

România literară

Apare săptăminal sub egida
Uniunii Scriitorilor

Editor:
Fundația România literară
Director general
Nicolae Manolescu

17 - 23 iunie 1998
(Anul XXXI)

23 24

ACEST NUMĂR APARE ÎN 48 DE PAGINI



EDITORIAL

de Nicolae
Manolescu

Un interviu inedit cu

EUGÈNE IONESCO

(pag. 23, 24-25, 26)



Marin SORESCU - pagini inedit din Jurnal

(pag. 13, 14-15)

MARIO VARGAS LLOSA

despre

Intelectuali, putere și literatură

(pag. 42-43)



DUMITRU ȚEPENEAG:

„Pentru cineva care scrie în
limba română centrul se află în
România, nu la Paris”

(pag. 32-33, 34)

La o nouă lectură:

Jurnalul unui cobai

(pag. 17)

DIAGONALE

de Monica Lovinescu

(pag. 12)

ȘANTAJUL DE DREPT ORTODOX

(pag. 2)

Roșu și negru

DISPUTELE stîmite în Franța de *Cartea neagră a comunismului*, legate îndeosebi de punerea pe același plan a ororilor comuniste cu cele fasciste, arată, dincolo de tendința de confiscare a genocidului de către una din părți, și o anumită lipsă de memorie istorică. Similitudinile dintre cele două sisteme nu sînt observate, acum, pentru prima oară. Refuzul de a privi cu luciditate atât roșul, cât și negrul, în plan doctrinar și deopotrivă în plan real, este urmarea tenacei propagande sovietice la care se referă Koch în *Sfîrșitul inocenței*: vreme de decenii, Cominternul a manipulat intelectualitatea vestică, inculcîndu-i ideea că singurul adversar redutabil al fascismului este comunismul, polarizînd, astfel, din punct de vedere ideologic, bătălia politică. În fapt, comunismul și fascismul s-au aflat de la început în aceeași barcă și și-au unit eforturile în discreditarea gîndirii și practicii liberale. Liberalismul înfățișa cu adevărat celălalt pol. Și, nu întîmplător, liberalii au fost aceia care au denunțat din prima clipă îngemănarea celor două doctrine, spiritul lor comun, antidemocratic și antiuman.

Lectura cărții lui Friedrich A. Hayek *Drumul către servitute* (Humanitas, 1993, versiune românească de Eugen B. Marian) nu permite nici o îndoială în această privință. Cartea a apărut (*nota bene!*) în 1944. Capitolul intitulat *Marea utopie* culege meticolos criticile liberale aduse socialismului și care au insistat pe asemănarea dintre fascism și comunism.

În 1940, Max Eastman, vechi prieten al lui Lenin, scriind despre *Rusia lui Stalin și criza socialismului*, era de părere că „în loc de a fi mai bun, stalinismul este mai rău decît fascismul, mai crud, barbar, nedrept, imoral, antidemocratic, neîmbîlînit de nici o speranță sau scrupul.” Stalinismul era, în viziunea lui Eastman, un „superfascism”. Un an mai înainte, britanicul F.A. Voigt nota în *Unto Caesar*: „Marxismul a dus la fascism și național-socialism, deoarece trăsăturile sale esențiale nu se deosebesc de cele ale fascismului și național-socialismului.” S-a uitat și faptul că unii din liderii fasciști au început prin a fi socialiști: Mussolini, Laval, Quisling. Hayek își amintește de „relativa ușurință cu care (în Germania de după război - N.M.) un tînar comunist putea fi convertit la nazism sau viceversa.” Și adaugă: „În cursul anilor '30, mulți profesori universitari din Anglia au văzut cum se întorc din Europa studenți englezi sau americani nesiguri dacă sînt comuniști sau naștiști, dar convinși de ura lor împotriva civilizației liberale occidentale”. Și tot el citează observația din 1939 a lui Peter Drucker: „Problema nu e că fascismul sau comunismul ar fi, în esență, același lucru. Fascismul este stadiul atins de comunism după ce comunismul s-a dovedit a fi o iluzie, așa cum s-a văzut în egală măsură în Rusia stalinistă și în Germania prehitleristă.”

Au trecut șase decenii de la aceste constatări. Cînd sînt reînnoite astăzi, ele sfîrșesc reacții puternice. Unii continuă a găsi profitabilă opoziția dintre roșu și negru, în pofida unei experiențe istorice mult mai bogate (și mai tragice) decît a gînditorilor liberali de dinainte de război. Printre cele mai misterioase efecte ale ideologiei bicolore care a înrobît secolul nostru, trebuie luată în considerare și această uitare: funestă spălare a creierului.



IN URMA cu câteva luni, soția unui prieten dintr-un oraș transilvănean a decis să concureze pentru un post de oarecare influență în sistemul administrativ. Cu acel prilej, m-a rugat să-i scriu o recomandare. Tot atunci, mi-a adus spre consultare copia dosarului depus deja la secretariatul instituției vizate. Pe lângă lucrurile obișnuite (calificare profesională, vechime în muncă, activitate științifică etc.), am fost frapat să constat că pretendentă menționează și apartenența politică (evident, P.N.Ț.C.D.!). Credeam, în naivitatea mea, că măcar în slujbele obișnuite ale statului criteriulul politic a fost abolit dacă nu o dată cu venirea la putere a lui Iliescu, măcar o dată cu căderea lui. Aș! Astăzi, formula naivă "Ai carte, ai parte!" a fost cinic înlocuită cu aceea "Ai partid, ai totul!"

Aproape că uitasem de această întâmplare, când, într-un ziar "național", am dat peste ceva cu adevărat neliniștitor. În scurta prezentare a unui din candidații pentru un înalt fotoliu în domeniul magistraturii, tot așa, pe lângă studii, activitate anterioară, ba chiar "cunoașterea relativă a două limbi străine", o performanță, nu-i așa, de toată isprava, sau măcar de tot hazul!) apărea, lejer menționată, apartenența personajului - surpriza? - tot cultului ortodox!

Când un candidat la cea mai înaltă funcție juridică se prevalează de apartenența sa religioasă, lucrurile încep să miroasă rău de tot a discriminare. Luând ca aliat apartenența la biserica-stat românească, ilustrul om al legii (care, de altfel, nu s-a remarcat de când e activ în viața publică, decât prin bâimăjeli, temporizări și, din când în când, prin exemple de crasă incompetență) induce un criteriu, pe cât de arbitrar, pe atât de periculos și anume, că nu acceptă să concureze (în cazul că e vorba de competiție, și nu de obisnuita sforărie națională) decât cu inși provenind din același spațiu religios.

Bineînțeles că în cazul Bisericii Ortodoxe Române lucrurile sunt încă mai complicate. Amestecându-se abuzul în probleme care n-au avut nicio privescena: cât negru sub unghie, nămeacă a jucat. Ultimii șaizeeci-saptezeci de ani, în rol cel puțin nerăst. Mereu prezentă în viața publică, ea s-a adaptat de minune stăpânirii politice. A fost și jecurile puterii, cel puțin în majoritatea cazurilor ei, chiar atunci când punea persecutată. La urma urmelor, legionarii n-au mărșălit purtând pe umeri crucea ortodoxă, și nu învățaturile lui Karl Popper despre societatea deschisă! Cât despre mizerabila figură făcută de biserică noastră sub comunism, recomandăm oricui implacabilul articol publicat recent de către Dan Petrescu în cotidianul "Național".

Intolerantă și, în cele din urmă, vulgară, o
de tradiție pare să fi cuprins societatea
și, în consecință, și il. Poni a căror vocație
a fost să se dedice la confesiuni prin-
cipale, după cum se vede, după cum se vede
și în viața lor. Nu mai vorbesc de
și în viața lor. Nu mai vorbesc de

Dar ce nu e intolerant și vulgar la noi? De curând, dl. Ion Cristoiu, campionul absolut al editorialelor cu iz de mahala, se stropsea, acut-național, ba chiar mistic, la Vladimir Tismăneanu pentru îndrăzneala de a fi spus, pe un canal de televiziune, că dl. Constantinescu a comis o gafă de proporții laudând experiențe atomice ale Indiei și Pakistanului. E dreptul d-lui Cristoiu să creadă că e bine ce se întâmplă în Orientul Îndepărtat și e la fel de legitim în a încuraja țări cu mari probleme economice și sociale să-și cheltuiască banii pe sofisticate programe de înarmare. Însă e o mârânie să cobori nivelul discuției, când e vorba de un distins profesor american, de o adevărată vedetă a politologiei internaționale (chiar dacă e de origine română!) la nivelul personajelor din Vineteasca fictivă a d-lui Cristoiu.

Las, de asemenea, de-o parte faptul că nu mai domnul Cristoiu a dedus că Vladimir Tismăneanu era "să leșine de spaimă" în fața prostiilor susținute de președintele român. Nu prea văd motivele pentru care un cetățean american (precum Vladimir Tismăneanu) ar muri de frică atunci când cineva dintr-o țară total ieșită din cărțile mondiale (fie ea și România) face declarații aberante. În cel mai bun caz, "frica" lui Vladimir Tismăneanu e pentru români, pentru felul megaloman în care știm să ne tăiem craca de sub picioare. Or, tăfna vulgară a d-lui Cristoiu conține în tulburile sale subsoluri, aceeași intoleranță agresivă care nu permite non-românului (străinului, ne-ortodoxului, într-un cuvânt, *alterității*) nici cel mai mic ararunt drept la opinie. Desființând cu grosolană trufie însuși dreptul la existență al altor voci, d-l. cristoiu girează aberațiile care au făcut că și cea mai banală dintre funcțiile din stat să fie ocupată numai de către noi și ai noștri.

Este, însă, inacceptabil ca singurul calificativ blând la adresa d-lui Tismăneanu să fie acela de "analist politic devenit anticomunist", după ce s-a hranit la sânul comunist al familiei". În primul rând, ar trebui ca dl. Cristoiu să aducă cea mai mică dovadă a activității comuniste a lui Vladimir Tismăneanu. Au mai căutat-o și alții, specialiști infinit mai buni la capitalul informare-dezinformare, și n-au găsit-o. În al doilea rând, nu știu cine e mai vinovat: dl. Tismăneanu, provenit dintr-o familie comunistă, dar care e cunoscut printr-o impecabilă activitate ne-comunistă, sau dl. Cristoiu, născut din părinți ne-comuniști, dar care a fost cel mai mare parte a vieții sale lingătorul de talpi al comunismului și important activist al presei comuniste?

Că dl. Cristoiu e un perfect demagog o spune faptul că nu cu multă vreme înainte de a-și publica oribilul articol se întâlnise cu Vladimir Tismăneanu în Statele Unite. Ur-mând logica editorialistului, deducem că tre-buie să-l fi văzut prin cine știe ce "speluncă". Stupoare! Întâlnirea a avut loc chiar la sediul Ambasadei României din capitala americană! În acest caz, s-ar putea spune că nu doar dom-nul Tismăneanu frecventează "speluncile" Washingtonului, ci și supporterul de ultimă oră al catastrofalului președinte al României. (Între noi fie vorba, dl. Cristoiu pare să se fi simțit foarte bine pe pământ american. Dar probabil că acolo își uitase identitatea ortodoxă, comu-nă cu a multora din ministeriabilii noștri de serviciu. Mă mir, totuși, că, până în elipa de față, dl. Cristoiu nu a atârnat pe frontispiciul "Cotidianului" care în-demora în zăvoaie la Râul, în al-1-a curcubulă "Tribuna" un text (într-o limbă pe care nu o înțelegea) pe care l-a luat cu deosebită atenție, un articol din "24 de ore" din România).



ei pare a fi locuit, astupat. O așază, și lucrul lui evlavios se vede ca text, ca fragment de mur zugrăvit, ca pâlpâire de candel rubinii, ca părinte în taină rugându-se pentru păcătoși și pentru dușmani. Ca altar în fața tuturor sufletelor, ca flori care nu mai sunt, cum nici mama, pe care s-o întrebe așa: "triumhiul ăsta e Isus/ și Dumnezeu e Tatăl Său/ așa ca tatăl meu?". Dar și precum Cartea, care nu are cum să nu mai fie, luminând pururea privirea cititorului. Vine cu vedenia lui, mai tare decât orice realitate, pe un petec de hârtie, cu niște cuvinte care parcă singure s-au scris, cu verbe puține, cu nume mai multe, memoria lui trezind ca din moarte nevoia noastră de iertare: "Trei vase,/ din care unul mai mare/ pictat cu flori albastre./ Te sprijină, părinte, de altar/ și predica o rostește din ce în ce/ mă apăsă de rar./ Părinte, candelă o vede/ acel ce-n ochiul tău se ncrede./ Împărăteșe-mi, doamnă, frații/pe-un pod de vârstă suspendați,/ la fiecare liturghie/ ei cu creștetul de pocal/ își ating umerii plecați./ Vasul de lalele roșii/pe un dulap de fier cu copcii..." și "Tată-mă, Doamne!/ treceam pe aici măcelărind,/ în versuri albe-cafenii/ mirosul credinței din orice inserare". Nu este frumos, duios, să recunoști în gestul venirii lui la căpătâiul adormirii Bisericii Enei, regăsirea fraților, și ei adormiți, și ei în umbra cumplitei măcelării, și ei dărâmați ca niște ziduri, sfinte, rezonante? (Cristina Păiușan, București) ● Scrisoarea mi-a dat minute bune, descoperind în fraze o minte temeinic așezată la o adolescență cu lecturi serioase orientându-se corect între tentații. Dar versurile pe care le scrie *copilul teoretic*, impecabil pregătit, sunt un haos patetic, o explozie degajând nebuloase, un prea-plin colosal fermentând. Sufletul său fără cheag se aruncă în toate direcțiile, discernământul nu mai funcționează, Babelul care rezultă rămânând să-l mântuie curând Potopul. Fenomenul n-aș spune că mă miră ori că mă pune pe gânduri. Îl recunosc că firesc, necesar, de învățătură, o componentă a sa obligatorie. Câștigând în substanță, în experiență, în trăire proprie, adolescentul se va lepăda cu destulă jenă de *menghinele privirii* ca și de *ochii minții, de ploile baste*, dar și de închipuitul *miros tentant de lăpanar, de răsufierea pestilentă*, de amestecurile bizare de *salve de infern dantesce*, imaginații de preonchizitor lângă manechine de plastilină și branduri sentimentale. Îmi rămâne să recunosc valoarea, în gol deocamdată, a unui avânt descriptiv, de acumulare imagistică, vehiculând iluzorii suferințe, revolte și sângerări, în absența unui trup care să le primească și să le suporte de-adevăratelea. Există pe undeva, presimțit și amintit în versuri, un providențial *Eu de rezervă*, care funcționează în surdina și învață din greșelile celorlalți, și rabdă, și se face încet dulce și bun la gust. Dacă poemele de astăzi, fără început și fără sfârșit, se vor păstra, acest Eu de rezervă va recupera din manuscrisele bune de aruncat la coș, doar câteva versuri importante cu adevărat. Potențialul de care dispuneți se bazează pe răbdare și pe exercițiile de admirație liber alese. (Sorana, Bacău) ● Din păcate, numai adevărurile stricte, simple, ale unei iubiri cuminți, versuri totuși modeste, fără energia, fără nebunia care să le facă auzită agonia: "Susur de mugure adânc/ Îmi străbate depărtările./ Sunt mai departe de mine./ Ca un arbore ce simte durerea/ Cum plâng pescărușii/ Apusul mărilor calde./ Degetele îmi fug prin inele"... (E.D., Iași) ● Mi-ar fi plăcut să fie mai mult, dar din cele 5 scurte povestiri numai *Royală și Pas* este foarte bine articulată ca proză, *Seară în băltă* sunând mai mult ca un poem, iar celelalte ca bune sugestii pentru momente de film. Lăsate singure nu rezistă. Slăbiciunea lor se poate vedea cu ochiul liber în stil, în repetarea, de pildă, până la sațietate a uneia și aceleiași forme verbale. Mi se poate replica prompt că așa ar fi vrut autorul, dar nu este cazul s-o faci, monotonia supăra ca o sărăcie de stil, ca un defect, ca o scăpare din vedere. (În *Cine măria la cine?* era revine de 19 ori pe o singură pagină și-un pic, uneori și de câte două ori pe același rând!) În schimb în *Royală și Pas* autorul găsește tonul potrivit, alert, concizia bărbătească și reușește să convingă că poate. Nimerindu-se s-o citesc ultima din grupaj, mărturisesc că pierdusem orice speranță. Trebuie să spun însă, că dacă autorul nu va depăși pragul de-acum, cu povestirile sale, care în sine sunt interesante și pline de un aer poetic, își poate face cu ele ca și până acum, bănuiesc, cealaltă meserie a sa, filmul, să strălucească mai mult (Florin C. București)

Editată de:

- Fundația "România literară",
cu sprijinul Uniunii Scriitorilor,
al Fundației pentru o Societate
Deschisă România și
al Ministerului Culturii

Director: Nicolae Manolescu

Redacția: Gabriel Dimisianu - director adjunct, Alex. Ștefănescu - redactor șef, Mihai Pascu - secretar general de redacție, Constanța Buzea (poezie, proză), Adriana Bittel (externe), Nina Pruteanu (corectura).

Colaboratori permanenți: Marina Constantinescu (teatru), Ioana Pârvolescu, Andreea Deciu (critică), Cristian Teodorescu (publicistică), Eugenia Vodă (cinema), Ecaterina Ionescu, Simona Galațchi (corectură).

Correspondenți din străinătate: Gabriela Melinescu (Stockholm), Dumitru Radu Popa (New York), Rodica Binder (Koln).

Tehnoredactare computerizată: Fundația "România literară" - Anca Firescu (secretar de redacție), Mihaela Ivan. Introducere texte: Geta Gheorghiu.

Administratia: Fundația "România literară", Calea Victoriei 133, sector 1, cod 71102, București, Of. poștal 33, c.p. 50, cod 71341. Cont în lei: B.R.D., filiala Pipera, 251100996100089. Cont în valută: B.R.D., filiala Pipera, 251100296100089. Mihai Pascu (director executiv), Elena Raicu (contabil șef), Corneliu Ionescu (șef serviciu difuzare, tel. 650.33.69.), Andriana Fianu (corespondență și difuzare în străinătate), Elena Ciupuliga (secretariat), Ionela Stanciu (asistent difuzare), Mihai Minculescu, Victor Ciupuliga (fotoreporter).

Dormind, să visăm frumos...

S TĂ ÎN obiceiul marilor bărbați ai literaturii să-și povestească în amănunt pe cât se poate și fără de adaosuri, visele, făcându-și astfel visuri că cele de ei visate ar putea câștiga interesul unui cititor care și el visează, dar nici pe departe așa de colorat, de simbolic, de premonitiv, ci, la grămadă, confuz și, oh! uitând totul la trezire.

Este de remarcat și de tras concluzii că bărbații politici nu procedează niciodată la fel, păstrând pentru ei tezaurul unor coșmare, dacă nu al unor mirifice priveliști de sectoare electorale; știm doar, din relatări dramaticești ce au visat Brutus sau Richard al treilea înaintea unei bătălii fatale, dar deloc ce visa în nopți cu lună plină Hitler sau cumatrul său, Stalin, ori chiar Ceaușescu al nostru (aud?), dacă nu măcar savanta lui soție.

Cele ce le visează un literat se transformă în literatură, prin rostirea curentului de moment, încât putem spune, prin analogie, că ceea ce visează un bărbat politic se preschimbă minteasă în decrete de urgență, legi, programe, constituții. Desigur, dacă am cunoaște la timp ce visează un factor determinant al Puterii, ne-am lua o seamă de măsuri, cum ar fi schimbarea identității, fuga, exilul, sinuciderea.

În mai multe jurnale, ale mai multor vârste, fiecare părăsit la vremea lui, mi-aduceam în fața ochilor *niște* vise, cu slabele mele mijloace și lipsite, oricum, de impactul emoțional care le dăduse, la deșteptare, senzația unui copleșitor realism. Chiar când cele visate sunt absurde, ostile realității, fundamentate de-a-ndoaselea, frizând imposibilul sau practicându-l deschis, ele au în clipele imperiului lor cea mai vivace autenticitate, nemaivorbind de cele erotice, pe calapodul prozei - și poeziilor - nouăzeciștilor. Fie că ne visăm cu picioarele goale - sau în indispensabili - într-un distins cerc academic ori căutând cu înverșunare o toaletă într-un labirint de săli cu scări monumentale și vaste coridoare în schele, lipsite tocmai de ceea ce, obstinat, sperăm a descoperi.

Sardanapalice oștepe ne sunt refuzate de nu știu ce zăvor al decorului, iar dacă apucăm unul din delicioasele preparate, mestecându-l cu colți de rechin, el nu are - dar asta se întâmplă întotdeauna - nici un gust. Precum nici băutura, sorbită ca în deșert. Ea nu are lichiditate. În compensație, lunecarea pe scări verticale, căderea de pe acoperișuri unde, în stare de onorabilitate, nu pui niciodată piciorul, nu provoacă stropsire, durere, preschimbându-se într-o lină plutire matutină. Bombardamentele americane te cruță, cutremurele te evită, intrarea la examene se prelungește atemporal, prietenul mort și necunosător al noii sale stări, îți dă replici de mare camaraderie.

Am spune, totuși, că visul este neutral și expozițiv, că în vis te asemeni actorului care, la repetiție, duce la gură un pahar sau ridică în furculiță aripa de curcan de la recuzită. O anumită imbecilitate cuibează în fiecare individ, ieșind la iveală în vis ca icebergurile, cu eronate reprezentări arhitectonice, cu teama de a nu te rătăci iremediabil, cu prezențe părelnice și clipe fără sfârșit. Oamenii fără istorie uită ce visează - căci nu țin jurnale - bărbații de seamă evoluează grațios între vise și visuri, susținuți de sponsori fermi, în această țară a laptelui și a mierii ce se numește *tranziție*. Ca în vis, un sponsor dăruiește automobile - plac Mercedesurile! - cu

șofer și plata tuturor angaralelor, bașca benzina, pe un an, doi-trei-patru, unui tânăr foarte înzestrat, cu condiția să fie urmașul naționalului bard Adrian Păunescu. Acesta își exhibă fetița la televiziune, cu ghitară și recitări, ca să ne înduioșeze asupra unei familii românești și trebuie să recunoaștem că fetița este adorabilă. Nu ne-ar mira să-l vedem pe A.P., la vârsta când nevasta îi naște nepoți, apărând pe micul ecran cu câte un prunc în fiecare braț, ca dovadă a nevinovăției sale politice.

P E UN ASEMENEA post privat de televiziune, ce și-a împlinit visurile trăind din reclamele deampoane intime, din prognozele politice ale d-lui Ion Cristoiu, din dezinfectante W.C. și din loterii ce oferă totul, cu excepția mântuirii sufletului, ne-a fericit, serile trecute, o întreagă formațiune de foști la a treia vârstă, nici haiduci, nici vampiri, lipiți de scaune și conduși cu autoritate la pașunile culturale tot de naționalul bard de voioasă transpirație. Erau în mare formă - dar s-ar fi putut altfel? - Dinu Săraru, Romulus Vulpescu, o persoană ce-și zicea profesor de istoria filosofiei, un domn cu cioc coliliu și cu dinții în suferință și, ca să fie democrația în toi, o reprezentantă a maghiarimii! - cea de bună-credință, firește!

Ei au vorbit îndelung de una și de alta, în căutare de teme, unul dintre specialiști - toți erau - a atras atenția că semnalul epurărilor de după 23 august 1944 a fost dat de ziarul *Dreptatea*, în chiar numărul din 24 august (mereu cu epurărilor, țărâniștii ăștia?). De ziarul *Scântea*, Adrian Păunescu n-a zis nimica. Și parcă nici Săraru. Decenți. Iertători cu greșelile trecutului, ce se explică într-o mie de feluri. Cutremurați de cele ale prezentului, săritori cu sfatul și, necurmat, de un neîndurător bun simț. Duceau la buze paharul cu apă gazoasă numai când vorbea vecinul. Dar operatorul mai greșea.

Îi priveam fără umbră de resentiment, întrucâtva stânjenit, dar nu și consternat, contemplam un tablou de gen, ceva între Goya și Toulouse-Lautrec. Cel puțin Dinu Săraru, trântit pe spate în fotoliu, întocmai ca în imaginea fugară - tot la televizor - de la ultimul Congres al P.C.R., era icoana însăși a absolutei reușite și a celei mai depline satisfacții de sine, cum se înfățișa împlinit cu totul și bun de propus unui studio de filme în căutare de tipuri perfecte de sicilieni. Îi lipseau numai pantofii în două culori cu bizețuri pe bot.

P RIN CONTRAST, cu părul răvășit schilerian, indignat și în tăcere, Romulus Vulpescu avea ceva muncit și tragic, de film mișcat, poate unde în compania unor limbuți din respectiva categorie sezisa ironia sorții, fie și făcându-i daruri. Cu doi cârlionți căzându-i jupiterian pe frunte, Adrian Păunescu era, ca întotdeauna, egal cu sine, deci inegalabil. Emitea adevăruri furtunoase, umilind evidența, ataca herculean actuala Putere, se smucea din ochi și șale, căutând verbul - musca dintre ferestre - și din când în când, fără voie, râzând șiret. Doamna maghiară era nemângâiată: la un centenar de existență, școala de pictură de la Baia-Mare rămăsese nesărbătorită - avea, probabil, dreptate. Ceilalți doi...

Ileana Mălăncioiu

După Învierea lui Lazăr

Despre morți numai bine, despre cei înviați
Cu atât mai mult, dar eu nu pot să nu mă întreb
Ce mai e Lazăr, cel de după Învierea lui Lazăr

Căruia i s-a pierdut urma de parcă
Nu ar fi existat niciodată și ce mai sînt eu
După ce m-ai scos din liniștea mea soră cu moartea.

Pentru cîta vreme, pentru cine și pentru ce
M-ai înviat. Pe pămîntul acesta nu se mai află nimic

Pe care să mă pot sprijini cu adevărat
În cer nu se întrezărește nimic. După ce
S-a dat lespedea la o parte și m-ai strigat
Pînă cînd am ieșit din groapa mea

cenușie,
Deși îmi erau legate și mîinile și picioarele,

Ca să nu mi se piardă cu totul urma
Pe drumul pe care l-am străbătut odată
Pînă la capăt, cu puterea ta nemărginită
Asupra mea, pe mine mortii mele redă-mă.

Cum spun, asigurat că o simplă manevră de buton m-ar transporta deîndată în Vestul sălbatic al unor reglări de conturi prin mijloace sincere - pistol, cuțit, ștreang - sau m-ar transpune în savoarea altor reclame cu miros de săpun, priveam această reuniune, săptămânal revenitoare, fără nici un resentiment, nu și fără o anumită neliniște. Nu m-am temut că niște ipochimeni dați cu fundul prin bărcile cunoscute ar putea într-o zi să ni se suie în cap, m-a cuprins în schimb o tristețe la gândul că societatea românească este o sită atât de rară încât exemplare sociale cărora li s-ar fi făcut o favoare fixându-li-se un termen de grație întru revenirea pe scena publică - un număr de ani care, de altminteri au și trecut - ne dau lecții de cultură, de morală, cu atîta știință cu cât i-a înzestrat materialismul istoric, că morală este ceva schimbător, variabil de la meridian la meridian, de la epocă la epocă, de la om la om și, de ce nu, de la minut la minut. Și tot atunci m-a cuprins un răs stupid amintindu-mi, neoportun, de nu știu care factor important - vai, al Puterii - care pretindea amnistierea unor criminali galonați, niciodată judecați și condamnați, dar în modul, cel mai curios, primii la avansări...

S I IAR îmi vine în minte ideea cu care venea Constant Tonegaru, nu știu dacă înainte sau după eliberarea sa din detenție, deci cu jumătate de secol în urmă. Poetul preconiza, ca osîndă mîncătorilor unei anumite materii inomabile, un butoi plin/ras din acest produs, în care subiecții să se afle introduși până la gât. Cineva, cu un iatagan să facă *hârșt!* deasupra butoiului, din zori și până la amurgire. Pedepsă pentru măscăricii călăului, care-i mîngăiau acestuia pulpa.

Ceea ce n-a fost făcut în această țară în care dormind, am vrea să visăm frumos.

Barbu Cioculescu



Șerban Cioculescu editat la Chișinău

SE ÎMPLINESC la 25 iunie 10 ani de la moartea lui Șerban Cioculescu. A fost criticul literar român care a trăit cel mai mult, aproape nouăzeci de ani, desfășurând astfel cea mai lungă carieră de critic din literatura noastră. A început-o în 1923, la "Facla literară" a lui N.D.Cocea, și a încheiat-o după 65 de ani, când, în numărul din 18 mai 1988 al "României literare", apărea ultimul "breviar" cioculescian. La revista noastră a colaborat de la înființare, număr de număr, în spiritul celei mai riguroase discipline redacționale autoimpuse: în fiecare miercuri dimineața, sosea de la el articolul ce urma să apară în săptămâna următoare, dactilografiat fără cusur, adnotat uneori pe margine când folosea vreun termen mai necirculat, spre a preîntâmpina eventuale nedumeriri ale redactorului sau ale corecturii. Nu a întârziat niciodată, în douăzeci de ani, cu trimiterea textului, iar când pleca din București în vacanță făcea să ne parvină mai multe articole odată, ca să nu rămânem cumva fără "materie" în spațiul din pagina 7, unde îi apărea rubrica alături de a lui Geo Bogza. Noi, cei mai tineri, cei mult mai tineri decât el, îi admirăm promptitudinea achitării de îndatoriri și spiritul de ordine, neegalat în această privință, dintre noi, decât, poate, de N. Manolescu. Nu doar însușirile de această factură le admirăm însă, de bunăseamă, la bătrânul critic. Ca redactor, am avut prilejul să-i citesc "breviarele" înainte de a fi trimise la tipar, și pot spune că erau pentru mine una din puținele surse de plăcere intelectuală pe care mi le oferea lucrul la revistă. Aceasta mai ales în anii '80 în care, cum se știe, sau, mai bine zis, cum nu prea se mai știe, publicația noastră, ca și celelalte din epocă, se sufoca sub munții de gunoaie propagandistice aduse obligatoriu în pagini. Ar fi însă nedrept să se înțeleagă că numai în comparație cu ce se publica majoritar în revistă rubrica lui Șerban Cioculescu era un element de atracție pentru cititor. Luată și numai în sine textele cioculesciene încântau, și culmea este că o făceau prin însușiri "beletristice" pe care altfel, principial, autorul le socotea neavenite în critică, iar în ce-l privește afirma că nici nu le posedă. Teoretic era pentru critica "impersonală", fără veleități de stil, preocupată numai să raționalizeze impresiile de gust și să emită pe baza lor "judecați".

Chiar dacă s-a dorit "impersonală", albă, eficientă și numai atât, critica lui Șerban Cioculescu nu a fost astfel, sau a fost numai în opinia acelor cititori care cred că declarațiile programatice sunt totdeauna urmate, în litera lor strictă, de cei care le fac. Or, Cioculescu era într-adevăr, în textele lui cu aspect de program, adversar al criticii "beletristice", "creatoare", căreia îi atribuia o nedestăinuită "origine bovarică", preocupată fiind să impresio-

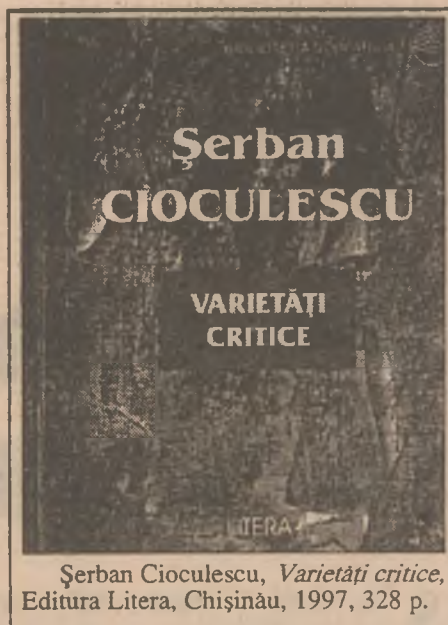
neze în același fel în care o face și literatura. Era deci adversar, în principiu, al acestei critici, dar oricine poate constata, citindu-i textele, că acestea sunt *literar expresive*, că atrag, în orice caz, și prin expresivitatea lor *literară*. Este adevărat că limbajul critic cioculescian nu recurge decât rar la imagini, metafore, la comparații sau la alte procedee de plasticizare, dar există o expresivitate a transparenței și austerității, a preciziei formulărilor, ce pot fi la rândul lor sugestive literar. Ce mă atrăgea, mă fascina pot spune, în textele cioculesciene, era felul în care criticul însuflețea materia cea mai aridă, comentariul filologic cel mai specializat, imprimând un curs neprevăzut, chiar palpitant, chiar aventuros, tratării celor mai anoste, celor mai "belferești" subiecte, cum ar fi și rămas dacă altcineva decât Cioculescu s-ar fi ocupat de ele. Intervenea desigur și umorul lui Șerban Cioculescu, de factură cărturărească, maliția intelectuală, ca și harul narativ de-a dreptul seducător. Spre a nu mai vorbi de portrete și de reconstituirea atmosferei unor lumi ce au fost, astfel cum le întâlnim nu doar în paginile memorialistice ale criticului, din păcate nu prea multe, dar în critica sa aplicată, în critica de întâmpinare practică abundent în tinerețe iar în epoca târzie în critica lui filologică (comentarii de ediții, restabiliri de texte etc.).

FACEM aceste însemnări - la împlinirea unui deceniu de la moartea lui Șerban Cioculescu - îndemnați și de un act editorial ce i-a fost consacrat criticului și pe care nu l-am putut consemna la timp: apariția anul trecut la Chișinău, la Editura Litera, a unei culegeri din scrierile sale. Probabil că este prima dată când numele lui Șerban Cioculescu apare pe coperta unei cărți publicate în Basarabia, dacă nu cumva este vorba chiar de prima tipărire, acolo, cu o carte, a unui critic din țară, căci Eugen Simion, cu volumele sale din seria *Scriitori*

români de azi, a fost publicat, după câțui, la începutul acestui an.

Intitulată *Varietăți critice*, după titlul volumului din 1966 al lui Șerban Cioculescu, ediția basarabeană la care mă refer cuprinde două secțiuni. Una în care este reprodus, din *Istoria literaturii române* de Cioculescu, Vianu, Streinu, capitolul, "Începuturile literaturii artistice", redactat de primul din cei trei autori. A doua secțiune include texte ce au figurat în volumul *Varietăți critice*, referitoare la clasici și la câțiva scriitori interbelici. Lipsită de aparat critic propriu-zis, ediția e totuși prevăzută cu o notă biobibliografică, la început, iar în final cu câteva extrase din alți critici care au scris despre Șerban Cioculescu. Să mai spun că ediția de la Chișinău este îndreptată către publicul studios (apare în "Biblioteca școlară-lui") și că este publicată într-un tiraj de 5000 de exemplare, tiraj pe care azi l-ar invidia orice autor din țară, nu doar contemporan, dar și clasic.

CONSIDERÂND ediția din unghiul de receptare al cititorului basarabean, să remarcăm oportunitatea punerii în circulație a studiului despre "Începuturile literaturii artistice", fie și numai pentru faptul că o parte din scriitorii discutați în el au speciale relații, de obârșie și sufletești, cu ținutul românesc din stânga Prutului. Mă gândesc, printre alții, la C. Negruzzi, la Al. Russo sau la B.P. Hasdeu. Dar importantă este mai ales punerea în valoare a atitudinii critice promovate de Șerban Cioculescu. În climatul cultural basarabean, încă marcat, explicabil, de optici eticiste și pedagogice, mai ales când vine vorba de scriitori din trecut animați de misionarism național și politic, precum Bălcescu, Russo, Alecsandri, Bolintineanu, într-un astfel de climat, deci, este bine că se publică aceste comentarii ale unui critic din seria celor care au acționat, tenace, între cele două războaie, în numele principiului estetic, în marea linie maioreșciană și lovinesciană. Nu



este un purist estetizant Șerban Cioculescu, el încadrând literarul istoric și social, făcând trimiteri la specificul epocii ("Renașterea noastră literară coincide cu renașterea conștiinței naționale. Socialul se împletește strâns cu naționalul, în perioada prepașoptistă"), dar e totdeauna atent să distingă elementele rezistente estetic din opera scriitorilor discutați, scriitori ce nu pot face, la el, obiectul vreunei celebrări sacralizante. Iar acest lucru, sacralizarea clasicii, încă se întâmplă des dincolo de Prut (și chiar și dincoace, câteodată!), unde spiritul critic nu e totdeauna bine privit, ba chiar mai este și suspectat de intenții nepatriotice. Dar fapta patriotică e întâi de toate aceea de a sprijini valoarea, degajând-o de elementele ce o parazitează. Critica lui Șerban Cioculescu descoperă expert valoarea și se oprește numai asupra ei, socotind inutile acțiunile protecționiste, "ingenioasele" operațiuni de "salvare" a ceva ce nu poate trăi artistic prin propriile forțe. "Din scriitorii clasicizați prin trecerea anilor - anunță în "preliminariile" studiului despre "începuturi" Șerban Cioculescu - vom reține edificii durabile, relevându-le frumusețile, dar nu vom întârzia în preajma venerabilelor grâmezi de moloz, cu ingenioase căutări de crâmpie de versuri sau de proză citabile, ca acele cartușe de pe cămăzile ruinelor romane, din care se păstrează inscripția".

ADOUA secțiune a ediției de la Chișinău cuprinde, cum spuneam, un număr de texte ale lui Șerban Cioculescu desprinse din volumul *Varietăți critice*, apărut în 1966. Au fost în așa fel alese, după cât ne dăm seama, încât să se constituie în continuarea firească a celor despre începuturile literaturii noastre artistice, aducându-i în centrul atenției pe Eminescu, Creangă, Caragiale, Hoagaș, Iosif, apoi scriitori importanți din secolul XX, Iorga, Rebreanu, Agârbiceanu. Câteva articole de aici sunt cu adevărat de mare interes: "Feericul nocturn eminescian", "Caragiale și sugestia", "Liviu Rebreanu, poetul Bucureștilor", dar altele se resimt de pe urma contactelor cu epoca imediat post-proletcultistă, colectând unele poncife restante ale acesteia: "în anii puterii populare" gloria lui Rebreanu "a atins marile altitudini", "în centrul operei lui I. Agârbiceanu stă omul, în condițiile sociale ale dezvoltării burgheziei bancare și industriale..." etc. Puteau fi antologate destule alte texte din opera vastă a marelui critic și istoric al literaturii noastre, căruia până acum un deceniu i-am fost contemporani.

Cărți primite la redacție

- ◆ Ștefan Baci, *Ich bin der Sterne Presseattaché, 25 de poeme din Georg Trakl*, ediție bilingvă, îngrijită, prezentare și traducere de Ioana Mărgineanu, Editura Aldus, Brașov, 1997, 186 p.
- ◆ Grigore Ghica, *Grigri*, prefată de Constantin Balăceanu-Stolnici, ediție îngrijită de Mariana Avanu Marcu, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998, 358 p.
- ◆ Dinu Flămând, *Viață de probă*, poezii, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998, 136 p.
- ◆ Nicolae Bârna, *Țepeneag, introducere într-o lume de hârtie*, studiu critic, Editura Albatros, București, 1998, 284 p.
- ◆ Simona-Grazia Dima, *Focul matematic*, poeme, prezentare de Cornel Ungureanu, Editura Eminescu, București, 1997, 66 p., 5000 lei.
- ◆ Spiridon Popescu, *Eseu despre glorie/Essai sur la gloire*, București, Alcor Edimpex, 1998 (versuri; ediție bilingvă româno-franceză; trad. în fr. de Paula Romanescu), 136 pag.
- ◆ Aura Christi, *Nu mă atinge*, prefată de Gheorghe Grigurcu, postfață de Octavian Soviany, București, Ed. Vinea, 1997 (sunt reunite ultimele trei volume ale autoarei, revăzute), 256 pag.
- ◆ Octavian N. Voinoiu, *Dialoguri perpendiculare*, poeme, volum ilustrat cu desene de Ștefan Câlția, București, Ed. Mașina de scris, 1998, 128 pag.



După-amiaza poetului

PENTRU PAUL CLAUDEL, creația poetică reprezenta un act de cucerire a "totalității Firii", năzuind a formula, prin mijlocirea sensibilității, inteligenței și intuiției mistice, o "filosofie a Firii". În felul acesta, ea ar alcătui locul de dezăvîrșire a celor două valori capitale ale Firii, inepuizabilul și omogenul. O incontestabilă atracție a Firii a resimțit-o încă de la început și poetul Alexandru Lungu. Asocierile sale erau delicat-năvalnice, de-o prospețime ce îmbina suprarealismul abrupt, "amoral", cu simbolismul discret și tinjitor, marcat de un ethos subiacent. "Totalitatea" apărea sub unghiul unui elan dionisiac, clocotitor și totuși ușor sceptic, aplicat asupra naturii ca și asupra artificului vieții cetățene, într-o launtrică indecizie. Asumându-și mirajul inepuizabilului, autorul îl nutrea cu resursele juvenetii sale, care, în izbucnirea lor, dădeau un inevitabil spectacol al dispersiei, al diversității. Oricît de intens notate, "senzațiile nebune și planetare, chemate să se răsfețe prin vîrstă și să se înfoaie de cutezanță", după cum observa I. Negoîtescu, nu erau în măsură a aproxima cel de-al doilea atribut fundamental al Firii, în optica lui Claudel, și anume omogenitatea. Pentru atingerea acestui țel era necesară maturizarea poetului prin intermediul poeziei sale, proces îndelung în cazul de care ne ocupăm, care s-a desfășurat sub semnul unei aspirații metafizice, metodic dematerializante. Treptat, văzutul a fost subordonat nevăzutului, în bună parte absorbit de acesta, așa cum apa se transformă în abur, în nor. Inițiala delicatețe senzuală s-a constituit în premisă a sensului spiritual. Materiile s-au mistuit în preciziile lor indiscrete, trecînd într-un inform, într-un vag al întristării, al neliniștii, al spaimei esențiale. Orientate către nimeni, către nicăieri, către niciodată, s-au preschimbă într-o fantomă a ontologicului: "o pădure fără umbre/ întimplări/ care și-au pierdut trupul vremelnice/ marginile și îndepărtarea/ rămînînd pentru niciodată/ doar un simbur de antimaterie/ o ultimă ipostază a întristării ireversibile/ fiind pentru nicăieri/ doar suflarea fără formă a neliniștii primordiale/ pentru nimeni arătînd/ sensul ascuns al spaimei de a fi" (*Roua de apocalips sau parabola proorocilor pierduți*). Spre a-l parafraza pe autor, am putea spune că, "însetat" mai întîi de "facerea lumii", a ajuns la fel de "însetat" de "desfacerrea" ei. O "desfacere" nonviolentă, molcomă, asemenea "unei visări fără somn", "unei trezii fără glas", gingașă "asemenea unui crin invins".

Dar creația pe care ne-o îngăduim a o numi "de după-amiază" a lui Alexandru Lungu nu pierde din vedere, cu toate acestea, prima valoare menționată a Firii, inepuizabilul. Ea se vrea o sinteză a inepuizabilului și a omogenului. Pusă în perspectiva organică a "rostului" spiritual, lumea ni se înfățișează restructurată, altminteri luminată și tilcuită, însă nu mai puțin abundentă în misterul său asumat, care nu face decît să-i potențeze, prin transparența discursului iluminat, nelimitarea. Însuflețit de ipostaza transcendentă cu care se confundă acum pe deplin, poetul încearcă să compună, ambițios, un soi de scenariu al metamorfozei universale. Primul tablou este cel al unei lumi primordiale, fixate în grandioase genera-

litați echivoce, geologic-biologice și, în egală măsură, luate din sfera mitologiei creștine. Negurile, de biblică inspirație, ale "Facerii" se tirăsc printr-un spațiu ce prefigurează "privirea de osindă", semiologia neîmplinirii: "Popas fără tihnă/ clopot de neguri foșnitoare/ privire de osindă în cumpănă/ pe țărmul acestei mări fără culoare/ nici mare albă/ nici mare roșie/ nici mare neagră/ nisipurile ei de cînd lumea/ o mireasmă poartă/ de ingeri de apă pierdută/ sugrumați în aerul sfîșiat de muțenie/ valurile ei aruncă/ risipitele semne/ ale oaselor măcinate în durată făgăduinței" (*Fiara și peștii sau parabola tăcerii intrupate*). Spre deosebire însă de spontaneitatea nervoasă, în sine, a evocărilor naturiste din faza dionisiacă, cele de acum poartă încărcătura solemnă a unei damnări, caili, iarba, lagunele, ploile și nisipul, relevînd, aidoma ființelor omenești, stigmatul unui păcat originar, fiind dependente, prin urmare, de-o teribilă ordine suprasensibilă, de-o, cum zice poetul, "aprigă înveșnicire fără de trup". Lumea fenomenală, chiar în accepția sa originară, apare perturbată de-o tendențiozitate de dincolo de înfățișările ei perceptibile. Nu mai puțin, acceptînd răsfrîngerea acestei tendențiozități transcendente, poezia își păstrează consistența idiomului propriu, într-o enumerare de imagini ale maiestății începuturilor ce ni-l amintesc pe Pierre Emmanuel, mînuind și el, la un moment dat, sublimul mil aluvionar al lui Saint-John Perse: "din zare în zare/ biciuți de noapte/ goniți de lumină/ aleargă caili de culoarea lagunelor/ coamele lor/ de iarbă vinovată/ de îndurare gonită/ mi-au mușcat fruntea/ în fumul aspru al nesomnului lor/ pe spinările lor năucite/ am adormit/ în vreme ce din fruntea mea/ izvorau/ zidirea fugară a ploilor/ statorniciile înșelate ale nisipului" (*ibidem*). În unele clipe, poetul întrerupe incantația compactă a retoricii sale, spre a propune melodii scurte, așchii melodice de-o remarcabilă vibrație în heatimarea lor: "călcîiul meu scufundat în nisipuri/ ascultă stîrnirea orbită a apelor/ facerea furtunii" (*ibidem*). Sau: "De neguri prea groase/ de prea multă noapte/ văzul se ascute/ într-o îndepărtare și taină/ cu săbii de iarbă" (*ibidem*). Sau: "noaptea e lucrarea acestei tăceri/ pe obrazul căreia mă pierd/ asemenea unui melc înlăcrimat" (*ibidem*).

AL DOILEA tablou al evoluției cosmice este închinat unei lumi de factură intermediară. Morbul dezechilibrului metafizic o roade, o împinge înspre un pitoresc în buzunarele căruia sună banii păcatului, înspre o derută a întrupărilor inocenței, a căror dezagregare însă e savant-moale, de-o lentoare prielnică stării "de amurg" din care se hrănește poezia. Să recunoaștem că ac "spațiu ambivalent, "străluminat de spaime imblînzite", alcătuieste locul ideal al poeziei. Blagianul "Paradis în destrămare" reinvie, în logica metaforică și în contextul spiritual al unui discurs înrudit: "Sfinții de ploaie/ călare pe catiri de piclă/ călătoresc spre iarmarocul dezlegării/ cine nu s-a hrănit cu bucatele uitării?/ zornăie păcatele prin buzunare/ bani din altă vreme/ o ruină dulce/ o zare pustie/ în desagii făgăduinței uitate/ se înăbușă/ jertfa deznădejdiei lămurite/ mielul cu ochii tulburi de nevinovăție/

prin care mai adie încă/ cele din urmă fire de iarbă/ mielul învăluit/ în spaimă moale" (*Roua de apocalips sau parabola proorocilor pierduți*). Autorul se complăce în a detalia carnavalescul evanghelic, caricatura cristică pe care le prezintă omenirea modernă, în cheia unui expresionism dezolat, domesticit, aproape caritabil: "la roata norocului se poate ciștiga o soartă pierdută/ madone de arșiță/ se leagă în văzul lumii/ cu sinii grei de urmele laptelui cosmic/ pe care l-au risipit în zădărnice/ de le-a rămas/ doar un abur plumburi și amarnic/ prin trupuri/ cine nu s-a aflat în sticlirea moale/ a oglinzilor brumate de somnul păianjenilor?/ mucenice de fum/ tulbură lumina iertării/ cu umerii lor/ cu șoldul lor/ de amurg" (*ibidem*). Așadar e dezvoltat aci, pe larg, vechiul motiv al izgonirii din Paradis. Cazuistică etic-morală (deoarece tot timpul e scos în evidență conceptul *trăit* de vinovăție) ni se prezintă în relație cu o meteorologie stăpînită de intemperii, cu un climat mereu inconfortabil, ca și cum păcatul ar fi infestat categoriile existentului în genere, organicul ca și anorganicul. Să recunoaștem că e vorba de un ingenuu artificiu. De un "abuz" al actului poetic, a cărui explicație psihologică o formează nevoia instinctivă de solidarizare cu mediul, spre a-i dobîndi protecția: "Ce este mai umbrelnic decît petrecerea/ gîndului în deșertăciune? Cimpoaiele/ tăgădeie sugrumă neprihănitele ninsori/ ce-au strălucit cîndva acoperișul lumii// Fîntîile de spaimă orbesc în adîncimi/ cuvintele căzute din gurile de piatră/ iar păsările mor pe limba ome-nească/ și *arborele* vieții e *podidit de la crimi* -/ negoțul cu durere în piețe înflo-rește/ dar nimeni n-ar stîrni rușinea din uitare// În flori statornicia se frînge ca o ploaie/ ce și-a pierdut destinul și secete pustii/ cojesc de vise vremea/ Nebunii sfinți/ ai vorbeii s-au prăvălit demult - azi cad/ din pretutindeni doar grindine de fum!" (*Elegiile malteze*). Obiectele și simbolurile se amestecă, într-o fenomenologie mixtă a concretului și abstracțiunii, în "zăriștea" unei izbăviri temporizate, problematizate, ce reprezintă liantul acestei viziuni izvorite, în fond, dintr-o criză religioasă (criză în îndoială înțelesă că, pe de o parte, realul nesatisfăcător e confruntat cu exigența religioasă, iar pe de altă parte, pentru că trăirea religioasă însăși este discontinuă, pîndită de "spaimă" demonică a dezontologizării. Deseori aspectele lumii exterioare și, deopotrivă, interioare nu mai răspund "comenzilor" unui "rost", blocîndu-se în absurd: "apa și crinii/ cine în spaimă răsfrînge-le?// o piață rea/ ninge în corpuri// tot mai grea pe ce trece/ sfera de dor/ ne întunecă/ talpa rostirii/ și veștejite plînsorile// os uitat/ al unui zeu fără nume/ se străvede/ departe într-o zăriște/ cînta luminii". (*Apa și crinii*)

PRECUM orice nucleu vizionar (probă a funcționalității sale), cel al izgonirii din Paradis se dovedește absorbant. El se fortifică anexîndu-și teme mărginașe, care-i pot spori substanța, pot asigura o mai largă difuziune a undelor frustrării. Povara vîrstei individuale nu e decît o analogie a apăsării metafizice pe care o suportă condiția umană. Elegia comună a vîrstei devine o elegie mai adîncă, a păcatului strămo-

ALEXANDRU LUNGU

ROUA DE APOCALIPS



ALBATROS

Alexandru Lungu, *Roua de apocalips*, Ed. Albatros, București, 1998, 364 pag., preț nementionat.

șesc, printr-o recuzită ecleziasic-simbolistă: "Lumina grea a vîrstei întunecă obraji/ ori oglindirea însăși în ceturi se preschimba?/ La mesele tăcerii cinînd merinde sfinte/ pierdusem timpul pietrei și vămile duratei/ trecîndu-ne prin trupuri surpau furî în oase/ memoria și anii/ ar fi scăzînd lumina/ să bată în ferestre un nor de împăcare/ cu lumea și cu ceasul și albi păuni de lună/ înstrăinați durerii ar fi sămpodobească/ preajma prin curțile tirzii" (*Elegiile malteze*). Tot atît de relevantă e contribuția, la acest sistem imagistic lărgit, a istoriei. A acelei istorii catastrofice în segmentul său contemporan, care se îmbie unei interpretări apocaliptice, așezîndu-se în continuarea marilor pustiiri și deznădejdi consemnate de Sfînta Scriptură: "desigur că legen-/dele începuseră de pe atunci să ca-/dă în mrejele somnului putred pe/ care-l crește cenușa istoriei". (*Roua de apocalips sau parabola proorocilor*). Dacă în cazul mobilizării, cu scopul asigurării unei ocrotiri, a elementelor naturale, puteam vorbi de un arbitrar poetic, în cazul recursului la istorie avem a face cu constatarea unei degradări aievea, a unei demonizări din ordinea realului, pe care discursul liric o poate imprumuta ca atare. Deci cu o legitimitate, "realist" întemeiată, a introducerii temporalului istoric în intemporalul estetic. "Semnul" poeziei e congruent cu cel al tragicului evenimente care au pecetluit convulsiva noastră epocă: "acesta/ e/ semnul/ spaima și soarta/ tinîndul/ pe care-l nesocotesc călăii". (*Leul neprihănit sau parabola osindei fără punți*). Pedepsele retrotestamentare sînt aceleași cu pedepsele aplicate oamenilor în al XX-lea veac, cînd lacrimile se fac din nou "riu de plîngeri", cînd încă o dată se prăvale "grădina miniei" ori cînd iarăși "ninge cu șerpi". Încă mai aproape de specificul istoriei, intrucît o trece printr-o filieră autobiografică, Alexandru Lungu menționează toposul său natal, străbătut de apele Nistrului pierdut "fără vis de întoarcere": "umbra paște urma/ prin vremea dospind fără milă/ amara foame a trecerii// la limanul pierdut/ la apa pustie a Nistrului/ arde viscolul nimicniciei/ bate uitarea ploii surpătoare// nisipul de aur/ de mult vînturat/ rătăcit pe veci/ prin fărădetimpul durerii// duse de ripa morții/ fără vis de întoarcere/ vița aleasă/ poamele dulci" (*Umbra și urma*). În tonalitatea unei ieremiade, e înregistrată aceaștă prăbușire absolută a meleagului basarabean, care-și taie pină și punțile către memorie, care nălucește mai întunecat decît infernul: "de s-ar fi ales praf și pulbere/ ar mai scripi un soroc/ pentru semînțele tăcerii/ dar nu se aude prin pămînturi/ nici un fir de iarbă/ răzbind într-acolo// și peste ce ar fi să crească frunză?/ viii și morții pohodiți/ către sibir fără zare/ și-au tîrit amintirea/ și-au tras cu ei și mormintele/ în pierzania nelumii decît iadul mai neagră" (*ibidem*).

(Continuare în pag. 39)

Bookarest 1998 - Joc de

Mircea Cărtărescu:

Cum zboară un fluture cu o singură aripă?

Un faimos *koan* din budismul Zen (așuns și motto salingerian) spune cam așa: "Toți știm ce zgomot fac două palme aplaudind. Dar ce zgomot face o singură palmă aplaudind?"

Așa zboară un fluture cu o singură aripă.

Dar, ca să nu se creadă că numai japonezii - oricum niște ciudați - sînt amatori de paradoxuri, să citez și un (fel de) *koan* românesc: "Să te ferească Dumnezeu de fuga șchiopului și de bătaia orbului".

Ei, să ne ferească Dumnezeu și de zborul fluturelui cu o singură aripă.

Vitalie Ciobanu:

Departe sau aproape?

Întrebarea mă situează din start între metafizică și politic. A fi departe și aproape în același timp față de un orizont al creativității este situația oricărui scriitor, din România ca și din Basarabia. A fi departe *sau* aproape, pe plan existențial, în raport cu împlinirea unui deziderat politic, cum ar fi unitatea românească sau democrația pur și simplă, devine din ce în ce mai mult o chestiune de disponibilitate interioară, de regăsire a unei identități intelectuale, românești și europene, și mai puțin un ideal comunitar. E un fatalism al nostru să reducem totul la opțiunea personală a individului. De aceea aș defini actuala etapă ca o tranziție de la iluzie la dezabuzare, de la speranță la crispă și *mai departe...*

Denisa Comănescu

Care sînt constelațiile din Universul Tîrgului?

Întrebarea a rămas fără răspuns. N-am mai putut da de directoarea adjunctă a Editurii Univers.

Nora Iuga

Care a fost, pentru Nora Iuga, poezia Tîrgului?

Săptămîna Tîrgului de carte a fost una dintre cele mai pline săptămîni din viața mea. Îi spuneam unui prieten că după o asemenea săptămîna poți să și mori. Am avut două lansări de carte cu volumele de versuri *Capricii periculoase* la Editura Vinea și *Spitalul manechinelor* la Universal Dalsi. Am făcut două prezentări de cărți la volumele *Jogging cu securitatea* de Herma Kennel, tradusă de mine din limba ger-

AM SOCOTIT întotdeauna că personajul cel mai important al unei cărți este cititorul. E mereu amestecat printre celelalte personaje din carte, printre oamenii de hîrtie față de care face gesturi reale, asemănătoare cu cele pe care le are indeobște față de oamenii în carne și oase. Îi judecă (de-obicei greșit), îi iartă, îi admiră, îi neglijează, se amuză pe socoteala lor, se uită pe gaura cheii cite unui capitol din viața lor ca să le afle secretele, se îndrăgostește nechibzuit. Ochiul lui învie oamenii de hîrtie și-i transformă în oameni reali, mina lui închide cartea, după ce a terminat-o, înainte de a o termina și uneori înainte de a o începe, refăcînd sau distrugînd, cu un simplu gest, castelele de hîrtie în care oameni de hîrtie se mișcă cu mișcări ușoare de hîrtie, vorbesc cu voce de hîrtie, privesc cu priviri de hîrtie și sărută cu săruturi de hîrtie.

În arhitectura de hîrtie a Tîrgului de Carte 1998, printre nenumăratele destine de hîrtie (care dănuie), cititorul, curcubeu schimbător al unui univers alb-negru, legătura dintre cerul de hîrtie și omul de dincolo de copertă, a fost personaj principal. Fără el strădania arhitecților Tîrgului ar fi fost zadarnică, fără el lansările vaporaselor de hîrtie pe apele vieții literare ar fi sunat a gol, fără el mina care scrie autografe ar fi rămas încremenită. Fără el, cărțile de iunie s-ar fi copit zadarnic. Cititorul, în toate variantele lui (femeie sau bărbat, copil

mană și *Trei tipare* (poezie) de Aurelian Titu Dumitrescu. Am citit traduceri mele din poezia scriitorilor germani din Berlin care au fost prezenți la Tîrg. Și, în sfîrșit, tot zilele acestea s-a decernat și premiul Uniunii Scriitorilor pentru traducere. (Acest premiu a fost acordat, ex aequo, Norei Iuga pentru traducerea romanului *Toba de tinichea* de Günter Grass și Antoanetei Ralian pentru *Tropicele* lui Henry Miller, de la Editura Est, n.red.). Nu am toate motivele să fiu mîndră și fericită?

Ion Bogdan Lefter

Ce foșnește mai tare: o carte sau o revistă?

Dacă ar fi să dăm întrebării sensul cel mai general, acela al unei eventuale "competiții" sau "rivalități" între cărți și reviste, între volumele de literatură și periodicele culturale, atunci ne-am putea gândi la argumentele fiecăreia dintr-o parte. Primul talger al balanței ar trage greu, greu de tot, pentru că pe el am așezat Biblioteca toată: fără ea, adică fără cărți, literatura n-ar exista. Am avea - totuși - ceva de pus și pe talgerul al doilea, fiindcă nici fără reviste nu se poate: ele joacă un rol esențial în funcționarea cîmpului cultural, în absența căruia cărțile ar rămîne izolate, anonime și - în fond - moarte. Sînt notorii cazurile de mari texte literare despre care nimeni n-a știut nimic o bună bucată de vreme. Abia cînd au fost "descoperite" și preluate în circuitele lumii culturale, cînd au fost editate, comentate în presă, validate de critica și istoria literară, ele

au început efectiv să "existe"...

Dacă - însă - întrebarea ține cont chiar de *Bookarest 1998*, aici - da! - cărțile foșnesc la tot pasul și cit se poate de tare. I-aș sfătui pe scriitorii care-și imaginează lumea ca paradis livresc să n-o mai descrie ca pe o bibliotecă, ci ca pe un mare tîrg de carte. Ca-ntr-o parabolă a lumii întregi, "babilonia" acestui ciudat topos contemporan aduce laolaltă tot ce vrei și ce nu vrei, într-o agitație și într-o zarvă de nedescris. Să poftască romancierii s-o descrie!

Dacă - altă ipoteză - e în întrebare și o aluzie la faptul că am publicat la *Bookarest 1998*, împreună cu un grup de studenți ai mei, revista Tîrgului, atunci ar trebui să trag puțin spuza pe turta noastră și să răspund că - firește - prezența cărților la fața locului era previzibilă, așa încît de-surprins - plăcut! - pe vizitatori noi i-am surprins, cu gaza noastră isteasă și simpatică. Aviz colecționarilor!

În sfîrșit, m-aș mai putea gândi și la foșnetul-foșnet, la sunetul/zgomotul pe care-l face hîrtia propriu-zisă. La capitolul asta, hîrtia de ziar, mai proastă, se-aude categoric mai tare. Una e să dai ușurel pagina unei cărți în timp ce continui să citești în stînga-sus fraza începută în dreapta-jos, pe precedentă, și alta e să întorci cogeamitea foaia de gazetă, care "huruie" și "scîrție" din toate încheieturile, făcîndu-i pe cei din jur să se întoarcă spre tine, pe cei de la prezidiul vreunei ședințe să te privească fioros sau pe consoartă/consort să se trezească și să boscorodească pentru că nu mai termini odată de citit revistele astea nici în toiul nopții. Boală grea!

Gabriel Liiceanu

Ce sentimente are scriitorul Gabriel Liiceanu față de geamănul său, editorul?

În *Avarul* lui Molière există un personaj care, din pricina zgîrceniei lui Harpagon, este în același timp bucatar și vizitiu. Dar atunci cînd trece de la o indeletnicire la alta, își schimbă costumele - semnul distinctiv al îndelungă vieții. Nefiind un amator al deghizărilor (mai mult sau mai puțin teatrele), nu-mi schimb costumele.

Ion Manolescu

Cine e Madame Bovary?

Madame Bovary e un fractal poli-crom care gravitează între geografia cerebrală a cititorului și ruinele imaginare ale unui București intergalactic. Precum se vede, identitatea ei

sau tînăr sau deloc tînăr, îmbrăcat cu gust sau fără, cu bani sau fără, bibliofil, biblioman sau, cine știe, chiar bibliofob), cititorul s-a întîlnit la Tîrgul de Carte cu scriitorul, în toate variantele lui (celebru sau debutant, tînăr sau deloc tînăr, timid sau dezinvolt, drăguț sau morocănos). Uneori l-a recunoscut, alteori nu. S-a întîmplat ca el, cititorul, să mă întrebe cine vorbește la microfon sau despre ce carte se vorbește. S-a întîmplat ca el, scriitorul să-i răspundă direct. Uneori scriitorul real corespundea cu imaginea de hîrtie pe care o construise cititorul despre el, alteori nu. Uneori cel de hîrtie era mai apropiat decît cel în carne și oase. Uneori scriitorul real îl intimidă, iar el, cititorul, ușor dezorientat în labirintul de hîrtie, abia îndrăzne să-l caute, să-l aștepte la o intersecție aglomerată, să-l salute. Și avea nevoie de tot curajul ca să-i vorbească.

De dragul tău, *cititorule*, aceste întrebări de tîrg și aceste răspunsuri cu tîlc. Ele leagă, ca niște sforicele, omul de hîrtie de cel pe care tu l-ai zărit la Bookarest. Și dacă ai fi vrut alte întrebări și mult mai multe sforicele (căci ai zărit mult mai mulți scriitori), fii îngăduitor: mi-a fost și mie cald. De dragul tău, *scriitorule*, aceste întrebări. Dacă ai fi vrut altele sau dacă nu ești aici, în pagină, deși ne-am zărit în Tîrg, sau dacă ai fi vrut alt chenar pentru răspunsul tău frumos, sau să-ți mulțumesc mai limpede, fii îngăduitor: e un joc. M-am bucurat că ai înțeles și că l-ai luat în serios.

se dezvăluie mai greu, undeva la intersecția magistralelor de date transmise de Lorenz, *Hubble* și Secția 1. Admiratorii îi pot scrie totuși pe adresa: *Univers. Editura Publicului Cultivat*, Casa Presei Libere nr. 1, București. Madame Bovary, acolo vei fi?

Mircea Martin

Ce cărți v-ați cumpărat din Tîrg?

Întrebarea a rămas fără răspuns. Directorul Editurii Univers a spus că a uitat de ea.

Ileana Mălăncioiu

Cronica și melancoliile Tîrgului de carte...

Pentru mine, Tîrgul de Carte de la București a fost, de la bun început, și sper să fie mereu o sărbătoare. La prima ediție, care a coincis cu *aniversarea* evenimentelor din 13-15 iunie, într-un articol cuprins în volumul *Crimă și moralitate*, îmi exprimam bucuria că Piața Universității era străbătută de mii de oameni care nu se mai temeau că vor fi întîmplat de TAB-uri. Cel ce le dirijase într-acolo cu un an în urmă se afla tocmai la Rio de Janeiro și eu notam: *cu cît mai departe de noi cu atît mai bine!* Între timp, deși s-a schimbat ștafeta, Puterea nu s-a arătat a fi mai aproape de cultură decît la vremea aceea. Ca urmare, de fiecare dată, această sărbătoare a cărții a constituit o izbîndă a noastră împotriva timpului și a timpurilor. De aceea nu aș lipsi de la ea în ruptul capului. Poate și pentru că, în izolarea în care trăim, vorba personajelor lui Caragiale, mai vedem și noi lumea. Din dorința de a participa efectiv, am sfîrșit prin a accepta pînă și goana poetului Paul Daian, care anul acesta și-a vopsit barba și a umblat printre vizitatori cu o bucată de brînză pe o farfurie strigînd: *mare brînză a făcut tîrgul nostru!*

Pînă la această ediție m-am prezentat doar ca la un spectacol și m-am simțit foarte bine. Anul acesta, pentru prima oară - nu doar de cînd e tîrgul, ci de cînd am intrat în literatură - mi-am lansat și o carte. Mai acceptasem să fac acest lucru în 1992 (la librăria Eminescu), la rugămintea lui Mircea Ciobanu, numai că o întîmplare tragică din familia lui a făcut ca totul să eșueze. Speram ca printr-o întîmplare fericită să scap și acum, dar, spre surprinderea mea, toți invitații *s-au prezentat la datorie*. Mi-am lansat deci *Cronica melancoliei* (despre care unul dintre vorbitori a ținut să precizeze că numai a melancoliei nu ar fi) împreună cu d-l Marcel Popa, directorul



De la "Toujours l'amour" la Bookarest

autografe pe cartea Târgului

Editurii Enciclopedice ai cărei invitați au fost: criticii Nicolae Manolescu și Gabriel Dimisianu (răspunzători, ca și mine de faptul că am scris această carte), istoricul Florin Constantiniu (întrucât face eroarea de a considera ceea ce scrie o poetă drept o sursă pentru istorici) și ziaristul Cristian Tudor Popescu (venit, poate, să-și ispășească astfel pedeapsa pentru celebrul său articol *Femeia nu e om*, prin care a reușit să-și ridice în cap toate feministele). Cu alte cuvinte, personalități extrem de diferite, care nu se aveau chiar ca frații și nu era ușor să fie adunate la un loc pe zăpușeala de-acolo, pentru un act atît de gratuit cum e lansarea unei cărți a cuiuă care nu face parte din nici un comitet și nici o comiție. Mai mulți colegi care au fost de față au afirmat că ar fi ieșit excelent (drept pentru care le mulțumesc pe această cale) dar, vorba lui Nichita, sper să nu se mai repete.

