza recentă asupra autorului *Aventurilor lirice*. De exemplu, în loc de „stilul acesta umoresc și crud din 1974 va spune acum „în stilul unei superioare reverii ironice, în loc de „anumită plăcere pentru un limbaj verde” se va cosmetiza în „plăcere pentru un limbaj hrănit de cruzimile realului” (sintagma ultimă fiind o achiziție nouă în vocabularul criticului!). Cu toate eforturile de primenire, se conservă, totuși, parafrazele prozaice, hilare prin inaderența critică.

ctogenar” și „optzecist”, cum se auto-definește, Geo Dumitrescu a tipărit de curând un elegant volum de *Poezii* (Editura Curtea Veche, București, 2000), ce vrea să constituie, conform voinței poetului, „o ediție definitivă și completă”. Din „nota autorului” reiese că această ultimă ediție este o „ediție-inventar” care își propune să acrediteze, pe cât posibil, și o **formă definitivă a textelor**. Poetul își organizează materia volumelor anterioare în trei cicluri ce poartă titlurile: **Africa de sub frunte**, **Furtună în Marea Serenității** și **Jurnal de campanie**, la care mai adaugă o **Addenda**, cuprinzând alte trei cicluri: **Din Aritmetică**, **Dintr-un caiet de adolescență** și **Ocazionale**. Volumul se încheie cu un grupaj extins de **Referințe critice**, ilustrativ pentru o receptare de 50 de ani.

Nu există un alt poet, în perioada postbelică, mai apropiat de căutările actuale din domeniul poeticului decât autorul volumului **Libertatea de a trage cu pușca** (1946). Geo Dumitrescu este primul ce se curtură de sechelele avangardiste și post-avangardiste, în plin suprarealism românesc, intuind că discursul trebuie să să plezieze caduc către realul existenței și să abandoneze retoricile obosite ale mimeticii; mi se pare cu totul extraordinară capacitatea ingularizării în actul experimentalist, situare ce-l propie de preocupările *novissimi*-lor italieni, care au purtat o polemică acerbă cu poezia metafizică a generației lui Ungaretti și Montale. Este surprinzător că Geo Dumitrescu se înscrie și el în mod programatic în ofensiva discursului antimetafizic pentru a accede la nuditatea tragică a realului. Cred că e oprită aserțiunea unor esești ce vorbesc de *anti-poezie* pentru ceea ce a însemnat ruptura propusă de această atitudine poetică; Geo Dumitrescu a arătat, cu anticipare de trei decenii, că metafora mai mult epărtează decât apropie de real și a trecut la un schimb mai direct care să mențină în receptare mai mult senzația unei comunicări existențiale decât a unei comunicări metaforizante. Ceea ce a făcut și a frapat în cadrul noii *aritmici poetice* a fost chiar această direcție și desolemnizare a comunicării ce aspira să atingă miezul realului fără să mai recurgă la substitutibilele ornate ale limbajului poetic „tradițional”. Probabil că radicalitatea opțiunii anti-metafizice adoptate de către Geo Dumitrescu a produs o stare de alertă în orizontul de așteptare obișnuit cu altă reprezentare a poetizării; dintr-odată a creat spaima că domeniul solemn, sacrosanct, a fost violat de utilizarea unor instrumente ne-demne să figureze în aria poetică. În fond, se pune doar chestiunea funcționalității acestei „arii de utilitate”, încă „materialul” omologat poetic nu poate să rămână imuabil, ci trebuie să varieze în funcție de originalitatea emitențului poetic a cărui îndrăzneală schimbarea intrinsecă a canoanelor va face să vâneze discursul indiferent de școlile retorice.

Se pare că abia acum, la distanță de peste cincizeci de ani, se poate recepta mai exact valoarea *canoanelor* antimetafizice propuse de Geo Dumitrescu. Deși modelul urmat de el nu s-a generalizat imediat, poetul amânând să mai publice pe toată peșada proletcultismului - când Nina Cassian, Maria Anuș, Eugen Jebeleanu etc. s-au adaptat cu obezitate, fără nici un fel de scrupule estetice - e de reamarcat sustragerea sa conștientă de la orice manipulare ideologică. Opțiunea pentru real, poezia liberă și șarja auto-persiflantă (preluată apoi personal de un Marin Sorescu) nu se înscriau deloc în formulele discursului propagandistic practicat cu abilitate de către ceilalți literați oportuniști. Abia în 1963, prin *Aventuri lirice*, Geo Dumitrescu își continuă direcția poetică inițială; nestingherit nici un de bruijalul producției metafizicant-expressioniste ce luase locul reportajelor versificate.

PSIHISM ABISAL

Nicolae Breban este un prozator contrariant, dificil nu atât prin expresie, procedee narrative sau inedit tematic șocant, cât printr-o vocație aparte a amalgamării, a construcției evoluând spre subminarea habitudinilor românești, până la dezavuarea postulatelor largi ale genului: unitate și consistență a întregului, semnificație globală. În ultimele romane, Nicolae Breban inserează teoretizări asupra textului și producerii lui, care demonstrează o conștiință polemică lucidă, dar incapabilă de a-și defini poziția proprie dincolo de o estetică a autodiscreditării semiironice și semiserioase în pretenția ei de a impune cititorului formula „paradoxului românesc”. Disoluția subiectului epic, ignorarea sau dejucarea intenționată a conexiunilor motivante, focalizările fluctuante, derutante, indeterminarea caracterologică sau clivajul contradicției interne în conturarea personajului, dezarticularea relatării sau neverosimilul vorbirii eroilor, inconsistența stilistică - toate aceste „categorii negative”, deseori semnalate la Nicolae Breban, nu definesc pe de-a-ntregul originalitatea prozatorului, ele aparținând unei mari părți din proza contemporană. Poetica prozei lui Nicolae Breban ia naștere prin desfășurarea complexă a unei obsesii a incongruenței semnificative, de ordin estetic sau existențial, simulând totodată, printr-un artificiu consubstanțial prozei românești, scurtcircuitarea celor două planuri. Personajele lui Nicolae Breban, încărcate de un psihism abisal, reprezintă deopotrivă o propensiune estetică a autorului de a privi existența prin grila unei psihologii *sui generis*, cu pretenții de universalitate, în care prevalează tehnica revelării determinărilor esențiale ale individualității într-un registru categorial sensibil îndepărtat de conceptele tipice ale umanului. Foarte frecventele metafore animaliere în analiza psihologică - **În absența stăpânilor** (1966), **Îngerul de gips** (1973), **Bunavestire** (1977), **Don Juan** (1981) - sau chiar prin titlu, **Animale bolnave** (1968), își află rațiunea în cerințele unei interpretări cvasiliterare, revelatoare pentru însăși natura intimă a umanului, în nuditatea resorturilor ei prime. Insistența asupra instinctului sau chiar fiziologicului, de pildă în **În absența stăpânilor**, acut în părțile **Bătrâni și Copii** - este doar o componentă mai ușor detectabilă a acestei psihologizări pe cont propriu, care evită naturalismul prin complexitate și rafinament analitic, mergând uneori spre oțiozitate, sau prin incidența fondului obsesional evoluând ades spre morbid. Înrudită acestei viziuni este tema irezistibilei tentații a alterității, posibil și ea o epifanie a apetitului tanatic. Dezertările dintr-o identitate aparent osificată sunt frecvente, împinse, în romanele mai recente, până la acreditarea unei logici a absurdului, în care lipsa oricărui argument reprezintă un argument irefutabil. Dacă în **Francisca** (1965) erupția spre putere a obedientului Mănescu se justifică oarecum prin intuirea prealabilă a unei naturi refulate în viața familială sau prin proiectarea evoluției lui în contextul social, convertirea instantanee a ridicolului merceolog Grobei (**Bunavestire**) la o existență de asceză spirituală recheamă un *deus ex machina* pus în slujba unei semnificații generale practic inaccesibile. Ca termen mediu, complacerea gradată în vulgaritate, abandonul distinsului doctor Minda (**Îngerul de gips**) sugerează drept cheie



nicolae breban

interpretativă acceptarea necondiționată a principiilor de psihologie empirică ale autorului: contradicție absolută între prezența și latența individualității, natura psihică a permutărilor. Același mecanism transformă tribulațiile erotice ale lui Rogulski (**Don Juan**) într-o maieutică a iubirii, având drept scop (asumat!) trezirea somnolentului sine, claustrat, al feminității. Inversă situației ilustrate metaforic drept „înviere a lui Lazăr” (**Îngerul de gips**, **Don Juan**), dar de același tip, este mișcarea retractilă a personajelor cu vocație autopunitivă: Francisca, doamna Iamandi (**În absența stăpânilor**), Irina (**Animale bolnave**) etc., caractere feminine de o stranie tenacitate în voința de a-și reprima un eu indezirabil, culminând cuuciderea (suicid) sinelui repudiat (E.B. din **În absența stăpânilor**). Aidoma, uriașul Krinitzki din **Animale bolnave** se dedică umilității apostolice, în speranța ascunderii forței și impulsivității lui naturale. Obsesia și fascinația alterității, asemenea violării unei interdicții, guvernează tema „cuplurilor care se devoră” (E. Simion“) sau în care partenerii se vor devorați, cupluri aberante, a căror sudură se face cel mai des prin spaimă de celălalt, dar, în primul rând, de sinele imprevizibil: Chilian-Francisca (**Francisca**), Minda-Mia Fabian (**Îngerul de gips**) sau farsa grotescă a cuplului Grobei-Lelia (**Bunavestire**), regizat de merceolog dintr-un bovarism erotic de un ridicol copios. Asamblărilor de personaje incongruente le corespund hibridările tematiche. **Animale bolnave** combină romanul polițist cu cel existențial, într-o sinteză în multe locuri captivantă. **În absența stăpânilor** elimină aproape total unitatea de subiect și personaje în favoarea unei unități mai laxe, teoretice, pornind de la fenomenologia vârstelor, deci inserierea e răsturnată și flagrant neomogenă: **Bătrâni, Femei, Copii**. Încă din **Francisca** se observă tentația unei îmbinări, de regulă evitată, a romanului de analiză psihologică, urmărind natura noncircumstanțială a personajelor (M. Ungheanu), cu romanul social care presupune, dimpotrivă, un rol însemnat al cotingenței istorice în evoluția personajului. Hibridarea celor două planuri,

individualismul intimist și istorismul social, ajung să îi solicite naratorului prolix și fastidioase conectări eseistice, ca în **Don Juan**, rezultând totodată derutante contaminări reciproce de viziune: erosul implicat în problema libertății la nivelul speciei, politicul ca „prietenie organizată” etc. Enclavele eseistice invadează ultimele romane, facilitate de indistinția autor-narator-personaj și de introducerea unor personaje-conlocutori (Ceea **Îngerul de gips** sau Rusul din **Don Juan**), puse să emită idei și teorii filozofante. Cel mai încărcat din romane rămâne **Bunavestire**, temerară încercare de a construi o epică a ambiguității integrale, a logicii narrative a personajelor, a modalităților de expunere (personajul mimează naratorul și invers, naratorul este alternativ omniscient și ignorant, creditabil și necreditabil), chiar și a frazării, împânzită de serii sinonimice care eșuează în puncte de suspensie sau a tonului relatării, amestecând ironia sarcastică cu prețiozități doctorale. Prin asumarea ambiguității integrale, Nicolae Breban se alătură căutărilor moderne de a crea o omologie între funcționalitatea textului narativ și cea recunoscută îndeobște doar textului liric, prin care romanul devine un unificat fluctuant de semnificații, fără reperele orientative tradiționale, cerute de durata lecturii, de dificultatea cuprinderii simultane a părților într-un întreg

În **Drumul la zid** (1984), conflictul ontologic între ficțiune și realitate atinge cote paroxistice. Tendința de desacralizare a eposului, după modelul utopiilor negative moderne, face loc, în compensație, unei intenții exasperante de idealizare, în sens mitic și simbolic, a cotidianului banal. Autorul construiește din identitatea ascunsă a unui om obișnuit un traiect existențial exemplar, deși fracturat în esență. Cu alte cuvinte, opune vieții comune excepționalitatea. Tonul debordant al scriiturii, rezultat al unei fierberi interioare inepuizabile, nu exclude anumite idei de construcție a textului, variabile de la un capitol la altul. Nicolae Breban este conștient că a compus un poem epic, folosind o gamă variată de procedee ale distorsionării realului, cu o dezinvoltură și nonșalanță care îi sunt caracteristice. În acest roman încapă totul: de la aluviunile de imagerie culturală și material epic brut netransfigurat până la pasta biblică interiorizată. Evident romancierul omniscient nu se implică până la capăt în propriul scenariu, așa cum eroul său rămâne un sfânt fără viață mistică autentică. Și unul și altu experimentează im-postura: „impostura lui Ulise”, impostura lui Iisus etc. Pentru mai multă credibilitate, metamorfozele eroului principal sunt de la bun început vag puse în legătură cu timpul mitic cu sărbătoarea Paștelui. Momentul este tratat ambiguu - ca eveniment faustic posibil, ca simpozion de idei (se discută la cină, în casa Ostfeld, despre autoritate, fanatism, problema evreiască) sau ca serbare pășunistă tradițională. Paradoxal, personajele nu conving, mai ales când cochetează cu sinuciderea, deoarece își pot găsi oricând salvarea în ficțiune. Iar când se comportă prea literar autorul recurge la parodie pentru a li se recupera autenticitatea pierdută. Tentativa de sinucidere a lui Castor Ionescu trece adesea prin clipe penibile insuportabile, iar gestul asemănător pe care-l încheiează în final Florica se află la limita melodramaticului. Toate acestea întrețin dinamismul epicii lui Nicolae Breban.

Din **Dicționarul Scriitorilor Români** (A...
coordonat de către
Mircea Zăciu, Marian Papahagi
Aurel Sasu

O CONȘTIINȚĂ A ZILELOR NOASTRE

de BARBU CIOCULESCU

Când, autoprovocându-se, într-un puseu volitiv de recuprindere a stocurilor sale de real, poetul enunță: „poezia-i o mistificare/ eu sunt o cârțiță/ merg din casă în casă cu moartea mea candidă...“, decizia vocii contrazice fondul, nu și întâlnirea, ce era de așteptat, cu Magistrul, el însuși oracular în jocul celor o mie de nume și satisfăcut pe față că natura îi este în artificiu, iar realitatea în obiectele pe care-și așază privirea.

În comuna apocalipsă a cotidianului se petrece nu o ciocnire, ci o încrucișare de drumuri, în aceeași conștientizare a golurilor apei, cu precizarea că Abăluță are un singur chip, cârțița de sub veioză fiind o postură a momentului când poetul își trădează tăcerea. Spre deosebire de lusitanul cu zarea liberă în nesfârșitul Occident al navigației, omul locurilor noastre sosește la o răsăriteană mare închisă, știindu-se prea bine un înrădăcinat. Și fie că enunță, fie că denunță poezia, va rămâne în prizonieratul unor statornicii.

Marea („în zori tăcută/ am văzut-o de câteva ori/ întreaga viață am visat la ce nu se poate visa/ îmi plimbam rănile prin praful zilelor...“) va fi, firească, mai puțin prezentă decât arborii („Copacii oblici din scuar/ care visau râpi liberi de oâdinoară“), aceștia, exteriori odăilor („eu sunt o paiată dezarmată/ zvârlită undeva într-o cameră/ lângă o trompetă plină cu apă/ în care înnoată un peștișor“), scriptural obsedante. Lumea lui este casa („acum e seară și pot trece în cealaltă cameră“), spațiu al solitudinii („liniștea din cameră înlocuiește perfect un mileniu“), urzica de Rodos, din încăperea multumește un exotism domestic („nelimitată e odaia în care voi muri“), strada, scuarul cu bazin îi aparțin prin absorbție: „Umblu pe străzi ca un apucat/ respir vânt gol și ferestre/ prin verdele curților gândăceii caută soarele“, ceea ce cheamă o altă urmare decât cea prevăzută: „las deșeuri de creier pe la porți/ ca o navă blest când se scufundă“. Strada, ca o punte mișcătoare este, precum și odaia, locul în care „cu un deget încerc aerul să văd/ până unde voi mai trăi“.

Impersonal, dobândește majestatea majusculei, selectându-și cu rigoare obiectele și păstrând lumii - care nu este însă una carcerală - numai acele personaje enigmatice (orbul!), definitorii unei numite pierderi. Lucrurile îl înțeleg, ca și aniele de similară imponderabilitate, identice expuse uzurii timpului, la fel expuse deriziunii spațiului, în care se scufundă,



constantin abăluță

străine lor înșile. Precum la fel de străini își sunt oamenii decorului, rătăciți prin cețurile blestemului existențial - o constantă a liricii lui Constantin Abăluță.

Bătaia înainte și înapoi a timpului este ca a pendulului, aducând în plan prezența tatălui defunct, a mamei, vârsta inocenței: („mă plimb pe străzi lungi/ în buzunarele hainei/ degetele găsesc fire de praf/ din adolescență“), prioritatea incomunicabilității („siluete intră pe ușă întreabă și pleacă -/ în urma lor umbra crengii/ reapare pe albul peretelui“), vacuitatea orelor: „sunt trist: și pentru a nu spune nimic/ ai nevoie de timp“. În fapt, este vorba mai puțin de acea generală alienare a insului, caracteristică liricii ultimei jumătăți de veac - dacă nu și încă mult mai demult! - cât de o severă delimitare a unui eu răsfrânt salutar într-o secret narcisiacă iubire de sine, cu voluptăți în actul dramatic al respectivei vacuități.

Versul liber, foarte cântărit de poet - care a trecut prin școala hai-ku-lui, dar are și plăcerea desfășurării ample - se susține printr-o evidentă excelență senzorială - ce scapără la timp o imagine (tehnică lipsă la poezii deceniului nouă, roboți discursului curat prozaic), adesea fericit muzicală: „cel ce trece/ la miezul nopții prin scuarul cu bazin/ aruncă un ban înăuntru/ așteaptă plescăitul apei/ așteaptă clinchetul monezii/ așteaptă luna albastră“. Alternarea unor motive, puține prin selecție și aride prin substanță, cu fulguranta luxuriantă a câte unei imagini marchează maturitatea poetului, la zenit.

Elegiac, din punctul de pornire - terifiantul vacuum cotidian - căruia prin mai

multe culegeri de poeme i-a rămas fidel, post-simbolist într-un decor epurat, moștenitor colateral al revoluției suprarealiste și erede îndepărtat al unor rapsozi de dincolo de oceane, Dinu Abăluță și-a îmbogățit treptat registrul, până la câștigul unei redutabile densități a expresiei, cu instinctivă distanțare de eroii lirici ai câte unui deceniu, mergând *in corpore*. Anonimatul său, spre deosebire de al lor, poartă un sigiliu. Tonul egal-minor, de notație, semirefuzul transcendenței, statuificarea în banal certifică, poate, ideea despre sine a poetului din zilele noastre.

Ca să evităm o capcană este, credem, cazul să semnalăm diferența de structură lirică dintre cele trei cicluri ale volumului: cel ce îi dă titlul, **Cârțița lui Pessoa**, apoi **Orgi și altare demontate**, iar în final **Tiranic albastru**. Ciclului terminal i se rezervă pateticul despletit în care impune trecutul și o nostalgie directă: „veniți cu mine în albul/ ușilor smulse de tunet/ vom procrea un fir de salivă/ și-l vom împărți în șapte împărății/ bolborosește orbul/ cu fluiere și praștie ce păzește strâmtoarea/ ÎNAPOIAZĂ-MI CUVÂNTUL/ când nu eram născut/ singură mână mamei mele/ ca un soare blând îmi apăsa pe trup“.

Fie că este vorba de cicluri scrise în epoci diferite, fie că insul liric și-a scos în fine obrăzarul - sau și-a pus altul! - aici se leapădă, prin clamoare, postura hieratică rezerve din ciclul prim.

Nu disprețuim nici ipoteza unei strategii de dinamizare a lectorului, prea comod instalat în ceea ce este „clasic“ în **Cârțița lui Pessoa**. Sunt schimbări de ritm comparabile succesiunii anotimpurilor și, printre altele, aici poetul sacrifică iernilor din copilărie: „Iarna mergeam la școală cu mânuși de lână/ pe care le uitam prin arbori/ mâinile goale și fericite rotunjeau și zvârleau bulgării/ ghetele negre țopăiau pe malul lacului/ ca niște cățelandri/ Tăcerea din creierul meu cuprindea acoperișele troienite“.

Dar poate că poetul a ținut să ne demonstreze că trece cu ușurință de la hai-ku la canto, de la lirica de economă notație la cea de amplă respirație. Altcum, versurile sale de dedică unor poeți din familia lui de spirite, noi devenim martori ai unei apariții care a vorbit: „poate nu s-a observat/ singura formă de mișcare frunza/ cade pe terasa goală/ acolo unde o clipă înainte plouase/ umbra/ bătrânului cu baston/ se-ntinde pe trei geamuri și pe trunchiul copacului/ aş vrea să mă duc undeva/ să cobor într-o pivniță/ nimeni să nu mă știe“.

MUTILAREA CA SOLUȚIE

de DAN STANCA

Volumul de versuri scris de Mariana Marin, **Mutilarea artistului la tinerețe**, apărut la Editura Muzeului literaturii române este o dovadă solidă a supraviețuirii prin poezie. Poeta nu a mai publicat de mult timp. Poate a fost o retragere deliberată, poate a fost și ea atinsă de suflarea (duhoarea) lehamitei. Poezia este însă mai puternică decât poetul. Ca un zăcământ ignorat, uitat, răbufnește și-i ia pe nepregătite pe toți cei din jur...

Poeta nu a fost o conformistă. Dacă nu mă înșel, în decembrie '89 a semnat protestul scriitorilor împotriva ultimei faze a persecuției pe care autoritățile comuniste o declanșaseră împotriva lui Mircea Dinescu și a celorlalți intelectuali.

Mă gândesc, forțând puțin demonstrația, că acest volum de poezie, **Mutilarea artistului la tinerețe**, e tot un protest îndreptat împotriva autorităților invizibile care ne conduc acum, fac jocurile și urmăresc să ne aservească altor reguli de viață. De aici izvorăsc, de altminteri, și poemele impregnate de o sensibilitate ultragiată...

Titlul prin el însuși este un poem. De mult timp n-am mai întâlnit un titlu de carte de versuri atât de bine ales. Că o fi, că n-o fi inspirat după Joyce, Faulkner, aceasta nu contează. Calcul livresc se suprapune perfect adevărului dureros conținut în câteva cuvinte... Mutilarea artistului... Mutilarea ca soluție...

Poemul **Conserva**: "Iată-mă la 1988 desfăcând o conservă de carne de vită/ de pe vremea proletcultismului/ privesc înăuntru/ ceva roz spre cenușiu stă la pândă/ încep să visez ce fel de vită/ o fi fost și a cui?/ Cine a tăiat-o?/ Numele celui care a ferecat-o în cutie/ unde e?/ Ce gânduri aveau oamenii aceia care puteau avea și studii superioare/ Studii superioare am și eu!// Și uite așa ne plângem unul pe umărul celuilalt..."

Am ales acest poem fiindcă mi se pare că exprimă un protest subtil la adresa totalitarismului. În 1990, Mariana Marin avea pe pagina a doua a „Contrapunctului” o rubrică intitulată la fel de subtil, oximoronic, **Tancul roz...** De la tancul negru și



mariana marin

unsuros care-i reprimă pe manifestanți la tancul roz e distantă, totuși, de o epocă. 1988 poate fi și 1998. Deschidem aceeași conservă de carne de vită. Ne putem afla la București, dar și la Londra. Și atunci ne gândim: nu cumva carnea aparține unei vaci nebune? Totalitarismul unei dictaturi, a unei maladii necunoscute care ne invadează brusc viața sunt gândite și simțite de poetă cu un fel de luciditate vizionară. Tancul roz sperie la fel de rău ca și tancul negru. Nu poți să trăiești normal într-un univers care te agresează permanent prin neînchipuit de multe mijloace. Atunci? Te mutilezi tu înainte de-a fi rănit. Poezia este o asemenea mutilare, Poezia e arma prin

care poetul își ia măsurile de siguranță de-a suferi din proprie inițiativă înainte ca suferința să i se impună laolaltă cu un tratament la fel de odios.

