

# România literară

Apare săptăminal sub egida  
Uniunii Scriitorilor

Editori:  
● Fundația România literară  
Director general  
Nicolae Manolescu  
● Ion Rațiu

6-12 Iulie 1994  
(Anul XXVII)

26

EDITORIAL

de Nicolae Manolescu



**I.L. CARAGIALE**  
tradus în  
franceză de

Eugen Ionescu  
și Monica Lovinescu

(pag. 12 - 13)



**Adevărul  
despre  
monarhie**

(pag. 6)

La o nouă lectură:

**Horia Stamatu**

(pag. 11)

**Bilă în Parlament**

(pag. 18)

## Vară fierbinte

S-AU ÎMPLINIT zilele trecute șase ani de la moartea lui George Ivașcu. Ar fi avut la sfârșitul acestei luni optzeci și trei de ani. Nu sînt date rotunde, însă acest lucru are mai puțină importanță, cînd vorbim de acela care a fost directorul *României literare* vreme de șaptesprezece ani. G. Ivașcu a preluat revista în septembrie 1971, două luni după Tezele din Iulie prin care Ceaușescu a declanșat revoluția culturală. Vara lui 1971 a fost una a spaimelor ideologice. Scurta perioadă de liberalizare din anul '60 - la originea căreia s-au aflat gesturile antisovietice din finalul „domniilor” lui Dej și primele hotărîri ale noului lider comunist român, care dorea să-și consolideze puterea cu ajutorul intelectualității, - lua sfârșit pe neașteptate. Tezele din Iulie restalinizau brutal cultura, adăugînd însă o componentă naționalistă absolut paradoxală. Național-comunismul care a caracterizat ultimele două decenii de ceaușism și-a făcut debutul pe scena istoriei noastre în acea vară fierbinte în care Ivașcu a devenit peste noapte (expresia poate fi citită literal) directorul revistei noastre.

L-am vizitat în noaptea cu pricina. Îmi telefonase intempestiv (cred că singura dată cînd el mă căuta pe mine) ca să-mi spună că are să-mi comunice un lucru foarte important. Vola să mă consulte. Era de asemenea o noutate. *Contemporanul*, al cărui director mai era cu o zi înainte, tocmai sărbătorise un sfert de veac de existență, cu tot fastul cunoscut, la Sala de Marmoră a Casei Scintei. Nu lipsise de la festivitate nici unul dintre mahării din cultură. M-a întîmpinat un Ivașcu derutat și anxios. Mi-a spus că fusese convocat de Ceaușescu, fără să fie prevenit în vreun fel, și că-l ceruse să treacă de la direcția *Contemporanului* la a *României literare*. Explicația era aceea obișnuită în epoca respectivă: trebuie întărită linia ideologică a principalei publicații literare. Dar pentru Ivașcu despărțirea de *Contemporanul*, pe care îl conducea

de cincisprezece ani și din care făcuse „culturalul” numărul unu din România, reprezenta o mare dificultate psihologică. Pur și simplu nu înțelegea sensul schimbării. O considera o retrogradare, o „pedeapsă”, și-i căuta motivele. În plus, nu era un familiar al vieții literare, nu cunoștea atmosfera din Uniunea Scriitorilor, sub egida căreia *România literară* apărea (*Contemporanul* era editat de Consiliul Culturii și Educației Socialiste) și, în felul lui, se temea de relația cu scriitorii și cu membrii Consiliului de Conducere al Uniunii. Mi-a cerut să fac parte din noua echipă, ca redactor șef adjunct. Cum nu eram membru al P.C.R., numirea într-o funcție de conducere presupunea o derogare, pe care Ivașcu o și obținuse de la Ceaușescu. Avusese prevederea să condiționeze acceptarea direcției de prezența mea în echipă și Ceaușescu fusese de acord. Mai rămînea să flu și eu de acord. L-am cerut timp de gîndire. Pînă la urmă am acceptat. Puteam eu să-l refuz pe Ivașcu?

Am rămas lingă el pînă în 1974, cînd, pe fondul restructurării presei (dispariția unor publicații, reducerea organigramelor și a numărului de pagini etc.), a trebuit să renunț. Se repusesse pe tapet și neapartenența mea politică (alt termen al epocii). Revoluția culturală își urma încet, dar sigur, cursul. Directoratul lui Ivașcu a acoperit tocmai această perioadă oribilă în care măsurile de reideologizare și de naționalism à outrance se aplicau una cîte una. Ceea ce nu izbutise dintr-odată, cum probabil spera, în vara lui 1971, Ceaușescu reaiiza treptat. Dacă *România literară* a continuat să fie cea mai citită publicație culturală, cu toate concesii inevitabile, acest lucru se datorează competenței și diplomației lui Ivașcu. Dar acesta e un alt subiect, despre care am mai vorbit și la care voi reveni poate cîndva.

În exclusivitate  
pentru „România literară”

**STEPHEN GREENBLATT:**  
Raportul  
dintre centru  
și margine

(pag. 20 - 21)

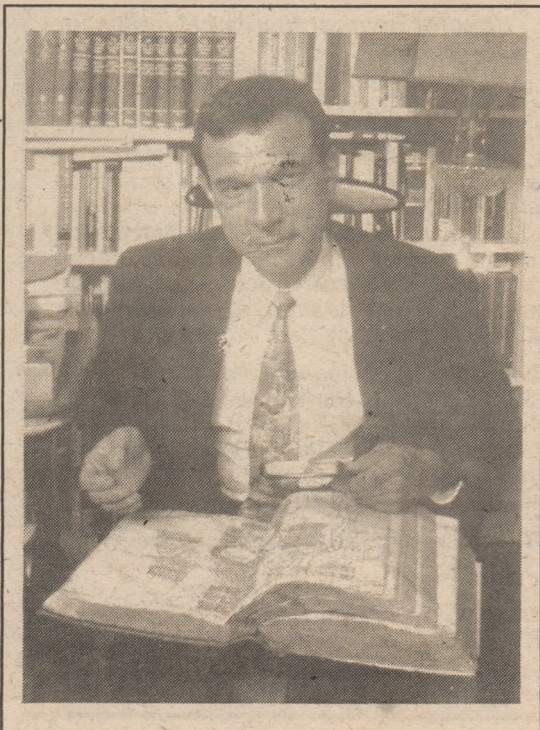


Proză de  
**Florin  
Gabrea**

(pag. 14 - 15)

**CĂTUȘA  
ILIESCĂ**

(pag. 2)







## CONTRAFORT

de Mircea  
Mihăieș

# Cătușa Iliescu

**N**U E ZI lăsată de Dumnezeu în care presa de toate nuanțele să nu scrie despre corupția inimaginabilă care domnește în România. În ultimii patru ani, ea a devenit o temă mai frecventă decât aceea a „eroului dilematic” din literatura interbelică. Nu m-am putut sustrage subiectului mult prea fierbinte și am scris în repetate rânduri despre acest cancer al societății românești. Am făcut-o însă de fiecare dată cu speranța secretă că astfel exorcizez un duh necurat. N-am crezut nici o clipă că realitatea e infinit mai înfricoșătoare decât rîndurile circotoase date săptămînal la tipar și pe care diverși responsabili cu „bună dispoziție” mi le reproșează cu suveran dispreț. Îmi recunosc naivitatea de a-mi fi închipuit că totul poate fi redus la persoane și instituții, cînd, de fapt, fenomenul ține de sistem și de inteligenta lui reproducție. Să ne aducem aminte că primele cuvinte impuse de Ion Iliescu în decembrie 1989 au fost *vid de putere* și *haos*. De primul s-a ocupat începînd chiar din după-amiaza lui 22, de cel de-al doilea se preocupă și acum.

N-am putut crede că dracul e atît de negru și mai ales că e atît de multilateral dezvoltat. Am nădărdit că - măcar o dată - cuvintele pot să îndepărteze realul, și nu să-l atragă, așa cum se întîmplă de obicei. Nici vorbă. Cuvintele noastre sînt prea palide, prea anemice pentru a descrie ceea ce, sub zîmbetul îngăduitor al lui Iliescu, se întîmplă astăzi în România. De fapt, la noi parvin doar segmente debile, total nesemnificative dintr-un jaf sistematic, executat cu sînge rece de un escadron de vampiri cățarați în șeile puterii.

Corupția e și în falimentarea conștientă, cu sînge rece, a întreprinderilor de stat, dar și în repartizarea după interes clientelar a bugetului național. Corupția e și în cheltuirea discreționară a banilor publici, dar și în menținerea în viață a unor monștri industriali pentru simplul motiv că la viitoarele alegeri cineva trebuie să voteze și pentru binefăcătorul Ion Iliescu. Guvernele Roman și Stolojan au excelat în edificarea unui sistem în care abuzul, bunul plac și violența înlocuiau legalitatea și bunul simț. Guvernul Văcăroiu radicalizează niște premise și face din ele politică de stat.

Tarele societății noastre nu vor dispărea decât în clipa în care se vor rupe cătușele care ne leagă de trecut. Or, unul din pseudonimele acestor cătușe e chiar Ion Iliescu. Indiferent că la putere s-a aflat poliglotul Roman, monolingvul Stolojan sau necuvîntătorul Văcăroiu, politica României s-a caracterizat printr-o linearitate incredibilă. Singurele nuanțări au intervenit doar în amplificarea intensității și a vitezei dezastrului. Oameni incapabili să înțeleagă mersul lumii, gălăgioși irresponsabili și impertinenți cu aplomb au acaparat prima scenă politică a țării. Concertul

maștrilor dezastrului național atinge cote de virtuozitate rar întîlnite. Specialiști ai limbajului dublu, ei au cîte un discurs pentru fiecare situație. Lăcrimează în campaniile electorale, deplîngînd situația fără ieșite în care ne aflăm (firește, datorită opoziției trădătoare și străinătății!), dar imediat ce se văd reinvestiți își înfig lacom minile pînă la coate în bruma de bănuți agonisită de credulul cetățean.

Dacă se poate vorbi de îmbunătățirea vreunui lucru în România ultimilor patru ani, fără îndoială că aceasta e calitatea tot mai de îndepărtată a diversivunilor. Nu intră aici grosolăniile de mahala ale lui Vadim și cațavencismul incurabil al lui Păunescu. Acestea sînt gugumăni care nu mai impresionează pe nimeni. Adevăratele, marile manipulări nu se mai petrec la lumina zilei, ca în vremea televiziunii libere, „în direct și la o oră de vîrf”. Astăzi, puterea acționează prin intermediari, prin interpuși, prin lovituri subtile în rîcoșeu. Știindu-se în pierdere de viteză, liderii P.D.S.R. au mizat pe „extremele false”, pe oamenii din planul al doilea, sacrificabili, la o adică. Spre surpriza generală, serviciile cele mai consistente nu le-au adus nici Vadim, nici Verdet, ci tocmai partidul care se fălășea mai mult cu independența lui internă și internațională: P.U.N.R.

Partid ieșit din pulpana securității, alcătuit din inși a căror biografie e un amestec de resentimente maladive și perversitate violentă, P.U.N.R.-ul a adunat în jurul său acel procent din populația - se pare că același în fiecare țară, indiferent de regimul ei - care ar putea fi internată în spitalele de psihiatrie fără prea multe consultații prealabile. (Procentul P.U.N.R. la ultimele alegeri e aproape identic cu cel al echipei Le Pen din Franța sau cu numărul voturilor obținute în America de psihopatul Duke). Existența liderilor P.U.N.R. ar putea deveni oricînd surse de primă mîină pentru revizuirea manualelor psihiatrice. Hărțuiala bezmetică de tip Funar (care i-a speriat atît de mult pe credulii ardeleni încît a coborît cota P.U.N.R. la doi la sută în cel mai recent sondaj IRSOP), incredibila inventivitate în domeniul patologicului, obsesiile morbide trăite nu într-o rezervă de spital atent supravegheată, ci la televizor, în fața națiunii, sînt perfect contrabalansate de banditismul în stare pură al aripii Gavra. Nu e nici o mirare că cei doi corifei ai românismului de ospic se detestă cu o ardoare care sfidează orice diagnostic clinic, coborînd în grosolănia cea mai josnică. Ticăloșiile în care sînt amestecați nu pot fi rezolvate decât prin imense deversări de abjecții. Dacă Funar a fost agentul fiscal al lui Stoica-Caritas, Gavra a fost hamalul de lux al acestuia. Funariotul încearcă să iasă din strînsoarea lațului ce îi atrîină deja deasupra capului inventînd noi și noi tertipuri - gata să ne arunce și într-un război civil, dacă s-ar putea. Pentru Gavra, cel care se adăpa la două pompe, spațiul de manevră s-a îngustat primejdios. Demagogul nr. 1 al țării, javra politică de care se feresc pînă și tovarășii săi de tîlhării, și-a dat în stambă rău de tot. Dacă și de data aceasta regimul Iliescu îl va face scăpat, să nu ne mirăm că din țara aceasta se va alege, în cel mai scurt timp, praful și pulberea.

**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.**



## MIC DICȚIONAR

de Mihai  
Zamfir

**FOTBAL.** Febra fotbalului, ce a cuprins zilele acestea întreaga lume poate trece în ochii racionalistului acrit, drept nebulie pură: o dată la doi ani (cu ocazia campionatelor europene și mondiale), pojarul latent, de care globul pămîntesc s-a îmbolnăvit, izbucnește într-o erupție tot mai violentă, inflamînd imaginația tuturor. Criza durează o lună, calmarea ei - aproape un an (recapitulări, elogii, recriminări etc.). Urmează o liniște precară și scurtă. Se anunță curînd criza următoare (trageri la sorți, meciuri de calificare), pentru ca pojarul să izbucnească din nou, matematic, la data programată. Și fiecare mai violent decât precedentul. Poate că nu-i depășește momentul cînd - în 1998 ori în 2002 - febra se va generaliza, iar toate activitățile umane vor înceta, obligatoriu, pe planeta noastră, în luna sacrosanctă a CM de fotbal.

Nebunie colectivă, savant întreținută de *mass media* în căutare de profituri? Nu cred, pentru că explicația e alta: astăzi se joacă fotbal de trei ori mai bine și mai spectaculos decât în urmă cu 20-30 de ani. Cel mai anost meci desfășurat zilele acestea în Statele Unite este, în absolut, mai bun decât finala istorică Brazilia-Uruguay din 1950 ori decât finala eroică R.F.G.-Ungaria din 1954.

De ce? S-a întîmplat ceva deosebit în ultimele decenii? A devenit corpul uman mai agil și mai puternic? Nici vorbă! Numai că, între timp, a avut loc marele eveniment, aproape neobservat, ce a schimbat soarta fotbalului - și anume generalizarea transmisiunilor TV.

Astăzi, jucătorii de fotbal au devenit, în egală măsură, atleți, actori și balerini; ei dribleză, cad la pămînt ori înscriu în poartă ca numere într-un spectacol; știu că fiecare gest reușit va face obiectul unui prim-plan din diferite

unghiuri, luat cu încetinitorul și repetat la infinit; și mai știu că un dribling inspirat, un gol fericit te pot lansa - în citeva secunde - celebru în întreaga lume. Atunci, ei procedează în consecință.

De aceea, marele fotbal nu se mai joacă în vechile echipe de club, împărțite regional în diviziile A, B și C; se joacă în super-formații internaționale, trupă de sport și de spectacol, care mai poartă doar simbolic numele cutărui oraș italian, atunci cînd ea e formată de fapt din doi brazilieni, un francez, doi germani, un spaniol, un român. Și, eventual, doi italieni. Prin aceste echipe internaționalizate, fotbalul și-a pierdut regionalismul, devenind joc universal.

Regimurile comuniste au visat întotdeauna performanțe internaționale în sport; dar au fost alergice la ideea echipelor de fotbal cosmopolite. Culmea a atins-o (ca în atîtea alte domenii) Dementul nostru național, care interzisese transmiterea de către TV română a campionatelor mondiale, care pedepsise cu pedeapsa maximă pe cel mai bun cronicar sportiv român pentru doar o aluzie la necesitatea schimburilor internaționale în fotbal; care dorea însă, în același timp, fotbal românesc de mare clasă. Ca și în finanțe, agricultură ori artă, Marele Bărbat gîndea - și în domeniul fotbalului - tot cu picioarele. Ale lui, nu ale unui fotbalist.

Așa că a fost nevoie de o Revoluție pentru ca (și) fotbalul românesc împreună cu comentatorul lui să poată ieși la lumină.



## POST-RESTANT

de Constanta  
Buzea

**TEMA** singurătății băntuie de cînd lumea noaptea poezilor. Răul acestei stări pendulînd în perimetrul litaniei, el nu se stinge, se îmblânzește numai puțin. Suferința devine dulce, chinul aproape acceptat. Și dacă poezia sună și frumos, dezolarea ne lasă să-i bănuim florile mari de interior, carnivorele fără dinți, prada lor, victima lor benevolă fiind dezolatul însuși. Devorat de abstracții, aș spune cu mare liniște, dacă n-aș fi probat pe propriul suflet infernală durere morală, umilinta absenței, sufocarea umplînd cu lichidul ei negru interiorul fără fisură al Turnului Babel clocotînd pînă sus de bolboroseală omenească. *Pribeg în tăcere cel drept în sine suspină. / Din inimă fi picură un cântec negru / Și-l însoțește pururi ceva obscur și sumbru / Sau uneori o stranie beție / În finală pleoapele de inger. / Obsesia tăcerii în ore ticăloase. / Cîntec al unui val ostentit ... Cine n-a coborât într-o mină niciodată va trece nepăsător pe lângă versuri ca acestea, pentru că unui miner îi este dat să intre într-o rezonanță aparte cu sălbaticile culori ale soarelui ca și cu lumea fără păsări cu spaimă înflorind. El va da alt înțeles mărturisirii *Sunt băntuit de umbre și altul va fi miezul întrebării / Să te aștept în stele? / Trist va cănta spiritul morții / Îmbrățișînd culorile și umbra. / Și-am învățat să mă închin spre flori. / O, nesfârșirea din clipele mai negre decât moartea! / Întîmplarea a făcut ca în chiar anul nașterii dv., 1962, să fiu, din primăvară pînă-n toamnă, redactor la**

ziarul regional *Crîșana* din Oradea. Unul din modestele mele reportaje din acea perioadă l-am scris după o coborîre în mina Șuncuius, unde lucrați ca artificier. Este acesta, poate, motivul unei înțelegeri aparte a demersului dv. liric. Toate poemele pe care le-ați scris și le veți mai scrie vor fi o nesfârșită litanie, de mîngăiere, din care se vor putea oricînd extrage și separa de rest o multime de versuri foarte frumoase, *Cîntec al unui val ostentit*, dar și țărnul la care inima va îmbrățișa înțelepciunea / *O regăsire tristă...* (*Făgă Stelian*, Șuncuius). Pentru a doua oară mă aflu în fața dosarului cu poeme scrise de dv. într-o viață de om. Sunt în doaz și alte hărții care vin să dovedească bucuria de a scrie și speranța de a răzbi mai sus prin scria. Cum în nr. 43/1993 al revistei noastre vă rezervam un spațiu amplu în economia acestei rubrici, și cum răspunsul meu de atunci este valabil și azi, nu pot decât să vă invit, cu tot respectul, să consultați colecția, la noi la redacție sau într-o bibliotecă, deși mă îndoiesc puțin că bunul obicei al bibliotecilor de a colecționa reviste de cultură nu s-a pierdut între timp din varii motive. (*Pânzariu V.*, Suceava)

## România literară

Editată de către:

- Fundația „România literară”
- director general Nicolae Manolescu;
- Ion Rațiu;
- cu sprijinul Fundației Soros pentru o Societate Deschisă

**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), Ruxandra Dinu, Nina Pruteanu, Alexandra Voicu, Mircea Dobrovicescu (corectură), Victor Ciupuliga (fotografier).

**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), Maria Micu (curier).

**Tehnoredactare computerizată:** Anca Firescu, Raluca Bobic, Mihaela Ivan.

**Correspondenți:** Mircea Iorgulescu (Paris și München).

Tehnoredactarea computerizată și tipărirea realizate la „PROGRESUL ROMÂNESC” S.A., CALEA PLEVNEI 114.



# „O grădină în Eden, spre răsărit...”

## I. Memoria Creației

În cei aproape treizeci de ani, cîți au trecut de la prima expoziție, pictura lui Horia Bernea a străbătut un traseu, pe cît de greu de anticipat pornind de la întieile lucrări, pe atît de coerent, de convingător și de spectaculos la o evaluare retrospectivă. Începuturile nonconformiste, marcate de experimente în zona tehnicii și în cea a expresiei, promiteau, mai degrabă mari insurgențe decît sistematice și concentrice restrîngerii în jurul aceleiași Idei - unice în esență și polimorfe în manifestare. Personalitate tarkovskiană, amestec imperceptibil de pozitivism și inefabil, de intuiții exacte și de beatitudine în fața unei existențe al cărei mister copleșește orice rigoare aritmetică, Horia Bernea combină contemplația cu observația, prospețimea clipei cu halucinațiile memoriei. Dacă n-ar fi exemplară prin coordonatele ei fizice, estetice și spirituale, pictura sa ar fi, prin rigoarea ei sistematică, un exemplu tipic de dizertație didactică. Pentru că ea se înscrie perfect într-un scenariu ale cărui extensie și amplitudine depășesc cu mult cadrele unei simple performanțe artistice. Succesiunea unor momente sever individualizate, organizate expresiv și tematic în cicluri, nu trădează atît o precizare de interese imediate, cît o încercare temerară de a ordona realul și de a rememora Creația. Citite în timp, obsesiile sale tematice (*tematice* în cel mai exact înțeles al cuvîntului, ele fiind importante dincolo de calitatea de *pretext plastic*) descriu cu o uluitoare fidelitate marile etape ale Genezei, de la conglomeratul inițial și pînă la expulzarea edenică. Ceea ce la prima vedere pare în pictura lui Bernea o sumă de salturi și abandonuri este, în fapt, spațiul unei impresionante continuități formale, logice și simbolice; momentele se conțin, ciclurile se extrag unul din celălalt, reverberînd asemenea unei păpuși rusești. Nu fondul expresiv sau substanța spirituală se schimbă în pictura sa, ci *unghiul și distanța privirii*. Privind, pictorul urmărește, redesează și recompune geografia însăși a lumii, reinventează și extinde realul prin precizarea zonei de fuziune a mundanului cu transcendentul, a profanului cu sacralul. În acest sens, cronologia formelor este exemplară: primele, apropiate de informal, descriu un spațiu embrionar, o lume a vagului matricial, a plasmei originare, asupra cărora nu s-a făcut încă gestul decisiv al separării, al numirii și al evaluării.

## 2. Fascinația Totalității și sindromul Origen

Din substanța originară a primelor lucrări, din lipsa lor de chip și de identitate, se naște înfia varianta ordonată a lumii. Tema *Dealului* marchează tocmai actul separării elementare: pămîntul se delimitează de cer și de etericele ape de sus. Concomitent și implicit, lumina se alege de întuneric prin însuși faptul aducerii lumii în vizibil. Dacă într-un limbaj narativ clipa ar trebui explicitată, în pictură ea e de la sine înțeleasă întrucît imaginea este inexistentă în absența unor permanente comuniuni și tensiuni între *lumină* și *întuneric*, exprimate ca atare sau învăluite în subtilele precauții ale umbrelor și penumbrelor. Pe un spațiu astfel precizat, seria autoportretelor echivalează cu momentul creației adamice. Contemplînd întinderea, cîntărindu-i virtuțile și socotindu-le bune, dar măsurînd, în același timp, și dimensiunile pustiului, Creatorul populează lumea cu propriul său chip. Seria naturilor moarte cu mere localizează momentul tentației și al pierderii inocenței, iar *Praporii*, reducerea lumii la *plan*, înceata ei voalare și începutul reconstrucției simbolice după episodul izgonirii. *Hrana* este consacrația *sudorii* și împlinirea blestemului, *aliment* și *ofrandă*, semn al mîntuirii prin aducerea digestivului în liturgie. Această recapitulare a Genezei răspunde, în ultimă instanță, unei irepresibile vocații a Totalității. Dar cum ispita atotcuprinderii este atît de mare, iar oferta, practic, infinită, Bernea optează pentru o soluție aparent paradoxală: el își salvează accesul la splendoarea și sfericitatea lumii nu prin infinite inventarieri și prin revărsări nestăpînite de energie, ci prin focalizări esențiale și printr-un sever reducționism. La nivel reflexiv el salvează și articulează Totalitatea prin incizii fundamentale, iar simbolic se mîntuie de ispita risipirii printr-o severă cenzură, prin delimitări ciclice echivalînd cu o autoreprimare. S-ar putea vorbi aici de

*sindromul Origen*, de o autoestropiere pentru salvarea fidelității față de *absolut*. Bernea salvează, astfel, Totalitatea esențială prin sacrificarea multiplicității fenomenale. Asumîndu-și, prin decizie, laconismul temelor, el își asumă, de fapt, o întreagă epică ontologică. Exercițiul său artistic se prelungește pe nesimțite în cosmogonie.

## 3. Inocența kitschului și visul edenic

Dar Totalitatea nu este doar una a discursului orizontal. Ea se regăsește deopotrivă - și abia acum se desăvîrșește - pe verticala simbolică, spirituală și sacră, în tonusul reprezentării și în vigoarea limbajului. Cele două mari teme ce se regăsesc în recenta sa expoziție (*Stîlp* la Catacomba și *Grădini* la et. 3/4, sala rondă) sînt prelungirile ciclurilor deja formulate. *Stîlpul*, asemenea *Praporilor* și *Hranei*, se naște la interferența conștiinței umane cu intuiția sacralului și se constituie în *cale* de recuperare a Edenului pierdut. Iar *Grădinile*, care coboară nemijlocit din Dealuri, - zone hipertrofiate prin apropierea microscopică a privirii - sînt forme de reintegrare în Grădina originară. Dacă pînă acum *subiectele* erau fie generice, fie transfigurate simbolic, în actuala etapă ele au o realitate pregnantă pînă la agresivitate. Pictura lui Bernea devine, astfel, o pictură de  *motive* în care *modelul* și *translarea* lui în bidimensional, prin strategiile limbajului, sînt la fel de importante. Resemnificarea modelului, convocarea sa ultimativă ca element definitoriu al imaginii sînt obținute printr-o încercare extremă și riscantă pînă la autodestrucție pentru orice pictor care nu-și stăpînește cu desăvîrșire mijloacele: asimilarea psihologică, integrarea formală și desemnificarea kitschului. Bernea ia kitschul în stăpînire, îi demonstrează toate mecanismele și îl scoate definitiv din cîmpul artei. Într-un fel kitschul însuși este adus la starea lui originară. Pentru că inițial el este altceva decît o *artă ratată*, o desincronizare între proiect și posibilități. Kitschul nu are *limbaj*, el trăiește exclusiv în *model* și nu în capacitatea persuasivă a expresiei. El este o *formă de adorație a obiectului*, o mistică sui generis. Nici un alt gen de reprezentare nu are o asemenea capacitate de umilință în fața modelului și o atît de autentică energie de a-l *comunica*. Bernea preia această forță denotativă a kitschului, îi conservă inocența pietate în fața obiectului preexistent și îi adaugă nonșalanța gravă a unui limbaj ajuns la cea mai înaltă conștiință de sine. Și afirmația *fi adaugă* trebuie înțeleasă stricto sensu, pentru că limbajul nu construiește, ci doar descrie *obiectul*. Din această pricină a fost posibilă și eroarea privind *tradiționalismul* lui Bernea. Bernea nu este *tradiționalist* dintr-un motiv foarte simplu; el nu pune semn de egalitate între forma plastică și mijloacele prin care o reprezintă. Modelul și limbajul sînt oarecum autonome. Dacă pictorul tradițional își anulează expresia, topind-o cu desăvîrșire în imaginea finită, Bernea conferă limbajului un caracter deschis. Pata, linia, tușa, tonul și valoarea, compoziția și tactilitatea suprafeței pictate par a participa nu la definirea coordonatelor optice ale unei imagini care le



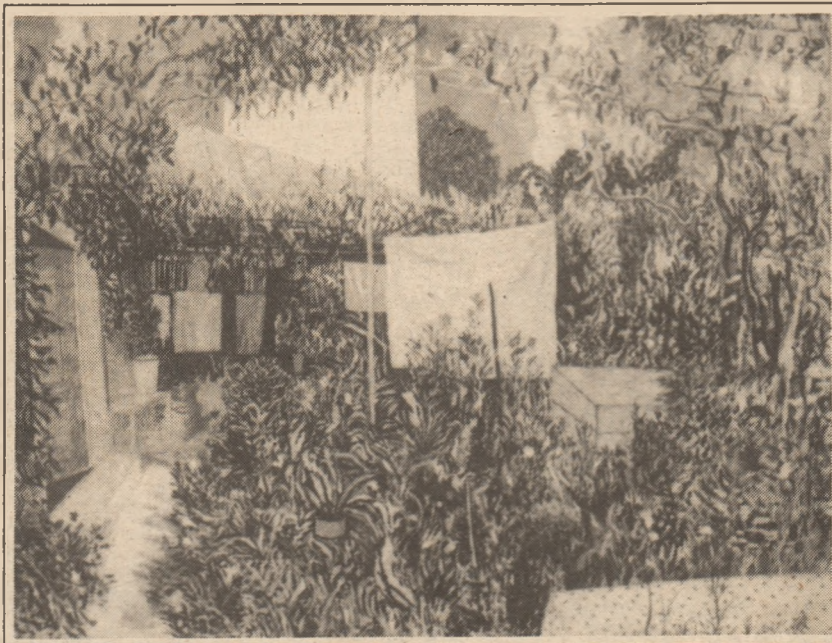
HORIA BERNEA: Interiorul Bolnizei de la Horezu

preexistă, ci la un ceremonial, la un act de consacrare. Astfel, deși foarte dense, lucrările nu au *carnalitate*, ele sînt senzuale, fără a-și exhiba *materia*. Substanța cromatică, în ciuda faptului că descrie *scind* și memorabil, pare a fi în permanentă stare de resorbție, de reversibilitate și își păstrează un continuu caracter de *iluzie*. Pe aceste două repere, atît de armonios și grav echilibrate, își întemeiază Bernea amplul său discurs despre Visul Edenic. Grădinile sînt GRĂDINA, spațiul pur al începutului de lume, amestec de vegetații luxuriante, cer coborît printre frunze, arhitecturi umile, explozii florale, mese de la care omul abia a plecat, izgonit, sau care îl așteaptă pentru a-l recupera. Misterul imaginii și știința limbajului, iată o posibilă conjuncție a mîntuirii.

## 4. Mistică și Celebrare

Grădina este, însă, idealul ultim. Reintegrarea în ea ar reprezenta redobîndirea ordinii inițiale, identificarea cu însăși substanța divină. Pînă atunci rămînea comuniunea spirituală, căutarea lui Dumnezeu în lăuntru nostru precum și în semnele și simbolurile care-i sensibilizează prezența. Și în această ordine, biserica este expresia maximală a corporalității dumnezeiești, spațiul fizic în care duhul lui se revărsă. Stîlpul bisericii, biserica-stîlp și stîlpul-axă a lumii sînt doar trei variante ce se regăsesc în ideea-matcă de Stîlp. Cea care generează cel de-al doilea ciclu al actualei expoziții. Exterioare și interioare de biserică, biserică în peisaj natural sau în peisaj citadin, detalii de arhitectură sau arhitecturi complexe sugerează drumul ascensional către sacru. Stîlpul individualizat se arată ca un fascicul de lumină, jerbă egală cu sine, fosforescentă și imaterială. Dacă Grădinile se scaldau în propria lor lumină, fără umbră, dar diurnă și sudică prin intensitate, imaginile din ciclul Stîlp, și mai ales interioarele de biserică și peisajele citadine, cu ceruri frămîntate de convulsii toledane, sugerează o evidentă *deplasare spre Nord*. Lumina se stinge imperceptibil, cerul devine un vâl de penumbre sîngerii și întreaga imagine se așează ușor sub semnul tainei vespérale.

Mișcîndu-se cu atîta dezinvoltură de la semnul sumar la compoziția simfonică, de la calmul caligrafic la paradoxurile expresioniste ale tușei și ale tonurilor, de la lumina aurorei la interiorizările crepusculare, Horia Bernea de fapt nu *crează* obiecte și forme; nimic din ostentativa demiturge romantică nu poate fi observat în gestul său. El le dezvăluie, le provoacă și le reactualizează. *Revelație stopată*, pictura sa este, dacă se poate spune așa, o *mistică a cărării mîinii stîngi*, care nu exclude nici frenezia, nici senzorialul și nici voluptățile spiritului. Folosind o formulă a lui Picasso, se poate afirma că Bernea nu este un *căutător*, ci o conștiință care a *găsit*. El a găsit marile energii ale sacralului în duhul mărunt al lumii vizibile și acum nu face decît să le *celebreze*. Pentru că trăirea frenetică într-o lume în care imaginea este realitate nemijlocită și model transcendent, chiar asta este: o formă de *celebrare*.



HORIA BERNEA: Vine ploaia

Pavel Șușară



# Actualitatea culturală

## Festivalul național de teatru „Quo vadis... Teatrul?”

(Iași, 12 - 17 iunie 1994, Ediția I)

O SURPRIZĂ plăcută și neașteptată, de ce să nu o spunem, Festivalul „Quo vadis... Teatrul?” vine să umple un vid teatral (în ceea ce privește manifestările de acest gen), pe care Iașul îl trăiește de mai bine de zece ani. Evenimentul la care am asistat timp de o săptămână a fost dedicat spectacolelor de absolvență și s-a datorat Fundației „Quo vadis” și oamenilor de teatru Irina Popescu Boieru (regizor) și Adi Cărăuleanu (actor).

Nu vom urmări firul cronologic al acestui festival-concurs, ci ne vom rezuma la scurte considerațiuni, pe institute teatrale. *Academia de Teatru și Film București* a venit numai cu *Casa Bernardei Alba*, clasa prof. Ion Cojar, celelalte spectacole de absolvență ale claselor: Dem Rădulescu (actorie), Silviu Purcărete și Alexa Visarion (regie) nefiind prezente.

În „bagajele” *Academiei de Teatru din Tîrgu Mureș* s-a aflat un repertoriu format din patru recitaluri și un spectacol, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu. În *Destin*, după text de Marin Sorescu și Cinghiz Aitmatov, Luminița Praja (clasa Cornel Popescu) evoluează cu grație și sensibilitate poetică într-un cadru de întineric și lumină; Ilie Turcu ne oferă un interesant *Caligula* (de A. Camus) iar Ioana Macsim, în *Clic-Clac*, dovedește că este o bună actriță de comedie, speculându-și în mod benefic fizicul și expresivitatea feței. Dotat cu talent, imaginație și inteligență, Ioan Peter a cucerit publicul cu recitalul *Paricidul* (după Ion Sava).

*Universitatea „M. Kogălniceanu” din Iași* a evoluat cu un colaj Shakespeare, intitulat *Moartea lui Gonzago*.

Spre deosebire de unii dintre cei de mai înainte, „particularii” de la *Universitatea Ecologică din București* au dovedit că au și chemare spre teatru, nu numai bani să-și plătească studiile. Spectacolele lor, fără a ului în vreun fel, sînt

remarcabile, construite probabil în ideea de a da fiecărui absolvent șansa de a se exprima: *Privește înapoi cu mînie*, în regia Mihaelei Boboc Manea (clasa Andrei Blaier); *Rîl de Bîlci* a fost un spectacol de echipă, după textul Ioanei Crăciun. Merită a fi amintiți în această montare absolvenții: Sorin Tofan, Simona Răducan, Loredana Alexandrescu, Brenda Cărchea, din clasa prof. asoc. Cristian Munteanu și Sorin Gheorghiu. Cealaltă clasă (prof. asoc. Marcel Iureș și Alexandru Dabija), a prezentat spectacolul (de absolvență?) „loc de titlu”, un colaj Shakespeare. La fel ca și în cazul precedent, scopul urmărit a fost să se dea fiecărui actor posibilități de manifestare scenică. S-au remarcat îndeosebi studenții: Lili Balica, Bianca Zurovski, Carol Becher, Ioana Visalon, Petronela Lazăr și Marian Ciripan.

