

# România literară

Apare săptămânal sub egida  
Uniunii Scriitorilor

Editori:

● Fundația România literară

Director general

Nicolae Manolescu

● Ion Rațiu

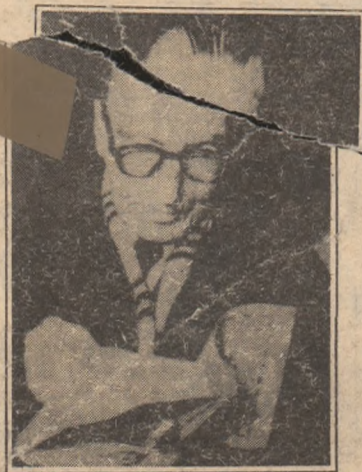
12-18 ianuarie 1994

(Anul XXVII)

1

## GENIU PUSTIU

(pag. 14-15)



(pag. 12-13)

## Instrucții ai capitalismului

(pag. 3)

## Întrebați-mă pe mine!

CITITORII atenți ai *României literare* vor ghici de îndată la ce se referă titlul editorialului meu: la *Prepeleacul* lui Constantin Ţoiu din numărul 50 din anul trecut. Departe de mine gândul polemicii. Dar dacă e vorba de întrebări menite să clarifice istoria Uniunii Scriitorilor din timpul dictaturii, mi se pare preferabil să nu le stilizăm. În locul Samurailui, pe care Ţoiu îl ia de martor, și care, auzind în trecut multe, păstrează și astăzi o tăcere de bronz, voi depune mărturie eu însumi, în legătură cu întâmplarea al cărui protagonist am fost și pe care o găsiți relatată în *Prepeleacul* menționat.

Mai întâi, datele exacte. Era pe la începutul lui decembrie 1988, când l-am vizitat într-adevăr pe D.R.P., președintele Uniunii. Din 27 noiembrie, zi care în acel an căzuse într-o duminică, mă aflam sub urmărirea Securității. 24 de ore din 24. Cauza? Citeva întâlniri cu Dinescu, Pleșu, Iorgulescu, Aure Dragoș Munteanu, Ștefan Ionescu, O. Păler, Al. Paleologu și alții. Voiam să adresăm la redacția *României literare* o scrisoare de protest. Ideea publică doar la momentul potrivit. Într-o altă parte, un document istoric, așa cum fusese prezentat, era în discuție. Intelectuali către Antonescu. Spirit polemic. Dinescu, Pleșu, Iorgulescu, Aure Dragoș Munteanu, Ștefan Ionescu, O. Păler, Al. Paleologu și alții. Voiam să adresăm la redacția *României literare* o scrisoare de protest. Ideea publică doar la momentul potrivit. Într-o altă parte, un document istoric, așa cum fusese prezentat, era în discuție. Intelectuali către Antonescu. Spirit polemic. Dinescu a vindut, cum se spune, blana Ursului. Pe pădure, citind cu voia să-l asculte propriul text, pe care-l socotea, cu umor, un sculptat între ochii tiranului. Pleșu și cu mine ne-am pomenit puși sub urmărire înalte chiar de a fi căzut de acord asupra textului. Am fost chemați amândoi, la M.E.I., la tovarășul Aurelian Bondrea, actualmente rector al unei Universități particulare. Sorocul convocării mele a căzut pe 27 noiembrie. Ce am discutat în cabinetul lui Bondrea (nu între patru, ci între zece ochi, de față fiind încă trei persoane, între care un stenograf) n-are importanță. Am fost amenințat cu excluderea din Universitate. În drum spre casă, am observat că am „coadă”. Și am continuat s-o am pînă la jumătatea lui decembrie, când începea vacanța universitară.

Cel care mă urmărea, *à tour de rôle*, erau în număr de șase sau șapte. Între ei, și o femeie. Mă luau de acasă și mă duceau peste tot. Urmărirea se oprea la ușa blocului ori a sălii de curs. Nu se ascundeau. Voiau, probabil, ca eu să știu. Atît. E. Simion, Z. Ornea și M. Iorgulescu au fost martorii unei scene de urmărire cu walkie-talkie și automobile, ca-n filme.

Pe la începutul lui decembrie, m-am dus la D.R.P. l-am spus că nu mă deranjează atît tovarășia, cît faptul că se petrece prea la vedere. Pînă și studenții mei remarcaseră grupul de securiști care pîndeau la ușa sălii de curs. Ca urmare a intervenției lui D.R.P., lațul s-a lărgit. Îi descopeream mai greu pe urmăritori, care se păstrau la oarecare distanță. Și, în orice caz, nu mai violau incinta sacră a Universității.

Ţoiu povestește audiența mea la D.R.P., confundînd-o desigur cu altele similare (au mai fost!), căci la aceea de care vorbesc n-a luat parte. L-am întîlnit abia în curtea Uniunii, cînd plecam, D.R.P., la ședința Marii Adunări Naționale, iar eu, acasă. M-a luat cu mașina lui (ar fi fost prea de tot să mă la D.R.P., cu care coborisem împreună și ca să-i arăt pe cei cîțiva indivizi pîndiți după coloanele C.S.P. de vizavi), fără să știe, el, Ţoiu, nimic. Am schimbat cu D.R.P. o privire amuzată, ca și cum ne-am fi spus: ia să-l vedem pe vicepreș, cînd s-o trezi cu „coadă”. Ţoiu m-a debarcat la colțul Căii Victoriei cu Știrbei Vodă. Securii au ratat „mișcarea” și l-au urmărit pe el pînă acasă. Eu m-am trezit deodată, pentru scurt timp, nesupravegheat. Mi-am dat seama că mă pierduseră. Întreaga poveste, Ţoiu a aflat-o ulterior de la mine.

Aș vrea să adaug doar că nu eram deloc speriat. Mă deprinsesem cu situația. Mă distram deseori cu prietenii mei pe seama urmăritorilor. Cu acea ocazie, am făcut și un mic studiu de comportament, pe mine și pe alții. Am înțeles că nu e nici o vitejie să intri în colimatorul Securității și că, odată intrat, nu există ieșire. Nu de teamă eram stăpînit, cum ți s-a părut, prietene Ţoiu, ci de un bizar sentiment al absurdității: atîția oameni, atîtea automobile, atîta tehnică, atîta efort financiar, în definitiv, pentru... Pentru ce? Pentru reprimarea dreptului meu la opinie. Drept pe care, dacă atunci n-am izbutit să-l folosesc într-o scrisoare către dictator, l-am folosit totuși, ca și alții, ani la rînd, în articole și în cărți.

EDITORIAL

de Nicolae  
Manolescu



INEDIT

Ion D. Sîrbu

(pag. 8)

Țara se vinde  
la sticla de  
trei sferturi!

(pag. 2)

9589





CONTRAFORT

de Mircea  
Mihăieș

MIC DICTIONAR

de Mihai  
Zamfir

# Țara se vinde la sticla de trei sferturi!

**M**ARILE publicații ale lumii, agențiile de presă, canalele de televiziune obișnuiesc să-și desemneze, la sfârșit de an, preferații, ori, după caz, antipatizării intervalului tocmai scurs. Obiceiul a prins și la noi. El e practicat cu o frenezie infuzată de un balcanism stătut, încât până la urmă nu găsești persoană publică, oficială sau ne, care să nu fi fost prezentă pe o listă sau alta - ori chiar pe amândouă simultan. Cum la noi pasionalitatea și grotescul alcătuiesc singura alianță de nezdruccinat, unii ajung să figureze pe listă doar pentru a le face în ciudă *altora*. Dacă, prin complicate calcule matematico-psihologice, am reuși să facem portretul-robot al Românului Anului 1993, el ar arăta cam în felul următor:

El e instinctiv de partea puterii, dar e neîntrecut în a-i terfeli, la cozi, la meciuri, în pauza spectacolelor, imaginea și a-i denunța impotența. Dar nici prin minte nu-i trece că această putere ar trebui schimbată și că ea e vinovată pentru traiul mizerabil pe care-l duce. Pentru că, mai presus de orice, el e fascinat de ideea de continuitate și de răbufnirile geto-dacismului care coboară, în linie dreaptă, de la Zamolxis la Ion Iliescu, pentru a se ramifica și a da neoașii vlăstari. Vadim Tudor și Funar-Vlad, însă îl

El detestă și în ochi pe ilustrii sclavicieni ai familiei Hohenzollern ori de câte ori acesta reușește să străpungă barajele polițienești care-i împiedică, sistematic, intrarea în țară.

El are ambiții planetare, însă nu cunoaște datorie mai urgentă decât tăierea punților de legătură ale țării cu lumea. El e european prin naștere și african-asiatic prin moravuri și comportament. El pune în circulație superbe pașapoarte tipărite în Canada (comandă specială!), conștient că în curând nu va mai putea călători cu ele decât la Chișinău - adică în locul în care ar trebui să călătorească fără nici un fel de act.

El tună și fulgeră împotriva vânzătorilor de țară, dar nu prididește să o negujeze, la propriu, el însuși, și cu amănuntul, și cu ridicata. Embargoul asupra Iugoslaviei a introdus chiar și o noutate: vânzarea țării la litru (de benzină!) (Nici o aluzie la Premier!).

El e anticomunist feroce, dar odată ajuns în post, pe la vreo primărie, pe la vreo regie autonomă, le dă clasă, prin cinism și nerușinare, tovarășilor de idealuri ai lui Verdet.

El e ales al nației, parlamentar cu morgă și aplomb. Dar locul său de muncă nu e sala de dezbateri (și nici, precum al Toașului, Țara!), ci coridorul, separeul, tainița, masa de restaurant (de lux, neapărat!),

aeroportul (musai internațional!), S.R.I.-ul ori ministerul în care visează să-și afle, cât de curând, un locșor călduț și, dacă se poate, remunerat în valută forte. El n-are misiune mai înaltă decât de a compromite parlamentarismul, nefiind decât unealta docilă a Celui care știe ce profit ar putea trage din asta.

El e perpetuu indignat și cu principii, însă într-o polemică nu găsește decât argumentul insultei fizice și al atacului mirșav la persoană. Cu toate acestea, el va păstra în veci eticheta de domn, de cadru de nădejde, de talent politic și publicist de mare anvergură. Pe el nu-l cutremură viitorul țării, pentru că el nu are viitor, ci doar o scară ce trebuie escaladată cât mai repede.

El e un om de rînd, pentru care experiența ultimilor patru ani n-a fost decât un șir de uriașe deziluzii. El a votat o putere care i-a promis un loc de muncă și care astăzi îl aruncă fără milă în stradă. A crezut în zîmbetele dulcege ale omului anilor 1990, 1991, 1992, iar acum își dă seama că-a fost vorba doar de rînjelul pervers al unui aventurier politic.

El e Violator din Herăstrău, dar și violat, cu biografie de financiar, e șeful gărzii financiare, dar și bișnițarul (autohton sau de import) metamorfozat în onorabil om de afaceri, cînd nu de-a dreptul în diplomat de carieră.

El e jucătorul la "Caritas", îmbolnăvit de mirajul îmbogățirii fulgerătoare. Acum, el se tînguie indignat că escrocheria dă faliment tocmai cînd era să-și încaseze și el porția din potlogăria cu voie de la poliție.

El e procuror militar și marea lui artă constă în a-ți demonstra nu numai că teroriștii n-au existat, dar că oamenii asasinați "după 22" au fost împușcați de către Nicolae și Elena personal. Și tot personal ei aveau să se autocondamne și să se autoexecute, trei zile mai târziu, cu perversitatea și cruzimea cunoscute de un întreg popor.

El e scriitor apolitic și ne-a demonstrat trei ani la rînd, pentru ca în al patrulea să înceapă să ne dădăcească în sens invers, că politica făcută împotriva celor de la putere e criminală și odioasă, pe cînd slujirea aceloră te propulsează între eroii neamului chiar dacă pentru asta e nevoie să te îmbibi puternic de formolul dîștilat în laboratoarele Cotroceni.

El are certificat de revoluționar, pentru că nimeni nu poate contesta dovada - irefutabilă, de altfel - a participării directe la "evenimente": doar sosise la locul faptei cu armamentul din dotare!

El e socialist convins, dar nimic nu-l mobilizează mai puternic decât acumularea capitalului, plutind între curenții marini ai turbulentei economii de piață cu grație de văr primar al clanului Ewing.

El e învățător al neamului, însă pocește cuvintele în stilul memorabil al lui nen'su Ceaușescu: *tutulor, pricipii, prevederile*.

... Și cel mai uimitor e că adeseori El e o Ea. Iar cînd nu e, speră - cu ajutorul Consiliului Europei, dacă altfel nu se poate - să devină! La mulți ani!

**CINISM.** Diferența dintre *cinism* și pragul lui imediat inferior, *rea-voință*, este fundamentală: trecînd acest prag, trecem în altă lume a răului. Cinism nu înseamnă doar rea-voință la superlativ, ci rea-voință afișată ostentativ. Cinismul adaugă acțiunii condamnabile un *sic!* (foarte românesc, de altfel), oferind acestei calamități universale o coloratură națională. El nu mai poate fi un rău care se ignoră, ci răul asumat cu mîndrie, pînă la capăt.

Efectul psihologic al cinismului s-a dovedit dintotdeauna extrem de eficace: interlocutorul ori adversarul rămîne, în prima clipă, mut. Într-o confruntare ocazională, practica cinică te face să-ți atingi rapid scopul - punct ochit, punct lovit. În lupta politică, cinismul bine plasat are același efect cu lovitura fulgerătoare administrată în bărbie, chiar la începutul întîlnirii: lasă adversarul lat la podea și reduce meciul la numai citeva scunde.

Sensul psihologic al cinismului? Doar unul, ușor de formulat. "Știu ce ai vrea, știu ce credeți, dar puțin îmi pasă! Fac ce vreau eu! E bine?"

În lumea care ne înconjoară, cinismul ia cele mai variate forme. Ca în orice domeniu al faptei umane, avem și la acest capitol realizări de toată mîna, de la meschine la excepționale. Cea din seara zilei de 30 decembrie ("ziua republicii", ca să zicem așa), avînd ca scenă de desfășurare programul național TV, mi s-a părut deosebit de interesantă. Autorii montajului despre execuția mareșalului Antonescu știau foarte bine că Regele Mihai și mareșalul s-au aflat de aceeași parte a baricadei, că anticomunismul i-a caracterizat pe amîndoi (motiv pentru care și-au pierdut unul viața, celălalt tronul). Și mai știau, evident, că Regele nu a aplaudat execuția mareșalului, așa cum - printr-un trucaj destul de grosolan - sugera pelicula prezentată. Ei și ce dacă? Bătîndu-și joc atît de adevărul istoric, cît și de inteligența noastră, autorii anonimi ai acestei însăilări aplicau vechiul principiu "Calomniați, calomniați mereu, ceva tot rămîne".

Un aer familiar scâldea imaginile și comentariul la care asistam. El îmi amintea, ca două picături de apă, emisiunile despre "noile culmi de progres și civilizație" și despre "creșterea continuă a bunăstării materiale și spirituale a popo-ului nostru", administrate curativ atunci cînd România ajunsese pe fundul prăpastiei.

Cinismul rămîne excelent pentru cîștigarea rapidă a disputelor. Mă întreb însă cît de profitabil este el pe termen lung. Nu știu cum se face, dar toți cei care l-au urmat pe o armă obișnuită au sfîrșit-o rău. Se pare că însăși istoria - cinică prin esență - plictisește periodic de propriul ei cinism și, brusc devenită morală, îi trage în urmă cum merită tocmai pe cei mai zeloși slujitori ai ei.

**PRESUPUNÎND** că mi-ai scris tot ce aveți mai bun din sumerul Stării de fapt, care, sperați, cu ajutorul lui Dumnezeu, să vadă lumina tiparului, mă declar, cu toată părerea de rău, sceptică. Răspunsurile la întrebările pe care le ridică versurile dv., sînteți convins că există. E suficient, spuneți, să vezi copiii care cerșesc în stațiile de metrou, prețurile care tind parcă spre plus infinit, păsuiala parlamentarilor care își impun punctul de vedere cu pumnul și atîtea alte aspecte triste și dezolante, pe cît de nefaste, pe atît de nefirești. De acord cu dv., dar ar mai fi de luat în calcul absența regretabilă a talentului și precaritatea simțului limbii. Oricît ar fi de dureroase adevărurile pe care vreți să le exprimați, ele nu justifică și nu absolvă prin ele însele versificația chinuită, accentele care cad anapoda, exprimarea uneori primitivă, cuvintele mutilate. Iată o mostră: *Înotăm cu toții în mediocritate/Vechile perceptive (sic!) nu ne satisfac/Nu simțim nimic, însă vrem de toate/Ne trezim amarnic dintr-un puț în lac. Aveți urgent nevoie de un prieten foarte răbdător care să vă arate, luînd strofele la rînd, unde sînt hibe. Nu trebuie, cred, să suferiți în sec în*



orgoliul dv., cîmă temeinic vă meșteșugul vece nu tot cîmă impecabil, esLupeni). Gînd creației este ca și cel al le încercați să scrieți pentru amuzant se autorul său lectorului/redlocul cuvenit celelalte semuri și a-urpanze.../Vrajcant/Urcand grealbe se curbau de ivoriu scrijeleascartai din chingi, deriva/Se izbi de ascunse, (E. Dragu, Roman).

## România literară

Calea Victoriei 133, București, sector 1.  
Telefoane: 650.62.86.; 650.47.28.; 650.33.69.

**Redacția:** Nicolae Manolescu - director, Gabriel Dimisianu - director adjunct, Alex. Ștefănescu - redactor-șef, Mihai Pascu - secretar general de redacție, Ioana Părvulescu, Andreea Deciu (critică și istorie literară), Constanța Buzea (poezie, proză), Cristian Teodorescu, Mihai Minculescu (publicistică), Eugenia Vodă (film, muzică), Marina Constantinescu (teatru, plastică), Adriana Bittel (externe), Mihai Grecu, Anca Firescu (secretari de redacție), Rodica Burdușel, Mihaela Cristea, Ruxandra Dinu, Nina Pruteanu, Alexandra Voicu (corectură), Victor Ciupuliga (fotoreporter).

**Administrația:** Fundația România literară, Calea Victoriei 133, sector 1, București, Of. poștal 33, c.p. 50, cod 71341. Cont în lei: B.R.D., filiala Pipera, 4072996100089. Cont valută: B.R.D., filiala Pipera, 1520796100089. Elena Raicu (contabil șef), Corneliu Ionescu (șef serviciu difuzare, tel. 650.33.69.), Andriana Fianu (corespondență și difuzare în străinătate), Nicoleta Isaida (secretariat, difuzare), Maria Micu (curier).

**Tehnoredactare computerizată:** Laura Tîbar, Anca Firescu, Florin Mănescu.

**Corespondenți:** Mircea Iorgulescu (Paris și München), Dorin Tudoran (Washington).

Editori:

- Fundația România literară
- Director general: Nicolae Manolescu
- Ion Rațiu

Anunțăm pe cititorii noștri că pot încheia abonamente pentru „România literară” la toate oficiile poștale din țară, conform notei RODIPET nr. 1299 din 19.11.1993 emisă în completarea *Catalogului publicațiilor*.



# Comuniștii, constructori ai capitalismului

Dacă vrem să definim în mod exact procesul de reînnoierii comuniștilor (ei fiind de acum postcomuniști) în structurile oficiale ale puterii, va trebui să analizăm care sînt forțele politice care au participat la transformarea sistemului și care au fost consecințele", scrie Jozef Darski într-un foarte instructiv articol publicat de revista 22 (nr. 51, 1993, p. 13) sub titlul *Există oare o alternativă politică în fața comuniștilor?* Mi s-a părut că observațiile autorului merită să fie cunoscute unui număr cit mai mare de cititori și prelungite prin „aplicații”, dacă vreți, la realitatea politică românească. Lui Darski, această realitate nu-i este, de altfel, străină. El citează de cîteva ori România în articolul său. Considerațiile mele iau ca punct de pornire analiza lui Darski, prezentînd-o, înainte de toate, cit mai amănunțit cu putință, și reelaborînd unele din tezele ei.

Premisa articolului lui Darski este, pe de o parte (partea pesimistă, aș zice), că „sub o formă specifică, degenerată, capitalismul este clădit în Europa de Est cu voia comuniștilor”, iar pe de altă parte (partea optimistă, nu e așa?) că „recomunizarea” nu mai are nici o șansă, fiind „potrivnică intereselor comuniștilor înșiși”. Oroarea de a constata că aceiași oameni, pe care vechiul sistem s-a bazat, îl construiesc acum cu nonșalanță pe cel nou o înghițim ca pe un hap îndulcit de risipirea spaimei noastre cronice de întoarcere în coșmarul abia încheiat. Nu, pare a ne asigura Darski, nu vă mai gândiți la coșmarul vostru de o jumătate de secol! V-ați trezit, uitați-l, el n-are cum să mai revină. Iar dacă, privind în jur, veți vedea în hora încinsă de ametețtoarea perspectivă a viitorului figuri binecunoscute din trecutul apropiat, încercați să vă obișnuiți cu ideea prezenței lor și să le suportați. Paradoxul istoriei contemporane este, în tot răsăritul fost comunist, acest fantastic bricolaj, prin care o lume nouă ia naștere prin refolosirea, prin reciclarea materialelor și oamenilor care au aparținut lumii dinainte.

După părerea lui Darski, la edificarea lumii noi contribuie trei forțe politice. Cea dintîi este constituită de acel segment al fostei nomenclaturi comuniste, nemijlocit legată de poliția secretă, care dorește să profite de privatizarea bunurilor și de aparatul statal (în mare măsură moștenit) pentru a realiza acumularea primitivă a capitalului. Deși recurg la slogane populiste, de stînga, reprezentanții fostei nomenclaturi intrați în afaceri au interese mai degrabă de dreapta, urmărind să se îmbogățească rapid și prin orice mijloace, avantați fiind de lipsa unui control și a unei legislații stricte în tranzacțiile și în transferurile lor financiare. Ei sînt numiți de către Darski *postcomuniști*. A doua forță este constituită de „intelighenția” fostelor partide comuniste: experți, cercetători, funcționari, ziariști, sociologi, politologi ș.a., „produși” de institutelor și academii specializate, călătoriți, instruiți, cu acces la bibliografia modernă. Și în cazul acestei categorii (pe care Orwell a botezat-o mai de mult „partidul exterior”) trebuie relevată legătura cu serviciile secrete. Dacă nomenclaturistii convertiți la economia de piață liberă au renunțat la ideologie, „intelighenția” ca forță politică - în termenii lui Darski, *centriști* - are drept scop manipularea societății prin intermediul presei, televiziunii, radioului, sondajelor de opinie, statisticilor și chiar al unor studii „științifice” de sociologie, politologie, economie, drept etc. „Sarcina” pe care centriștii au primit-o de la serviciile secrete constă de asemenea în crearea nucleelor societății civile de după comunism: organizații, fronturi și forumuri. A treia forță, și cea mai slabă, este reprezentată de *anticomuniști*. În analiza lui Darski (n-am citit și partea a doua, unde s-ar putea să existe un răspuns), rămîn neclare atît proveniența oamenilor care alcătuiesc această forță, cit și reala lor capacitate de influență economică și politică. În România, anticomuniștii au o proveniență eterogenă. Ei sînt, mai întîi, foști deținuți politici și, în genere, persecutați din regimul anterior. Apoi, ei sînt membri ai partidelor istorice, desființate la finele anilor '40, sau simpatizanți, din rațiuni extrem de diferite, ai acestora. Cele două categorii se pot suprapune în cazul multor persoane. În sfîrșit, o sursă importantă o constituie intelectualii disidenți din anii dictaturii. Oricît de slabă, sub raportul organizării deosebi, ar fi fost disidența românească, ea nu trebuie neglijată. Într-un sistem atît de represiv ca acela ceaușist, disidența n-a putut fi decît individuală, dar acest fapt nu excludea (din contră, eu susțin că încuraja) o diversitate foarte mare a formelor de rezistență. Deosebirea dintre disidenți și rezistenți este că ultimii încercau să se mențină în

interiorul codului acceptat de sistem. Uniunile de creație, de pildă, din România, printre extrem de rarele organizații neguvernamentale și nepartinice tolerate, au jucat acest rol de rezistență, comparabil cu al asociațiilor sau sindicatelor din țări comuniste mai puțin rigide politic decît a noastră.

Din această analiză rezultă mai multe lucruri. Înainte de orice, faptul că renunțarea la comunism și construirea unei economii liberale și a unei societăți democratice (fie și în forme încă neclare, „originale”), este, în proporție de cel puțin două treimi, opera comuniștilor. Darski o spune fără menajamente: „Propaganda care ne pune în gardă cu privire la pericolul recomunizării nu poate decît să ne dăuneze, fiindcă ea arată că anticomuniștii sînt oameni cu o mentalitate primitivă, niște dogmatici incapabili să analizeze actualele procese politice și economice. Lozinci de tipul *Dej s-a reîntors* nu numai că ne va ridiculiza, dar ne va face să nu înțelegem pericolul real și să-i rezistăm.” O altă concluzie se referă la metamorfoza comuniștilor înșiși. Postcomuniștii sînt mînați de interese economice și politice „liberale”, chiar dacă ei doresc mai degrabă un Stat-Mafie de tip italian sau sudamerican decît unul de tip occidental. Centriștii nu merg nici ei pînă la capăt pe mîna serviciilor secrete care i-au educat și format pe mulți și nici nu joacă totdeauna pe aceeași carte cu postcomuniștii. Darski citează pe Victor Yasman care a examinat sub titulatura de „revoltă a indicatorilor” libertățile pe care centriștii și le iau adesea față de foștii lor patroni. „Intelighenția” de partid de odinioară parcurge astăzi un proces de autonomizare. O a treia concluzie - în care mă separ de Darski, cum mă separ și în consecințele ei - este că între postcomuniști și centriști poate interveni la un moment dat o ruptură reală, nu doar una falsă. Mai conștienți de natura fenomenelor economice și politice, centriștii își pun mai puține speranțe decît postcomuniștii în contruirea unui sistem economic pe de-a-ntregul mafiot și sălbatic și înțeleg mai repede necesitatea unei democratizări politice valabile. Dacă există un interes în blocarea reformelor, el trebuie căutat în atitudinea postcomuniștilor, pentru care birocrăția aparatului de stat moștenit din comunism constituie o pîrghie majoră în realizarea dezideratelor lor oarecum simpliste, egoiste și haotice. Centriștii propun, ei, modele întrucîtva plauzibile. „Calea a treia” este o tipică utopie a postcomuniștilor, pe care centriștii au prea puține motive în a paria. În fine, anticomuniștii nu pot conta, cel puțin deocamdată, doar pe puterile proprii, căci nu posedă nici mijlocul economic, păstrat cu grijă de postcomuniști, nici acela informațional, care se află în mîinile centriștilor. Le rămîne să-și aleagă partenerul, tovarășul de drum, și care nu poate fi decît „intelighenția” centriștă.

SPECTRUL politic românesc ilustrează destul de bine o astfel de repartitie a intereselor și a forțelor politice. Există, mai întîi, comuniștii inadaptați la tranziția spre capitalism din P.S.M. În analiza lui, Darski nu le acordă nici o șansă. Ei au contra lor pe toată lumea: pe postcomuniști (adică pe comuniștii adaptați și angajați în economia de piață), pe centriști și pe anticomuniști. Li s-ar putea alătura, dar numai din rațiuni conjuncturale și de putere momentană, naționalistii și extremiștii. În Rusia, după alegerile recente, se observă bine eventualitatea unei alianțe similare. Îi va despărți însă, mai devreme sau mai tîrziu, interesul economic. Postcomuniștii se află, în marea lor majoritate, în rîndurile P.D.S.R. Se vede cu ochiul liber că această formațiune duce lipsă de inteligență: „intelighenția” a rămas în P.D. (F.S.N.). Disputa motiunilor de acum aproape doi ani din fostul F.S.N. a reprezentat momentul divorțului dintre postcomuniști și centriști. Acest divorț ar fi putut avea loc încă mai devreme, dacă ar fi rezistat Carta pentru Reformă în care F.S.N. atrăsese două partide liberale. Ratarea acestei prime alianțe dintre centriști și anticomuniști nu înseamnă că ea nu se va produce în viitor. O alianță similară a adus la putere în Bulgaria U.D.F. iar destrămarea ei a provocat căderea guvernului anticomunist al lui Filip Dimitrov. Reacția la evoluția centriștilor către dreapta liberală a fost, cum era de așteptat, o evoluție către stînga a postcomuniștilor din fostul F.S.N. Așa s-a născut F.D.S.N. (P.D.S.R.-ul de astăzi), partid post-comunist (sau comunist cu față umană), care în alte țări a luat ființă încă în anii comunismului, spre deosebire de România, unde el a fost întîrziat de caracterul foarte strict al dictaturii ceaușiste. P.D.S.R. este un partid fără ideologie (confiscată de P.S.M.), dar care beneficiază de



## Katia Fodor



### De-a dreapta unui înger

Lujerul unui colind;  
De-a dreapta unui înger, un mugure,  
De-a stînga lui, alt mugure...  
Mîini înorate în făină,  
Dojana de scorțisoară a mamei,  
Zgomotul argintiu al gîndurilor  
De răspuns.  
Copil în țarcul pedepsei  
Alcătuind ramuri, livezi,  
Ușoara lor clătinare  
Cînd se desprinde un zbor.

### Goliciunea semințelor

Din fața răvășitei cine  
(Ruina piinii într-o mușcătură,  
Goliciunea semințelor  
În întunecarea unui măr neterminat,  
Nefirești farfurii  
Redînd fragmentar  
Furia unei conversații,  
Refluxul obosindu-le faianța,  
Făpturi și resturi abandonate  
Sensul foamei care a trecut)  
Pînă la ușă  
Străbătînd întreaga copilărie,  
Rupînd-o cu hotărîrea  
Soldatului ce-și crede generalul,  
În prag adolescent,  
Nici un sacrificiu nefiind  
Precum al stegarului  
Fluturînd năframa mamei,  
Cu pete și flori mărune,  
Un colț umed și întunecat.

infrastructura veche și de inerția mentalităților. De cîte ori în P.D.S.R. apare un adevărat ideolog, el este un centrist sau chiar un liberal anticomunist. Între interesele conjuncturale care-l sudează moral și lipsa inteligenței politice care-l periclitează, P.D.S.R. se va metamorfoza ori va dispărea. O situație specială are P.D., respins încă de o parte a taberei anticomuniste, dar care face eforturi susținute de a-și îmbunătăți imaginea. Șansa P.D. este o alianță cu anticomuniștii. La rîndul lor, aceștia (grupați în C.D.R. sau în P.N.L.) trebuie să se gîndească la o alianță cu P.D. Dacă analiza lui Darski este corectă, nu există o altă cale, nici pentru centriști, nici pentru anticomuniști.

Comuniștii construiesc capitalismul, în România, ca și în alte țări din Est: dar nu nostalgicii regimului trecut, inadaptații ori ideologii național-comunismului, ci pragmaticii, fie ei postcomuniști, aceia care se află în situația eroului lui Molière de a face capitalism (M. Jourdain făcea proză) fără să știe, fie ei centriști, aceia care doresc cel mai puțin dintre toți să le fie reamintit trecutul îndepărtat ori apropiat.

Acest adevăr va trebui să fie acceptat de anticomuniști, dacă doresc să treacă pragul psihologic al fricii inconștiente de restaurarea vechiului sistem și să înțeleagă mecanismele economice și politice ale tranziției.

Nicolae Manolescu



## Gheorghe Dinică – 60

Cine din familia Dinică își închipuia că născutul în prima zi a anului 1934, botezat Gheorghe, va fi actor? Se poate afirma, cu certitudine, că nimeni. Și totuși, urcitoarele i-au hărăzit să devină... mai multe ființe, într-un singur om. Gheorghe Dinică a împlinit 60 de ani, așa scrie în acte, el este însă omul fără vîrstă – vîrsta anilor se spune că nu contează decît ca acumulare – cu un stil de viață, cu un comportament egal, neconcesiv, nedeclarativ, a avut, are, și va avea, cît va pași pe scîndurile scenei sau pe platourile de filmare, vîrsta personajelor sale. Semne caracteristice: talent, seriozitate profesională, economie de mijloace, un limbaj al privirii – seismograf sensibil și necrutător, înregistrînd și totodată comentînd stări și situații – o dezinvoltură specifică, un stil inconfundabil. Ce legătură poate fi între piesele *Nepotul lui Rameau* și *Gaițele* sau între filmele *Prin cenușa imperiului* și *Patul conjugal*? Aparent niciuna. Realitatea infirmă aparența. Legătura există, concretă: actorul Gheorghe Dinică. Palmaresul său, teatral și cinematografic este bogat, fără risipiri în mărunțișuri, vîrsta interpretului depășind jumătate din vîrsta omului. În tot acest răstimp, interpretul s-a lăsat călăuzit de mintea omului. Dinică

a știut să aleagă, să nu se maniereze, să-și diversifice mijloacele. Iată doar cîteva exemple de piese prin care rolurile sale intră în istoria teatrului românesc: *Nepotul lui Rameau*, *Troilus și Cresidas*, *Umbra*, *O scrisoare pierdută*, *Ploșnița*, *Gaițele*, *Livada de vișini*, *Numele trandafirului* (pe scenele teatrului Național, Bulandra, Comedie) și cîteva filme: *Străinul*, *Comoara de la Vadul vechi*, *Maiorul și moartea*, *Columna*, *Prea mic pentru un război atît de mare*, *Prin cenușa imperiului*, *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*, *Felix și Otilia*, *Patul conjugal* și în curînd *Crucea de piatră* în care interpretările lui vor fi prezente într-o altă istorie – cea a filmului românesc. Regizori ca David Esrig, Horia Popescu, Andrei Șerban, Grigore Gonta, la teatru, sau Mihai Iacob, Victor Iliu, Al. Boiangiu, Mircea Drăgan, Radu Gabrea, Sergiu Nicolaescu, Iulian Mihu, Andrei Blaier, Mircea Daneliuc, la filme, au știut, distribuindu-l, că actorul Gheorghe Dinică este o garanție, o garanție a profesionalismului și implicit o garanție a succesului. Actorul Gheorghe Dinică se poate mîndri de-a lungul anilor cu o altă „garanție”, fidelitatea spectatorilor care îi urează: „La mulți ani și multe succese!” (Andriana Fianu)

## A treia vizită a Bătrînei Doamne

Ce mai încolo și încoace, piesa lui Durrenmatt *Vizita bătrînei doamne* este extrem de solicitată în această stagiune, iar numărul montărilor a ajuns la fatidică cifră trei. Haideți să le trecem în revistă, dar nu ca personajul lui Caragiale steagurile: una la Teatrul Bulandra, (regia – Felix Alexa), una la Teatrul Național din Cluj (regia – Adrian Lupu), și simbătă 8 ianuarie, a treia, la Teatrul Dramatic din Galați (și a treia premieră de aici de la deschiderea stagiunii) și, fapt interesant, oarecum extravagant, a doua montare personală a regizorului Adrian Lupu pe același text, de data asta la teatrul pe care cu onor îl conduce. De ce și cum, vă vom dezvălui la timpul potrivit. Pînă una alta, vă putem spune că *Vizita bătrînei doamne* de la Teatrul din Galați este o adaptare de Adina Zeev, o actualizare modernă cu computere, televizoare color și frigider, în care este punctată de fapt dezumanizarea din pricina sărăciei, iar prețul îmbogățirii nici nu mai contează. În rolul principal: Ioana Citta Baciu. (M.C.)