Mariana Marin a debutat în volumul colectiv **5**. A trecut mult timp de atunci... Era imposibil în acea vreme să dai cărții tale un titlu în care să figureze cuvântul "mutilare". Acum e voie. Revolta, de regulă, se estetizează. Dar în cazul Mariane Marin revolta nu intră într-un registru devitalizant, ci curge ca un fir de sânge ce nu se încheagă pe suprafața trupului uscat.

Unele versuri din acest volum mi-au amintit de peruanul Cesar Vallejo. Aceeași suferință, aceea cromatică săracă, aceeași gestică spasmodică.

Poemul care dă titlu cărții este o lungă respirație în care găseșc o imagine superbă: fărămături insomniace de pâine. Și în alte poeme se pot descoperi asemenea imagini ca niște pietre scumpe, stranii, aparținând unei lumi paralele pământului. Mariana Marin poate fi înțeleasă prin ea însăși, dar și așezată în comparație cu alte poete importante ale generației '80. De pildă, cu Marta Petreu. La aceasta se impune organizarea poemului. Marta scrie ca un autor care-și stăpânește perfect mijloacele și din când în când furia ei este mimată în sensul superior al cuvântului, dimensiunea intelectuală dominând-o pe cea afectivă. La Mariana Marin situația stă exact invers, dimensiunea afectivă e tot timpul în prim-plan și din cauza aceasta poemele ei nu par organizate, ci pur și simplu se nasc parcă în absența oricărui proces deliberativ. Ceea ce nu este într-un totu adevărat, dar asta este impresia pe care o lasă. Într-un fel ea i-ar corespunde lui Virgil Mazilescu, poetul acelorași se eliberate de constrângere dacă pudoarea nu ar fi cea mai aspră constrângere, aceea că există și-și arată mutilarea în fața celor care o consideră doar fapt lingvistic.

Evident, un asemenea gen de poet nu poate scrie mult. El se află la antipodul lui T.S. Eliot, bunăoară, și al altor artiști care sunt neîntrecuți artiștii și mari făuritori de structuri și simfonii poetice. Probabil că acestea sunt cele două mari tipologii ale poeziei: cei care se mutilează și cei care-și șlefuiesc superbe măști. Mariana Marin face parte din prima categorie. Volumul de față, **Mutilarea artistului la tinerețe**, este o carte remarcabilă care, deși sufocată de numărul mare de cărți care apar acum, reușește să iasă la suprafață și să ne demonstreze că ce e viu e până la urmă și inconfundabil.

Premiul pentru Poezie

Despre Ioan T. Morar se pot scrie pagini numeroase și pline de savoare. Cine nu-l cunoaște pe infatigabilul, deloc silfidul, Biju (poreclă prefăcută în renume)?

Orice român de bună credință care, în această calitate, citește săptămânal "Academia Cațavencu" îl știe după nume și scris.

Orice ins amator de umor fin, deci care nu scapă show-urile "Divertis" i-a văzut măcar o dată făptura. Și a râs. Pentru că Ioan T. Morar nu are simțul umorului doar pentru sine. Îl și propagă. El a rămas memoabil prin interpretarea rolului lui Nicolae Ceaușescu. Pe care, cu fereala respectivă, îl imita și înainte de '89. Atunci, în diverse medii mai mult sau mai puțin studențești, Ioan T. Morar se prefăcea în sosia comică a dictatorului. Jumătate din asistență râdea, cealaltă jumătate îi nota pe cei care râdeau.

Polivalența lui Ioan T. a fost observată și de acei cinefili neadormiți, somnambuli pe jumătate, care l-au urmărit prezentând de atâtea ori "Cinemateca" postului "Acasă". Tot umor, tot joc de scenă.

În spatele lor, aici ochiul avid de vedete al publicului nu mai are acces, se pare că Biju este un foarte serios și doct filolog pregătind ultimele pagini din teza de doctor în litere la o universitate din vestul țării. Nu mai știu subiectul acestei lucrări. L-am știut însă cândva, țin minte că m-a impresionat complexitatea lui și m-am mirat că doctorandul de la "Divertis" n-a avut altă treabă decât să se apuce de chestia aia.

Cititorul sagace a observat cât de departe și ce șovăitor am început să vorbesc despre Ioan T. Morar, ocolind subiectul cel mai dificil: poezia sa și volumul **Șovăiala**, care l-au impus fără dificultăți, aproape de la sine din câte am putut afla, și sper că nu mă înșel, între laureații anului 1999.

Chiar titlul spune totul: **Șovăiala**. Poetul ezită să mizeze pe poezia sa când umorul și gloria sticlei TV îi dau târcoale. Dar noi știm, ehei, ca postmoderni ce ne aflăm, că autorul finelui de mileniu nu-i naiv, nici inocent. **Șovăiala**, ezitarea prelungă sunt măști pentru o opțiune care s-a făcut demult.

Așa, se zice, Napoleon și alți conducători de oști se prefăceau că șovăie, stând în loc până ce adversarul făcea primul pas, descoperindu-se. Cuvintele "Micul caporal" după Waterloo sunt semnificative: "Nici când generalii mei n-au fost atât de

MAREA EZITARE A MICULUI CAPORAL

de HORIA GÂRBEA



ioan t. morar

șovăitori". Vedem dară că, dacă un comandant suprem are dreptul să ezite și chiar i se recomandă, generalii lui nu au acest drept. Când spun "comandant suprem" nu mă gândesc nici o clipă la personajul întruchipat pe ecran de Ioan T. Morar. Astfel, dacă poetul tatonează îndelung, trămbițându-și ezitarea ca să provoace "adversarul" (cititorul fătarnic), generalii săi, poemele pe care le trimite în luptă, trebuie să fie hotărâte.

Este și cazul versurilor din volumul **Șovăiala**. Punct.

Ceea ce frapează la recenta carte a lui Ioan T.

Morar este aspectul grafic-tipografic excepțional. Și, zic eu, semnificativ. Hârtie fină, filigran, ilustrații color care iau ochii și răpesc sufletul, copertă, minunată ușor rugoasă dar bună de mângâiat, ca pielea unei sirene ieșite din Marea Nordului. Un autor nu risipește atâta talent (și subvenție) când scrie și publică zilnic. Se vede clar, chiar se pipăie, că poetul, în ciuda șovăielii, ipocrit și viclean proclamate, își pune straietele de sărbătoare când scrie, precum făcea odinioară Machiavelli.

Nimic din ghidușia cațavenciană nu transpare în pomele sobre din **Șovăiala**. Umorul, când apare, are altitudine și eleganță, e aproape britanic. Dacă punem la socoteală și doctoratul, s-ar zice că poetul tinde spre un statut de "Poet Laureat" în sens englez și nu balcanic. Ori putem crede că vrea să păsească din Academia lui Mircea Dinescu și Mircea Toma direct în Academia lui Eugen Simion și Nicolae Breban. Ceea ce, știm sau măcar presupunem din afară, nu-i același lucru.

La Ioan T. Morar cele mai mărunte notații par dăltuite în piatră așa cum cuvântările ocazionale din vizitele de lucru ale lui Kim Ir Sen erau sculptate pe loc într-o stelă de granit, chiar acolo unde fuseseră rostite. Ludicul Biju devine în poezie rigurosul, când nu vigurosul, Ioan T.

Orice soldat al poeziei poartă în raniță tubul de carton cu diplomă în el al mareșalilor premiați de Uniune. Astfel, cei mici, reformați pentru statură necorespunzătoare (Ioan Es. Pop, Ioan T. Morar, Iona Grosan, T.T. Coșovei, M. Cărtărescu etc. și, cu voia dumneavoastră, subsemnatul), capătă uneori decorații pe câmpul de onoare. Trăgând din toate pozițiile, Ioan T. Morar își ia acum laurii de la Maren și începe regimul de slăbire ca să arate bine dușii Austerlitz. E de la sine înțeles că, dintr-o strategie proprie nouă, oamenilor de televiziune, nu voi dezvălui nici un vers din volum. Surpriza rămâne cititorului care, fără ezitare, va deschide **Șovăiala**.

PANTELIMON 113 BIS - APOCALIPTICA

de OCTAVIAN SOVIANY

oemele lui Ioan Es. Pop din volumul **pantelimon 113 bis** reformulează, în tonalitate de epos homeric și de simfonie apocaliptică, mitul artistului blestemat, cristalizându-se într-o autobiografie fabuloasă, amestec de detaliu cotidian și de vizionarism eschatologic, pe parcursul căreia poetul își asumă ipostaza vocii demoniace, iremediabil contaminată cu materia tenebroasă a răului universal: „dumnezeu știe că-s un om pierdut dar nu mă plâng/ că-s pierdut, ci că într-o bună zi// am avut noroc și a fost un noroc atât de mare/ încât să-mi ia mințile, dar după aceea am încheiat-o/ cu răul gras și gros care-mi dădea putere/ iar micul nenoroc în care mă scald de atunci/ nu mai e nenorocirea grea și adevărată/care m-a făcut odată om“. Decorum-ul acestor poeme este o lume a animalității colcăitoare sau a „cadavrelor vii“ (așa cum se întâmplă în textele intitulate **pantelimon 113 bis**) pe fundalul căreia sunt proiectate siluetele unor „personaje“ burlești, ale unor „măști textuale care experiază fascinația adâncimilor infernale: „nu că gore ar vrea să iasă pe dedesupt undeva./ Gore nu visează atât de departe, tatăl stă de pază degeaba./ cum n-a crezut vreodată cerul, lui nici nu-i pasă de asta./ vrea doar să fie una cu degetele lui, minunații lui viermi triași/pe care-i ascunde în șubă întreaga zi// și care ajung să se întoarcă acolo de unde i-a scos./ iar gore nu-i lasă, pentru, că gore vrea să-i însoțească/neapărat acolo, cât mai jos// pentru gore sapă și toată noaptea galerii./ pentru că gore e singurul pe pământ care știe/ ceea ce eu nu știu, ceea ce tu nu poți ști!“ (gore). Actanții acestor pantomime lugubre vor etala prin urmare semnele demoniacului, vor reprezenta ipostazele „omului însemnat, poartă stigmatate „stângii“ malefice, care poate trimite cu gândul spre lumea de reflexe „sinistre“ a scriiturii: „sobot că e foarte bine dacă-mi taie piciorul stâng/ pentru că întotdeauna am pășit cu el întâi/ și nu mi-am dat seama întotdeauna s-a grăbit/ s-o ia înainte și mereu m-am trezit/ nenorocita. eu cred că piciorul ăsta frumos/ pe care trăgeam cei mai frumoși ciotapi, pen' că/ era singurul picior frumos pe care-l aveam./ nu era al meu, deși îl strâng la șold/ de când mă știu... (Elvira). „Proteză“ substituită „organului viu“ și substituit al calamus-ului, întrucât servește la producerea urmelor textuale, piciorul „sinistru“ (semnul etimologic al termenului) se integrează într-o mitologie a scripturalității, marcând deschiderea spre autoreferențiala poemelor lui Ioan Es. Pop, care vorbesc despre perplexitățile anxioase ale unui scriitor plasat în punctul de articulație dintre „avers“ și „revers“, dintre spațiul „realilor“ și cel al „semnelor, dintre viață și moarte: „dacă era bine în lumea ailaltă, gioni./ nu mai veneam pe aici și am avut greșeala asta/ de prea multe ori, dar, gioni./ eu sunt un uituc și jumătate, sunt ba dincolo, ba dincoace, pentru că mă clatin grozav și calc și-ntr-o parte și-n alta/ și nu știu ce o să se întâmple în ziua-mărcare/ dincolo și dincoace se vor îndepărta atât de mult încât/ să nu mai am pe ce mă sprijini când mă așez pe patru cărări“ (gioni). Invocată într-un asemenea context „beția“ reprezintă o stare de amețală simiotică, determinată de suspensia eului la linia de demarcație dintre două lumi care se refuză verbalizării și care nu pot fi aproximare decât prin mijlocul scrierii ce operează cu „cojile“ inconsistente ale cuvântului, iar actul inscripționării va fi conceput, în consecință ca o probă de „velocitate“, vând ca obiect o utopică „exterioritate absolută“, lasată în afara lumii, dar și în afara limbajului: „te-ai bucurat degeaba că mi-o iei înainte, gioni./ pentru că la tine nu cred c-au trecut abia trei ani/ de când ai plecat, dar la mine s-au dus foarte repede./ am așteptat, e adevărat, da' o să te ajung și o să te chiar ajung./ mă voi grăbi grozav să-ți o iau înainte./ ai să rămâi fără grai când vei vedea că și-n moarte./ unde timpul nu mișcă, te depășesc“. În fapt, această „artă a vitezei“, care este producerea scriiturii, nu



ioan es. pop

duce decât la nimiciri și la remozicări succesive, la elaborarea unui univers „rezidual“ format din „dâre“ și „urme“ și la construcția eului scriptural ce ia aspectul omului-marionetă, alcătuit din „crampeie“ și „petice“: A adunat în jurul peșterii de cartoane căreia el îi zice casă o armată numai a lui: cizme des-perecheate și sparte, capete de păpuși, scaune pe jumătate arse, burți hămesite de anvelope măruntaie de frigider, spinări ale unor scrinuri cândva trufașe. Din ele, când va să vie ziua, va reface omul așa cum îl vede el de acolo, din singurătatea lui de om de la margine, de care nu se apropie nimeni niciodată cu adevărat. Va ieși o făptură înaltă, înfiptă în picioarange de lemn, cu pânțele de gumă și măruntaie de metal, cu spatele de tablă arsă, cap de ghips și coroană de cârpe“. Panoromare a „lumilor livide“ și a peisajelor apocaliptice, cartea lui Ioan Es. Pop va transcrie astfel epopeea tragi-comică a omului „adânc“, care nu este decât forma umanoidă a unei vacuități terifiante: „ei sunt adânci ca rozele. ca pe niște frunze/ îi mătură gândul adu-ți aminte/ de câtă moarte suntem în stare/ și în cer cât pământ e./ dar ei sunt mai adânci ca rozele toamna./ frunza mâinii căzând suspină/ ca o pasăre pe mediterana - / obosită de apeii lumina/ totuși, zicea, e prea multă zăpadă/ iarba prin gura lui se ninse/ nu-i mai lăsa nici pe ei să se vadă/ le căzu peste mâini și le stinse“. Omul „adânc“ este, în asemenea texte, protagonistul unei călătorii prin „reversul“ ființei, el străbate un spațiu al lipsei de formă, un haos nebular, o virtualitate malefică, pusă sub tutela „ceasului rău“: „am învățat că pe drumul ăsta nu se poate înainta/ și abia apoi am mers pe el./ e adevărat, cerul n-a luminat nici o clipă./ nici măcar cu puținele stele mărunte/ dosite în spatele celor mari./ dar am devenit mai trează. nu merg undeva/ ca oricine. înaintez prin dosul ființei, pe dedesubtul ei, unde nu se află încă/ nimic încheiat. adulmec// ceasul rău și văd că se potrivește/ cu-al meu. nu cred că trebuie să mă-nspăimânt./ vine vremea unuia care stă de multă vreme aici, dar n-a locuit pe pământ“. Râsul reprezintă acum, ca la Bacovia, rezultatul unei percepții acute a vidului ontologic, expresia unui pathos de-creativ, care supune eul și lumea nimicirii apocaliptice: „râsul s-a făcut mare și și-a mâncat fața/

te-ai strecurat în biserică pentru un ceas de liniște./ și-ai agățat paltonul în cui și și-ai aprins țigara/ și-ai scos pachetul cu mâncare și sticla dosită/ în buzunar. ai luat o înghițitură// apoi l-ai văzut pe măcelarul de la abatorul din colț/ sta în genunchi, cu halatul plin de sânge/ și securea alături. se ruga tăcut, cu capul într-o/ vâlvătaie de aur“. Jocul omonimiilor (prezent în fragmentul citat) nu face decât să mă-cheze totala opacificare a semnificanților textuali, astfel încât impulsia scripturală va fi generată de proliferarea bolnăvicioasă a materiei, de inflația plasmelor viscerale putride care se asociază cu simbolistica „dărelor“: „vezi că mă umflu, vezi că mă umflu, da? vezi sub mormanul de pământ cum crește. vezi gândacul strivit lângă telefon/ te gândești când vezi toate astea la tine? la bolile tale? azi dimineață un câine aproape putred ne-a luat urma/ zăpada era abia tatuată de primele încălzări/ am luat-o la galop și încă zece câini putrezi au ieșit de sub pod și i s-au alăturat/ ce nemiloasă mirare și liniște m-au cuprins/ ce compasiune ucigașă ce căldură tă-măduitoare“. Iar actul textual ține acum de repertoriul alchimiei demonice, care e o știință a „dezbinărilor“, prin care este instaurat principiul nimicitor al autarhiei: „toată vara a fost nemiloasă. ploile au curs neîncetat/ iar cobaltul a revelat numai spectre./ asta poate și pentru că sub atanor/ focul a ars atât de umed și rece/ încât n-a îngăduit nici un măritiș între metale“. Alături, elaborarea artefactului textual reprezintă un act de autoagresiune“ e arta „violentă“ a „tatuajelor“, iar corpul devine materia unui text infernal a cărui producere acompaniază simfonia destrucției, în timp ce scriptorul afișează masca îngerului „exterminator“ care prezidează spectacolul apocalipsei: „de partea asta nu mai este decât răul. am văzut adesea/ prăbușindu-se în el o sumedenie de inși împăcați./ pentru care, în zilele sambre, cu soare prea mult./ nu mai e nici un fel de scăpare./ fac în genunchi două-trei tăieturi până-n os/ și mă uit. fac treaba asta de mic./ pielea picioarelor e plină de ochi închiși“ Astfel încât finalitatea ultimă a acestei „infernale pe care o evocă textele lui Ioan Es. Pop este „colateralul“, produs al unei creațiuni demonice și a unei noi antropogeneze cu semn negativ care generează o infamitate plămuită, din materia răului, dar și din negrul cernelii în ultima instanță ipostaza demonizată la paroxistic a eului textual: „acum ca și atunci, omul se teme de sine./ dar dacă atunci încă nu, acum începe să audă/cum înaintează celălalt pe dedesubt/ nu se vor întâlni decât o dată. Până atunci/ ceea ce omul ascunde de atâta vreme/ este chiar cel care îl va înlocui.// (...) colateralul încă se ascunde. pentru om/ el e doar un negru. Sângele lui/ improașcă tot mai des trotuarele/ iar el e singurul găsit vinovat“. Mitul artistului blestemat se convertește în felul acesta în poemele din **pantelimon 113 bis** într-o diavoliadă a semnelor / și a inscripționării, iar operatorul de scriitură devine o ipostază a „răului demiurg“ ce instituie „lumile livide“ ale nimicului și nimicniciei. Sentimentul damnațiunii“ patosul de-creativ, coșmarul năruirii apocaliptice sunt trăite și asumate cu o intensitate ieșită din comun pe parcursul aventurii thanatice pe care o inscripționează textele lui Ioan Es. Pop care, în contextul unei poezii bătuite de anxietăți și frisoane eschatologice, interpretează rolul unui rapsod homeric al nimicirii universale și e cel mai mare poet al „prafului și al pulberii“ din literatura actuală.

DESCHIDERILE MODERNITĂȚII

de RADU VOINESCU

Pentru cine își mai amintește substanțialul Popuscul din 1969 al lui Adrian Marino, **Modern, modernism, modernitate**, ar fi de rememorat și următoarea frază: „Determinat istoric și limitat în esență, fenomenul literar modern nu poate să implice, sub nici o formă, izolarea ori ruptura radicală de permanență și trecut“. Privind, așadar, în urmă către modernitate, Sorin Alexandrescu se situează într-o modernitate perpetuă („modernitate“ e un termen specios, plurivalent, glisant), care pretinde constant să revizuim, fără a voi să provocăm neapărat o ruptură, evenimentele trecutului. Culegerea de eseuri **Privind înapoi, modernitatea** (Editura Univers, 1999) face, de aceea, un gest natural de reconsiderare a unor valori care au dominat viața românească în perioada dintre fondarea „Junimii“ și instaurarea regimului comunist.

Ar fi aproape caduc să ne pronunțăm asupra meritelor cărții. Nu pentru că a fost onorată cu un premiu de către Uniunea Scriitorilor, deși este și asta important, ci pentru că numele și opera binecunoscută celor care nu au uitat, de pildă, un volum consacrat lui Faulkner sau un altul, scris în colaborare cu Dan Grigorescu, dedicat romanului realist în secolul al XIX-lea, a autorului constituie de multă vreme o garanție a unui demers de cea mai elocventă aplicație asupra oricărui domeniu ținând de paradigma esteticului. Dar care este miza acestei cărți aparent stufoase, eclectică? O radiografie pe verticala socială a modernității românești (despre care Sorin Alexandrescu susține, pe bună dreptate, că am părăsit-o, mai exact că am ieșit din ea fără să-i fi epuizat valențele), ca și pe segmente ale diacroniei pentru a vedea cum discursul politic și cultural devine discurs ficțional. Și cum, la rândul lui, acesta din urmă, în cadrul unui obligatoriu *feed-back*, influențează acțiunea politică și socială.

Nu voi putea, în cele ce urmează, să atrag atenția decât asupra câtorva dintre problemele ridicate de către autor și asupra unor ipoteze de „lectură“ a „textului“ pe care îl constituie societatea noastră modernă. De exemplu, referindu-se la „Junimea“ (în eseu **„Junimea“ - discurs politic și discurs cultural**) și la rolul jucat în configurarea mentalității moderne la noi, consideră că aceasta se înscrie în caracteristicile unui tipic grup de presiune, „adică un grup care acționa politic și cultural pentru a-și impune vederile“, perspectivă care nu implică, suntem avertizați, nimic denigrator. În linia mai vechilor sale preocupări structuraliste, Sorin Alexandrescu analizează evoluția respectivei societăți ca pe aceea a unui sistem dinamic ai cărui actanți îndeplinesc roluri ce duc la coagularea unei istorii care s-a dovedit, afirmă domnia sa, „o manipulare teoretică perfectă“. Maiorescu e ideologul, Carp e politicianul, Eminescu e poetul. Funcționarea „Junimii“ poate fi privită și ca o coexistență și interacțiune a trei cercuri: al conducătorilor (Carp, Maiorescu, Teodor Rosetti), al guvernanților („cei care exercită profesii liberale dar și o activitate politică de rangul doi“) și cel al executanților („tineri de origine mai modestă, aflați în căutare de protectori puternici“; între acești tineri, până când să se „autonomizeze“, Eminescu și Slavici). Aceasta dintr-un unghi de vedere. Dintr-un altul, ar mai fi vorba de încă trei cercuri: „ideologii, politicienii și intelectualii“. „Grupare a inteligenței românești“, cum este considerată,



sorin alexandrescu

„Junimea“ a avut țeluri, strategii, succese și eșecuri. Sfârșitul ei înseamnă epuizarea resurselor unei epoci care ceda discursul ei literaturii.

