

România literară

SALE DE
LECTURĂ

Apare săptăminal
sub egida
Uniunii Scriitorilor

Editată de Fundația
România literară
cu sprijinul Fundației
Anonimul

24decembrie 2003 -
6 ianuarie 2004
(Anul XXXVI)

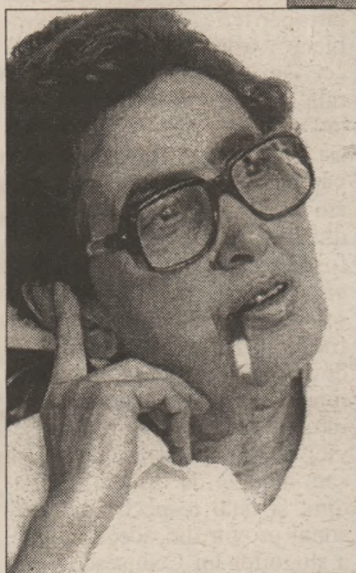
51
52

Sărbători fericite! La mulți ani!

La acest număr colaborează
(în ordinea paginilor):

Mircea Mihăieș, Alex. Ștefănescu, Marius Chivu, Tudorel Urian, Cătălin Constantin, Mihai Zamfir, Emil Brumaru, Monica Pillat, Gheorghe Grigurcu, Nicolae Manolescu, Ion Pop, C. Șiulea, Mircea Popa, Ștefan Vianu, Rodica Zafiu, Gabriela Ursachi, Ilie Constantin, Ion Buzăși, Ana Blandiana, Mircea Cărtărescu, Nicolae Balotă, Nicolae Breban, G. Dimisianu, Ioana Pârvulescu, Roxandra Cesereanu, Mircea Martin, Romulus Rusan, Barbu Cioculescu, Dan Cristea, Nicolae Prelipceanu, Denisa Comănescu, Leo Butnaru, Valentina Tăzlăuanu, Eugen Șerbănescu, Mircea Ghițulescu, Ștefan Agopian, Livius Ciocârlie, Radu Cosașu, Dan C. Mihăilescu, Andrei Pleșu, Adriana Bittel, Eugen Uricaru, Ștefan Cazimir, C. Țoiu, Gabriela Melinescu, Michaela Turbăceanu, George Banu, Marina Constantinescu, Magdalena Boiangiu, Eugenia Vodă, Pavel Șușară, Muguș Constantinescu, Mariana Neț, Andrei Ionescu, Constanța Buzea, Dumitru Hurubă, Grigore Ilisei, Cristian Teodorescu.

Premiul "României literare" CARTEA ANULUI - 2003



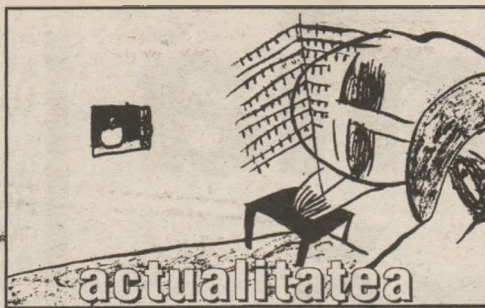
MONICA LOVINESCU

Jurnal
1990-1993



HUMANITAS

Următorul număr al revistei noastre va
apărea miercuri, 14 ianuarie 2004.



contrafort

de Mircea Mihăieș

Monitorizare sau defăimare?

PUBLICASEM, cred, abia vreo trei articole de critică literară când m-am văzut drastic admonestat în ziarul „Scânteia”, în urma unui text despre poeziile lui Mircea Dinescu, deja un autor cvasi-indezirabil. Execuția publică se petrecea în 1978. Câțiva ani mai târziu, am intrat în colimatorul lui Eugen Florescu, tartorul comunist exilat la Timișoara. Daș și al securiștilor locali, atunci când s-a întâmplat ca numele să-mi fie citat, cu oarecare frecvență, în emisiunile culturale ale „Europei libere”. Nu mai vorbesc de tratamentul pe care mi-l aplicau „Săptămâna” lui Barbu-Vadim, „Lucefărul” actualului senator al Partidului România Mare, M. Ungheanu, și „Suplimentul literar-artistic al Scânteii tineretului” condus de Cristoiu.

Despre zecile, poate sutele, de atacuri din partea unor publicații xenofobe, rasiste ori antidemocratice de după 1990, precum „Baricada”, „Europa”, „Politica”, „România Mare”, „Republica” sau, culmea!, „Democrația” (aceasta din urmă o efemerită girată de același Eugen Florescu, astăzi senator, și el, de „România Mare”) n-are rost să mai scriu. Nu țin minte, însă, ca în vreuna din ocazii vreun „centru de monitorizare” să-mi fi întins mâna.