*Academia de Arte „G. Enescu” din Iași* s-a prezentat cu trei spectacole ale clasei profesorilor Geta Angheluță și Sergiu Tudose: *Idolul și Ion Anapoda*, de G.M. Zamfirescu, *D'ale carnavalului*, în regia lui Emil Coșeru, și *Opera de trei parale*, de B. Brecht.

Juriul: Cristian Hadjiculea (președinte), Ștefan Oprea, Constantin Paiu, Florin Faifer (critici de teatru), Irina Popescu Boieru (regizor) și Florin Mircea (actor), s-a condus după metoda nominalizărilor și a acordat următoarele distincții: *Marele Premiu și Trofeul „Quo vadis”*: spectacolului *Opera de trei parale*; *Premiul pentru interpretare feminină*: Silvia Codreanu (de la ATF, pentru rolul *Angustias*); *Premiul pentru interpretare masculină*: Ioan Peter; *Mențiune pentru interpretare feminină*: Bogdana Darie (ATF, pentru rolul *La Poncia din Casa Bernardei Alba*); *Mențiune pentru interpretare masculină*: Radu Ghilaș (pentru *Crăcănel*). Fundația „Quo Vadis” a acordat un premiu special lui Ion Cojar, ATF București, pentru întreaga activitate profesională.

Gabriel Avram

## FOTOTECA „ROMÂNIEI LITERARE”



12 septembrie 1979. De la dreapta: Ion Bănuță, Sașa Pană, George Ivașcu, Dumitru Ghișe, Alexandru Balaci, Romul Munteanu, Nicolae Manolescu, cu ocazia decernării Marelui Premiu al Uniunii Scriitorilor, pe 1979, scriitorului Méliusz József (fotografie de Tudor Jelebeanu)

## CALENDAR

- 26.VI.1886 - a murit Alecu Leonard (n. 1804)
- 26.VI.1904 - s-a născut Petru Pandrea (m. 1968)
- 26.VI.1925 - s-a născut Al. Simion
- 26.VI.1927 - a murit Vasile Părvan (n. 1882)
- 26.VI.1936 - a murit Constantin Stere (n. 1865)
- 26.VI.1940 - s-a născut Ion V. Strătescu
- 27.VI.1887 - s-a născut Emanoil Bucuța (m. 1946)
- 27.VI.1968 - a murit Constantin Ignătescu (n. 1887)
- 28.VI.1919 - s-a născut Ion D. Sârbu (m. 1992)
- 28.VI.1951 - s-a născut Virgil Mihaiu
- 29.VI.1819 - s-a născut Nicolae Bălcescu (m. 1852)
- 29.VI.1837 - s-a născut P.P. Carp (m. 1919)
- 29.VI.1913 - s-a născut Lola Stere Chiracu (m. 1984)
- 29.VI.1922 - s-a născut Ioan Dan
- 29.VI.1949 - a murit Florian Cristescu (n. 1884)
- 29.VI.1951 - s-a născut Petre Gheorghe Birlea
- 30.VI.1945 - s-a născut Dorin Tudoran
- 30.VI.1962 - a murit B. Jordan (n. 1903)
- 1.VII.1881 - a apărut revista „Contemporanul”
- 1.VII.1902 - a apărut revista „Luceafărul”
- 1.VII.1917 - a murit Titu Maiorescu (n. 1840)
- 1.VII.1921 - s-a născut Ion Mihăileanu
- 1.VII.1925 - s-a născut Ion Maxim (m. 1980)
- 1.VII.1929 - s-a născut Costache Olăreanu
- 1.VII.1941 - s-a născut Ion Pop
- 1.VII.1951 - s-a născut Viorel Mihail
- 2.VII.1891 - a murit Mihail Kogălniceanu (n. 1817)
- 2.VII.1893 - s-a născut Demostene Botez (m. 1973)
- 2.VII.1839 - s-a născut Mihai Tican-Rumano (m. 1967)
- 2.VII.1914 - a murit Emil Gîrleanu (n. 1879)
- 2.VII.1919 - s-a născut Ștefan Fay
- 2.VII.1926 - s-a născut Octavian Paler
- 2.VII.1947 - s-a născut Dan Verona

## Simpozion „Romulus Guga”

SÎMBĂTĂ 18 iunie, în Sala cu oglinzi a Palatului Culturii din Tîrgu Mureș, a avut loc al IV-lea Simpozion național „Romulus Guga”. Manifestarea a debutat cu vernisajul expoziției de carte „Redactori și colaboratori ai seriei noi a revistei «Vatra» în viața literară a României”, organizată de Biblioteca județeană Mureș. A urmat colocviul „Romulus Guga și seria nouă a revistei «Vatra», avîndu-l ca moderator pe Cornel Moraru, actualul redactor șef al revistei. Anul acesta se împlinesc o sută de ani de la înființarea „Vetrei” - seria veche, avîndu-i ca directori pe Ioan Slavici, I.L. Caragiale și George Coșbuc (1894), și 55 de ani de la nașterea lui Romulus Guga, redactorul șef al seriei noi inițiată la Tg. Mureș în 1971. Ambele aniversări au fost omagiate de numeroși vorbitori.

Reuniunea a fost întregită cu momentul cameral al trio-ului EOS al Filarmonicii de stat din Tîrgu Mureș și cu vernisajul retrospectivei pictorului Lucian Sasu. Beneficiind de sprijinul financiar al Ministerului Culturii precum și al unor sponsori locali, Simpozionul național „Romulus Guga” a fost o reușită. (M.G.)

## Muzica solstițiului de vară

NU ȘTIM de ce un eveniment muzical deosebit, *Sărbătoarea muzicii* din 21 iunie a trecut în surdina pe lângă publicul bucureștean. Știm că în acea zi de marți televiziunea a transmis patru meciuri de la campionatul mondial de fotbal, totuși ziua muzicii ar fi meritat o atenție mai mare din partea publicului și a mass-mediei, așa cum vom încerca să o dovedim, chiar *post festum*. Organizată de Institutul Francez din București, în colaborare cu alte foruri din Franța și România, *Sărbătoarea muzicii* a oferit concerte și recitaluri pentru toate vârstele și gusturile, de la muzică clasică la jazz și rock. În cele mai importante săli din București, începînd cu Ateneul, melomanii au putut urmări evoluția unor artiști români și francezi din cele mai diverse categorii. Amintim ansamblul *Archaeus* dirijat de Liviu Dănceanu, pe pianistul Pierre Morabia cu un recital Chabrier și Fauré, pe tînărul pianist Andrei Vieru (fiul compozitorului Anatol Vieru), cvartetul de saxofoniști *Les Sax* căruia Yehudi Menuhin îi aprecia, printre altele, doza de umor, sau cunoscutul duo de jazz

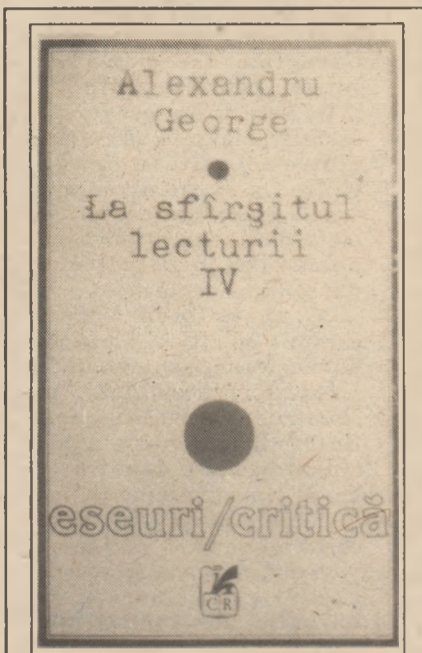
Youval Micenmacher și Gérard Marais. Nu au lipsit nici tinerii rockeri de la *Sarmalele Reci* sau „omologii” lor francezi cu un nume la fel de nonconformist: *Le souris délinguée* (în traducere liberă *Șoarecele dezaxat*). Un atelier muzical condus de compozitorul Costin Cazaban și desfășurat timp de trei zile la Institutul Francez a prelungit o sărbătoare al cărei ecou merita să fie mai puternic. (D.C.)







## „Nici vorbă!“ - Numai că tocmai vorbă e...



Alexandru George, *La sfârșitul lecturii IV*, C.R., București, 1993, 334 p., 900 lei

...„adică discuția e posibilă și necesară” – afirmă Alexandru George în articolul *Critică și creație* care încheie volumul *La sfârșitul lecturii III*, apărut în 1980 și comentat atunci, ca și precedentele, de Nicolae Manolescu. Această zăbavă reflexivă acolo unde alții dau verdict categoric, de tipul călinescianului „Nici vorbă!”, această nesupunere creatoare caracterizează și al IV-lea „sfârșit” al lecturilor criticului, adunate într-un volum ce „reprezintă o încheiere provizorie a unei acțiuni începute cu douăzeci de ani înainte, de un scriitor care continuă să se considere în primul rând un prozator, dar care n-a reușit să-și vadă publicate până acum lucrările esențiale în acest domeniu” (330). Diferența între cele 4 volume este una de context: ultimul a apărut în absența... „stăpînitorilor”. Articolele strînse aici sînt însă cele publicate în diferite reviste în anii '80, deci în timpul cenzurii. Totuși autorul nu și le-a modificat în nici un fel, judecata de atunci fiind și cea de acum.

Acest al patrulea volum se leagă în modul cel mai direct cu putință de al treilea. În articolul final, deja pomenit, de acolo, criticul Alexandru George își punea întrebarea ce posibilități de supraviețuire are critica „dincolo de faptul mai mult sau mai puțin plin de ecouri al acțiunii ei directe” (III, 310). Or, ultima piesă a cvartetului răspunde la această întrebare (și confirmă răspunsul implicit dat și de celelalte trei): critica lui Alexandru George supraviețuiește, altfel n-am citi cu atîta plăcere ceea ce autorul a scris cu unul sau două decenii în urmă. Firește că această distanță temporală poate fi socotită încă drept nesemnificativă, dar ea capătă dimensiuni adecvate dacă luăm în seamă și ruptura adusă de anul 1989. Supraviețuind, critica lui Alexandru George fi contrazice una din tezele preferate și pe care a reluat-o, în numeroase ocazii, inclusiv în câteva din volumele seriei *La sfârșitul lecturii*. Cităm din finalul ultimului, de altfel aflat în discuție: „critica, gen subordonat și perimabil, dispăre în clipa în care-și realizează scopul, adică afirmă adevărul despre o operă,

întocmai cum la unele insecte masculii mor în însuși actul zămislirii” (325).

Să vedem așadar care sînt calitățile care-l fac pe critic să supraviețuiască „zămislirii”. Întrucît Alexandru George s-a considerat întotdeauna în primul rând prozator și eseist și numai provizoriu critic, s-ar putea crede că însușirile prozatorului dau textului său critic altă rezistență la timp. Autorul ar fi primul care s-ar opune unei atari simplificări sau chiar falsificări (v. vol. III, 310-321), considerînd că un critic nu trebuie să amestece propria creație (spiritul său creator) în actul critic, ci să se mulțumească numai cu ceea ce-i oferă opera de comentat. Altfel spus, critica de „creație”, cea pentru care opera nu e decît un pretext, își trădează scopul. Cînd criticul este el însuși creator lucrul se vede imediat și nu trebuie să împiedice fidelitatea față de text. Adecvarea la opera luată în discuție este într-adevăr o calitate a criticului Alexandru George care se dezvoltă în paralel cu atenția spre fanteziile critice ale confrăților pe care le amendează prompt. Prozatorul (transformat în modest cititor și serv al literaturii altora) este deci singurul care refuză să fie răspunzător pentru supraviețuirea paginilor de critică, și pe drept cuvînt.

Sînt mai multe secrete ale rezistenței cărților de critică ale lui Alexandru George. În primul rând construcția lor omogenă și bine gîndită. Volumul IV începe, ca și precedentele, cu o problemă „gravă și îngrijorătoare” pentru critici și anume „soarta mai îndepărtată a literaturii pe care o vede născîndu-se sub ochii săi” (5). De aceea „încurajările firești în cazul unor debutanți trebuie să le urmeze severitatea din ce în ce mai sporită, pe măsură ce speranțele puse în scriitorii în cauză cresc” (6), iar criticul „trebuie să încerce a depăși situația «de moment», forțînd sensul viitorului” (8). Acestui articol cu rol de paznic la intrarea în universul criticii lui Alexandru George îi corespund în final alte pagini de considerații generale și de reafirmare tranșantă a propriilor principii cu privire la misiunea criticului: *Momentul actual al criticii literare și Epilog provizoriu*, pagini care păzesc ieșirea din lumea criticului. Este ca o garanție pe care Alexandru George ne-o oferă în legătură cu celelalte articole din carte: ele nu vor ieși din acest cadru, nu vor trăda principiile expuse în armură la început și la sfârșit. Deși publicate în momente și reviste diferite, articolele critice sînt regrupate de autor în cu totul altă ordine decît cea cronologică. Ele se continuă firesc și-și răspund, se strîng în jurul unui subiect „mare” abordat din perspective noi: societățile culturale din secolul trecut, printre care și *Junimea*, și rolul lor (problemă legată deci de întrebarea inițială cu privire la răspunderea pentru soarta literaturii), I.L. Caragiale în diferite interpretări cu care criticul nu e de acord, Mateiu Caragiale și apărarea romanului liric (cu o interesantă apropiere a romanului *Zenobia* de Gellu Naum de *Craii...*), Eugen Lovinescu cel mai puțin cunoscut, din perioada de început sau cel din nouă epistole dedicate unei „Doamne și scumpe prietene” misterioase, Argezi din volumul de corespondență și „bătălia” Argezi, Camil Petrescu, cîțiva scriitori contem-



## Îa căpșuna, neamule!

RĂSFOIESC nostalgic, filă cu filă, în ora trei a dimineții, ferit de zgomotele și întîmplările zilei, cînd plopul, prietenul meu plopul mă privește lung și înțelegător; despățuresc fără grabă un tom mareț, greu, cartonat: *Pomologia, volumul VII*. Ce să vă spun? Cum să vă spun? O, cîte soiuri de căpșun! Transcriind alene numele lor, gîndurile bat lin, ba într-o parte, ba în alta, mă simt copil, adolescent, tînăr, matur, trist, fericit, disperat, nădăjduind din nou. Las celui ce citește plăcerea amintirilor, asocierilor, divagațiilor... Iată suculența, răcoarea, aroma, armonizarea, deliciul, pulpa cuvintelor copiate! Soiuri de căpșun neremontante: Aramis, Brandenburg, Creasta cocoșului, De lîngă casă, Iosif Mahomet, Laxton nobil, Libertate, Regina, Robinson, Talisman, Timpurii de Müncheberg, Zarathustra. Soiuri de căpșuni remontante: Abundența, Libération d'Orléans, Prefusion. Soiuri de căpșuni de mică importanță: Ananas alb, Elefant roșu, Victoria, Roz de patru sezoane. Soiuri de căpșun existente în colecțiile pomologice: Africa, Aur de Rhin, Avangard, De Paris, Scufița Roșie, Souvenir de Charles Machiroux, Surpriza lui Halle, Triumful lui Herzberg. Ce să vă spun? Cum să vă spun? O, cîte soiuri de căpșun!!

porani (Ivasiuc, Radu Petrescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Eugen Simion) etc. Pe lîngă această alăturare și susținere reciprocă a articolelor, Alexandru George mai reușește o performanță: aceea de a le trece întotdeauna într-o „altă dimensiune”, de a lărgi perspectiva privirii critice. Deși nu-i scapă cele mai ascunse amănunte, el are în vedere, chiar și cînd n-o spune direct, întregul, contextul, fie el istoric-general, al actualității sau al operei respectivului autor.

După grija și soliditatea construcției, critica lui Alexandru George are atuul originalității opiniei. Cuvîntul *originalitate* nu trebuie înțeles, în sensul pe care i-l dau, ca „excentricitate” sau „bizarerie”, epite de care critica lui s-a ciocnit uneori. Cred, mai degrabă, că Alexandru George este original în alt sens: prin perspectivele neglijate de alții pe care le are asupra cîte unui aspect sau altul al operei (adeseori aduce, nu fără orgoliul unui om de bibliotecă, corectări la afirmații grăbite ale confrăților săi și utile precizări de istorie literară, cum sînt cele despre raportul între Lovinescu critic și comentariul sadovenian, p. 135) și prin lipsa prejudecăților. De aceea una din formele pe care libertatea de gîndire critică a lui Alexandru George și-o ia sînt *revizuirile* (termenul lui Lovinescu) atît ale opiniilor gata făcute, enunțate de alții, cît și a propriilor opinii, proces mult mai dificil.

De altfel *confruntarea* cu alții și cu sine reprezintă încă o caracteristică a acestui volum și a criticii lui Alexandru George, nu străină de vitalitatea îndelungată a articolelor sale. Confruntarea ia mai multe forme, de la ridicarea sau aruncarea mînușii polemice pînă la ironia cu rol de bisturiu critic. Este greu să fii întotdeauna de acord cu articolele lui Alexandru George (și nu e de mirare că și în acest volum găsim răspunsuri la reacții critice trezite de opiniile sale: Grigurcu, Cornel Ungureanu ș.a. Cred, de pildă, că e o exagerare să respingi total „scientismul critic” și să numești „termen pretențios și inexact” celebra sintagmă a lui Jauss „orizont de așteptare” (p. 62); despre cartea lui Florin Manolescu *Caragiale și Caragiale - jocuri cu mai multe strategii* am părerea contrară față de cea a lui Alexandru George care o consideră, din pornire, un joc critic forțat și inadecvat. Oare nu intră și asemenea demersuri în ideea de confruntare critică, foarte generoasă la Alexandru George: „Criticul trebuie să caute opinia contrară. (...) Ne bucură existența oricărui fenomen care ne pot contraria judecata, în aceeași măsură în care ne bucurăm de o carte care ne

cîștigă instantaneu adeziunea” (324)? Bucuria confruntării este trăită de critic din plin, pentru că Alexandru George este un adversar loial și curajos. El deține calitățile morale care dau „luptei” literare un sens: onestitate (recunoaște fără reținere sau regret calitățile „adversarului”) și disprețuirea oricărui motiv extraliterar într-o discuție critică. Oricît de acid ar fi, în întregul volum IV din seria *La sfârșitul lecturii* tonul rămîne de o impecabilă urbanitate, bine cumpănit și extrem de expresiv. Ironia sa este cuceritoare, întrucît nu se naște din răutate, ci din dragoste față de literatură. Uimirea că unii privesc cu superficialitate și nepricepere o carte (oricare) de care nu te poți apropia decît cînd ești pregătit să o faci bine îndulcește tăgîșul frazelor lui Alexandru George care sînt de o prospețime extraordinară. Cel mai bun exemplu este indignarea (sincer uimită) a criticului împotriva inexactităților și a lirismului nepotrivit din volumul de critică al poetului Marin Sorescu, *Ușor cu pianul pe scări...* (280-291): „Și dacă ne-am mirat (admițînd însă pe deplin) că poetul Marin Sorescu a putut descinde pe terenul arid sau numai plin de spini al criticii literare, abandonîndu-și Pegasus (...) ne-a consternat constatarea că el nu a uitat de bidivul înaripat, dar cînd a vrut să-l refncalece nu numai că nu a nimerit în șa, dar a sărit și a căzut mult departe de el” (288). Lăsînd ironia, Alexandru George fi „execută” imediat pe poetul-critic concis și exact: „Stilul este colocvial, amestec de glume de cafea, de terminologie sportivă și de poeticărie (s.n.) improprie exercițiului și caracterizării critice”. Articolul este scris în 1984. Marin Sorescu era „poetul, prozatorul și dramaturgul de o atît de largă celebritate locală și internațională” cum afirmă criticul cu un anume „pince sans rire”.

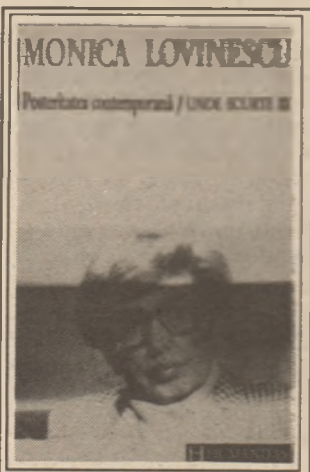
Credincios ideii voltaireiene că un comentariu critic nu trebuie să fie mai obscur decît textul însuși, să-i încurce pe cititorii care altfel s-ar fi descurcat destul de bine, Alexandru George își exprimă părerea fără echivoc. Dacă se simte pasiunea pentru cele afirmate, se simte în același timp și deplina stăpînire a pasiunii, responsabilitatea față de fiecare remarcă critică. În mod ciudat, între greșelile de tipar din acest volum mai frecventă este lipsa i-ului. Există aici, probabil, o lege a decompensării: căci dacă autorul nu și-a modificat nici cu o *iotă* articolele este pentru că a pus, de la bun început, punctele pe i.





## Cartea de care avem nevoie

LA patru ani după așazisa schimbare din 1989 opiniile Monicăi Lovinescu rămân un reper fundamental pentru înțelegerea unei literaturi, a unei culturi și mai mult decât atât, a unei lumi care pentru cine nu a cunoscut-o pe cont propriu poate să nu aibă absolut nici un sens. Când cărțile scrise până în anul cu pricina sînt cum sînt (în imensa lor majoritate), iar altele mai bune decît nu se grăbesc să apară, cînd la noi încă se mai scriu articole aranjate în culise extraliterare (sigur, unele ceva mai suportabile), publicarea unor texte precum cele incluse în *Unde scurte III* era categoric necesară. Nu numai pentru



Monica Lovinescu - *Posteritatea contemporană / Unde scurte, III*, Editura Humanitas, București 1994, 382 p., 3900 lei.

că ele îți dau sentimentul reconfortant și rar astăzi al onestității critice, dar și pentru că valoarea lor în sine, ca să nu mai vorbim de rafinamentul stilului în care au fost concepute sînt oferte de mare preț pentru cititorul de astăzi. Într-un Cuvînt înainte lămuritor, Monica Lovinescu explică singură miza acestei cărți, intitulată *Posteritatea contemporană*: „Două fenomene predomină în acest volum (1978-1982). Pe de o parte noul rol al intelectualului francez sprijinind disidența

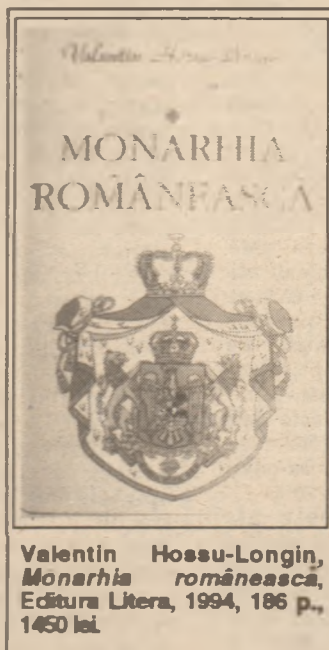
Răsăritului. Iar pe de alta, în negativ, emergența fățișă în România a ceea ce am numit neoproletcultism, adică îmbinarea explozivă a unor rudimente din vechea dogmă cu șovinismul lătrător!”

Scriind despre Paul Goma, Marin Preda, Bujor Nedelcovici, Augustin Buzura, Nicolae Manolescu, Alexandru Paleologu, Radu Petrescu, Mircea Eliade, Ion Caraion, Octavian Paler, Mircea Horia Simionescu, N. Steinhardt laolaltă cu Păunescu & comp., Monica Lovinescu reconstituie cu atenție, fără să-și piardă discernămîntul, fără exagerări partinice dar în același timp cu forța de convingere pe care și-o dă întotdeauna naturalitatea unei judecăți directe, a unui raționament inteligent și mai ales plauzibil, o lume întreagă. O lume dezolantă dar totuși încurajatoare, în care impostura se află nestingherită alături de valori mutilate de critici special educați în sensul acesta. Caracteristica fundamentală a cărții mi se pare a fi tocmai perfect echilibrata combinație de comentariu estetic subtil și contextualizări social-politice relevante. Cum singură o precizează, Monica Lovinescu insistă asupra literaturii, „nedespărțind-o însă de contextul politic ce o condiționează”, pentru că „a-l ignora, într-un regim totalitar, ar fi însemnat să renunți a-i dezlega enigma”. Dar pe lângă acest argument - cu siguranță suficient, de altfel - trebuie să mai adăugăm că la sfîrșitul de secol în care ne găsim, literatura nu mai are prea mult sens în afara contextului politic. Și dacă privim lucrurile așa, Monica Lovinescu e un adevărat critic modern, cum probabil că nu mai există decît unul sau doi în țară. (Andreea Deciu)

## Adevărul despre monarhie

DINTRE toate instituțiile noastre istorice, monarhia este aceea despre care, în anii comunismului, s-a mințit cel mai mult,

făcîndu-se din alb negru și din negru alb. Nu fără efect, din păcate. Treptat, prin acțiuni propagandistice concertate și, nu în ultimul rînd, prin mijlocirea școlii, s-a inculcat generațiilor de după război o reprezentare negativă despre regalitate și, prin revers, una pozitivă despre republică. Indiferent unde și cînd, aceasta din urmă ar fi garantat, prin natura ei, progresul, mersul înainte al societății, pe cînd monarhia chiar să fi vrut nu o putea face, ea fiind în zilele noastre un anacronism. S-a mințit și prin omisiune în legătură cu monarhia românească, nevorbindu-se despre rolul capital jucat de ea în istoria noastră modernă și nici



Valentin Hossu-Longin, *Monarhia românească*, Editura Litera, 1994, 186 p., 1450 lei.

despre felul cum a fost văzut acest rol de oamenii noștri mari din trecut. Despre G. Coșbuc, de pildă, clasicul cel mai mult agreat de mentalitatea didactică, generațiile de elevi post-belici nu au putut afla, de la dascălii lor, că el nu a fost doar autorul lui *Noi vrem pămînt*, al *Morții lui Falger*, al *Nunții Zamfirei* etc., dar și al unei scrieri intitulate *Povestea unei coroane de oțel*, în care celebră epopeea războiului nostru de independență și, pe drept cuvînt, figura lui Carol I, primul Rege al României.

Adevărul este - un trist adevăr! - că nu doar ideologii de partid și istoricii mistificatori, gen Roller, au acționat în sensul discreditării monarhiei, dar și unii scriitori altfel dintre cei mai stimabili, de la Ion Barbu, slăvitorul într-o poezie al „Republicii Române Populare” (să notăm în paranteză că Barbu a comis ironia cinică de a-i fi dedicat această compunere nu altuia decît lui Al. Rosetti, fostul director al Fundațiilor Regale, caitate în care, de altfel, acesta i-a publicat *Joc secund* la Cultura Națională), de la Ion Barbu deci la, vai, Nichita Stănescu, liderul generației mele, care, pentru a-și politiza de circumstanță placheta de debut, a introdus în ea și o „antimonarhică”.

Deformarea imaginii

monarhiei românești continuă și azi, ba se poate spune că proporțiile acțiunii mistificatoare au atins acum, în anumite medii, paroxismul, din motive politice bine știute. Nu le mai amintesc. În aceste condiții, lucrarea publicistului Valentin Hossu-Longin este binevenită, chiar dacă nu poate contracara, ea singură, ce s-a întreprins, cu osîrdie și metodă, vreme de aproape cincizeci de ani, pentru compromiterea unei instituții care a reprezentat în România, după al doilea război mondial, ultima stavilă în drumul comunismului devastator adus în Europa de sovietici. Singură deci nu poate face prea mult, cartea lui Valentin Hossu-Longin, dar nici lipsită de însemnătate nu este, într-un timp cînd se pun atîtea piedici, din interese meschine, spunerii adevărului despre trecutul nostru național. Redactată într-un stil accesibil și atrăgător, adaptat cerințelor publicului larg cărui a fi este adresată, corect documentată și sprijinită pe ample citate din mari istorici și oameni politici români, cartea lui V. Hossu-Longin reface sintetic istoria românească din cei optzeci de ani în care au domnit cei patru regi ai noștri. O istorie în care monarhia s-a ilustrat prin mari merite, contribuind decisiv la impunerea României în rîndul țărilor europene prospere și deținătoare de reale libertăți. Vreau să subliniez că expunerea autorului este cel mai adesea neexaltată, neapologetică, lăsînd să vorbească faptele atestate documentar. Nu ascunde momentele dificile ale domniilor celor patru regi, situațiile dramatice, uneori extreme, de care au avut parte, erorile săvîrșite de unii suverani, în special de Carol al II-lea (dar relevă și merite ale domniei acestuia mereu tăgăduite, în special în domeniul sprijinirii culturii sau al înzestrării armatei).

Deoarece se întemeiază pe elocvența adevărului, autorul a simțit că nu are de ce să apeleze nici la stilul patetic nici, în alte situații, la cel al pamfletului, menținînd mai peste tot linia relatării sobre. A procedat bine. (Gabriel Dimisianu)

## „Noi, români” și Caragiale

CU TITLUL *Despre lume, artă și neamul românesc* a apărut recent o excelentă selecție din opera lui I.L. Caragiale, realizată de Dan C. Mihăilescu, volum din noua colecție: „Antologiile Humanitas”. Cartea nu intră în seria celorlalte antologii „Caragiale”, ea reprezintă o propunere de lectură de alt tip, posibilă numai după eliberarea de prejudecățile și clișeele legate de scriitor.

„... Nu înseamnă nicidecum că am urmărit reliefarea unui Caragiale «mai serios», «mai patriot» sau «mai profund» decît îl arată carnavalescul comediilor, al *Momentelor* și al «mof-turilor» sale” - afirmă Dan C. Mihăilescu într-un concis și elegant articulat *Cuvînt înainte*, adăugînd și explicația: „Pentru simplul motiv că, pentru noi, Caragiale așa și ESTE: serios, patriot, profund” (11). Este firesc așadar ca textele selectate să nu fie dintre cele citate pînă la tociere, ci să fie alese din zonele mai puțin cunoscute ale scrierilor caragieliene și anume din jurnalistică și din corespondență.

Grupate în două mari capitole cu titluri alese de antologator: „Eu, crescut la școala scepticismului...” și *România: o scrisoare pierdută?*, fragmentele alese sînt precedate de o întrebare din publicistica lui Caragiale la care întreaga carte încearcă să răspundă: „Sîntem, ca neam, în faza de copilărie, de tinerețe, de bărbăție, sau îmbătrînim fără învățatură de minte?” (15) Nici concluzia nu lipsește: „Nu, hotărît; neamul acesta nu e un neam stricat; e numai nefăcut încă; nu e pîn-acuma dospit cumsecade” (134). Citatele alese de Dan C. Mihăilescu se strîng într-o coerentă imagine-ogîndă a vieții și problemelor noastre de cea mai strictă actualitate. Există o adevărată magie a felului în care antologatorul își găsește și își ordonează fragmentele (operație care cu siguranță nu e la îndemîna oricui) astfel încît acestea să reprezinte în același timp și partea și întregul, asemenea bobului de rouă în care se reflectă lumea (imaginea apare, surprinzător, într-un fragment caragialian, deși o cunoaștem mai bine din proza eminesciană). Fie că citim cartea ca pe una de cugetări sau de confesiuni, fie că o citim ca pe o scrisoare sau ca pe un cotidian de actualitate ea ne obligă la reflecție și reacție. Dăm un singur exemplu, aproape la întîmplare,



I.L. Caragiale, *Despre lume, artă și neamul românesc*, Ediție și Cuvînt înainte de Dan C. Mihăilescu, Ed. Humanitas, București, 1994, 136 p., 1400 lei.



pentru că absolut toate citatele ar trebui și ar putea fi reluate aici: „Noi, români, sîntem o lume în care, dacă nu se face ori nu se gîndește prea mult, ne putem mîndri că cel puțin se discută foarte mult” (80). (Ioana Părvulescu)

## Tot modernistii...

VOLUMUL semnat de Carmen Firan și intitulat *Negru pur* ar putea foarte bine să treacă drept o antologie a poeziei moderne. Vocile principalilor reprezentanți ai modernismului pot fi recunoscute în această carte care are drept principal merit tocmai calitatea de a-i pune laolaltă. Lipsa de originalitate a poeziilor incluse în acest volum e izbitoare: oriunde am deschide cartea, imediat de de-aia vă te întîmpină imediat, dar nu cred că e vorba de o imitație conștientă și eventuale livrescă (parodică sau supercultivat care a înțeles că pînă la urmă totul e literatură și deci se resemnează. Carmen Firan pur și simplu gîndește în paradigmă Bлага, Nichita,



Carmen Firan - *Negru pur*, Editura Albatros, București 1994, 56 p., 1500 lei

Doinaș etc., cu o seninătate și o naivitate de școlăriță îndrăgostit de modelele și idoli din manual. Iată o mostră tip Bлага: „De-atîta teamă și îngălbenire/liniștea se trage printr-un fir/țuitor, subțire/alunecă siluete pe un patinoar fumuriu/ceața înaltă singurătăți în pustiu/morții ne urmăresc pe stradă/alergăm umăr lîngă umăr/noi tot așteptînd ca morții să cadă/de-atîta galben și putreziciune/numele sînt înlocuite cu nume/ne întorcem privirea spre degetul rece/spre un alt petrece” (*Același destin*). Nu comentez replica eminesciană a acestor poezii, pentru că e limpede că în intenție ei e totuși vorba de o intenție artistică, de un efect calculat, dar în privința tonului de fond al versurilor, mi se pare că el e reconstituit cu atenție după pe... nimic, pe un fals mesaj, pe o falsă semnificație. Cele mai multe dintre poeziile acestor volum respectă

tiparul acesta al formei inutile, al apăsătorului înșel, ele nefiind însă decît niște sume de sonorități foarte plăcute. Și în felul acesta ajungem la principalul merit al poeziei, care știe să scrie frumos, chiar dacă s-ar putea să nu știe exact de ce o face. Toate versurile ei au o curgere lină și ușor melancolică, o armonie discretă care vine din melodiile simple dar perfect executate. Oricît de vag și de banalizat ar fi termenul de poezie feminină, cea scrisă de Carmen Firan îl inspiră, în sensul lui cel mai bun cu putință. Ca formă, fie ea și goală, poezia semnată de Carmen Firan este o experiență plăcută. (Andreea Declu)

## Preistorie și amurg

NU mai departe de luna trecută, cu ocazia întîlnirilor și colocviului despre postmodernism ținute la Universitatea din București și pe terasă Teatrului Național era deplînsă lipsa studiilor românești în domeniu, a discuțiilor pertinente și făcîndu-se constatarea deloc mulțumitoare că termenul s-a cam vulgarizat mai peste marginile îngăduite. La această critică răspunde cu o remarcabilă promptitudine cartea lui Dan Grigorescu *Între cucută și Coca-Cola. Note despre amurgul postmodernismului*. Întîiul merit al ei e urmărirea sagace a ideilor-titlu ale postmodernismului pe temeiurile filozofiei culturale de tot fel și înseamnă fluturarea lor stridentă, à la mode.

Tezele principale ale postmodernismului sînt confruntate cu contextul cultural din care s-au propagat și pe care tindem de cele mai multe ori să-l eludăm în favoarea unor scheme didactice simpliste, de dragul demonstrației, care opun, să zicem, modernismul postmodernismului. Și aceasta fără a băga de seamă că tocmai contra de seamă principiul recuperatoriu al postmodernismului, pe care îl silim astfel să renunțe, iată, cel puțin la avangardă, deși ecloziunea postmodernismului e contemporană cu fenomene culturale ca resurrecția avangardei și ma ile ei expoziții, cu noile modisme. Andreas Huyssen, de pildă, trecînd în revistă anii '60 vedea cum „avangarda s-a ridicat ca un phoenix din propria cenușă și visa să zboare spre noile hotare ale postmodernismului”. De aceea, într-o lectură genealogică a fenomenului, ca aceea practică de Dan Grigorescu, postmodernismul reprezintă o sinteză a modernismului, avangardei și formelor de cultură populară într-un nou sistem de relații reciproce și configurații ale



Dan Grigorescu, *De la cucută la Coca-Cola. Note despre amurgul postmodernismului*. Editura Minerva, București, 1994, 257 p., 1300 lei.

discursului. „Poate că paginile de pînă acum, se spune în carte, nu ar avea dreptul să fie privite decît ca o descriere a preistoriei postmodernismului. La drept vorbind, termenul a căpătat abia în anii '70, cînd în aproape toate țările europene și în Statele Unite descrierea artei, literaturii și arhitecturii din deceniul precedent își deriva terminologia din retorica avangardei și din ceea ce unii au numit «ideologia modernizării». Și nici nu cred că se comitea o eroare foarte gravă dacă se schița o asemenea relație de continuitate”.