Foarte interesant și fertil ca propunere de abordare este și eseu **Război și semnificație. România în 1877**, în fapt, un mic studiu despre imagine și strategii de comunicare, cum am spune astăzi. Tratată cu cea mai bună terminologie (modernă) a semioticii, atât discursul oficial legat de angajarea noastră în Războiul de Independență cât și (drept consecință a unei mitologizări care a făcut furori în epocă, trecând din discursul politic în literatură și invers) complicitatea în menținerea unei imagini intens pozitive a frontului se dovedesc a avea o intenționalitate subconștientă, dirijată către escamotarea argumentelor negative, a adevărului obiectiv despre proasta echipare și proasta hrănire a ostașilor și ofițerilor, despre incapacitatea elementelor de cercetare în dispozitivul inamicului de a furniza date corecte despre caracteristicile terenului (știuta dar niciodată condamnată descoperire abia sub foc, cu grelele pierderi umane de rigoare, a celui de-al doilea șant de apărare la Grivița), despre înzestrarea și despre starea sa morală. Oprindu-se la acest eveniment crucial în istoria noastră - de altfel, intenția declarată a autorului este de a se apleca „asupra unora dintre momentele care au jalonat evoluția ulterioară a României pe calea modernității, fără a avea pretenția de-a oferi o istorie (completă) a acesteia -, eseu acesta se referă nu numai la perspectiva politică și literară, tributară momentului 1848 (prin urmare, distorsionantă, manipulând mai mult ori mai puțin grosolan, însă aproape unanim acceptat), dar și la o „percepție de gradul zero“. Adică relatarea nesupusă tipului de discurs eroizant, cuprinsă în documente până acum ignorate din întâmplare sau cu bună știință, cum ar fi corespondența lui Vintilă Rosetti, fiul lui C. A. Rosetti, înrolat voluntar în acest război.

Direcțiile de cercetare a fenomenelor sociale și literare indicate de Sorin Alexandrescu în textele acestea pe care le cunoaștem cu destulă întârziere față de datele redactării lor în franceză, engleză, olandeză sunt extrem de profitabile. Chiar dacă ele

au atins demult înflorirea în cadrul studiilor întreprinse în Occident. Pentru noi, a vedea istoria literară legată de contextul mentalității epocii abia acum își vedește valoarea. Este, de fapt, ur modernism târziu, dacă înțelegem prin modernism (reluarea discuțiilor despre modernism și modernitate constituie o bună completare la studiul amintit al lui Adrian Marino, atât din unghiul teroretic, dar mai ales din acela al practicii) și o încercare ruptură față de ideologiile tradiționale și, păstrând linia continuității (într-o formă sau alta, mai tot timpul suntem atenționați asupra unității dintre continuu și discontinuu), de reasezare în context a unor fapte și opere asupra cărora s-a așternut colbul judecăților idealizante, primite de-a lungul unui secol de la o critică ancrasată într-o viziune forțată, cum spune Sorin Alexandrescu, de ideologia liberalilor, care au avut un rol esențial în constituirea statului nostru modern și a legitimării intereselor acestuia.

Un eseu foarte sugestiv este, din acest punct de vedere, cel intitulat **Populism și burghezie: România la începutul secolului XX**. Scris în 1986 și provocat de discursul comunist din acea vreme din țară și din întregul lagăr socialist, avea, printre altele, drept scop să demonstreze că este posibil ca „victoria marxismului asupra teoriilor care, la fel ca și populismul (manifestat la noi atât sub forma poporanismului lui Stere și Ibrăileanu cât și a sămănătorismului lui Iorga), îi făceau concurență pe atunci, nu a fost sărbătorită prea repede și dacă învingșii de ieri nu le-ar putea fi niște sfetnici buni învingătorilor de azi“. Concluzia - care poate fi foarte bine citită în cheia unei anticipări politico-istorice confirmate, de altfel, după căderea Zidului Berlinului - este că „avântul claselor de mijloc în societate coincide cu succesul reformismului și pragmatismului în mișcările politice, la origine, revoluționare. Această tendință a reușit să impună reforme în România după primul Război Mondial și să schimbe absurdă construcție socială pe care această țară a moștenit-o de la secolul XIX. Pragmatismul său și moderația sa au poate încă ceva de spus cititorului de azi, obosit de ext mismeles ulterioare în Europa“.

Nu mai puțin incitant este modul în care Sorin Alexandrescu pune problema canonului în romanul românesc interbelic. Amendând clasificarea tripartită a lui Nicolae Manolescu și arătând că, departe de a fi o categorie aparte a romanului, corinticul nu este decât „un artificiu de scriitură impus de cenzura comunistă“, propune ca dezbaterile să fie derulate sub semnul îndepărtării de aceste canoane (inclusiv distincția lui Eugen Lovinescu și G. Călinescu: „literatură tradițională *versus* literatură modernă), pentru că numai așa „putem observa bogăția dezbaterilor culturale din România acelei epoci“. De ce? Pentru că, după cum scrie într-un alt loc (dezvăluind tocmai sensul acestei cărți, în care mărturisește că se întrețes metodele postmoderne cu cele moderne, peste care plutește umbra lui Foucault), „în locul canoanelor în discuție /.../ lumea ascunsă pe care o putem recupera este aceea a non-esteticului, iar contextul dorit pentru discuție este acela în care literatura se găsește alături de politic și de arta vizuală“.

Studiile dedicate lui Eliade și lui Cioran, adăugate celor despre care am vorbit, sunt, dincolo de personala focalizare asupra operei a doi autori emblematici pentru modernismul și pentru modernitatea noastră, o ilustrare a aplicării principiilor despre care am vorbit. Conform cărora aceștia pot fi văzuți și ca două ipostaze ale unui postmodernism *malgré soi*. Sună provocator, nu-i așa?

ȘANSELE ESEISTICII SE CONFIRMĂ

de LIVIU GRĂSOIU

În urmă cu zece ani, doamna Ioana Pârvulescu debuta editorial cu o carte de versuri (*Lenevind într-un ochi*, Editura Eminescu), care nu impresionat în mod deosebit, dat fiind și momentul foarte puțin propice literaturii în general, poeziei în special. La acea dată, autoarea se manifestase ca o corectă și inteligentă recenzență, din categoria celor care promiteau. În această postură a rămas încă o perioadă de timp, numele impunându-i-se treptat, prin prezență în paginile "României literare" (mai ales) și prin foarte buna impresie făcută studenților în calitate de asistent universitar. A urmat apoi seria numită *Alfabetul doamnelor*, apărută consecvent în publicația amintită și, în jurul său, s-a țesut o anumită aură specială de intelectual subțire, rafinat, bun cunoscător al literaturii române și dotat cu vizibil talent literar. Fiecare capitol al cărții scoase de Editura Crater în 1999 se citea cu plăcere, destins, așa cum se urmărește o demonstrație inteligentă în oricare domeniu. Aveai impresia că citești spirituale digresiuni pe marginea unor subiecte binecunoscute, că asistai la un joc subtil, la un pariu pus cu cititorul (sau cu sine însuși) în a dovedi că se pot spune mereu alte și alte noutăți despre o carte sau despre un personaj. Ambițiile păreau a se limita la atât, la asociații de idei și despicări ale firului în patru, într-o postură ce denotă reale calități de prozator analitic. Eseistica îmbrățișată de doamna Ioana Pârvulescu făcea casă bună cu istoria și critica literară, în sensul găsirii unor noi ferestre prin care se pătrundea în interiorul, în intimitatea multor opere de referință. Originalitatea și noutatea privirii aruncate într-o anume direcție, răceau mereu o bună impresie. Toate virtuțile amintite mai sus s-au păstrat, se înțelege, și în volumul recent premiat, singularizarea cărții (nu știu dacă nu a devenit și teză de doctorat) fiind evidentă. Ciudat însă că, la sfârșitul lecturii, impresia este mai puțin favorabilă, adică valoarea



ioana pârvulescu

se menține la nivel de pagină, de capitol și nu la întreg. Speculațiile, asociațiile, comparațiile adesea surprinzătoare, se pierd atât datorită cantității și ostentației cu care sunt mânuite, cât și absenței unor criterii precise în construcția exegezei. Pentru că, vrând-nevrând, până la urmă spre așa ceva se tinde, mergându-se pe poteci uneori bine trasate, alături șovăitoare. Încercarea de a scoate la lumină "o tipologie a personajului feminin în literatura românească" este meritorie, dar autoarea nu se hotărăște din timp dacă să abordeze doar proza sau să-și întindă antenele de critic și spre poezie, și spre dramaturgie. Această nehotărâre duce la multe posibile reproșuri în legătură cu absențele importante, ce ar fi dat un plus de consistență categoriilor conturate (v. capitolele *Femeia tuturor posibilităților*, *Maja desnuda*, *Vrăjitoare literare*). A evita nume celebre de personaje feminine oscilând între criteriul cronologic, alfabetic, estetic sau

sociologic înseamnă a prezenta un tablou pe cât de incomplet, pe atât de discutabil, iar forțarea originalității (v. capitolul *Muierea absurdă*) se dovedește o eroare, în cazul în speță, prin ridicarea la proporții exagerate a unor experimente cu reverberații minime. N-am înțeles deloc obstinția cu care se demolează încă o dată romanul lui Liviu Rebreanu *Adam și Eva* într-un capitol ce nu îmbogățește cu nimic tipologiile conturate. Istoricul literar s-a supărat parcă pe eseist, aducând în discuție un moment încheiat demult în receptarea prozei lui L. Rebreanu. Surprinde, de asemenea, modul întâmplător la care se fac referirile mai cu seamă la personaje din proza actuală (teatrul și poezia nu o interesează pe autoare). Începi să bănuiești că eseista nu prea este la curent cu opere importante, fie că subiectivismul se manifestă acut. Și dacă aceste explicații ar putea fi o scuză (pentru că un comentator lucrează mai ușor cu cazuri cunoscute evitând aventurarea pe nisipuri mișcătoare) nu prea există motive pentru tratarea extrem de superficială a unor personaje (ce au făcut și au sintetizat tipologii) datorate lui Slavici, Delavrancea, Duiliu Zamfirescu, Sadoveanu, Gib Mihăescu, Cezar Petrescu, Ionel Teodoreanu, V. Voiculescu și atâtor altora. Chiar dacă nu a existat intenția de exhaustivitate.

Sunt însă și capitole unde amintirile calități ale doamnei Ioana Pârvulescu se manifestă din plin. Mai ales atunci când recitește literatura pașoptistă. Paginile despre Doamna B. (a lui Negruzzi) despre Niceta (lui Kogălniceanu) despre Chirițele (lui Alecsandri) se rețin pentru finețea observațiilor, pentru capacitatea de a citi altfel decât au făcut-o criticii anteriori. Stilul este nervos, fraza scurtă, la obiect, demonstrația concentrată la maximum, iar trimiterile la literatura universală sau la personaje născute mai târziu, dovedesc o adevărată erudiție folosită inspirat. La același nivel se situează și capitolele *Fidela Adela*, *Duducile și Sfârșitul alfabetului: litera T*.

Scriș pentru un public foarte avizat, dornic de rafinate critice, volumul *Alfabetul doamnelor* anunță un eseist de marcă. Probabil viitoarea carte va confirma această afirmație.

Premiul pentru Eseu



gheorghe iova

SCHIȚĂ DE PORTRET

de MIHAI ȘORA

întreținând cu el - în pofida legendei - relații publice de perfectă cordialitate.

Legenda, o ascultam (de la terți) cu disponibilitate amuzantă, evident nu fără a-i tempera exagerările.

Cât despre cărți, cinci dintre ele mi-au căzut în mână în ultima vreme, printre care și un roman ocupând săptămâni de-a rândul primul loc al topului respectivei categorii, așa cum figura acesta în „Observatorul cultural”. N-am apucat să citesc romanul, dar am citit cu delicii o carte de eseuri intitulată *Aciunea textuală - Bunul simț vizionar*. De ce cu delicii? Pentru că e o provocare. Pentru că poate fi citită de oriunde până oriunde, fără nici o ordine prestabilită, eventual și de-andaratele. Dar nu numai pentru asta. Ci și (sau mai ales) pentru că dă de gândit. Nu-i o dibuire, nu-i o luminare progresivă, nu-i o creștere înceată pe măsura înaintării în text(uare). (Cititorul s-ar lăsa desigur, în atari condiții, dus

frumușel de mână, fără nedumeriri, de-a lungul unui drum construit cu metodă și cu migală.) Ei bine, nu! E, dimpotrivă, o găsim din capul locului; o găsim în care autorul se instalează fără dubii dramatice, de natură a-i subrezi certitudinile, iar pe acestea le formulează în așa fel încât orice velleitate de replică e din capul locului descurajată.

Ca să fiu exact, trebuie însă să adaug fără întârziere că propoziții aparent disparate, aflate la mare distanță unele de altele, dau naștere din când în când unui fel de câmp electromagnetic de mare tensiune, rezolvat finalmente prin superbe fulgere în miniatură care leagă laolaltă, într-o coerență vizionară, fărâmele de semnificații risipite de-a lungul cărții.

Așa încât, stând și socotind, ajung la concluzia că legenda va descrește pe măsură ce vor spori cărțile; cât despre personaj, el riscă de pe acum să-și piardă sufixul și să devină o personalitate - evident, cu totul și cu totul aparte.

Un personaj, o legendă, niște cărți...
Personajul, îl zărisem cu ani în urmă, ba chiar îl și întâlneam din când în când de atunci încoace,

CRIZA DE IDENTITATE

de MARIANA SIPOȘ

Printr-un text civilizat prin care să-și motiveze absența (după cum am aflat chiar la Chișinău, în timpul realizării unei emisiuni TV, în 1998).

Pentru că îmi place să cred, deși știu foarte bine că nu e așa, că Uniunea Scriitorilor premiază cărți și nu autori, aș vrea să vorbesc întâi despre volumul *Frica de diferență* și abia după aceea despre autorul lui.

Într-un „Cuvânt înainte”, Vitalie Ciobanu însuși spune că e un „volum eclectic, adunând articole, eseuri și cronici literare concepute și publicate în intervalul 1992-1998 în câteva periodice din Basarabia și România: «Contrafort», «România literară», «22», «Convorbiri literare», «Flux», «Interval», «Literatura și arta», «Sud-Est», iar unele difuzate la «Europa liberă»”. (Mă întreb în acest context cum a putut diferența juriul cărțile premiate la categoria „Eseu” de volumul premiat la „Publicistică”; de altfel în anii precedenți nu se făcea această diferențiere și faptul că anul acesta s-a întâmplat altfel spune mult în și nu de bine! - despre consecvența criteriilor și despre competența și onestitatea juriilor, desemnate, se spune, prin vot secret, de comitetul director al Uniunii Scriitorilor.)

Articolele și eseurile incluse în volum sunt grupate de către autor în două secvențe ample: „Intelectualitatea și cetatea” și „Eseuri de tranziție”, cel de-al treilea capitol al cărții incluzând cronici literare care într-un fel continuă preocupările autorului, neliniștile și pasiunile sale, starea de spirit caracteristică unui autor tânăr, născut în Basarabia, care trăiește la Chișinău, dar care, așa cum vom vedea, nu vrea să fie considerat numai român (un român de gradul doi, dintr-o veche provincie românească), ci și european.

Ce reprezintă de fapt sintagma „frica de diferență” aflăm și din interviul cu care se încheie volumul în care autorul explică eseuul cu același titlu inclus în volum, eseu din care cităm: „în multe cazuri, scrie Vitalie Ciobanu, basarabeanul și-a înlocuit handicapul în fața rușilor prin frica de diferență față de români, pe care îi vede ca pe niște uzurpatori ai sistemului său de valori. Din păcate nu a lipsit nici o anumită aroganță a conașionalilor noștri din România, un dezinteres afișat, adesea cu indecență, față de problemele ce conturează în definitiv alteritatea din preajma lor” (pag. 143).

Vitalie Ciobanu vorbește și el despre „lipsa de presă și de carte românească” din Basarabia, pusă în cauză de zece ani în continuu, dar merge mai departe și subliniază consecințele din ce în ce mai dramatice, în ciuda întâlnirilor, simpozioanelor, trecerii Prutului într-un sens și altul „Dacă scriitorii români de elită au abandonat Basarabia în brațele unor Victor Crăciun și Adrian Păunescu, oripilați de succesul înregistrat de aceștia, de ce i-ar mira decalajele pe care le constată pentru prima dată la Chișinău? (...) De unde să știe basarabeanul majoritar, în condițiile de informare descrise mai sus, că există și o altă Românie, decât cea viforos încredințată sau pios-lacrimogenă, văzută la televizor? România lui Andrei Pleșu și Nicolae Manolescu, a lui Alexandru Paleologu și Octavian Paler, a lui Adrian Marino și Gabriel Liiceanu, a lui H.-R. Patapievici și Alexandru Zub?” (pag. 49).

Așadar, una din temele esențiale ale volumului este criza de identitate a basarabenilor, pe care Vitalie Ciobanu o abordează cu luciditate și fără prejudecățile cu care suntem obișnuiți de ani de zile. Mai mult decât atât, Vitalie Ciobanu nu se sfiește să spună lucrurilor pe nume, cu riscul de a fi acuzat nu o dată de Leonida Lari și grupul său de „patrioți” de trădare a intereselor naționale.

Nici cazul scriitorului Ion Druță nu este ocolit: „Mai grav și mai interesant sub raport clinic se arată a fi cazul unor așa-zisi directori de conștiință, repere valorice în fostul regim, dar amendabili astăzi, traversând o involuție



vitalie ciobanu

primejdioasă. Scriitorul Ion Druță se situează, din păcate, în această listă, acceptând să facă jocul puterii, care l-a colesit cu onoruri terestre (...) și mai ales cu promisiunea unui soclu de nezdruncinat în rezervația dintre Nistru și Prut. Astfel, într-un mod pe cât de firesc, pe atât de monstruos, independența Basarabiei față de România a devenit cauza personală a prozatorului” (pag. 28).

În alt eseu, intitulat *Destăinuirile profetului* (pag. 55), Ion Druță este caracterizat în termeni duri de Vitalie Ciobanu: „misionar navetist (între Moscova și Chișinău, se subînțelege! n.n.: M.S.), un slujitor fidel al intereselor rusești în Basarabia, un om care nu a avut niciodată conștiința de scriitor român și nu înțelege tragedia națiunii române, ci își permite să denatureze adevăruri elementare despre istoria noastră postbelică, să persifleze și să insulte România și pe români”.

Frica de diferență nu se referă doar la raporturile de identitate cu Țara (e semnificativ că pentru Vitalie Ciobanu, ca și pentru alți tineri intelectuali din Basarabia, țara este una singură, cu majusculă, în timp ce spațiul în care trăiesc e denumit *republică*, exact ca pe vremea mării *Uniuni* a popoarelor, singura deosebire e că au dispărut calificativele *sovietică*, *socialistă* din titlatură, dar sechelele lor persistă încă în mentalitatea multora de dincolo de Prut.

O altă neliniște existențială care se lasă descifrată în eseurile lui Vitalie Ciobanu se referă la cum privim, cum ne îndreptăm spre Europa. Răspunsul este cât se poate de sugestiv: „pe di-buite” (pag. 52). Autorul pledează în altă parte pentru renunțarea la „laurii mioritici” și pentru raportarea la o instanță care „transcende fruntariile comunității”, depășind astfel „tranziția și mizeriile sale” (pag. 87).

De ce nu doresc basarabenii Unirea cu România, ce a însemnat recunoașterea independenței Republicii Moldova de către puterea de la București, cum înțeleg tinerii intelectuali de la Chișinău integrarea, realizarea unirii spirituale, toate acestea constituie tot atâtea teme de meditație pentru posibilul lector al cărții care va descoperi în acest volum pagini cuceritoare prin luciditate și curaj al opiniilor, cu mult peste media opiniilor intelectualilor români (de bună credință) care vorbesc - și scriu - de ani în șir despre „frații noștri de peste Prut”, dar nu au pus niciodată piciorul în Basarabia, ignorând invitațiile pe care le primesc, mai mult, neobosindu-se nici măcar să răspundă

printr-un text civilizat prin care să-și motiveze absența (după cum am aflat chiar la Chișinău, în timpul realizării unei emisiuni TV, în 1998).

Îată de ce Vitalie Ciobanu este poate singurul scriitor care și-a meritat cu prisosință premiul Uniunii Scriitorilor, cu atât mai mult cu cât nu a avut în juriu decât poate un singur susținător (un alt basarabean - Leo Butnaru), care le-a amintit colegilor săi de existența acestei cărți de excepție.

Întâmplarea face însă ca Vitalie Ciobanu să fie autorul pentru care acordarea acestui premiu trebuie să constituie consacarea și situarea lui în prim-planul vieții noastre culturale (și politice!), printre liderii de opinie de care ar trebui să se țină seama de aici înainte. Pentru că, deși cunoscut în mediile scriitoricești, Vitalie Ciobanu a rămas pentru marele public un necunoscut. Deși semnează din 1997 o tabletă în fiecare vineri în colțul din dreapta al „României libere”, cititorii ziarului știu prea puține lucruri despre el. Nici revista „Contrafort”, care apare la Chișinău și al cărei redactor-șef este (director Vasile Gârnet), nu i-a adus consacarea pe care o merită aici, în țară (cum spune el), tocmai pentru că, deși apare cu fonduri ale Fundației Culturale Române, difuzarea revistei n-este de care se ocupă aceeași fundație n-este practic nulă. Și dacă nu circulă normal în țară (știm câte abonamente există, câte exemplare se găsesc la chioșcurile de vânzare din orașele de provincie), mă întreb cât ar mai costa fundația pentru a o trimite gratis bibliotecilor din România, în loc să zacă nedifuzată în cine știe ce subsol? Nu de altceva, dar „Contrafort” este una dintre cele mai bune reviste române din lume (ajunge ea oare la ambasade și la centrele culturale românești din lume?) și publicarea ei doar de dragul de „a sprijini cultura din Basarabia” este încă o formă fără fond, ca atâtea altele în România de azi.

Promiteam la început să spun câteva cuvinte despre Vitalie Ciobanu. Nu de altceva, dar cred că în revista „Luceafărul” este prima oară când se vorbește despre el: este născut în 1964 (Florești, județul Soroca) și a absolvit Facultatea de Jurnalistică din Chișinău în 1986. A lucrat ca redactor la Editura „Hyperion”, iar din 1993 este redactor-șef la revista „Contrafort” de care vorbeam mai sus.

Cum trăiește un intelectual ca Vitalie Ciobanu la Chișinău, care sânt preocupările lui, preferințele modelele lui culturale? Citind volumul *Frica de diferență* înțelegem de ce Vitalie Ciobanu poate fi el însuși un model: lecturi serioase, o înțelegere profundă a istoriei și a realităților ultimilor ani din România, stăgii de documentare în Occident, participări la reuniuni internaționale, călătorii în România, invitat la diverse congrese, simpozioane, reuniuni. Din nefericire, o singură emisiune la TVR i-a fost consacrată în întregime, „Dreptul la adevăr”, realizată de noi în ianuarie 1999, când l-am invitat la o dezbateră chiar cu tema „Români și criza lor de identitate”, temă care revine atât de frecvent în volumul premiat acum. Am citit, de altfel, acest volum încă de atunci, în manuscris, l-am comentat în emisiune și am anunțat telespectatorilor apariția lui. Și mi se pare semnificativ faptul că după emisiune, regizorul de studio a venit să-l îmbrățișeze pe Vitalie Ciobanu, (fapt ce nu se întâmplă prea des la televiziune, unde fiecare își vede de meseria lui!), felicitându-l pentru curajul opiniilor sale.

Premiera volumului său ar trebui să fie o asemenea îmbrățișare, dacă nu s-ar fi consumat în rutina și blazarea decernării premiilor și - fapt semnificativ - în absența autorului.

Deși nu știm din ce motive Vitalie Ciobanu nu a fost prezent în sala Teatrului Național pe 5 iunie a.c., ne place să-l mai cităm o dată, în contextul acestei absențe: „Dar oare n-am călătorit destul în ultimii ani? Nu ne-am întâlnit la nenumărate festivaluri și ocazii de premiere?” (pag. 49)

Să fie acesta un prim semn al dezamăgirii și resemnării unui posibil lider de opinie de care Țara are atâtea nevoie, nu doar la festivaluri și premieri?

Să ne fie nouă până într-atât *frica de diferență*?

MĂRTURII PENTRU URMAȘI

de SANDRINO GAVRILLOAIA

Socotind interviul nu doar o specie publicistică de imediată actualitate, ci și o mărturie demnă de interesul urmașilor, George Arion ne propune în masiva sa culegere, **O istorie a societății românești contemporane în interviuri**, editată de Fundația „Premiile Flacăra România”, o radiografie a ultimilor 25 de ani din secolul al XX-lea românesc (și nu numai). Un sfert de veac, deci, de (aproape!) neîntreruptă activitate gazetărească și de contacte cu personalitățile vremii. Interviurile cerute în numele revistei „Flacăra” și, implicit, „personajele” solicitate sunt catalogate în două volume.