Nu vreau să afirm prin asta c-aș fi fost dizident (n-am fost!) sau că articolele scrise de mine au cine știe ce valoare. Probabil că n-au. Vreau doar să spun că în materie de minciună, insinurare veninoasă și manipulare a textelor mele sunt definitiv vaccinat. Astfel încât, parcurgând rândurile spumegând de furie semnate de domni Marco M. Katz și Alexandru Florian (vezi „România literară”, nr. de față, pg. 21) n-ar trebui să spun decât: „Iartă-i, Doamne, că nu știu ce fac!” Însă după ce, în sine-mi, i-am iertat pe loc,

demonul dialectic a năvălit cu întrebarea insidioasă: „Dar dacă știu?” Într-adevăr: dar dacă acești domni știu la perfecție să apese clapele a ceva ce noi credem că e pian, dar în realitate e o mașinărie infernală?!

Înțeleg obligația unor organizații cum e și „Centrul de Monitorizare și Combatere a Antisemitismului în România” (MCA Romania) de-a face, periodic, rapoarte pentru cei care-i finanțează. Nimic rău în asta. Înțeleg de asemenea că sponsorii așteaptă rezultate. În cazul de față, liste cu nume și întâmplări care să motiveze „investiția”, dar și continuarea „afacerii” în viitor. Înțeleg și dorința „antinelor locale” de-a stârni reacții publice în România, pentru a le dovedi superiorilor că au un impact grozav. Cam așa se procedează în întreaga lume oneghistică, indiferent de „obiectul muncii”, așa că sunt întrutotul înțelegător cu aceste marunte tertipuri de funcționar ce trăiește mereu sub furcile caudine ale „fund-raising”-ului.

Lucrurile încep să scârțâie, însă, atunci când cei plătiți să reflecte realitatea așa cum este au halucinații. Ba, mai rău, când dau dovadă de suspecte pene de memorie, dacă nu de-un duplicitarism moral de-a dreptul maladiv. Ajung imediat la exemple. Până atunci, câteva puneri la punct de ordinul, ca să zic așa, al bunei creșteri. În ce mă privește, n-aș vedea nimic umilitor în a fi „purtătorul de pix” al domnului Nicolae Ma-

nolescu. La calitatea excepțională a articolelor, studiilor, cărților și tratatelor literare scrise cu acel obiect, aș fi onorat să am și eu o contribuție, fie și simbolică. Din păcate pentru mine, nu e cazul. Pixul domnului Manolescu e manevrat în exclusivitate de stăpânul său!

Spunând că articolul meu „Triumful resentimentului” e dominat (atenție la comparativ!) de „cel mai categoric limbaj stalinisto-mahalagesc”, autorii comit o imprudență ce merită sancționată. Spre deosebire de domni Katz și Florian, care mă onorează cu epitete gen „editorialist la colțul mesei”, „scutierul dumneavoastră”, „purtător de condei”, „pamfletar-periferic”, „înjurături grobiene”, „dezlănțuirii staliniste”, „civism însușit la școala serală”, „umorile unei raționalități viscerale” (în ce limbă o fi asta?!), am fost cât se poate de parcimonios cu adjectivele. Mi-am recitat articolul și sunt uimit, din contră, de cât de reținut am fost în exprimare! Nici măcar pasajul care i-a ulcerat pe co-semnatari („Când raportor de frunte la o astfel de organizație devine fiul unuia dintre cele mai sinistre personaje din aparatul filozofiei de partid bolșevic, e normal ca așchia să nu sară departe de trunchi. Și Vadim, și tatăl respectivului personaj provin din aceeași lume, a slugoilor lui Ceaușescu.”) nu cred că păcătuiește prin exces. Cred, dimpotrivă, că e una dintre cele mai exacte descrieri pe care le-am făcut vreodată.

Trec și peste faptul că niște

domni care-mi scormonesc asiduă biografia (“după atâția ani de relații strânse cu prieteni de peste ocean, unii dintre ei specialiști de necontestat în stalinism, ceaușism sau alte forme de totalitarism european postbelic jurnalistul n-a aflat încă..”) — oare de unde-mi cunosc ei prietenii, pentru că nu țin minte să-mi fi făcut vreodată publică agenda de telefoane?! au tupeul să vorbească despre Dosar, și intru în fondul chestiunii. Am să-i reamintesc, pe scurt, cititorului contextul în care am devenit pentru funcționarii de la MCA Romania personajul odios de mai sus.

În articolul citat, vorbeam despre dificultatea pe care un intelectual etnic român, în România anului 2003, o are când denunță activitatea xenofobă, anti-semită sau rasistă a unor concetățeni. Invocam, ca exemplu de diminuare ori chiar zădărnire a eforturilor sale, faptul că unele instituții finanțate din exterior, specializate în combaterea fenomenelor pe care și el le-a combătut și le combate, se întâmplă să dea un fel de „cartes blanches” indivizilor ce ilustrează la modul paroxistic tocmai deraierile în discuție. Îl lasă, cum se zice, în off-side. Textul meu era de-o perfectă limpezime în acest sens: „Curg avertismentele spre România, dar gură-mare de Butimanu își vede liniștit de planul apocaliptic, anume, de-a ne șterge de pe harta țărilor cât de cât civilizate. Ba, din când în când, ororile din care și-a făcut scut și paloș sunt valorizate

pozitiv de instituții a căror misiune ar trebui să fie tocmai denunțarea comportamentului vadimian. Astfel, o organizație ce-și spune «Centrul pentru Monitorizarea și Combaterea Anti-semitismului în România» îl descrie, în raportul ei pe anul 2002, pe Vadim Tudor drept «un intelectual foarte elocvent, care nu scapă nici un prilej pentru a-și demonstra vasta capacitate intelectuală»”.