În lipsa prietenei mele Gabriela Melinescu, la invitația doamnei Georgeta Dimisianu, am prezentat și romanul *Copiii răbdării* scris înainte de plecarea Gabrielei în Suedia, publicat mai întîi acolo (cu un succes de zile mari), iar acum, după aproximativ un sfert de veac a apărut și în România, la Editura Albatros. La melancolia cu care m-am îndreptat către anii noștri de ucenicie, în care eram legate prin tot ce scriam și prin tot ce visam, s-a adăugat și cea datorată faptului că nu a venit și Gabriela să ne lansăm cărțile împreună și să străbatem acest labirint al cărților prin care umblăm din ce în ce mai saraci, mai derutați și mai singuri.

Costache Olăreanu

Mai există aici și acum vreun ucenic, mai există vreun clasic?

Să-l recitim pe Jonathan Swift și a sa *Istorie amănunțită și adevărată a bătăliei dintre cărțile antice și cele moderne petrecută vinerea trecută în biblioteca de la Saint James* și apoi să vorbim! Pentru că, așa cum spune autorul, forțele modernilor erau alcătuite mai ales “de cavalerie ușoară, pedestrași cu zale grele, precum și năimiți; dintre ei pedestrașii erau prost înarmați și echipați și mai prost; caii erau înalți, dar tare betegi și afaniși”. Și mai spune Swift că tocmai atunci se nimerise pe-acolo Platon, care nu se mai putea ține de ris.

Poate ar fi ris și mai tare dacă ar fi trăit în vremile noastre, cele pline de alte și alte batalii, cum ar fi batalia dintre cărțile bune și cărțile proaste, dintre cărțile cu înfățișări decente și cele împoțonate și de prost gust, dintre cărțile cit de cit accesibile și cele scumpe foc, în fine, dintre editorii de bună credință, cu simțul măsurii și samsarii aroganți și care n-au, cum se zice, nici mamă, nici tată.

Și s-ar fi retras pe raftul lui, poate mai puțin surizător și mai puțin încrezător, mort încă o dată de... căldură.

Horia-Roman Patapievici

Care e miezul Tîrgului de Carte '98 și care sînt cojile lui?

Dragă Ioana, știi poezia lui Goethe intitulată *Ultimatum*:

Und so sag ich zum letzten Male:
Natur hat weder Kern noch Schale;
Du prüfe dich nur allermeist,
Ob du Kern oder Schale seyst!

Cred și eu că natura nu are nici miez nici coajă, dar că este important, pentru fiecare din noi, să decidă dacă este miez sau coajă. Obiectele lumii fizice sînt ca

cepele (unele degerate): oricît le-ai exfolia, foaia “cea mai interioară” nu este mai lăuntrică, mai aproape de lamură, decît oricare din foile exterioare. Esența, pentru tot ceea ce poate fi făcut vizibil, este chiar aparența.

Ce am văzut la Tîrg îți voi spune îndată; dacă ceea ce îți spun este miez sau coajă, vei decide tu (sau timpul: e același lucru).

1. Piața românească de carte este în explozie. Abundența și expansiunea sînt cele două trăsături speculare frapante. Copertele s-au înfrumusețat, calitatea legăturii a sporit, corpul de literă nu mai siluiește ochiul, foaia de hîrtie e decentă. Am încă neplăceri cu oglinda paginii și cu spațiul pentru notițele marginale, prea zgîrcit. Varietatea titlurilor este, și ea, în ebulițiune. Se publică orice, din (aparent) toate domeniile. Există o frenezie a traducerii, care, firește, răspunde



Doi scriitori zîmbitori în același Univers

unei nevoi de literatură străină a publicului românesc cultivat care îmi pare a satisface resorturi identitare adînci. Publicul nostru, hotărît lucru, rămîne tradițional cosmopolit. Pericol: multe traduceri apar, ca și în interbelic, necontrolate de experți. Din păcate unii autori mari apar în straie care deopotrivă îi trădează stilistic și îi compromit conceptual (e.g., Toynbee, *Studiu asupra istoriei*).

2. Eclectismul și specializarea. Mi se pare că editurile tind, pe nesimțite, spre specializare. Dar, lucru singular, este o specializare în interiorul categoriei de *culture générale*. Nu au apărut încă editurile cu profil academic, iar cele care sînt devotate “culturii înalte” publică titluri de specialitate vădit academice cu o intenție mai degrabă culturală (e.g., Carlo Ginzburg, *Istorie nocturnă*, la Polirom sau Amos Funkenstein, *Teologie și imaginație științifică*, la Humanitas). Pe de altă parte, fiecare dintre editurile vii încearcă să editeze tot ceea ce, potrivit standardelor “culturii înalte” este “important”. De aici un vizibil eclectism al titlurilor. Deși aparent contradictorii, eclectismul și specializarea în orizontul culturii generale merg împreună. Cred că rămînerea noastră în domeniul “culturii generale” este doar parțial datorată publicului românesc, care este fascinat de idei generale și de prestigiul “culturii înalte”. Cred că motivul determinant stă în absența unei prese de idei specializate, recunoscută de universitate ca relevantă din punct de vedere curricular.

3. Publicul nostru de carte, cel care ține în viață editurile lipsite de subven-

ționare exogenă, este un public de *culture générale*. Confruntat cu autori de specialitate (ambalați în etichetele culturii generale), se specializează și el odată cu specializarea editurilor. Tîndem și noi, mi se pare, spre modelul “culturii înalte de ghetou”, propriu culturilor americanizate. Fenomenul este simultan subțierii publicului interesat de “cartea serioasă”. Firește “cultura de masă” a rămas în afara Tîrgului, și anume pe străzi, în discotecă, prin parcuri de distracții, școli și ecrane de televizor: în acest sens Tîrgul de Carte a fost un festival popular al elitei pe cale de lichidare.

4. E de menționat lipsa ofensivei culturale de adîncime. Mă refer la relativa absență a edițiilor critice noi, a traducerilor noi sau polemice (din autori antici sau clasici), a autorilor strict contemporani cu noi. Cu foarte rare excepții, autorii cei mai noi (în filozofie, istorie etc.)

care produc literatură fantastică. M-aș simți mai printre autorii care vorbesc despre ei înșiși, despre experiența legăturii lor cu lumea reală, vizibilă și invizibilă. Dar, de fapt, nu pe un raft, într-o bibliotecă ordonată, mi-ar plăcea să stea *Exuviile* mele. Eu, de pildă, am acasă o asemenea bibliotecă, împărțită pe genuri și culturi. Într-un “sistem” al obiectelor de hîrtie, aș fi obligată, prin natura lucrurilor, să stau mereu între aceleași două cărți, eventual pe raftul cu “literatură postdecembristă”. Nu m-aș simți “acasă”. Lîngă biroul meu însă, am mereu teancuri de volume *ale mele*, de care nu pot să mă despart, spre disperarea soțului meu care nu le găsește niciodată la locul lor. Dar nu titlurile acestor cărți dragi, între care m-aș ascunde cu plăcere, am să le pomenesc aici (aș ocupa prea mult spațiu, n-aș putea renunța la nici una). Am să mă îndrept, mai bine, spre un alt teanc, rezemat undeva de o ușă, cel de “cărți noi” sau relativ recente, unele cumpărate chiar aici, la Tîrg. Printre ele: *Cap și pajură* de Livius Cio-cărlie, *În căutarea unei lumi mai bune* a lui Popper, cartea unui prieten, Viad Arghir, despre Leonard Cohen, *Modernitatea ultimă* a lui Caius Dobrescu, *Tipuri mentale* de Daniel C. Dennett, *Scurtă scrisoare pentru o lungă despărțire* a lui Peter Handke, *Darul vulturului* de Castaneda, *Între eternitate și timp* de Prigogine și Isabelle Stengers, *În căutarea referinței* de Gheorghe Crăciun, *Verbele auxiliare ale inimii* a lui Esterhazy, *Alexandru* de Ion Manolescu, *Animalul inimii* de Herta Müller... dar mai bin să mă opresc aici. Într-o asemenea grămadă mi-ar conveni să zac, așteptînd cu-minte să fiu citită de un cititor care nu se grăbește prea tare...

Mircea Horia Simionescu

Ce mai vindeți, ce mai cumpărați, ce mai temperați?

1. Vînd frumuseți, la prețuri noi (depreciate); 2. Cumpăr ca disperatul jurnale de scriitori pe care, desfăcîndu-le acasă, le aflu ziare; 3. Temperez intemperanța și, pe cît pot, graba unora de a-mi pune sub tălpi soclu de statuie, ca să-l tragă repede la vremea scuturării preșurilor.

Dan Stanciu

Cum te simți în Imperiul cărților?

Nu e chiar un imperiu, e mai degrabă o republică de hîrtie. Unde vezi turnuri de fîlde trecînd agale sau cu o febrilitate rece printre standuri, oprindu-se la răstimpuri pentru a-și răsfoi filele sau pentru a-și scrie numele pe poarta unui templu mic și alb, spre a face apoi schimb de temple între ele. Unde auzi oameni de litere vorbind la microfoane importante și literele dintr-înșii scoțînd un clinchet argintiu, de staniol intelectual, cînd le ies pe guri și pier în eterul unui iarmaroc bookarestival.

Dorin Tudoran

Ce titlu ați da unei “Cronici a Tîrgului”?

“Cronica pretențiilor”!

Dumitru Țepeneag

Cum ar arăta un “Roman de citit în Tîrg”?

Întrebarea a rămas fără răspuns. Oniricul, autor al unui *Roman de citit în tren*, a spus că n-o înțelege.

Pagini și fotografii realizate de
Ioana Pîrvulescu

Actualitatea culturală

Răspuns la răspuns

Răspunsul pe care dl. Norman Manea îl dă în revista 22 (nr. 23) (de ce nu în *România literară*?) editorialului meu de acum o lună, intitulat *Ce înseamnă să fii rasist*, merită, în primul rând, un răspuns nu atât pentru ideile pe care le conține, cât pentru denaturarea vădită a tonului celor scrise de mine. Dl. Manea socotește că l-am "onorat" cu "invecitive" și că articolul meu ar fi "tendențios și violent". Dl. Manea a citit, se pare, un alt articol. În acela semnat de mine, nu există nici o invectivă și nici o umbră de

violenta (și încă, tendențioasă). Dl. Manea însuși, oricât ar cauta, n-ar putea descoperi un singur exemplu de acest fel.

Cred că problema dlui Manea nu e nici măcar aceea de ideologie extremistă. D-sa citează o referință pe care o făceam la valoarea romanelor și eseurilor d-sale. Eu am folosit modul ipotetic: aprecierea mea avea doar caracter de exemplificare. Îl asigur pe dl. Manea că dacă aș fi dorit să-i contest calitățile de scriitor, aș fi folosit, fără să mă codesc, modul indicativ. Într-un alt context însă,

pur critic, nu în acela ideologic al editorialului cu pricina. Reacția dlui Manea este așa dar una de scriitor enervat de critica. Deduc că iritarea d-sale se datorează mai mult bănuiei că aș avea o părere mediocră despre literatura pe care a scris-o decât convingerii că aș fi antisemit. Îi sint recunoscător pentru asta, chiar dacă n-o spune pe șleau: în definitiv, dl. Manea mi-a "reperat" onoarea. Fie și fără să vrea. Subconștientul d-sale se dovedește corect.

Nicolae Manolescu

CALENDAR

16.V.1864 - a murit *Simion Barnuțiu* (n. 1808)
16.V.1905 - s-a născut *George Boldea* (m. 1934)
16.V.1912 - s-a născut *Hans Mokka*
16.V.1919 - s-a născut *Vasile Iosif*
16.V.1922 - s-a născut *Gavril Scridon*
16.V.1930 - s-a născut *Titus Popovici* (m. 1994)
16.V.1938 - s-a născut *Florin Costinescu*
16.V.1939 - s-a născut *Constantin Cubleșan*
16.V.1944 - a murit *Aurel Marin* (n. 1909)
16.V.1980 - a murit *Marin Preda* (n. 1922)

17.V.1886 - s-a născut *Emil Isac* (m. 1954)
17.V.1895 - s-a născut *Constantin D. Ionescu* (m. 1950)
17.V.1901 - s-a născut *Pompiliu Constantinescu* (m. 1946)
17.V.1920 - s-a născut *Geo Dumitrescu*
17.V.1939 - a murit *Ion Moldoveanu* (n. 1913)
17.V.1940 - s-a născut *Valeriu Pantazi*
17.V.1944 - s-a născut *Efim Tarlapan*

18.V.1888 - s-a născut *Eugeniu Speranția* (m. 1972)
18.V.1921 - s-a născut *George Nestor*
18.V.1921 - s-a născut *Horia Panătescu* (m. 1986)
18.V.1928 - s-a născut *Domokos Géza*
18.V.1937 - s-a născut *Laszlóffy Aladar*
18.V.1940 - s-a născut *Eugen Seceleanu* (m. 1979)
18.V.1940 - s-a născut *Francisca Stoenescu*
18.V.1968 - a murit *Oscar Lemnaru* (n. 1907)
18.V.1976 - a murit *George Boitor* (n. 1934)
18.V.1982 - a murit *Șerban Nedelcu* (n. 1911)
18.V.1983 - a murit *Alexandru Bădăuță* (n. 1901)
18.V.1991 - a murit *Areta Șandru Popa* (n. 1952)
18.V.1993 - a murit *Aurel Covaci* (n. 1932)

19.V.1893 - s-a născut *H. Bonciu* (m. 1950)
19.V.1939 - s-a născut *Vasile*

Galaicu

20.V.1920 - s-a născut *Mara Giurgiucă*
20.V.1926 - s-a născut *Virgil Sorin*
20.V.1930 - s-a născut *Geo Șerban*
20.V.1938 - s-a născut *Dan Mănuță*
20.V.1974 - a murit *Ion Pas* (n. 1895)
20.V.1980 - a murit *Nicolae H. Dimitriu* (n. 1902)

21.V.1855 - s-a născut *C. Dobrogeanu-Gherea* (m. 1920)
21.V.1880 - s-a născut *Tudor Arghezi* (m. 1967)
21.V.1914 - s-a născut *Franz-Johannes Bulhardt*
21.V.1924 - s-a născut *Constantin Popovici*
21.V.1932 - s-a născut *Ileana Vulpescu*
21.V.1932 - s-a născut *Henri Zalis*
21.V.1933 - s-a născut *Horia Zilieru*
21.V.1933 - s-a născut *I.D. Șerban*
21.V.1964 - a murit *Tudor Vianu* (n. 1897)
21.V.1985 - a murit *Neculai Barbu* (n. 1921)

22.V.1816 - s-a născut *Andrei Mureșanu* (m. 1863)
22.V.1906 - s-a născut *Profira Sadoveanu*
22.V.1908 - s-a născut *Ion Constantin Chițimia*
22.V.1919 - s-a născut *Dumitru Ignea*
22.V.1927 - s-a născut *Ilie Măduța*
22.V.1928 - s-a născut *Márki Zoltán*
22.V.1935 - s-a născut *Romulus Lal*
22.V.1942 - s-a născut *Vasile Andru*
22.V.1944 - s-a născut *Dan Munteanu*
22.V.1949 - s-a născut *Mihai Bărbulescu*
22.V.1957 - a murit *George Bacovia* (n. 1881)
22.V.1985 - a murit *Ion Lotreanu* (n. 1940)

23.V.1871 - s-a născut *G. Ibrăileanu* (m. 1936)
23.V.1902 - s-a născut *Vladimir Streinu* (m. 1970)
23.V.1909 - s-a născut *Dorina Rădulescu* (m. 1982)

23.V.1913 - s-a născut *Olga Caba*
23.V.1937 - s-a născut *Octavian Georgescu*
23.V.1940 - s-a născut *Elena Vătămanu*
23.V.1946 - s-a născut *Valeriu Armeanu*

24.V.1812 - s-a născut *George Barițiu* (m. 1893)
24.V.1871 - s-a născut *Vasile Gr. Pop* (m. 1912)
24.V.1923 - s-a născut *Victor Felea* (m. 1993)
24.V.1931 - s-a născut *Christian Maurer*
24.V.1954 - s-a născut *Florin Iaru*

25.V.1898 - s-a născut *Constantin Balmuș* (m. 1957)
25.V.1899 - s-a născut *Georgeta Mircea Cancicov* (m. 1984)
25.V.1923 - s-a născut *Remus Luca*

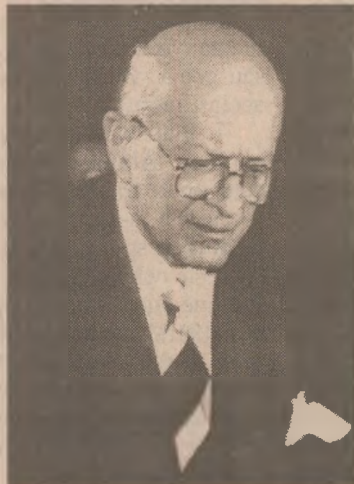
25.V.1933 - s-a născut *Eugen Simion*
25.V.1940 - s-a născut *Elena Curecheru-Vatamanu*
25.V.1984 - a murit *Henriette Yvonne Stahl* (n. 1900)

26.V.1911 - s-a născut *G.C. Nicolescu* (m. 1967)
26.V.1916 - s-a născut *Vintilă Corbu*
26.V.1917 - s-a născut *Mariana Șora*
26.V.1994 - a murit *Tiberiu Utan* (n. 1930)
26.V.1996 - a murit *Ovidiu Papadima* (n. 1909)

27.V.1899 - s-a născut *Petre Strihan* (m. 1990)
27.V.1905 - s-a născut *Ioan I. Ciorănescu* (m. 1926)
27.V.1928 - s-a născut *Tudor Țopa*
27.V.1933 - s-a născut *Constantin Georgescu*

28.V.1907 - s-a născut *Marin Iancu Nicolae* (m. 1991)
28.V.1912 - s-a născut *Anișoara Odeanu* (m. 1972)
28.V.1913 - s-a născut *George Macovescu*
28.V.1918 - s-a născut *Werner Bossert*
28.V.1921 - s-a născut *Mirco Jivcovi*
28.V.1922 - s-a născut *Zamfir Vasiliu*
28.V.1963 - a murit *Ion Agârbiceanu* (n. 1882)

Premii ale Uniunii Scriitorilor



Alexandru Paleologu
- Premiul Național de Literatură



Mircea Horia Simionescu
- Premiul „Opera Omnia”

Din motive tehnice nu am putut consemna în numărul trecut și următoarele premii ale Uniunii Scriitorilor pe anul 1997:

Premiul pentru poezie: Irina Nechit, pentru volumul *Cartea rece*, apărut la Editura Cartier din Chișinău;

Premiul pentru traduceri din literatura română în limbi de circulație:

- Marco Cugno, pentru *La poesia romana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Torino;

- Jon Milos, pentru *La masa tăcerii*, o panoramă a poeziei românești din întreaga lume, Ed. Symposion, Stockholm.

Premii decernate la Suceava

Fundația Culturală a Bucovinei a decernat la 22 mai anul acesta, în cadrul unei festivități desfășurate în sala "Ciprian Porumbescu" din Suceava, premiile sale anuale, prin care contribuie la stimularea vieții culturale bucovinene și răsplătește personalități ale culturii naționale

originare din această zonă a țării. Lista premiilor a fost generoasă (atât de generoasă, încât nu poate fi reprodușă într-o simplă notă!). Premiile speciale au fost acordate scriitorului Alex. Ștefănescu, pictorului Ion Grigore și actorului Alexandru Arșinel.

Radio România Cultural

Dintre emisiunile redacției noastre vă invităm să ascultați:

Miercuri, 17 iunie, pe Canalul România Cultural (C.R.C.) la ora 20,45 - "Cărți, idei, manuscrite" (*Ultima ediție*). Din sumar: "Hotarul de nisip", un roman de Pavel Chihaia în avanpremieră editorială; Jurnal de lector: Constanța Buzea - "Pelerinaj" (versuri). Colaborează: Cornel Regman, Andrei Ionescu. Redactor: Ileana Corbea.

Joi, 18 iunie, pe C.R.C., la ora 12,30 - "Miorița". Snoava populară. Comentariu de dr. Silviu Angelescu. Redactor: Ion Moanță.

Pe Canalul România Actualități (C.R.A.), la ora 23,40 - "Univers literar". "Eminescu după Eminescu" sau "Poetul național între proiecție mitică și contestare inutilă". Redactor: Titus Văjeu.

Vineri, 19 iunie, pe C.R.C., la ora 12,30 - "Arte frumoase". Clasiți ai artei moderne: Joseph Beuys. Colaborează: Alina Cambir. Redactor: Aurelia Mocanu.

La 21,30, pe C.R.C. - "Dicționar de literatură universală". Laureati ai Premiului Nobel: Salvatore Quasimodo. Medalion de Al. Balaci; Antologia capodoperelor: versuri de Gerard de Nerval traduse de Leonid Dimov. Redactor: Florin Constantin Pavlovici.

Sâmbătă, 20 iunie, pe C.R.C., la ora 16,30 - O.N.G.-Cultural. Fundația Semn. Redactor: Emil Buruiană.

La 23,50, pe C.R.C. - "Poezie universală". Versuri de Guillaume Apollinaire în traducerea lui Ștefan Aug. Doinaș și în lectură actorului Ștefan Radof. Redactor: Dan Verona.

Duminică, 21 iunie, pe C.R.C., la ora 9,50 - "Poezie românească". Gheorghe Pituț. Versuri în interpretarea actorului Ion Caramitru. Redactor: Ioana Diaconescu.

La ora 17,15, pe C.R.C. - "Revista literară radio". Din sumar: Interviu cu C. Țoiu; Poeme de Constantin Severin și Minerva Chira; "Bibliopolia" - cartea străină. Redactor: Maria Urbanovici.

Luni, 22 iunie, pe C.R.C., la ora 9,50 - "Poezie românească". În această săptămână invitatul emisiunilor este actorul Florin Zamfirescu. Astăzi, Șt. O. Iosif.

Marți, 23 iunie, pe C.R.C., la ora 20,30 - "Zări și etape" (*Ultima ediție*). Lirica lui Șt. O. Iosif; Profilul revistei "Albina Pinului" scoasă de Gr. H. Grădeanu. Redactor: Cornelia Marian.

La 21,50, pe C.R.C. - "Lecturi în premieră" (*Ultima ediție*). "Bu(n)că(r)tăria" de Augustin Frățilă. Redactor: Ion Filipoiu. Comunică Liviu Grăsoiu - Redactor șef adjunct.



CRONICA
EDITIILOR

de
Z. Ornea

DESTĂINUIRILE LUI ARGETOIANU (II)

ARGETOIANU își încheie memoriile sale evocând perioada anilor 1932-1934, în caiete care, în ediția d-lui Stelian Neagoe, constituie materia celui de al zecelea volum. E perioada ultimelor luni ale guvernării Iorga-Argetoianu și cea de după demisie când memorialistul se amăgea cu ideea că va întemeia, prin Uniunea Agrară (apoi Partidul Agrar), un puternic partid pe harta politică a țării. Ideea lui, ca ministru de Finanțe în guvernul aparent condus de N. Iorga, era să realizeze conversiunea datoriilor agricultorilor (mici, dar și mari). Era o bună idee, salvatoare pentru situația grea a economiei, care îl recomanda ca bun finanțist. Un finanțist, trebuie imediat adăugat, care n-a intuit consecințele crahului bancar american din 1929, neînțelegând că fenomenul crizei izbucnite tinde să se mondializeze, cuprinzând în sfera ei catastrofică și țările Europei. Când a înțeles asta era prea târziu și, cum spuneam, și-a dat seama că din ambițiosul său program de asanare a economiei românești s-a ales praful. Dar conversiunea voia s-o realizeze în mai 1932, înainte de căderea previzibilă a guvernului Iorga, în care el, Argetoianu, era, de fapt, factotum. (Era, cum am spus, nu numai titularul Finanțelor dar și al Internelor). Și cum nu se înțelegea deloc cu premierul, care îi sabota inițiativele ca nu cumva să-i ia locul, s-a gândit, repet, măcar să realizeze dorita Conversiune. În acest scop (voia să obțină un împrumut în Franța - așa-numitul împrumut de Trezorerie -), în primăvara lui 1932, a făcut o călătorie de studii în Italia, Franța, Anglia. Paginile despre memorialul acesta de călătorie sint excelente sub raport literar, creionând, cu adecvate culori, oameni și stări de fapt. Portretele lui Tardieu, Laval, Mussolini, dar, mai ales, al lui Titulescu (ambasador la Londra), tulburătoare, sint, repet, pagini de bună literatură. Pe Mussolini îl desenează cu simpatie, pe Tardieu cu înțelegere (miza pe steaua lui); dar, peste câteva luni, acesta pierde alegerile în Franța, praful alegându-se din toate promisiunile omului politic francez, iar pe Titulescu cu ură efectivă, încercând să-l acopere de ridicol. Negreșit, se știe bine, Titulescu era un om bolnav (veșnic înfrigurat ca hipotermic ce era și lovit de o maladie glandulară), binișor cheltuitor, având despre sine cea mai înaltă idee. Argetoianu pune în relief acele tare fizice și comportamentale, se miră că la recepțiile organizate de Titulescu la Londra a venit tot ceea ce avea mai distins capitala Angliei sub raport po-

litic, economico-financiar și cultural-artistic dar refuză să conchidă că aceasta era dovada marilor înzestrări diplomatice ale ambasadorului nostru la Londra, prețuit aici, ca și la Geneva și în toate capitalele europene. În loc să aprecieze asta, înainte de toate, ca pe un mare serviciu adus țării, Argetoianu se pierde în ironii acide la adresa "marelui Scopit", pe care îl prezintă ca o figură umană hilară ("Megalomanie desigur, atitudine de paranoic dement"). Ceea ce e și nedrept și o dovadă de cecitate. Repet însă încă o dată, paginile despre acest memorial de călătorie dau măsura realelor însușiri expresive ale memorialisticii lui Argetoianu. Și ele ocupă, în volumul pe care îl comentez, 135 de pagini. Dar în drum spre țară, gândindu-se la ceea ce îl așteaptă are o lucidă apreciere despre guvernul din care făcea parte și în care, cum spuneam, Argetoianu era factotum: "Formula unui guvern de competență și de înaltă autoritate pe care sperasem să o pot realiza, în martie și în aprilie din anul precedent, cu ajutorul lui Titulescu - formulă pe care nu o abandonasem încă de tot nici chiar în momentul când dădusem mâna cu Iorga, nu mai era decât o floare uscată a trecutului. Mulțumită șovăielilor, lipsei de hotărâre și înțelegere a Regelui care se încăpăținase să țină pe Iorga în capul bucatelor, guvernul nostru căzuse pe treapta guvernelor personale în expedient, ce trăiesc din autoritatea Suveranului fără să și-o însușească, dar care angajează deplina lui răspundere. Încă pe drum spre București am văzut limpede că un asemenea guvern nu putea lua inițiativa unei ruperi cu trecutul și cu ortodoxia doctrinară în comportamentul finanțelor și contabilității publice". De fapt, ceea ce îl deranja enorm pe Argetoianu era că, în acest fel, guvernul său nu putea fi cel visat în 1930, când i-a înaintat, la cerere, noului rege planul unui cabinet de miniștri care să lichideze partidele (deci pluripartidismul), democrația, instalind o dictatură personală (a regelui) care să revizuiască esențial Constituția din 1923. A apucat, în mai 1932, să înfăptuiască legea Conversiunii și a respirat ușurat când, la 5 iunie 1932, N. Iorga și-a înaintat demisia. Argetoianu spera să exploateze electoral izbînda Conversiunii, care să aducă voturi înjghebatei sale Uniuni Agrare, despre care - ciudată obturare în apreciere - scrie cu entuziasm. A fost un eșec electoral eclatant pentru că la alegerile conduse de premierul Vaida-Voevod din vara lui 1932, gruparea politică a lui Argetoianu a putut aduna (atît i-a fost

îngăduit de administrație?) puține voturi. Și rezultatul acesta păgubos s-a repetat în alegerile din decembrie 1933 de sub guvernul liberal I.G. Duca. Visul lui Argetoianu de a deveni șeful unui puternic partid nu se intrupa în real, lăsîndu-l mofluz. Mai ales că asta îl împiedeca pe rege să-l înscăuneze premier, încercînd, în acest fel, să înfăptuiască programul revizionist din 1930. Argetoianu conta, deci, tot ca un om politic de garnitura a doua, care nu putea ajunge la guvernare decît sub umbrela unei personalități. E ceea ce îl umplea de venin și neputință. Dar continua să spere, menținînd bunele relații cu regele și chiar cu unele personaje din camarilă. Iar regele îi întreținea acele speranțe. I-a mărturisit, de pildă, că aducerea, la sfîrșitul lui noiembrie 1933, la cîrma țării a guvernului liberal avea ca scop slăbirea sau lichidarea P.N.L., prin întreținerea dihoniei interioare și încurajarea dizidențelor. Iar faptul s-a văzut cînd, după asasinarea de către legionari a lui I.G. Duca, regele l-a uns premier pe Gh. Tătărescu. Aceasta a contribuit, masiv, la ascuțirea dihoniei între liberalii bătrîni și cei tineri.

DAR ADUCEREA la cîrma țării a lui Gh. Tătărescu a fost resimțită de Const. Argetoianu drept o efectivă umilire. Un om politic neînsemnat precum Tătărescu ajunsese, totuși, premier, pe cînd el care, din iunie 1930, aștepta înfăptuirea proiectelor antidemocratice era abandonat pe marginea vieții politice. Motivația regelui că pregătește demolarea, prin guvernări, a partidelor nu îl mai satisfăcea. Îl judeca aspru pe suveran că, șovăielnic, abandonează, prin aminare, programul instaurării dictaturii personale. E ceea ce aștepta, nerăbdător, Argetoianu care se visa, în acest fel, în fruntea unui guvern sau factotum într-unul condus de altcineva. În mai 1934 se întrezărea o posibilă ajungere la situația rivnită. Într-adevăr, notează Argetoianu, suveranul, în mai 1934, se gîdea la debarcarea lui Tătărescu și să instaleze un guvern de mină forte în frunte cu Al. Averescu, în care Argetoianu să fie vioara întîi. La 1 mai 1934 omul nostru a fost primit în audiență la Palat: "La sfîrșitul audienței Regele *mă însărcinează formal* să iau contact cu Averescu și să pregătesc alcătuirea viitorului guvern și-mi declară că nu e vreme de pierdut: ar dori ca schimbarea de guvern să fie fapt împlinit înainte de sfîrșitul lunii, dar după 10 Mai". Dar lucrurile s-au complicat, mai întîi, cu Averescu, neputînd înțelege că nu va organiza ale-

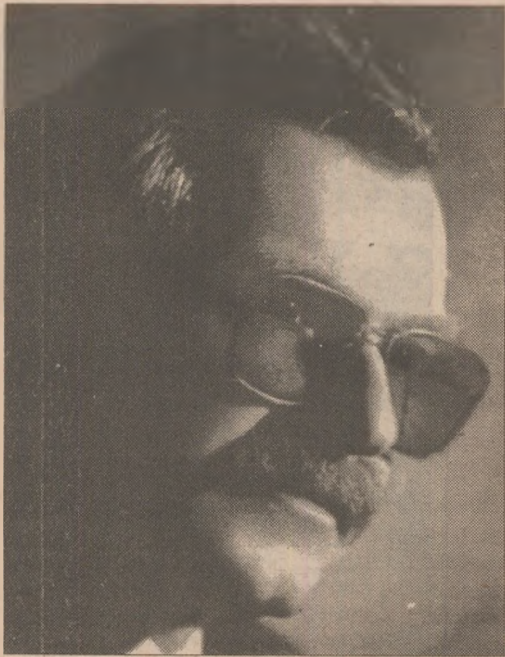
CONSTANTIN
ARGETOIANU



Constantin Argetoianu, *Memorii. Pentru cei de mîine. Amintiri din vremea celor de ieri*, volumul al X-lea. Partea a VIII-a (1932-1934). Ediție și indice de Stelian Neagoe. Editura Machiavelli, 1997.

geri ci, prin decret regal, se va modifica esențial Constituția, restringîndu-se pînă la dizolvare partidele politice. Apoi a intervenit nehotărîrea regelui, care a tot amînat formarea noului guvern, pînă la urmă menținîndu-l tot pe Tătărescu. Argetoianu, care s-a tot agitat în vara lui 1934, și-a văzut programul antidemocratic din nou amînat. Iar cînd, în februarie 1938, regele și-a instalat dictatura, suspendînd Constituția din 1923 și decretînd rapid o altă care desființa regimul pluripartidist, n-a fost chemat, în fruntea guvernului. Argetoianu ci personalitatea patriarhului Miron Cristea, omul nostru fiind desemnat a fi - pentru nici două luni - titularul unui minister, pentru că de-abia în septembrie-noiembrie 1939 să devină, pentru vreo două luni, în sfîrșit premier, înlocuit - suprema umilintă - cu Gh. Tătărescu. Suveranul punea în operă programul lui Argetoianu din 1930 fără autorul ei. Și, orgolios cum era și avînd despre sine cea mai înaltă opinie, Argetoianu nu aprecia acest act ca o înfăptuire a programului său (deci o victorie) ci ca pe o înfrîngere nemerită. Practic, deși făcuse parte din vreo șase partide, mai nimic nu-i izbutise sub raport politic. A fost un iremediabil înfrînt.

DIN TOATE cîte visase și militase energic pentru înfăptuire, s-a ales cu aceste memorii efectiv extraordinare, care îl răzbună, aducîndu-l în posteritate. Ele se constituie, indiscutabil, într-un document de epocă inestimabil ca valoare și interes, care restituie posterității mai ales lumea interbelică, în pagini care, prin har, expresivitate și dar portretistic, se recomandă drept efectivă literatură de tip subiectiv. Nu e asta, la urma urmei, mai important decît gloria de premier? Iată că, finalmente, ediția d-lui Stelian Neagoe, începută în 1991 la Editura Humanitas, se încheie, totuși, în 1997, la propria editură, Machiavelli. Sigur că ediția e deficitară, lăsînd textul de izbeliște, fără aparat critic care să ajute lectura pentru cei nepreveniți. Dar o notă bună pentru editor este chiar faptul că în opt ani a finalizat întreprinderea, dîndu-ne ediția integrală a memoriilor lui Const. Argetoianu. Dacă am înțeles bine ar urma să apară, în continuare, o altă ediție cuprinzînd cele 50 caiete de însemnări zilnice din 1935 pînă în 1944. O așteptăm.



ora de religie

copiilor
li s-a interzis să mai întrebe câți ani
are moș crăciun; ei însă, cu
doamna trestiana, educatoarea și vedeta
lor. descifrînd inscripțiile Orașului,
din rîndul uniform ieșind urlă:
uite-l pe moș crăciun la începutul podului
uite-l pe moș crăciun la sfîrșitul podului
uite-l la intersecție, uite-l la marginea
pieței!
unul e la intrarea în gară, altul înghețat
sub comănacul tras pînă pe umeri,
vai de degetele lor subțiri ca lumînările
ce ard zadarnic în bisericute pline
cu nisip,
vai de grumazul lor ros de funia
sub care afîrnă cartoanele mari cît
pisanile vechi
pentru o împărăție utopică
invocînd mila publică!
- sînt foștii, unchii, verii lui moș
crăciun? întrebă bezmetici copiii
educatoare îi trece grijiuliu strada: e verde,
raza magilor, treceți, vă amintiți de
cei trei magi, nu? Unul verde, unul
roșu, unul galben, zice
arătîndu-le semaforul.

permutarea speranțelor

domnule, e ceasul dintre ani
trage husa peste violoncel, peste
mașina de scris, peste anotimpurile care
nu vor mai avea prezent niciodată!
cu ochiul lipit de lupa înghețată
în rama ferestrei privesc orașul cu perdele
galbene
mă uit în stomacul din cartierul
aristocraților
și în cel răvășit de spasme din mahalaua
caliciilor
(aceste două realități mi-au sufocat tineretea)
pricep revelația: deoparte Paradisul,
de cealaltă Infernul. Acestea-s...
hei, da' pe la voi nu trece Purgatoriul, strig
ceata crește în orașul cu perdele
galbene
cîinii își împropătează urletul,
mă aud
trec sunînd covrigii în coadă
prin cartierul aristocraților
cu moartea strivită între dinți
prin mahalaua celorlalți...

ruga de seară

tu
mai subțire decît filele bibliei
sub transparente umbrele
semîncerii purtîndu-te deasupra!
pentru tărături blînde energii pure
taguri cu tot cu albine
lujeri de foc preschimbîndu-se-n imne
adică snopi de cîntece, snopi de rugi
rezemate de păduri albe
de dormitoarele păsărilor din frumusețea

zeului nutrindu-se
sub legile de ceară ale pămîntului neaplecate...

stingher
dincolo de acest cerc invincibil
ce caută mîinile mele
inele sau cuie?

departe. foarte departe aura

trecînd pragurile celor 12 odăi ale grației
mă văd
eu sînt cei 12 proteguți de peceți
la zarea fierului roșu
în cazna citirii mă tulbur.
cu tine însuți cînd ești nu ești singur
nici în învelitoarea timpului mort, zici,
nici cînd în mătasea roșie a singelui
mamei dormi departe de năruirile
lumii!
încă nu am vocația azururilor
depun încă zadarnică mărturie
pentru cenușile lămpilor de pe sărăriile mării
fîrziu pe asfalturi albastre între
trubadurii ascezei
pentru împărăție cîntăreț numărat.

(ți-aud prin mii de aripi suspinînd
vocea confuză
prin lujerii subțiri ai viziunii,
imperceptibil bat pe nicovale de
abur ciocanele heruvilor,
marginile aurei...)

somnolent,levitînd oarecum

tot mai mult mă depărtez
golful din mîna în care s-au adîncit semne
ține pe loc zarea
sunetele strălucitoare tencuiesc golul.
nu mai am chip, o ambiguitate
de ceruri îmi frînge degetele roase
indescifrabile profile absorbite de
austere ferestre
profane instelări, în emisie fotonii
extazei.
rezidite litere în transparența amiezii
mîinile mării în mănuși de nisip
în trupul peștilor despicăți
caut cheile păpușilor bătrîne
(de mult nu le-am mai văzut mergînd
aplecate prin neantul de lîngă fereastra
năpădită de vegetații fricoase!)

jocul pe cioburi

chei de ceară în înspăimîntate
uși,
teama îmi căptușește hainele
între zidurile măcinate de
igrasia flămîndă,
toate-s îmbătrînite în preajmă
și lucrurile și ființele,
norii și măduva arborilor
de sub sufletul viespilor.

smulg oglinda din cui
mă văd pentru ultima dată



CERȘETORUL DE CAFEA

de Emil
Brumaru

DULAP

Interpretează Îngerul Îmbobocit

Dulap obscur, în tine arde-un înger
Îmbobocit pe Rîșniți de Cafea,
Visînd piper rotund și zahăr cubic
Fără să-ți știe taina nimenea.

Ouă adînci cu-amiezi sub coaja fină
Tu-ascunzi tăcut, miresme ce le ierți,
Dulci farfurii cu sufletul ca roza
De parfumat lîngă mari pești inerți.

Dar la amurg cotloanele de umbră
Pline-s de spaima furilor gîndaci!
Unde e cheia tandră și subțire
Spre-a rupe neputința-n care zaci?

Ca s-auzim cum pentru prima oară
Cuțitele vorbesc de mărul acru
Și scos suav din căni miezul de apă
Să-ți tremure pe rafturi, *Dulap Sacru*.

o arunc pe cimentul terasei
și joc pe cioburi -
așa, așa să nu se
aleagă nimic din tine
constantine!

vezi

țarinele nu au nici o religie
și rodesc
păsările nu au nici o religie
și cîntă
galaxiile nu au nici un zeu
și luminează

omul are
și se întunecă, tace și-i sterp
precum cireșul din marginea provinciei
în care
de sterp ce e nici ninsoarea nu se
mai așează
nici păsările
nici dinții fierăstrăului...

grădinile polifonice

cai roz alergînd în agora
cu flamuri de ceară
bisericile pline de miere
stupii plini de bisericici, în palmă
cerul icnind în minuscule cuie de aur.
(cum să te văd
cînd golul mi l-ai lăsat să mă sprijine?)
fericită și castă ignoranța rurală
spîtele rîzînd nebune în lemnul rotit
peste veșnică rodind din sine înviere
fîntîna!
nuduri de piatră fîrzie,
armonii, pînzele albe înfășurînd cu-n capăt
morții, cu celălalt mirii,
roșu potir, grîu prăbușit pe stigmat
axă de fum sfredelind stîlpul lumii...
întreită lumină
de trei ori așezată pe trepidul
din triunghiul intangibil;
incredibil de alb gîndul,
în spuma litaniei aripile
înmulțind singurătatea comună
împreunînd orizonturile
peste mările verticale.

„Iubești poporul”??



Dorin
Tudoran

PUPAT TOȚI
PIAȚA
UNIVE'SITĂȚI

DL. ANDREI CORNEA se înșală afirmând că „*Rasismul, șovinismul, antisemitismul, sexismul se compun din 'cazuri', fiindcă oamenii înșiși, care îndură efectele lor, sînt 'cazuri' și nu entități generice, transpersonale.*” („22” nr. 17/1998). Eroarea este cu atât mai surprinzătoare, cu cât vine din partea unui intelectual cu multă doxă, familiarizat cu paginile unor A. de Gobineau și M. Weber, E. Durkheim și A. Comte, A. de Tocqueville și G. Le Bon, H. Arendt și L. Dumont, L. Poliakov și C. Delacampagne, T. Adorno și C. L. Strauss sau ale americanilor L.F. Ward și W.G. Summer, G. Myrdal, C.H. Cooley și E.C. Hughes, ale altor alora dintre cei preocupați, într-o formă ori alta, de chestiunea rasismului. Afirmatia d-lui Cornea are și darul de a redeschide o ușă pe care cercetări de prestigiu ne sugerează că ar fi bine să o ținem închisă, dacă nu vrem să ne trezim față în față cu un monstru. Altfel spus, dacă nu vrem să producem rasism prin chiar eforturile noastre de a ni-l apropia, spre cercetare, ca fenomen. Ușa de care pomenesc este cea a simplificărilor. Nu știu de ce, dar afirmația d-lui Cornea mi-a reamintit cunoscutul „*Dai în mine, dai în partid. Dai în partid, dai în Tovarășu'. Dai în Tovarășu', dai în popor.*” și întrebarea pe care vigilentul tovarăș Traian Șelmaru o pune mai tuturor acelor pe care-i considera a-i fi fost dați spre păstorie eternă - „*Iubești poporul?*” Problema nu era dacă iubeai poporul, ci dacă tovarășul Șelmaru era dispus să te creadă că o faci. Astăzi problema ar putea deveni nu dacă ești rasist, ci dacă dl. Cornea te crede atins ori nu de acest virus. Altfel, tovarășul Șelmaru mi s-a părut, vorba d-lui Cornea, un „om onorabil”. Iar dl. Cornea (spre a folosi o locuțiune adjectivală despre al cărei rol în *desubstanțializarea semnificațiilor* Domnia sa a semnat nu de mult un excelent editorial) nu este doar un „așa-zis” formator de opinie, ci un analist cu mare audiență, deci nu cu puține responsabilități.

Mult prea complex spre a fi înghesuit pe un singur palier, cel al cazurilor individuale victimizate de atitudini individuale,

mult prea impregnat de propriile-i paradoxuri, vămuit de amestecul între comportamente, prejudecăți, conștiință de rasă, ideologie, mitologie, identități și excluderi, integritate, politici de exterminare, pesimism antimodern, decupaje empirice, structurări emoționale, discriminări, eugenism și poligenism, individualism și holism, etc., rasismul continuă să fie un fenomen ce nu se lasă descifrat nici astăzi cu foarte mare ușurință. Școlile de gândire ce-i consacră preocupări dintre cele mai migăloase sfîrșesc prin a propune grile de citire sensibil diferite. Liniile de forță ale unor asemenea analize pîvotază pe elemente deloc identice. Așa încît, orice simplificare constituie un risc de evitat, măcar pentru simplul motiv că o simplificare cheamă o alta, așa cum „Ochi pentru ochi, dinte pentru dinte” produce nu doar un chior sau un știrb, ci comunități nefericite de orbi și de știrbi. Cite realități mai triste pot să existe decît cea datorată acestui monoteism internaționalizat - talionul? Individuale dar și colective, toleranța și intoleranța trebuie cîntărite cu măsuri adecvate. Intoleranța colectivă nu este neapărat o sumă aritmetică, mecanic obținută, a intoleranțelor individuale. Din toate stadiile pe care le cunoaște, pentru rasism cel „metastazic” este transformarea lui în ideologie și apoi instituționalizarea lui prin act politic. De aceea rasismul se leagă, totuși, mai degrabă de „entități generice”, decît de cazuri individuale. Altfel, orice evreu căruia îi căsunează pe un român poate fi acuzat de românofobie și orice român căruia i se pune pata pe un evreu poate fi declarat antisemit. Nu este, totuși, cam exorbitant prețul acestor incriminări la care se poate ajunge prin reducionisme păguboase, inflamante? „*Pentru a gândi rasismul*, (scrie M. Wiewiorka în *L'Espace du Racisme*, Editions du Seuil, 1991, carte apărută și în traducere românească la Humanitas, 1994), *trebuie să facem abstracție de noțiunea de rasă, cel puțin în sensul de categorie de analiză. Acest efort nu poate fi decît radical. Soluțiile intermediare, care introduc sau mențin o explicație biologică, chiar parțială, în spațiul raporturilor sociale nu pot să ne aducă decît*

confuzii sau neînțelegeri. Cum se poate ca, în același timp, să denunțăm caracterul neștiințific al noțiunii de rasă și să participăm la importanta mișcare ce și astăzi continuă să studieze 'relațiile dintre rase'? (...) Cum să postulăm unitatea teoretică a rasismului, cînd prejudecata, de exemplu, se bazează pentru unii pe un raport de dominare pe care îl structurează sau îl justifică rațional, iar, pentru ceilalți, pe o construcție imaginară care se reproduce prin intermediul educației și al mediului familial?”

Deși cu totul reprobabil acel „O sută de mii de ciori - soluția Antonescu”, arborat de o parte a unei galerii pe un stadion de fotbal, poate fi suficient spre a „confirma” demersuri (nu este vorba de dl. Cornea) urmărind să inducă în conștiința cititorilor occidentali ideea că în România există „un cult foarte consensual închinat marelui Antonescu după 1989”. Că românii sînt cu toții niște rasiști? Nu știu cit de familiar este dl. Cornea cu tribuna unui stadion de acest fel, dar n-ar trebui să aibă mari îndoieli că, mai mult ca sigur, „huliganii” de care vorbește n-au acces la corpurile doctrinare, la concepte. Pentru majoritatea lor sloganul fluturat în tribună reprezintă mai degrabă un soi de tembelism destul de răspîdit pe astfel de arene, pretutindeni în lume, decît adeziuni pătimașe la nu știu ce fel de etnocentrisme. Realizarea unor sondaje printre asemenea oameni ar dovedi că majoritatea lor habar n-are cine a fost Ion Antonescu. Firește, asta nu-i poate „inocentiza” cu desăvîrșire. Dar, dacă unii din noi vor continua să ceară impunerea unui tabu în discutarea lui Ion Antonescu, unicul rezultat sigur va fi îngroșarea rîndurilor acestor oameni. Și nu doar pe stadioane, ci și în amfiteatre, în sălile de cinematograf și cele polyvalente, în partide și mișcări politice etc. Deși compus din sute ori chiar mii de oameni, segmentul unei galerii de stadion nu mi se pare în mod necesar un eșantion elocvent pentru a defini un fenomen de profunzimea rasismului, cum nu cred că zecile de mii de cetățeni scandînd pe stadioane acel „*Ceausescu! Poporul! România!*” zbierau adevăratele sentimente ale românilor față de dictatură.

"CONDUCĂTOR"

IN PREZENT, tendința de a prelua cuvinte străine se manifestă în stilul jurnalistic de pretutindeni; între cuvintele (temporar) împrumutate, foarte numeroase sînt cele care aparțin unor limbi de circulație internațională, mai ales englezei, dar se pot întotdeauna găsi și câteva din limbile unor țări care intră la un moment dat - prin evenimente importante sau senzaționale - în atenția gazetarelor și a publicului din restul lumii. Faptul de a furniza, pe lingă informații și fotografii, unele cuvinte „locale” corespunde în jurnalism dorinței de pitoresc, dar și (conform idealului documentării) celei de a oferi garanții de autenticitate, mostre de realitate specifică. Cele mai multe dintre cuvintele străine de acest gen pe care le vehiculează ziarele sînt efemere: apar într-un reportaj și nu mai sînt reluate niciodată. Se întîmplă să fie culese de lingviști, în listele și dicționarele de cuvinte noi, dar acest lucru nu le asigură circulația sau longevitatea. Cînd o anumită situație se menține mult timp în atenția publică, sau cînd devine emblematică pentru alte situații asemănătoare (ceea ce presupune o multitudine de factori imprevizibili), un cuvînt se poate fixa - dacă nu în limba curentă, măcar în jargonul jurnalistic; dacă nu pentru todeauna, cel puțin pentru o perioadă ceva mai lungă. Termenii „exotici” cuprind mai multe categorii: unii (cei legați de vestimentație, mîncare, dansuri) se specializează etnologic, revenind la nevoie pentru a caracteriza o zonă sau o țară; evident, dacă fenomenele desemnate devin mode internaționale, cuvintele circulă odată cu ele. Alți termeni - mai ales cei de natură politică - își pot generaliza mai ușor sensul, ajungînd să desemneze, prin analogie, fenomene din afara spațiului etnic și lingvistic de origine. În cazul românei, „exportul” lexical modern e reprezentat, în prima categorie, fie de noțiuni etnografico-turistice (*juică, mămăliguță, horă*) fie de nume indispensabile și informative (*leu*). Din categoria politică, cel mai mare succes l-au avut două cuvinte românești - *conducător* și *securitate* -, des citate de presa internațională, mai ales în decembrie 1989 și în perioada imediat următoare, prezente totuși și înainte de acest moment, mai ales în scrierile de politicologie și istorie. Cele două cuvinte pot semnală deopotrivă specificitatea și generalitatea,

afît desemnînd un anume dictator și o anume poliție secretă comunistă - cit și caracterizînd tipologic fenomene precum cele reprezentate emblematic de cazul românesc. Am urmărit mai demult (într-un articol din *Luceafărul*, nr. 14, 1990) prezența lor în presa franceză a momentului respectiv. Și în presa italienească cei doi termeni au fost mult folosiți. Ca urmare, ei sînt reprodusi, cu citate ilustrative, în unele dintre numeroasele dicționare de cuvinte recente ale limbii italiene. Mă voi opri deocamdată la cazul substantivului *conducător*. În dicționarul lui Ottavio Lurati, *3000 parole nuove* (Bologna, Zanichelli, 1990), cuvîntul - în forma *conducator* - apare tradus, însoțit de precizarea că „era titlul rezervat tiranului român Nicolae Ceausescu, condamnat la moarte în 25.12.1989” - și ilustrat de patru citate, din articole politice apărute în perioada 1987-1989. Într-un alt dicționar, destinat să înregistreze cuvinte de la începutul deceniului nostru - Andrea Bencini, Eugenia Citemesi, *Parole degli anni novanta* (Firenze, Le Monnier, 1992), *conducator* e explicat tot ca provenind „de la titlul dictatorului român Ceausescu”; cele trei citate reproduse, din anii 1990-1992, aparțin însă unor comentarii sportive, în special fotbalistice, în care rolul dictatorial nu mai e unul politic. Numărul de atestări, largirea sensului și grafia (fără diacritice) îi conferă cuvîntului o anumită stabilitate, sprijinită de transparență. Ca și, poate, de tradiție: e interesant că în italiană cuvîntul nu e atît de nou, fiind deja atestat (dar asupra acestui fapt voi reveni) încă din anii '40. Atestărilor anterioare li se poate adăuga una mai recentă, în care termenul e folosit în sens politic larg, pentru dictatorii estici (chiar din perioada post-comunistă). Autorul articolului relatează conflictele dintre conducerea autoritară din Bielorusia, Croația și Serbia - și fundatiile Soros, arătînd că diferiții „conducători” estici se tem de George Soros („I vari *conducator* dell'Est lo temono” - în *Corrier Economia*, supliment la *Corriere della Sera*, 20 oct. 1997, 3). Termenul, subliniat în text, apare într-un context în care nu e vorba deloc de România, ceea ce îi dovedește relativă stabilitate semantică.



PĂCATELE LIMBII

de Rodica
Zafiu

Nu vād nici de ce ar fi mai blamabil să ai o părere despre cartea lui R. Garaudy, „Miturile fondatoare ale politicii israeliene”, după ce ai citit-o, decît să o acuzi pe necitite. N-ar fi oare de preferat o discutare a cărții, pe citite, decît anatemizarea ei pe necitite? Înainte de a fi scris primul rînd despre *Mein Kampf*, unii au ținut s-o citească. Au devenit prin asta, cu toții, admiratori ai lui Hitler? Întrebării „Cum interpretați disputa creată în jurul publicării volumului Miturile fondatoare ale politicii israeliene, de Roger Garaudy, la noi, cînd el a fost pedepsit în propria țară pentru puncte de vedere exprimate aici?” i se poate răspunde nu doar într-un singur fel. Un posibil răspuns ar fi, de exemplu, că ne-a fost de ajuns să nu avem dreptul de a-i citi, la timpul potrivit, pe Brodski, Soljenitin, Bukovski, Siniavski și Daniel, pe Havel și Michnik, pe alții alții, exact pentru că fuseseră pedepsiți în țările lor; că a fost de ajuns că nu s-a putut vorbi, atunci, în România despre Piața Tiananmen exact pentru că oamenii aceia fuseseră crunt pedepsiți în țara lor etc. Afirmînd acest lucru nu-i pun în aceeași categorie pe Garaudy și Brodski, ori pe Hitler și cei uciși în mijlocul Bejinului. Indic doar mecanismul comun ori similar folosit în cazurile respective. Știm, chiar dacă nu cu toții, ce i se impută lui Garaudy în verdictele din Elveția și Franța. Ce nu vrem să aflăm, să discutăm este *ce nu i se iartă*, de fapt, fostului comunist, evreului trecut la islamism. Și ce i se impută prin verdictele unor tribunale, chiar dacă ar fi în întregime întemeiate, nu se suprapune neapărat peste ce nu i se iartă multiapostatului Garaudy. Vrem să discutăm aceste lucruri, sau doar ne dăm după piercie, preferînd sumarele execuții de presă conținute în trei rînduri-sentință? Sînt multe lucrurile amenințătoare ce se produc în România, dar a deplînge, cum o face dl. Z. Ornea, lipsa din legislația românească a unei legi de felul celei pe baza căreia a fost condamnat Garaudy în Franța nu cred că e potrivit. Căci legea cu pricina are defectul de a instaura, în fapt, *delictul de opinie*. În funcție de cum este minuită, ea lovește nu doar în vinovați, ci și în nevinovați. Alte țări, nu mai puțin democratice decît Franța, n-au simțit nevoia unei asemenea legi. Le este suficient un Cod Penal bine articulat și o justiție independentă. Nu altfel stau lucrurile și în cazul unei Legi a Presei, atît de mult rîvnite de unii pentru România.

În condiții de maximă suspiciune, cum sînt cele în care riscă să ne împingă exacerbarea unor sensibilități, pînă și oameni ca dl. Cornea se pot trezi acuzați de rasism. Dl. Horia Alexandrescu nu este neapărat cea mai bălaie personalitate a publicisticii românești. Cînd dl. Cornea îi pomenește numele într-un context în care vorbește și de „culoarea pielii”, romi, cu ceva lipsă de umor, directorul „Cronicii române” s-ar putea plînge de fault prin... rasism. Îl iau pe dl. Andrei Cornea pe răspunderea mea - nu e rasist. Nu merg însă mai departe și nu neg că pe lumea aceasta există și românofobie, nu doar antisemitism; autentice amîndouă și nu doar „așa-zise”. Noi, însă, vorba d-lui Cornea, sîntem cu toții „oameni onorabili”, nu? Care noi? Noi, cei cărora nu le dă prin cap să-l acuze de antisemitism pe fostul premier israelian Shimon Perez pentru că a declarat: „*Spre a rămîne un stat solid, Israelul are nevoie de un stat palestinian.*”, cei cărora, vîzîndu-i pe albanezii din Kosovo, (la numai o zi după sărbătorirea a cincizeci de ani de la înființarea statului Israel și fără nici o legătură cu aceste festivități), purtînd pancarte pe care scria „*Stop The Holocaust!*”, nu le dă prin cap să-i acuze pe acești demonștranți de antisemitism și negaționism.

În sfîrșit, îi dau dreptate d-lui Cornea, cînd scrie: „*Sînt convins că mulți vor spune că exagerez și că trec cu prea multă ușurință peste diferențe și nuanțe. Într-un fel aceștia au dreptate.*” De data aceasta, chiar așa stau lucrurile.



DIAGONALE

de Monica
Lovinescu

Un cineast-scriitor: Mircea Daneliuc

CEI CARE ar resimți paradoxal un fel de nostalgie a cenzurii - ei există - dispun acum de unul dintre cele mai bune remedii spre a curma această pulsione vinovată: n-au decât să citească *Pisica ruptă* a lui Mircea Daneliuc, apărută la Editura Univers. Nu numai că alături de cineastul pe care-l cunosc, vor descoperi un scriitor autentic, dar vor putea măsura, pagină de pagină, consecințele "vizionărilor" de partid, ce ne-au costat absența noastră de pe scena internațională. Filmul nelovindu-se de turnul Babel al limbilor ne-ar fi putut, după al doilea război, înlesni pătrunderea în universalul la care tânjim obsesional, obținută grație ecranului de țări și mai mici decât noi. Când se vor face socotelile - dacă se vor face cândva - se va vedea că răspunderea îndrumătorilor de partid apasă poate și mai mult pe imagine.

În așteptare, romanul non-ficțional al lui Mircea Daneliuc merită, printre altele, și rangul de mărturie a epocii, fără a-l abandona pe acela de operă literară. Face parte probabil și din natura noastră provincială, mania de a nu acorda statutul literar decât ficțiunii pure tocmai când, după '89, nu atât ficțiunea cât memoriile au dat impresia că s-a deschis spre contemporaneitate cultura noastră. Printre aceste memorii și Jurnale am putut dibui și un nou gen: romanul non-ficțional ilustrat nu doar de Doina Jela și Stelian Tănase, cu reconstituirea exemplară a unora dintre procesele epocii comuniste, dar și, trecut aproape neobservat, de Dumitru Nicodim cu un roman biografic, *Casa lui David*. Normal ar fi fost să rețină atenția prin introducerea unui nou tip literar al țaranului român. Nu e vorba doar de

un documentar asupra colectivizării, ci, pur și simplu, de o replică dată lui Moromete ce părea de nedepășit în literele noastre contemporane. Personaj violent negativ, ale cărui mâinii și apucături țin de furia biblică și nu-s departe de figurile faulkneriene David ar fi meritat un loc în galeria noastră de portrete. În plus, un stil dăltuit în piatră, dur și lipsit de catifelarea epitetelor, părea și el merit să-l așeze pe Dumitru Nicodim printre scriitorii contemporani, cu semn de egalitate. Lucrurile s-au petrecut invers, cartea n-a ieșit din tăcerea urzită în jurul ei decât pentru a fi admonestată Bedros Horasangian care o laudase în 1996 pe drept cuvânt.

Am făcut un ocol prea lung? Îl mai prelungim o clipă: să nu se creadă că atenția acordată romanului non-ficțional provine dintr-o distanță față de cel ficțional. Se desenează chiar o nouă tendință în romanul mai tânăr, o dată cu Radu Aldulescu, Petre Barbu, Daniel Bănulescu îmbinând violența cu argoul, erotismul cu mizerabilismul și constituindu-se poate într-un curent de caricatură a caricaturii. Ca să nu mai pomenim de cei deja confirmați, unii cu strălucire, cum ar fi Mircea Cărtărescu. Cu toții însă au intrat în peisajul literar ce rămâne straniu interzis celorlalți.

Spre a reveni la ecran, nu au sosit la Paris, de-a lungul ultimei jumătăți de veac, multe filme românești care să merite acest nume. Șocurile mele văzând că poate exista și în România așa ceva s-au numărat pe degetele unei mâini. Firește în primul rând, *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie, urmată după '89 de *Balanța* aceluiași. Înainte de pragul '89, *Proba de microfon* a lui Mircea Daneliuc s-a înscris pe o traiectorie înveci-

nată, iar după, *Starea de fapt* a lui Stere Gulea, asemenea. Nici N. Caranfil cu franco-românul său *Asphalte-Tango* nu m-a lăsat indiferentă. Primul care-mi vorbea admirativ despre Mircea Daneliuc fusese Lucian Pintilie. Avertizată, evident că n-am ratat, la o săptămână săptămână a cinematografului românesc unde se acumulau dovezile că România n-a ajuns încă la vârsta noului limbaj mondial, *Proba de microfon*. Entuziasmul a fost imediat. Cel mai simplu e să mă întorc spre jurnalul de atunci. Pe data de 17 februarie 1983 însemnasem bucuria acestei întâlniri cam în acești termeni: "O dublă revelație: estetică mai întâi, iată un cineast de talie internațională. Dar surprinzător este și curajul lui. Marie-France (Ionesco), alături de care Virgil și cu mine vedem filmul, are dreptate definindu-l drept "anti-omul de marmură". Reportera vânând imagini nu va descoperi aici adevărul ca la Wajda, ci va deveni un fel de copie a securității și miliției. Iar scena finală cu ieșirea din uzină e tot un Wajda pe dos. O altă revelație: de vreo 30 de ani tot vedem români sosiți din țară, unii chiar întorcându-se acolo. Cu ei n-am vorbi decât limba noastră de... intelectuali. Filmul lui Daneliuc e și descrierea crimei săvârșite împotriva limbii: nu e doar mahalagizată, ci și lătrată, agresivă, stridentă, răstită și nu rostită. "Strada tipă". După care ne-am pus pe așteptat. Lucian Pintilie ne spusese: "să vedeți *Croaziera*, să vedeți *Glissando*!" Nici unul, nici celălalt n-au mai ajuns în mica sală de cinematograf pariziană unde se desfășurau, an de an, săptămânile dominate de câte un Sergiu Nicolaescu. În tot acest timp, vizionările (excepțional descrise în cartea de față),

suprimările sau adăugirile de scene pe care Mircea Daneliuc nu le-a acceptat până la a "rupe pisica", adică a-și da înapoi carnetul de partid, curmau cariera *Croazierei* și țineau în loc *Glissando*. Ca să-și mențină vie conștiința, dar să trăiască totuși, Mircea Daneliuc filma pe la țară nunți și botezuri. Se apucase chiar de... tricatat.

Dar pe urmă, ni se va spune, pe urmă? când Mircea Daneliuc n-a mai cunoscut cenzura, iar ecranul, vizionări. De ce n-a luat premii nici la Veneția (înainte de '89), nici la Cannes (după)? Paginile în care își descrie "vizita" venețiană în cursul căreia a fost nevoit să doarmă în automobil (presa a fost entuziasmată de film, nu și juriul), sau sosirea lui de rudă săracă la Festivalul de la Cannes, pe drept cuvânt mustesc de umor negru, de cruntă deriziune, de furie mocnită. Nu e mai puțin adevărat că de când există premii nu valoarea nudă se bucură de ele, ci aceea învăluită în faldurile și renumele filmografiei naționale. Iar juriile sunt alcătuite din oameni care altfel reacționează dacă imaginea se lipește de un nume deja cunoscut, dintr-o țară ce și-a impus prezența în cinematografia mondială. E vina acestor juriu, dar și a noastră care admitem o tranziție staționară și numărăm printre șefii locali având și un cuvânt "artistic" de spus și impus pe senatori de teapa unui Colonnescu, vorba lui Mircea Daneliuc.

După ce n-am făcut decât să rezumăm prost ceea ce autorul descrie atât de inspirat, o simplă întrebare: cine va reda cinematograful românesc acei ani în care, în loc să facă film, Mircea Daneliuc... tricota?

Portret din multe unghiuri

REDACTORII revistei *Manuscriptum* au vocația sintezei și eleganței. Cel mai recent număr al publicației editate de Muzeul Literaturii Române (2-4/1997) este consacrat centenarului Tudor Vianu și cuprinde o prezentare - succintă, dar nu și superficială, solemnă, dar nu și convențională - a personalității umanistului. Contribuția sa este identificată în cele mai diferite domenii ale culturii: filosofie, estetică, comparatism, folclor, stilistică. Secvența intitulată *File de album* (secvența înobilată de viziunea grafică a lui Mircea Dumitrescu) pune la dispoziția cititorilor o suită de fotografii de familie comunicate și adnotate de Maria Alexandrescu-Vianu și o evocare de Nicolae Balotă, extrasă din jurnalul său intim. Iată cum i se înfățișa Tudor Vianu lui Nicolae Balotă în ziua de 25 noiembrie 1954:

"Deși îl întâlneam abia a doua oară, îmi părea că-l cunosc de totdeauna. Desigur, virtuțile sale cele mai evidente joacă un rol esențial în aceasta. Virtuți din sfera aparent superficială a politetei: calma civilitate a omului de bună învoire, care respectă vechi convenții cu atât mai prețioase, cu cât sunt mai delăsate într-o lume pe cale de grabnică salbatică; amenitatea celui care a fost nu o dată rănit și de aceea cunoaște prețul cuvântului amabil, consolator, vindecător; afabilitatea celui ce știe să



asculte cu interes și de o manieră grațioasă pe interlocutorul său; gentilețea prevenitoare, curtoazia celui bine crescut, urbanitatea celui ce are *l'usage du monde*, și tactul, și respectul celui alt, și distincția, și..."

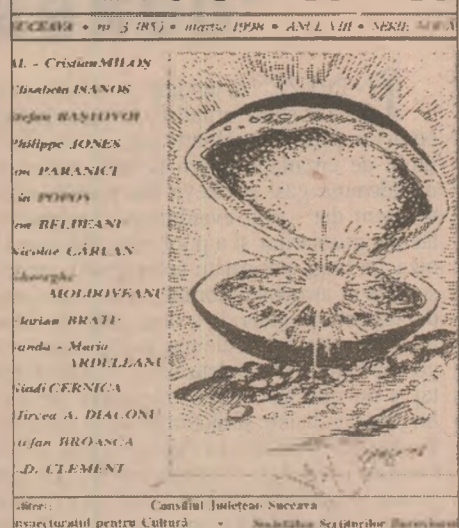
Scrisorile lui Tudor Vianu către C. Rădulescu-Motru și Șerban Cioculescu, ca și un dosar al activității de diplomat a cărturarului completează fericit acest portret din multiple unghiuri, realizat de Ruxandra Mihăila (în calitate de responsabil de număr) și de colegii ei de la mereu serioasa (și totuși atractiva) revistă *Manuscriptum*. (Al. Șt.)

O REVISTĂ INTRĂ ÎN COMPETIȚIE

REVISTA *Bucovina literară* din Suceava, din a cărei redacție fac parte Ion Beldeanu (redactor-șef adjunct), Onu Cazan, Nicolae Cărlan, L.D.Clement, Ion Cozmei (secretar general de generație), Mircea A. Diaconu (redactor-șef), Ion Filipciuc, încearcă și într-o mare măsură reușește să intre în competiție directă cu cele mai importante reviste literare din țară. Ultimul număr pe care l-am primit prin poștă (3/1998) se remarcă prin spiritul său polemic. În editorialul său, Mircea A. Diaconu pleacă, de la un moment dat, de la ideologia literară a lui Cezar Bolliac pentru a sancționa tendința unor scriitori de astăzi de a se considera apostoli ai neamului. La rândul său, Ion Beldeanu, într-un gingaș pamflet intitulat *Poezia cu fundițe și mers galeș*, persiflează creația unor "tinere speranțe cu gropițe în obraji și zâmbete roze", aduse în prim-plan de cavalerismul (interesat) al unor bărbați influenți.