Primul tom cuprinde perioada 1975-1989, iar cel de-al doilea se oprește la anul 1999, anul tipăririi prezentei ediții. După cum suntem avertizați, parte din aceste dialoguri au apărut și în alte cărți ale autorului (este vorba de cele trei volume de interviuri editate în 1979, 1982 și 1987) sau în antologii asemănătoare de tipul **Literatura română în interviuri, Romanul românesc în interviuri** etc.

Se crede că interviul este un gen ușor de bordat. Aparent, însă, pentru că e nevoie de o serioasă documentare, uneori tenacitate, iar alteori trebuie să intri într-o anume disponibilitate sufletească pentru a obține de la interlocutor răspunsurile dorite. În plus, e de dorit să fii un gazetar dacă nu cu multă experiență, măcar cu o vastă respirație culturală. În **Interviu cu mine însumi** (1982), George Arion își răspunde la întrebarea „Ce e un interviu...” astfel: „Pentru oricine ar trebui să fie o modalitate de a investiga realitatea. Există însă, din păcate, gazetari care încearcă să pătrundă în memoria publicului agățați de numele unor personalități. De aceea, ei folosesc interviul numai pentru a atrage atenția asupra lor, neinteresându-se cu adevărat de cel pe care îl abordează, folosit doar ca un pretext de a se pune pe ei înșiși în prim-plan. Îmi place să-mi închipui că întrebările mele au țintit spre zone de larg interes atât pentru contemporani, cât și pentru cei care vor veni după noi (...).” În perioada comunistă, interviul ajunsese o specie incomodă. Ziaristul, interviueatul și editorul foloseau diversele „tehnică” ale epocii pentru a mima „deplina libertate”. Chiar și așa nu toate personalitățile puteau fi abordate și nu toate interviurile luate puteau fi tipărite.

În anii '80, cuvântul „interviu” ajunsese - ca atâtea altele - să fie interzis. George



george arion

Arion ne mărturisește că a fost nevoit „în special în perioada 1975-1985” să pună întrebări „pe care n-aș fi avut nici un îndemn să le adresez, iar majoritatea interviueaților nici un imbold ca să răspundă la ele”. Desigur, pe atunci numai așa se putea face gazetărie, iar incitantele mărturii ale scriitorilor, artiștilor, regizorilor, actorilor și oamenilor de știință din perioada 1975-1989 n-ar fi putut ajunge până la noi. Din păcate, autorul acestei culegeri de interviuri a îndepărtat excrescențele epocii (referirile la congrese, aniversări, conferințe naționale) poate pentru a nu ne plictisi sau poate pentru a nu și pune într-o lumină defavorabilă interlocutorii. Poate... Dar atunci mărturiile se constituie mai puțin ca documente ale vremii. N-ar fi fost rău să se indice, acolo unde mai era posibil, data exactă a consemnării dialogului, data apariției în revistă sau, măcar, poziția extirpărilor făcute. Pentru tinerii zilelor noastre sau pentru cei care urmează să fie istorici, sociologi, lingviști, cercetători și istorici ai literaturii, artei și teatrului, aceste amănunte ar fi fost dacă nu interesante, măcar pitorești pentru „culoarea” epocii. Autorul s-a străduit să ne evoce „culoarea de epocă” prin câteva fotografii sau prin câțiva interviueați de care astăzi nu ne mai amintim (Nicolae Stoian, de pildă, declară că se socotește un militant care „fiind depotrivă un activist în organizația de tineret sau în cea de partid, publicist și autor al câtorva volume de versuri, n-a făcut, în fiecare postură publică a sa, decât

să schimbe armele”). Alteori, apar frânturi de „culoare” în mărturiile unor scriitori ca Eugen Barbu (care pomenește de plagiat). Pentru înțelegerea exactă a epocii trebuie relatat și cazul profesorului N. Manolescu, care, acordând un interviu într-un moment dificil al biografiei sale, a avut surpriza de a i se se fi introdus, fără știre, un citat din „iubitul conducător”. Numai așa a reușit, fără să fie întreat să facă față acuzelor de „anistorism”, foarte grave la vremea aceea.

Cel de-al doilea volum include, preponderent, interviuri cu politicieni, reprezentanți ai societății civile, manageri, oameni de afaceri, români și străini, diplomați etc. Toate aceste confesiuni ale VIP-urilor tranziției noastre mi se par mult mai puțin interesante din perspectiva anului 2000. Interesantă mi se pare acum evoluția unor „personaje” interviuate și înainte de '83: Ștefan Augustin Doinaș, Alexandru Paleologu, Eugen Simion, Alex. Ștefănescu.

Pentru istorici, pentru cercetătorii literari sau, pur și simplu, pentru fanii unor scriitori, actori, regizori, cântăreți etc. interviurile lui George Arion constituie o remarcabilă galerie de portrete (deși amănuntele biografice sunt mai puțin prezente). De cele mai multe ori, aceste mărturii sunt însoțite și de fotografiile epocii. Uneori și de lămuririle (posdate) ale autorului. Personalități ca Alexandru Philippide, Șerban Cioculescu, Marin Preda, Eugen Barbu, Fănuș Neagu, Nicolae Breban sunt apelați în mai multe ipostaze, iar parte din aceste confesiuni constituie azi neprețuite documente literare.

Folosind diverse trucuri gazetărești (fie din proprie, ludică inițiativă, fie din capriciul interlocutorilor), George Arion ne propune o gamă incitantă de dialoguri, interviuri realizate în tehnici diferite: relatarea din memorie (discuția avută cu Noica în 1980, la Păltiniș), autointerviul, povestirea (unei repetiții din 1976, condusă de Ciulei, la **Pescărușul** lui Cehov), interviul fără întrebare (Darie Novăceanu, 1984), întrebări propuse de către cel care urma să fie interviueat (Aurel Baranga, 1976), rememorarea (părintele Ioan Iovan de la Mănăstirea Recea).

În bună măsură, oamenii cu care autorul a intrat în dialog depun mărturie asupra operelor, talentului, traiectoriei sau epocii lor. Încercând să-i descifreze pe alții, George Arion ajunge să se dezvăluie pe sine: o conștiință a vremurilor sale.

CĂLĂTORIE ÎN PRAFRICA

de OANA FOTACHE

Nu știu copiii de azi cum sunt, dar eu, când mi-amintesc de vremea copilăriei mele, parc-o văd pe tovarășa educatoare punându-ne să învățăm poezii... educative („Un copil politicos / E cu lumea cuviincios / El salută pe oricine / C-așa e frumos și bine“); sau pe tovarășa învățătoare, indicându-ne „lecturile suplimentare“ pentru vacanță, pe care noi, școlarii, le amânăm până-n ultima zi. Noroc cu mama și tata, care-l citiseră pe Creangă, și-l citau deseori: „dacă-i copil, să se joace“ și... să citească ce-i place! Așa că n-am prea avut încredere în cărțile zise atunci „pentru copii“, care mi se păreau mai potrivite pentru oamenii mari, și invers. (Mai târziu, m-am bucurat când am citit într-un eseu al lui Borges că destinul cel mai frumos al unei cărți „serioase“ e să ajungă în mâinile copiilor - cum s-a întâmplat cu *Don Quijote*, *Moby Dick* și atâtea altele.)

Ba nu, știu totuși un lucru: copiii de azi sunt mai norocoși. Unii dintre ei ar putea chiar să primească drept premiu, la sfârșit de an școlar, *Râsul ocrotit de lege*, cartea de poezii a doamnei Grete Tartler (CR 1999, copertă și ilustrații de Vasile Olac). Și cred că o să le placă la fel de mult ca juriului Uniunii Scriitorilor, deși din alte motive. Juriul, de pildă, poate că a apreciat aluziile intertextuale la clasicii Andersen sau Morgenstern (vezi, între altele, *Vânzătorul de flori de gheață* și *Mare-i grădina!*), experimentele în tradiție dadaistă (să mi se ierte oximoronul!) din *Foarfece de făcut poezii*,



grete tartler

sau ironia la adresa tradiționalelor exemple de abecedar (gen „Ana are mere“) din *Bufnița și cioara*. Micii cititori vor fi încântați de concertul animalelor din *Gluma muzicală* (p. 32) sau de explicația numărului la substantiv din *Singular și iepural* - răspunsuri potrivite „de ce“-urilor lor. Oricum, jucăușa Prafrica, țara Scorțoșoarecelui și a

Cuișoarecelui, a celor trei di-iezii, a veverițului și porto-mânzului va fi pe placul tuturor. Aici, râsul e ocrotit de lege, fiindcă „salcia plângătoare se oprește din plâns / dacă-n ea se urcă un răs“; un urs și o ursă pot primi o bursă, iar matematica se joacă nichitastănescian („Ariciul la plug“, „Numărătoare de oi“). Invenția verbală, figurile de sunet, ghicitorile lingvistice surprind prin combinația de rafinament și inocență. În *Bal la baltă*, de pildă „...Crapul, pătrime, / fuge și eu știu că / îl aleargă-ș știucă. / Scrumbie, guvid / în trei se divid - / fac un triolet / dansând menuet. / Lipăie lipanul, / calcă greu calcanul / și dansează racul / cu trei fâri, săracul! / Peștii-ferăstrău / nici nu cântă rău / și bilete taie / pentru o lescaie“ (p. 44).

Volumul încântă și prin diversitatea formulelor poetice. Muzica e una din temele preferate ale autoarei (vezi și delicatul *Concert în ou*). Câteva poezii folosesc ingenios structura fabulei sau „ilustrează“ zicale (mățele de azi nu se mai uită în calendar, ci la TV!). *Cad merele* e un superb pastel care trebuie citat în întregime: „Cad merele, cum ar bate / împărății chinezi într-un gong: / după dinastia Ping, / dinastia Pong. // Frunze de viță veche bogate, / cad peste noi în șezlong. / Pregătește-ți paleta! Cu mii de carate / joacă toamna ping-pong“ (p. 28). Tenta nostalgică, de altfel, colorează discret *Râsul ocrotit de lege*. Lipsa de convenționalism a cărții definește și ilustrațiile și punerea în pagină: de câte ori e nevoie, formatul se sparge, pagina se lungește (foaia se foiește, mai bine-zis), să facă loc gâtului girafei, iar rândurile urmează capriciile prafricanilor certăreți și ghiduși. Dacă vă place aici și vă doriți să rămâneți prizonieri în Prafrica (care e un fel de Scandinavie „cu josu-n sos“!), înseamnă că „Pariul“ care încheie volumul a fost câștigat.

Premiul pentru Literatură pentru Copii și Tineret

UN PREMIU PENTRU MAMA, TATA, UNCHIU' STELU ȘI CHIRIL

de DANIELA ZECA BUZURA

S-ar zice că, vezi bine, orice prozator tânăr și mai ales la începuturile sale, își ia personajele din familie: părinți, bunici, frați, vecini și prieteni - numai buni ca să „exersezi“ când ești pregătit pentru prima carte.

Cu totul fals. Lidia Handabura a scris două volume de proză scurtă și abia la acesta, al treilea - *Povestiri din anul Cometei. Un unchi nervos și câteva întâmplări cu o Skoda ieșită din uz* - a îndrăznit să se uite în urmă, undeva peste umăr, spre copilăria nu foarte îndepărtată și de-aici, gata cartea, un fel de manual al întâmplărilor cu Babușca, mama Mira și tata Ștefan, Tataie și tanti Berta, Lali și verișorul Otto Ferencz. În orice caz, o familie fericită, deși „în casă suntem toți adoptați, aliați, împrumutați cu dată fixă. Și e chiar suspect cât de bine ne înțelegem toți, de atâția ani. În felul acesta se poate forma oricând o echipă, pe orice stradă, care echipă să trăiască apoi în pace, pentru aceeași cauză, ca la un meeting“.

Ca să nu încapă dubii, suntem avertizați cum că povestirile sunt doar „pentru copii și pentru rafinați“, în timp ce vocea auctorială, în bună tradiție postmodernistă, mimează permanent inocența, uimirea și dezinteresarea, așa cum îi stă bine unei fetițe când povestește despre tot ceea ce constată că se întâmplă în jur. Ea nu interpretează, ci relatează - ceea ce este altceva -, adică menține tonusul povestirii, dozează culorile și taie scurt acolo unde firul



lidia handabura

mărturisirii ar vrea să se despletească, fiindcă unul dintre meritele evidente ale prozei scrise de Lidia Handabura este știința proporției, obținerea desenului din contururi puține, dar sigure și reprezentative.

Ironia subtilă și inocentă atât de bine jucată în discurs fac deliciul fiecărei întâmplări dintr-un

univers aparent previzibil, cel al familiei, ori, și mai bine spus, al clanului, căci încap aici frați, mătușă, vecinul dresor de porci, verișorul de la oraș, bunica de-a doua și cei trei câini ai unchiului nervos, posesor al unei vechi mașini Skoda.

Faptul că întâmplările se petrec „în vremea Cometei“ le dă acestora un aer de irealitate provocatoare, unde Mamurul, împreună cu alte arătări ale ficțiunii, circulă liber din somnul agitat al Babușcăi până în ușa băii, pentru că atunci când „curge apă în cadă și nu mai auzi nimic altceva, diverși mamuri să bage capul să se uite cum te speli“.

Cu alte cuvinte, Copilăria și Ficțiunea, ca și vârstele diverse pe care copilul-narator le-a traversat sunt cercuri concentrice între care schimbul de mesaje se realizează cu ușurință. Nimic nu pare imposibil și, totuși, la un moment dat, logica lumii adulților o ia cu mult înaintea percepției copilului care observă și povestește: „Toată lumea știe cum râd copiii când nu înțeleg bine de ce se râde în jur, dar simt că trebuie să ia parte și ei la veselia generală. Râd aiurea, forțat, puțin prea strident, caricatural. Un răs schematic, ca o formulă. N-au inflexiuni, n-au nuanțe, râd rău. Un răs răutăcios, chiar dacă n-au nici o intenție și, de altfel, nici o idee despre ironie. Așa am răs și noi, ca bufonii, ca să atragem atenția că totul e ridicol și absurd. Deși nouă nu ni se părea deloc pe atunci“.

După *Hurlupul și Povestiri cu Tereza*, acest al treilea volum de proză scurtă îi certifică autoarei vocația. Devine de necontestat faptul că Lidia Handabura e o scriitoare cu talent viguros, care ar fi interesant de urmărit în desfășurarea pe spații epice mai largi. Pe deplin cunoscătoare a propriilor resurse, prozatoarea nu dă semne că s-ar grăbi să facă prea curând trecerea de la povestire la romn, dar nici nu trebuie, cred, să ne grăbim în a-i interpreta menținerea în genul scurt drept o inhibiție.

„VIITORUL E MACULATURĂ“

de MARIA LAIU

Că o curiozitate, dacă am privi cu ochii „oamenilor statistici“ inventați de Vlad Zografi (personaje din **Viitorul e maculatură**), am putea constata că numele care s-au impus în dramaturgia noastră postdecembristă nu mai vin dinspre tărâmurile filologiei, filosofiei, istoriei etc., ci dinspre acelea ale fizicii, matematicii, politehnicii... (Horia Gârbea, Saviana Stănescu, Dan Mișu, Vlad Zografi însuși).

De asemenea, putem să recunoaștem că, deși în vremea din urmă piesele românești contemporane și-au regăsit oarecum locul pe scenă (prin nume ca Dumitru Solomon, D.R. Popescu, Iosif Naghiu, Horia Gârbea, Vlad Zografi...), nu cele premiate la diverse concursuri au fost preferatele regizorilor sau ale directorilor de teatru. Ba chiar așa spune, dimpotrivă, cu unele excepții care nu contrazic regula. Regizorii se justifică spunând că, de cele mai multe ori, sunt luate în considerare (mai ales când e vorba de Premiile Uniunii sau ale Filialelor Scriitorilor) texte cu valoare literar-estică și mai puțin cu calități dramatice. Așa că ele nu pot fi montate. Din păcate, nici soarta pieselor distinse în cadrul Galei UNITER, unde juriul este format din oameni de teatru, nu au o soartă mai bună.

În acest an, Premiul Uniunii Scriitorilor pentru teatru a fost acordat (alături de Horia Gârbea) lui Vlad Zografi, pentru volumul **Viitorul e maculatură** (Editura Humanitas, 1999). Numele său este cunoscut. A făcut chiar vâlvă la un moment dat. Una din piesele sale, **Petru**, a fost pusă în scenă de două ori, la intervale mici de timp (Teatrul de Nord din Satu Mare, Teatrul „Bulandra“ din București). A fost înregistrată la Radio. Imediat după aceea, a fost montată, la T.N.B., **Regele și cadavrul**. Dramaturgie de idei, scrisă cu nerv, cu spirit. Fără conflict, mai mult filosofie. Și totuși a urcat la rampă.

Cartea din urmă pare însă a fi trecut neobservată până acum de către artiști. Nu am auzit de vreunul dintre cele trei texte cuprinse în ea să fi făcut disputa regizorilor. Nu știu nici măcar dacă Teatrul Național Radiofonic, instituție mai atentă cu talentele abia afirmate, să le fi băgat în seamă. Mi se pare cel puțin curios, pentru că, în timp, autorul a câștigat ceva ce-i lipsea la început aproape cu totul: știința de a crea relații între personaje, de a da valoare unui conflict (chiar dacă acesta nu este într-un tot definit), puțința de a-și struni tondeii în replici scurte, penetrante, rareori lăsându-l să zburde în monoloage. E adevărat că imaginația scriitorului încă se mai dezantăuie schimbând rapid sumedenie de planuri (asta se poate realiza cu destulă greutate pe scenă), că unii eroi au concretețe, sunt teridici, în vreme ce alții sunt abia schițați



vlad zografi

(**Viitorul e maculatură**). Dar aceste neîmpliniri pot fi lesne îndreptate de mintea ageră a unui director de scenă. Mă miră, dar, că nici **Viitorul e maculatură** și nici monodrama **Sărută-mă** nu am auzit a fi fost cuprinse în repertoriul vreunui teatru. Se susține, în schimb, cu mult aplomb, că nu avem piese de actualitate, că autorii noștri nu au încă puterea de a se detașa de evenimente ca să aibă o privire lipede asupra lor și să le poată diseca precis ca un chirurg. Aș recomanda **cârcotașilor Viitorul e maculatură**. Are de toate: sarcasm, satiră, ironie. Are chiar și adâncimi psihologice. Are chiar și o umbră de poveste: un jurnalist elvețian, Julien Rougier (care, până la urmă, se dovedește a nu fi atât de elvețian, cât mai ales român, și nici atât de jurnalist, cât mai ales un diavol pus pe rele), vine însoțit de un inginer de sunet, Aldo Bernini, și de un cameraman, Willy Schwinger (și ei români și drăcușori) pentru a face împreună un film despre „România zilelor noastre“. Însă aici mizeria atinge perfecțiunea, este chiar mai concludentă și mai adevărată decât în iad, așa că drăcușorii nu mai au pe cine corupe, nu mai au ce să surpe și atunci, pentru a nu sta degeaba, s-au hotărât să țină cursuri de morală.

O lume delirantă, o lume fără principii, o aglomerație de cerșetori mincinoși și de președinți ai unor fundații filantropice ce-și ajustează veniturile pe seama sărăciei enoriașilor; o lume alienată în care cei puțini neatinși de boala parvenirii se retrag în fața ecranului calculatorului inventând personaje perfecte, „oameni statistici“; o lume stricată în care adevăratele valori au pierit, în care dragostea nu mai există. O lume care pare a

și căuta salvarea la spitalul de nebuni, adică acolo unde oamenii încă mai știu să se asculte nepărându-li-se bizar faptul că li se vorbește despre idealuri, despre miracolul vieții.

Monodrama **Sărută-mă**, text stufos, însă teribil de generos pentru un actor matur (foarte potrivit și teatrului radiofonic) aduce în prim-plan tot destinul individului însingurat, hulit, gonit. Eroul este lepros și a pierdut, din cauza bolii, totul în afară de o imensă luciditate cu ajutorul căreia evaluează comportamentul semenilor săi. Concluziile sunt deprimante: oamenii se pot compătimi, se pot ocroti, se pot răsfăța între ei numai câtă vreme îi simt pe ceilalți mai slabi. Îndată ce se crede că suferi de vreo boală ușoară ești copleșit cu atenții: „Pentru că eram foarte bolnav. La patru ani am fost operat de hernie. La șapte mi s-au scos amigdalele. La zece apendicele (...) Din cauza bolilor, părinții mă răsfătau. Aniversările mele erau un fel de sărbători oficiale...“ (pag. 99). Însă dacă *îndrăznești* să te îmbolnăvești de-a binelea, vezi cum cu încetul vor dispărea cu toții din jurul tău, măștile pline de bunăvoință cad una câte una;... atunci când am luat lepra m-am simțit salvat(...) Spectacolul a fost suspendat! Ordin de sus: Dumnezeu a oprit spectacolul! Gata! Nu mai jucăm nici un rol! (...) Lepra m-a salvat. E o boală scârboasă și incurabilă. Și mai ales tranșantă. Eu am căpătat o mască hidoasă, dar toate celelalte măști au căzut imediat și definitiv. Iar Ema a devenit o soție nenorocită. Ceea ce, de fapt, fusese de la început. De data asta, însă... Cine se poate preface că iubește un lepros?!“ (pag.102 - 103).

Ultima piesă din volum, **Creierul**, mai puțin împlinită după părerea mea, descrie aceeași societate măcinată de un rău incurabil. Un medic, mare specialist în neurologie, și asistentul său devin „paznici de creiere“ într-o policlinică superdotată. Ei au grijă ca oamenii să nu înebunească, pândindu-le gândurile intime cu ajutorul unor copii fidele ale creierelor. În aparență avem de-a face cu o luptă pentru cucerirea unei lumi perfecte. În realitate, aceasta este bântuită de aceleași racile: meschinărie, dorință de îmbogățire. O lume robotizată față în față cu una măcinată de patimi abjecte. La fel de triste amândouă. Supuse pieirii.

La lectură, volumul lui Vlad Zografi m-a impresionat; mă întreb cum ar arăta aceste texte pe scenă. Oare chiar să nu le descopere nici un regizor bogăția de semne?! Sigur că un premiu prestigios ca al Uniunii Scriitorilor înseamnă mult în palmaresul unui autor, dar menirea lucrărilor dramatice rămâne totuși aceea de a vedea luminile rampei.