Încerc să ghicesc de ce domni Katz și Florian au sărit ca arși, ba chiar pășesc în zona minciunii sfruntate, în loc să-mi mulțumească și să îndrepte greșeala. Din contră, mă acuză că am produs „un lanț de informații false”, dar, ce e drept, obosiți de propria plămăuire, nu mai au și resursele de imaginație pentru a le numi. Nu se dă vreun exemplu nici din șirul de „injurii, vulgarități și neadevăruri” pe care le-aș fi proferat, așa că aștept continuarea acestor de furie ale corifeilor MCA.

Cu albine, ca să înțeleagă tot „pamfletar-perifericul”, ei se rătoiesc emfatic, doar-doar se sperie cineva, debitând următorul text: „Dacă editorialistul [precizare: editorialistul „României literare” este domnul Nicolae Manolescu; eu scriu o modestă rubrică intitulată „Contrafort”; confuzia preopinienților mei tinde să devină patologică!, n.m., M.M.] nu ar fi marcat de ideea fixă de a lansa injurii grobiene [care sunt acelea în textul incriminat?, n.m., M.M.], ar fi putut accesa site-ul nostru www.antisemitism.ro. Acolo se află, de destul timp și Raportul Antisemitism în România 2002. Oricine citește acest raport își va da lesne seama că fraza despre C.V. Tudor, pusă în ghilimele de scutierul dumneavoastră, ca și cum ar cita din textul raportului, nu există”.

(continuare în pag. 21)

România literară

Director: Nicolae Manolescu

Revistă editată cu sprijinul Fundației ANONIMUL



Redacția:
GABRIEL DIMISIANU - director adjunct,
ALEX. ȘTEFĂNESCU - redactor-șef,
MIHAI PASCU - secretar general de redacție.

ADRIANA BITTEL, CONSTANȚA BUZEA,
MARINA CONSTANTINESCU, MIHAI MINCULESCU.
Redactori asociați: IOANA PÂRVULESCU,
CRISTIAN TEODORESCU, EUGENIA VODĂ.

Corectură: CONSTANȚA BUZEA (pag. 3, 5, 8, 22, 23, 28, 29, 38, 40, 41, 46), SIMONA GALAȚCHI (pag. 2, 4, 6, 7, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 44, 45), ECATERINA IONESCU (pag. 12, 13, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 30, 33, 34), NINA PRUTEANU (pag. 1, 9, 27, 31, 32, 35, 36, 37, 42, 43, 47, 48).

Grafica: MIHAELA ȘCHIOPU.

Tema numărului: *Scrisul și cititul*

Tehnoredactare computerizată: IONELA STANCIU, OANA MATEI, VLAD TRĂCIUC.

Introducere texte: ECATERINA RĂDOI.

Administrația: 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.-GSD, sucursala Aviației, SV13759804450. Cont în valută: B.R.D.-GSD, sucursala Mihai Pascu Aviației, SV11989444450 (USD) și SV11920914450 (EUR).

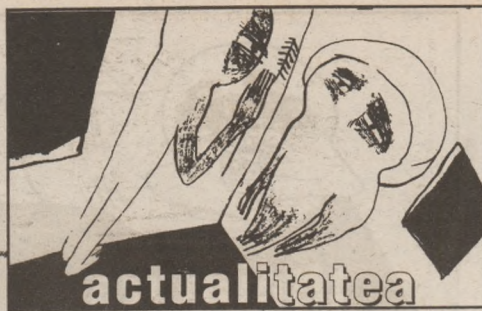
(director executiv), Mirona Laudă (economist principal), Corneliu Ionescu, Gheorghe Vlădan (difuzare, tel. 212.79.81). Secretariat: Sofia Vlădan.

Correspondenți din străinătate: Rodica Binder (Germania), Andreea Deciu (SUA), Gabriela Melinescu (Suedia), Libuše Valentová (Cehia).

e-mail: romlit@romlit.ro <http://www.romlit.ro>

Revista „România literară” este editată de Fundația „România literară” cu sprijin de la Fundația „Anonimul”, Uniunea Scriitorilor din România, Ministerul Culturii și Cultelor, Banca Română pentru Dezvoltare.

Conform prevederilor Statutului, Uniunea Scriitorilor din România nu este responsabilă pentru politica editorială a publicației și nici pentru conținutul materialelor publicate.



Dacă aş avea un milion de dolari

DACĂ AŞ AVEA un milion de dolari aş înființa o instituție de valorificare a talentului literar din România.

Există deja diverse instituții care fac asta - redacții, edituri, Uniunea Scriitorilor, Ministerul Culturii etc. -, dar o fac parțial, nesistematic, tangențial, implicit, tendențios sau ineficient, de la caz la caz. Instituția creată de mine s-ar ocupa *exclusiv* de valorificarea talentului literar.