Există și un polemist care dă cu băta în baltă, dar acesta, culmea, nu este un scriitor sucevean, ci un academician de la București, Sorin Comoroșan, invitat să răspundă unor întrebări. Animat, ca atâția alții, de invidie, Sorin Comoroșan îl minimizează pe H.-R.Patapievici, pentru ca la un moment dat, lipsit de precauție, să recunoască: "Ce-i drept, nu știu prea multe lucruri despre el, dar

Bucovina literară



am răsfoit unele dintre cărțile sale..."

Revista face o impresie bună și prin nivelul intelectual al unor texte. Florian Bratu recenzează, de pildă, cu o siguranță de expert (fiind el însuși un specialist în domeniu) o carte a lui Tudor Ionescu despre Marcel Proust. Iar Niadi Cernica, o strălucită tânără intelectuală, despre care vom mai auzi multe lucruri frumoase în viitor (și care va fi, probabil, și ea denigrată de un Sorin Comoroșan) scrie despre *Psihologia emoției* de Jean-Paul Sartre, lucrare apărută de curând în versiune românească. (Al. Șt.)

"Sunt bântuit de rele presimțiri..."

Octombrie 1980

De studiat modul în care se leagă știrile rele. (Studiu pentru acasă.) Ele vin în evantai - și coadă de păun mi se pare potrivită pentru vizualizarea lor. Numai că nu te împăunezi cu veștile proaste.

Deci azi, mai multe pieze rele. Trec peste primele, o notez pe ultima. Spectacol la sala "Majestic" cu "Există nervi". Regia lui Ion Georgescu, joacă trupa teatrului din Baia Mare. Regizorul, foarte tânăr, a apăsător mult pe pedală. A ieșit ceva dincolo de comedie absurdă - un pamflet politic foarte transparent. În jurul meu, spectatorii își dădeau coate și nu știau, să râdă, să aplaudă... să se sperie? Ies în pauză, puțin enervat de traducerea prea transparentă a "mesajului". Cunoscuții vin să mă felicite, eu evit comentariile. Profesorul C. se apropie de mine:

- Ce-ai făcut domnule, cum te-ai băgat în porcăria aia?
- Care?
- Meditația transcendentă.
- Eu?!
- O să fie lată de tot. Ești pe listă.

În partea a doua a spectacolului m-am tot frământat, fără să mai urmăresc atent jocul actorilor. Eu pe listă? Pe care listă? Și de ce? Nu l-am mai găsit după spectacol pe Caravia. Am plecat de la spectacol cu un gust foarte amar.

Octombrie 1980

Se întesc zvonurile în legătură cu o persecuție foarte drastică a intelectualilor. Cei de sus sunt foarte nemulțumiți de ei. Nu se dovedesc desul de fideli. Se eschivează de la "osanele". Bârfesc, critică, fug din țară. Iarăși, cineva mă întreabă dacă știu ceva de meditație. Cartea mea, recent apărută, "Viziunea Viziunei", cică ar fi scoasă în cod. Sunt chestionat discret de doamna N., care m-a chemat într-o vizită, chipurile, să discutăm cartea. Mă deranjează insistența asupra aspectelor de parapsihologie, cică foarte transparente în carte. Dintr-odată încep s-o suspectez pe doamna N. de colaborare cu securitatea - și mi se limpezesc anumite legături ale ei. S-ar putea să mă înșel totuși. (Mania suspiciunii - ultima manie națională. Toată lumea suspectează pe toată lumea). Răspund evaziv - cum m-am documentat? Ce cărți am citit? Cine mi-a dat ideea asta grozavă cu personaje, când oameni, când animale?

Acum câteva zile nenea G. mi-a spus râzând: "Domnule, grozavă cartea aia a dumitale. O țin pe noptieră și citesc câte o pagină seara. E foarte densă. Bravo!"

Încep să mă sperii de ce am scris. Ia să mai citesc o dată "viziunea". Într-adevăr, la noi unde totul se citește printre rânduri, lumea se poate întreba: cine e Ursul, cine, Vulpea?

(După ce am publicat "Sărbători itinerante" - poezii de dragoste - redac-

torul de carte M. Ciobanu, m-a întrebat speriat: "Domnule, e unul care mă înnebunește de câteva zile cu cartea dumitale. Cică a descoperit *cifrul*, că e vorba de ceva foarte grav colo. Acum i-am dat drumul, cartea a apărut. Spune-mi ca să nu rămân prost: Așa e? Ce-ai vrut să spui?"

Pentru că am debutat cu un volum de parodii, lumea mă citește mereu ca să râdă. Se caută intenții satirice peste tot - și, culmea, acestea chiar sunt găsite! Sunt o pradă ușoară pentru cenzură - se taie tot ce poate stârni zâmbetul.

La piese, cenzura funcționează și retroactiv: merg la spectacole spioni (sau funcționari la Ministerul Culturii), își notează discret replicile la care lumea a râs - și apoi, peste câteva zile se comunică Direcției teatrului: Din piesa cutare să se taie replicile... Regizorii nici nu mă mai întreabă: taie și - gata. Numai că peste un timp actorii uită interdicția și pun replicile la loc... până la o nouă raze sau o nouă... turnătorie. (Peste tot sunt turnători, Doamne!)

Ianuarie, Oradea

Nu-mi pot refuza plăcerea de-a întâlni actori. Am acceptat invitația lui Mircea Bradu, directorul Teatrului de Stat din Oradea. Sunt cu Virginia la un hotel central.

Aseară, premiera piesei mele "Casa Evantai", "în prezența autorului" - (Premiera oficială a avut loc mai de mult.) Problema dedublării: M. Bradu a dat dovadă de multă abilitate și de putere de seducție asupra Ministerului Culturii - direcția teatrelor - pentru a obține viza de reprezentare a piesei. Textul - n-am putut să-l public nicăieri în România. L-am citit doar la Cenaclul "Ramuri" din Craiova - poate o imprudență, căci probabil de aici au primit turnătoriile, "interpretările", care s-au lăsat cu interzicerea textului.

Decorul semnat de regizorul...; se prezintă un pat imens, niște oglinzi și lucruri de budoar. Actorii au jucat cu vervă - multe scene fiind aplaudate.

Oradea...

Aflu că secretarul literar de la secția maghiară,... un ins distins și foarte cultivat pe care l-am întâlnit data trecută aici, s-a sinucis. Mi-a luat un interviu atunci pentru ziarul maghiar și apoi am avut o discuție lungă. Mi-a făcut o impresie foarte bună. Regret mult.

A nins! Troiene mari pe străzi. Crișul (Repede?) străbate un oraș înghețat și speriat de iarna asta grea și deprimantă.

Aseară în vizită la Vetuța - secretara teatrului. O fire deschisă, ageră la mințe, cu mult umor. O prezență tonică. Soțul - chimist și filosof. A descoperit...

Ni se arată poze cu Noica, *naș*. Ceea ce reprezintă o raritate! Atmosferă plăcută, ne-am simțit bine! Măine seară, "la un păstrav", nu știu unde, cu Mircea Bradu.

București, mai 1980

Ceva nu e în ordine. O vizită la Familia Chiaburu (la cererea acestuia). De câteva săptămâni insistă să trec pe la ei. Hai să vedem despre ce e vorba, îi spun soției - și nu stăm mult, că am treabă. Stă în cartierul de vile...

Două lucruri m-au surprins neplăcut: când am coborât din mașină să intrăm, cineva dintr-o Dacie parcată în fața casei ne-a fotografiat ori ne-a filmat. "Vezi că ăștia te urmăresc," spune V. (Căcat - și ce dacă!) Chiaburu a fost administrator la fondul plastic și mă așteptam ca locuința lui să fie plină de tablouri, cadouri de la pictori cărora le înlesnește cumpărarea de materiale, rame, pânze, culori. Camera unde am intrat este însă goală - pereții goi, cu excepția unui afiș reprezentând un bărbat cu barbă... Senzație neplăcută - asemănătoare cu cea pe care am simțit-o când l-am văzut prima dată pe Marx - o poză enormă afișată pe coridorul liceului Frații Buzești din Craiova, în 1947, cu puțin timp înainte de abdicarea regelui. Cine e? - întreb gazda.

"O să vină și maestrul Stoian - care vrea să vă cunoască." Chiaburu și soția par fericiți. Ne vorbesc iluminați de gimnastica pe care-o fac zilnic. Mănâncă foarte puțin și au multă energie, și chef de lucru. Soția mea cere amănunte, căci e interesată să slăbească. Eu am de ani de zile o durere de splină - devenită în ultima vreme permanentă. E vorba de o stare nervoasă care se manifestă printre altele și așa. - "Mi s-a pus splină", mă plângeam mamei. "Ideal pentru societatea socialistă, zic, să nu mănânci și să dai randament sport".

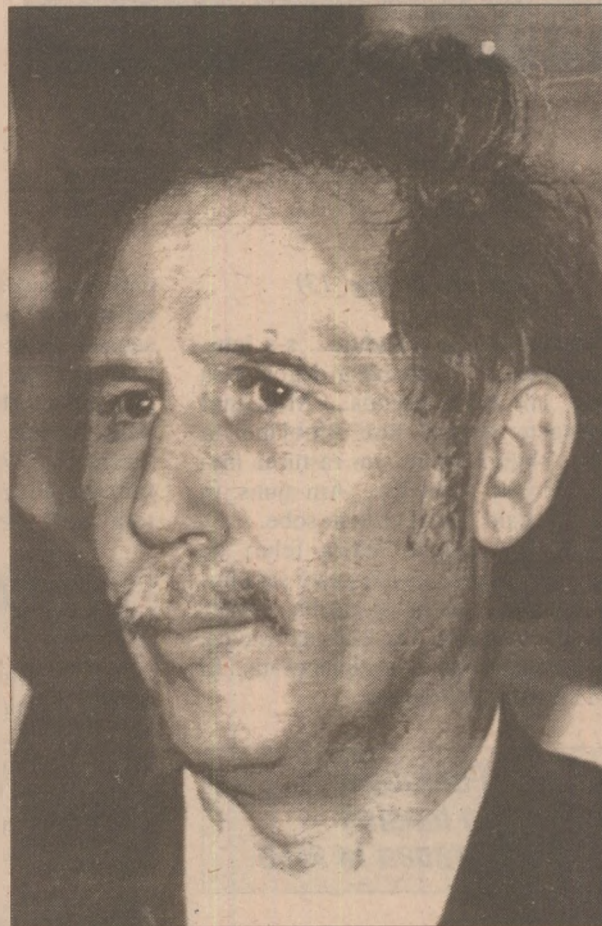
- Statul e interesat într-adevăr să aplice metoda - spune cu însuflețire Chiaburu. Am făcut rapoarte la C.C. și avem aprobarea de-a experimenta metoda la Institutul de Psihologie. Academicianul Milcu este foarte interesat. De asemenea Mânzatu... Nu vreți să veniți la o conferință?

- Nu prea am timp... Lucrez la un... (N-am spus la ce... de obicei, nu spun la ce lucrez decât după ce am terminat. Sunt superstițios).

Sonerie - și și-a făcut apariția un bărbat de vreo 35 de ani.

- Maestrul Stoian. Mă așteptam la cineva mult mai spiritualizat și eventual barbos - spre o asemănare cu gurul... Ne invită la rândul său la conferință care va avea loc săptămâna viitoare la Institutul de Psihologie. Discutăm probleme de sănătate și în ce fel metoda domniei-sale - gimnastica asta - sau ce-o fi - ajută organismul.

" Intercalează o însemnare mai veche



- O să vedeți! E miraculoasă!

Dacă avem de gând să ne ducem, ne roagă să ne trecem numele pe o foaie de hârtie, ca să aibă o evidență. Apar imediat două foi albe - și câte un creion. Ni se cere să scriem numele, vârsta, profesia. E ca un joc... dar, aruncându-mi ochii pe fereastra larg deschisă, îmi dau seama că discuția se aude de afară și observ că tipii din mașina continuă să filmeze... "Ce dracu e asta?!" Întind hârtia fără s-o semnez. Încep să mă enervez.

- Hai!, îi spun soției.
- Sunteți cu mașina? întrebă Stoian, care îmi devine deodată antipatic.

- Da.
- Dacă vreți să mă luați și pe mine până la Academia Militară?

Pe drum m-am tot gândit că trebuie să-i cer foile cu scrisul nostru. Oricum, tot n-aveam de gând să merg la experiențe psihologice. Mi-a fost jena să-l pun în situație proastă spunându-i că nu mă interesează specialitatea lui. A coborât, iar noi ne-am oprit în micul parc din spatele Operei. Un câmp de levănțică!, gata să înflorească. "Peste o săptămână, să vezi ce se reped țigăncile s-o culeagă și s-o vândă în piață: «la levănțică! la levănțică!»"

- Ce zici de toată chestia asta?
- O înscenare idioată, zice soția. Te-au păcălit...

- Și ce-o să-mi facă? am ridicat din umeri.

Totuși apăsarea sufletească a rămas. Ceva nelămurit, greu, ca și când cineva mi-ar fi dat în plină stradă o palma sau m-ar fi scuipat.

- Hai mai repede acasă!

Oradea

O călătorie ca în basme!

Ceață densă, nu se vede la un pas. Mașina înaintează foarte greu pe un drum mai mult ghicit decât văzut. Noroc că e și milițianul cu noi - invitat de Mircea Bradu - sau poate că el ne-a invitat pe toți? Oricum, prezența lui... temperează intimitatea și suntem mai puțin slobozi la gură. Da, se pare că el e gazda! Unde dracu vrea să ne ducă? Mașina merge acum pe câmp? O mare de alb. Pe undeva cică ar curge o apă.

(Continuare în pag. 14)

(Urmare din pag. 13)

Trecem printr-o pădure... s-a întunecat bine... (...) încearcă degeaba să pipăie un drum ascuns... Milițianul povestește despre lupi umblând în haite... Numai de nu s-ar răsturna masina... Urcăm o costișă... Am ajuns. În cabană e cald, focul arde în sobe.

Vai, am mâncat atâtea feluri de pești, pârjoale de pește, pește saramură... plachie... aveau și ciorbă... Toate minunile de pește. Da, culmea este că, până ne-am întors, s-a ridicat ceața... Și cred că eram la Salonta...

Februarie În mașină de la Oradea la Arad

Drum alunecos-ghețuș. Deseară spectacol cu "Casa evantai", la Teatrul din Arad. Va trebui să apar după aceea pe scenă, la o discuție cu spectatori. Stau în spate cu Virginia. Mircea, în față lângă șofer. Străbatem sate îngropate în zăpadă, cu coșuri pe care se bulucește fumul. Soarele palid face zăpadă să strălucească să-ți ia ochii. Scriu în gând un sonet - pastel de iarnă, un fel de gimnastică a poeziei.

O mașină iese dintr-o curte e gata să traverseze șoseaua. Stă pe loc, cu motorul oprit. Atenție...!, strig la șofer, dar până să termin, mașina noastră a fost lovită și acum alunecă pe două roți gata să se rostogolească, sau să intre într-un stâlp... Nici nu mi-e frică, număr stâlpii și mă uit cum oamenii de pe margine tipă și-și fac cruce. Aștept să se termine... După câteva sute de metri târâș, mașina se oprește. Șoferul nostru, speriat, pune capul pe volan... Oftam ușurați... Ce-o fi asta? "Intenționat a intrat în noi", spune șoferul...

A vrut să ne omore? Norocul a fost că n-a apucat să izbească mașina drept în mijloc, a prins partea din spate și - iarăși un alt noroc - portiera deplasată a blocat roata din spate... Suntem la hotel. Degeaba încerc să mă liniștesc.

Oradea...

Ieri zi, într-adevăr, proastă. Spectacolul a mers bine, dar discuția, după aceea... Am făcut rău c-am acceptat să mă urc pe scenă și să răspund la întrebări. Întrebările cam jignitoare... puse la cale... O "demonstrare" ca pe vremuri în proletcultism. "Unde ați văzut dumneavoastră astfel de oameni la noi?" N-avea rost să mai încerc să continui discuția. M-am ridicat și am părăsit scena. Bietul Mircea B., a rămas să se descurce cu actorul Măine - cel care interpreta personajul care se dedublase.

Ghinioanele se țin lanț - să mă vad mai repede acasă.

Spaima de scris... Știu acum de ce mi-e frică să scriu... și amân... și amân cu tot felul de tertipuri - (precum acest turneu care începe să devină o aventură periculoasă). Scriind e ca și când aș umbla la cuvinte, care dincolo de sensul și întrebuintarea comună, au o latură periculoasă - un fel de focos cu

care se joacă scriitorul... declanșând un fel de forțe amortite care te iradiază... senzori vechi se trezesc... stai cu ochii holbați și te uiți la hora cuvintelor - danțuială, zbenguială, vârtej... Slăbești, nu mai ai poftă de mâncare, ești "fermecat". Aștepti să te vindeci terminând ce aveai de spus sau lăsând totul baltă și evadând. Plecând în lume.

Craiova...

La Teatrul Național Mircea Cornișteanu repetă "Există nervi". Premiera va fi gata pe curând. N-am avut timp încă să merg la o repetiție. În distribuție: Tudor Gheorghe... Sunt anunțat de director că mâine e vizionarea. Dacă pot, ar fi bine să fiu de față.

Craiova...

Când am intrat azi în biroul directorului am găsit o atmosferă cam încărcată. Nervozitatea specifică acestei forme degenerate de cenzură. Comisia are drept de veto. Dacă ceva nu-i place poate opri reprezentarea. (De obicei se cer niște modificări, care, odată făcute, trebuie văzute cu ocazia altei vizionări, distanța dintre vizionări fiind mare de câteva luni, se întâmplă să vină alți tovarăși cu răspundere, care fac alte observații. Vizionările la "Răceala" la Teatrul Bulandra au ținut un an de zile. Până când Dumitru Popescu a fost schimbat din funcția de secretar cu propaganda și a venit Cornel Burtică. Mult mai larg și nesuspicios, acesta i-a dat drumul spectacolului fără să-l vadă, în urma unei discuții telefonice pe care am avut-o cu el, disperat că premiera se amână la infinit.

Râzând: - Suntem informați că piesa e plină de... fitile... Așa e?

- Invenții.

- Bine, atunci să-i dea drumul.

Burtică a văzut apoi piesa și i-a plăcut mult, și pe baza acestei [aprobări] piesa s-a jucat... 12 ani, încântând mii de spectatori cu spectacolul... căderii Bizanțului).

Dincă: Să vă servim cu o cafea? Dar e nechezol...

Eu (...): Nechezol după...

Dincă: Vine și tov. primsecretar. A cerut special 15 participanți la vizionare.

Vestea asta mă îngrijorează pentru un moment. Apare Miu Dobrescu, primsecretar la Dolj, tov... secretar cu propaganda și... Deci asta e comisia. Trecem în sală, începe spectacolul. Stau singur mai în fundul sălii. Actorii joacă îndrăcit... Râd în gând și mă amuz, de parcă n-ar fi piesa mea. Regizorul a găsit o mulțime de "rezolvări". După vreo cinci minute observ mișcare în rândurile comisiei. Primul secretar și-a scos un carnetel și, pe întuneric, își notează ceva. Atunci toată comisia face același lucru. Nu știu cum să-i avertizez pe actori s-o lase mai moale și să mai sară unele replici... Nu mai e nevoie, cam peste o jumătate de oră primul secretar se ridică.

- M-am edificat...

Dincă: Discuția o facem aici sau în biroul meu?

"Sunt bântuit de

Miu Dobrescu: Nu mai e nevoie de nici o discuție. (către mine): Ai scris o porcărie. Îți bați joc de femeia română, de știință, de societatea noastră...

E foarte pornit. Rămân perplex. Deși tăbăcit de vizionări, unele destul de dure, nu mi s-a întâmplat totuși nici odată să mi se spună c-am scris o porcărie.

- Nu mi se pare - zic - și-am mai bâlbâit nu știu ce. Începusem să mă enervez. Dimpotrivă, reiese că are haz... mai zic în sinea mea.

Miu Dobrescu (către Dincă): Dumneata o să dai seama... O să te schimbăm, dacă mai pui pe scenă astfel de provocări.

Dincă: Tovarășe primsecretar... Noi am considerat că e piesă bună... Consiliul oamenilor muncii a propus-o... Ceomeul a insistat, am fost de acord. Am obținut aprobarea de la Consiliul Culturii...

Dobrescu (către mine): E plină de venin.

Eu: E o piesă scrisă în 1964... De unde să știu eu... că (în gând) ce ajunge femeia română.

Dincă: Eu, zic totuși să mergem sus... Fetele noastre au pregătit o gustare...

Miu Dobrescu (către suită): Hai să mergem... Cât oi trăi eu piesa asta n-o să se joace niciodată și nicăieri...

Dă mâna cu Cornișteanu, cu Dincă... Îmi întinde mâna - ma fac că nu observ și mă-ntorc cu spatele. Rămânem câteva minute să ne dezmeticim. Reacția primului secretar a fost atât de neașteptată și de violentă încât ne-a luat tuturor piuitul...

Să mai încercăm să vorbim cu dansul mâine - spune directorul teatrului, pe care acum îl prețuiesc mai mult pentru demnitatea și curajul său... O fi fost într-o toană proastă - se întâmplă tot felul de minuni în Dolj, de care trebuie să dea seama. Ba mai cade câte un avion, ba un accident la Iug, ori vreo explozie la Ișalnița... Ca să nu mai vorbim de agricultură... care ne-a înnebunit pe toți... Dacă Dumnezeu nu plouă. Altfel, ce e greșit în spectacolul nostru? Ce ne facem totuși? Premiera e anunțată, programul e tipărit.

Cer un program să-l pun la arhivă, căci sunt bântuit de rele presimțiri.

Craiova... aprilie...

De la redacție îmi da telefon acasă adjunctul meu Romulus Diaconescu, să mă duc la primul secretar, după-amiază, la ora 18. Mă gândesc că l-au cuprins remușcările și vrea să-și ceară scuze. Mi-e și milă că un om politic, cu atâta putere trebuie să-și ceară scuze de la un biet scriitor.

Orele 18. Mă prezint la cabinetul primului secretar. Secretara mă anunță, intru.

- Să vină tovarășa...

Până apare secretara cu propaganda se uită în *Scânție* de azi - Faptul că refuză să vorbească cu mine fără martori mi se pare de rău augur. Apare doamna.

- M-ați chemat, tov prim secretar?

- Da. (Către mine) După ce c-ai scris o piesă proastă, o grosolanie la

adresa femeii - om de știință, savant, cercetător, o piesă antistatală... acum aud că faci parte și dintr-o sectă...

(În sinea mea: Singura sectă din care fac parte, într-adevăr, e Partidul Comunist Român.) (Tare) Eu?! Ce sectă?

- Te rog să-mi spui ce legătură ai cu *secta Meditația transcendentă*? (Apăsând pe cuvintele *Sectă* și *Meditație transcendentă*).

- Ce legătură? Nici o legătură?

- Suntem informați că faci parte din secta Meditația Transcendentă care luptă contra Statului socialist.

Acum îmi explic atitudinea lui de la vizionare.

- Eu credeam că m-ați chemat să vă cereți scuze... M-ați insultat... nu permit să mi se vorbească așa. Piesa a fost scrisă de mult... nici nu se pomenea atunci de lipsa de cafea, de problema balcoanelor... de iepuri și femei savant...

- Am oprit spectacolul... Dar și mai grav e că faceți parte dintr-un complot...

- Complot?

- O sectă periculoasă.

- Nu fac parte din nici o sectă. Sunt ortodox.

- Da o declarație. Stai acolo și scrie.

- Ce să scriu?

- Legăturile cu Meditația transcendentă.

- Nu știu decât c-am fost o dată într-o vizită la cineva și mi-a fost prezentat unul care mi-a vorbit, într-adevăr, ceva despre Meditația transcendentă. Nu știam că e o sectă. Credeam că e un fel de Yoga.

- Ai dat o cerere de înscriere...

- Exclus așa ceva... N-am dat nici o importanță acestei întâlniri.

- Te rog să scrii declarația!

- Bine, dar n-o scriu acum. v-o aduc mâine.

Craiova...

Îi duc primului secretar declarația cerută. E sub formă de scrisoare, știind că va fi pusă la dosar. Relatez exact vizita mea la Chiaburu și întâlnirea cu Stoian. (Mi-am adus aminte toate amănuntele). Nu mă simt vinovat cu nimic. Și la urma urmelor, *Meditația* aceasta e un fel de Yoga - occidentul e plin de tot felul de tehnici ale respirației și inspirației - că doar sunt scriitor, nu?

Miu Dobrescu nu mă primește. E ocupat. Las scrisoarea șefului de cabinet. Plec la București speriat. (Să nu mi se întâmple ceva în tren!)

Acasă o găsesc pe soția mea destul de speriată. A avut un vis rău. Îi relatez cele întâmplate. "Ei, vezi?" Se duce la vecina noastră, Domnișoara Marta, o domnișoară bătrână, care discută cu spiritele, în special cu spiritul tatălui ei, să-i talmăcească visul. Aceasta nu e azi în formă - schimb îi spune că a trecut pe la ea cineva de la securitate, să ia informații ce se întâmplă în casa noastră. Cine vine? Dacă vin străini?

"Nu mai strângeți lume seara, ne sftăuiește, întâlnirile astea sunt foarte rău văzute." (Mai vin actori, uneori, la un pahar de vin.).

rele presimțiri..."

Timișoara

Uniunea Scriitorilor a organizat la Timișoara un colocviiu "despre pace" (despre lăsatul în pace ar fi fost mult mai potrivit, îi șoptesc, în compartiment, lui....) O ocazie pentru mulți scriitori de a se deplasa în Banat, în condiții excelente, căci U.S. are bani.

În tren, cu Ion Horea în compartiment... se compun poezii suprarrealiste. În compartimentul vecin D.R. Popescu, președintele Uniunii Scriitorilor, joacă șah cu Mircea Radu Iacoban. Chibițează Traian Iancu, directorul Fondului Literar: a avut grijă să ia câteva navete cu vin și sandviciuri pentru drum. Suntem cazați la hotel...

Timișoara...

Aseară, am avut impresia că peste zi mi s-a umblat în hârtiile din valiză. Nu pot să dorm. Oboseala drumului? Cum ațipesc am coșmare. Mă trezesc speriat. Aseară, spectacolul de poezie la teatru. Pe scenă toți poeții - vreo 15, care trebuie să citească fiecare câte o poezie-două. Anghel Dumbrăveanu, secretarul Asociației Scriitorilor din Timișoara, prezintă invitații, de la dreapta la stânga. Poetul... Prozatorul... cutare. Fiecare se ridică în picioare, face o reverență către sală, publicul aplaudă. Sala e plină, mulți studenți, elevi. Mă pregătesc să mă ridic în picioare, dar când ajunge la mine, prezentatorul se face că nu mă observă și trece la Berwanger, vecinul meu. Apoi... mai departe... Mă lasă la urmă, mă gândesc, pentru "efect". Termină... Dă să invite la microfon primul poet..., dar publicul a observat omisiunea... Sorescu, Sorescu... strigă cineva. Sala începe să aplaude. "Sorescu", "Sorescu". Mă ridic în picioare, scuzându-l pe A.D. "A uitat, iertați-l."

Figura se repetă însă când îmi vine rândul să citesc. Secretarul "Scriitorilor" din Timișoara, îmbrăcat azi într-un costum impecabil, mă sare din nou... Mă ridic singur, după ce-l lăs pe Berwanger să citească; merg la microfon și citesc "Semne" și "Adam". Mult entuziasm în sală.

"Bătrâne, fii atent - îmi șoptește apoi Berwanger... dar să nu mă spui... vezi că e ceva cu tine... Ceva nu e în ordine... Sunt în Comitetul Județean de Partid... ca neam, știi, minoritate și am mirosit eu ceva."

Timișoara...

Discuția despre pace în sala hotelului, apoi o vizită la nu știu ce întreprindere. În mașină, cu Berwanger. Zice: "Nu te superi, ți-aș da un sfat. Du-te repede la București. Ești lucrat serios. Du-te să te aperi." Ajungem la întreprindere, dar nu mai cobor... Rog șoferul să mă ducă înapoi la hotel. "Am vreun tren acum dimineată? - Este unul la 12. Îl mai prinzi".

La hotel un biletel la recepție. M-a căutat soția. Să-i dau telefon urgent la "România literară", lui V. Baran.

Încerc să prind Bucureștiul, dar e imposibil. Îmi fac bagajul și, cu un taxi, merg la gară. Prozatorul Paul Anghel are și el treabă la București. Mergem împreună. După câteva ore în compartiment, trecem în vagonul restaurant, unde găsim o masă liberă. Dăm de un vin bun și încerc să mă îmbăt. P.A., e în vervă. "Îți spun eu, crapă mâine-poimâine. Șandramaua n-are cum să mai țină, înțelegi? E frica în ei - înțelegi? Le tâțâie curul de frică." Atunci ce au cu mine? Îi povestesc spaimele mele. Sunt plin de rele presimțiri. "Nu fi copil, zice. Crapă ei mâine-poimâine".

Spre surpriza mea în gară mă aștepta soția pe care n-o anunțasem că vin.

- De unde ai aflat că sosesc cu trenul asta?

- De la Geta Dimisianu. Ea știa de la Gabriel, care face parte din biroul de partid al "României literare", și de la Vasile Baran, care e și el pe undeva pe aici. Apare și Vasile. A, uite-l și pe domnul Paul Anghel...

- Salut domn' Paul...

Mi-am luat la revedere de la Paul, mulțumindu-i că mi-a mai ridicat moralul.

- Se confirmă domnule ce-ți spuneam eu, zic.

- Vezi-ți de treabă... nu mai au ei timp. Și Paul râde pe sub mustață, cu râsul lui molipsitor. Vasile este omul cel mai vesel din lume, plin de voie bună, gata oricând să povestească o mie de lucruri cu haz. Acum arată îngrozitor - speriat, sumbru.

- E foarte bine că ai venit, zice - poate mai putem face ceva.

- Ce e domnule, ce s-a întâmplat? zic.

- Domnule, mâine dimineată trebuie să te excludem. S-au rezolvat toate cazurile astea cu *meditația*. Doar tu ai mai rămas. A fost ordin de sus de tot să se rezolve totul, în 24 de ore. Pe toți... câți ai fost i-au dat afară, afară de peste tot, înțelegi, s-au luat măsuri foarte grele - și noi - organizația noastră trebuie să ne dăm acordul mâine dimineată. Hai să ne sfătuim ce să facem și cum să facem. Nu mergem nici la tine, nici la mine... Ne plimbăm pe străzi... mi-e frică să vorbim înăuntru...

Încep să mă sperii de-a binelea. După spusele lui Vasile ar fi vorba de un... "complot împotriva statului", descoperit la timp...

- Așa mi s-a spus să îți spun - tu, fii atent, aici la mine...! *Complot contra statului*, și spune-mi ce să facem?

- Și ce legătură am eu cu complotul?

- Ce legătură, ce legătură? De unde să știu eu? De unde să știu dacă nu ești chiar șeful lor.

- Hai că mă faci să râd...

- Eu vomit de azi dimineată... se iau niște măsuri că-mi vine rău de la burta... Uite și acum... Cum dracu te-ai băgat tu în chestia asta... că doar ești oltean de-al meu.

- Care chestie, domnule? N-auzi că nu știu despre ce e vorba?

- N-ai auzit de meditația transcendentă?

- Ba am auzit... de vreo săptămână încoace, dar tot lucruri vagi...

- Ai fost la întrunirile lor?

- Nu.

- Te-ai botezat?

- Ce botez, ești nebun?

Eu sunt botezat de mult.

- Lasă, nu mai face pe prostul... Toți vă botezați din nou cu niște cireșe în mână... Vă pun un porumbel sau o pisică... sau un liliac... nu știu cu ce pe cap... și vi se dă o mantră...

- Ce mi se dă?

- Mantră.

- Mantră?

- Care e *mantra ta*?

- Mantra mea este să mă pupe-n cur... partidul, dacă vrei să știi.

- Lasă, să vezi tu cum or să te pupe... Te împușcă, înțelegi?... Vor să te execute.

Discuția a continuat în felul acesta câteva ceasuri, făcând pe jos mulți kilometri în jurul străzii Apolodor. A rămas ca a doua zi la ora 7 dimineată să fiu la Casa Scânteii, unde vine o comisie de la Primărie să mă discute.

Pe drum, nevastă-mea îmi relatează cum de-a venit la gară.

- Azi, în jurul orei trei, m-a sunat Geta Dimisianu... care m-a rugat să-i ies în cale, să ne-nțlnim la Policlinica Sahia, spunându-mi că are să-mi dea o carte foarte importantă și că e musai astăzi. Aveam o criză de colică biliară, vomam încontinuu și de-abia îmi țin capul pe umeri. Am refuzat-o de câteva ori. La insistențele ei, m-am îmbrăcat totuși, m-am urcat în mașină și m-am dus la Policlinica Sahia, pe Dorobanți. Și așteptam în mașină să apară. După un timp, apare. Și-i deschid portiera să urce să stăm de vorbă în mașină și să-mi dea cartea ce avea de dat. Cu niște semne de surdo-mut, mi-a făcut semn să cobor și să încui mașina, că nu putem discuta acolo. Bineînțeles, n-avea nici o carte să-mi dea..., ci voia să mă pună în gardă cu ce urma să aibă loc. "Fii atentă, zice, Gabriel este în biroul de partid și s-a discutat excluderea lui Marin azi dimineată. Știi ce înseamnă asta? Excluderea din Uniunea Scriitorilor, luarea dreptului de semnătură, nu mai publică nimic, e scos de la teatre, de la radio... Nu i se mai pronunță numele nicaieri, înțelegi? Și prin Forțele de muncă i se găsește o muncă necalificată. Muncitor necalificat.

- Stai, Geta, stai... Pentru ce?

- Nu, că face parte din porcăria aia... Meditația transcendentă... Știi ce s-a întâmplat cu Romilă, Andrei Pleșu, academicianul Milcu... Tot Institutul de Psihologie a fost desființat...

- Când?

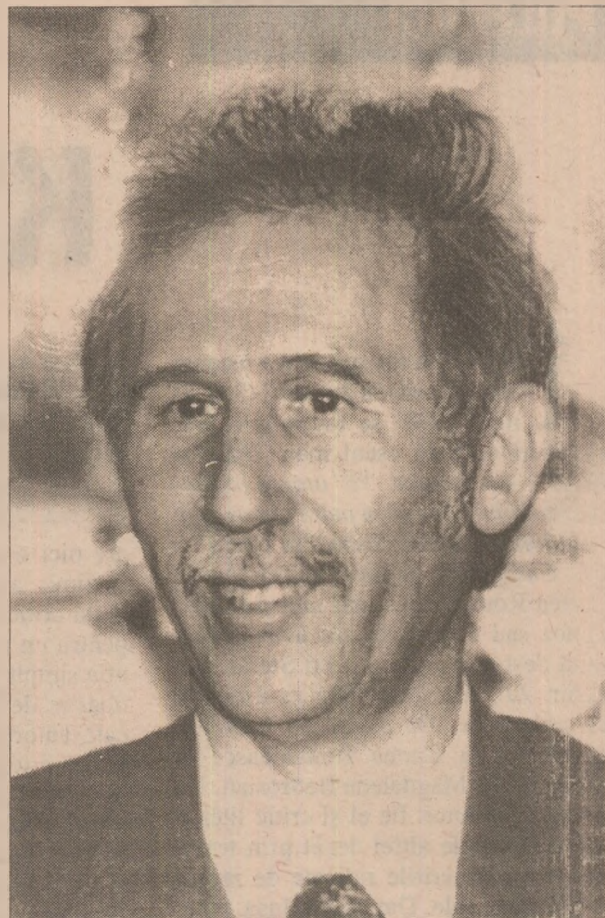
- Ieri...

- Domnule, nu face parte din nici o porcărie...

- Parcă tu știi...

- Știu sigur, că am fost cu el..."

M-a plimbat vreo trei ore pe jos, (în mașină ne era frică de microfoane). Mi-a spus ea: ascultă-mă, el vine diseară la 11. I s-a dat telefon și-a plecat cu trenul de 1. Mi-a spus Gabriel, care, nu-ți mai spun, de când a aflat chestia asta (...) I s-a făcut rău... Știi cât ține el la Marin... De-abia a ajuns acasă, nu s-a putut ridica din pat, să vină el.



Nu mi-a venit totuși să cred că tu vii la ora 11...

- Și uite că am venit...

Se făcuse târziu... Trenul sosise pe la 11 seara; cât ne-a mai plimbat Vasile Baran pe străzi, povestind tot ce s-a întâmplat peste tot, după care i-am povestit eu ce-a fost...

"Marine, bagă de seamă, apără-te singur, cum oi ști, pentru că numai tu știi ce-a fos.t.. Nouă ne-a spus că, dacă vreunul din noi sare să-ți ia apărarea va fi exclus, alături de tine."

S-a făcut ora cinci dimineată. Dau să-mi pun pijamaua să mă culc. Soția nu mă lasă să mă dezbrac și mă trimite la mașina de scris să-mi ordonez de-acum cam ce-ar trebui să le spun mâine. Renunț la culcare și încerc să-mi aduc gândurile...

De unde să încep?

București

Ăstia au înnebunit de tot, ori au intrat în anul morții! Au trecut într-adevăr la represalii, absolut aiurea, pentru a înspăimânta populația. Altfel nu-mi explic.

Am schimbat câteva vorbe cu vecina noastră de stradă, doamna doctor Lohan, o femeie distinsă. Se pregătea să intre în curte. Văzându-ne, s-a oprit și ne-a așteptat. "Sunt înspăimântată", zice. "Ce credeți că s-a întâmplat la noi, la psihiatrie? L-au dat afară pe Romilă". "Afară de unde?" - "Din Institut, din Medicina... O ședință îngrozitor de dură... E din aia cu meditația transcendentă..." Văzându-ne...

"Cum nu știți? S-a scris în revista *Pentru patrie*. Am revista. V-o pun în cutia poștală."

Soția șoptind: Te pomenesti că asta te paște și pe tine... Se zice că și el ar face parte din secția asta... sau secta cum îi zice?

- Meditația transcendentă.

- Daaa?

Doamna doctor imediat s-a schimbat la față, s-a uitat în jur dacă a văzut-o cineva cu noi, și-a luat la revedere și a intrat în curte. Degeaba am așteptat în zilele următoare revista. Nici cu ea n-am mai putut sta de vorba, deși eram dornici să știm ce e cu meditația asta.

KITSCH-URI

“Ca un paradox specific mentalității în discuție mărginirea și conformismul opțiunilor estetice își asociază constant pretenția originalității...”

Șt. Cazimir, I.L. Caragiale față cu kitschul

ÎN DOUĂ din numerele recente ale “*României literare*” (8 și 20 mai, 1998) se fac ample presupuneri dacă în eseu meu “*Planeta Moft*”, subintitulat “o utopie critică despre rolul celei de-a patra puteri constituționale (Sfinte Sisoe!) în opera lui I.L. Caragiale”, publicat anul trecut la Cartea Românească, am uitat să menționez sau efectiv nu am avut cunoștința despre o carte a d-lui Ștefan Cazimir, *I.L. Caragiale față cu kitschul*, un volum de 100 pagini cu ilustrații, tipărit tot la Cartea Românească în 1988, lector Magdalena Bedrosian. Nu cred că un autor, fie el și critic literar, are a răspunde altfel decât prin textul său la nedumeririle ridicate de recenzii cărții sale. Date fiind, însă, natura dubitativă a “proгноzei” bibliografice și faptul că *Planeta Moft*, supunându-se rigorilor colecției în care a apărut - 100 de pagini de text - este doar partea întâi, rotundă în sine, incluzând primele trei capitole, dintr-un studiu ceva mai amplu, *Caragialiada*, cer îngăduința redacției *României literare* de a face cunoscute cititorilor săi câteva rânduri lămuritoare, ca atât mai mult cu cât întâiul capitol al eseului meu a fost publicat chiar în paginile acestei reviste de prestigiu.

Nu vreau să încep fără a-i mulțumi și eu d-lui Gabriel Dimisianu pentru seriozitatea comentariului și acuitatea observațiilor - ce au salvat, putem spune că să zicem, onoarea “criticii în ansamblu” - din jumătatea de cronică (deh, riscurile debutului) dedicată cărții mele, ca și pentru sfaturile pentru debutanți, pe care cu delicatețe mi le oferă și pe care mi le asum (debut tardiv, paginație mică, după subvenție, coane Fănică)... Mais, en fin, Ștefan arrive. După ce vreun an de zile a testat “atenția și seriozitatea criticii în ansamblu” (sic), satisfăcut acum de rezultatul pozitiv al examenului, la care mulți cronicari căzut-au în acest an, însuși dl. Cazimir cu textul *Mofturi* își face intrarea în arena literară, cam de mult părăsită în favoarea celor politice. Deși remarcase, scrie domnia sa, “încă de la apariția *Planetei Moft* strânsa ei dependență față de ideile (sic!) cărții pe care omite s-o menționeze”, abia acum a sosit momentul să lămurească deplin această teribilă și ultimă enigmă a omisiunii tomului său din notele mele (asta după ce expediază prin fraza de mai sus întreaga spinoasă problemă din strada “dependenții”, a suzeranității ideilor noastre), proclamând deci axiomatic și inalienabil: “Mai rămâne de lămurit un singur lucru: dacă autorul *Planetei Moft* «uitase» sau «nu știa» de existența cărții din 1988”. (Curat unul singur!) Și pentru “mai buna edificare a cititorilor” profesorul-deputat produce o listă, care nu dovedește nimic, a recenziilor prilejuite de cartea sa, întrebându-se apoi retoric: “Ar putea crede cineva că nici una din aceste semnalări, pe o temă care va deveni obiectul său de studiu (sic!) n-a ajuns la cunoștința noului exeget?” (Că nu acesta este “obiectul meu de studiu” nu

are nici o importanță). Pai bine, d-le Cazimir, a fost nevoie să testați un an toată critica literară “în ansamblul ei” pentru un răspuns pe care l-ați fi putut afla simplu și direct în cadrul întâlnirii noastre de la radio la emisiunea dedicată autorului *Moftului român*?! Cartea cu pricina, pe care o prețuiesc, nici nu am uitat-o, nici nu am citat-o în *Planeta Moft* deoarece “nu era în chestie” în această parte a eseului care nu se află defel, *dar defel*, în “strânsă dependență de ideile” ei, cum se afirmă cu nonșalanță în intervenția pomenită. Aici lucrurile se amestecă subtil și se abat senin de la adevăr, între “tema relației lui Caragiale cu kitsch-ul” observată de dl. Dimisianu și “dependența de ideile” critice susținută de dl. Cazimir strecurându-se insidios o confuzie profitabilă pentru fondatorul partidului Liber-Schimbist și pentru reactualizarea cărții sale. În chestiune, să fie clar, nu este dacă “am uitat” sau “n-am știut” o carte nementionată în aparatul critic (în treacăt fie spus, eseu are o formulă a lui proprie, adesea neconvențională, liberă, uneori ludică, de a utiliza metafora critică, diferită de canoanele aproape pedante ale studiului universitar și nu trebuie să i-o reamintesc eu d-lui Cazimir, care în privința notelor cărții sale procedează cât se poate de “eseistic”), ci dacă vreuna din ideile originale ale acesteia a trecut cumva în *Planeta Moft* fără a se specifica sursa ei. Afirmațiile lejere ale d-lui Cazimir, tind să schimbe prea liber sensul lucrurilor trecându-și în cont, dincolo de pionieratul unei identificări *moft-kitsch*, și rezultatele explorării de către altcineva a *Planetei Moft*. Ori, dacă dl. Dimisianu trece elegant peste chestiunea “dependenței” vorbind despre o temă comună, nefiind obligat astfel să intre în “diferențele specifice” ale textelor, în schimb dl. Cazimir ar trebui să-și cunoască mult mai exact ideile pentru a-și da seama cu limpezime că și în cazul unei “grile de lectură” deduse dintr-o bibliografie comună a kitschului (cartea sa este “năzărită” de *Kitschul, fenomen al pseudoartei* de Hermann Istvan; eseu nostru se raportează la *Fetele modernității* a lui Matei Calinescu - citat în note), domeniul abordat în *Planeta Moft* este cu totul altul și fără legătură cu teritoriul cercetării sale - a se vedea în acest sens capitolul 13 dedicat de dl. Cazimir relației personajelor caragialiene cu presa.

CÂT DESPRE eticheta “noul exeget” pe care se grăbește să mi-o aplice cu generozitate dl. Cazimir, țin să-i amintesc vechiului caragialeolog că în *Planeta Moft* se regăsesc ideile și temele mai multor articole despre Caragiale publicate de mine de-a lungul anilor de la

debutul în revistă în 1977 până în prezent, dintre care, măcar cel din noiembrie 1979, *Structuri românești și parodie la I.L. Caragiale* - Două loturi, apărut în primul număr al *Caietelor critice* (pe atunci supliment încorporat *Vieții românești*), număr faimos la vremea lui, coordonat de Laurențiu Ulici și dedicat romanului românesc, nu-i este credem necunoscut “vechiului exeget”. Cităm din acel text ceea ce a devenit apoi într-adevăr *obiectul nostru* de studiu: “Obiectul parodiei lui Caragiale este el însuși o *lume-parodie*: acea clasă mijlocie trăind prin imitație o “belle-époque” de mahala și berării(...). Parodia lui Caragiale vizează însă condiția umană a universului său, iar mecanismul *dublei parodii* este intuiția genială și totodată secretul lumii sale “unidimensionale”, a unui spațiu aproape vid unde se agită personaje asemănătoare până la identitate, golite de orice conținut în afara automatismelor (...). Întâmplarea smulge un astfel de «erou» caragialesc din carapacea sa comodă constituită dintr-un circuit existențial închis: *berărie-cantălierie-casă-berărie*. De aici imprevizibilul, necunoscutul au fost excluse sau acceptate doar ca știri de ziar. Este prima *lege* a acestei lumi în care *Ziarul* a devenit adevărată «biblie» și singura comunicare cu exteriorul (...). Comunicările lui Lefter Popescu sunt blocate nu numai de stereotipie dar și de lipsa ideilor, înlocuite cu formule și fraze din ziarele politice ale vremii. Discursurile sale de la poliție, bancher și cel proiectat pentru chivute sunt colaje din articole și luări de cuvânt parlamentare întipărite în materia cenușie a eroului prin fenomenul «mass-media» al gazetei”.

ACESTA ar fi “rolul presei” în eseu nostru, funcția alienantă a “moftului” gazetăresc producătoare de “existență-kitsch”, de *viață ca moft*, generalizată la nivelul întregii societăți dat fiind că “Până la mijlocul primului măcel mondial, la care Nenea Iancu nu a mai asistat, România modernă, construită în jurul «mitului revoluției» a fost în multe privințe mai întâi o invenție a presei” (p. 58). Cealaltă “emisferă” a *Planetei Moft* este dată de dimensiunea carnavalescă a “moftului” popular, revitalizând prin ospăț universal și prin terapia răsului o mahala eternă pândită de vidul “mitului progresului” modern. Să-mi spună dl. Cazimir unde este dependența eseului nostru de ideile cărții sale?! Kitsch-ul analizat cu sistemă de domnia sa se referă “punctual” la obiectele, universul și omul-kitsch consumator de kitsch literar-artistic și ambiental descris de cărțile dedicate epocii europene în care a trăit și Caragiale, fără nici o legătură cu “feno-

menul de presă” pașoptist și postpașoptist care produce un efect kitsch “existențial” fundamental asupra locuitorilor *Planetei Moft*, unde uneori locuiește și Nenea Iancu. Punctul de maximă convergență a “traectoriilor” celor două cărți ar fi de găsit la pagina 12 a eseului nostru: ...”moft (müft) însemna lucru de doi bani, ieftin, de duzină, fleac. În secolul nostru occidentalizat i s-ar spune, dacă ar fi vorba doar de un obiect estetic, *kitsch*. Dar oare numai despre estetică să fie vorba?” În cercetarea d-lui Cazimir năzărită de lectura în tren, la 22 noiembrie 1985, cum însuși mărturisește, a cărții lui Hermann Istvan, *Kitschul, fenomen al pseudoartei* (p. 9) - evident, numai despre aceasta este vorba: “«Dincoace de apă e un cioban, care păzește niște dobitoace, ce nu se află trecute încă la istoria naturală: dacă n-ar părea că sunt porci, ar semăna că sunt oi. În sfârșit, călătorul din vârful muntelui își aprinde țigara la luleaua ciobanului». Fraza următoare ne reține atenția prin unele rezonanțe care depășesc textul: «Am admirat destul țaria lui kir Nastase în perspectivă și o admir de câte ori mă rade, căci mă pune cu fața spre opera lui: știe că-mi place». Așa îl vedem de aici încolo pe Caragiale din primăvară până în toamnă: *cu fața spre kitsch*, ca spre un izvor constant de plăceri complexe” (p. 27). Să nu vadă dl. Cazimir nici o diferență între situarea sa și ideea eseului nostru: “Viața ca reprezentare “contrafăcută” de limbajul mass-media, iată ce intuia la 1878, în inima unui târg din Valahia, Caragiale, el însuși eminamente un «om de presă» al timpului. Acest limbaj public al gazetei caragialești funcționează în universul Moftului aberant, ca o prismă care deformează mesajul și golește de conținutul dramatic, viu, evenimentele lăsându-le numai senzaționalul trivial ori comic. El «filtrează» gândurile și sentimentele adevărate, refractar la orice trăire autentică și proiectează în loc scheme și clișee gata preparate de ziar, falsificând existența persoanelor, transformându-le în “*personaje-kitsch*” a căror viață este un moft, o «gogoasă» plină de «minciuni» involuntare, care le aruncă în ridicolul unei existențe parodice”. Mai sunt poate și alte idei în *Planeta Moft*, mai bune sau mai rele, mai adevărate sau mai puțin adevărate (unele inspirate din cărți totdeauna menționate) - aici orice opinie critică a d-lui Cazimir este binevenită, dar chiar dacă vreuna e un “moft”, nici una nu este dependentă de ideea “kitschurilor” domniei sale, iar criticul ar fi trebuit să fie primul care să știe acest lucru dacă a citit cartea. Ca să fiu mai bine înțeles de profesor în ce constau accepțiile diferite ale termenilor noștri, voi da un exemplu mai familiar deputatului: a lua în deșert numele lui Nenea Iancu înființând un Partid Liber Schimbist, poate fi un *moft*, să-l faci să fuzioneze cu P.D.S.R. aceasta este cu siguranță un *kitsch*.

Alexandru Condeescu

Miron Radu Paraschivescu

- Jurnalul unui cobai

Procopius din România

ÎN 1976, la o editura din Franța, apare versiunea franceză a unei scrieri despre care în România nu se știe nimic sau se vorbește în șoaptă: *Jurnalul unui cobai* de Miron Radu Paraschivescu. Tot în 1976, fragmente din acest jurnal sunt prezentate sub forma unui serial la postul de radio *Europa Liberă*. Din textele respective reiese că poetul care intrase în partidul comunist încă din 1933 și care elogiase regimul instaurat de sovietici în România, în versuri declamative și reportaje grandilocvente, până la sfârșitul vieții lui, din 1971, fusese în realitate dezamăgit și chiar dezgustat de stilul de viață marxist-leninist.

Comentariile asupra acestei surprize de proporții nu pot depăși însă condiția de zvonuri, întrucât cenzura interzice orice referire, în presă, la *Jurnalul unui cobai*. Abia în 1994, la cinci ani de la înlăturarea de la putere a lui Ceaușescu, cartea apare și în România și provoacă animație. Critici și istorici literari din generația vârstnică evidențiază cu entuziasm "curajul" lui Miron Radu Paraschivescu sau îi recunosc, măcar, luciditatea. Tinerii sunt însă mai intransigenți. Un eseist foarte înzestrat, în plină ascensiune, Cristian Bădiliță îi neagă scriitorului orice merit: "Se vorbește (toți criticii au înghițit hapul așa-zisei dizidențe fără nici un pic de ezitare!) de *trezirea* lui M.R.P. Nici vorbă de așa ceva! E o afirmație contrazisă de fiecare pagină din *jurnal*. Acest comunist încremenit în crezul său, conștient că «a pierdut trenul istoriei» și că alții, mai bine orientați, i-au ocupat deja postul minsiterial la care tânjea cu îndreptățire, văzându-se așa dar marginalizat de proprii camarazi, răbufnește în imbecile tirade marxiste, acuzând tocmai «gena putredă» românească de eșecul revoluției bolșevice." Lucrurile nu stau chiar așa. Adeseori, Miron Radu Paraschivescu consideră, dimpotrivă, că civilizația "de izbă" care se află la originea comunismului URSS a produs o retardare a civilizației românești. Însă este adevărat că scriitorul se desprinde *cu greu* de convingerile sale de "revoluționar".

Ceea ce șochează în *Jurnalul unui cobai* (cuprinzând însemnări din perioada 1940-1954) este, mai mult decât duplicitatea politică, duplicitatea estetică a autorului. Procopius din Cesarea, păstra același stil, de discurs, și în textele sale apologetice, și în *Istoria secretă*, referitoare la împăratul Justinian. Procopius din România este *cu totul altul* în însemnările pe care și le face pe ascuns. Poetul verbos și emfatic devine, ca autor de jurnal, un intelectual copleșit de sentimentul ratării și plictisit de sine până la exasperare. El își notează impresiile cu o febrilitate nevrotică sau, dimpotrivă, cu o greutate care anunță un fel de paralizie a gândirii. Luând în considerare cele mai dramatice însemnări, jurnalul ar putea fi intitulat "accesele de luciditate ale unui nebun". Nici stilul livresc - altă expresie a

nesincerității lui Miron Radu Paraschivescu din scrierile sale "oficiale" - nu pătrunde în jurnal. În caietele sale secrete, scriitorul nu face decât să fie sincer și să meargă cu sinceritatea până la ultimele consecințe, adică până la autoflagelare și cinism:

"Gina vorbea ieri de Ghiță Ionescu: că e leneș, că e cheltuitor, că-i place să fie lingușit, flatat, laudat... Și mă gândeam la mine: aidoma."

"Am revăzut străzile Ploieștilor, cu flacăii lui inutili și fonfi, cu pomii sumbri, prăjiți, cu asfaltul, prăfuit, cu băncile goale, prin grădini."

"Azi, Margareta îmi spunea că sunt murdar: fizic, material murdar: pe haine, pe corp. Avea dreptate."

"Sunt inconsistent în fibra mea, sunt destrămat, risipit. Încerc să mă adun și nu izbutesc mare lucru."

"Mă privesc în oglindă: pe fața mea se scriu, tot mai accentuat, brazdele unei conștiințe falsificate față de mine și față de oameni, ale unei timpurii bătrâneți, lipsită de suportul unei datorii precise, statornice și modeste."

"E adevărat că îmi mai rămâne o singură poziție de apărut: aceea a unui radicalism de stânga - mândria și necesitatea mea de existență. Dar și lucrul asta cuprinde prea mult orgoliu, prea multă orbire de mine spre a nu mă teme că - dincolo de orice generozitate - se află la temelie acestei atitudini o îndârjire disperată și subiectivă, fără alt obiect decât propria mea găunoșenie."

Această ultimă însemnare datează din 5 mai 1942, când autorul n-avea cum să fie deziluzionat de aplicarea marxism-leninismului în România. Este evident că el vrea de fapt să-și ia revanșa, în jurnal, pentru modul inautentic în care își trăiește viața de fiecare zi.

După 1944, în anii sumbri ai stalinizării României, prăpastia dintre personajul diurn și cel nocturn se adâncește. Miron Radu Paraschivescu consimnează această scindare a personalității sale. Într-o însemnare din 18 octombrie 1952, după ce reproduce un citat pueril din Stalin, mărturisește:

"Și aș putea continua cu citatele, dar mi-e silă. Mi-e silă, dar mă și cutremur gândindu-mă că sute de milioane de oameni primesc azi, în secolul al douăzecilea, în 1952, aceste truisme grosolane, drept «geniale» previziuni ale celui mai mare geniu al omenirii. Dumnezeu! [...]"

Și eu însumi, o recunosc cu rușine dar și cu o satisfacție meschină, trebuie să mă declar de acord cu aceste tâmpenii «geniale», când vorbesc cu un Răutu, de vildă. Sunt eu de vină că îmi apăr astăzi... înimul de existență? Aș schimba cu ceva acest climat general dacă aș vorbi deschis, spunând ce cred despre toate aceste penibile gogoși? Desigur că nu. Înotăm în minciuna și poltronerie ca într-o baltă, singura în care poți viețui. Altfel, pușcăria, canalul sau, în cel mai bun caz, mizeria totală."

Este exact perioada în care Miron Radu Paraschivescu, cel de la lumina zilei, publică amplul poem apologetic

Cântare României, urmat de un volum întreg de *Laudă* versificate. Ceea ce glorifică în ziare și în cărți, scriitorul contestă furibund în *Jurnal*. Schizofrenia este deplină. Totuși, repetăm, nu coexistența a două versiuni uimește, ci capacitatea de a scrie simultan în două registre stilistice: unul festiv, neconvingător și altul al sincerității dramatice. Scriitorii care au mai făcut această experiență a duplicității au constatat până la urmă că viața i-a pedepsit sever, luându-le individualitatea. Ei au descoperit că nu mai pot fi ei înșiși nici când rămân nesupravegheați, că limba de lemn s-a extins în întreaga lor conștiință, ca un cancer. Miron Radu Paraschivescu a reușit să-și apere eul profund de alienare. Nu numai când scrie la persoana întâi, dar și când evocă, în jurnal, alte personaje, are conduita estetică a unui scriitor autentic, nesupus normelor realismului-socialist (față de care ia chiar o distanță critică):

"M-me Mareș [...] e un personaj de roman realist-socialist, un prototip de «fostă». Subțire, din pricina subalimentării, cred, cu nasul pe sus, vorbind numai franțuzește, calcând înțepant pe niște tocuri scorojite ale unor pantofi scâlciți, trăiește ca o stafie, retrasă în cele două odăi. Dar, ca să aibe cât de cât ce mânca, M-me Mareș și-a făcut rost de o capră, vaca sârăcului, dă! Și la anumite ore, o poți vedea pe fosta cioacăică purtându-și capra de lanț, ca pe un câțel, la păscut. Nebunia e că, pentru treaba asta, își pune mânuși. Niște mânuși de ață, roase, giorsite, aproape să-i iasă degetele prin ele, dar mânuși, în fine... Pe deasupra, e surdă suficient, pentru ca să fie nevoie să strigi foarte tare când stai de vorbă cu ea.

Mioara și cu mine îi colectăm de pe la bucătărie și din felurile pe care noi nu le mâncăm, și-i ducem de mâncare. La fel fac și țărani satului care-i duc câte ceva de-ale gurii. Ei, bine, comunistul vajnic care e A.G.Vaida vrea să-i disuadeze de la asemenea acte filantropice. Avem, astfel, o discuție în holul casei. Vaida e necruțător și categoric, deși biata M-me Mareș e o umbră, fără nici o putere și cu zilele numărate:

- E o dușmancă, trebuie să moară!"

Când indignarea provocată de amintirea comunismului se va stinge, se va vedea că în jurnalul lui Miron Radu Paraschivescu există și un "roman" erotic, mai interesant chiar decât "romanul" politic. Autorul jurnalului se prezintă pe sine fără jenă ca un priapic, gata să facă declarații patetice unei femei numai pentru a o determina să-i cedeze și înclinat, apoi, când vine vremea să-și asume și o răspundere în legătură cu ea, să o părăsească în grabă, cuprins de panică. El ne câștigă totuși simpatia prin franchețea desăvârșită cu care își analizează această agitație de motan în călduri. Curajul de-a apărea "gol", fără justificări morale, în fața



virtualului cititor al jurnalului aminteste de dezinvoltura cu care I. Negoițescu își descrie, în propriu-i jurnal, practicile de homosexual.

În mod spectaculos, din aceasta mlaștină a sexualității răsar nuferii unor povești de dragoste de o mare puritate:

"De la 19 noiembrie [1953] de când i-am scris necunoscutei care mă face să încerc cea mai profundă pasiune de dragoste din viața mea, n-a fost zi să ies în oraș fără să iau cu mine și plicul cu scrisoarea aceea, în speranță că voi întâlni-o pe femeia căreia-i e adresată. [În cele din urmă, în ziua de 15 decembrie, o întâlnește pe necunoscută pe stradă, întâmplător, dar ea îl evită, cu o grimasă de dezgust, ceea ce îl înnebunește pe îndrăgostit.] Dar de ce, de ce atâta scârbă, de unde repulsia asta ei aproape organică, față de mine? [...] Mi-e atâta milă de mine, atâta deznădejde mă cuprinde... [După alte două săptămâni, scriitorul o întâlnește din nou pe stradă pe femeia care îl obsedează și, prezentându-se drept pictor, se oferă să-i facă niște recomandări în legătură cu genul de pălărie care i-ar sta bine. Stratagema reușește.] Mă uitam cu o privire serioasă și preocupată, căreia aveam grija să-i dau un aer expert:

- Vedeți, la linia nasului și a bărbiei ca și la aceea a coafurii dumneavoastră... din păcate, nu-mi pot da seama dacă sunteți tunsă sau aveți părul strâns sub pălărie..."

Atunci s-a întâmplat un lucru la care nu mă așteptasem: cu un gest extrem de firesc și de simplu, și-a scos pălăria și a scuturat din cap, vrând parcă să dea părului forma lui obișnuită. Eu îmi plimbam mâna în jurul capului ei, desenând în aer imaginarele curbe ale unei pălării nu mai puțin imaginare. Până la urmă, ceea ce era mai puternic decât stăpânirea mea s-a produs: i-am atins părul cu palma. Eram electrizat..."

Miron Radu Paraschivescu este mai poet în asemenea episoade decât în toate poemele propriu-zise publicate în timpul vieții. El a murit fără să aibă certitudinea că această parte autentică a personalității lui va fi descoperită vreodată de cititori. A dispărut în neant copleșit de teama că din toată existența lui nu va rămâne decât maculatura produsă la cererea partidului comunist.

Alex. Ștefănescu

HIMERISMUL, un manifest incitant

VASILE BAGHIU și manifestul lui

INCERC un sentiment de ubicuitate de fiecare dată când citesc poeme de Vasile Baghiu, unul dintre numele de marcă ale ultimului val poetic românesc. Plenaritatea acestui sentiment (l-am numit de ubicuitate în lipsa unui alt cuvânt mai apt a exprima starea disolutiv-focalizantă ce-i impregnează versurile) provine din despletirea obsesiilor sale capitale: boala și moartea, obsesii ce anesteziază temporalitatea pulverizând-o în mii de proiecții punctual-imaginare. Poetul se destăinuie într-un mod aluziv, inventează în pragul subliminalului o realitate neconstituită și neconstituibilă niciunde în altă parte decât în acel șir de cuvinte ce girează minciuna estetică de tip pessoan.

Senzaționarismul lui Pessoa și *himerismul* lui Baghiu sunt manifeste comunicante. Ele certifică în forme asemănătoare puterea cuvântului de a crea lumi credibile, monstruos ecorșate la geniul lusitan și languros suferinde la in-fidelul său emul.

O altă apropiere între cei doi poeți (*toute proportion gardée*) ar fi aceea că ambii își asumă scrisul în mod ultimativ ("eu nu sunt un poet ci o întreagă literatură" spune undeva Pessoa, citat din memorie) înțelegând că arta nu-i un joc de-a cuvintele ci de-a realitățile, incluzând aici și pe cele biografice. Cu atât mai drastic joc, cu cât aceste realități sunt ficționale, într-un demers himeric neavind voie să fii suprealist, onirist, textualist, ș.a.m.d., căci asta ar scrumi instantaneu întreaga viziune aidoma unei substanțe străine introduse în baia revelatorului. De altfel, tehnica himeristă e comparabilă fotografiei. O, mapamond dezvoltat cu încetinitorul, în reprize, incomplet, aburit, insinuant de către o entitate umană înstrăinată de ea însăși așa cum înstrăinate-s stelele a căror masă excedentară le transformă în găuri negre! Biograficul supra-numerar licitat în torpoarea unor întâmplări de gradul zero, pe direcții imprevizibile, cu aceea știință a calmului plat din care *Un câine chinezesc zboară prin văi primăvăratice/ Pe care ai vrea și tu să-l cânti/ dar nu-i înțelegi cuvintele*.

Baghiu reușește să sugereze freamătul unor existențe paralele ori înlocuitoare, întrebându-l pentru asta procedeul cel mai simplu: divagația melancolică. Își refuză atât erudiția cât și reflecția filosofică, punând accentul pe *trăit*. Ipostaza lui preferată este aceea a bolnavului ce, într-un areal tot mai restrâns, găsește că trăirea cea mai tragică este himerizarea existentului. Cât despre viitor, acesta, *cu marja lui de incertitudine/ Care-i îmbogățește pe cititorii în stele*, nu e altceva decât o

farsă macabră, conștiința morții propagându-se dinspre himerizant înspre himerizați cu o atare pregnanță încât supra biografică mai mult sau mai puțin comună începe să aibă consistența telurică a Styxului.

Posibili precursori ai himerismului

C A ȘI *personismul* lui Frank O'Hara ori *senzaționarismul* lui Pessoa, și *himerismul* poate fi socotit un curent de buzunar, în el neîncăpând perfect decât un singur poet (inventatorul), ceilalți fiind coopțați din rațiuni mai mult sistemice.

Totuși, ca un concept de lucru, himerismul mi se pare bine venit. El poate constitui lentila ce lipsea aparatului critic în a analiza mai adecvat opera câtorva poeți novatori ai generației '60. Poate că și aici invenția teoretică a lui Baghiu se va dovedi tot pe atît de rodnică pe cît este atunci cînd o aplică propriei poezii. Poate că folosind această grilă, poeți ca George Almosnino și Vasile Petre Fati care, la cîteva ani de la încheierea operei (cîtește moartea lor!) continuă să fie quasi-ignorați, își vor dezvălui virtuțile ce-i îndreptățesc să fie situați în primele rînduri ale liricei românești.

George Almosnino este - așa cum am mai avut ocazia să scriu - un autor de mari fresce utopice și ucronice. Devierea spațială și temporală, întrevăzută printr-un barochism al singurătății, creează insolite mituri civilizatorii. Eul e o perpetuă întretăiere de posibilități. Viziunea e fulgerătoare, născută însă din multiple tatonări ale întimplatului-neîntimplat, ale vagului, disoluției, golului. Uneori se recurge la sugerarea unor timpuri paralele, unul îndepărtat, heraldic, altul sălbatic, natural: împletirea lor dă naștere unui sentiment neliniștitor de ubicuitate: "am văzut demult un cap de bătrînă/ veghea un sarcofag/ cu indiferență superstițioasă a zilei de marți/ bietul melc pe care l-am vizitat ieri/ nu-și mai amintește cum pe drumul torontelor/ murea de sete la umbra scutului." Alteori se aglomerează timpuri și se inserează în contiguitate detalii aparținînd diverselor orînduiri, felurilor meserii. Efectul este unul himeric cu toate că himerizantul este cel mai adesea eludat: "o! memorie care tremuri sub greutatea/ unor coșuri de papură/ erau niște exilați într-un district siberian/ în insula lui nefer ochiul/ se deschide sub sărutarea unei molecule de coarnă putredă// alaltăieri un ucenic zidar/ spăla canciocul și citeva mistrii/ mustea în jur o duhoare de bivol."