FAȚA „EN ROSE“ A NIMICNICIEI

de OCTAVIAN SOVIANY

Textele pentru teatru ale lui Horia Gârbea incluse în volumul **Decembrie**, în direct ilustrează formula farsei politice, al cărei semn distinctiv îl constituie absurdul, orchestrat aici mai curând cu o ironie domoală decât cu exacerbare de către un autor capabil să guste cu secrete frisonări de estet spectacolului abjecției universale. Căci Horia Gârbea nu este cătuși de puțin oripilat de lipsa de noimă a lucrurilor, iar locul „luptei cu absurdul“ este luat, în piesele sale, de poziția estetică pentru comicul „negru“, astfel încât dramaturgul compune mici „diorame“ în care răul este „fixat“ cu o voluptate de entomolog amuzat, ce întreține tainice legături de complicitate cu personajele sale, a căror sarabandă grotescă încântă prin diformitate o inteligentă exacerbată, predispusă să ia act cu umor de malformațiile cele mai terifiante ale substanței morale. În consecință, „monștrii“ din scenetele dramaturgului mai mult amuză decât neliniștesc, ei au aerul unor marionete burlești, dar nu lipsite de o anumită grație, iar timbrul general al acestor minisuri în tonalitate de farsă enormă este un soi de jovialitate în care se regăsesc parcă ecourile mai îndepărtatei tradiții caragialești. Atmosfera textelor din volum caracterizându-se printr-o artificialitate extremă, cu atât mai mult cu cât autorul transformă uneori, așa cum se întâmplă în **Capul lui Moțoc**, comedia puterii într-o comedie a literaturii pe parcursul căreia citatele, parafrazele și aluziile livești se îngrămădesc cu o vervă infatigabilă, conducând la anularea liniei de demarcație dintre lume și piroferă. În consecință, lucrurile și umbrele lor scrise se vor amesteca într-o totală devălmășie, iar realitatea va fi „ruptă“ în permanență de intruziunea vocilor scripturale, care fantomatizează puterea și transformă politicul (prin răsturnarea raportului canonic dintre text și istorie) într-un simplu pretext pentru literatură. Amestec hilar de **Mășterul Manole**, **Alexandru Lăpușneanu**, **Hamlet** și nu numai, **Capul lui Moțoc** ilustrează, într-o cheie bufă, ca și prozele lui Horia Gârbea, fabulosul scriptural, recurgând la binecunoscutul procedeu al „parodiei“ (în accepțiunea atribuită termenului de Linda Hutcheon), simptomatic pentru poetica post-



horia gârbea

modernismului. Jocul intertextual fiind împins aici până la ultimele lui consecințe și generând efecte de un comic irezistibil, al cărei instrument este de regulă „enormitatea“ de sorginte livrescă, născută din tehnica adărilor de citate și dacă în **Capul lui Moțoc** dramaturgul este mai aproape de comedia literaturii, care „fantomatizează“ politicul, convertindu-l într-un balet de marionete, piesa **Decembrie**, în direct reia, de data aceasta cu alte mijloace, tema lipsei de consistență a unei istorii care nu e

decât iluzie și minciună, simplă mașinare de apariție. Ea dobândește aici dimensiunile „marelui mecanism“ despre care vorbea Jan Kott, transformând subiectul uman într-o păpușă umanoidă, ceea ce face ca victima și călăul, stăpânul și sclavul să fie în egală măsură lipsiți de autenticitate, astfel încât ei se convertesc „permanent unul în celălalt, într-o mișcare ca de vârtje“ ce nu face decât să certifice încă o dată, și încă o dată jocul absurdului pe care se întemeiază mișcarea istoriei. Politicul devine așadar în această piesă a lui Horia Gârbea teatrul de desfășurare al unei sarabande de simulacre care ilustrează mecanismul înstrăinării, de realizarea umanului „prins“ în marele angrenaj al minciunii și înșelătoriei universale. Istoria dobândește, la rândul său, caracterul unei uriașe mistificări, pretext al unor „puneri în scenă“ burlești, astfel încât, așa cum se întâmplă și în **Capul lui Moțoc**, granița dintre ficțiune și realitate este abolită, iar comedia puterii se metamorfozează într-o fabulă care ilustrează motivul lumii ca text. Această fugă spre spectral capătă însă în cele din urmă ceva din dimensiunile unui sortilegiu care, operând cu aspectele fantomatice ale unei realități derealizate, încearcă să-i confere morții aparențele viului, așa că teatrul lui Horia Gârbea va aluneca, în mod previzibil și necesar, către farsa lugubră și către resursele comicului de „morgă“ ce își extrage esențele din percepția unei lumi de cadavre aproape vii, așa cum se întâmplă în ultima dintre piesele cuprinse în volum, **Cafeaua domnului ministru**, unde lipsa de consistență a unei istorii transformate într-un „teatru de umbre“ se convertește în *rigor mortis* iar procesiunea de „simulacre“ ce populează spațiul politicului se colorează cu vioieșii sinistră a unui balet macabru. Personajele dramaturgului nefind, aici și aiurea, decât epifaniile umanoide ale golului și ale morții ce regentează o lume ce a căpătat tot mai mult aspectul spectral al textului și nu este, în fond, decât un uriaș număr de iluzionism. Accentul particular al viziunii lui Horia Gârbea decurgând din faptul că spectacolul absurdului e perceput aici într-o notă de bonomie, de jovialitate amuzată, dramaturgul înfățișându-se în cele din urmă, cu o vervă neobosită, fața „en rose“ a nimicniciei.

Premiul pentru Ediții Critice

“HRONOGRAFUL“ LUI PĂTRAȘCU DANOVICI

de MIRCEA ANGHELESCU

Interesul cititorului român din veacurile trecute n-a mers numai către istoria națională, desfășurată în secolele XVII și XVIII în pagini memorabile ale marilor noștri cronicari, ci și către evenimentele petrecute în lumea întreagă și mai cu seamă în colțul nostru de continent, în Balcani; e normal de aceea ca sursele utilizate, folosite ulterior ca modele pentru scrieri autohtone de istorie universală, să fi fost cele mai bine informate și mai apropiate, respectiv cele grecești. Cel mai răspândit cronograf de acest fel, care a fost compilat și tradus în românește pe la mijlocul secolului al XVII-lea, pentru un membru al puternicei familii a Cantacuzinilor moldoveni de către trei-logofăt Pătrașcu Danovici (bucovinean de origine), este o combinație a două cronografe grecești: al mitropolitului Dorotei al Monembaziei, scris la începutul secolului al XV-lea, și cel al cipriotului Matei Kigalas, datând de la începutul secolului al XVII-lea, care a oferit partea cea mai importantă. Zecile de manuscrise ale acestei compilații care s-au păstrat arată cât de utilizată a fost ea în mediile cele mai diverse, în special ca lectură edificatoare și instructivă; acest fapt poate să sugereze că o serie de anecdote, legende și fabule au intrat de aici în circulația literaturii istorice și populare românești: **Istoria Troadei**, viața lui Constantin cel Mare, legende orientale - care provin probabil din spațiul indian - și altele.

În lumina acestor fapte evocate aici pe scurt, devine mai evident de ce cronograful a fost de foarte multă vreme considerat drept important pentru istoria culturii noastre; semnalat întâi de către Timotei Cipariu, în 1858, el a fost ulterior studiat de către Moses Gaster, și apoi de o serie de istorici cunoscuți, precum Demostene Russo la începutul secolului nostru, apoi Iulian Ștefănescu și, mai recent, Doru Mihăescu și Paul Cernovodeanu. Textul acestui cronograf însă n-a fost niciodată tipărit integral; au văzut lumina tiparului, de cele mai multe ori în condiții total necorespunzătoare, abia câteva fragmente, mai ales legende hagiografice, tipărite în decursul timpului de către Vasile Grecu, Em. Grigoraș, Dan Simonescu. Este acum mai ușor de înțeles de ce este importantă pentru istoria cul-



gabriel ștrempel

turii noastre această voluminoasă ediție, prima ediție completă a **Hronografului**, realizată de către profesorul Gabriel Ștrempel și publicată în două mari volume de Editura Minerva, în 1998 și 1999; ea oferă în sfârșit unui mare număr de cercetători - istorici, istorici literari, folcloriști, specialiști în antropologie culturală și imagologie - textul necesar pentru investigațiile lor, fără a-i mai supune la chinul recurgerii la manuscrise.

Cercetător reputat în spațiul literaturii române vechi, al paleografiei și codicologiei (trebuie reamintit că domnia-sa este autorul celor patru volume

ale **Catalogului manuscriselor Bibliotecii Academiei**, care cuprinde descrierea a peste șase mii manuscrise, și al unui foarte prețios index al copiștilor de manuscrise până la 1800), Gabriel Ștrempel este și un foarte cunoscut editor de texte vechi opere fundamentale ale literaturii române din secolele trecute, precum cele ale lui Antim Ivireț sau Axinte Uricariul, au fost tipărite pentru prima oară în ediții științifice, cu un aparat critic corespunzător, datorită efortului și priceperii sale deosebite. Ediția **Hronografului den începutul lumii** a presupus o îndelungată familiarizare cu problemele textului, răspândit în peste cincizeci de manuscrise și mai multe variante; în circumstanțele în care una dintre cele mai vechi copii era imposibil de utilizat fiind fragmentată și deteriorată, iar alta inaccesibilă datorită lipsei de cooperare a bibliotecii în Harkov care o deține, alegerea variantei editate s-a oprit asupra unui manuscris din Biblioteca Academiei ms. 86 datând de la sfârșitul secolului al XVII-lea. Obligat de condițiile materiale, editorul renunță să mai compare versiunea tipărită cu alte variante și textul este lipsit de note filologice; cele peste șase sute cincizeci de pagini mari ale ediției sunt însă însoțite de un „glosar“ lămuritor pentru arhaisme, iar principalele probleme de ordin filologic sunt detaliate în cuvântul introductiv al editorului, după curioasă analiză istorică a operei și prezentarea compilatorului român sunt făcute în studiul introductiv al istoricului Paul Cernovodeanu.

Hotărârea juriului Uniunii Scriitorilor de premia această ediție nu este nici întâmplătoare, nici superficială: ea răsplătește o lucrare dificilă, a cărei lipsă de „spectaculozitate“ este compensată de importanța sa efectivă în istoria culturii românești și, în același timp, încununează o activitate îndelungată și meritorie într-un domeniu depreciaț (mă refer la aspectul material), în care competențele se câștig greu și numai prin acumulări. Activitatea de o viață a domnului Gabriel Ștrempel, membru de onoare al Academiei Române, este pe drept recunoscută și acest premiu; cel care și-a petrecut o jumătate de veac aplecat asupra manuscriselor vechi românești are drept la recunoștința noastră și a celor care vor urma.

O CARTE CUCERITOARE

de MARIA IROD

Cornel Ivanciuc (nimeni altul decât destoinicul „Şef Birou Investigaţii” de la „aşezământul cultural” „Academia Caţavencu”) a debutat cu un volum de povestiri (**Cartea cuceririlor**, Editura Cartea Românească, 1999). Apariţia editorială este relativ târzie, la 13 ani de la debutul literar (1986, în revista „Ramuri”, tot cu proză scurtă). Poate că tocmai această perioadă de timp scurtă între cele două evenimente explică stilul matur şi sigur, ce caracterizează volumul de faţă.

Între cele patru povestiri - **Pătru din Stele**, **Gloanţele lui Van Moos**, **Secretul scării lui Iacov** şi **Răscoala piticilor de grădină** - nu există o legătură explicit formulată, dar impresia că ele pot funcţiona atât de sine stătător, cât şi ca episoade într-un proiect epic mai amplu, nu poate scăpa atenţiei cititorului.

Reperle spaţiale şi temporale în care e ancorată naraţiunea sunt recognoscibile (Marmafia este, desigur, Maramureşul, Sighet - oraşul natal al autorului -. Bucureştiul precum şi alte nume de localităţi, româneşti şi străine, apar ca atare în text), iar personajelor le e dat să treacă prin momente cheie din istoria secolului al XX-lea.

Deşi cartea nu-şi propune să fie o saga, povestirile (sau capitolele) vorbesc despre oameni ale căror destine se întretaie şi între care se poate stabili fără greutate o legătură, chiar dacă aceasta nu este impusă de vreo constrângere a structurii epice, ci mai degrabă lăsată la latitudinea cititorului. (La arma urmei, e o carte de proză scurtă, nu un roman).

Povestirile se situează undeva, la graniţa dintre real şi fantastic, acel fantastic care nu este o mascare a născocire artificiale, ci restul de poezie ce se degajă



cornel ivanciuc

din realitatea însăşi. Să le citeşti, lăsându-te condus de capriciul frazelor - când şerpuitoare şi insinuate, când abrupte şi directe - presupune un exerciţiu permanent de adaptare a dispoziţiei receptive, căci stilul autorului este uimitor de elastic, iar schimbările de registru se petrec cu uşurinţă. De altfel, în lumea compozită care răsare din paginile **Cărţii cuceririlor** o astfel de instabilitate e tot ceea ce poate fi mai natural.

Firul naraţiunii începe prin 1961 (cu **Pătru din**

stela), când Vasalie Ona, un ţăran de la marginea Sighetului refuză să se înscrie în colectiv, şi se ţese, cu întreruperi şiocolişuri retrospective, până la mineriada din iunie '90 (**Răscoala piticilor de grădină**). Istoria, inclusiv cea personală, a mărunţilor eroi, e o sursă inepuizabilă de miracole pe care textul le învie în realitatea paginii. (Glonţul unui francţiror irlandez îi pedepşeşte implacabil pe cei vinovaţi de crime de război, isteria nazistă se înrudeşte cu furia sacră a omului-lup din mitologia germanică, un cadru al Ministerului de Interne inventează un dispozitiv de decodare a gândurilor întipărite în cerea din ureche, piticii de grădină (i.e. minerii) invadează Bucureştiul şi îngenunchează Piaţa Universităţii sub „apocalipsa ciocanelor”.

Cartea cuceririlor aruncă în luptă pentru cucerirea cititorului arme precum: magia împreunărilor ameţitoare de cuvinte, de o irezistibilă frumuseţe: „Sfios ca nu măr, Todoro luă în mână soarelei, precum racul în răzmeriţă, cu luna în mână stângă şi cu amintirea Mărdălinei în cealaltă”, umorul (de redactor la „Caţavencu”) infuzat în substanţa povestirilor şi tâşnind, nu în ultimul rând, din porecele fabuloase ale unor personaje: Baba Vântului (cerşetoare, fostă învăţătoare), Prافل de pe tobă, M-am născut ca să nu-mi fie frică de câini, La pohta ce-am pohtit, Ceara mamei voastre, astăzi şi mâine (securişti), un intertextualism subtil: Vasalie Ona şi Ziorea de Ziuă îşi împărtăşesc dragostea cu vorbele înmiresmate din **Cântarea Cântărilor**.

Ioana Părvulescu - de a cărei recomandare beneficiază volumul - are dreptate când spune că personajele cele mai puternice şi mai vioaie din **Cartea cuceririlor** sunt cuvintele. Cornel Ivanciuc este un mare magician al limbajului care pune cuvintele să execute acrobaţii (servind acum unei subtile dispute teologice, iar peste câteva rânduri unor fantastice blesteme dialectale) spre deliciul cititorului. Cartea pe care a scris-o este cu adevărat cuceritoare.

Premiul pentru Debut

Conceptul de poezie repus în lucru de Gabriel Coşoveanu (**O generaţie pierdută?**, Editura Scrisul Românesc, 1999), rămâne unul inseparabil de o filosofie intuitivă. Citându-l pe B. Croce, autorul studiului crede încă în „cosmicitatea” adevărată a poeziei autentice. Dar acest reducţionism/anacronism poetologic este doar enunţat. Terenii în care autorul reface „poetica hibridă” a lui Geo Dumitrescu, una de criză şi tranziţie, sunt numeroşi şi diferiţi: proteic, eclectic, pluralist, impur, evresc, biografic, pragmatic (în sensul lui R. Rorty, citat şi el: particularul, contingenţa, contextul, ironia, adecvarea înlocuiesc adevărul; citatorul nu precizează dacă e vorba de adevărul filosofic, etic sau poetic), minimalism, antimetafizic („antimetafizic şi în textele cele mai grave”), metafizic („poemul expune condiţia metafizică a spiritului uman”; problematizare „metafizic-expresionistă”; *metafizica cotidianului* - H. Lefebvre), antipoetic, antiliric, elegiac, oralitate, ironie, sarcasm, patetism esenţial, grav („gravitatea întotdeauna a poetului”), „vag” mesianism, mit întreg poemul este un mit parafrizat”; „mit smogonic”; „edificiu mitologic viabil”), catologic, esoteric („cult misteric” al lui Hermes).

Autorul crede că „este necesar să ne desprindem de concepţia conform căreia poezia ar fi sesizată exclusiv de pe poziţii estetice”. De aceea, pare că se delectă cu contextul socio-literar (unde, când, cum?): „perioadă intolerantă, dirijată, de multe ori, de idei estetice”, pe traseul discursiv de la antimetafizic la marxismul exclusivist. La „Albatros”, Geo Dumitrescu se simţea şi el suspendat între autonomia esteticului, etnicul generând ethosul, implicarea orală în social. Iar la revista „Gândul nostru” urma „arta curată”, dar nega forma, desigur urmând să se re-forma în direcţia regăsirii unor forme noi.

„Ideologia domină poetica eclectică desfăcută de Geo Dumitrescu. Mă întreb dacă, excluzând diferenţa specifică, nu aflăm în literatura noastră doar poeţi eclectici? E urmărit, aşadar - iată

„PO-ETICA” LUI GEO DUMITRESCU

de MARIAN VICTOR BUCIU



gabriel coşoveanu

premiu declarat reducţionist a cărţii -, „modul în care canonul ideologic absoarbe canonul literar, într-un context tranzient”. Sunt totdeauna, în mod salutar, expuse şi rezerve faţă de ideologic, poetul „mutând discursul liric spre apele înşelătoare ale ideologiei partinice”, exegetul especificând că „nu mai puţin just e să recunoaştem scăderile provocate de presiunea ideologiei stângiste”, identificând un „stângism alimentat de antifascism” cu „accente de

milantism-marxizat”. Totuşi, poemelor şi mai ales articolelor de proletcultism, deşi recunoscute, nu li se transcrie nici titlul. Autorul studiului, la origine teză de doctorat pe un subiect propus de Al. Piru, finalizat sub conducerea lui E. Negrici, îşi disimulează ingeniu şi ingenios înclinaţiile de dreapta, scriind despre un poet şi o generaţie (a)trasă, prin teroarea istoriei, la stânga socialist-comunistă.

Cu aplombul imuno-dependenţei de o întinsă informaţie standardizată, Gabriel Coşoveanu scrie fără a contesta vreo opinie critică, într-un presupus Eden consensual al comunităţii noastre interpretative - vai, atât de sfâşiată. Debutantul practică şi *lectura inversă*, dar susţine reconstrucţia contextuală, în ipoteza lucrativă a generaţiei vârstnice că asediul contextului ar fi creat astăzi un „artificial sentiment belicos în lumea literară”. (L-a comentat, totuşi, de curând, în „Ramuri”, empatic şi patetic, pe revizionistul hiperactiv, susţinător al *est-eticii*, G. Griguru). Dar contextul literar românesc, care era totalitar, este aşezat, cu surprinzătoare naturaleţe şi fără vreo traumă asociativă, în cel universal şi democratic. Fie american - *Generaţia Beat*, a ludicului subversiv şi exilului intern -, fie englez - sindromul Jimy Porter, al rebelului fără cauză, privind înapoi cu mânie antiburgheză; la noi, de-a dreptul proletară. Astfel, autorul îşi alcătuieşte cartea, citind printr-o „grilă de lectură transdisciplinară” şi pornind de la context (socio-istoric, teoretic, literar), psihologia poetului, stil (observă *ruptura stilistică*, palinodia, iar despre ironia socratică şi litotică, în sensul lui Jankelévitch, scrie în două capitole distanţate, 2 şi 5), limbaj/real, temă (un capitol despre „figura erosului ca prizonier al retoricii”).

DIN NOU DESPRE OPTZECISM...

de MARIA IROD

... și - s-ar putea continua - din nou despre postmodernism, conceptul-vedetă care aproape că nu poate lipsi din nici o dezbatere privind cultura contemporană. Cele două *isme* apar, de altfel, și în titlul cărții de debut (**Optzecismul și promisiunile postmodernismului**, Editura Paralela 45, 1999) a Mihaelei Ursa. Autoarea este asistentă la Catedra de Literatură Universală și Comparată a Facultății de Litere din Cluj-Napoca și studiul pe care ni-l oferă e într-adevăr marcat de metoda comparatistă: deși obiectul cercetării îl constituie optzecismul, deci un fenomen al literaturii române, aria de cuprindere a lucrării e mult lărgită de referințele abundente la alte literaturi precum și de solide incursiuni teoretice care se întind de la *tel-quel*-ismul francez la postmodernismul american.

Eseurile Mihaelei Ursa au fost scrise, după cum mărturisește însăși autoarea, pornind de la un impuls subiectiv: "în apărarea acelei vârste a literaturii române la care mă întorc întotdeauna recunoscându-mă, chiar dacă nu-i aparțin biologic: generația optzeci". Așadar, textul nu își propune inventarierea manifestărilor europene ale postmodernismului, ci descrierea modului cum optzecismul se raportează la acestea. Mai mult, autoarea consideră că "fixația" culturii române față de literatura anilor '80 e mai interesantă și mai importantă decât un eventual răspuns cert la întrebarea: există sau nu un postmodernism românesc? Poziția pe care o adoptă Mihaela Ursa în legătură cu încadrarea strictă și fără rezerve a optzeciștilor în curentul postmodern e mai degrabă sceptică. Descifrarea corectă a similitudinilor și diferențelor dintre literatura optzecistă și contextul mai larg al postmodernismului nu este, firește, o întreprindere ușoară. Autoarea studiului de față pornește însă în această "aventură" cu prudență și discernământ, susținându-și permanent argumentația cu un aparat teoretic bogat (care acordă destul spațiu și unor contribuții românești la analiza fenomenului postmodern: Liviu Petrescu, Monica Spiridon, Gheorghe Perian etc.).

Concluzia spre care ne conduce cartea este că acuza de textualism, atașată destul de des scriitorilor optzeciști, și pe care, de altfel, autoarea o declară de la bun început drept improprie, este într-adevăr doar un mod reducionista de a privi lucrurile, atâta timp cât "principiul textului autogenerativ în sine, sec și sterp, nu intră între obsesiile optzeciste". Experi-



mihaela ursa

mentalismul tehnicist este, mai degrabă, asumat pentru a fi apoi depășit de căutarea unei modalități optime de "restituire a subiectivității". Optzecismul nu este în nici un caz un calc românesc al unor mode occidentale și, în delimitarea lui de posibile influențe, autoarea evidențiază câteva aspecte relevante: propensiunea optzeciștilor către un nou umanism integrator care acordă șansa unei poezii antropocentrice (spre deosebire de postmodernism care respinge orice *centrism*), finalitatea ontologică ascunsă în spatele aparentului joc textualist, precum și nostalgia scrisului inaugural, a literaturii "reale" care înfățișează lumi.

Dincolo de aceste precizări și nuanțări teoretice foarte necesare, lucrarea Mihaelei Ursa conține și

noi lecturi din câțiva scriitori optzeciști: Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu, Ștefan Agopian, Ioan Groșan, Gheorghe Crăciun, adunate în partea a doua, intitulată **Cartea jocului și a disperării**. Aceste lecturi nu sunt studii ample, ci eseuri concentrate în care, fiecărui autor discutat, îi sunt descoperite câteva trăsături distinctive. Astfel, Mircea Cărtărescu nu este un textualist tipic, în schimb deschide "poetica generației spre acel postmodernism care înseamnă, pentru scriitor, depășirea granițelor dintre teritorii, ștergerea lor sub semnul metaforei androginului"; Mircea Nedelciu este primul adept al "unui nou mod de angajare socială prin scris", preocupat să redea prozei "funcția comunicativă"; Ștefan Agopian caută să descopere acea "gramatică liberală", după ale cărei legi - diferite de cele reale - moartea nu mai are neapărat ultimul cuvânt în destinul cuiva; scriitura lui Ioan Groșan este fals antropocentrică, individul dizolvându-se, de fapt, "în text chiar în momentul când pare să se fi instalat în centrul lui"; la Gheorghe Crăciun, "aventura căutării trupului" se împletește cu încercarea de a recupera o scriitură vitală, "bântuită de aerul stenic al naivității culturale".

Pe lângă dovada erudiției autoarei (familiari-zată, după cum se vede, cu teoriile critice occidentale și românești), cartea Mihaelei Ursa oferă și destule exemple de observație ingenioasă și spirit asociativ: popularitatea talk-show-ului, de pildă, este privită ca una dintre manifestările "dizgrației lui Narcis", prin discreditarea autosuficienței psihice și convertirea studioului TV într-un spațiu carnavalesc unde "ochiul se delectează descoperindu-se în dimitația sau vicul aproapeului"; la rândul lui discursul comunismului, cu eforturile lui aberante de a înlocui realitatea sordidă cu o imagine triumfătoare, prefabricată, e văzut prin prisma definiției pe care Jean Baudrillard o dă postmodernismului: "epistemă a simulării", cu alte cuvinte, producere a realității prin intermediul ideologiei.