Aș trata talentul literar ca pe una din resursele naturale ale țării. Ceea ce înseamnă că l-aș demitologiza și l-aș exploata rece și nemilos. Aș avea, în această ipostază, nu un suflet candriu de papugiu, ci unul de capitalist.

Aș proceda asemenea celor care exploatează zăcămintele de uraniu (nu spun *aur*, ca să nu remitologizez subiectul). Întâi aş prospecta terenul. Am experiență în direcția asta, pentru că decenii la rând am susținut rubrici de "poșta redacției" în diverse publicații. În momentele de vârf (1981-1982 la *SLAST*, 1992-1993 la *Zig-Zag*) primeam și câte o mie de plicuri cu manuscrise *pe săptămână*, astfel încât mă specializasem, mai mult chiar decât în evaluarea textelor, în deschiderea plicurilor, cu ajutorul unui *coupe-papier* bine ascuțit.

În acele împrejurări am alcatuit (și am publicat în *România liberă*, iar ulterior și în câteva reviste) *Harta zăcămintelor de talent literar din România*. Zeci și zeci de nume erau înscrise pe acea hartă, din care reieșea că numai în zonele de maximă altitudine, nelocuite, ale Munților Carpați nu există tineri talenți.

Așadar, înainte de toate, i-aș identifica pe autorii de literatură din întreaga țară (dintre care pe mulți îi cunosc de pe acum) și i-aș convinge să-mi trimită tot ceea ce scriu. Aș reuși - sunt sigur - să fac în așa fel încât cele mai diverse texte - poezie, proză, teatru, critică și istorie literară, scenarii de film etc. - să vină spre mine în flux continuu. Nici unul nu s-ar pierde pentru că sunt o fire ordonată și am metode, de multă vreme verificate, de înregistrare, păstrare și administrare a

hârtiilor (sunt mai bun, în privința asta, decât cei de la CNSAS). Cu ajutorul unei echipe de cititori profesioniști aş tria cu promptitudine manuscrisele și le-aș reține pe cele care mi s-ar părea demne de interes.

Această operație, de triere, n-ar putea fi perturbată de nici o intervenție din partea autorilor sau a susținătorilor lor în favoarea vreunui text. Sticlele de whisky nu mă impresionează, pentru că nu sunt băutor, oamenii politici n-au autoritate asupra mea, dovadă sutele de articole critice pe care le-am scris până în prezent despre ei, iar femeile frumoase... Cu femeile frumoase n-aș trata eu, ci un angajat al meu, căruia i-aș cere să se castreze în prealabil (oferindu-i, bineînțeles, un salariu mare în compensație).

VALOAREA textelor selectate aş verifica-o prin citirea lor într-un ceneclu. Un ceneclu în care n-ar avea acces suflători în trompetă criticii, de genul lui Marin Mincu, ci numai oameni modești și de bună credință, ca Ioana Pârvolescu sau Daniel Cristea-Enache, devotați cu adevărat literaturii. Aș avea grijă ca ei să fie plătiți regește.

Dacă ar apărea edituri din România dornice să publice textele valoroase descoperite de mine și de echipa mea aş fi cooperant, dar aş pretinde ca autorii, fie și necunoscuți publicului, să primească drepturi de autor, pe baza unui contract (pentru întocmirea contractelor l-aș consulta pe un mare specialist în *copy-right*-uri, Eugen Vasiliu).

Aș fi receptiv la opiniile specialiștilor despre cărțile apărute, dând toată atenția nu numai criticilor literari pe care îi admir (lui Nicolae Manolescu, de exemplu), ci și celor pe care îi dezaprob și cu care am polemizat de-a lungul anilor (mă gândesc, de pildă, la Ion Bogdan Lefter). Succesul "firmei" ar fi mai important decât vanitatea de-a avea numai eu dreptate.

Practic, publicarea manuscriselor sub formă de cărți, în România, n-ar reprezenta decât încă o formă de verificare a valorii lor înainte de ducerea la îndeplinire a adevăratului obiectiv: exportul.

Asta visez să fac: export de literatură română.

De altfel, nici nu m-aș ocupa doar de manuscrisele care mi s-ar trimite pentru evaluare, ci de toate cărțile care apar în România, supunându-le și pe ele unei selecții riguroase. Faima sau lipsa de faimă a unui autor ar conta prea puțin în efectuarea acestei selecții. Necunoscuți și monștri sacri ai literaturii, începători și autori experimentați ar intra cu toții în raza atenției mele, ca posibili furnizori de *marfă pentru export*.

Mi-aș forma o rețea de traducători cum n-are nici o instituție din România. Și fiecare traducător din România ar trebui să lucreze în tandem cu un traducător din străinătate, capabil să sesizeze tot ce sună fals în versiunea realizată la noi.

În maximum trei ani, instituția înființată de mine ar deveni rentabilă. În interviurile pe care le-aș da nu m-aș lăuda niciodată, patetic, cu "serviciile făcute literaturii române", ci aş vorbi doar de cifra de afaceri. N-aș pierde ocazia să-i aduc aminte lui Mihail Tănăsescu că activitatea noastră - drastic, aproape cu ură impozitată, ca toate afacerile cinstite - este profitabilă pentru statul român.