## Metoda Brecht la Tîrgu-Mureș

În ziua Sfîntului Ion, Teatrul Național din Tîrgu-Mureș, în colaborare cu Teatrul Pygmalion, Viena, a lansat o nouă premieră, spectacolul *Woyzeck* de Georg Büchner, o coproducție româno-austriacă, din inițiativa Ministerului Culturii și Învățămîntului din Austria, realizată cu sprijinul acordat de Kultur-Kontakt. Tînărul regizor, Axel Bagatsch, precum și protagonista Maria Schreiber sînt nemți, studenți la școala de teatru Pygmalion din Viena, condusă de regizorul Tino Geirun și se află la prima experiență teatrală profesionistă. Interesantă este întîlnirea lor cu actorii teatrului din Tîrgu-Mureș, dar și formula de lucru, materializată, în cele din urmă într-un spectacol coerent, rotund gîndit pentru

intimitatea sălii Studio (sala mică) cu o capacitate de aproximativ 80 de spectatori. Maria Schreiber joacă în metoda Brecht, practică de Pygmalion, dar își rostește, cu accent, ce-i drept, replicile în limba română. *Woyzeck* este proiectat în două lumi – una a magiei plăcerii, cealaltă, opusă, a refuzului plăcerii – iar actorul Mihai Ginculescu menține această pendulare între extreme Alături de el, ceilalți actori – Dan Glasu, Maria Schreiber, Nicolae Cristache, Monica Rîstea, Cornel Răileanu și Radu Bînzaru, susțin atmosfera construită în spectacol de Axel Bagatsch, secundat în montarea sa de scenograful Mihai Ciupe, realizatorul costumelor. (M.C.)



Paris, 1985. Nicolae Breban, Jean Părvulescu (poet de limbă franceză originar din România), Aurora Cornu, Gabriel Dimisianu. În imaginea din fundal, reflectată de oglindă, Aurel Cornea, autorul fotografiei.

## PRIMIM:

### Uniunea Teatrală din România pregătește alegerile pentru conducerea Uniunii

Conferința Națională a UNITER a împuternicit conducerea UNITER să elaboreze noul Statut, pe baza modificărilor la vechiul Statut, aprobate de Conferință. Delegații cu drept de vot la această Conferință, păstrîndu-și calitatea, au votat astfel: din 58 delegați cu drept de vot, 49 au votat pentru, 1 s-a abținut, iar 8 nu și-au exprimat votul. Conform cu acest nou Statut, alegerile pentru Conducerea UNITER se desfășoară pe principiul democratic al candidaturilor.

Candidații la funcția de Președinte al UNITER urmează să prezinte un Program de dezvoltare a UNITER, propuneri concrete pentru aplicarea sa în practică, și, de asemenea, numele Vicepreședintelui UNITER și al celor care vor alcătui structura funcțională UNITER.

Adunarea Generală alege prin vot secret, cu majoritate simplă, pentru o perioadă de patru ani, Președintele, Vicepreședintele (propus de candidatul la funcția de

președine), senatul (15 membrii și 4 supleanți), Comisia de disciplină (3 membrii și 2 supleanți), Comisia de validare (4 membrii și 2 supleanți), Comisia de cenzori (3 membrii și 2 supleanți).

Actualul Consiliu de Conducere al UNITER, care își exercită funcțiile pînă la noile alegeri, a fixat Adunarea Generală de Alegeri pentru 28 martie 1994. De aceea, începînd de astăzi și pînă în 28 ianuarie 1994, la Secretariatul UNITER se primesc candidaturile și Programele candidaților pentru funcția de Președinte al UNITER. Programul trebuie să fie însoțit de propunerea pentru funcția de Vicepreședinte al UNITER și de propuneri pentru cei ce vor alcătui structura funcțională a UNITER.

Aceste Documente vor sta la dispoziția tuturor membrilor UNITER care doresc să le consulte.

### Consiliul de conducere al UNITER

## CALENDAR

1.I.1868 - s-a născut Ion Al. Brătescu-Voinești (m.1946)

1.I.1868 - s-a născut George Murnu (m.1957)

1.I.1907 - s-a născut Constantin Fîntîneru (m.1975)

1.I.1917 - s-a născut Vera Hudici

1.I.1928 - a murit Valeriu Braniște (n.1869)

1.I.1929 - s-a născut Teodor Păcă (m.1978)

1.I.1934 - s-a născut Jiva Popovici (m.1991)

1.I.1939 - s-a născut Emil Brumar

1.I.1942 - s-a născut Ioan Alexandru

1.I.1948 - s-a născut Dumitru M. Ion

1.I.1949 - s-a născut Radu Tuculescu

1.I.1950 - s-a născut Ion Iachim

2.I.1914 - s-a născut Petre Paulescu

2.I.1920 - s-a născut Francisc Păcurariu

2.I.1933 - s-a născut Ion Băieșu (m.1992)

3.I.1967 - a murit Alfred Margul Sperber (n.1898)

4.I.1877 - s-a născut Sextil Pușcariu (m.1948)

4.I.1878 - s-a născut Emil Gîrleanu (m.1914)

4.I.1931 - s-a născut Nora Iuga

4.I.1942 - s-a născut Ovidiu Hotinceanu (m.1973)

4.I.1977 - a murit Horváth István (n.1909)

5.I.1909 - s-a născut Bazil Gruia

5.I.1923 - a murit Adam Müller Guttenbrunn (n.1852)

5.I.1926 - s-a născut Ioan Costea

5.I.1949 - s-a născut Leo Butnaru

5.I.1972 - a murit George Dan (n.1916)

5.I.1978 - a murit D. Ciurezu (n.1900)

5.I.1981 - a murit Laura Mihail Dragomirescu (n.1893)

5.I.1985 - a murit Alexandru Vișianu (n.1891)

6.I.1760 - s-a născut Ion Budai Deleanu (m.1820)

6.I.1802 - s-a născut Ion Heliade Rădulescu (m.1872)

6.I.1833 - a murit Nicolae Stoica de Hațeg (n.1751)

6.I.1881 - s-a născut Ion Minulescu (m.1944)

6.I.1897 - s-a născut Ionel Teodoreanu (m.1954)

6.I.1918 - a murit Oreste Georgescu (n.1891)

6.I.1943 - s-a născut Ion Drăgănoiu

6.I.1972 - a murit Dinu Bondi (n.1905)

6.I.1993 - a murit Efim Junghiet u (n.1939)

7.I.1882 - s-a născut Ion Chiru-Nanov (m.1917)

7.I.1915 - s-a născut Fănică N. Gheorghe

7.I.1926 - s-a născut Mircea Sîntimbreanu





# Conștiința ajunge mai târziu...

petru dimitriu

INCOGNITO



**Petru Dumitriu - Incognito, Colecția Ithaca - Scriitori români din exil, traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu și Delia Vasiliu, Cuvînt înainte de Geo Șerban, București, 1993, 527 p., 1600 lei.**

**R**EDUSĂ la schema unui banc politic de odinioară, cartea *Incognito* de Petru Dumitriu ar suna așa: „... nu poți fi în același timp și comunist, și cinstit, și inteligent, nu poți avea decît două din aceste calități în același timp; cinstit și inteligent, dar nu comunist, inteligent și comunist, dar nu cinstit, comunist și cinstit, dar prost” (p. 257). Personajele sale sînt din toate aceste categorii iar figura centrală, Sebastian, trece, într-un drum inițiat, prin fiecare din aceste căsuțe ale comunismului: începe prin a fi cinstit și prost (propagandist al noilor dogme), continuă prin a fi comunist și inteligent, dar nu cinstit (director de întreprindere) și sfîrșește prin a fi cinstit și nici prost, nici comunist. Povestea comunismului, reductibilă, după cum se vede, la un banc mai mult sau mai puțin sinistru se termină, pentru Sebastian, prin evaziunea într-o lume proprie unde distincțiile de mai sus nu operează, nu mai există inteligenți și proști sau comuniști și necomuniști, ci numai oameni. Membrii familiei „burgheze” a lui Sebastian au, de asemenea, cîte un loc rezervat în compartimentele din bancul comunist: Erasmus și Valentina, inteligenți, dar nu cinstiți, Cristian, undeva între naiv și inteligent, părinții știutori și nu comuniști. Sebastian și frații săi mai mari aduc aminte (dacă uităm contextul politic) de Karamazovii lui Dostoievski, cu un Sebastian care tinde să ajungă, după multe „rătăcirii” un soi de Aleoșa și cu un Erasmus – Ivan.

Povestea lui Sebastian este povestea conștiinței „care ajunge târziu, aproape întotdeauna prea târziu” (p. 121) și acest defazaj caracterizează toate etapele devenirii sale. În adolescență asistă la forme de violență felurită (excelente scenele din vacanța dunăreană) și ucide, la vînaătoare, un iepure. Mai târziu dorește să fie erou și pur, se înrolează voluntar în război și ucide „dușmanii”. Apoi vrea să fie comunist și intră în securitate unde acceptă ca martor și complice, crima și tortura. Mai departe se mulțumește să fie om

integru și demn, dar nu împiedică prin nimic, suferința celor mai puțin privilegiați decît el. În toate experiențele pe care, potrivit temperamentului, le face cu o intensitate deplină, conștiința a ceea ce a făcut este în contratimp cu faptul împlinit. Aceasta provoacă suferință și celorlalți, și lui însuși. Un timp după ce a fost „erou” își dă seama că triumful lui a fost plătit cu „sîngele, lacrimile, durerea”, cuiva și că e aproape mai umilitor să fii învingător decît învins, la un timp după ce a fost comunist și securist își dă seama că vorbele lui au sunat a gol și că a fost în tabăra tortionarilor, etc. Chestiunea suferinței este deci, în *Incognito*, una de desincronizare a conștiinței. Dacă ea ar fi fost simultană cu evenimentele, personajul nu ar fi făcut și nu ar fi suferit răul, nu ar fi participat la un mod sau altul de a ucide. Este, aici, altă temă dostoevskiană: crima și pedeapsa. Dar, spre deosebire de Raskolnikov, a cărui conștiință o ia serios înainte, adică își găsește argumente și justificări pentru ceea ce știe clar că a înfăptuit, clarviziunea lui Sebastian se tirăște greoi după fapte. Ceasul mental-sufletesc al lui Sebastian rămîne bine în urmă, pe cînd cel al personajului dostoevskian e pus înainte.

Închis și torturat la rîndul lui (ca victimele pe care le vedea odinioară), Sebastian – al cărui nume devine abia acum simbolic, trimițînd la sfîntul martir – are revelația credinței și anume în esența ei care este iubire. Sebastian ajunge, pentru cei din jur, un fel de sfînt și le dezvăluie tuturor celor care au într-adevăr nevoie descoperirea lui salvatoare. Ieșirea din suferință nu trebuie să fie ura sau indiferență, atît de la-îndemînă, ci iubirea, atît de dificilă. Cum să-l iubești sau chiar numai să îl accepți în preajma ta pe cel care ți-a făcut rău și te-a chinuit, cu sau fără (con)știința sa? Sebastian reușește. De ce are tocmai el – care a făcut atîta rău – revelația iubirii salvatoare? Exact pentru că a cunoscut răul din ambele ipostaze: a călăului și a victimei. Este aici o altă mare temă a literaturii, cea a păcătoșului ales („... înțelept este, firește, să întrevezi în păcătos, alesul”, cum spunea un alt prozator). Sebastian ajunge „pe o altă treaptă a destinului, acolo unde începeau să mi se întimplă acele lucruri banale, perfect raționale și explicabile și anume miracolele” (p. 422). Experiențele sufletești contrare se armonizează într-un eu bogat: „Cunoșteam în sfîrșit fericirea pe care o căutasem dintotdeauna (...) Puteam deci să înnebunesc de atîta orgoliu: mă topeam de umilință” (p. 392). Sebastian nu-și păstrează bucuria numai pentru sine, ci încearcă să o împărtășească celor din jur, adaptîndu-se felului de a gîndi și a simți al fiecăruia dintre cei cu care vorbește, dînd argumente de toate felurile pentru ceva ce se formulează, pentru el, foarte simplu: „Deci acesta era sensul universului: să ajungi să cunoști iubirea” (p. 391). Nu *Deo ignoto*, Dumnezeu necunoscut este cel pe care îl găsește Sebastian, ci un *Deo incognito*, travestit în nenumărate forme și pe care îl recunoști și ți-l apropii prin nenumărate forme de iubire.

Datează romanul lui Petru Dumitriu?

Miezul cărții este constituit de însemnările lui Sebastian. Acesta își notează, într-un efort de înțelegere a

## Commedia dell'arte (II)

VOM coborî în pivniță la morcovii ce zac în fragede nisipuri mai bine de un veac, ne vom topi în iederi pe ziduri de balcon, vom leșina în pînii adînci de gramofon, vom dizolva limacșii cu sare, vom trișa cu trefle de răcoare și rigi de catifea, vom cumpăra volume din care nu citim, vom duce lungi discuții cu Domnul Gordon Pym, vom descărca pe rampe baloturi de finet, vom fîstici-n dulapuri lămfi fără corset, vom trece melci de spaimă pe lame de briceag, vom naviga în bălii, vom picoti în prag, lin gîngurind ca pruncii, nemaștiind o iotă, vom auzi cartofii în cratiți cum complotă, și-n după-amiezi de toamnă, virili, vom face-abuz cu galben de caisă, cu roșu de harbuz, cu verde de lucernă și mov de glob lucios blînd ocrotiți de-aripe plăpîndului Eros, vom gelui legume cu sufletul, gingași, ne-om îngropa în bucle mărunte de talaș, halucinați vom suge din ciucuri de perdele licori necunoscute, îmbătătoare, grele, și în sufrageria ermetică și goală o să ne curgă sînge din nas de oboseală, vom delira prin casă cînd pernele fac gheb, vom prinde-n pudrieră bînd pudră de efeb, vom avansa elastici spre lucrurile-n sine cu mantii în fireturi și jambiere fine, vom distila pe unghii cele mai roze limfe, vom scrie cataloage de fauni și de nimfe, vom despica cișmele, miezuri de odaie caldă, în căni ascunși, vedea-vom smarald iubind smaraldă, cum trombe de miresme din preș bat furioase tavanurile scunde, cum îngeri de mătase lipesc prișnite calde pe umede oglinzi, ca strugurii, feerici, ne-om agăța de grinzi, vom mirosi în taină sticlute de parfum cu inima în piepturi trambînd sonor bum-bum!!, vom încerca delicii cu-agrafe rău famate în părul de la ceafa de heruvimi purtate, din papiote ața ne va chema subtilă, vom merge-n poezie cu o Loco-mobilă!!!!!!

vieții lui și a vieții în genere graficul temperaturii experiențelor sale. Acest miez este prins în rama subțire (chiar superficială) a considerațiilor unui alt personaj care, din dorința de a obține viza de ieșire din țară – căci are de gînd să fugă – acceptă să-l viziteze-ancheze pe Sebastian. Nu este aici alt procedeu decît cel romantic, al manuscrisului găsit. Problema e, la Petru Dumitriu, că între cele două voci – cele două persoane I – (Sebastian și cel care-i ia însemnările) nu se simte o suficientă diferență. Aceasta era cu atît mai necesară cu cît cei doi au de-a face cu aceleași personaje. Finalul permite o alternativă: din nou arestat, Sebastian moare sau dimpotrivă, este scăpat.

**C**A PERIOADĂ istorică romanul *Incognito* acoperă aproximativ anii 1940-1960, adică două decenii răvășitoare ale istoriei României, cel de-al doilea fiind valorificat literar prin ceea ce s-a numit „proza obsedantului deceniu”, de la Preda la Ivăsiuc, să spunem. Spre deosebire de aceștia, Petru Dumitriu are șansa să-și publice romanul în Franța, în 1962 (despre geneza și condițiile de apariție ale lui *Incognito* se pot găsi informații concise și binevenite în Cuvîntul înainte și Reperele cronologice semnate de Geo Șerban). Șansa este că, în timp ce Preda și Ivăsiuc scriau, vrînd-nevrînd cu cenzură, Petru Dumitriu poate duce sinceritatea pînă la capăt. Iar dacă acum, în romanele lui Ivăsiuc inteligența argumentării se întoarce împotriva sa, nu același lucru se întîmplă la Petru Dumitriu: orice argument este întors pe toate fețele, inclusiv cea a negației (discuția dintre securistul Sebastian și fostul său prieten Romeo Romanescu este un exemplu). Deci cartea lui Petru Dumitriu rămîne proaspătă și curată din acest punct de vedere. Dar șansa lui este în același timp o neșansă, prin faptul că romanul său apare în țară abia în 1993, iar Petru Dumitriu – spre deosebire de ceilalți doi prozatori amintiți – rămîne ani de zile necunoscut unei bune părți din publicul românesc sau rămîne cunoscut doar ca autor al *Cronicii de familie*.

Acuza principală a celor care au putut citi romanul înainte de apariția lui în românește este că pare acum prăfuit, deci lectura e ușor dezamăgitoare, cu atît mai mult cu cît romanul e „cu cheie”, personajele avînd corelamente strict reale.

Mărturisesc că am găsit destule mici defecte de construcție la romanul *Incognito*, dar cartea nu mi s-a părut „prăfuită”; aceste defecte se văd și la prima lectură și la a doua, dar nu au de a face cu schimbarea contextului istoric. Sau, dacă există un strat subțire de praf, acesta poate fi îndepărtat la fel de ușor ca acela depus pe o mobilă de valoare: arată că mobila n-a mai fost folosită de mult, dar asta nu-i scade frumusețea. Mobila e veche, nu și uzată sau mîncată de carii. Micile defecte ale romanului sînt o anumită lungime a replicilor și o prea accentuată colorare politică a vocabularului, chiar și atunci cînd tema e oarecare și interlocutorii sînt prieteni sau soți precum și „lungimile” diferitelor scene: ședințe de partid, imagini de război, torturile din închisoare. O anume neglijență stilistică este, din păcate, accentuată de traducerea altminteri destul de ștearsă (ca să nu vorbesc din nou de descurajant de numeroasele greșeli de tipar care mă fac să cred că Editura Univers trebuie să-și completeze urgent echipa de corectori!). Dar toate acestea sînt imperfecțiuni „tehnice”, care nu ating partea cea mai valoroasă a romanului: forța fierbinte, de vulcan care erupe și epicul de bună calitate, umplut cu sens, cu „conștiință”. Petru Dumitriu povestește cu o anumită sălbăcie, frust și dur, ca și cum n-ar avea timp de sofisticatele fleacuri ale cizelării. Povestea curge cu febrilitate, febrilitatea lui Sebastian care aleargă, împreună cu conștiința lui, după trenul faptelor, înnebunit că l-ar putea pierde. Ritmul se schimbă, mișcarea devine lentă, aproape se suspendă, exact cînd Sebastian reușește să găsească sensul căutat; cititorul este și el bine prins în ritmul poveștii – încă o calitate care nu se demodează.

Cît despre partea politică a romanului, nu vād cum ar putea să dateze din moment ce autorul duce căutarea la bun sfîrșit, nu rămîne la jumătatea drumului, ca majoritatea romanelor obsedantului deceniu. Am citit cartea fără să am „cheia” (care face bizară alegerea numelor personajelor: Erasmus, Prospero, Ofelia, etc) și nici nu am simțit nevoia să știu cine e sau a fost fiecare în realitate. Descurajant este numai faptul că putem citi la noi o carte exactă și bună despre o perioadă neclară a istoriei abia după 30 de ani. Or, tocmai am trecut din nou printr-o asemenea perioadă.





## „Fișă pentru o biografie“

„NU MĂ ÎNDOIESC / după ce marea mătură a istoriei/ va face curățenie în România/ și soarele va lumina din nou zămbete/ se va găsi un ins oarecare/ născut într-un fișier mirosind a cerneală/ care va scrie așa:/ Ștefan Baciu, bucuștean din Brașov/ fost plantator de cești de cafea în Brazilia/ A tradus citiva poeți din Santo Domingo, Paraguay, Haiti/ a iubit duminicile pe Calea Victoriei/ terasa puțin



**Ștefan Baciu - Poemele poetului singur**, Editura Eminescu, 1993, 418 p., 950 lei.

murdară a restaurantului Mercur / intim prieten cu Nicu Theodoru-Chibrit / a cunoscut și pe Tudor Argezi și Cezar Petrescu. // Se pare că a scris douăsprezece cărți de poeme, / dar nu ne-au rămas urme despre ele/ pentru că un cenzor grijuliu a vegheat/ la retragerea lor din librării și biblioteci/ pe vremea întinericului care venea din răsărit. // Purta ochelari/ Purtase bretele/ Apoi a devenit poet brazilian/ Mai mult nu se știe despre el. // Și dacă n-a murit / mai trăiește și astăzi. (Fișă pentru o biografie)

Acesta este Ștefan Baciu, poetul serios-ironic care și-a făcut un autoportret în care recunoașterea propriei importanțe cochetăază cu hipermodestia și cu calamburul.

S-a împlinit un an de când poetul a murit. Din fericire, cărțile dispărute au reapărut, acum într-o antologie publicată de Editura Eminescu în seria *Poeți români contemporani*, așadar întreaga operă poetică în limba română a lui Ștefan Baciu. Valoarea acestui volum nici nu mai trebuie menționată, căci e evident binevenit gestul

de a repune în circulație un poet atât de interesant, pentru unii cititori e poate chiar necunoscut, din pricina exilului care i-a estompat notorietatea. Pe lângă această ofertă exhaustivă de texte poetice, volumul pune la îndemina cititorilor și o notă bibliografică, o bibliografie selectivă alcătuită de autor, iar pe coperta a doua comentarii scurte dar revelatoare, unul al lui Vintilă Horia, celălalt al lui Virgil Nemoianu.

După 1989 Ștefan Baciu s-a bucurat de atenția criticii în România (în alte țări nefiind niciodată privat de ea), astfel încât evaluările rezumative nu-și află rostul aici. Merită însă să nu uităm, înainte de a citi această frumoasă carte, ce poezie ciudată ne așteaptă, ce acorduri de țambal înginate de zumzet de ukulele exotice. Și ce parodii triste, în care dorul se ascunde după zămbetele mucalite ale unui băștinăș din Hawaii. (Andreea Daclu)

## Familia Popescu

În continuarea volumului său *Jucării de lemn*, apărut anul trecut, Marius Daniel Popescu reia în noul volum, și el așezat sub semnul unei mize fără rezerve din partea lui Alexandru Mușina, post-modernele ritualuri în răspăr, poezia oarecum obiectivată a „așchiei din carne”, lirismul de buletin oficial, ironia cu accente tragice.

Poemele din noul volum – cele mai multe sub formă de „definiții” factuale din care „limbajul poeziei” lipsește programatic („ca o șchiopătare, domnule, / ca o șchiopătare a trecut/ pe aici poemul, / îmbrăcat în pijama, / cu mâinile în buzunare/ nebărbierit și cu o țigară, / aprinsă, în colțul gurii/ mirosind a femeie.”) – refac o hartă a experienței „celuilalt”, în diversele sale ipostaze, dar mai ales a întâmplărilor sale grotești, semnificative prin îngroșarea contururilor și obligate să se repete la nesfârșit.

Locul geometric al întâmplărilor din „realitatea” poetică a lui M.D. Popescu este de-acum intratul în legendă telejurnal (vorba lui Andrieș: „Astă-seară la telejurnal/ vom vedea cașcaval.”) în așteptarea căruia șapte Ionești, aleși la întâmplare din „cartea de telefon deschisă” sînt „legați unul de altul”.

Poetul rememorează un calvar de ieri (și nu se știe dacă nu și de mine) cu prim-secretari „de la utece” și aro-uri „cu număr mic, unubrășovosutăcinci”, cu mese acoperite cu pinză roșie și laureate, „la faza finală/ a festivalului național/ cîntarea

# ● Actualitatea editorială

românei; / (numărătoare inversă). Ochiul este, însă, în această politizare poetică destul de frecventă după '89 nu doar la poezii tineri, al unui copil ce vede absurdul lumii de la nivelul „ceasurilor de mînă”. De perspectivă e vorba, pare să spună poetul, deoarece tot așa cum o cruce „înalță cît țeva pe care e prins, / cu șuruburi, de șase, / indicatorul de circulație/ „cedează trecerea” este văzută diferit „pe trotuar, / lîngă scările rulante/ de la intrarea la metrou, de către „cei care urcă” și „cei care coboară”, tot așa „înainte pe mașina poliției / era scris miliția.” (claustrofobie).

Ceea ce salvează poezia lui M.D. Popescu mi se pare a fi acel lirism implicit (sau eliptic) rezultat din punerea între paranteze a veritabilelor întâmplări, de decelat cu note la subsol pentru cineva care nu le-a trăit. Iată doar două exemple: poezia *circulară* versifică la modul „naiv” descrierea unei monede de un leu. Anul 1966, încadrat, la final, de două ori între puncte



**Marius Daniel Popescu - Fotograficul de muște**, Editura Vlasie, 1993, 63 p., fără preț.

de suspensie este un gen de personalizare suspendată și ea a evenimentelor din acel an, între care, probabil nașterea unui copil ce n-ar fi trebuit să se nască, care întâmplător avea un bunic la Craiova și care (printr-o confuzie salvatoare a persoanei cu persona) va refuza să-și scrie altfel biografia decît „prin delegat” (întîmplările, proiecțiile, visele „celuilalt”) sau descoperind umbra cuvîntului ce a trecut „șchiopătînd” în „cuvîntul/ acesta/ „care „mă dă cu capul de masă/ masă, masă, masă, masă/ „(biografie).

Mă întreb cum va evolua poezia lui M.D. Popescu pentru că cele două volume scoase pînă acum seamănă destul de mult unul cu celălalt pentru a putea figura între aceleași coperti. Partea rezistentă din acest ultim volum mi se pare, totuși, cea neipostaziată politic din *fotograficul de muște*, *dama de caro*, *popa de roșu*, *șapte de treflă* ș.a., unde poezia lui M.D. Popescu este parcă fatal înrudită cu cea a Simonei Popescu din *Pauză de respirație*, dar și cu cea a lui Cristian Popescu din *Familia Popescu*. (Simona Sora)

## Melancolia spiritului critic moldovenesc

LA 12 octombrie 1944, după „armistițiul” încheiat între armata română și cea sovietică, Mihail Manoilescu, figură marcantă a vieții culturale și

politice interbelice, cunoscut mai ales prin teoria protecționismului și a statului corporatist, este destituit de la catedra de economie politică a Politehnicii din București și reținut, fără a fi judecat, vreme de un an și două luni. Pînă la următoarea arestare, petrecută pe 19 dec. 1948, redactează două lucrări deosebite prin semnificația pe care le-o conferă împrejurările politice și destinul însuși al profesorului, ce-avea să se frîngă la 30 dec. 1950, în închisoarea de la Sighet: prima, *Tragica predestinare a geniului moldovenesc* și a doua, în franceză, *L'éthique*. Puțini oameni politici români și-au încheiat cariera scriind o *etică* și încă și mai puțini, printr-un asemenea gest de smerenie dus pînă la identificarea afectivă cu marii nedreptățiți ai istoriei României: Kogălniceanu, Al. Ioan Cuza, Eminescu, Petre Carp, generalul Averescu, Iorga, Stere. *Tragica predestinare...* este un dureros și răscumpărător elogiul adus geniului însuși al Moldovei, ca spațiu etnic, moral și spiritual opus, dar în același timp complementar, ethosului muntenesc și transilvan. Problema îl preocupase cu patru decenii înainte și pe Garabet Ibrăileanu care a analizat-o, cum bine se știe, în *Spiritul critic în cultura română*. Să fie oare, stau și mă întreb, obsesia asta de definire a propriei identități specifică Moldovei? Și dacă da, ce sentiment ascuns se află în spatele ei – frustrare sau nemăsurat orgoliu al unei „rase” care se complace în rolul de victimă eternă? Unui spirit lucid aceste întrebări și nedumeriri i s-ar putea părea puțin deplasate, dacă nu chiar copilărești. Dar pentru cineva născut în acel „paradis al neurasteniei”, cum a numit Cioran Moldova într-un „exercițiu de admirație”, ele sînt piatră de încercare și, nu arareori, de poticnire. Ibrăileanu schițase în *Spiritul critic...* o teorie culturologică. Manoilescu face însă în *Tragica predestinare...* o încercare antropologică. Ibrăileanu definea prin *junimism* componenta pozitivă, constructivă a spiritului moldovenesc. Manoilescu îi dezgroapă acestuia și îi analizează cu precădere „gena” slavă, dizolvantă, demonică. Adevărul, sinteză între cele două, se află probabil la mijloc. De altfel, în *Tragica predestinare...* nu apar decît



**Mihail Manoilescu - Tragica predestinare a geniului moldovenesc**, Editura „Moldova”, Iași, 1993, ediție îngrijită de Valeriu Dinu, 170 p., 400 lei.

personalitățile „nerealizate”, strivite de destin și istorie, unite între ele prin acel fir al fatalității care îl leagă pe Eminescu de ciobanul-victimă (tot moldovean) din Miorița.

Kogălniceanu este seniorul care plătește polițele venalului Brătianu, situîndu-se mereu, ca un tampon, între tombatere și bonjuriști. Domnitorul Cuza, ratificînd „lovitura de Stat” a primului său ministru, în urma căreia se înfăptuiește improprietărea din 1864, își semnează singur sentința detronării. Eminescu este un inadapabil la realitate, boem blestemat prin descendența lui slavă. Capitolele despre generalul Averescu și Iorga sînt cu atât mai subiective cu cît cei doi l-au apărut pe autor, în 1927, într-un proces intentat de I. Brătianu, sub acuzația că fostul subsecretar de stat în guvernul Averescu ar fi complotat pentru readucerea lui Carol al II-lea pe tronul României. În sfîrșit, în ceea ce-l privește pe Constantin Stere – fost colaboraționist în timpul ocupării Bucureștiului de către nemți în primul război – Manoilescu pledează pentru reabilitarea sa ținînd cont de rolul pe care acesta l-a jucat în actul Unirii Basarabiei din martie 1918.

Nu știu dacă într-adevăr „viața oricărui mare moldovean este o dramă corneliană cu un deznodămînt shakespearian” sau dacă „orice moldovean autentic este, prin destin, un maur” (bine-ar fi!). Ca simplu moldovean cred însă că această carte – testament a lui Mihail Manoilescu, scrisă cu un patos aproape mistic (uneori naiv) va rămîne, alături de *Spiritul critic...* a lui Ibrăileanu, marca cea mai fidelă a ethosului unei provincii chinuită încă de nostalgia regăsirii de sine. (Cristian Bădilă)

## Televiziunea fără Paul Everac

ȘTEFAN Dimitriu este un autor serios (sobru, capabil să inspire încredere), dar lipsit de notorietate. Cărțile sale (*Drumuri ca-n palmă*, proză scurtă, 1971, *Trapez*, roman, 1972, *Țara lui Skanderberg*, note de drum din Albania, 1973, *Dealuri la Prut*, reportaje, 1977) au trecut mai puțin observate decît emisiunea TV *Reflector* printre ai cărei realizatori s-a numărat. Abia romanul *Tineretea lui Bogdan Irava* publicat în 1987, a fost remarcat de critica literară („Cartea lui Ștefan Dimitriu – scria atunci Romul Munteanu în *Flacăra* – este o excelentă lecție despre angajare și responsabilitate, concepută de un autor dăruit să scrie literatură bună și persuasivă.).

Cu noul său roman, *Turnul nebunilor*, sunt șanse ca Ștefan Dimitriu să spargă gheața. În afară de faptul că este scris bine – clar, cu un dramatism neretoric și cu o bine calculată doză de umor – acest roman se mai și referă la viața dintr-o instituție care cel puțin în momentul de față îi obsedează pe români: Televiziunea Română. Din acest punct de vedere, tematic, cartea se înscrie într-o categorie de narațiuni-monografii la modă în Occident (să ne amintim ce succes au avut romanele americane *Spitalul municipal*, *Aeroportul*, *Viața într-o*





**Ștefan Dimitriu, Turnul nebunilor, roman, Editura Evenimentul, București, 1993, 448 p., preț nementionat.**

centrală telefonică, etc.). În plus, romanul lui Ștefan Dimitriu este un roman cu cheie, ceea ce iarăși constituie un element de atracție. În personajele sale fictive le recunoaștem pe aproape toate personajele reale care în acest moment mint (sau nu mint) poporul cu televizorul. Lipsește doar Paul Everac, datorită – fără îndoială – împrejurării că autorul și-a terminat cartea înainte de numirea dramaturgului în postul de director general.

Protagonistul romanului, Bujor Hanganu, realizator pe vremea lui Ceaușescu a nonconformistei emisiuni *Reflector*, iar după 1989 a unei anchete TV despre culisele „revoluției”, este probabil chiar Ștefan Dimitriu, dar aceasta, bineînțeles, nu are importanță. Important rămâne faptul că personajul – cu o personalitate puternică, dar neidealizată – ni se impune ca o prezență de care ne atașăm și de care ni se face dor după încheierea lecturii.

Ni se face dor cu atât mai mult cu cât el moare la sfârșitul romanului, din cauza unui atac de inimă suferit la aflarea vestii că principalul martor al anchetei sale a dispărut într-un suspect accident de circulație. Înregistrând obsesii ale societății românești de azi și fiind și scris cu o mână sigură, de profesionist, romanul lui Ștefan Dimitriu va avea – nu va putea să nu aibă – succes. (Alex. Ștefănescu)

## Armoniile orientale

E GREU să te ferești de ispita superlativelor absolute, după ce ai citit o carte scrisă de Marguerite Yourcenar și tradusă în românește de Petru Creția. Una dintre acele cărți rare în care traducerea nu te frustră cu nimic din farmecul indicii și aproape intraductibil al originalului, pentru că nici nu mai este vorba de o pură aproximare lingvistică într-un alt idiom, ci de un mare pariu între scriitori. Încep, contrar obiceiului, prin a remarca perfecțiunea traducerii lui Petru Creția, tocmai pentru că datorită ei nici una din armoniile stilistice subtile ale Margueritei Yourcenar nu se irosesc, ci devin accesibile și cititorului român.

*Povestirile orientale* au fost scrise în 1937, dar scriitoarea a revenit în 1963 asupra lor, aducându-le numeroase corecturi, fără a le modifica totuși radical substanța. De altfel nici nu ar fi avut rost, ele fiind precum variațiunile muzicale pe teme celebre. originalitatea lor reducându-se la o chestiune de formă și structură. Temele Margueritei Yourcenar sînt legende chinezești, japoneze, indiene, sirbești, grecești, albaneze, însă dincolo de diversitatea de mentalitate pe care teoretic o presupun, un ton unificator le transformă pe toate în ecouri ale unei singure melodii. Ceea ce atrage irezistibil în această carte, este o anumită elaborare ceremonială și totodată simplă a stilului, cuvintele au o grație materială, concretă, și de aceea comparațiile cu muzica par aproape obligatorii, însă forța lor evocatoare inspiră vaste pinze colorate în nuanțe greu de definit. Adevărul e că nu toate povestirile pe care Marguerite Yourcenar le-a numit „orientale” (incluzînd în Orient și Balcanii) sînt legende propriu-zise, unele fiind inventate pur și simplu iar altele prelucrări după opere



**Marguerite Yourcenar – Povestiri orientale, traducere de Petru Creția, Editura Humanitas, București, 1993, 186 p., 1600 lei.**

literare culte, cum e cazul celei intitulate *Cea din urmă dragoste a prințului Genghi* inspirată de un roman japonez din secolul XI, cronică unui celebru Don Juan asiatic. Convenția povestirii le impune tuturor un vag temporal și spațial pe care se articulează farmecul discret al *modelului*, al întâmplării *unice* și *exemplare*. Prințul japonez care se retrage în singurătatea unei colibe sărace, pentru ca nimeni să nu vadă trista lui trecere treptată în moarte, îngrijit de o femeie care îl iubește atât de mult încît găsește priceperea de a-i înșela orgoliul, o femeie al cărei nume el nici măcar nu și-l amintește în clipa morții, singura din lungul șir de iubite pe care o uită; viteazul care se prefăce mort ca să-și salveze viața, suportînd impasibil tortura, dar neputînd să-și stăpînească zîmbetul la vederea unei fete frumoase; pictorul care scapă de moarte fugind într-un tablou; băiatul care înnebunește fiindcă le-a văzut pe nereide; iecele prefăcute în rîndunele; legenda meșterului Manole în variantă sirbească.