Cu toate că își asumă riscul deloc neglijabil de a aborda subiecte atât de controversate și de intens discutate, Mihaela Ursa trece cu bine testul și produce o carte cu idei care, deși nu sunt de o originalitate spectaculoasă, sunt clare și bine susținute. De menționat că pentru volumul **Optzecismul și promisiunile postmodernismului** Mihaela Ursa a primit, în 1998, marele Premiu al Asociației Scriitorilor din Cluj pentru debut în critica literară.

Premiul pentru Debut

POETUL ȘI FIARA

de GABRIEL COȘOVEANU



alexandru ioan

Sign, totuși, al normalității: poetul demonic din Spatele dezinteresatului (material) om numit Alexandru Ioan, specie rară de anahoret boem, cum numai insularitatea provincială oferă, poate publica „bilanțul” său de mizantrop exersat zeci de ani pe claviatura optimizată pentru a performa **Dies Irae**. Prin **Scriptura sinucigașilor** (Scrisul Românesc, 1999), târziul debutant îi revoltă atât pe metafizici și orfici, cât și pe „epidermicii” postmoderniști, căci proiectul său, ignorând jocurile mișcării literare, absoarbe doar cronică neagră a masochismului și inconștienței omeneste. Ca să nu mai vorbim de publicul amator de eufonii cu semn, desigur, parodic sau ironic - acesta va fi scandalizat de amazonul dejecțiilor izvorite din scriitorul monod, obstinat rascolitor de materii putride, căruia M. Cărtărescu, pentru consecvența imagistică, i-ar spune *tardo-modernist*. Radicalitatea gândirii „puriste” (un purism al ochirii umorului și bagatelizării) trădează o asumare tensionată a existenței până în preajma imploziei.

Alexandru Ioan e necruțător cu sine, mărturisind, *ne-îndreptățirea* „ramurii obscure”, dar, în egală măsură, își denunță specia decavată, năclăită în biologism imund, trăitoare sub „Duhul Căldurii și-al Putreziciunii”. Singurul orizont posibil: Judecata de Apoi, și aceea văzută cu nu prea mare încredere, căci damnatul presimte, bogomilic, faptul că Marii Responsabili originari vor ajunge la un compromis. Or, nihilistul, exclusivistul poet nu dorește vreo atenuare/ negociere a vinei sale - el tânjește după o tutelă unică, a Fiarei, fără mixturi cu proiectul cristic. Redempțiunea îi pare cel mai departe față de viața dusă de el și de semenii, ca un fel de efect fără cauză. De aceea, înțelesul dat de el „onestității” lirice incumbă constanța autosituării, cu vehemență, în zona dispensabililor ce seamănă izbitor cu aparițiile grotesce din Henry Miller. De peste tot se ițesc trupuri diforme ale căror capete rânjite, cu un ochi masochist și cu celălalt sadic, înjură, blasfemiează, iar martorul-părtaş, în cel mai bun caz, se prăbușește de uimire: „Ce facem cu oamenii?/ Cu toți?”. Coerența, întâmplătoare, a unor întrebări, poate deruta: discursul e sincopat, discontinuu, urmând *logica visului sau a disperării*, fără a ceda, însă, o clipă, dintr-o tensiune dublu incomodă - pentru emițător, vizibil scârbit de fișa întocmită pe seama decadenței „sfârșitului istoriei”, dar și pentru cititor, ale cărui rațiuni minimale de existență sunt călcate în picioare frenetic.

Deznădejdea este etanșă, lubricitatea asjiderea. Cel care se teme că o femeie i-ar „fura greață” verbalizează la limita suportabilului, fără ca limbajul său ori verde să scandalizeze neapărat; *energia con-*

naște”, înflorează burghezul. Monologistul Vasile Vlad își spunea „lighion”, propunându-și să renunțe la orice utopie, spre a se instala în „țipăt”. Alexandru Ioan trece de țipăt, prin bolboroseală, ca să atingă pragul sticlos al *revenirii* dintr-o gravă rătăcire, comunicând sibilinic experiența de înrefuzat de moarte.

Iov frânat pe drumul dintre nenorocirile car curg și exprimarea coprehensiunii sale, poetul comite gesturi „slave”, în care vodca Fiarei potentează *kiefu* și aspirația spre un *chef* spasmodic, irațional. Uneori face pe iluminatul sordid ce stupefiă cezarii și desfide Poruncile, ca Rasputin: „Smintitu între Mine Alexandru și Ioan/ Căci a Mea e Im-părăția”. Alteori, tangent la Nichita („De n-aș rătăci în altă Carte/ Că fibra-i Celei-de-a-Opta-i Pământul/ Și e numai dulceață amoriță de fiare”), Alexandru Ioan rânjește la celebrele păpuși inventate de „Maica Rasia”, căci ele au o viață secretă pentru neinițiați, ba chiar o forță, specifică mecanismului c imită viul, de care ar trebui să ne speriem de-a binelea. Automatele, de altfel, circulă în voie prin versuri, scăpate de sub control („cu cheița înghițită” aflate însă în bune relații cu Fiara insidioasă, executor al lui Nenea Angnelache și-al altor ultrascurpuloși. Sindromul Angnelache pare boala supremă asemenea unei plăgi fără vindecare, de natură celc. descrise în Vechiul Testament, ce mută paginile dinspre incantația neagră către imaginea malaxrului kalfian.

Nu o lume „citiță” dezabuzat, ca în filmul tuturor scârbelor, **Trainspotting**, ni se arată, ci *viziune*. Sinucigașii ce amână actul necrestines pentru a-și definitiva „scriptura” par locuitorii unui univers post-atomic, mutanți jelind valorile umanității apuse definitive. Poetul este aici trogloditul la Borges, cu flash-back-uri din perioada „vie” „delicventă” a omului, devenită, acum, simplu interval de stagnare în intermندی. Vocea e suspendat. „Vorba unei muște de vierme de cal: «Zi-i să tacă». Ce rămâne? Rămâne ca Fiara să-i aducă pe toți aceiași „credință”: sinuciderea. Alexandru Ioan, la a fi vreun satanist ori autist, crede în potențialul revelator al stărilor limită și al fluxului de impresii nestilizate create de acestea. Ca și cum n-ar fi destule are și talent.

UN ACT DE CURAJ SAU UN ACT DE CULTURĂ?

de STAN VELEA

Cu câțiva ani în urmă, în 1996, prestigioasa Editură Univers săvârșea un act de curaj intelectual, publicând în colecția "Clasici ai literaturii moderne" primul roman de succes, **Ferdydurke**, aparținând scriitorului polonez Witold Gombrowicz. Cunoscut pe malurile Dâmboviței îndeosebi de către specialiști, în străinătate se afirmase mai demult drept una dintre cele mai interesante și complexe personalități ale secolului al XX-lea. Acest debut de bun augur, consfințit ca atare de premiul Uniunii Scriitorilor pentru traduceri și de ecurile stărnite în conștiința cititorilor, a fost urmat, în 1999, de apariția următoarelor două proze, **Trans-Atlantic** și **Pornografie**, receptarea creației românești încheindu-se în acest an, 2000, cu tipărirea **Cosmos**-ului. Traducerea deloc ușoară a acestor romane de concepție modernă și-a asumat-o Ion Petrică, polonist cu mai vechi state de serviciu în câmpul literaturii polone, la cunoașterea căreia, în mânia, a contribuit de-a lungul anilor prin studii interpretative și transpuneri mai mult decât meritorii. În consecință, Uniunea Scriitorilor i-a acordat recent, pentru a doua oară, premiul pentru traduceri, de astă dată, pentru cele două cărți tipărite în 1999. Se răsplătește astfel truda asiduă, întinsă pe mai mulți ani, a translatorului, iscusința artizanală și intuiția talentului care l-au ajutat să rezolve în chip fericit, cu acuratețe și limpezime, nenumăratele probleme ridicate de derularea labirintică a episoadelor. Într-un cuvânt, o muncă de durată cu rezultate pe măsură, textul românesc avansând aproape mai fluent decât originalul polonez. Un act de curaj se transformă astfel, paradoxal, într-un reputat act de cultură.

Alături de Olga Zaicik, care a tradus anterior **Jurnalul** și dramaturgia, lui Ion Petrică îi revine principalul merit în familiarizarea cititorilor de la noi cu problematica operei acestui mare scriitor contemporan. Concepute în tehnica modernă a lui *io frante*, toate cele patru romane: **Ferdydurke**, **Trans-Atlantic**, **Pornografie** și **Cosmos**, au în centrul atenției aceeași problematică a luptei împotriva formelor degradante. Deosebirea fundamentală dintre ele constă în delimitarea cu precizie a domeniului, de fiecare dată altul, pe care-l acoperă reverberațiile schemei antinomice: eu și ceilalți, în lăuntrul personalității autorului ipostaziat în narator și personaj. Cel care a produs cea mai mare vâlvă, zguduind pur și simplu conștiințele compatrioților, **Trans-Atlantic** se referă, în concretețea ntrigii, la anii petrecuți în Argentina; fără a fi o magne fie și precară a diasporei poloneze din această țară. *De facto*, finalitatea romanului este alta, aceea de a reexamina cu ochi critic stilul de viață, forma poloneză, care l-a hotărât să rămână în străinătate și împotriva căreia se va arăta întotdeauna neînduplecat. Desigur, investigația este întreprinsă în perspectiva referențială-comparatistă a mentalității europene și universale. Nu este greu de închipuit că, în atare împrejurări, au fost antrenate în discuție în primul rând marile valori istorice și culturale, aproape sacralizate în memoria și emoționalitatea întregului popor. Așadar, problemele seosebit de delicate ținând de conștiința națională, venite să revizuiască anacronismele vieții poloneze. Când să-i distrugă "copilăria", Gombrowicz voia în apt să smulgă individul din realitatea strict poloneză, locală și primitivă, să-l facă un om liber și natur spiritual, capabil să facă față înfruntării cu lumea și istoria. Fiindcă este într-adevăr o copilărie a te împăunezi mereu cu Polonia și trecutul ei de slavă, în loc să te desprinzi de ea și să realizezi alori cel puțin pe măsura înaintașilor, care devin astfel o frână în calea dezvoltării.

În apărarea acestor idei, cheamă la rațiune și decât imparțială pe amatori de reuniuni festinate, îndemnându-i să înlăture toate obstacolele ce-i împiedică să-și descopere și să-și înfăptuiască mirile eului autentic. Acțiunea demitizantă nu ebuie să ocolească nici măcar spiritele conducătoare ale națiunii în vremurile de restriște. "Geniile! se adresa cu ardoarea polemică a unui nou apostol. a dracu' cu geniile acestea! Ce mă interesează pe



ion petrică

mine Mickiewicz? Voi sunteți mai importanți pentru mine decât Mickiewicz, voi, cei vii. Nici eu și nici altcineva nu va judeca poporul polonez după Mickiewicz sau Chopin, ci după cele ce se petrec și se spun în această sală. Așa cum se prezintă lucrurile, Chopin și Mickiewicz vă folosesc doar pentru evidențierea micimii voastre, deoarece voi, cu naivitatea unor copii, fluturați mereu pe sub nasul străinătății plictisite pe acești polonezi numai pentru a vă întări simțământul stîrbit al valorii și a-i spori temeinicia. Sunteți rudele sărace ale lumii, care se străduiesc să-și impună sieși și altora". Reclama, deci, nici mai mult, nici mai puțin, decât măsurarea valorii polonezilor în viață prin faptele lor, nu prin cele ale străbunilor.

Este tocmai ceea ce susținea și în **Trans-Atlantic**, o parodie a voroaiei clasiciste. Pe fundalul presiunii colective asupra individului, dorea ca acesta să-și poată păstra umanitatea pe care se sprijină numai atunci când ajunge la eul său cel mai adânc. Iar asta presupune să fie independent și credincios lui însuși, naturii lui. Să reacționeze la stimulii din afară nu ca polonez, om de partid, adept al unei ideologii și apărător al unor idealuri ori interese, ci numai ca om în acord cu firea lui nefalsificată. Iar asta înseamnă, de exemplu, că nu poate nutri sentimente și convingeri artificiale doar pentru că acestea folosesc interesele poporului. Dacă vrea să-i apere pe polonezi de Polonia, o face pentru că formele existenței colective sunt gravate de vicisitudinile unui destin nemilos, purtând amprentele slăbiciunii și ale violentării, ale deformării, de care compatrioții trebuie să se dezbare pentru a fi ei înșiși, mai puternici, astfel și mai adevărați. Poporul alcătuit din asemenea entități superioare, mândre și nesofisticate, este cel pe care ar vrea să-l opună Gombrowicz civilizației apusene.

Evident, în sfera abstracțiunilor filozofice, absolute și speculative, raționamentele autorului, *pro domo sua*, au desfășurări logice, convingătoare. Într-o lume reală, însă, caracterizată prin relativitatea la toate nivelurile, asemenea teoretizări intelectualiste își pierd considerabil din atracție și valabilitate, conducând la singularizări primejdioase și autoeliminare. Dar nu numai atât, dovedindu-și virtualitățile într-adevăr dăunătoare în situații propice, ele sunt primite cu nedumerire și ostilitate de conaționali, care le sancționează cu promptitudine și fermitate; deși uneori pot fi neîntemeiate. Bruscat în integritatea ființei intime prin dărâmarea idolilor, oricât de vechi, poporul poate reacționa haotic și necruțător. Așa s-au petrecut lucrurile în realitate și cu **Trans-Atlantic**, care a fost catalogat de detractori ca un "pamflet al ideii de patrie", "satiră a Poloniei interbelice", "răfuială cu conștiința

națională" sau o "critică a defectelor naționale" etc., autorul fiind socotit "renegat, dușman și trădător". Lămuririle prozatorului, apărute în lunarul emigrației din Paris, "Kultura", au fost salutare, restabilind cumpăna dreaptă. **Trans-Atlantic** nu este opera unui filozof ce oferă situații infailibile, ci a unei conștiințe patriotice elevate, îndreptate reconfortant spre viitorul țării. Din toate câte puțin: satiră, tratat, dramă, distracție ori absurd, rămâne totuși o emanație personală; Gombrowicz a scris întotdeauna numai despre el însuși.

În aceeași poetică a romanului declarat ritos auctorial, se plasează și **Pornografie**, o relatare în tonalități umoristice a unor momente imaginare din timpul ocupației germane. Recunoscând că n-a mai văzut Polonia din 1939, prozatorul introduce factologia sub semnul derizoriului convențional, al literarității, excluzând astfel din start orice pretenție de valoare documentară și realism; nu și de verosimilitate. Necesitatea executării unui trădător potențial, pentru a nu-și deconspira tovarășii de acțiune, scoate la lumină slăbiciunile omenești reale ale unor monștri sacri ai mișcării de rezistență. Cu aceeași cutezanță frondistă, autorul încearcă să deslușească, în această "parodie constructivă", un fel de "roman rural blajin", mecanismele care conduc personajele mature la altitudini contrare celor scontate; cumpănirea și responsabilitatea specifice vârstei, naturale, sunt subminate de lașitate și egoism, totul fiind lăsat în seama unui flăcăiandru fără experiență. Distrugerea aurei eroice, care însoțea întotdeauna pe luptătorii din ilegalitate, constituie o blasfemie tot atât de gravă ca și desacralizarea personalităților ilustre din istoria neamului. Adevărul, oricât de dureros, era absolut necesar pentru eliberarea conștiințelor tarate de formele fără conținut, anacronice, pentru înariparea lor în nobila competiție pentru dobândirea statutului de *homo universalis*. Dar pentru înfăptuirea acestui ideal al multor minți înaintate, individul trebuia să se desprindă de orice convenții stânenitoare, alienante, deci și de cele familiale, și să creeze altele. Gombrowicz, în ultimul său roman, **Cosmos**, o narațiune cu alură detectivistă amintind de **Posedații**, în care *alter ego*, în triplă calitate de scriitor, narator și personaj, tinde să scoată lucrurile și întâmplările de contact imediat de sub imperiul absurdului conformist și să le redea sensul pierdut, reintroducându-le astfel într-o normalitate rațională și reală antrenantă. Un roman care nu povestește o istorie, ci care se face singur în timpul scrierii, relatând despre facerea istoriei, a realității, fie și artificiale și poticnite câteodată, care ia ființă din asocierile mentale ale personajului-autor.

Recapitulând, romanele lui W. Gombrowicz se înregistrează în estetică europeană modernă, cu care se va relua legătura în Polonia anilor '50, după înlăturarea modelelor normative ale realismului socialist. Proza unei singure teme atotcuprinzătoare, frecventată aproape monografic: interacțiunea conflictuală dintre individ și formele existențiale care-i înăbușă și închircesc esența omenească, ea se aglutinează în jurul unui singur personaj, autorul însuși, cum a afirmat-o de atâtea ori. Pentru înțelegerea finalității ideatice, prinsă într-o fabulație premeditat nonconformistă, alambicat parodică și absurdă, s-a apelat, în majoritatea cazurilor, la prestigioase suporturi bibliografice, precum Joyce, Kafka, Freud, romantici celebri, existențialism, psihologism și alte direcții literare contemporane sau anterioare. Rezultatele neîndestulătoare, limitate, îndeamnă spre concluzia că drumul cel mai sigur pentru înlăturarea măștilor barochizante de tot felul și decodarea semnificațiilor majore, este totuși considerarea operei în relație de interferență nemijlocită cu biografia intelectuală. Pronunțat autoscopică și inovatoare, epica romanescă îndeosebi, alături de teatru, i-a asigurat lui Gombrowicz un loc reputat în literatura de avangardă a Poloniei, nu numai dintre cele două războaie. Alături de St. Witkiewicz și Br. Schulz, cum îi plăcea să remarce.

MONUMENT LITERAR

de CLAUDIA GOLEA

Scris începând din 1972, încheiat în 1974, dar nefinisat încă până în 1975, când a survenit moartea violentă a autorului, romanul **Petrol** a apărut de-abia în 1992. „Roman“ nu este termenul cel mai potrivit. Autorul însuși, deși pornise cu gândul de a scrie un roman, recunoaște în final că **Petrol** este o Carte, Cartea a cărui gen contează prea puțin: „E un roman, dar nu e scris cum sunt scrise romanele: limba lui e aceea care se folosește în studii critice, în anumite articole jurnalistice, în recenzii, în scrisorile particulare sau chiar în poezie“. Este o carte despre tot ce a aflat Pasolini în viață, despre el însuși, sentimentele față de sine însuși și autoanaliză: „Protagonistul acestui roman este cel care este, și, aparte analogiile dintre povestea lui și a mea, sau a noastră - analogii ambientale sau psihologice (...) - el îmi repugnă“. Pasolini este cel care, până la urmă, definește cel mai bine genul scrierii sale: „e preambulul unui testament, mărturia acelei brume de cunoaștere pe care cineva a acumulat-o, și e complet diferit de ceea ce se aștepta el că este!“.

În repetate rânduri Pasolini amintește de caracterul atotcuprinzător, neintegrabil practic în nici un gen literar, al operei sale: „Am început o carte care mă va ține ocupat ani de zile. Poate tot restul vieții mele. Nu vreau să vorbesc despre ea... de ajuns să se știe că e un fel de *summa* a tuturor experiențelor mele, a tuturor amintirilor mele. (...) E nimic ceea ce am făcut de când m-am născut, în comparație cu opera uriașă pe care o continui acum: un Roman mare de 2000 de pagini“.

Această lungă introducere a fost necesară pentru a vă anunța acum următoarele: cartea sau „romanul“ lui Pasolini este compus din „ciorne“, unele foarte elaborate, altele prea puțin. „Povestea“ este, în mare, aceea a lui Carlo, un



Ștefania Mincu

personaj dedublat. „Disocierea schizoidă este cea care divide în două o persoană, adunând în A unele trăsături și în B altele etc.“ Există astfel două povestiri, cea a lui A și cea a lui B, Tetis și Polis, relatată ca și cum aceștia nu ar fi același Carlos, ci doi oameni separați. Homosexualitatea și dorința de decădere se remarcă la ambele personaje, scenele abjecte intercalându-se în narațiune.

„El reușește să se degradeze fără limite“ ne explică autorul. „Dorința lui este acum să facă dragoste cu douăzeci de bărbați, nici mai mult nici mai puțin.“ Povestea încearcă să se continue cât mai coerent posibil, dar, în final, nu se ajunge decât la concluzia: „Îngerul îl vindecă. B redevine bărbat și fasciștii ființe omenești. Acum că sunt

locuiri, trebuie să se hotărăscă ce-i de făcut. Hotărăsc ca totul să continue ca înainte“??? Ce-o mai fi și asta? se poate întreba - pe bună dreptate - cititorul. Un posibil roman. Pasolini nu a avut însă timp - și poate nici intenția - să-l finiseze și această înșiruire de „ciorne“ a rămas nu un rebut, ci efectiv suma imensă dar dezordonată a experiențelor și cunoștințelor sale. Unele dintre ciorne sunt minunate pasaje cinematografice. Nu am întâlnit niciodată o redare mai expresivă a imaginii decât în **Petrol**-ul lui Pasolini. Să-l lăsăm însă să vorbească pe regizorul-scriitor: „Era o zi din cale-afară de frumoasă. După trecerea aceea de nori, se înseninase iar, și soarele strălucea liber, fără ca nimic să se interpună între oraș și lumina lui. (...) Se întâmplă deseori, efectiv, ca lumina să fie așa de absurdă, de tihnită, de adâncă - făcând culoarea cerului de un albastru perfect și limpede, aproape marină, încât îți dă impresia că nu ține de prezent, ci de un trecut revenit la suprafață ca prin minune“; „În acest timp lumina strălucea suverană, iar căldura punea o culoare brună pe lucruri în pacea acelei după-amiezi, așa de actuală, deși noi știm că aparține trecutului“.

Cartea publicată la Torino în 1992 nu a ajuns să aibă, așa cum concepea autorul inițial, 2000 de pagini, ci numai 600. În 1999 a apărut ediția românească a **Petrol**-ului la editura constănțeană Pontica, în traducerea Ștefaniei Mincu. În mod firesc, Uniunea Scriitorilor a răsplătit eforturile și priceperile traducătoarei fără de care nu am fi avut posibilitatea să accedem la acest atât de complicat și imens text, un adevărat monument literar și totodată cântecul de lebedă al lui Pier Paolo Pasolini. Este important să apreciem la justa lor valoare eforturile și talentul literar atât de alături al celor fără de care comunicarea inter-culturală nu ar fi posibilă. Mulțumiri, așadar, Ștefaniei Mincu.

Premiul pentru Minorități

POEZIE ȘI EXPERIMENT

de LUCIAN BĂDESCU

Unul dintre copiii teribili ai poeziei scrise în limba sârbă în România deceniului opt, Slavomir Gvozdenovici, și-a pus semnătura, în ultimii douăzeci și cinci de ani, pe două duzini și mai bine chiar de volume - culegeri de versuri, traduceri realizate din poezia sârbă și din autori români contemporani, pe antologii ale poeziei sârbe și românești etc. Exegeții textelor lirice ale lui Slavomir Gvozdenovici, nume de prestigiu în România și Iugoslavia, n-au întârziat, de altfel, să remarce buna alăturare a preocupărilor autorului - comunicarea, firească, între poezie și munca benedictină a traducătorului, a autorului de antologii, a universitarului preocupat de cartografierea spațiului literar contemporan.

Baladist memorabil, în primele culegeri de poeme, autor de stanțe cu accente rapsodice în care intră, la concurență, referințe la evenimente de interes comunitar, la o geografie culturală și o istorie imediat identificabilă, Gvozdenovici avea să evolueze, până la apariția volumului recent, **Și. Poezii** (Editura Hestia), după o „logică“ în care determinant se poate vădi elementul



slavomir gvozdenovici

„culturală“. Culegere consemnând o fază experimentală, și se află, așadar, la capătul unei expe-

riențe lirice tentante, deopotrivă, de trecerea în revistă, epică și epigramatică, a mărunțului eveniment biografic ori a unor fapte memorabile ale istoriei, ca și de „esențe“, la propriu și la figurat. Ceea ce înseamnă, dacă este să ne oprim strict la poemele volumului menționat, o preocupare manifestă de edificare a unui limbaj poetic sugestiv prin lapidaritate - și, nu o dată, prin extrema simplitate a recuzitei poetice -, printr-o „retorică“ identificabilă prin câteva componente minimale: „vânt. turbure. idioți./ ce mai. pocitaniile. în susul apei.neg./ înalță cetății. (cele moarte. epitete)/ culmile. stăpânul./ shakespeare. abia. odiseu. dar./ și. împăratul dușan. vâna. fiare./ cu-ndemânare. cupa de aur./ muntele. strâmt. într-un tâmpit“ (poezii. la masa stăpânului).