La Vasile Petre Fati ficțiunea biografică e întregită cu o aură de fantastic. Personaje ciudate, posibili alter-

ego, îl înconjoară ca niște ghețari polticiși care-i cer voie să se topească în cutare sau cutare loc, în interstițiile dintre prezență și umbră, în golurile dintre privire și absență. Misterul unor lumi suspendate, între care aleargă ștafete lucrurile cele mai umile și-un copil cu capul ras suportă indiferența universului ("Chilug ar putea să ne povestească mai mult despre el/ Tuns zero nu i se mai poate întîmpla nimic"). Toate aceste metamorfoze uimite de propria lor coerență, toate aceste linii de forță pe care se așează pilitura magnetică dau insolitului cotidian un halou care-l trece în himeră. Scriitura accentuat prozaică, de roman polițist unde numai acțiunea contează, asigură întregului o polisemie miraculoasă. Mătușile, unchi, poștașii lui Fati amintesc într-altfel verva crepusculară a personajelor lui Eugen Ionescu. Iar romanele și nuvelele sale calchiază verosimilitatea în diferite poziții pînă cînd realul țîșnește ca o pasăre cu aripi de hîrtie. Podul denimeni-văzut care se construiește în capul unui sat devine una din himerele cele mai rezistente la uzura zilnică și localnicii o înglobează în zona misterioasă a ființei lor, alături de piine și sînge. Cosmopolitismul monadic e boala de care-s atinse personajele lui Fati. Ele fac gesturi cosmice într-o cutie de chibrituri. Omul cu motorul a fost, a plecat sau n-a venit. Vidul e populat cu himere doar timpul necesar pentru a putea fi descris.

Extrapolări. Himerismul ca demers spiritual

HIMERISMUL înseamnă puterea de a-ți închipui într-un mod trans-finit spații inexistente altundeva decât în tine însuși. La limită, se inventează biografii, întâmplări, se pun în stare de beligeranță persoanele ori lumile fictive, etc.

Himerismul e foarte fragil, ca tot ce ține de iluzie. Pentru a proiecta o viață inexistentă e nevoie de un firesc neos-tentativ, neglijent chiar, ca o mină întinsă după brichetă în timp ce cu cealaltă te bărbieresti.

Himera e îndeobște apanajul omului aflat în situații limită: a celui umil, marginalizat, bolnav, muribund. Himera e acel lucru ce nu-i poate fi niciodată confiscat. De aceea ea păstrează ceva din dramatismul celui ce o creează împins de nevoi supra-firești.

Himere sunt scaunele goale ale lui Ionescu.

Himeră este Esteves, omul fără metafizică din poemul "Tutungeria" al lui Pessoa.

Toate personajele beckettienne sunt creatoare de himere încăpăținate, ce

refuză nefericirea. *Oh, les beaux jours!* este deviza lor.

Himera și suferința sunt cele două fețe ale medaliei umane.

Himerismul, datorită componentei sale ubicui, declanșează un fel de metafizică *à l'envers*: să fii mereu altcineva și peste tot dintr-odată echivalează cu a fi o entitate *de dincolo*. Acest fel de metafizică nu-i una distantă, înghețată, ci una aburită de răsuflarea personalizată a himerei. Himera fiind o fantasmă subiectivă, un atribut al personalității umane, are un spectru larg de manifestare ce ține de la proiecția mentală pînă la cea vizuală; de la stările emotive dedublatorii pînă la falia bruscă în realitatea clipei; de la dicteul automat ce revelează nebănuite alterități pînă la pura, bolnăvicioasă obișnuință de a imagina în gol ca să nu fii singur, ca să atenuezi impactul cu această lume monocordă în gregaritatea ei. Căci gregarul duce la monocord, la comportare simetric-concentraționară, pe cînd himerismul bovaric este o aspirație liberă, diversă, de-un gratuit ce rimează cu arta în forma ei cea mai genuină.

Himerismul, bovarismul, singurătatea, teribilismul nezgomotos, insolitul blind, nostalgia, compasiunea... iată însemnele lirismului utopic ce poate marca sfîrșitul mileniului nostru, opunîndu-se întrucîtva demersului mecanicist-reducționist al realității virtuale simulate pe computer, preluînd întrucîtva tocmai "miezul uman" ce va fi stat la baza acestui demers.

Scurtă confesiune

ÎN VOLUMUL de poeme la care lucrez în prezent, intitulat *Cîrța lui Pessoa*, am constatat că intervin tot mai multe referiri la un spațiu unde, printr-o șansă rară, mi-a fost dat să întîrzii o săptămînă: e vorba de insula Rodos. Asta m-a pus pe gînduri și mi-am zis, mai mult într-o doară, că va trebui să inventez cîndva o formă mai cuprinzătoare pentru a îngloba reverberațiile tot mai persistente ale acestei experiențe unice. Coincidență sau nu, poemul *Falii de timp în insula Rodos* (333 de versuri) a fost scris în trei zile, imediat după lectura manifestului himerist al lui Vasile Baghiu. Utopia Rodos, născută dintr-o experiență nemijlocită, poate fi socotită un demers himerist? Întrebare retorică, desigur. Pentru că, la urma urmelor, himera poate bate la ușa propriei tale case, în ceasul cel mai obișnuit al zilei, sub chipul celui mai bun prieten. Himera e necunoscutul tiranic sălășluind în toate-nfățișările realului. A-l surprinde înseamnă pe jumătate a-l inventa.

Falii de timp în insula Rodos

1.

În amurgul decolorat al cetății
în Rodos în voia clipei
pe străduțele șerpuitoare
ce coboară în curți cu oleandri
ori urcă pe-un meterez plin de agave
nu știu dacă pulberea pe umeri
va mai fi vreodată la fel de ușoară
ca atunci când am rămas în urma cafirului sperios
cu ochelarii făcuți din mănuși uzate
stăpînul lui bodogănea
îi da să hăpăie o felie de pepene roșu
cînd începea urcușul

o mireasmă a nimicului
mi se prelingea din creier
pescărușii o vor simți
tăbărînd pe mine ca pe-un hoit
înainte de-a ajunge la hotel
îñ camera cu dulapuri înalte și goale
prin care răzbătea gîfîitul vecinilor
ce făceau amor

dădeam drumul la apa de la duș
luam o pastilă de somnifer
ori admiram de pe balcon
umbra violetă din mijlocul mării
voi mai fi fost eu?

în lift găsisem o pălărie
o dusesem la recepție pînă cînd am plecat
nimeni n-a revendicat-o

2.

Aceleași goluri în urechi
pe plajă o cămașă a nimănui
fîrîtă de vînt
cerul ca un imens palmier răvășit
îmi strigă degeaba kalimera și-și varsă pe șosea
ramurile cu nori alburii
încurcînd mașinile la răspîntie
toropind felinarele
făcînd cîte-un înotător să dispară în nisipul plajei
ca un spadasin visător

noaptea rostogoliri
în golul de dilatație al hotelului
spărturi de cărămizi păsări muribunde
tasîndu-se
amalgamîndu-se

o plasă invizibilă îmi strînge mințile
plovă și-n oglinda cu ramă neagră
picăturile îmi strivesc chipul
cu o felie de pîine în mîină înainte prin odăile lumii
ca printr-un tunel

3.

Liber să spui orice
viață fără acoperire
pe străduțe prin tumultul zidurilor goale
fum se înalță din curțile cu bălării
pe unde ți-ai pierdut ochelarii de soare
atunci cînd ai fotografiat ploaia
răpăind pe oleandri

acum degeaba cobori și urci scări
firul de cer te urmează
tăcerile ascunse în gîtlej
zilele fericite ale unor necunoscuți
cupola de argint al delfinariului țiue ușor
cînd sună sirena vaporului
un om cu pălărie pătrunde
în pata de soare de pe zidul cetății

parcă eșuînd pe-o insulă
printre cormorani morți

4.

Printre cei mai umili
creditori ai zilelor ploioase
cu o găleată sau un pahar încerci
să repari nedreptatea

așa cum ai răspunde la scrisoarea ce-o avea în buzunar
omul mort în fața casei tale

te dor și azi tăpile
de milioanele de pietre ale străduțelor
din Rodos
cînd soarele pe fațade cînta
și ierburi fîșneau din lemnul pragurilor
cîte-o bătrînă uda flori violete
în jurul unui eucalipt
fundături cu felinare
și miros de latrină
mă opream
îmi odihneam capul
în cîte-o spărtură a zidului cetății
privind întinderile mistuite de vegetație
și puneam un ban
în coșulețul pentru pisicile nimănui
convins că voi adormi în viața altcuiva
la o curbă strînsă
printre norii reci

5.

Întreținînd acea tăcere
lîngă piscină vorbind prin semne
cu regizoarea nemțioacă
din bar clinchet de pahare
și-un nor alb ca o săgeată
despicîndu-se în trei deasupra capetelor noastre

aveam marea
în luciul oglinzii
umbra balustradei albe
îmi tăia în două camera
bucuria mea trîntindu-mă în pat
pe piept cu panglica unui timp irevolut

palmierii fotografiați
cu aparatul gunillei
și seara petrecută în odaia englezului zurliu
ce discutase două ore cu beckett
transcriind totul pe-un bilet
de tramvai

pe străduțe
prin bazar
cumpărînd o sticlă de metaxa și-un ou
translucid de onyx
mîncînd plăcintă de praz
probînd șepci și pantofi numai
spre a obliga clipa să mă respecte
din cap pînă-n picioare

apoi banchetul zgomotos
din balcoane menestreliei adîncindu-mi singurătatea
în miez de noapte după ce toți au plecat
pe dalele de două mii de ani
mirosul de agave
țiuitul vîrtejurilor de pahare din plastic

6.

Băfînd străduțele cu arcade și pisici
oprind soarele pe turhuri la ore imprevizibile
citind în privirea copiilor ce apăreau în porți durerea
de-a trăi o singură viață
stam pe treptele roase și-i lăsam să mă privească
mă simteam o himeră vie
printre icnetele caprelor după un zid de piatră
prins între umbrelle înguste ale măslinilor
în liniștea ce putea fi a altora
dar mi s-a dat mie în acest unghi liber de cetate
pe dealul ce nu-l voi urca nicicînd
îmi închipuiam înălțîndu-se
un palmier alb
și-n înserare prin fum de țigară cu prietenii
beam uzo pe terasa pensiunii
ascultînd păsări
fluierînd cînd și cînd din grădină
descifrînd o scrisoare ai cărei locatari suntem



puturoși de vii
ca vîrfurile de răchită atinse de ploaie

Dacă umblu dacă stau
dacă ascult prin aerul fostelor mori de vînt
acolo unde își svînta sudoarea Colosul
aflu aceleași obloane coșcovite
de pe care culoarea se ia ca o boare
străzile prevestesc marea la orice cotitură
excrementele pescărușilor aburesc în zori pe terase
unde bătrînii își sorb cafeaua mormăind
despre valurile care-au fost ale lor
filantropie pe țarmuri în ceață

s-o apuci încet pe scurtătură
aplecat pe spate din cauza pantei
prin hățșuri cu gunoaie și sobolani
vertijul zidurilor albe
glasuri îndepărtîndu-se

7.

Posibilitatea de a fi răpit
de mări netrecute pe hărți

am mai trecut o dată
pe aceste străduțe
pipăi zidurile cu palma
sunt urme în ceața ferestrelor
mă pot răsfirea înspre toate
cele șapte turnuri
care au fost cîndva
mori de vînt

cei ce și-au construit bărci din aripile lor
au murit pe mare căci lemnul
era făcut pentru vînt
nu pentru talazul sărat

materia himerei
e spirala
pescărușilor peste insule
în negura unor zori netrecuți
pe nici o hartă

8.

Urmele
dureroase
ale primului venit
revărsare de tăcere
pe străduțele întunecoase
în timp ce în saloanele castelului
muzicanții își acordează instrumentele
și păsări se adună la geamuri
curioase

efort
al înotătorului singuratic
ce atinge farul își masează picioarele
cu alge și mușchi putred
smuls din zid
el simte lumea
ca o durere în capul pieptului
un fir de sînge i se prelinge pe buză
larma talazurilor îl adoarme
o broască țestoasă iese dintr-o bortă a farului
și-i dă ocol

Euforia teatralității

UNUL DINTRE clișeele cu privire la literatura latină o pune forța comică a lui Plaut, om de teatru complet, cu înzestrare nativă spontană și autentică, rafinamentului lui Terențiu, literat subtil și elegant, format în bibliotecă mai mult decât pe scenă. Viziunea dualistă schematică își are originea încă din antichitate: între judecata lui Cicero, citată de Suetoniu și interpretarea din 1937 a lui Anne Marie Guillemin, creatoare a sintagmei care a făcut școală referitoare la "verva plebee" a lui Plaut, există o continuitate de substanță. Privită din acest unghi, evoluția teatrului latin ar fi o una spre intelectualizare, spre adîncirea reflexiei etice sau estetice, fie și în dauna efectului comic imediat. Argumentul cel mai la îndemînă în sprijinul unei astfel de teorii este în aparență furnizat de lectura în paralel a prologurilor celor doi autori: dacă, la prima vedere, Plaut așază în locul privilegiat din deschiderea pieselor o simplă expunere a subiectului lor, Terențiu preferă să plaseze în aceeași poziție răspunsul personal într-o dezbatere literară. Transformarea ar corespunde totodată unei maturizări a publicului, inițial incapabil să urmărească acțiunea de pe scenă fără o îndrumare exterioară, dar căruia cu timpul îi devine accesibilă complexitatea unei arte a nuanței. Explicația e logică, prea logică, poate.

Alain Deremetz propune în 1995 un alt tip de lectură a prologurilor lui Terențiu ca *mise en abyme* a comediei subsecvente. Răspunsul dat de tînărul comediograf, asistat de "avocatul" Ambivius Turpio, la acuzațiile de fraudă literară prin contaminare sau plagiat aduse de bătrînul poet Luscus din Lanuvium reflectă tematica unei comedii în care un *adulescens* triumfă asupra unui *senex furios* cu un ajutor extern binevoitor și competent. Criticul semnalează în treacat și un prolog al lui Plaut care s-ar prete unei astfel de interpretări: definirea tragi-comediei ca gen al dedublării din preliminarile la *Amphitruo* oferă cheia unei piese în care metamorfoza, travestirea, coexistența lumii umane și divine ocupă chiar locul determinant. Fără îndoială că *Amphitruo*, fabulă a travestirii decodată de Florence Dupont drept reflexie asupra teatralității prin trimiterea la rolul actorului, merită o atenție particulară, dar a crede că piesa și prologul sau cu evidente implicații literare constituie o excepție în ansamblul plautin ni se pare a fi o eroare.

Plaut mai abordează deschis o problemă literară doar în *Captivi*. Ca și în *Amphitruo*, el se arată interesat de granița dintre genuri, dar de data aceasta se apropie mai mult de poziția din *Poetica* lui Aristotel. Cînd aduce publicului anunțul liniștitor că luptele din piesă se vor desfășura departe de scenă, Prologus susține că ar fi deplasat ca o trupă comică să joace o tragedie. Am fi îndemnați să spunem că Plaut a aderat la departajarea tradițională a sferelor de acțiune teatrală, dacă același prolog nu ne-ar atrage atenția că avem de-a face cu o piesă în care subiectul, personajele și chiar modalitatea de expresie sînt atipice pentru o comedie. Să înțelegem așadar că un gen poate împrumuta trăsăturile altuia, că o deghizare literară, chiar parțială, este legitimă? Oricum, între *Amphitruo* și *Captivi* există o continuitate, căci Plaut, în inedita ipostază de "teoretician", se apleacă îndeosebi asupra unei singure chestiuni literare.

S-a spus că funcția esențială a prologurilor plautine e de a înfățișa desfășurarea acțiunii din piesă mai ales pentru a înlesni înțelegerea spectatorului neatenț și lipsit de educație teatrală. Dincolo de asigurarea că totul se va sfîrși cu bine,

prezentările nu sînt însă neapărat eficiente: cele succinte se mulțumesc să reducă intriga la o schemă convențională, cele mai ample aglomerează detaliile, dar, paradoxal, ele accentuează confuzia, așa încît se arată îndreptățită interpelarea ironică a lui Prologus din *Poenulus*: "ați prins firul? Dacă da, trageți-l, dar fiți atenți să nu se rupă". Se întîmplă oricum ca prologurile să-și submineze propria funcție expozitivă. În *Asinaria* se anunță titlul și autorul grec al comediei-model, se califică piesa drept amuzantă dar se ocultează cu bună știință înfățișarea subiectului; în *Trinummus*, contrar așteptării spectatorilor, Luxuria lasă sarcina de a prezenta acțiunea pe seama personajelor care intră în scenă. Tot subversiv, dar în alt sens, este și prologul la *Mercator*: tînărul îndrăgostit, prezentator-personaj care vorbește despre propria pasiune, se declară autorizat de situația sa specială să se îndepărteze de la regula de a cere bunăvoința publicului. Dacă legile prologului expozitiv se lasă încălcate cu ușurință la Plaut, putem eventual căuta funcția sa principală și în altă parte decât în simpla anticipare a acțiunii.

De multe ori prologul plautin ne lasă să simțim un *avant-gout* al piesei: caracterul lejer al operei este sugerat și de prezentarea sa lipsită de gravitate. Povestea este înfățișată în mod bufon de cineva care nu-i ia în serios problemele și este destul să ne amintim de pildă modul în care Palaestrio vorbește despre aventurile militarului fanfaron sau Mercur despre isprăvile lui Iupiter ca să vedem că uneori prezentarea piesei anticipează mai degrabă tonalitatea comediei decât desfășurarea ei.

PROLOGURILE plautine instaurează lumea fictivă a piesei, dar în același timp îi evidențiază caracterul imaginar și în acest fel decodează chiar maniera de a fi a unei comedii în care li se va aminti mereu spectatorilor distanța dintre scenă și realitate. S-a observat de multă vreme că, în piese, Plaut sfîșie tot timpul iluzia dramatică prin procedee inventariate de Taladoire încă din 1956. Iar în 1969 Barchiesi se simțea îndreptățit să vorbească de metateatru în cazul autorului antic. S-a remarcat însă mai puțin modul în care prologurile inaugurează această trăsătură atît de particulară a comediiilor. În marea lor majoritate, ele subliniază distincția dintre lumea reală și cea imaginată a piesei. După ce invită spectatorii să uite grijile de acasă și să participe la sărbătoarea scenică, prezentatorul din *Casina* anunță peripețiile eroinei și dă asigurări că fata nu va comite nici o faptă rea în piesă, ci, eventual, doar după terminarea spectacolului: moralitatea personajului poate fi garantată, nu însă și cea a actriței. Tot aici spectatorilor indignați de nunta sclavilor li se spune că în alte părți, ca Grecia sau Cartagina, lucrul este curent, dar de fapt locul în care legile sociale se lasă încălcate cu adevărat este scena teatrală. Cel care vorbește în calitate de Prologus, fie el zeu, personaj în piesă sau șef al trupei de actori, se înfățișează ca deținător al tainelor desfășurării trecute și viitoare a evenimentelor, dar lasă cel mai adesea să se întrevadă și omul obișnuit, fără puteri speciale, care joacă acest rol. În *Amphitruo* Mercur, atotștiutor ca zeu, dar silit să implore tăcerea și bunăvoința publicului, se referă la Iupiter cînd ca la făptura supremă, diriguitoare a universului, cînd ca la un biet actor temător de bătaie, iar în

piesă același Iupiter va interveni în acțiune atît ca stăpîn al sorții omenesci, cit și ca regizor-autor stăpînit de grija de a nu lăsa comedia neterminată. Zeul Auxilium, expunînd cu întîrziere subiectul din *Cistellaria*, e agasat de concurența neloială a vorbăreței *lena* care a spus deja aproape totul despre întîmplările piesei. Prezentatorul din *Menaechmi*, care cunoaște toate evenimentele trecute, deși nu i-a văzut el însuși pe gemeni, strecoară în expunerea sa amănunțită comentarii cu privire la obiceiul comediografilor de a-și plasa piesa la Atena pentru ca aceasta să dobîndească un aer grecesc sau la schimbările de rol și de decor intervenite o dată cu intrarea în scenă a unei noi comedii și totodată se oferă să le facă spectatorilor un comision, pe bani, se înțelege, la Epidamn, adică în locul unde se desfășoară acțiunea de pe scenă. Aceeași propunere glumeață o face publicului și Prologus din *Poenulus* care își



Amfiteatrul din Pompei

asumă și sarcina de ipotetic mesager pe lingă misiunile de prezentator omniscient, de actor grăbit să-și schimbe costumul pentru a putea reveni pe scenă ca personaj, de plasator și îndrumător al spectatorilor întîrziati, plictisiți și neatenți, dar și de comentator ironic al propriului bavardaj prolix. Tot astfel, Prologus din *Truculentus* depășește simpla prezentare a acțiunii și intră într-un dialog amuzant cu publicul căruia îi solicită îngăduință, dar și bani și în același timp îi semnalează o convenție teatrală atunci cînd îi cere să presupună, pe durata spectacolului, că scena se petrece la Atena. Cînd prezentator este un personaj, ambiguitatea statutului său e evidentă: în *Miles gloriosus*, de pildă, sclavul Palaestrio se adresează autoritar spectatorilor nedisciplinați cărora le oferă doct informațiile didascalice și subiectul piesei, dar respectă raportul de inferioritate socială, chiar dacă nu și intelectuală, cînd se referă la stăpînul său Pyrgopolinice. În esență, deși nu dezbate problemele la modul teoretic, majoritatea prologurilor lui Plaut pot fi socotite ca fiind literare: lăsînd să se întrevadă omul dincolo de naratorul omniscient și actorul dincolo de personaj, ele se interesează mai mereu de distanța dintre realitate și ficțiune și, așadar, de statutul literaturii.

LA CELĂLALT capăt al piesei intervenția finală, care nu se reduce ca în Noua Comedie greacă sau ca la Terențiu la simplul îndemn la aplauze, este de asemenea un loc privilegiat unde coexistă ficțiunea scenică și realitatea. Spre sfîrșitul piesei, personajele încep să sesizeze că trebuie să iasă din rol: în *Poenulus* ele observă că publicul se plictisește, se îndeamnă reciproc să scurteze scena, constată că vorbesc prea mult, că e cazul să încheie comedia, dar rămîn să joace încă o scenă înainte de a se hotărî să plece să se ospăteze și să ceară publicului aplauze.

Ultim privilegiu de a dezvălui convenția, finalul aduce deznodămîntul acțiunii, dar și intrarea în culise la încheierea spectacolului. Arătîndu-l pe bătrînul care s-a distrat pe ascuns de soție, faptă deloc nouă, șeful trupei de actori din *Asinaria* trece de la comentariul moral la realitatea de culise și cere spectatorilor să aplaude, dacă vor să-l scutească pe actor și pe personaj de bătaie. În replica finală din *Cistellaria*, oratorul spune publicului să nu mai aștepte revenirea pe scenă a personajelor, deoarece aceștia își vor pune treburile la punct în casă, apoi își vor scoate costumele, actorii vor fi răsplătiți cu băutură sau cu bătaie, după cum au jucat, iar celor din sală le mai rămîne doar să aplaude. Ospățul final din piesă se continuă firesc cu banchetul actorilor la care, în *Pseudolus Rudens* sau *Stichus* sînt invitați, mai mult sau mai puțin ironic, și spectatorii. Saltul de la ficțiune la realitate nu trece neapărat prin culise: în încheierea la *Truculentus*, după ce constată cu satisfacție reușita intrigii pe care a pus-o la cale, curtezana își oferă brusc asistența, cu condiția ca spectatorii să aplaude în cinstea Venerei.

FINALUL oferă totodată și posibilitatea de a judeca retrospectiv evenimentele petrecute și de a trage o concluzie asupra lor. În *Mercator* Eutycheus îi critică aspru pe bătrînii afemeiați, formulează legea ca ei să piardă de fiecare dată și banii și obiectul dorinței și le cere tinerilor spectatori să susțină prin aplauze noua normă care, cel puțin pe tărîm teatral, poate intra imediat în vigoare. Șeful trupei de actori din *Bachhides* se justifică în fața publicului că a înfățișat spectacolul imoral al rivalității dintre tați și fii prin aceea că a întîlnit adesea astfel de cazuri în realitate: s-ar zice că el sugerează astfel că soluția piesei e una provizorie, că rezolvarea fericită de pe scenă nu va împiedica o situație anormală să se repete. În epilogul la *Captivi* se formulează observația că poezii inventează arareori o astfel de comedie, model de moralitate, unde cei buni învață să devină mai buni. Imediat mai apoi se adresează spectatorilor, în caz că nu s-au plictisit, obișnuitul îndemn la aplauze: să ne fie oare permis, măcar pentru o clipă, să ne închinăm ca o piesă exemplară etic ar putea stimi și o altă reacție decât cea de entuziasm? Mai limpede se arată lucrurile în *Casina*: după ce anunță deznodămîntul fericit, recunoașterea fetei și căsătoria eroilor, șeful trupei de actori promite celor ce vor aplauda permisiunea de a fi însoțiți de amantă, iar nu de soție. Simetric față de remarcă din prolog care certifică doar conduita ireproșabilă a personajului, dar nu și pe cea a femeii reale care îl încarnează, replica finală anulează morală unei piese despre iubirea legitimă, consfințită prin căsnicie. Ca și prologul, epilogul plautin depășește simpla trecere în revistă a evenimentelor pentru a reflecta în manieră comică despre statutul ficțiunii teatrale în raport cu realitatea.

Depart de a fi imitații ale vieții, comediiile lui Plaut subminează realismul Noii comedii: ca și Aristofan, autorul se delectează tocmai să pună în gardă împotriva înșelătoriei teatrale, să evidențieze distanța dintre lumea reală și cea fictivă a scenei. Publicului i se amintește la fiecare pas că asistă la un spectacol, iar nu la o "felie de viață". Intervențiile *ad spectatores* au fost de mult considerate drept una dintre particularitățile cele mai marcante ale artei comediografului din

la Plaut

Sarsina: personajele renunță brusc să răspundă partenerilor și se adresează cu un suris complice celor din sală. Spectatorul nu este lăsat să se lege de iluzia că asistă la evenimente obiective, ci dimpotrivă, este solicitat el însuși să intre în acțiune, după ce a convenit că are de-a face cu un simplu joc. Personajele interpelează spectatorii adormiți (*Merc.*) sau recalcitranti (*Miles*, *Rud.*, *Poen.*), le urează noroc (*Stich.*), îi iau ca martori (*Capt.*), le cer avizul despre reușita înșelătoriilor puse la cale (*Bacch.*, *Cas.*) sau despre corectitudinea unei aprecieri anterioare la adresa altor personaje (*Miles*, *Most.*). Mai mult, publicul e somat să-și dea direct concursul: Euclio îi cere să-i spună cine i-a furat banii (*Aul.*), servitoarea îl întreabă dacă a văzut caseta (*Cist.*), sclavul îl roagă să nu-l dea de gol în fața lui Palaestrio că a plecat (*Miles*), parazitul Gelasimus îi oferă glumele sale la o licitație comică (*Stich.*), Phaedromus îl asociază la cheltuielile pentru un prinz în onoarea Venerei. (*Curc.*).

UN ROL aproape opus față de intervențiile care reclamă complicitatea spectatorilor prin participarea lor ca martori, comentatori sau parteneri la o acțiune imaginată îl joacă momentele, la fel de numeroase, când aceștia sînt puși la curent cu secretele și artificiile teatrale. În chiar desfășurarea acțiunii, actorii sînt pe deplin conștienți că joacă un rol și atrag ei înșiși atenția asupra dublei lor naturi de actori și de personaje. Astfel, *Ieno* din *Persa* își dorește ca zeii să dea pierzaniei pe persani și pe toate personajele din piesă o dată cu aceștia, fermierul din *Poenulus* afirmă că și-a învățat mai bine rolul decît orice actor de comedie sau tragedie, batrinul din *Trinummus* se rușinează ca la vîrstă sa să joace încă în comedie. Personajele sînt conștiente de particularitățile fiecărui rol comic: Mercur în goană, ca și parazitul din *Captivi*, se compară cu un *servus currens* de comedie, *Iena* din *Asinaria* afirmă că în nici o piesă personajul ei nu s-a mai comportat astfel, Ballio spune că Pseudolus i-a aruncat ocările adresate uzual în teatru lui *Ieno*, iar Simo anunță că se va purta cu același Pseudolus altfel decît un stăpîn de comedie. Majoritatea resorturilor ascunse ale spectacolului sînt scoase la lumină, căci actorii se referă la costumele adecvate rolului (*Curc.*, *Pers.*, *Poen.*, *Trin.*) la recuzită, aurul fals de teatru (*Poen.*), la decoruri (*Men.*, *Trin.*), la muzică (*Pseud.*, *Stich.*) și dans (*Pers.*, *Pseud.*) ca parte integrantă a spectacolului, la numeroasele repetiții în urma cărora cunosc perfect acțiunea ce nu mai trebuie lămurită decît spectatorilor, adevărații destinatari ai piesei (*Pers.*, *Poen.*). Dacă la toate acestea se adaugă și frecvențele glume pe seama lungimii spectacolului în curs, motiv ca actorii să-și scurteze replicile (*Cas.*, *Merc.*, *Poen.*, *Pseud.*) și eventual și raportările comice la situații din alte spectacole teatrale, tragedii ale lui Aristarh (*Poen.*) și Euripide (*Rud.*), sau comedii ale lui Plaut însuși (*Bacch.*), putem conchide că piesele vorbesc în bună măsură despre cum se face o piesă. Derularea intrigii este dublată de deprinderea mecanismului prin care aceasta este pusă în scenă, construirea ficțiunii e însoțită de conștientizarea caracterului ei fictiv și în acest fel comedii ale lui Plaut confirmă tendința, anticipată în prologuri, de a se reflecta pe sine.

În cel puțin trei piese, istorii comice ale unor metamorfoze și substituiți de persoane, se mizează pe ambiguitatea născută din jocul dublului: în *Amphitruo*, legendă eroică trăită burlesc, zeii iau chipul oamenilor pentru a le fura plăcerile, în *Menae-chmi* unul dintre gemeni profită de desfătările pe care celălalt și le-a orînduit pentru sine, în *Bacchides* scenele și personajele sînt construite în oglindă. Astfel de pie-

se ce trimit implicit la modalitatea în care actorul își încarnază personajul au ele însele o natură duală: dincolo de aspectul lor comic se ascunde și o problemă gravă, experiența angoasantă a pierderii identității.

Mai des asistăm în piesele lui Plaut la deghizări voite ale personajelor care caută în acest fel să-și înșele pe ceilalți - iar *Iudus* înseamnă și farsa teatrală și înșelătoria. Cel care îmbracă un costum nou asumă de obicei un rol convențional de comedie și situația oferă cel mai bun prilej pentru formularea de comentarii explicite asupra piesei ca piesă, pentru autoconștientizarea teatrală. Referințele la spectacol sînt mai mult decît simple glume izolate și ele constituie semnale care atrag atenția asupra dublei naturi a actorului-personaj. Pe drept cuvînt se remarcă în *Mostellaria* că înșelătorii din piesă pot sugera idei noi unor autori de comedie ca Diphilos sau Philemon. În marea majoritate a cazurilor asistăm la o farsă pe care o joacă un sclav, o curtezană sau un tînăr îndrăzneț bătrînului lor potrivnic pentru a-și atinge țelul rîvnit, libertatea sau obiectul iubirii. Dincolo de referințele teatrale ocazionale, în *Bacchides*, *Miles gloriosus*, *Mostellaria*, *Persa*, *Poenulus*, *Trinummus* sau *Truculentus* publicul află direct cum se pune la cale o comedie. Exemplul cel mai relevant este în *Pseudolus*, unde sclavul se compară cu un poet care inventează totul din nimic și are darul de a da o aparență de adevăr minciunii: pregătindu-și minuțios propriul spectacol, el nu știe exact în ce fel va acționa, dar făgăduiește o soluție nouă, iar, dacă nu va fi în stare să o descopere, promite să cedeze locul unui alt "autor" mai înzestrat. Actorii, dar și autori de comedie, personajele lui Plaut își dezvaluie tot timpul natura multiplă și trec astfel mereu hotarul dintre realitate și ficțiune.

PIESELE plautine revin insistent, chiar dacă nedeclarat, la dezbaterea privitoare la statutul ficțiunii. Problema depășește, poate, interesul strict literar. Pe scenă legile constrîngătoare ale realității sînt răsturnate, inechitățile sînt reparate. Un sclav isteț triumfă asupra stăpînului greoi și rigid, un tînăr frumos își cîștigă dreptul la iubire în dauna bătrînului bogat. Lumea în care Menae-chmus are șansa de a-și dobîndi fericirea departe de o soție arțăgoasă, în care sclavii au, ca în *Stichus*, același drept să se distreze ca și stăpînii lor, în care o tînără cum e Casina rămîne neprihănită, este o imaginată lume ideală. Realitatea este însă diferită și pescarul din *Rudens* are dreptate să afirme că publicul aplaudă doar la teatru lecțiile de morală pe care nimeni nu le pune în practică acasă. În aceste condiții, frecvențele avertismente privind cărora evenimentele țin de lumea teatrului, iar nu de cea reală, pot să însemne și că libertatea saturnalică rămîne în vigoare doar pe durata spectacolului. Dincolo de aspectul bufon, mesajul e, am spune, unul grav și într-un fel se lasă formulat, chiar dacă semnificația e alta, în termenii adresați în *Apocolokyntosis* de jurisconsultul persecutat de Claudius avocatului venal care deplînge moartea tiranului, protectorul său: "Vă spuneam eu vouă: n-or să fie mereu Saturnale".

Dacă procedeele mai sus arătate au și conotația gravă de a reaminti că sărbătoarea va lua sfîrșit și viața obișnuită își va relua cursul, ele sînt în primul rînd chiar expresia sărbătorii. Nu le interpretăm ca pe niște semne ale evoluției către o artă mai subtilă, mai intelectuală, cit mai curînd, ca manifestare a plăcerii de a aduce lumea reală în teatru, de a o antrena în bucuria jocului. N-am încercat să sugerăm "modernitatea" lui Plaut, ci forța jovială a teatralității lui.

Alexandra Ciocârlie

LECTURI

O poezie a alternativelor



ANGELA MARINESCU a publicat în ultimii șapte ani două cărți de poezie: *Var* (1990) și, recent, *Cocoșul s-a ascuns în tăietură* (Editura Cartea Românească, 1996). Aceste volume - chiar dacă, ultimul, distins cu Premiul pentru poezie al Uniunii Scriitorilor - nu s-au bucurat de prea multe comentarii din partea criticii de întîmpinare. Motivele? Între altele, cunoscuta și (prea) mult comentata risipire a criticilor consacrați spre alte activități și, poate, un anume fel "discret" de a fi al autoarei în lumea literaturii; aceste motive, la care se adaugă, probabil, și altele au făcut ca poezia Angelei Marinescu să nu fie cotate, pînă acum, pe locul care i se cuvine la bursa valorilor literare de azi.

În *Var*, ca și în *Cocoșul s-a ascuns în tăietură* descoperim imaginea unei umanități derizorii, cu oameni "statui ale nefericirii învinse de timp", simboluri artistice ale jertfei, calvarului, crucificării ("drum bătut în cuie"), învierii, asumarea lucidă a unui destin, "în viață" ca și "în carte", care seamănă cu o continuă ispășire a unui păcat, ca o tîrrire și ca o expiere în fața altarului tuturor suferințelor, înconjurat de păianjeni și de cuvinte posomorite: "Cu cit iarna este mai grea - o iarnă în care gerul ucide s-a lăsat/ peste colinele blînde - cu atît noi vrem să plecăm/ mai departe, mai sigur mai repede. Cad fulgii pe capetele noastre/ înconjurate de otrava nopții și se topec de căldura focului/ dinlăuntrul lor./ Ochii se înroșesc cu soarele cînd răsare și ard lucrurile./ Lucrurile ard cu tot cu ochii ce găuresc țesătura. pînă și degetele,/ cînd se lipește de lemnul mesei din mijlocul camerei, ard lemnul și lasă/ o gaură întunecată din ce în ce mai mare/ cînd ne atingem pielea subțire a gurii de altar, ard altarul./ sunt atît de bătrînă încît ard cu privirea cuvintele, cele mai posomorite/ cuvinte se cațără pe pereții albi ai casei în care locuiesc și fac tumbă/ pe la colțuri, precum păianjenii mari de cristal./ un păianjen rece sfîșie cuvîntul pe care tocmai l-am lansat în aer./ noi, cei mai săraci oameni ai muncii, suntem plini de păianjeni/ și de cuvinte, cum aș putea să vă explic?/ ar putea, oare, moartea mea să vă facă să înțelegeți?/ pînă atunci, ocoliți cu grijă casa, caietul cu care lucrez,/ pe mine și

noaptea sfîșietoare în care am intrat ca într-un lac adînc." (*Lac adînc*).

Tema poeziei Angelei Marinescu, din *Var* și din *Cocoșul s-a ascuns în tăietură* e lupta cu sine da și cu lumea "spațiu compact de marmură neagră". De o frapantă simplitate a lexicului, cu o geometrie la fel de simplă (esențializate, în sensul solicitărilor paradigmei postmoderne), poemele sînt remarcabile sub raportul adîncimii viziunii care se rupe în secvențe lirice tensionate ca o fugă (trei dintre textele ultimei cărți se numesc *Fuga postmodernă*), ca o împrăștiere a ființei într-un spațiu vid. Cum remarcam și altădată, se petrece în poezia Angelei Marinescu o deshidratare a limbajului poetic sub presiunea unei existențe deasupra căreia flutură un steag al nimănui: al vieții sau al căruții, totuna, unul împotriva altuia, uneori, complementare, de nedespărțit, cel mai adesea: "Într-o noapte de august mî-a spus: tu scrii o poezie altă de mică/ și duci o viață atît de mare?"/ am răspuns: nebunia neagră pe care o cultiv (de zeci de ani)/ nu înseamnă nimic./ locuiesc în aceeași casă cu singurătatea care a devenit o ființă/ prin ale cărei vene lungi cit deșertul Sahara curge singe/ și mă lupt ca și cu un bivoli./ să-ți provocî plăcere, în aceeași casă, cu ochii perfect închiși/ cu o mină de fier, nu înseamnă nimic. (și am rîs./ și mi-am tras poezia mea mică pe cap ca pe o cămașă cu zale./ am rămas cu creștetul gol împotriva poeziei ca într-un experiment/ războinic./ o vară fierbîntă se apropie de sfîrșit./ mireasma fructelor coapte mă îmbată pînă îmi înămintile./ iar iubitul meu aleargă, cîntînd la trompetă./ PRINTRE STILPII DE FOC AI MORTII" (*În absența tatălui*).

Abia atenuată ici-colo de tonalități aproape romantice (*Înfernul nopților liniștite*), viziunea unei lumi a negrului și neputinței se structurează admirabil în poezia Angelei Marinescu prin ceea ce aș numi o *poezie a alternativelor*: alb și negru, lumină și întuneric, puritate și maculare, viemuală și energie pură - aceste raporturi, uneori foarte schematice, sînt destinate elaborării unei imagini a infernului în care poetul nu poate decît să-și provoace "eșecul, poezia și moartea". Tot ceea ce face splendoarea existenței eului este pus sub semnul îndoielii, al spaimei și neliniștii, al direi de singe: cum se poate trăi prin sentimente care "nu au viață", cu "mîinile introduse în creier" și ce poate trăi anonimul din "masa de oameni, compactă, ingenunchind/ meschină, în fața purporei sîngerii"? Răspunsul îl aflăm în ultimul poem, prea amplu pentru a-l putea cita în întregime aici, care încheie spectaculos aș zice, această carte de poezie adevărată a unui poet care nu și-a trădat conștiința și, deci, nici pe semenii săi: "vin handicapați care urlă și plîng deopotrivă. piața plină de fum se/ umple de lume./ îmi aștern cortul verde și mic. aici, înspre dreapta lacului meu adînc/ slăbiciunea/ poartă arme strălucitoare. handicapații au arme negre și ascuțite. canini/ puternici./ comunismul nostru este acum și aici./ dincolo de care apar piticii./ pe un cer imens" (*Poemul roșu*).

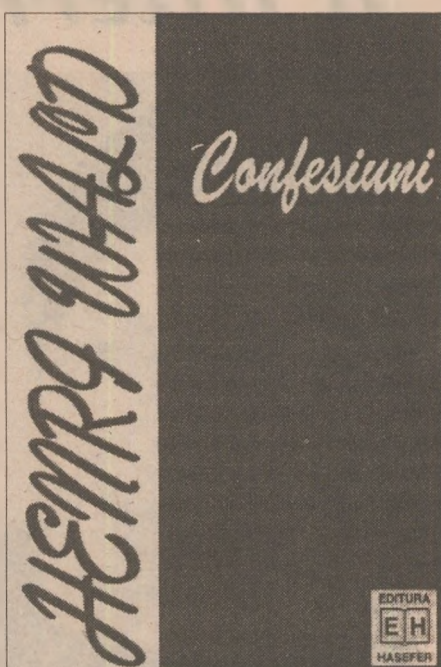
Ioan Holban

MOARTEA PRIN RÂS

ESTE ÎNTRUCÂTVĂ surprinzător modul în care se scutură Henri Wald de colbul amintirilor, în acest ultim volum al său, intitulat *Confesiuni* (Editura Hasefer, București, 1998 - interviuri de Alexandru Singer)! El o face prin hohote ironice, care în biserica lozincilor staliniste vor fi răsunat precum focurile de pistol ale unui anarhist. Efectul e totuși mai subtil: tovarășii se privesc unii pe ceilalți, nimeni nu sângează, dar toți sunt cam zdruncinați. Calambururile și glumele spontane, "waldisme" rămân, circula frenetic, mereu suspecte de exces de viteză, unele trecând granița și ajungând în presa străină...

Henri Wald, autor, printre altele, al unei temerare *Introducere în logica dialectică*, mărturisește despre o vocație a cultivării exprimărilor paradoxale, percutante și derutante, pusă în serviciul unor convingeri intime. El se declară marxist - și tocmai din acest motiv exotic își simte neaderența la linia partidului comunist. Realizează destul de repede că formațiunea politică în care se înscrisese dintr-un entuziasm tineresc a devenit - sau era *in nuce* - reacționară, căci, încremenit în literă, marxismul își pierde mobilitatea și libertățile dialectice. Va găsi, așadar, firească excluderea sa repetată din P.C.R., în urma unor luări de poziție principiale.

Deși ateu, îl interesează de la o vreme tot mai mult Biblia. Nu spre a se converti, așa cum nu au încetat să spere unii cunoscuți mai aplecați către cele sfinte, ci spre a-și urmări temele preferate de reflecție pe un teritoriu



bogat în sugestii. Consecințele acestei asumări pe dos țin deja de un delicios tipic waldian: îndemnul rabinului-șef Mozes Rosen de a respecta un an, doi ritualul mozaic, spre a constata apoi cum survine și credința, este interpretat - argumentat, ci nu dogmatic, ceea ce ar fi fost plicticos - ca materialist dialectic.

Cu mulți ani înainte, o secvență în oglindă: critica într-o ședință de partid că acordase nota maximă tocmai unei călugărițe, și tocmai la un examen de materialism dialectic, Wald replică imprudent: Păi, dacă a răspuns... dumnezeiește?

Filonul de anecdotică de la începutul acestui volum nu trebuie să ne inducă în eroare asupra intențiilor de povestitor ale autorului. H.W. este un

posedat de idei (dar nu un fanatic); un pasionat al controverselor (însă nu cu obstinație); un iluminat prin exersarea negării (deci nu un negativist). Rezultatul: va sări direct de la destinarea glumei la încordarea gândului înalt. Ai zice că prima treime a cărții reprezintă mai mult o captare a bunăvoinței cititorului pentru ceea ce urmează. S-o spunem însă doar cu jumătate de voce: ironiile își au locul lor bine precizat și își înfig rădăcinile în adevăruri oportune.

Se teoretizează intens, strâns, încrâncenat, atât pe marginea gestului cotidian, cât și prin racordare la nume sonore ale filosofiei. Întâlnim calitatea - foarte rară - a celui care știe să descopere puntea îngustă dintre abstracție și viața obișnuită - care, mai mult, nu poate sesiza rarefierea uneia fără stringența celeilalte. Ceea ce apare altminteri ca desprins de vuietul străzii se transformă, prin această alchimie, în problemă imediată, urgentă, la fel de imperioasă ca plata facturii la lumină sau la întreținere. Ba poate chiar mai imperioasă.

AUTOMATISMELE de reacție în gândire, iată ce-l deranjează cu deosebire pe Henri Wald (pe de altă parte însă, nu se poate elimina impresia că absența acestora ar echivala cu o dezmoștenire a adversarului lor). Intelectualul, meditează el, este acela care spune NU. Regăsim aici emblema unei naturi opozitive, a unei minți rezistente la preluări necritice ori sub presiune - a unui temperament al revoltei. Umbra unui Voltaire, a unui

Trotzki sau a unui De Gaulle, a lui Eugen Ionescu sau a lui Albert Camus stau desigur, prin preajmă. Ne referim, prin această citare eclectică la ceea ce-i unește pe toți cei menționați: ardoarea transpusă cultural (ori acțional) în a-și exprima un dezacord, cu atât mai mult cu cât condițiile sunt potrivnice (a se citi: "catalizatoare").

Putem, prin urmare, să ne distanțăm de unele dintre afirmațiile cărții, fără temerea că ne vom confrunta cu o susceptibilitate rănită. Bănuielile unui astfel de autor ar fi, credem, trezite din momentul în care ne-am pronunța pentru o acceptare deplină a ideilor sale. Ceea ce nu reprezintă atât semnul unei concesi, cât atitudinea cuiva care și-a făcut un crez și o filosofie din "acceptarea diferenței".

VOI FORMULA deci, spre a arăta o dată mai mult că această carte mi-a plăcut, o îndoială personală cu privire la conținutul ei:

1. Idealul lui Henri Wald este, după cum afirmă el însuși la pagina 53, să moară de... răs;
 2. Râsul a constituit pentru autor, așa cum s-a putut vedea, (și) o tehnică de supraviețuire spirituală în momentele grele;
 - De unde reiese că
 3. Moartea prin răs ar reprezenta consfințirea apoteotică a acestei soluții inedite de supraviețuire.
- Ceea ce, pentru cineva care nu crede în imortalitate și în binefacerile "lumii de dincolo", este o opțiune cel puțin bizară.

Dorin-Liviu Bîțfoi

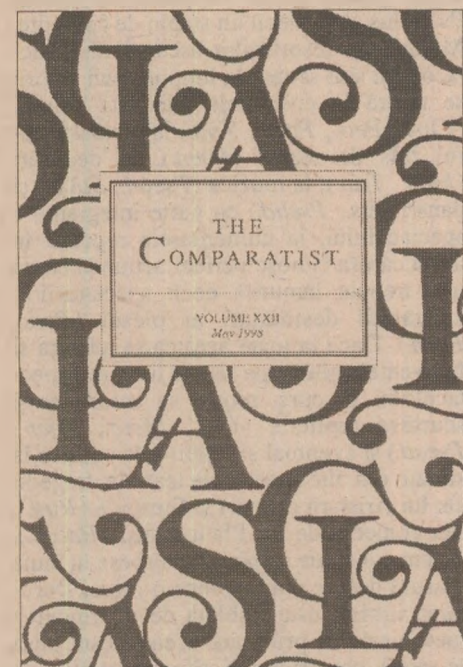
Sînt intelectualii oameni cumsecade?

AM MAI prezentat și cu altă ocazie revista americană *The Comparatist*, care apare sub auspiciile Asociației Sudiste de Literatură Comparată și sub conducerea editorială a lui Marcel Cornis-Pope, de la Virginia Commonwealth University. Este o sobră publicație academică, foarte echilibrată în măsura în care nu găzduiește în primul rând articole de avangardă intelectuală, ci analize temperate, unele chiar într-un nostalgic stil clasic. Fiind o revistă de comparatism, ea are și avantajul de a oferi deschideri nebanuite spre culturi complet străine cititorului obișnuit, fie el european sau american. Shakespeare este preumblat prin parafraza literaturilor orientale, divorțul dintre artă și știință e discutat în sfera criticii literare chinezești, Madame de Staël stă alături de Juliane von Krudener și de Sophie Moreau, iar eterna chestiune a postmodernismului

apare improspătată prin transferul în lumea latino-americană.

Foarte multe recenzii apar în *The Comparatist*, și astfel aflăm ce teme agită comunitățile intelectuale nu doar de peste Ocean, ci și din vecinătatea noastră: eseuri pe tema generoasă și periculoasă a *culturii*, istoria genului romanesc, Lacan, călătoria inițiată de Dante (o călătorie care inițiază în literatură, de astă dată), Baudelaire și dandysmul (nu intimplător apărută la Oxford, căci în Lumea Nouă altul este dandy-ul la modă acum, Oscar Wilde). Pe lângă asemenea teme clasice, apar evident homosexualitatea, fascismul și imaginarul modern, precum și subiectele feministe. Preocuparea lui Mihai Spăriosu pentru joc i-a mai adus o carte, apărută în 1995 sub titlul *The Wreath of Wild Olive: Play, Liminality, and the Study of Literature*, recenzată în acest număr de Marcel Cornis-Pope.

Inevitabil în orice revistă îți atrag atenția anumite articole mai mult decât altele. Trei sînt cele care vor fi, poate, citite cu o oarece prioritate. Primul dintre ele este strict teoretic și propune o rediscutare a conceptelor de marginalitate și centru din perspectiva unor noi dihotomii. Autoarea, Luiz Costa-Lima, are câteva argumente foarte interesante și propune o opoziție între cîmpul metropolitan definit drept cîmp stabil și cel marginal, echivalent cu unul instabil, care ar putea aduce avantaje și la nivelul analizelor de texte. Și nu întîrzie să își verifice utilitatea, într-un altă eseu semnat Liedeke Plate, despre negocierea identității în spațiul marginalității într-un roman feminist intitulat *Mary Reiley*, un soi de rescriere a *The Strange Case of Dr. Jekyll and Hyde* din perspectiva servitoarei. Însă poate chiar cel mai interesant este articolul antropologului Dan Latimer despre educația liberală,



umanioarele, și rolul intelectualului în societate. E un articol dur, care îi compară pe Schiller cu Bataille pentru a vedea în ce măsură mai putem astăzi să ne amăgim cu superba iluzie că toți cei amatori de frumos artistic sînt neapărat niște oameni nobili și cumsecade. Pornind de la Bataille, Latimer demonstrează că umanioarele nu au nimic de-a face totuși cu umanismul ori nici chiar cu umanitatea. (A.D.)

Cuvinte scoase din umbră

“S’expliquer dans l’inexplicable”
Eugène Ionesco, *Antidotes*

CUVINTE scoase acum din umbra uitării? Nu, desigur, ci un interviu voit lăsat, gelos păstrat într-un sertar și intenționat adus la lumină trei ani după moartea autorului. O dovadă sigură că editurile acceptă cu bucurie să publice o carte în care figurează o convorbire inedită cu marele dramaturg.

Este vorba de un interviu acordat de Eugène Ionesco în august 1976 la Paris și păstrat secret timp de peste douăzeci de ani de cel care îl luase, profesorul Roger Bensky de la Universitatea Georgetown din Washington, interviu ce face parte integrantă din volumul *Le Masque foudroyé*, publicat de Editura Nizet la sfârșitul anului 1997. (p. 239-265)

Dramaturgul și profesorul se întâlniseră cu câteva săptămâni înainte la Cerisy-la-Salle, în Franța, la simpozionul dedicat lui Audiberty și se regăsesc cu vădită plăcere, întorși la Paris, într-o seară blândă de sfârșit de august, în primitorul apartament al lui Ionesco din Bulevardul Montparnasse. Citindu-l avem și noi bucuria de a împărtăși momente inspirate de dialog spontan în care Ionesco se arată deosebit de antrenant, uitând polemicele partizane proprii Parisului, timpul și captivându-ne într-o atmosferă de privilegiată dăruire.

Scopul interviului, din cele afirmate de Ionesco, era să explice cititorilor americani opera sa: “Sper ca această convorbire să intereseze pe cititorii mei americani”, mărturisește el modest în scrisoarea adresată lui Bensky.¹⁾ Dar, fără nici o îndoială, discuția depășește interesul publicului american și constituie un document valoros în clarificarea unor idei esențiale privind teatrul de avangardă și poziția lui Ionesco, fondator important. Dramaturgul se dovedește deosebit de generos întrucât oferă una din cele mai lungi convorbiri - peste douăzeci de pagini transcrise după înregistrarea pe bandă. Generos, într-adevăr, în special ținând seama că el se află într-o perioadă de febrilă activitate, nu numai ca autor dramatic, dar mai ales de înverșunată activitate jurnalistică, de polemică în reviste, ziare și în interviuri. El subliniază că în acele săptămâni lucra la reunirea articolelor sale din anii 1960 până în 1976, publicate în mare parte în *Le Figaro*, *Le Monde* sau *L’Express*. Volumul se va intitula *Antidotes* și avea să apară în 1977, la Editura Gallimard.

Eugène Ionesco avea atunci 67 de ani și se afla în culmea carierei sale: membru al Academiei Franceze, dramaturg recunoscut, premiat în multe țări, jucat în lumea întreagă și în plină forță creatoare. Interviul vine tocmai după crearea piesei *Ce formidable bordel*, după premiile și medaliile primite la Universitatea din Texas și la festivalul din Strasburg și în ajunul unor călătorii la Universitatea din New York pentru un simpozion ce îi era dedicat, și apoi în Japonia și în Thailanda.

În ce diferă esențial acest interviu de atâtea altele pe care le-a acordat Ionesco?

Înainte de toate, el poate fi diferit, potrivit speciei “dramaturgii” ce se creează între cei doi interlocutori. Tânărul profesor repetă astfel un cuvânt, o idee rostită de autor, întreabă dacă este bine înțeles și de mai multe ori se aude corectat categoric de Ionesco. Nu ne putem reține zâmbetul când profesorul, demn Bartholomeus IV, avan-

sează formule răsunătoare din jargonul criticii la modă²⁾, precum: “une finalité eidétique, semiologie théâtrale, notion d’alterité ontologique, vérité contextuelle etc.”. De recunoscut însă că Bensky reușește să îndrepte discuția într-un fel de gradatie “ascensională”, cum i-ar place lui să zică, de la considerațiile de început privind definiția absurdului, trecând prin analiza raporturilor dintre invenția textului și actul teatral și ajungând la orizontul infinit al problemelor metafizice. Ne aflăm în fața unui interviu terminat cu... puncte de suspensie, invitație la reflecție pentru fiecare dintre cititori.

În ce diferă esențial în conținut acest interviu?

În primul rând, în plasarea convorbirii în această perioadă de succes și de intensă activitate a lui Ionesco, în care autorul revine asupra unor idei dezbătute în cunoscutul volum *Notes et Contre-Notes* (Gallimard, 1962), dar cu acumulată “forță” și autoritate. Perioadă de luciditate și profunzime deosebită în care ideile, obsesiile ce străbat toate scrierile sale critice sunt reluate și împinse spre o nouă claritate: “Nu-mi place termenul de teatru al Absurdului... este foarte simplificat. Îmi place mai mult numirea dată... de Jacquart de Théâtre de la Derision”.³⁾ Eu făceam un teatru mai ales vizual, în care textul nu trebuia să fie decât o parte... Problema care mă obseda este foarte simplă...: ce este asta, tot ce mă înconjoară? De ce sunt eu aici? Ce rost am? Încotro se îndreaptă lumea? Sunt întrebări care n-au răspuns... *Aceste întrebări erau strigăte.*”⁴⁾ Ultima frază pronunțată mai sus a inspirat de altfel titlul pe care R. Bensky l-a dat interviului, frază cu atât mai provocatoare cu cât inversează postura universitară potrivit căreia totul trebuie să ajungă la discurs.

Modul original în care opera dramatică a lui Ionesco a prezentat pe scenă condiția existențială a omului a influențat profund o mare parte a dramaturgiei de seamă din a doua jumătate a secolului XX. Deci, datorită acestui interviu, a realiza o mai bună înțelegere și apreciere a pozițiilor sale înseamnă în același timp a înțelege și a aprecia mai bine importanta sa influență asupra dramaturgilor americani, englezi, francezi ș.a., ca de pildă Harold Pinter, Edward Albee (acesta a declarat la moartea lui Ionesco - vezi *New York Times* -: “n-aș fi putut să-mi scriu piesele fără influența lui Ionesco”), Steven Berkoff, Charles Ludlam, Christopher Durang, Grumberg și alții.

Dialogul publicat în aceste pagini aduce, în general, trei elemente importante, ce mi se par noi în felul în care sunt dezvoltate, și anume:

1. Dezvăluirea de către Ionesco a trei modalități principale în producerea textului dramatic, modalități ce explică

¹⁾ R. Bensky: *Le Masque foudroyé*, p. 265.

²⁾ Aluzie la personajul caricatural multiplicat, derivație de la numele criticului Roland Barthes, din comedia lui Ionesco, *L’Impromptu de l’Alma*.

³⁾ E. Ionesco va încredința acestuia grija editării și comentării volumului său de *Opere teatrale*, sarcină dusă în mod admirabil la sfârșit. Vezi volumul: E. Ionesco “Théâtre Complet”, Gallimard, 1991.

⁴⁾ R. Bensky, op. cit. p. 241-243, traducerea în română A. Roman.

⁵⁾ R. Bensky, op. cit. p. 261.

diferențe esențiale de stil.

2. Precizări asupra funcției literare a visului și evoluția acestei funcțiuni în opera autorului.

3. Raportul constant, obsedant al autorului cu chestiunile de metafizică, un Eugène Ionesco “mystique malgré lui”, ca și Flaubert.

Ionesco mărturisește că pentru el au existat trei feluri principale de a scrie, fiecare producând un rezultat diferit. Primele opere, piesele sale scurte, le-a scris cu condeiul în mână, lucru mult mai dificil, având ca rezultat un text mult mai concentrat și ermetic. Un al doilea fel a fost să se plimbe în lungul și latul camerei inventând piesa, vorbind și dictând, textul având astfel o înfățișare mai retorică și mai puțin densă. Criticii au remarcat unele greoaie lungiri în *Regele moare*. De multe ori, regizorii au fost nevoiți să scurteze textul. În sfârșit, există o a treia modalitate de a produce textul, aceea de a se lăsa furat de un vis, cu ochii deschiși, instalat comod într-un fotoliu și de a dicta visul așa cum “se faurește singur”. Desigur, fiecare mod de a scrie produce un stil diferit, o tensiune dramatică diferită.

În privința rolului important al visului în dramaturgia lui Ionesco s-a scris mult. Ionesco revine în acest interviu cu precizarea că în primele sale opere atmosfera onirică nu era descărcată încă de un text puțin potrivit. El consideră că a evoluat spre transcrierea exactă a visului, cu ilogismul ireal caracteristic. Ne vine în minte, desigur, ultima sa operă dramatică, *Voyage chez les Morts*.

Partea finală a discuției este răspunsul lui Ionesco la întrebarea dacă el este “un mistic care se ignoră”, chestiune socratică prin esență: “aș vrea să fiu un mistic, dar nu sunt. Când cineva este mistic, nu mai scrie.”⁵⁾ Din fericire pentru noi, Ionesco a avut nevoie să scrie.

A scris cu plăcere, a scris toată viața peste treizeci de piese, adevărat Molière al secolului XX, desigur acela sub masca lui Alceste. A minuit limbajul cu baghetă de vrăjitor, batjocoritor, dar totdeauna mirat, încântat. Mărturisește astfel, în această convorbire, sentimentul incomparabil de a “se plimba prin decorurile sale”, în timpul repetițiilor, de a-și vedea visurile, creaturi în carne și oase, mult mai reale decât “realitatea” ce îl înconjură. Și într-adevăr “realitatea lui”, faptura marelui dramaturg a dispărut, dar ne-a rămas pentru totdeauna singura realitate adevărată, opera mereu vie.

Prof. Dr. Aurelia Roman
Georgetown University, Washington, DC



EUGÈNE IONESCO:

„Aceste întrebări erau strigăte”

Bensky: Mai întâi, Domnule Ionesco, aș vrea să vă mulțumesc pentru că ați acceptat această întrevvedere și aș dori să încep cu o întrebare de ordin general. Dvs. sunteți, împreună cu Samuel Beckett și câțiva alți autori, ca de pildă Genet și Wein-garten, fondatorul teatrului de avangardă în anii 1950. Aș avea două întrebări pomind de la această constatare. Prima, acest teatru este el într-adevăr un teatru al Absurdului, cum s-a spus poate într-un fel prea grăbit; și a doua întrebare: cum priviți azi această producție teatrală de după război?

Ionesco: Nu-mi prea place termenul de teatru al Absurdului. Acest teatru a fost numit teatrul Absurdului (le Théâtre de l’Absurde) pentru că se vorbea mult despre absurd în jurul anului 1950; absurd în lucrările lui Bataille, absurd la Sartre, absurd la Camus etc. Și atunci a fost numit acest fel de teatru, teatrul absurdului. Este

puțin adevărat și puțin fals, în orice caz, este foarte simplificat. Îmi place mult mai mult denumirea dată recent de Jacquart într-o carte despre teatrul acelor ani și intitulată *Théâtre de la Derision*, apărută la Editura Gallimard. Acum, între Beckett, Genet, Audiberty, Adamov și mine, există poate asemănări, dar există mai ales foarte mari diferențe. Nu ne cunoșteam, am pornit în căutarea, în explorarea unei anumite maniere de a face teatru cu totul altfel, fără a comunica unii cu alții. De altfel Genet începuse deja.

Bensky: În ’46, cred.

Ionesco: În ’46. Da. Nu era un teatru al Absurdului; era un teatru de revendicare socială, anarhistă; era un teatru retoric. Teatrul lui Audiberty este un teatru fără o ideologie definită, sau mai degrabă o ideologie la modă. Poate de aceea se poate numi teatru al Absurdului, pentru că nu era,

de exemplu, marxist sau catolic în 1950 și deci nu putea fi decât absurd. Ei, bine, Audiberty făcea un teatru al limbajului. Ceea ce făcea Genet, Adamov, Beckett și eu însumi era un drum invers; suceam gâtul, nu elocvenței, cum scria Verlaine, ci suceam gâtul limbajului, acestui limbaj sărac, voit sărac, aparent sărac, care la Beckett se găsește a fi bogat dintr-odată, acum, după douăzeci de ani. Beckett nu folosea decât limbajul, în timp ce Adamov folosea și alte elemente scenice: în *L’Invasion*, hâr-tia.

Bensky: Iată, obiectul.

Ionesco: Obiectul... Și eu însumi făceam un teatru mai ales vizual, în care textul nu trebuia să fie decât o parte.

Bensky: Un suport, se poate spune?

Ionesco: Un suport pentru o operă și nu o realizare în scenă (mise en scène).

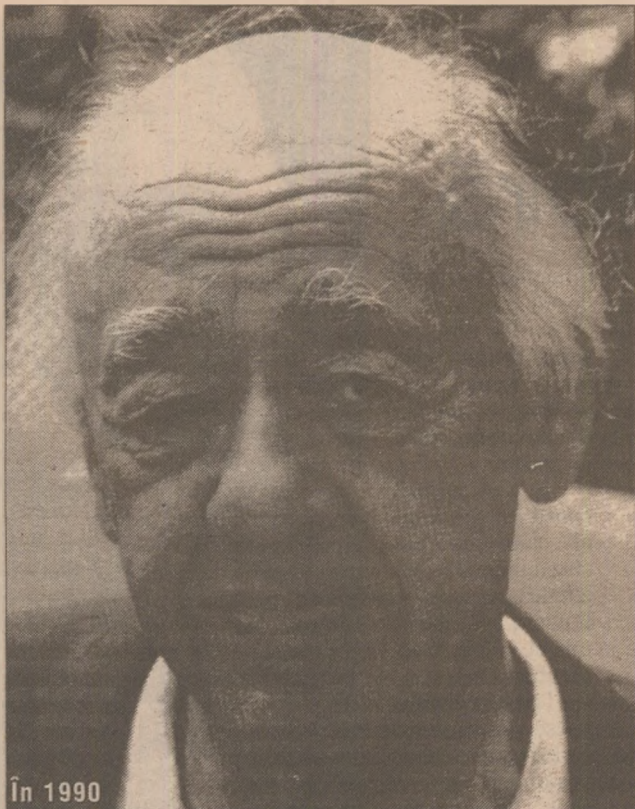
Bensky: Pentru o viziune scenică?

Ionesco: Piesele pe care le scriam erau încărcate de indicații scenice, adică erau în același timp texte și *des mises en scène* și foloseam mult obiectul: *Scaunele*, ceștile care se acumulau la sfârșitul piesei *Vic-timele datoriei*, un cadavru care se umflă, care crește fără măsură.

Bensky: În Amédée, da.

Ionesco: În *Amédée* și așa mai departe. Deci exista un “arrière-fond”, desigur, un anumit *désarroi philosophique, désarroi métaphysique* - dacă poate fi numit astfel. Adică noi aveam, dacă nu o filozofie metafizică, ceea ce Jules de Gautier numea odată: o sensibilitate metafizică. Și ceea ce mă interesa în mod deosebit, ceea ce mă preocupa, nu era condiția socială a operei, era mai ales condiția metafizică, condiția existențială. Condiția socială îmi pare importantă, dar totuși pe planul al doilea.

(Continuare în pag. 24)



În 1990

(Urmare din pag. 23)

Problema care mă obseda era o problemă foarte, foarte simplă, pe care oamenii și-o pun din totdeauna (sau pe care se prefac că și-o pun): ce este asta, tot ceea ce mă înconjoară? De ce sunt aici? Ce rost am? Unde se îndreaptă lumea? Încotro merge omenirea? Sunt întrebări care n-au răspuns. Dacă ele nu au răspuns, spun oamenii practici, nu trebuie ca aceste întrebări să fie puse. Morala: trebuie ca să ni le punem, tocmai pentru că ele nu au răspuns și pentru că înainte de a putea trăi, de a grai, de a putea face ceva, politică, de exemplu, trebuie totuși să considerăm situația noastră esențială, fundamentală. Adică, în acest fel putem să avem o vedere mai justă a lucrurilor. Dar, în sfârșit, spun asta acum, în realitate nu o făceam pentru a avea o vedere mai justă a lucrurilor, nu pentru a preciza ceea ce însemna situația existențială a omului, ci pentru ca aceste întrebări erau strigate. Erău strigate. Bun, și atunci era asta teatru? Pentru că noi aveam tot felul de sentimente, tot felul de idei și aceste sentimente, aceste idei, nu sînt decît materiale cu care noi putem sau nu putem face o operă de artă, o piesă de teatru, de exemplu. Adică, arta are ceva ce ține de uman, dar și de neuman, suferințele omului nu sunt utile și acceptabile decît în măsura în care ele sunt materiale cu care se construiește un edificiu, un edificiu viu. Ei bine, problema este - lăsând la o parte metafizica, esențială -, problema secundară, neimportantă și care totuși interesează pe toți cei ce se ocupă de teatru sau de literatură, este: am făcut noi teatru, da sau nu? Și ce este în definitiv, teatru? Ei bine, bine, eu consider că am făcut teatru... Adică, noi am făcut. Am încercat să eliminăm din teatru orice literatură și orice teatralitate obișnuită. Cînd scriem o operă facem în același timp mai multe lucruri; urmărim mai multe scopuri în același timp. Deci, un prim scop era de a exprima mirarea mea perpetuă și mereu reînscutată în fața lumii. Mai era și scopul meu de a face cu *Cîntăreața cheală* o parodie a teatrului, o piesă pentru a-mi amuza prietenii după cină, cînd îi invitam, întrucît nu mă gîndeam că era o piesă de teatru, ci o anumită voință, o intenție sigură de a face o operă teatrală. Atunci ce este necesar pentru a avea o operă teatrală? Ei bine, trebuie de exemplu, într-o operă burgheză, ca oamenii să apară pe scenă, într-un salon, într-un interior burghez, și ceva puțin violent să aibă loc între ei, să sosească un personaj surprinzător, să apară un alt personaj surprinzător, ca o dramă să se lege, nu-i așa? Și să existe un fel de furtună, de catastrofă, de culminare a dramei. Ei bine, am realizat aceasta cu *Cîntăreața cheală*. Numai că era, dacă pot spune așa, o dramă fără poveste. Nu existau decît semnele acesteia.

Bensky: Semnele unei povestiri.