Lăsîndu-l pe cititor să urmărească aceste spectaculoase filiații, „locul principalelor mutații înregistrate de un concept în evoluția lui istorică”, pentru că, nu-i așa, fiecare concept „spune o poveste”, să dăm curs unei întrebări care se însinuează încă din titlul cărții - de ce, așadar, „Note despre amurgul postmodernismului?” E vorba întîi despre amurgul (ca temă) a postmodernismului, despre amurgul mîturii, al semnificației, al cronologiei, despre Apocalipsul pe care postmodernismul și-l instituie ca temă, plăcîndu-i să se înfățișeze ca un aparat gol de televiziune,

„sau dimpotrivă, aparatul de televiziune la care s-a stins imaginea, iar sunetul, pus la maximum, sfișie auzul”. Dar e vorba și de amurgul postmodernismului, pentru că, poate, spune Dan Grigorescu, arcul lui Ulise se află totuși în palatul din Ithaca, dar nu e încă de folos nimănui, pentru că nimeni nu are vrema să-l încordeze, în vreme ce el rătăcește încă pe mări...” (Romanța Constantinescu)

## Un best-seller franțuzesc tradus cu promptitudine

FRANÇOISE XENAKIS (soția celebrului compozitor) este binecunoscută în Franța, patria sa, ca eseistă și mai ales ca romancieră. Este binecunoscută, de altfel, și în numeroase alte țări (optsprezece volume i-au fost traduse pînă în prezent în douăzeci de limbi), dar nu în România. Publicul român nici n-a auzit de cărți ca *Elle lui dirait dans l'Isle*, *La Natte coupée* sau *Zut on a encore oublié Mme Freud*, bine vîndute în alte părți ale lumii. În 1993 a apărut la Paris un nou roman de Françoise Xenakis, *Attends-moi*, care a cunoscut imediat un reamarcabil succes de public. În mai puțin de un an romanul se publică, iată, și la București, prin strădania unei edituri particulare. Este, poate, momentul lansării populare a scriitoare și în țara noastră.

Romanul *Așteaptă-mă* are un subiect de un violent romantism, deși „acțiunea” se petrece în plin secol douăzeci. Este vorba despre o tînară dintr-o familie de oameni simpli, o „sălbatică”, capabilă de trăiri intense, care se îndrăgostește de un bărbat stilat. Acesta - mai mult jucându-se cu cuvintele, deși în felul său o iubește și el sincer - face cu ea un legământ: acela dintre ei doi care încetează să fie omorât

de celălalt. Bărbatul trădează, bineînțeles, cel dintîi iubirea, iar femeia, lipsită de umor, îl ucide. La proces, asasină contrarietate, întîi prin tăceri inexplicabile, iar apoi prin confesiuni care îi obligă pe magistrați să-și regîndească propria lor viață afectivă. Deși achitată, femeia se sinucide. Toate acestea nu sunt povestite pur și simplu, ci reprezentate prin monologuri interioare, care interferează cu replici ale personajelor date la lumina zilei și cu relatări propriu-zise ale vocii narative. Scriitoarea folosește un întreg registru stilistic - de la un mod de exprimare metaforic la limbajul juridic și de la fluxul continuu al gândirii asociative la „repetiții” vieții sexuale -, dar în fiecare variantă - lasă, cu consecvență, frazele neter-



Françoise Xenakis, *Așteaptă-mă*, roman, traducere din limba franceză de Alexandrina Mihai, București, Ed. Universal Dacia, 1994, 160 p., 1950 lei.

minante. Tocmai de aceea, labirintic. Tocmai de aceea, versiunea românească realizată de Alexandrina Mihai (o traducătoare experimentată, care nu se află la prima aventură de acest fel) reprezintă o performanță. Un roman care s-ar fi citit cu dificultate dacă ar fi fost tradus de cineva fără imaginație lingvistică, se dovedește a fi, datorită Alexandrinei Mihai, la fel de captivant în limba română ca în limba de origine. (Al. Șt.)

## Cărți primite la redacție

- Ion D. Sirbu - *TRAVERSAREA CORTINEI*. Corespondență cu Ion Negoitescu, Virgil Nemoianu, Mariana Șora. Prefață de Virgil Nemoianu. Ediție îngrijită de Virgil Nemoianu și Marius Ghica. (Editura de Vest, 542 p., 2300 lei).
- Haig Aterian - *CEALALTĂ PARTE A VIEȚII NOASTRE*. Ediție îngrijită de Arșavir Aterian. Studiu introductiv de Florin Faifer. (Institutul European, 228 p., 2300 lei)
- Ioan Constantinescu - *DON JUAN sau ÎNTOARCEREA LA DRAGOSTE*. Teatru (Editura Junimea, 212 p., 1900 lei).
- Marin Mincu - *TEXTUALISM & AUTENTICITATE*. Eseu despre textul

poetic III. (Editura Pontica, 244 p., 1500 lei).

• Miko Ervin - *ACASĂ ÎN EUROPA*. Note de călătorie. (Editura Dacia, 176 p., 650 lei)

• Iosif Sava - *JURNAL PE PORTATIV*, vol. I, Editura Roza Vînturilor, 298 p., 3200 lei.

• Pia Brînzeu - *ZILE ȘI SEMNE*. Prezentare de Mircea Mihăieș. (Editura Excelsior, Timișoara, 164 p., 2000 lei).

• Sandu Stelian - *ATHARVA SÎNGELUI*. Versuri. (Editura Symbol, 62 p., 800 lei).

• Emilia Dabu - *FLOARE ALBĂSTRĂ*. Versuri. (Editura Senin, București, 68 p., 495 lei).





# Dora PAVEL

## Frica

I  
Și cum să scap cinismului ei dacă nu  
probind mărturisirea fără margini  
structurile finite care nu se văd  
emanațiile fictive de la care nu-mi pot  
lua ochii?

să risc proferind la rădăcinile unui  
poem:

o structură care nu se schimbă este  
frica

(vehicul mort)  
un perpetuu instigat orgoliu  
răspunzind în timp  
nesăbuitei tentații de a mă răscumpăra  
pe mine-tot pe mine,tot aceeași.

II  
așa cum trupul dovedește servitate  
locuind prelungind  
imaginea propriei sale crucificări

ea - frica - își pune în mișcare ultimul  
resort

- o mică libertate -  
așteptând să ne-oboască.

insinuându-se mereu mai  
aproape, în cerc, hăitându-ne  
(degetele ei malaxau violent cearceaful)  
scăpând ca prin minune în ultimul  
moment, sciind

(cățelușă cu ochi vii rotitori - frica)  
apoi iarăși gudurindu-se (pe brinci)  
conturându-se

(era - firește - semnificativ, inima  
sompțuoasă etanșă  
se lasă urnită pas cu pas de gheara ei  
ca de o

mină expertă fluidă)  
ondulindu-se ca papucii noștri de  
casă în dinți

ea - frica - și măștile sale minuscule în  
negru și negru

(preludiu orb domestic stridența  
primelor temeri

încurcându-ne gesturile)  
o mască de măști ca pleoapele  
împreunate la mijloc

(pietrificate)  
ale unui întreg furnicar de oameni orbi  
venind în cerc venind

apropiindu-se de zid, izbindu-se

aștea articulații ale lumii nocturne  
(ușor excentrice - remarcile ei ca un  
coșmar cosmic preexistent)

aștea vicleșuguri dezvăluiri desperate  
ca niște  
procesiuni triumfale răsucindu-ni-se  
cu carele de bronz

peste piept  
frica - omul acuzatoriu al cavernelor  
conducându-ne afundându-ne  
prin acest nesfârșit coridor de uși  
glisante

(inima, tiparul ei cald fraged sărind  
încă pe trotuar)  
printre aceste tendoane verticale  
așteptându-și

nemișcate morții

baldachinele risul tăcerea exaltarea

acompaniamentul stridența degetelor  
sale asmuțite orbește  
contorsionările zvicnirile de adevăr  
ca șarpele indoctrinat  
dansind cu spatele la noi, detaliu  
exhibând

(de cranii) fragmente de carburi și  
matase neagră pulsind  
febril liberator în punctul lor luminos

pata albă scîrnăvă de care ține frica -  
frica -

și pe care o vezi ridicându-se în umbră  
în capul oselor ca  
un mort nemort tăind aerul cu  
mandibulele

(inima, tiparul ei cald fraged  
zbatându-se fără scăpare în  
aerul levit ca o culoare în plin negru  
bucățile uriașe de aer cizind cu  
zgomot foarte aproape de ea  
bulucind-o îmbrincind-o:

spatele ei nemișcat în întineric)  
brațele cresc lungi pînă la talpă  
(e o beznă lunecos-incestuoasă)  
în camera de hotel acompaniamentul  
elasticitatea degetelor

asmuțite orbește  
degajarea  
mărturisirea primară în jurul  
buzelor noastre dansind

apoi - fără să o întrerupă - degetele  
morții venind peste ea  
spulberind epiderma conturată cu  
negru în zona reînțarcerii  
noi cu măștile noastre minuscule în  
negru și negru

preludiu orb domestic nou format al  
pîndei:  
rana lăsată să dospescă vibrează

vibrează vitrinele cupele (în gîtej

pulberi de  
miazănoapte mascată - onsele)

e o beznă lunecos-incestuoasă

brațele cresc lungi pînă la talpă  
o pelerină uriașă cu aripi umflindu-se  
circular - frica

răzbătind prin buzunare  
consumînd tot aerul din încăpere  
(consumînd)

e o beznă lunecos-incestuoasă  
în camera de hotel dinții trofeului  
hidros decupat în perete  
sîngerează

III  
erezie dureros experimentată  
facerea la loc a fricii  
după o scurtă dislocare

ea schiind dezinvoltă un cuvînt,  
ipotetic cuvînt  
dănuind îndrăcit - dar abia că atinge  
peretele - pe

perete, în dreptul capului  
(ea pornind singură discul)

ea - frica - din nou pîndindu-mă,  
urmărindu-mi mișcările,  
observînd cît de identice sînt ele cu  
ale șarpelui de hîrtie pe care tot ea,  
în beția cunoașterii totale și  
nesfîindu-se nici un moment (atît de  
neschimbată

găsindu-mă cu vremelnicile mele  
intacte),  
mi-l incolăcise pe după gît și mai  
departe, deasupra mea,  
după tăbia pragului  
și șarpele șuiera și el legîndu-se din  
toate încheieturile

într-un anume fel cumplit  
dezînat întretăiat (eu pornind  
singură discul)

aproape un conflict - aș fi spus  
degetele fricii trudeau deja în  
capcana acelei

intimități delicate  
asamblînd la vedere obloanele  
meningelui ei cald  
(o revenire în forță a coșmarului:  
„cine poate să-și salveze pielea“  
masacrarea oricărei garanții privind  
trezirea în siguranță)

claua de păr verde, ierburile pietroase  
rotindu-se  
și din ele - reconstituit în memorie -  
șarpele dorinței

în capul mîneții mele fișnind filfînd  
ca un ecou  
spre mine iar întinzîndu-se:  
mădușeala lui acră în aplauzele  
fanaticilor zburînd

aproape un conflict - aș fi spus

o pală de curent intra deja pe sub  
dreapta, o ușă dublă,  
eu sîngeram deja explicit, fără  
menajamente  
(cîțiva prieteni care se string, cîțiva  
curioși

opriți locului),  
în spațiul rezervat aceluia cuvînt,  
ipotetic cuvînt dănuind îndrăcit -  
dar abia  
să atingă peretele - pe perete  
în dreptul capului

ea pornind singură discul

IV  
eu mă întorc la frica mea eu mă întorc  
pe fața ei călcînd crispat ca pe un  
mort ca pe-o  
oglină-ncovoiată  
(opreliștea, jacheta foarte largă  
rostogolindu-ne pe scări)

pe pielea ei călcînd ce-a coborît la dus  
încet din trupul meu  
cădelnișind dezastrul întîm  
grotescul însiropat al venelor  
(funcțiile lor curente: sleirea strana  
dictoanele

- argintăria maternă care ne precede -  
pururi pompate mecanic)  
un convoi de sipete goale în pustietate  
marșăluind

adevărata pîngărire e că revin la ea  
revin mereu  
pentru a nu pierde nimic din judecata ei

zdrênțuita tremurătoarea îngăduita  
frică

malajul spart măruntaiele strigoi ei  
incandescenti  
stîngindu-mi-se la picioare mă-nflorau și  
atingîndu-mă se regăseau proliferînd  
imitînd arta umană forma ambiguitatea  
credința în cele sfînte ideea

subteranele înșelătoria greața  
(turnurile-i spirituale:  
ierburile de ghips rămase între dinți)

dilema

semnul incert pe care îl face capul  
nostru zăvorât

silit să se prăbușească

(sub ochi pung  
'e ornamente  
obositoare adînci)

adevărata pîngărire e că revin la ea  
revin mereu  
pentru a nu pierde nimic din măreția ei  
(buza-i de jos sîrtecată salută)

zdrênțuita tremurătoarea îngăduita

din acel sunet stîns de craniu vechi  
zdrobit de

toarta unui vis  
zidindu-mi apărarea

Născută în 29 iunie 1946, la Sintandrei-Deva. Licențiată în Filologie la Cluj (1969). În prezent, redactor la Studioul de Radioteleviziune Cluj.

Debutează cu poezie, în 1972, în revista *Steaua*. Publică versuri în revistele: *Tribuna*, *Steaua*, *Contrapunct*, *Apostrof*, *Contemporanul* - *Ideea europeană*. Debut editorial cu placheta *Ante scriptum*, în volumul colectiv *Alpha '84*, Editura Dacia, 1984. În 1989, îi apare, tot la Editura Dacia, volumul de versuri *Narațiuni întîmplătoare*. Este inclusă în antologia *Young poets of a new Romania*, Forest Books, London, 1991. Are sub tipar, la Editura Dacia, volumul *Poemul deshumat*.

„Programatic, Dora Pavel scrie o poezie elaborată, minuțioasă, în care fiecare cuvînt și fiecare vers joacă rolul unei pietricele de mozaic ce poate schimba sensul scontat al întregului. Poezia ei constituie, deci, reziduu verbal care rămîne de pe urma cenzurării intenționate, pudice, a unei originare dorințe de mărturisire. Modalitatea sa lirică nu este una a dezvăluirii, ci una a ascunderii, a disimulării.“ (Marta Petreu).

„O sensibilitate aparte, de tipar sceptic, asociată unei lucidități necruțătoare, scormonind pînă la ultima semnificație miezul existenței, cu ceva de dialectică sartriană în gîndire și în reprezentări, într-o modalitate discursivă de exprimare, incitantă prin fondul de reflecție și expresivă prin adecvare, acestea sînt virtuțile poetei și ale poeziei scrise de ea.“ (Laurențiu Ulici, 1985).



TIMOTEI CIPARIU  
IPOSTAZELE  
ENCICLOPEDISTULUI



Mircea Popa - Timotei Cipariu.  
Ipostaze ale enciclopedistului  
Editura Minerva, 1994.

**C**A UN BUN ARDELEAN cum este, dl. Mircea Popa și-a consacrat investigațiile sale de istoriografie literară fenomenului transilvan. Dintre lucrările sale, pe lângă învățatele ediții selective (adeșa tematică) și eseuri, aș aminti două monografii care mi-au reținut atenția. Acea despre Ilarie Chendi (1973) și Ioan Piuariu-Molnar (1976), serioase, învățate, recuperatoare în sensul final al termenului, și bine scrise. E în ordinea firească a lucrurilor să ne fi dăruit o carte despre o altă personalitate transilvană. De astă dată se ocupă de opera eruditului Timotei Cipariu. Nu e o carte doctă, cu aparat și trimiteri ci, mai curînd, un eseu, ordonat, pe secțiuni, despre opera și activitatea marelui cărturar. Aceasta pentru că lucrarea fusese scrisă pentru colecția de la Editura Minerva „Introducere în opera lui...” care avea cerințele ei, cum să spun?, de lejeritate în tratarea subiectului. Între timp, colecția aceea și-a încetat apariția, cartea d-lui Mircea Popa ieșind în lume într-o formulă cu copertă independentă. Dar seriozitatea autorului nu e dezmințită nici aici, analiza pe secțiuni (filologul, istoricul literar, scriitorul, folcloristul, luptătorul politic etc.) oferind o imagine potrivită despre ansamblu iar capitolul „biografie interioară” e un portret, lucrat atent, despre autorul studiat. Fapt este că după mai vechile și îmbătrînitele studii despre Cipariu ale lui Ilie Dăianu și Ștefan Măngiulea și chiar cel al lui G. Em. Marica (1977-1978), cartea d-lui Mircea Popa e o lucrare modernă, așteptată, și, de aceea, foarte utilă.



PĂCATELE LIMBII

de Rodica Zafiu

ÎN LIMBAJUL comentariului sportiv, jocul e interpretat de multe ori prin intermediul modelelor metaforice care evocă alte domenii: în primul rînd, desigur, războiul (luptă, atac, eroi...); destul de des arta (scenă, spectacol, protagoniști, regizor...), apoi tehnica, mecanica (motoare) și chiar (indirect, prin conotațiile unui cuvînt încă la modă, preluat probabil cu acest sens din franceză dar bine integrat „limbii de lemn” publicistice: prestație) - administrația. În parte, analogiile sînt conservate în clișee și în cuvinte împrumutate domeniului care servește de model; în rest, sînt produse ad-hoc, în continuarea celor deja existente și cu mai mică sau mai mare investiție de fantezie. Cronicarii sportivi sînt destul de des tentați de metaforele în lanț, intersectînd domenii diferite și producînd adevărate abuzuri alegorice. În relatarea unuia dintre recentele meciuri de fotbal ale campionatului mondial sînt combinate, de pildă, metafora militară cu cea de sursă tehnică: „ai noștri (...) s-au mobilizat”; „a fost (...) un general cu mult sînge rece care nu a permis «locotenenților» săi să joace la ofsaid”; „a condus ariergarda”; „absorbea mingile (...) și

Firește că intenția programatică este, și aici, vizibil recuperatoare. Intenția e de înțeles și chiar demnă de stimă. Periculos cu totul ar fi fost acest program dacă intenția recuperatoare ar fi prejudiciat spiritul critic. Cu unele excepții, spiritul critic e prezent și activ, disociind adesea cumpănit valorile de eșecuri sau erori.

Marele dascăl de la Blaj (1805-1887), descendent al învățătorilor Școlii ardelenne, a fost o personalitate extraordinară, la care enciclopedismul cuprinderii umanoarelor a impresionat și impresionează încă. Știa de toate temeic și se ilustrase strălucit în filologie, folclor, literatură, ca autor de manuale și tratate, militant pentru apărarea drepturilor politice ale românilor din imperiul habsburgic, inițiator și conducător de gazete, editor. Și, culmea, acest enciclopedist care înfricoșă efectiv prin vastitatea și profunditatea cunoștințelor sale, fusese, de fapt, un autodidact. După absolvirea gimnaziului, n-a trecut, ca studii, de audierea unui an (1821) a cursului de filosofie și trei ani (1822-1825) al celui de teologie, amîndouă, firește, la Blaj. Dincolo de „mica Romă” n-a izbutit să studieze, în vreo universitate apuseană, cel ce a devenit, imediat după anii de învățătură, profesor la Blaj. Aici, printr-o muncă uriașă și o putere de autodisciplină rară, a acumulat, apoi, tot ceea ce a știut ca nimeni altul. Cunoștea paisprezece limbi (greacă, latină, ebraică, arabă, siriană, turcă, persană, spaniolă, italiană, germană, engleză, maghiară), era specialist în filologie, în orientalistă, în epigrafie, în descifrarea plăcilor cerate înecst marele Th. Mommsen s-a deplasat la Blaj pentru a-i cere consilii. A dorit să întreprindă o călătorie în Turcia pentru adîncirea cunoștințelor orientalistice. N-a ajuns decît la București, de unde formalități vamale l-au împiedicat să plece mai departe. Neputînd călători și, mai ales, să frecventeze mari biblioteci din Europa, și-a alcătuit, cu mare cheltuială de energie nervoasă și materială, o proprie bibliotecă, extraordinară, la care au apelat și alții. Acest învățat, care a fost toată viața profesor de filosofie și teologie la Blaj, (hirotonisit preot în

1827, a îndeplinit funcțiuni de prelat în ierarhia bisericii greco-catolice blăjene), a fost o făptură cuminte și moderată. În conflictul cu episcopul Lemeni (1841-1845) a fost, mai curînd, un acomodat, neasociindu-se luptei deschise angajate de colegii săi (Bărnăuțiu, Moldovan etc.). Avea nevoie, pentru studiile și lucrările sale, de liniște și împăcare, voind să și-o asigure ferindu-se de dispute cu mai marii săi ecleziastici și chiar cu factorii politici. Fusese un liberal care, la început, nu agrease radicalismul militant politic al pașoptiștilor. El, care, în 1847, întemeiasse revista *Organul luminării* (prima gazetă românească scrisă cu alfabet latin), credea că numai luminismul este rostul său cărturăresc și patriotic. Și-a dat seama, curînd, că singur iluminismul nu e suficient și, în revoluția românilor din Transilvania anulului 1848, a stat alături de colegii și prietenii Simion Bărnăuțiu, Ioan Maiorescu, Avram Iancu, G. Bariț, A.T. Laurian, Andrei Șaguna, Vasile Rațiu. A participat, firește, la marea adunare de la Blaj (3/15 mai 1848), căpătînd demnități conducătoare, desemnat să facă parte din delegația trimisă la Viena pentru a pleda în fața împăratului cauza românilor. Dar, are dreptate dl. Mircea Popa, Cipariu prefera și în aceste acțiuni militante roluri de plan secund și de eminență cenușie. Cînd înfrîngerea revoluției s-a întrevăzut, și împăratul a promulgat uniunea între austrieci și maghiari în dauna, din nou, a drepturilor românilor, Cipariu se reîntoarce la Blaj continuîndu-și activismul cultural și științific. Nu părăsește Blajul pentru a trece, definitiv, în Moldova sau Țara Românească. Rămîne la locul său (deși, în timpul revoluției, i se prăduise din bibliotecă) și se cheltuiește, adînd, în scrierile sale pentru gazeta pe care o conducea, în cea a lui Bariț (*Foaie pentru minte, inimă și literatură*), întemeind, în 1867, vestitul *Archiv pentru filologie și istorie* sau în marile sale opere (*Chrestomație sau Analecte literare din cărțile românești, tipărite și manuscrise, începînd de la secolul XVI pînă la al XIX-lea*, 1858; *Principia de limbă și de scriptură*,

1868; *Elemente de poetică metrică și versificațiune*, 1860). Poate cu excepția ultimei lucrări, celelalte sînt, de fapt, alcătuite din studiile și articolele publicate în gazetele sale sau cea a lui Bariț. Cine ar putea spune că n-a procedat cumirte? A rămas, de pe urma lui, mai mult decît după cea a colegilor săi ardeleni pașoptiști (Ioan Maiorescu, chiar Bărnăuțiu). Și asta nu numai pentru că știa, indiscutabil, mai multă carte, dar și pentru că și-a apărât rostul său de dascăl blăjean, unde și-a continuat, deloc tăcut, exegezele și luminismul cultural (a condus cîteva decenii tipografia din Blaj, publicînd sute și mii de cărți și manuale).

Epoca și-a pus pecetea pe opera și cugetarea sa. Era, la noi, la mijlocul secolului trecut, perioada aurorală. Nu numai enciclopedismul său structural, ci și faza de început l-a conformat pe Cipariu ca un sincretist. E un sincretism nu numai al disciplinelor ci și al valorilor. Filologia, în care a excelat cu precădere, se îngemăna, la Cipariu, cu istoria politică și cu cea a limbii. Altfel spus, procesul etnogenezei românilor ca popor nu se putea clarifica fără studierea combinată a istoriei politice, a limbii și chiar a literaturii orale (folclorul). Nu vreau să spun că n-a deosebit între discipline. Dar a socotit necesar să le folosească deopotrivă și laolaltă pentru detectarea adevărurilor spre care aspira. Că astăzi o astfel de metodologie nu mai e utilă e adevărat. Dar, la vremea lui, își avea, desigur, rațiunea ei de utilizare. Firește, deși atît de învățat, n-a fost ferit de erori. Unele mari și vestite, cum a fost apărarea etimologismului într-o perioadă cînd se puneau fundamentele ortografiei limbii române. A avut, desigur, intuiții remarcabile în domeniul filologiei, relevînd că la originea limbii noastre se află nu latina cultă ci aceea vulgară, vorbită de soldații romani deveniți coloniști. Dar asta nu justifică teoriile sale neproductive despre modul cum ar trebui statuată ortografia română. Etimologismul său latinizant poate că nu e atît de excesiv ca al lui Massim și Laurian. Dar deficient, prin obstinare, a fost. Și de nu era mintea clarvăzătoare, ordonată și practică, a lui Titu Maiorescu, fonetismul luminat n-ar fi izbîndit atît de repede și decisiv. Și lupta a durat din 1866 pînă în 1904. Dreptatea a fost, aici, a lui Maiorescu fiul și nu a colegilor părintelui său care au suferit, pe acest tărîm, o înfrîngere meritată, administrată fără menajamente de marele critic, legiuitor și în materie de limbă.

Cartea d-lui Mircea Popa despre Timotei Cipariu e o restituire analitică, cum spuneam, stimabilă. Mai semnaleză, acum, într-o vreme cînd investigațiile de istoriografie literară par să treacă printr-o criză de acută hemiplezie, că rostul lor n-a încetat, ci dau semne de reanimare îmbucurătoare.

Metafore sportive

le *catapulta*” etc. („Tineretul liber”, 81, 1994, 3; sublinierile sînt aparțin. Se observă cum termenii adoptați deja pentru a descrie un joc („a catapulta”, „ariergardă”) sau chiar, mai general, o atitudine ofensivă („a se mobiliza”) permit ca analogia să fie dusă mai departe prin metafore mai puțin uzuale și mai clar militare („general”, „locotenenți”). Analogiile tehnice sînt încă mai specifice: „Dan Petrescu și Gică Popescu au fost două *veritabile pistoane*, care țîșneau în atac...”; „dacă cei doi au fost pistoanele motorului, atunci cu siguranță Hagi a fost *«aprindearea»*. Explozia a sosit de la Răducioiu (care n-a jucat chiar ca o... *bujie*)”. Combinația de generali și bujii atestă, în doar cîteva rînduri de text, o greu suportabilă dorință de ornare.

Domeniul sportiv acceptă, în principiu, mai puține modele metaforice din partea celui politic; mai curînd i le oferă acestuia pe ale sale, mai populare și deci mai accesibile. Nu e vorba doar de cuvintele și expresiile intrate deja în limbajul familiar - a o da în bară, a fenta, a dribla („driblatul impozitelor” - „Evenimentul zilei”, 136, 1992, 3) ori în cel standard: *concurrent* („cei 6 concurenți pentru Cotroceni” - „Adevărul”, 195, 1992, 3), a da startul („Guvernul a dat startul: astăzi începe campania electorală” - „România liberă”, 702, 1992, 1) - ci de unele

expresii special adaptate politicului - „mingea - spune dl consilier - este acum în terenul primarilor” („România liberă”, 1167, 1994, 9); „mingea să fie pasată de la un minister la altul” („Adevărul”, 277, 1992, 3) - și chiar de inovații destul de curioase: „în politică, la fel ca și în fotbal, *bila de vot este rotundă*” („Adevărul”, 295, 1994, 2). De fapt, istoria transferurilor de interes, de mod de percepție și de limbaj între sport și politică e mai lungă și mai complicată. S-a observat deja că sportul a funcționat, în regimul comunist, ca o zonă de refugiu în care se mai păstrau unele elemente de normalitate și de libertate. S-a spus, pe drept cuvînt, că în decembrie 1989 experiența stadioanelor a oferit unele modele de comportament și de limbaj: solidaritate, drept de a huidui, slogan produs spontan. E interesantă, acum, și mișcarea inversă: sloganuri politice sînt preluate și adaptate în limbajul suporterilor sportivi, modele și obsesii politice influențează comentariile asupra jocului și asupra reacțiilor la victorii și la înfrîngeri ale echipei naționale. Limbajul sportiv începe să absoarbă și el modelul politic: de la slogan („Hagi președinte”) la desemnarea fotbalistilor ca „ministru de externe”, „corp diplomatic” etc. („Evenimentul zilei”, 613, 1994, 6).



O carte despre Cipariu



# Tot despre problema criticii în comunism

ÎN MAI MULTE articole, dintre care unele publicate și în *România literară* în ultima vreme, am semnalat situația criticii literare românești care în comunism, cu larga toleranță de sus, și-a regăsit la un moment dat ceva din vechiul ei rol în domeniul specific, refăcând în bună măsură experiența criticii interbelice pe care marxismul impus tiranic după 1948 o întrerupsese aftea amar de vreme. Critica a fost îngăduită și i s-a îngăduit o oarecare libertate; împrejurarea aceasta, de mirare în cadrele comunismului, se explică și prin aceea că ea constituia o tradiție a culturii românești, care a fost recuperată de-a valma cu altele, dar mai ales prin faptul că Ceaușescu nu era un ideolog, nu-și dădea seama de importanța ideologiei și se mulțumea cu reflexe de aprobare și formule laudative, vociferate mai curând decât raționate.

Necesitatea de a racorda critica românească la standardele lumii civilizate putea să fie un punct în programul comunist mai recent, deși spiritul adevărat al criticii și libertatea absolută nu erau îngăduite. Un studiu doct sau arid, pur formal sau de paradă metodologică, avea toate șansele să apară într-un tiraj restrâns, ce-i drept, dar să apară, căci era fără urmări reale pe planul disputei de valori. Era terenul „ferm” pe care o serie de spirite non-artistice au crezut a-l fi descoperit, ocolind marxismul care nu putea decât să te compromită în ultima vreme, dacă te mai lăsați contaminat de el. (De altminteri, cred a putea afirma că în ultimii 25 de ani de comunism nu există carte de critică literară care să cuprindă, nici măcar în prefață, vreun citat autoritar din clasicii marxism-leninismului, ceea ce în perioada tiraniei inițiale, 1948-1956, era obligatoriu pe fiecare pagină).

Această marjă de libertate, pe care critica și-a cucerit-o sau pe care puterea i-a concedat-o, a fost neconținut încălcată nu doar de cei care voiau să i-o restrângă, ci și de cei care

înțelegeau să se folosească de ea doar pentru ei înșiși și pentru susținerea unei direcții proprii, fără să-și dea seama că baza criticii e libertatea, o libertate cu atât mai demnă de acest nume cu cât e mai largă. De aceea, impunerea unei singure orientări în critică (tendință fundamentală a spiritelor științiste, de toate soiurile, a dogmaticilor și deținătorilor exclusiviști ai adevărului) însemna anularea ei; proslăvirea cîte unei personalități (de altminteri foarte merituose) de la T. Maiorescu la G. Călinescu (proclamat „divinul critic”) au fost acțiuni anticulturale, acte de trădare comise chiar de critici împotriva criticii.

Și nu întîmplător am pomenit de cei doi: G. Călinescu, un scriitor prin toate fibrele și prin tot scrisul său, opus comunismului (ca și Camil Petrescu, de altfel), a avut un statut privilegiat *per absurdum*; i s-a concedat un rol, fără să i se recunoască (sau măcar: cunoască) opera efectivă, i s-a folosit abuziv prestigiul, dar a fost considerat un eretic; i s-a asigurat o imunitate postumă, după ce în viață i se frînsele destinul. Prin contrast „cariera” lui Maiorescu mi se pare mult mai pilduitoare pentru ceea ce a fost critica în comunism, în condițiile culturii noastre. La început criticul a fost osîndit și exclus; fusese un „idealist”, un reacionar în politică, un estet care combătuse tendenționismul în artă, un spirit aristocratic, străin de ideile democratice sau de egalitarismul social. Excluderea aceasta era desigur justificată de spiritul intolerant marxist; cu toate exagerările, ea deriva strict dintr-o doctrină care, datorită unui accident istoric devenise atunci o doctrină de stat. Imaginea aceasta monstruoasă a lui Maiorescu a fost corectată lent dar sigur; pe la mijlocul anilor '60 ea redevenise ceea ce era în istoria literară românească de dinainte de comunism.

Dar ciudățenia a început abia în anii '70 cînd Maiorescu a devenit obiectul unui cult, unor exagerări la care, în climatul criticist anterior, creat în bună măsură de el însuși, nici nu ar fi visat. A început să i se atribuie (cu accente laudative) acțiuni de directivă, apoi de dirigism cultural și, în fine, chiar de „creație” prin critică. Hagiografia maioresciană a depășit cu mult stadiul pre-lovinescian în considerarea marelui cărturar, formulînd exagerări incredibile; efectul lor a fost deplorabil, căci am asistat la nașterea unui nou jdanovism cu față națională și însuși întemeietorul criticii românești a ajuns un nume invocat împotriva adevăratei critici.

Nu se ținuse seama de un lucru frapant în biografia postumă a lui Maiorescu, anume că moștenirea sa e ambiguă; prin activitatea sa de tinerete (practic vorbind pînă la 1874) el se înscrie pe linia radicalismului critic și estetic pe care-l vor urma toți criticii adevărați (E. Lovinescu, P. Zarifopol dar și N. Iorga în tinerete) în fine, spiritele care, deși opuse lui ideologicește, vor fi încurajate de exemplul său (Gh. Panu, G. Ibrăileanu, chiar Gherea) și partea finală, cînd criticul de la *Convorbiri...* devine o personalitate dominantă, cu un prestigiu inegalat, dar obținut și pe alte căi decât ale meritelor pur literare. Amatorii de critică autoritară, de sus, și-au făcut la rîndul lor un idol din Maiorescu.

E ceea ce se întîmplase în 1940 la sărbătorirea centenarului maiorescian, care a dat pe față conflictul între cei doi „maiorescieni”: E. Lovinescu și D. Caracostea. Acesta din urmă, personalitate mult mai puțin spectaculoasă, va face însă școală, va avea o mare influență în mediile didactice și academice, impunînd modelul maiorescian împotriva „impresionismului” celuilalt: o critică principială, avînd o solidă bază filosofică și filologică, (după modelul german), o critică

aproape științifică, posedînd o autoritate descinzînd din întreaga formație și personalitate a omului. Or, tocmai acest Maiorescu a fost pus în valoare și de urmașii săi mai îndepărtați din anii '70, la care s-a îndrăgățat, a ardelenilor, totdeauna dispuși la admonestări și dăscăleală moralistică (Încalte, Ion Dodu Bălan s-a crezut două bune decenii un fel de Maiorescu pus de Comitetul Central dacă nu de Pronia divină să facă ordine în cultură printre „balcanicii” de la București).

Era cuprinsă această monstruoasă deformare a rolului lui Maiorescu și a spiritului său în programul comunist, în tezele marxiste? Cîtuși de puțin; dar întîmplarea ne arată că oameni bine intenționați, uneori situați pe baricadele opuse comunismului, au putut face un imens rău, folosindu-se de Maiorescu și lovind grav în spiritul său abia restaurat. Așa se face că autorul acestor rînduri, singurul care s-a reclamat de la acel Maiorescu prim, al radicalismului său din faza inițială și a făcut discriminările necesare respingînd modul celui de al doilea Maiorescu, s-a văzut denunțat de toți partizanii noului dogmatism, de la Mihai Drăgan la Pompiliu Marcea și pînă la Liviu Rusu, - nu întîmplător toți aceștia fiind oameni în primul rînd de vocație didactică. Toate acestea atestă viciul de fond al societății intelectuale românești în expresia ei literară din timpul comunismului, care de la un punct încolo naștea în mod firesc un climat dogmatic, tot așa de nociv cînd era acceptat de bună voie, ba chiar cu aere de naționalism fudul, ca și atunci cînd fi fusese impus de ideologiei de la Moscova și Leningrad.