MAI PROFITABILĂ poate chiar decât exportul de țitei sau de cheres-tea. Spre deosebire de alte mărfuri, literatura, oricât am exporta-o, rămâne și în România. Ea este o marfă miraculoasă, ubicuă, care nu-și diminuează volumul pe măsură ce vinzi din ea.

Ca să nu mai vorbim despre faptul că, în afară de bani, aduce și altceva. Dar despre asta n-aș discuta cu ministrul de finanțe.

Alex. Ștefănescu

Mircea Dobrovicescu

Răul este un bine imperfect...

Zăpada răvășită de Vânt a fost singura ei muzică funerară, zăpada a acoperit-o cu trupul ei, fără început, nici sfârșit, zăpada a topit-o în propriul ei trup: zăpada, doar zăpada, zăpada...

A fost o fată care-și cânta moartea. Și valurile acoperite de flori albe dansau banchiza și vocea ei se înfrătea cu muzica mării și acest corb alb ce desenează pe cer de mii de ani-norii, i se așeza pe umărul drept și îi copilărea dansul...

Fata fără umbră nu tolera tăcerea, doar propriul ei strigăt și clocotul apei, ce se loveau de propria lor muzică. Vântul vagabond decupând flori albe de spumă,

Vântul vagabond, vibratil, melodos, lipindu-se tare de propriul lor corp, de trupul ei tare ca piatra, de masa cristalină și sărată a apei cascade melodioase și reci acoperite de dantele albe respirând-se zbatându-se ca un demon...

A murit pe banchiză, acoperită de ninsori, lipită de trupul meu: doream să-i sărut mîinile cicatrizate de frig, mîinile acoperite de rani, ce au cules atîția trandafiri, doream să-i sărut gura încălzită de frig, gura - devoratoare de forme, gura - ce a încălzit atîtea cuvinte: gura - plină de coaja ouălor sparte din care au fișnit în văzduh păsările cîntecului.

Dar deși era zi - eu nu vedeam nimic: nici măcar un contur sau un abur, doar căldura trupului ei și respirația ei fierbinte ce-mi pîrjolea fața, în timp ce se zbatea sub mine ca valurile ce legănau banchiza.

Crăiasa a murit sub ninsori și seara acest copil cu buzele calde se zgribulește la pieptul lui Nimeni... în timp ce un corb de zăpadă cheamă Furtuna. ■





lecturi la zi

de Marius Chivu

Singur în biblioteca poeziei

SUNT POETI pe care uneori poezia riscă să nu-i mai încapă. În sensul bun și nobil. Ori de câte ori a simțit asta, Șerban Foarță și-a revărsat acumularile lingvistice extraordinare, dar și pe cele într-ale poeziei în sine, scriind eseu. Cei care n-au citit volumele *Afinități afective și Afinități selective* știu puține despre poetul omofonilor și al tautofoniei.

Cu erudiția-i și spiritul asociativ bine cunoscute, Șerban Foarță face figura (senină) a unui cavalier livresc pornit cu surle și cărți într-un turnir de 30 de pagini luptându-se corp la corp cu cele câteva secole în care toposul „ubi sunt” și refrenul villonesc „où sont les neiges d'antan?” au scris istorie lirică. (Nici n-am început bine, și uite cum am ajuns să scriu!) Șerban Foarță își împarte ineditul eseu în două secțiuni. Prima, *Ubi sunt...*, este o fascinantă incursiune în istoria poeziei, dacă vreți, pe urmele motivului și refrenului retoric, mergând din aproape în aproape pe firul lung al poeziei, dincolo de granițele secolelor, ale culturii și limbii sau ale curențelor poetice. (Uneori și dincolo de puterile mele în a face aici o prezentare pe măsură.)

Șerban Foarță pleacă de la această secvență retorică și de la Villon, ajunge repede la Wittgenstein, Nichifor Crainic și Beckett, se întoarce la prorocul Zaharia, citează din Montale și Delavrancea, face o referire la Derrida și Epstein, își amintește de Valéry, Keats, Barbu sau Rubén Darío, vorbește de Horațiu și Freud, pentru ca apoi să facă un salt la Goya sau la Păstorel Teodoreanu. Iar aceștia sunt doar câțiva! Principiul este acela năruș al bulgărelui de zăpadă rostogolit cu grație pe niște câmpuri, numai că aici

nu e vorba de umor, ci de amorul absolut față de poezie care îl inspiră în prestidigitația cu versurile poeziei lumii, din toate timpurile și limbile pământului. Șerban Foarță caută avid (și găsește) în toate direcțiile orice ar putea fi pus în legătură cu motivul „ubi sunt”. Analizează stilistic, lexical, comparatistic sau surso logic și face istoria romanțată a acestui vers atât de viril. Iată-i pe primii care s-au întrebat, metafizic sau nu, asupra trecutului și care au înfierbântat la rândul lor atâtea minți poetice: Harpistul, Ecclesiastul, Regele David, Mimnerm, Antipater, Glykon, Duris, Palladas, Ovidiu, Syagrius, Ioan Hrisostomul, (trecem de goliardi și trubaduri, că sunt prea mulți), Vogelweide, Pugliese, Da Todi, Kayyam, Li Tai-Pe, de la Vega, Perez de Oliva, Rognier și ne oprim la (pre)romantici, cu toate că lista, care ajunge până la tango-uri, abia acum devine interesantă. Dar: „Nu-i mai puțin adevărat că poate deveni, cu timpul, o oarecare vorbă goală; că, dobândind statut de topos, ajunge simplu loc comun: poncif al unui exercițiu retoric lesne practicabil, truism pe care poți broda, în liniște, ca la gherghet.” (p. 23)