Fiecare dintre aceste povestiri, (și nu le-am enumerat pe toate) ascunde un amănunt epic uimitor, spectaculos, o geană de fantastic discret, regizată într-un realism al frescului și al simplității. Toate se citesc într-un fel de toropeală fericită, într-o lentă plăcere, pentru că un anumit ritm calm, precis și rarefiat trece instantaneu din carte în lectură. Iar finalul fiecăreia, neașteptat sau dimpotrivă, cel mai armonios în previzibilitatea lui adîncă, stinge blind așteptarea într-o relaxare a ultimei satisfacții estetice. (Andreea Deciu)

## Să nu ne pierdem simțul umorului

DEFINIȚIA umorului în Enciclopedia Britannica: „Umorul poate fi definit ca un simț interior care înlesnește o contemplare binevoitoare a ciudașeniilor vieții și exprimarea acestui simț în artă.” Cuprinzătoare sau nu, corectă sau incorectă, definiția dicționarului are avantajul că remarcă poate una dintre cele mai importante trăsături ale umorului: bunăvoința. Pentru că pe bunăvoință se bazează în mare măsură umorul englezesc, la care avem astăzi acces printr-o generoasă antologie alcătuită de Dan Duțescu. O bunăvoință puțin ironică, un fel mucalit de a privi lucrurile direct, micșorîndu-le gravitatea cu o seninătate de dandy nepăsător. Cel puțin asta inspiră anecdotele culese și traduse de Dan Duțescu.

Destul de puține sînt originale, lucru pe care autorul îl declară de altfel de la bun început, antologia lui fiind compusă cu bună știință din bancuri celebre, unele fiind deja publicate în diverse reviste, almanahuri sau manuale de limbă engleză scrise de Dan Duțescu. Am găsit în volum și glume care nu par prin nimic englezești, precum o istorioară despre Balzac de pildă, dovadă că umorul cel mai „internaționalizat” (dacă putem spune așa) duce automat cu gîndul la umorul englezesc.

„Umorul englezesc este deja o sintagmă constituită, cu sensuri aparent clare, deși foarte ușor nu este să precizăm care anume este specificul acestui tip de umor. Sigur, de obicei ne gîndim la bancurile



**Umor englezesc, cules și tradus de Dan Duțescu, Editura Universal Dalsi, 1993, 192 p., 850 lei.**

seci, la umorul negru, la glumele cu chelneri, cu Sir și valetul imperturbabil sau la ironiile pe seama zgîrceniei scoțienilor. Iar colecția lui Dan Duțescu ne confirmă așteptările, oferindu-ne în plus glume cu pescari, cu ofițeri, cu elevi și profesori, cu nebuni, cu soacre, cu femei care învață să conducă mașina etc. Nu sînt grupate tematic, (de altfel ar fi fost și puțin fastidios), fapt pe care autorul îl explică în prefață prin dorința de a evita monotonia. Nu aș putea spune că această carte aduce descoperiri nebanuite într-un domeniu atît de gustat, deci și destul de cunoscut. Nici nu se rîde în hohote tot timpul cît citim cartea: unele glume sînt destul de banale, altele de-a dreptul stupide, și mi se pare normal că Dan Duțescu le-a inclus și pe acestea, pentru că titlul precizează clar că nu e neapărat vorba numai despre umor bun englezesc. Însă cele mai multe dintre anecdotele incluse sînt într-adevăr delicioase, iar cele cîteva limericks-uri alese sînt și ele binevenite. Dan Duțescu, unul dintre cei mai mari angliști ai noștri, profesorul atîtor generații de studenți, al celor care au învățat engleza „fără profesor”, autorul atîtor manuale, a plecat de puțină vreme dintre noi. Și cred că Dan Grigorescu are dreptate cînd spune că această carte e încă un dar pe care ni-l face Dan Duțescu. Ultimul, din păcate. E emoționant că această ultimă carte e atît de senină. (Andreea Deciu)

## „Cimitire pentru cărți”

MATTEI Dogan (ales în 1992 membru de onoare al Academiei Române), specialist în sociologie politică, și Robert Pahre, economist politic, au colaborat la o interesantă încercare de sinteză a principalelor orientări din științele sociale la începutul deceniului nostru. Volumul are o ediție engleză (1990) și alta franceză (1991). Ediția română, *Noile științe sociale*, are un subtitlu tehnicist – *interpenetrarea disciplinelor*, repudiîndu-se de la bun început termenul încetățenit de „interdisciplinaritate”, considerată „îngelătoare”, și oricum mult prea largă pentru a avea o acoperire practică. Opțiunea autorilor este pentru termenii „hibridare” și „inovație”, transformați în concepte de lucru. După această clarificare terminologică și conceptuală, urmează o extinsă exemplificare a macroprocesului de fragmentare și specializare a științelor sociale. Colaborarea celor doi cercetători este cu siguranță benefică în estinderea ariei exemplelor (aspect esențial pentru orice știință cu un caracter preponderent inductiv) în adevărarea lor (deși se mai gafează: „piatra care cade are aceeași forță” – s.n. – cu o bucată de plumb”, pag.163, fiind evident vorba despre viteză, o noțiune fizică total diferită), însă nu a fost suficient de coerentă pentru a înlătura repetițiile (de pildă capitolul 18 reia idei din capitolul 9).

Lucrarea este realmente îndrăzneată, acoperind domenii în care Biblioteca Congresului SUA deține peste un milion de

cărți, nemaisocotind revistele de specialitate din care numai titlurile în științe politice și sociologie sînt în număr de 400.000. Un adevărat „cimitir pentru cărți”! Consultînd indicele bibliografic final constatăm că M. Dogan și R.Pahre au indicat doar aproximativ 1000 de referințe. Deși niciieri în carte nu găsim pretenții explicite a cuprinderii exhaustive, deducem că toate clasificările întreprinse se bazează pe citări multiple. De altfel citarea este considerată tot mai mult un indice calitativ, poate singurul în ce privește inovația în activitatea științifică, suferind și ea la acest sfîrșit de secol de suprapopulare. Revista americană *Social Science Citation Index* se ocupă de numărarea autorilor citați în SUA, interpretează, aplică legi bizare (ca de pildă legea Lotke-Price, după care numărul oamenilor de știință care publică un număr de articole este egal cu  $k/n^2$ , unde  $k$  este o constantă) și decretează popularitatea autorilor. Între 1981 și 1985 cel mai citat a fost Noam Chomski, cu mai mult de 3500 de citări; Marx era citat de 1500 de ori, în creștere.

O concluzie este că în ciuda proliferării „hibridării” (ni se

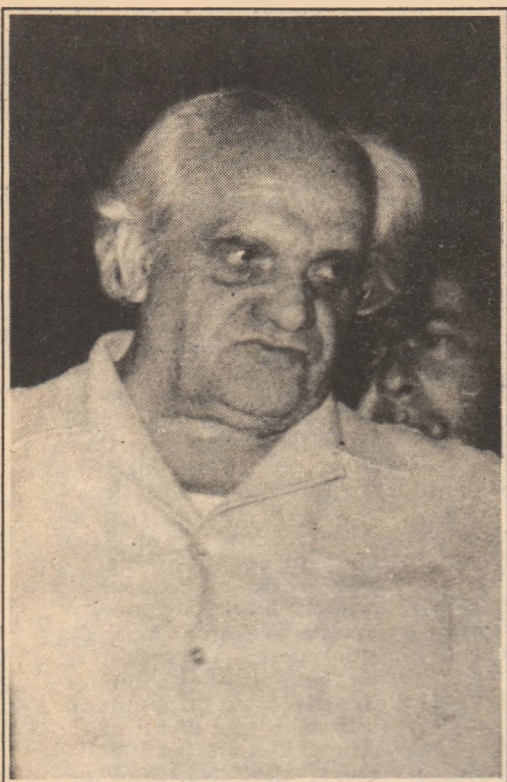


**Mattei Dogan și Robert Pahre - Noile științe sociale, Editura Academiei Române, 1993, traducere de Nicolae Lotreanu, 250 p., 225 lei.**

pare, totuși, un cuvînt nefericit), comunitățile de cercetători, închise în „turnuri Babel universitare”, comunică puțin între ele. Cauzele sînt de natură ideologică (în universitățile europene), metodologică (aici, credem, situația se datorează și îngăduitoare atitudini critice și falsității științifice a multor metode „originale”), paradigmatică, dar sînt datorate și nefericitei tendințe spre superficialitate, incriminată de antropologul Margaret Nead: „Nu reușim să utilizăm noțiunile, adaptîndu-le la problemele proprii și folosim instrumente înțelese pe jumătate, în domenii pe jumătate asimilate”.

Autorii nu au intenționat o ordonare a domeniilor de interferență a științelor sociale, ramificate în ultimii 50 de ani în 4-500 de specialități. În schimb, pledează pentru o colaborare între cercetătorii care le întretin. Există în subsidiar convingerea că această colaborare face specialitățile mai consistente, și, implicit, mai puține. Numericeste. (Dan Șăulean)





# Ion D. SÎRBU

## Jertfe

Intră niște ființe cu securi  
în pădure.  
Intră și taie. Și taie. Și taie.

Intră niște oameni cu câteva minciuni  
în inimă.  
Intră și taie. Și taie. Și taie.

Intră niște bestii cu idei  
în capul meu.  
Intră și taie. Și taie. Și taie.

Intră și o brută în mînă cu o floare  
în trecutul meu.  
Intră și taie. Și taie. Și taie.

## Copilărie

Cu o cretă albă ne-am definit imperiul,  
Cu două cioburi chioare am devenit bogați,  
Trei zdrențe colorate încep rafinamentul  
și cearta cu vecinii,  
Acum ne batem bine, scuișăm pe tot ce-a fost,  
spargem hotare, cioburi, dăm cu picioru-n joc.  
Și ne-mpăcăm îndată, ca după o ploaie caldă.,  
Din nou cu o cretă albă ne definim imperiul  
Și cu-aceleași cioburi chioare ne credem iar  
bogați.

## Undița

Pentru pești, uscatul e-un fel de rai.  
Pentru pești, pescarii sunt zii cei puternici,  
Rîma e-o idee, un crez, un ideal:  
Iar mușcătura-i actul prin care se salvează,  
Trecînd prin jertfa morții, din apă-n ireal.

Nu e vorba de haleală,  
Nici de păcăleală,  
Ci de paradis.  
Și de-un pic de vis.

## Vîsc

M-am născut sub botul unei ciute,  
Lîngă o roșie ciupercă.  
Dar mai ales lîngă un moșneag ce se credea Brad.  
Pe vremea aceea-n codru, vrute și nevrute  
Se povesteau  
Despre paraziți.  
Am crescut, am trăit, m-am întins (cît am  
putut!),

Pe urmă am simțit că e ordin să-lucid.  
L-am îmbrățișat, mîngăiat, l-am iubit.  
(Era ingrat.)  
Știa că e o lege: că-i condamnat, că moare.  
Voiam să-i îndulcesc svîcnirile sub soare,  
Trosnetul crengilor, fiorul sfîrșitului, luna.  
Într-o noapte mi-a șoptit:  
"E tot una.  
(Lupta era în toi.)  
Bine că murim,  
De gît, amîndoi!"

Avem privilegiul de a dăruii cititorilor noștri un Ion D. Sîrbu inedit prin aceste cîteva poeme oferite spre publicare de către dl. Dumitru Velea, directorul Teatrului din Petroșani. *I-am pus numele teatrului "Ion D. Sîrbu", fiindcă era de aici și legat sufletește de acest teatru. Am făcut și o Fundație cu numele scriitorului. I-am strîns publicistica - vreo 500 de pagini. Sper ca la începutul lui decembrie să organizez Festivalul de creație "Ion D. Sîrbu" - ne comunică în scrisoarea sa emoționantă dl. Dumitru Velea. Iar despre poemele de față: găsite printre manuscrise. Cred că sînt singurele. Dintre cărțile publicate de autor amintim volumul de teatru (comentat) *Arca bunei speranțe*, (Editura Eminescu, 1982), volumul de nuvele *Șoarecele B*, (Cartea Românească, 1983), *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, (Scrisul românesc, 1991). Comentîndu-i, în *Contrapunct* din 7 dec. 1990, proza, regretatul Ion Negoieșcu nota: *Fiu de miner din Valea Jiului, plătind cu mulți, teribili ani de pușcărie și cu nenumărate alte persecuții revolta sa împotriva statului proletar, Ion D. Sîrbu a exaltat cu perseverență și disperare, în prozele sale, intelectualitatea, ca singura valoare căreia i s-a părut că merită să i se dedice și al cărui martir a fost. (...) Îndreptate contra societății și vremurilor în care i-a fost dat să trăiască, prozele sale cele mai importante (...) n-au fost concepute spre a fi concomitent publicate (de unde marea lor libertate expresivă, neîngrădită de vreo cenzură interioară); au circulat clandestin sau au rămas tănuite; nuvelele din ciclul *Șoarecele B* au apărut la trei decenii după ce au fost scrise, iar romanul *Adio, Europa!* a fost lăsat posterității. (...) Cum ele țintesc la demascarea utopiei marxiste, în toată realitatea ei ireală, și absurdă, și abjectă, calitățile lor estetice dobîndesc un accent moral prin însăși eficacitatea lor... Să citim, deci, în cheia acestor cîtorva date, cele zece poeme, poate singurele, scrise într-o viață de om, de prozatorul și dramaturgul care a fost Ion D. Sîrbu! (C.B.)**

## Nasturele

De sidef. De undeva. Din mări, din adîncuri,  
Acum într-o lume nervoasă și rea.  
Te închei, te deschei.  
Degete albe, grăbite și lungi,  
Te chinuie-ntruna.  
Tu rabdă martir,  
Ai fost cîndva scoică și ai cunoscut  
Liniștea cerească a marilor ape  
Și luna.

## Destin

Răgacea teribilă calcă fără frică,  
Cleștii săi gigantici vor cuceri lumea.  
Pămîntul e rai.  
Cumplită și rea e - în lumea ei mică -  
Răgacea e spaimă, e coșmar, vai.

Vine-un vînt de-aiurea; un vînt teleleu  
Și o-ntoarce-n glumă, cu labelle-n sus.  
"Iată cerul, bunul, iată zarea imensă!  
Iată perfecțiunea, idealul, Dumnezeu!"

Răgacea mea se zbate (nu poate uita pămîntul)  
Scurmă cu antene, caută, se-agață,  
Se prinde în van de aer, de marele său gol,  
Și moare într-o seară.  
(De foame, de durere.)  
Moare în tăcere.  
(Ignor și scîrbit.)  
În plin infinit.

## Păunul

Sunt un păun sincer. Nu sunt o lichea.  
Vă place coada-mi fee, frumos deschisă-n soare?  
(Nu știți, că-n paranteză, dețin și-un pic de cap  
Cu trei idei adverse, frumoase, sociale?)  
Voi una vreți: povestea cu coada mea în soare,  
Cu soarele în coadă-mi,

În Artă, în Absolut.

Eu tac acum și ascult ridicolul ce crește  
În frunze, ani, pisici;  
Mi-ascund pudoare-n pene, ideile în vînt,  
Apoi mă-ntorc spre zare (nu scot nici un cuvînt),  
Bag capul meu sub aripi, mă-nfoi ca o credință,  
Și ca un steag penibil de mare biruință,  
Întorc spre soare fundul.  
Azur, opal, vitraliu,  
Coadă mea în lumină, prostiei i-e evantaliu.

## Atom

Sub constelație,  
Cuptor.  
Dementă ordine perfectă,  
Focu-ți pîndește-n cifre, soarta ta rîde-ntr-un X,  
Iubire și spaimă,  
Cîntare-n sublimă valută,  
Mișcare. Olimpică brută,  
Rușine și sclavă, speranță și moarte. Vai!  
Atomule, omule, hai!

\*\*\*

Așa se îngheață o taină: în sticlă, în fier.  
Așa se taie o formă: în unghiuri, sub cer.  
Așa visează arta: în calm și egal

Așa se cheamă moartea (simplu de tot)  
Cristal.

## Celula

Membrană cu iris, elan spre mister,  
Foame de spațiu, groază rotundă de timp și de  
moarte.

Celulă nebună: viață, furtună.  
Declin și eter.

În mijloc nucleul visează și tace.  
E vie.  
Și știe!



# NAE IONESCU

Prelegeri de  
**FILOSOFIA  
RELIGIEI**



Nae Ionescu, *Prelegeri de filosofia religiei*. Ediție îngrijită de d-na Marta Petreu. Biblioteca Apostrof, Cluj, 1993.

ÎN 1920 Nae Ionescu devine conferențiar pe lângă catedra de filosofie și psihologie a lui Const. Rădulescu-Motru de la universitatea bucureșteană (Facultatea de Litere). Avea 30 de ani, își luase doctoratul în Germania și se remarcase în publicistică la *Noua Revistă Română* și *Ideea Europeană*, amândouă revistele inițiate și conduse de Rădulescu-Motru, datorită cărui profesor obținuse și bursa de studii în Germania. Preda două cursuri, unul de logică și unul de metafizică. La cursul de metafizică a ținut, în unii ani, și prelegeri de filosofia religiei. Prima oară încă în 1920-1921, când și-a inaugurat cursul cu lecția de deschidere *Funcțiunea epistemologică a iubirii* (publicată postum, în 1942, în revista *Izvoare de filosofie*). A mai repetat tema, chiar cu denumirea *Filosofia religiei*, în 1923-1924, în 1924-1925, și apoi, în 1927-1928 și 1928-1929, când denumirea cursurilor fusese *Filosofia protestantismului* și, respectiv, *Filosofia catolicismului*. Or mai fi fost și altele. Dar s-au păstrat, în note stenografice ale unor studenți sau sub formă litografiată, numai cele menționate mai sus (Utilizez ca sursă de informare Introducerea la editarea *Istoriei logice*, 1941).

În jurul prelegerilor universitare ale lui Nae Ionescu, s-a iscat, din a doua jumătate a anilor douăzeci, un mare interes. Interes care a depășit, cu mult, lumea studențească. A contribuit la asta și ceea ce predă (învăța) în aceste prelegeri profesorul dar, mai ales, modul cum o făcea. Erau prelegeri rostite (nu citite cum erau cele ale lui P.P. Negulescu și, se pare, ale lui Rădulescu-Motru) și această rostire se constituia într-un adevărat spectacol. Profesorul venea la curs cu însemnări pe o mică fișă (uneori pe o carte de vizită), alteori fără nimic, dovedea audienților că nu numai prelegerea dar cugetarea celui de la catedră, în jurul temei anunțate, atunci se naște. Această maieutică socratică fascina efectiv. Și au rămas, în legendă, și prelegeri la care profesorul venea nu numai complet nepreparat dar fără măcar subiect. Cerea unor studenți mai apropiați o temă și o dezvoltă pe loc. (Emil Cioran a povestit o astfel de scenă într-un interviu televizat, relatând că i-a propus, la cerere, profesorului, pentru o prelegere, tema: despre îngeri). Această capacitate extraordinară de improvizare nu era, ferească Domnul, datorată diletanțismului. Nae Ionescu știa multă carte, în disciplinele pe care le predă și încă în altele. N-a scris însă - cu excepția tezei de doctorat publicată, și aceea, postum - mai nimic sesizabil. Să se fi datorat această deficiență (oricum ar fi motivată, tot deficiență rămâne) firii sale cam nestatornice, multiplelor ocupații (gazetărie, politică, reprezentant, în România, al vestitei „I.G. Farbenindustrie”, om

amestect în multe conciliabule și decizii de culise) sau chiar argumentului, adesea invocat, că scrisul fixează dogmatic și e dăunător originalității gândirii. De ce - m-am întrebat, și ca mine, alții - nu și-a revăzut cursurile, publicându-le, cum se proceda și se procedează îndeobște în lumea filosofică universitară? Au fost voci autorizate - în epocă și mai târziu - care răspundeau că aceste fascinante prelegeri n-aveau originalitate, utilizând - fără să citeze întotdeauna - diverși autori. Revederea cursului pentru publicare devenea, astfel, o întreprindere aproape imposibilă, necesitind, de fapt, rescrierea lui poate integrală. Or, pentru asta, profesorul nici n-avea timp, nici chef, utilizând - ca scuză - motivul invocat, amintit mai sus, că scrisul mortifică, fixând în dogmatica sistemului, pe care el o refuză. Mircea Eliade, unul dintre apropiații lui fideli, mărturisea, în *Memorii*, că târziu, înainte de moarte, profesorul, vădit afectat de această nelucrare în operă s-a decis să scrie, anunțându-l că va elabora și un *Comentariu* la epistolele Sfântului Pavel și *Căderea în Cosmos*. Era prea târziu, n-a mai apucat să le (se) realizeze, murind de cord, la nici 50 de ani impliniți, în 15 noiembrie 1940. Poate că dacă destinul nu-l răpea, pentru un filosof, la o vîrstă încă a tuturor împlinirilor posibile, ar fi scris cele două cărți anunțate și încă, poate, altele.

ÎMPLINIREA neproducîndu-se, Nae Ionescu a rămas un filosof fără operă. Elevii săi (plus prietenul Octav Onicescu) au decis în 1941 că profesorul are, totuși, o operă, ea constituindu-se din stenogramele cursurilor (atîtea cîte s-au păstrat) și cele citeva prefețe, conferințe și multe articole. Mă îndoiesc că această opinie rezistă. Cursurile lui, atîtea - puține - cîte au fost tipărite trezesc impresii deconcertante. Mai întîi farmecul acela extraordinar al rostirii de la catedră, care a fascinat timp de 20 de ani, e greu de regăsit la lectură. S-a pierdut aproape cu totul. (E sentimentul pe care l-am încercat și la recitirea prelegerilor de filosofie ale lui Titu Maiorescu, care, și ele, făcuseră săli pline). Apoi, mă întreb, (nu sînt singurul) cîtă originalitate se află aici. Dl. Alexandru George a demonstrat, cu textele la îndemînă, că amintita lecție inaugurală din 1920, *Funcțiunea epistemologică a iubirii*, e, cum să spun?, îndatorată unei lucrări a lui Max Scheller. Mihail Sebastian descoperise în 1936 - și a notat-o amărît în jurnalul său - că toate demonstrațiile cursului din acel an al profesorului (pe care și el, deși nu mai era de mult student, l-a frecventat) utilizau, fără să citeze măcar o dată, o lucrare a lui Spengler. Anton Dumitriu (ca și Mircea Florian) îl considera, pur și simplu, un escroc în ale filosofiei. Am citit, deci, stăpînit de aceste sentimente ediția d-nei Marta Petreu care editează, pentru prima oară, textul cursului de *Filosofia religiei* din 1924-1925. Negreșit, că această ediție e o faptă de cultură care trebuia realizată și avem să-i fim recunoscători mult d-nei Marta Petreu. Dar, încă o dată, n-am regăsit aici farmecul fascinatoriu încercat de studenții acelui an universitar, și, mai ales, m-am întrebat, mereu, ce e aici reminiscent și ce e aport original. Sigur, un curs universitar poate folosi idei cu autoritate în domeniu, pe care profesorul le comentează aprobator sau

critic. Ar fi nedrept să spunem că n-am întîlnit, în paginile ediției, astfel de procedee. Dar epuizează ele toate îndatorările?

Apoi, Nae Ionescu, cel din acest curs universitar, nu este încă acela ce va deveni după 1933 și chiar mai înainte. Acum, în 1924-1925, încă nici nu începuse să colaboreze la *Cuvîntul*. A început să semneze, în această gazetă, abia în 1926, preluînd, de la Nichifor Crainic, rubrica religioasă (se numea *Dumineca*). Și e probabil că încredințarea acestei rubrici se datora tocmai faptului că, la facultate, Nae Ionescu predase, doi ani la rînd, un curs de filosofia religiei. Încît, aici, în acest curs din 1924-1925, aflăm opinii pe care apoi le va repudia polemic în anii următori. Descartes de pildă, ca întemeietor al raționalismului, pe care în 1926, în *Cuvîntul* (vezi articolul *Sufletul mistic*) îl declara că trebuie lichidat pentru că ar fi o falsificare a adevărului raționalism e, aici, încă prizat și prezentat obiectiv. Iar raționalismul (firește cel cartezian), abhorat în 1926, (și, apoi, constant de atunci înainte), e acum prezentat cu înțelegere. E condamnată anarhia totală din cîmpul filosofiei contemporane și se menționează polemic că „singurul instrument propriu-zis al filosofiei... este și rămîne pentru totdeauna rațiunea omenească”. Irationalistul de mai târziu, apărător al raționalismului, în 1925, e unul dintre paradoxurile în care s-a complăcut de obicei Nae Ionescu. Tot așa, aici, ca și mai târziu pînă în 1934, vorbește obiectiv despre iudaism („Iudaismul și-a înfățișat un Dumnezeu, după structura spirituală a iudaismului însuși. Și acest Dumnezeu, care în primul moment este forță și în al doilea voință, acest Dumnezeu era fatal să dea o religie mai mult îndreptată spre viața socială”). Compară aceste cuminți interpretări cu aceea din prefața la romanul lui M. Sebastian *De două mii de ani* (1934) în care motiva, cu argumente teologice, antisemitismul: „Iuda suferă pentru că l-a născut pe Hristos, l-a văzut și nu a crezut. Și asta încă nu ar fi fost prea grav. Dar au crezut alții - noi. Iuda suferă pentru că e Iuda(...) Suferi pentru că ești evreu, ai înceta să fii evreu în momentul în care nu ai mai suferi; și nu ai putea scăpa de suferință decît încetînd a fi evreu. Este, desigur, o apăsătoare fatalitate. Dar tocmai de aia nu e nimic de făcut: Iuda va agoniza pînă la sfîrșitul veacului.” E, aici, cred, altceva decît un simplu paradox. Dar aceasta a fost contradictoria personalitate a lui Nae Ionescu, doar din toamna lui 1933 (cînd s-a apropiat de Garda de Fier) consecvent cu sine. Apoi, aici, preceptul christic „Iubește pe aproapele tău ca pe tine însuți” e prezentat ca fundamental pentru creștinism. Pentru că după 1930 să se contrazică, afirmînd că acest principiu hristic e o imposibilitate logică pentru că a-l iubi pe aproapele ca pe tine însuți echivalează, în fapt, cu negarea iubirii proprii persoane.

Cum nimic n-a fost banal în personalitatea profesorului Nae Ionescu, și acest curs e interesant. Are mai întîi, meritul de a inaugura, în învățămîntul universitar laic, filosofia religiei. Și o face cu mijloacele laice ale unui bun cunoscător al filosofiei religiei. Nu în istoria religiei, unde va deveni o somitate fostul său student Mircea Eliade. Discuta, altfel zicînd, aspectele metafizice ale religiei, așa

cum a apărut ea, precizează și profesorul, în secolul al XIX-lea. Se oferă studenților și o bună definiție a disciplinei. Un sistem de filosofie a religiei trebuie „să definească prin cercetare faptul religios, în așa fel încît să ajungă la un studiu al unei definițiuni a fenomenelor religioase, a faptului religios sau, poate, a religiunii înseși... Care va fi rezultatul? Cunoașterea religiei, adică, printr-un precipitat, definirea religiei apare aci cunoștinței noastre într-o formă anumită. Va să zică definițiunea religiei trebuie să încheie oarecum considerațiunile dintr-un sistem de filosofie a religiei”. Se discută, cu eleganță și o anume elevație pentru un curs universitar, despre deosebirea dintre metafizică și religie, despre actul religios, despre filosofia religiei ca fenomenologie a religiei, se oferă clarificări despre ceea ce este experiența religioasă și actul religios, revelația ca fundament al religiei, despre moralitatea actului religios, despre ceea ce este recunoașterea religioasă și metafizica religioasă, despre ce înseamnă a iubi în planul religiei și încă altele. Totul limpede, fără a fi niciodată searbăd și, mereu, incitînd la reflecție și lectură. Odată, la o prelegere, a polemizat cu cei care afirmă că el, profesorul, confundă filosofia cu *Weltanschauung*. Și adaugă: „Va să zică, metafizică religioasă, *religiose Weltanschauung*, adică un fel de înfățișare religioasă a universului, a realității, tabloul - dacă voiti - (al) realității din punct de vedere religios”. Altă dată, mărturisește că n-a ajuns să fuzioneze încă teoretic în amănunte (cum ar dori) că problema cunoașterii este nu numai cea mai de seamă problemă a filosofiei, dar că în spațiul ei „cea mai de seamă problemă este stabilirea gradelor de cunoaștere”. Ba chiar, cu sinceritate, mărturisește că nu abordează pe larg chestiunea „pentru motivul că... eu însumi nu stăpînesc această problemă”. O astfel de franchețe trebuie să fi impresionat publicul studențesc, creînd apropiate puncte de contact între vorbitorul de la catedră și audienții din bănci. Și, repet, astfel de cursuri - ca și modalitatea prezentării lor - au șocat plăcut pentru noutatea lor, cu totul ieșită din comun.

EDIȚIA pe care o comentez o datorăm, cum spuneam, d-nei Marta Petreu care a publicat-o în colecția Biblioteca Apostrof. E o ediție bună. Editarea a examinat atentă dactilograma stenogramei cursului din 1925, corectînd - făcînd de fiecare dată, în subsolul paginei, menționarea modificării operate - transcrierea eronată a unor nume, erori de „audite” ale stenografului student. A ieșit o ediție relativ corectă, fidelă, oricum, cursului original. Pentru a-mi da seama de calitatea ediției, am comparat-o cu textul acestui curs așa cum a apărut în revista *Viața Românească* din 1990-1991. Deosebirea e relevabilă. Dar, vorba editoarei, o carte (ediție) avînd la bază stenograma unui curs vorbit, niciodată revăzută de autor, nu poate fi decît relativă. Se vede treaba însă că există grade și în relativitate. Cum orice evaluare se face prin comparație, întreprinderea în care s-a angajat d-na Marta Petreu a dat rezultate mai mult decît mulțumitoare. Ceea ce, ținînd seama de dificultatea proiectului, e foarte mult.



CRONICA EDIȚIILOR

de Z.  
Ornea

## Nae Ionescu și filosofia religiei



# © carte excepțională

**O** CARTE, din numeroase puncte de vedere excepțională, ne-a fost dăruită recent la Editura „Cartea Românească”; este vorba de romanul *Ferestrele zidite* de Alexandru Vona, ultimul reprezentant al „generației războiului”, acea serie de scriitori care, născuți imediat după prima conflagrație mondială, aveau să debuteze în timpul celei de a doua. Dl. Alexandru Vona s-a grăbit însă să-și devanseze colegii de pană și de leat publicînd în 1936 un volum de *Versuri* (fără titlu de editură, dar în foarte frumoase condiții grafice la „Cartea de Aur”) și a continuat cu piese lirice risipite prin publicațiile vremii. De aceeași vîrstă și coleg de clasă cu Emil Ivănescu căruia i-a „prefătat” piesa *Artistul și moartea*”, dar și cu Dinu Pillat (afirmat de asemenea precoce prin romanul *Tinerețe ciudată*, 1943) scriitorul de care vorbim s-a aflat premiat în 1947, ultimul an românesc de libertate, pentru romanul *Ferestrele zidite*, după cite aflăm pe baza manuscrisului însă, ceea ce era admis poate de condițiile inflației și mizeriei post-belice, accentuate de comunismul incipient.

Cartea de față (despre care nu ni se precizează dacă nu e o versiune modificată ulterior) apare așadar cam la o jumătate de veac de cînd a fost scrisă și asta cu atît mai demn de semnalat cu cît autorul însuși, aflat din norocire în viață, a ținut-o la sine, n-a făcut nici o încercare de a o aduce la lumina tiparului. Plecat din țară chiar în clipa primului și ultimului său succes literar, dl. Vona nu a continuat se pare să scrie literatură (prin anii '50 mi-au parvenit unele ecouri ale unei lirici „de exil”, despre care însă nu păstrez o amintire prea favorabilă) și-a păstrat însă opera capitală în sertar, deși pe la mijlocul anilor '60 s-ar fi putut încerca o publicare a ei chiar în țară. Nu știu cît de atașat a rămas el literaturii, dar fiind că licențiat în științe, după cite știm, este de crezut că preocupările sale profesionale au fost precumpănitor în acest domeniu, nu al artei. E probabil că a avut un număr minim de cititori, cum se întîmplă cu scriitorii de sertar, actul voluntar de a-și ține nedivulgată opera atîtea decenii particularizează situația excepțională a d-lui Vona înscriindu-i demersul artistic cu voință al unui autor bizar printre bizari.

Dar și structura și substanța romanului său sînt neobișnuite, fără a fi voit extravagante. Ba chiar tocmai pe latura aceasta a insolitului ea are puncte de contact cu unele curente ale epicii noastre. Cartea sa e un roman al eului, deopotrivă cu *Interior* al lui C. Fîntîneru și cu *Întîmplări în irealitatea imediată* a lui M. Blecher dar și cu *Ambigen* – succintul roman al lui Oct. Șuluțiu. Or, primul din cele de noi citate datează încă din 1931, al doilea și al treilea din 1936 și 1938. Țin deci a preciza că pînă la această

carte prea originală se înscrie într-o serie istorică și, pînă la proba contrarie (scoasă din cine mai știe ce sertar!), reprezintă o culminație. Destinul care i-a fost numai parțial vitreg a făcut-o să n-aibă succesori. În anul „premierii” cărții, a survenit în literatura română o gravă soluție de continuitate, cursul ei a fost mai propriu spus retezat, reperatele lăuntrice și exterioare au fost anulate arbitrar de forța politică, posibili scriitori de tipul d-lui Vona s-au cufundat în tăcere, în catacombe, alții au căzut în disperare, în abulie și în sinucidere, unii însă și în ispita de a publica atunci cînd, după moartea lui Stalin, perioada de Teroare, a fost înlocuită cu un regim mai suportabil, dezghețîndu-se progresiv pînă la „liberalismul” de la mijlocul anilor '60. Cu toate aceste nenorociri autorul cărții a fost doar contemporan; dar cartea sa nu a fost afectată de ele. Ea marchează un jalon al literaturii române în anul instaurării comunismului la noi și al posibilei ei deveniri.

Valul de teroare a impus și o literatură a sa, modele de urmat și repere de judecare. Regimul a privilegiat inferiorul, a făcut apel la forțele primitive, la stilul suburban, la incivilitate și incultură. Elogierea spontaneității, a genuinului, a violenței naturaliste, a reducăției și simplificării pe baza directivelor de partid a mers pînă la recunoașterea (ca o virtute!) a stilului „bolovănos”, a scriiturii agramaticale, a erupției barbare, scitice, în literatura noastră. Cartea d-lui Vona parvenită nouă abia acum de pe meleagurile Engliterei riscă să apară ca un anacronism; scrisă de fapt în țara noastră și aparținînd literaturii române, ea poate să pară a-topică, dacă ne e îngăduită expresia. Recuperată cam o dată cu *Blocada* lui Pavel Chihaia și așteptîndu-și locul în vecinătatea romanului *Frunzele nu sînt aceleași* de Mihai Villara, ea urmează totuși *Morții cotidiene* a lui Dinu Pillat și dă, asemenea acestor cărți „noi”, măsura nivelului la care ajunsese literatura română în anii imediat post-belici. Ea constituie deci și o problemă de istorie literară cum epoca respectivă ridică numeroase și pe care eu cel puțin abia le pot semna în pofida unor „istorici literari” care publică vaste tablouri lipsite complet tocmai de simț istoric. Iată de ce problema de „situație” a acestei cărți mi se pare, prin ciudățenia ei, mai urgentă decît virtutea intrinseci, numeroase și ele și demne de felurite laude ce nu vor lipsi desigur.