Alexandru George



## Contemplarea vicioasă a durerii

EMIL HUREZEANU debuta în volum în 1978, cînd încă mai era student la Cluj și redactor la revista „Echinor”. Prima sa carte, recomandată călduros de Ștefan Aug. Doinaș, i-a adus, de altfel, și premiul de debut

al Uniunii Scriitorilor, dar i-a și schimbat, întrucîtva, destinul. După succesul pe care l-a înregistrat cu volumul *Lecția de anatomie*, Emil Hurezeanu avea să fie desemnat ca bursier Herder, de către Ana Blandiana, pentru un an de studiu la Viena. În 1983, poetul a cerut, însă, azil politic, refuzînd să se mai întoarcă în țară. După ce-a obținut o nouă licență, în relații internaționale și studii strategice, la Boston, Emil Hurezeanu a devenit, azi, noul director al Departamentului român al postului de radio „Europa liberă”. Poetul reveriilor aristocrate s-a dovedit, iată, și un gazetar profesionist.

Recentul volum al lui Emil Hurezeanu, intitulat *Ultimele, primele*, apărut la editura Albatros, strînge, în egală măsură, poezii din perioada exilului, dar și din anii de după revoluție,

cînd autorul a revenit tot mai des în țară. Între cele două perioade, diferența este aproape insesizabilă. Biografia transpare greu în lirica acestui poet. Detalii, cîte există, sînt topite în retorta poetului, învîluite în plauza erudiției. Scenariul liric are o derulare solemn-ironică, discursul e fulgerat adesea de contemplarea vicioasă a durerii. Memoria însăși pare o formă activă a morții: „Între bătrînii aluzivi ai morții mînjiți de frișcă/ a pătruns fetița de șapte ani și privind prăjiturile prelinse/Demult în memoria senilă cu ruj enorm în obraji/ Și-a așternut capul mic și disperat pe umărul meu/Provocînd degringolada exasperarea strigătul precoce” (*Natură moartă*). Există la Emil Hurezeanu ceva din ceremonia supliciului, pe care-o aflăm, bunăoară, la un Oscar Wilde. Viziunile sale sînt impregnate de o dezabuzare sombră, de mirări decadente. Poemele sînt, în fapt, niște narațiuni lirice, uneori cu aer de falsă evocare, în care personajele livrești se amestecă, subtil, cu detaliile memoriei proprii, într-o regie discret-onirică, aproape fantastă. Starea aceasta de incertitudine a percepției, de reprezentare ambiguă face, de altfel, farmecul întregii poezii a lui Emil Hurezeanu. Între rememorare și extaz, între viziune și notația calmă, între înfrigurare și relatarea pedantă, eul liric trăiește toate crispările și efuziunile unei ființe fragile care-și schimbă, aproape ritualic, platoșa melancoliei cu aceea a

condescendenței. Sunetul fundamental al liricii lui Emil Hurezeanu e, prin urmare, unul elegiac. În vîrtejul poeziei frează, deopotrivă, curenții jubilației și ai disperării: „Calmă și nenorocită searbătă și asudată decent/Clipă figurată în gînd ca două gene pe o coală albă/Și acolo să scriu ca între paranteze/ Crezîndu-le de onoarea unui cuvînt în legătură cu tine/ O, poate tîrfă spiritualizată de mine fără culpă/ O, poate muncitoare la fabrica de parfumuri ghemuită voios între soferi/ O, poate cozile ei grele de corporalitatea a tot ce-am spus mai sus? Ca și cum ele n-ar fi decât picioarele blonde ale unui copil/ Atîrnîndu-i în spate/ O, poate doar sexul tău obosit cum căscatul unui ofiter în rezervă/ Deși viața mea fără tine ar fi vidul desăvîrșit” (*Elegie*).

Substanța elegiacă a acestor poeme vine și din aerul obosit, aproape maladiv, al imaginarului, din senzația de suferință ascunsă. Există în poeziile lui Emil Hurezeanu un puternic sentiment al descompunerii incurabile, o senzație acută a stingerii, a dematerializării lumii, o stare de criză a organicului, de vîlăuire ontologică. De aici, probabil, amestecul de vibrație dureroasă și de contemplație trufașă, care face din volumul lui Emil Hurezeanu o apariție editorială remarcabilă. Cu această a doua plachetă, poetul revine în rîndul întîii al generației sale pe care, la un moment dat, părea s-o fi părăsit.

Radu G. Teșosu





LA O NOUA  
LECTURĂ

de Alex  
Stefănescu

# Horia Stamatu

**Un an greu de uitat: 1934** În perioada 1945-1989, poezia lui Horia Stamatu n-a circulat în România. În 1968, Nicolae Manolescu a făcut o tentativă de a-l relansa pe poetul aflat în exil introducând texte de-ale sale în antologia *Poezia română modernă, de la G. Bacovia la Emil Botta*, dar antologia, după cum se știe, a fost interzisă.

Ce s-ar fi întâmplat, totuși, dacă poezia lui Horia Stamatu ar fi primit la un moment dat viză de intrare în România? Ce impresie ar fi făcut cititorilor români? Depinde de perioada în care s-ar fi produs miracolul. În 1957, această poezie ar fi părut de o modernitate spectaculoasă. În 1970 ar fi fost considerată vetustă. Iar în 1988 ar fi provocat admirație prin curajul ei.

Lucrurile s-ar fi petrecut așa în condițiile în care Horia Stamatu nu și-a schimbat modul de a scrie. De fapt, tocmai pentru că nu și-a schimbat modul de a scrie. El a rămas – oricâte experimente a făcut de-a lungul timpului – un reprezentant al literaturii interbelice, iar atitudinea față de poezia sa ar fi fost, în fiecare moment, atitudinea față de literatura interbelică.

Expresia „literatura interbelică” este poate prea vagă. Pentru mai multă precizie, numele lui Horia Stamatu trebuie asociat cu anul 1934, când a apărut volumul său de debut, *Memnon*, simultan cu *Nu de Eugen Ionescu*, *Pe culmile disperării* de Emil Cioran, *Mathesis* sau *Bucuriile simple* de Constantin Noica. Horia Stamatu era coleg de generație și cu Ștefan Baciu, care va debuta în 1935, cu *Poeziile poetului tânăr*. Climatului literar de atunci l-a marcat pentru toată viața pe Horia Stamatu. Elanurile naționaliste declanșate de ieșirea cu bine a României din primul război mondial nu se stinseseră încă, putând fi sesizate atât în încercările savante ale unor filosofi ai culturii (Lucian Blaga, Dan Botta ș.a.) de a defini specificul românesc, cât și, la extrema cealaltă, antiintellectuală, într-o dorință de „acțiune”, de desființare „bărbătească” a politicizării „efeminat”, considerat răspunzător de dizolvarea identității românești. Pe

de altă parte, în exact aceeași perioadă se promova cu febrilitate europenismul (ca să nu mai vorbim de cazurile când europenismul însuși era resimțit ca un concept restrictiv și se vorbea cu entuziasm de America sau de... India). Horia Stamatu a respirat din anii formării sale această neliniște care era de rău augur, după cum s-a văzut ulterior, pentru societatea românească și care, în schimb, se dovedea folositoare literaturii, alimentând-o cu electricitate afectivă.

Poet fără mare talent, dar cu o intensă, dramatică conștiință de poet, atașat, din cauza sentimentalismului său exaltat, de mitul românismului, dar chinuit de un veșnic dor de ducă și de o vocație de cosmopolit (nu întâmplător a colaborat atât la *Floare de foc*, cât și la *Ideea europeană*), înfiorat, prin intermediul literaturii, de revelațiile religiei ortodoxe, dar atras în același timp de tot felul de mitologii păgâne, autorul lui *Memnon* a fost întrutotul un erou al timpului său. Și a rămas un erou al acelui timp.

Departate de țară, prins în vârtejul altor culturi, el nu s-a schimbat. Programul său estetic implicit s-a conservat ca într-un muzeu. În lingvistică există o teorie a „ariilor periferice” conform căreia, în materie de limbă, doar „centrul” inovează. Se pare că această teorie se verifică și în domeniul formelor literare. Aflat la periferia teritoriului imaginar al literaturii române, Horia Stamatu a continuat să scrie, decenii la rând, până la moarte, ca în 1934. A compus poeme ample, uneori de proporții ciclopice, și miniaturi lirice, asemănătoare cu haiku-urile, a folosit sugestii din suprarealism și din arsenalul poezilor vizionari, a trecut în repetate rânduri de la un ton profetic, la unul ludic, dar fundamental a rămas poetul din 1934, însuflețit de un fel de mistică a poeziei și stânjenit de o stângăcie înăscută în folosirea cuvintelor.

**Lupta cu atracția gravitațională** Citită azi, fără luarea în considerare a circumstanțelor (înduioșătoare) în care a fost scrisă,

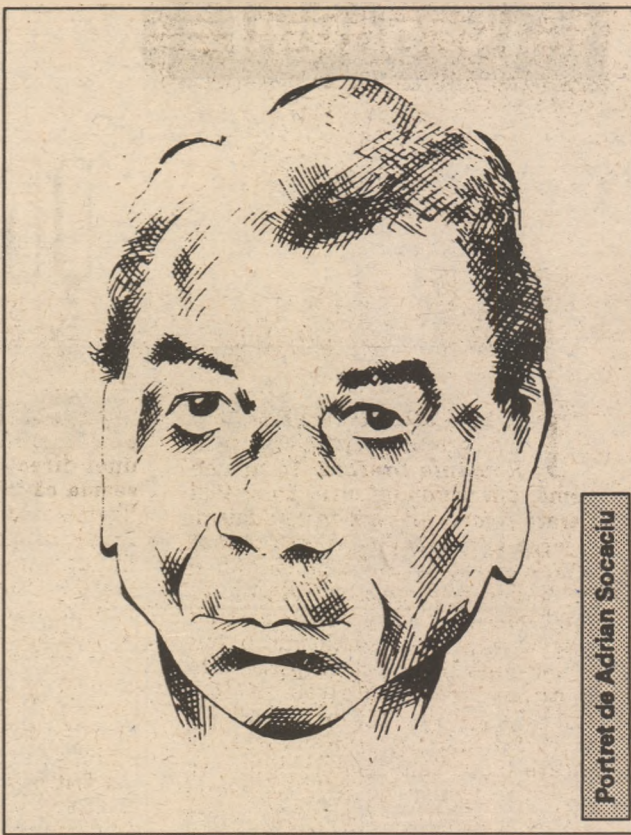
poezia lui Horia Stamatu ni se înfățișează ca o întreprindere literară grandioasă ratată. Ea ne face să ne gândim la o pasăre rănită care face salturi desperade și dă mereu din aripi, fără să reușească însă să se ridice de la pământ.

Poetul nu găsește repede formularea norocoasă, pe măsura efervescentei lirice de care se simte cuprins. Drept urmare, de multe ori poezia se transformă în discurs – într-un discurs lipsit de elocvența celui utilizat de Geo Dumitrescu, de exemplu, dar permițând, oricum, reluarea în repetate rânduri a intuiției inițiale:

„Când m-am trezit pe un tărâm între tărâmurile/ eram burduf de informație pe toate părțile/ doar informație și fără pic de vreo știință/ de vise amăgit pierdusem știrea alături în proșap/ capu-mi golit de un polac vienez-tătar/ din Tiflis indemizat honoris causa la Harvard/ mai surădea absent și mă-ntrebam ce e/ eram/ pe toate laturile ciorchini de informație un/ munte de celule recurente un creier fără/ cap nici sânge în funcționalitate/ recurență pură” (*Computer* 1967).

Expresii ca „burduf de informație pe toate părțile”, „fără pic de vreo știință”, „fără cap nici sânge în funcționalitate” sunt pentru un poet ceea ce sunt notele false pentru un cântăreț. Se simte profunzimea angajării în actul scrisului, se simte intensitatea cu care este refuzată proza vieții (moderne) în favoarea unei inaccesibile transcendente, dar această sinceritate a opțiunii nu salvează până la urmă poemul. (Sau, poate, îl salvează, pentru acei cititori care consideră lipsa de stil o dovadă de autenticitate).

Culmea este că, așa greoi cum l-a făcut Dumnezeu, poetul se avântă totuși în cele mai exuberante dansuri. Iată, ca exemplu, un poem, de fapt, o tentativă de poem, din categoria celor pe care le-ar fi putut scrie numai



Portret de Adrian Soesiciu

Nichita Stănescu:

„De n-ai fi tu n-aș fi nici eu/ de n-aș fi eu nu erai tu/ ce ne apropie tot mai greu/ e-aceiași da același nu// Numai o noapte ne e dată/ unul spre altul a străbate/ pe care-ntindere-durată/ să le cuprindă nu mai poate// Cât eu te știu și tu mă știi/ cât eu te neg tu nu mă neg/ din foc din apă din stihii/ eu te dezleg tu mă alegi.” (*Dialectică*)

Poemele care reușesc cu adevărat, și azi, să emoționeze sunt acelea care evocă într-un fel sau altul moartea. Încă din tinerețe, poetul a atras atenția asupra sa prin curajul de „a săruta moartea pe gură”; el și-a păstrat toată viața o mare sensibilitate față de orice mesaj thanatic. În poemul *Râul*, de pildă, primăvara însăși este tulburată de o adiere funerară:

„Tot ce-a dormit astă iarnă acum se trezește/ în umedă mireasmă. Corpul amestecat al naturii/ e proaspăt întins în racla-i visează din nou/ raiul florilor albinele iarba. Vântul adie/ mângâind pământul și deapănă povestea morții/ și vieții în șoaptă.”

Eseurile lui Horia Stamatu oferă și ele imaginea unor mari elanuri ale gândirii împotmolite într-o argumentație tautologică sau într-o erudiție etalată fără grație. Anti-comunist convins și sumbru, patriot servind cauza unui românism abstract, inactiv, eseistul ne face să simțim o strângere de inimă, gândindu-ne ce arme precare – de don Quijote – folosește el în confruntarea cu propaganda comunistă, cinică și surdă la replici.

## Repere biografice

Horia Stamatu (născut la 9 septembrie 1912 la Vălenii de Munte, în județul Prahova) se stabilește în 1945 la Freiburg, în Germania, după patru ani de peregrinări printr-o Europă răvășită de război. Visul său (realizat cu mari sacrificii, printre care petrecerea a doi ani în lagărul de la Buchenwald) era să locuiască în același oraș cu Martin Heidegger. La Freiburg, Horia Stamatu își completează pregătirea filosofică (înainte de război studiaseră filosofia și literaturile romanice la Universitatea din București) și predă limba și cultura română la Universitatea de acolo, ca lector la catedra condusă de celebrul romanist Hugo Friedrich. În perioada 1948-1950 locuiește la Paris, unde devine, alături de Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Emil Cioran ș.a., membru fondator al Institutului Român de Cercetări de pe lângă Sorbona. Hoinar „sans frontières”, își petrece apoi un deceniu din viață (1951-1961) la Madrid. În capitala Spaniei se manifestă – mai activ decât oricând – ca poet, publicist și traducător (având o preferință marcată pentru poezia lui San Juan de la Cruz). Își însușește bine limba spaniolă (spre deosebire de limba germană) și contribuie, prin prezența sa, la configurarea unei „școli poetice românești” la Madrid din care mai făceau parte Aron Cotruș, Vintilă Horia ș.a.). În 1961 se întoarce la Freiburg, unde va rămâne până la

încetarea sa din viață (în noaptea de 7 spre 8 iulie 1989). De-a lungul acestor ultimi douăzeci și opt de ani ai existenței sale, trăiți alături de Marianne Reinke-Stamatu (ea însăși pasionată de literatură), continuă să scrie versuri, să elaboreze studii de estetică și literatură comparată, să facă publicistică, să traducă, să-și publice propriile cărți. Un moment semnificativ îl constituie apariția în 1974 a unei antologii cuprinzătoare din poezia sa, *Kairos*, în colecția „Caietele Inorogului”, la Paris.

Horia Stamatu (caz probabil unic) a fost prețuit și iubit de aproape toți reprezentanții exilului românesc. Eugen Ionescu îl considera „cel mai mare poet român al timpurilor noastre”. Iar Monica Lovinescu i-a făcut un impresionant portret moral: „A dus-o totdeauna greu. Era un om foarte sărac. A dus-o greu fără s-o ducă niciodată mai bine. Căci cu toții am avut de înfruntat la început greutăți, dar, cu timpul, ne-am mai descurcat. El nu a muncit vreodată ca să trăiască. Avea minimum. Era însă o sărăcie care nu conta pentru el. Asta-i foarte frumos! Cerința lui era minimă: să fie lăsat să scrie!...”

## Repere bibliografice

POEZIE. *Recitativ*, Madrid, col. „Destin”, 1963, *Contrapunct*, Paris, Ed. Prodromos, 1969, *Punta Europa*, Madrid, col. „Destin”, 1970, *Dialogos*,

ediție bilingvă, trad. și pref. de Aurelio Rauta, Salamanca, Asocion Cultural Hispano-Rumana, 1971, *Kairos*, Paris, col. „Caietele Inorogului”, 1974 (ed. retrospectivă; cuprinde texte scrise între 1945-1973; dintr-un total de 145 poeme, 68 sunt inedite), *Jurnal*, Salamanca, Asocion Cultural Hispano-Rumana, 1976, *Imperiul*, Paris, Ed. Ethos, 1981.

TRADUCERI. Friedrich Holderlin, *Pathmos*, 1975, San Juan de la Cruz, *Opera lirică*, 1978.

ESEURI. *Cinci sute de ani de la căderea Bizanțului*, 1953, *Câteva note asupra gândirii românești*, 1959, *Mircea Vulcănescu și generația lui*, 1966, *Ion Budai Deleanu poet și gânditor*, 1968, *Umorul negru și absurdul în literatură și folclor*, 1975, *Țăranii*, 1976, *Între utopia orfică și hieraticul mioritic*, 1978, *Nimicirea conștiinței prin aculturare*, 1981, *Misterul Mioriței*, 1982, *Comportamentul românilor în istorie*, 1984, *Istorie și mit*, 1986 etc.

Opera lui Horia Stamatu se află într-o stare de gravă dezordine bibliografică. Multe poeme s-au pierdut înainte de a fi publicate sau au apărut în reviste de circulație restrânsă, astăzi uitate. Eseurile sale, la fel, au rămas îngropate în periodice obscure ori s-au tipărit sub formă de broșuri și pliante, greu de găsit în prezent. Este o situație care ilustrează firea de risipitor a poetului, dar și condiția unui român expatriat, lipsit de sprijinul instituțiilor din țara sa.



## INTRADUCTIBILUL

A inventa  
o nouă limbă

Ion Luca Caragiale

Théâtre

Une nuit orageuse

M'sieu Léonida face à la réaction

Une lettre perdue

L'Arche

UNE NUIT ORAGEUSE, M'SIEU  
LÉONIDA FACE À LA RÉACTION,  
adaptation d'Eugène Ionesco et  
Monica Lovinescu, UNE LETTRE  
PERDUE, adaptée du roumain par  
Monica Lovinescu

**T**HÉÂTRE. Une nuit orageuse. M'sieu Léonida face à la réaction. Une lettre perdue, apărută la editura franceză L'Arche, în traducerea lui Eugène Ionesco și a Monicăi Lovinescu. Este un „eveniment important”, așa cum consemnează editorul în scrisoarea pe care mi-o trimite împreună cu cartea, așa cum ne comunică implicit, printr-un entuziast și aplicat comentariu, articolul de o pagină, semnat Jean-Pierre Thibaudat, din *Libération* (25 aprilie 1994). Traducerea aceasta (pe care autorii ei se feresc să o numească astfel, sub titlul fiecărei piese figurând cuvântul „adaptation” – dar asupra acestei chestiuni-cheie voi reveni) are o „poveste” – pe care o citez după articolul din *Libération* – ce include fragmente dintr-o confesiune a Monicăi Lovinescu privitoare la colaborarea sa cu Eugène Ionesco în traducerea primelor două piese, cea de-a treia, *O scrisoare pierdută*, fiind ulterior – dar nu mult mai târziu – tradusă numai de Monica Lovinescu (pentru a nu pierde nici cea mai mică nuanță a acestui text important, prefer să-l dau în franceză): „C'était après les Chaises. Ionesco était un peu en panne, il y avait peu de spectateurs dans les théâtres où l'on jouait ses pièces, il n'écrivait pas. Alors, ensemble, nous avons eu envie de faire ça: traduire Caragiale.../.../ „quand l'un se fatiguait d'écrire à la main, l'autre continuait”. La un moment dat, poate și grație acestui extraordinar „exercițiu”, Ionesco reîncepe să-și scrie propriile piese, în timp ce Monica Lovinescu traduce singură *O scrisoare pierdută*, operație cu privire la care ne face (tot în *Libération*) următoarea mărturisire: „Le comique de langage, plus aiguë que dans les autres pièces, présentait moins de difficultés” (asertiune cel puțin

discutabilă, făcută – este evident – dintr-o mare delicatețe și eleganță). Cît privește traducerea celorlalte două piese, iată cum o caracterizează Monica Lovinescu (ni se pare important să dăm aceste largi extrase din textul domniei sale, în ideea că cei mai mulți dintre cititorii români nu vor avea acces la numărul din *Libération* mai sus pomenit): „C'est démoniaque à traduire. Tous les mots venant du français sont déformés par Caragiale, qui les met souvent dans la bouche de personnages des faubourgs. En roumain c'est inénarrable. Habituellement, les traducteurs sont timides devant un tel handicap et préfèrent oublier l'obstacle. Au contraire, Ionesco, qui n'avait pas ce respect pour la langue française, a pu sans problème la perturber”, inventând cuvinte ca „bagabonds”, „esercice”, „ceinturion” sau „tripes-creuses”.

Piesele traduse rămân însă uitate într-un sertar timp de aproape jumătate de secol (și, desigur, nu dintr-o simplă întâmplare, ci pentru că un editor părea – mai curînd: era – de negăsit). În cele din urmă, ca în toate poveștile cu sfîrșit fericit, s-a găsit și editorul – dar abia în 1994! Să nu uităm însă că între timp Ionesco devenise cel mai mare dramaturg francez contemporan, ceea ce a facilitat mult – presupunem – buna desfășurare a lucrurilor.

Dar „povestea” traducerii (scrierii, creației – căci de creație adevărată și bine inspirată e vorba aici) e una, cea a publicării e alta. Mai există însă și o a treia „poveste”, ce le succede cu necesitate celorlalte două... cea a receptării lui Caragiale în Franța, în traducerea lui Eugène Ionesco și a Monicăi Lovinescu, poveste al cărei „sfîrșit” îl așteptăm cu mare speranță, dar și cu o strîngere de inimă. Speranța ne este dată, în primul rînd, de excepționala calitate a traducerii (care a rămas traducere – și nu adaptare –, în sensul cel mai adevărat al acestei activități scriitoricești creatoare): abordînd fără nici un fel de complexe limba franceză – în a cărei intimitate se află ca într-o a doua limbă maternă –, cei doi iluștri traducători ai lui Caragiale au izbutit performanța de a da un text ce are coerență, viața unuia scris direct în franceză și prin mijlocirea căruia se comunică geniul unui Caragiale inventor „avant la lettre” al unui „teatru al absurdului”. Să citim împreună: „IPINGESCO. Les bagabonds vous ont suivi, vous? DUMITRAKE. Ils m'ont suivi et me suivent. IPINGESCO. Un homme comme vous? DUMITRAKE. J'ai une ambition, monsieur, quand il s'agit péremptoirement de mon honneur familial. IPINGESCO. Raison! DUMITRAKE. Même si je risque de me transformer en criminel, que je le prenne encore, le bagabond à rôder par ici et je te l'exécute. IPINGESCO. Quel bagabond? DUMITRAKE. Un bagabond. Est-ce que je le connais? IPINGESCO. Ben alors, si vous le connaissez pas, comment que vous savez si il est bagabond? DUMITRAKE. Quelle question! Je vous dis merle et vous comprenez flûte. Bien sûr vous avez des excuses; pouvez pas savoir ce qui m'arrive, comme il me fait bouillir des pieds à la tête depuis deux semaines entières. C'est pas que je crains quelque chose au sujet de ma femme, qu'elle

ne.../ IPINGESCO. Pensez donc! M'ame Vétal. C'est pas à moi qu'il faut le dire. Je la connais. / DUMITRAKE. C'est pas que je crains quelque chose mais j'ai une ambition quand il s'agit péremptoirement de mon honneur familial. / IPINGESCO. Raison! DUMITRAKE. Le bagabond.../ IPINGESCO. C'est vrai. Vous aviez commencé à me raconter l'histoire.../ DUMITRAKE. Alors, attendez, je recommence.../ IPINGESCO. J'attends”. În această înlănțuire de fraze atît de caragialescă, adevărat labirint cu multiple trasee punînd în evidență natura ambiguă a limbajului, își află rădăcinile, probabil, și teatrul lui Ionesco. De măsura în care cititorul francez va percepe acest lucru va depinde, în mod sigur, și receptarea lui Caragiale în spațiul francez.

În acest tip de similaritate, pe care își bizuie tot mai mult strategia editorii francezi spre a impune noi scriitori veniți din alte culturi, există tot atîta șansă cîtă neșansă. Șansă, pentru că, raportați la o creație străină, dar totuși familiară, prin mijlocirea unui criteriu deja acceptat, asimilat, care eventual chiar îi condiționează pe noii lor cititori, vor fi la rîndu-le, poate, acceptați, asimilați. Neșansă, pentru că această soluție estompează, erodează ceva, dacă nu chiar foarte mult, din straniețea, ireductibilitatea operei traduse, ducînd, pe o altă cale, ce părea cea bună, tot la treptata ei cădere în ignorare.

E de ajuns să citim cronicile despre operele traduse din română apărute în publicațiile franceze, pentru a ne da seama că principiul la care mă refer, ce intră în funcție încă din clipa opțiunii editorului, operează totdeauna, și cu o autoritate aproape brutală. Spunînd asta, nu mă bucur și nici nu mă întristez: constat doar fenomenul, ce ține nefîndoielnic de legile psihologiei (la nivel colectiv: ale mentalităților) umane. În articolul din *Libération*, de exemplu, referirile nu se fac numai la teatrul lui Ionesco, ci și – mai ales datorită unei paralele propuse de Ionesco însuși, în extraordinarul portret pe care i-l face lui Caragiale în micro-eseul publicat în chip de postfață – la Flaubert, dramaturgul român fiind, ca și romancierul francez, „fascinat de prostia umană”. Fixîndu-și din cînd în cînd deci privirile pe aceste două repere – Flaubert, Ionesco –, cititorul francez este invitat să-și construiască un Caragiale al său. E un întreg proces, dar care nu se poate porni dacă nu are loc un anume declin, ce ține tot de structurile propuse de traducere. Cînd sînt prea apropiate de „modelul” familiar cititorului pentru care s-a tradus, cred că traducătorul a comis cea mai mare eroare, deoarece conotația culturală devine atît de puternică încît autorul tradus devine – sub noua lui înfățișare – un fel de imitator al „modelului” cultural ce i-a servit traducătorului drept criteriu. Mie mi se pare foarte important ca traducătorul – cînd totodată o structură artistică foarte coerentă – să mențină o anume straniețate, ce să-l opună, și nu să-l asimileze pe încă necunoscutul (în spațiul cultural în care abia pătrunde) scriitor „modelelor” familiare celui ce-l va citi într-o altă limbă. Mă întreb dacă traducerea din română în franceză ale operelor importante din literatura noastră și, în primul rînd, ale operelor marilor clasici, nu suferă chiar de această boală. Cum să ne explicăm altminteri faptul că autori aparținînd, de asemeni, unor literaturi scrise în limbi de mică circulație, au izbutit să se impună într-o mai mare proporție decît cei români? Explicațiile ce țin de o exterioritate nonspecifică literar sînt pertinente uneori, dar niciodată total și

doar pentru perioade limitate. Or am beneficiat chiar de argum. aproape specifice (scriitori români s-au afirmat ca mari creatori în Franța drept însă că prea puțini francezi cunosc originea română și, mai puțin, prea puțini știu că ei au scris mai în România, în limba română), ce a putut ajuta în mod decisiv promovarea literaturii noastre în Franța, dacă asemenea argumente de ajuns. Desigur că în acest context trebuie să ignorăm nici ceea ce Jean-Louis numit „orizontul de așteptare”. Acesta este mai curînd corelația „modelelor” culturale naționale, ce să funcționeze în mentalitatea publicului francez ca aproape tot atîtea mituri, aflăm, așadar, într-un fel de cerc vîrtos din care tot prin calitatea traducerii putea ieși.

Monica Lovinescu a intuit foarte bine acest lucru cînd spune că „de o traducătorii sînt timizi (subl. ns.) în fața unui atare handicap (limba personală a lui Caragiale – n. ns.) și preferă să evite obstacolul. Dimpotrivă, Ionesco, care avea acest respect față de limbajul francez, a putut să o perturbe și să-și facă probleme”. Cînd spune că „bagabond”, sau „esercice”, sau „tripes-creuses” (mațe-goale), inventate de fapt, o franceză inexistentă în realitate (nimeni, în Franța, nu scrie sau scrie „bagabond”, sau „esercice”, sau „tripes-creuses”), dar perfect funcțională pentru noul univers (univ. Caragiale) în care vrei să-l introduci cititorul francez, ce trebuie să simțim într-o straniețate, în care se poate menține datorită unor slabe relații familiare (conotațiile ce-l țineau în limbajul absurd al unui teatru pe care cunoaște deja: „teatrul absurd”, „Straniețatea de limbaj este obținută mai cu seamă – ca în exemplele de prin deformări arbitrare ale cuvintelor – de deformări la care nu a recurs niciodată nici un francez, dar care amintesc aproape de cele din limba română precum și prin calcuri. În loc să scrie „echivalări”, cum face orice traducător obișnuit, genii traducători care arătat a fi Eugène Ionesco și Monica Lovinescu au creat, au inventat, pe lângă simplu, nu numai o nouă limbă – li personalajelor lui Caragiale așa cum ea în franceză – dar și o nouă structură literară: un Caragiale turnat dintr-o bucată într-o scriitură ce aparține imaginare, posibile literaturi franceze”.

Să citim din nou: „DUMITRAKE. Comme il est vêtû, ça peut pas être un commerçant. Voilà-t-y pas qu'il s'installe à une table à côté, les yeux fixés sur nous, le dos tourné à la comédie. Et il met son menton dans sa main et il me l'appuie, l'appuie... et il commence à zeyer les dames, et zeyute, zeyute... Comme Bon Dieu m'a doté d'ambition, je me dans l'intention de vider les lieux. Ces dames, pas du tout, faut rester au théâtre n'est pas fini. Alors, je regarde le bagabond de travers, j'avais envie de lui flanquer une giroflée à la tête, mais me compromette, je ne suis pas un commerçant, devant le monde, ça se passe rien du tout et en public, ça se passe pas. Je tourne un peu la tête, je fais semblant que ça m'est égal, le bagabond les yeux esorbités fixe toujours les dames. Et même qu'il pose ses lunettes sur le nez. Sifflement. Oh là, m'naé, s'il avait été là pour me faire tourner les sangs, je lui aurais sauté les lunettes des yeux et j'aurais hurlé les chiens à l'autre bout du pa-

Irina Mavro



## Vîltoarele unui text

Oricît ar fi de surprinzător, operele marilor scriitori români traduse în limba franceză au apărut sub auspiciile a ceea ce se intitula „Institut Français de Hautes Etudes en Roumanie” (din inițiativă franceză!), în anii 1943-1944, plină epocă totalitară. Avem în față primul (azi, probabil, uitat) Ion Luca Caragiale, THÉÂTRE. UNE LETTRE PERDUE. LE PERE LÉONIDA ET LA RÉACTION, apărut în Editura Librairie Henri Didier, în 1943, în colecția „Les oeuvres représentatives des lettres étrangères” (seria „littérature roumaine”). Traducător: Edmond Bernard, despre care nici moranța noastră, nici uitarea care s-a petrecut între timp nu poate da o idee prea bună a măritiei cît de cît valabile. Sîntem conștienți însă a remarca faptul că, pe lângă cărțile despre care vorbim, sînt nenumărate traduceri din Mihail Sadoveanu. L'AUBERGE D'ANTOINETTE și „à paraître en 1944”, de Ion Luca Caragiale, din Ioan Slavici, Brătescu-Voinești, Ion Creangă, ba chiar și „une anthologie de la poésie roumaine contemporaine”. O întregă listă de opere literare de valoare, de care ne amintim și acum – nu pot fi străini ambasadorul de atunci al Franței în România, Paul Morand (căsătorit cu o româncă, Șușu) și, mai ales, directorul Institutului Francez, profesorul Philippe Dupront, marele și credincios prieten al României, rezistent anti-fascist (1905-1990), fost Rector al Sorbonei (1970-1976). Vor fi apărut aceste volume? Evenimentele haotice ulterioare și imposibilitatea (sau incapacitatea) noastră de informație bibliografică, aici, departe, nu ne pot da un răspuns precis.

Trebuie să precizăm însă că, în afară de bibliografie mult ulterioară acestei epoci (CARTEA ROMÂNIEI ÎN LUME, 1945-1972, editura Științifică, 1975) descoperim că același Edmond Bernard publică, la Paris (éd. L'Avant-Scène, 1956), numai o traducere a pierdută (40 p.). Reproducerea traducerii lui Edmond Bernard este în albumul de traduceri (alta, într-adevăr?) semnate de André Kedros, cu titlul „Notes du traducteur”, publicate de o editură comunistă, „Les Editeurs Français Réunis” (1953), cu ilustrații de Mireille Mialhe (sic!). Cine or fi? Pseudonime sau nume adevărate? Nu le putem să-i identificăm! În orice caz, această traducere pare a fi fost aceea care a stat la baza spectacolelor Caragiale de la „Théâtre de Poche”, sub regia lui Marcel Duvelier, în 1955 (tot ceea ce a montat, pentru întia oară, LES CHAISES de Eugène Ionesco, în 1953). În sfîrșit, în 1959, în Editions Les Cahiers, Odette Aslan, într-un volum dedicat teatrului contemporan (VINGT ANS DE THÉÂTRE, CHOISIES DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN), publică Monsieur Léonida aux prises avec la réaction (p. 301-314) 1).

2. Cu aceste traduceri în bibliografie – și cu asemenea constatări am întîmpinat, cu bucurie dar și cu atenție deosebită, volumul Ion Luca Caragiale, THÉÂTRE. UNE NUIT RAGEUSE. M'SIEUR LÉONIDA ET LA LETTRE PERDUE, apărut în Editura Arca (1994).

De această dată ne aflăm în fața unui eveniment literar: cel mai

valoros și mai fidel succesori ai lui I. L. Caragiale, marele nostru Eugène Ionesco, împreună cu doamna Monica Lovinescu, despre ale cărei merite literare – românești și franceze – nu mai este nevoie să vorbim, semnează această serie NU de traduceri, ci de adaptări. Este prima dovadă a probității acestui volum: Caragiale poate fi transpus sau adaptat, într-o limbă străină, fie ea și franceza, mai degrabă decît tradus.

Amîndoi autorii transunerii în franceză o știau prea bine! Eugène Ionesco, pentru că îl considera pe Caragiale nu numai un model, un maestru, dar și „le plus grand des auteurs dramatiques inconnus” (neînțeles, necunoscut, în Occident, în Franța!). Monica Lovinescu pentru că „luptase” nu o dată cu problemele traducerii literare din română în franceză (să nu uităm că Monica Lovinescu – sub pseudonimul Monique de Saint-Côme – a fost traducătoarea manuscrisului lui Constantin Virgil Gheorghiu, LA 25-ÈME HEURE, tot astfel cum a tradus în franceză sub numele Claude Pascal, cartea de memorii a Adrianei Georgescu, secretara generalului Rădescu). Experiența și abilitatea traducătorului nu-i lipseau...