...*anteannuae nives?*, partea a doua a acestei incursiuni cu aer de arheologie lirică, se ocupă de jumătatea secundă a re-

frenului villonesc. Spune Șerban Foarță: „Inovația, aparent modestă, adusă de François Villon vechiului topos *ubi sunt* constă în simpla (și geniala)

te cariera „zăpezii”.

Sigur, Șerban Foarță nu are discursul unui eseist clasic și nici nu scrie ca un critic literar. Din această cauză textul lui se citește uneori destul de greu, iar pe alocuri firul demonstrației e chiar obscur. Cum spunea odată Ion Negoitescu, autorul *Simplerozelor* scrie sincopat și eliptic, erudit și prețios, într-un cuvânt: alexandrin. Analogiile uluitoare, extravagante uneori, și, în general, savanteria literară, chiar dacă pare cam haotică, nu te pot lăsa însă indiferent. (Fără nici o urmă de ironie) Șerban Foarță face figura unui filolog exhibiționist pentru care literatura poate fi și un rafinat talcioc.

Dar toate acestea sunt doar prima parte a desertului. Urmează trei variante de traducere a baladei lui Villon din care nu mă pot abține să nu redau măcar variantele de *Închinări*: „Răspunsul, Prințe, ia-l de unde / Nu e, căci, la nemângâieri, / Doar vorba-mi are a-ți răspunde: / Ci unde-i neaua de mai ieri?” și „Chiar dacă, Prințe, - săptămână / Sau an, întrebă far' de răgaz, / Răspunsu, - n versul meu, se-amână: / Ci unde-i neaua iernii, azi?” sau „Răspunsul, Prințe, - i o perenă / Și amară întrebare-n van, / Ca în această cantilenă: / Ci unde-i neaua de azi-an?” (Apropo de geniul de traducător al lui Șerban Foarță: ați citit traducerea

din franceză a romanului *Evgheni Sokolov*?) Și volumul continuă cu traduceri din poezii la care apare motivul „ubi sunt”, de la mai puțin cunoscute Bernard de Morlay, Bertran de Born, Honorat de Racan, Jehan Regnier ș.a. până la Claudel, Max Jacob, Valéry, Apollinaire, Brecht, Queneau, precum și trei parafraze românești: Odobescu, Arghezi și Barbu.

Dar vârful meșteșugului lui Șerban Foarță, culmea artei sale, dincolo de câteva pastişe savuroase, e dată de ultimul poem din carte intitulat *Balada doamnelor în vavil(1)onică transcriptie*, un exercițiu intertextual absolut, gratuit și suficient sieși, o capodoperă lingvistică. Iată ce poate scrie poetul magician lăsat, nesupravegheat, singur în bibliotecă! Voi cita integral: „Sag mir welch' ein Ort ist Miss / Italien, Flora la Romana / Ἀλκιβιάδης καὶ Θαίς, / Sua cugina gran germana; / Ed Eco, pronta ma lontana, / Desus rivière ou sus étang / Der'n Schönheit war plus quam humana, / Aber wo sind die Schneiges d'antan? // Where is the wise girl Helois / Because Whose aberlardiana / Calamitas à Saint Denis / Incepit (Domine, hossana!); / E dov'è ora la sovrana / Die nun befahl daß Buridan, / Verschlungen sein soll, a Sequana; / A где прекрасный снеж d'antan? // La Roine Blanche comme un lis, / Sirenă dulcis vox insana; / Berthe au grand pied, Biétris, Alis, / Aremburgis von Mainz; Johanna / Aus Lothringen, - dov'è Giovanna / Burnt by the Britons à Rouen; / Dime, Tú, Madre soberana / ¿Dónde están hoy las nieges d'antan? *Envoi*: Sweet Prince, eu nu zic omnia vana, / Cât despre, însă, antean- / nua nix, întreb-o pe Morgana, / Așa: Où sont les neiges d'antan?” Ce să zic, no more comments! ■



Șerban Foarță – *Clepsidra cu zăpadă* / Introducere, antologie, traduceri, adaptări, pastişe, ilustrații de Angela Rotaru-Serbenco, Editura Polirom, Iași, 2003. 176 p.

substituție a unuia din termenii figurii: acela unanim reprezentat prin numele mărimilor apuse ale acestei schimbătoare lumi, cu meteorica și perisabila zăpadă.” (p. 29) Apoi face etimologia lui „antan” și urmăreș-

cărți primite la redacție

● Mihai Eminescu, *Poezii*, selecție și postfață de Mircea Tomuș, București, Ed. Noul Orfeu, col. „Lirica esențială”, 2003. 222 pag.