Anume, m-am referit la „romanul eului” al cărui tip îl ilustrează și *Ferestrele zidite*; cititorul a înțeles că am în vedere acel tip inaugurat și mult ambiționat de Proust (și continuat într-o variantă originală de Joyce, ca să mă limitez la un scriitor contemporan cu primul) dar pe care nu autorul *Căutării*

*timpului pierdut* îl ilustrează. Continuînd literatura confesivă și ducînd-o la una din formele supreme, Proust nu a scris totuși un roman al eului (după cum am mai avut cîndva ocazia să spun) ci un roman *prin eu*, adică centrînd totul (sau aproape) în jurul personajului „care spune eu”, dar dezlăuind o curiozitate vie, diversificată, profundă spre „ceilalți”, ba chiar spre o multitudine de ființe vii cu ambiția, în final și realizată, a reconstituirii unei lumi, unei societăți în timp și chiar într-un destul de larg spațiu. Romanul eului (mai consecvent realizat după opinia mea de Joyce) e incompatibil cu cadrele vaste; spațiul e sporit numai artificial prin oglinzi paralele sau prin amplificarea supranaturală a existenței prin dublura onirică.

Romanul d-lui Vona ne oferă imaginea unui eu care „face” lumea făcîndu-se că o caută; incantația este vizibil dublată de gestul incantatoriu, aproape că-i vedem mîinile executînd volute și vorbele ritualului magic cu tot tacîmul iluzionistului scos la vedere. În locul celui *fiat* decis al scriitorului realist (să-i zicem tolstoian) mult așteptat încă de critica deceniului cinci și care se face simțit în realizările contemporanilor tînărului Vona, dar și ale scriitorilor mai vîrstnici care-și dau acum capodoperele (Dan Petrașincu, I.M. Sadoveanu, T.T. Braniște, Radu Tudoran) în cartea sa ne aflăm în plină mistificație creatoare.

O lume totuși se încheagă, era să zicem, folosînd încă o dată (greșit) o sintagmă din arsenalul realismului; o lume se face că există, într-un spațiu de brume sau de tulburări subacvatice siluetele se destramă ca niște alge, se fac și se refac, contagiunea și pierderea de identitate e la fel de justificată ca și dispariția sau suprapunerea aproape inobservabile. Conflictele sînt sesizate ca niște ecouri, nedeslușite acestea prea bine de ceea ce e dat drept interogație.

Neoprindu-ne la ceea ce s-ar numi „valoarea” cărții, să semnalăm însă un fapt care, deși marcînd legătura mea cea mai personală cu el, are o valoare poate istorică. De mai multe ori m-am declarat continuatorul literaturii care s-a scris înainte de comunism și mai ales a aceleia de puțin anterioară marei catastrofe pe care a reprezentat-o instaurarea acestui nefast regim în țara noastră. În modul cel mai firesc și nu dintr-o tendință spre excentricitate (pe care publicității comunisti mi-o impută sau măcar cînd se arată mai blajini mi-o subliniază cu uimire) eu nu le pot accepta categorisirea temporale, am negat vehement formula diversionistă „obsedantul deceniu” și refuz să admit că un poet ca N. Labiș reprezintă „buzduganul” unei noi literaturi. În anii 1955-1957; 1959 am scris un roman mai amplu pe care-l consider și azi opera vieții mele și care avea un capitol final intitulat *Ferestrele*

*zidite*. Imaginea îmi fusese inspirată de situația casei mele părintești care, în forma inițială avea în cea mai mare încăpere a ei, pe colț, în care aveam să mă nasc eu, patru ferestre enorme așa cum se practica în Bucureștii strămoșilor mei pe la 1870. Am scris mai tîrziu un text literar *Ferestre la stradă* explicînd profunda legătură între „deschidere” spre lume a burgheziei de atunci și sufletul celor ce locuiau în asemenea case. Românii din acea categorie trăiau în libertate, erau extraverși, majoritatea timpului și-l petreceau în cetate, erau curioși și posesivi, observau spațiul înconjurător și-l considerau al lor deopotrivă cu întreaga țară, nu pîndeau de după ziduri și baricade, nici nu considerau mediul în care intrau o „pradă”, chiar dacă-i erau principalii beneficiari asemeni peștilor în apă.

Deja în copilăria mea lucrurile se schimbaseră; aglomerația străzii, zgomotul, praful, posibili intruși l-au silit pe tata să zidească una din ferestrele de la stradă, în timpul războiului a fost astupată și a doua. Apoi a venit comunismul, adică invazia și ridicarea din lăuntru a barbarilor. Casa noastră a fost perforată, invadată, distrusă, pînă cînd buldozerele și camioanele lui Ceaușescu i-au scos resturile și le-au aruncat la gunoi. Înainte de toate acestea, oameni de felul meu care fuseseră pregătiți, crescuți pentru libertate își făcuseră un ideal din baricadare; era singura soluție pentru a cultiva valorile interiorității la care nu puteau pătrunde nici barbarii, nici furii, nici poliția politică. Camera căptușită cu plută fusese o soluție finală prin care un monden a intrat în laborator, s-a retras într-un spațiu prielnic. Dar omul care nu-și simte nici o vocație pentru deliciae cavernei platoniciene, omul a cărui tendință e contactul cu „ceilalți”, va pricepe mai bine de ce performanța din *Ferestrele zidite* îi apare ca un fel de anticipație a unei experiențe pe care societatea intelectuală românească a trăit-o amplu și dureros.

Îmi pare rău că nu pot articula și unele cuvinte de recunoștință; am trăit în paralel cu autorul acestui roman, ecuația mea s-a rezolvat (nu spun cît de bine) în spațiul real al unei ficțiuni sau mistificații impuse. Realizarea d-lui Vona îmi forțează totuși interesul pentru calitățile artistice cu care intru oricînd în rezonanță. Legătura „personală” e însă mai puternică, depășind pe aceea de ordin oarecum similar cu cartea bunicului d-sale, Albert Samuel, autorul neuitatei *Astronomie pour tous*, care m-a inițiat pe cale livrescă în tainele cerului, în absența mult rîvnitelor telescoape și zboruri prin alte spații.

Alexandru George



Păcatele limbii

de Rodica Zafiu

ABSENȚA dialogului, recesiunea structurilor argumentative și incoerența adesea contradictorie a discursului puterii par a sta în relație, în totalitarismul comunist, cu reducerea pieții comerciale: negocierea e un model al dialogului și un generator al așa-numitei „politici pozitive”. Demonizarea banilor produce situații contradictorii în multe sisteme culturale, dar în societățile postcomuniste ruptura între realitate și mit, sau între mituri diferite, apare mai puternică decît oriunde. În discursul public, de pildă, valorizarea „economiei de piață” coexistă cu devalorizarea relațiilor de vânzare-cumpărare (și cu o subțeran asociată respingere a dialogului). În momentul actual, un fenomen probabil simptomatic pentru societatea românească – „fenomenul Caritas” – generează un discurs simptomatic, de travestire retorică: interpretînd circuitul bănesc în termenii unor scheme metaforice,

alegorice – fascinante prin inadecvare. Broșura lui Dan Zamfirescu și Dumitru Cerna, *Fenomenul Caritas sau mîntuirea românilor prin ei înșiși*, București, Roza Vânturilor, 1993, oferă o acumulare incredibilă de clișee ale retoricii ultranaționaliste și de presupuziții ale gîndirii totalitare. Banii se cuvin disprețuiți – și atunci un circuit exclusiv bănesc e tratat ca *luptă* națională, exemplu de solidaritate, fapt de creație; banul e salvat de dezonoare prin calitatea sa de emblemă națională. Discursul de justificare abundă în clișee militare: „război împotriva poporului român”, „cruciade” (p. 15), „eroii autentici”, „sabia lăncului” (p. 17), „diabolic plan de dezarmare a românilor”, „cucerirea tuturor pozițiilor cheie”, „genocid antiromănesc” (p. 19), „bătălia pentru sau împotriva dreptului la existență al poporului român” (p. 24), „cu asemenea arme se atacă”, „ploaia de lovituri”,

„campanie dementială” (p. 28) etc. Punctul maxim al acestei transpuneri mitologizante, prin care legătura cu realitatea devine tot mai greu de făcut, e atins în finalul apologiei: „Caritasul va intra în istorie, cu toți cei ce i-au fost *oșteni*” (sublinierea aparține textului). Organizatori ai „jocului de întrajutorare”, funcționari, participanți – toți sînt înregimentați, nediferențiat, în metafora emfatică.

Într-o temă în care ne-am fi așteptat ca banii să fie priviți ca instrument necesar, ca parte a unui mecanism financiar etc. – se vorbește, paradoxal, de „războiul cel mai crunt al veacului – cel cu banul” (17). Demonismul banului e totuși contrazis parțial de existența personajului pozitiv – leul – în luptă cu cel definitiv incriminat – dolarul (deși, de fapt, „dolarul strîngea de gît nu leul, ci... NEAMUL ROMĂNESC”, 22). Pasajele alegorice, lipsite de sens financiar, ating grotescul:

leul național – ingenuncheat, umilit, „transformat la București într-o biată miță jigărită” – e „asemeni acelor mîrtoage din basme, care mîncînd jăratîc devin cai înaripați”; totuși „nu este decît sârmana miță, scoasă din traistă de toți amărîți veniți pe malurile Someșului să o facă la loc în trei luni, în șase luni, mai mult decît leu – aproape elefant!” (19-20).

Strategiile textului sînt diverse, împline, cum se vede, pînă la incoerență; ar merita urmărite și altele, precum transformarea formulei tehnice „schemă piramidală” în imagine simbolică a piramidei – construcție, operă de creație – ori limbajul binecunoscut al cultului personalității. Esențial mi se pare faptul că într-un asemenea text (rudimentar dar simptomatic) banul nu apare aproape deloc ca mijloc de vânzare-cumpărare; funcția care i se atribuie e doar de *unificare* și de *reprezentare*.



# George Ciorănescu



ÎN PRELUNGIREA unor demersuri recuperatorii față de fruntașii exilului românesc, promovate de ultimii trei ani cu deosebită stăruire și competență de *Jurnalul literar*, domnul Nicolae Florescu, redactorul șef al acestei publicații, a organizat la sfârșitul lui noiembrie trecut, în cadrul Institutului de istorie și teorie literară "George Călinescu", o sesiune de comunicări închinată lui George Ciorănescu poet, eseist, istoric, jurist, politolog și om politic de prestigiu, stins din viață la începutul anului 1993, la München. Din partea familiei au fost prezenți doamna Galatea Ciorănescu și domnul profesor Alexandru Ciorănescu. Moderarea a fost asigurată de organizator. Au participat cu comunicări și interesante intervenții și luări de cuvânt domnul Corneliu Coposu, doamna Ana Blandiana, domnul Ștefan Delureanu, domnul profesor Cornel Mihai Ionescu, doamna Cornelia Ștefănescu, domnul profesor Emil Turdeanu.

Sesiunea a fost deschisă prin câteva "cuvinte de suflet", rostite de domnul Corneliu Coposu, întru cinstirea familiei Ciorănescu, din care s-au ridicat în cursul acestui veac nu doar poeți și oameni de știință străluciți ci și politicieni de anvergură, credincioși idealurilor naționale. După care, doamna Ana Blandiana și domnul profesor Emil Turdeanu au evocat, fiecare în parte, crîmpeie de amintiri, legate de persoana celui omagiat.

Pentru Ana Blandiana, bunăoară,

George Ciorănescu pe care l-a cunoscut personal abia în 1990, cu prilejul ridicării la München a bustului lui Eminescu - operă inițiată și înfăptuită în mare măsură de el -, a fost un om încântător, lipsit de orgolii, de un altruism fără cusur, un poet autentic și o personalitate atipică pentru exilul românesc, care izbutise performanța de a coagula în jurul cenei lui *Apoziția* unitatea de idei și de atitudine a unei părți însemnate a emigrației noastre. Pe structura *Apoziției* se închegase mai apoi primul grup de sprijin al Alianței Civice și, consecutiv, al Partidului Alianței Civice. Cunoștința cu George Ciorănescu a mai însemnat și prototipul unei situații conjuncturale pline de farmec: "întîlnirea în carne și oase" cu identitatea cuiva care pînă atunci nu existase pentru noi, cei din țară, decît sub forma unei pure voci, venită prin eter de la posturile de radio din lumea liberă.

În ce îl privește, profesorul Emil Turdeanu, vorbind despre colaborarea sa de la Paris cu George Ciorănescu, a subliniat, pe lîngă prietenia caldă ce l-a legat de poet, extraordinara disponibilitate a acestuia în favoarea tuturor manifestărilor privind afirmarea culturii românești în Franța. Printr-o mare putere de muncă, prin entuziasm, competență și rigoare intelectuală, George Călinescu fusese sufletul "Fundației Regale Carol I" (înființată în 1953) și coparticipant la întemeierea (tot în 1953) și editarea timp de 20 de ani a publicației academice "La revue des études roumaines" care a impus cu autoritate în lumea științifică europeană "fața nefalsificată a spiritualității românești". Conlucrarea lor s-a manifestat fertil și în apariția (1964) a revistei *Ființa românească*, destinată românilor din emigrație și izvorîtă din dorința de a comunica în limba maternă, căci "nu vă puteți închipui ce înseamnă pentru oamenii care trăiesc zeci de ani printre străini valoarea cuvîntului de acasă!"

Următoarele comunicări s-au raportat mai îndeaproape la opera lui George Ciorănescu.

Astfel, aceea a Cornelinei Ștefănescu (intitulată *Neliniști fecunde*), pornind de la ignorarea cvasi-totală a poetului la noi, s-a situat în perspectiva cititorului virtual care deschide pentru prima oară cărțile lui George Ciorănescu. Drept urmare, textul înfățișat s-a constituit dintr-o suită de impresii de lectură ce au comunicat, într-o notație episodic figurată, pe lîngă informații istorico-literare utile, emoția descoperirii unui univers de admirabile esențe poetice. Parcurgînd, cele șapte volume de poezie ale lui George Ciorănescu, apărute între 1952-1990, Cornelia Ștefănescu a observat că ceea ce le solidarizează este în bună măsură, pe de-o parte, dorul de casă, transfigurat în "biografia legendară a țării străbătută în amintire", pe de alta, iubirea ca modalitate de cunoaștere și interpretare a lumii.

Hermeneutica extrem de interesantă propusă, la rîndu-i, de profesorul Cornel Mihai Ionescu a vizat situarea lui George Ciorănescu în interiorul unei tradiții de gîndire proprii românești: cultivînd o poetică apofatică, întemeiată într-o antologie a "pleromei", respectiv a potențialității, a plinătății dumnezeiești, poetul se află în vecinătatea teoriei lui Nae Ionescu despre "căderea din cosmos" și, consecutiv, a aceleia a lui Mircea Vulcănescu despre supremația *virtualului* asupra *actualului*. Asumînd această metafizică virtualistă, cuvîntul rostit nu se poate mîntui - în viziunea lui George Ciorănescu - decît prin reînnoarcerea la *tăcere*. Poezia își trage în acest caz izvorul - a demonstrat Cornel Mihai Ionescu - din fascinația exercitată de "enunțul izolat de transcendența sensului ineputabil și întors asupra tragediei lui finitudinii".

În fine, Ștefan Delureanu a vorbit despre George Ciorănescu, istoric și om politic, autor al unor analize penetrante despre istoria Basarabiei și artiler la *federalizării europene*. În



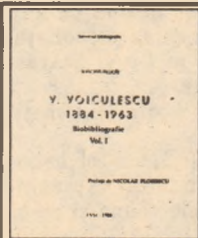
George Ciorănescu.  
Desen de Stephan Eleutheriadis

această din urmă calitate, George Ciorănescu a deținut funcții importante în organismele internaționale care au pregătît integrarea europeană și a fost totodată un militant activ pentru *drepturile omului*, denunțînd cu energie genocidul practicat de regimurile comuniste și elaborînd, între altele, ample programe pentru protecția tineretului din societățile europene.

În temeiul acestor substanțiale și cuceritor de calde contribuții a prins contur, ieșind treptat din umbra necunoașterii chipul complex și captivant al lui George Ciorănescu: poet religios de marcă, atras deopotrivă de mistică teologiei răsăritene și de practicile ludice moderne, caracter de exemplară rectitudine, implicat cu fervoare în fapta politică, om de cultură apăsător de destinul tragic al țării sale.

Aducînd în lumină o personalitate de asemenea anvergură a diasporei românești, aproape sau complet ignorată de opinia publică din țară, sensul subsidiar asumat de această sesiune a fost și acela de a ne face să înțelegem - odată mai mult - că sîntem încă departe de a putea măcar aproxima dezastrul cu bătaie lungă pe care coșmarul celor aproape cincizeci de ani de comunism, din care tot nu vrem să mai ieșim, l-a produs în viața fiecăruia dintre noi și în viața noastră a tuturor. În cazul de față, fie și numai prin blocarea comunicării, amputîndu-ne astfel atît pe noi cei din țară, cît și pe românii din exil de o dimensiune vitală, ireductibilă a existenței.

Viorica Nișcov



## ISTORIE LITERARĂ

# Bibliografia V. Voiculescu

**O BIBLIOGRAFIE** este întotdeauna o lucrare de referință foarte apreciată de către istoricii lite-

rari. Cele alcătuite de Aurora Alucăi sînt mereu de excepție, chiar pot fi socotite modele ale genului, construcții riguroase, masive, fără fisuri, oricînd pregătite să reziste unor noi investigații. Aurora Alucăi este astăzi una dintre bibliografele cele mai de seamă ale cercetării noastre literare. Harnica albină ieșenă, cu sborul ei din revistă-n revistă, prin ziare, cărți și documente, corespondență și memorii, cu voluptatea răbdării benedictine ne-a oferit pînă acum cel puțin două asemenea masive construcții: *Bibliografia Lucian Blaga* (1979) iar recent, *Bibliografia V. Voiculescu* (1993), tipărită de către Serviciul bibliografic al BCU din Iași. Cea dintîi s-a constituit într-o alternativă la *Bibliografia Lucian Blaga* publicată de harnicul D.Vatamaniuc în anul 1977 iar cea de a doua, adică recenta bibliografie închinată lui V.Voiculescu încununează o rodnică activitate de bibliograf, ce corespunde unei munci imense, încorporată în aceste două mari volume, atît de utile cercetării literare.

Lucrarea în două volume cuprinde un număr de 1884 pagini și este prefată de

Nicolae Florescu, prezumtivul editor științific al operei lui V.Voiculescu. Istoricul literar, director al revistei bucureștene *Jurnalul literar* prezintă astfel valoroasa bibliografie: "Lucrarea pe care o prezentăm cu aceste considerații, mai mult sau mai puțin aplicate obiectului, este ea însăși o operă în adevăratul înțeles al cuvîntului, constituind, desigur, piatra unghiulară în desăvîrșirea construcției monumentale pe care o implică ridicarea "templului" creației lui V.Voiculescu. Ea este deschizătoare de drumuri, și, totodată, repertoriul esențial pentru îndatoririle neachitate încă ale editorilor față de o operă de prim ordin a literaturii noastre" (pag.VII).

Structural bibliografia se compune din trei mari compartimente: *Opera lui V.Voiculescu* (1965 poziții bibliografice); *Correspondența publicată* (112 poziții) și *Referințele despre opera și personalitatea lui V.Voiculescu* (5925 poziții) cărora le urmează *Anexele, Addenda și Indicii*.

*Bibliografia V.Voiculescu* urmează tipicul consacrat al unor astfel de lucrări: creația originală prezentată pe domenii și cronologic, în volume și periodice. O atenție deosebită s-a acordat variantelor, numeroase în cazul poeziei, care și la V.Voiculescu există, n-a făcut excepție nici

autorul *Bacantei dansînd* de la acest statut. Dificultățile s-au ivit pentru acele scrieri imprimate în diversele publicații ale vremii din cele mai îndepărtate colțuri ale țării și rămase pînă astăzi între filele îngălbenite ale revistelor. Aurora Alucăi s-a achitat deosebit de conștiințios și în această situație, cu o perseverență vrednic de invidiat. Cît privește corespondența publicată, cea trimisă și primită, ea atestă relațiile poetului cu scriitorii generației sale, între care amintim pe Liviu Rebreanu, N.M.Condiescu (acestea deosebit de importante și care ar necesita un studiu interpretativ), Tudor Vianu, Em.Bucuța, Sextil Pușcariu, Ion Valerian.

Referințele critice despre opera lui V.Voiculescu se constituie în partea fundamentală a bibliografiei. Pe baza acestor titluri bibliografice se poate alcătui o temeinică monografie privind evoluția creatoare a poetului, a mesajului artistic precum și atitudinea față de orientările literare ale timpului. Față de alte bibliografii închinată scriitorilor români, Aurora Alucăi menționează orice informație despre scriitorul V.Voiculescu, inserată în articole sau studii critice, neînchinată special autorului admirabilelor povestiri, de la *Chef la mănăstire*, inițial publicată în *Steaua clujeană* și pînă la *Iubire magică*. Desigur procedeul este cumva neobișnuit, dus pînă

la marginile informării dar autoarea lucrării își justifică procedeul: "Nu este exclusă alternativa ca pe unele din acestea să le fi reținut fără o reală motivație, am preferat însă să nu pierdem perspectiva, cu ajutorul lor, a unor descoperiri" (pag.XI).

Merită să amintim că bibliografia cuprinde și activitatea social-culturală a lui V.Voiculescu; prestată în cadrul unor asociații scriitoricești, a Academiei bîrlădene, a unor fundații și a propagandei sanitare. Bibliografia cuprinde în *Anexe* indicarea manuscriselor, a documentelor oficiale, iconografia, relațiile cu revista *Gîndirea* și orice informație ce viza viața și opera scriitorului.

O muncă imensă, de ani de zile, s-a încorporat în cele două masive volume ale bibliografiei lui V.Voiculescu. Și numai acela care este un apropiat al unor asemenea lucrări minuțioase poate aprecia strădania cotidiană a celor care întocmesc bibliografii ale scriitorilor români. În urma efortului Aurorei Alucăi, monografia V.Voiculescu, - care rămîne încă o mare obligație pentru istoria literară românească - are toate șansele să fie redactată. Unul dintre merite și nu cel mai de pe urmă va fi și al autoarei acestei bibliografii de excepție.

Nae Antonescu



## Cum l-am cunoscut pe



Panait Istrati și Kazantzakis în 1927

**P**E CÎND eram student la Universitatea din București – la începutul anilor '30 – am avut un coleg de Facultate care se numea Anton Mystakidis. Era de origine greacă, dar crescuse, trăise, urmasse toate ciclurile școlare în România și vorbea limba română tot așa de bine ca și limba lui maternă. Făcuse liceul la „Sf. Sava”, unde fusese coleg de clasă cu Eugen Ionescu (erau de aceeași vîrstă), iar la Facultatea de Litere urmasse secția de Filologie clasică, specialitatea limba greacă veche. Nu-mi mai amintesc în ce împrejurări ne-am cunoscut, probabil pe culoarele Facultății de Litere și Filosofie, unde ne petreceam frumoasele zile ale studenției, dar curînd după aceea am devenit foarte buni prieteni, eram chiar nedespărțiți, deși nu



Pericle Martinescu și Anton Mystakidis (1935)

**PERICLE MARTINESCU** s-a născut la 11 februarie 1911, în satul Viișoara, comuna Cobadin, județul Constanța, dintr-o familie de țărani. Școala primară a urmat-o în satul natal, cu o întârziere datorată perturbărilor produse de primul război mondial. În 1924 și-a început studiile la Liceul „Mircea cel Bătrân” din Constanța, iar după absolvirea primelor clase s-a transferat, din motive de sănătate, la Liceul „Andrei Șaguna” din Brașov, unde și-a luat bacalaureatul în 1931. În același an, toamna, s-a înscris la Facultatea de Litere și Filosofie a Universității din București, pe care a absolvit-o în 1933, ca licențiat în filosofie.

frecventam aceleași cursuri. Aveam însă amîndoi aceleași preocupări literare și colaboram pe la diverse reviste, unde publicam la început poezii, apoi articole cu caracter mai general. Mystakidis, pe lîngă producțiile originale, devenise repede remarcat ca traducător. A tradus vreo două romane din limba greacă și a transpus în limba elină (modernă) multe bucăți din poezii române de mare circulație în acea vreme: Arghezi, Blaga, Pillat, Voiculescu, Nichifor Crainic etc., publicate în reviste din Grecia. De asemeni, el este autorul unui studiu despre Eminescu, tipărit pe speze proprii la Salonice, și al cîtorva traduceri din poeziile marelui poet. Toate acestea sînt primele realizări moderne consistente și constante pe planul relațiilor literare româno-grecești.

Mystakidis și-a luat licența în Litere la București. Dar, întrucît își păstrase cetățenia greacă, el n-a putut obține o catedră de profesor în România și atunci s-a văzut nevoit să plece în Grecia, spre a-și crea acolo o situație corespunzătoare ca posesor al unei diplome universitare. Ca foarte buni prieteni, după stabilirea lui la Salonice și apoi la Atena, am ținut o strînsă legătură epistolară, împărțindu-ne, de-a lungul anilor, impresiile, experiențele, bucuriile și necazurile vieții ca doi oameni ce se simțeau înfrății prin temperament și caractere. Din Atena, Mystakidis îmi trimetea înflăcărâte scrisori, vorbindu-mi despre frumusețile și grandoarea vestigiilor artei clasice grecești și îndemnîndu-mă, ba încă chemîndu-mă cu insistență să mă duc să le văd și eu.

Astfel se face că, în primăvara anului 1937, am ajuns la Atena, ne-am refăcut și am pus la cale un plan – pe care l-am și realizat – de a vizita împreună principalele centre de „antichități” din Grecia. La două zile după sosirea mea acolo am și pornit la drum.

Primul obiectiv al „excursiilor” noastre a fost insula Egina. Numai că abordarea acestui punct geografic se datora nu faptului că era cel mai ușor de atins (Egina e cea mai apropiată insulă de Pireu, două ore de mers cu vaporul), ci avea un mobil cu totul special și prezenta pentru noi o atracție mai presus de orice alte considerente turistice.

Scopul vizitei noastre la Egina nu era să călăim pe urmele legendelor și ale zeilor intrați în mitologie, ci să căutăm un om. Dar un om – pentru noi – semi-legendar: scriitorul Nikos Kazantzakis, pe care îl prețuim amîndoi cu aceeași convingere și fervoare. Cu cîteva ani în urmă citisem într-o revistă pariziană romanul *Toda-Raba* scris de Kazantzakis în limbă franceză și



Nikos Kasantzakis, Pericle Martinescu și Anton Mystakidis (în 1937, la Egina)

publicat numai acolo, a cărui lectură mă fascinasese. Am tradus cartea (vreo 200 de pagini) în românește și primul cititor al manuscrisului meu a fost Anton, care s-a arătat la fel de tulburat de conținutul și tensiunea narațiunii. La rîndul său, el a tradus pentru mine, din grecește, cîteva capitole dintr-o recentă carte a lui Kazantzakis despre *Spania*, precum și una din creațiile lui dramatice, tragedia *Melissa*. Cunoșteam deci valoarea scriitorului și eram doi admiratori entuziaști ai lui, cu mult înainte ca el să devină celebru în toate continentele lumii. Știam că e un scriitor complex (poet, dramaturg, romancier, eseist), un spirit ager și complicat, un suflet ardent și un călător pasionat, din stirpea lui Ulise, iar dorința noastră fierbinte din anii aceia era să-l căutăm și să-i facem cunoștința. Despre el îl auzisem vorbind cu aceeași admirație pe Panait Istrati, la București, cu puțin înainte de a muri: „E una dintre mințile cele mai luminate pe care le-am întîlnit în viața mea, spunea Istrati. A colindat lumea, dar acum trăiește la Egina, o insulă de lîngă Pireu, unde și-a ales sălășul...” Bineînțeles, asemenea afirmații au aprins și mai mult focul inimilor noastre de a-l cunoaște pe Kazantzakis.

Nu știam nimic altceva despre Egina în ziua cînd am pornit spre țărmul ei, decît că acolo locuia bărbatul, ilustru pentru noi, pe

care ne pregăteam să-l vedem cu o legitimă nerăbdare și curiozitate. Primul om întîlnit în cale după ce am pus piciorul în insulă ne-a informat că scriitorul se afla la acasă, că s-a întors de curînd dintr-o călătorie în Sinai, că și-a clădit o locuință nouă aici, în Egina, arătîndu-ne și drumul ce ducea spre domiciliul său. La stația omului acela, am luat una din birjele dormitau în stație și am pornit pe drumeag de țară, cu hîrtoape și pietre, ce șerpuia pe marginea mării, spre locul indicat, cam la doi kilometri de oraș.

După cîteva minute de mers, cam de la jumătatea drumului, zărim înaintea noastră două căsuțe albe, izolate pe țărm singuratic, ca două blocuri de marmură așezate pe un mic promontoriu. Trei oameni mergînd pe jos, cu capetele descoperite și cu hainele pe braț, veneau dinspre ele. Crezusem la început că erau niskaiva lucrători, după simpla îmbrăcămîntii lor, dar cînd ne-am apropiat ne-am putut da seama că unul dintre trebuia să fie chiar personajul căutat de noi. Surugiul ni l-a și arătat îndată, vădită încîntare:

– Priviți, acela din mijloc e Nikos Kazantzakis!

Am oprit birja, am coborît, i-am salutat pe cei trei drumeți, spunîndu-le că suntem, de unde venim și pe cine căutam.

În timpul studenției, pentru a-și asigura întreținerea, a fost (începînd din 1935) custode la Biblioteca Municipală, înființată chiar atunci și condusă de Pompiliu Constantinescu. În 1942 a ocupat postul de secretar de presă la Direcția Presei din cadrul Ministerului Propagandei Naționale, unde a funcționat fără întrerupere până în 1952 (ministerul restructurându-se între timp și primind denumirea de Minister al Informațiilor). În 1952 a fost îndepărtat din funcție, în urma unei acțiuni de „epurare” a aparatului administrativ. Din acel moment a dus o viață retrasă, de autor marginalizat, și și-a câștigat existența aproape exclusiv din traduceri.

Primele texte le-a publicat ca elev de liceu, la Brașov, în ziarul local *Gazeta Transilvaniei*. În literatură a debutat în 1932, la București, cu o poezie în revista *Floarea de foc* a lui Sandu Tudor și cu scurte cronici în revista *Ulise*. A devenit apoi colaborator – cu versuri și

comentarii literare – la revistele generației tinere de atunci: *Discobolul*, *Bobî*, *Litere*, *Cristalul* etc., iar din 1933 și-a început colaborarea asiduă și sistematică la săptămînalul *Vremea*, cu articole pe teme politice și culturale, studii, cronici și eseuri literare. În același timp semnătura sa apărea și în alte periodice ca *România literară* (direcția Liviu Rebreanu), *Viața literară*, *Reporter* (aici a deținut în 1935 și 1936 cronică literară), *Revista Fundațiilor Regale*, *Universul literar*, *Familia*, *România literară* (direcția Cezar Petrescu), *Meșterul Manole*, *Meridian* etc.

După 1944 a colaborat la *Lumea* (direcția G.Călinescu), *Viața Românească*, *Gazeta literară*, *Tomis*, *Tribuna*, *Steaua*, *Secolul 20*, *România literară* (direcția G.Ivașcu), *Ateneu* etc. În 1948, din însărcinarea Comitetului pentru Așezămîntele Culturale, a organizat publicația *Călușu bibliotecarului*, al cărei secretar de redacție a fost până în 1952.

În 1941 a devenit membru al Societății Scriitorilor Români, iar din 1949 este membru al Uniunii Scriitorilor din România.

Debutul său editorial s-a produs în 1936, cu romanul *Adolescenții de Brașov* (reeditat în 1991). A publicat apoi volumul de poeme în proză *Sufrințe cu un fir de iarbă*, 1940, monografia *Costache Negri*, 1941, culegere de eseuri *Retroproiecții literare*, 1973 și volumul de amintiri literare *Umbre pe pînza vremii*, 1985. Semnat prefețe la volumele *Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde, 1941, *Confesiuni* de Jean-Jacques Rousseau, 1969 și *Poarta Destinului* de Emil Verdet, 1969.

Pericle Martinescu este unul dintre cei mai activi și competenți traducători ai noștri. Datorită strădaniei sale a apărut în limba română o parte importantă ale literaturii universale: *Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde, *Pogonul lui Dumnezeu* de Răzmeriță în Sud de Erskine Caldwell



# Kazantzakis

Cel mai înalt dintre cei trei bărbați, când a auzit că venim din România, a avut o tresărire bruscă și puternică de surprindere, ca și cum i-ar fi sosit pe neașteptate niște soli ce-i puteau aduce o veste extrem de importantă. Și-a îmbrăcat numaidecât haina și ne-a strâns mâinile cu efuziune. L-am recunoscut îndată pe Kazantzakis însuși. El era însoțit de romancierul olandez Blester, prieten și oaspete al lui în insulă – un blond pronunțat, cu haine albe, taciturn, ce putea fi luat drept arhitect sau arheolog – și de pictorul Kalmukas, din Atena, mic, negricios, jovial și volubil, el singur vorbind mai mult decât ceilalți doi la un loc. Se duceau toți trei spre oraș.

După ce am făcut prezentările și am aflat că locuiau în cele două căsuțe de pe țărmul insulei (una a lui Kazantzakis, cealaltă a lui Kalmukas), unde formau, împreună cu soțiile lor, o colonie de artiști îndrăgostiți de colțul acela arid, stîncos și solitar al Egeinei, Kazantzakis s-a despărțit de prietenii lui, rugându-i să-l ierte că nu se mai duce cu ei (probabil pentru aprovizionări) și s-a întors din drum, împreună cu noi. Această întâlnire nevisată îi produsese o mare bucurie și era la fel de nerăbdător să ne audă vorbind, pe cît de fericit eram noi că-l descoperisem atît de ușor.

Aveam în față un bărbat înalt, subțire, cu figură spiritualizată, de ascet, cu niște sprîncene mari, stufoase, de corsar, de sub care țineau luminile a doi ochi pătrunzători, toțiși calzi și prietenoși un om de peste 50 de ani, făcînd de la primul contact impresia că e un personaj desprins dintr-o pînză de El Greco. Abia mai tîrziu aveam să aflăm că Nikos Kazantzakis se considera un fel de alter-ego al marelui pictor, nu numai în virtutea afinităților spirituale și temperamentale evidente în înfățișarea și în scrierile lui, dar și datorită faptului că aveau aceeași obîrșie, amîndoi fiind născuți în Creta. Ținea în mînă o carte de format redus, legată în piele, un „Dante” din care spunea că citește mereu, în momentele de răgaz, ca dintr-o mică Biblie. Era cartea lui de căpătîi de care zicea că nu se desparte niciodată, fiind însoțitorul său cel mai fidel în călătoriile prin lumea largă.

De cum a auzit că venim din România, prima întrebare pe care ne-a pus-o a fost să-i spunem dacă l-am cunoscut pe Panait Istrati. Eram primii bucureșteni pe care-i întîlnea el după moartea lui Panait Istrati. Ne-a rugat să-i vorbim cît mai mult, să-i povestim tot ce știam despre „Panaitaki”, marele său prieten care decedase cu puțin mai înainte.

*Germinal* de Emile Zola, *Clim Samghin* (vol.IV) de Maxim Gorki, *O tragedie americană* de Theodore Dreiser, *Opere* (vol.I și vol.V) de Balzac, *Opere alese* de Bronislav Nusi, *Familia Thibault* de Roger Martin du Gard, *Cauza pe care o slujești* de Iuri Gherman, *Libertate sau Moarte* și *Hristos răstignit a doua oară* de Nikos Kazantzakis, *Astronauții* de Stanislav Lem, *Vezuviul* de Emmanuel Roblès, *Continentalul vulcanic* de Arthur Lundkvist, *Vicentele de Bragelonne* de Al.Dumas, *Picasso* de Antonina Vallentin, *Confesiuni* de Jean-Jacques Rousseau, *Cavalerii Tezaurului* de Paul Féval, *Vuietul muntelui* de Yasunari Kawabata etc.etc.