3. Dar Caragiale și comicul de limbaj care-l caracterizează pun oricărui temerar traducător probleme cu totul deosebite. Mai întîi, de ambianță culturală și istorică. Cum să se transmită – în franceză (sau în alte limbi de cultură) – păstrînd conotațiile de epocă – termeni românești precum băiat de procopseală, teșchetar sau ipistat (Noaptea furtunoasă)? Dar becher „celibatar”, termen învechit, chiar atunci, în vremea lui Caragiale? Dar defectele de vorbire ale lui Dandanache cel „peltic” (coledzi, patuzsopt, sufradzele) sau replicile (actul IV, scena IX: o să chefuliești cu poporul! – Chefuliesc!) 2)

Și asemenea „cruce”, dificultăți de traducere, ar putea să continue...

Spre deosebire de precedentele traduceri, autorii actuali „adaptări” au întîlnit primejdiile și au recurs la inovații în limba franceză... S-au mirat, probabil, recenzentii francezi (v. „Libération”, 25 aprilie 1994, sub semnătura lui Jean-Pierre Thibaudet) cînd au descoperit „inventate cuvinte savuroase”, precum bagabonds, esercice, ceinturion sau bampire... Dar cunoșteau ei oare deformările neologismelor occidentale în limbajul românesc incult de la începutul secolului nostru? (dacă nu or fi existînd și astăzi!).

A prezenta francezilor – în traducere sau în adaptare – textul lui I.L. Caragiale este o întreprindere extrem de complicată. Spațiul de față nu îngăduie o discuție prea lungă, dar problema ar merita să fie profund studiată.

4. Și totuși Monica Lovinescu (de astă dată, semnînd singură) găsește, în Scrisoarea pierdută câteva soluții bune. Iată, bunăoară celebra replică a lui Dandanache (actul IV, scena 3: „fă-ți idee d-ta: țînți postii hodoronc-hodoronc, zdronca-zdronca, și clopoței.... îmi ține grozav”) în limba franceză: „Dia! Hue! Dia! Quels sobresauts et quel sursauts! Et ces grelots... Ça tinte encore! Ça tinte terriblement!” (p. 160)

în care NU exactitatea onomatopeică sau numerică (cinci postii) din text ne interesează, ci transpunerea echivalentă a unei stări de spirit printr-un limbaj teatral în general, concordant. Adaptarea a reușit!

Bineînțeles că, altele, pot exista și soluții mai – să zicem! – exacte. În scena I din primul act, cunoscutele replici curat caraghioz! curat mișel curat murdar! etc. au fost redatate de Monica Lovinescu prin ridicule (pentru caraghioz), canaille (= mișel) și saleté c'est le mot (= curat murdar!) (p. 81).

Din curiozitate, am căutat pasajul respectiv în traducerea lui Edmond Bernard. Și Edmond Bernard recurge la bampire, la m'sieu Fanica, dar mișel este tradus prin misérable (misérable, pour sûr = curat mișel), iar curat murdar prin proprement dégoûtant!

Cuvintele românești de ocară – de origine orientală, cele mai multe – pișicher, caraghioz, își găsesc cu greu corespondențe în limba franceză. Monica Lovinescu traduce pișicher prin fr. malin, iar caraghioz, cum am văzut, prin ridicule. Edmond Bernard preferă pe roublard (= pișicher), grotesque (= caraghioz). Pe care să le preferăm? Ambele versiuni sînt valabile în limba franceză, afirmăm noi! Dar cunoscutul calambur caragialesc scrupulos – scrupulos, care apare în replica lui Pristanda (act. II, scena VII)? Deși există și în limba franceză apropierea paronimică scrupuleux – scrofuloux, Monica Lovinescu îl traduce, corect, prin (accomplir mon devoir) avec scrupules (p. 117). În schimb, Edmond Bernard... elimină pasajul cu pricina! Chiar o traducere, declarată ca atare, poate fi, deci, incorectă, „trădătoare”? Mai interesantă este replica lui Tipătescu (act. I, scena I) dăscălimea, popa și moflujii, în care, în limba română, se înțelege învățători (învățătorimea), preotul și faliții (cuvîntul mofluz, de origine turcească, învechit, are sensul „cel care a dat faliment”). Monica Lovinescu, introducînd des propres à rien! a tradus, corect, l'instituteur, le pope, les failis! (răspunsul lui Pristanda: curat moflujii! devenind failis, c'est le mot (p. 86). Traducerea lui Edmond Bernard: des cuistres, un pope, et des ratés! Pristanda: ratés, pour sûr! (p. 61)

5. Putem decide oare, între noi, Români, care dintre cele două soluții este mai „bună”? care traducere respectă mai „fidel” textul lui Caragiale, care traducere transmite ironia sarcasmul – umorul – aluziile sale critice?

Întrebarea ni se pare oțioasă. Că – dăscălimea poate fi redată francezilor prin cuistres „pedant, vanitos”, à la Molière (dar Molière nu-i Caragiale!) sau prin mai simplul instituteurs nu este rostul nostru – al românilor – de a hotărî: ar trebui ascultate efectele conotative ale recepției traducerii, în limba franceză.

În Franța, numele lui Caragiale este, acum, din ce în ce mai legat de numele lui Eugène Ionesco: „de ce théâtre „absurdement fantastique” UNE LETTRE PERDUE est sans doute le sommet” – afirmă Jean-Pierre Thibaudet. Se dorește chiar, acum, ca O scrisoare pierdută să fie reprezen-



tată („la pièce sera montée, ce qui ne saurait pas tarder”). Caragiale și Eugène Ionesco își leagă destinele literare, dramaturgice. Francezii încep să recunoască, după ce l-au cunoscut și apreciat pe Eugène Ionesco, teatrul lui Caragiale...

Nu aceasta este justificarea ultimă a unei „traduceri” din I. L. Caragiale? Că traducerea este, de fapt, o mai liberă adaptare (uneori, executată de mîna de maestru a lui Eugène Ionesco), că o replică este, lingvistic mai „fidelă” sau „mai puțin fidelă” interesează prea puțin. Uneori „infidelitatea” este frumoasă (cf. les belles infidèles!), a chiar folositoare...

Literatura românească în lumea occidentală – și în Franța, mai ales – este foarte greu de tradus: ne despart de Occident nu numai limba și tematica, ci și conceptele noastre cultural-istorice. Nu putem aspira la „fidelitatea” traducerilor noastre!

Dar putem, prin adaptări bine meșteșugite de mîna de artist al cuvîntului, pătrunde în literatura europeană (și chiar pe scenele ei teatrale!). Eugène Ionesco a dovedit-o. Împreună cu doamna Monica Lovinescu, oferă culturii franceze un M'sieu Caragiale filtrat printr-o îndelungată cunoaștere a Franței. Adaptarea lui I.L. Caragiale la lumea lui Georges Courteline este o întreprindere care depășește problemele unei simple translații. Este o adevărată misiune – conștient asumată.

Putem să nu fim recunoscători celor care au înfruntat vîltoarele unui text, adeseori intraductibil, pentru a-l aduce pe I.L. Caragiale al nostru, în traducere, în adaptare, în cultura occidentală franceză?

Eugène Ionesco a actualizat teatrul lui Caragiale în țara sa de adopție, în Franța, cu prețiosul ajutor al doamnei Monica Lovinescu. Maestrul și-a tradus Maestrul!

Alexandru Niculescu

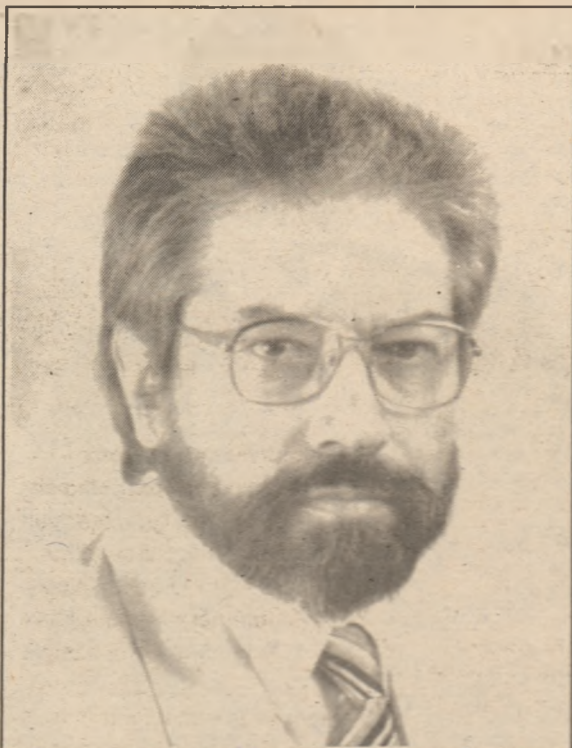
P.S. Că această prezentare-adaptare a lui I.L. Caragiale apare după cîteva săptămîni de la dispariția lui Eugène Ionesco – și după mulți ani de gestație în manuscris – este nu numai un imens regret, ci și un trist destin... Al Românilor? Al Francezilor?

1) Din informațiile de care dispunem se pare că și dl. Valentin Lipatti a întreprins o traducere din teatrul lui Caragiale, nesemnaltă în bibliografie.

2) Traducerea Monicăi Lovinescu: – Vous organisez les réjouissances du peuple! – J'organiserai! (p. 169). Edmond Bernard: – Vous trinquez avec le peuple. Je trinquerai! (p. 216)



# Se aud



**FLORIN GABREA** (născut la 18 aprilie 1943 în București, absolvent al facultății de Arhitectură „Ioan Minicu”), a publicat cărțile de proză *Hanimore* în 1969 și *Frumos e numai adevărul* în 1979, iar în 1981 a emigrat în Germania. Este cunoscut și ca scenograf, numele său figurând cu această mențiune pe genericul a numeroase filme românești și străine.

**F**EMEII, femei, femei, peste tot numai femei. Și femeile miros cu totul altfel. Bunăoară „madame” Spolenski trăște după ea o diră acrișoară, în timp ce doamna Griesmeier plutește în norișori gădilători de praf, atunci când iese val-vîrtej, strigînd, din cameră, bucuroasă că a mai reușit să aștearnă două-trei rînduri în jurnal. Maică-sa îl învăluie în aburi dulci de scrobeală de cartofi și-i face o foame usturătoare, de cite ori îl caută pe sub cearșafuri, dimineața, după ce smucește energic perdeaua de pînză din fața ferestrei, o fereastră murdară, plină de praf și pînză de păianjeni. Dacă ochii lui văd ceea ce văd, atunci cînd văd, cum ar fi de pildă fereastră scrijelită și murdară, care-i face greață cu mirosul-i de lemn mușcat, mintea lui o caută neîncetat pe Elfriede. Cînd se ascundea noaptea sub pătură, se întreba dacă Elfriede avea să-l viziteze în ziua următoare, și dacă l-ar fi vizitat, cu ce ar fi fost să fie îmbrăcată și cum s-ar fi pieptănat, și dacă, fir-ar el să fie de parfum, i-ar mai fi umplut nările cu parfumul de mentă, pe care-l exala gura ei veșnic întredeschisă, cu dinții albi și lați, fără nici un spațiu între ei, înșirați ca pe sfoară, egali și drepti, ca niște boabe de porumb de lapte. Odată, în timp ce Elfriede îi povestea speriată mamei lui, că visase cu o noapte înainte cinci broaște fără cap, Klaus întinsese mîna bombănind și-și vîrșise degetele în gura Elfriedei, simțindu-i limba umedă și fierbinte, în vreme ce Elfriede, cu ochii holbați de mirare, scuturase din cap și scuipase plină de scîrbă, dar numai în joacă, nu de-adevărat, așa cum crezuse maică-sa, care-l și înșăcuse de ceafă și-l împinsese cît colo, amenințându-l cu arestul în pivniță, dacă-l mai aude bombănind fără rost și nu-nvață odată să-și țină mîinile acasă. Dar Elfriede îi apucase mîna dreaptă și-i ștersese degetele ude de salivă cu poala rochiei, pe care o răsucea apăsător, și asta era semnul că îl și iertase, iar lui i se oprire bodogăneala în gît, deși Elfriede își aplecase urechea spre gura lui, încercînd să-i prindă sunetele și să le ordoneze. La a doua privire amenințătoare a maică-si Klaus își înghițise cuvintele, pe care ar fi dorit din tot sufletul să le poată rosti răspicat: „Aici, aici, sub bărbie, să mă muște

Elfriede cu dinții ei albi!”

„Unde-i tata?”, întrebă deodată Klaus, care se trezise de cîteva minute, și o privea pe maică-sa, care așezată în fotoliu cu spatele la fereastră, cîrpea, ca în fiecare dimineață, cite un ciorap sau cite o mîncă de la vreo cămașă de-a lui Klaus. „De ce nu vine?”, insistă Klaus și se răsuci în cot.

„E plecat în război, nu înțelegi odată? De cite ori să-ți spun? Și nu te mai fii atîta, că spargi ventuzele alea. Și-mi pleznește obrazul de rușine față de „madame” Spolenski. N-ăuzi?”

„De ce a plecat în război?”, răsufli Klaus și se întoarse din nou pe burtă.

„Ca să ne apere patria. Patria noastră germană.”

„E mare, patria noastră germană?”

„Oho! Da a fost și mai mare. Atît de mare, că puteam noi toți, care vorbeam aceeași limbă, să trăim în liniște și pace, în frica lui Dumnezeu.”

„Și familia Buckelwitz, care locuia lângă noi?”

„Dacă n-ai să deschizi gura cum trebuie, și-o să tot bodogănești așa, nimeni n-o să te-nțeleagă vreodată. Mai zi o dată!”

„Familia Buckelwitz vorbea aceeași limbă ca și noi. De ce i-a arestat poliția?”

„Buckelwitz-ii erau evrei.”

„Și ce făceau?”

„Făceau că nu erau ca noi. Noi sîntem arieni.”

„Și eu?”

„Și tu.”

„Da' ei vorbeau aceeași limbă ca și noi, și ne dădeau și zahăr cînd noi nu mai aveam. Și pantofii lui Albert i-am purtat amîndoi. Și la soba lor de gătit ne încălzeam ceaiul. Mai ții minte?”

„Ai vorbit ca să nu taci. Deși mare lucru tot n-am înțeles.”

Maică-sa împături oftînd cămașa cusută și o puse pe pat. Mirosul de scrobeală de cartofi îl făcu pe Klaus să-i chiorăie mâțele.

„Mamă, mă lași azi în pădure?”, se strădui Klaus din toate puterile să se facă înțeles, aducîndu-și aminte, că de trei zile, de cînd zăcea la pat cu febră, nu mai fusese în pădure. Acolo nu numai că mirosea a pămînt și a frunze ude, dar și foșnetul copacilor îi amintea tot de rochia Elfriedei, care se înfoia la fiecare răsucire a corpului. Sus, în vîrfurile copacului, se putea gîndi în liniște numai la Elfriede. Și putea să bombăne la nesfîrșit.

„Bîr, bîr, bîr... pădure. Of, ce-o să mă fac eu cu tine? Dacă-mi promiți că nu te mai cațări în copaci ca veriverițele, fiindcă tu nu ești veriveriță, te las...”

Deodată casa mică de lemn începu să vibreze, ca și cum în adîncurile pămîntului un animal somnoros și-ar fi scuturat spinarea. Geamul îmbîcsit al ferestrei se puse pe zăngănit.

„Țîntării, vin țîntării”, sîsîi Klaus printre dinți și se aruncă spre fereastră. Două ventuze, ca două lipitori scîrboase, se desprinseseră cu

un plescăit de pe spinarea lui și se sfărîmară de lemnul podelei.

„Vai, ce rușine!? Ventuzele lui „Madame” Spolenski...”, se sperie maică-sa și fugi după o mătură.

Klaus își lipi nasul de geamul grețos și pîndi apariția „țîntării” pe cer. Își suci capul dintr-o parte într-alta, încercînd să cuprindă cu privirea cît mai mult din albastru cerului. Din stînga, și nu din dreapta, așa cum sperase el, renunțînd să mai bombăne, își făcuseră apariția bombardierele, care-și răsuceau burțile-n picaj, ca și cum l-ar fi salutat pe Klaus. Se răsuceau și dispăreau dincolo de marginea casei. La patru-cinci secunde se zgîlția casa din țîțni, de vuietul bombelor, care cădeau ca ploaia asupra Berlinului. La fiecare bubuitură Klaus tresărea, dar nu de frică, ci de satisfacție, săltînd umerii frenetic și punînd cu adevărat în primejdie ultimele patru ventuze ale lui „madame” Spolenski.

„Ce te-i fi bucurînd, că doar nu plouă cu cartofi, ci cu bombe. Ah, cînd mă gîndesc cîți oameni nevinovați și cîți copii sînt îngropați de vii acum!” Maică-sa adună suspinînd ultimele cioburi de ventuze pe fîrașul de tablă. O nouă explozie zguduia casa atît de puternic, încît ea închise ochii și-și făcu semnul crucii. Klaus izbi cu pumnul în geam și scoase un schelălăit victorios. Geamul plezni și-l tăie la încheietura mîinii. Klaus se întoarse spre maică-sa, care la vederea singelui se apucă cu mîinile de cap. Sfișie o bucată din cearșaf și-o legă strîns în jurul încheieturii. Apoi luă capul lui Klaus între mîini și-l strînsu cu milă la piept. Bombănele lui înăbușite îi pătrundeau parcă în măruntaie. „Țîntării” dispăruseră.

**U**ȘA se trînti de perete și în cameră își făcu apariția „madame” Spolenski, care se învîrți în pași de dans și anunță cu voce tare, mai tare decît ar fi trebuit decît ar fi fost de presupus că din corpul ei subțirel și mic poate să răzbată o asemenea voce tunătoare, punctul numărului din programul zilei, ce abia începuse: „Apa e gata, cada e plină, Klaus face baie!” Apoi se răsuci pe călcîie și ieși pe coridor. Surzenia ei îi convenea de minune lui Klaus, care putea în prezența ei să bodogăne cît vrea, fără să i se mai ceară lămuriri suplimentare. Aparițiile și disparițiile ei neașteptate îl făcuseră pe Klaus să creadă că ea nu doarme într-un pat ca toți oamenii, ci stă ascunsă într-o vizuină, undeva sub scîndura podelei, unde își îngrămădește și proviziile furate pe ascuns, asemenea unui viezure hoțoman și viclean. Dîra acrișoară abia începuse să se rarefieze, cînd ușa se deschise din nou și „madame” Spolenski vîrî capul în cameră, zbierînd furtunos: „Astă seară vom asculta ultimele însemnări din jurnalul doamnei Griesmeier. Nimeni nu lipsește!”

Doamna Griesmeier se ocupa și ea, în rînd cu celelalte femei, de bunul mers al lucrurilor din casă, care se rezuma exclusiv la persoana greu de mulțumit și de îndestulat a lui Klaus, care le răsplătea pe toate cu șușoteli insinuante, răbufneli monosilabice și apostrofări întretăiate. Cu excepția maică-si, care

mima zilnic o îngrijorare crescîndă, celelalte femei își delimitau la propriu existența între silabele gîngurite ale dimineții și plescăiala nazalizată a clipelor de noapte, cînd Klaus se lăsa cu greu ademenit de somnul rău și acaparator, în care îi apărea o Elfriede fără cap și topăită, ca o broască verde, lipicioasă și urît mirositoare. Atunci Klaus scutura din cap, se opintea, împingînd cu picioarele în cearșaful mototolit și izbutea să articuleze limpede și răspicat cuvintele: „Aici, Elfriede, aici...” Doamna Griesmeier socotea că micul Klaus trebuie să asculte mereu, fără încetare, cuvinte și iar cuvinte, pe care ea le citea seara cu evlavie, din paginile jurnalului tot mai bortoș. „Băiatul nostru are fantezie, și asta nu-i pe toate drumurile. Sînt sigură că se va face scriitor!”, jubila ea ori de cite ori își lipia urechea de ușa dincolo de care răzbăteau șoptele de neînțelese ale lui Klaus. Cînd doamna Griesmeier începea să citească însemnările zilnice din jurnal, îi arunca priviri extatice lui Klaus, care închidea ochii și lăsa capul pe spate, deși el era de mult fugit în pădure, cățărînd în vîrfurile copacului celui mai înalt, unde putea să se gîndească în liniște la Elfriede, să-i adulmece în voie respirația, să se sufoce în mirosul ei de mentă, fără să mai audă elogiul cartofilor și binecuvîntarea celor căzuți pentru patrie.

**M**AICĂ-SA îi smulse ventuzele una cite una, le așeză cu grijă pe marginea ferestrei, îi scoase pantalonii de pijama, îl înfășură în cearșaful patului ca într-o carapace strîmtă și-l împinse tandru în direcția bucătăriei, unde doamna Griesmeier și Elfriede, în fața unei mese special pregătite, pe care erau orînduite căni și ștergere, săpunuri și uleiuri, îl așteptau cu brațele întinse, gata să-l ia în primire și să officieze ritualul sacru al îmbăierii săptămînale. Toate trei îl descolorosiră de pînza îmbibată a cearșafului, învîrtindu-l încetîșor, și-l conduseră spre cada de zinc a băii, din care se ridicau aburii cu miros înțepător. Klaus se sui în cadă și apa se înroși de la mîna lui însîngerată. Închise ochii și se lăsă în voia celor treizeci de degete atotstăpînitore, care-l luară în posesie și începură să-l săpunească, să-l moaie, să-l frămînte și să-l caute, pipăindu-i mădulele și cotrobăindu-i încheieturile, ca niște șerpi lacomi, încolăcitori. Dar pielea lui era trează, asculta și pîndea numai traseul a zece degete tremurate, din calea afară de curioase și de îndrăznețe, călăuzite de mii de furnici dezlănțuite, care-i zburdau în dansuri haotice de la ceafă spre subțiori. O fierbințeală dulce îi cuprinsese genunchii, urcînd de-a lungul pulpelor spre șolduri.

„Cu grijă, dragele mele, el n-are voie să răcească înc-o dată!” avertiză „madame” Spolenski, care-și făcuse brusc apariția în bucătărie și trînti pe plita sobei oala cu cartofi. Șuvoiul de apă rece, pe care doamna Griesmeier i-l turnă în cap, pe neașteptate, din cana cea mare, îi tăie lui Klaus respirația și-i stinse aproape instantaneu focul abia întetîit, ce pîlpîise pentru cîteva clipe în partea de jos a corpului. Klaus deschise ochii și o privi pe



# șoapte

doamna Griesmeier cu dușmănie. Merita să fie stropită fără milă! Tocmai se pregătea să-și ducă sentința la îndeplinire, când Elfriede făcu ceva, care-l umili și-l umplu de spaimă: înainte de a despături ștergarul, îi trase un bobîrnac peste puțulică, într-un gest spontan de camaraderie ștregărească. Ce-ar fi putut fi, n-a mai fost, și semeța revoltă a lui Klaus se retrase brusc, dureros, dispărînd definitiv în ascunzișul fraged al pielii flagelate. Elfriede îl înfășură în ștergarul curat, îl ridică în brațe și-l depuse pe scaunul de lângă soba încinsă. Apoi își lipi fruntea de fruntea lui și-și holbă ochii la el ca o cucuvea: „Uuuuuu, uuuuu...”, încercă ea, în joacă, să-l bage în sperietei. „Au!” țipă ea mirată și sări îndărăt, când Klaus o mușcă de buză, într-o mișcare scurtă și precisă. Încruntătura de pe fruntea lui Klaus indica o iminentă explozie de bodogăneală.

„Gata e ștergarul. La îmbrăcat cu el! Azi avem iahnie de cartofi”, anunță „madame” Spolenski, ivită pe neașteptate în bucătărie, și depuse o sărutare fugară pe fruntea lui Klaus, risipindu-i astfel înnegurarea posacă.

Dacă mîncase la prînz iahnie de cartofi, sau găluști de griș, lui Klaus puțin îi păsa. Altceva îl frămînta pe el acum, așa cum stătea cocoțat în vârful copacului, ascuns în rămurișul lui protector. Se descheiase la pantalon și lăsase puța să-i atîrne în voie și să se aeri-sească. O privi atent ca pe un obiect, pe care-l vede pentru prima oară. Astăzi simțise în timpul băii, că prelungirea asta caraghioasă de carne, ca un moț de curcan, a cărei utilitate de ușurare o probase de cel puțin trei-patru ori pe zi, uneori și noaptea, își luase nasul, da, chiar așa, își luase nasul la purtare și încercase să atragă atenția Elfriedei, care pentru asta o și pedepsise. Bobîrnacul din amintire avu însă un cu totul alt efect. Bîjbînd și orbecînd, încercînd să-și găsească un sprijin în elanul ce-l cuprinse, adulmecînd și ezitînd, moțul de carne creștea semeț vîzînd cu ochii, prindea putere și se ridica, aidoma unui cap de războinic, ce-și caută necruțător din ochi dușmanul, hotărît să se arunce într-o luptă pe viață și pe moarte. Un strigăt doar, un strigăt mai lipsea, pentru ca furia să se dezlănțuie. „Elfriede, Elfriede!” ar fi sunat semnalul de atac, pe care Klaus nu se încumeta încă să-l sloboade. Trupul lui începu să vibreze, copacul însuși se zgîlția din rădăcini, iar crengile tremurau ca apucate. Klaus își aruncă privirile spre cer și văzu un „șînțar” argintiu care, ieșit ca din pămînt, zbura șuierînd în rotocoale largi pe deasupra pădurii. Zbura atît de jos, încît lui Klaus i se păru că-l vede pe pilot cu mîna încleștată pe manetă. Klaus încălăcă pe creanga groasă și strînse puternic în mîna dreaptă maneta lui caldă, de înaltă precizie. Când bomba, slobozită de avionul țîșnit spre cer, se spulberă în pămîntul uscat al pădurii, Klaus simți că se ridică în cer cu copac cu tot. Deschise gura, strigă cît putu de tare numele Elfriedei și se încleștă cu amîndouă mîinile de trunchiul copacului. Gura i se umplu de pămînt și ochii i se întunecară.

Cînd deschise ochii, văzu jos, lângă craterul scobit al bombei, un soldat, cae se lupta cu valul de pămînt. Se dezgropă cu totul, se ridică în picioare, își scutură uniforma și părul din cap și se apropie, clătîndu-se, de copacul lui Klaus. Începu agale să se dezbrace. Întîi pantalonii, apoi tunica, în cele din urmă cizmele. Toate le înfășură strîns într-un balot, pe care-l legă cu centironul. Rămas în izmene, ascunse balotul în tufișul de la baza copacului. Nici o veveriță care s-ar fi luat la întrecere cu Klaus, nu ar fi reușit să-i țină piept, atît de repede coborî Klaus, din creangă în creangă, pînă cînd îi sări soldatului în față. Acesta nu se miră, se uită doar în sus și-l întrebă încet pe Klaus:

„Cine te-a trimis? Al de sus? N-ai decît să-i spui că eu sînt mort.”

„Da' nu ești mort”, zise Klaus „Dacă n-aș fi mort, aș înțelege ce spui. Pe cînd așa?”, ridică soldatul din umeri și-și dezbracă încet izmenele.

„Ce vrei să faci?” silabisi Klaus, privind chiorș la pulpele albicioase ale soldatului.

„Vreau să mă piș!” răspunse soldatul și se întoarse cu fața spre Klaus, ca pentru a-l convinge. Klaus nu-și mai putu dezlipi pîvri-rile de la bărbăția soldatului, care-i atîrna masivă, grea, uriașă, între picioare.

„Și eu vreau să mă piș”, bîgii Klaus și se deschise repede la pantalonii. Cotrobăi îndelung, pînă găsi ceea ce căuta, în vreme ce soldatul, în pielea goală, îl aștepta răbdător. Se pișară amîndoi, față-n față, soldatul tăcut, nepăsător, apatic. Klaus nerăbdător și curios, bîntuit de frenezia concurenței.

„De ce e a ta așa de mare?”, bombăni Klaus, arătînd cu degetul spre bomba negricioasă a soldatului.

„Fiindcă eu vorbesc cu ea”, răspunse soldatul și-și coborî privirile.

Klaus rămase cu gura căscată.

„Minți! Ia arată-mi!”

Soldatul își apucă membrul viril cu două degete și-l scutură ușor, ca pentru a-l face atent:

„Să crești mare și puternic, să fii treaz și îndrăzneț, să ai răbdare și să știi să lupți, să ai curaj și să fii tare, pentru că Ulrike așteaptă totul de la tine!” Apoi către Klaus: „Așa trebuie să-i vorbești, mereu, în fiecare zi, ca unui prieten. E singurul tău prieten. Numai cu el rămii pînă la moarte.” Se întoarse cu spatele la Klaus și sări sprinten peste valul de pămînt.

„Unde plecați voi doi?”, se agită Klaus nervos.

„Acasă, la Ulrike”, îi aruncă soldatul peste umăr și se pierdu în desișul pădurii.

**L**A ORA zilnică de citire a paginilor de jurnal, doamna Griesmeier își îndeplini cu greu datoria, făcînd pauze lungi și încercînd să-și învingă dezamăgirea, dat fiind faptul că auditoriul se compunea în exclusivitate din femei: „Madame” Spolenski, fiica ei Elfriede și mama lui Klaus. Cu gîndul la Klaus, care lipsea, doamna Griesmeier citi tare și răspicat, sperînd din tot sufletul ca micul Klaus să-i audă cuvintele și să le înțeleagă rostul:

Annie BENTOIU

## Două fabule

I.

În acel spațiu închis s-au scos într-o clipă toate botnițele.

Curînd cacofonia lătrăturilor a devenit atît de cumplită încît nici măcar glăsciorul ascuțit al isteților focși n-a mai străbătut-o.

Dalmațienii se pomeneau mușcați cu sete, saint-bernarzii erau acuzați că sînt paternaliști, iar ogarilor, încă nehoțărîți, grupuri de canași afectuoși le expuneau pe larg pronosticurile lor optimiste.

Singure tăceau tot mai încrîncenat corciturile străzilor: știau ele mai multe despre viață.

Cînd larma fu la culme se vădi că dobermanii dresați, hrăniți cu vitamine, ocupaseră toate punctele strategice și luaseră încă o dată, ca să zicem așa, situația în labe.

II.

Toți oamenii pe acea planetă se metamorfozau.

Cei mai buni erau atinși de ceea ce s-a numit apoi regresivitatea vegetală:

tăceau deveneau sedentari căpătău culori vii doar cînd se închinău soarelui Pînă la urmă adoptară utila înțelepciune de a aștepta fără teamă ceasul în care vor fi păscuți

Ceilalți se preschimbau în fiare fiecare după propria sa formulă psihică Poziția socială a marilor camasierei era foarte invidiată Între a fi dihor sau bou puteai oarecum alege crudă fină și falsă hermina se bucura de privilegiul rafinate

Astfel cu încetul genul uman dispăru apoi veni rîndul delfinilor cailor diferitelor soiuri de greieri și în timp ce speciile se devorau răbdător între ele planeta își urma pe cer armonioasa traiectorie

Pînă la urmă nu mai rămase decît o baltă verzuie, întinsă, tot mai stătută.

Dar cînd și cînd în somnul algelor se iveau imagini absurde, îndată uitate: rugăciuni dansuri dreptunghiuri cîte o ofrandă cîte un regret.

„Însemnări din ziua de 19 aprilie 1945

Astăzi doamna Spolenski, prin mila și bunăvoința căreia două familii au găsit căldura și binecuvîntarea unui adăpost, ne-a gătit o minunată iahnie de cartofi, care parcă a fost și mai bună decît cea de săptămîna trecută. Mulțumim lui Dumnezeu, că deși sîntem prigonii și refugiați, ne putem duce zilele. Speranța nu ne-a părăsit și gîndul victoriei armatei noastre ne călăuzește chiar și în puținele ore de somn ale nopții. Asupra Berlinului, avioanele inamice au aruncat iarăși un potop de bombe, crezînd că ne vor îngenunchia. Că nu va fi așa, stă mărturie și cuvîntarea domnului Ministru al Propagandei, Doctor Joseph Goebbels, care s-a adresat la radio națiunii germane cu următoarele cuvinte, pline de înflăcărare și de neuitat: „Astăzi, mai mult ca oricînd, stă în spatele puterilor aliate și le ațîță, făcînd spume la gură, întreaga evreime internațională, care nu dorește pacea cu nici un chip, pînă nu-și atinge scopul ei satanic final, acela al distrugerii lumii întregi. Dar va fi în zadar! Pentru că Dumnezeu, așa cum a mai făcut-o de atîtea ori, i se va împotrivi lui Lucifer și-l va azvîrli în străfundurile iadului, acolo de unde și-a făcut hidoasa apariție!”

Astăzi Klaus ne-a uimit pe toate și ne-a făcut să ne fie rușine, de ceea ce am crezut și am gîndit pînă acum despre el. S-a întors din pădure, îmbrăcat într-o uniformă de infanterist german, s-a retras în camera dinspre grădină și s-a încuiat pe dinăuntru, refuzînd orice contact cu mama lui, cu binevoitoarea noastră gazdă „madame” Spolenski, cu mine, și mai ales cu Elfriede Spolenski, ale cărei priviri și gesturi prietenești au rămas fără ecou. Mînat de energii nemaicunoscute pînă acum, Klaus al nostru a făcut dovada unei voințe ce-i depășește vîrsta fragedă și și-a exprimat dorința, cu adevărat bărbătească, de fapte mari, demne de un adevărat german. Pentru prima oară lîmba i s-a descleștat și cuvintele lui au răzbătut apăsate și limpede, mărturisind un gînd clar și curat, care-i face cinste: „Să crești mare și puternic, să fii treaz și îndrăzneț, să ai răbdare și să știi să lupți, să ai curaj și să fii tare, pentru că Elfriede așteaptă totul de la tine!”

Bunul Dumnezeu să-l binecuvînteze pe Klaus al nostru, care azi a devenit bărbat. Și să-i dea zile multe, pline de bucurii și sănătate, celuilalt mare bărbat al națiunii noastre, Adolf Hitler, care implinește mîine 56 de ani.

Din volumul *Erotice*



# ATF '94: față în față cu economia de piață

**D**E MAI BINE de 20 de ani, în luna iunie, Studioul Casandra organizează Săptămâna absolvenților, iar directorul său Valeriu Grama, chiar când alte teatre găzduiesc spectacolele studențești, se ocupă în detaliu de această microstagionă oferită în mod special celor interesați să-și revigoreze trupele. Necesari ar fi și un sistem de impresariat, mai ales că se înregistrează o inflație de „diplomați” în actorie, 55 de absolvenți provenind de la 3 clase. Reprezentațiile – rezultatul celor patru ani de școlarizare – conduc la concluzia că s-au aplicat strategii pedagogice diferite („tranzitia” continuă!).

Grigore Gonța, profesor (secondat de conf. Alexandru Lazăr, lect. Paul Chiribut și asist. Tomi Cristin) s-a ocupat de 20 de persoane, acordând atenție îndeosebi prestațiilor de echipă. *Vesela farsă a cocoșșilor* (premiată în festivaluri) și-a pierdut din strălucire dînd la iveală carențe de gust extrem de supărătoare. Prelucrarea după Anton Pann, demarată ca simplu exercițiu (de unde neglijența în costumația urfă și fără elemente pur folclorice) supralicitează influența orientală. Amuză pe alocuri vioiciunea reacțiilor „corului”, umorul paremiologic, tentativele de caricaturizare, reușită fiind deșelata prostăpăcă a Iuliei Gheorghiușor. *Peleş împărat*, vodevilul lui Iorgu Caragiale pe muzica lui Flechtenmayer, a fost mult mai inventiv dinamizat prin ritmuri rock și disco, prin evoluții pe patine cu rotile, prin aluzii la cotidian, electrificînd publicul cu versiunea actualizată a basmului cenușăresei în care eroina/ Tania Popa, dezinvoltă Ileană Cosînzeană în bermude, nu mai e căutată după un condur pierdut, ci după un... adidas de un prinț cam retardat/ Mihai Călin, excelent Făt-Urft. Suferind de guturai cronic, roșcatul împărat/ Ovidiu Cunceu într-o notabilă postură bufă (total diferită de cea tragică din *Dibuh* la TES) rezistă cu greu acaparantei neveste/ Liliana Mocanu, defel stăvilită în elanurile de șarjare vulgară. Într-o ținută impecabilă s-a prezentat spectacolul *Agamemnon* propunînd o soluție interesantă de revitalizare a tragediei antice. Stilul modern al lui Seneca a facilitat un desen precis al dinamicii scenice, intens stilizate. Îmbrăcați cu toții în tricouri negre care le lasă libere brațul și gamba, interpreții închipuie geometria metopelor grecești inducînd în sala obscură (unde se joacă fără decor) dezvoltarea mentală a esenței conflictului ce a distrus familia Atrizilor. Din mlaștinile Styxului, Thyestes/ Ionuț Pohariu își rostogolește monologul prefăcînd frenetica desfășurare de energii umane ce se dispersează și se regrupează, acompaniind prin imprecizii și atitudini recitativ tensionat al protagonistelor: Clytemnestra/ Aura Călărășu, Cassandra/ Oxana

Moravec și Electra/ Mariana Liurca.