Ionesco: Semnele unei povestiri pro-

fund dramatice, și jocul trebuia să fie dramatic. Două personaje sosesc, Doamna și Domnul Smith; ei pronunță cuvinte incoerente și au aerul de a se supăra; sosește o servitoare care povestește că a fost la cinema și aceasta pare un eveniment... Bensky: Remarcabil?

Ionesco: Remarcabil, senzational. Sosesc și alte două personaje care nu se cunosc; sosește un pompier, oamenii se întrunesc; se contrazic; se ceartă; dar ei nu pronunță decît cuvinte fără rost, un text bufon. Dar toate elementele structurale ale dramei existau. Făcusem deci ceea ce voisem să fac, un fel de teatru abstract, nonfigurativ. Un teatru pur. Fără literatură, fără ideologie, avînd doar progresia dramatică; ca și în *Lecția*, exista o progresie mai bine deservită, cred eu, și cu ceva ca o catastrofă la sfârșit - o catastrofă, un dezastru, dar fără justificare psihologică; pentru că nu există nici literatură și nici ideologie; și nici psihologie a personajelor. Adică voisem să fie teatru pur, artă.

Bensky: Aș putea să vă pun o întrebare pornind de la această intervenție? S-ar putea într-adevăr crede că este vorba de o parodie a teatrului burghez care ar acționa vidînd acest teatru burghez de finalitatea sa obișnuită, nu-i așa, de toată justificarea dincolo de acțiunea scenică, dincolo de mecanica teatrală.

Ionesco: Asta este. Nu exista decît o logică, o logică a teatralității.

Bensky: Deci un fel de artă "prezenteistă" care ar explora mecanismele pure ale teatralității, dar care ar vida teatru de finalitatea sa, de încărcătura ideologică, psihologică etc.

Ionesco: Nu, nu, nu de finalitatea sa, finalitatea unei piese este punctul ei culminant, a ajunge la paroxismul dramei și apoi, căderea (*la chute*). Asta este finalitatea, nu o finalitate ideologică, ci una teatrală.

Bensky: O finalitate estetică sau "eidetică", adică de domeniul formei.

Ionesco: Asta e adevărata finalitate a oricărei opere teatrale. Deci puteți folosi toate aceste structuri, aceste mecanisme și să le îmbrăcați altfel. De ce facem noi asta, de ce făceam eu așa ceva? Pentru că teatru decăzuse în discurs, în vorbărie, se destrukturase, dacă pot spune așa, teatru de boulevard în general.

Bensky: Teatru de boulevard, da, deja cu Feydeau, de pildă...

Ionesco: De la Feydeau, adică Fey-

deau tocmai el este prințul mecanicii teatrale.

Bensky: Desigur. Deci vă referiți la teatrul burghez dintre cele două războaie, care se îndepărtase de această virtuozitate a lui Feydeau și care nu a știut să egaleze opera lui Feydeau.

Ionesco: Dar la Feydeau exista totuși un subiect.

Bensky: Da. La care el ținea, vreți să spunem?

Ionesco: La care el ținea. Exista un subiect, exista...

Bensky: Un context social?

Ionesco: Un context social, exista aparent un context social, dar el nu era important. (Se spune că pentru el, acest context social avea o anumită importanță.) Deci, el era 90% non-ideologic, dar rămănea totuși 10% sau 20% ideologie la Feydeau. În timp ce eu, cu voiam să-l golesc de orice conținut ideologic. Într-un sens, deci, utilizam acest mecanism, aceste structuri teatrale.

Bensky: În zilele noastre, s-ar numi "semiologie teatrală", în jargonul contemporan.

Ionesco: Da, în sfârșit, de vreo cincisprezece ani.

Bensky: Deci, pe de o parte erau aceste structuri dramatice.

Ionesco: Și pe de altă parte, era altceva, ce eu voiam să fac, ceva care nu era propriu-zis teatru; un scop pe care aș fi putut să-l urmăresc în proza de roman, de exemplu; un scop de limbaj. Aceasta corespunde intrucâtva cu ceea ce am spus până acum pe plan teatral, dar este pe planul limbajului o tentativă de a desemnifica. Este ceea ce voiam cu personajele mele în *Cîntăreața cheală*, în *Lecția*, în *Jacques sau Supunerea*.

Bensky: În Scaunele de asemenea, poate...

Ionesco: Da, în *Scaunele*, voiam să-i scot limbajului toată semnificația. Limbajului de noțiuni.

Bensky: De noțiuni, într-adevăr. Atunci, pe planul acesta trebuie să aplicăm definiția lui Jacquart: teatru de "dérision", în măsura în care exista această tentativă de a evacua semnificația? Credeți că în această direcție trebuie aplicată definiția lui Jacquart, pe care păreați că o aprobați la începutul acestei convorbiri?

Ionesco: Da, dar nu pentru asta. Pentru altceva, întrucît vă spuneam că autorii urmăresc conștient sau inconștient mai multe scopuri în același timp. Teatru "de la dérision" este totuși un teatru ideologic sau un teatru filozofic, în măsura în care fiecare dintre noi este filozof.

Bensky: Toată lumea are o poziție existențială?

Ionesco: Toată lumea are o poziție existențială. Atunci despre ce e vorba? Ceea ce îl interesa pe Jacquart, este că per-

sonajele erau derizorii pentru că ideologiile și filozofiile sunt zadarnice, pentru că nu există alt adevăr metafizic sau istoric (eu consider că nu există adevăr istoric fără adevăr metafizic). Ei bine, personajul în teatrul meu era un personaj dezrădăcinat, care nu mai avea nici un sens istoric și să zicem, nici filozofic.

Bensky: Care nu era ancorat?

Ionesco: Care nu era ancorat. Tragedia sa era comică; iată de ce am numit piesele mele drame comice sau farse comice.

Bensky: De altfel, ați dezvoltat foarte bine aceste noțiuni în *Notes et Contre-Notes*.

Ionesco: Da. Voiam tocmai s-o spun. Personajul este pierdut în univers, el nu știe unde se găsește.

Bensky: Întocmai. El se găsește într-un univers ininteligibil.

Ionesco: Într-un univers ininteligibil. Dacă ai o privire critică asupra acestui personaj, atunci evident acest personaj nu poate apărea decît derizoriu. Dar teatrul vidității limbajului (căci voiam deasemenea să fac un teatru al limbajului vid, al lipsei totale de semnificație)...această desemnificație pe care voiam să o fac avea și ea o semnificație.

Bensky: Ah, asta mă interesează aici.

Ionesco: Pentru că în ciuda tuturor, lipsa de semnificație este semnificativă.

Bensky: Da, absolut, sau "semnificantă".

Ionesco: Sau "semnificantă". Atunci, cum am spus-o în *Notes et Contre-Notes*, mi se întâmpla să mă găsesc desprins de lume și să am impresia că lumea se distanțează de mine cînd o privesc. În acele momente mi se pare că oamenii se mișcă într-un spațiu fără spațiu, într-un timp fără timp, și că ei vorbesc un limbaj care îmi este pur și simplu incomprehensibil. Acesta este (cîndva am tradus într-un singur cuvînt acest sentiment), sentimentul insolitului, insolitul universului, insolitul universal.

Bensky: Sentiment ce se apropie de ceea ce există într-o anumită scriere fantastică, nu-i așa?

Ionesco: Da.

Bensky: Într-o anumită literatură fantastică. Există sentimentul că lumea începe subit să tindă spre...

Ionesco: Și că lumea este cu totul altceva decît ceea ce pare că este.

Bensky: Exact. Este alteritatea. O conștiință de alteritate.

Ionesco: Da, asta e.

Bensky: Deci, pornind de la această noțiune de alteritate care este aproape ontologică se poate vorbi despre desemnificarea limbajului.

Ionesco: Da, aveam impresia că tot ce era social dispărea, că semnificațiile filozofice și ideologice care fuseseră date lucrurilor, evenimentelor, oamenilor, erau false și dispăreau. Și că totul nu era decît nori, imagini cu două dimensiuni gata să se dizolve, totul era foarte evanescent, gata să dispară în nimic.

Bensky: Deci spuneți că tentativa de a face în așa fel ca limbajul să fie desemnificat trebuia să fie legată de o intuiție pe care o aveai cu intermitență că lumea aparentelor părea că se dizolvă pornind de la un sentiment de alteritate, că lumea se retrăgea pentru dvs., se distanța și că începînd din acel moment totul părea că-și pierde greutatea, totul nu era decît imagini, că oamenii se mișcau într-un univers întrucîtva nebulos și că totul părea amenințat de a se dizolva în neant. Asta este, nu-i așa?

Ionesco: Ceea ce dealtfel este confirmat în fiecare zi, pentru că noi nu știm ce este cu adevărat realul (*le réel*) și pentru că nu știm ce înseamnă "ieri"; în sfârșit, simpla întrebare de a ști unde s-a dus ceea ce s-a dus, este deja o întrebare înfricoșătoare.



„Cîntăreața cheală”, în regia lui Nicolas Bataille

erau strigăte"

re. Ce a devenit ceea ce mi se părea realitatea? Oamenii, prezentul de ieri. Adineauri, noi doi eram în camera de alături. Unde s-au dus acele câteva momente pe care le-am petrecut împreună?

Bensky: Da, înțeleg ce vrei să spunei. Un sentiment de ștergere (de pierdere) a realului.

Ionesco: Adică există o permanentă transformare în neant. Se poate spune că lumea este miraj; aceasta este o veche concepție din Extremul Orient; nu, dar eu constat că neantizarea este permanentă.

Bensky: Așa este. Ați anticipat una dintre întrebările mele, căci pornind de la această noțiune de dizolvare în nimic, efectiv, poate prin stereotipia gândirii, aveam tendința imediat de a evoca noțiunea de Nirvana sau mai degrabă noțiunea Maya: lumea nu este decât miraj etc.

Ionesco: Nu, nu este asta. Lumea nu este miraj, ea nu are semnificația pe care i-o dau eu, căci dacă scuturăm un pic, nu mai este deloc semnificație. Și în afară de asta, unde este "ieri"? Este încă în memorie și, în curând, nu va mai fi nicăieri. Unde putem s-o regăsim, ziua de ieri? Cum spuneam, neantizarea este permanentă, din secundă în secundă.

Bensky: Atunci, dvs. credeți că această luare de conștiință și această intuiție trebuie legate de momentul istoric în care trăim? Nu aici în Franța, dar vreau să spun pe planetă, în acest moment din secolul 20. Dvs. știți că s-a încercat adesea a vi se explica teatrul, și teatrul lui Beckett deasemenea, în raport cu o anumită mentalitate contemporană, un fel de viziune globală a secolului nostru. Ați fi partizantul unei astfel de linii de investigație sau nu?

Ionesco: Nu cred că sunt. Există o anumită condiționare, dar această condiționare este secundară iar această senzație, acest sentiment, această intuiție că noi ne scufundăm în neant și că neantul ne înghite în fiecare moment, acest sentiment îl am de foarte multă vreme, în fine, de când aveam cincisprezece, șaisprezece ani...

Bensky: Da, pe parcursul dvs. personal.

Ionesco: Da, eu cred că există poate o determinare; adică dat fiind evenimentele epocii noastre. Noi am fost mai mult sau mai puțin zdruncinați și asta ne-a slăbit într-un fel sensibilitatea. A dat poate puțin mai multă acuitate intuițiilor, senzațiilor noastre.

Bensky: Da, căci trebuie să spunem că atunci când un universitar se apleacă asupra teatrului dvs. și asupra teatrului lui Beckett, pentru a încerca să desprindă aceste tendințe, el încearcă totuși să știe, pentru ce motiv publicul din anii '50 și '60 ar fi recunoscut ceva în acest teatru. Este proble-

ma momentului istoric, și a felului de receptare din partea publicului. Se face referință, de exemplu, la un Vitrac sau chiar la un Jarry, care n-au fost recunoscuți de publicul de altădată. Atunci ar fi cu totul fals să-i considerăm pe acești autori într-o astfel de perspectivă? Care este părerea dvs.?

Ionesco: Este evident că noi toți am profitat de literatura altora, că noi nu scriem azi așa cum scriam în secolul al XVII-lea; noi suntem cu un picior în istorie și cu un picior în mormânt sau în neant.

Bensky: Ori un picior dincolo...

Ionesco: Ori un picior dincolo, dar "le pied ailleurs" este mult mai interesant decât piciorul care este în istorie. Dar ceea ce îi interesează pe oameni este mai degrabă ceea ce face parte din istorie. Pentru că ei sunt - trebuie s-o spunem, - destul de înguști la minte. Există o anumită mediocritate generală. Și este adevărat că de n-ar fi fost suprarrealismul, noi n-am fi scris în felul acesta; că de n-ar fi fost clasicismul, nu ar fi existat o opoziție a romantismului, care a permis să se scrie în alt mod și nici contra romantismului - realismul. Contra realismului parnasianismul; contra parnasianismului simbolismul, și totul se înlanțuie. Dar totul acesta nu este decât secundar, recipientul și nu conținutul esențial.

Bensky: Adevărul contextual, pur și simplu...

Ionesco: Este adevărul contextual.

Bensky: Este adevărat că actualmente criticii par a se interesa mult de problema contextualului?

Ionesco: Da, au făcut-o întotdeauna.

Bensky: Dar azi într-un mod deosebit.

Ionesco: Taine spunea că opera este rezultatul rasei, al unei epoci și al unei societăți, adică el spunea ceea ce spun azi, poate într-un mod mai nuanțat, sociologii. Dar ceea ce nu pot explica nici sociologii, nici istoricii, nici structuraliștii, nici criticii literari, este: cum se face că există opere valabile și opere nonvalabile? Căci ele sunt născute în aceeași epocă și sunt scrise de oameni trăind în același mediu, aparținând aceleiași rase și așa mai departe.

Bensky: Este de altfel problema pe care a abordat-o în parte Colocviul Audiberti la Cerisy.

Ionesco: Există problema "aceluiași" și a "diferitului".

Bensky: În interiorul celui numit "același"?

Ionesco: Se pune accentul pe "același" și nu se vede ce este mai important, adică "diferitul". Și este curios, căci acest "diferit" este într-o anumită măsură adevăratul "același". Pentru că în acel "diferit" ne regăsim cu toții. Putem să ne regăsim; adică



Ionesco, Jorge Lavelli și Arrabal

în aceste sentimente, în aceste impulsii marginale extra-istorice, de mirare în fața lumii, de întrebări angoasante.

Bensky: De întrebări angoasante.

Ionesco: De întrebări angoasante, de interogări care sunt pretutindeni aceleași; în ele ne regăsim cu toții și prin ele avem veritabila uniune profundă între oamenii de oriunde. Mult mai mult decât în condițiile politice, sociologice, economice etc. Un negru care aparține unui trib; negrilor în epoca arhaică le era frică de lume așa cum mie mi-e frică azi. În momentul acela ei simțeau aceeași frică, eu regăsesc același sentiment fundamental și permanent. La fel, Beckett și un negru de acum trei secole care trăia într-un trib african, un creștin din epoca bizantină, toți trăiesc același sentiment fundamental.

Bensky: Totuși un negru arhaic ar fi putut gândi că...

Ionesco: "Le Gaulois" se temea să nu-i cadă cerul în cap și așa mai departe. Orice copil cunoaște frica. Copiii sunt toți la fel. apoi ei cresc; se obișnuiesc cu viața; bagă de seamă că cerul nu le cade în cap, în timp ce s-ar putea să le cadă în orice clipă. Lumea poate exploda de la o zi la alta și de altfel explodează.

Bensky: Asta se întâmplă tot timpul.

Ionesco: Asta se întâmplă tot timpul. Și toți copiii înainte de a deveni maturi, toți se aseamănă. Iar când ajung oameni, ei aparțin la cutare sau cutare societate; își dau seama că există o continuitate în istorie; că desfășurarea lucrurilor are o anumită logică etc. Acest sentiment inițial este cel care instaurează fraternitatea noastră, faptul că în ciuda tuturor lucrurilor noi comunicăm. S-a vorbit de incomunicabilitate cu privire la teatrul meu și asta este o prostie pe care nu o înțeleg.

Bensky: Mulți critici universitari se agață de această idee.

Ionesco: Acum câteva zile, a apărut în ziar un articol unde se spunea că teatrul absurdului ar fi fost măturat de evenimente, căci cu absurdul nu se pot construi clădiri, orașe etc. Ori, noi nu avem deloc intenția de a construi societăți, pe de o parte și pe de alta, autorul acelui articol a scris asta în ziar doar pentru formulă! Și tot teatrul așa-zis al Absurdului dispăre; nu mai rămâne nimic decât această formulă goală. Și asta este ce fac oamenii în majoritate, criticii, ideologii. Ei iau formula care este ca un sac spart la fund pe unde tot conținutul se scurge și nu mai rămâne decât sacul. Asta este Absurdul.

Bensky: Aș dori să reluăm discuția pe o altă pistă. Se vorbește mult acum printre oamenii de teatru, aici, în Franța, despre raportul între text ("l'écriture") și actul teatral. asta este problema care preocupă...

Ionesco: Înainte de a vorbi despre această chestiune, trebuie să spun că prin teatrul meu nu m-am limitat la ceea ce am spus până acum, ci că am intrat în viață și asta era normal și am luat poziții mai mult sau mai puțin universale. Adică *Ucigaș fără simbrie* (*Le Tueur sans Gages*) prezintă problema răului; *Macbett*, problema puterii; iar ultima mea pisă, *Omul cu valize* (*L'Homme aux Valises*) este omul hărțuit de alți oameni și așa mai departe. Prima parte din ce am spus în acest interviu se referă la partea inițială a "operei mele", parte care se termină prin *Noul locatar* (*Le*

Nouveau Locataire), o piesă într-un act, în care limbajul vorbit este complet ucis, personajul nu mai vorbește, el indică doar cu degetul. Lucrători care se ocupă cu mutatul sosesc, ei aduc mobile după mobile care vor sufoca personajul și îl amuțesc. El rostește doar câteva replici la început, și după asta, nimic.

Bensky: Este sfârșitul unei curbe?

Ionesco: Este sfârșitul unei curbe, *Noul locatar* este sfârșitul unui ciclu. Mai este de asemenea *L'Impromptu de l'Alma* unde am polemizat cu criticii mei, lucru pe care Samuel Beckett nu l-ar face niciodată. Adică el se menține mai mult decât mine pe planul metafizicii.

Bensky: Și pe primele sale poziții.

Ionesco: El a rămas pe primele sale poziții pe care le-a sondat, le-a aprofundat.

Bensky: A săpat pe verticală?

Ionesco: Da, a săpat pe verticală, nu s-a deplasat. El nu s-a mișcat. Beckett nu a angajat polemici. El nu a spus celor care îl admirau că îl admirau pentru că îl înțeleseseră greșit, așa cum mi s-a întâmplat mie, adică mult timp fusesem cruțat și respectat pentru că eram mai misterios.

Bensky: Menținând o anumită enigmă.

Ionesco: Așa. Acum critica începe să se îndepărteze de el (Beckett) - pentru un timp doar - pentru că trăim un moment foarte politizat. Dar el nu este insultat.

Bensky: Da, dvs. ați intrat în diferite polemici, dintre care una din cele mai celebre este aceea cu Kenneth Tynan, discutată în Notes et Contra-Notes și de atunci în multe altele.

Ionesco: Da, în articolele mele din "Le Monde", "Le Figaro", pe care vreau să le reunesc în curând.

Bensky: Altfel spus, intuiția deosebită pe care ați avut-o, adică seva hrănitoare a muncii dumneavoastră, nu implică o îndepărtare totală de lume, căci dvs. ați vrut o anumită inserțiune în lume.

Ionesco: Nu știu dacă am vrut-o, dar ea există. Asta e un fapt. Adică eu merg de la un pol la altul și mă reintorc câteodată, în piese ca *Acest formidabil bordel*, mă reintorc la poziția inițială, la prima mea sursă, adică la problemele metafizice, dar după ce am criticat istoria, politica și ceea ce fac oamenii.

Bensky: Adică după ce ați traversat altceva. La Cerisy, vorbeam împreună, la un moment dat, de o tentativă foarte interesantă pe care o faceți acum, privind transcrierea visului și mi se pare că aceasta are legătură cu raportul ce ar exista între scrierea textului și actul teatral. Ce ne puteți spune despre acest subiect?

Ionesco: Adică să spun că între materialul scris și ceea ce se petrece pe scenă, eu nu am constatat un hiatus. Câteodată există vreun regizor care vrea să utilizeze textul după bunul său plac și care îl transformă în altceva. Aceasta e treaba lui. Dar când regizorii vor, cum zic ei, să ilustreze sau să servească textul, și să lucreze cu mine, ei bine, atunci trebuie să fie foarte exact. Mă duc la teatru, chiar în locurile unde nu am lucrat cu regizorul și nu am asistat la elaborarea regiei, și ajung să recunosc personajele mele; recunosc decorurile mele și resimt un fel de bucurie amestecată cu nelișițe, un sentiment de straniu.

(Continuare în pag. 26)



1954. Amédée ou Comment s'en débarrasser, la Teatrul Babylone

EUGÈNE IONESCO:

„Aceste întrebări erau strigăte”

(Urmare din pag. 25)

M-am plimbat astfel demult (acum m-am cam obișnuit), adică am mers pe platou și m-am plimbat în decorul pieselor *Lecția* sau *Cântăreața cheală*; m-am plimbat prin propriile mele decoruri și asta mi s-a părut imposibil și totodată natural. Imposibil ca să fie astfel, și totuși adevărat. Personajele pe care le descriesem - le întâlneam; erau acolo; erau adevărate. am avut într-adevăr acest sentiment de recunoaștere și de realizare totală; da, exact. Și nu există hiatus între textul scris și interpretarea lui pe scenă. Bine, dar există diferite feluri de a scrie. Se scrie diferit, după mine, dacă se scrie cu condeiul în mână, dacă se scrie, de pot spune astfel, vorbind, sau dacă scriu visând. Am să mă explic. Într-o anumită perioadă, a primelor mele piese, să zicem *Victimele datoriei*, scriam tot textul de mână și, după aceea, cineva îl bătea la mașină. Scriam cu condeiul. Ei bine, era un lucru mult mai dificil; este curios, dar era mult mai concentrat. Și constat că o piesă ca *Victimele datoriei* este mult mai concentrată decât unele piese pe care le-am scris după aceea, de pildă, *Regele moare*.

Bensky: Care au fost scrise cum?

Ionesco: Piese pe care le-am scris după aceea au fost vorbite: ele au fost dictate. Mă plimbam de la un capăt la altul al camerei și dictam secretarei, care bătea piesa la mașină; și stilul este diferit. Piesa este mult mai retorică, mai puțin ermetică, mai puțin densă. Există o mare diferență. Deci dacă s-au putut constata unele slăbiciuni (și asta poate fi adevărat), unele deficiențe stilistice sau unele deficiențe în ermetism, în concentrare, este pentru că m-am destins vorbind și asta se resimte. Într-adevăr, în *Regele moare*, este un stil retoric. Este adevărat că eu sunt cufundat, bine înțeles, în chestiunile privind absolutul, chestiunile fundamentale, esențiale, dar în același timp, mai ales, eu fac literatură. Pentru că în primul rând acestea sunt exerciții literare; în sfârșit totul se reduce la asta, la actul de a scrie. În cele din urmă, totul se reduce la un exercițiu de scriere.

Bensky: Așadar la un proces de scriere.

Ionesco: Da, la un exercițiu de stil. Cu *Regele moare* am vrut în mod deliberat să fac o piesă în stil clasic. Mi s-a reproșat, mi s-a spus „asta-i ceva clasic”, ca și cum era ceva urât; pentru ei era peiorativ; dar de fapt, era o voință deliberată de a face operă tradițională; era un joc. Se întâmplă unor creatori mult mai importanți decât mine să facă exerciții de stil, de exemplu lui Picasso, care a avut în pictura sa o perioadă clasică. Și în *Regele moare* eu respect regula celor trei unități. Totul se petrece pe scenă, unitate de timp, de acțiune, de loc; o progresie simplă - era voit.

Există și o altă manieră de a scrie, care se aplică poate la *Omul cu valize*, ultima piesă: ea constă în a sta într-un fotoliu, cu ochii pe jumătate închiși, și să urmărești treaz un vis; nu să-l faci, dar să-l urmezi, vis treaz care se faurește singur. Să ai o persoană, o secretară foarte calmă, cu un fel de neutralitate binevoitoare și care să bată la mașină pe măsură ce i se dictează, cu intervale de liniște. Și atunci este din nou un alt stil, care este acela al visului treaz, dar și al descrierilor sau narațiunilor de vise pe care eu le-am făcut. Adică folosesc mult visul, pentru că el este fundamental dramatic, cum spunea Jung: „visul este o dramă în care ești în același timp autor, actor și spectator.” Folosisem deja elemente onirice în unele din piesele mele: în *Cum să te descotorosești* (*Amédée*, ou *Comment s'en débarrasser*), cadavrul care crește; în *Setea și Foamea*, arborele era un arbore visat și încă multe alte elemente. Numai că eu le foloseam rău; le clasificam; foloseam aceste elemente de vis integrându-le într-un text care se potrivea, mai mult sau mai puțin, cu visul. În timp ce în *Omul cu valize*, încerc să fac transcrierea exactă a visului, transcrierea imaginilor în ilogismul lor caracteristic.

Bensky: Fără a le comenta?

Ionesco: Fără a le comenta; fără explicații. Într-unele din piesele mele ca în *Setea și Foamea*, foloseam visurile, nu le explicam; dar contextul făcea ca indirect să le dau o anumită explicație. În timp ce aici, încerc să le reproduc în mod obiectiv, în măsura în care este posibil.

Bensky: Deci, visuri reamintite în mod direct?

Ionesco: Da, reamintite. Există, desigur, o istorie a visurilor. Cineva, i-am uitat numele, și-a scris teza de doctorat pe tema aceasta. Bine, evident, în afara visurilor arhitipice, ele evoluează, astfel încât cineva din secolul al XVII-lea visează altfel decât cineva din secolul XX. Cineva din secolul XVII se visa în trăsură trasă de cai. Un om de azi visează că este în automobil. Deci visul evoluează.

Bensky: Peisajul visului evoluează.

Ionesco: Da, peisajul visului evoluează.

Bensky: Credeți că și motorul visului evoluează?

Ionesco: Există visuri fundamentale care nu se schimbă, dar peisajul se schimbă. Mai este ceva ce se schimbă: maniera în care visul este scris. Dacă citiți visurile unor romantici germani, de exemplu

Jean Paul, pe care l-am citit în franceză (pentru că nu știu germana: l-am citit în frumoasa carte a lui Beguin asupra sufletului romantic și visul), ei bine, este scris în stil romantic. Dacă citiți, *Aurélien* a lui Gerard de Nerval, este într-un stil romantic, adică visurile sunt denaturate. Eu am vrut să fac în așa fel încât să nu reproduc decât imaginile brute ale visului, fără nici un comentariu. Nu știu dacă am reușit. Se va aprecia mai târziu; se va vedea mai târziu dacă e vorba de un stil al secolului XX, în ciuda mea. Chiar și visurile sunt culturale și limbajul visului este tot cultural.

Bensky: Am o ultimă întrebare să vă pun, care îmi vine în minte cu privire la tot ceea ce am vorbit: Eugène Ionesco, sunteți un mistic care se ignoră?

Ionesco: Nu știu prea bine ce este un mistic. Trebuie să luăm dicționarul care ne-ar spune, dar misticismul înseamnă între altele, uniune. Nu cred că am ajuns la uniune cu realitatea superioară supranaturală. Misticism, mistic asta înseamnă de asemenea, în literatură, cred, unele curente literare influențate sau aderente la ocultism. Pentru raționaliști, aceasta înseamnă confuzie. În sfârșit, aș vrea să fiu un mistic, dar nu sunt. Când cineva este mistic, nu mai scrie. Nu mai are nevoie să scrie.

Bensky: Credeți atunci, de exemplu, că Paul Claudel nu era un mistic?

Ionesco: Nu, era un literat îndrăgostit de religie și crezând că avusese experiența divinității, dar la drept vorbind n-o avusese cu adevărat, întrucât continuă să facă literatură. E adevărat că au fost mistici care au scris. Teresa d'Avila a scris, pentru a împărtăși experiențele sale mistice, dar în momentul în care ea scria, ea era scriitoare, făcea frumoasă literatură simbolică. Sfântul Jean de la Croix și el scria: era un poet.

Bensky: Pascal a scris.

Ionesco: Pascal a scris, dar nu știu dacă Pascal era mistic, sau religios. Sfântul François d'Assise era un mistic, dar Pascal, nu știu dacă era teolog, religios...

Bensky: El a încercat totuși să scrie despre noaptea de revelație, pe care o găsim la începutul cărții *Pensées*.

Ionesco: Da, așa este.

Bensky: Și Milosz a scris. Eră el mistic?

Ionesco: Nu-l prea cunosc pe Milosz; autorul lituanian, nu-i așa?

Bensky: Da, autorul cărții *Ars Magna*.

Ionesco: Cred că Milosz era considerat ca un inițiat, ceea ce nu este deloc același lucru.

Bensky: Puteți cumva să clarificați? Eu mă întreb dacă exista un raport interesant între misticism și teatru, un raport care poate să vă atingă personal, sau dacă vă simțiți complet străin acestui gen de preocupări. Credeți că inuțiile dvs. de ordin metafizic ar putea fi iluminate astfel, or e vorba despre o falsă pistă?

Ionesco: Nu știu; dvs. trebuie s-o spuneți. Este evident că această realitate pe care noi o trăim, pe care credem că o trăim, și care este tot timpul redusă la neant, care dispare nu știu unde, ei bine, evident această realitate nu mă mulțumește deși încerc să mă mulțumesc cu ea,



În 1956

să mă bucur de ea, să mă hrănesc cu ea. Dar eu nu găsesc esențialul, mă aflu întotdeauna în căutarea a ceva, și nu știu în ce constă acest ceva căutat. În orice caz, ceea ce se află aici, ceea ce mă înconjoară, nu mă poate mulțumi, pentru simplul motiv că toate acestea vor dispărea, și eu sunt în căutarea imuabilului, a eternului, adică a sacralului.

Bensky: Deci, voința de a parveni la ceva inaccesibil...

Ionesco: Pentru mine, cei care au trăit unele momente de iluminare pot supraviețui, pentru că își amintesc aceste momente de iluminare.

Bensky: Arta poate fi ea un răspuns la căutarea mistică? Pentru scriitor?

Ionesco: Am impresia că este un surrogat, un ersatz.

Bensky: Totuși nu este tot ce avem, în lipsă de altceva?

Ionesco: Ba da.

Bensky: Parnasienii au crezut că au găsit în domeniul artistic un fel de răspuns. Dvs. nu vă situați deci într-o atitudine parnasiană.

Ionesco: Nu. Era o atitudine estetică, ea nu mă interesează, e insuficientă; cum este insuficient orice răspuns politic la această chestiune. Ceea ce este cel mai prezent în tot ce am scris, în piesele mele de teatru, este absența... lui Dumnezeu... Dar este o absență... un sentiment de absență mai degrabă... da, absent...

Roger Bensky

Paris, 26 august 1976

În românește de

prof. dr. Aurelia Roman

Nota traducătorului:

În volumul *Le Masque foudroyé*, interviu și urmat de o scrisoare a lui Ionesco scrisă la 14 octombrie (deci după aproape două luni, cât a luat descifrarea celor peste 25 de pagini de text), în care el mulțumește pentru transcriere:

“Cu plăcere citesc transcrierea convorbirii noastre de pe bandă magnetică. Nu-s întotdeauna mulțumit de ceea ce am spus, poate n’ar fi trebuit să spun unele lucruri sau să le formulez în mod diferit. Eu nu sunt niciodată satisfăcut, când recitesc transcrierile de interviuri.

Sper că acest interviu îi va interesa pe cititorii mei americani...”

Și apoi adăugat de mână: “Voi fi la New York University începând de la 9 noiembrie. Aș vrea mult să vă văd.”

Și, într-adevăr, Ionesco a venit la Washington în jurul aniversării sale de 67 de ani, însoțit de soția sa, Rodica. L-am cunoscut atunci personal. Am luat dejunul împreună la hotelul din Georgetown “The Three Georges” și discursul *Pentru ce scriu* pronunțat atunci la Universitatea Georgetown pare a fi continuat această discuție...



În 1969, în Statele Unite

FONDUL ȘI MASCA

POLARIZAREA firii lăuntrice, tensiunea, greu de ținut în cumpănă, dintre fond și mască au fost dintotdeauna preocupările de predilecție intimă ale personalității lui Tudor Vianu. Henri Zalis, care i-a editat în 1970 corespondența, vorbește în prefață de un „fond tumultuos și distins“, escamotat printr-o ținută glacială, studiată, decantată spre aulic în urma unei „dureroase conversiuni a poetului care hotărăște să-și reprime darurile“. Numeroase scrisori din volum stau mărturie în privința faptului că Vianu și-a „construit“ cu bună știință efigia distantă, profesorală cu care a rămas în memoria urmașilor. Astfel, „am un fond intim complex și capricios“ - îi scrie Tudor Vianu din Carmen Sylva prietenului său Marcel Romanescu (26 iulie 1916) -, pentru ca, peste numai o pagină, să adauge: „Dezordinea e mediul marilor reacțiuni interioare. Cele mai reușite dintre poeziile mele, cele mai echilibrate, au răsărit pe buzele răscolite ale dezordinelor nocturne.“ Fervoarea lascivă a nopții - unde poetul Vianu se întilnește, de bună seamă, cu nietzscheanismul expansiv al unui alt foarte bun prieten, Ion Barbu - e însă conștient reprimată, abandonată în scrierile științifice. Prețul acestei decantări a idealului de zgură îl reprezintă - cum autorul de nenumărate ori o spune - pragul tumultuos al suferinței, care precede, asemenea unei mortificări echivalente cu o inițiere în echilibru, în neutral, orice pagină erudită sau didactică așternută pe hîrtie. „Poate că sînt așa de dezgustat - îi scrie Vianu lui Ion Marin Sadoveanu la 14 august 1924 - pentru că sufăr enorm în munca la care mă aplic acum. Și de data aceasta va trebui să mă reduc la o seacă lucrare didactică (...) Cît timp nu voi fi ajuns să lucrez numai pentru mine, iar nu și pentru alții, nu voi putea fi mulțumit. Căci este în mine o turbată nevoie de totalitate, un eroism exacerbant, un apel tragic. Între acestea trebuie să fac lucruri impersonale, cuvinčioase și mediocre pentru știința universitară.“

Documentul memorabil al acestei stări corozive de clivaj interior îl reprezintă, fără îndoială, scrisoarea adresată de la Tübingen lui Ion Barbu în seara zilei de 9 iulie 1922. „Așteptând [*clipa de armonie lăuntrică* - *n.m. Șt.B.*], am trăit - notează aici Tudor Vianu - între visul meu de ocnă, de muncitor de noapte, luptînd cu lenea, cu frivolitatea, cu inerția spiritului, tipînd uneori înăbușit de durere și de oboseală, și între evadările mele sumbre în nereguli grave... Și anii s-au lungit și s-au adunat și nu știu cînd o să termin și cînd voi putea conta pe o armonie statornică și dacă voi mai putea să mă bucur vreodată, dacă mai este vreo speranță să mă curăț vreodată, dacă nu cumva mi-am încheiat aici viața... Aș vrea să spun lucrurile astea tare, să le strig. Sînt singur. Sînt nenorocit și condamnat. Niciodată n-am simțit plăcerea să trăiesc. Am păcătuit mereu prin mohoreală. Aș vrea să pot blestema pe cineva. Totul este vinovat. Rădăcinile sînt putrede.“

Cîteva consecințe se desprind cu claritate din felul în care Vianu continuă, după numai cîteva rînduri mai încolo, această imundă plonjare în abis. Încătușată pe moment în neputință, energia faptei intelectuale e singura care îl poate desprinde pe exilat din inerția marasmu-

lui sufletesc de moment și tristețea inerentă a distanței care-l separă de ai săi: „Vezi de răspunde-mi - îl somează el pe Ion Barbu -, spune-mi că lucrezi, că nu te mai frămînti, că te cauți. Dacă nu învingi în viață, ești un ticalos. Aplecarea drapelului n-are niciodată nici o scuză. Trebuie să învingi toate tristețile. Trebuie să te înalți pînă la melancolie.“ Ca o consecință, studiul serios, aplicat, erudit e înzestrat aici cu o funcție de exorcizare.

Sub aspectul economiei existențiale, Vianu face întotdeauna o netă distincție între artă (poezie în speță) și scrisul scolastic, erudit, științific, privilegiindu-l pe acesta din urmă. Artă e duală, îi aduce aminte de materie, substanță opacă, impură. „...în definitiv... - se întreabă el în aceeași scrisoare către Marcel Romanescu, din 26 iulie 1916 -, prin ce valorează poezia dacă nu prin puțința de a substitui concretului, adeseori trivial, prototipul acestui concret sau acest concret idealizat, dar în perpetuă comuniune cu acel pe care îl cunoaștem? Și ce este poezia, dacă nu ilustrarea idealului prin real. Realul, deci, este în poezie postamentul și izvorul idealului? Pierzi contactul cu concretul, respirația oricît de puternică ar fi, apare factice.“ Dimpotrivă, scrisul științific, erudit e în primul rînd tehnică: nobilă punere în categorii a idealului, katharsis trudnic, menit să șlefuiască pînă la răceala suprafeței perfecte un diamant ale cărei asperități fuseseră, de fapt, deja înlăturate. E suficient, din acest punct de vedere, ca Vianu să citească ceva: simplul gest de complicitate cu textul scris îl ridică deasupra suferinței opace, mîntuindu-l de neliniști: „Ce măreție! - îi scrie el lui Simon Bayer (5 noiembrie 1916) despre revelația interioară pe care o are parcurgînd febril romanul *Jean Cristophe* al lui Romain Rolland. - Sînt copleșit. Nu credeam vreodată ca fondul meu de mizerie, de nemulțumire, de obidă, să fie capabil a trăi clipe de o asemenea expansiune, de o asemenea luminozitate, atît de ferice. Glasul mi se taie. Mă întreb ce să fac? Să plîng, să cînt... Sînt copleșit.“

S-A SPUS adesea că opțiunea pentru echilibru pentru glacialitate reprezintă consecința directă a predilecției dintotdeauna a lui Tudor Vianu către clasicitate, serenitate descoperită prin muncă, în contrapartidă cu romantismul avînturilor din tinerețe. „Înainte de a deveni natură - scrie în acest sens Mircea Martin în prefața la ediția din 1975 a *Idealului clasic al omului* -, clasicismul este pentru Tudor Vianu pasionată opțiune. O natură modelată prin cultură (am crede), dacă precocitatea însăși a opțiunii n-ar putea fi considerată ca simptom al unei înclinații naturale.“

Diagnosticul e destul de dificil de pus, fiindcă e influențat de timpul care s-a scurs și de sedimentarea în conștiința publică a unui *alt Vianu* decît cel pe care-l anunță, cu ezitări stilistice semnificative, începuturile. E simptomatic, de pildă, că într-unul din primele texte pe care Vianu le publică, în anul 1916, în revista *Lumea nouă* (*Kalokagathia*), tînarul erudit împarte universul în două „tabere“ stilistice distincte, opozitive, clasicul, apolinicul căzînd în afara cercului său electiv: „Nouă ne trebuie

prăbușiri de munți, revărsări de lavă, larmă nebună de trompcte - lor, infiorarea mării, veninul unei albine, melodia simplă a cîntăreței de flaut.“ Fervoarea empedocliană a primei jumătăți a opoziției citate mai sus, orgia dionisiacă pe care o întrevădem dezvoltîndu-se extatic printre rînduri indică fără puțința de a ne înșela efigia spirituală sub care își concepe Vianu primii pași în cultură: Nietzsche, idol împărtășit și de bunul său prieten, Ion Barbu, aflat și el, la începuturi, sub aceeași zodie.

Nietzsche e, de altfel, am putea spune, o obsesie pentru Tudor Vianu. Textul de față își propune să sugereze și faptul că e o obsesie refulată. Vianu a fost fascinat, și totodată s-a temut de Nietzsche, în care a recunoscut tocmai viltoarea căreia personalitatea sa nu dorea să-i cedeze. Fondul sufletesc originar al lui Vianu e nietzschean: tulbure, extatic, mistuitor, risipit în suferință. Pe de altă parte, pentru omul prudent care dorea cu tot dinadinsul edificarea unei cariere, Nietzsche a devenit și un *anti-model* lăuntric - planul de reper al unei distanțări funcționale, tehnice, necesare.

Anii petrecuți de către Tudor Vianu în Germania, în vederea pregătirii și susținerii lucrării de doctorat, au jucat un rol precumpănitor în articularea delimitării de Nietzsche. Germania se găsea, pe vremea respectivă, în toiul unei rearanjări de amploare a palierelor sociale, degenerescența moralei aristocratice prusace, făcute responsabile pentru eșecurile din primul război mondial, fiind compensată, persuasiv, prin creditul acordat păturilor inferioare, gregare, biologic mai bine pregătite pentru a susține revirimentul de ansamblu al țării. Germania se afla, deci, în procesul ireversibil al creditării *naturalului* în detrimentul *culturalului* (perspectivă inversă convingerilor profunde ale lui Vianu!), și care va avea drept punct extrem de sosire isteria brună de mai tîrziu a acoliților lui Hitler.

Oricum, aici Vianu e fără echivoc în privința sentimentelor sale. „Să știi însă - îi scrie el lui Simon Bayer la 19 septembrie 1922 - că Berlinul nu o să-ți placă niți ție, după cum mie mi-a displicut violent. E parvenit, și n-are nici o amenitate, afectează genul «fin de siècle» și poartă cu toate acestea cisme de iuft.“ Dar e, pentru Vianu, spațiul care îi îngăduie să-și decanteze opțiunile, spațiu terapeutic aproape, fiindcă aici descoperă el „dușmanul său intern“ și eroismul tehnic, catharctic al obligației de a-l înfringe. Un pasaj din aceeași scrisoare către Simon Bayer se poate psihanaliza, într-atît de pregnantă sînt sugestiile pe care le conține: „Cînd am plecat nu știam bine cum s-o scot la capăt - îi scrie prietenului său exilatul de moment din Germania -, astăzi stau pe aci relativ liniștit. Dacă n-ar fi germenul de sălbaticie din mine, *nișcarea negativă a sentimentului*, căderea grea la fund - am ajuns să înțeleg: caracterul suferînd al naturii mele - oh, de cîteori ar trebui să mă felicitez! Cine știe - cine știe! poate că odată voi înceta *dușmănia cu mine*, poate că vor veni și alte timpuri.“ (Sublinierile îmi aparțin - Șt.B.)

În realitate, în sufletul lui Tudor Vianu se dă o luptă între atemporalul izbăvitor al clasicității - spațiu al Operei, al Scrisului, concepute, amîndouă, într-o claritate aflată dincolo de bariere tempo-

rale - și repulsia pentru degradarea în care intrase tot ceea ce ține de timpul concret, imediat - și în primul rînd de istorie. Vestile care îi soseau din țară nu erau nici ele făcute să-l liniștească. Simon Bayer îi scrie din țară despre exacerbarea antisemitismului popular, ostilitate de masă pe care Puterea se străduia, abil, s-o transforme în ideologie. „Ce să zic - îi răspunde Vianu la 16 iulie 1923 -. Sînt trist. E ca și cum aș fi suferit o trădare în idealurile mele. Și mă gîndesc că așa trebuie să fie și pentru tine, dragul meu Bayer. În seninătatea morală în care știu că trăiești, agitația «gorilei» trebuie să fi semănat cu o surpriză, cu un atac pe la spate. Mă întreb însă mereu cine va fi compunînd «massa» asta? Nu pot să o reconstitui precis din cită omenire cunosc eu în țara românească. Ce funduri mlaștinoase de barbarie au aruncat-o la suprafață? Ce descompuneri au provocat această vermină? Îmi arde inima să mă regăsesc din nou printre toți prietenii mei și să mă conving că gîndurile bune ale tinereții noastre n-au pierit. Ar fi altfel, în adevăr, o tristețe de moarte dacă am ști că în țara românească «sufletul» nu mai are drepturi de cetate. Nu se poate ca în cei care au venit după noi să nu existe oameni care ne seamănă - și numai asta mă mîngie.“

EDETAȘAREA, pregătită din timp, de generația crescută în spiritul lui Nae Ionescu: M. Eliade, Cioran... Întors în țară, Vianu își va clădi - din cărți, carieră universitară, relații sociale foarte atent orchestrate - o redută: spațiul închis, bine protejat, al unei opere de durată, sustrase vicisitudinilor timpului. Cel mai dur în aprecierea acestei recluziuni e E. Lovinescu (citatul e din *Istoria literaturii române contemporane; Evoluția criticii literare*): „Înzestrat cu atîtea însușiri temeinice, d-lui Tudor Vianu îi lipsește doar una singură, dar esențială: vocațiunea, prin care înțelegem jertfa de sine voios consimțită unei chemări irezistibile, care trece peste orice riscuri, fără alt scop decît de a se realiza pe sine. Vocațiunea, desigur, nu se comandă: e un imperativ al personalității; vocațiunea d-lui Vianu pare a fi însă alta, - a carierei didactice: de aici respectul autorității stabile, refugiul în abstracțiuni odihnitoare, prudența excesivă, într-un cuvînt, ceea ce se numește [...] abdicarea de la inițiativa critică. O spunem aceasta cu o durere cu atît mai sinceră cu cît avem convingerea că necesitatea unei cariere mediocre a asasinat în d. Vianu un critic literar; cum țara noastră, care a avut mii de profesori universitari selectați în mare parte după criteriul obedienței, al colachiei, și al spiritului gregar, n-a avut în cursul a o sută de ani decît cîțiva critici selectați numai după meritul lor personal, pierderea suferită e cu mult mai reală decît cîștigul eventual.“

Profund nedrept, pătruns de resentimentul adînc al omului ținut mereu la pragul universității, textul acesta îl nedreptățește cu certitudine pe Tudor Vianu. Dar ecoul lui se prelungește în viitor, mult după 1947, sugerînd că, din perspectiva aprecierii corecte a timpului concret, istoric, erudiția poate fi, cîteodată, un eufemism participativ pentru evaziune...

Ștefan Borbély

ÎN ROLUL

POATE m-am machiat prea tare. Un ochi a ieșit albastru iar celălalt ușor portocaliu. Gura, în schimb, li s-a părut tuturor o capodoperă. Am făcut-o neagră. Nici nu se mai distinge din barba lui Mihai Viteazul pe care mi-au dat-o de la recuzită, alta nu era. Când s-au aprins luminile a venit regizorul, puțin răcit, s-a așezat pe un scaun paradit, undeva în sală, în sală nu mai era nimeni, însă era frumos, și am început să-l jucăm pe Iisus. Eu eram Iisus, deoarece am vîrsta care trebuie, tenul măsliniu și un aer blind. Aerul a încercat să mi-l accentueze frizerul, cu foarfeca, aranjîndu-mi perciunii. În timpul operației mi-a ciupit urechea dreaptă. A fost deosebit de dureros. Am suportat fără să crînesc, pentru că mi-am ales de mic cariera de artist. E adevărat că uneori plîng dimineața la Bunny Bugs. Ca și la *Arta fugii*, cînd intră oboiul. Și intră aproape mereu, în special pe mișcările lente, înfășurîndu-le-n spirală și sugerîndu-ți nu pricep de ce cîmpii cu flori, margarete, albe, delicate, pe care le culeg țigani, le împletesc în cununițe și le vînd a doua zi în piață cu un zîmbet perfid. Acum mi-am lăsat părul lung, așa cum îl purta Iisus, mai ales în tinerețe, și mi-am luat o mină profund religioasă. Cînd apar pe stradă, toată lumea mă salută cu cîte o plecăciune adîncă. Unora le cade palăria din cap și eu le-o ridic. Atunci cînd execută plecăciunile în intersecție, oamenii își riscă viața, sînt mașini care dau peste ei sau, în cel mai fericit caz, le trec pe deasupra scrijelindu-le șira spinării cu axul cardanic, accident în urma căruia unii rămîn bilbliți. Eu continuu să le ridic pălăriile împrăstiate pe carosabil, le răspund la salut printr-o imperceptibilă înclinare a capului, trec pe roșu și mă îmbrac într-un balonzaid alb, fără guler. Se pare că lucrurile astea impresionează. Regizorul mi-a spus că o interpretare mai mizerabilă ca a mea n-a vzut în viața lui. Totuși mă ajută să intru în pielea personajului pînă la pierderea cunoștinței. E un personaj atît de simplu încît am fost nevoit să citesc vreo trei cărți despre el, să studiez icoane, să mă duc la ședințe, la biserică etc. Repet mult, în fața oglinzii încastrate în ușa șifonierului, așa cum am auzit că fac marii actori, nu am probleme cu textul, am probleme cu mimica, faciesul meu fiind incredibil de imobil. Cu eforturi uriașe mă încrunt, rid, mă întristez, sufăr, mă dau cu cremă pe obraji, Niveea, cad pe gînduri, suspin, acuz, mă înfurii, urlu, bat cu pumnii în masă, în scriin, în pereți, în ușă, sparg farfuriile, ori intru în cea mai neagră deznădejde, ducîndu-mi antebrațul drept la frunte, așa cum m-a găsit într-o simbătă instalatorul telefonului și nu mi l-a mai instalat. Am văzut filmele lui Zefirelli și Scorsese - și am înțeles foarte bine ideea celui din urmă de a-și pune protagonistul în stare de criză, exemplificată perfect prin tăvălirile în noroi și prim planuri, era sugestiv, adică sugera epilepsie, prințul Mișkin, sau doar schizofrenie, ca la prințul Mișkin, în sfîrșit, regizorul meu e de modă veche și nici prin gînd nu-i trece să mă silească să fac pe bolnavul, a zis că nu mai pup nici un concediu medical. Și adevărul este că mi-ar fi jenă să mă prefac. Am văzut de nenumărate ori și *Jesus Christ Superstar*, mi-a plăcut muzica, mai ales aria Mariei Magdalena, am învățat pe de rost partitura interpretului principal, numai că eu am o voce de bas iar actorul cînta cu o voce extrem de subțire, un fel de tenor spre soprană, probabil că așa erau indicațiile de platou, viziunea lui sau nu putea altfel. Pînă la urmă am reușit, într-o noapte de februarie pe la ora două, să cînt foarte subțire, acompaniindu-mă la oale.

Asta deoarece pianina am vîndut-o, avea placa de bronz crăpată și prea puține clape negre. Cele albe erau toate. M-au calmat vecinii, prietenoși, cu ajutorul unor cetățeni îmbrăcați impecabil, buni cunoscători de muzică, care m-au condus încet spre ambulanța pe bancheta căreia se găsea o cămașă apretată, de forță. Mi-am pus-o singur, era chiar numărul meu. Nu mai țin minte exact cum, dar în cele din urmă am reușit să plec cu ea, și cînd am desfăcut brațele pentru intrarea în scenă s-a desfăcut la cusături. Odată, într-o circumstață ce avea umbreluțe cu dungi roșii, tot repetînd scena cu vinul am băut atît de mult încît am căzut pe spate într-o poziție interesantă, cu scaun și față de masă cu tot. Un domn cu cravată care nu juca în film m-a ajutat să mă ridic. I-am mulțumit, m-am ridicat, și drept răsplată i-am dăruit walkmanul, un Panasonic cu egalizator. Domnul mi-a mulțumit și el și a plecat cu Panasonicul, de teamă să nu mă recunoască. Însă mă recunoscuse. Era și normal, pe platoul de filmare am mereu probleme, care ajung să fie repede cunoscute în tot orașul. Și am probleme pentru că aici apar de la primele ore ale dimineții, cînd eu n-am sosit încă, regizori ratați, actrițe isterice, scenariști... (Nu am sosit încă, fiindcă pe lîngă repetiții, acasă trebuie să fac și curat, să inventez noi rețete de mîncare, să aduc îmbunătățiri unor replici, confruntîndu-le cu Evangheliile, să repar clantele, să fac sport. Mă antrenez zilnic, de pildă, să-mi țin respirația cît mai mult sub apă, în chiuvetă. Recordul este de două minute și trei secunde. Mai mult nu pot. O fi și din cauza clorului.)... scenariști în căutare de replică, nu-i suferă nimeni, deoarece încearcă să participe cu un entuziasm distructiv la elaborarea filmului, sînt, de regulă, scriitori obscuri ahtiați după glorie sau numai lihnii de foame, schimbă textul intruna, și-l schimbă unul altuia, îl răs-toamnă, îl descompun, îl sicie, unul zice „Lama Sabactani”, altul cică nu, aici vine „Lazăr a-nviaț”, iar un al treilea propune flegmatic, cînd mă vede, să-ncep cu fraza despre Baraba, și cînd să rostesc Baraba trece secretara de platou cu bloc-notesul în mînă și o fustă scurtă, așa că uit, îi privesc coapsele pocnind de sănătate și-ncep să rezolv mici neînțelegeri cu mașiniștii, oamenii de la efecte speciale, cei de la pupitrul de montaj, operatorii mereu nemulțumiți de lumină, nu le e suficientă oriunde s-ar filma, cascadorii, corul, ceilalți actori și, din nou, cu dialoghiștii care taie cabluri, cuvinte, și nu mai pun altele în loc, joi am combinat replicile sugerate de unii dintre ei și cu excepția mea nu a ris nimeni. Aveam totuși un aer inspirat. Inspirat sau nu, aerul îl lasă întotdeauna rece pe producător, el întreabă fără oprire - asta apropo de exercițiile mele de a sta cît mai mult timp în imersie - de ce nu umblu pe apă, păi cum aș putea să umblu pe apă cînd nu e apă, s-a stricat robinetul, a cedat și instalația de la subsol și mecanicul a murit zilele trecute de apă la plămîni, iar eu nu pot să le repar, apoi a venit scena cu Ioan Botezătorul, unde nu numai că nici un actor nu voia să-i taie capul, că era nepotul regizorului, dar nici el nu era de acord să stea, cu toate că episodul fusese dovedit istoric, mîrîind că dovedit sau nu este o porcărie, el ar fi trebuit doar să se scalde - nimeni nu pricepea unde -, să boteze și să-l recunoască pe Iisus, nu m-a recunoscut, altceva refuză să joace, doar nu a acceptat rolul asta pentru a fi decapitat de la prima repetiție, e încă tînăr și are întreaga viață în față, vrea să se însoare, pînă la urmă l-a convins tatăl lui promițîndu-i o motocicletă japoneză, un Suzuki, și i l-au tăiat cu un satir japonez, n-a curs

mult singe, însă imaginea a ieșit splendid. Se vedeau extrem de clar, în cele mai mici detalii, carotida secționată, traheea la fel, o vertebră cervicală, jugulara dezumflată, ochii dați peste cap și gura strîmbată într-un rictus oribil, mai mult nu poți pretinde de la o scenă de epocă. Apa Iordanului s-a pus la montaj, în aer liber s-a filmat Dimbovița, dincolo de văturelele careia se zăreau la un moment dat Piața Unirii și Banca Religiilor.

DUPĂ asta venea biciuirea mea. N-o meritam. M-am bărbierit în zorii zilei și m-am lăsat biciuit. Nu mai țin minte decît faptul că la un moment dat, probabil cînd eram mai în rol, reflectorul din stînga a făcut explozie, pe urmă o ceață deasă mi s-a așternut pe chiasma optică. Nememicul de figurant care făcea pe călăul, deși îi dădusem suficient de mulți bani ca să nu lovească prea tare, adică în nici un caz conform scenariului unde scria „din toate puterile”, nu numai că a lovit din toate puterile, ci a dat cu ură, reușind să-mi sfîrtece spinarea de treizeci și trei de ori, cum nu e nici măcar în Biblie. Dar va fi de-acum înainte, dacă iese filmul. Mi-au rămas rani pe spate, cînd mă culc parc-aș sta pe gratii încinse, ca Gheorghe Doja, imi ia carnea foc, îndur stringînd din dinți, un actor trebuie să endure. De Niro, cît e el de mare, a făcut pe taximetristul timp de șase luni pentru a juca într-un film de duzină, l-a studiat ani de zile pe Lucifer ca să-l interpreteze nici zece minute în *Angel Heart*. Marlene Dietrich a consimțit să i se scoată toate maselele doar pentru a căpăta o umbră sub pomeți, plină de mister, Greta Garbo a suportat chinul de-a purta pantofi în filme, cu toate că nu i s-a potrivit vreodată vreo pereche, avea etichetele picioarelor enorme, plate, calul unei căpetenii romane s-a lăsat azvîrlit în prăpastie în toiul unei bătălii cu dacia, Meryl Streep a cerut să fie stropită cu furtunul, iarna, ca să moară convingător într-un film cu cerșetori, Maia Morgenstern la fel, alții primesc fără veste palme adevărate, cîte unii sînt bolnavi și vin așa pe platouri ori pe scenă, întinși pe țargi, exemple ar putea continua. Eu n-am ajuns la un asemenea nivel. Tot ce fac este să-l interpretez pe Fiul lui Dumnezeu prin cartier. Îi imit pînă în cele mai mici amănunte gesturile. Vorbirea. Simplitatea. Am ajuns atît de simplu încît nici nu-mi mai pot cumpăra piine. Și de cînd mă îmbrac în alb și port ochelari albaștri am băgat de seamă că, încetul cu încetul, lumea chiar a-nceput să mă respecte, nu mai ridic pălării, nu mă mai lasă, respectul înregistrînd un salt spectaculos imediat după ce mi-am luat total rolul în serios și mi-am cumpărat o cruce mică, nu foarte scumpă dar pe care o port aproape toată ziua în spinare, de dimineață pînă spre seară, pe la ora șase, cînd apune soarele și prinde să bată vîntul, ca atunci, nu e grea, deși este din stejar, automobilistii mă clacsonează îndelung, aprind farurile, asta îmi place foarte mult, așa că mă plimb cu crucea peste tot, pînă pe marile bulevarde, mai dificil e cu coroana de spini, că mă dor urechile. Un orelist m-a sfătuit să mi-o pun pe-o sprînceană, adică așa, într-o parte, altfel fac otită. Am și făcut-o pînă la urmă, într-o vineri, și de atunci stau cu vată în urechi, uneori și-n nas, pentru orice eventualitate, vorbesc bitonal și abia mai înțeleg comenzile regizorului, noroc că are portavoce. Merită sacrificiul, pentru că atîtea zîmbete nu mi-au fost adresate niciodată, nici cînd eram copil. Pînă și vînzătoarea de la tutungeria din colț îmi zîmbește și-mi oferă o țigară Carpați pe gratis, vatmanul îmi face loc pe scaunul

de lîngă el, în cabină, mă lasă să mă joc cu clopoțelul, controlorii se fac că nu mă văd, barmanul imi oferă un pahar mic de coniac, tot pe gratis, o dată la trei luni, la cinematograful nu mai cumpăr bilet de mult, pentru că intru pe ușa din spate între spectacole, cu crucea după mine, n-o las nici în întuneric, și mă lăfai în voie, în sală se face gol, nu se așază nimeni în apropierea mea, oftalmologul mi-a cumpărat din banii lui rame de ochelari, din plastic, verzi, de cîteva luni primesc vizitele unor grațioase curtezane de lux, care imi ascultă monologurile, imi găsesc, uneori vin împreună cu mamele lor, sînt la vîrsta mărișului, și unele și altele, au multe necazuri, cine nu are, măcelarul, de pildă, dar imi alege cea mai bună bucăciă de carne, fără pic de os, imi pune deoparte limba, limba cu măsline e mîncarea mea preferată, croitorul imi aduce cîte o jachetă veche pe care nu-mi cere nici un ban, mulți indivizi se oferă să-mi fie impresari sau cel puțin valeți, pînă și scenariștii se poartă draguț, imi fac cu ochiul, imi cer părerea, e drept că nu țin cont de ea, însă mi-o cer, asistentul de regie imi murmură cu ochii dați peste cap că interpretarea mea e genială, păcat că nu am voce, cînt prea subțire, țigani nu-mi mai sparg gemulețul de la cutia de scrisori, foștii colegi de liceu mă bat pe umăr, imi adresează cîte o vorbă bună, ce-o fi cu ei, e drept că în urmă cu două luni am cîștigat trei mii-iarde la loterie, dar asta nu înseamnă nimic, eu nu fac altceva decît să încerc să-mi joc cît mai bine rolul, în piesă ori în film, pentru că nu mai e clar ce este, în orice caz și o piesă de teatru ar fi binevenită, și dacă devine și ea neclară, poate scriu o carte. Mi-au crescut sprîncenele, barba, ochii, care au căpătat o formă bizară și o culoare aparte, albastru mangal, veche, ca acum două mii de ani, cum imi spune vecinul meu de palier, care-i polițist și știe. Mai demult a fost și milițian, mă privește așadar lung, întrebîndu-mă, cînd vin seara tîrziu acasă, de ce am în prezent ochii albaștri. Nu-i pot răspunde din păcate nimic, pentru că nu e cinefil. Ieri, îndreptîndu-mă spre studio (studioul se transformă mereu, a devenit foarte mare, încap în el cu ușurință cinci mii de oameni, pentru scena cu peștii și piinea), am salvat un pisoi de la moarte. Stăpîna îl aruncase în canal, eu l-am scos, l-am luat în palme, l-am mîngîiat și-n cele din urmă a început să scheaune subțire, ca orice nou-născut, cred că de bucurie. După zece secunde m-a mușcat. L-am așezat încet pe refugiul tramvaiului 42, cu un sentiment de profundă mulțumire. Sentiment anulat puțin mai tîrziu de Fecioara Maria, atunci cînd mi-a spus, aranjîndu-și vestmîntul negru, că durerea pe care se presupune că mi-o produc cuiele înfipte-n palme ar trebui s-o încerc în realitate, fiindcă așa cum o interpretez eu nu păcălește pe nimeni. Asta m-a pus pe gînduri.

SĂPTAMÎNA trecută am filmat cîteva scene undeva pe litoral, pentru că numai aici se găsește nisip. Din cauza unui soi de viermi de apă, cu aripi, a fost greu să intrăm în mare, ciupeau. Turistii au jucat un rol neașteptat pentru noi, fiindcă aveau exact mina ce-i trebuia regizorului, toți nervoși, toți vrînd cîte ceva, mulți bolnavi, diareici, deci nu puteau fi decît extrem de expresivi, operatorul le-a înregistrat pe peliculă chipurile înnegrite, le va folosi la scenele de masă. Seara a urmat cina cea de taină, care n-a ieșit bine din cauza lui Iuda. A doua zi am schimbat la perfecție, din primul foc, cei doi pești și cele cinci piine într-un număr infinit - exersasem mult acasă. Nu numai

LUI IISUS

că nu se vede trucajul, dar nici nu există, totu-i să joci firese, dovadă fiind faptul că, după ce un figurant fără talent a dezvăluit mulțimii ce scenă pregăteam, s-a format o coadă imensă pe plajă, erau peste cinci mii. Maria Magdalena e foarte frumoasă. Am privit-o intrînd în valuri, imună la viermi, și o privesc și acum, în cabina ei. E îmbrăcată cu un gust îndoielnic, pentru după-amiază, poartă citeva bijuterii și s-a machiat subtil. Își face ultimele retușuri ale pieptănăturii în fața oglinzii. Se privește cu atenție, din față, din profil, din trei sferturi, țuguie buzele, își ridică părul, îl lasă să cadă, părul cade, complet, rămîne cheală, culege de pe mocheta o șuviță, o înfășoară gînditoare pe degetul arătător, o desfășoară, îi încearcă rezistența, trage cu putere de ea, o rupe, o aruncă scirbită, sughite, plînge în hohote, apoi se rujează cu Superb nr. 22. Din zece în zece secunde strigă ascuțit: Fortunata! Cadrele din grădina Ghetsimani au fost luate în parcul I.O.R. Se vede și vaporășul Mugurel, transformat în restaurant trei stele. Scena cea mai complicată este azi cea cu orbul, mai ales că istoricul consultant susține că în realitate au fost doi orbi și dacă nu în realitate, oricum după Ioan. S-a ales pînă la urmă unul prin concurs, celălalt a rămas pentru altă dată, și m-am trezit față-n față cu fericitul cîștigător, orb ca noaptea, în timp ce girafa se legăna deasupra noastră. S-au tras cel puțin douăzeci de duble, nu eram deloc naturali, nici eu nici el, nu gaseam tonul, iar cînd îl gaseam uitam replicile. În final s-a hotărît s-o lăsăm pe a doua zi. A doua zi îl vindec pe orb de la prima încercare, la fel fac cu ceilalți, surdul, mutul, leprosul, femeia cu pierderi de singe, mulțimea e uluită, Lazăr iese vesel din cavou, Maria Magdalena folosește cu parcimonie mirtul, încerc s-o invit în oraș, mă refuză, îl refuză și pe producător și se duce tăcută în cabina ei de unde o auzim din nou strigînd ritmic: Fortunata! Cînd mă întorc acasă nu mai găsesc pisoiul pe refugiu. Privesc cerul. În apartament încetez să mai privesc cerul, în parte și pentru că pe fereastră nu se vede decît curtea interioară, și mă apuc să citesc o carte despre minuni și vindecări neobișnuite.

TOTUL a pornit de la fetița unei vecine de la patru. Are o mină uscată, dreaptă, complet impotentă motor, a rămas așa în urma unui accident de echitație. Și e surdă ca un șarpe. Maică-sa aude bine, își ține de obicei minile împreunate la piept, și are niște sini de cauciuc. Am început să mă joc cu fetița din plictiseală, din singurătate, n-are importanță, din curiozitate. În primele zile nu înțelegea nimic, așa că mă exprimam prin dans. Dansam ore în șir, după planurile lui Bêjart. Pe urmă, cu păpușile, cu ursulețul, ne-am apropiat tot mai mult unul de celălalt. Fetița avea tenie. Într-o zi i-am explicat - cum am făcut, ce gesturi am folosit, de unde mi-a venit nu știu - *Musikalisches Opfer*, sugerîndu-i să se așeze la pian fără teamă, să aibă grijă doar să nu apese prea tare pe pedale, mecanismul era stricat, cedase o pirghie. Și nici nu era nevoie de pedale. M-a privit cu ochii ei mari, violeți, strălucitori, apoi s-a îndreptat spre taburet, s-a așezat și a executat fără greș *Canones diversi super thema regium*, încheind cu *Fuga canonica in epidiapente*, care m-a dat gata. Ne-am despărțit, de atunci ne trimitem bezele pe scară, maică-sa mi-a povestit ce minune făcuseră chirurgii și un orelist cînd nu era ea acasă, sinii i se înălțaseră parcă și mai mult, de fericire, am întrebat-o în glumă dacă nu vrea s-o ajut prin apartament, să

mătur, de exemplu, că la asta mă pricep, ea a priceput însă mai repede și mi-a spus că nu. Poate și pentru faptul că port ochelari.