În prezent este angajat în scrierea unor texte memorialistice, care vor fi, fără îndoială, de mare interes, dacă judecăm fie și numai după cel publicat acum în *România literară*.

**Alex. Ștefănescu**

(pe baza informațiilor furnizate de Pericle Martinescu)

Ne-a condus la noua lui casă, unde sosirea noastră a produs o bucurie și mai mare, dat fiind că doamna Kazantzakis – ea însăși scriitoare, semnînd cu numele propriu, Eleni Samios, mai tînără ca el, o ateniancă foarte frumoasă, cultă și de o inteligență sclipitoare – tocmai lucra la o carte despre... Panait Istrati. Prezența noastră era pentru ei ca o intervenție providențială, căci puteam să-i ajutăm, prin cele ce vom povesti, să încheie cartea despre defunctul lor prieten. Am fost conduși prin locuința abia terminată, Kazantzakis ne-a arătat „camera de tortură”, o odăiță mobilată modest, încărcată de cărți și hîrtii răvășite, un adevărat atelier de scriitor, dar prevăzută cu ferestre largi, de unde se vedea coasta Peloponezului și insula Salamina, a căror priveliște putea să pună în mișcare pînă și imaginația cea mai leneșă, cum ne spunea amfitrionul; am urcat pe terasa încinsă de soare, am coborît pe mica plajă din fața vilei, gazdele fiind fericite să ne relateze felul cum au început și realizat fiecare colț al „refugiului” lor din vacarmul lumesc. Totul aici respira liniște și concentrare, totul era făcut pentru ca munca lor scriitoricească să se desfășoare în cele mai bune condițiuni.

Fiindcă se făcuse ora mesei, iar gazdele noastre nu erau pregătite pentru niște oaspeți neașteptați, Kazantzakis ne-a invitat să luăm o „gustare” la un mic han din apropiere, de fapt o cîrciumă la vreo sută de metri de țărmul mării, ascunsă într-un pilc de măsini și între două tarlale de grîu ce se pregătea să dea în spic. Taverna era anume amplasată acolo, spre a fi la îndemîna lucrătorilor de prin împrejurimi, oierii, pescarii, cărăușii sau rarii turiști rătăciți prin partea locului. Atmosfera era campestră, mirosînd a iarbă verde, iar răcoarea dinăuntru te îmbia să intri și să rămîi. Localul se afla gol la ora aceea și patronul, care conducea în același timp și gospodăria din spatele „hanului”, se arăta foarte bucuros să-l aibă ca oaspete pe Kazantzakis. Erau de altfel prieteni, căci se strigau pe nume: – Nikos... Iannis... La o măsută rustică de lemn, așezată în colțul cel mai retras, acoperită cu un ștergar alb, ni s-a servit un prînz preparat la repezeală de stăpînul casei și compus numai din produse ale gospodăriei proprii: măsline și guvizi prăjiți înotînd în untdelemn și lămîie, ouă fierte și brînză albă sau cașcaval, portocale, smochine și mandarine și, bineînțeles, savuroasele ulcele cu popularul „rețina”, un vin specific grecesc cu mireasmă și gust de rășină. Dejunul era improvisat modest și aproape frugal, dar nouă ni s-a părut mai opulent decît un ospăț princiar, fiindcă-l aveam în mijlocul nostru pe Kazantzakis care ni-l și oferise cu o mare prodigalitate sufletească.

Am stat acolo cîteva ceasuri, vorbind despre Panait Istrati, despre literatură, artă, prietenie, despre călătorii, despre Grecia și România, despre Egina. Mai ales despre Grecia, cu bogățiile ei artistice și cu multe regiuni de mare valoare turistică, Kazantzakis nu se mai satura să povestească. Ne povățuia unde să ne ducem, ce anume trebuie să vedem, cum să gustăm farmecul fiecărui colț al acestui pămînt „sfîrțecat de apele mării și binecuvîntat de zei”, care este Grecia. Întrebîndu-l ce l-a determinat să se fixeze aici, în această margine stîncoasă și aridă a Egeinei, cînd ar fi putut să-și aleagă o reședință mai confortabilă și mai puțin izolată, Kazantzakis ne-a răspuns:

– Eu sînt cretan, în vinele mele curge sînge de „insular”. Acolo e sufletul meu. Dar îndatoririle profesionale mă obligă să fiu cît mai aproape de capitală, de redacții și edituri, unde am treburi aproape zilnic. Creta e prea departe. Egina e o insulă și, în același timp, e ca o suburbie a Atenei. Și apoi, colțul acesta de insulă austeră și hirsută în aparență, așa cum o vedeți, se potrivește cu temperamentul și caracterul



meu. El mă inspiră și mă ajută să scriu, aici mă simt ca într-un furnal al eternității, căci e destul să-mi arunc ochii pe fereastră pentru ca toate glasurile Greciei să înceapă să-mi depene cîte o frîntură de epopee. Nu am decît să le ascult și să le aștern pe hîrtie. Tocmai fiindcă am umblat foarte mult prin lume, am ales Egina drept reședința mea definitivă. De aici încep și aici se încheie toate călătoriile mele. E peisajul care știe să mîngie tristețea mea infinită și să o transforme în bucuria de a trăi. Pentru mine niciodată n-a existat dilema: munte sau mare? *Toujours la mer!*... făcu el, întinzînd mîna cu micul „Dante” între degete și arătînd spre purtătoarea gloriilor lui Ulise.

Spunîndu-ne toate acestea, vedeam în el întruchiparea cea mai exactă a celui „Homo hellenicus” al cărui elogiu nu conținea să-l facă și care, în opinia lui, avea două coloane vertebrale inflexibile: marea și dragostea de libertate. Ne-a mărturisit apoi că vrea să întemeieze în Egina o colonie de intelectuali și artiști – filozofi, poeți, pictori, muzicieni –, să clădească aici un Parnas, unde să poată veni să stea și să lucreze creatorii din toate părțile lumii. „Primul pe care l-am chemat a fost Panaitaki, dar el n-a mai apucat să vină...”

După masă, am ieșit iarăși în soarele arzător de afară; Kazantzakis a ținut să ne arate încă o dată adevărata frumusețe a locului ales de el. Ne-am oprit din nou pe „veranda” casei lui, cu seducătoarea priveliște spre Atica și Peloponez. Văzduhul părea cuprins de o incandescență în care însă amfitrionul nostru se simțea în elementul lui și în ambianța căruia se integra profund. Înțelegeam prea bine această contopire totală dintre om și natură, deoarece Egina de aici îmi aducea aminte de Dobrogea noastră de altădată, cu coclaurile ei pustii, cu țărmurile arse de soare, atît de bătrînă și totuși atît de tînără pentru cine știe și reușește să-i descifreze tainele.

Tîrziu după amiază, pe cînd soarele poleia fastuos în mii de culori cerul mediteranean, ne-am luat rămas bun de la gazdele noastre și am pornit spre Aghia Marina, orașul portuar, de unde trebuia să luăm vaporul care avea să ne aducă, în cursa de seară, din nou la Atena.

Revenit apoi la București, am păstrat legătura cu soții Kazantzakis prin corespondență. În primul rînd, i-am trimis doamnei Kazantzakis un pachet cu materiale (fotografii, noi amănunte, extrase din presă etc.) despre ultimele evenimente din viața lui Panait Istrati. Dînsa a folosit o parte din ele la încheierea cărții despre prietenul dispărut. Această carte, scrisă în limba franceză, a și apărut în anul următor (1938), într-o traducere spaniolă, la Santiago de Chile, cu titlul: *La verdalera tragedia de Panait Istrati*. (Mi se pare că este și a rămas singura ei editare.) Am căpătat numaidecît un exemplar și am continuat să ne scriem, menținînd o legătură cordială între București și Egina.

Dar curînd după aceea a izbucnit războiul din 1939-1945, Grecia a devenit teatru de luptă între beligeranți, țara a fost ocupată de armate străine, astfel că orice relații între oameni erau imposibile. Multă vreme n-am mai știut nimic despre soții Kazantzakis. Ceva mai tîrziu am aflat că au rămas în Egina și că o duceau extrem de greu sub regimul de aspră austeritate, la fel ca toată populația greacă.

După război, prin anii '50, ei s-au expatriat și s-au stabilit la Antibes, în sudul Franței – tot pe țărmul mării. Între timp, Kazantzakis ajunsese celebru prin romanele sale traduse și publicate în diverse țări. Abia în 1957, căpătînd adresa lor, le-am scris din nou dorînd să reînnod firul epistolar întrerupt atîta vreme. Din nefericire însă, tocmai atunci Kazantzakis avea să se stingă din viață, ca victimă a unui „păcătos de vaccin” efectuat în ultima sa călătorie, în China. N-a mai putut să-mi scrie, dar mi-a transmis de pe patul morții salutul său, prin doamna Kazantzakis.

Cu dînsa am ținut legătura mulți ani după aceea. Mi-a trimis toate cărțile lui Kazantzakis editate în limba franceză, iar eu mă mîndresc cu titlul de a fi primul său traducător în limba română, mai întîi cu romanul *Libertate sau moarte* (Căpitan Mihalis) apărut în 1962, apoi cu *Hristos răstignit a doua oară*, în 1968. Acestea au fost urmate de alte traduceri care au pus publicul românesc în contact cu opera unuia dintre marii scriitori ai secolului XX.



# Geniu pustiu - o poetică ascunsă

**L**A APROAPE 90 de ani de la prima sa publicare (din 1904, în ediția I. Scurtu), astăzi încă ne lipsește o lectură adecvată, immanentă a romanului *Geniu pustiu*. Privilegiind proiectul în dauna realizării, acordând așadar o importanță exagerată faptului că scrierea eminesciană nu e decât un fragment dintr-o mai vastă operă niciodată înfăptuită, intitulată *natură catilinare*, criticii și istoricii noștri literari s-au arătat prea puțin dispuși să aibă în vedere, înainte de toate, textul, așa cum ne-a rămas el, cu imediatele sale aspecte concrete, autonome.

Situația e la urma urmelor explicabilă, căci asupra *Geniului pustiu* au planat și continuă să planeze câteva prejudecăți de lectură ca și insurmontabile. Pe de o parte se consideră că acest mic roman scris la vârsta de numai 18 ani e, epic și stilistic vorbind, imatur și lipsit de o certă valoare estetică. Pe de alta, el este citit ca o simplă narațiune „naturală”, de factură romantică, dacă nu de-a dreptul realistă. Dincolo de acestea, scrierea în discuție e privită *stricto sensu* ca o parte abia schițată, nefinisată a unui întreg inexistent - singurul, s-ar zice, în stare să ne dea măsura talentului și viziunii autorului - suferind astfel toate neajunsurile hermeneutice ce grevează asupra operelor neterminate, „imperfecte”. Contextul ipotetic devine mai important decât textul propriu-zis, de unde o mulțime de erori de percepție, cum e și aceea a lui G. Călinescu, care consideră că cititorul „trebuie să facă singur despărțirile după fiecare idee și să renunțe la căutarea unei logici narrative.”

Or, tocmai logica alcătuirii textului constituie în această operă un element fundamental, imediat sesizabil, dacă abandonăm modelele de lectură vehiculate până acum. Juvenila scriere eminesciană nu este nici textul unui singur cod de reprezentare (realist, romantic, baroc etc.) și nici textul unei specii literare strict determinate (roman, nuvelă etc.). Ce este ea atunci? Același G. Călinescu atrăgea în 1936 atenția că „prozele lui (Eminescu) sînt de fapt niște poeme”. Niște cit se poate de libere poeme în proză - să precizăm, totuși. Ținînd mai departe seama de statutul deloc canonic al acestei specii proteice (în cadrul căreia se prepară de obicei terenul revoluțiilor literare, cum ne arată Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Bacovia, Arghezi etc.), urmează că ar trebui să citim *Geniu pustiu* conform unui punct de vedere mai elastic, eliberat de prejudecata prozei ca atare și, mai ales, a romanului tradițional. Lăsînd deoparte epica și referențialitatea, ar trebui deci să căutăm aici atît elementele ascunse, infrastructurale, ale unei logici specifice spațiilor literare hibride, de graniță, cît și semnele unei transcendente semnificații de natură metaforică, simbolică și intertextuală. Sensul trimiterilor culturale prezente în cuprinsul operei nu poate fi în nici un caz

ignorat. Cum nu pot fi sub nici o formă considerate arbitrare (cum s-a întîmplat pînă acum) rîndurile de început în care ni se oferă, aparent fără nici un motiv precis, o mică teorie a romanului și a posibilităților sale. Teoria în discuție este de fapt cheia autoreferențială a scrierii, un exemplu *avant la lettre* de roman modern care-și conține propriul mod de întrebuintare!

Procedînd astfel și izolînd *Geniu pustiu* de contextul laboratorului de creație și de escorta interpretărilor restrictive, vom constata că ne aflăm în fața unei opere coerente, închise, cu o arhitectură interioară riguroasă ce lasă în final impresia de text definitiv.

Scrierea eminesciană se compune din trei părți. Prima dintre ele și a doua sînt concepute din perspectiva unui narator, scriitor de profesie, care, cunoscîndu-l pe Toma Nour și impresionat de ciudătenia comportamentului și gîndirii sale, are ideea de a-l transforma într-un personaj de „novelă”. Idee în ultimă instanță superfluă, căci ipoteticul personaj devine el însuși autorul unui manuscris în care înainte de moarte își povestește viața. Această povestire, ajunsă în mîinile naratorului, conform unei prealabile promisiuni testamentare, constituie substanța celei de-a treia părți, fragmentată la rîndul ei în mai multe episoade desfășurate cronologic. Ce ar trebui să ne dea de la bun început de gîndit e faptul că prima secvență a textului (așa-zisa „expozițiune”) și cea finală (deznodămîntul) au subtitluri: *Tasso-n Scoția* și *Poesis*. Nu poate fi o simplă întîmplare. E aici o chestiune de accente pe care autorul simte nevoia să le facă vizibile. Atît titlul propriu-zis, cît și celelalte două subdeterminări sînt niște paratexte, elemente obligatorii în orientarea sensului lecturii.

Să trecem deocamdată peste faptul deloc lipsit de semnificație că Eminescu se folosește în *Geniu pustiu* de convenția povestirii în povestire (variantă a procedeului manuscrisului găsit), pentru a ne opri asupra primului subtitlu. Se vede numaidecît că el nu are o justificare în raport cu factologia narativă ca atare, constituind o indicație de natură subtextuală. Numele lui Tasso ne trimite la poemul eroic, la motivele și structurile sale, pe cînd Scoția este un spațiu legat de convențiile epice ale romanului de mistere englez, cu castelele sale bîtuite de fantome și personaje stranii. Sugestia e fără îndoială aceea de a citi opera pe care o avem în față ca pe un exercițiu de pastişă superioară, gravă iar nu ironică. Întîlnim în *Geniu pustiu*, în cuprinsul manuscrisului lui Toma Nour, îndrăgostitul romantic și revoluționarul spontan al mișcării de la 1848, nu doar o reluare într-o variantă originală, resemantizată a principiilor poemului eroic renașcentist (verosimilitatea, inspirația istorică, bizareria și miraculosul), ci și ceva din atmosfera sumbră, întunecată a romanelor gen Ann Radcliffe din secolele XVII și XVIII.

Dacă adăugăm acestor implicații și citarea lui Dumas, chiar primul cuvînt cu care debutează scrierea, avem și trimiterea la romanul de aventuri în varianta „capă și spadă”, roman reeditat de „pribunul” Ioan și prietenul său Toma Nour într-o formulă autohtonă de „bîță și cojoacă”, cum ar spune criticul Cornel Regman. Acestea ca prime elemente ale unui spațiu literar general cu care ni se sugerează obligatoriul racord interpretativ. Lor li se adaugă mai tîrziu alte trimiteri, deloc inocente sau întîmplătoare, la Shakespeare, la romanul medieval, Jókai Mór, Vasile Alecsandri, la muzica lui Palestrina și pictura lui Canova.

**R**EȚEAUA de referințe culturale a operei e, cum vedem, destul de bogată. Sensurile livești ale textului nu sînt însă mai niciodată evidente, cum nu țin de evidență nici elementele teoretice speculare din care se constituie secvența introductivă.

Să ne oprim un moment asupra acestei sumare poetici cu valoare autoreferențială. Luate la propriu sau interpretate ca niște simple considerații generale, obiective, afirmațiile naratorului au aerul unei colecții de locuri comune. Raportate la scrierea pe care o parcurgem, ele devin dintr-o dată interesante, spectaculoase. Ce ni se spune așadar despre roman? Că el este „metafora vieții”, ceea ce pare o observație banală, o definiție de maximă nespecificitate, valabilă pentru literatura dintotdeauna. Ni se oferă în continuare și o „rețetă de fabricație”: „Priviți reversul aurit a unei monede calpe, ascultați cîntecul absurd a unei zile, care n-a avut pretențiunea de-a face mai mult zgomot în lume decât celelalte în genere, extrageți din aste poezia ce poate exista în ele și iată romanul.” Avem, se pare, în față o nouă echivalare a romanului cu o emblema figurată (și desigur figurativă!) a realității. Dar dacă i-am acorda noțiunii de *poezie* din fraza de mai sus chiar sensul său propriu, categorial, de creație lirică, metaforică? Atunci romanul ar trebui înțeles ca un spațiu al figurilor și al simbolurilor, subordonat unei logici neliniare, antimimetice.

Adevărul este că estetica pe care ne-o propune Eminescu în *Geniu pustiu* nu este una a reprezentării, ci a substituției. În locul vieții, avem metafora sa. Și cui i se potrivește mai bine această estetică (de factură manieristă, iar nu romantică) dacă nu tocmai romanului pe care îl examinăm aici? El, romanul (sau poemul în proză, cum observăm la început) pare să ne vorbească (și chiar ne vorbește la nivelul semnificațiilor sale empirice) despre un real interior și exterior, despre „reversul aurit a unei monede calpe” și „cîntecul absurd a unei zile” (adică despre minciuna, mirajele, incongruențele și deșertăciunea vieții imediate), însă mult mai importantă este metarealitatea textului, dimensiunea sa alegorică, simbolică. Căci trama

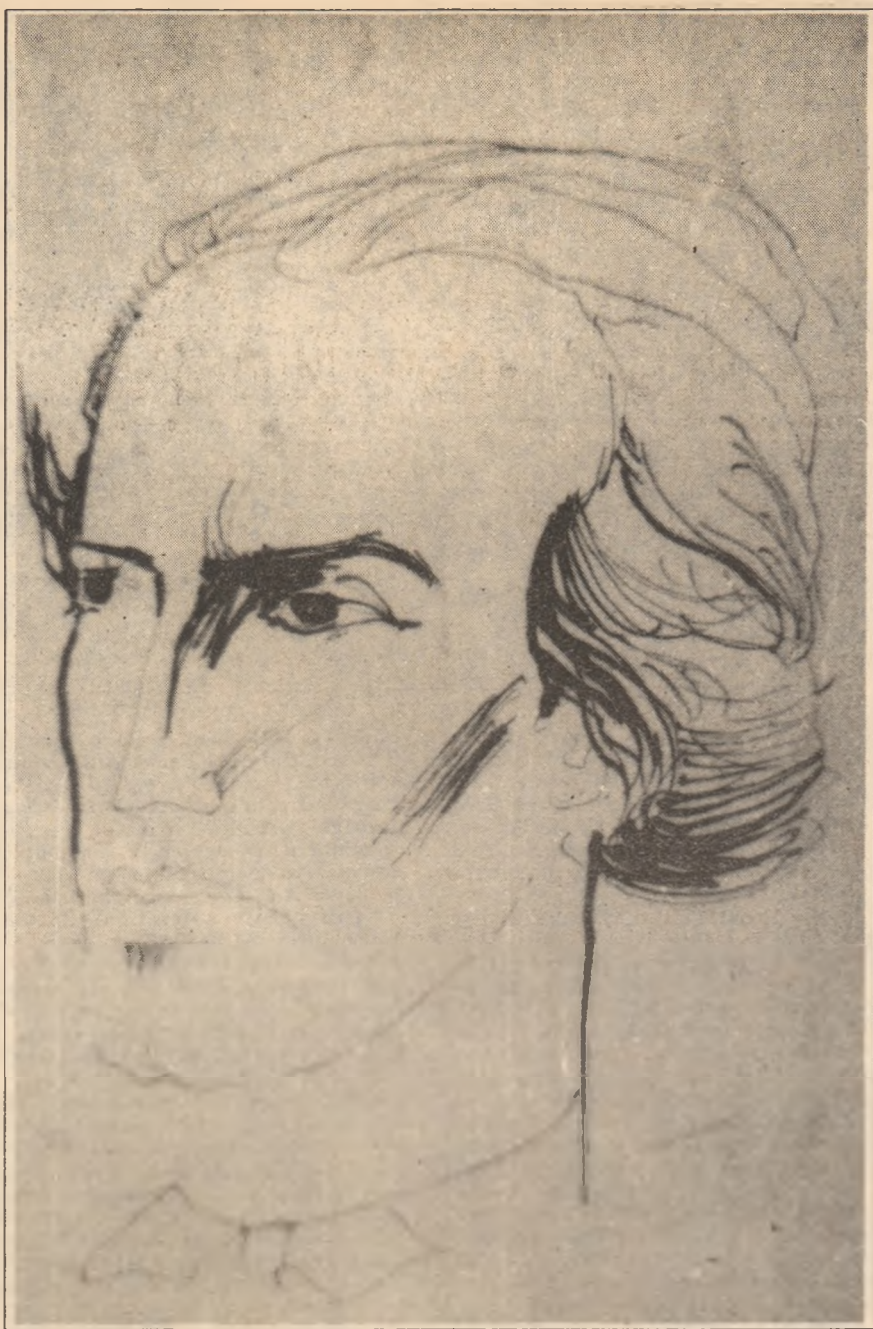
narativă e doar forma sensibilă în care se îmbracă ideea, viziunea poetică. O viziune amplă, coerentă, nuanțată chiar despre lumea Poeziei și condițiile sale de existență.

Alte semne că adevăratul mesaj al operei e unul ascuns, indirect, anti-epic apar în continuare. Chipul unui rege scoțian dintr-un volum de „Novele cu șase gravuri” pe care îl răsfoiește naratorul, a fost înlocuit de editor cu portretul lui Tasso. Iată, deci, Literatura substituind realitatea istorică. Apoi, la fel de elocvent e și pasajul final al secvenței pe care o discutăm aici. Din observația că „toate cite vedem, auzim, cugetăm, judecăm nu sînt decât creațiuni prea arbitrare a propriei noastre subiectivități, iar nu lucruri reale” rezultă că miza scrierii se află nu în aspectul imediat afabulativ, ci în ficțiunea sa subiectivă. „Viața e vis”, propoziția care încheie această mică dizertație poetică, ne arată cu claritate, pentru ultima oară, unde trebuie pus cu adevărat accentul lecturii: pe metaforă (vis), iar nu pe aparența referențială (viață). În felul acesta, actanții operei nu mai sînt decât într-o mică măsură Toma Nour, Poesis, Ioan și Sofia. Esențiale devin simbolurile pe care personajele le întrupează: Geniul (poetul), Poezia, Inadaptabilul activ (după fericita formulă a lui Eugen Simion), Înțelepciunea (filosofia). Interpretarea alegorică nu este doar posibilă ci și necesară, pentru că, așa cum spuneam, adevărata coerență a operei se realizează abia la acest nivel infrastructural.

Dincolo, în aspectele de suprafață, putem într-adevăr observa o anume incongruență faptică și stilistică: pasaje de un apăsător realism alături de reverii romantice, expozeuri gazetărești sau considerații morale lîngă imagini oricîr realizate în manieră barocă etc. Impresia de operă hibridă e destul de puternică, însă n-avem nici un motiv să punem asta pe seama inabilității scriitorului. Articulația aparent defectuoasă e o calitate strategică. Să nu scăpăm din vedere structura liberă a poemului eroic pe care Eminescu o pastişează de la distanță. Hibridarea stilurilor, destructurarea epicului sînt fenomene specifice literaturii manieriste și renașcentiste ale cărei modele de scriitură sînt vizibile în *Geniu pustiu*. Epicul e însă numai o formă de *captatio benevolentiae*, esențiale dovedindu-se la Tasso, ca și la Eminescu, scriitura în abis, imaginile speculare cu valoare simbolică.

**R**EVENIM astfel la dimensiunea alegorică a operei. Sigur că ea ar merita o analiză amănunțită, particulară. Faptul e însă imposibil în spațiul restrîns al unui articol ce nu și-a putut propune decât urmărirea implicațiilor preliminare ale unei noi perspective de lectură. Să spunem totuși că din această perspectivă relația erotică Toma Nour - Poesis e o metaforă a condiției geniului și a cunoașterii lirice. Cunoașterea prin poezie îmbracă mai întîi o formă metafizică, idealistă, asocială (prima fază a iubirii celor două personaje). Confruntată cu





realitatea imediată, poezia e obligată la degradare (trădarea și prostituția femeii iubite). Opțiunea lui Toma Nour pentru idealurile revoluției este opțiunea pentru acțiune și cunoașterea practică, renunțarea la vis. Dar salvarea prin acțiune se dovedește iluzorie, iar revenirea la idealismul contemplativ imposibilă (în finalul romanului, Poesis moare). Dintre nenumăratele aspecte concrete ale acestui scenariu subtextual prezentat aici foarte pe scurt, să alegem un singur exemplu, unul din pasajele în care Toma Nour își declară fericirea de a iubi pe Poesis:

„Adeseori în nebunie uitam pe Dumnezeu - visam că eu îs lumea cu miriade stele și cu miriade flori, și-mi părea că-mi plec albastrele mele mări și înstelatele mele ceruri, munții mei cei negri și văile mele cele verzi, nopțile mele cele lunatece și zilele mele cele de foc, îmi părea că le plec toate și le-nchin cu tămîia vieții lor unei palide umbre de argint, de-mi părea centrul lumii, umbră ce cobora razele soarelui ca pe-o scară de aur - umbra Poesis. Adeseori îmi părea cum că eternitatea nu mi-ar fi destulă s-o ador și că, îmbrăcat în haina morții, eu, în luptă cu bătrînul timp, îi rumpeam aripele și-l azvîrleam în uitare! Altădată limbele mi se păreau neroade, vorbele fără înțeles... Orce vorbă ce nu o puteam referi la ea îmi părea o nerozie, și o nerozie să cuget asupra-le... mintea mea încetase de a mai interpreta înțelesul vorbelor... uimit și nebun vedeam în închipuirea fiecărui concept numai palidele conture a divinei sale umbre.”

Fragmentul pe care-l avem în față nu e de fapt decît o visare, o proiecție interioară, o înlănțuire de „păreri”. Toată problema e de a ști cum să-l citim. Dacă luăm de bună cheia de lectură din partea introductivă a romanului, va trebui să admitem că

visul (punerea în abis a semnificației) e mai important decît realul ce-l ocazionalizează (sensul erotic al mărturisirii). *Reveria lui Toma Nour e astfel un discurs indirect despre inspirație, creație și condiția poeziei așa cum au înțeles-o marii lirici romantici*. Nebunia iubirii e un sinonim al pierderii facultăților conștiente și al anulării dualismului eu-lume. Poetul se substituie Demiurgului și-și interiorizează prin contemplație universul, pe care-l închină Poeziei, Textului. Poezia e un centru al lumii (un model explicativ) dar și o umbră a sa (un simulacru, un joc secund). Natura poeziei e atemporală, eternă, pentru că înseamnă un proces de abolire a fenomenalității. Creația lirică este opusul raționalității dar și o cale de acces la concepte, la lumea ideilor platoniciene. Nu sîntem departe, printr-o astfel de orientare, de viziunile teoretice promovate de Novalis și Coleridge. Originalitatea tînărului Eminescu se află însă în faptul de a fi văzut că o astfel de poezie de strictă articulare metafizică e în realitate imposibilă. Sensul final al alegoriei ascunse de epica *Geniului pustiu* acesta este. Și e posibil ca această înscenare prozastică aparținînd unei vîrste la care se constituie în mod obișnuit datele fundamentale ale gîndirii și sensibilității oricărui creator să se dovedească la o analiză atentă o cheie pentru întreaga lirică eminesciană. Dacă n-ar fi așa, ar trebui să ni se pară cel puțin ciudat că Eminescu, acest extraordinar gînditor, nu ne-a lăsat nici o mărturisire teoretică (de tipul *Biographiei literaria* a lui Coleridge, să zicem) tocmai în legătură cu partea cea mai însemnată a creației sale, Poezia.

**Gheorghe Crăciun**

## Romanț la televizor

**D**E CÂTVA timp sunt într-o mare dilemă. Mircea Nedelciu, Alex. Ștefănescu, oameni pe care-i prețuiesc, și alții, mi-au reproșat că în ultimele mele romane („Cloaca”, 1992 și „La coadă la mortadella”, 1993), tratând despre evenimentele revoluționare din decembrie 1989, dintr-o frică strecurată în oase încă din timpul răposatului ciuruit de gloanțe, mă ascund după deget și în loc să le spun pe nume personajelor istorice (Iliescu să fie Iliescu, Măgureanu...), recurg la acronime și la alte nume ciudate. Pînă și România este Numalia! Toate acestea ca și când Ubu ar fi trebuit să fie mîsai Bokassa! În naivitatea mea încă mai cred că un scriitor trece orice faptă narată în stil propriu printr-un „tratament fabulatoriu” și face literatură.

Preopinienții mei mi-ar putea reproșa, cu vădit temei, că, uite, la televizor meseriași dibaci știu să învîrtă istoria în fel și chip, din câteva cadre juxtapuse pot crea un roman (*romanț*, pe timpul lui Ion Ghica), că pot face, prin jonglerii de montaj, ca regele Mihai să apară ca executantul sentinței la moarte a mareșalului Antonescu. Fără a recurge la anagramări, la schimbarea numelor personajelor. La televizor se fabulează o altă istorie, asta pentru mintea oricărui om de rînd, care nu mai are timp să citească. Se iau câteva imagini în care Antonescu îi pupă mîna regelui, se adaugă câteva cadre de la execuție și se folosește ca subtext întregul protocol al primirii generalilor ruși de către regi. Asta, vezi Doamne, să se dea impresia că în timp ce mareșalul era trădat și dus la zid, regele benchetuia cu nepăsare... La toate acestea se introduce în titraj un rapid: „regele i-a adus pe ruși”!

Romanțul contează, ce dacă regele este pus la stîlpul infamiei pentru că n-a distrus țara, pentru că nu a lăsat trupele rusești să o împartă artificial și să o dea Bulgariei, Ungariei și Rusiei.

Paradoxul e că Mihai I ar fi adus rușii tocmai ca să-l alunge pe el afară din țară...

În schimb, îl vedem seară de seară pe domnul Iliescu, un mare profitor de pe urma venirii rușilor, făcând scurtă la mîna tot ridicând pahare cu șampanie în onoarea unor comitete și comiții venite din străinătate (Est-Vest, nu contează) ca să ne învețe privatizarea pe termen lung, în șase cincinale. Domnul Iliescu ridică sute de cupe de șampanie în timp ce în Transnistria sunt împușcați români, în timp ce rata sinuciderilor e printre cele mai ridicate din Europa, în timp ce conaționalilor le întinde doar o casma ca să-și sape groapa.

Noi scriem romane cu cheie, facem alegorii, fără a vedea similitudinea intrării noastre, posibile, în NATO cu încercarea lui Ceaușescu de a se distanța de Moscova pe timpul Primăverii de la Praga. Vom face iar o breșă în lumea occidentală... Democrația e un balon de săpun, libertatea cuvîntului e o terapie de șoc pe cale de a se stinge repede.

Sunt, poate, printre puținii care mai cred că romanul românesc actual este un vîrf de lance (un fel de *Academie Cațavencu* acoperind mai multe sute de pagini) în coasta noii nomenclaturi și că nu e timpul unor cărți scrise în ritmul unui balansoar. E suficient să copiezi realitatea noastră grotescă și orice stenogramă va deveni un roman. Dar toate acestea trebuie să le faci acum, ilustrînd conștiințios ceea ce se întîmplă și este abominabil. Acum, când istoria este iar terfelită, deturnată, sublimată mulțimilor...

Sunt un naiv incurabil. Abia acum, în ceasul al doisprezecelea, îmi dau seama, ca și Ilie Ilăscu, care regreta că n-a avut de-adevăratalea în mîna un kalașnikov, că personajul meu principal ar trebui să reintre în identitate, să se numească Iliescu cu „i” mic, de la ilici.

**Dan Bogdan**



**Gh. Răducanu: Peisaj.** Lucrare ce va fi expusă la Galeriile de artă „România literară”





## CRONICA DRAMATICĂ

de Marina  
Constantinescu

# Hora morții

**S**PECTACOLELE lui Silviu Purcărete, probabil cel mai bine cotate regizor român la ora asta, dovedesc o relație specială cu textul, născută dintr-un studiu profund și avizat. Cheia succesului său se datorează, cred, într-o bună măsură, și lacătelor care se deschid regizorului în urma citirii textului dramatic. Așa intră Silviu Purcărete, rostind parcă parola magică, în lumea cuvintului, și aceasta i se oferă în soluții regizorale originale, pline de spectaculozitate și de izbândă a vizualului. Poate și de aceea tușa montărilor sale este inconfundabilă, dincolo de ce se cheamă har, și a atras în mod firesc o recunoaștere națională și internațională, dacă luăm în considerare palmaresul său, cronicile de specialitate de la turneele și participările la cele mai importante festivaluri de teatru din lume, precum și înțelepciunea (doar?) cu care a reușit să formeze actori profesioniști și competitivi la *Teatrul Național din Craiova* și, mai nou, la *Teatrul Anton Pann* din Rimnicu Vilcea (teatru de amatori pînă la această inspirație înțelnire). De fapt nu spun nimic nou. Sint adevăruri incontestabile, dintre acelea pe care mediocritatea agresivă nu le poate minimaliza, modifica sau nega, deși încearcă. Ele există, sint vii cu valoarea lor cu tot.

*Phaedra*, ultima premieră a Naționalului din Craiova, are la bază un interesant decupaj dramatic pe care Silviu Purcărete l-a operat pe două piese ale tragediei antice: *Hippolyt* de Euripide și *Phaedra* de Seneca. Deși *Phaedra* este mai importantă cantitativ în spectacol, *Hippolyt* este factorul necesar, completor care punctează complexitatea zeităților, a personajelor și a relațiilor dintre ele și care clarifică povestea. Artemis, zeița castității mortale, a vînătorii se îndrăgostește de Hippolyt, fiul lui Theseu și fiul vitreg al Phaedrei. Dar Hippolyt o iubește pe Afrodita, zeița dragostei. Marcată profund de opțiunea lui și implicit de refuz, sălbatica Artemis se dezlănțuie, blestemîndu-l pe muritor să treacă printr-o situație anormală, care-i va atrage și pedeapsa capitală: moartea. Un blestem materializat prin provocarea unei relații incestuoase de către Phaedra, mama, și stopată de Hippolyt, fiul, protagoniști și victime fără voie. Și anormalul se prelungește. La întoarcerea lui Theseu, de teamă ca Hippolyt să nu o demaște, Phaedra

Teatrul Național Craiova - *Phaedra*. Adaptare de Silviu Purcărete după *Hippolyt* de Euripide și *Phaedra* de Seneca. Traduceri de Al. Miran și Traian Diaconescu. Premiera absolută a spectacolului a avut loc la Viena, la 8 iunie 1993, în cadrul „Wiener Festwochen 1993”.

abate păcatul asupra lui, declarîndu-l vinovat pe fiu de incest. Tatăl își ucide fiul, un mit al lui Oedip invers, iar Phaedra se sinucide. Zeitățile îi înfrîng pe muritori, care nu se pot împotrivi destinului hotărît de puterea lor. Aceasta din urmă ar fi, să zicem, dualitatea fundamentală pe care o dezvoltă piesele.