Dorind să vină în întîmpinarea „cerințelor pieței”, tandemul Dem Rădulescu, prof. univ. – Dinu Manolache, prof. asoc., s-a orientat către o dublă specializare. Studiul de music-hall *Cabaret* s-a inspirat din celebrul spectacol de pe Broadway, adus pe ecran de Bob Fosse – o stachetă ridicată prea sus pentru niște învățăcei. Rezultatul, un surrogat minat și de diletantism, și de mimetism. Chiar dacă Cesonia Postelnicu aduce cu Liza Minnelli, iar Ioan Cucoară îl imită cu aplicație pe Joel Grey, animatorul gay, în vreme ce Daniel Badale seamănă cu Peter Lorre, Mihai Danu e un gamin de cazino, Felix Totolici are un glamour metisat, iar Vitalie Bantăș, travestit sau nu, tot își păstrează umorul nativ. Daniela Tapalagă graseiază melodios, iar Ioana Abur încîntă cu privirea-i albastră... La aceeași clasă, studiul după „Trei surori” *Destine* e un spectacol de mare eleganță și profunzime. Într-un climat dostoevskian, sub un triptic de icoane pravoslavnice, ironia cehoviană face să se etaleze ritualul incompatibilității și stupidității. „Oameni de prisos” decăzuți din propria condiție circulă și discută fără să se întîlnească niciodată, mereu în așteptarea împlinirii unei derizorii dorințe: un pahar de ceai! Utilizînd tehnica stamoslavskiană într-o manieră modernă, personajele sînt creionate ferm: Iulian Băltătescu/ Prozerov, un bărbat prea slab pentru responsabilitățile familiei și pentru domolierea despoticea soții; Cesonia Postelnicu/ Natalia Ivanovna, parvenita în ofensivă stridentă; Carmen Ungureanu/ Irina, anxioasă cu și fără motiv; Alice Caracostea/ Olga, filtrînd resemnarea prin lentilele ochelarilor ce-i subliniază aerul profesoral autoimpus; Ioana Abur/ Masa cu neastîmpărat din privire trădîndu-i instabilitatea afectivă; Radu Băitan/ Kullighin, optimist din convingere, dar și de nevoie; Felix Totolici/ Verșinin, ofțeral pierdut în reverii penibile; Ioan Cucoară/ Tuzenbach, tenacele iubit fără de noroc; Sorin Cristea/ Solionfi, cretinoid răzbunător; Cristian Nicolae/ Cebutkin ambalat într-o prea pedantă compoziție.

La cei 40 de ani de experiență pedagogică, profesorul Ion Cojar (asistat de Gavril Pinte și Andrei Zaharia) nu s-a lăsat influențat de tribulațiile momentului și a urmat linia obișnuită a atacării repertoriului clasic. Faptul că promoția anterioară a făcut un mare succes cu opera rock *Underground* nu l-a deranjat, trudind la un dificil spectacol *Azul de noapte* (avînd sprijinul scenografului Constantin Ciubotaru de la Teatrul Odeon pe a cărui scenă Giulești s-a și jucat), distribuția putîndu-i antrena pe toți cei 19 studenți. „Foști oameni” sînt întîlniți – conform spuselor lui Gorki – nu

numai printre vagabonzi, ci și printre intelectuali de-clasați, dezamăgiți, scribiți și umiliți, ajunși la discreția lumpei. Un mizerabilism în care se afundă și prezentul. Scena – o aglomerare de pa-turi improvizate, separate prin perdele cenușii ca într-un spital unde pacienții au fost aban-

onați uitării. În beznă, starea larvară le e trădată doar prin tuse și oftături. Rînd pe rînd, fiecare se va individualiza strigîndu-și propriile neputințe. Debutanții au ales cîte o dimensiune a rolurilor (demonstrînd o bună condiție profesională, capabili să reia ultimul act pentru cîteva inversări în distribuție). Liviu Lucaci l-a fixat pe alcoolicul Satin printr-o dramatică evocare și o stenică anticipare, iar Dragoș Stemate l-a desemnat drept revoluționar; Mircea Gheorghiu a dozat corect evoluția Baronului; Pavel Lucian a sugerat tragicul lor dor de ducă al Actorului sinucigaș; Traian Grigoriu, printr-un temeinic travaliu, a construit un coleric Vaska; Cristian Toma, evoluînd corect, dar an-estetic, a fost un Luka monocord consolator; Andrei Duban l-a limitat pe Bubnov la jovialitatea detașată a unui golani oarecare; Valentin Ionescu l-a minimalizat pe insensibilizatul Klecsi; Cătălin Păduraru a însoțit cu mare zarvă aparițiile coruptului Medvedev; Dragoș Stemate și Liviu Lucaci au îmbrăcat alternativ și sumanul ursuzului Tătar. Diana Dumbravă a acoperit perfect partitura deloc ușoară a Nastiei, prostituata mitomană cu izbucniri temperamentale; Bogdana Darie s-a identificat fără dificultate cu volubila Kvasnia; Corina Dănilă a atacat contre-emploi-ul în forță, jucînd o agresivă și posesivă Vasilisa; Viorica Bahnaru Bantăș și-a asumat ipostaza ingrătă de ingenuă într-o lume perversită. Amalia Ciolan a făcut ca Anna să moară decent; nu același lucru putîndu-se spune despre Silvia Codreanu care exagerază în travestiul pentru Alioșka. Fiindcă potențialul feminin era net superior în această clasă, *Casa Bernardei Alba* s-a impus de la sine, montarea ghidîndu-se după dezideratul autorului: personajele „să fie înveșmîntate în poezie, dar în același timp să li se vadă oasele, sîngele”. Scenografia Bristenei Duman a infuzat austeritate locului în care-și consumă existența familia dominată de autoritarul matriarhat și de unde fiicele – stol de zburătoare infirme – mai încearcă încă să scape. Amalia Ciolan, recomandată în mod expres pentru rol, e o Bernarda aspră, cu suflet împietrit și convingeri inflexibile. Angustias a Silviei Codreanu nu-și ascunde răutatea ce-i schimonosește chipul. Neobosită în nemulțumiri e Magdalena Corine Dănilă. Delia Nartea, Martirio, se conformează predestinării onomastice. Amelia Dianei Păslaru se luptă cu fragilitatea psihică, iar Mihaela Sîrbu îi acordă Adelei un veridic patetism. Carmen Papa e o impunătoare Prudencia, Viorica Bahnaru Bantăș o umilă slujnică, Diana Dumbravă o Maria Josefa prea împovărată de grimă. La Poncia Bogdanei Darie acaparează scena printr-o teribilă vitalitate practică.

În tradiția Studioului Casandra stă să prezinte și primele spectacole ale studenților la regie, iar profesorul Cojar și-a lăsat ucenicii să lucreze și cu Vasile Nedelcu (anul IV la clasa prof. univ. Alexa Visarion) mai ales că era vorba de un Shakespeare: *Visul unei nopți de vară*. Plasînd acțiunea într-o comunitate hippy, viitorul director de scenă și-a îngăduit o „neglijență nonconformistă” în detrimentul tuturor, fiindcă și el și interpreții erau încă la ora deprinderii rigorilor profesiei. Scenografia studentei Romana Preoteasa (anul IV Academia de Arte, clasa lect. univ. Nicolae Ularu) confirmă coborîrea întregii povești la nivelul opticii groțești a meșterilor-



Destine, studiu cehovian

artiști-amatori cu imaginație precară. De aici impresia de jalnică improvizare cu mijloacele sărace ale unui cămin cultural sătesc. Spațiul de joc e clausturant (la propriu, dar mai ales la figurat) uzînd la nesfîrșit de un plan înclinat – un leagăn în care pare a fi adormit și fantezia.

Studenta în anul IV Florentina Enache (clasa de regie a conferențiarilor Silviu Purcărete și Dan Micu) a renunțat la proiectul inițial și a mers la sigur invitînd de la Teatrul Nottara pe tinerii plini de farmec și talent Andreea-Măcelaru și Cristian Sofron pentru o comedie bulevardieră de Neil Simon, *Rapsodie în doi*, montare în care aportul i-a fost destul de sporadic, deși pretextul dramatic l-a speculat ingenios, păstrînd constant un ton hazos-grotesc virat în sentimentalism muzical (pregătirea scenică, Constanța Cîmpeanu).

Stagiunea ATF '94 s-a încheiat cu unicul spectacol ce a putut fi prezentat în capitală de către absolvenții de la clasa de regie a lui Valeriu Moiescu (Anca Bradu pentru *Cimitirul păsărilor* de Antonio Gall montat la Oradea nu a avut asigurată deplasarea; Mihaela Gaita, deja angajată la Timișoara, abia urmează să-și definitiveze opțiunea repertorială, iar Ioan Ardeal Ieremia s-a „oprit” mai demult la un Mazilu, *Sărbătoare princiară*). Theodor Cristian Popescu s-a încumetat la Teatrul Național din Tirgu Mureș la o montare de o factură cu totul aparte, pe un text de teatru radiofonic aparținînd dramaturgului american Arthur Kopit: *Aripi*. În dramatica încercare de revenire la viața normală, o femeie ce a suferit o comotie cerebrală în urma unui accident de avion, ea fiind acrobat aerian, e agresată de imagini coșmarești ale tragediei aviatice și de intervențiile medicilor percepute deformat, ca o burlescă și totodată bestială teroare. Din multitudinea tablourilor orchestrate cu subtilitate plastică revine obsesiv cel al unui fluture-femeie întînzîndu-și elitrele. Este imboldul interior, o inspirată vizualizare a dedublării ce potențează permanent creația tulburătoare a protagonistei Farkas Ibolya (care evoluează în decorul croatului Darko Bakliza).

În perspectiva acestei montări de impecabil profesionalism trebuie să se aducă în discuție (devansarea conferinței de presă de către sponsori de ultim moment ai Fundației Tofan a făcut imposibil dialogul final) un lucru elementar: meseria și talentul sînt indispensabile și interdependente, iar profesorii au datoria de a fi drastici cu cei ce nu au reale aptitudini pentru această dificilă profesie. Cum este foarte greu de pronosticat cota profitului real pe care această promoție o va aduce teatrului românesc și pentru a nu eșua în sfaturi didactice, e de preferat aprecierea lui Lorca: „Teatrul este unul dintre cele mai expresive și utile instrumente pentru ridicarea nivelului unei țări și barometrul care-i înregistrează mărirea sau declinul. Un teatru sensibil și bine orientat în toate genurile sale, de la tragedie la vodevil, poate preface în cîțiva ani spiritualitatea poporului iar un teatru decăzut, în care copitele înlocuiesc aripile, poate să abrutizeze și să adoarmă o națiune întregă.”

Irina Coroiu



Peleş împărat, basm actualizat



# Mai este filmul „arta cea mai importantă“?

**C**ASTELUL Leopoldskron este, începând din 1947, gazda Seminarului de la Salzburg (Austria) - instituție menită inițial să stabilească „punți” culturale între America și Europa occidentală. Între timp punțile s-au extins, astfel încât acum, la a 314-a sesiune - dedicată filmului - din cei 53 de „studenti” (fellows), majoritatea (23) au fost din Europa de Est, față de numai 9 din „cealaltă” Europă (dintre care 4 din Marea Britanie), apoi 4 din Africa, câte 3 din India și Israel, 2 din America de Sud (Brazilia și Uruguay), 2 din Turcia și câte unul din Egipt și Iordania. Din partea Statelor Unite au participat 5 studenți și 3 profesori. Nici un german, francez, italian sau spaniol.

Tema Sesiunii 314 (desfășurată între 4-11 iunie a.c.) a fost: „Contează filmele? (Do Films Matter?) Impactul Artistic, Politic și Moral al Filmului”. În cei 47 de ani de funcționare neîntreruptă a Seminarului, este numai a doua sesiune dedicată filmului (prima având loc în 1969).

Sistemul de lucru a fost următorul. Ședința de dimineață (orele 9-13) se desfășura „în plen”. După-amiaza aveau loc discuții pe grupe de lucru (patru la număr, fiecare cu profesorul său). Am optat pentru grupa „Film și cultură”, înșelat de înțelesul diferit pe care americanii îl dau cuvântului „cultură”. Astfel, profesorul Dudley Andrew de la Universitatea Iowa nu se gândise nicidecum să abordeze filmul din perspectiva culturii, ci dimpotrivă, încerca să „adapteze” înțelesul culturii la „realitatea” filmului comercial sau politic. În comentariul său la *Iona care în anul 2000 va avea 25 de ani* (film realizat în Elveția de cinești americani, Berger și Tanner, în 1975, nu lipsit de merite artistice), nu s-a referit decât la „temele” (topics) politice și sociale ale scenariului, analizând sensul unor dialoguri despre revoluție (revoluție în sens „larg”) și sloganurile anti-sociale ale lui Jean-Jacques Rousseau, ca de pildă: „A fi om înseamnă a fi înlănțuit de instituțiile umane”. Acești oameni vorbesc în continuare despre revoluții cu candoarea cu care ne vorbeau nouă, în liceu, tinerele profesoare de istorie sau de economie politică. Ei par să nu fi aflat nimic despre „rezultatele” revoluțiilor comuniste din Europa de Est, sau despre „amănunțele” - insolite față de teorie - aduse de practica oricărei revoluții. Cinismul și ipocrizia, am înțeles, sunt de neocolit în politică. Dar implicarea culturii, după atâtea decenii de terfelire, în tot felul de „proiecte” cinice și ipocrite, străine de natura propriu-zis culturală, mi se pare mai întâi o ofensă la adresa țarilor care au o cultură, apoi o dovadă de iresponsabilitate a celor care nu au și ar dori să aibă. Un foarte

recent „documentar poetic” american „focalizează” atenția opiniei publice asupra minorității homosexualilor negri din Statele Unite. Acești dubli minoritari - și homosexuali, și negri - sunt supuși unei discriminări de neimaginat într-un stat democratic: ei nu au încă dreptul să își exhibe fesele în plină stradă, ca albi (la Los Angeles), ci trebuie să își practice viciul în spații închise, ca ceva nedemn de a fi integrat în viața publică. În retorica autorului, poezia (versurile) și muzică joacă un rol important, ele fiind menite a atrage simpatia și mila spectatorului pentru ființele condamnate la acest soi cu totul special de nefericire.

**D**ACĂ vocabularul sociologic „pan-american” pare a fi încremenit la anii glorioși ai mișcărilor hippy, în vocabularul „estetic” încremenirea avenesează până în postmodernism. Postmodernismul este orizontul „nemărginit” dincolo de care banul nu mai are nici o putere. Promotorii lui - managerii care „locuiesc”

pământul de la un capăt la altul în hotelurile Hilton, cu aer condiționat și ferestre care nu se deschid, pentru a nu lăsa să pătrundă vreun miros prea „local” - nu îl pot „depăși” fără a-și submina „globalismul” financiar, mașina care nu acceptă să fie oprită. Asemenea mogulilor comunismului, ei nu își vor modifica politica până când nu vor fi siliți de degenerescența fizică sau biologică să o facă. Până atunci, sirenele postmodernismului vor continua să „capteze” auzul tinerilor artiști sperați sau naivi, pe toate căile. Mie personal, uniformizarea Pământului întreg - e drept -, nu într-un unic stil, ci într-un unic amestec de stiluri, sau amestec de rase sau amestec de religii - spre care țintește postmodernismul nu are cum să nu își amintească de uniformizarea la care a fost supusă România, laolaltă cu celelalte țări comuniste, în ceea ce privește arhitectura locuințelor „moderne”, a blocurilor, menite a le înlocui pe cele „tradiționale”. La fel, grija postmodernistă pentru gustul „comun”, pentru confortul mental al celor inculți, descoperirea „egalității semiotice” a operei de artă cu produsul destinat consumului în timpul liber (entertainment) mă duce fără să vreau cu gândul la decretele realismului socialist care excludeau punctele de vedere prea personale în artă, neconforme gustului proletar (care va fi fost acela?). Comisarii „culturii populare” propovăduiau, în cizme și cu revolverul la brâu, ura celor mulți și săraci împotriva apărătorilor solitari ai ierarhiei culturale, ai

spiritului care se împărțea de sus în jos, după legi aristocratice. Managerii postmodernismului, în pantofi și cu cartea de credit în buzunar, propovăduiesc disprețul, zeflemeaua celor mulți și bogați (middle class) împotriva acelorași solitari care nu admit că totul este de vânzare și că spiritul se poate reduce, împreună cu cina la restaurant, la o problemă de conturi. Și într-un caz și într-altul s-au ocupat (se ocupă) de artă, o „patronează” oameni care nu au nici un fel de chemare, și cu atât mai puțin dragoste pentru artă (și pentru artiști), ci acționează parcă dintr-un imbold obscur de răzbunare și de distrugere.

Și argumentele se pot înmulți, fără să le cauți cu lumânarea. Bunăoară, profesorul Vlada Petrić - sârb emigrat cu cca. 25 de ani în urmă - de la Universitatea Harvard, Cambridge Massachusetts, ne-a semnalat un fapt aparent banal, lipsit de relevanță, anume acela că în SUA cei mai mulți critici nu fac diferență, în cronicile lor, între filmele comerciale și cele cu



valoare artistică. Mi-am amintit de cronicile Ecaterinei Oproiu din *România liberă* și de cele ale Nataliei Stancu din *Scînteia*, toate de lungime „conformă” (jumătate de pagină de ziar), în care era imposibil să detectezi vreo diferență de evaluare critică între o reușită artistică - a lui Mircea Daneliuc, să zicem, sau Dan Pița -, atât de rară și de prețioasă pentru cinematografia noastră, și o „capodoperă” a kitsch-ului cum a fost *Secretul lui Bachus*. Acest tip de comentariu, mai mult decât invectivele agramate ale criticilor „dogmatici”, este cel care distruge arta în ochii publicului, lăsând parte liberă imposturii. Nu degeaba Tarkovski, resemnându-se să rămână și să lucreze în occident, obosit de tracasările culturnicilor din țara sa, refuza să se lase antrenat în discuții privind contradicția politică dintre Vest și Est, ci repeta cu fiecare ocazie că lupta se duce între spiritual și material, între cultural și pragmatic. Profesorul Petrić, american cu „cei 7 ani de acasă” petrecuți în Europa, nu numai că nu amestecă artisticul cu comercialul, dar consideră cele două domenii ca fiind separate și inegale.

**M**ARINA GOLDOVSKAIA este profesoară de film și televiziune la Moscova și la Los Angeles (simultan). Realizează ea însăși filme documentare, începând din 1969. La Salzburg a adus *Casa cu cavaleri*, film de o oră, realizat anul trecut. Pe un ton jurnalistic

sobru, filmul face „biografia” unui imobil cu apartamente de închiriat, construit la începutul secolului în centrul Moscovei, de către un întreprinzător bogat. Casa a trăit, bineînțeles, toată istoria zbuciumată a Rusiei, rămânând în picioare și „mărturisind” acum, când libertatea mărturisirii a fost redobândită, drame și tragedii impresionante. Revoluția, războiul civil, teroarea stalinistă, cel de-al doilea război mondial, brejnevismul sunt capitole de istorie încrustate în zidurile acestei clădiri în amintirea locatarilor săi, dintre care unii sunt acum nonagenari. Amintirile lor sunt limpezi și refac continuitatea realității și a supraviețuirii umane, peste hăul celor 70 de ani de tăcere și de mistificare. În 1975, toți locatarii au fost evacuați și clădirea „și-a schimbat destinația”, devenind sediul unor birouri. Ar avea nevoie de un alt proprietar, care să investească în ea și să îi redea strălucirea de odinioară.

Contează filmele? Mai au filmele importanță? Dar despre ce fel de „importanță” este vorba? În 1918, Lenin a decretat filmul ca fiind „arta cea mai importantă”. El, filmul, a fost și în România arta cea mai importantă pentru Consiliul Culturii; o carte (cu tiraj mic) mai putea „trece” necenzurată, dar un film niciodată. Influența filmelor asupra „popoului suveran” era considerată a fi foarte mare. Americanii, la rândul lor, acordă filmului o importanță pe măsura beneficiului de peste 4 miliarde de dolari (anual) pe care industria hollywoodiană îl aduce Statelor Unite. Dacă aceste două accepțiuni ale „importanței” sunt singurele avute în vedere - și cam asta a rezultat din discuțiile Seminarului - e sigur că filmul se află într-o constantă pierdere de importanță. Ceea ce nu e așa rău cum ar putea să pară la prima vedere. Propaganda a pierdut monopolul asupra producției, industria distracțiilor a epuizat toate subiectele, toate extravagantele și aberațiile posibile. Nu se mai poate rade la un film, nu se mai poate plânge la un film. Lipsa oricăror principii (artistice) lasă cinematograful pradă experimentelor tehnice, tehnologiilor digitale care avansează implacabil în direcția substituirii, a înlocuirii realității imaginii și a sunetului cu o „realitate virtuală”. Nu cred că altceva decât adevărul va putea revigora arta care, după numai un secol de existență, dă semne evidente de secătuire. Iar adevărul este radical opus manipularii, tehnicii îmbrobodirii ridicate pe culmile perfecțiunii atât de către propaganda totalitarismului politic, cât și de către „strategia macro” a expansiunii comerciale.

Dan Adrian



**TELEVIZIUNE**de Cristian  
Teodorescu

## Bilă în Parlament

**D**E CÎND s-a înfrățit cu România mare, senatorul Dumitrașcu a schimbat patetismul copiat de la Păunescu pe stilul delator al lui C.V. Tudor. Personalitate multă corporal, dar prizărită rău în alte domenii, senatorul de Constanța nu e nici măcar politic așezat într-o luntre. Dar asta nu e treaba mea, ci a celor care l-au pus pe listele PDSR-ului. Pe mine mă amuză slăbiciunea de înțeles a acestui senator al nimănui. Lipsit de convingeri politice, acest Dumitrașcu pare a se lua după mimos. Și cum dinspre partidul lui C.V.T. mirosul e mai puternic, senatorul incinerării naționale și-a legat condeiul împletit de gardul României mari, iar partea cu care șade de partidul de guvernământ. Din această combinație nu putea ieși decât un stil al delatunii altoit pe năvrilii de politician la putere. Cred că asta explică sforăitul său supărat împotriva emisiunilor de pe programul 2.

Tendința naturală a senatorului e aceea de a turna. Rolul în care s-a văzut îl face să transforme turnătoria în acuzație. El e un trist caz de intelectual care n-a izbutit niciodată să înțeleagă că cea ce îl condiționează e libertatea cuvântului. Mai exact - Gh. Dumitrașcu reflectă o psihologie de iobag intelectual. Lăsat de capul lui, el ar reacționa cam cum au făcut țiganii lui Alecsandri când s-au văzut la liman. I-au căzut în genunchi fostului stăpîn, să-i primească înapoi. Ghiță Dumitrașcu îmi amintește de Bilă din *Moromeții*. El e membru într-un partid, dar mîndria lui e că ține și legătura cu... Nu m-aș mira dacă în scurt timp Bilă își va da cu pumnii în cap din pricina acestei duplicități.

Cînd s-a vîrît în olița României mari, Dumitrașcu n-a priceput că C.V.T. țînjește după o fuzionare cu partidul de la putere. Mort după publicitate ieftină, el a intrat pînă în gît în mizeriile pe care le drenează România mare. Presupun că va simți efectele acestei trădări atunci cînd va fi prea tîrziu.

Recunosc că ideea asta mă face să rîd. Fiindcă de îndată ce se va vedea din nou în rîndul persoanelor oarecare, dl. Ghiță o va întoarce pe dizidență și pe dezvăluiri, ca să știe alegătorul ce-a pierdut. Amuzant ar fi dacă dezvăluirile pe care le va

face vor apărea în *Telegraful* din Constanța, ziarul care i-a prezentat fișa de informator al Securității.

Apropo de informatori, C.V. Tudor adresează mulțumiri echipei naționale de fotbal ca și cum i s-ar fi montat vreo tribună în Cișmigiu. Ce legătură are el cu problemele care așteaptă să fie rezolvate în Parlament?! Poate faptul că e și el de față, cînd se votează.

Cum tot am ajuns la fotbal, mi-a plăcut scurta intervenție în favoarea comentatorilor t.v. făcută de Dumitru Graur. E adevărat, cu excepții, comentatorii noștri n-au reprezentat un model de spectaculozitate. Dar să învinovățești un comentator că echipa națională a pierdut un meci mi se pare o prostie.

Din păcate, Cristian Teodorescu ne-a servit de la fața locului o informație care s-a dovedit falsă - că jucătorii care au adunat două cartonașe în grupă vor putea juca fără probleme după aceea. Nu cred, totuși, că lui Cristian Teodorescu trebuie să i se ia gîtul pentru această greșeală. El e ultimul reprezentant al unui stil care merită respectat chiar și acum, cînd nu mai e de mult o noutate. Stilul lui Teodorescu, spontan pînă la risc și uneori dincolo de risc, merită să-i treci cu vederea greșelile. Ceea ce însă i se poate reproșa, acum, lui Teodorescu e că face paranteze de erudiție sportivă tocmai cînd nu e cazul. Faza arde, iar Teodorescu face statistici, asta e mai greu de înțeles din partea lui.

În rest, comentarii noștri își fac bine treaba. Nici unul nu m-a entuziasmat, recunosc. Dar nici unul nu m-a dezamăgit. În fond, stilul comentatorilor noștri nu poate fi mult departe de ceea ce joacă naționala României. Or, acest joc e unul de potolire a adversarului, pentru a-l face să se înmoaie sub anestezia exercitată de ai noștri. Practic, ai noștri încearcă prin jocul lor de pase un soi de hipnotizare a adversarului, înainte de a-și lansa atacurile. Această lecție nu-i aparține lui Iordănescu, ci reprezintă un *re-make* al ideilor tactice ale lui Angelo Niculescu. Iar despre bătrînul Angelo se pot spune multe, dar nu că nu se pricepea la fotbalul nostru.

**PREPELEAC**de Constantin  
Toiu

## Praful

**T**EAMA, Socrate o socotește superioară încrederii în sine și în ceilalți. Încrederea te dezarmează. Poate să te expună oricărui primejdii nebănuite. Fie că te încrezi prea mult în tine, fie în alții. Teama, spune cel ce cerea „Cunoaște-te mai întîi pe tine însuși”, te face prevăzător în toate, scăpîndu-te de multe rele și vătămări.

Acest elogiu al fricii, mai puțin pomenit în legătură cu filosoful care bău cucuta, convorbînd liniștit cu discipolii săi, nu a fost citit probabil de ideologii totalitari, sau ai regimurilor autoritare, fiindcă altfel l-am fi întîlnit expus printre lozincile marxism-leninismului și, de ce nu, stalinismului. Dacă pînă și Socrate a zis... Ciudat, acest citat din Socrate l-am deslușit, cu coada ochiului, pe o pancartă de lemn frumos vopsită înfiptă pe marginea unei superbe alei în parcul minunat exultînd de verdeață al unui sanatoriu provincial. Tot acolo, pe o pancartă învecinată, silabisisem, uimit, ce spunea și Protagoras: că omul ar fi măsura lucrurilor, a celor ce sînt pentru că sînt, și a celor ce nu sînt, pentru că nu sînt.

**DISCUȚIE** pe alea cu cineva care este de altă părare. Care îl combate pe sofistul grec. Omul nu poate fi măsura lucrurilor, după el. Fiindcă omul este PRAF. O cantitate de pulbere: „admit, stelară”, concede - dar tot praf, praf, praf haotic din vîrtejul infinit din care se sedimentară, încet, încet, și plantele, ca floricelele de la bălci lipite pe un băț cleios, - axa... Totul a fost și se face iar praf. Cezar, praf. Platon, praf. Praf și Aristotel. Și Newton, Einstein, Beethoven, Chopin, mai ales Chopin, gingașul, praf și pulbere. Piramidele, praf; atît că e nevoie de multă-multă răbdare, să stai, să aștepti... Sfinxul, tot praf. Ca și cele Două Centre ale Lumii de la New York. Templele Asiei, catedralele Europei, Chartres, Chartres făcute din praf întărit, tot praful se va alege de ele.

Domnule, fi zic, rămîne totuși, spiritul. Rămîn marile creații ale literaturii măcar, *Divina Comedie*, *Comedia umană*, *Război și Pace*, *Hamlet*, *Ce te legeni*, *codrule...* Praful țipă exasperat interlocutorul. Nimic nu va mai rămîne. Pieile,

pergamentele, hîrtia care le poartă și le duce din secol în secol mai departe, se vor face praf și pulbere și ele, chiar și Ordinatorul, eventual, care le-ar cuprinde pe toate în viitor, esențializate, cantr-o nucă, și el se va măcina cu sutele de milenii și totul se va întoarce *la loc*, stimate domn, *la loc!* zbireră cu o furie plină de o demonică satisfacție, în praful, în așa-zisul praf cosmic, stelar...

L-a n potolit cu greu, cu greu... Fusee la mare, și marea nu-i priise. „Mai bine m-aș fi dus la Breaza!” mormăise ceva mai liniștit. Pe urmă îmi povestise cum petrecuse la mare... Praful, praful, obsesia lui sub formă de nisip, iar revenea... Că stătuse în cort și că bătea rău vîntul și că cearșafurile, rufe, totul, absolut totul, era plin de praf. Praful avea și în gură, și în ochi, iar nevastă-sa degeaba se farda, fiindcă peste farduri se așternea ca o mască urâtă și implacabilă, praful, și chiar dăduse și unele amănunte anatomice pe care, din pudoare, nu le mai reproduc; tot ce pot să spun, pe departe, e că și *elementele* înmulțirii, firești și atît de ascunse și de ferite, în general, deveniseră stepe, câmpii, deșerturi în care o sămîntă, dacă ar pica, greu, greu de tot să dea vreun rod. Pe urmă mai spuse că *nu ajungea că toate erau praf*, dar peste litoral se abătuse și o furtună grea, galbenă și înecăcioasă, de praf. Și că se mutaseră din cort într-o căsuță din sat. Și el, excedat de atît praf, zăcea toată ziua în pat și din cînd în cînd îi spunea nevastă-sa: „Ia vezi tu, s-a mai lăsat praful ăla de-afară?” Și ea ridica jaluzelele care scîrțiau de praf și vedea praful prin interstiții și le lăsa scîrbită să cadă în jos cu putere, și odaia se umplea atunci de un noriș galbui de praf. Alături, în antreul care servea și de bucătărie, gazda, bătrână, sporovăia cu vecina ei: „Asta nu-i praf de pe la noi, îl șterg cu cărpa și nu se ia, că praful nostru e mai mărunt și nu-i galben, și nu-i așa lipicios, parcă ar veni, Doamne iartă-mă, taman din stepa aia rusească unde muri și bărbatu-meu. Îți zic că nu-i de la noi; să nu cază el din văzduh? să stea așa atârnat peste noi? să nu ne lase el să vedem și noi soarele, măcar un pic, măcar un piculeț?...”

**RADIO**de Antoaneta  
Tanasescu

**L**A 8 martie 1926, Sadoveanu ia parte, pentru întîia oară în viață, la o audiție radiofonică: „Aseară, la un ceas destul de tîrziu, ne-am adunat cîțiva intelectuali la profesorul și prietenul nostru Ionel Simionescu, avînd între noi și pe Brătescu-Voinești, care, deși oaspe de departe, e socotit tot ieșan, în înțelesul cel bun și nobil al cuvîntului. Ne-am adunat ca să ascultăm un *haut-parleur*, un instrument ultramodern de radiofonie, instalat într-o frumoasă odaie națională, conservatoare, veche și patriarhală, amintind vremurile bunicilor noastre, a crinolinelor, a droștelor cu rezoare de la Viena și cu patru cai înaintași...”. De fapt, chiar de la Opera din Viena veneau acordurile din *Faust*. Un miracol în fața căruia nefecederile și îndoilele anterioare „au căzut ca fluturii de hîrtie”, fiind învinse de cel mai pur entuziasm.

Radiofonia, sursă a reveriilor intelectuale: „Și, dacă undele acestea trec în spații infinite, atunci ce auzim noi acum sună în veșnicie; nu se stinge niciodată. Nu se vor stinge nici glasurile noastre. Și nici imaginile noastre: curînd vom avea lîngă aparatul radiofonic și aparatul care să ne înfățișeze imaginile și mișcarea. Mîine îl vom avea înaintea noastră în această odaie. Și imaginile, ca și sunetele, sînt tot nemuritoare în raport cu infinitul în timp și-n spațiu. Atunci ce-i muritor din noi?”. Nu doar pentru Sadoveanu radiofonia a avut înțelesuri cu mult mai bogate decît cele ale unui simplu experiment tehnic. Așa că mobilizarea celor mai de seamă oameni ai țării în slujba ei a fost de la bun început impresionantă. Nici unul dintre ei nu a lipsit din fața microfonului. Și foarte mulți au înțeles să-și dedice o parte din viață activității

## Remember

radiofonice concrete. Să răsfoim vechile file. La 30 iunie 1929, opt luni de la primul semnal al postului București, ședința Comitetului Programelor reuneste, sub președinția profesorului Dimitrie Gusti, pe C. Kirițescu, C. Brăiloiu, T. Alessianu, Liviu Rebreanu, Tudor Vianu, ing. dr. Emil Pătrașcu, ing. dr. Tudor Ionescu, Emanoil Bucuța, ing. Gh. Cîrnu-Munteanu, H. Blazian, Apostol Culea. Să adăugăm, evident selectiv, noi nume din șirul celor care au funcționat, unii cu răspunderi mari, în Consiliul de Administrație al Radiodifuziunii: I. Al. Brătescu-Voinești, Al. Cazaban, Dragoș Hurmuzescu (primul președinte al Consiliului de Administrație înaintea lui D. Gusti), Corneliu Moldovanu, Gh. D. Murgu, Ionel Perlea, Mihai Ralea, Vasile Voiculescu, Horia Furtună, Al. Hodoș, Mihail Jora, Th. Rogalski... E o listă al cărei mesaj merită a fi

recepționat direct de toți cei ce vor putea decide conducerea Radiodifuziunii. În aceste clipe, „culoarea” morală și profesională se cuvine să aibă întîietate față de „culoarea” politică. Iar forte, atîtea cîte se vor aduna, merită a fi folosite pentru un scop de o altă natură dar nu mai puțin nobil decît cel al începătorilor anilor '30. Atunci, se edifica o instituție. Acum, aceeași instituție trebuie readusă în prim planul interesului public prin atenta evaluare a situației postului național față de un evantai de alternative mass-media: posturi românești private, studiouri ce transmit în limba română din diferite puncte ale lumii, posturi de radio străine și, nu în ultimul rînd, cele cîteva zeci de canale de televiziune la care și noi avem acces. Am bănuiala că situația din 1994 este oarecum mai complicată decît cea din 1928.