AURMAT istoria cu bătrîna paralizată, ținută în fața televizorului, fără puțință de scăpare și de atîta timp încît și uitase de sine. Era terorizată. Trebuia să suporte întreg programul, nu putea schimba pe alt canal, nu putea închide aparatul și nici opri sonorul iar lumina nu se mai întrerupea ca altădată, așa că auzea și vedea tot, cultura în lume, chinezi ciopîrțiți aruncați în canale, înfundîndu-le, avioanele țării furate de un director, seriale nesfîrșite din care nu mai înțelegea nimic, președintele republicii mișcîndu-se ca o balerină, zvicnind din umăr, zîmbind larg, arătîndu-și omușorul, nasul președintelui în prim plan, președintele partidului de guvernămînt făcîndu-se tot mai gras de la emisiune la emisiune, negînd că ar fura case ori c-ar fi dereglat sexual, cu o guriță feminină, micuță, cît o cireasă îngropată-n barbie, el asculta Wagner stînd cu picioarele în țarină, în timpul liber, e un admirator al Nibelungilor, nu poate fi homosexual, oameni agitîndu-se, plante, concurs de stat pe stilp, tango, istorie, libertate, tampax, demnitate națională, curse de automobile, hamsteri care vorbesc, un OZN adevărat sperînd plutonierul, pe domn' Marian, Satana, domn' Marian, unde sînteți, a strigat paznicul, din șant, întrebări, închisori, operații pe creier, agenți secreți în direct, mascați, gunoaie, țigani printre ruine, documentare științifice cu ovule, biserici, preoți, filmul cu Iisus prescurtat, filme artistice în care se taie degetele oamenilor, cu crocodili, cyborgi, cetățeni elefant și nemuritori, coreeni, împușcături, salarii mici, bani, nimeni n-are, Mercedesuri, rinofug și pilule contra cancerului garantate, în Congo, pase magnetice, vrăjitori, bătălii în parlament, expoziția de libelule de la Frankfurt, voluptățile femeilor maritate, copii, mulți, drepturile omului, bombe lacrimogene, bombe incendiare, sfîrșitul literaturii cu cheie, *deci*, cum se votează, de ce se pleacă în SUA, emigranții, Dacia secretă la prînz, Burebista resuscitat, cu căciulă, un ministru horror al sănătății aruncînd cu ace în cameraman, holeră, mitinguri, divorțuri. Socrate, guvernul vinde flota, se prăbușesc elicoptere, lumea vorbește greu, în maximum o sută de cuvinte și alea cu accentul pus greșit, arabii poartă ciorapi de damă pe față, damele nu, anchete despre sex, alegeri, lanuri de secară unde nimeni nu mai stă de veghe, societatea de prietenie româno-chineză PANDA, minerul, Pascal și bita gînditoare, furturi, furuncule, investigații, cetățeni boccii, muzică simfonică, rap, metal, new wave, transh, bănci în faliment, jocuri de noroc, testamente, cosmonautul care-a plecat sovietic în jurul pămîntului și s-a întors rus, trebuind să-și schimbe și buletinul, că nu mai locuia la Leningrad acum, locuia la Petersburg, viteza istoriei, cu restricții în comunele și satele patriei, Cernobil, Hiroshima, India, paranormalul, furculițe îndoite, miliardari triști, orfani urîți, emisiuni pentru vîrsta a treia, cu cimitire, pentru părinți, pentru copii, pentru cretini, pentru milionari, la miezul nopții, cu țărani, serate, omoruri, și-a ucis soacra cu bătătorul de șnițele, copilul cu șurubelnița cap cruce și nevasta a aruncat-o în fîntină, era primăvară, olimpiade, inflație, sonde urinare, handicapați cu freză, vindecări miraculoase, insolații, scene de amor pe viu, zodiac, zodia timpilor, mutanți care au apărut printre țințari, nu mai e hîrtie, mașina de prăfuit

cartierul trece pe strazi, sancțiuni guvernului, e liniște, nu se mai verifică averile, mulți intelectuali își manifestă la mese rotunde dorința de a bate apa-n piuă, au piuă, treaba lor, dar de ce să ne-o arate, întreabă moderatorul, că ne-o arată, SF, senatori, lilieci vampiri, scurt metraje despre modă, unde apar și indivizi ce nu vor privatizare, vor pe Venus, pe munte, vor Molière, în ediție princeps, s-o citească la serviciu, la ecarisaj, în pauza dintre două acțiuni, prima constînd în adunarea ciinilor vagabonzi într-un sac de cinepă, rezistent, a doua putîndu-se defini prin doi hingheri care lovesc cu rîngi de samurai sacul plin de ciini, pînza se colorează, apar pete întunecate, roșu-mov-marou, de singe, se pare, de ciine, societatea PANDA se desființează, s-a descoperit viață pe Marte, o bacterie. Douăzeci și patru de ore din douăzeci și patru. Bătrîna horcăia cu ochii holbați, la capătul puterilor. Mi-a spus că face pipi pe ea la telejurnale. M-a chemat s-o ajut, auzise de povestea cu fetița, nu vroia s-o învăț să cînte la pian, ci doar să umble. M-am așezat pe un scăunel și am privit-o. Era într-adevăr foarte în vîrstă, semăna cu o gutuie, ridurile, adînci, secate. Îi brăzdau chipul în toate direcțiile, nu semăna cu o gutuie ci cu un parbriz în care fusese aruncată o piatră. M-am uitat și eu citeva secunde la televizor, era ceva dramatic, cu un om care-și flutura cămașa albă, zicea că-i a lui Hristos, apoi au apărut cîțiva indivizi în costume naționale și s-au apucat să biziie, și am făcut un semn, așa, cu capul. Atunci bătrîna s-a ridicat și a cerut un pahărel cu vișinată din bufet. I l-am adus eu, absorbiți de reportaj vecinii care intraseră împreună cu mine în garsonieră n-au observat nimic. După ce a băut, bătrîna s-a îndreptat cu pași mărunti și repezi spre debara, a luat pisalogul și l-a azvîrlit cu toată puterea în ecran. Apoi a ieșit cu patul. M-am făcut și eu nevăzut. Din ziua aceea o tot zăresc în lift, îmi spune bună ziua și urca la patru. De unde se aude *Ofranda muzicală* la patru miini.

FILMARILE progresează, mi-am cumpărat un giulgiu, crucea de stejar s-a lustruit de-atîta purtat. La fel și repetițiile la piesa de teatru. Într-o seară de iunie am invitat la mine cîțiva actori. Era și Maria Magdalena printre ei. Am dansat cu ea, toată lumea a băut, a mîncat, nu prea mult, cineva mi-a sfîșiat mileurile cu unghiile, unul dintre prieteni a smuls dușul din perete, s-a ris, era cald, pe la zece o invitată s-a aruncat de la balcon. Stau la etajul șase, din fericire n-a căzut pe vreun trecător, ar fi fost un dezastu, femeia are peste nouăzeci de kilograme sau cel puțin atît avusese cu puțin înainte de a plana, se cîntărise pe cîntarul meu Pobeda, mi-am pus balonzaidul, am coborît să văd cum se simte și i-am pus mîna sub cap ca s-o ajut. Și-a revenit imediat și m-a întrebat dacă sînt supărat pe ea. Trăim într-o țară liberă, în democrație, în definitiv fiecare poate face ce vrea. S-a ridicat, a urcat înapoi pe scări, liftul nu mergea, și s-a aruncat din nou de la balcon.

Nici ce am făcut acum, jos în stradă, n-a fost văzut de vreun martor.

Și nici nu pot povesti cuiuă, că nu m-ar crede nimeni.

Nu e un singur om în întreg orașul care să știe adevărul. Deși într-o stație de metrou, la Crîngași, am văzut un afiș nu prea mare, cam de douăzeci pe douăzeci



de centimetri, pe care scria cu roșu Isus Hristos Vindecă Pe 9 septembrie ora 16. În urmă cu aproximativ o lună s-a îmbolnăvit regizorul de cancer. Nevastă-sa l-a ținut pe la o mulțime de doctori, cîțiva i-au luat singe, mulți i-au făcut punctii, alții radiografii, unul a-ncearcă să-i taie un picior, lumea chiar e disperată, un profesor foarte bătrîn a zis că mai are de trăit doar o lună, așa că am venit la spital într-o duminică, l-am rugat să stea liniștit ca să mă pot concentra și i-am pus mîna pe frunte. S-a sculat brusc în capul oaselor și a început să ridă. Joci în continuare extrem de prost, mi-a spus el printre hohote. Dar, mă rog, are efect. Rîdea cu lacrimi.

Ieri, un cațel călcat de o mașină, un Nissan cu dublă tracțiune, mi-a murit în brațe. L-am scărpinat ușor după urechea plină de singe. A rasuflat adînc, de citeva ori, și m-a privit cu ochi umezi, calzi, de om. Inviase.

Poate m-am machiat prea tare. Un ochi a ieșit albastru iar celălalt puțin portocaliu. Am coborît în stradă și am observat din nou, stînd nemișcat la postul lui de observație din fața blocului de vizavi, individul care mă urmărește de citeva zile. După cum e tuns în creștet nu poate fi decît agent secret. Am grăbit pasul și cînd am dat colțul spre bulevard, m-am întîlnit ca în fiecare dimineață cu cerșetorul cărui nu-i dau niciodată nimic. Încerc față de el o antipatie pe care nu mi-o pot explica, poate din pricina bastonului alb pe care-l ține îndreptat în sus cu aroganță. În plus, are și un ușor aer de superioritate, aducîndu-mi aminte de vremea cînd eram copil și mă jucam cu zmeele alea care nu zburau nicaieri, mai mult se țirau, și venea profesorul de lucru manual și călca pe ele. L-am salutat ca de obicei și, dintr-odată, fără nici un motiv, mi-a zîmbit larg. Acum, să-ți zîmbească un orb din senin, la colțul străzii, e, într-un fel, neplăcut. I-am întins un bănuț. A clipit, a deschis ochii, m-a privit amuzat, avea o privire limpede albastru mangal, și m-a întrebat ce mai fac. L-am recunoscut, abia acum, era orbul pe care-l vindecasem în film.

M-am hotărît să mă duc la poliție. Acolo m-au întrebat tot felul de lucruri, insistînd asupra bolilor din copilărie, apoi m-au pus să completez mai multe formule. Le-am completat pînă mi s-a terminat pixul. I-am rugat să-mi dea altul. Nu aveau. Atunci m-am dus să-mi cumpăr. La librărie, spre surprinderea mea, vinzătoarea, o superbă fată blondă de vreo douăzeci de ani, m-a întrebat cu un aer puțin contrariat: Păi, cum, tocmai dumneavoastră care faceți atîtea minuni, nu aveți pix?

IOANA

(fragment din partea I, actul I)

Dedicație

Acest popor, giuvaergiu de moarte
De cînd inima i-a devenit bastardă,
De-orice înalt mai lăuntric să ardă!
Un sînge putred, de înger îl desparte.
Doamne-mbrăcat de sabie, ia-i grăsimea prin lacrimi,
Iarba și piatră grabnic îl vor conține
Dacă nici un Verb nu-i levitează-n patimi,
Dacă nu dezarmează răul său în Bine.
Cînd ochii au nevoie de sprijinirea nudă
A celei din urmă frunze toamnei doică
Omul îngenunche spre o cheie pierdută,
Primăvară dedată perlelor în scoică.
Astfel Franța tremură după locuințele sale
Angelice, durerea îi roade pînă și umbra
Izgonită în hohotul judecății.
Din locuri invizibile scutul se-apropie-n toate,
Dar e un spin ce ne îmbrățișează.
Voi, muzici ale aureolelor de noi legate,
Faceți să se coacă gleznele ologului și ale Grației
În timp ce ne sfărîmă fulgerul
Rază peste rază.

Dămremy. Cortegiul, în frunte cu îngerul, heraldul și preotul, străbate cimitirul. Isabelle ține prunca în brațe.

Heraldul

Amiaza cu înalte meditații
La porțile sălbatice mă-aține.
Acolo zac plîngînd de generații,
Lăuntric al edenicei ruine.
Întind o mînă ce nu are mînă,
Mi-a fost tăiată de un print în fugă
Pe cînd voia în viață să rămînă
Și i-a servit de faclă și de rugă.
Cu mîna asta fumegînd vecie
Trec de atunci prin lume morți și vii
Și din cenușa-i Dumnezeu învie
Tot așteptînd, iubito, să învii.
Pe unde este nobila podoabă,
În diferite raiuri îngropată?
Divinitatea a ascuns în grabă
În mii de stele taina ce se-arată
Numai acelui ce știind să țină
În gîtul său un rug, păsăresc geme
Și din văzduh ia carne pe retină
Și vede cu abluțiuni de geme.
Venii voi, sărbători, fiind copile
Din inocența pragului călcat
Cu frică de pămînt și cer și zile
Citite-n stele care chip ne-au dat.
Vedeți cetatea, porțile adînci,
Pe cînd vorbeam, de nevăzut sculptate
Au fost deși eram gonit pe brînci
De înger și de șarpe către toate.

Îngerul

Din carnea ta mă-arăt, parcă din ornic
Ies rînd pe rînd aceste albe semne
Ale purificării (spre datornic
Sufletul tău) întoarse raiuri demne,
Sfintii purtînd legende-n toiege,
Muzici doar necuprinderi ce te-adună
Ca un izvor de mine să te lege,
Să te răsfrîngă-n cer, soare și lună.
Atunci te vei trezi ușor din patimi
Și pe pămînt vei fi scumpă urzire,
Cu plînsul în mine să te clatini
De-o rugăciune altfel ție fire.

Heraldul

Așa voi face, spaimă te ascultă
Inima de iubire sprijinită.
Urechea îmi aude o copită
De cal înari pat de viață multă.
Pe el fecioara vine zăvorîta
De ochii noștri vechi privind corăbii
În depărtarea inimii; gem săbii
Cu scrîșnetul ce-ar vrea doar să surîdă.
Fată, născută-n țara lîngă ape,
Lumină vieții toată în genunchi
Pe Dumnezeu să ni-l aduci mănunchi
De sălcii și arini și mai aproape.
Răsună veșnic trupul tău pe maluri,
Rîul își umple colții de torente
Și glasurile apei urcă lente
Și iuți în nevăzutul cu portaluri.
Acolo-n satul ce abia mijeste
E-o casă chirpicită cu văzduh
Și doamna Frumuseții vine-n zdrențe
Pe lume ca arsură-n Sfîntul Duh.

Preotul

Pruncul acesta are ceva prea semeț pentru a fi al tău,
Isabelle, ceva de peste noi, ca și cum ar fi fost petiț
De aripi să se odihnească în pîntecul unei muritoare.

Isabelle

Am simțit ca o primejdie de aer,
Un soi de rumoare de pene
Prin ceea ce se petrecea împrejurul meu,
Cînd mi-a ieșit scîncind luminoasă
Din matrice, parcă o înconjurau făclii.
Povara are un nume de bucurie.
Auzi cum îl rostesc mierlele din puternica
Lor facere, iar mărul din fața casei
Deodată a crăpat de roade, l-ai fi crezut un fulger.

A doua femeie

Te îmboldești cu visuri de triumf
Și bine te îmbracă taina
Căci ai mărturisit blîndețe.
Cum atunci să mai fie înfrîngere
Omul ce a văzut că ochii săi
Au de asemenea și celelalte simțuri ca zestre?

Isabelle

Pretutindeni ne veghează pacea.
Să ne plecăm în fața preotului îngînînd
Exorcismul ascuns.
Diavolul umblă încă pe la cîte o poartă
Și mușcă zăvoarele.

Femeile

Să plece de dinaintea astrului
Cel încă din ceruri vinovat.
La ceasul naturii alchimice,

Scufundată-n cristelniță cu apa ușor încălzită,
Prunca e aur pînă la subțiori,
Pînă la umerii unde săvîrșirea
O învață în sine să-și doboare
Inima cu bătăile sale sfărîmătoare.
Astfel se împarte semințelor veșnice.

Isabelle

Vă aduc o mireasă cu trup abia pus pe răsuflet,
Un cearcan de primăvară
Supus mîngîierii și vîndut ca rob
Noptii albe în caliciul de pe altar.

D'ARC

În fața voalului de mătase prin care umblă aroma
Cel rău își face nălucile zob.
Cu un obraz atît de dat cu polenuri
Iubita a intrat pudrată.
Toți au văzut-o, dar am văzut cum piere
Cu forma fumului și din nou a cenușii.

Heraldul

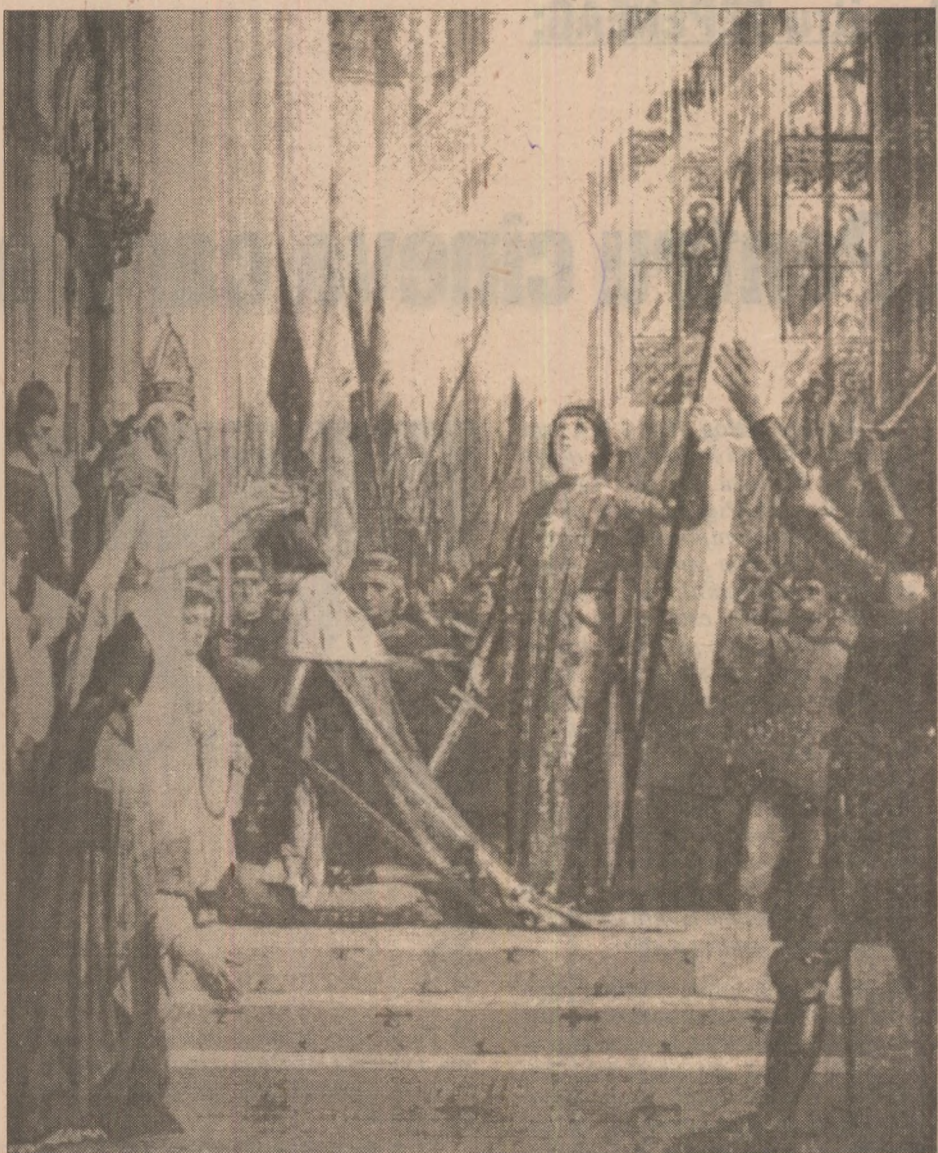
Acesta-i anul, o mie patru sute
Zece, cu aproximație, cu neîntrecute
Drumuri ce, știți bine, se întretaie
Din vremea de sus în cea de jos,
Din vremea de jos în cea de sus.
Acesta-i anul în care s-a născut Ioana
Spre a întineri sabia pe gîtul diavolului.
Pe tatăl ei îl chema Jacquot, pe maică-sa Isabelle,
Poate am mai spus-o, am atîtea în cap,
Vești din ținuturi ce au învățat pe de rost primăvara
Dar și celelalte trei călătorii prin viață ale omului.
În vară a venit poate pe acest pămînt
Duhul mai înger decît îngerii al Ioanei
Și părinții, Jacquot și Isabelle, vecinii și preotul
Au purtat-o în viața de toate zilele
Spre cristelniță. Au străbătut cimitirul,
Casa lor stînd de vorbă de ani și ani
Cu el, lipită fiind ca îmbrățișarea
De crucile care se mișcau din cînd în cînd
Față peste față cu biserica. Da, au purtat-o
Pe Ioana fără aur și argint, numai cu găteli
Cireșilor. Aceștia se jucau
Pe deasupra zidului despărțitor
Cu blîndetea morților, își trimiteau
În gurile lor fructele, iar gurile descărnate
Aruncau sîmburii peste morminte
Și din sîmburi creșteau peste oase alți copaci
Pentru ca pruncului să nu-i lipsească
Hrana săracului și mîna ce știe să se închine
Punîndu-și gura pe talpa învingătoare
De daruri bogate ale aerianelor popoare.

Femeile

Ioana, Ioana,
Înălta luminilor,
Pentru noi cu rana
Vorbește divinilor.
Spune-le ce nume
Să ne dea din Grății.
Arhaice mume,
Veșnici împărații
Să sprijine-n grabă
Oasele pe noi,
Și tu, cea mai roabă
Vieții de apoi.

Preotul

Frumoasă ești cu laur pe obraz
Chemată să rămîi numai cetate.
Pămîntul ca în cer s-a făcut azi
Și arde-n noi cu vrăji neîncetate.
Te voi rosti spre cele patru cornuri
Ce ne-nconjoară dinspre orice jug:
Din sud să vină marea să-și răstoarne
Valul spre toate umbrele ce fug
Dacă-ți întrezăresc venirea-n tropot
Cu oriflame peste ochiul sortii.
Se-ntinde mîna ta și ca un clopot
Din fiecare vis învie morții.
Iar nordul să aducă lîngă tine
Din gheturi o mai aprigă dorință,
Cu mîna peste piept să se încline
În fața ta a stelelor putîntă,



Războinicii să se topească-n forme
De dincolo de lumi ce poți atinge,
Să ia acele năvăliri enorme
De cosmos, rug de nebuloasă minge,
Așa în urma ta să se adune
Clinchet, vacarm și niciodată ștearsă
Din ochii vii liturgica-ți minune
Ce însuși Dumnezeu în piept se varsă.
Să nu uit estul prăvălind mînie
Asupra celor de orgoliu arși,
Cînd Verbul din vecii nu întîrzie
Să clocotească viziuni în pași
De înălțime și de subterană,
De vomătură cu mușcîndă lavă.
Să urce peste marginea umană
A diavolului ca dintr-o suavă
Cupă o băutură otrăvită.
Păcatul să se stingă prin această
Cale a limpezirii, cînd în sită
Peste nisip se-arată-n ceața castă
Aurul ca din el să ia putere
Coroana pe o frunte mai regească
Decît a înfinirii, astfel piere
Răul, parcă visînd, prin propria-i mască.
Față din coaja frumuseții ruptă,
În cerul împlinit ținut de vest
Din care adorația se înfruptă,
Să fii răpită-n sacramental gest.
Popoarele clădesc așa ruine
Cum nu se află nici în minți de zei,
Dar tu apari ca lacrima în mine
Să pot prin ea să-nving orice temei.
Atunci clădesc în piatră țara mîndră,
Teastă de șarpe calc, întors în rai
Pe unde răvășind nu trece-o umbră
Și iar te-ntîmpli cum te înfîmplai.

Isabelle

Părinte, mi-ai făcut inima arcă
Aud prin ea ce nu știam să-aud,
Aș crede că e îngerul și-ncearcă
Să bată-n mine pieptul dulce-crud.

Preotul

O haină de pe ceruri te-a atins
Cu boarea și nimic nu-ți este groază.
În iarbă chiar piciorul tău e nins,
Cenușa celor duși îl priveghează.

„Pentru cineva care scrie în limba română,

Într-un dialog din 1993, am exprimat ideea că în romanele d-stră scrise în franceză (Le Mot sablier, Roman de gare, Pigeon vole), ați redus la minimum mijloacele de expresie, după care n-ar putea urma decât absurdul ininteligibil. Ați spus că această chestiune este «de-o pertinență tulburătoare» pentru d-stră, «e rana oricărui „avangardist” lucid pentru care noul reprezintă o valoare în sine». Ați mai adăugat: «recunosc, sunt ezitant și obosit de literatură. Ideea însăși de literatură o vād sleindu-se în lume». Și totuși v-ați apucat din nou să scrieți în românește. Rezultatul este Hotel Europa publicat în 1996, în română și-apoi în franceză. Revenirea la limba maternă ce-a însemnat pentru d-stră?

Am renunțat la limba română, după cum am mai spus, ca să-l scutesc pe editorul meu de cheltuielile de traducere. E o formulare brutală, dar adevărată. Cărțile mele se vindeau foarte puțin, fiind considerate cărți experimentale, de «avangardă». Am plecat de la Flammarion, ca să-l urmez pe directorul colecției «Textes» unde publicasem deja trei cărți: Paul Otchakovsky-Laurens avea ambiția să-și fondeze propria sa editură. Eram conștient că sunt pentru el o povară. Căci în Occident, dacă e vorba de literatură străină, traducerea reprezintă mai mult de jumătate din costul de producție al unei cărți. În România e nițel altfel... Acolo, traducătorul e foarte prost plătit. Pe când aici, cel mai prost plătit e autorul. Se presupune că el, autorul, se alege măcar cu plăcerea de-a publica, dacă nu chiar cu... gloria! Pe când traducerea e o simplă muncă și trebuie plătită ca oricare altă muncă.

Asta a fost, ca să zic așa, principalul motiv pentru care am renunțat să mai scriu românește. Dar nu singurul. Au mai fost cel puțin încă alte două. În momentul acela, adică la sfârșitul anilor '70, după eșuarea - firească! zic eu acum - a mișării Goma, nici prin cap nu-mi trecea că voi mai apuca, în viață fiind, să fiu publicat în România. Am trecut atunci printr-o criză identitară, amplificată de gesturile unor foști prieteni pe care le calificam drept trădătoare. Un timp, am renunțat cu totul la literatură, m-am refugiat în șah. Când am început din nou să scriu, am scris în franceză. Ce rost avea să mă arăt mai patriot decât alții care făcuseră pe vremuri mare caz de naționalismul lor pentru ca apoi să pară că uită de unde vin! Mă gândesc, de pildă, la Cioran care, înainte de-a refuza să scrie și să vorbească românește, își dorise, nu-i așa, «o Românie cu destinul Franței și cu populația Chinei». Adică o Românie imposibilă! (Fortând prin mijloace coercitive natalitatea, Ceaușescu urmărea, mai modest, numai cea de-a doua parte a acestui vis himeric și stupid...)

Nu ca să fug dintr-o literatură provincială am început să scriu direct în franceză. Dar, din moment ce nu făceam o literatură de consum, o literatură pentru «marele public», vroiam să controlez eu însumi efectele mele textuale. Să nu mă las pe mâna traducătorului care oricât ar fi de bun tot dă impresia că nu poate transporta în întregime bogăția de sensuri a originalului. Pentru mine, a scrie în franceză a fost, orice s-ar spune, o experiență stilistică interesantă. Și așa fi putut s-o continui. Deși - mă gândesc eu



cel de acum - poate că așa riscam o tot mai evidentă sterilitate: căci exigențele mele avangardiste erau, în franceză, încă și mai mari.

Pe urmă a venit răsturnarea de regim din '89. Căderea zidurilor! M-am lăsat dus de valul de entuziasm. Cum n-am fost în stare să mă decid să mă întorc definitiv în România, pentru tot felul de motive - familiale în primul rând! - mi-am zis să mă întorc măcar la limba română. Până atunci refuzam să scriu dacă nu găseam o structură cât de cât nouă. Acum, ce conta înainte de toate era să scriu din nou în română, despre noua Românie. Conținutul pretindea să înnoiască forma. De aceea n-am nevoie de prea multă exagerare ca să afirm că această întoarcere m-a ajutat să ies dintr-un impas estetic. Nu e vorba de nici o mistică naționalistă. E mult mai simplu: în România mi-am petrecut tinerețea, adică faza esențială a vieții, acolo se află nu numai rădăcinile mele etnice și lingvistice, dar și cele estetice pe care n-am reușit - și, ce-i drept nici n-am prea încercat - să le aduc cu mine, aici, în Occident. N-am reușit să fac cunoscut onirismul. Nici măcar poemele lui Dimov nu le-am tradus așa cum ar fi meritat. Am, desigur, scuza că poemele sale sunt foarte greu de tradus, dar tot mă simt cu mușca pe căciulă.

Întoarcerea la limba română a coincis cu revenirea mea fizică (fie și temporară) în spațiul românesc, care îmi fusese interzis timp de aproape treizeci de ani. Probabil că, în ciuda dezamăgirilor inerente și paralele cu satisfacțiile, și asta a contribuit la revigorarea literaturii mele. M-a scos dintr-un formalism din ce în ce mai sterilizant. M-a limpezit. Pe scurt: m-a ajutat să ies din ghetou. Din marginalizare. Nu e o formulare paradoxală. Pentru cineva care scrie în limba română, centrul se află în România, nu la Paris.

Ion Negoitescu mi-a mărturisit în mai multe rânduri că a citit cu multă plăcere romanele d-stră. Ceea ce, după cum spuneți chiar d-stră, nu l-a împiedicat să vi le înapoieze pe cele scrise în franceză fără să le comenteze în Istoria sa. Gestul acesta al lui Negoitescu a avut oare vreun rol în hotărârea d-stră de-a reveni la limba română?

Bineînțeles. Dacă până la urmă publicăm o carte cu dialogul nostru, ar trebui să adăugăm, într-o addenda, acest schimb de scrisori cu Negoitescu, care a

Dialog între Farkas Jenő și

contribuit într-o largă măsură la întoarcerea mea la limba română. Forța argumentării lui Nego stă în simplitatea ei: *limba e singurul criteriu pentru determinarea unei literaturi*. E un criteriu care evită argumentele etnic sau religios producătoare de xenofobie și ambiguitate. Poți să locuiești la Tel Aviv ori la Honolulu, dacă scrii în românește și ai o valoare care să merite să fie omologată, ești scriitor român. Tot așa, scriitorul de religie mozaică Blecher trebuie socotit scriitor român și nu altceva. Sintagma «scriitor evreu de limbă română» e echivocă și născătoare de rasism: iar când e impusă de scriitorii evrei, reflectă o mândrie (etică? rasială? religioasă?) nela-lucul ei. *Adică tot rasism*.

Refuzul lui Nego de-a scrie despre romanele mele franțuzești mi-a adus aminte de cruzimea cu care George Călinescu îl îmbrânțește pe Panait Istrati în afara literaturii române. E, desigur, o atitudine discutabilă și, în plus, mai ales la G. Călinescu, circumstanțiată istoric. Are însă meritul de-a fi limpede. Altfel, se poate argumenta împotriva ei, mai ales de când conceptul de literatură s-a cosmopolitizat, iar recepția e pe cale să devină mondializantă. Dar nu știu dacă această mondializare e chiar un progres... Care e ținta? Desființarea literaturilor naționale? Toată lumea va scrie în engleză? Pentru mine, această mondializare a artelor, precum și a artei literare, e un semn de criză, cel puțin conceptuală: noțiunea de artă (dar și de literatură) s-a lărgit și se va lărgi într-atât încât minții noastre îi vine din ce în ce mai greu s-o conceapă, s-o realizeze. Dar sunteți sigur că se mai poate vorbi de artă? Nu suntem oare, deja, într-un fel de artizanat? Știți că temerile astea îl bântuiau deja pe Hegel care și vorbea de un *Ende des Kunstperiode*... Și totuși, mi se va spune, arta a continuat să existe! Dar suntem chiar așa de siguri că arta a continuat? Nu cumva, aidoma personajului din desenele animate, continuăm să înaintăm, să fugim prin aer și nu vom cădea decât în momentul când vom gândi căderea... Când o vom conștientiza!

Poate vom relua subiectul asta altă dată. Și-l vom discuta mai pe larg.

Hotel Europa înseamnă pentru mine o deschidere a scriiturii d-stră, în sensul că regulile ce par uneori prea riguroase în romanele anterioare, aici sunt mai laxe, cel puțin la prima vedere. Onirismul devine mai povestă și mai descriptiv, trama ramificându-se în direcții aparent nenumerate și construite cu gust pentru baroc. Și în acest roman fuga este zadarnică, dar spațiile sunt mult mai ample, iar această fugă, în ciuda deschiderii și a unui du-te-vino permanent, se abstractizează devenind tot mai mult o fugă spre interior. Textul se face mai limpede, recurența e mai puțin abundentă, ceea ce unii critici au considerat drept o scădere față de primele romane. Eu cred că această deschidere a spațiului poate fi socotită un câștig important pentru narator căruia i se oferă astfel posibilități nemărginite de-a manevra personajele prin registrele cele mai diferite ale

genurilor românești (realist, oniric, fantastic, sci-fi, psi-fi, polar etc.).

În măsura în care sunt în stare să-mi judec propria literatură, înclin să vă dau dreptate. De altfel, limpezirea a fost făcută cu buna știință. Am acceptat, în acest scop, o anumită diluare a textului, obținută mai ales prin înmulțirea dialogurilor și folosirea narațiunii indirecte, prin racursuri explicative etc. Am luat deci și riscul lungirii: *Hotel Europa* e de trei ori mai mare decât oricare roman al meu dinainte. A rezultat un spor sensibil în lizibilitate. Cel puțin la prima vedere, cum remarcăți și d-stră. Cineva spunea: romanul ăsta se citește ușor, dar de înțeles se înțelege ceva mai greu. D-stră vorbește de deschidere, în sensul de accesibilitate, de întoarcere către public. E adevărat. Dar nu dispăre nici deschiderea în înțelesul ei hermeneutic, de pluralitate de sensuri. De aceea se înțelege «mai greu».

Și mai multă dreptate aveți când vorbiți de jocul registrelor narative. Acesta a fost marele pariu! Și nu știu dacă într-adevăr l-am câștigat. Căci sinteza între diferitele registre juxtapuse trebuie s-o facă cititorul. Mai întâi cititorul concret, cel în carne și oase, care poate fi cretin sau genial, dar oricum e cititorul primului contact, cu el începe receptarea. Procesul receptării e îndelungat și plin de surprize. Interzicerea mea de aproape treizeci de ani în România (dar și în țările surori care, deși se detestau, își respectau una alteia tabu-urile!) a întârziat enorm această receptare. Încerc să recâștig terenul pierdut, dar nu e ușor...

Domnule Tepeneag, încotro aleargă tot timpul personajele d-stră? Parcă suferă toate de sindromul somnului. Orologiul lor biologic funcționează fără știrea lor. Ei o pornesc la drum să piară (sau să se adapteze, fiind și aceasta un fel de moarte), adică să-și depună încrele. Este transhumanța creatorului care este nevoit să ia Orient Expres-ul pentru a ajunge mai aproape de ocean? Cum definiți locul personajelor din Hotel Europa în transhumanță?

În *Hotel Europa*, personajele aleargă pur și simplu către autor care se află în Bretagne unde se îndârjește să-și ducă la bun sfârșit romanul. Exprimat așa pare o glumă, pentru că numai forma e luată în serios. Și chiar din acest punct de vedere, strict formal, e mai complicat. Căci romanul pare compus din două părți. Într-o primă parte, autorul însuși aleargă după personaje, le caută, le alege. Se duce până în România ca să și le găsească. Alegerea personajelor, acest casting indispensabil e, după părerea mea, faza cea mai importantă a scrierii unui roman. Acțiunea, intriga și tot ce alcătuiește firul epic nu vin decât după aceea, după găsirea personajelor. Și se formează mai mult sau mai puțin de la sine. Vreau să spun că structura e dictată în primul rând de personaje, pentru că acestea înnoadă între ele tot felul de relații. Oricare ar fi tipul de scriitură, acest principiu e, în mare, respectat.

În momentul scrierii, de obicei, momentul castingului e escamotat. Și e păcat! Realismul secolului al XIX-lea pre-

centrul se află în România, nu la Paris"

D. Țepeneag

tindea ca autorul să rămână deoparte, în umbră. *Deus absconditus*: să tragă sfoarele, dar să nu se arate. Să profite din plin de prestigiul pe care i-l conferă invizibilul. Se urmărea de fapt ca cititorul să se poată identifica, fie cu un personaj, fie cu situația acestuia. De aceea efectul de realitate trebuia să fie total. Abia în «noul roman», autorul își arată din nou vârful nasului. Iar în romanul zis post-modern, figura autorului devine treptat tot mai emblematică. Ar trebui spus: redevine. Ca în secolul al XVIII-lea! Deocamdată, cititorul de bază refuză să-l urmeze pe romancierul post-modern, el rămâne credincios realismului secolului al XIX-lea, chiar dacă, între timp, a acceptat formalismul cel mai convențional: consumă romane polițiste în care realitatea nu prea e convingătoare și n-are altă exigență «artistică» decât suspensul. Piața literară e năpădită de acest fel de romane care sunt cu atât mai căutate cu cât cinematograful cultivă și el cu precădere același gen.

În ce mă privește, încă din 1967, am publicat în «Viața românească» un articol intitulat *Autorul și personajele sale* care bineînțeles că n-a fost luat în seamă de nimeni. După cum și textul publicat sub titlul *Înscenare* a fost aiurea interpretat. Chiar și Nego n-a putut să treacă dincolo de subiect. Abia acum exegeții literaturii mele fac referință la aceste texte anticipative și pricep în sfârșit despre ce e vorba. (Cf. cărțile lui M.V. Buciu, *Țepeneag între onirism, textualism și post-modernism* și N. Bârna, *Țepeneag. Introducere într-o lume de hârtie*.)

Unde fug personajele?

Ele fug spre moarte, d-le Farkas. Adică spre locul unde se va încheia romanul.

Și locul d-stră? Căci autorul se tot pregătește să meargă în Bretagne pentru a-și depune ouăle, adică romanul.

Cu autorul e mai complicat!... Nu pentru că ar fi nemuritor, căci nu e, sâracul de el... Nici măcar în felul Șeherezadei! Dar dacă tot ai propus «parabola» somonului, știți că somonul se întoarce în apele natale pentru a-și depune ouăle. Nu de ocean are el nevoie ca să creeze și să moară... Iar Orient Express-ul eu ar trebui să-l iau în sens invers. Când apele natale vor fi pregătite să mă primească așa cum se cuvine, vă voi da de știre.

Sensul general al unui roman e și acela al vieții: personajele, autorul, cititorii și criticii, cu toții ne îndreptăm spre aceeași țintă. Acest punct terminus, pe care ne-am obișnuit să-l numim moarte, e de altfel *condiția de posibilitate* a artei, a creației.

Îndepărtarea și încercările de apropiere între cele două planuri, cel al personajelor și al istoriei reale, pe de-o parte, și cel al scriitorului pe de alta, creează o nouă perspectivă a naratorului, tot mai obsesiv narcisică. În Hotel Europa apare un Țepeneag «tel quel», cu propria lui istorie românească și cu viața intimă, dezvăluită cu o sinceritate cruntă, câteodată inumană. Cum vă simțiți în acest rol de strip-teaseur balcanic?



Aș vrea să pot să vă dau dreptate. Mai ales că nu vreau să credeți că expresia «strip-teaseur balcanic» mă vexează. Sunt balcanic în foarte multe privințe. De ce mi-ar fi rușine? Nu-i disprețuiesc pe balcanici și mă simt în largul meu în mediul balcanic. Iar din punct de vedere culinar, gusturile din copilărie rămân toată viața cam aceleași. Noroc că la Paris găsești și bucătărie balcanică! Ca să nu mai spun că știu să gătesc chiar eu. Dar în *Hotel Europa* viața mea intimă nu e cătuși de puțin «dezvăluită cu o sinceritate cruntă». Dimpotrivă. Tot ce privește «viața intimă» a naratorului e inventat. *Naratorul e și el un personaj*. Realismul povestirii e un simplu efect textual. Îmi pare rău că trebuie să vă contrazic, dar asta e adevărul. Cele câteva detalii de viață reală, autentică, funcționează ca niște capcane: creează cititorului impresia că totul s-a petrecut aievea. Dacă e perfect adevărată scena din Piața Universității, asta nu înseamnă, câteva pagini mai încolo, că e reală și aventura naratorului cu cele două studente. Aș fi vrut eu să se fi întâmplat așa ori pe aproape, din păcate sunt obligat să mărturisesc că nu. Departe de-a atinge o «sinceritate inumană», trebuie să recunosc că, atunci când scriu, păcătuiesc, la modul cel mai banal, prin mitomanie. Mint de sting!... Dar poate că ați vrut să-mi laudați talentul, capacitatea de-a conferi verosimilitate unor simple născociri... în definitiv, ar trebui să fiu încântat, să mă simt măgulit, căci d-stră îmi confirmă că mi-am atins ținta. Cum spunea Alain Paruit, comentând cele de mai sus: în duelul de dezinformare pe care îl duc între ele diferitele servicii secrete, un procedeu cunoscut e acela de-a strecura unul sau două fapte strict adevărate și ușor de verificat pentru ca în felul asta să pară verosimile și celelalte informații care sunt false.

În Cahiers de l'Herne din 1997, dedicat lui Dracula, în prefață, se amintește de știrea din 30 ianuarie 1992, preluată din mediile românești, după care o tânără româncă, transportată la morgă pentru autopsie cu diagnosticul de deces, a revenit la viață în urma violării ei de către un gardian. Iată una din scenele importante ale romanului Hotel Europa. Cum ajunge realitatea în roman?

Acest fapt divers l-am luat pur și simplu din ziar. Și nu dintr-un ziar româ-

nesc, ci din *Libération*, ziarul meu de căpătâi. Ziarul parizian și-l procurase probabil de la o agenție de știri.

Vedeți, chiar și acest procedeu - care datează încă dinainte de război și a fost utilizat deja de Dos Passos - eu îl folosesc ca pe o capcană. Aici e de altfel și deosebirea, justificarea reutilizării procedurii. Și iată de ce. Romancierii americani, în frunte cu Dos Passos, reproduceau tot felul de fapte diverse în romanele lor pentru a spori impresia de realitate. Realismul era atunci, în orizontul de așteptare (cum ar spune Jauss) al cititorilor, noțiunea cheie. Iar stilul «reportaj» se afla la mare preț. Și a continuat să fie până la Truman Capote și chiar după. Mă rog... Pe mine nu asta mă interesează. Nu țin morțiș să-l conving pe cititor că se uită pe fereastră și tot ce vede se întâmplă aievea. Dimpotrivă. Am nevoie ca spiritul său să fie activ, deci sceptic, în stare să contribuie la creație, nu cufundat în procesul de identificare și pe jumătate adormit.

Dacă studiați cu oarecare atenție faptele diverse pe care le reproduc în roman, nu se poate să nu vă dați seama că unele din ele sunt cam suspecte. De pildă acesta:

O crimă atroce într-un sat din sudul Franței.

Un bărbat și-a omorât nevasta zdrobindu-i capul cu un baros. Femeia a încercat să se apere cu un fel de coasă ruginită și de mult nefolosită cu care a reușit totuși să-i creșteze până la os piciorul soțului. Așa se explică de ce acesta n-a reușit să fugă prea departe de locul crimei.

Cuplul *seceră și ciocan* e emblematic în paginile romanului. Oricine îi înțelege simbolistica. Aici apare și într-un așa-zis fapt divers. E oare credibil? Realitatea poate căpăta, ce-i drept, aspecte fantastice (*Dostoievski*: nimic nu e mai fantastic decât realul...), dar nu într-o formă atât de stilizată. (Am înlocuit totuși ciocan prin baros, iar în locul secerei am pus o coasă.) Și mai sunt și alte exemple de «fapte diverse» inventate. Mai de vreme sau mai târziu, o îndoială se strecoară în mintea cititorului... Îndoiala asta subminează încetul cu încetul orice impresie de realism. Cititorul care s-a fript cu supă va sufla și în iaurt. Fie și retrospectiv. Cum vreți să mai creadă că o femeie moartă învie după ce e violată la morgă de un paznic necrofil? Chiar dacă în momentul lecturii acestui fapt divers, care îi este oferit în prima parte a romanului, e inclinat mai degrabă să creadă. Optica cititorului se poate schimba chiar și în funcție de ultima pagină citită. Cum se întâmplă cel mai adesea în romanele polițiste. Suspiciunea ține spiritul treaz. *Se declanșează un proces de ficționalizare globală al cărui rol, cred eu, e benefic*. Căci numai așa reușește cititorul să sintetizeze în mintea lui diferitele registre narative și forme eterogene de prezentare a materiei românești. Acest procedeu e mai puțin formalist decât repetiția, leit-motivul și alte procedee împrumutate din muzică. Și știți cum mi-a venit ideea?

Vă aduceți aminte că în plină «revoluție» anti-ceaușistă, televiziunile din întreaga lume (sau numai din Europa!) au arătat imaginile insuportabile ale unor cadavre legat cu sârmă ghimpată. Printre ele era cadavrul unei mame cu pruncul mort pe pântec. Comentariul care însoțea imaginile făcea referință la toru-

rile și execuțiile fără judecată practicate de către Securitate din ordinul lui Ceaușescu. Mai toți le-am crezut adevărate. Așa cum am acceptat și cifra, care ni s-a părut abia după aceea neverosimilă, de 40.000 de morți pe străzile Timișoarei. Când au fost dezmințite și cifra și imaginile, după un timp toată revoluția din România a devenit incredibilă. Și cu toate acestea, în timpul răzmeriței sau, mai bine zis, al «evenimentelor», cum le numim acum cu prudență și scepticism, au murit în mod sigur cam o mie de persoane. Ce contează! Revolta românilor împotriva lui Ceaușescu a devenit o ficțiune, o «poveste de Crăciun», nimeni n-a mai reușit să se emoționeze cu adevărat în momentul «mineradei», toată România și viața românească au început să fie privite ca un roman foileton. De altfel, din ce în ce mai plicticos...

La apariția romanului Hotel Europa, un ziarist v-a calificat în «Nouvel Observateur» drept «un Calvino transilvan». Prin familia d-stră, dacă nu greșesc, aveți o obârșie bănățeană, iar după nume o mitică ascendență peceneagă. Ce rol joacă în viața unui creator un asemenea mit?

Un creator e un căutător de diferență. Căci numai diferența poate zămisli valoare. Asta era și credința lui Nietzsche, așa își potolea el spaima de nihilism.

Ascendența mea peceneagă e mai degrabă o glumă, chiar dacă s-a născut din aceeași mentalitate pomenită mai sus. Numele Țepeneag e rar, atât de rar încât unora le plăcea să creadă că e un pseudonim intrând în aceeași categorie cu Fundoianu, Crohmălniceanu etc. Ca să-l «justific» și să mă joc în același timp, l-am pus în legătură cu Peceneaga, o localitate din vestul Olteniei. Dar poate că are de fapt o origine maghiară. Prin anii '70, amicul meu Vintilă Ivăncescu, trăitor la Viena, mi-a semnalat numele de von Zepeneag întâlnit de el, nu știu unde. Asta mi-a adus la suprafață o amintire din copilărie. Taică-meu menționa spre sfârșitul războiului căsătoria fetei profesorului Țepeneag din Orșova cu un ofițer german. Acest profesor de matematică era un fel de unchi al lui și mândria familiei. Dar ce legătură poate să existe între una și alta? Doar fata profesorului măritându-se și-a schimbat numele și nu poate fi aceeași persoană cu văduva von Zepeneag... Decât într-un singur caz! În cazul în care neamțul, ofițer SS, a luat numele nevastei ca să i se piardă urma. După cum vedeți, se poate face din orice literatură!...

După mamă însă mă trag din centrul României: de la Târgoviște. Un străbunic era acolo popă. Deși numele de Bădicioiu are o rezonanță mai degrabă bulgărească. Sunt deci român tipic, adică perfect amestecat.

Hotel Europa, după cum au precizat cronicile din Franța și România, este prima prezentare a istoriei românești recente, de după 1989. În roman, analizați realități pe care le-ați cunoscut mai mult pe canale informaționale, fiind de fapt în afara lor. Așa s-ar explica decupajele din ziare inserate în roman. Aceste texte constituie un fel de ecran unde se pro-

(Continuare în pag. 34)

„Pentru cineva care scrie în limba română...”

(Urmare din pag. 33)

iectează protagoniștii romanului care aleargă când pe ecran, când în fața sau în spatele ecranului. Câteodată, într-un ritm infernal. Ce posibilități oferă scriitorului această derulare?

Nu știu, nu cred că este prima prezentare...

Iar în ce privește documentarea, vă rog să mă credeți, n-am văzut chiar totul la televizor. Am beneficiat și de-o cunoaștere directă, la fața locului. Pe 30 decembrie 1989 eram deja în România. După o călătorie de trei zile în camion. În timpul manifestațiilor din Piața Universității am fost de asemenea prezent. Doar pe mineri i-am ratat. Nu i-am cunoscut de aproape. Și recunosc că n-am fost ciomăgit... Plecasem deja cu câteva zile înainte.

Nu știu exact la ce mi-a folosit această cunoaștere directă. Cred că nu la mare lucru! Poate la a nu-i dezamăgi pe cei care cred că literatura se face punând cap la cap scene de viață trăită...

În privința tăieturilor din presă, am explicat ceva mai sus care e rolul lor în tehnica mea romanescă: acela de-a ficționaliza realitatea. În orice caz, nu de-a face cât mai realistă ficțiunea. Sigur, toate aceste decupaje slujesc și ca repere cronologice, dar asta contează mult mai puțin.

Vi s-a reproșat vreodată calitatea d-stră de outsider în prezentarea evenimentelor românești?

După câte știu niciodată. Ori mai precis spus: niciodată în mod direct. D-stră ați fost cel mai franc și mai direct în acest sens.

Nu vă indispuie lipsa de perspicacitate a colegilor de breaslă care, scriind despre Hotel Europa, nu și-au dat seama de unele intenții ludice legate de evocarea sau doar sugerarea unor nume și simboluri? De pildă, personajul doctorului Gachet, tovarășul de călătorie, prietenul și medicul naratorului care are același nume ca și doctorul lui Van Gogh. Sau mă gândesc la Finisterre din Bretagne, locul marii iubiri între Tristan și Isolda.

De ce să mă indispuie? Un roman care cât de cât are pretenții de artă narativă păstrează multă vreme opacități, puncte misterioase, locuri indescifrabile. Asta pe de-o parte. Pe de alta, jocurile de cuvinte și referințele, aluziile făcute mai mult sau mai puțin în joacă, *les clins d'oeil* - cum zic francezii - nu sunt gratuite și nici nu le-am introdus în text pentru a fi descoperite de către acei cititori mai cultivați ori mai isteți decât ceilalți... *Ele au un rol productiv*: îl ajută pe autor în creația lui textuală. Numele doctorului Gachet, de exemplu, în afara de faptul că a impus mici idei narative pe care autorul le-a folosit deja în *Hotel Europa* a contribuit la nașterea unui personaj important în romanul următor: *Pont des Arts*: un pictor care, deși originar din Maramureș, seamănă fizic cu Van Gogh și chiar manifestă grave tulburări psihice, care vor fi evidente mai ales în cel de-al treilea roman al trilogiei.

Poate că aici ar fi locul să atrag atenția că *acțiunea textuală* (probabil că termenul *de travaliu textual* e ceva mai precis) la mine, se produce la modul bilingv. Indiferent dacă scriu în franceză sau în română, cele două limbi sunt prezente și lucrează amândouă. Sigur, limba în care scriu e cea determinantă.

dar cealaltă nu se eclipsează cu desăvârșire. Un singur exemplu, legat tot de dr.-ul Gachet pe care l-ați dibuit în textul romanului *Hotel Europa*. În continuarea acestui roman, într-unul din capitole, e evocată pe scurt călătoria până în România a autorului în căutarea personajelor. Naratorul, care e și el la urma urmei tot un personaj, relatează o scenă întâmplată într-un hotel din Serbia unde o tânără îl amenință pe Dr. Gachet cu un pistol. Ei bine, această scenă s-a născut pur și simplu din numele doctorului: acesta, ușor modificat (*gachette*) înseamnă trăgaci.

Bilingvismul meu imi joacă uneori și renghiuri neplăcute. Trebuie să fiu cu ochii în patru, când recitesc, să nu-mi scape unele expresii care vin din franceză și nu există de fapt în română. Sau invers, expresii românești care se strecoară în franceză. Uneori, nu-mi dau seama și le las să treacă. Mă consolez gândindu-mă că pot fi luate drept umile propuneri de îmbogățire a limbii.

Când istoria sau critica literară decid că un anume text e o capodoperă, abia atunci textul va fi privit cu lupa și analizat fără milă. Perspicacitatea e în funcție de importanța obiectului examinat, de interesul care i se poartă.

Observ în mai toate scrierile d-stră o construcție influențată de muzică. Atât la nivelul tematic cât și la acela al structurării textelor. Ideea muzicală de refren se poate transpune în literatură prin repetarea unei aceleiași scene, situații, fraze. De pildă, refrenul «am îmbătrânit» mi-a sunat în roman asemenea unui solo de oboi de Alessandro Marcello - un curios amestec de melancolie și joc, de durere și voieșie. Sunt convins că ați citit cu folos tratatele de compoziție.

Dintre toate artele, literatura e cea mai apropiată de muzică. Vreau să spun literatura care își dă osteneala să apară cât de cât ca o artă. E apropiată nu atât prin faptul că se poate exprima prin sunete, aici asemănarea ar fi cam superficială. Iar poezia zisă muzicală se dovedește până la urmă cam săracă. Toate faimoasele efecte onomatopice sau eufonice le găsesc ridicole. În plus, Cratylus, acum se știe, nu avea dreptate.

Muzica și literatura au însă în comun o altă trăsătură, mult mai importantă: *sucesivitatea*. Sunt arte care pot aboli timpul. Și pot miza pe hazard. Nu e cazul muzicii. Nici al literaturii Barbugismul suprarrealiștilor, mai ales acela al fondatorilor care promiteau astfel, tuturor neprecipsiților, posibilitatea de-a face poezie, a eșuat. În ciuda trompetelor posterității. Spun asta pentru urechile acelora care continuă să confunde suprarrealismul cu onirismul estetic sau structural (al lui Dimov, al meu și al altor câțiva). Suprarrealismul a avut rolul său important despre care am vorbit deja în mai multe rânduri. Dar, vorba lui Hrusciiov, și-a trăit traiul și-a mâncat mălaiul!

Să ne întoarcem însă la muzică. Fi-rește, literatura nu poate atinge perfecțiunea și *autonomia* esteticii muzicale. De aceea e mult mai util pentru alcătuirea unei estetici literare să privim și să analizăm visul. Să ne inspirăm din *legile* sale. Muzica e însă un fel de ideal, de orizont. Fie și cu aproximație, putem folosi unele structuri muzicale mai simple, cum ar fi refrenul, leit-motivul. Sau putem doar sugera altele, mai complicate, așa cum am încercat în *Zadarnică e arta fugii*. A rezultat, după spusa unora dintre criticii literari, un mic *roman oniric*.

Bianca MARCOVICI



Optimism tergiversat

gânduri,
și cerul se rășcoală aproape
de prăpastie,
nimeni nu-și acceptă sfârșitul
de smoolă topită.

și eu pe pragul disperării...
cu încetineală
încheind acel pact de supraviețuire,
trăgând diferite lacăte
după mine,
murmurând recomandările
solstițiului.

și încă o silabă de adormire
a simțurilor
„eu am avut destulă răbdare
cu tine”, îmi spun
acum stai singur
mănâncă-ți unghiile
(viciu de familie)
și caută-mă în ochiul amintirii.

lună. rouă și îngemănare
piciorul îmi alunecă în nisipul
pe care-i sădită iarba,
tresar. nimci nu-i ce te aștepti
înăuntrul unei supraviețuiri.

am văzut spaima cu ochii mei
avea ochii mari deschiși
și un surâs în colțul gurii,
pe asfalt urme de sânge omenesc,
autobuzul explodat...
scheletul de sub cerul smoolă topită.

ca de obicei
nu te crede nimeni,
nu te vede nimeni
când izbucnește-n mine
frica,
rămân a nimănui
mă plimb în cerc,
piața din mijloc nu are
fântână arteziană,
e o bucată de verde
sădită artificial
care crește, și eu cresc
artificial și mă nasc
în fiecare zi,
mai înflorită,
mai artificială. mai tăcută, mai uluită
de ce mi se-ntâmplă.

doar o poveste
din orașul cu ziduri de sprijin,
din rana dezrădăcinării
dincolo de
mentalitatea asiatică,
în două anotimpuri și strigăte-n deșert
și un catarg de care mă țin
de la vaporul meu cel alb, albastru

levana, levana... numele meu în ebraică
nu-l murmură nimeni aici.
fâlfâie steagul în care mă învâluie
de o bucată de vreme
un cer insipid.
doar fetele mele au prins trenul
speranței,
mă împac cu mine.
îmi aduc aminte de pactul eșecului
cei de dincolo mă recunosc.

Un spectacol de LIVIU CIULEI la Opera Lirică din Chicago

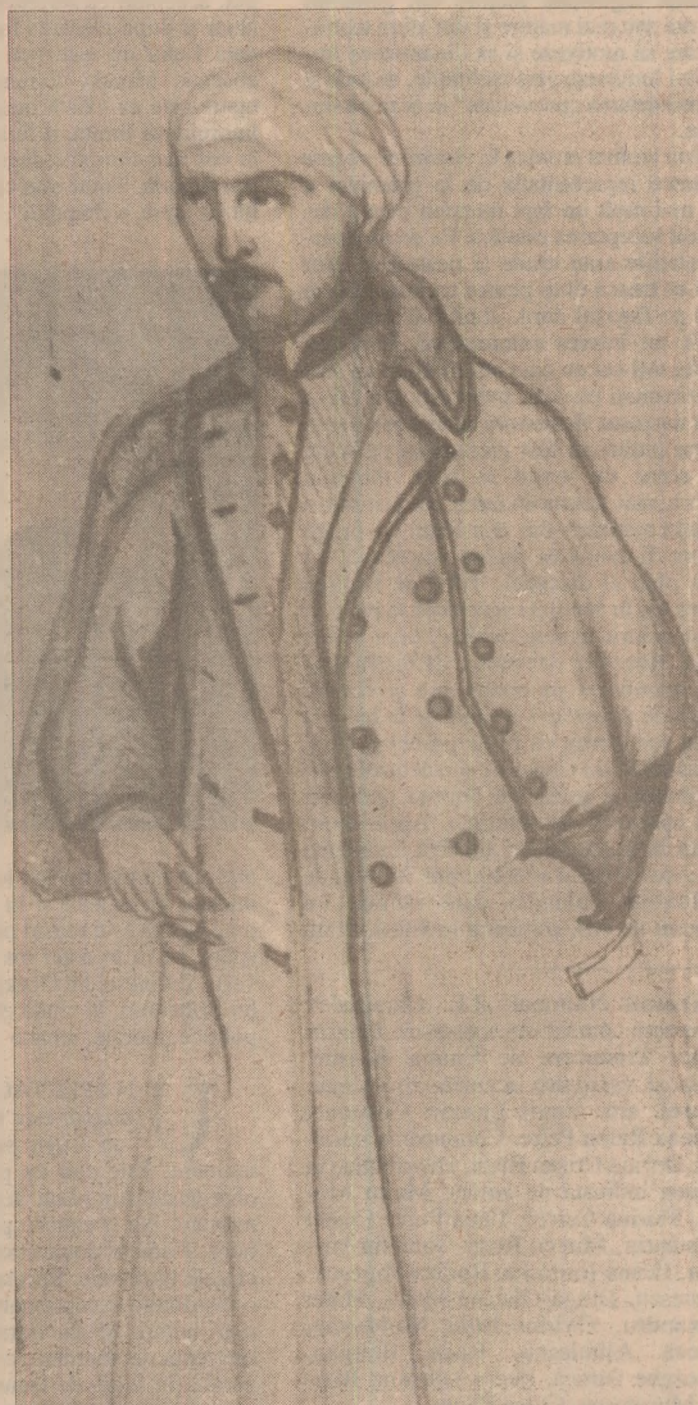


Schiță de decor

LA OPERA LIRICĂ din Chicago în stagiunea de toamnă 1998 va avea loc premiera operei dramatice *Mourning Becomes Electra* (*Din jale se întrupează Electra*) după cunoscuta trilogie de Eugen O'Neill (reprezentată și în țara noastră). Muzica aparține compozitorului Marvin David Levy. Henry Butler este autorul libretu-

lui. Regia și scenografia poartă semnătura lui Liviu Ciulei. Costumele sunt realizate de Miruna Boruzescu. Îi mulțumim lui Liviu Ciulei pentru că a încredințat spre publicare revistei noastre o schiță de decor și macheta Casei Mannon împreună cu schițe de costume ale personajelor Christine și prin Mannon de Miruna Boruzescu. (A.F.)

Schițele de costume pentru personajele Christine și Orin Mannon, realizate de Miruna Boruzescu



Macheta Casei Mannon



Fotografie de grup cu vedete

ACĂ am privi în urma acestei stagiuni, care mai are puțin până să-și consume timpul, am constatat cu plăcere felul în care s-au concretizat eforturile noii echipe directoriale a Teatrului Național din București, zbaterea de a scoate instituția de pe un drum mocirlos, fără busolă artistică și chiar morală. Numărul premierelor este impresionant (paisprezece, dacă nu-mi joacă feste număratoarea, ca lui Ghiță Pristanda). Chiar și soluțiile pentru a dinamiza toate spațiile de joc au funcționat. Sigur că nu toate spectacolele au aceeași stachetă ridicată a valorii, dar multe au tins măcar spre un nivel decent de prezentare în fața publicului. Până în acest moment, patru montări se detașează în mod evident (nu am, văzut încă *Filoctet* al Andreei Vulpe și recenta premieră cu *Cotletele* realizată de Gelu Colceag) și fac săli pline și arhipline: *O batistă în Dunăre* (spectacol în repertoriu din stagiunea trecută); *Azilul de noapte* (ambele în regia lui Ion Cojar), *Richard II* (Mihai Măniuțiu) și *Toujours l'amour* (un spectacol de și cu Dan Puric). Din păcate, o montare a lui Gelu Colceag, *Regina mamă*, care a adus-o din nou în fața publicului pe Olga Tudorache, nu s-a mai jucat din motive obiective. Cheia acestor succese pentru spectatori, în primul rând, este numele actorilor din distribuție. Marele public este dornic să-i vadă și să-i revadă pe acei actori de care se leagă sau se va lega istoria teatrului românesc. Cred că în spiritul acesta a fost gândită și construită stagiunea, cu staruri, iar efectele înregistrate susțin cauza. Probabil că strategia va include, atragerea unor experiențe regizorale majore din generații mai noi sau mai mature și din afara teatrului care să motiveze și să dinamizeze trupa, să-i lumineze personalitățile, destule și nu întotdeauna „provocate” în această stagiune.

Am amînat cronică la *Azilul de noapte* deoarece reprezentarea de la premieră a fost mai mult un fapt monden care a denaturat receptarea estetică. Pe de altă parte, relațiile erau crude și neașezate. Am lăsat să treacă timp pentru ca intențiile să intre pe făgașul dorit. *Azilul de noapte* a stîrnit un interes extraordinar. Fără excepție, toți cei cu care am discutat au fost entuziasmați că și-au putut procura bilete și că au putut fi martori unui eveniment. Foarte puțini au fost preocupați de regie sau chiar de textul în sine. Atracția majoră, mai presus de orice, a constituit-o numele actorilor din distribuție și faptul că pot fi admirați jucînd împreună. În acest plan al discuției, deloc de neglijat pentru că, în fond, un spectacol se pune în scenă pentru marele public, ținta a fost atinsă. Reacțiile oamenilor de teatru însă s-au manifestat pe poziții pro și contra. Pragul de așteptare s-a situat de la început foarte sus pentru că firma profesorului și regizorului Ion Cojar, ca și a actorilor din distribuție, a surescitat dorința realizării unui spectacol de referință. Apoi, mulți poartă în memoria lor afectivă, montarea lui Liviu Ciulei și a lui Helmut Stürmer de la Teatrul Bulandra care rămîne un moment de vîrf, comentat și astăzi. Eram

Teatrul Național „I.L. Caragiale” București: *Azilul de noapte* de Maxim Gorki. Traducere de Emma Beniuc. Regia și versiunea scenică: Ion Cojar. decorul: arh. Virgil Luscov. Costume: Adriana Raicu Petre. Conducerea muzicală: Dorina Crișan Rusu. Distribuția (în ordinea indicată de autor): Marin Moraru, Florina Cercel, Tania Popa, Costel Constantin, Mircea Rusu, Valentin Urițescu, Ileana Iordache, Rodica Popescu-Bitănescu, Draga Olteanu-Matei, Matei Alexandru, Ovidiu Iuliu Moldovan, Mircea Albulescu, Radu Beligan, Gheorghe Dinică, Ileana Olteanu, Bogdan Mușatescu, Colea Răutu.

copil pe atunci, n-am înțeles mare lucru din problematica piesei, a construcției personajelor. Știu doar că m-au impresionat scenografia și aparițiile lui Toma Caragiu, Victor Rebengiuc, Dan Nătu, Ion Caramitru, ale Ginei Patrichi și Rodică Tapalagă. Atît mai țin eu minte. Se întîmpla în 1975. Se prea poate, de aceea, să intre în aprecierea spectacolului de la Național și prejudecăți și comparații.

Maxim Gorki nu este unul dintre autorii mei favoriți. *Azilul de noapte* însă se numără printre piesele dramaturgului rus care rezistă la proba timpului. Ea aduce în scenă o lume: sînt strînse laolaltă mai multe tipuri de ratare umană, avînd cauze diferite. Protagonistii conviețuiesc într-o „pivniță, mohorîtă ca o peșteră”, spațiu, prin excelență închis, insular, infernal al marginalilor, stație terminus a unor existențe. Nu există ieșire, în măsura în care niciunul nu are puterea de a părăsi această insulă a nefericirii. Luka oferă unora dintre ei o scăpare, cîțiva sînt tentați să se salveze dar toți eșuează tragic pînă la urmă. E foarte posibil să fi fost depășit pragul dincolo de care nu mai este întoarcere. Pînă la apariția lui Luka, mujicul pasager prin infern, nici unul dintre ceilalți nu și-a pus problema condiției lui. Au trăit larvar, violent, primitiv. Într-un fel regăsim în *Pavilionul cancerosilor* al lui Soljenițin o situație similară. Acolo, boala incurabilă, aici desocializarea. Spaima inconștientă este aceeași: eșecul existențial. Luka, la fel ca și Kostoglotov, observă și provoacă, prin spovedanii, conștientizarea cauzelor eșecului. Amîndoi sînt deopotrivă de incomozi. Respinși la început, acceptați cu dificultate apoi, prezenți chiar și după plecarea lor. Poate că nicio dată Luka nu este mai prezent decît în absență. Morala comună a celor două opere este că există mereu o speranță în împrejurări limită, o fărîmă de umanitate în cea mai cumplită degradare fiziologică sau morală. Totul este ca omul să creadă într-o „țară a dreptății”, care, deși nu se



Marin Moraru, Mircea Rusu, Radu Beligan în *Azilul de noapte*
Regia: Ion Cojar

de la Național. E de observat că scenografia este în linia mari aceeași, autor fiind tot arhitectul Virgil Luscov. Și decorul și costumele (aparținînd Adrianei Raicu Petre) mi se par la prima mînă, fidele literei dramaturgului, păcătuiesc prin lipsă de imaginație. Nu se poate să nu-ți revină în minte spațiul gândit de Helmut Stürmer din spectacolul lui Ciulei. De exemplu, costumul Baronului este flagrant inadecvat. Judecat în funcție de acest spațiu (decor, costume) spectacolul stă într-o ramă demodată, pare prăfuit, lipsit de vigoarea modernității vizuale.