Spectacolul *Phaedra*, plecînd de aici, se definește ca un spectacol care vizualizează dualitățile, contrastele, perechile antitetice, într-un ritm sacadat, amenințător, ultimativ și într-un timp ciclic al transformării treptate a lunii pline în lună nouă. Spațiul scenic, excelent conceput de scenografa Ștefania Cenean ca o cutie neagră, este delimitat geometric.

Pe laturile unui imaginar pătrat, mare, care marchează spațiul de joc, pășesc cele două zeițe, Artemis (Rodica Radu) și Afrodita (Ozana Oancea), simbolurile castității și ale fertilității, una bătrînă, sălbatică, cealaltă tînără, demnă, una în negru, cealaltă bandajată în alb. Expresivitatea corporală a trecerii este deopotrivă de sugestivă: mersul lor și al fiecăreia în parte



dezvăluie intriga dramei, dar și miza ei. Artemis este furibundă, instințială și bîntuie haotic înnebunită de alegerea lui Hippolyt. Afrodita are o ținută statuară, nu se abate de la condiția dată și de la propriul ritm, merge coerent cu aceiași pași riguroși calculați pe drumul închis de laturile pătratului. Artemis aduce pe scenă o atmosferă agresivă, este mereu însoțită de lătratul unei haite de cîini, atmosferă care



crește progresiv, pînă la dezlănțuirea finală, aproape apocaliptică. Spectacolul însuși este conceput ca un coșmar, ca o limită între viață și moarte. Ceea ce se întîmplă pare a fi coșmarul lui Theseu, bătrîn și bolnav, plimbat de colo-colo într-un pat metalic, instanța de care nu se mai ține seama, dar care își va face, în cele din urmă, resimțită prezența și va aplica pedeapsa. Coșmarul susține și ambiguitățile dramei pe care Silviu Purcărete le accentuează astfel în montarea sa: confuzia permanentă dintre cele două sexe, relația erotică bolnavă, anormală între Phaedra și Hippolyt, relația devoratoare între bătrînețe și tinerețe, între părinte și fiu, între puterea urii, a răzbunării și dragoste, între bărbat și femeie. Luna, devenită parcă și ea personaj, pulsează în ritmul acestor zbateri sau chiar ea le imprimă tonurile. Ciclul pe care-l face luna rezonază cu stările personajelor, determinîndu-le reacțiile personale, individuale. Efectul cromatic al acestei singure surse luminoase de pe scenă joacă și el un rol determinant în semiotica spectacolului.

Îndrăznesc să spun că protagonistul în *Phaedra* lui Silviu Purcărete este Corul. Sfatul bătrînilor atenieni din text este acum corul femeilor travestite în haine bărbătești, cu mult peste măsura lor, depășite de cîrjele puterii pe care le țin în mîini. Progresia este păstrată și aici, dar crește mult mai repede, membrii Corului înmulțindu-se spectaculos de la doi-trei care se țin unul după altul, pînă la formația completă (optsprezece). Momentul are un impact vizibil la public. Privind, ai impresia că mai degrabă oamenii au intrat la apă, iar costumele le-au rămas mari, dîndu-le aspectul unor cerșetori îmbrăcați din milă. Și dispunerea Corului este geometrică: fie în linie perfect dreaptă, la marginea scenei, comentînd și analizînd pe o singură voce, fie în cercuri care se strîng în jurul personajelor, sau se deschid în semicercuri care mai oferă parcă o cale de scăpare, o soluție. Jocul între alb și negru, între bărbat și femeie este continuat și la acest nivel: din rîndul „bărbaților” îmbrăcați în negru pleacă „doicile” (doica este interpretată de

Mirela Cioabă, Natașa Raab, Tamara Popescu, Gabriela Baci, Anca Dinu), schimbate acum în pelerine albe, încercînd prin metode vrăjitoarești să smulgă secretul Phaedrei, care se frămîntă în imensul pat alb din mijlocul scenei. Așadar, intriga o poartă masele în dondăneală lor colectivă, macabră.

Din păcate, nici Leni Pinteag-Homeag (*Phaedra*), dar mai cu seamă Angel Rababoc (*Hippolyt*) nu mi se par a fi inspirați și cu atît mai puțin convingători în rolurile în care au fost distribuiți. Ilie Gheorghe își construiește un personaj plauzibil, epuizat de chinul coșmar-realitate.

Contrapunctul remarcabil în spectacol este ritmul românesc de influență balcanică, pe care-l cîntă pe scenă țambalele, la început, ca într-un gest ritualic. Este ritualul care îi place lui Artemis să-l cultive. Cele cîteva măsuri repetate obsedant, deși se mai aud uneori pe parcurs, deschid și închid acest spațiu al răzbunării și al morții, al incertitudinii sexuale și de orice fel. Finalul bine construit și crescut firesc din desfășurare și din accentele puse este puternic prin vizualizarea apocaliptică a temelor montării: bărbații își dezvăluie identitatea adevărată aruncîndu-și hainele. O horă a femeilor cu sîinii goi, o horă sălbatică, îndrăcită și plină de vrajă, o horă a morții, în lumina lunii, pe muzica provocatoare a țambalelor și în țipetele lui Poseidon chemat de Theseu să-l ucidă pe Hippolyt.

Și dacă Silviu Purcărete se repetă pe ici pe colo, se repetă la urma urmelor tot pe sine, își reia semnele teatrale folosite de el în propriile montări, devenite deja caracterizante. Sigur, un spectacol atît de original pe un text de teatru antic, comparabil sub acest raport doar cu *Trilogia* lui Andrei Șerban, comportă obiecții și chiar contestații. În ce mă privește aș mai formula o obiecție: mizanscena lui Purcărete are un caracter „pulsatoriu”: atunci cînd elementele forte de ordin vizual și simbolic cunosc un reflux, plaja astfel descoperită pare amorfă și mișcarea actorilor devine trenantă.

## PRIMIM:

# Memoriu

**C**ONVOCAT în ziua de 3 ianuarie a.c. de reprezentanții Ministerului Culturii, domnii Mircea Tomuș, secretar de stat, Ioan Oprea, director general al Direcției Generale pentru Protecția și Valorificarea Patrimoniului Cultural Național, Ioan Godea, director al Direcției Patrimoniului Mobil, colectivul de specialiști din Muzeul Național de Artă a fost pus în fața faptului împlinit prin care actuala conducere a instituției era înlocuită cu o nouă echipă, exclusiv în baza unor afirmații verbale nesustînute de un ordin semnat de ministrul Culturii.

În locul directorului general Theodor Enescu a fost nominalizat domnul Viorel Mărginean, iar în locul directorului adjunct Dorana Coșoveanu au fost numiți doamna Roxana Theodorescu și domnul Cornel Radu Constantinescu.

În acest context, intervențiile reprezentanților Ministerului Culturii nu au onorat minima obligație morală de a prezenta motivele ce au determinat eliberarea din funcție a celor doi directori și răspunderile specifice ce ar reveni membrilor noii echipe. [...]

Prin persoana domnului Theodor Enescu, reputat istoric și critic de artă, autor al unor studii și monografii de referință, membru al Asociației Internaționale a Criticilor de Artă, al Comitetului Internațional al Istoricilor de Artă, al Comitetului Internațional al Muzeelor de Artă, atît instituția cît și colectivul de specialiști și-au recîștigat statutul moral și profesional corodat de-a lungul ultimilor ani de un activism politic și ideologic servil care pervertise însăși esența instituției muzeale.

Doamna Dorana Coșoveanu, istoric și critic de artă, membru al Uniunii Artiștilor Plastici și al Fundației Boeckmann, și-a pus în slujba instituției întreaga experiență dobîndită în urma unei îndelungate activități muzeografice.

Prin înlocuirea lor și promovarea în funcția de director general a domnului Viorel Mărginean, pictor, fost vicepreședinte al U.A.P. în epoca Ceaușescu, înlăturat din funcție în 1990, de către colegii de breaslă, Muzeul Național de Artă riscă să fie transformat într-o galerie de artă contemporană, în conformitate cu afirmațiile publice pe care acesta le-a făcut și a căror împlinire firească ar fi însă întemeierea unui muzeu de artă contemporană. [...]

În acest context, totala lipsă de experiență muzeografică a celor doi directori adjuncți propuși - dna Roxana Theodorescu de la Fundația Culturală „România” și dl. C.R. Constantinescu, ziarist la cotidianul „Adevărul” - nu poate servi activitatea specifică a muzeului, subminînd credibilitatea instituției. Primul muzeu de artă al țării nu poate fi asimilat unei galerii

sau unui oficiu de expoziție; la baza sa stă o activitate de conservare, restaurare și cercetare întemeiată pe o riguroasă cunoaștere a patrimoniului și a problemelor ridicate de acesta precum și pe un îndelung și laborios proces de specializare.

Avînd în vedere cele mai sus menționate precum și competența dovedită de dl. Theodor Enescu și de dna. Dorana Coșoveanu, a căror politică și strategie coerentă vizînd refacerea instituției s-au reflectat în recuperarea prestigiului științific al acesteia și în reinstaurarea unui climat de respect pentru patrimoniul artistic al țării și pentru actul de cercetare și valorificare a acestuia, colectivul de specialiști din Muzeul Național de Artă consideră că eliberarea lor din funcție contravine flagrant intereselor majore ale instituției, prejudiciînd moral și profesional sistemul muzeal din România, în ansamblul său.

[Urmează o listă de aproximativ  
40 de semnături]





## 1993, între conservare și sincronism

**O** PRIVIRE retrospectivă asupra anului artistic 1993 nu este mai mult decât o sumă de aproximații. Pentru că oricare ar fi fost dificultățile economice și oricât de inerte mecanismele administrative, fenomenul artistic este, la o primă evaluare, surprinzător de vast și de variat. Și aici intră în mod firesc expozițiile românești organizate în București și în țară, expozițiile importante aduse din străinătate, participările internaționale ale artiștilor români și inflamanta problemă a monumentelor publice ale cărei consecințe au început să se vadă cu o frecvență îngrijorătoare. Dar simplele inventare și ierarhizări, indiferent cât ar fi de lungă lista și de înaltă cota valorică, n-ar reprezenta mare lucru. Infinit mai interesantă și mai productivă este încercarea de a identifica tendințele din arta românească așa cum s-au manifestat ele în ultima vreme. Și din acest punct de vedere anul 1993 oferă imaginea unor spectaculoase mutații de interese a căror înțelegere face necesară, la început, o fugară rememorare. Dacă înainte de decembrie '89 ofensiva ideologică acaparase, în fapt, toate compartimentele artei românești și chiar manifestările care nu aveau nici cea mai mică intenție propagandistică se puneau, într-un fel sau altul, la adăpostul unei formule din cîmpul ideologiei, indiferent de anvergura lor profesională și de nivelul valoric, după această dată a început o nouă ofensivă: cea religioasă. Și faptul are o dublă explicație: mai întâi, prin prăbușirea vechilor tabuuri accesul la reprezentarea religioasă n-a mai cunoscut nici o opreliște și energiile, atîta vreme reprimare, s-au manifestat în consecință. În al doilea rînd, ieșirea din interdicție a fost simultană cu sacrificiile miilor de vieți care au dat ideii de jertfă creștină un conținut imediat și concret. Și această fascinație a sacralului, motivată și exprimată divers, s-a prelungit, oarecum dezordonat, pînă spre sfîrșitul anului 1992, cînd s-a deschis galeria Catacomba. Stabilindu-și ca program explicit tocmai recuperarea sacralului, reconcilierea culturii cu religiosul, Catacomba a absorbit, după criterii valorice severe, chiar această zonă care risca să instaureze un alt tip de conformism. Și anul 1993 debutează sub acest semn al ordonării sacralului. Care este și una dintre tendințele cele mai bine cunoscute ale ultimei perioade. Ea nu exprimă, însă, doar energiile și tropismele momentului, ci și recuperarea, conservarea și reformularea unui imemorial filon spiritual, asociat identității noastre etnice și morale. În datele fenomenului intră deopotrivă elemente de artă creștină propriu-zisă, de religios în sens mai larg sau, mîrînd și mai mult arie de cuprindere, de sacru și spiritual. Concomitent cu această tendință recuperatoare, care apasă mai mult pe datele locului și pe autoritatea memoriei, s-au manifestat - și anul 1993 poate fi socotit, în acest sens, unul de referință - puternice tendințe de sincronizare. Pentru că, rememorînd iarăși, cu mici excepții care nu făceau decât să accentueze tristețea regulei, în timp ce în lume se experimentau materiale și expresii neconvenționale ori forme alternative de artă (reciclări estetice, mișcarea și expresia corporală, amenajări ale spațiului, arta și instalația video) noi trăiam, apărați pînă la urmă de o interdicție generalizată, în exclusivă dimensiune și civilizație a tabloului. Dar după șocul sîngeros care, cum am amintit deja, a atras după sine forme legitime de celebrare a jertfei, artiștii români - și în special cei tineri -

au descoperit acele experiențe pe care le cunoșteau vag, dar nu le experimentaseră încă. Și din această perspectivă două au fost centrele culturale din țară care s-au detașat în încercarea de familiarizare a publicului românesc cu forme alternative de artă: Timișoara și București. La Timișoara a avut loc primul festival de performanță cu participare internațională, nucleul acestei manifestări fiind Muzeul de Artă, iar la București a fost organizată, prin grija Fundației Soros pentru artă contemporană și în jurul grupului subREAL, prima expoziție de instalații video. Dacă expozițiile de la Catacomba și festivalul de la Timișoara le-am mai prezentat și cu alte prilejuri, expoziția de instalații video merită, în acest context, o discuție specială. Lucrările semnate aici de Alexandru Antik, Josef Bartha, Judit Egyed, Kisspal Szabolcs, Alexandru Patatic, Lia Perjovschi, Dan Perjovschi, grupul subREAL, Laszlo Ujvarossy și Sorin Vreme - în majoritate artiști sub patruzeci de ani -, nu sînt doar forme de adaptare sau demonstrații de virtuozitate, ci și, ori chiar în primul rînd, tot atîtea încercări de a dizloca prejudecățile percepției și de a modifica relația univocă privitor - tehnică video sau, în particular, ecran. Pentru că televizorul, în sumara lui tradiție națională de doar cîteva decenii, n-a fost decât un obiect previzibil, didactic și discursiv. El flata setea de extensie a individului și a comunității, oferea iluzia integrării într-un real policrom, a participării la ceremonialul politico-social, dar nu și-a trădat niciodată virtualitățile expresive camuflete în evenimential și divertisment, sau potențialul unui limbaj specific desprins de fabuloriu și încărcături parazitare. Or performanța instalațiilor amintite este tocmai individualizarea tehnicii video, scoaterea ei din relaționalul linear și proiectarea simultană în spațiul aproape magic al contemplației pure. Reperetele confortabile se risipesc, obiectele, formele și substanțele se transfigurează și devin imponderabile într-un spațiu adimensional. Însă această glisare în ficțiunea formei are ea însăși o istorie și un discurs specific. Instalația video nu este integral imagine video. Imaginea este doar componenta finală care se naște dintr-un complex de determinații. Inserierea monitorului creează ritmuri de obiecte, instalațiile mecanice, în variantă statică sau dinamică, invocă structuri și modelează spațiul, juxtapuneri de materiale, forme și densități nasc expresii diverse și contradictorii. Iar între dimensiunea substanțială și universul fulgurant de imagini se intercalează, ca un element de continuitate și de reverență față de arta tradițională, multiple straturi conotative: de la alegorie la parabolă, de la simbol la proiecție mistică. Un spațiu oscilînd între secular și concentrațional și care invocă, în tonalități deopotrivă grave și polemice, agresiunea, kitschul și erotismul, creează grupul subREAL. Combinînd un tip de instalație, să-i zicem, tradițională, care are ca element dinamic apa, cu o suită de imagini video pe tema mîinii, Lia Perjovschi pune în dialog două ipostaze ale fluidității; una din perimetrul elementarului, cealaltă din acela al plasticii corporale. Dincolo de spectacolul în sine (forme, imagini, structuri), ea își susține discursul prin schema clasică a analogiei. Pe imaginea unor monitoare aliniate sec, Sorin Vreme urmărește, hipertrofiînd țesutul epidermic, o adevărată confuzie simbolică a regnurilor. Porii devin cristale minerale, cutele - accidente carstice, pilozitățile - inextricabile învîlmășiri de liane. Judit Egyed

## Vom vedea în '94

**A**ȘA CUM am promis în numărul trecut, ne-am interesat la „forurile de resort” ce filme românești vom vedea în 1994. Și am aflat:

Prima premieră românească a lui '94 este - a fost să fie - o comedie (ce fel de comedie, vom vedea) - *A doua cădere a Constantinopolului*. Un film produs integral de o companie particulară autohtonă, numită Disim. Scenariul: Octavian Sava. Regia: Mircea Mureșan.

A doua premieră a anului, plasată, se pare, pe 11 februarie, nu va fi o comedie, deși autor e Sergiu Nicolaescu; va fi, aflăm, un „film artistic în două părți”, *Începutul adevărului și Oglinda*, două filme produse de Studioul de creație Nr. 2, și nu de Studioul de film, de tristă celebritate, al Guvernului (deși „subiectul” e tot Mareșalul Antonescu).

În fine, în martie, ne întoarcem, într-un fel, la comedie: *Crucea de piatră*, de Andrei Blaier, cu filmări intens mediatizate; nu ne rămîne decât să sperăm că produsul finit va fi la înălțimea valorilor pe care le-a făcut procesul de producție.

Tot în martie (în 18) studioul de creație nr. 4 (condus, totuși, pînă la urmă, după lupte seculare, de Dan Pița) ne va oferi un lung-metraj documentar în regia lui Mihai Constantinescu: *Să nu ne răzbunați*. Un film despre rezistența românească din munți, de la începutul perioadei comuniste din România.

La data de 8 aprilie, e programată o premieră pe care cinefilii o așteaptă, cu siguranță, cu cel mai mare interes: noul film al lui Mircea Daneliuc, cu un titlu emblematic pentru starea de spirit a momentului nostru istoric: *Această lehamite*. Scenariul filmului a fost prezentat, acum cîteva numere, cititorilor noștri, sub titlul de lucru *Șapte de amor*.

În fine, la date „neconcretizate”, dar tot în această stagiune, vom mai vedea *Pepe și Fifi* de Dan Pița și, în sfîrșit, două filme semnate de tineri și produse - unul la studioul lui Dan Pița și altul la cel al lui Mircea Daneliuc, respectiv: *Mica publicitate*, un debut colectiv (patru scurt-metraje realizate de patru proaspăt absolvenți de regie) și *Nefînvîșă-i dragostea*, de Mihnea Columbeanu.

Pe lîngă cele patru Studiouri de creație (conduse de Pița, Daneliuc, Dinu Tănase, Sergiu Nicolaescu) ale Centrului Național al Cinematografiei (condus de Petre Sălcudeanu), există, se știe, și Studioul de creație al Ministerului Culturii, un studio prestigios, condus de Lucian



În premieră, în 1994, *Această lehamite* de Mircea Daneliuc (cu Cecilia Bîrboră și Horațiu Mălăele)

Pintilie, autor al unei performanțe neegalate de nici una din celelalte Case: nu a produs, pînă acum, nici un rebut (dimpotrivă, s-ar putea spune, s-a încăpățînat să umble la capodopere). În această ordine de idei, în 1994 vom vedea noul film al lui Lucian Pintilie, *Salata* (v. pagina 22, rubrica *Meridiane*).

În apropierea (la propriu și la figurat) a Studioului condus de Pintilie ființează de acum celebrul Filmex, studio particular condus de un producător de anvergură, cel mai autentic producător de film român - Titi Popescu. Filmex e, printre altele, și coproducătorul român al unei noi premiere a lui '94: *Nostradamus* („cel mai mare film produs vreodată în România” ne spune producătorul). Tot Filmex, alături de Studioul cinematografic al Ministerului Culturii ne vor oferi în '94 filmul tînarului Bogdan Dumitrescu (cu un scenariu după o idee de Ioan Groșan) *Acolo unde ochii dor*. Filmul de debut al lui Bogdan Dumitrescu se intitula *Unde la soare e frig!*... Perseverare diabolică est!

De la Direcția de difuzare a filmelor am aflat că sînt pe cale de negociere, cu Filmex, contractele de distribuție pentru România a filmelor *Trahir* de Radu Mihăileanu și *E pericoloso sporgersi* de Nicolae Caranfil, două titluri care s-au bucurat, se știe, de succes și de premii la diverse festivaluri ale lumii. La noi, nu au rulat deloc, deocamdată, cu excepția prezentării *hors concours* a filmului lui Caranfil, la Costinești. Mărturisesc că, în ceea ce mă privește cred că cele două filme ar fi fost normal să aibă o premieră românească mai apropiată de data acelor succese internaționale. Dar, probabil, e vorba la mine de viziunea egoistă a spectatorului, străină de „interesele firmei producătoare” și de strategia ei de producție și de difuzare de lungă durată...

Cam acestea sînt premierele ferme ale stagiunii; mai există și alte proiecte, plasate, însă, deocamdată, sub semnul întrebării.

Tot ce ne putem dori la început de an e ca toate aceste filme să reușească să ne scoată (cîtuși de puțin) din toată „această lehamite”.

**Eugenia Vodă**

descompune mișcări ascensionale și regressive în regimul unei desăvîrșite monotonii, iar Josef Bartha, prin traforuri în formă de cruce, contemplă în stup viața aparent aleatorie a roiului de albine. Pentru că Dan Perjovschi să ofere, aproape demonstrativ, modalitatea de constituire a artei video. Prin mișcarea permanentă a unei camere pe suprafața propriei lucrări, el deconspiră mecanismul translării obiectului în imagine, al fragmentării întregului, perisabilitatea reflexului în accepțiunea sa platonice.

Descoperit cu un interes ale cărui dimensiuni sînt date tocmai de natura mai vechilor interdicții și intoleranțe, spațiul expresiilor alternative a absorbit un mare număr de artiști tineri și de studenți de la Academii de artă. Ei și-au regăsit aici nu numai spațiul refuzat al unei mari libertăți de mișcare, ci și modalitatea de a pune în

fapt nevoia de comunicare, dorința de a se integra într-o lume fără complexul geografiei. Și aceste tendințe din arta românească a momentului nu sînt, de fapt, simple opțiuni în perimetrul esteticului. Ele refac în mare schemele comportamentului public pe care România le cunoaște încă de pe la mijlocul secolului trecut. Oscilația între conservare și deschidere, între continuitate și adaptare poate fi ușor descifrată în conținutul și în expresia lor. Numai că în artă, opțiunile, chiar și pornite de la principii divergente, își pierd orice formă de ostilitate și se completează firesc pînă la întregirea peisajului. Iar între aceste două dominante, anul 1993 a fost unul obișnuit; cu performanțe și eșecuri, cu glorii și demitizări, cu speranțe într-un viitor care nu se prea grăbește și cu priviri duioase spre trecut.





TELEVIZIUNE

de Cristian  
Teodorescu

## O tîmpenie primejdioasă

**C**E N-A IZBUTIT Paul Everac cu tabletele i-a reușit cu programul de Revelion. Am scris de nu știu câte ori, în această rubrică, despre lipsa de gust și de măsură a directorului TVR. Nădăjduiam ca măcar de Anul Nou acesta să se astîmpere. Cînd am aflat că pregătește programul după gustul lui nu m-am îndoit că vom fi martorii unui eșec jenant. N-aveam cum să anticipăm proporțiile eșecului. Deși, dacă mă gîndesc puțin, împărțind orele programului de Revelion la cele zece minute ale tabletei săptămînale, îmi puteam face o idee. De ce să nu recunosc, am luat emisiunea regizată de P.E. în porții mici. Am mai închis televizorul adică, tot sperînd că venerabilul se va retrage, să-și facă somnul. Spre ghinionul lui și al nostru, a rezistat pînă în ultima clipă. Făcînd aceleași glume deșchuate, amestec de stupiditate și porniri libidinale refutate în vorbe. Multe dintre aceste produse ale gîndirii lui Paul Everac mi-au luat graiul. Chivuțele analfabete din Medgidia anilor '60 nu-și permiteau, în public, vorbirile cu substrat licențios ale directorului Televiziunii. Dacă le scăpa, din obișnuință, vreo înjurătură sau vreo expresie deșantată, se băteau peste gură și ziceau: „Na, c-am scăpat-o.” Dacă și-ar fi dat peste gură după fiecare mîrlănie pe care a rostit-o sau care s-a rostit sub oblăduirea lui în noaptea de Anul Nou, Paul Everac ar fi făcut bătătură la gură și buze de cămilă.

Spre onoarea lor, mulți oameni de calitate din TVR s-au dezis și de programul ticluit de Everac și de directorul lor. Chiar dacă îl știu toți pe venerabil răzbușător și tare în delatuni. Dar să înghiți o asemenea porcărie înseamnă să fii de acord cu ea.

e zvonește, pentru a cîta oară, că zilele lui Everac la etajul 11 al Televiziunii sînt numărate. E dată ca sigură numirea lui Neagu Udru în locul lui. Dacă e adevărat, vîntul care începuse să bată în pinzele lui Vadim prin Televiziune s-ar putea să i le umfle și mai și. Oricum, în actuala conjunctură politică, după Everac nu poate veni decît ceva mai rău. E posibil?? poate că vă întrebați. La ora asta, da. Jocurile sînt confuze, iar cei care stau sub plapuma puterii trag de ea în toate direcțiile. O probă mi s-a părut acel film făcut de studioul guvernului și prezentat în chip absolut iresponsabil de Televiziune. Filmul acesta, pe cît de stupid pe atît de primejdios pentru interesele noastre naționale, dovedește existența unor sciziuni chiar în cadrul guvernului. În timp ce Teodor Meleșcanu nu mai știe la ce uși să bată pentru a îmbunătăți relațiile cu americanii, un Mircea Hamza

îl scoate de erou pe mareșalul Antonescu. Că N.Văcăroiu îl simpatizează pe Vadim Tudor, asta nu e o noutate. Dar în numele acestei simpatii, el sacrifică interesele superioare, lucru de neiertat chiar și pentru un premier care se pregătește să-și ia tîlpășița din funcție. Mareșalul Antonescu a sfîrșit tragic, dar sfîrșitul său nu schimbă prea mult un fapt cu care n-avem de ce să ne mindrim. El a intrat într-o alianță păgubitoare pentru țara noastră, o alianță care în final s-a dovedit catastrofală. Rușii n-ar fi avut motiv să intre cum au intrat în România, dacă noi n-am fi fost legați pînă pe 23 august '44 de soarta lui Hitler. Dacă regele Mihai l-ar fi urmat orbește, nu cu autoritatea unui Emil Bodnăraș s-ar fi putut face proclamația către țară din acea zi. Antonescu s-a cramponat de onoarea sa de ofițer care i-a făcut promisiuni de fidelitate lui Hitler. Și asta pînă în ultima clipă. Are însă o persoană dreptul să pună mai presus propriul său cuvînt decît interesele superioare ale națiunii? Dacă generalul Milea și-ar fi ținut cuvîntul față de Ceaușescu, în România am fi avut o imensă baie de sînge. Generalul n-a respectat ordinele descresierate ale șefului statului, căruia îi jurase credință. Apoi s-a sinucis. (Urmind logica lui Antonescu, Milea ar fi trebuit ca mai întîi să ordone armatei să tragă în plin, pentru ca el să nu-și calce jurămîntul.) Tragedia lui Antonescu e că a vrut să aibă în același timp și ținută de militar și comportament de om politic. Iar deportările din Basarabia și din Transnistria făcute sub oblăduirea lui sînt o pagină neagră în istoria noastră. Din meschine interese de moment, un partid iresponsabil îi ridică, și la propriu, statuie lui Antonescu. Iar unul dintre oamenii acestui partid profită de funcția pe care o deține, la guvern, trăgînd guvernul în direcția unui izolaționism politic absolut primejdios. Patrioții de felul lui Mircea Hamza ne pot băga în belele mari. Iar cei care au aplaudat acest film, din pricină că li s-a părut că astfel e înfundat regele, nu-și dau seama ce aplaudă. Chestiunea regalității ne privește - eroizarea lui Antonescu îi privește însă și pe alții. SOTI, post de televiziune pentru care nu plătim abonament, a readus lucrurile la adevăratele lor dimensiuni, prin intermediul unei mese rotunde la care toți istoricii participanți au vorbit despre prostiea falsitate a filmului făcut sub oblăduirea guvernului. Mă îndoiesc că un Mircea Hamza are atîta minte încît să-și dea seama ce prostie a făcut, vrînd să fie pe placul celor care-l plătesc. N.Văcăroiu are însă datoria să-și ceară scuze pentru ceea ce s-a făcut sub oblăduirea lui.



TELECINEMA

de Radu Corașu

## ...D-voastră nu cunoașteți serialul latino-american!

**L**UÎNDU-NE cu vorba, nici nu știu cum a trecut săptămîna aceea a Recunoștinței la români. Acum, de Bobotează, mă întreb: să fi existat așa ceva? N-am citit nici măcar un pamflet ca lumea pe această temă. Cred că a fost un vis de care nu-mi aduc aminte, o fandacșie parlamentară care n-a căzut în ipohondrie. Cum ar arăta recunoștința ca ipohondrie? N-ar fi mai lesne ipohondria la recunoștință?

Cinematografic vorbind, în săptămîna aceea obscură, mi-am îndreptat sentimentul către cei care au dat drumul\* la formidabilul serial mexican *Și bogații plîng*. E formidabil, în ce sens? În sensul că patru oameni decizi să lege un bridge, într-o frumoasă după-amiază de iarnă bucureșteană cu cer mediteranean, nu își trag locurile, nu fixează miza și convențiile după care vor juca, amîna toate plăcutele formalități, pentru a nu pierde sosirea lui Luis Antonio, acasă, unde o întîlnește de la primul pas pe Cenușăreasa poveștii. Luis Antonio e fiul depravat al unei familii putred de bogate în care virtutea și bunătatea sînt intruchipate în tată, Don Antonio. Don Antonio ține să crească în casa lui pe această fată sărmană, care sub straiele modeste, e plină de farmec, de deșteptăciune și de demnitate, mîncînd, ce-i drept, foarte urît. Soția lui Don Antonio, mama lui Luis, o urăște căci simte pericolul. Da' cine nu simte pericolul? Toți simțim că dacă fiul depravat se întoarce acasă, el se va îndrăgosti de Cenușăreasă, oricît e ea de sărmană și diafană. Întîlnirea lor e pusă sub semnul disprețului reciproc avantajos cristalizării. Patru bridgiști serioși încremiserăm în fața fenomenului sthendalian - cînd tînărul bogat și tînăra săracă, luată de el drept servitoare, bună să-i care valiza, se înfruntă în vorbe urite și priviri cam încintate. Nu-mi aleg adjectivele, ele sînt cele mai simple, cele mai curate, cele mai încercate; serialul e formidabil ca forță a clișeele atotbiruitoare, atotbătute, incasabile, etern clasabile. Îl

înțelege oricine, de oriunde l-ar lua din mers, fiecare scenă cheamă exact scena pe care o aștepti, ca un serviciu impecabil la domiciliul imaginației. De oriunde l-ai apuca, serialul e formidabil prin această fericită liniște a confirmării fiecărei replici și a fiecărei simțiri care încorporează în fiecare episod prevăzutul. E o victorie asupra imprevizibilului de care o lume întreagă s-a săturat; să mai învingă și prevăzutul căci și el e om, și el e cineva în legile firii! E clar că fiul depravat se va autoperfecționa sub vraja fetei nu chiar sărmane, e clar că familia bogată va vibra sumbru la mezialanță, e clar că bătrînul Don Antonio, bogatul tată, e și mai bogat în sentimente frumoase de care e atîta nevoie, e clar că... Și ce dacă totul e clar? Să mai triumfe și claritatea într-o vreme în care atîția mîgari - las' că-i știm noi! - s-ar gîndi la o porcărie între bătrîn și fată... Don Antonio n-a citit San Antonio.

Acum, nu știu cît sînt eu de măgar, dar ce mă bucură și mă agită în acest „Los ricos tambien *que mal* e și poate o să-i consoleze pe toți de „Dallas“! E mai tare și mai neted ca „Dallas“. Și mai clișat. Și mai pe-nțeleș. Și mai popular. Mai puțin țîfnos. Mai puțin arogant, dar mai sentimental, ceva mai pe gustul nostru de amărîți care sigur că vrem să vedem și case și femei frumoase, dar și inegalități adevărate, că n-o sta toată lumea în Beverly Hills și Dallas. Nu mai spun că „Los ricos“ e zilnic, zilnic, nu mai spun ce cursivitate are dialogul, ce bine își joacă fiecare sentimentele, domnilor - cum se spune nemuritor la noi - dumneavoastră nu cunoașteți țărânul român, dar nici serialul latino-american! Sclava Isaura a fost doar un început.

\* - expresie stingace care marchează însă distanța dintre vremea cenzurii grele și aceea de azi, cînd amicul meu, de cum intru în casă, mă întrebă: „dă-mi drumul și la o cafea?”



RADIO

de Antoaneta  
Tîrziu

## Un anume tip de autoportret

**L**A ÎNCEPUTUL anului 1886, în chiar primul număr din *Convorbiri literare*, Titu Maiorescu sancționa cu decizie opiniile critice formulate de B. Șt. Delavrancea și Al. Vlahuță pe marginea poeziei și teatrului lui Vasile Alecsandri și, deplasînd discuția din perimetrul polemicii curente în cel al dezbaterii teoretice, el acredita în *Poezii și critici*, ideea incompatibilității celor două vocații. Concluziile lui Maiorescu erau exprimate tranșant: „Criticul este din fire transparent; artistul este din fire refractar. Esența criticului este de a fi flexibil la impresiile poezilor; esența poetului este de a fi inflexibil în propria sa impresie. De aceea criticul trebuie să fie mai ales nepărtinitor; artistul nu poate fi decît părtinitor”. 72 de ani mai tîrziu, în *Tehnica criticii și a istoriei literare*, G. Călinescu se oprește la aceeași chestiune ajungînd, însă, la păreri contrare pe care, la rîndu-i, le

exprimă cu maximă limpezime: „Criticul care n-a făcut în viața lui un vers, ba chiar își face o mîndrie din asta, care n-a încercat vreodată să facă nuvelă sau roman, acela e un fals critic, un doctor, un profesor. Toți marii critici au făcut literatură și, contrar prejudecății comune, literatură foarte bună, căzută în umbră numai prin renunțare. Invers, artiștii, contrar iarăși părerii comune, cînd au o conștiință largă sînt criticii cei mai pătrunzători și adevăratele valori au fost descoperite de artiștii-critici”. Se pare că actuala redacție literară radio înclină a-și asuma această din urmă opinie. Sau, cel puțin, așa a dovedit prima ediție 1994 din *Scriptorii la microfon* la care Liviu Grăsoiu, conducătorul compartimentului, a invitat la microfon pe cîțiva dintre colegii care semnează o serie de cicluri săptămînale (*Atlas cultural*, *Revista literară*, *Cine știe, cîștigă*, *Meridianele*

*poeziei*, *Lecturi în premieră*, *Poezie universală*), i-a invitat nu pentru a realiza, cum ne-am fi așteptat, fulgerătoare interviuri (6 în 20 de minute) ci pentru a citi din paginile literare pe care le scriu. Pagini despre care ascultătorii nu prea aveau cunoștință dar, de ce să nu o recunoaștem, puteau bănui că există. După o selecție pur subiectivă, remarc proza Mariei Urbanovici și poemul lui Dan Verona. Ascultînd acest tip special de autoportret, mi-am amintit că, spre sfîrșitul lui decembrie, un personaj al piesei *Urma de Claudiu Iordache* (premieră la teatrul radiofonic) apela și el la un anume fel de travesti, împrumutînd haine străine pentru a se regăsi, în fond, mai bine pe sine. Travestiul prin citat iar citatul menționat în piesă era însoțit de un clar suport bibliografic. Am dat curs îndemnului personajului (sau scriitorului?) și am deschis Seneca, *Scrisori către Luciliu*

(ediția română, 1967) la paginile 379-380. Și am citit: „Tot ce este între prima și ultima noastră zi e schimbător și nesigur; dacă iei în seamă necazurile, durata vieții e lungă chiar pentru un copil, dacă ții seama de iuteala timpului, ea este scurtă chiar pentru un bătrîn. Totul este alunecos, amăgitor și mai schimbător decît vremea. Orice lucru se clatină și, la porunca soartei, se schimbă în contrariul lui. Într-o atît de grozavă rostogolire a lucrurilor omenești nu-i nimic sigur pentru nimeni decît moartea”. Și, pentru că magnetismul citatelor este înfricoșător, ultimele cuvinte ale corifeului din *Oedip de Sofocle* au ieșit violent la lumină: „Deci tu, muritor fiind, așteaptă ziua din urmă! Și nu ferică pe nimeni, pînă ce omul acela/ N-a trecut de pragul vieții fără-a pătîmi vreun rău”. Cuvinte, cuvinte, cuvinte. Cu ele se poate scrie orice. Chiar și un autoportret.