## Noul erotocrit

**S**ARMANTELE (sic!) „impietăți” poeticești ale lui Marcel Ion Fandarac reclamă definiția de poet-pezevenghi. Că diagnoza nu e numaidecât depreciativă stă mărturie deliciul nostru de a ne conforma registrului simpatic-anacreontic-șmecheresc al poemelor de dragoste cu care autorul debutează într-o colecție editorială proprie: *Domnișoara Karma*, ed. Corida, 1992. E evidentă încă din titlu intenția aedului de a confunda zeita cu chelnerița și de a se purta cu statuia ca de la cirac la cirac (ă). Nu poți să nu te amuzi când el își adoră nimfa cu emfază antică („hiadă”), pentru ca imediat s-o răsfete cu grație... gagicară: „miresucă made-n Capșa”. Nu poți rămâne indiferent la pregnanța imagistică a unei declarații precum: „Ah! pe marea cea mare/eu, iară, voi merge-n picioare, să crezi că exist” (păcat că prea amintește de adolescentul Nichita Stănescu călcând pe mare!), după cum apelativul (repetat) „monalisă de mucava” nu suferă de tandrețe excesivă.

Încrederea poetului în improvizație pare irepresibilă, deși, în multe situații spontaneitatea nu numai că este supravegheată, ci chiar provocată. Fapt sesizabil mai ales la nivelul lexico-gramatical al textului. Neoașismul ponosit coexistă cu neologismul sonor, trimiterile didactice (Montale, Ungaretti, Eminescu, Dan Botta, Saba, Goya, Kafka, Dali, Emil Brumar, Omar Khayam, Florin Pucă etc.) cu vocative de midinete, coțcăria lexicală („ochii tăi fervizi”, „hailafiști”) cu fonetisme... „ceaușiste” („zilili și serili”). Șotiile rebusiste abundă („fiu galant, galiamb, galantón”), așa cum nu lipsesc nici inovațiile ortoepice și ortografice (cratimă + apostrof, la un loc: „ea-1”).

Dar ceea ce, zău, indispuie este joaca gratuită cu *accentul*. Dacă, uneori, îi putem găsi justificări prozodice, în cele mai multe cazuri marcarea lui grafică apare arbitrară sau inutilă („metatezată”, „demoazélă”, „abajúr”). Culmea, îl descoperim până și pe unica vocală a unui substantiv (bineînțeles) monosilabic: *zvón*. Păi, unde era să cadă accentul? Cam în același fel abuziv procedează și cu ... punctele de suspensie. Încât, cochetăria cu „manera” riscă să devină curat manierism, râvnita anti-calofilie eșuând în clișeu.

Una peste alta, „ars amandi” a lui Marcel Ion Fandarac e un amestec temerar de desuetudine și dezinvoltură, de afectare și frustrare, în fine, de autenticitate, artificial și extravagantă. Atenție, însă, la virtuozitatea disimulatorie

a „curvariului vicelan”, cum ar zice un strămoș pe care îl voi deconspira mai la vale! Oscilând între mătanie și arlechinadă, între candoare și rococo-ul de suburbie (inclusiv „cimilituri” à la Ahoé), tot acest protocol erotic monden-plebeu, mereu suspect de frivolitate, are un efect mai puțin previzibil, dacă nu de-a dreptul contrar premiselor. Campania de vulgarizare ostentativă a livrescului („du-te, mă lasă karmă-n catabasă!”) ascunde o sensibilitate „ciclotimică” („melanholică”) total opusă concupiscentului Piron (autorul *Odeii către Priap*). Fiind chiar autentică, *adiaforia* contemporanului nostru adoptă o expresie tot așa de șocantă cum ar fi întâlnirea la un shop cu logofătul C. Conachi îmbrăcat în blugi.

Placheta următoare, *Înger de pază* (1992) nu mă determină să retractez nimic din cele afirmate mai sus. În ciuda faptului că, avertizat sau nu, autorul dă serioase semne de temperare a „simturalității” deșucheate. Fără a-și modifica radical glosarul, trubadurul care nu se sinchisea să stea la hotel cu Karma, își disciplinează repertoriul ludic, reorientându-l spre reflecția gravă și conținută. Simulacrul euforic de odinioară își dezvăluie zăcămintul de scepticism din care, de fapt, izvora. Încetând să funcționeze ca divertisment, ironia și epigramaticul devin însemnele unui citadinism polemic și astenizat. Poeme ca *Spleen*, *Înger de pază*, *Stilul*, *Holiday* și multe altele în care tema alienării prevalează, nu-s altceva decât niște elegii insurgente, revelând adevărul că saltimbancul aspiră să fie profet.

Al. Protopopescu

### Inedit

lubito-s trist și abătut,  
Copac de grindine bătut,  
Mi-e frunza risipită-n vânt  
Și creanga ruptă  
la pământ.  
Stau sfâșiat al nimănui  
În zarea sură a câmpului  
Și mă desfac și-ncet mă  
plec  
În apa morții să mă-nec.  
lubito, sânt atât de trist  
Precum a fost pe cruce  
Crist.

Aurel Martin

(compusă mental în detenție).

## Puterea propagandei (II)

**C**EI CE se străduiesc să înțeleagă fenomenele totalitarismului s-au întrebat nu o dată de ce supraviețuiesc efectele propagandistice dincolo de limitele regimului. Ca om politic și ca istoric literar N. Manolescu constată, astăzi, urmările propagandei de ieri (vezi editorialul din *R.I. Despre propagandă*). Toate evaluările și calculele noastre, după schimbările din 1989, s-au dovedit fără fundament și o mare parte din erorile de ieri, de azi și de mâine ale opoziției își vor găsi explicația tocmai în ignorarea perpetuării mentalităților prin puterea misterioasă de seducție a unor procedee și trucuri propagandistice care, pentru orice intelectual cu un minim spirit critic, sînt, la prima vedere, rudimentare. Nimic nu le poate stăvilii, definitiv, înfrurirea, nici măcar amintirea lagărelor, închisorilor, execuțiilor, ororii fizice și psihice sau rememorarea, bine mediaticizată, a demenței demolatoare și a cultului deșănțat al Conducătorului. Sechelele mentalității induse prin literatura propagandei le-am putut constata adesea la examenele de perfecționare a profesorilor de limba română multă vreme după 1964, deși manualele școlare abandonaseră, în bună măsură, maniheismul proletcultist și leștul literaturii realist-socialiste. Cît privește reflexele naționalismului xenofob comunist și ale izolaționismului ceaușist, ele sînt prezentate nu numai în inițiativele și gesturile unor politicieni, care le și exploatează în continuare, dar și în „cugetul” - ca să zicem așa - al unui număr uriaș de „oameni ai muncii, lucrători în domeniul culturii” (învățători, profesori, preoți, ziariști etc.).

Fiindcă am identificat, altă dată, în poezii și prozatorii ale căror produse agitatorice au intrat, ca unică ofertă în manualele școlare, pe unii din marii inovatori de această stare de spirit a populației mature de azi a României, să revenim la textele lor din anii '50 sau la cele de mai târziu pentru a afla sursele acestei energii negative, ale acestei vitalități neobișnuite.

Preluând, la început, principiile jdanoviste, verificate în timp în URSS, forurile agitpropului dejist (reperist) - chiar folosindu-se de intelectuali renegați, naivi sau fripturiști - au avut în vedere doar masele semianalfabete atinse de sărăcia postbelică, obidiți și marginalizați, urmași ai Vameșului.

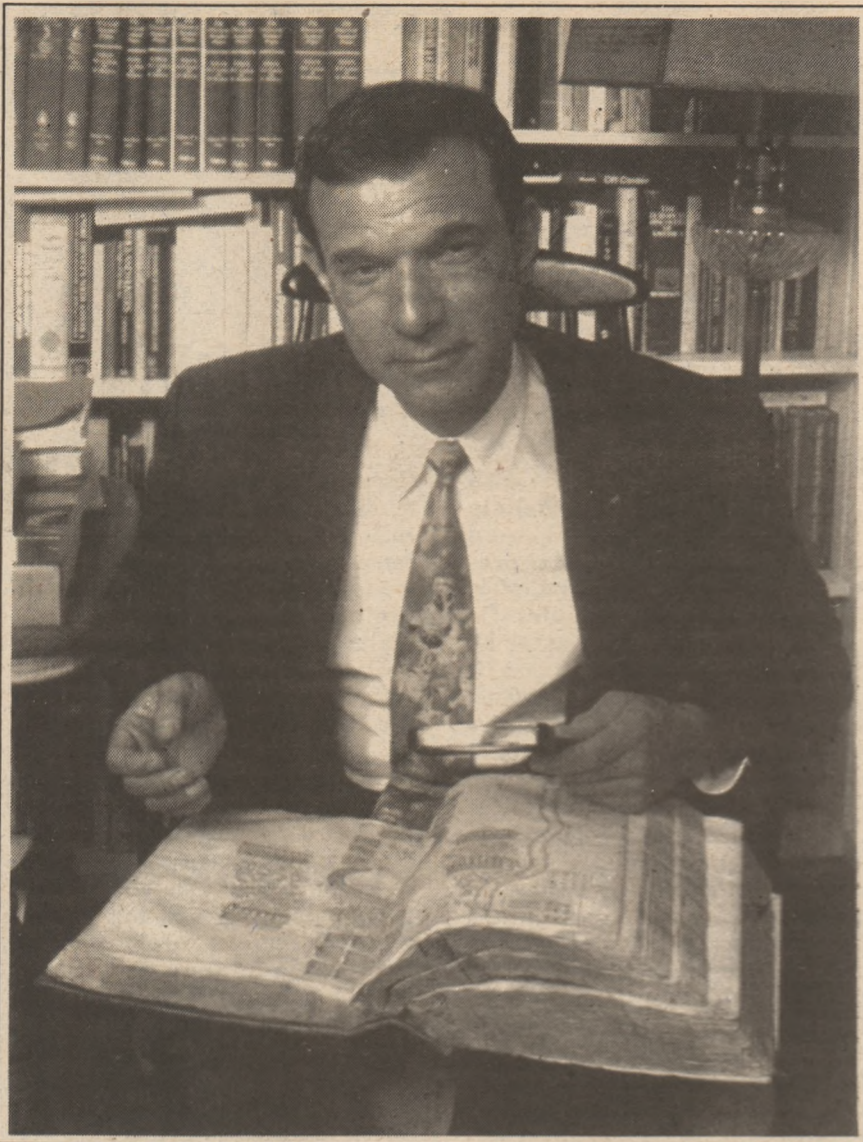
S-a știut cu certitudine că numai în rîndul acestor mase manevrabile se puteau crea sentimente active, simțul puterii de clasă și acea fervoare care naște un „om nou”, un adorator fanatic al idealului egalitarist. Pentru că a avut asemenea intenții, propaganda nu putea să nu calce pe urmele unei credințe, să nu schițeze un ritual, să nu recurgă la practici de stimulare a intensității crezului și să nu întreprină, după o vreme, un cult al întemeietorilor (prooroci, apostoli), al instituției ocrotitoare

(templul, biserica), al eroilor (sfinți și martiri) etc. Modelul creștin era la îndemînă, dar numai în aparență veșmîntului său. Cum și din credința noastră răsăriteană nu am preluat, ca popor, decît ceremonialul și cîteva vagi rudimente de doctrină, balmăjite de o preoțime semidoctă și coruptă, - departe de ceea ce ar fi trebuit să reprezinte ea -, această „religie” cu înlocuitori a putut părea fa niliară și, în orice caz, a asigurat un cadru recunoscut, o ambianță în care se înlocuieră doar praznicele între ele (mai era socotit Paștele roșu nu întimplător), sfinții bărboși cu sfinții păroși, incintele sacre cu locurile de adunări și ședințe, ierarhia administrativă a bisericii unice cu organizația precis ierarhizată a partidului unic, canoanele cu statutele etc. În trecere fie spus, dacă ne uităm astăzi în jur observăm că fenomenul pare a fi reversibil. Se satisfăcea nevoia „religioasă”, și nu numai, de ordine și ritual printr-o religie fără Dumnezeu patronată de demonul învrăjbirii, întemeiată nu pe iubire, ci pe ură. Sau, mai precis, pe ura față de cei ce nu erau cu noi și „de-ai noștri”, care asigura, ca drog satanic, învăpăierea, întetirea iubirii fundamentaliste pentru *conducătorii* de ieri și de azi, pentru eroii martiri comuniști din orice colț al lumii unde clocoteau revoluțiile, de la noi și din patria comunismului, care și-a trimis misionarii, pentru partidul ocrotitor, modelator, pavăză împotriva ispitirii diavolilor întruchipați de imperialiștii anglo-americi și de lacheii lor, grădinar de suflete sădind speranța în viitorul paradisiac al comunismului.

Această religie politică se comporta ca orice religie în baza ei fundamentalistă. Recomanda umilirea ritualică (nu altfel decît dreapta legionară), penitența, coborîrea la „cei de jos”, printre cei mulți, favorizînd reportajul și documentarea, „în fabrici și pe ogoare”, unde sîrnie hirtia sub creion, cum declara însuși Nichita.

Proclama bucuria împărțirii unei credințe unice și nepieritoare, a apartenenței la ceva ce ține de sensul unic al Istoriei, ca și sentimentul exaltant și orgolios al victoriei definitive a clasei tale sociale, în care nu e greu de întrevăzut mîndria tribului tău redutabil, sigur de zeii lui superiori („priviți, jinduiți-mă...” cum ar fi spus Maiacovski). Folosea exercițiul zilnic, pe temă literară dată, repetarea „psalmilor adorării”, a versetelor imnice, rostirea neobosită a formulelor sacramentale, adică a lozincilor mobilizatoare, versificate, sau nu. Îndemna la distrugerea fizică, totală, a trecutului legat de alte credințe și de alți idoli. De asemenea imbolduri și de acea prezență simbolică, tinerească, a tîrnăcopului din literatura anilor '50 și-a adus aminte demolatorul Ceaușescu în anii împlinirii visurilor.





Scopul noului istorism este descoperirea acelor momente în care operele de artă absorb și remodelează energia socială. Stephen Greenblatt afirmă că se află în căutarea unor „cabiuri de oțel intrate în rezonanță”.

**STEPHEN GREENBLATT** este o personalitate de primă mărime în studiile literare anglo-saxone, întemeietor de școală în America. *Noul istorism*, sintagmă folosită mai curînd din întâmplare, cum îi place profesorului să cocheteze în discuțiile informale, a produs efect în asemenea măsură, încît desemnează astăzi o școală critică. Cunoscut drept *materialism cultural* în Anglia (frisonul pe care îl stîrnește expresia în Europa de Est cu greu poate fi stăpînit), noul istorism, sau, cu un termen mai larg, *studiile de identitate culturală* articulează, indubitabil, un discurs critic distinct în perimetrul anglo-american.

Stephen Greenblatt a debutat în scris cu lucrarea de absolvire a studiilor „gratuite” în anii '70. Interesul sau „exotic” față de Sir Walter Raleigh, personaj excentric din vremea celebrei Elizabeta I, pare să-i fi trezit ambiția de a studia, în trena marelui său mentor Michel Foucault, „marginile” teritoriului istoric acreditat. Un volum despre *Alegorie și reprezentare* (1981), al cărui editor este, ni-l plasează pe Stephen Greenblatt în compania lui Joel Fineman, Paul de Man, Hugh Kenner și Michael Holquist. Aplecarea asupra textelor elizabetane devine tot mai evidentă: *Forme ale puterii și puterea formelor în Renaștere* (1982), *Automodelarea renescentistă: de la Morus la Shakespeare* (1980), *Reprezentarea Renașterii engleze* (1988) și celebrele *Negocieri shakespeariane* (1988) o confirmă strălucit. La care se adaugă - în rigorile noului istorism - studiile subversive despre *Deprinderea de a blestema* (1990), *Minunatele posesiuni: minunăția Lumii Noi* (1991) și *Noi întâlniri în noua lume* (1993). Profesorul Greenblatt, celebritatea de la Berkeley, a predat un curs și seminar de un semestru la Harvard, unde l-am întâlnit în apartamentul din campus ocupat anul trecut de Umberto Eco.

**Mihaela Irimia:** *Domnule profesor, se vorbește mult despre răsturnarea profundă produsă în critica literară prin redescoperirea lui Nietzsche. Studiul lui Foucault Nietzsche, genealogia și istoria figurează printre titlurile obligatorii în definirea moștenirii lăsate noului istorism. Vă propun să începem cu o afirmație a lui Nietzsche: „Numai ce nu are istorie este definibil”. Nietzsche ajunge la această concluzie vorbind despre „egiptism”, anume evaluarea cu ajutorul conceptelor mumificate, împotriva cărora se revoltă violent. Noul istorism este departe de a fi atins cea mai vagă urmă de fixism. În cărțile dumneavoastră vorbiți despre practică, mai curînd decît despre o metodă constituită și respingeți cu convingere dogma critică. Și totuși, ceea ce „practicați” are o definiție, fie ea și de lucru: noul istorism. Cum putem ieși din această dilemă?*

**Stephen Greenblatt:** Sînt tentat, desigur, să încep cu o reacție literară, mai exact cu una shakespeariană, anume faptul că operele de artă la care ne raportăm sînt inepuizabile. Unul din lucrurile extraordinare pentru mine, care mă ocup de un clasic - Shakespeare -, este însăși aplecarea asupra acelorași texte de către generații succesive și scrierea altor tomuri despre acestea, fără a putea vreodată să credem că am ajuns la vreo concluzie. O explicație tradițională, una formalistă, de pildă, cea a lui Wimsatt, era că operele de artă au o valoare spirituală care există în afara istoriei și le asigură astfel universalitatea. Or, Nietzsche întoarce tocmai acest raport pe dos. N-am recitat de curînd pasajul la care vă referiți, dar pentru mine, cel puțin, înseamnă că operele de artă, tocmai pentru că au istorie, nu pot fi conținute, nu au limite, nu pot fi definite. Emerson spune undeva că fiecare piesă shakespeariană este perfectă, în timp ce proiectul științific al lui Francis Bacon e nesfîrșit, precum lumea. Mie mi se pare că lucrurile stau exact invers,

# NOUL

În exclusivitate pentru „România literară”  
Stephen Greenblatt:

## Raportul dintre centru

anume că poți merge cu Shakespeare pînă la capătul lumii, adică la nesfîrșit și asta tocmai pentru că textele sale sînt conținute în istorie, într-un flux...

Să vă spun cum am ajuns să practic noul istorism, făcînd, totodată, exageză de texte renescentiste. Cînd eram la Cambridge, în Anglia, cu o bursă Fulbright, pe la sfîrșitul anilor '60, am dat întâmplător de un fragment dintr-un poem neterminat de Raleigh, pe care l-am privit inițial cu ochiul formalistului convins. Dar fragmentul era un fragment, ceva îi lipsea. Așa că am început să mă documentez despre personajul Walter Raleigh ca om. Ce viață palpitantă! Raleigh fusese implicat în mașinațiuni subtile la curtea Elizabetei, ale cărei grații încerca să le cîștige, se lansase în aventuri coloniale în Virginia și avea ambiții nemăsurate să devină un mare om politic. Pornisem deci de la un fragment pe care trebuia să-l citesc din obligație academică și care mi se părușe asemănător cu *The Waste Land*, din perspectivă formală, ca să ajung să dezleg itele unei vieți atît de complicate și de pline de vanități lumești. O viață atît de istorică, adică implîntată în istorie. Pe la sfîrșitul anilor '60 ceva plutea, sigur, în aer...

**M.I.:** Adică '68-ul studentesc...

**S.G.:** Sigur. Și devenea tot mai clar că nu se mai poate să ne mulțumim cu izolarea formală a textului literar, iar planul conspirativ în care îmi apărea întreaga viață a lui Raleigh nu era decît o ilustrare. Cum să înțelegi chiar și un fragment dintr-o operă atît de elaborată, de indirectă, dacă nu făcînd apel la o seamă de alte discursuri ce exprimau o realitate alambicată? Iar Raleigh, figură legată de colonialismul renescentist și de capitalismul modern în lansare, era atît de fascinant pentru generația mea, la sfîrșitul deceniului al șaptelea. Aș fi putut alege un poem liric de secol XIX, poate, dar s-a întâmplat să dau de acest fragment. Și, deși eu mă ocup de Shakespeare, nu am început cu el, ci cu Raleigh. Dacă m-aș fi aventurat să analizez *Hamlet*, să zicem, un text atît de central din perspectivă culturală, poate că n-aș fi ajuns la aceleași concluzii. Dar pornisem de la un text marginal, de la un fragment de text marginal, scris de cineva pentru care literatura era o ocupație colaterală, încît mi s-a părut firesc să vreau să dizloc obiectul cultural și să-l privesc dintr-o sumedenie de direcții, scotite pînă atunci marginale față de discursul strict literar. Și, sigur, acest lucru se poate aplica și textului canonic. *Hamlet*, nu? *Hamlet*, textul acesta atît de „central”, se pretează la tot soiul de dezmembrări și dislocări și fiecare manevră de acest gen aruncă o nouă lumină, niciodată una definitivă, ci fiecare în dialog cu celelalte. Așa cum protonii se ciocnesc cu epiprotonii și imaginea pe care ți-o faci e dinamică, într-adevăr de ciocnire și de intersectare, încît raportul însuși

dintre centru și margine se modifică. Și interesează mai ales unghiurile de incidență și coincidență, fiindcă nu poate fi vorba de armonie aici. Uneori noul istorism este atacat, probabil pe bună dreptate, tocmai pentru astfel de abateri de la linia dreaptă!

**M.I.:** Prin urmare, cum vă definiți față de vechiul istorism, istorismul pozitivist?

**S.G.:** Din nou, lucrurile trebuie privite nedogmatic. Joel Fineman susține că primul adept al noului istorism e Tucidide. Personal cred că Michelet e un excelent practicant al noului istorism și, în general, ar fi stupid să credem că ce se întâmplă acum nu s-a mai întâmplat vreodată înainte. Aș spune însă că în interpretarea culturală, în trecut, istoria servea drept stabilizator, drept fundalul pe care se fixa opera de artă, formînd un fel de dioramă pe care urma să se etaleze opera de artă. În noul istorism asistăm la un soi de ștergere a charismei operei sau, mai exact, la o trecere a charismei asupra fundalului, care încetează astfel a mai fi un suport decorativ pentru operă. Se produce, astfel, un fel de competiție democratică între operă și fundal, iar ceea ce putea părea detaliu de fundal poate veni în avanscenă și invers.

**M.I.:** În Alegorie și reprezentare, vorbiți despre discursul artistic est-european ca aflîndu-se în tradiția caracterului indirect al fabulei esopice, lucru cu care eu, de data asta, nu sînt de acord. Arta este indirectă prin definiție.

**S.G.:** Bineînțeles, vreau să spun însă că există situații istorice cînd acest simț uman devine și mai uman. De pildă, condiția scriitorului constrîns de ideologia comunistă. Față de sistemul american, în care vocile disidente sînt tratate cu totul altfel; adică sînt publicate și acceptate, încît pînă la urmă se estompează. E o strategie foarte abilă, trebuie să recunoaștem. Ceea ce nu se întâmplă în expresia artistică renescentistă. Îmi amintesc un spectacol studentesc cu *Hamlet* la Weimar, în fostul RDG. În scena în care Laerte cere permisiunea de a pleca la Paris, i se dă un pașaport scos tacticos dintr-un scrin est-european masiv de către regele totalitar. La Praga am văzut cîndva un spectacol cu *Furtuna* despre care cineva comenta apoi, la catedra de engleză, că, desigur, generația tînără o înlocuiește pe cea bătrînă, anchilozată, totul frazîndu-se în limitele celui mai poetic discurs...Și, da, aveți dreptate, nu pot să nu mi pun problema de ce noi, într-o lume lipsită de astfel de strictete ideologică, avem nevoie de expresia indirectă. Cînd, într-un sistem ca al nostru, poți spune lucrurile direct, fără ca ele să fie și înțelese.

**M.I.:** Vi se pare mai potrivit numele de „nou istorism” decît cel de „materialism cultural”, folosit în Anglia?

**S.G.:** Da, rezistența mea la expresia „materialism”...



# ISTORISM

## și margine

**M.I.:** Vă imaginați rezistența la „materialism” în Europa de Est, acum...

**S.G.:** Și în Vest, așa spune... Rezistența mea, cel puțin, vine de la... sentimentalismul pe care-l implică termenul, ca și cum, pe măsură ce te-ai apropia de material, ar fi cu atât mai bine.

**M.I.:** Adică nu mai rămâne loc pentru joc?

**S.G.:** Rămâne prea puțin loc pentru joc și, cum spuneam, noua abordare eu am privit-o, de la început, ca pe o „poetică culturală”, o reacție la noua critică și proiectele ei analitice.

**M.I.:** V-aș ruga, dacă acceptăm că „le style c'est l'homme”, deci în cazul nostru „le vocabulaire c'est l'homme”, să comentați de ce folosiți unii termeni favoriți „materialiști”. De exemplu, „acțiune umană”, „practici” (fie ele sociale sau culturale) – deci aspectele pragmatice, apoi „condiții”, „contract”, „context” – aspectele sociale, „circumstanțe”, „circulație” – deci perpetua deplasare circulară a valorilor, vorbiți despre currency, modul foarte pragmatic anglo-saxon de a desemna valuta, valoarea, ca, efectiv, curgere, flux. Și folosiți termenul - care definește splendidul dumneavoastră studiu despre Shakespeare din 1988 - „negocieri”, adică acele practici ale eficienței imediate, scutite de langoare oțioasă (nec-otium).

**S.G.:** Sînt foarte plăcut surprins. Pe de-o parte, pentru că mi-ați descris exact vocabularul critic, pe de alta, pentru că acum, ca și la începutul strădaniilor mele nou-istoriste, și în ciuda ironicilor observații pe care mi le autoaplic, vocabularul acesta poate părea că provine dintr-o propensiune marxizantă; acesta este, în fond, vocabularul capitalismului, în orice caz al capitalismului occidental, al capitalului simbolic, cum ar spune Bourdieu al bursei și schimbului de valori. Deci noul istorism nu s-a născut chiar întâmplător, ci mai curînd situațional: ca american, în anii '60, nu puteam să nu folosesc vocabularul acesta, oricît de opozant aș fi fost. Apoi forma specifică de memorie a istoriei aici...

**M.I.:** Memoria istoriei în Lumea nouă?

**S.G.:** Da, și rezervele noului istorism în fața cronologiei rigide, preferința pentru un „mélange” atît de american de prezent, trecut și viitor. E un răspuns al meu, ca intelectual american, la mobilitatea și lichiditatea culturii americane în general, la dinamica imaginilor culturii americane.

**M.I.:** Și a amuzamentului ca valoare culturală atît de substanțială în America, în contrast cu Europa...

**S.G.:** Absolut. Am mai spus-o, plăcerea și interesul, mai curînd decît înțelesul și adevărul...

Mihaela Irimia

## Critica teoretică și modelul subversiunii

**I**N STUDIUL său *Automodelarea renașcentistă* (1980), criticul neo-istorist Stephen Greenblatt definește subversiunea drept o expresie a unei necesități interioare: ne explicăm întotdeauna identitățile noastre în raport cu ceea ce nu sîntem și, ca urmare, ceea ce nu sîntem trebuie demonizat și obiectivat drept un „altul”.

Greenblatt citează cazul personajului shakespearean Falstaff din *Henric al IV-lea*: cu toate că dolofanul amic al prințului Hal pare să reprezinte o puternică voce subversivă, ideile sale sînt de fapt încorsetate de termenii discursului ce sprijină ordinea socială existentă la acea vreme. Modul batjocoritor în care Falstaff tratează ideea monarhică se constituie într-un model negativ pentru prinț, care ajunge, paradoxal, datorită discursului ironic al prietenului său, să fie mai bine echipat pentru a mînuî friele puterii.

Concluzia studiului lui Greenblatt este că nu există posibilitatea unei libertăți textuale reale: „În toate textele și documentele mele, nu se află, după cîte pot eu să-mi dau seama, nici un moment de subiectivitate pură, neîncătușată; dimpotrivă, subiectul uman începe să devină total încorsetat, ca produs al relațiilor de putere într-o societate dată”.

Subversiunea apare deci, în viziunea lui Greenblatt, ca o necesitate interioară, dar și ca expresia unei necesități mai vaste, impusă de o forță superioară ce transcende impulsurile individului: nu există subiectivitate pură, neîncătușată.

Întrebarea este: dacă acceptăm această viziune paradoxală asupra rolului subversiunii în discursul ficțional, nu o putem oare extrapola și asupra textului critic?

La o privire atentă, subversiunea apare într-adevăr ca un model determinant și în teoria critică (nu literară!) din ultimele decenii. Subversiunea (de la latinescul *subvertere*, a întoarce pe dedesubt) pare a fi atît metoda cît și ținta, atît cauza cît și efectul discursului critic, afectînd mai toți stîlpii de rezistență ai literaturii, de la limbajul „literar” la autor, de la procesul scrierii la acela al lecturii, ba chiar și instituția studiilor literare.

Am putea începe cu moartea autorului - care este și titlul binecunoscutului eseu din 1968 al lui Roland Barthes. Fenomenul pe care îl descrie criticul francez are doar asemănări aparente cu teza Noii Critici americane despre eroarea biografistă și cea intențională: nu e vorba de faptul că opera literară este independentă de fundalul biografic, iar criticul n-ar trebui să se aplece asupra intențiilor originale ale autorului, oricare ar fi ele, ci asupra conceptelor ce derivă din însăși structura textului. Barthes exclude orice implicație umanistă în analiza textului: autorul nu mai are nici un statut metafizic și se transformă într-un fel de *locus* traversat în toate sensurile de către limbaj - la rîndul său un depozit infinit de citate, repetiții, ecouri, referiri. Cititorul este liber să abordeze textul-semn în orice loc dorește, iar semnificatul scapă rigorilor semnificativității. Textul se află în întregime în voia plăcerii lectorului, pe cînd urmele intenției auctoriale sînt definitiv pierdute. Pentru Barthes, nu numai că autorul este ne semnificativ: el a dispărut cu totul.

Materialul însuși pe care-l folosește autorul este pus în discuție de teoria contemporană a criticii. Vom aminti aici pe Stanley Fish, criticul american care răspunde cel mai spectaculos provocărilor lansate de abordările lingvistice aparținînd formalistilor ruși. În articolul *Cît de obișnuit este limbajul obișnuit*

(1973), Fish pur și simplu inversează cei doi termeni aflați în opoziție - limbajul obișnuit și cel literar. El ajunge la concluzia „eliberatoare” că „nu există nicidecum un limbaj obișnuit”, ca sistem formal abstract de comunicare. Dimpotrivă, limbajul obișnuit (*ordinary*) este întotdeauna „extraordinar”, deoarece esența lui constă în acele valori, intenții și scopuri care se presupune că sînt proprietatea exclusivă a literaturii. La întrebarea „ce este literatura” Fish răspunde admitînd că ea se identifică cu limbajul, dar un limbaj în jurul căruia am desenat o ramă, ce ne arată că trebuie să-l privim cu anumiți ochi.

Ulterior, Fish și-a amendat propriile afirmații, în sensul radicalizării poziției, și a introdus conceptul de „comunități interpretative” - ca adevărată sursă a literaturii: sensul nu se află nici în text, nici în mintea cititorului, ci e impus textului din afară, printr-un sistem de presupozii interpretative ce transcend lectorul individual.

Literatură ca formă autonomă de cunoaștere era în același timp obiectul subversiunii desfășurate de pe poziții neo-marxiste de teoreticieni ca englezul Terry Eagleton, ale cărui opinii în această privință sînt tangente față de cele exprimate de Stanley Fish. În influentul său studiu *Introducere în teoria literară* (1983), Eagleton susține că literatura nu este o categorie ontologică imuabilă sau o entitate obiectivă, ci un termen funcțional variabil și o formațiune socio-istorică. E un nume pe care oamenii îl dau din cînd în cînd, din diferite motive, anumitor tipuri de scrieri din categoria „practicilor discursive” (termenul lui Michel Foucault). Orice text poate fi literatură și orice text care este considerat a fi în mod indiscutabil și inalterabil literatură - Shakespeare, de pildă - poate înceta să fie literatură. Putem liniștiți abandona ca pe o himeră convingerea că studiul literaturii înseamnă studiul unei entități stabile, bine-definite, în sensul în care entomologia este studiul insectelor.

De pe alt flanc a sosit în anii 1970 provocarea destrucționistă, de o extraordinară vigoare și forță speculativă. Ținta, de astă dată, nu mai era structura textului literar, ci însuși centrul său de foc - semnificația în sine. Timp de peste un deceniu, teoria deconstrucționistă a dominat autoritar gîndirea critică americană, deși reacțiile critice nu s-au lăsat așteptate.

Fundamentul filosofic era mai solid de această dată: critica nietzscheiană și heideggeriană a metafizicii europene, critica freudiană a teoriilor identității psihologice.

Textul nu mai apare pentru un deconstrucționist ca focalizat asupra unui concept (Dumnezeu, adevăr, om, eu, ființă) - și nici asupra corespondentului său din cadrul respectivei opoziții binare - deoarece orice atare ierarhie se poate realiza numai „prin violență”. Deși criticii deconstrucționiști neagă cu vehemență că recurg la practici destructive, ceea ce re-construiesc ei în final este conceptul absenței. Nu e de mirare deci că teoreticieni din tabăra opusă, a „tradiției umaniste”, cum ar fi Murray Krieger (unul din ultimii discipoli ai Noii Critici), s-au străduit din răspuneri, ce-i drept, nu cu mult succes, să-l anihileze pe Derrida. Pe de altă parte, deconstrucționiștii americani, de pildă P. de Man, J. Hillis Miller sau H. Bloom, au extins principiul și la nivelul lecturii, identificînd fenomene ca dis-lectura sau dis-interpretarea.

De departe cea mai incitantă școală de gîndire din critica ultimelor decenii, deconstrucția nu a rămas totuși și cea mai influentă în cele din urmă.

Tendința hegemonică, cel puțin în departamentele umaniste din universitățile britanice și americane, este astăzi ceea ce se poate numi în sens larg critica de tip cultural, mai exact Noul Istorism, materialismul cultural (în Regatul Unit), sau studiile culturale (în SUA).

Criticii aparținînd acestor răspîndite orientări neomarxiste au lansat un atac susținut, violent, împotriva conceptului „canonic” de capodoperă literară, concept ce a reprezentat pînă de curînd esența programelor analitice ale mai tuturor cursurilor universitare de literatură.

Studiile literare, potrivit acestor comentatori, și-au pierdut rolul central pentru coeziunea culturală a societății capitaliste occidentale și ele trebuie înlocuite cu studiul „culturii de masă” (termen cu o rezonanță, să recunoaștem, imposibilă în contextul intelectual din România). Literatura nu mai este o disciplină de sine stătătoare, ci poate fi inclusă în cadrul studiilor culturale, ce se referă la fenomenele socio-istorice și la manifestări ale culturii populare precum filmele (inclusiv, sau mai ales, cele de serie B), spectacolele de televiziune, cărțile pentru copii, graffiti, și în genere orice categorie ne-elitistă de discurs.

Trebuie să încetăm a „preda literatura” și să începem să „studiem texte”, declara Robert Scholes în *Forța textului* (1985).

Cît despre chestiunea axiologică, opinia criticilor culturali nu sună mai puțin tranșant: valoarea nu este o proprietate intrinsecă a textului, ci o proiecție a anumitor grupuri socio-culturale, ea servind anumitor scopuri ideologice, în anumite condiții. Cum valoarea nu e decît o funcție a fenomenului istoric, a relativului, ne putem imagina o situație în care un roman popular (citește „de consum”) ar putea fi situat pe scara axiologică (inclusiv din punct de vedere estetic) deasupra unei piese de Shakespeare.

În cartea sa *De la studiile literare la studii culturale* (1991), profesorul englez Antony Easthope face o demonstrație practică în acest sens: pledînd pentru o nouă paradigmă a criticii interpretative, în care textele populare și cele canonice să fie analizate împreună, el discută de pe aceleași poziții și cu același instrumentar critic povestirea lui J. Conrad *Miezul întunericului* și seria *Tarzan* a americanului E. R. Burroughs, găsindu-le la fel de revelatoare pentru studiul mentalității imperialist-coloniale britanice.