● I. L. Caragiale, *Titircă, Sotirescu & c-ia*, ediție bibliofilă alcătuită de Simona Cioculescu, București, col. „Manuscriptum”, Ed. Muzeului Literaturii Române, 2003.

● *Canon și canonizare*, antologie de texte critice apărute sub îngrijirea lui Marin Mincu, Constanța, Ed. Pontica, 2003. 156 pag.

● Lucian Alexiu, *Legăturile primejdioase*, poeme, postfață de Ion Pop, București, Ed. Cartea Românească, seria nouă a colecției „Hyperion”, 2003. 160 pag.

● Andrei Zanca, *Viața și moartea din glas*, poeme, Ed. Galateea, 2003. 64 pag.

● Mircea Naidin, *Science fiction*.

Definiții. Origini. Fondatori. București, Ed. Fundației Pro, Biblioteca *Ziarului de duminică*, 2003. 272 pag.

● Elisabeta Isanos, *În căutarea Magdei Isanos*, București, Ed. Fundației Pro, Biblioteca *Ziarului de duminică*, 2003. 212 pag.

● Hristofor Hesapčiev, *Amintirile unui diplomat bulgar în România (1905-1910)*, traducere din bulgară, note și postfață de Daniel Cain, prefață de prof. univ. dr. Elena Stelova, București, Ed. Fundației Pro, Biblioteca *Ziarului de duminică*, 2003. 268 pag.

● Simona Kisselevski, *Hotel Terra*, roman, București, Ed. Cartea Românească, 2003. 232 pag., 60.000 lei.

● Alexandru Busuioceanu, *Un roman epistolar al exilului românesc*, corespondență (1942-1950), vol. I, ediție

critică, note, traduceri și scrisoare introductivă de Liliana Coroboca, Editura Jurnalul literar, București, 2003. 304 p.

● Mircea Dinescu, *Corijent la cele sfinte*, interviuri, scrisori deschise, pamflete, Fundația pentru Poezie „Mircea Dinescu”, București, 2003. 142 p.

● Al. Săndulescu, *Memorialiști români*, studii critice, Editura Universal Dalsi, București, 2003. 238 p.

● *Ecouri din holocaust în literatura universală*, o antologie alcătuită de Oliver Lustig, Editura Hasefer, București, 2003. 496 p.

● Shaul Carmel, *Îngerul târziu*, antologie cu un cuvânt înainte de Eugen Simion, Editura Hasefer, București, 2003. 270 p.

● Mircea Naidin, *Literatura*

Science Fiction, „Definiții. Origini. Fondatori”, Editura Fundației Pro, București, 2003. 270 p.

● Emmanuel Todd, *Sfârșitul imperiului*, „eseu despre descompunerea sistemului american”, traducere de Dan C. Mihăilescu, Editura Albatros, București, 2003. 254 p.

● Petru Comarnescu, *Pagini de jurnal*, ediție îngrijită de Traian Filip, Mircea Filip și Adrian Munțiu, prefață de acad. Dan Grigorescu, vol. I, 1923-1947, vol. II, 1948-1961, vol. III, vol. III, 1962-1968, București, Ed. Noul Orfeu, col. „Destine refuzate” (coordonator: Adrian Munțiu), 2003. 336+384+384 pag.

● Silvia Kerim, *Fereastra de la Veneția*, ediția a III-a, București, Ed. Minerva, 2003. 288 pag.



lecturi la zi

de Tudorel Urian



Melancolii de critic literar

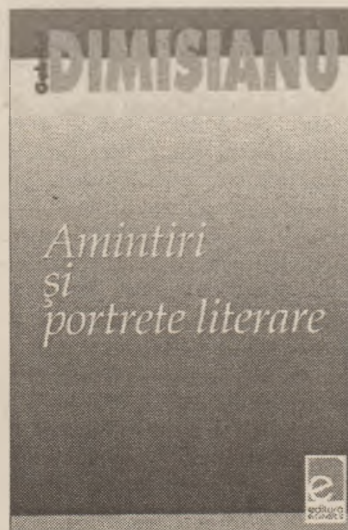
IN MASIVA și foarte incitantă sa carte *Lumea criticului* (Editura Fundației Culturale Române, 2000), Gabriel Dimisianu a inclus, pe lângă studiile critice publicate în ultimii ani și o amplă secțiune de portrete și evocări ale unor scriitori din deceniile șase și șapte ale secolului XX, mulți dintre ei uitați astăzi. Dacă despre stilul critic al lui Gabriel Dimisianu (model de precizie și echilibru, care și-a făcut din fidelitatea lecturii principală carte de vizită) nu mai sunt multe de spus după o carieră întinsă pe o perioadă de jumătate de secol, aceste evocări ale vechii lumi literare, făcute cu zîmbetul melancolic al aducerii aminte, au fost în măsură să aducă marea revelație. Pentru că, grație lor, lumea literară românească a făcut cunoștință cu un alt Dimisianu: criticul obiectiv, obișnuit să analizeze cu lupa și să spună lucrurilor pe nume (chiar dacă, uneori, exageratele sale precauții stilistice și civilitatea înnăscută, urbanitatea tonului i-ar putea face pe unii naivi să confunde echilibrul și moderația cu excesul de generozitate), a lăsat pentru o clipă locul unui artist sentimental și melancolic. În aceste texte confesive, Gabriel Dimisianu a renunțat la inexpugnabila platoșă a criticului dezvăluind câte ceva din atât de sublimel slabiciuni ale omului. Încurajat de buna primire făcută de critica acestor fragmente memorialistice, Gabriel Dimisianu a făcut ceea ce trebuia să facă: a tipărit un admirabil volum de *Amintiri și portrete literare*.