Ar putea fi vorba, în tot ceea ce face acum Slavomir Gvozdenovici, de o artă a sugestiei, de un discurs marcat de o subtilă turnură ironică a frazelor lirice -, nu în mai mică măsură, însă, de un mod de a vorbi, analogic, despre literatură Constructor și spectator detașat al propriului scris, liricul marchează, în felul său, un sfârșit început de partidă: limbajul poeziei se cere, s-a zice, cu fiecare carte, cu fiecare autor, reinventat

POEZIA MATURITĂȚII

de MAGDALENA LASZLO-KUȚIUK

Cu mulți ani în urmă, Mihailo Mihailiuc a debutat ca scriitor de limbă ucraineană printr-o plachetă de versuri. Se intitula **Intermezzo** și apărea în 1971 la Editura Kriterion. Se părea că poezia va însemna doar un episod trecător din viața lui. Fiind o fire înclinată spre o viziune dinamică a lumii, asaltat de procesul caleidoscopic al desfășurării faptelor din lumea exterioară, M. Mihailiuc s-a îndreptat spre expresia în proză. A publicat în 1974 volumul de proze scurte cât se poate de romantice **Câmp alb, prea alb**, apoi a riscat și a izbutit pe deplin în roman **Nu crede în zăpădul păsării de noapte**, 1981, marcând un punct de referință în literatura de limbă ucraineană din țara noastră, fiind urmat curând de un alt roman, **Pod fără balustradă**. Dar nici în proza epică nu a perseverat, "parcă paralizat" de lipsa unui public pe măsura mesajului său. Și-a concentrat efortul spre un dialog cu cititorul prin articole critice, în care se adresa direct celorlalți scriitori, publicate mai apoi în volumul **Cuvânt despre cuvânt**, 1983, și, se pare, că nici până azi nu a încetat să-i completeze aceste analize și polemici. Ca să nu mai amintim de prodigioasa sa activitate publicistică.

Iată de ce publicarea volumului de versuri **Clopotarul**, în 1999, deci la 28 de ani după apariția primului, a fost pentru mulți o surpriză. Însă, dacă ne gândim mai adânc, a fost o necesitate în cadrul dezvoltării atât de organice a personalității sale creatoare.

M. Mihailiuc este un versificator abil, o dovadă este și volumașul său pentru copii **Motanul de lângă poartă**, 1975. Nu ușurința versificației era ce i-a lipsit în anii aceștia, ci o scânteie care să transforme încărcătura lirică, perceptibilă chiar și în romanul său parțial autobiografic **Nu crede în zăpădul păsării de noapte**, într-o puternică combustie literară. Evenimentul declanșator a fost, după câte se știe, moartea, în martie 1982, a tatălui său. Motivul morții, scenele de cimitir, chiar semnele prevestitoare ale sfârșitului, erau prezente și în roman. Ne indică chiar titlul. Dar în poemul cu care se deschide volumul **Clopotarul**, premiat de Uniunea



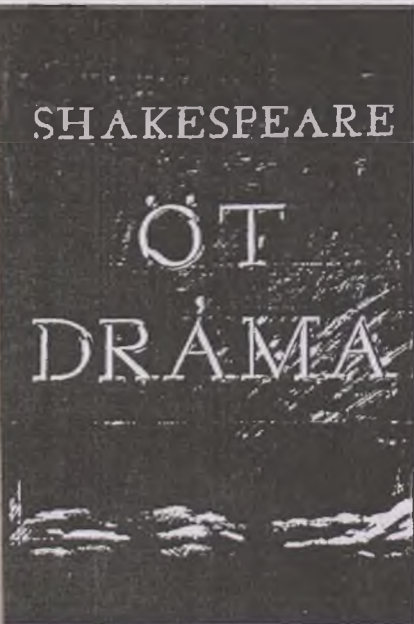
mihailo mihailiuc

Scriitorilor, toate acestea se transformă într-o creație viguroasă, închinată unuia din subiectele mari ale literaturii universale, temeii destinului și a morții. Tatăl lui a fost un om simplu, țaran și zidar, ca să fim mai preciși, un meseriaș dintr-un cartier semirural al orașelului Siret din Bucovina. Ca să evite acest echivoc, Mihailiuc l-a prezentat ca pe o figură simbolică a plugarului, cărările vieții sale fiind cele ale unui om care a trăit și a muncit la țară, a lucrat pământul. În acest fel, moartea sa capătă o nouă dimensiune, care ne face să ne gândim la cugetarea lui L. Blaga "veșnicia s-a născut la sat". În același timp, el a durat și case. Ocupația aceasta e sugerată de o scurtă scenetă din poemul **Duma** (adică **poemul**) **despre tata**. Dar pentru a nu se pierde perspectiva principală a cărții, cel mai mult se accentuează asupra faptului că cimitirul era peste drum de casa în care trăia și că tatăl a cioplit timp de mulți ani crucile din acest cimitir, puse la căpătâiul morților, ca un semn de neuitare al celor

vii. Tensiunea lirică a poemului decurge tocmai din această contrapunere continuă a urmelor lăsate de om în viață și trecerea sa inevitabilă pe puntea spre o altă viață, de dincolo, ale cărei taine nu sunt dezvăluite celor vii. Celălalt braț al balanței se află undeva într-un loc necunoscut, unde tatăl îi va întâlni în mod necesar pe aceia cărora le-a cioplit cu atâta efort și dragoste pietre de mormânt, sfârșind prin a avea brațe tot mai slabe și echilibrul tot mai nesigur, astfel că în ultimele săptămâni se apropia tot mai mult de acel pământ care îi pregătise în măruntaiele sale o casă întunecată căci "veșniciei îi era de acum dor de el". În acest context se nasc versuri cu totul memorabile. Paralel cu cele întâmpinate pe pământ, se petrece ceva și în ceruri, căci "în clepsidra cerului s-a scurs tot nisipul".

Este remarcabilă legătura organică a lui M. Mihailiuc cu tradiția rurală atât a poeziei ucrainene, cât și a celei române, devoțamentul său sincer față de oamenii pământului, care îl împiedică să alunece spre o literaturizare excesivă. Deși în afară de cuvântul "clepsidră" mai întâlnim în poem și o altă reminiscență antică, pe Haron și râul Styx, pe unde trece el cu barca morților, "probele de cultură" se reduc cam la atât. Autorul preferă să nu se îndepărteze de viața cotidiană din mediul unde s-a desfășurat viața tatălui său, pigmentând poemul cu scenete și replici scurte venind de la oamenii între care a trăit. Dar tocmai acești oameni, care vin la catafalcul lui, mai exact la masa pe care era întins și de unde nu mai putea să-i invite să ia loc, deși ei veniseră aici "ca la o nuntă sau clacă", îi fac ultimul serviciu, strivind cu tălpile lor urma pașilor săi pe pământ. Și atunci se petrece un lucru miraculos. Când năvălia purtând coșciugul cu trupul neînsuflit al tatălui s-a așezat pe umerii celor care îl purtau, "urmele s-au aprins ca niște punți și au ars la adâncime de un stânjen" și "pământul le-a luat la sine".

Cel mai greu îi vine autorului să găsească un echilibru undeva la mijloc, fiind mereu împins spre extreme. De aceea, în afară de poeziile tragice din volum în care revine obsedant tema morții, a clopotelor care o anunță, a drumurilor care duc inevitabil spre ea, vom găsi poezii luminoase sau jucăuse despre peripețiile dragostei, balade vesele în care satul apare ca un tărâm de acțiuni magice și de ciocniri, dar și de bucurie de viață, în care răuvoitorii sunt învinși și triumfă cei isteți și mucaliți (**Balada despre văduva Domka și clopotarul Andrei**, **Balada despre cizmarul Mudrak**) etc.



și tradiția maghiară shakspereană este covârșitoare; în ultimii douăzeci de ani valuri de poeți au tradus tot ceea ce este esențial din Shakespeare. Desigur, cu scurgerea timpului, nevoia de traduceri ni se arată tot mai trebuincioasă, căci timpurile-vremurile își caută imaginea în oglinda shakspereană. Astfel s-a încumetat poetul, mai cu deosebire sonetistul târg-

mureșan **Gyorgy Janoshazy** la traducerea a cinci drame ale lui Shakespeare: **Edward al III-lea**, **Cum vă place**, **Cui cu cui**, **Macbeth**, **Pericle**. În atelierul poetului,

paginile revistelor - între timp poetul a terminat alte traduceri -, așa cât putem să ne așteptăm la noi ediții în anii care vin.

Traducerile sunt de mare ținută, de înaltă clasă. Poetul a câștigat lupta umbra predecesorilor și s-a apropiat cu pași noi de misterul ce se mește Shakespeare.

de JANOS SZASZ

Poet de mare finețe, prozator prolific, de pasiune și perseverență balzaciană, el reușește, în acest volum de nuvele, să facă o incursiune ironică, totodată dramatică, a trecutului apropiat. Imaginea acestor vremi în literatura actuală este, se formează sub semnul

inventivei satire,

L a s z l o

Bogdan fiind

un prea fin psiholog ca să-și permită astfel de incursiuni, el rămâne la drama vieții și relevă, deasupra tuturor aparențelor, suferința umană.



de JANOS SZASZ

LUCEAFĂRUL - O CRITICĂ NOMINALISTĂ A MITULUI

de MARIA-ANA TUPAN

Este suficient să examinăm filmul celebrei pagini de manuscris 2275 B (f. 56), unde începe ascensiunea Luceafărului către Tatăl ceresc, pentru a realiza sensul și dimensiunile revoluției poetice realizate de Eminescu în direcția esteticii secolului următor. Privirea este derutată de aspectul de palimpsest: text peste text, înrămate de alt text, care propune o paralelă literară și comentează asupra operației retorice (alegorizare) de la originea noii scriituri, hiperconștiente de sine. Cât de "nouă" însă? Narațiunea de până aici intră într-o serie generică de texte marcate de formula "A fost odată ca-n povesti". De fapt, mai multe povești - un basm și un cântec popular, care a oferit și modelul prozodic.

O situare, așadar, de la început, în interiorul altor texte, prin citat sau comentariu, un plonjeu în abisul unei textualități cumva autonome, autogeneratoare. Poemul se autodefiniște ca proces de reinscripție și resemantizare: *Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste* (basmlul cules de Kunisch, n.n.) *seamă mult cu soarta geniului pe pământ și i-am dat acest înțeles alegoric*. Prelucrării cumiți de până acum îi urmează, după cum suntem avertizați, o alegorizare personală; care răstoarnă sensuri, roluri, valori.

Un tipic exemplu de metalepsis (tropizare a unui trop preexistent), **Luceafărul** invită la o lectură pe multiple planuri, ca și aspectul său palimpsestic. Este capodopera eminesciană într-adevăr un discurs de tip logocentric, cu o codificarea pe patru nivele (literal, figurativ, alegoric și analogic) asemănătoare celui medieval?

Nivelul literal nu trimite la vreo experiență reală a subiectului. Surșa poemului este intratextuală (izvorând dintr-un anterior rostit "a fost odată"), fictivă și figurativă (*ca-n povești*). Este un exemplu de ceea ce J.-F. Lyotard numește "reinscripție" sau punere în abis a unei figuri, iar formalistul rus Șklovsky, "canonizare a ramurii junioare" (emancipare în literatura cultă, înaltă, a unui gen popular sau minor). Aceasta se realizează prin fuziunea poveștii de iubire a unui zmeu pentru o muritoare (familiara transgresiune ontologică din literatura fabulosului) cu mitul căderii lui Hyperion, împreună cu întreaga generație de titani în frunte cu Saturn, după ce au fost înfrânți de zeii olimpici conduși de Zeus (tema căderii, a degradării statutului existențial). Legătura dintre basm și mit a fost sudată de un al treilea text pe tema căderii, al unei poezii populare despre o fată de împărat care, din podoabă a casei părintești - *una la părinți/ca și luna printre sfinți* - ajunge să fie vândută păgânilor. Figura fetei de împărat re apare în persoana Cătălinei, *din rude mari împărătești*, care este inițial reinscrisă ca un mitograf al

Mântuitoarei (*Feciora printre sfinți*), iar ulterior este degradată în repertoriul de imagini al Evei (*chip de lut, homo ex humo*) - ispititoare și agentul căderii originare.

Sensul alegoric - soarta geniului al cărui nume nu cunoaște moarte, dar, pe pământ, nu este fericit și nu fericește pe nimeni - reprezenta un clișeu în literatura europeană inspirată de Schopenhauer al cărui **geniu** (*Lumea ca voință și reprezentare*) *percepe lumea obiectiv adică în afară oricărei relații cu ea*, ca și de Baudelaire, al cărui **dandy** este eroul modern al unei rafinate sensibilități culturale, dar nefericit și condamnat în mijlocul unei societăți cu tendințe filistine și egalizatoare.

Sensul anagoric rezultă din interpretarea mistică a sensului literal al **Bibliiei**: existența lumii se consumă între Cuvântul performativ, consubstanțial cu divinitatea (*Să fie lumină*) și extensiunea sa în lumea fizicii (lumina transsubstantiată în trup, materie, corp ceresc). În spiritul eclectic al teosofilor vremii, însă, este suprapus un traseu de la Hyperion (tatăl Zeului-Soare, origine a luminii) la luceafăr - planetă luminată, fără lumină proprie - peste mitul biblic al **căderii** lui Lucifer și al Resurecției și **Înălțării** Fiului la Tatăl ceresc. Asocierea celor doi echivalează cu o deconstrucție a religiosului în identitate... semantică: ambii aduc lumina. Inversarea căderii lui Lucifer este concomitentă cu căderea Cătălinei din mitograful Mariei în cel al Evei. Poetul jonglează cu perspective - terestră și uranică, muritoare și apoi divină - astfel încât identitatea eroului este relativizată, instabilă, constituită provizoriu în funcție de punctul de vedere sau de rama mitosofică în care este proiectat, sau chiar de ciclul natural: luceafăr de seară sau de dimineață. În spirit neoplatonic (Porfir), sau ca în misterele eleusine, lumea luceafărului alternează celei mundane: el răsare când aici se face noapte și apune în zorii pământeni. Privind dinspre periferia expansiunii Cuvântului, Cătălina vede semnul ceresc, *răsărit din liniștea uitării*, și care dă chiar și mării orizont nemărginit (eternitate, lipsa memoriei trecerii timpului și dezmarginire).

În partea a treia a poemului, Luceafărul se îndreaptă într-adevăr spre origine, adică spre *uitarea cea oarbă* - în afara timpului și spațiului. Disparația semnelui pe cer (*cerul prinde a se roti/ în locul unde piere*), a trupului luminii, este premisa reîntoarcerii în cuvânt, în logos, întregul pelerinaj *ad originem* fiind de fapt reprezentarea unui act de vorbire (al Tatălui Ceres). Încercăm să descifrăm literele fantomatice din urzeala originară și ni se pare că deslușim deasupra altei variante, cu litere mai ferme, redade de noi în paranteze: *Unde a ajuns/ Aici nu-s (centru nici hotar)... Aici trupul (Și-*



*unde vremea) în zadar! Încearcă a se naște... Dinspre ființă, luceafărul se îndreaptă, în varianta de care ne ocupăm, spre al nefiint adăpost/ Unde uitarea oarbă/ Tot ce va fi și ce a fost/ Sub genele ei soarbe. În altă variantă apare și prezentul: (Și tot ce este soarbe). Modul indicativ, al realului, este abolit în toate cele trei dimensiuni. Cuvântul este din nou la sine, la Dumnezeu :(*Pîn' singur e cu totul*). Este momentul unei noi rostiri, al unei noi **în-ființări**. Cuvântul îl reîncarnează (Verb intrupat) pe Hyperion (alegorie și a rostirii sau genezei poemului) ca luceafăr, ce re apare *în locul său menit din cer*, ca fixare în origine și ca manifestare sensibilă a genezei din *ziua cea dintâi*. Dar cum din perspectiva Tatălui, a fost reafirmat etimonul, ce-i exprimă adevărata esență, luceafărul rămâne deasupra și transcendent (Hyperion), *nu mai cade ca-n trecut* (ca în mitul elen sau ca în **Vechiul Testament**). Acesta nu mai e un timp al existenței nemijlocite ci al diferirii sau codificării: al **afirmării identității prin diferență**. Cum am mai arătat (**Scriitori români în paștig digme universale**), este posibil ca Eminescu să fi fost atras de posibila analogie cu numele său (*eminere*, a se ridica), poemul apărând astfel ca un autopoortret (condiția creatorului).*

Autoreflexivitatea anulează posibila interpretare anagorică. Mitul este corectat în final datorită unei ierarhizări logocentrice ci printr-o reajustare cratică a relației dintre semnificat (cuvântul "Hyperion") și semnificat (cel de deasupra, care rămâne, în ciuda aparenței de cădere, apunere). Jocul convențiilor generice este parte a constituirii sensului. Spre deosebire de permanentul glisaj figurativ al basmlui, diacursul Intellectului demiurg este unul analitic, definirii sensului, și al reificării lui. Într-o carte recentă (**In the Reading Gaol. Postmodernist Texts and History**), V. Cunnigham descoperă în textualitatea secolului trecut exemple de deconstrucție a ceea ce este **fix** în ceea ce este **fictus** - ficțional, imaginar, fantezist. Și diacursul care o exaltă inițial pe Cătălina este definit ca unul fictiv, de poveste, operând retorice prin comparații (*ca-n povești, cum e feciora printre sfinți/ și luna printre stele*). În acest spațiu non-factual, Cătălina poate figura ca un astru perfectă (*mândră în toate cele*), slujită de un astru (*Luceafărul așteaptă*, o urmează în oda și îi închide geana etc.), ca de pajul unui rege și stăpân feudal seara, la culcare. Idila

înnobilează, fiind o iubire spiritualizată (Afrodita Urania). Ispitindu-l pe luceafăr și propunându-i căderea în lume, negociindu-și favorurile, Cătălina pare o Eva egoistă, dar iubirea "cu adevărat", consumată, carnală (Afrodita Pandemos) este totuși aceea dintre muritori. Afrodita Urania, iubirea Frumuseții Intellectuale (Luceafărul îi propune să strălucească între stele - pleroma -, a căror substanță este incoruptibilă, *mai mândră decât ele*) nu are sens în lumea ei, sublunară. Prizonieră a condiției telurice și muritoare, Cătălinei îi lipsesc "vorbe peales", de la început (*Nici știu cum aș începe*), pricepere, înțelepciune (*eu nu te pot pricepe*). Sunt atributele Logosului, constitutive pentru Hyperion: *Să-ți dau cuvântul meu dentăi! Să-ți dau înțelepciune?* - întrebă retoric Tatăl în versiunile antume ale poemului.

Poemul este într-adevăr construit pe binarități sau polarități (asupra unora a atras atenția D. Caracostea în *Arta cuvântului la Eminescu*), încât scenariul luceafărului pare o răsunare în oglindă a scenariului Cătălinei, fiind la rândul său divizat între Hyperion, **cuvânt** de la început, și luceafăr-**trup**, corp ceresc, între Lucifer căzut în lume și Fiul reîntors la Tatăl. După fuga și căderea "în lume", Cătălina schimbă pajul în sens figurativ cu unul real, arhitectura palatului cu haosul codrului, *visul de luceferi* - ceea ce Schopenhauer numește "conștiința pură și liberă, nesupusă voinței a visului și somnului" - cu "norocul" de a se supune inițierii erotice și voinței de dresor a unui "copil de pripas". Din mitograf (analogon al Mariei), ea cade totodată în metonimie (*chip de lut*). Cătălin vorbește chiar de ieșirea din ordinea lingvistică a lumii: pierderea urmelor, a semnelor/numelui. În *Cratyl*, Platon deosebește felul de a crea imagini al unui artist de creația divină. Cel dintâi produce copii infidele ale originalului, nu redă realitatea sub toate aspectele, în vreme ce un zeu poate realiza un duplicat, copiind **toate calitățile** originalului (*Atunci ar fi doi Cratyli* - ceea ce nu se poate spune despre Cratyl și imaginea lui, reproducă de un pictor). Construind-o pe Cătălina prin imagini (comparații), iar pe Hyperion prin limbajul analitic (prin propoziții constatative și relative care sunt, de fapt, definiții: *Hyperion, ce din genuni! Răscăi c-o-ntrăgă lume*), sau intensiuni (tribute) ale Logosului, Eminescu vădește o proleptic-modernistă conștiință a importanței limbajului în construcția identității (interesantă, în acest sens, interpretarea structurilor tranzitivității la Caracostea - un exemplu timpuriu la noi de critică lingvistică). În limbajul plin, logocentric, locul fiecărui existent este fix (*menit din cer*), imposibil de dislocat prin trop. Dar acest tip de discurs nu aparține întregului poem, ci e doar unul din atributele Tatălui. În orizontul pământului, identitatea luceafărului este pulverizată prin succesive textualizări, prin efectul relativizant al multiplicării originii și numelor sale. Întrebări și derută a târnit figura sa de Ianus, de exemplu, de înger și demon, Lucifer nefind însă altceva decât îngerul după cădere. Dacă actul Genezei (dislocarea Tatălui) este deconstruit în act de vorbire, și ființa se încheagă în punctul intersecant al unor texte și stereotipii culturale. La fel ca în cosmogonia hermetică, luceafărul se naște din

unirea cerului cu marea, fiind ca Hermes un înger, un mesager. În viziune platonice, mult frecventată de romantici, el apare apoi ca un dublu uranic (demon) al eului pământean. Acestea sunt, în tradiția mitosofică, cele două reprezentări ale întâlnirilor în grad cu transcendentul ale divinilor și muritorilor, substituite stereotipului neproblematic de basm (zmei, zâne, muritori, interferându-se fără sentimentul transgresiunii ontologice). În ambele, luceafărul este înfășurat într-un giulgiu, deoarece, în spirit neoplatonic (Porfir), intrarea în lumea muritoare înseamnă moarte în lumea de dincolo. De fapt, cele două lumi, în *De antro nympha-rum*, sunt în contratimp: când una doarme, cealaltă este în stare de veghe, a exista în una înseamnă a muri în cealaltă. De aici antinomiile conversației luceafărului cu Cătălina. Ea spune: *Căci eu sunt vie, tu ești mort, iar el: Au nu-nțelegi tu oare? Cum că eu sunt nemuritor! Și tu ești muritoare?* Coborând pe pământ, sufletul nemuritor este întemnițat în trup, pentru care giulgiul este un trop potrivit (în *Peștera* lui Porfir, nimfele țes așa ceva).

Călătoria către Tatăl ceresc inversează aceasta cădere. Ea reîncepe cu ruperea din *locul menit din cer*. Lipsa produce întotdeauna un vârtej (*ceriu-ncepe a rotii! În locul unde piere*), o cicatrice, semănând cicatricei ombilicale, un semn al absenței trupului. Kenosis, golirea de materie (*Pân' piere totul, totul*), este necesară pentru întoarcerea la originea rostirii (așa cum Iisus se golește de divinitate pentru a se încarna), iar rotirea locului poate să însemne aspirație înapoi în cuvântul care l-a proiectat prin expirația Tatălui pe firmament. În locul unde ajunge el simte *o sete care-l soarbe*, inspirația Tatălui mai înainte de a-l numi (expira) din nou (cuvântul ce înlocuiește trupul este aporia, un gol, ceea ce Lacan numește *béance*, aspirație).