Cu riscul de a simplifica stările de fapt din critica anglo-americană contemporană (din care, de altfel, nu lipsesc abordările arhetipale, psihanalitice, hermeneutice și prelungirile Noii Critici) vom nota deci că nu rareori discursul despre subversiune devine un discurs al subversiunii, conceptul-obiect transformîndu-se într-un fenomen immanent.

Intenția comentariului de față nu este (cum ar putea părea) aceea de a lua atitudine împotriva anumitor orientări din teoria critică recentă, menționate aici ca subversive (și uneori suicidare!) prin natura lor: unele din ele au un statut valoric incontestabil. Ținînd seama și de observațiile lui Greenblatt, citate la început, ne mărginim deocamdată la a contesta prevalența unui anumit model epistemic în cadrul așa-numitei „critici universitare” occidentale, model ce a provocat la rîndul său reacții vehemente din partea criticilor „conservatori” sau „anti-ideologici” în țările unde este cel mai activ în momentul de față.

Radu Surdulescu



## Interes resuscitat



● Eugene O'Neill (1888-1953) nu s-a bucurat de o popularitate constantă. În momentul de față, interesul pentru dramaturgia sa este din nou în creștere. „The Modern Libra-

ry” a retipărit ediția din 1932, care cuprinde nouă piese, o editură britanică a publicat o ediție completă a pieselor sale cu o prefață semnată de criticul John Lahr, iar „Library of America” a editat trei volume cu dramaturgia lui O'Neill, în ordine cronologică. Reputatul critic de teatru Morris Freedman atribuie, în revista „Commentary”, acest interes resuscitat caracterului specific american, atât în ton cât și în tematică, al pieselor lui O'Neill (în imagine).

## A trăit și a scris în Vest

● Scriitorul american Wallace Stegner (în imagine) a murit anul trecut, la 84 de ani. Acțiunea majorității romanelor și nuvelor sale se petrece în vestul american, dar principalul său teritoriu, cum afirmă critica, este spiritul uman. Stegner a înființat programul de scrieri beletristice la Universitatea Stanford din California, a fost distins cu Premiul Pulitzer și cu National Book Award, iar ultimul său volum de eseuri *Where the Bluebird Sings to the Lemonade Springs* (Random House, 1992) a fost propus pentru National Book Critics Circle Award.



## Volksunde

● Etnologia germană și în special „Volksunde” - știința axată pe studiul tradițiilor, mitologiei și folclorului germanic - au făcut la un moment dat jocul nazismului, exaltând rasa ariană și sufletul germanic, furnizând argumente pentru așa-zis-

sa lor superioritate. În cartea *Volksunde sau etnologia germană*, Hermann Bausinger abordează frontal problema demontând riguros conceptele pe care s-a bazat teoria superiorității ariene și a poporului eternizat în afara socialului și a istoriei.

## „Portrete din Sarajevo“...

● este titlul cărții lui Zlatko Dizdarević, ziarist la cotidianul „Oslobodenje” care, după un *Jurnal de război* tradus în mai multe țări, se apleacă din nou asupra celor 380.000 de supraviețuitori ai bombelor și spaimii zilnice.

## Morminte vechi din Paris

● Descoperirea la Paris a unei necropole merovingiene constituie o dovadă a urbanizării malului drept al Senei în Evul Mediu timpuriu, după opinia lui Michel Petit, director al Departamentului regional de arheologie. Necropola conține primul mormânt al unui înalt demnitar franc găsit vreodată în centrul Parisului. Ea se află în Piața Baudoyer din arondismentul patru, fiind descoperit întâmplător în timpul săpăturilor pentru amenajarea unei parcuri. Au fost găsite 60 de morminte datând din secolele IV-VII. Să amintim că merovingienii au fost o dinastie care a domnit în Galia și în Germania din circa 500 până în 751. Michel Petit a fost deosebit de entuziasmat de sarcofagul unui prinț sau al unei prințese din secolul VI, care conține bijuterii, o lamă de pumnal și materiale împletite din fir de aur.

## Premiul cu nume schimbat

● Premiul „Liberate literară” în valoare de 35.000 de franci elvețieni, atribuit la Geneva de fundația Armleder, a revenit scriitorului algerian Rachid Mimouni pentru romanul *Blestemul* (Ed. Stock) și ziaristului Daniel Rondeau pentru *Sărbători împărțite* (Ed. Nil), o culegere de portretele ale marilor romancieri contemporani. Juriul acestui nou premiu este cel care atribuie premiul Colette. După ce anul trecut premiul Colette a fost decernat simbolic lui Salman Rushdie, moștenitorii scriitoarei au protestat și au provocat un referendum care a dus la schimbarea numelui premiului.

## Ella și Billie



● În „Sinteza” nr. 98 este reprodus un articol al criticului muzical Whitney Balliet de la „The New Yorker”, destul de acru la adresa Ellei Fitzgerald (în imagine), care e comparată cu Billie Holliday. Sînt reproduse spusele clarinetistului Tony Scott: „Cînd o cîntăreață ca Ella spune «Bărbatul meu a plecat», crezi că respectivul s-a dus pînă la colț să cumpere o pîine sau ceva de felul ăsta. Dar cînd Billie spune «Bărbatul meu a plecat», atunci îl vezi mergînd pe stradă cu geamantanele făcute și știi că nu se mai întoarce”. În realitate, Billie e cea care și-a făcut bagajele și a plecat autodistrugîndu-se, în timp ce Ella continuă să cînte și la 75 de ani - conchide criticul.

## Dialog poezie-pictură



● Încă o carte care s-a adăugat celor peste o sută dedicate pictorului André Masson.

Scrisă de Bernard Noel, *André Masson, carnea privirii* (Ed. Gallimard) nu este nici o biografie, nici o analiză tematică a operei, ci o pătrundere originală a unui creator în universul altui creator, un dialog al poeziei cu pictura. O iconografie bogată însoțește acest text foarte personal. În imagine, André Masson în 1962.

## Premiul Astrolab

● Englezul Norman Lewis (80 de ani) a fost distins la Saint-Malo pentru ultimul său roman, *Torre del Mar* (Ed. Phébus), cu premiul Astrolab, decernat în fiecare an unui scriitor-călător.

## Originile impresionismului

● La Grand Palais din Paris continuă să fie deschisă pînă la 28 august expoziția „Impresionismul: Originile, 1859-1869”. Expoziția se concentrează asupra influențelor care au dus

niște pictori tineri precum Monet, Renoir, Pissarro, Manet și Degas spre impresionism. Printre cele 180 de lucrări expuse se află și lucrări de Boudin, Cézanne, Courbet, Whistler etc.

## Imaginea interzisă

● „Am rămas la genul istorie generală, specia istoria civilizației, secțiunea istorie religioasă” - astfel își prezintă Alain Besançon cartea cea mai recent apărută la Fayard și intitulată *Imaginea interzisă. O istorie intelectuală a iconoclastului*. Pe lungul drum de la Platon la Malevitch, cu stații ce se numesc Plotin, Sf. Paul, Origene, Sf. Augustin, Constantin V Copronimul, Sf. Toma d'Aquino, Calvin, Pascal, Kant, Hegel, Cézanne, Kandinsky, de la suspiciune la refuzul imaginii, de la binecuvîntarea ei la justificarea abstractizării - ideea iconoclastului - ideea iconoclastului e urmărită pînă în secolul nostru.

## Enigma unui oraș

● Romancierul turc Orhan Pamuk (în imagine) are succes în Occident cu romanul său *Cartea neagră*, tradus acum și la Gallimard. Începînd ca un roman polițist (o femeie dispăre la Istanbul și soțul ei scotocește orașul căutînd-o), *Cartea neagră* conturează un univers fascinant, misterios și impene-trabil, bîntuit de melancolie, căci femeia nu e căutată doar pe



străzi și printre oameni, ci și în întortochelele memoriei, cu o tehnică proustiană.

# RITA DOVE

Ești așa de frumos că-mi pui inima pe jar...

Bestie, cînd zăceai prost de durere în fața mea, eram prea tînără și nu suportam moartea. Afară, trandafirii se ofilesc, buzele lor roșii pălesc. Mi-e dor de surorile mele-

ele se privesc în apa întunecată a oglinzilor. Fiare sure bîntuie pe sub ferestre. Surioarelor, chiar nu simțiți cine o să vă-nhațe? mult-așteptatul, frumosul, el, care are nevoie de noi.

*Citind pe verandă  
din Hölderlin cu ajutorul  
unui dicționar*

Unul după altul, cuvintele se dau bătute, steaguri albe abandonate

pe cîmpul solitar.

De cînd mi-e din nou rușine?

Astă-seară, cerul a refuzat să se culce. Soarele s-a ghemuit pe după frunze, dar copacii plecaseră demult. Sensul ca o coajă

vine către mine pieziș și mă grăbesc să-l întîmpin, pășind afară din corp, cuvînt după cuvînt, pînă ce devin toate deodată: mireasma lumii prin care mă petrec, o boare epitelială plină de amintiri.

Prezentare și traducere:  
**Cosana Nicolae**

PROBABIL că, dacă Alice din Țara Minunilor ar fi crescut, ar fi semănat cu RITA DOVE - livresc-nostalgică după basmele de odinioară, fragilă într-o lume a propriilor fantezii. Dar așa, cum Alice nu a crescut, RITA DOVE (n. 1952, Akron, Ohio) rămîne doar cel mai tînăr poet laureat al Statelor Unite, la patruzeci de ani. A debutat în volum cu *Ten Poems* în 1977, iar ultima carte, *Grace Notes*, i-a apărut în 1989. Cîștigătoare a Premiului Pulitzer în 1987, ea și-a cîștigat locul în inima americană a poeziei cu cercuri concentrice de metafore inedite. În centrul acestor cercuri se află mereu un androgin poetic, o imagine în oglindă, de care RITA DOVE nu vrea să se elibereze.

## Frumoasa și bestia

lubitele, masa a fost strînsă, slujitorii s-au retras în odăile lor. Ce minciuni ne vor mai servi drept pernă astă-seară? Inima ta zbătîndu-se ca un iepure, picioarele

mele de copil diafane după o viață sub juupoane? Chiar tata a dorit lucrurile așa cum sînt în timp ce se țira spre casă încărcat de daruri.



## Editură centenară

● Mercure de France a fost fondată acum o sută de ani, pornind de la o revistă. Până la primul război, ea a avut rolul principal în viața literară a Franței, rol preluat apoi de NRF. În jurul ei s-au grupat Remy de Gourmont, Léon Bloy, Jules Renard, Paul Léautaud, printre alții. Dar reputația editurii se datorează în primul rând unui cuplu ciudat: seriosul editor Alfred Vallette și romanciera de scandal în La Belle Époque, Rachilde. Omagiindu-și fondatorii, Mercure de France a reeditat cu prilejul centenarului scrisorile de dragoste ale lui Vallette către logodnica sa și capodopera Rachildei, *Turnul dragostei*.

## Premiul librarilor...

● a fost atribuit în Franța Isabellei Haus-

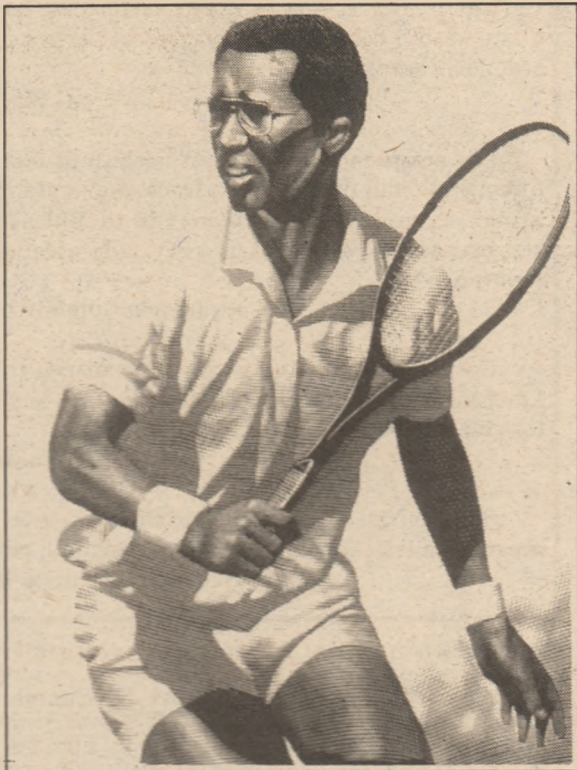


ser (în imagine) pentru romanul *Nitchevo* (Ed. de Fallois). „Nitchevo este înainte de toate istoria a trei femei, Marina, Nadia și Natalia, pe care destinul n-a putut să le înfrângă și care depun mărturie despre cei 70 de ani de oroare în care compasiunea, demnitatea și speranța au rezistat împotriva a toate, desfășurând sistemul cel mai degradant și mai violent” - scrie Hélène Carrère d'Encausse, membră a Academiei Franceze, în *„Le Figaro Littéraire”*.

## Ziariștii și știința

● În cadrul unui simpozion organizat recent de Massachusetts Institute of Technology, cinci ziariști specializați în articole pe teme științifice au răspuns întrebărilor unor experți în știință și tehnologie. Aceștia sînt nemulțumiți de felul în care sînt tratați de mass-media, de faptul că ziariștii sînt preocupați mai mult de catastrofe și controverse decît de rezultatele cercetărilor. Ziariștii au răspuns că ei nu sînt răspunzători față de savanți, ci față de public.

## Un mesaj postum



● Arthur Ashe a murit la 6 februarie 1993, de Sida, la 49 de ani. Din momentul în care a aflat că e bolnav, și-a notat evoluția maladiei, gândurile și sentimentele privitoare la sport, politică, religie, rasism, drepturile omului. Aceste consemnări fac obiectul volumului *Days of Grace: A memoir*, apărut sub semnătura sa și a biografului Arnold Rampersad la Editura Knopf, o carte pasionantă pentru că Ashe este capabil, în situația-limită, să analizeze lumea și pe sine cu inteligență și demnitate.

## Vedete pe platou

● La Miami sînt în plină desfășurare filmările la pelicula de acțiune *Specialistul*, căreia i se prezice de către... specialiști că va fi un mare record de încasări. Sylvester Stallone întrușchipează un dinamic șef de echipaj antiterorist, Sharon Stone va fi o periculoasă agentă secretă. Din distribuție mai fac parte Rod Steiger, ale cărui creații actoricești nu mai au nevoie de prezentare, (Oscarul dobîndit



în 1967 pentru rolul principal din *Fierbîntea noapte a inspectorului Tibs* e elocvent), precum și Eric Roberts (în foto-grafie), fratele mai mare al celebrei Julia).

## „Asasini”



cea propagandistică și ideologică, toată murdăria deversată de-a lungul timpului în mințile oamenilor. În plus, spune Djian în subtext, fiecare e asasinul propriei sale vieți.

● La 45 de ani, mai poți părăsi totul pentru a-ți schimba viața, sau e prea tîrziu? Este întrebarea la care încearcă să răspundă Philippe Djian (în imagine) în romanul *Asasini* (Ed. Gallimard), un palpitant polar ecologic, cu substrat filosofic. Poluarea ucigașă nu e, după părerea lui Djian, doar cea industrială ci și

## René Laubiès

● Născut în 1922 la Saigon, René Laubiès a trăit întotdeauna la limita a două lumi - Europa și Asia. Impregnat de cultura chineză, datorită copilăriei sale petrecută în Indochina, René Laubiès este un pictor „liric

abstract”, aparținînd unei familii de creatori precum Masson, Fautrier și Michaux. Muzeul de artă modernă și de artă contemporană din Nisa oferă pînă la 24 octombrie o expoziție cu lucrări ale pictorului René Laubiès.

# O istorie a Cantacuzinilor

JEAN MICHEL CANTACUZÈNE, autorul interesantei cărți *Mille ans dans les Balkans: Chronique des Cantacuzènes dans la tourmente des siècles*, apărută la editura pariziană Christian, este profesor universitar, cu o solidă carieră în industria franceză. Dintr-o familie atât de cosmopolită, cel care și-a părăsit țara copil, scrie o carte profund românească. Scriitorul gîndește și simte ca un român, fapt evident în fiecare pagină a cărții. Adresîndu-se cititorului francez, cartea începe cu o scurtă istorie a poporului român, ca „avant-propos”, urmată de un prolog unde este descrisă o emoționantă întîlnire la Stockholm între membrii familiei. Acolo a luat naștere ideea de a scrie cartea, dintr-un sentiment de respect și de datorie față de strămoșii săi, dar și din dorința de a arăta generațiilor mai noi, răsfrîndite în toată lumea, cine sînt.

Cu un savuros talent de narator, autorul ne introduce mai întîi în Constantinopolul somptuos și rafinat de cruciații înfrînți de turci, unde apare primul general Cantacuzino, odată cu Basileul Alexis I Comnen, în 1081. Urmează istoricul Imperiului Bizantin în care familiile Cantacuzino, Comnen, Ange, Paleologu, toți strămoși ai Cantacuzinilor actuali, jucau roluri de prim rang și hotărau soarta Bizanțului.

Este evocată prima întîlnire a unui Cantacuzin cu valahii, în 1187, într-o bătălie. „Dar aproape 120 de ani după aceea, împăratul Ioan VI Cantacuzino se va căsători cu Irina Assan, nepoata împăratului valaho-bulgar Ioan III și aproape cinci secole mai tîrziu, Cantacuzinii vor deveni ei înșiși Valahi și vor domni peste această țară.” (p. 31). Acest Ioan VI (1341-1354) este primul împărat bizantin din familia Cantacuzino. Interesant este faptul că el s-a străduit toată viața să nu fie împărat, fiind om de carte, istoric important, autorul *Istoriei împăraților Ioan Cantacuzino și Ioan Paleolog*. Este primul dintr-un lung șir de scriitori Cantacuzini: Dimitrie Cantacuzino, care scrie în secolul XV versuri religioase în limba sîrbo-bulgară, în secolul XVI - Theodore Spandugino Cantacuzino, în secolul XVII - stolnicul Constantin Cantacuzino, în secolul XVIII - istoricul Mihai Cantacuzino și poetul Ioan Cantacuzino, în secolul XIX - Olga Cantacuzino-Altieri și Alexandru Cantacuzino, iar în secolul XX - memorialistul Nicolas B. Cantacuzino și fiul său, arhitect - dar scriitor de un farmec rar - George Matei Cantacuzino, poetul de limbă franceză Charles-Adolphe Cantacuzino, istoricul cinematografului Ion-Șerban Cantacuzino, romanciera Oana Orlea și, în sfîrșit, cel care ne prilejuiește această călătorie în timp, Jean Michel Cantacuzène.

Aceasta înseamnă, după cum cu umor remarcă autorul: „În veridică ipoteză că soțiile au avut toate un comportament creștin demn de-a lungul întregului lanț ereditar, sînt 20 de generații care separă pe împăratul Ioan VI Cantacuzino de autorul acestor rînduri.” (p.109). Trebuie adăugat că din ramuri colaterale Cantacuzinilor fac parte și Ion Neculce (a

cărui mamă era o Cantacuzină), Dimitrie Cantemir (căsătorit cu o Cantacuzină), dar și Ioan Canta, cel care a scris *Letopisețul Țării Moldovei. 1741-1769*.

De remarcat că în secolul XVII Cantacuzinii au moștenit averile lui Mihai Viteazul (prin Iliuca Cantacuzino, sora Ancuței Pătrașcu - soția unicului fiu al lui Mihai Viteazul: Nicolae Pătrașcu, dar se înrudeau și prin alte femei), ba chiar și ale celor doi domnitori care s-au dușmănit toată viața: Vasile Lupu (prin fiica sa, Ruxandra, văduva lui Timuș Hmielnițki, care îl lasă moștenitor pe singurul său văr, Toderășcu Cantacuzino) și Matei Basarab (care, neavînd copii, îl lasă moștenitor pe Mihai, fiul Ancuței Pătrașcu mai sus pomenită).

Toți Cantacuzinii au fost ctitori de biserică și sprijinitori ai ortodoxiei (un exemplu ar fi Șerban Cantacuzino, care ne-a dat Biblia de la 1688). Lucrul nu e de mirare dacă ne gîndim că strămoșul Voevodului Șerban (și al tuturor Cantacuzinilor din România) a fost acel Dimitrie Cantacuzino care prin șiretenie a salvat de la dărîmare bisericile ortodoxe din Constantinople, în 1540.

Începînd din secolul al XVIII-lea se formează ramuri colaterale Cantacuzinilor în Austria (prin Rudolf, fiul Voevodului Ștefan, căsătorit cu Elisabeth d'Estival), în Rusia (prin fiul mai mare al aceluiași Voevod Ștefan, Constantin, căsătorit cu Ana Șeremetev). Prin Mihai Cantacuzino se ivește prima ramură rusă (moldovenească); deasemeni, prin Ioan Cantacuzino și fratele său Nicolae (care se stabilesc la Kantauczenka). A doua ramură rusă (moldovenească) se formează prin Matei Cantacuzino. Toți aceștia au jucat un rol activ în politica antiotomană și și-au găsit un refugiu dincolo de Nistru.

În Grecia proaspăt proclamată independentă (1828) se stabilește eteristul Alexandru Cantacuzino. Unul din fiii săi, Dimitrie, căsătorit cu Sophie d'Armanberg, se instalează în Bavaria (1837), unde moștenește castelul d'Egg, iar urmașii săi acumulează prin moșteniri succesive trei alte castele bavareze, dar se ruinează în 1920. Descendenți din această ramură trăiesc și azi în Germania.

Îmbogățiți sau săraciți, Cantacuzinii traversează Europa de la est spre vest și în sens invers, dar păstrează întotdeauna legătura cu țările române. Astfel ajung descendenții lor să trăiască la sfîrșit de secol XX în România, în Franța, în Suedia, în Germania, în Anglia, în Belgia, în Elveția, în Basarabia, dar și în Statele Unite ale Americii.

Sînt semnificative ultimele rînduri din cartea lui Jean Michel Cantacuzène: „A crea, a evolua, a se adapta, a crede într-un echilibru dinamic, acestea sînt în ochii noștri secretele vieții, ale speranței, ale supraviețuirii. Mai trebuie, în această mișcare a vieții, să păstrezi cîteva repere solide, păstrătoare ale eticii și ale culturii, pentru grădina ta secretă. Pentru că nu este grădina mai valoroasă ca aceea a gîndirii. Unii o numesc Credință...”

Laura Guțanu





# Revista revistelor

## Îngăduința adulților, asigurată

BARICADA nr. 25 are pe copertele interioare, simetric, două mari poze color: regina Angliei, cu bijuteriile co-



roanei, eșarfă și decorații, și Eduard-Victor Gugui cu ceas, barbă și ochelari ca ai lui Pivot. Regina Angliei surde cu ocazia zilei naționale a Regatului Unit și a amnatei sale aniversări. Gugui are arătătorul îndreptat spre cititor și zice, după cum se poate vedea dedesubt: „Atât puterea cât și opoziția au încercat să-și impună modelul propriu de scoatere a țării din criză. Nici una, nici alta, (virgula lui n.n.) nu au reușit decât să împingă poporul român spre dezastru. Este nevoie ca în arenă să intre alte formațiuni politice, cu programe de guvernare, care să aducă în sfârșit România în Europa. Mișcarea Ecologistă din România, cu noua conducere și structură organizatorică, cu alternativă de guvernare capabilă să asigure fericirea copiilor, optimismul tinerilor, îngăduința adulților și sănătatea bătrânilor, este o soluție pentru o societate românească prosperă”. V.-E. Gugui e Președintele Mișcării Ecologice din România. Ca adulți deja îngăduitori, soluția concentrată de demagogie ne face să surdăm englezește. Am auzit și citit atâtea guguimării, încât una în plus nu mai contează. Oricum, după manifestările publice pe care le-a avut din '90 încoace, mai ales la început, când se dădea drept poet cenzurat și revoluționar (deși a trecut la afaceri prozaice, devenind suspect de repede milionar) - șansele noastre de a avea sănătatea la bătrânețe asigurată de Gugui sînt nule. • Între regina Elisabeta a II-a și președintele Gugui I (în același timp copreședinte la „Baricada SRL” și redactor-șef) nu prea e nimic de citit în „prima publicație independentă din România”, de la care au plecat pe rînd gazetarii mai răsăriți, rămînînd acum o echipă omogen mediocră. Ne-am oprit totuși, din deformație profesională, la pagina literară, unde am citit o cronică turmentată la cartea Simonei Popes-

cu, *Juventus*, semnată de Geo Vasile, în care coerente sînt mai ales citatele. Pentru ca să dăm o idee despre stilul critic marca Geo Vasile, am prelatat mostre de la început, mijloc și sfârșit: 1. „Se pare că Simona Popescu există, inclusiv ca autor a trei volume de versuri, cel mai recent atestîndu-i definitiv virtuțile de reanimatoare a postmodernismului. Tobă de carte (era și cazul, ca asistentă la Facultatea de Litere a Universității din București) și de inspirație (născută fiind în 1965, la Codlea), poeta spulberă neîncrederea criticului în poezia persoanelor foarte cultivate”. Deci, după logica lui Geo Vasile, faptul de a se fi născut la Codlea în '65 o face automat pe tînăra poetă tobă de inspirație și fi dă virtuții (sic!) de reanimatoare a postmodernismului (care la noi e oricum destul de animat); 2. „Psihanaliza portretului-robot al tineretii prilejuiește autoarei o performanță de sarcasm investigativ incredibil de exact, referențial pentru simptomatologia numirii debordante ca exorcism”. *No comment*, fiindcă ne-a luat piuitul. Nu pentru mult timp, căci iată și finalul, apoteoza: 3. „O lămie stoarsă în fața tribului sătului”, da, ar zice Mallarmé, dar noi zicem nu, adică poezia Simonei Popescu trebuie să stea în arenă „atît timp cît emmerdeuri scriu rime și-și fac de cap”, deochindu-i prin secvențele propriului lor tablou clinic, aburcîndu-i în caruselul propriilor fotograme de bilci, talcioc sau carnaval... Am zis!”. Geo Vasile a zis, s-a semnat, și nu mai e nimic de salvat din cronica lui. Poate doar faptul, lăudabil în sine, că i-a plăcut acest foarte bun volum de poeme. După ce cartea i-a fost tipărită și pusă în vânzare, Simona Popescu - o parafrazăm - „tace ca ursul”, iar alții, chemați sau nechemati, „șin discursul”.

• **DILEMA** 76 are, iarăși, o temă atrăgătoare: Cuplul (responsabil de număr, Iaromira Popovici). Pe copertă - un citat cult atît de intrat în folclor încît nu i se mai știe autorul: „Oaia ce-a mîncat-o lupu/A făcut cu ea un cuplu”. Înăuntru, în pagini, multe lucruri de citit și de citat. Doar din pricina spațiului ne oprim la două. Mai întîi surpriza de a descoperi în Irina Nicolau o talentată prozatoare. Iată o istorie concisă, spunînd multe în temă: „Madam Diamando” trecea drept o figură la Brăila. Multă, blondă și curioasă ca o vulpe, își luase de bărbat un cretan tăcut care era scafandru. El pleca de dimineață la Dunăre și ea se așeza la fereastră. Vedea tot, știa tot.

## SPORT

### O impulsivitate sinucigașă

DUPĂ zăpăceala de la Detroit, cînd echipa a scăpat de sub controlul lui Iordănescu, ai noștri s-au întors cu ochii la dirijor și am cîștigat. Eram sigur că vom cîștiga meciul cu americanii. Mă așteptam la un scor mai mare. Un scor la care ne-ar fi dat dreptul și diferența de valoare dintre cele două echipe și înfrîngerea nemeritată din meciul cu elvețienii. Dar și pe noi și pe columbieni ne-a costat că ne-am întîlnit în primul meci, epuizîndu-ne reciproc. Chiar dacă a plecat acasă, Columbia e o mare echipă lovită de ghinion. Cît despre faptul că noi am cîștigat grupa prin jocul rezultatelor și învingînd în serie, el are și o parte bună. Vom juca în optimi cu cea doză de prudentă care e necesară echipei noastre. Din păcate, fără Răduciuiu. Pentru echilibrul formației, absența blondului s-ar putea să însemne mai mult decît ne putem imagina. Răduciuiu e, în această perioadă de anonimă a lui Ilie Dumitrescu, singurul nostru atacant exploziv. Din prostie, Vlădoiu a ratat șansa uriașă de a ieși la rampă în locul lui Răduciuiu. Băiatul ăsta e mai mult de compătimit, decît de înjurat. Are o impulsivitate sinucigașă. Păcat de îndemnarea lui. Vlădoiu nu e o celebritate, ca Effenberg, pe care nemții l-au trimis acasă, ca să-l sature de gesturi obscene, el nu e decît Jean Vlădoiu din Giulești care poate că și-a ratat șansa vieții sale în acest turneu.

Ai noștri se pot califica în sferturi, indiferent dacă vor juca împotriva Bulgariei sau a Italiei. Cu o condiție, să nu iasă din cuvîntul lui Iordănescu.

Tușier

## Umor involuntar

„După experiența nebuliei și haosului în care s-a lăsat antrenat, spiritul creator revine la liman zdruncinat dar nestigmatizat. El poate distinge «din confluența unor glasuri oarbe» cele trei realuri, cele două ordini sau sexul secundelor”.

Gheorghe Mocuța în *Arca* nr.1-2-3/1994

„Din aceste motive a devenit neobișnuit faptul că situația de plinătate (intensitate) din numitul plan fenomenal-material, un fel de cvasitotalitate a ideii de migrație, a antrenat în planul abstract-conceptual sau în reprezentarea verticală un revers de atrofiere, de cvasiinexistență a «migrației»”.

Codrin Liviu Cuțtaru în *Contrapunct* nr.1-4/1994

„Cosmoidală, cu o transcendență mereu inclusă, care, prin urmare, funcționează ca principiu arhitectonic, ea este preocupată de geneze de la început exhaustive.”

Bogdan Ghiu în *Dilema* nr. 75/1994

„Singurul lui instrument euristic (dar și cel mai sigur) este retrăirea coparticipativă care parcurge spațiul textului, plin de reversibilități.”

Svetlana Paleologu-Matta în *Poesis* nr.1/1994

Spre bătrînețe fi spunea bunică-mi de cîte ori avea ocazia, madam Mari - evident, vorbea în grecește - dorință mai mare nu am decît să moară el înaintea mea. Bunica se revolta de fiecare dată la fel de sincer și o întreba, că de ce. Atunci madam Diamando îi descria înmormîntarea feerică pe care intenționează să i-o facă, cîți popi o să aducă, ce mîncare o să dea la parastas. Iar pe mine, încheia întotdeauna, n-are decît să mă îngroape primăria. Cînstirea lui este cînstirea mea”. Apoi, ineptizabilul, mereu în vervă George Pruteanu, cu o savuroasă contribuție intitulată *Tandemuri și mandemuri*, din care am ales: „Rețetă: Se ia o cantitate oarecare de sudoare. Se tăvălesc prin ea niște vorbulițe de lemn pînă să fac cocoloașe. Se presară din belșug cu prostioare mici și mari. Se începe totul bine la un foc sacru, strămoșesc, patriotic. Zeama obținută se toarnă unde trebuie. Se adaugă sos activist. Se servește fără nici o jenă. Această mîncare se numește «dumitrașcu și văcaru» (...) Un cuplu bazat pe convingeri și pe un trecut glorios de muncă și luptă: Verdeț și Păunescu. Ei sînt ca un moș și o babă care trag de o ridiche. Dar ridichea nu se lasă. Atunci ei cheamă și pe alții să-i ajute. Ciudățenia, cînd te uiți mai bine, e că nu există nici o ridiche. Cei doi, și cei din spatele lor, trag, de fapt, de timp”.

### Voioșia patologică

Considerat cîndva un mare gazetar, Adrian Păunescu păstorește azi o fițuică, *VREMEA*, care se scufundă, treptat, ignorată de cititori. Se pare că socialismul nu-i prieste lui A. P. Lui îi mergea mult mai bine pe vremea cînd făcea pe liberalul, sub Ceaușescu. Și umbla cu pantahuza prin județe, făcînd pe justițiarul și pe descoperitorul de talente, cu cenaclul său. Acum, el nu mai adună public cu cenaclul său, nici cît un predicator de țară. Deprins să i se asigure spatele, Păunescu a fost abandonat și de noii săi tovarăși de drum, care au încetat să-i subvenționeze foile. Se pare că robinetul subvențiilor i l-a închis Tudor Mohora, socialistul cu relații printre capitaliștii vopsiți, după revoluție, la care Păunescu n-are trecere. • De altfel nici *SOCIALISTULUI* nu-i merge mai bine, în ultima vreme. Lipsită de subvenții, gazeta socialiștilor de inspirație verdețiană stă să-și dea duhul. Prudent, Ion Gheorghe și-a luat tălpășița în China, ca să nu fie de față la decesul gazetei în care a combătut cu poezii mobilizatoare. Atît doar că bravul poet socialist n-a emigrat în China, ci a fost trimis acolo, și n-a fost trimis ca persoană particulară, ci în calitate oficială, păcatele noastre. Așa că în timp ce chinezii se despart, în felul lor, de socialism, Ion Gheorghe s-a dus să-i catehizeze la capitolul virtuților socialismului. Ținînd seamă că poetul izbutea să comunice și cu pietrele, n-ar fi de mirare dacă el va lua legătura cu

spiritul lui Mao, pentru a conversa cu el despre idealurile socialismului. • În ultimul număr din *ZIG-ZAG*, a apărut un violent atac împotriva Ralucăi Lucaciu, care e acuzată de vadimism din pricină că parodiază stilul lui Vadim Tudor într-o relateare despre ultimele noutăți de la Cotroceni. O fi știind *Zig-Zag* ceva, fiindcă CVT ori de cîte ori îl atacă pe președinte, mai obține ceva de la Cotroceni. Oricum însă, femeile care se ocupă cu gazetăria au un mare avantaj, nu pot fi atacate sub centură. • În același număr din *Zig-Zag* există două grupaje excelente, unul despre prostituție, iar celălalt despre piticii din România. • Trimisii la Campionatul Mondial de Fotbal ai **ROMÂNIEI MARI** și ai **POLITICII** au tot atîta legătură cu sportul cît are CVT cu Convenția Democratică. Și unul și celălalt povestesc de toate, dar mai nimic despre fotbal. Oricum, colonelul Marcu Tudor, fratele neacceptatului, e de-a dreptul înduioșător cu susținerile lui. El povestește cum a înnoptat în casa cutărei românce, se răstoiește la exportatorii români care botează vinul, dar nu e în stare să scrie două vorbe despre ceea ce se întîmplă cu fotbalistii noștri în America. Amîndoi par căzuți ca muștele în lapte. Scriu prostii cu o voioșie patologică. Își laudă gazdele, ca și cum singura insulă de românism ar fi aceea unde s-au pripășit ei. În rest, se încurcă în prostii, pe care le debitează ritos.

Luată în porții mari, lecția Securității se întoarce împotriva celor care o știu pe de rost.

Cronicar

### Pentru cititorii din străinătate

Puteți face abonamente direct la redacție, la tarifele de 104 \$ S.U.A. pe an pentru țările europene și 130 \$ S.U.A. pe an pentru țările extra-europene. Plata se poate face prin C.E.C. la dispoziția Fundației „România literară” pe adresa Fundația „România literară”, București, Of. poștal 33, c.p. 50, cod poștal 71341, România sau prin dispoziția de plată a sumei în contul 1520.796.1000.89 deschis la Banca Română pentru Dezvoltare (B.R.D.), Filiala Pipera, București, caz în care vă rugăm să ne trimiteți pe adresa redacției, în plic, o copie după dispoziția de plată și adresa dvs. completă. În sumă sînt incluse toate cheltuielile poștale și de expediere. Se pot încheia și abonamente pe un trimestru sau un semestru, pentru o sumă proporțională.

România  
literară

Calea Victoriei 133, București, sector 1. Telefoane: 650.62.86.;  
650.33.69.; 659.35.42. (foto).  
Abonamente: 3 luni - 5.200 lei; 6 luni - 10.400 lei; 1 an - 20.800 lei. ISSN 1220-6318.

24 pag. - 400 lei