PROBLEMĂ o ridică distribuția. În privința ei, nu mai este aproape nici-o fidelitate față de textul lui Gorki. De regulă, eroii din piesă sînt mult mai tineri decît actorii aleși de Cojar. Satin și Actorul au în jurul vîrstei de 40 de ani la Gorki. În spectacol sînt interpretați de Mircea Albulescu și Radu Beligan. Nastia, Anna și Kvasnia au între 24 și 40 de ani. Interpretele lor sînt

ducerea în scenă, împreună, a unor monștri sacri ai teatrului românesc. Succes de public garantat! Ajutat din plin de adevărate recitaluri actricești. Simpla prezență în scenă a lui Marin Moraru, după opt ani (Kostiliov) sau a lui Gheorghe Dinică (Luka un personaj construit cu o extraordinară economie de mijloace) ridică sala în picioare. O construcție originală și impecabilă a rolului face Radu Beligan. Uți cu desăvîrșire că Actorul din piesă are doar 40 de ani și că drama lui este aceea de a-și fi înecat memoria rolurilor în băutură. Leit-motivul interpretării lui Beligan este o suplețe extraordinară a mișcării, a gesturilor, a pasului inventat. Perfect nuanțat, actorul interiorizează drama Actorului, și-o asumă cu tragism, fără pic de ostentație. Bine articulată relația tensionată dintre Vasilisa (Florina Cercel) și Vaska Pepel (Mircea Rusu). Forța dramatică a Florinei Cercel, temperamentul ei exploziv din acest spectacol ne duc cu gîndul la Vassa Jeleznova. Mircea Rusu rezolvă admirabil scena beției, ca și natura violentă a personajului (totuși, pe alocuri prea strident). Corecți în interpretare, Valentin Urițescu (Kleşci), Costel Constantin (Medvediev), Rodica Popescu-Bitănescu (cu un singur moment bun în rolul Nastiei) și Colea Răutu (Tătarul). Satin, inconsistent, mai degrabă exterior și șarjat, face Mircea Albulescu, un actor, vai, atît de bun. În cele două reprezentații pe care le-am văzut cu *Azilul*, Ovidiu Iuliu Moldovan (Baronul) mi s-a părut inegal: o dată și-a creionat bine rolul, altă dată l-a parcurs liniar. În afara înțelegerii mele este Draga Olteanu Matei în Kvasnia: cam prea de tot precepeață, vinzătoarea de plăcinte!

ACĂ ION COJAR și-a propus, dincolo de unitatea unui spectacol personal, scoaterea la rampă, prin monologuri ca niște arii din opere, a unor mari actori, trebuie să spun că a izbutit din plin. Nu poți să nu te emoționezi de atîtea prezențe actricești coplesitoare care te fac să visezi, o dată mai mult, la resursele umane ale teatrului românesc și la, nu totdeauna, fericita lor exploatare. Este meritul incontestabil al regizorului de a ne fi dat întîlnire cu actori pe care-i iubim și pe care dorim să-i vedem cît mai des pe scenă. Cu toții am așteptat, dată fiind distribuția, *Azilul de noapte* de la Național. Chiar dacă, la o analiză riguroasă (la care te obligă o astfel de punere în scenă), așteptările nu sînt confirmate pînă la capăt, (poate și pentru că, neadaptînd textul unor cerințe moderne, nerenunțînd la lungile monologuri, ceea ce ar fi sporit dinamismul) trebuie spus că *Azilul de noapte* al lui Ion Cojar se numără printre spectacolele din stagiunea actuală peste care nu se poate trece. Un spectacol care trebuie neapărat văzut.



Marin Moraru și Gheorghe Dinică

află pe hărțile învățaților, trebuie să fie undeva în sufletul și în credința fiecărui om. Acesta este sensul parabolei pe care o spune Luka în actul trei și care se potrivește atît piesei lui Gorki, cît și romanului lui Soljenițin, în ciuda enormei distanțe - politice, morale, umane - care le separă.

UN SPECTACOL cu *Azilul de noapte* este foarte pretențios. Ion Cojar se află la a patra montare. Este clar că piesa lui Gorki îl obsedează. Am văzut trei dintre cele patru montări. Nu o cunosc pe cea de la Freiburg. Primele două erau cu studenți din clasele terminale. Spectacolul de față are o distribuție excepțională: aproape numai mari actori. M-am întrebant în ce constă diferența de abordare, ce noi soluții regizorale (în fond, de lectură a textului), ce perspective de interpretare aduce *Azilul...*

Rodica Popescu Bitănescu, Ileana Iordache și Draga Olteanu Matei. Vasilisa are 26 de ani, iar Baronul, 33. Interpreți, Florina Cercel și Ovidiu Iuliu Moldovan. Sigur că la sfîrșitul secolului trecut, cînd se petrece acțiunea piesei (scrisă în 1902), tinerețea se sfîrșea mai repede decît astăzi. Dar din unghiul receptorului contemporan, una este să ratezi la 40 de ani, alta e să ratezi la 80 de ani. Este evident că regizorul a plecat de la actori către roluri; și nu a schimbat problematica umană a piesei în funcție de vîrsta actorilor. Din fericire, jocul unora dintre actori, soluțiile inventate fac să treacă neobservat decalajul și să pară plauzibil conflictul interior, relația cu propriul destin. Nu sînt convinși că e vorba de un pariu al regizorului, de o citire a textului din această perspectivă. Probabil că mai presus de orice a contat pentru Ion Cojar aducerea și rea-

Ultimul Bergman

PESTE puțină vreme, la 14 iulie, un cineast intrat în legendă, Ingmar Bergman, va implini 80 de ani.

În '84, după ce a terminat *Fanny și Alexandre*, Bergman a declarat că e ultimul lui film. Adio, cinema! N-a fost să fie așa.

După așa-zisa retragere, Bergman a continuat să lucreze într-un ritm intens: a făcut regie de teatru, cel puțin două spectacole pe an, a scris câteva cărți „autobiografice”, a scris câteva scenarii (unele au devenit filme de succes, sub semnături ca Bille August și Liv Ullmann), și, pe lângă toate, a continuat să facă televiziune. Filmele de televiziune ale lui Bergman (*După repetiție*, *Ultimul strigăt*) au fost difuzate în sălile de cinema ale lumii. Recentul „telefilm” *În prezența unui clovn* (titlul francez), deși difuzat pe Arte ca „film de televiziune”, a avut premiera mondială la Cannes, pe marele ecran al secțiunii *Un certain regard*. Bergman, în prag de 80 de ani, oferă imaginea stenică a unui cineast de o extraordinară vitalitate. Un film *nou*, o *bi-juterie*, în care se pot recunoaște esențe și obsesii, siluete și ecouri, strigăte și șoapte ale unei filmografii care a marcat istoria primului secol de cinema.

Bergman a pus în pagină „o poveste spusă de un nebun, plină de zgomot și de furie, și care nu înseamnă nimic”... „Zgomotul și furia” decupate, explicit, din Shakespeare, din „Macbeth” (act V, scena 5) - versuri care sînt așezate pe ecran ca motto al filmului: „...că viața-i doar o umbră călătoare, Un biet actor, ce-n ora lui pe scenă, se zbuciumă și-apoi nu-l mai auzi...” (cum sună traducerea lui Ion Vineanu).

Filmul începe într-un ospiciu. Într-un salon, poate nr. 6, în care se zbuciumă, singur, umilit de nebunia lui și de spaima lui de moarte, un bărbat în pragul bătrâneții, un vizionar, un inventator atins de aripa geniului și zguduit de delirante accese de violență. Într-un asemenea acces - ne-o povestește chiar el, cu umor, ca pe o curiozitate -, era să-și omoare logodnica, o femeie inteligentă și tolerantă, care continuă - asta e nebunia ei! - să-l iubească „necondiționat”. Ea îl înțelege și îl acceptă așa cum este, adică o combinație de geniu angoasat - monstru egoist - copil neajutorat - fermecător inocent... Moartea îi dă tircoale bolnavului, intră în cadru, cu un aer ghidus și sinistru, deghizată într-un clovn alb (Bergman povestește, într-un interviu, cât de înspăimîntat era, în copilăria lui, la circ, de figura „clovnelui alb”). În același salon apare și un profesor bătrîn, obosit de viață (magnific interpretat de Erland Jo-

sephson), dezorientat și fantezist, obsedat de Schubert, și de o (plăsmuită) poveste de dragoste dintre Schubert și o prostituată vieneză. (Schubert - care a murit în 1828, la 32 de ani, de sifilis, e un personaj pe care Bergman declară că l-a descoperit cu adevărat abia în ultimii ani.) Inventatorul „se identifică” cu destinul lui Schubert, cu povestea lui de dragoste și moarte... În Suedia lui 1925, inventatorul vizionar are ideea unui ingenios „film vorbit” (cu actorii postați, în carne și oase, în spatele ecranului, și făcînd, de acolo, un dublaj sonor pentru umbrele mute de pe pînză!)... Cei doi foști pacienți, plus „logodnica nebună”, vor face un filmuleț, pe care, se înțelege, îl vor prezenta fără glorie, în turnee mizerabile și pline de elan... Filmul lui Bergman desfășoară, pe larg, doar ultima lor reprezentație: într-un mic cinematograf dărăpănat, înghițit de nămeți, într-o enclavă înzăpezită, vin cîțiva spectatori. După primele minute de film, instalația ia foc. (Sîntem în epoca în care pelicula e inflamabilă, epoca pionieratului eroic, în care destui spectatori, și-au pierdut viața în sala de cinema). Incendiul e stîns, proiecția compromisă. Și atunci, actorii din spatele ecranului, în sfînta lor nebunie („am vrut, poate, să spun, că fără nebunie nu se realizează nimic?”, zice Bergman), le propun spectatorilor să rămînă pe loc și să-i asculte *povestindu-le filmul*. (Am putea descifra, aici, un omagiu pe care un mare cineast îl aduce tuturor proiectelor eșuate, tuturor filmelor visate și nefăcute vreodată, tuturor *imaginilor* care au rămas în neant, în o sută de ani de cinema la porțile banului și ale hazardului?) Urmează un fel de piesă de teatru improvizată, care, la început, pare naivă și stîngace, apoi, miraculos, trece de la ridicol la sublim, iar magia artei are un efect hipnotic asupra spectatorilor din cîtunul suedez înzăpezit (ca și asupra celor din Cannes-ul însoțit), care privesc înmărmuriți. Și care, la sfîrșit, sînt *transfigurați*... Arta văzută de Bergman ca un spațiu privilegiat, în care nebunia devine armonie, iar demonul clovn alb nu mai are nici o putere. Viața, moartea, angoasele creatorului, iubirea, „scene din viața conjugală” se amalgamează într-o „operă testamentară”, cum a fost numit filmul lui Bergman (poate prea grăbit, Bergman rămînînd un imprevizibil de cursă lungă; și apoi, un Manoel de Oliveira nu continuă să facă film și la nouăzeci de ani?).

BERGMAN a spus, în repetate rînduri, că tot ce a făcut, în artă, „plonjează în perioada copilăriei”. De acolo e extras și personajul principal al ultimului film, un unchi „ar-

tist”, magician și boem, care și-a sfîrșit zilele la balamuc: „era preferatul meu; a-veam șapte ani și mă trata ca pe un egal; era plin de fantezie; puțin îmi păsa că avea, cum se spunea în epocă, *nervii fragili*”... În fond, mai toate personajele lui Bergman sînt oameni „cu nervii fragili”. Și toate personajele, împreună, sînt Bergman... Un om care își trăiește singurătatea pe o insulă a Mării Baltice, Farö... „Trăiesc în interiorul amărăciunii mele ca într-o cameră încuiată”, zice Bergman, într-un interviu.

Iată, pentru admiratorii maestrului suedez, cîteva firimituri de la ospățul (nu foarte îmbelșugat) al unor interviuri de ultimă oră cu Bergman, puse în circulație de Festivalul de la Cannes:

...Am aflat - și aflați - printre altele, că pentru Bergman scrisul e o *corvoadă*. Scrie numai pe o anumită hîrtie, galbenă, și numai cu un anumit tip de stilou, cu bilă. „Sînt maniac și meticulos, pentru că am avut de luptat, mereu, cu lipsa mea de disciplină. Pentru mine scrierea unui scenariu e o luptă cu dezordinea, cu neglijența, cu haosul”.

...Am aflat că Bergman nu știe exact ce virste au copiii lui!

...Am aflat că n-a uitat, nici o clipă, perioada în care, în anii '70, a fost nevoit să se exileze din Suedia („în urma unei sordide povești fiscale”), timp în care se simțea torturat de o nevoie viscerală de a călca pe insula Farö, „locul care mă hrănește și mă protejează”...

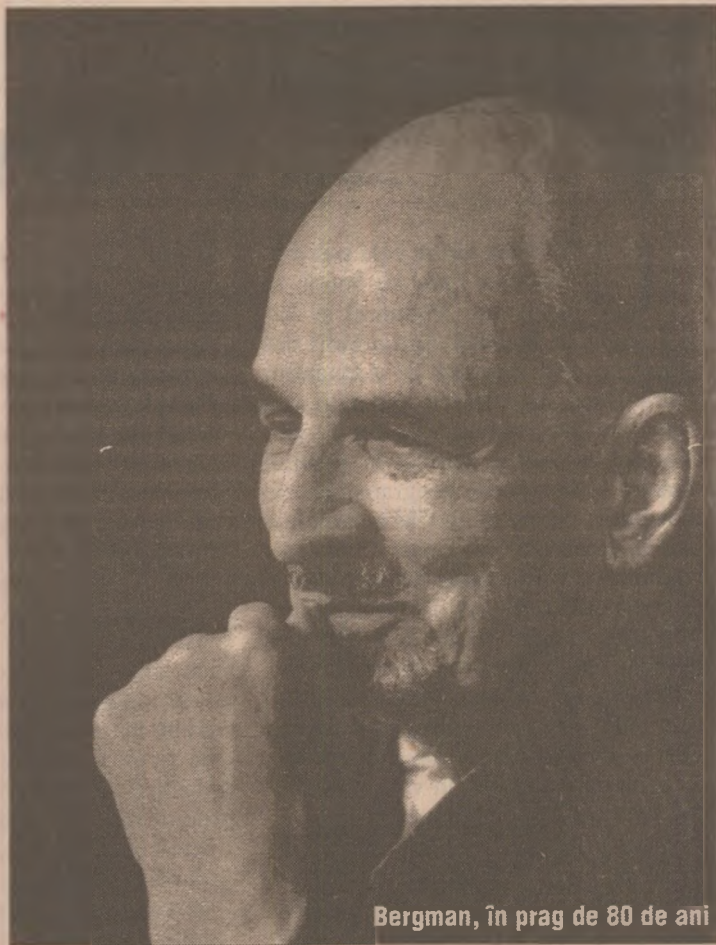
...Am aflat că a avut, întotdeauna, orgoliul să facă „o bună treabă de artizan: ca o masă solidă, sau ca un fotoliu bun. Și eu am dat bunuri de larg consum. Dacă ele îmi vor supraviețui sau nu, îmi e absolut tot una. După șaizeci de ani de muncă, mă las, acum, condus de un singur principiu: principiul plăcerii. Profitul, considerațiile practice, îmi sînt complet indiferente. Plăcerea asta e foarte legată de actori”.

...Am mai aflat că Bergman respinge „idolatria”, care îi dă sentimentul că ar fi îmbalsămat de viu! „De fiecare dată cînd încep să filmez ceva, am angoasa unui debutant”.

...Am mai aflat că, în '93, cînd a scris scenariul *În prezența unui clovn*, „aveam senzația, fizică, neîncetată, că sînt urmărit de moarte. Cum a spus-o un scriitor, mă simțeam ca și cînd un străin umbla, tăcut, în spatele meu și-mi lua măsurile pentru un costum... Din păcate, nu m-am înșelat. Doar că n-a fost vorba de mine, ci de Ingrid” (Ingrid, ultima soție a lui Bergman, alături de care a trăit 24 de ani).

...„Mi-a fost o frică nebună că n-o să am puterea fizică să termin filmul. Dar, într-o piesă pe care am montat-o, personajul unui regizor spune că singura alternativă rezonabilă la scenă e morga”.

...„Dacă nu mi-aș fi impus o disciplină profesională foarte dură, mi-aș fi trăit montările, dar nu le-aș fi făcut, efectiv, niciodată. Eram o persoană destul de sălbatică, viața mea privată nu era decît



Bergman, în prag de 80 de ani

dezordine, totală dezordine... Cred că am înțeles foarte devreme, atunci cînd am început să fac cinema - căci teatrul nu-i la fel de obositor - cît de important este să înveți meserie în cele mai mici detalii; să ai scrupule și să-ți stăpînești nerăbdarea (cu care mai lupt și acum). Cum sînt o ființă haotică, mereu gata de catastrofă, gata să explodez, ipohondru și ușor isteric, îmi impun o disciplină de fier cînd îmi fac meseria. Nu aduc la lucru nimic din trăirile mele personale, din umorile și din proasta mea dispoziție; ar fi o catastrofă, ar fi ceva contagios, aș molipsi și actorii, s-ar rata totul. Am tot felul de obiceiuri și de ritualuri riguroase, de care am nevoie, înainte de a intra într-o sală de repetiție sau într-un studio. Am învățat ceea ce Strindberg înțelegea prin: „a-ți păstra calmul, în spirit și în inimă”...

...„Am doar cîțiva prieteni apropiați. Bibi (Anderson), Liv (Ullmann), Erland (Josephson). În rest, am mulți oameni pe care îi iubesc foarte mult, dar numai în timpul programului de lucru, la teatru sau în studio...”

...„Din 1955, data primului meu, surprinzător pentru toată lumea, succes mondial (*Surisurile unei nopți de vară*), am avut libertatea să fac ce vreau: trebuia doar să spun cît costă și să nu depășesc bugetul. Am avut libertatea asta și pentru că am evitat piața americană (acolo, numai Spielberg și cîțiva, foarte puțini, nu sînt prinși în hățuri); eu am avut libertate totală: nimeni nu mi s-a uitat peste umăr, nimeni n-a venit cu păreri... Uneori am simțit asta ca o traversare a deșertului; simțeam lipsa unei rezistențe „a unei rachete care să-mi trimită mingea înapoi...”

Acum, Bergman scrie un nou scenariu. Proiectul va fi realizat, se pare, tot de Liv Ullmann (în paranteză fie spus, am mai aflat, la Cannes, de cîteva proiecte seducătoare: Luc Besson - *Jeanne d'Arc*; Wajda - *Pan Tadeusz*; Konchalovski - *Calea regală*...).

Anul trecut, Cannes-ul l-a sărbătorit pe Bergman cu mare fast, în absență. În '98 Bergman a lipsit din nou, dar și-a trimis „cîntecul de lebedă”... Și un emisar, Erland Josephson, care, după o colaborare lungă de-o viață, insistă: „întîlnirea cu Bergman e de fiecare dată o experiență fascinantă pentru actor.” Și pentru spectator!

Vă propun, ca o temă de meditație, o replică din ultimul Bergman: „*Emoția e singura datorie a omului care caută*”.

Eugenia Vodă



O imagine bergmaniană (În prezența unui clovn, cu Borje Ahlstedt și Agneta Ekman)



CRONICA
PLASTICĂ

de Pavel
Șușară

Un geometru fantast

ULTIMA dintre cele trei manifestări care au intrat în proiectul „Pământul și Arta”, inițiat de Muzeul Agriculturii din Slobozia, este semnată de Alexandru Chira. Dacă precedentele expoziții, cea a lui Ion Dumitriu și cea a lui Teodor Moraru, se așteptau perfect în enunțul tematic și în rigorile programatice ale muzeului, expoziția lui Chira pare, la o primă privire, tot ce poate fi mai îndepărtat de formulările fără echivoc și de referenții exteriori. În timp ce prin tipologia imaginilor sale Ion Dumitriu invocă o lume arhaică, așezată, în primul rând, sub orizontul unei civilizații pastorale ale cărei însemne puteau fi ușor de recunoscut formal și de recuperat simbolic și moral, în vreme ce Teodor Moraru invocă o lume frustă în care energiile magmatice erau însăși materia primă a imaginii, Alexandru Chira pare mai degrabă un savant utopic, un captiv al reveriilor de laborator, distanța sa de natura concretă a lucrurilor și a lumii, în general, fiind aproape imposibil de evaluat cu mijloace convenționale. Și totuși, la o analiză mai atentă, expoziția lui Chira se integrează perfect în proiectul muzeului. Fără a fi un comentator al teluricului în sensul strict, pictorul este un hermeneut al pământului în sens larg. Proiecțiile sale geometrice, căutarea obstinată a spațiilor pure în care ordinea se întâlnește cu memoria unor voluptăți reprimite și trăirea permanentă în proximitatea unui anumit presentiment

magic îl plasează pe Chira într-o perspectivă agrariană sui-generis. Într-un fel, el duce mai departe pe traseul abstractizării ceea ce Dumitriu și Moraru invocau în sens metafizic și energetic. Față de pictura lui Moraru, carnală și sangvină, în al cărei metabolism implicarea artistului este una aproape fiziologică, pictura lui Chira este detașată, rațională și rece, după cum, față de pictura lui Dumitriu, al cărei inventar pastoral o așază cumva sub semnul lui Abel, pictura lui Chira, insensibilă la vibrații sufletești și la nuanțe psihologice, agrariană într-o accepțiune oarecum topometrică, se plasează mai degrabă în vecinătatea eficienței cinice a lui Cain. Chira are întotdeauna soluții plastice ultimative, el nu negociază niciodată cu surse exterioare sau cu repere preexistente, iar enunțurile lui dobindesc puterea de impact a axiomei. Descoperind geometria, elementele ei grafice primare (punctul și linia) sau formele sale de bază (cercul, pătratul, triunghiul), pictorul a descoperit simultan și infinita capacitate a acestora de a se agrega, de a se disocia, de a intra în ansambluri halucinante ori de a se izola pînă la cea mai înaltă cotă a austerității. Această permanentă autosupunere la încercare, pașii precauți pe un spațiu împinzit de capcane, precum și voluptatea continuă a riscului pe un câmp arid, i-au oferit lui Chira seturile de răspunsuri și soluțiile de supraviețuire. Încetul cu încetul el a depășit starea de autarhie a tabloului, a ieșit din captivi-

tatea obiectului definit și s-a instalat confortabil în ideea proiectului infinit, a unei virtualități eterne care se naște și se hrănește tocmai din episoadele concretizate în imagine. Contrar traseului consacrat al creației, care se exprimă prin intervalul dintre proiect și lucrarea finită; Chira sugerează că fiecare lucrare finită nu este decît o nouă provocare a unui proiect insatiabil și mereu mai îndepărtat. Din această pricină lucrările par a-și ignora natura lor individualizatoare și identitatea inconfundabilă pentru a se înscrie într-o epică fără sfîrșit ca simple verbe, substantive, adjective, interjecții și semne de punctuație. Ceea ce la alți artiști ar trece drept expoziție alcătuită din lucrări cu un sens propriu și cu un statut bine definit, la Chira devine o lucrare unică alcătuită din nenumărate episoade care își sacrifică existența proprie și se topesc necondiționat în ansamblu. Într-un anume fel expozițiile lui Chira - și cea de la Slobozia este argumentul cel mai recent - sînt un fel de mari instalații, de amenajări spațiale în care cea mai puternică impresie este aceea de conflict. Pierzîndu-și fără crîspare identitatea, aceste lucrări își pierd cu seninătate și genul. Doar cu totul întîmplător și din cauza unei grave carențe de imaginație lexicală încă le mai numim tablouri sau lucrări de pictură. Pentru că, în fapt, ele transgresează genurile, încalcă teritorii vecine sau își inventează altele noi, mimează structuri deja inventariate sau palpează rea-

lități neșemnalate încă. Pinza, șasiul și rama, cuiele și toate celelalte ingrediente binecunoscute sînt aici doar simple argumente ale unei neputințe ontologice. Chira nu le folosește în nici un caz pentru că ar sluji cumva la exprimarea și la definirea proiectului său, ci, pur și simplu, din disperarea de a nu putea modela eterul, colora bolta, contorsiona lumina și de a-i fi peste puteri să-i dezvăluie vegetației impecabila geometrie care zace dincolo de aparenta ei spontaneitate. Dacă în relația sa cu pământul, Alexandru Chira are viziunea unui inginer utopic de cadastru, în relația cu lumea în ansamblul ei artistul este un fantast abstract care pune sub umbrela aceluiași semn tot ceea ce mișcă dincolo de aparențele vizibilului. Prin viziunea geometrică el mintuie amorful din jur, prin invocația magică dizlocă stereotipiile pozitivistice, prin reveria cromatică vindecă griul tern în care privirea tinde să se înămoalească. Și în acest sens, expoziția de la Muzeul Agriculturii din Slobozia este o adevărată profesiune de credință. Adunînd lucrări dintr-un interval de peste douăzeci de ani, ea indică perfect sensul unei continue căutări a formei optime de exprimare, decantează atitudini morale și dezvăluie natura unei gîndiri care sub aparența seninătății ascunde o incurabilă stare conflictuală. În fața dezordinii generale, geometria lui Chira este o promisiune, un avertisment și o formă particulară de terapie.

MUZICĂ

Opera din Hamburg - continuarea tradiției

DEȘI se spune că celebritatea se dobîndește în secole de istorie, totuși de multe ori, sau de cele mai multe ori, locurile poartă mai mult amprenta evenimentelor culturale decît a celor istorice și sînt marcate de personalitățile ce le-au trecut pragul. Hamburg este secularul port al Germaniei pe Elba, orașul hanseatic al ligii medievale a cărui prosperitate l-a transformat într-un centru cosmopolit cu aflus de nații, religii și grupări politice. Calătorul ocazional urmărește aici poate însă mai puțin nivelele unui comerț înfloritor căutînd mai degrabă pașii lui Brahms, Mendelssohn, Telemann și află astfel și un veritabil reper al vieții artistice locale: primul teatru german de operă care s-a inaugurat în anul 1678. Istoria acestei instituții a fost de atunci continuă și evolutivă, marcată de nume răsunătoare de compozitori, interpreți, dirijori. Contemporaneitatea consideră însă deosebit de fertilă perioada ultimelor decenii cînd compozitorul Rolf Liebermann s-a ocupat de organizarea operei realizînd și o deschidere importantă spre creația actuală a genului. Și în acest sens o scurtă privire asupra programului descoperă o stagiune impresionantă atît prin durata ei, de la sfîrșitul lui august pînă la începutul lui iulie, cît și prin diversitatea și „greutatea” titlurilor din care nu lipsesc opere de Wagner, pagini de belcanto -

Rossini, Verdi - „succesul” operei franceze - *Carmen*, titluri reprezentative din operetă - *Văduva veselă* și serile de balet. În plus există și preocuparea pentru sincronizarea repertoriului la pulsul socialului, astfel ca, de pildă, în zilele de sîrbătoare ale Paștelui spectacolele zilnice s-au grupat în jurul unor titluri semnificative: *Siegfried* de Wagner, - *Matheus Passion* - un spectacol de balet pe muzica lui Bach, *Jenufa* de Leos Janacek - o premieră a acestei luni și *Macbeth* de Giuseppe Verdi - o serie de șase spectacole în luna aprilie avînd în distribuție în rolul titular pe baritonul *Alexandru Agache*, soprana americană *Deborah Voigt*, basul *Harald Stamm*, dirijor fiind *Ingo Metzmacher* - general director la orchestra Operei din Hamburg, iar regia semnată de *Steven Pimlott*. O punere în scenă care nu revoluționează concepția despre teatru, dar conține o viziune unitară, clară, fără echivocuri și coerentă în urmărirea substratului psihologic al tragediei shakespeariene. Se pendulează permanent între tradiție și modernitate, între austeritate și redundanță într-un joc de alb și negru, clasică opoziție bine-rău ca un fundament pentru excrescențele grotescului, ale ironiei, ale ridicolului și prostului gust, elemente ce însoțesc sinistru cumplita degradare a naturii umane. Dacă mijloacele de realizare par simple ele presupun însă un efort

remarcabil al interpreților și trebuie subliniat în special cel al ansamblurilor: orchestra un foarte bine stăpînit însoțitor al acțiunii dramatice, iar corul într-o ipostază dublă deloc ușor de susținut, de cîntăreți și dansatori ce nu se rezumă la o mișcare scenică, ci dezvoltă o adevărată coregrafie. Rolurile principale au constituit însă firesc atracția acestui spectacol. *Alexandru Agache* un oaspete cunoscut al marilor scene lirice europene, considerat ca un specialist al rolurilor verdiane, și-a construit personajul deopotrivă cu naturalețe și participare afectivă intensă; liric sau dramatic a etalat mereu o anumită detașare care provine mai ales din asimilarea specificului și a caracterului muzicii. *Deborah Voigt*, o soprană dramatică cunoscută prin interpretările sale în opere de Wagner și Richard Strauss, a relevat în *Macbeth* și o anumită suplețe, lejeritate atît a vocii, cît și a jocului încît, fără abuzuri de spectaculos esența operei, substratul ei psihologic transpare fără ostentație din concertarea gesturilor individuale ce se îmbină firesc într-un tot bine conceput. În dorința de a fi cît mai aproape de autentic, de original, prezentarea spectacolelor în limba originală reprezintă o cucerire importantă. Și dacă pentru iubitorul de operă limba italiană este o obișnuință, *Jenufa* în limba cehă, așa cum a fost auzită la Brno în anul premierii 1904, și cum o prezintă azi

opera din Hamburg, produce o puternică impresie. Vigoarea și substanța densă a muzicii lui Janacek reclamă și o specificitate a vocilor pe care echipa recentei premiere a etalat-o: *Eva Marton* renumita interpretă a rolurilor wagneriene, cu o forță dramatică a glasului divers nuanțată pe parcursul celor trei acte ale operei; *Jan Blinkhof*, liric, sensibil și cu o mare putere de comunicare și *Karita Mattila* - în rolul titular, o soprană lirico-dramatică a cărei disponibilitate artistică, de la fragilitate la fermitatea atitudinilor, a fost învăluită de vibrațiile unei voci de mare cuprindere nu numai ca ambitus, dar și din punct de vedere emoțional. Concepția tînărului regizor Olivier Tambosi a pedalat pe forța interiorizării stăpînită de o anume severitate a mijloacelor propunînd o generală, impersonală nuanță de gri ce domină ansamblul și care pare a trece prin și dincolo de istorie, un peisaj din care caracterele își desprindeau individualitatea prin persuasiunea repetabilității ciclice. Performanțele evidente ale unui astfel de spectacol relevă, dincolo de evenimentul în sine, preocuparea constantă pentru restituirea la cote înalte a lucrărilor de referință din literatura lirică contemporană, așa cum va fi probabil și cazul viitoarei premiere din luna mai *Peter Grimes* de Benjamin Britten.

Ruxandra Arzoiu



PREPELEAC

de Constantin
Toiu

Error communis facit jus

(note)

CODUL lui Justinian, culegere de constituții imperiale de la Hadrian la Justinian împărțită în 12 cărți...

DIGESTE, compilație metodică, o antologie a jurisprudenței clasice elaborată din ordinul lui Justinian. Textele din primul secol la al treilea după Cristos sînt adaptate prin interpolări societății bizantine a secolului al VI-lea. DIGESTE e divizată în 50 de cărți subdivizate în titluri, paragrafe și fragmente. Experiența umană însăși.

COMENTATORI. A doua școală romanistă a Evului Mediu (XIV-XV) după aceea a glosatorilor... Fac comentarii lungi, verbioase, *Verbosi in re facili, in difficili muti, in angusta diffusi* (dintr-un comentariu asupra *Dreptului roman*).

GLOSATORI: Prima școală de romaniști medievali secolele XII-XIII, Bologna. Din ea face parte și *Accursio Francesco* 1185-1263, comentatorul legendarului Barbarius, retorul sclav, autorul maximei *Error communis facit jus*. Lor li se datorează propagarea dreptului roman în Europa occidentală, precum și bazele Dreptului modern.

Despre maxima, sau legea, sau principiul retorului sclav (fără a se ști) *Barbarius* din secolul unu, unu și jumătate al erei noastre, de a cărui stare socială senatul roman avea să-și dea seama mult prea târziu, după ce faima juristului-rob se impusese... (Comentez după aceeași expunere din Dreptul roman citat anterior):

Cînd o persoană exercită un drept fără titlu, o funcție fără de calitate și trece în ochii tuturor datorită unei erori invincibile ca un deținător al legitimității juridice, cei ce au tratat cu acea persoană sau au recurs la oficiile ei sînt ocrotite contra lipsei de drept sau de lipsă a puterii. Credința colectivă asupra unui drept sau a unei puteri, - deși eronată, - echivalează cu existența acestui drept sau acestei puteri. *Realitatea este sacrificată aparenței*, de unde rezultă menționarea operației care, - ținînd cont de principii, - ar trebui anulată fără discuție.

La prima vedere - consemnez din textul studiat - se acceptă cu greu un drept bazat pe o eroare în mod comun răspindită: cum se poate că o falsă reprezentare a realului, - fiind în mod general împărtășită, - poate să ajungă o sursă de drept? (Ficțiunea,... minciuna,... devenind realitate pură, pe baza forței naratorilor geniali, în literatură, sau a *escrocilor* mari convertind în drept cîștiguri fabuloase, tot atît de genial concepute, asemeni oricărui creator de anvergură neobișnuită.)

Mai departe: Întrucît încrederea în ordinea publică primează, *este preferabil să validezi, decît să anulezi*. Argument puternic ce nu te oprește însă să te gîndești cît de periculos e pentru siguranța ta să dai întîietate aparenței, - întîietate asupra dreptului însuși, acesta fiind înlocuit cu o aparență.

ORIGINEA: În ciuda exprimării sale în limba latină, această maximă, - din titlu, - nu se întîlnește *tel quel* în textele Dreptului roman. Ceea ce nu înseamnă că anticii ignorau ideea pe care o exprimă maxima. *Ulpian* relatează povestea sclavului *Barbarius Philippus*, care reușise să-și ascundă condiția de sclav și care, cu timpul, a putut fi pretor. Înșelăciunea fiind descoperită, s-a luat în dezbatere soarta actelor săvîrșite de sclav în

cadru unei funcții pe care starea sa socială îi interzicea s-o exercite. În ciuda incompetenței manifeste a pretorului, - așa zis, - soluția validității avu precădere, - *hoc enim humanius est* -, adică fiind ceva omenesc, înșelăciunea, greșeala înfăptuită, fără consecințe grave, punitive, cum ar fi furtul, crima.

Adagiul însă, *Error communis facit jus*, ca adagiul, nu a fost formulat în sine și la vremea lui. Formularea, neexistînd în epocă, în momentul în care s-a petrecut faptul, tot glosatorilor le-a revenit formularea respectivă. *Accurse* (pre-citat), glosînd asupra legii *Barbarius Philippus*, declară valabilă eliberarea emanînd de la cel ce va fi fost recunoscut mai târziu că trăise ca sclav, pe motivul arătat mai sus și anume că, în această împrejurare specială, *eroare face dreptul*. Expresia fiind găsită, regula începe să aibă o carieră neîntreruptă pînă în zilele noastre. (Este și tema tulburătoare a unui roman)

Sînt însă unele condiții, - mi se pare că trei, - în care maxima poate avea efect. Întîi că eroarea comună nu înseamnă că ar fi eroarea tuturor. A cere unanimitatea, ar însemna a paraliza funcționarea maximei. Dacă nu a putut fi universală, eroarea *trebuie* să devină *doar* colectivă. Pe urmă, un jurist clasic mai spune că eroarea aceasta comună se definește ca o eroare contra căreia prudența,... înțelepciunea umană... nu puteau să se apere, să se ferească de ea. De unde ideea concepînd eroarea comună ca ceva pe care publicul *putea pe bună dreptate s-o creadă* în mod firesc și, astfel, - fără să știe - *să se înșele*.

A doua condiție ar fi buna credință a celui ce reclamă aplicarea maximei în profitul său.

A treia condiție limitează obiectul erorii, limitîndu-i și aplicarea, numai la cazurile unei *erori de fapt*.

Iată cum, un păcat omenesc, atît de răspîndit, ajunge deodată să pătrundă, să se încrusteze, pe veci, în structura atît de dură și de intratabilă a justiției.

DIASPORA LA PLURAL

de Paul Miron

Scrisoarea XXX

București, marți...

Onor. Domn Secară Al. Enache
München

Dragă Enache,

EU, Constantin P. Foltea, prietenul tău, îți scriu din București, unde am ajuns din mila lui Dumnezeu, datorită schimbărilor ce s-au întîmplat în scumpa noastră patrie. Îmi închipui cum alergi tu în poștalioane de lux, desigur că de la Milano la Viena călătorești în mai puțin timp decît mine, de la Fălticeni la Focșani. A trebuit să rescui răspunsul la rîndurile tale trimise de pe drum. Alaltăieri m-am întîlnit cu Aglaia a uncheșului Nistor, care mi-a spus vestea că tu te pregătești să-ți pui pi-rostriile în cap, ar fi o glumă. Domnișoara Josefa, pe care o descrii ca marele Dante pe Beatricea lui, mai are multe de învățat pînă a ajunge în fața altarului. Noi am ris, nu prea tare, ci mai degrabă întristați că n-aduci nemțoaică la Rotopânești, să avem și noi cu cine ne mîndri. Se bucură însă mătușa, mama ta; ea are un pomelnic întreg de candidate pentru tine.

Dragă verișoare, îți mai comunic că eu am intrat în politicie. Vin timpuri grele peste noi, după hotărîrea de unire de la 5 și 24 ianuarie. În ceea ce mă privește, n-am fost de la început pentru colonelul Cuza, știindu-l crai mare și petrecăreț dedat la liubovuri, dar, poate, prin rugăciunile soatei sale către Maica Domnului și sfînta Paraschiva, se va potoli. Acum stăm cu ochii așintîți spre Țarigrad, să vedem dacă Sultanul va recunoaște alegerea lui pe amîndouă tronurile - Iași și București. A fost o muncă foarte grea toată campania aceasta de alegeri. Acum Domnitorul a aflat de mine și m-a luat în suită sa. Nu-mi este ușor să mă obișnuiesc cu viața de aici și de cîteva ori am vrut să fug să mă întorc pe plaiurile Șomuzului meu, să pun mina pe coamele plugului, pe coasă, pe topor. sprijinul meu este domnul Kogălniceanu, sub oblăduirea căruia am lucrat la 'Steaua Dunării', la Galați. Eu l-aș fi votat pe dumnealui ca domnitor, dar soarta a hotărît altcum.

Bucureștenii sînt foarte închipuiți, rîd de căciulile noastre, dar mai întîi și mai virtos de graiul nostru; zic că avem pîr pe limbă. Lasă, că nici maimuțărirea lor pițigăiată nu e mai de lume. Mîncă

vorbele, grăbiți cum sînt, la gura lor parcă se bat calicii. Au însă femei frumoase care știu să tacă și să te mîngîie.

Ieri a fost un nobil neamț aici, venit de la Istanbul. Voia să vorbească măcar un ceas cu domnitorul, dar Cuza era la Focșani, unde se va instala Departamentul Dreptății. A trebuit să-l primesc eu și să-i găsesc o gazdă. Bagaje nu avea, fiindcă, pe drum, poștalionul, deși avea pază de arnăuți, a fost prădat prin munții bulgărești. Mi-a povestit multe despre țara lui, e de loc de la Berlin. Spune că tot neamțul e neamț, că bavarejii, de exemplu, le sînt lor, celor din miezînoapte, mai străini decît franțujii. E adevărat că acolo unde te afli tu, poporul nu e luminat - niște sălbatici care stau prin păduri și pe munți, bînd bere? I-am povestit că tu, vărul meu, ești încîntat de Bavaria. Atunci el s-a mai înseninat și mi-a zis să nu iau toate spusele ca slove de evanghelie. Voia să-mi arate că și nemții peste tot vor unirea, deși neamurile din diferite plaiuri între ele sînt foarte deosebite față de noi.

A intrat și domnul Kogălniceanu și s-au pornit amîndoi să discute pe limba nemțească încît eu m-am retras. Credeam că va trece prin München. Pregătisem niște hîrzoabe de păstrăvi afumați, o roată de cașcaval și un fedeleș cu lapte acru, știind că îți place. Dar el mi-a spus că ia calea peste Praga. Așa a avut noroc gazda mea, care s-a înfruptat din bunătățile destinate ție. La mare cinste a fost laptele, mai bun decît iaurtul bulgăresc.

Scrie-mi ce s-a întîmplat cu insoțitorul tău, de ce v-ați despărțit. El mi-a fost dascăl de latină și germană. Cînd făceai vreo prostie, avea prostul obicei să te tragă de perciuni pînă ți se umpleau ochii de lacrimi. Altfel era drept și bun la inimă.

Enache, dragă, gîndește-te bine, cît mai stai prin străini. La noi a început o stăpînire nouă. Roata se învîrte, vino să-ți iei și tu un loc mai priincios!

Te sîrută al tău prieten, *Costache*.

P.S. Îl cunosc bine pe Petrișor Carp. Întreabă-l dacă își mai aduce aminte de mine. Am citit împreună, la Iași, dramele lui Shakespeare din care am început să facem și niște traduceri.

După-amiaza poetului

(Urmare din pag. 5)

ATREIA față a universului zugrăvit de Alexandru Lungu este cea inițiativă. În virtutea incredințării că aparențele ascund un *real* al misterului, că lumea nu e decît, cum ar spune autorul *Nebănuțelor trepte*, o pecete pe-o taină, poetul semnalează un alfabet al tainei, cu filfiit de pasăre mai adîncă/ decît alchimia pe care norii/ o poartă deasupra-ne// se făcea/ litera dintii/ alef alfa a/ așezare de arhangheli/ stirpe de spaimă" (*Alef alfa a*). Numerele poartă și ele o sarcină criptică: „la roua amăgită în care/ demonul alb/ adie și suflă/ tocmai acolo/ se duce și moare/ frumosul șapte// vitregita numărătoare/ dăruind/ cununile mîhnirii/ din frunză în frunză" (*A desnourare*). Există „un cuvînt anume" cu magice consecințe: „întotdeauna/trebuie să rostesc/ un

cuvînt anume/ lăsîndu-mi cerul gurii jupuit/ pe dinăuntru/ de neiertarea sunetelor/ pentru ca iarba să crească" (*Anume*), după cum există o carte a destinului: „scrisă-i în carte/ os cu os/ suflet cu răsuflet/ ursita neșovăirii" (*Alegorie cu stea*). Să fie aceasta o cale sigură, o soluție fermă a accesului la „împărțășirea stelelor/ pe nevăzute/ ale altei lumi", ori e o simplă „stea eretică", sclîpînd „în nouă văzduhuri" (atîtea în cite mistica împarte fenomenul de *ascensio*, de înălțare purificatoare)? Poetul rămîne de... partea poeziei, notificîndu-și în paralel cu postura de inițiat și drama existențială, acea tensiune calcinantă, sieși suficientă, a decepției care nu s-ar putea alina decît prin raportarea la „transcendența goală", pe care Baudelaire, Mallarmé și alți faimoși sacerdoți ai poeziei au postulat-o ca pe un liman immanent al artei. Deziluziile sînt atît de radicale,

încît nu mai pot lăsa loc la nici un soi de iluzii. Orice fel de rîscumpărare pare interzisă: „De am avea putere și-un sprijin tînuț/ să trecem încă bezna - sortiți am fi atunci/ pustietății limpezi: în zori de zi lumină/ ne-ar arăta scîldate-n rouă iluziile/ pierdute: scheletele de vis și oasele tîrzi/ ce-n dar ni le lăsară zeii demult uciși" (*Elegiile malteze*). *Poeta vates* prin gesticulația și culoarea liturgică a stilului său, Alexandru Lungu rămîne, în același timp, un poet damnat, căruia experiența inițiativă nu-i poate da certitudinea extatică a „întoarcerii" la edenicele origini și care poartă emblematic doar „cununa visătoriei culoarea minunilor arse". E unul dintre cei ce ilustrează poziția ireductibil duală a poeziei, care e o fugă de contrarii și, concomitent, un nesățiu al contrariilor, dibuind „în spatele întîmplărilor" paradoxala „osîndă iertătoare".



CĂRȚI STRĂINE

prezentate de
**Andreea
Deciu**

Eroi și anonimi în epoca democrației

CINE mai crede astăzi în eroi? Cînd zilnic mari scandaluri demistifică reputații construite cu grijă și pricepere, dărîmă idoli și sanctifică anonimi peste noapte, numai pentru a-i azvîrli cu primul prilej înapoi în anonimat, mai este *eroul*, în sensul tragediilor antice, acel icon cultural fascinant care să electrizeze masele, altundeva decît în lumea abil fabricată pe închipuire și credință a rock staru-

ea însăși, în orice caz nu una emfatică și declarativă; apoi faptul că descinde direct de la obirșie, că vine spre noi din chiar miezul lucrurilor, ca un mesager care aduce vești despre "necunoscutul infinit"; că este un ins drept și invincibil, virtuos, supus legii profunde a lumii; că are un intelect puternic și liber, forță vizionară și suflet pătimaș. Pe scurt, Eroul este un om care ia Universul în serios, cînd ceilalți nu fac decît să se joace.

E evidentă în această sumară enunțare a *what it takes to be a hero* o retorică romantică, înflăcărarea unui veac care credea în genii, în splendoare și în misiuni glorioase. Dar nu și o retorică naivă, inconstientă de sine, ci una didactic inflamată, voit entuziasă: Carlyle știa că nu toate epocile au crezut sau vor crede în existența unor inși excepționali. Asta nu înseamnă însă, pentru el, că eroii sînt apariții inconsecvente în istoria omenirii, ci că propria noastră capacitate de a-i descoperi e fluctuantă. Romanticul deplînge, tot retoric, sumbrele vremi ale scepticismului, cînd egoismul și propria noastră nimicnicie ne-au tulburat într-atît mințile încît nu mai putem descoperi măreția acestor Aleși veniți să ne înalțe și pe noi.

E greu de spus ce impresie poate lăsa astăzi o asemenea carte unui cititor care e mai curînd egoist și bicisnic, cum mă tem că sîntem mai toți, și pe care în plus numele lui Carlyle fie nu îl impresionează, fie îl asociază cu parodicalul subtil din *Sartor Resartus* (o carte apărută tot de curînd la Institutul European, pe care o voi comenta în viitorul apropiat). Dacă nu ar exista masive fragmente pur istorice, în care Carlyle narează legenda fiecăruia dintre Eroii săi, tentația de a alege o interpretare în cheie parodică ar fi destul de mare. Și asta nu pentru că noi ne-am îndoi astăzi de strălucirea unor Dante, Napoleon sau Mahomed, ci doar datorită tonului indecent de aprins uneori al autorului. Mai ales în final, tipic tradiției retoricii epideictice (nu întîmplător cel mai puțin reprezentată astăzi în varianta ei laudativă, poate cu excepția ceremoniilor de decernare a premiilor Oscar), cînd Carlyle își mărturisește entuziasmul poate excesiv care l-a cuprins pentru acest subiect și mulțumește patetic cititorului pentru bunăvoința de a-l fi ascultat, ai realmente impresia că te afli în fața unui bătrînel cu lacrimi în ochi, emoționat de propriile sale evocări.

Nu vreau să se creadă că nu am luat în serios *Cultul eroilor*, una dintre cele trei cărți aparținîndu-i lui Thomas Carlyle, foarte diferite între ele, publicate recent de Editura Institutul European. Istoricul Al. Zub, care a luat-o și mai în serios, pune acest volum în perspectivă istorică, explicînd în ce măsură retorica romantică a autorului e

importantă pentru o anumită tradiție a scrierii istorice, așa cum s-a format ea la noi, printr-un Nicolae Iorga, de pildă. La urma urmelor, Carlyle însuși a spus-o cel mai bine: spre deosebire de Eroii, care iau Universul în serios, noi tindem să îl luăm din ce în ce mai mult în glumă, tocmai pentru că nu sîntem eroi.

Dar poți să iei lumea din jurul tău în tragic chiar, și totuși să fii un ins mărunț, de nimic. Așa sînt protagoniștii lui Bernard Malamud, un alt Malamud decît cel din *Cîrpaciul* (romanul unui Erou, la urma urmelor): indivizi obscuri, amărîți, egoiști din spaimă și experiența unei vieți chinuitoare, mincinoși din prudență, scriitori ratați, studenți de carieră și fără nici o perspectivă, ori pur și simplu oameni nenorociți de soartă și de propria lor nepricepere. Volumul tradus de Anton Celaru cu măiestria formată de îndelunga familiaritate cu proza unor "grei" ca Isaac Bashevis Singer conține cîteva nuvele, nu senzaționale, trebuie să o recunosc, dar în tot cazul impresionante. Același simț al tragicului cotidian pe care în *Cîrpaciul* îl transformă în adevărată capodoperă dă aici cîteva personaje tulburătoare. Ele sînt exact opusul eroilor idolatrizați de Carlyle: în primul rînd nu sînt sinceri, pentru că, evrei cu un trecut greu de pericole și spaime fiind, se simt cumva constrînși să ascundă ceva. Uneori acest ceva e vîrstă, ca în cazul Olgăi, o femeie trecută care încearcă să preia ea identitatea fiicei ei moarte de tînră, și izbuteste chiar să înșele un bărbat tînăr, făcîndu-l să accepte o intîlnire cu ea (*Fata visurilor mele*). Altelei este un sentiment vag de culpă și suferință, care îl face pe Kessler, un bărbat care în tinerețe își părăsise familia, să se prăpădească de durere, descoperîndu-și tîrziu vinovăția (*Îndoliații*). Cel mai grav însă e cînd tînuită e însăși identitatea personajului: îndrăgostit fiind de o făptură diafană pe care o crede descendentă dintr-o ilustră familie italiană, Henry Levin, un tînăr american plecat în Europa să își trăiască viața, îi ascunde alesei inimii că e evreu, temîndu-se că astfel o va alunga. Însă secretul lui e anulat de secretul ei, într-o ingenioasă *mise en abyme*: fata nu e nici ea ce pare, nu e bogată, nu e de viață nobilă, și, mai presus de toate, este evreică, într-atît de evreică încît nu poate accepta să iubească un goi. Spre deosebire de el, care mintise pînă cînd e prea tîrziu și nimeni nu mai are urechi să îi asculte adevărul, ea recunoaște totul înainte de a-l seduce definitiv. Ironia tragică este că tocmai ceea ce evreul lasă teama că îi va despărți reprezenta singura, fundamentală condiție a apropierei dintre cei doi.

Protagoniștii lui Malamud din aceste nuvele nu sînt eroi și pentru că nu numai că nu aduc un mesaj al unor timpuri originare, dar nici măruntele mesaje ale existenței lor cotidiene, ori ale celor din jur nu le înțeleg. Mi



Bernard Malamud - *Butoiașul vrăjit*, traducere de Anton Celaru, Editura Hasefer 1998, 221 pagini, preț nementionat.

se pare impresionantă totală dezidealizare a evreității pe care o concepe Malamud: e lume în care prietenii buni și vechi nu se pot ajuta unul pe celălalt, în care poți fi înșelat la nesfîrșit de inși care se pretind binevoitori, în care tu la rîndul tău poți păcăli și trăda pe cei ce te ajută. Există în singur personaj cu o alură eroică în întreg volumul: croitorul Manishevitz, pe care soarta l-a aruncat în cea mai neagră mizerie și nefericire. I-a ars casa, nevasta îi e pe moarte, el însuși e suferind. În mijlocul acestei nenorociri se ivește un înger, dispus să îl ajute. Însă e un înger de mîna a doua, ca să zic așa, un negru pe nume Levine, abia "promovat" la rangul cu pricina (probabil că de aici e cumva inspirat filmul cu James Stewart, *Un miracol de Crăciun*), destul de nepriceput, cam bețiv, amărît și el la rîndu-i. Bineînțeles, croitorul nu crede că negrul cu pricina e cu adevărat un înger, mai ales că îl vede zilnic într-o circumștă alături de alți bețivi și de femei ușoare. Dar suferința îl convinge, și acceptă în cele din urmă că acela este îngerul lui, prăpădit ca și el. Odată ce a acceptat să creadă, croitorul e mintuit, nevasta i se vindecă, el însuși e lecuît de dureri, și, mai presus de asta, îngerul bețivan se înalță cu adevărat la ceruri.

Ce-i drept, nu e pic de grandoare în protagoniștii lui Malamud. Ba, dacă ar fi să judecăm după schema aristoteliană, nici dimensiune autentic tragică nu au, căci cei mai mulți sînt inferiori insului obișnuit. Dar lipsa lor de eroism e compensată, dacă de compensație e nevoie, de o umanitate intensă. Trăiesc banal, dar întîmplări mărunte declanșează în ei furtunile sufletului romantic și îi ucide năprasnic, ori le modifică fundamental identitatea. *Butoiașul vrăjit*, un volum oarecum altfel decît *Cîrpaciul*, și anume mai sec, mai enunțativ, dar astfel mai descumpănitor și mai provocator cumva, întregeste imaginea unui mare scriitor.

Pentru mulți, însă, timpurile pe care le trăim sînt, intelectualmente vorbind, atît lipsite de eroi, cît și de umanism. Prin anii 60 structuraliștii anunțau moar-

tea autorului, și deși între timp s-au răzgîndit, resuscitarea nu e chiar încheiată. Dimpotrivă, multe dintre variatele curente de gîndire care colcăie sub copertina postmodernismului sînt agresiv și declarat "antiumaniste". Editura Meridiane publică traducerea unei cărți a remarcabilului teoretician Luc Ferry, *Homo aestheticus*, o carte destul de recentă (în 1990 apăruse în Franța) care propune o rescriere a două tradiții simultan: una a subiectivității ca fenomen filozofic, și totodată a esteticii ca disciplină tipică insului modern. Pe Ferry nu estetica îl interesează (deși reformulează fascinant cîteva dintre jaloanele esențiale din istoria domeniului, precum momentul Kant ori curentele avangardiste), ci altceva: în *La pensée 68*, o carte scrisă în colaborare cu Alain Renaut, autorul analiza problema anti-umanismului contemporan, revizuiind etapele esențiale din constituirea unei critici a subiectului definit drept conștiință și voință. Renaut și Ferry încercau cu această lucrare de la sfîrșitul anilor 80 să lanseze un nou umanism în epistema contemporană, însă de data aceasta unul "non-metafizic". Estetica e mai mult un pretext pentru reluarea aceluiași proiect, căci ea este prin excelență domeniul în care problema subiectivității, dar și cea a unei reconcilierii între relativism și universalism (mai ales în ce ține de așa numitul concept al gustului), poate fi observată "în stare chimică pură", cum glumește Ferry.

Homo aestheticus este o



Luc Ferry - *Homo aestheticus. Inventarea gustului în epoca democratică*, traducere și note de Cristina și Costin Popescu, Editura Meridiane 1997, 407 pagini, 9000 lei.

carte indispensabilă intelectualului contemporan. Mai ales pentru cei care încă mai respectă și vizitează textele dedicate esteticii, ea va fi, sper, aproape o revelație. În măsura în care e posibil proiectul unui umanism non-metafizic, acesta poate atrage după sine și o înviorare a unei discipline teribil de prăfuite, înțelenită, la noi, în veșnicii Croce, Vianu și Călinescu.

REINER KUNZE



REINER KUNZE (n. 1933, Oelsnitz) este unul dintre cei mai de seamă scriitori germani actuali, volumele sale fiind tipărite la edituri prestigioase în mare tiraj și bucurându-se de un ecou public larg nu numai în Germania ci și peste hotare. Cărțile sale au fost traduse în 13 limbi, autorul a primit mai multe premii importante, iar atunci când își citește poeziile, admiratorii săi, foarte numeroși, umplu sălile.

Kunze face parte dintre scriitorii care s-au opus regimului comunist din R.D.G. În urma dezavuirii invaziei Cehoslovaciei de către armata sovietică după *Primăvara de la Praga*, i s-a interzis să mai publice în R.D.G. Kunze s-a alăturat protestelor împotriva expulzării lui Wolf Biermann în 1976, fiind la rîndul său nevoit curînd să părăsească țara. Heinrich Böll a desemnat poezia lui drept „exemplu de persistență a poeziei, a poeziei germane în realitatea germană”. După ce s-a stabilit în

R.F.G., popularitatea lui Kunze a crescut enorm, astfel încît cunoscutul critic Marcel Reich-Ranicki îi cerea imperios într-o scrisoare manuscrise noi.

Reiner Kunze continuă într-o manieră personală tradiția poeziei civice mușcătoare brechtienne, care își are punctul de plecare în Heinrich Heine. Lirica lui Kunze se hrănește din condiția poetului în lumea „socialismului real” și ajunge treptat la o expresie laconică, densă, plină de ironie și sarcasm, adoptînd nu o dată limbajul străzii. Poezia este pentru el un fel de bilet secret strecurat de către un deținut „sub suprafața comunicării cenzurate”. Milan Kundera scrie despre Kunze că „dovedește o sensibilitate neobișnuită pentru cuvîntul spiritual și pentru ironie, pentru rațiunea poetică și pentru floreta logicii care străpunge mereu absurditatea.”

Și după stabilirea lui în vest, el nu încetează să pledeze în poeme pentru libertatea poeziei și a eului, să se ridice

împotriva ingerințelor straine în artă, denunțînd tendințele malefice pe tărîmul politicii și cel al vieții spirituale.

Printre volumele de poezie cele mai reprezentative ale lui Reiner Kunze se numără „Sensible Wege” (*Drumuri gingașe*), 1969, „Zimmerlautstärke” (*Vorbe în șoaptă*), 1972, „Auf eigene Hoffnung” (*Pe proprie speranță*), 1981 și „Eines jeden einziges Leben” (*Unică viață a fiecăruia*), 1986. Kunze a publicat și proză scurtă, care a fost și

ecranizată, „Die wunderbaren Jahre” (*Anii cei minunați*), 1976, eseuri precum și un jurnal.

Drumuri gingașe, apărut în 1969 la Suhrkamp și retipărit de mai multe ori, i-a atras autorului aspre critici în Congresul scriitorilor și interdicția de a semna timp de patru ani. Din acest volum am ales pentru cititorii români poeziile de mai jos, printre care și una scrisă după o vizită a lui Reiner Kunze în România, în 1966.

Pădurea bătrînă își crește copacii

Pădurea bătrînă își crește copacii

Dezvîfîndu-i de lumină, ea îi silește,
să-și trimeată tot verdele în coroană
Însușirea
de a respira cu toate ramurile,
talentul,
de a scoate crengi numai așa de bucurie
- dispar

Cerne ploaia ca să prevină
patima setei

Ea lasă copacii să se înalte mai sus
vîrf lîngă vîrf:
Nici unul nu vede mai mult decît celălalt
vîntului toți îi spun același lucru

Sfîrșitul artei

Nu trebuie, zise bufnița cocoșului de munte,
nu trebuie să cînti soarele
Soarele nu e important

Cocoșul de munte scoase
soarele din poezia sa

Tu ești un artist,
zise bufnița cocoșului de munte

Și se făcu întuneric bine.

Imn unei femei la interogatoriu

Greu fu
momentul dezbrăcării

Apoi
expusă privirilor

află totul
despre ei

Curs scurt

Dialectică

Neștiutorilor
ca să rămîneți neștiutori

vă vom instrui

Estetică

Pînă la prăbușirea
imperialismului
de considerat drept aliat

Picasso

etică

În centrul atenției
stă omul

nu individul

Despre necesitatea cenzurii

Totul
este rețușabil

afară de negativul
din noi

Mică sonată de voiaj

Allegro vivace

Așa cum cocoșul printre și pcile gardului,
ghemuit, cu ciocul aproape
de pămînt și aripile
strînse, așa
m-am strecurat dincolo
sub brațul barierei

N-aveam la mine nimic altceva decît
foamea-mi de lume

Boemia, Moravia, Slovacia - o bătaie de aripi,
Ungaria, a doua, apoi
m-am scuturat,
m-am îndreptat
și am scos un cucurigu

Și cum soarele nu se ivi,
ciugulii
un grăunte

Si-n România porumbul nu
crește pînă la cioc

Adagio

Brașov, potcovit
la piciorul Carpaților și la
al meu, n-am
voie mai departe

Nu, n-am nici un frate la București, numai
frați

Și Brîncuși nu contează

Iar undeva sus soarele României, dolar tare,
greu de schimbat
pe sentimente prietenești

Scherzo

Șapte zile de ploaie la București

Dar amicii
rostogoleau pe străzi un cașcaval mare și alb,
strălucind ca

un soare, bărbile
și le foloseau drept umbrele

Toate trenurile se termină la Praga

În loc de trio

Din vîrf cutitului am gustat
brînză de oaie și
versuri

Sare, prieteni, avea
mai mult brînză

Allegro ostinato

O hîrtie de un leu,
bofită,
mototolită în buzunarul întunecos al României,
schimbată

pe ploaie, făcută ghem
între căpșuni mari cît pumnul, găini (legate
vii), trandafiri, usturoi, înghesuită
în troleibuze bucureștene,
luate din mers așa cum te arunci
pe cal în stepă, trecută
prin degete de chelneri, de poeți, prin degetele
miliției, ținută
în mîini frățești,
păstrînd căldura lor,
așa

m-am trezit, restituit
patriei mele, verificat,
de trei ori întors pe față și pe dos, totuși

incognito și
cu amprente digitale secrete
ale noilor prieteni

(Din volumul *Drumuri gingașe*)

Prezentare și traducere de
Herbert-Werner Mühlroth



Cu MARIO VARGAS LLOSA despre

INTELECTUALI, PUTERE

gîndire în Europa anilor '60 și '70... critici îndreptate împotriva unor monștri sacri ai intelectualității vest europene: Kristeva, Sollers, Lacan etc... Acceptați acest așa-zis război, altminteri foarte inteligent, declanșat împotriva intelectualilor? Acceptați și retragerea intelectualilor din viața cetății atunci cînd libertatea este consolidată?

M.V.L.: Nu, desigur că nu. Dar nu cred că ar fi vorba de un război împotriva intelectualilor, ci de critici la adresa unor intelectuali a căror influență a fost enormă dar pe

alocuri, și devastatoare. Nu cred că obiecțiile aduse structuralismului, așa cum a fost el practicat de Julia Kristeva sau de domnul Derrida sunt complet justificate. Și eu am criticat sever unele aspecte ale structuralismului - nu fiindcă acesta ar fi reprezentat o atitudine angajată ci dimpotrivă, din motive cu totul opuse și anume, eu cred că structuralismul șterge complet ideea de literatură angajată prin convingerea că nu ar exista o conexiune autentică și directă între viață și literatură, că literatura ar fi un domeniu complet autonom, autoreflexiv și că ea nu ar exercita nici influențe și nu ar avea nici urmări asupra istoriei. Or, această idee îmi apare ca un sofism și prin urmare nu o accept. Și de aceea cred că criticile împotriva acestui fel de pseudo-știință sunt foarte îndreptățite... în cazul unor structuraliști. Nu mă refer desigur la Foucault și cu atât mai puțin la Levi-Strauss, structuraliști care mi se par foarte respectabili - ci la restul care sunt criticabili de către ceilalți intelectuali care nu le înțeleg întru totul ideile.

R.B.: Ceea ce spuneți este perfect adevărat dar concomitent, există și tendința de a nega rolul pozitiv al intelectualilor. Să luăm cazul lui Paul Johnson - un istoric britanic care reproșează intelectualilor multe vicii ascunse sub masca unor virtuți publice. Li se reproșează intelectualilor și vina de a fi declanșat, prin ideile lor, cele două forme opuse ale totalitarismului: comunismul și fascismul. Iar acum cînd cele două ideologii au încetat să mai existe sub forma unor sisteme politice, rolul intelectualilor poate fi judecat cu mai multă luciditate dar și cu un sentiment de agresi-vitate.

M.V.L.: De fapt Paul Johnson este el însuși un telectual sută la sută. El îi critică pe marii intelectuali-filozofi, scriitori, care au fost complicii totalitarismului, care au servit scopurilor acestuia, care au apărut stalinismul de pildă. Acest fel de „critică” nu este deloc nejustificat. Cazul lui Paul Johnson este, cred eu, un caz care în momentul de față nu este deloc străin de ceea ce el însuși critică. Paul Johnson însuși a devenit un dogmatic - atunci cînd apără religia catolică. El vorbește despre cei de confesiune ne-

catolică într-un stil la fel de sectar ca cel întrebuintat de unii scriitori comuniști, atunci cînd făceau apologia stalinismului, excluzîndu-i pe toți care gîndeau altfel. Nu cred însă că o dezbatere în jurul rolului intelectualilor în trecut dar mai ales a responsabilității lor față de marile dictaturi ale istoriei: fascistă, comunistă, militară, ar fi negativă... Există într-adevăr o responsabilitate și nu este deloc rău să reflectăm asupra ei spre a înțelege ce s-a petrecut, cum poate fi explicat faptul că intelectuali care erau mari creatori în anumite domenii au putut fi concomitent complici ai unor crime inimaginabile. Această problemă este una care ne implică pe toți. Practic, și statele europene și țările latino-americane au fost confruntate cu această chestiune. Cunoșc nume exacte spre a exemplifica cele spuse. Deci, cred că este foarte bine să se producă o dezbatere a acestei teme.

R.B.: Ce rol mai poate juca azi intelectualul în societate dacă el nu mai are puterea pe care o avea odinioară?

M.V.L.: Cred că el poate juca pe mai departe rolul lui dintotdeauna. Cred că rolul său este cel al artistului, al creatorului, apt să dea expresie insatisfacției, să creeze și să mențină vie perspectiva critică asupra a ceea ce ne înconjoară: instituțiile dar și morala, cultura, prejudecățile... cred că aceasta a fost dintotdeauna marea funcție socială și etică a intelectualului și a literaturii. Iar acest rol nu a fost rezervat intelectualului exclusiv în societățile supuse regimurilor autoritare. În fond, democrația este și ea plină de defecte și este necesară o reînnoire constantă a instituțiilor ei dacă vrem ca democrația să nu sucombe. Și eu cred că în acest sens, artiștii, scriitorii au un imens rol de jucat.

R.B.: Dumneavoastră pledați în favoarea acestui rol și în discursul rostit atunci cînd v-a fost decernat Premiul Păcii, la Frankfurt pe Main, și într-un articol în care îl contraziceți pe Georg Steiner. Revin la aceeași întrebare, formulată însă mai nuanțat: ce rol îi revine intelectualului acum în Europa de Răsărit unde democrația nu este încă atât de puternică, de viguroasă ca în Occident. Trebuie ei să se implice pe mai departe în viața cetății, trebuie ei să se mulțumească doar cu vocația de scriitori, de artiști?

M.V.L.: Nu cred că ar putea fi emise norme generale...

R.B.: Firește că nu, dar dumneavoastră dispuneți de o experiență...

M.V.L.: Da, eu mi-am asumat odată responsabilități politice dar cred că angajamentul intelectual în viața politică și civică este un lucru, și să devii om politic este cu totul altceva. Nu cred că i se poate oricui cere să fie un om politic. Pentru așa ceva este nevoie de vocație, trebuie să existe o aptitudine și cred că este foarte respectabil cazul acelor intelectuali sau artiști care-și dau seama că nu au nici aptitudini nici chemare pentru viața politică. Cred însă că li se poate cere intelectualilor să nu se excludă din dezbaterile asupra marilor probleme politice, culturale și morale ale timpului. În acest caz afirm că da, trebuie chiar să li se ceară intelectualilor să participe, să se angajeze, să contribuie prin exercițiul critic, prin imaginație mai ales, în acele țări în care democrația este încă fragilă. În domeniul ideilor, al creativității, ei pot contribui substanțial la bunul mers al treburilor cetății.

R.B.: Am discutat mult despre intelectuali dar prea puțin despre literatură. Aveți cîțiva mentori în planul literaturii universale?

M.V.L.: Mulți chiar. Cred că fiecare scriitor are o genealogie care străbate mai multe literaturi. Este fără îndoială cazul unor scriitori latino-americani contemporani și desigur, este și cazul meu...

R.B.: Și printre ei se numără și Borges? Fiindcă totuși, cine vă citește cărțile se gîndește inevitabil și la Borges...

M.V.L.: Da, Borges este un autor pe care-l admir enorm, e unul din autorii care a marcat cel mai puternic evoluția spaniolei literare moderne și dacă ar trebui să citez din literatura latino-americană cîțiva autori, Borges se numără printre ei fără nici o îndoială.

R.B.: Să ne oprim puțin asupra funcției importante pe care o deține erudiția în scrierile Dumneavoastră asupra funcției palimpsestului, a jocurilor de cuvinte și idei - mai pot oare toate acestea convinge astăzi marea masă a cititorilor?

R.B. Domnule Mario Vargas Llosa, ați făcut experiența ideologiilor, ați aderat o vreme la ideile stîngii, spre a deveni ulterior un adept al neo-liberalismului, sunteți unul din cei mai europeni scriitori latino-americani - și vă puteți pronunța prin urmare în perfectă cunoștință de cauză asupra rolului intelectualilor în Europa zilelor noastre... o Europă eliberată în sfîrșit de comunism, situată dincolo de ideologii...