PREPELEAC

de Constantin  
Toiu

PRIVIREA LUI ORFEU

de Dan  
Laurontiu

## Execuția

CÂND să se strige *foc!*, – faimosului nostru operator de cinema de pe timpuri, Gologan, i s-a terminat pelicula. Treabă românească. Filmase, împreună cu rusul, cu americanul și englezul, operatori și ei, ai *Comisiei aliate de control*, etapele premergătoare execuției, – multe, – și chiar în clipa fatală rola din aparat a românului ajunsese la capăt. Gologan ar fi făcut disperat un pas înainte, punându-se între pluton și osândiți, tipînd, se zice, *stați!*

Așa spune legenda. Și tot legenda mai spune că așa stătuseră, uluiți, așteptând, tot uluiți, până ce operatorul român își pusese un sac negru în cap introducând în aparat altă rolă, cum se proceda pe-atunci, să nu se voaleze filmul. Asta ar fi durat un minut, poate și ceva. Așa încît, Gologan, le mai dăduse, de la el, de trăit, condamnaților, un minut și ceva, în plus, întărziind astfel istoria cu vreo șaizeci și ceva de secunde. Pe urmă, Gologan, operatorul care reprezenta, oficial, România, la această ceremonie teribilă și care ar fi trebuit s-o înregistreze pentru noi toți cei de azi și pentru urmașii noștri, s-ar fi retras reglementar la locul lui, iar comandantul plutonului ar fi strigat în fine *foc!*, – restul văzându-l cu ochii noștri la T.V., vineri 30 dec. 1993, în documentarul scurt oferit nouă în dar, de anul nou, de Studioul T.V. guvernamental. Că are și guvernul încă unul.

Tot ce pățise Gologan al nostru ar fi fost filmat în bună regulă de ceilalți trei operatori aliați, rusul, americanul, englezul, prezenți conform uzanțelor vremii la execuție. Scena aceasta fantastică se zice că ar exista, filmată, cine știe unde ținută.

Când am auzit că *se dă* pe post execuția cu mareșalul Antonescu și ceilalți, ca eroi, crezusem mai întâi că va fi vorba de acel minut, un minut și ceva, legendar, pe care Gologan îl așezase pe drumul implacabil al istoriei. Nu mi-aș fi putut închipui nici o clipă că „deșteptii” de la Studioul T.V. guvernamental ne vor oferi, în pragul noului an, un montaj de imagini sinistre făcut cu atât cinism și cu atâta rea-credință, și stupid, pe

deasupra, arătându-ni-l nouă pe Mihai bătând din palme, radios, după executarea condamnaților. Scenă luată, șmecherește, din alt loc și vărâtă, pentru noi, proștii de telespectatori, tocmai aici, după ce execuții picaseră, secerăți.

Dacă a existat un moment nobil în această manipulare urâtă și primitivă, acela a fost momentul când Alexianu, cred, înainte de a primi gloanțele în piept, și-a scos de pe cap pălăria, aruncând-o lejer, cu eleganță, într-o parte, ca la un picnic.

Am zis *eleganță*... Fiindcă asta le lipsește multor lideri ai noștri, astăzi, inclusiv serviciilor respective. Această înseamnă inteligență, în primul rând, bun-simț și respect față de public. Că nu am avut și noi un Franco înțelept, care să educe și să ne lase urmaș un Juan Carlos, mai modest, mai simplu în purtări și mai democrat decât tot parlamentul nostru plus guvernul, la un loc, e altă poveste. Mihai nu putea să mai facă nimic. Eram gata ocupați. Și-apoi, să nu uităm Nürenbergul!...

Cât timp mai putem să ne ridicăm brațele deasupra mașinii de scris, suntem datori să fim de partea publicului luminat, cuviincios, cu mintea mai departe în viitor și care el este, de fapt, România.

Muriră împușcați niște domni. Dacă avură ceva de plătit, plătiră magnific. Niște români nefricoși. Și regele *nu aplauda*... O spun și republicanii onești. Aplaudau, în schimb, cele câteva mii de ignoranți fanatici și geții lor cruzi.

Să-ți fie frică de un rege bătrân, neavând șansa de a mai domni vreodată... A fost o defăimare josnică și neghioabă. Insultătoare pentru românii întregi la cap.

Dar dacă alți conducători ar fi puși la zid și dânsii, cine știe cum, – ceea ce, creștinește, nu le dorim?... Suntem siguri că nici unul, înainte de a primi în piept gloanțele, nu și-ar scoate de pe cap pălăria, aruncând-o ușor într-o parte, liniștit, ca la iarbă verde...

P.S. Acest articol a fost scris cu 24 de ore înainte ca oficialitățile înalte să ceară scuze publicului telespectator. Ciudate scuze.

## Un Fractal - un parfum transcendental(II)

DAR CÎND am scris: *sinucidere universală*, am avut în vedere (în vederea secretă, invizibilă, a ochiului pineal care „se zice, își are sălașul atavic în ceafă, de unde și proverbul, sunînd ca un blestem pe frontispiciul casei tale: „vei fi fericit cînd îți vei vedea ceafa fără o oglindă”, ha-ha!) că era inclusă ipoteza, mai bine zis premisa majoră, că acest univers fără început și fără sfîrșit este o ființă, și apoi, ca să se sinucidă, trebuie să fie o ființă conștientă de sine, adică însăși *Ființa cea fără început și fără sfîrșit*: și, automat, gîndul meu se ramifică, urmînd înalta și profunda, marea artă, teorie a Fractalului, ca prelungire în haos a acestei conștiințe universale la ideea supremă de Dumnezeu: dar Dumnezeu? cum se poate El sinucide, dacă este veșnic în timp și infinit în spațiu, adică nemuritor? Și cum nu se poate sinucide! dacă El este atotputernic? adică există ceva care El nu poate face? Și atunci, din această aporie eleat-creștină, nu pot ieși decît acceptînd uzanța folclorică, departe de codul manierelor elegante, conform căreia dacă o problemă te dă afară pe ușă (adică ți se pare irezolvabilă), tu intri înapoi pe fereastră, și deci: trebuie să admit că ideea sinuciderii îmi aparține doar mie, este înscrisă în codul meu genetic (m-am gîndit mereu, ziua și noaptea, - cînd am visat - la sinucidere), și, prin faptul (sau iluzia) că eu sînt dezvoltarea acestei informații apriorice, transcendente și că sînt o copie imperfectă, făcută după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, mi-am extrapolat propria mea obsesie care, paradoxal, nu m-a stăpînit, nu m-a terorizat cu prezența ei funestă, ci, dimpotrivă, m-a făcut liber să decid asupra destinului meu, adică am răsuflet ușurat ca și cum, ajuns pe vîrfurile unui munte, am cucerit o perspectivă uriașă, să nu spun infinită - asupra întregii lumi, a celor din cer precum că sînt și a celor de pe pămînt pentru că nu sînt!

Și, din ziua/noaptea aceea, cînd am avut revelația morții euthanasice, cu focușorul albastru al Paradisului în mîna dreaptă și cu cel negru, al infernului, în mîna stîngă, am strigat, și am știut, am devenit instantaneu conștient atît de scurtimea vieții mele, cît și de imposibilitatea găsirii unui sens al ei

în spațiul sacru, cu o infinitate de dimensiuni, al lui Hilbert și, bine-nțeles, al Demiurgului: *Liber! Liber! Liber! Iată salvarea! Iată Mintuirea!* (Ce salvare? Care Mintuire? Sinuciderea? Dar nu s-a proclamat El Însuși, Mintuitorul, Calea, Adevărul și Viața? Via, Veritas et Vita! Care? Cum? Ce? Ha?)

Deci eu aș fi nu ceea ce sînt, dar ceea ce devin în fiecare clipă a vieții mele al cărei *primum movens*, codul ei genetic se dezvoltă, după un anumit algoritm într-un spațiu infinit, acela al lui Dumnezeu (sau cu n+1 dimensiuni, al lui Hilbert), un spațiu sacru în care evoluează anarhica, haotica mea viață (așa arată finitul proiectat pe infinit), și care-și conține așadar propria idee de sinucidere ca formă conștientă, liberă a morții la o dată necunoscută (de unde și senzația fizică a participării la viața infinită a Universului), dar iminentă: necunoscută în datele ei finite întrucît se înscrie în spațiul infinit, sacru al lui Dumnezeu (de unde și interdicția sinuciderii, păcatul acestui act, fiindcă noi nu ne aparținem nouă înșine, ci viața noastră este a Lui, a Demiurgului!).

Astfel că, mi-am zis o dată încă și încă o dată: *Viața mea este un Fractal, iar Fractalul este un cod genetic, transcendental care se dezvoltă, conform unui algoritm propriu, în spațiul sacru, infinit al lui Dumnezeu!* Încît, dacă stă scris că: la început a fost Cuvîntul și Cuvîntul era pentru Dumnezeu și Cuvîntul era Dumnezeu, trebuie să accept că toate limbile Pămîntului, avîndu-și codul genetic și algoritmul în haosul originar, în sfidarea inițială a Turnului Babel, sînt niște fractali punctiformi cu sediul în somnul dogmatic al Cuvîntului transcendental și care, trezindu-se, evoluează, se ramifică la infinit, pînă la autocunoașterea absolută în tentativa sinucigașă de a epuiza acest spațiu sacru, cu n+1 dimensiuni al lui Dumnezeu, și revenirea la punctul de plecare după visul și idealul oximoronic al lui *Perpetuum mobile*, care deși se mișcă, stă pe loc, deși pierde din energie, moare în fiecare clipă, el nu se poate sinucide, deși se transformă mereu, rămîne veșnic identic cu sine: *sînt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el!*

## Augustin Maissen și cultura română

RĂPUS în 1992 de o boală lungă și necrutătoare, în timpul căreia s-a interesat continuu de evenimentele ce se petreceau la noi, profesorul de limbi romanice Augustin Maissen a lăsat și după dispariția sa un semn al marelui său atașament pentru țara noastră. După cum relatează *Gasetta Romontscha*, prin testamentul său, deschis de curînd în localitatea Laax din Elveția, a lăsat un număr de valori artistice (picturi vechi, gravuri, cărți, heraldică și antichități) pentru a fi vîndute în favoarea României. Cu suma realizată se va construi, conform cu dorința donatorului, un centru social-cultural în Moldova, unde acționează de mai mulți ani o organizație română de ajutor *Cadi ajută România*. Acest centru, înălțat în memoria marelui prieten al țării noastre, va fi un loc de schimburi culturale și întâlniri între Surselva

română (patria natală a profesorului dispărut) și Moldova noastră, sub semnul latinității lor comune.

Profesor american de origine elvețiană (română), Augustin Maissen a predat la Universitatea din Carolina de Nord, S.U.A., pe lângă alte limbi romanice mai puțin cunoscute (româna, catalana etc.) și limba română. Preocupat în egală măsură de cultura noastră, Augustin Maissen a inițiat și sprijinit nenumărate reuniuni de românică în Statele Unite și a făcut accesibile americanilor, prin studiile și traducerile sale, lucrări literare și istorice românești și personalități importante ca Dimitrie Cantemir, Mihai Eminescu, Lucian Blaga și alții.

Augustin Maissen a popularizat și în Elveția de expresie germană sau română cultura românească și afinitățile lingvistice ale ultimului idiom cu limba noastră. A publicat în

Elveția un splendid album ilustrat conținînd capodopera eminesciană *Somnoroase păsărele* în șase limbi.

În mod deosebit a fost impresionat de latinitatea limbii române și de asemănările cu româna (o varietate a retoromanei vorbite în Elveția, cea de a patra limbă națională a confederației). A fost colaborator activ al revistei *România literară*, unde a publicat singur sau în colaborare cu subsemnata numeroase articole prin care, pentru prima oară, se făceau cunoscute la noi nu numai literatura română și scriitorii ei reprezentativi, ci și relațiile culturale româno-române marcate la început prin traducerea poeziei *Cîntul gîntei latine* a lui Vasile Alecsandri de către poetul romantic sursilvan Alfons Tuor, colaborator și al primei enciclopedii românești editată de ASTRA. *România literară* a găzduit și alte tipuri de studii ale profesorului

american de origine română, cum ar fi cele despre Robert Frost, despre istoria românică la Universitatea din Carolina de Nord sau despre limba indienilor cherokee.

Este (co)autor al mai multor antologii de poezie română în limbi străine, printre care menționăm pe cea bilingvă româno-română, apărută în 1980 la Editura Academiei, în colaborare cu subsemnata. La timpul său, cartea s-a bucurat de o recenzie extrem de favorabilă în publicația de față. Sînt numai cîteva exemple care demonstrează interesul și angajamentul lui Augustin Maissen pentru limba și cultura română. Recunoscători, îndreptăm un gînd pios pentru sufletul lui generos, în limba sa maternă: *Dierma en pasch!*

Magdalena Popescu-Marin



# Viziunea teatrală în

**L**ITERATURA LATINĂ, îndatorată evident celei grecești, nu se ridică adeseori la înălțimea modelului, temele și structurile literare preluate pierzându-și în timp forța de expresie. Unor remarcabile creații eline le corespund de multe ori replici palide, chiar dacă executate cu grijă. Este de ajuns să comparăm, de pildă, *Medeea* lui Euripide cu piesa omonimă a lui Seneca pentru a constata că fenomenul epuizării resurselor nu se manifestă doar la epigoni oarecare, ci și la autori de ținută, deloc lipsiți de merite. Și totuși, literatura latină n-a fost condamnată în totalitate să rămână la o cuminte și fără inițiativă ucenicie și cel puțin într-un caz raportul de forțe s-a inversat: confruntat cu prospețimea *Satyricon*-ului, romanul erotic grec apare artificial și fără culoare.

Primul roman latin, privit cel mai adesea ca frescă socială, se impune prin pregnanță observației, calitate ce se regăsește și în construcția personajelor. Departate de a înfățișa eroi convenționali și previzibili, de tipul îndrăgostiților greci, Petroniu pune în lumină caractere complexe, cu existență autonomă. Din forfota umană a *Satyricon*-ului se detașează mai cu seamă un chip aparent destinat să rămână în rîndul al doilea: libertul Trimalchio. Acestuia nu i s-a conferit unul din rolurile principale, dar autenticitatea și forța sa fac ca scena banchetului, singura în care el evoluează, să fie piesa de rezistență a romanului. Tradiția critică îl consacră pe libert drept prototip al parvenitului, înzestrat cu viclenie, disimulare, perseverență, îndrăzneală, lipsă de scrupule și vanitatea reușitei. A-l vedea astfel pe Trimalchio este incontestabil justificat, și critica tradițională a valorificat pînă la capăt sugestiile oferite de personaj. Pare mai incitantă, însă, o abordare a lui din alt unghi: Trimalchio se afirmă în roman ca regizor al unui vast spectacol-ospăț.

În desfășurarea banchetului, organizatorul își dozează savant efectele spre a-și ține mesenii într-o continuă stare de uimire și încântare. Surprizele nu sînt întîmplătoare, ci se ordonează potrivit viziunii regizorale a amfitrionului. De o ineputabilă varietate, rod al unei imaginații nestăvilite, ele au totuși ceva în comun: de fiecare dată este pus în mișcare același mecanism al aparenței înșelătoare.

De la început, mesenilor li se iau ochii. Peste tot se revarsă purpură și aur. Ostentativă și totodată meschină, bogăția libertului atrage mereu atenția asupra costului exagerat al pregătirilor. Nu doar podoabele, dar și cele mai neînsemnate obiecte sînt din material prețios. Contrastul este cu atît mai izbitor cu cît ele sînt destinate unei întrebuintări derizorii: oala de noapte, grătarul, scobitorile, farfuriile în care se strîng resturile sau se curăță mazărea sînt toate din argint. Materialul nobil nu corespunde destinației obiectului și tocmai de aceea atrage atenția și șochează. O categorie aparte de lucruri care nu-și găsesc acoperirea în funcționalitate o formează însemnele nobiliare arborate de Trimalchio: pe stîlpii ușii tricliniului sînt așezate fascii, deși Trimalchio nu e magistrat, laticlava, rezervată senatorilor, îi ornează îmbrăcămintea, stăpînul casei nu se sfiește să poarte inelul de aur al cavalerilor. Totuși, prudența este mai puternică decît dorința de ostentație

și libertul nu se expune acuzației de uzurpare a autorității - fasciile nu sînt reale, ci doar pictate, laticlava apare pe fulare, iar nu pe togă, inelul este doar aurit -, dar, cel puțin în intenție, impostura a fost comisă. Ospățul se va desfășura sub semnul discrepanței, iar muzica stridentă, ca și culorile țipătoare ale hainelor întăresc senzația lipsei de armonie.

Înainte de a intra în sala ospățului, invitații se pomenesesc în fața unui ctine uriaș pictat în *trompe l'oeil*. Avertismentul nu este lipsit de importanță: de aici înainte ochiul va fi mereu pus la încercare, nimic nu va fi în realitate ceea ce a părut a fi inițial. Nu calitatea bucatelor, descrise în amănunt, surprinde, căci bogatul Trimalchio își poate permite să dea o masă costisitoare și rafinată. Ceea ce uimește este faptul că fiecare fel de mîncare dă la iveală ceva neprevăzut. Ouăle, aparent clocite, ascund o prepeliță învelită în gălbenuș piperat; sub mîncarea aproape rustică așezată pe tipsia cu semnele zodiacului se găsește un strat de delicatose; un iepure împodobit cu pene în înfățișează pe Pegas; aricii sînt închipuiți din gutui presărate cu boabe de măceș. Surprizele sînt aproape întotdeauna plăcute, un fel de mîncare neatrăgător dovedindu-se pînă la urmă delicios. Uneori substituiri e gratuite, bucuria surprizei fiind mai importantă decît gustul: bucătarul artist Dedal plămăiește o gîscă din carne de porc și „dacă vrei, are să-ți facă.../ un porumbel dintr-o slănină, o turturică dintr-o șuncă, o găină dintr-o coapsă” (69). Pietrarul Habinnas este pus să povestească ce a mîncat la un alt ospăț, iar descrierea sa devine un termen de comparație util: trufandalele se găsesc și la alte mese decît a lui Trimalchio, în schimb felurile „trucate” sînt originale.

Amator de farse culinare, libertul nu le disprețuiește nici pe cele lingvistice. Îi place să se joace cu cuvintele și calamburul este figura lui favorită. Dă unui sclav numele de *Taie* astfel ca atunci cînd îl strigă să îi indice în același timp și operația de executat, un alt sclav îl imită pe Dionysos oferindu-i stăpînului prilejul să exploateze omonimia între adjectivul „liber” și unul dintre apelativele zeului. Tot astfel, afirmația lui Trimalchio că el ar fi singurul posesor al vaselor de Corint nu reprezintă o fanfaronadă dat fiind că numele olarului său este chiar Corint. Pe tot parcursul ospățului se spun numeroase ghicitori, unul dintre punctele de atracție fiind o tombolă cu bilețele care ar pune la încercare iscusința unui rebusist. De fiecare dată glumele se bazează pe ambiguitatea limbajului, pe capacitatea cuvîntului de a desemna realități diferite, altele decît cele inițial presupuse. Jocul substituirilor continuă în alte secvențe ale ospățului. În mai multe rînduri, Trimalchio își delectează comensii cu narațiuni mitologice în care fiecare personaj ia atributele altuia, confuzia rolurilor fiind totală: „Au fost doi frați Diomedes și Ganimedes. Sora lor se numea Elena. Agamemnon a răpit-o și a pus în locul ei o cerboaică. Homer povestește acum cum se luptă între ei troienii și parentinii. Agamemnon a învins, firește, și a dat-o de soție lui Ahile pe Ifigenia, fiica sa” (59). La masă se recită *Eneida*, în text fiind inserate versuri din atelane, iar ciudatul hibrid pare să fie pe gustul stăpînului casei. Atracția pentru istoriile cu pricolici și strigii în care



Ahasver în Roma - pictură de E.A. Fischer-Cörlin

sub înfățișarea normalității se ascunde zona tulbură a misteriosului nu e, poate, întîmplătoare. La auzul unui exercițiu retoric obișnuit, Trimalchio sintetizează într-o formulă paradoxală situația unor forme goale de sens: „Asta dacă cumva s-a petrecut vreodată în realitate, nu este o controversă, iar dacă nu s-a petrecut în realitate, nu reprezintă nimic” (48). Lui Trimalchio cele mai grele meserii i se par cele ale medicului și zarafului, care au în comun capacitatea de a aprecia corect o situație reală dincolo de învelișul amăgitor: medicul detectează boala sub înfățișarea înfloritoare, zaraful „descoperă” bronzul sub pojghița de argint” (56). Participantul la banchet, confruntat în orice clipă cu lucruri care nu sînt în realitate ce par a fi, ar avea nevoie de o perspicacitate asemănătoare.

**M**ETODA producerii unor surprize succesive acționează cu și mai multă evidență în scenele de mai mare complexitate ce presupun o adevărată punere în scenă. După ce Trimalchio înfățișează în felul său povestea lui Ajax, este adus la masă un vițel purtînd pe cap un coif. Un sclav înarmat cu o sabie măcelărește vițelul mimînd nebunia lui Ajax, dar gesturile sale dezordonate, însoțite de strigăte, au rostul domestic de a împărți bucățile de carne friptă. Surpriza este cu bună știință înfrizată pentru a i se spori efectul. Trimalchio observă că un porc nu a fost curățat de măruntaie și hotărăște

să-l pedepsească exemplar pe bucătarul neglijent. Mișcați de rugămintile disperate ale victimei, mesenii intervin în favoarea sa. Trimalchio se lasă cu greu înduplecat să comute pedeapsa: bucătarul nu va trebui decît să execute operația de curățare în vîzul tuturor și astfel asistența descoperă că porcul fusese umplut cu cîrnați. De multe ori scenele sînt jucate cu atîta naturalețe încît Trimalchio nu pare implicat. O ceartă violentă izbucnește între doi sclavi însărcinați să aducă apa. După un duel verbal fiecare izbește cu ciomagul în amfora potrivnicului și din spărturi se revarsă stridii și scoici, de fapt următorul fel din meniu. Din primul moment și pînă la montarea finală a propriei înmormîntări, cînd libertul le spune celor din jur „Închipuiți-vă că am murit”, Trimalchio organizează un spectacol aranjat în fiecare detaliu. Ospățul este de la un capăt la altul o punere în scenă de-a lungul căreia gustul regizorului este mai puțin important decît perseverența sa.

În distribuția rolurilor hotărîtă de Trimalchio mesenii îl primesc pe cel de spectatori care, ca în unele spectacole moderne, intervin uneori pentru scurt timp în acțiunea de pe scenă. Erich Auerbach, în capitolul din *Mimesis* consacrat lui Petroniu, analizînd și din perspectivă naratologică progresele realismului, consideră importantă apariția personajului martor. E vorba de un procedeu de perspectivă - evenimentele sînt descrise de o voce care nu e nici a autorului omniscient, nici a unui



# Satyricon

participant efectiv la acțiune și are loc o dublă reflectare, filtrarea subiectivă adăugându-se intenției obiective. Encolpius narează întâmplările banchetului și din observațiile lui se poate reconstitui evoluția spectatorului. Foarte devreme el are intuiția că nu asistă la o cină obișnuită, ci la un spectacol: „Puteai să crezi că ai nimerit într-un cor de pantomimă, nu într-un tricliniu al unui cinstit cap de familie” (39). Speriat de cîinele pictat, el rămîne mult timp înclinat să dea crezare ochilor. Gata să arunce așazisele ouă clocite, este oprit doar de intervenția unui mesean care mai avusese parte de surprizele lui Trimalchio, adică a unui spectator mai experimentat: „Aici trebuie să fie ceva bun” (33). Se întâmplă uneori ca spectatorii prinși de acțiune să intre în jocul lui Trimalchio și să contribuie și ei la desfășurarea farsei. Oricum, ei nu își cruță aplauzele cînd află în cele din urmă cheia enigmelor: „Am primit cu entuziasm această glumă subtilă și mai mult decît noi toți, Agamemnon, care știa ce trebuie să faci ca să mai fii poftit la ospetele lui Trimalchio” (52). Cu timpul, Encolpius devine mai circumspect și nu se mai grăbește să ia atitudine, presimțind farsa: „...am început să mă uit cu băgare de seamă prin tot tricliniul, întrebîndu-mă ce mașinărie o să iasă prin peret” (54). Chiar dacă decodarea sa nu este corectă, el nu mai poate fi luat cu totul prin surprindere. „N-am avut răgaz să admirăm aceste puneri în scenă (s.n.) atît de alese, căci, pe neașteptate, a început să bubuie tavanul.../ M-am ridicat uluit, căci m-am temut ca nu cumva să coboare din tavan vreun acrobat” povestește el ceea ce avea să se dovedească a fi coborîrea unei coroane cu parfum (60). Cînd Trimalchio anunță că mîncarea este făcută dintr-un singur aluat, Encolpius deduce: „M-ar mira dacă toate astea n-ar fi făcute din noroi sau măcar din țărînă” (69). De ghicit n-a ghicit, dar el a înțeles ideea de bază a spectacolului lui Trimalchio: valoarea aparentă nu corespunde celei reale. Faptul că în cele din urmă un spectator ajunge să prevadă aproape exact o soluție, probează că el a surprins intențiile autorului, care aștepta, poate, acest lucru.

Există așadar în scena banchetului toate elementele spectacolului: un regizor, o idee ordonatoare, niște spectatori. Ar mai rămîne de văzut de ce regizorul a ales - conștient sau instinctiv - tocmai această idee. O sugestie se înfățișează la examinarea condiției sale. Trimalchio știe că aparența nu îmbracă neapărat o esență iar jocul este definitiv pentru personalitatea scindată a libertului. Fostul sclav și-a schimbat statutul, dar el nu resimte libertatea ca pe un dat fundamental firesc, ci ca pe o haină de împrumut. El caută să-și însușească comportamentul omului liber, dar imitația e nereușită și fiecare pas trădează nepostura. Cina lui Trimalchio nu are sens în afara anturajului de liberti și nu este de mirare că multe din surprize au ca obiect momentul unei eliberări. Mistrerul poartă scufie de libert pentru că a fost înapoiat la bucătărie și deci eliberat cu o zi în urmă; acrobatul care a căzut accidentîndu-l pe Trimalchio nu este pedepsit, ci eliberat „ca să nu poată spune cineva că un bărbat atît de însemnat a fost rănit de un sclav” (54). De altfel, testamentul lui Trimalchio începe prin declarația: „Ce mai încoace și încolo, îi eliberez pe toți” (71). Destinele invitaților sînt și ele

semnificative: doi comeseni cunosc o soartă simetrică, dar cu semn schimbat, sintetizată în tăblițele din fața casei. Unul dintre ei, proaspăt milionar, anunță că își închiriază mansarda pentru că se mută într-o vilă luxoasă, celălalt - că își vinde surplusul de mobilă, manevra fiind destinată să ascundă creditorilor ruina sa. Între aceste extreme evoluează toate personajele banchetului - de la Fortunata, soția lui Trimalchio, pînă la micul sclav Massa care speră să repete ascensiunea stăpînului.

ICI O VALOARE stabilă nu contrabalansează pentru liberti mobilitatea evenimentelor. Bunăstarea și poziția socială sînt schimbătoare, căci lumea lor se supune doar norocului. Precaritatea existenței este exprimată adeseori în formulări cu valabilitate generală: „nu sîntem decît niște burdufuri umflate”, (42), „orice este dulce în lumea asta se mai amestecă și cu ceva acreală” (56). După ce își prezintă viața, Trimalchio conchide: „Așa și prietenul vostru care a fost cîndva broască și acum e rege” (77). Norocul poate aduce bogăție, însă el nu vindecă sentimentul de frustrare, definitiv pentru condiția de libert. Senzația de neîmplinire determină reacția violentă a unui comesean bogat atunci cînd Ascylos, vagabond născut liber, își bate joc de ospăț. După ce enumeră ocaziile în care și-a dovedit meritele, libertul spune în concluzie: „Acestea sînt adevăratele încercări ale vieții: căci ca să te naști liber e tot așa de ușor ca și cum ai spune vino încoace!” (57). Ideea oaspetelui, impusă prin forța glasului, este desigur împărtășită și de gazdă. Dezlănțuirea vehementă ascunde însă o îndoială neliniștită, aceeași care pune în mișcare spectacolul lui Trimalchio.

Două elemente semnificative încadrează banchetul. La intrarea în casa lui Trimalchio invitații descoperă o pictură murală care înfățișează într-un parcurs alegoric drumul acestuia de la tîrgul de sclavi la bogăție și onoruri. În chip simetric, în finalul ospățului, Trimalchio își explică ascensiunea într-un fel de *curriculum vitae* căruia înscenarea propriei morți îi oferă o prelungire în viitor și îi încheie drumul. Între prezentarea inițială sumară a unei existențe de libert și ampla notă explicativă alcătuită în final de eroul însuși, se desfășoară banchetul ce dă seama de viața lui interioară.

O lectură atentă a *Satyricon*-ului în ansamblul său dezvăluie absența oricărei axe tematice care să străbată planurile variate ale narației. Romanul pare să fi păstrat din satira menipee amestecul de stiluri și motive, digresiunile și varietatea, iar compoziția laxă corespunde situației eroilor care evoluează într-o lume lipsită de o valoare fundamentală ordonatoare a existențelor. Singurul episod care face structural excepție este „Cina lui Trimalchio”. Coerența lumii banchetului nu corespunde nici ea unei ordini universale, ci este dată de unitatea viziunii regizorale a lui Trimalchio. Oricum, cine reușește să creeze o ordine, indiferent care e aceea, nu poate fi doar un vulgar parvenit. El devine, în felul său, un artist.

Alexandra Ciocârlie

## Postmodernismul - negație și continuitate

IMPORTANTĂ a ceea ce a căpătat, mai mult sau mai puțin propriu, denumirea de *postmodernism*, este tot mai mult dovedită de nenumăratele studii și dezbateri din ultimii ani. Unul dintre cele mai interesante volume\* dedicate curentului, cuprinzînd un grupaj de studii referitoare, în esență, la raporturile de continuitate și discontinuitate ale postmodernismului față de o serie de orientări estetice anterioare, are, cu precădere, două linii de forță absolut remarcabile: sublinierea reevaluării principalelor procedee și atitudini ale prozei moderne în proza postmodernă - prin care e contrazisă prejudecata contradicției nete între cele două curente - și redefinirea conceptului de realism, prin prisma postmodernismului. Majoritatea demersurilor se îndreaptă spre concluzia că postmodernismul este o consecință logică și istorică a literaturii anterioare, el aparținînd *din* și nu *după* modernism.

Referindu-se la proza postmodernă (înțeleasă, în speță, ca proză experimentală) din Marea Britanie, Randall Stevenson arată că fenomenul în discuție decurge mai ales din interesul modernismului pentru natura și forma artei, extins auto-reflexiv asupra propriilor strategii ale ficțiunii. Studiul său este o reacție polemică bine argumentată la afirmația lui Malcom Bradbury că experimentul din literatura britanică a secătuit, după Joyce, și la prejudecățile de tip conservatorist legate de aceeași literatură, pe de o parte, și de curentul discutat, pe de alta. Ideea rupturii prozei postmoderniste de cea realistă/tradițională este contracaraată, în studiul lui James Higgins despre „noua proză” a Americii hispanice, de ideea unei reconsiderări a viziunii realiste asupra lumii, prin postmodernism. El arată că această proză se bazează, în parte, pe un concept mai larg de realism, care implică reflectarea nesigurății ontologice a omului contemporan, acordînd lumii interioare un statut similar cu cel al lumii sociale. Într-o manieră asemănătoare, Edmund J. Smyth, urmărind interconexiunile dintre postmodernism și noul roman francez, subliniază că autorii celui din urmă au creat un concept „revizuit” de realism, prin care literatura oglindește o nouă atitudine sociologică și filosofică - dezumanizarea și alinierea omului modern -, luînd ea însăși forma unei noi percepții, fragmentare și discontinuă a realității. Urmărind problema conflictului „recesiv” din romanul contemporan american, David Seed prezintă o imagine sugestivă a prozei postmoderne din Statele Unite din anii '60 pînă în prezent, vorbind de vigoarea experimentului din cadrul acesteia. Intriga - văzută ca „forță modelatoare în dinamica discursului” (Peter Brooks) - este „erodată de comic”, „descompusă” sau pur și simplu devine pretext, într-o proză în care sînt interogate înseși mijloacele prin care se structurează narațiunea (la J. Barth, T. Pynchon, C. Newman). Dimensiunea metafictională este revalorizată printr-o afirmare manifestă a arbitrarului, a lipsei de autoritate și a caracterului ludic al

ficțiunii. Michael Caesar aduce în atenție faptul că în Italia termenul de postmodernism a fost acceptat cu reticență și că, actualmente, ideea unei diviziuni între „realism” și „experimentalism” a fost depășită printr-un „nou pluralism”, în ultimul deceniu, caracterizat prin coexistența narațiunii propriu-zise cu proza postmodernă.

Cei mai mulți autori din volum încadrează postmodernismul într-un „nou tip de realism”, văzut ca *mimesis* al percepției individuale a lumii și nu ca *mimesis* al lumii exterioare însăși, cum se întîmplă în romanul realist tradițional, cel dinții fiind poate mai „realist”, întrucît realitatea „unitară, rotunjită, orientată spre un scop” nu este decît un construct, cum sugerează Thomas Docherty în studiul asupra personajului ficțiunii postmoderne. Ca și romancierul american Raymond Federman, după care un text literar este doar un text potențial, un „pre-text” întregit ulterior de lectură, Thomas Docherty acordă o mare importanță actului lecturii în construirea textului narativ postmodern și, în special, a personajului său, construirea acestuia din urmă fiind concepută ca rezultat al unui proces deopotrivă de scriere și de lectură. Statutul ontologic al cititorului se confundă cu cel al personajului, care niciodată nu există propriu-zis, ci este mereu pe-punctul-de-a-fi și amînat. Autorul analizează transformarea personajului ca identitate, prezență și produs finit din literatura premodernă în personajul ca alteritate, absență și proces (deci preponderent evaziv).