Se produce o accelerare a timpului înapoi, către *ziua cea dintâi*. Geneza este dislocată din *illo tempore*, devenind perpetuă, eternă (*Vedea, ca-n ziua ce dintâi! Cum izvorau lumine*). Luceafărul ajunge într-o substanță omogenă, consubstanțială și acategorială (ca Spiritul și roțile carului în *Ezekil*): *Cum izvorând îl înconjoară! Ca niște mări de-a-notul* (în același timp agent care înoată și mediu în care se înoată). El piere totul, totul, inversând geneza, care însemnase apariție, încarnare a Cuvântului: *natus*, devenit *signatus* (luceafăr, astru, trup sau semnificat al semnificatului *Hyperion*, origine a luminii), pentru a fi *cognatus*. Unde a revenit însă, a dispărut distincția subiect-obiect (*nu-i ochi spre a cunoaște*), au fost abolite spațiul și timpul (*vremea-ncearcă în zadar! Din goluri a se naște*), absorbite în evenimentul unic, originar, al Genezei și în centralitatea Logosului (*Jur împrejur de sine... ca-n ziua cea dintâi... izvorau lumine*). Nu mai auzim decât **vocile fără trup** ale Tatălui și Fiului.

Studiul variantelor anterioare pune în lumină o concomitentă cristalizare a gândului filosofic, prin care sunt modificate reprezentările din textele preexistente, și a aspectelor lingvistice menite a le codifica. Detașarea lui Dumnezeu de lumea Voinței, a materiei, se realizează prin eliminarea unor atribute de genul "Domnul lumii toate", sau a aceluia de ființă: *„Tu îmi ceri semne și minuni! Ce ființa mea o*

neagă". Poetul a ezitat inițial între a-i acorda divinității atributul de lumină sau de întunecime (haosul ce precede lumina): *„Și lăudat în veci să fiu! De lumina întunecimeal ta întreagă*". În versiunea finală, se recunoaște ca un miracol precum acela prin care s-ar lua nemurirea în schimbul visului efemer (*Să fiu iubit numai o zi*) nu poate fi lăudat decât "pe a lumii scară", adică în lanțul ierarhic al **ființei**.

Dispare vocea naratorului, care ar putea indica un punct de observație superior și exterior dialogului din Empireu. Într-o variantă anterioară, o voce povestește cum luceafărul atinge (*A neființei centrul! Și-i isvorăște în auz! Un glas adânc ce sună:// Hyperion ce din genuni...*) Dacă până și vocea Tatălui nu este exterioară ci se redeșteaptă în lăuntru eroului, deoarece dumnezeirea îi este Cuvântului consubstanțială, nu se mai justifică nici o instanță ilocutoare exterioară. Revenind la origine, luceafărul își strânge aripile, simte cum îl străbat "fiori de moarte" și "începe a plânge" - o ipostaza eminesciană a singurătății demiurgului. Acesta nu i se mai adresează niciodată lui Hyperion ca unui "tu" în care el s-ar fi putut înstrăina, ci numai indentificându-se cu el ca noi/nemuritorii, aflați în ireconciliabilă polaritate cu ei/muritorii. Dispar, așadar, versurile (*Tu ești puterea mea, nu pot! Să neg acea putere*).

Sunt eliminate construcții care sugerează dedublare, temporalitate, cauzalitate sau existența unui agent intențional, de dragul construcțiilor impersonale, reflexive și fără extensiuni circumstanțiale. "Semnul de demult" a fost înlocuit ulterior de "nume" sau de "cuvântul dentăi", gravid de lucruri, născându-le, nu stând pentru ele: (*născând din neguri stele! / născu un cer de stele*).

Spre deosebire de tranzațiile Cătălinei sau propunerile de amor ale lui Cătălin, luceafărul adresează Tatălui o rugăciune și o laudă. Identitatea eroului este fixată în origine. Din perspectiva tatălui, el este **Hyperion**, originea luminii, nu un semn sau efect al ei. În loc de vameș al ființei (*izvor de vieți și dăător de moarte*), Creatorul se dovedește a fi o instanță ilocutoare, capabilă doar a repeta același **cuvânt dentăi** la nesfârșit, **prizonier al Logosului** în aceeași măsură în care muritorii sunt închiși în cercul Ființei (*se nasc spre a muri și mor spre a se naște*).

Construită pe o statornică polaritate a condiției muritoare și nemuritoare, a istoricității și eternității, această parte a poemului are de câștigat prin adăugarea strofelor eliminate de Titu Maiorescu. Cum criticul a predat manuscrisele aflate în posesia sa, este puțin probabil să fi sustras tocmai pe acelea modificate de poet în sprijinul ediției sale. Nu avem, așadar, nici o dovadă că Eminescu ar fi revenit asupra formei publicate în *Almanahul* vienez și în „Convorbiri literare” în 1883, aceea în care discursul demiurgului dobândește sens deplin, ca parafrază a scenariului biblic. D. Murărașu explică presupusele modificări ulterioare (Eminescu, *Poezii*, Editura Minerva 1982, Vol. III, p. 317) prin aceea că poetul și-ar fi pus "problema originalității", întrucât incriminatele versuri ar conține ecouri din Byron (*Manfred*) și Goethe (*Faust*). După cum am văzut însă, din glosa filei 56 și din extensiva practică a intertextua-

lității, Eminescu prețuia creația din nimic sau originalitatea surselor la data scrierii **Lucafărului** tot atât cât modernistii și postmodernii (care nici nu le mai cred posibile). Este, de asemenea, puțin probabil ca el să fi urmărit mai mult sonoritatea "sobră și maiestruoasă" a celui mai important discurs din poem decât ca acesta să aibă sens. Ni se pare că primele două versuri înlocuite (319-320) prin „Tu ești din forma cea dintâi/ Ești veșnica minune“ trimit la o fază anterioară a viziunii lui Eminescu, în care era preocupat de diversitatea formelor de obiectivare a Voinței - ceea ce Schopenhauer numește "analogia dintre toate formele naturii, ce le face să apară ca variațiuni pe o temă dată, ce își dispută aceeași materie, vrând fiecare să-și manifeste Ideea sa" (*Lumea ca voință și reprezentare*). Citim în *Archaeus*: "În fiecare om e unul și același punctum saliens care apare în mii de oameni, dezbrăcat de timp și spațiu... pe când cartea zugrăvirilor sale apare ca o materie, ca un Ahasver al formelor..." Ori nu ne putem imagina o relaționare între Hyperion și dubletul Cătălin/Cătălina nici măcar ca una între arhetip și fenotipuri. **Geniul** nu este **obiect** al vreunui act de a da formă, ci **agent**, el însuși creator și opus "gloatelor". Într-o variantă, întrupările pe care le poate alege Hyperion sunt: poetul orfic, sfântul, Buddha (profetul) sau "Plato", cei care îl pot reprezenta pe demiurg prin cuvântul revelat sau prin paradigme în lumea creată (*ori în număr să mă chemi/ În lumea ce-am creat-o*). De aceea, Voinței oarbe a spiritului universului ce împietrește "ici ca rege, colo ca cerșitor", i se opun, tot în *Archaeus*, **poveștile**, "căci ele ne fac să trăim și-n viața altor oameni, să ne amestecăm visurile și gândurile noastre cu ale lor". Aceasta nu mai este lumea Formelor reificate, ci aceea a reprezentărilor, a creației cu circuit închis, etanș față de avatarurile Voinței, din care subiectul s-a retras. Lumea Tatălui, într-o variantă anterioară, nu este mitică ci o **reprezentare**, ca la teatru, unde "bufonul stingerii" anunță finalul. Aici, însă, chiar și stingerea (*Plăcere-i și poveste*). Alăturarea ar părea arbitrară, cele două noțiuni aparținând unor sfere semantice fără legătură. Le înțelegem sensul, dacă le contrapunem perechea antonimică Voință/ Durere. În contextul stingerii universului, povestea care place este *Apocalipsa Sfântului Ioan*, **reprezentarea** morții sau sfârșitului lumii.

Principiul rațiunii, mai scrie Schopenhauer, este acela al „înălțurii unei reprezentări cu altă reprezentare, nu cu ceva ce nu e reprezentare“ (*Ibidem*). Poate aici se află originea discursului etanș față de realitate al modernismului, hrănit de o conștiință multiplă, restabilind, în fragmentata existență contemporană, un sens al continuității cu istoria reprezentărilor subiective obiectivate în creație de-a lungul timpului. Cert este că și Eminescu, mai ales după 1880, părăsește spațiul naturii pentru cel al culturii, al figurilor mitice sau literare. Polaritatea Veneră/Madona revine în **Tat twam asi** - poem pe tema identității - ca o opoziție între identitate biologică (*Și cu toate astea-i semenii/ Ca și lacrima și roua*) și disjunție a statutului social și etic (prințesa și prostituata). Restabilirea unității nu aparține, după Schopenhauer, lumii ca voință ci lumii ca reprezentare. În acest poem, polaritatea Madona/Venera este împăcata

prin punerea ei în abisul figurii Mariei (din propria **Rugăciune**), aceea care inversează simbolismul Evei. Parabolă a artei care mântuie, poem-autoportret ce conferă autorului identitate inalienabilă.

Lucafărul nu aparține tradiției platonice dualiste ci matricei biblice a Logosului încarnat. În textul publicat după manuscrisul poetului găsim, într-adevar, în locul celor două versuri - „Tu ești din forma cea dintâi/ Ești veșnica minune“ -, o întrebare retorică în consens cu argumentația anterioară a Tatălui și o replică negativă la plângerea Cătălinei, că îi lipsesc vorbe și înțelepciune: („**Cere-mi cuvântul meu dentâi -/ Să-ți dau înțelepciune?**“) Atributele Logosului din următoarele strofe eliminate nici nu sunt acelea din hermeneutica lui Faust, care preferă accepțiunea de Faptă, (limbaj performant, zis și făcut), celor de Cuvânt (semnificant), Idee (ce este semnificat) sau Putere. Tatăl ceresc nu este interpret ci origine perpetuă a cuvântului mereu la sine. Cuvântul dentâi (*Să fie lumină*) este acum turnat în scrierea despre acel Cuvânt, începând cu Geneza (răsărit din genuni) și sfârșind cu Apocalipsa, când *moartea nu se (mai) poate*. Ceea ce urmează sunt parafraze poetice la reprezentările Logosului din textul final al Bibliei despre sfârșitul materiei și morții; din analitic și existențial, limbajul devine parabolic, simbolic, imitând stilul **Noului Testament**. Hyperion își poate continua destinul în scenariul tipic al Fiului lui Dumnezeu din Apocalipsa: cel care distruge pământul prin Cuvânt (gura din care iese sabia cu două tăișuri) și-l recrează ca noul Ierusalim, împărăție cerească (*Vrei să dau glas acelei guri... Ți-aș da pământul în bucăți/ Să-l faci împărăție*), Judecător al celor drepti sau păcătoși (*Vrei poate-n faptă să arăți/ Dreptate și tărie ?*), Războinic (*Îți dau catarg lângă catarg/ Oștiri...*), cel care abolește moartea (*Dar moartea nu se poate*). Transferând lumea în text (Cartea Unică a Bibliei), Eminescu însuși neagă Voința prin propria Reprezentare. Gestul este în același timp o deconstrucție, deoarece nu Fapta goetheană (fenomenul original) este afirmată ci Meta-Scriitura (logos despre Logos). Noua "cântare a cântării" afirmă, în spiritul veacului, divorțul lume/spirit ca și al limbajului creației de limbajul comun. Certarea lui Hyperion este semnificativă în acest sens: „Nu cere semne și minuni/ Care n-au chip și nume“. Inversarea - semne care nu au nume și minuni care nu au chip - s-ar putea să fi fost motivată nu doar de necesități de rimă ci și de dorința de a sugera lingvistic absurditatea cererii lui Hyperion de a se nega ordinea profundă a lumii.

Încercăm să reconstituim concepția contemporanilor lui Eminescu privitoare la aceste noțiuni din **Dicționarului Limbei Române** de A.T. Laurian și J. C. Massim (1874, 1875). Ne aflăm în plină epocă logocentrică, în care vorbirea este considerată superioară scrierii; în vreme ce literele sunt doar "semnele vocilor", "sonurile" sunt "semnele conceptelor". **Semn** este ceea ce "face să se cunoască" (signum, omen, vestigium, indicium, documentum, conjectura, macula, cicatrix, sigillum, figura siderala pe cer...). Este, cu alte cuvinte, trupul de la apusul numelui dintâi, cratitic, fiind încărcat de conotații negative: reziduu, absență, simplu indicium al unei foste prezențe plene (pleroma),

supliment, cicatrice (urma) a unei rupturi sau dislocări, violare a integrității. În schimb, **nome** înseamnă "espressione proprie a noțiunii, conceptului despre unu ce ființa sau calitate, acțiune a ființei proprii". Numele sunt originare, ca în **Cratyl**, de Platon: "se trage în origine din una calitate ce face mai mare impresiune" și conferă identitate, căci lucrul "fără nome se șterge d'în mintea noastră". "Fienție și calitate, substanța și accidentia" sunt categoriile aristotelice antrenate de conceptul de nume: lucrul este gândit în funcție de reprezentările din gândirea infinită a divinității. Strigându-l pe Hyperion pe nume, Total substituie atributelor lucafărului (care poate apune, pieri mai multe zile etc.) atributele lui Hyperion (care rămâne). Cum *il n'y a pas dehors de Logos ...* numele determină în Hyperion ființa (logos întrupat), calitățile (cel de sus, de dincolo, original nemuritor, rece, nesupus pasiunii și schimbării, contemplativ - *vedea de sus*), substanța (lumea/lumina mea) și accidente (crează, judecă, distruge, nemurește). Incarnarea Hyperion ca lucafăr, ca și nașterea lui Crist este **factum** (minune, spirit ce dobândește chip) nu **fictum**, ca basmul, ficțiune plină de contradicții, fără criterii (unde a fi viu sau mort depinde de punctul de vedere) sau identități stabile. Jucând la întâmplare jocul dragostei, cu un partener indiferent, Cătălina cade din mitograf (icoana) în semn vid (chip de lut), în vreme ce Cătălin, șarpele strecurat în Eden, apare în final în postura îndrăgostitului platonice preocupat să-și înfrângă patimile și Voința pentru un vis de iubire mai pur. Numai Hyperion rămâne identic cu sine, revenind în *locul lui menit din ceri*, și într-un timp kairos, care "ziua cea de ieri", sau oricare alta, împlinește profeția zilei dintâi: *lumina și-o revarsă*.

Poemul eminescian, în schimb, marcă ruptură de discursul de "ieri", prin intertextualitate și reinscripție, prin jocul cu convențiile generice (basm, limbaj evanghelic, poem folcloric, tradiție mitosofică) și prin explorarea dimensiunii interioare a limbajului, a constituirii și structurii semnelor. Chiar și în simplele "buletine politice", cum le-a numit Nicolae Iorga, Eminescu strecura subtile comentarii lingvistice. În spiritul vremii, cerea, de exemplu "compararea și coordonarea substanțială a ideilor ce corespund cu sunetele articulate" (cu vint pline, "nome", sau semne vide, "sonuri" "moara de vânt a sunetelor articulate"). Antici pând discuții contemporane, el demonstra că neapărat conținutul propozițional ci chiar simplitudinea articolului de dicționar codifică experiența, comunică o viziune despre lume: *Nepărtinitorul zice "cult" sau "religie", amicul cauzei zice "pietate" sau "beatitudine dumnezeiască", adversarul zice "bigoterie" sau "superstiție"*. Astfel, cei ce discută, trădează prin chiar alegerea termenilor, intenția pe care o au.

Ceea ce s-ar fi putut intitula "Numele lui Hyperion" ieșea din tipul de textualitate referențială, factuală și monologică, plonjând jocurile lingvistice narcisiste și destabilizatoare ale unei scriituri a viitorului, concepută dialogic și ca metatext.

EMINESCU ȘI SCHOPENHAUER ÎN RELECTURĂ

de MIHAI CIMPOI



Am mai vorbit despre faptul că Nietzsche nega existența pesimismului în artă. "Nu există dreptate în istorie, scrie el, nici bunătate în natură: de aceea pesimismul, în cazul că este artist, se îndreaptă înapoi spre ale istoriei, acolo unde absența dreptății iese în evidență cu o impresionantă naivitate, unde tocmai perfecțiunea reușește să se exprime - tot așa se îndreaptă spre natură, acolo unde caracterul rău și indiferent nu se ascunde, unde este prezentat caracterul desăvârșit al naturii... Artistul nihilist se trădează în voința și preferința sa față de istoria cinică de natura cinică" (Ibidem, p. 74).

Eminescu suportă, prin urmare, atât tiranismul voinței de ordin ontologic, cât și cinismul istoriei și naturii.

La fel a procedat cu mijloacele sale specifice Eminescu.

Acest aspect semnificativ al tabloului interacțiunilor ideilor schopenhaueriene și eminesciene constă, în fond, în transfigurarea contradicțiilor filosofice în contradicții pur poetice, atât de necesare logicii mitopo(i)etice. Dacă între lumea ca voință și lumea ca reprezentare nu există vreun raport cauzal asupra lumii reale nu poate acționa voința. Dar, așa cum lumea exterioară este obiectivizarea voinței (voința de a cunoaște în creier, cea de a merge în aparatul locomotor, cea de a procrea în organele genitale, ceea ce digeră în stomac), apare și semnul limpede al contrazicerii căci Schopenhauer nu observă, așa cum afirmă pe bună dreptate Ion Petrovici, că "prin noțiunea aceasta de obiectivare, lumea externă nu mai este o aparență subiectivă, o iluzie neconsistentă, ci devine ceva mai consistent și mai real" (Ion Petrovici, *Schopenhauer, Opera filosofică*, București, f.a. p. 94).

O altă contradicție evidentă este neputința filosofului de a lămuri cum această voință irațională a dat naștere unui intelect rațional. La Eminescu lumea ca voință și lumea ca reprezentare se conjugă și fac tot întreg, căderea în tărâmul aparențelor a lui Dan-Dionis "împăcându-se" cu o cădere foarte lucidă în real. La fel, Eminescu conciliază, în proiectarea viziunii sale asupra ființei, raționalul și iraționalul, lumina și umbra.

Eminescu, printr-o asemenea viziune armonizatoare, îl mântuiește ca și cum pe filosoful din Danzing de paradoxurile care apar în expunerea lui doctrinară.

Recunoscând într-o altă scrisoare, către același Carl von Gersdorff, că îl relaxează trei lucruri - Schopenhauer "al meu", muzica lui Schumann și plimbările solitare, Nietzsche caută să explice temeiul administrației filosofilor pentru Schopenhauer, admirație născută nu atât de "masca filosofului", cât de presiunea autoritară a "voinței": "Da, dacă toți cei care se îndeletnicesc cu filosofia ar fi adepți ai lui Schopenhauer! Prea des însă dincolo de masca filosofului stă înalta majestate a "voinței", care caută să-și pună în valoare propria ei glorie. Dacă sunt stăpâni filosofii, este pierdută mulțimea; dacă este stăpână masa, încă îi revine filosofului *raro in gurgite vasto* (=rar într-o genune largă), posibilitatea - a cugeta, la fel ca și la Eschil, separat de ceilalți. Pe lângă aceasta, pentru noi este oricum foarte neplăcut să ne reprimăm, pe jumătate neexprimate, încă tinerele și viguroasele noastre idei schopenhaueriene și în general să avem mereu pe inimă această nefericită deosebire dintre teorie și practică" (Ibidem, p. 130).

Doctrina voluntaristă presupune, prin urmare, și un mod de receptare sentimental (și deci ocazional), generat de împrejurări speciale, dramatice, tragice, stimulative de suferință și de o impunere majestoasă a voinței ca realitate absolută. Evident, că nici Eminescu nu a putut să se sustragă acțiunii ei imperioase, acțiune ce capătă o expresie patetică, de ultima concluzie etică amară în *Scrisoarea IV*: "Nu trăiți voi, cu un altul vă inspira - el trăiește,/ El cu gura voastră râde, el se-ncântă, el șoptește,/ Căci a voastre vieți cu toate sunt ca undele ce curg./ Vecinic este numai râul; râul este Demiurg./ Nu simțiți c-amorul vostru e-un amor străin? Nebuni!/ Nu simțiți că-n proaste lucruri voi vedeți numai minuni? / Nu vedeți c-acea iubire serv-o cauză din natură? / Că e leagăn unor vieți ce semințe sunt de ură? / Nu vedeți că râsul vostru e în fiii voștri plâns./ Căi de vină cum că neamul Cain încă nu s-a stins? / O, teatrul de păpușe..."

Voința este deci regizoarea autoritară a lumii, privită ca un tragic *theatrum* în care sforile decid soarta oamenilor=marionete.

Nietzsche descoperea, de asemenea, că lumea este ceva de genul dramelor lui Gozzi: "... întotdeauna apar aceleași personaje, care au aceleași pasiuni și aceleași soartă, motivele și evenimentele variază, este adevărat, în diferitele piese, dar spiritul evenimentelor este același" (vol. I, cartea 3, B 35, Ibidem, p. 198).

Forma specială de cunoaștere care este independentă de orice relație și care percepe cu adevărat esența lumii și substratul de adâncime a lucrurilor nu mai este voința, ci arta, opera geniului.

Opera poetului nostru dovedește cu prisosință o eminescianizare a lui Schopenhauer, operația de eminescianizare având loc și în cazul altor filosofi germani. S-a schimbat, sub unghi (post)modern și noțiunea de pesimism, categorie imanentă lemersului poetic: considerând existențial acum prin el însuși și perfect asimilabil ragismului iarăși imanent viziunii poetice filosofice) asupra lumii.

Pesimismul, așadar, nu mai ține de o boală a veacului, ci de sănătatea concepției asupra ărsului, care conține implicit aspectul tragic al existenței. Or, când e vorba de revelarea înțeleptei, nu o concepem decât împreună cu îndărătnicia caracteristică ei de a se ascunde. Dar ascunsul, vorba lui Blaga, cade în zona sacrificică a și-mai-ascunsului.

Cunoașterea presupune și această orbecăire în zona iraționalului care, la Schopenhauer se identifică voinței (oarbe) și reprezentării (iluzorii). Și într-un caz și în altul avem de-a face cu un act de dez-văluire/ în-văluire. Vălurile se dau jos cu greu, între subiect și obiect existând un perete subțire (zice Schopenhauer) sau un zăvel con de întuneric (zice Eminescu): "În viața nemărginită ne-nvârtim uitând cu totul/ cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată, /Că-ndărătu-i și-nainte-i întuneric se ată").

Totuși menirea poetului ca geniu este de a fi "ochiul limpede al întregului univers" până nu-și realizează concepția pe tot parcursul reflecției (nu numai a eminescienei "lipe repezi") și să fixeze "în formulări eterne ceea ce plutește în ceața aparențelor", după cum spune "discipolul" și după cum a demonstrat și "ucenicul".

Suferința, așa cum arată Liviu Rusu, cădușă să demonstreze totuși ostentativ o detașare eminescianismului de schopenhauerism, nu e mai o dimensiune orizontală a vieții omului, și o dimensiune verticală, sub aspect mai complex, în care se pot desluși diferite straturi adâncime (profesorul român își susținea concepția nivelurilor psihice cu argumente din Aristotel, Goethe, Hartmann, Boutroux, Jungall, Scheler, Freud, Adler, Jung și alții psihologi și filosofi).

Și totuși Nietzsche recunoaște, cu alte mijlocuri, adevărul învățaturii lui Schopenhauer. Dacă, bunăoară, numele filosofului voinței dintr-o scrisoare către "Dragul, bietul, greu-mercatul prieten Carl von Gersdorff, care și-a avut fratele: ai simțit și tu forța purificării, liniștitoare pentru suflet și întăritoare a voinței. Acum este momentul în care poți să te convingi de adevărul învățaturii lui Schopenhauer".



**IMAGINI
SURPRINSE DE
COLABORATORUL
NOSTRU ION CUCU
LA DECERNAREA
PREMIILOR UNIUNII
SCRIITORILOR
DIN ROMÂNIA
PE ANUL 1999.**