M.V.L.: Da, cu foarte multă plăcere chiar. Dar înainte de aceasta permiteți-mi să precizez că nu sunt un adept al neo-liberalismului, că nu știu exact ce înseamnă aceasta, ci sunt un adept al liberalismului fără particula „neo”, care de obicei este întrebuintată cu un înțeles peiorativ. Sunt un adept al liberalismului și al libertății. Intelectualii sunt taxați ca atare mai peste tot și de obicei ei se mobilizează cu mult curaj pentru a apăra libertatea tocmai atunci cînd libertatea se află în primejdie, cînd ea nu mai există și cînd societatea suferă de pe urma acestei absențe cauzată de dictatură. Un astfel de fenomen s-a petrecut într-o egală măsură în dictaturile de stînga și în cele de dreapta. Dimpotrivă, cînd democrația prinde rădăcini într-o societate, se produce întotdeauna un fel de demobilizare a intelectualilor, o dezertare a lor din viața politică și chiar din cea civică, ca și cum deîndată ce libertatea a fost regăsită, intelectualii constată că nu ar mai avea nici un rol de jucat... Este ceea ce se întîmplă acum în America Latină, unde intelectualii care erau angajați în trecut în lupta împotriva dictaturilor acționează ca și cum în prezent nu ar mai exista motive pentru a se angaja, deși democrațiile sunt imperfecte. Mă tem că aceasta ar fi situația și în multe țări europene, mai ales în Europa de Răsărit, în Rusia, unde intelectualii se repliază asupra unor activități mai degrabă pur profesionale - dacă poate fi utilizată această conotație pentru viața literară și artistică...

R.B.: Desigur, dar în același timp asistăm la un atac împotriva intelectualilor, atac declanșat mai ales în Statele Unite ale Americii sub forma unei critici foarte dure formulate de oameni de știință, la adresa promotorilor unor idei și curente, de



Cu Laurențiu Ulici și Andrei Ionescu, în timpul vizitei în România

ȘI LITERATURĂ



Lloa cu Juan Carlos, regele Spaniei

M.V.L.: Nu știu dacă da sau nu... vreau să spun că și eu, la fel ca mulți alții, am unele incertitudini asupra viitorului cărții în general și nu numai al literaturii. Aceasta este una din marile îndoieli ale vremii: ce se va întâmpla cu cultura cuvintului scris, într-o epocă în care audio-vizualul pare a prelua supremația asupra celorlalte forme de comunicare și cunoaștere. Știu ce vreau de fapt: vreau ca literatura să supraviețuiască, fiindcă ea are un rol foarte important de îndeplinit dar, așa cum știți, există foarte multe persoane care sînt destul de pesimiste. Nu poate fi exclusă întru totul posibilitatea ca această cultură, care-mi este și mie familiară și care a contribuit într-un mod decisiv la civilizație să devină o formă marginală de manifestare a spiritualității creatoare, în viitor. Dar nu cred că literatura va putea dispărea.

R.B.: Mai nutriți un optimism moderat în această privință, optimism manifestat și în eseu în care combateți pesimismul lui Georg Steiner?

M.V.L.: În viitorul imediat, da, fără îndoială. Cred că azi cartea se află într-o excelentă formă, că ea nu poate fi considerată bolnavă și cu atât mai puțin în agonie. Dar neliniștea nu se justifică în prezentul imediat ci în viitorul îndepărtat. Acolo, îndoielile sunt acceptabile.

Totuși nu cred că este vorba de un proces care va fi determinat fatidic din rațiuni tehnologice. Cred că este vorba de o opțiune care va depinde în întregime de noi. Și noi suntem cei care vor decide asupra supraviețuirii sau a dispariției cărților.

R.B.: Încă o întrebare legată de astă dată nu neapărat în mod direct de literatură: ați vizitat România, majoritatea cărților Dumneavoastră au fost traduse în românește. Ce amintiri păstrați acestei țări latine de la extremitatea Europei Centrale?

M.V.L.: O amintire minunată. A fost o experiență foarte scurtă dar foarte intensă, am întâlnit foarte multe personalități mai ales printre intelectuali, am aflat rapid un limbaj comun și am admirat mult entuziasmul cu care românii făceau față adversităților - care nu erau atât de natură politică în acel moment, ci mai degrabă economică. Deși existau foarte multe probleme, trecutul politic fiind încă prezent... Am descoperit un entuziasm mai ales printre tineri, printre studenți. Întîlnirile pe care le-am avut la universitate au fost foarte impresionante... Deci vă repet, păstrez o amintire minunată acestei țări...

Rodica Binder
Deutsche Welle, Köln

Milioane de cărți într-un volum

MEDIA LAB de la Massachusetts Institute of Technology lucrează la un proiect senzațional, intitulat *The last book*, ultima carte. Cercetătorii informaticieni ai Laboratorului au pornit de la ideea că parcurgerea unui text lung pe ecranul calculatorului prezintă destule inconveniente: lectura e obositoare, nu știi unde ai ajuns și câte pagini mai ai, nu poți răsfoi textul pentru a compara pasaje din el, nu-l poți citi în pat, în timp ce măninci sau pe plajă. Nu poți colecționa ecrane de computer, nici să le legi frumos și să le pui pe rafturile bibliotecii. Ceea ce urmărește Media Lab cu noul proiect este realizarea unei cărți electronice cu pagini pe care le poți citi una după alta, legată după gust, eventual în piele, un obiect cu care relația cititorului să fie cea tradițională, adică să poată sublinia pasaje, să facă adnotări, chiar să îndoaie cite un colț, pentru a găsi mai repede unde s-a oprit.

Cheia proiectului „Ultima carte” este „cerneala electronică” inventată de Joseph Jacobson, cercetător la MIT. Această „cerneală” este constituită din minuscule sfere cu diametrul de cca 40 de microni, fiecare sferă fiind jumătate albă, jumătate neagră. Ele pot fi încrustate cu milioanele în hirtie și apoi orientate electronic cu partea neagră sau cea albă, efectul obținut fiind același ca și pe paginile tipărite în mod obișnuit. Filele sînt străbătute de foarte fine fire electrice legate la un ordinator miniatural ascuns în cotorul cărții.

Cititorul poate alege de pe o listă de titluri, inserată în volum, ceea ce dorește. Dacă a selectat *Ulysse* de Joyce, de exemplu, cu o simplă comandă digitală ordinatorul va face

să apară pe pagini acest text. Numărul de titluri disponibile în memoria computerului va fi augmentat pe măsură ce vor avansa cercetările. Jacobson crede că e posibil ca, în cele din urmă această memorie să fie capabilă să stocheze întreaga Bibliotecă a Congresului American, ce conține peste 17 milioane de volume. *The last book* - spune cercetătorul - adună între copertile sale sute de ecrane suple, de grosimea unei foi de hirtie. Un prototip mai redus va fi gata în doi-trei ani, iar o carte de 400 de pagini, un an sau doi după aceea. Scopul cercetătorilor este ca invenția lor să aibă și un preț accesibil și să consume foarte puțină energie. Costul unei pagini reutilizabile a fost deocamdată estimat între doi și patru dolari, iar un suport capabil să conțină mii de titluri nu va depăși 1000 de dolari. Se studiază însă metodele susceptibile a micșora acest preț. În privința drepturilor de autor, care intră și ele în cost, Joseph Jacobson crede că operele din domeniul public ar putea fi teleîncărcate gratuit, iar pentru cele mai noi va fi pus la punct un sistem bazat pe un cod de acces plătit. „The New York Times” își încheie articolul consacrat volumului-bibliotecă exprimîndu-și convingerea că inovația de la Media Lab nu va înlătura din case rafturile pentru cărți: adevărații cititori nu se vor putea dispensa nicicînd de volumele „de tip tradițional”, pe care vor continua să le păstreze și adune, iar snobii și parveniții își vor expune în continuare cărțile cumpărate la metru, a căror legătură se asortează cu mobila și covoarele.

Adaptare de
Adriana Bittel





ziarist ceh, s-a născut la 83 la Praga și a murit în alitatea Lipnice nad ul Havlíčkův Brod). 1903 a studiat Comertul, fiind ap ca funcționar, desfășurând activi- liber profesionist. timpul primului al s-a înrolat în din Rusia. După patrie, a locuit ul 1921 în Lipnice nad a scris schițe vesele și tice în care demasea atii. Arta satirică și orului găsește o i în romanul avului sol- ol. I 1921 2, vol IV ca ult- la fost 4, de ek).

otodată, vitalitatea de nezdronci simplu. Romanul (ilustrat de s-a bucurat de popularitate fost tradus într-un mare nu fiind folosit ca inspirație genului de artă (teatru). Novelele lui Hašek, ca romanul despre soldat reprezentat opera timpul vieții sale după trecerea în ne au fost editate sub titlul „Tunelul violet”, „St nului Tenkrat” mea”, „Gale turi”, despre ziar

Un dadaist ceh:

ANUL acesta, la 30 aprilie, s-au împlinit 115 ani de la nașterea, în 1883, a mare-lui scriitor ceh Jaroslav Hašek. Și tot anul acesta se comemorează 75 de ani de la moartea lui (3.I.1923). Cu acest prilej, la 28 aprilie a avut loc la Muzeul Literaturii Române deschiderea unei Expoziții fotodocumentare J. Hašek, precum și o întâlnire a cititorilor lui Hašek cu criticul literar Radko Pytlík, hașolog reputat, cu Richard Hašek, nepotul scriitorului, precum și cu Jean Grosu, traducătorul lui Hašek în limba română. Inițiativa acestei sărbătoriri a aparținut Centrului Ceh,

reprezentat de dna ing. Dana Brabcová (director), de Milena Petrová și Anca Marinescu. Concomitent a fost înființată filiala română a Societății Internaționale Jaroslav Hašek, gazduită de Muzeul Literaturii Române. O zi mai târziu, în prezența și cu contribuția aceluiași oaspeți și a lui Mircea Martin, directorul Editurii Univers, a avut loc la Centrul Ceh, într-o atmosferă de veselie și de convivialitate tipic hașekiană, lansarea celei de-a 7-a ediții a romanului Peripețiile bravului soldat Švejk (în traducerea lui Jean Grosu), apărută la Editura Univers.

NĂSCUT spiritualicește din atmosfera generației anarhiștilor revoltați contra oricărei autorități recunoscute și din mediul extravagant al boemei, Jaroslav Hašek s-a maturizat artistic în perioada în care declinul Imperiului austro-ungar (din care făcea parte și Cehoslovacia) evolua vertiginos spre un sfârșit ce se prevestea catastrofal. Izbucnirea primului război mondial, revoluția rusă, schimbările radicale care atinseseră tragic viețile omești au dus concomitent la răsturnări în ierarhia vechilor valori morale, consecința fiind că tot ce fusese pînă de curînd mare și nobil se degradase apărînd într-o lumină ridicolă și derizorie, în timp ce, dimpotrivă, lucrurile simple și obișnuite, devenite inaccesibile, căpătaseră brusc valori neașteptate. De altfel, seismul crizei - departe de a avea caracter local - cuprinsese la începutul deceniului al doilea aproape întreaga Europă. Siguranța existențială a secolului al 19-lea odată distrusă lăsase loc neliniștilor, întrebărilor, conștiinței relativității valorilor și judecăților. Arta, ultrasaturată de atmosfera impresionist-simbolistă a trecutului secol căuta să-și improspăteze modalitățile de expresie. *Manifestele futuriste* (din 1910-1911) delirau entuziast în jurul noului haos existențial. În pictură, fauvistii căutînd raiul pierdut al naturii nealterate au dat peste violența neliniștitoare a culorilor eliberate. Influențați de cercetările lui Cézanne asupra bazei geometrice a modelelor, Picasso și Braque au contribuit și ei la subminarea vechilor forme și legi compoziționale ale picturii.

Încercările de a se aplica artelor plastice legile muzicii, primele picturi metafizice ale lui Chirico (din anii 1910-1911), *Procesul* și *Colonia penitenciară* de Kafka sugerau toate că realitatea era condusă de principiul tiranic al absurdului. Memento-ul dadaist (1916) asupra neputinței spirituale a omenirii căuta la rîndul lui să impună nonsensul ca o concepție filozofică. Dadaistii (urmați de supraprealiști) au fost, de altfel, cei dintîi în istoria artei care au sesizat implicațiile filozofice ale iraționalului, scoțîndu-l din formele elementare în care vegetase pînă atunci. În opera lui Apollinaire, Hugo Ball, R. Hülsenbeck, J. Vaché, M. Duchamp, H. Arp, Marcel Iancu, T. Tzara - absurdul înceta să mai fie doar umor și mască excentrică, devenind - așa cum am mai spus - principiu al unei viziuni filozofice sui-generis.

Eroul tip al dadaismului ceh a fost Jaroslav Hašek, personajul cel mai original și măi popular al boemei pragheze

ante și postbelice. Asemenea dadaistilor, Hašek a cultivat cotidian masca excentrică, provocăția cinică și sarcasmul protestului direct. Viața lui a fost o adevărată țesătură de extravagante, fațeti și aventuri burlești, pe care le-a preluat și amplificat literatura memorialistică pînă la dimensiuni cvasigrotesci. În felul acesta s-a creat în jurul prozatorului un adevărat mit care, pe de o parte, l-a izolat în cadrul peisajului literar al timpului, iar pe de altă a ajutat la fixarea valorilor operei sale în conștiința cititorilor.

Atitudinea boemă a lui Hašek a fost judecată cu severitate în special de contemporani, scriitorul fiind considerat un anarhist de berărie, un iresponsabil lenș și petrecăreț. Punct de vedere ce, aparent, pare a fi confirmat de excentricitățile de tot felul la care s-a dedat autorul lui Švejk. Astfel, spre a da doar cîteva exemple, în 1912, pe cînd era redactor la revista de zoologie „Lumea animalelor”, plictisit de o activitate pentru care nu avea vocație și fiind și în criză de materiale, el se apucă să inventeze și să descrie animale nemaivăzute, dînd amănunte și caracteristici științifice fanteziste. Sesizat de plîngerile cititorilor contrariați, proprietarul revistei îl concediază pe Hašek. (Întîmplarea va fi relatată ulterior de teteristul Marek - care nu e altul decît Hašek - în *Peripețiile bravului soldat Švejk*).

Cam în aceeași perioadă mai face o farsă. Într-o noapte, pe cînd se înapoia spre casă pe podul Carol, îi vine ideea să se aplece brusc peste balustradă prefăcîndu-se că vrea să se sinucidă. Un trecător, speriat, anunța poliția și Hašek e transportat de urgență la ospiciul de nebuni, unde e internat spre a se vindeca de presupusa depresie psihică (și această experiență apare transfigurată în romanul despre Švejk). Culminația mistificațiilor parodice hașekiene a fost însă înființarea, în 1912, în cursul alegerilor pentru Parlamentul imperial din Viena, a celebrului *Partid al progresului moderat în limitele legii*, în numele căruia scriitorul a candidat pentru circumscripția Vinohrady. Discursurile lui electorale - editate abia postum sub titlul de *Istoria partidului moderat în limitele legii* (1962) sînt o inteligentă satiră literară a elitei sociale și a demagogiei alegerilor. Aici, Hašek folosește pentru prima oară colajul verbal și posibilitățile „improvizăției boeme” (mijloace artistice pe care le va duce la

apogeu în capodopera sa de maturitate: *Peripețiile bravului soldat Švejk*). Prin juxtapunerea detaliilor intime cu simbolurile ideologice ale epocii și cu faptele istorice concrete, prin confruntarea exteriorului și culiselor vieții publice, apare pregnant sentimentul deziluziei care decurge și din disecția simbolurilor sacralizate. Autorul folosește indiscret ca într-un pamflet - detalii intime din viața diferitelor personaje și secrete ale unor instituții publice. Însăși persoana povestitorului e stilizată în postura unui tip cinic, căruia nu-i pasă de nimic și e capabil de orice. Cea mai interesantă caracteristică a acestor farse hașkiene antebelice este faptul că prin ele scriitorul ceh a reușit să depășească autostilizarea literară nonconformistă a colegilor de generație pentru care revolta era doar o

și-l explică. Fiindcă, sublimîndu-și aventurile existențiale, scriitorul ceh a devenit creatorul unei modalități speciale de autostilizare literară, cea a vagabondului, a rebelului, a boemului, modalitate ce întruchiează revolta împotriva ordinii recunoscute.

Gestul anarhist, provocator, a fost pentru Hašek o modalitate specială de contemplare interioară, un tărîm aproape de basm în care banalul se amplifică devenind esențial, iar evenimentul mondial căpăta contururi derizorii, anecdotice. În acest univers al trăirii a diverse situații și medii existențiale se reliefează pregnant un element fundamental: cel al stilului lui Hašek, caracterizat nu prin rafinament și perfectă șlefuire, cît prin capacitatea de scurtcircuitare semantică asociativă, care lasă impresia că ideile și anecdotele au

foast imprumutate experienței nemijlocite de viață. De unde caracterul „neliterar” al prozei lui, raportul aproape negativ față de forma artistică, desubiectivizarea expresiei, într-un cuvînt, ceea ce s-a numit „barbarismul” lui Hašek.

ULTIMA carte a scriitorului ceh, *Peripețiile bravului soldat Švejk în primul război mondial*, deși n-a fost terminată (autorul murind pe neașteptate în 1923), și-a cîștigat foarte repede o mare notorietate mondială. Ea este de altfel și

singura dintre creațiile lui Hašek ce a reușit să treacă granița mitului acestuia, luminîndu-i retrospectiv și personalitatea. Ceea ce e curios în destinul literar al cărții lui Hašek stă în faptul că gloria lui Švejk a pătruns chiar și acolo unde romanul n-a fost citit, ajungîndu-se adesea la o înlocuire a creației literare prin mit.

Pe acest fapt se bazează de altfel situația paradoxală că, într-o mare parte din discuțiile și polemicile declanșate în jurul romanului, se interpretează nu textul literar, ci un fenomen sociologic și ideologic: așa-numita *švejkovina* (sau într-o traducere relativă švejkianismul) ca trăsătură caracterologică a firii naționale cehe. Fenomenul ar putea fi comparat pentru o mai bună înțelegere a lui, cu ceea ce reprezintă „miticismul”, în aria românească.



mască, o ipostază artistică. Autorul lui Švejk a fost singurul din generația anarhistă care a ajuns un vagabond, un boem și mai tirziu un revoluționar adevărat, nesfiindu-se, în același timp, să coboare în domeniul periferiei literare pentru a scrie istorioare, glume, produse artistice minore perfect concordante cu gustul public. Excluzînd alegoria și simbolurile, aceste narațiuni au toate la bază așa-numita „improvizăție de circumscripție” (Radko Pytlík) care nu e altceva decît reflexul literar al misficărilor lui, cristalizarea artistică a mitului său boem.

CAZUL lui Hašek apare în adevărata lui lumină abia în perspectivă istorico-literară. Dacă n-ar fi scris, el ar fi rămas probabil doar un extravagant, un personaj pitoresc al boemei. Opera sa literară însă - și, în special romanul despre Švejk - îl justifică

JAROSLAV HAŠEK

Eroul, gratificat de autor cu calificativul „bunul soldat” e omul modest, plebeul, nimerit fără voia lui în mijlocul conflagrației mondiale, cobaiul fatal desemnat (cel puțin la prima vedere) să sufere pentru alții în iresponsabilitatea generală, individul continuu copleșit de brutalitățile condiției sale. De fapt, din punct de vedere social, el nu e foarte strict circumscris. Deși autorul lasă unele incertitudini în acest domeniu, ceea ce aflăm pare să indice că eroul aparține elementului urban periferic. Modest negustor de ciini (citeodată de furat) în civilie, Švejk ajunge în timpul războiului ordonanță mai întâi la preotul militar Katz, apoi la locotenentul major Lukáš, trecând în aceste împrejurări printr-o mulțime de întâmplări și încurcături. Cu figura (încremenită într-o expresie de nevinovăție și mulțumire senină) luminată de privirea blindă a ochilor albaștri și de zîmbetul naiv, Švejk lasă tuturor impresia de idiotenie supusă. El însuși repetă stereotip despre sine același lucru. Analiza atentă a romanului dovedește însă că Švejk nu se comportă tot timpul ca un idiot, ci, cum a observat Milan Jankovic, în special în momentele de primejdie, cînd se află în conflict cu autoritățile, sau cînd trebuie să scape din vreo situație neplăcută. Aici încep de altfel și întrebările și dilema romanului. Este sau nu Švejk idiotul care pare? Incertitudinea (păstrată pînă la ultima pagină) îl bîntuie și pe locotenentul major Lukáš, pe care Švejk, ordonanța sa, îl bagă în nenumărate încurcături. („Švejk, dobitocule, himmellaudon, tacă-ți gura! Dumnezeu ori ești un ticălos rafinat, ori ești o vită și un timpit fără pereche” - p. 296, vol. I).

O ALTA scenă care justifică - cel puțin într-o oarecare măsură - afirmația de mai sus, este aceea în care Švejk, adus în fața comisiei de medici legiști, strigă, zărind pe perete portretul monarhului austriac: „Domnilor, trăiască împăratul Franz Josef!” (ceea ce-i aduce automat calificativul de timpit și ca o consecință trimiteră la ospiciu). Reîntors apoi printre colegii de arest, comentează: „L-au dat uitării pe Ferdinand și s-au distrat cu mine, spunînd timpenii și mai mari” (p. 19, I). Mai tirziu la prima întrevvedere cu preotul militar Katz, Švejk spune: „Cu respect vă raportează, domnule feldkurat, că nu știu de ce stau închis aici și că nu mă plîng că sînt închis. Am avut ghinion și atîta tot. Eu vreau întotdeauna numai binele și cînd colo toate îmi ies anapoda” (ceea ce-i aduce automat calificativul de timpit și ca o consecință trimiteră la ospiciu). Reîntors apoi printre colegii de arest, comentează: „L-au dat uitării pe Ferdinand și s-au distrat cu mine, spunînd timpenii și mai mari” (p. 19, I). Mai tirziu la prima întrevvedere cu preotul militar Katz, Švejk spune: „Cu respect vă raportează, domnule feldkurat, că nu știu de ce stau închis aici și că nu mă plîng că sînt închis. Am avut ghinion și atîta tot. Eu vreau întotdeauna numai binele și cînd colo toate îmi ies anapoda” (ceea ce-i aduce automat calificativul de timpit și ca o consecință trimiteră la ospiciu).

Imediat după aceea „cînd se întoarce la grupul de sub amvon, și ceilalți îl întreabă ce voise preotul de la el, Švejk răspunde scurt: „E bea” (p. 122, I).

Aceste situații și destule altele de

același fel, sugerează ipoteza - niciodată confirmată sau infirmată de autor - că idiotenia lui Švejk ar fi o mască ironică cu trăsături grotești prin intermediul că-



Desene de Josef Lada pentru *Peripețiile bravului soldat Švejk*

reia Hašek caricaturizează toate realitățile perimate cu care eroul său vine în contact. Metoda folosită de personaj e aceea de a executa *à la lettre* ordinele primite de la superiori în așa fel încît acestea devin absurde, iar Švejk cu totul inutilizabil. Prostia lui - de o coerență și de o logică perfectă - e în același timp dezarmantă, ea constituind modul de apărare, prin rezistență pasivă, a victimei față de călăul care tinde fatal să-l oprime. Iată o scenă tipică în acest sens (partenerul pe drept cuvînt supărat e locotenentul major Lukáš):

„- De ce mi-ai adus un ciine furat, de ce mi-ai băgat în casă bestia aia? De ce?”

- Ca să vă fac o bucurie, domnule oberlaintant!

Și ochii lui Švejk priveau cu seninătate și blîndețe chipul locotenentului major, care se așeză pe scaun suspinînd:

- De ce mă pedepsește Dumnezeu cu vita asta?

Ședea pe scaun, într-o resemnare tăcută; se simțea neputincios nu numai să-și cirpească lui Švejk o pereche de palme, dar măcar să-și răsucescă o țigară; nici nu-și dădu seama de ce-l trimisese pe Švejk să cumpere Bohemia și Tageblatt și de ce-l pusesă să citească și el anunțul domnului colonel, cu privire la ciinele furat” (p. 296-297, I).

SIMPLU și ambiguu, concomitent prost și inteligent, Švejk e de fapt „un erou pe dos”, sau altfel spus un antierou. Se înrudește intrucitva cu Till Eulenspiegel și cu anumite personaje de poveste din familia lui Păcală și Tîndală. Cazul acestora e însă parțial altul, mai simplu. Ei reprezintă victoria bunului simț popular asupra stupidității din jur, în timp ce eroul lui Hašek e cel ce, prin intermediul măștii sale grotești, impune stupiditatea ca valoare morală și criteriu de judecată al haosului și absurdității lumii.

Pe planul structurii artistice a romanului, trecerea de la relatarea unei întâmplări la jocul cu povestirea corespunde trecerii de la epica eroică la parodiarea

ei. *Peripețiile bravului soldat Švejk* sînt de fapt o transformare complexă a marelui epos tradițional, o parodiare atît a conținutului eroic, cît și a structurii sale unitare și închise. Nenumăratele digresiuni, considerații, intermezzo-uri ale lui Švejk, Katz, Marek, Baloun, Biegler ș.a., care împinzesc romanul, întîrzie povestirea, subminează coeziunea epică tradițională, dezeroizează situațiile, punînd în evidență absurdul lor. (Însă spre deosebire de alte cazuri anterioare de parodiare a epicii moderne: la Stern în *Tristram Shandy*, la Byron în *Don Juan*, la Pușkin în *Eugen Oneghin* și pînă la Dickens în *Documentele clubului Pickwick*, unde această destrucție a structurii apărea și în relațiile active, directe dintre povestitor și cititor, în *Švejk* ele există doar latent).

O modalitate epică destrucțivă folosită de Hašek e cea cunoscută sub numele de „așteptare frustrată”. Ea se manifestă prin întreruperea bruscă a încordării și dramatismului unei situații și prin rezolvarea fericită a intrigii abia declanșate (intrigă ce se anunțase ca avînd urmări grave pentru erou). E cazul întâmplării relatînd arestarea lui Švejk la Praga de către agentul secret Bretschneider (pentru crime antistatale), a afacerii Švejk-Vodicka, a prizonieratului eroului în propria tabără etc. Se creează astfel o falsă tensiune care e ironizată, la fel ca și motivul eroului viteaz, activ și invulnerabil (în persoana lui Švejk și a camarazilor săi).

Singurul personaj al romanului care nu e șarjat sau ironizat e locotenentul major Lukáš, a cărui figură contradictorie și insuficient conturată pe alocuri se deosebește mult de celelalte tipuri de ofițeri. Povestirile lui Švejk nu-l terorizează ca pe sublocotenentul Dub, care le consideră insulte adresate lui. Lukáš - pe care Švejk, ordonanța sa, îl bagă cu consecvență în nenumărate încurcături (unele cu urmări ce se arată a fi foarte grave) - devine treptat „ucenicul răbdător și delicat al lui Švejk” (Nikola Gheorghiev). Spre sfîrșitul romanului, Lukáš ajunge să se împace cu soarta, începînd să-l caute el însuși pe Švejk ca să-i asculte divagațiile. Lukáš pare a juca într-un fel rolul cititorului educat la școala eposului tradițional încheat, pus dintr-o dată în fața unei structuri noi exploziv-parodice ce i se pare la început absurdă.

O altă sursă a destrucției epice pare a fi discrepanța între debutul aparent patetic și sincer al unora din relatările lui Švejk și continuarea lor derizorie și ironică, ca, de exemplu, comentariul eroului la moartea arhiducelui Ferdinand: „Pierdere este, nu se poate tăgădui. Îngrozitoare pierdere. Ferdinand nu poate fi înlocuit cu orice dobitoc. N-ar fi stricat însă să fie ceva mai gras”. Și explicația continuă cu dezinvoltură și aparentă bonomie: „Dacă ar fi fost mai gras, nu mai încapea îndoială că l-ar fi lovit damblaua, înainte de a fi hăituit la Konopiste babele care adunau vreascuri și ciuperci pe mo-

șia lui - și n-ar mai fi pierit de o moarte așa de rușinoasă” (p. 11, vol. I).

CONCEPȚIA estetică hașkiană a realismului, pe care mi se pare a o caracteriza concis termenul de grotesc, se manifestă și în interesul deosebit acordat laturii biologic-senzoriale a vieții. Exemplul cel mai concludent din roman este figura hiperbolizată a uriașului și veșnic nesățutului Baloun, care, deși devoră lacom orice îi cade de mîncare în mînă, se plînge continuu de foame. Iată-l pe Baloun într-o imagine al cărei specific și dimensiune amintește de Rabelais. „Din vagonul în care se afla Švejk, lipsea Baloun. Ceruse, ce-i drept, permisiunea de a șterge cu piine cazanul în care se gătise gulașul, și acum era în vagonul bucătăriei, într-o situație neplăcută, întrucît la pornirea trenului, din cauza zmuciturii neprevăzute, fusese proiectat cu capul în jos în cazan și numai picioarele îi ieșeau afară. Se obișnuia însă repede și cu această poziție și din cazan se auzi o forfoteală ca de arici la vinătoare de gîndaci, și ceva mai tirziu glasul tînguitor al lui Baloun: - Oamenii buni, pentru Dumnezeu, mai aruncați-mi, vă rog, o bucată de piine, că mai e sos” (p. 241, III).

De altfel, pe lîngă această tendință de coborîre a oricărei aspirații spre nivelul materialismului biologic, mai există una. Motivele frecvent întîlnite ale ospetelor, bețiilor crîncene, jocurilor de cărți și taclelelor ce parcă nu au sfîrșit - tind toate să creeze un fel de contrapondere echilibrantă a violenței și a marasmului, mai precis, tind să alcătuiască o atmosferă intimă de celulă închisă, de societate omenească integrată care se apără de haos și de moarte.

Și tocmai această dualitate - cuprîzînd înfruntarea și pînă la urmă echilibrarea dialectică a vieții și distrugerii - conferă cărții despre aventurile „bunului soldat” calitatea unei meditații filozofice originale asupra soartei omului într-o lume în plină degingoladă. Spre deosebire însă de mulți alți scriitori moderni și contemporani care au tratat această temă, pe Hašek nu l-a interesat „absurditatea situației omenești subiective, adică a situației existențiale a omului ca individ, ci aceea a absurdului realității, adică a situației în care omul ca ființă socială devine simplu instrument al ordinii pe care inițial a creat-o ca s-o domine și s-o folosească” (M. Kacer). În locul subiectivității se impune obiectivitatea, în locul problematicii individuale, problematica socială. Din romanul al cărui subiect - filozofic vorbind - este nonsensul realității obiective, se încheagă o paradoxală viziune de „absurd realist” în centrul căruia tronează singular și ambiguu, uman și grotesc, Švejk, „nebulul înțelept”.

Simona Cioculescu

M-am folosit de ediția Jaroslav Hašek: *Peripețiile bravului soldat Švejk în războiul mondial*, B.P.T., București, 1963 (3 volume), traducere de Jean Grosu.

SURPRIZE LA SFÂRȘIT DE VEAC

DUPĂ ce infocatele discuții despre postmodernism și controversele referitoare la definiția sau măcar profilul lui au început să dea semne de oboseală, după ce marile expoziții internaționale de artă modernă și avangardistă - Bienala din Veneția și *Documenta* de la Kassel - au stârnit, pentru prima oară în istoria lor, obiecții severe și împotriviri de principiu, chiar în lumea celor familiarizați cu ultimele noutăți în materie de artă; după ce, la noi, a apărut cu întârzierea de rigoare, catalogul expoziției „Experiment” (care s-a dorit a fi o

modernismul și avangarda (uneori se face această disjuncție) „istorică”, a anilor 1880-1950-’60 fac parte din istoria culturii majore europene și americane. Ruptura cu ea - așa cum apare în multe înfățișări ale neo-avangardei din anii 1960-1990, - ruptură a cărei evidență devine incontestabilă și care provoacă îngrijorarea atâtor filozofi, critici și istorici de artă, antropologi etc., se consideră necesară, fiindcă poate fi unul din mijloacele salvării de haosul amenințator. Lipsa de profesionalism, pe de o parte, gustul șocului ca atare, contradicția dintre teoria ștergerii deosebirii

dintre artă și viață și distanțarea de marele public și cultivarea unui elitism secret, de confrerie sectară, adesea cu apetente dictatoriale, sunt simptome care îl sperie, surprinzător poate, tocmai pe Jean Clair, nu altul decât directorul muzeului parizian Picasso și organizatorul Bienalei de la Veneția din anul trecut. „Nu de o decadentă suntem pândeți [...] Decadențele sunt blânde, prelungite și fecunde. Ele sunt ca o vară a Sf. Martin în toamna vechilor civilizații. Nu, ceea ce ne face astăzi să suferim, este un colaps brutal”. Obiectul disputei, pentru Jean Clair, ca și pentru Yves Michaud (*La crise de l'art contemporain*) este în principal avalanșa „performance”-urilor, a „instalațiilor” de tot felul, predominant cu elemente tehnice, dar și a tot ceea ce se consideră a fi „artă conceptuală” care, în locul produsului finit, prezintă demersul mental, ezitant, inform, al procesului de creație. Un reproș de bază este lipsa de stil, considerat a fi „justiția formelor”, definită drept „consensul unei națiuni

la un moment dat al istoriei ei.” „Stilul este martorul gustului și al moralei colective ale unei epoci”. Prin urmare stilul, „voința de stil”, așa cum o întrevedea la răscruce de veac XIX-XX Alois Riegl, implică valorile profunde ale unei culturi și nu este o realitate predominant formală. „Stilul” apară o civilizație, este o pavază împotriva haosului. Fenomenele artistice mai sus citate nu sunt însă respinse în sine, fiind totuși un fenomen real care exprimă, dar și întreține niște stări de criză: pe cele de la sfârșitul anilor ’60 și acum pe cele specifice deceniului 9. Ceea ce se refuză este acceptarea lor ca

„artă” cu toate atributele și privilegiile care decurg de aici. Obiecții de bază există și pentru dispariția aproape totală din repertoriul picturii - în mare parte și al sculpturii - a ambianței și figurii umane. În acest sens, arta franceză (și nu numai) a anilor ’50, cu peisajele pariziene ale lui Dubuffet, Hélicon, Balthus, Masson; mai târziu personajele - oricât de distorsionate ale englezului Francis Bacon, fidelitatea până la adânci bătrâneți a lui Picasso pentru misterele umanului, dar și arta non-figurativă a americanilor veniți din Estul european - Arshile Gorky și Mark Rothko - impregnate de fervoare panteistă la primul, de cunoaștere adâncă a prescripțiilor biblice la al doilea, corespund ideii că arta adevărată este un dialog între Eu și Tu, în sensul interpretării lui Martin Buber: - între Om și forța divinității.

PRILEJURI de stimulare a acestor ample dezbateri de revizuire nu atât a conceptului de avangardă, cât a fascinației și stărilor de hipnoză perpetuă pe care încă le provoacă - au fost și câteva importante expoziții europene din anii 1996-1997: între ele: „Face à l'histoire, 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique” (Paris Centre Pompidou); „Les années trente. Le temps menaçant” (Musée d'Art Moderne de la ville de Paris); „L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie” (Musée des monuments français); „Kunst und Diktatur” („Artă și dictatură”), Viena.

Discuțiile de principiu și teoretice sunt însă însoțite și de considerații pragmatice, oarecum amuzante, fiindcă au readus în atenție înseși obiecțiile unor artiști marcanti ai avangardei istorice împotriva absolutizării și eternizării unor moduri de expresie. Îndoieli avea și ilustrul dadaist Hans Richter, chiar cu privire la dadaism, atunci când scria: „nimeni nu poate ști când și de unde aspirațiile umane vor izbucni din nou spre o adevărată imagine a omului, salvată de prăbușire. Acest lucru rămâne valabil și pentru această «anti-artă» asumată de dadaism”. Obiecția principală, nu numai a gânditorilor francezi ci și a celor americani, este însă contradicția totală, în momentul de față, dintre „oficializarea” celor mai năstrușnice forme de avangardă contemporană, prin subvenționarea masivă a expunerii lor și integrarea lor muzeistică pe de o parte, iar pe de alta caracterul lor de scandal protestatar, care îndepărtează de ele nu numai publicul larg (în genere disprețuit), dar și pe mulți din admiratori fideli ai modernității.

Ecourile ultimei „Documenta” de la Kassel și ale Bienalei din Veneția sunt semne ale acestor stări de spirit.

Brian O'Doherty - unul dintre criticii de artă de la „New York Times” mai ob-

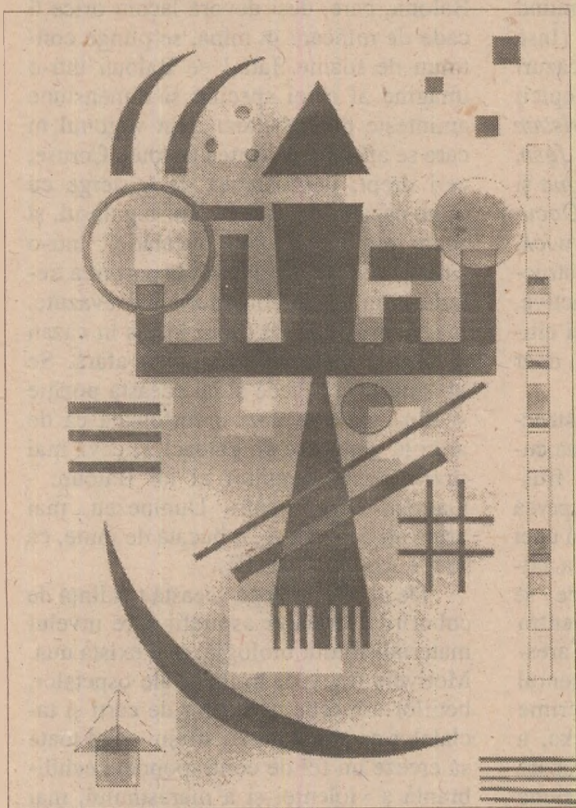


Max Beckmann, *Autoportret*, 1918

servă și alt fenomen: „Filistinelii îi zăpăcesc pe avangardiști, îi încurcă, prin faptul că nu mai reacționează deloc șocat, ci cu plăcere și cu sacul de bani. Filistinelii le cumpără lucrările și se amuză cu ele. Cu alte cuvinte, nu crede deloc în rebeliunea rebelilor și astfel este generos susținut de comerțul de artă și de muzee.” Totuși unele din ele, de pildă Muzeul de Artă Modernă din Amsterdam, au început să se confrunte fie cu dificultăți de inadvertență a spațiului, fie cu probleme financiare datorate lipsei de vizitatori a expozițiilor cu opere de neoavangardă. Faptul că în momentul de față cele mai multe muzee de artă modernă organizează prioritar expoziții cu lucrări ale modernității clasice, confirmă temeinicia unor discuții, prea ample pentru a fi complet analizate în cadrul acestui articol. Ceea ce ridică însă un semn de întrebare este lipsa, din materialul examinat de reprezentanții acestei noi orientări, a neoavangardei recente din țările foste socialiste ale Estului european. Aici proliferarea unor genuri ca „performance”-urile, instalațiile, arta video a avut și are un caracter complex, nu atât provocator sau de zeflemea, cât încărcat de semnificații politice, religioase, filozofice, antropologice, în special în prima perioadă după 1989. Sub acest aspect, trebuie amintit că atât Jean Clair cât și alți participanți la această campanie au avut în vedere uneori eronat aspectele politice ale avangardei istorice, învinuindu-le astfel expresionismul pentru presupusele lui contribuții în favoarea nazismului. În același timp, criticii americani nu trec cu vederea, așa cum se mai obișnuiește prin alte părți, apartenența încăpățanată a majorității avangardei istorice și chiar post-istorice la mișcările de stânga și extremă-stângă. Oricum, discuția este instructivă și fertilă mai ales în măsura în care poate atenua erori și obsesii în divinizarea încă și astăzi, la sfârșit de veac, a însuși conceptului de experimentalism și avangardist, lăsând, poate inevitabil, mai în umbră noi căutări și aspirații actuale de regăsire, în forme noi, a familiarității cu marile valori știute.

La Institutul de Artă Contemporană din Londra, într-o discuție despre percepție, Gombricz observa: cu cât o cultură este mai conservatoare, cu atât capacitatea ei de a percepe nuanțe este mai vie. Inovația pentru inovație șterge nuanțele.

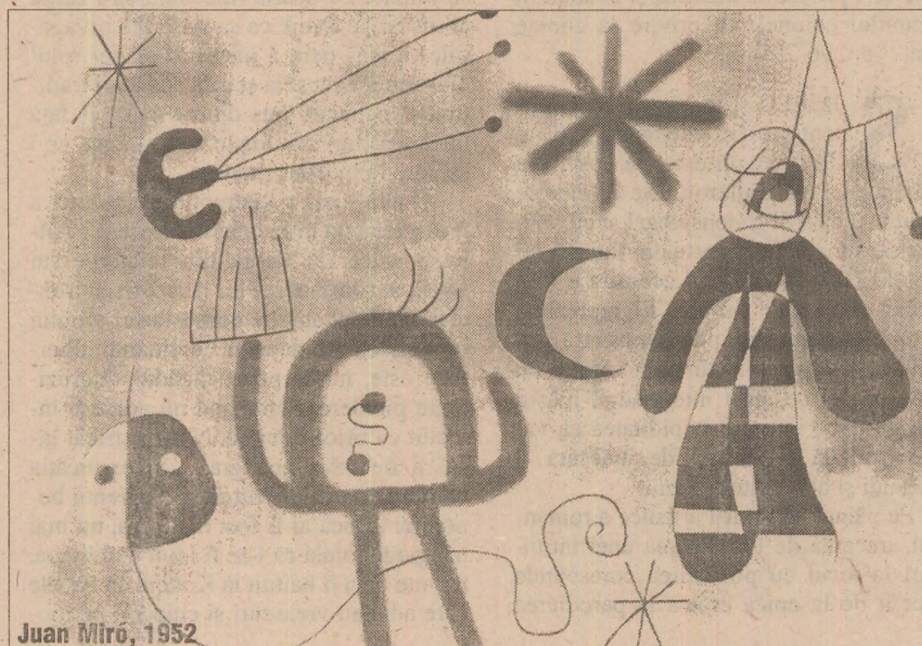
Amelia Pavel



V. Kandinsky, *Miez albastru*, 1928

recapitulare a neoavangardei românești, continuatoare a avangardei „istorice” și privită, tot cu întârzierea de rigoare, ca un „sumum” al evoluției artistice), iată că apar semnalele certe ale unei, pentru mulți, neașteptate întorsături de orientare.

Este vorba-despre reexaminarea limitelor și sensurilor neoavangardei artistice din ultimii treizeci de ani, în contextul mai larg al reexaminării valorilor constituite de secole și fertilizate de spiritul, cultura și civilizația europeană, după unii, pe nedrept limitativ-occidentală. În Franța în special, dar și în Germania și în S.U.A., este reluată istoria artei de avangardă, dar și a conceptului de avangardă. Deși discuțiile nu se limitează la artele vizuale, ele devin centrul atenției, cel puțin pentru momentul avangardei istorice, adică al marilor curente și mișcări de la mijlocul secolului 19 și până prin anii ’50 ai secolului nostru. Accentul este pe deplin justificat, fiindcă imensul clocot al proiectelor și teoriilor, aplicate pe domenii extinse, de la arhitectură la design-ul obiectului cotidian, a invadat toate fețele vieții prin noutate, autenticitate, profesionalism, calitate spirituală. Criteriile acestei reexaminări de ansamblu pornesc, cele mai multe, de la situația artei în raport cu știința și tehnica modernă, în evoluția lor rapidă din secolul al XIX-lea încoace; altele pornesc de la dominantele filozofice, directe sau indirecte, ale diferitelor etape; altele, în sfârșit, introduc în recapitulare aspecte politice care, precum se știe (dar nu se recunoaște) nu au lipsit din principalele mișcări ale avangardei istorice. Oricare ar fi însă punctul de vedere al interpretării, verdictul este, sub aspect artistic, pozitiv:



Juan Miro, 1952

Top ungurese

◆ Cele mai cerute cărți în librăriile ungurești în luna mai sînt, la secțiunea eseuri și documente, o monografie despre Bohumil Hrabal scrisă de traducătoarea sa în spaniolă, Monika Zgustova - *Un paradis cu fructe amare*; versiunea maghiară a unei serii de conferințe ținute la televiziunea poloneză de filosoful Leszek Kolakowski - *Mici conferințe pe subiecte mari*; René Guénon cu *Omul și devenirea sa după Vedanta*; *Martor și complice* de Imre Pozsgay - un fost comunist reformator care a fost unul dintre principalii factori ai schimbării de regim, și monografia Nietzsche a lui Volker Gerhardt. Topul a fost publicat în „Magyar Hírlap”.

Arabă, cineastă și nesupusă

◆ *Goliciunea*, ultimul film al cineastei Inês de Medeiros, a declanșat un mare scandal în Egipt încă înainte de a putea fi văzut pe ecrane. De la primul ei lungmetraj, *Iertarea legii*, regizoarea egipteană și-a provocat cenzorii și criticii abordînd subiecte delicate în lumea arabă precum



adulterul, frigiditatea, corupția, căsătoriile mixte, abuzurile legii islamice cu privire la femei. Curajul ei de a denunța discriminarea seculară i-a atras solide antipatii și acuzații de vulgaritate și blasfemie. „Vrea cu orice preț să atragă publicul și folosește pentru asta sexul, violența. Precedentele ei filme, *Istakoza* și *Disco-disco* sînt o dovadă că nu e decît o vulgară realizatoare de pelicule comerciale” - scriu criticii. Frumoasa cuadrigenară continua însă și cu ultimul ei film să sîrdeze prejudecățile: „ideile nu mă sperie și nici să iau atitudine împotriva mentalităților nedrepte. Nuditatea de care e vorba în filmul adaptat după un roman de Gamal al-Ghitani e mai curînd liberă decît în orice altă opera de artă” - scrie Inês de Medeiros. „Am vrut să arăt că în lumea arabă există o libertate de expresie care e vădită în artă și literatură”.

O revelație



◆ Cu volumul *Povestiri simple*, Ingo Schulze este revelația literară a anului în Germania, răsfățatul mass-media, iar faima sa se răspîndește și peste Ocean, prestigiosul „New Yorker” publicîndu-i în traducere mai multe proze însoțite de fotografii făcute de Richard Avedon, portretistul lui Beckett și Ezra Pound. Critica e unanimă în a recunoaște că Ingo Schulze a dat în sfîrșit car-

tea așteptată despre Germania de Est de după căderea Zidului. Cele 80.000 de exemplare vindute pînă acum îndreptătesc editorii săi de la Berlin Verlag să spere că cea de a doua sa carte, *Un roman al provinciei est-germane*, va avea un succes asemănător, tînărul prozator avînd un excepțional talent în observarea amănuntelor semnificative - scrie - „Süddeutsche Zeitung”.

Insitutele Goethe în criză

◆ Reducerea cheltuielilor publice afectează și politica culturală germană. Astfel, institutele Goethe din multe orașe ale lumii sînt nevoite să-și restrîngă activitatea sau chiar să-și închidă porțile. Presa germană critică această situație. În „Der Spiegel”, scriitorul Rolf Hochhuth e de părere că măsurile restrictive lovesc grav în răspîndirea limbii germane în lume, știut fiind că institutele Goethe aveau ca activitate și predarea limbii germane, la toate nivelele, de la începători la cursuri de perfecționare. „Pe măsura ce nebunia mondializării se răspîndește, Bonnul taie mijloacele care permit străinilor să învețe germana!” se indignează el, criticînd indiferența guvernului Kohl față de acest important mijloc de propagare a culturii germane.

Retrospectiva Mark Rothko

◆ La Galeria Națională de Artă din Washington D.C. a fost deschisă cea mai mare retrospectivă a lucrărilor artistului american de origine rusă Mark Rothko. Împrumutate din muzee și galerii americane, europene și japoneze, cele 115 lucrări, expuse în ordine cronologică, din anii

1930 pînă în 1970, cînd Rothko a murit la vârsta de 66 de ani, reprezintă stilurile diferite ale creației abstracte a artistului. După capitala federală americană, expoziția va fi itinerantă la Muzeul de Artă Americană Whitney din New York și la Muzeul de Artă Modernă din Paris.

Amintirea tatălui

◆ Nimeni nu cunoaște locul unde zac rămășițele pămîntesti ale lui Mehmet Shehu, prim-ministru albanez între 1954 și 1981, supranumit „mina de fier a regimului”. Un singur lucru e sigur: că a fost ucis în timpul unei altercații cu Enver Hodja, după ce a fost principalul arhitect al dictaturii acestuia. Fiul lui Mehmet Shehu, Bashkim, a publicat de curînd o carte, *Marturie despre un mormînt gol* (Ed. Buzuku, Tirana) - un soi de „vis autobiografic” - scrie revista „Klar” - despre un tată pe care toată lumea preferă să-l uite și cu a cărui amintire trebuie să se confrunte singur.

Cîștigul Net

◆ Ryu Murakami, romancier japonez de mare succes atît în țara sa cît și în Occident, unde i-au fost traduse multe cărți (între care *69*, *Kyoko*, *Raffles Hotel*, *In the Miso Soup*), și-a publicat cel mai nou roman al său, *Tokyo Decadence*, pe Internet, în engleză, la două săptămîni după ce l-a terminat de scris. Într-un interviu din „Asahi Shimbun” Tokyo, el spune că a ales acest mijloc fiindcă procesul de publicare e mai rapid decît pe suport de hîrtie, iar accesarea fiind plătită, îi aduce cîștiguri mai mari decît cele obținute în mod tradițional. „Am vrut să arăt că în lumea digitală există o libertate de expresie care e vădită în artă și literatură” - scrie Murakami. „Am vrut să arăt că în lumea digitală există o libertate de expresie care e vădită în artă și literatură”.

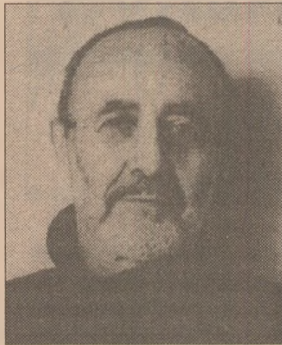


În Japonia

◆ Cele mai cerute cărți în limba engleză, comandate de japonezi cu ajutorul Internetului, sînt: un manual de design industrial pe calculator - *Appledesign* de Paul Kunkel (Ed. Watson Guptill), *Alegoriile cinematografului. Filmul american în anii '60* de David E. James (Princeton University Press), *Jurnalul secret al lui Adrian Mole* de Sue Townsend (Ed. Rei), un succes mondial în urmă cu 15 ani, jurnalul fictiv al unui adolescent englez și, pe locul 4, surpriză!, *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller (Ed. Penguin).

Povestea morții mele

◆ „Sînt înconjurat din toate părțile” - aceasta e



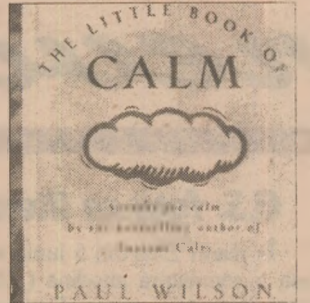
ultima propoziție din *Povestea morții mele* de Harold Brodkey. Mort în 1996 la 65 de ani, scriitorul american și-a ținut cronică dispariției din lume începînd din primăvara 1993, cînd a aflat că suferă nu doar „de o extremă oboseală literară, de efectele vîrstei și de o gripă rebelă”, ci și de SIDA. Consemnare a mai multor anotimpuri pe parcursul cărora „se sfîrșește viața și începe moartea”, cartea lui Brodkey e o măturie de scriitor și nu un reportaj al propriei agonii. „Huckleberry Finn avînd patul drept plută”, scriitorul navighează printre amintiri, își judecă opera, încearcă să se împacă cu sine.

Controversă

◆ În paginile publicației „Die Weltwoche” din Zürich s-a iscat o controversă pe tema „Literatura germană actuală se poate exporta?” Claudius Seidl, ziarist specializat pe teme culturale, e de părere că da, dar e vina criticilor că nu fac destul pentru ea, că o compară mereu cu nume celebre din străinătate, critica literară suferînd de complexul provincialismului. În schimb, Uwe Wittstock, editor la „S. Fischer” din Frankfurt, e de părere că literatura germană contemporană nu e populară nici măcar în țările germanofone, cartile anglo-saxone fiind de deosebită popularitate. O dovadă în acest sens este faptul că în librărie sînt de vânzare doar douăzeci de titluri de literatură germană contemporană, în timp ce în librărie sînt de vânzare peste douăzeci de titluri de literatură anglo-saxonă contemporană.

Cărticica liniștitoare

◆ Nr. 1 în topul vânzărilor de carte din Marea Britanie îl ocupă de 69 de săptămîni consecutive *The Little Book of Calm* de Paul Wilson, o cărticică de 85x95 mm, apărută la Ed. Penguin, o compilație de cugătări scurte, cite una pe fiecare pagină, întregul volumaș nedeșăgînd o mie de cuvînte. Autorul e un australian care a creat un „Calm Center” dotat cu un sit pe Internet, care asociază muzică relaxantă de flaut și sonorități din natură - susur de ape, cîrîpit de păsări etc, cu sfaturi înțelepte, tipărite acum în micul volum pe hîrtie în degreudeuri de bleu pînă la alb, cu niorișori în loc de coloncifu (paginile nu sînt numerotate). Explicația marelui succes al L.B.C. este că



britanicii stresați își găsesc reconfortul spiritual în picăturile concentrate de înțelepciune ușor de digerat, de tipul „Lăsați-i pe alții să caute perfecțiunea, mulțumitvă cu ceea ce sînteți”. Încurajat de cele peste 2 milioane de exemplare vindute, Paul Wilson a anunțat pentru septembrie un nou titlu: *Little Book of Calm at Work* - scrie „The Guardian”.

Politețea în China

◆ În timpul Revoluției culturale, în China au fost oficial excluse din limbaj formulele de politețe, considerate ca aparținînd „stilului de viață burghez” și fiind o „marcă revizionistă”. De la „bună-ziuă” la „mulțumesc” și „scuzați-mă”, ca să nu mai vorbim de „domnule” și „doamnă”, toate au fost considerate tabuuri și evitate, astfel încît lumea s-a obișnuit să nu le mai folosească și acum se fac eforturi pentru a fi reintroduse. Comportarea civilizată și politicoasă este obiectul unei campanii duse prin intermediul presei scrise și al televiziunii, dar și pe alte căi. De exemplu, pe pereții sălilor de cinema au fost puse mari inscripții care recomandă: „Fiți binecrescuți, nu scuipați pe jos” - scrie Zorana Bakovic în ziarul „Delo” din Ljubljana, unde își publică impresiile dintr-o recentă călătorie în China.

Variante pentru Hitler



◆ Cum ar fi arătat Hitler fără mustață, chel sau cu barbă? Ar fi putut să-și schimbe fizionomia și să trăiască incognito după război? După debarcarea aliaților în Normandia, la 6 iunie 1944, americanii s-au temut ca Hitler să nu le scape. Office of Strategic Services, predecesorul CIA, l-a însărcinat pe expertul new-yorkez Eddie Senz să experimenteze cîteva variante pentru viitoarele mandate de arestare. Fotografii găsite recent de „Der Spiegel” în arhivele O.S.S. demostrează că singurul indiciu de identificare ar fi fost ochii.

Simplism

◆ John Irving a fost adesea laudat pentru „realismul” romanelor sale - scrie „The Guardian”. Or, scriitorul „se servește de convențiile realismului așa cum folosește punctuația. El scrie ficțiune ca și cum realitatea n-ar fi complicată, ci perfect transparentă”. Irving a fost comparat cu Dickens, dar, continuă ziarul englez, „să scrii ca Dic-

kens nu constituie un triumf literar decît în epoca lui Dickens. Faptul că scrii așa la sfîrșitul secolului 20 face din Irving cel mult un realist minor”. Cît despre noul său roman, *Văduva pentru un an* (Ed. Bloomsbury), nimic nou: autorul „nu se complică nicî un moment nici în concepția asupra realității, nici în procedeele comice”.

Donăție de 300 milioane de dolari

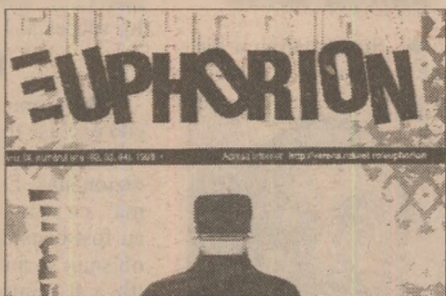
◆ O colecție de artă europeană a secolului XX, considerată ca fiind cea mai valoroasă aparținînd unei persoane particulare, a fost lăsată moștenire Muzeului de Artă Metropolitană din New York. Natasha Gelman, care a murit recent la Cuernavaca (Mexico), la vîrsta de 86 de ani, este cea care a oferit cele 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman. Darul, a cărui valoare este estimată la cel puțin 300 milioane de dolari, va fi pusă la dispoziția Muzeului Metropolitanului. El aduce în posesia muzeului cea mai mare colecție de artă europeană a secolului XX din America. Colecția este compusă din 35 de tablouri (semnate de Matisse, Picasso, Braque, Balin, Modigliani și al.) cumpărate de-a lungul a 50 de ani de către soțul ei, producătorul de film Jacques Gelman

Revista revistelor

G.S. față cu literatura

În ziarul *Ziua* din 5 iunie 1998 se fac, sub o semnătură anodină („G.S.“), aprecieri inexacte și minimalizatoare la adresa premiilor Uniunii Scriitorilor pentru 1997. Se afirmă, de exemplu, că atribuirea premiilor a avut loc „într-o atmosferă dominată de suspiciuni”. Pe G.S., al cărei ton iritat ne face să ne-o imaginăm ca pe-o admiratoare a unui autor nepremiat de Uniunea Scriitorilor, n-a văzut-o nimeni în sala rezervată juriului. Iar dacă totuși, prin absurd, s-ar fi aflat acolo, tot n-ar fi devenit vizibilă ca personalitate, astfel încât să aibă dreptul să rejudece opțiunile echipei de critici și istorici literari, poeți, prozatori și traducători imputerniciți în mod democratic, prin vot, de Consiliul Uniunii Scriitorilor, să-i desemneze pe laureați. ♦ Revista *Convorbiri literare* apare, începând cu numărul din mai anul acesta, în culori. În felul acesta va avea de acum înainte posibilitatea să înfățișeze și situația albastră în care se află azi scriitorul român. ♦ Gheorghe Grigurcu este protagonistul celui mai recent număr (3-5/1998) al revistei *Contrapunct*. Printre cei care îl portretizează pe valorosul critic - recent premiant al Uniunii Scriitorilor - se remarcă Barbu Cioculescu, autorul unui text expresiv și emoționant, intitulat *Neînfrântul, neînfricatul, singuraticul Grigurcu*. ♦ Voluminoasa revistă *Art-Panorama*, condusă de Dan-Silviu Boerescu, alunecă tot mai mult într-un erotism vulgar. Aproape toți colaboratorii, indiferent de genul în care se manifestă, practică - mândri de această îndrăzneală, pe care o confundă cu valoarea literară - un stil licențios. Iată câteva exemple. Daniel Bănuțescu (într-un poem): „Ei răd și își pocnesc bucle”; Horia Gârbea (într-o recenzie la o carte a lui Emil Brumaru): „O modernă Cântare a Cântărilor îngână poetul, vorbind despre curul muierii”; Florin Chirculescu (într-o schiță): „- Imbecilule! Te bag în mă-tă, tu-ți păstele mă-tii”; Dumitru Ungureanu (într-un fragment de jurnal atribuit unei tinere): „Când m-am dus la WC, am găsit tampo-nul complet roșu”; George Bocșa (într-un poem): „se dă pururi de ceasul morții.../ având fabuloasă viziune a marelui sex / în

erecție”; Constantin Acoșmei (într-o schiță): „Pe stradă nu era nici tipenie de om. Atunci mi-am încetinit pașii și am lăsat să curgă în pantaloni urina caldă.”; Miriam Ceres (într-un poem citat de Dan-Silviu Boerescu la „Poșta redacției”): „iubesc/ ochii tăi ca doi spermatozoizi ce-au fecundat ovulul/ gura ta roșie ca un sex în momentul orgasmului iubesc/ cutele frunții tale ca niște anusuri”. Numai prețul revistei - 5000 de lei - nu este licențios. ♦ O mare parte din sumarul primului număr din acest an al revistei *Euphorion* din Sibiu este consacrată naționalismului. Intervențiile pe această temă - semnate de Gabriel Stănescu, Ștefan Borbely, Dan Stanca, Alexandru



Niculescu, Liviu Ioan Stoiciu, Gheorghe Grigurcu, Iustin Panța, Lucian Vasiliu, Daniel Vighi, Christian W. Schenk ș.a. - se caracterizează prin franchețe și diversitate. Se creează impresia - stimulativă - că discuția ar putea (și ar merita) să continue. ♦ Ziarul *Cotidianul*, incredințat de Ion Rațiu, cu o ușurință condamnată, lui Ion Cristoiu, a devenit un fel de publicație de bălci. Numărul din 8 iunie a.c., de pildă, cuprinde tot felul, de știri ieftine: Petre Roman nu poate fi deranjat între orele 12-13, când ia masa. În București s-a organizat un concurs de frumusețe pentru câini. Alexandru Mironov a plecat de la TVR (plecare deplănsă de redacția ziarului!). Etc. etc. La fel de ieftine sunt comentariile politice, atacurile stângiste la adresa sportivilor de performanță din Occident, porecliți „imbuibații sportului”, glumele ș.a.m.d. Pour la bonne bouche, ziarul cuprinde la subsolul ultimei pagini și o nouă secvență din serialul lui Paul Goma intitulat, cu delicatețe, *Gaura din... modestie*. ♦ *România liberă* din 8 iunie a.c. face gestul salutar de a reproduce ample extrase din analiza situației politice din România prezentată de Victor Ciorbea la seminarul cu tema *PNTCD în pragul mileniului III*, analiză care are și va continua multă vreme să aibă ecou în conștiința publică românească. ♦ Din ziarul *Plai românesc* publicat la Cernăuți (numărul din mai 1998), aflăm ce spun socialiștii din Chișinău despre Grigore Vieru: că s-a vândut românilor! Ideea că un român s-ar putea vinde românilor este, într-adevăr, ridicolă. Numai că Grigore Vieru nu românilor s-a (ne cerem scuze pentru verbul folosit) vândut, ci unor foști poeți de curte ai lui Ceaușescu, din categoria lui Corneliu Vadim Tudor.

Ruleta rusească a anticipatelor

Intrată în spaima crizei de subiecte, după banalizarea *afacerii țigăre*, presa tuturor mijloacelor tehnice și-a recăpatat vioiciunea. Fostul premier țărănist a reluat tau-rul crizei politice de coame. Cu prilejul seminarului de uz intern, *PNTCD în pragul mileniului III*, Victor Ciorbea a atacat disputa de tip *care pe care*, cu Partidul Democrat. Declarațiile politice din analiza fostului prim ministru făcută cu prilejul seminarului sînt cea mai puternică lovitură dată coaliției aflate la putere, prin atacurile

O lume cu femei normale

BUNICILE multora dintre cei care au azi vîrsta mea au învățat la școală ighemoniconul vieții de familie. Reguli care azi pot părea ridicole erau materie școlară, iar alături de ele, fetele deprindeau tot felul de calificări casnice despre care se presupunea că aveau să le folosească ulterior - bucătărie, aranjatul mesei, puțină croitorie, cite ceva despre bunele maniere și, deloc în ultimul rînd, o calificare administrativă, pentru buna întrebuințare a bugetului casnic. În copilăria mea aceste ore de gospodărie destinate fetelor supraviețuiau, dar își pierduseră semnificația esențială. Nu mai însemnau deprinderea unui stil, ci doar a unor tehnici. Arta de a conduce o gospodărie se metamorfozase în simple indicații de cratiță sau de croșetă. Nu mult după aceea, adică pe la începutul anilor '70, s-a renunțat la orele de gospodărie.

În Ministerul Învățămîntului se înmulțise exponențial numărul activităților luate de la locul de muncă, adesea foarte umil, și așezate în fruntea inspec-toratelor școlare sau la *cultura* județelor. Femei care nu se pricepeau la nimic au putut tăia și spinzura în învățămîntul autohton, și au și făcut-o.

Am cunoscut câteva exemplare, pe vremea cînd eram profesor și mai tîrziu, la întîlniri cu cititorii. Cea mai interesantă mi s-a părut o doamnă a acelor ani, care își terminase studiile medii la fără frecvență și obținuse un titlu la Academia „Ștefan Gheorghiu”, în calitate de protejată a Elenei Ceaușescu. Aceasta, impresionată de o luare de cuvînt a femeii într-o chestiune sindicală de întreprindere, a cerut să fie promovată. Nu s-a găsit nimeni să spună că femeia aceea era nepromovabilă, așa că a ajuns șefa la cultura județului încă de pe vremea cînd nu-și terminase liceul. Am cunoscut-o atunci, ca profesor; avea același discurs ca și Ceaușescu, cu nuanța că se îmbrăca în culorile preferate de Tovarășa.

Am revăzut-o peste vreo doi ani. Ieșisem din învățămînt. Eram cu numele în redacția „Contemporanului” și îmi

lansam o carte în județul ei. Am corectat-o de citeva ori, cînd mi-a rostit numele aiurea. După ce m-am convins că nu auzea ce-i spun am lăsat-o în pace. Am aflat după aceea că aștepta o oficialitate de partid, cu numele pe care mi-l atribuia. Mi s-a plîns tovarășește, adresîndu-se oficialului drept care mă lua, pînă cînd, la un moment dat, a izbucnit în lacrimi. Niște lacrimi cinstite, de femeie care nu pricepea ce vor *ăștia* de la ea.

Trebuia să organizeze o masă tovarășească, la sediu, motiv de mare îngrijorare pentru ea care, o spunea a laudă, nici acasă nu știa să pună masa. N-ăș vrea ca reprezentantele feminismului să-și închipuie că visul meu e ca femeia să stea la cratiță. Treaba asta o poate face și un bărbat, cu condiția să-l învețe cineva. Dar cred că o femeie care se înhamă la viața de familie nu poate ignora importanța ceremonialului care e *pu-nerea mesei*, decît dacă are o psihologie de cantină. Oricît de puțin ai avea de pus pe masă, felul în care faci acest lucru are o importanță extraordinară. Și, spre deosebire de bărbați, femeia are un simț suplimentar în această privință. Simțul pe care i-l dă ritualul alăptării. Chiar cu imperfecțiuni, masa pusă sau gîndită de o femeie are un nu știu ce la care bărbații nu vor avea niciodată acces. Iar o femeie care vrea să facă o carieră administrativă și care nu și-a exersat măcar din curiozitate acest talent la ea acasă punînd masa, îmi vine nește nedumeriri.

Umbra femeii cu coc și taior cenușiu tulbură încă imaginea normală a femeii de la noi, printr-o dizgrațioasă încercare de masculinizare a femeii care se străduiește să-și facă loc într-o lume falocratică. O lume cu mituri inconsistente și lipsită de greutatea pe care numai femeile știu să o dea chiar și celor mai banale acțiuni pe care le facem. Poate că n-ar fi rău dacă stilul acestor acțiuni ar redeveni materie școlară, adusă la zi. În ceea ce mă privește, cred că marea ordine în viața unei țări o dau femeile.

Cristian Teodorescu

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 251100296100089 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). Fax: 650.33.69. Luni, marți, miercuri, joi: 13-19; vineri: 9,30-13. Abonamente în 1998: 3 luni - 26.000 lei; 6 luni - 52.000 lei; 1 an - 104.000 lei; ISSN 1220-6318

Tipărit la
„R.H. PRINTING” SRL
Calea Plevnei 114, sector 1
București

48 pag - 4.000 lei
La redacție: 3.000 lei

Cronicar