Relativ la relațiile de negație și continuitate amintite, John Mepham subliniază că modernismul este o „artă a nostalgiei față de tradițiile pierdute”, față de autoritatea tradițională a expresiei scrise, motiv din care eroul modernist este alienat, „separat de acele tradiții ce obișnuiau să autorizeze vocea autorului ca profetie, ca autoritate miraculoasă, princiară”, în timp ce postmodernismul este o mișcare eliberată de regretul față de rolurile sociale și de autoritate pierdute, liberă a se bucura de ea însăși și putînd astfel să utilizeze forme de artă „joase”, să ia în deriziune tradiții și să inventeze forme mai radical subversive. „De la modernism la postmodernism este calea de la Castel la carnaval” - spune el. Postmodernismul s-ar opune, după el, mai degrabă modernismului decît realismului. El nu ar fi numai punere sub semnul întrebării a elementelor narațiunii așazis tradiționale, dar și a estetismului pur practicat de romantism și modernism (Linda Hutcheon). Curentul este văzut, totodată, ca artă a marginalizațiilor și exilaților, sens în care e abordată și literatura postmodernă feministă (Dina Scherzer).

O foarte interesantă tipologie a artei postmoderne o propune olandezul Hans Bertens, prin prisma cvadruplă a angajării socio-politice, atitudinii față de estetic, interesului pentru formă și a celui pentru epistemologie. Astfel, el distinge un postmodernism avangardist, unul structuralist și un altul estetic/erotic/neoconservator.

Volumul publicat de Editura Batsford oferă o pluralitate sugestivă de aspecte ale acestui fenomen, atît în diacronie, cît și în sincronie.

Elena Bortă

\* *Postmodernism and Contemporary Fiction*, Edmund J. Smyth, editor B.T. Batsford Ltd., London, 1991.



## Lucian Pintilie pregătește Salata pentru Cannes



● În primul număr din 1994 revista *Premiere* anunță că Lucian Pintilie a încheiat filmările la *Salata* (adaptare după capitolul omonim din romanul *Cronica de familie* de Petru Dumitriu). Rolul principal feminin Maria-Therese Dumitriu este interpretat de actrița engleză Kristin Scott-Thomas (*Under the cherry*

Moon - regia americanul Prince; *Aux yeux du monde* regia Eric Rochant, *Lunes de fiel* - regia Roman Polanski) care a învățat rolul în românește. „A trebuit să iau lecții de limba română pentru replicile mele, nu vorbesc însă curent limba lui Eugen Ionesco”, declară actrița. Producătorul filmului este cel al *Balanței*, Marin Karmitz născut în România, pe care a părăsit-o la vîrsta de nouă ani.

Lucian Pintilie a început totodată pregătirile pentru viitorul său film, o adaptare după *Duelul* de Cehov, care va fi realizat în Ucraina, Bulgaria și România. (A.F.)

## Klimt

● Căutările artistice ale lui Gustav Klimt (1862-1918), unul dintre marii vienezi scandalosi și novatori, pot fi considerate ca un demers invers celui ales de Marcel Duchamps. Totul se petrece la el ca și cum pictura, în ajunul uneia din „crizele” sale cele mai grave, ar fi multiplicat pînă la exces motivele decorative, suprafețele scînteietoare, fondul perturbînd liniile figurilor fără să le abolească. Un splendid album *Klimt* alcătuit



de Christian M. Nebehay a apărut la Ed. Flammarion (288 p., 370 ilustrații, 485 F). Reproducem din el acest portret.

## Un dizident ceh

● Pavel Kohout, 65 de ani, autor a 30 de piese și 8 romane, a început prin a fi un bun comunist. După Primăvara de la Praga a devenit, ca și Vaclav Havel, dizident, a făcut închisoare, apoi s-a exilat: În *International Herald Tribune* el mărturisește; „Am fost, într-un timp, stupid să cred că Revoluția era bună. Și am speranță pentru fiecare om stupid, pentru că eu însumi sînt un exemplu”.

## Descoperire arheologică

● În primăvara lui 1990, în provincia Shaanxi din China, cercetări arheologice au scos la iveală un complex de morminte ce ascundeau peste 10.000 de obiecte cu valoare istorică inestimabilă. După trei ani s-a descoperit un mausoleu ce conține o altă armată de figurine din teracotă datate 156-141 î.e.n., din timpul dinastiei Han de Vest.

## Tango

● Publicat în 1949 la Buenos Aires și adesea reeditat, eseul *Interpretarea tangoului* de Ramon Gomez de la Serna nu era cunoscut în Franța. Acum a apărut într-un volum ce conține și o antologie bilingvă de „cuvinte” ale unor tangouri celebre.

## Deja capodoperă



● La puțin timp de la apariție, *Testamentele trădate* de Milan Kundera (Gallimard) e considerată cartea sa cea mai personală și se rostește chiar cuvîntul capodoperă (Guy Scarpetto în *Le Nouvel Observateur*). Cele nouă capitole fascinante prin profunzime expun toată „știința romanului” și toată iubirea pentru muzică a lui Kundera. Cîțiva dintre celebrii „invitați” ai eseului-roman: Rabelais și Bach, Kafka și Janacek, Rushdie și Chopin, Hemingway și Stravinski (în imagine, acesta din urmă, apărut cu fervoare de Kundera de cei ce vor să-i „aranjeze” lucrările pentru a le face mai accesibile).

## Eseurile lui Adorno



traducerea monografiei *Mahler*, iar Editura Verso, traducerea eseurilor despre muzica modernă: *Quasi una fantasia*.

● Theodor W. Adorno (în imagine) a scris mai mult despre muzică decît despre orice alt subiect. În afara așa-numitelor „monografii muzicale” despre Wagner, Mahler și Berg, a mai scris și alte cărți, dintre care cea mai celebră este *Filozofia Noii Muzici*. Recent, *Chicago University Press* a publicat

## Viena 1900

● Iată titlul unei expoziții prezentate pînă la 13 ianuarie la Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia din Madrid, care este mai mult decît o evocare a unor pictori precum Klimt, Schiele și Kokoschka, ea fiind o reconstrucție a sfîrșitului de secol XIX la Viena cu secții despre arhitectură (Josef Hoffman), literatură (manuscrite ale lui Musil și Freud), muzică (Mahler, Schoenberg și Berg).

## Anthony Burgess

● La Londra a încetat din viață, la vîrsta de 76 de ani, Anthony Burgess (în imagine), prolific romancier, compozitor, libretist, eseist, traducător și lingvist englez, al cărui roman



*Portocala mecanică* a oferit o viziune asupra viitorului dominat de ascensiunea violenței. Anthony Burgess a scris peste 50 de cărți și zeci de compoziții muzicale de la opere, lucrări corale și cicluri de cîntece pînă la simfonii și concerte. El a scris, de asemenea, scenarii pentru radio și televiziune, cît și nenumărate articole. Ultima sa carte, *O gură de aer*, este consacrată limbajului.

## SCRISOARE DIN PARIS

# Patriarhul politicii franceze

**V**ECHII GRECI au inventat politica și democrația și tot ei l-au inventat pe filosoful care a spus că politică trebuie să facă numai cei cărora nu le place politica, numai ei să devină oameni publici, oameni de stat - e mai sănătos așa. Fără să-l citeze pe filosoful grec, Antoine Pinay - omul politic francez de solid prestigiu, de mai multe ori ministru, fost președinte de consiliu de miniștri, invitat la emisiunea *L'heure de vérité*, declara - simplu - că politica nu i-a plăcut niciodată. A fost chemat, l-au solicitat oamenii, a răspuns cererii lor, și-a făcut datoria... Uimitor, nu? Chiar dacă erai avertizat, cunoscînd dinainte părerea gînditorului din antichitate, declarația patriarhului politicii franceze - tot uimitoare rămînea, tot neașteptată și de necrezut.

Firește ar fi fost să nu te mire deloc, să ți se pară în firea lucrurilor, dar iată că în firea lucrurilor fiind, continuă să te mire. Venea din partea unui om care încă acum aproape șaptezeci și cinci de ani - după ce făcuse primul război și fusese lovit de un glonte - era solicitat să devină primarul unei localități franceze, și doar atît: nu refuzase. Așa începea o prestigioasă carieră, restul nu mai conta, restul venise de la sine, omul își făcea datoria - ca și pe front, fără vorbe mari, cu simplitate, cu loialitate.

Am uitat un detaliu - la 30 decembrie 1991, Antoine Pinay a împlinit o sută de ani. Era prima dată în viață că mi se întîmpla una ca asta - să asist „în direct” la centenarul unui om de seamă - trăind printre noi, arătîndu-se nouă, sprijinindu-se de un baston, în cadrul unei emisiuni de televiziune, un ceas întreg, răspunzînd cu măsură la întrebările jurnaliștilor - erau stupefiați și emoționați, ei, - el, nu! - ce să mai vorbim, nu le venea să-și creadă ochilor, urechilor, ei, cei învățați cu de toate, cum nici mie nu-mi venea. Văzuseră multe, - văzuseră și eu destule - atîția oameni care - spre deosebire de bătrînul sobru și demn, sprijinit în baston, se îndrăgostiseră de politică, de treburile publice, ale statului, ale lumii, încă din fragedă tinerețe, socotind că au o vocație - și ținuseră morțiș să și-o dovedească - pe seama noastră, pe seama nenorociților de contemporani, lipsiți desigur de vocația politică... Spre deosebire de acest Pinay, tare le mai plăcuse (le mai place...) politica - sau - nu-i așa - „arta de a conduce” pe alții, spre binele și fericirea lor, cum altfel? și cu orice preț. Cu prețul știut.

Puterea degradează oricum pe cei ce o exercită, dar, cu deosebire, pînă la un capăt al abisului moral, pe cei o iubesc peste măsură și își confundă destinul cu ea, neconcepîndu-se „altfel”. Românii - printre atîția alții, dar nu printre ultimii - ar avea

cîte ceva de confesat în direcția această, în ce-i privește pe conducătorii, de o specială îndărătnicie în menținerea cu orice preț a puterii - un preț uneori nebunesc, alteori oricum prea ridicat, oameni care - în totală neasemănare cu bătrînul sprijinit în baston nu așteaptă să fie solicitați, sînt încă din adolescență bărbați politici și așa rămîn, din ce în ce mai convingi că trebuie să stăpînească și că - orice s-ar întîmpla și cîte nu se întîmplă! - sînt de neînlocuit... Aproape indiferent de „ideologia” lor - deși nu s-ar zice că unele ideologii n-ar fi mai „stimulatoare” decît altele - cei obsedați de politică se dovedesc a fi destul de repede și pînă tîrziu de tot, fără limită de vîrstă! - avizi de putere, tot mai încredințați că o merită, în stare de orice pentru a o păstra.

Cu gîndul fără voie ațîtit la aceste „experiențe” drastice, repetate și repetabile (bine a spus cine a spus că oamenii nu învață nimic din experiențele trăite, parcă mereu dornici să le repete, luînd totul de la capăt), imaginea lui Antoine Pinay n-are cum, n-are de ce să ți se pară - și să fie altfel decît reconfortantă, în frumusețea și în echilibrul și în „densitatea” ei foarte convingătoare.

Lucian Raicu



# Mitzura Salgian sau *Criteriul măiestrie*

**O**RICE ARTĂ este, în chip esențial, o măiestrie. În momentul de față criteriul măiestriei, adică al felului unic, perfect individualizat și în toate privințele performant în care un artist există ca artist prin *lucrarea*, prin *obiectul de artă*, e rareori utilizat, atât de critici cât și de istoricii artei contemporane. Faptul se explică lesne dacă observăm că sunt înregistrate frecvent drept creație felurite activități culturale și demersuri spirituale. Orice măiestrie este, indirect, și o teorie. Aceste activități culturale, care fac legea în galeriile și muzeele preocupate de promovarea valorii, vin cu un exces teoretic la un minus de măiestrie. Aș putea spune că e un paradox. În fapt, e o dramă. Unde-i belșug de explicație, unde explicația tinde să devină chiar țelul manifestării, putem fi siguri că problema măiestriei nu se va pune și nici chestiunea atât de gingașă a mai binelui în artă. Când noutatea artistică nu-și impune calitatea prin sine, cu minimum de lămurire critică, acolo unde negustorul, comentatorul și mass-media devin parte integrantă a unei manifestări numite, doar prin tradiție, „artă plastică” putem bănuși fără complexe impostura. Am spus fără complexe întrucât abundența intervenției critice are darul de a-l timora pe cel care caută în lucrarea de artă elementul original și sub raportul unui meșteșug superior, cu repere în măiestriile tradiționale.

Cunosc destule cazuri în pictura ultimelor decenii când criteriul sublimelor priceperi la sevalet are o asemenea susținere în tablou încât orice discuție despre modernitatea sau desuetudinea concepției e fără obiect. Opera unui Werner Tübke îmi pare doveditoare în sensul celor susținute până aici. Nu pot să afirm că pictorul abstract, de exemplu, nu realizează, în câmpul preocupărilor sale, un anume

stadiu al măiestriei, al unui „meșteșug de artă” probator. Tot ce vreau să spun e că vorbim cu prea multă ușurință despre *artă* și *performanță artistică* în situații în care mijloacele de exprimare sunt precare, confuze, fără șanse de ameliorare. Dacă admitem că un interpret de operă foarte solicitat e neapărat omul unor daruri îndelung rafinate prin cultură și exercițiu, trebuie să fim convingși că treburile stau la fel și în pictură, sculptură, grafică, arte decorative. Abundența de superlative pe piața creației plastice a acreditat părerea că lumea e plină de mari artiști. În realitate, numărul creatorilor autentici e redus, iar impresia pe care o fac în muzee sau în expunere cei mai mulți din pictorii făcuți celebri ai așa numitei „școli de la New York” e mediocră. Recent, achiziția pentru Muzeul din Ottawa a unei picturi de Mark Rothko cu 1,8 milioane de dolari a produs scandal în Canada. Oamenii s-au simțit agresați de preț și de ce li se oferea ca mare creație la această sumă. În general se constată o scădere a interesului pentru forme de artă intens mediatizate în deceniile '60-'80 în favoarea unei arte cu relație într-un tip de măiestrie picturală definitivă pentru veacurile trecute. Nu e vorba de o reînnoire în trecut, ci de o reconsiderare responsabilă, sub imperiul unui fin sentiment de vinovăție, a unor posibilități de a fi artist pictor. Pentru că poți deveni mare pictor în mai multe feluri, prin urmare și ca artist figurativ, ca autor de compoziții cu personaje, peisaje, obiecte altfel privite și, în consecință, altfel înfățișate. Capacitatea de a privi interesant a pictorului nu se epuizează, ci se împlinește prin educație și efort spiritual. Numai spiritul are darul de a fi mai mult prin diviziune, prin consum.

Ceea ce părea, prin „realismul fantastic vienez” un fenomen cu

raportare strictă la tradiția fantasticalui în Europa și, în chip special, în Austria, se dovedește, pe măsură ce trec anii, un câștig temeinic al creației plastice în arii culturale largi. Nu-i suficient să gândim că lumea se schimbă. Trebuie să fim conștienți că lumea s-a schimbat, că - spre exemplu - căderea generală a prețurilor pe piața mondială a artei abstracte nu e un fapt de moment, ci consecință pe termen nedefinit a schimbării de profunzime petrecute în intelect. Piața liberă a operei de artă e, pur și simplu, o piață dirijată. În această „piață liberă dirijată” arta care vine cu suportul unei școli excepționale, al unui talent hotărât și al unei măiestrii raportabile la alte tipuri de măiestrie - al căror prestigiu nu încetează a o consolida în timp - are piața ei, constituie o investiție complexă, dătătoare de satisfacții elevate. Cineva mi-a vorbit de pictura Mitzurei Salgian din New York în termenii unei admirații evlavioase. Persoana era curator de muzeu cu o întinsă cunoaștere a artei vechi și moderne. „Caută să-i vezi lucrările - mi-a spus. Puțini știu să picteze așa”. Aprecieră - pe care orice artist o înțelege bine-ar putea fi și o întrebare: Oare câți mai știu să picteze așa?

Am scris această lungă introducere la prezentarea picturii de imaginar a Mitzurei Salgian pentru a explica oarecum prețuirea cu totul specială pe care o găsește la colecționarii americani bogați și extrem de selectivi. Am avut ocazia să-i văd câteva lucrări de dimensiuni medii și un număr de fotografii după tablouri mari și mă simt dator să spun că această operă poate deveni curând tot atât de populară în marile galerii și expoziții ca pictura unor glorii ale imaginii cu rădăcini în teritoriul fantasticului și al hiperbolei. În America - dat fiind că studiul în academiile de artă e excesiv de

emancipat de orice îndrumări sau reguli - covârșitoarea majoritate a artiștilor din generațiile medii și tinere manifestă un amatorism triumfant. Când vrei să spui despre un artist că e bine pregătit profesional specificei că „e artist european” sau că lucrează „ca un european”. Mitzura Salgian a avut posibilitatea, activând frenetic pe contracte cu edituri și agenții profilate pe grafica de carte, să-și construiască un nume bun ca autor de imagine „de factură europeană”, ceea ce semnifică o imagine îndelung elaborată, rezultat al unei viziuni, al unei frământate meditații la chestiunile „reprezentării”. Tablourile sale „reprezintă” - cum se spune în cărțile de teoria realismului - ceva, adică realități interioare, lumi imaginate însă de un verosimil plin de elegie. Un pictor trebuie să aibă multă încredere în puterile unui tablou ca să se angajeze la un asemenea travaliu. În unele momente, în contact cu creația foarte elaborată, care impresionează printr-un talent sigur orientat, controlat de o tehnică a imaginii îndrăzneată și, totodată, rafinată, publicul realizează că, de regulă, ceea ce ți se oferă ca „lucrare de artă” nu-i decât un eșantion de stil, un extract homeopatic de metodă. Revenind la paralela cu muzica, am motive să subliniez concepția simfonică a tablourilor semnate de Mitzura Salgian de unde, în consecință, impresia de profund în cuprinzător pe care o produce. Criticii artei contemporane sunt plini de precauții când scriu despre „tablou”. Ei preferă să scrie despre „imagine”. Mitzura Salgian e unul din rari meșteri care angajează tablouri - obiecte de artă cu rosturi subtile, destinate unei contemplații îndelungate, alimentate de noi și noi cauze intelectuale.

Tudor Octavian

## FUNDAȚIA SOROS PENTRU O SOCIETATE DESCHISĂ *împreună cu* INSTITUTUL PENTRU ȘTIINȚE UMANISTE - VIENA

organizează un program de burse Translation Program 1995. Sînt invitați să participe traducători care au în proiect traducerea unei lucrări importante din domeniul științelor sociale și umaniste.

Prezintă interes pentru program traducerile dintr-o limbă est-europeană într-una vest-europeană sau invers.

- ❖ Candidații acceptați vor primi o bursă care să le acopere o ședere de șase luni, ianuarie-iunie sau iulie-decembrie, la Institutul de Științe Umaniste din Viena pentru a-și realiza proiectul. În această perioadă ei vor beneficia de un birou, un calculator IBM-PC și de acces la sursele de informare din institut.
- ❖ Dosarele, redactate în limba engleză sau germană, trebuie să conțină:
  - un curriculum vitae care să includă o listă a traducerilor publicate
  - numele și autorul lucrării ce va fi tradusă, precum și motivația opțiunii
  - o copie a contractului cu editorul care va publica traducerea sau o scrisoare de intenție a unui editor; dovada dreptului de a traduce și publica lucrarea respectivă; data stabilită pentru publicarea lucrării
- ❖ Vor fi preferate lucrări care prin tematica lor sînt legate de domeniile de cercetare și proiectare în lucru ale institutului. Acestea sînt:
  - *Filosofie politică din sec. IX și XX*
  - *Teorii ale genului în cultură*
  - *Filozofia lui Jan Patocka*
  - *Istoria ideilor politice și economice din Centrul și Estul Europei*
  - *Istoria modernă a Europei Centrale: societate și politică*
  - *Costul social al transformărilor economice din Europa Centrală*

- *Transformarea învățămîntului universitar național și a sistemelor de cercetări din Europa Centrală*
- ❖ De asemenea, Institutul de Științe Umaniste din Viena organizează programul Translation Fellowships in Art History 1995 pentru specialiști și traducători din domeniu.
- ❖ Acest program își propune să acopere lipsuri din domeniul literaturii legate de înțelegerea artei și istoriei acesteia, incluzînd istoria artei, estetica și filosofia artei, și să încurajeze schimbul de idei între diferite țări în acest domeniu.
- ❖ Programul Translation Fellowships in Art History 1995 este sponsorizat de „The Getty Grant Program”.
- ❖ Condițiile de desfășurare și înscriere la acest program sînt aceleași cu cele menționate mai sus în cadrul programului Translation Program 1995.
- ❖ Ultima zi pentru depunerea dosarelor pentru ambele programe este 31 ianuarie 1994. Candidații vor fi anunțați despre rezultatul selecției în aprilie 1994.
- ❖ Pentru înscrieri și informații suplimentare adresați-vă la sediile Fundației Soros pentru o Societate Deschisă:
  - ❑ BUCUREȘTI: Bd. Ana Ipătescu 3B, - CP 22-196, cod poștal 71102;
  - ❑ TIMIȘOARA: Piața Operei 2, et. 3, cod poștal 1900; tel: 096/190 804;
  - ❑ IAȘI: Bulevardul Copou 19, CP 1356, of. poștal 6; tel: 098/146 935, 147 241, 147 804; fax: 098/147 100;
  - ❑ CLUJ: Str. Galaxiei, tel/fax: 095/150 163 Str. Mărului; tel/fax: 095/197 121.

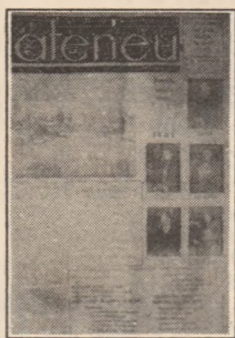


# Revista revistelor

## Portret al criticului la maturitate

● În numărul din noiembrie, apărut în decembrie și presupunem că nu din vina redacției, Al.C. o acuză în *VATRA* pe Ioana Pîrvulescu de „ușor agramatism”, din pricina formulării „E același cu cerul de noapte.” Dacă o figură de stil, cu intenție cumulativă, în care tropul constă într-o elipsă, iar licența, în absența virgulei dintre *același* și *cu miroase* a agramatism într-un text cu intenție poetică (Ioana Pîrvulescu are grijă să precizeze ce e cu fragmentul în dispută: o notație personală, o observație despre *cerul de zi*) ar trebui să luăm la purcat toate licențele limbajului poetic. ● În acest număr *Vatra* și-a propus, și bine a făcut, să scoată în relief o personalitate a literaturii contemporane. Pornind de la textul lui Mircea Martin, un studiu în toată regula, interesant, substanțial și avînd suficiente accente polemice încît să stîrnească discuții de fond despre cultura română postbelică, *Vatra* ne propune un portret al criticului și istoricului literar Mircea Martin realizat de mai multe voci. Scriitori importanți din toate generațiile, poeți, prozatori, critici, fac portretul personalității literare a profesorului Martin. Asta probabil în intenția de a readuce în discuție, așa cum merită, personalitățile literaturii contemporane. S-au angajat la acest proiect: Gh. Grigurcu, Virgil Podoabă, Cornel Moraru, Gheorghe Crăciun, Caius Dobrescu, Al. Mușina, Mihai Dragolea, Iulian Țoldea, Nicolae Oprea și Al. Cistelean. ● Revista nu suferă însă la capitolul varietate. Interesant ni s-a părut interviul cu profesorul scoțian Randall Stevenson, exeget al postmodernismului, care declară că ar fi cazul ca postmodernismul să se termine. Spirituala sasisire de postmodernism a scoțianului merită citită. Ca și seriarele memorialistice ale revistei ● Ne-au sosit la redacție, după Anul Nou, *FAMILIA* și *ANTENEUL*. *Familia* a încheiat anul scoțînd un număr dublu, fără a izbuti să ajungă la zi. Grație aceluiași artificiu a apărut și *Ateneul*.

Ceea ce am scris despre inspectoratele locale de cultură credem că e în continuare



valabil. Aceste reviste reprezentînd regiuni sau dacă vreți zone importante în dinamica noastră culturală nu pot apărea din cînd în cînd, ci la timp, ca, de altfel și *Vatra*. Pînă ce sponsorii locali vor pricepe de ce aceste reviste trebuie să apară la timp, inspectoratele județene ar trebui să facă dovada că știu asta. ● Lăsate să se descurce, aceste reviste sînt condamnate la o nemeritată moarte lentă. ● Cristian Tudor Popescu, antimonarhist convins pînă nu demult, dă o probă de fair-play atacînd, în numele adevărului, filmul studioului guvernului. Nu știm dacă și în numele ADEVĂRULUI, dar acest gazetar, pe care l-am avertizat de multe ori că are opinii excesive, dovedește că știe să deosebească mizeria morală de patriotism și nu se teme să-și contrarieze cititorii republicani, apărînd adevărul istoric.

## De ce-l atacă C.V.T. pe Jirinovski

● Cu aceleași deprinderi de slugă adulecătoare, C.V.T. a simțit că Paul Everac va fi înlocuit și a sărit să-l acuze. Nu înainte de a-l ataca din nou pe ministrul apărării, Nicolae Spiroiu, în obșnuitul stil murdar, una dintre puținele tradiții ale acestei foi. După care cum sună atacurile, lui C.V.T. încă îi e frică de ministrul apărării, pe care îl hămăie de la distanță, gata să dea colțul la o adică. Pe Paul Everac îl face însă de două parale, în numele ideii că un amic căzut în dizgrație trebuie tratat ca un cîine turbat. ● Și ca să nu fie identificat cu omologul său rusesc, Jirinovski, C.V.T. îl atacă, vădit stingherit că a apărut un iresponsabil cu gură mai

## Umor involuntar

„Mi s-a părut întotdeauna că (Labiș) are un trup mult prea neîncăpător pentru imensitatea spiritului său, care deborda prin toți porii și, îndeosebi, prin ochii de mobilitatea argintului viu și licăritori ca stelele”.

Dr. Leonard Gavrilu

„A-i reproșa președintelui Ion Iliescu (cum face Andrei Pleșu) că are alături de el, în unele situații, pe Verdeț, pe Păunescu și pe Vadim este o gândire à la Elena Ceaușescu.”

Ioan Buduca

„... nu sunt sluga puterii actuale, așa cum am dovedit-o în zeci de ocazii, dar nici a unuia dintre cei mai remarcabili oameni ai neamului românesc, Corneliu Vadim Tudor”.

Dan Ioan Mirescu

„La mulți ani, stimate d-le Vadim! 1994 să vă aducă multă sănătate, putere de muncă și noi realizări și împlinirea idealurilor frumoase și cinstite ce le aveți pentru Țara și poporul nostru. Aceste gânduri frumoase vi le trimite o evreică de rit spaniol.”

Hapsias Charlotte

(Extrase din *România Mare*, 31 decembrie 1993)

mare decît a lui. Dacă ținem seama de asemănarea între discursurile celor doi: aceeași atitudine belicoasă față de minorități și aceeași lipsă de bun-simț față de țările învecinate, ne întrbăm dacă nu cumva și unul și celălalt sînt produsele aceleiași fabrici, K.G.B.-ul. Dacă vă amintiți de atitudinea lui C.V.T. cu prilejul puciului împotriva lui Gorbaciov, cînd a sărit în brațele puciștilor, iar de cîțva timp încoace de atacurile lui regulate împotriva lui Elțin, în aparenta lui incoerență de comportament apare un element constant. De altfel, cam în aceeași perioadă, imediat după eșecul puciului, C.V.T. l-a atacat pe președintele Iliescu, după ce acesta l-a condamnat pe autorii loviturii de stat. Virulența atacurilor sale împotriva lui Jirinovski e o simplă mișcare de acoperire. N-ar fi de mirare să descoperim că C.V.T. și Jirinovski au, amîndoi, mîinile prinse în aceeași ușa, iar ușa aceea să se cheme K.G.B.-ul.

## Mustați de tigru bengalez

● Am citit cu interes revista *CAPITAL*, săptămînal economic și financiar. Am aflat astfel (nr. 1/ 1994), de la specialiști, ceea ce bănuiam și noi, „poetii”. Semne rele anul are. Frînele privatizării sînt disputa politică și birocrația”. Am mai aflat, ca un exemplu pitoresc al beției prețurilor în tranziție, că, de la prima liberalizare, din octombrie 1990, pînă la sfîrșitul anului trecut, laptele s-a scumpit de aproape patru ori mai mult decît băuturile alcoolice”. Normal! În ce se înecă amarul, în lapte? ● Mai aflăm, din același *Capital*, că „și în anul care a trecut, instituția condusă de dl. Vasile Manea Drăgulin, procurorul general, n-a reușit în nici un fel să facă lumină în evenimentele celui decembrie. (...) Motivele sînt puerile, desprînse parcă din filmele americane proaste de aventuri”. Comparația ni se pare prea gentilă. Mai exact ar fi fost „filme românești proaste de aventuri”, sau filme proaste de Sergiu Nicolaescu. ● Am cumpărat, zilele astea, o serie de ziare care zăceau pe tejehele sub formă de maculatură. Nivelul coborît al unora dintre ele frizează incredibilul. Am cumpărat, de pildă, ceva ce precis nici nu știți că există: *CRIMINAL MAGAZIN*! An I, nr. 3. Un „magazin”, într-adevăr, criminal, editat la Cluj-Napoca. Printre relatările diverselor ciopîrteli, am citit și despre isprava unui băiat de 16 ani, din Ungaria, care, întors într-o seară de la un concert, procedează în felul următor: „A luat două cuțite din bucătărie și s-a întors în camera pe care o împărțea cu sora lui Christina, de 13 ani. El înfige la început un cuțit sub omoplat. Asta îl excită și trebuie acum să-și înceapă ritualul satanic. Îi taie nasul, sinii, îi golește corpul și apoi îi împrăstie organele prin cameră (...), îi atîrnă intestinele pe bibliotecă, ficatul pe masă și desenează cu sînge pe perete o cruce inversată sub care scrie „Satan”. O.K. Păcat că nu ni se spune și la ce concert a fost tînărul în acea seară, și ce va să zică o „cruce inversată”. Ce nu

putem înțelege este de ce acest *Criminal Magazin*, în loc să dialogheze cu cititorii pe teme de „specific infracțional”, publică, in extenso, o scrisoare, în care o „scriitoare” care semnează Magdalena-Jilava – după ce îi mulțumește din inimă domnului Stoica pentru „tot ce a făcut”, și după ce mărturisește: „șin și la domnul Funar, pe care îl port în geantă pe un calendar”, își revarsă pe larg „suferințele literare.” Pentru că doamna Magdalena-Jilava este, aflăm, autoarea unui splendid roman care „ilustrează viața unei fete singure”, și pentru care „am un contract încheiat cu Editura Albatros, care trebuia să-mi publice o carte ce este tipărită și are și copertă.” (sic!), o carte „pe care oameni de seamă ai literaturii române au admirat-o foarte mult”, dar căreia „editura i-a topit patul de plumb”. Semnata scrisorii declară că își dorește să publice cartea pentru a merge cu ea „într-un cămin de bătrîni sau într-o casă de copii”. Credem că mai indicat ar fi a merge (cu sau fără „carte”) la un medic psihiatru. De fapt, dacă stăm să ne gîndim, de undeva tot trebuie să-și recruteze cititorii și *Criminal Magazin*! ● Din superba revistă (înrudită cu *Criminal Magazin*) *INFRACTORUL* (ajunsă, iată, la nr. 125) spicuim pentru dumneavoastră două rețete culinare: „Mi-am preparat un amestec format din 350 ml de alcool dublu rafinat și 100 ml de brîncor și l-am dat peste cap. Imediat ce am înghițit conținutul ibricului m-a cuprins o furie de nedescris, (...), am simțit un puternic imbold de a ucide” (ceea ce s-a și întîmplat, autorul cocteilului omorîndu-și pe loc soarta cu lovituri de ciocan în cap). Iar o concubină geloasă ne propune o altă rețetă: „În prima fază mixă pe robotul electric cioburile unei sticle de lapte, pînă ce obținu o pulbere fină, apoi bătu icrele și colbul de siliciu foarte omogen”. În a doua fază, bucătăreasă noastră plăti unui îngrijitor de circ zece dolari, obținînd șase mustați de la un pui de tigru bengalez. Acestea au fost tăiate milimetric cu o lamă și amestecate în friptura înăbușită la cuptor. Fiind nedigerabile, micile bucăți de mustață au spart efectiv intestinele trădătorului, provocînd numeroase ocuzii”. Dai un bandă’ știi că face! În ziarul *ACUZ* fondat de Lucian Cornescu Ring, fondatorul însuși se adresează, pe prima pagină, direct fondatorului Rusiei capitaliste: „Domnule Președinte al Rusiei, domnule Elțin, relația cu acest mic popor, poporul român, are vreo importanță pentru dumneavoastră?” Scrisoarea e tradusă și tipărită și în rusește. Dacă dl. L. C. Ring își imaginează că îl citește țarul Boris, atunci e grav! Oare de ce tot ce atinge dl. Cornescu trebuie să se umple de mizerie și de ridicol? ● *NAȚIUNEA* lui I.C. Drăgan găsește de cuviință să-l încurajeze pe președintele Iliescu, asigurîndu-l că „cucuveaua” asociată lui nu e ceva de rușine, dimpotrivă: „bufnița a devenit de mult simbol cultural, iar cucuveaua-popular”. Așadar, am putea spune, un simbol popular pentru un președinte impopular.

Cronicar

## SPORT

## Golul anulat de Banks

APROPO de faptul că noi nu prea avem portari la națională, zilele trecute am revăzut în imaginile serialului „Coca-Cola” pe doi dintre cei mai mari portari ai lumii. Pe Iașin, la sfîrșit de carieră și pe Banks, cam tot acolo, în finala lui personală cu Pelé, în Mexic. Mi-l amintesc pe Iașin într-o săritură formidabilă de la pămînt într-un meci al restului lumii cu o națională, parcă Anglia. Deprinderea acestor sărituri din podea, ca să zic așa, o avea și Voinescu. Erau și unul și celălalt portari de reflex și de mari plonjonuri, care te lăsau cu răsufierea tăiată. Banks, care știa și el cu ce se mînîncă o robinsonadă a fost, cred, cel mai bun portar de plasament de pînă la ora asta. Ascendentul lui asupra adversarilor venea de acolo că aceștia îl loveau cu mingea mai de fiecare dată. Sau îl găseau pe aproape. Exasperant de aproape. În vreme ce despre Iașin te mirai că ajunge la minge, la Banks te uimea că e totdeauna pe minge. Iașin avea ceva dramatic în joc, un plonjon de-al lui era ca un duel precedat de-o săritură a lui Rudolph Valentino, în vreme ce la Banks se simțea școala Hamletului lui sir Olivier. O să spunei că una n-are legătură cu alta. Să fiți dvs. sănătoși. Lumea n-a început cu fotbalul, chiar dacă așa s-ar zice azi. În cascadoriile lui Iașin se simte copilăria lui marcată de filmele mute, cu eroi sfidînd gravitația și cu părul dat pe spate și ținut acolo cu ajutorul briantinei. În vreme ce pe Banks l-a marcat stilul reținut-exploziv al marelui Laurence. Acesta înlocuia un salt cu o privire, și o cascadă cu cîteva gesturi împrumutate din viața de fiece zi. Hamlet al lui, dacă vreți, așteaptă mingea, dirijîndu-și calm fundașii, apoi ieșind la interceptie, în careu, unde le vine de hac lui Polonius și lui Laertes. În finala lui cu Pelé, brazilianul i-a trimis spre poartă o bombă pe care Banks a dezamorsat-o calm. Acesta a fost, parcă, singurul meci în care Pelé n-a înscris în Mexic. Întrebat de un gazetar cum de nu și-a făcut porția și cu englezii, el a răspuns că a dat gol și atunci, dar Banks n-a fost de acord și i l-a anulat.

Tușier

Abonamente: 3 luni - 2600 lei; 6 luni - 5200 lei; 1 an - 10400 lei.

Tehnoredactarea computerizată și tiparul: **TIPOREX S.A.**, Calea Plevnei nr. 114; ISSN 1220-6318

24 pag. - 200 lei