Actualul volum conține, pe lângă textele publicate în secțiunea amintită din *Lumea criticului*, altele de aceeași factură scrise ulterior, precum și un amplu interviu-profesiune de credință a criticului literar, acordat lui Ion Popescu-Brădiceni pentru revista „Columna”.

După căderea regimului comunist, în literatură, la fel ca în politică, s-a manifestat tendința de a se face uitată, ca și cum nu ar fi existat, întreaga perioadă dintre 1947 și 1989. Scriitorii care au avut neșansa să moară înainte de căderea comunismului sînt astăzi aproape uitați (cine din zilele noastre se oboșește să îi mai citeze pe, să zicem, Virgil Mazilescu sau Sorin Titel?); ceva mai bine stau Nichita Stănescu și Leonid Dimov, dar, dincolo de citarea numelui, nici operele lor nu cred că mai spun mare lucru tinerii generații). Nici cei care au avut șansa să publice și după 1990 nu s-au mai bucurat de prestigiul dobîndit în anii comunismului și au ieșit din viața

literară instantaneu cu trecerea lor în neființă (Florin Mugur, Mircea Ciobanu, Stefan Bănulescu, Cezar Baltag, Dan Laurențiu, Florența Albu, Petru Creția, Marin Sorescu au dispărut doar de cîțiva ani și toată lumea pare deja să-i fi dat uitării). Or, scriind această carte, Gabriel Dimisianu atrage atenția că generația tinerilor care a debutat la mijlocul anilor '50 nu trebuie judecată global și nici stearsă cu buretele din istoria literaturii române. Această generație care și-a făcut studiile în epoca de maximă teroare a regimului stalinist și a cărei perioadă de creație s-a suprapus cu existența statului comunist (cum spuneam, unii dintre scriitorii debutanți la începutul anilor '50 nu au mai apucat să vadă revoluția din decembrie 1989) a avut și ea boemii, visătorii, inocenții ei, scriitori talentați, nevoiți să slăbomeze printre directivele obtuze ale timpului pentru a-și împlini, cît mai onorabil, vocația. Scriitorii anilor '50 erau grupați în trei lumi diferite: una a victimelor comunismului (revelată de multele testimonii apărute după 1989), alta, a celor care credeau în regim și profitau din plin de bunele relații cu autoritățile comuniste (*Jurnalul* ținut de Nina Cassian între 1948 și 1953 este o bună cronică a scriitorilor care-și duceau viața în acest Olimp al comunismului), dar și una a oamenilor obișnuiți, nici profitori, nici victime, nici eroi, care nu doreau decît să-și exercite meseria pentru care simțeau că au chemare. Mărturia lui Gabriel Dimisianu este cu atât mai importantă cu cît puține sînt în anii din urmă scrierile care să descrie dintr-o perspectivă nepartizană ceea ce s-ar putea numi „viața literară în vremea proletcultismului”. Văzută cu onestitate prin ochii unui tînar de 20 de ani din epocă, realitatea anilor '50 arată puțin altfel decît este ea reprodușă în manualele de istorie cu pronunțat iz ideologic. Gabriel Dimisianu își amintește astăzi că ea nu a fost una liniară în teroare așa

cum lasă să se înțeleagă sintagma „obsedantul deceniu”. Terorii inițiale i-au urmat ușoara relaxare din perioada hrușciovistă și, mai apoi, după zdrobirea revoluției ungare din 1956, o nouă strîngere a șurubului. Nici oamenii din vremea respectivă (inclusiv cei angrenați în diverse structuri de conducere) nu erau toți la fel. Criticul folosește acordul fin atunci cînd judecă faptele unora și ale altora. În felul acesta, unele



Gabriel Dimisianu, *Amintiri și portrete literare*, Editura Eminescu, București, 2003, 276 pag.

portrete ale epocii ies sensibil ameliorate (cel puțin în plan uman) față de imaginea lor împămîntenită pe baza diverselor istorii și legende literare. Un om care a contat enorm în destinul literar al lui Gabriel Dimisianu (și nu numai, se pare că a fost primul care a pariat pe scriitorii precum Nichita Stănescu, Ștefan Bănulescu, Cezar Baltag, Nicolae Velea, Grigore Hagiu, Matei Călinescu) a fost Paul Georgescu, cel care i-a oferit primul post de corector la „Gazeta literară”. Portretul foarte nuanțat realizat de Gabriel Dimisianu pune în evidență personalitatea contorsionată a acestui scriitor, adesea greșit înțeles: „Relațiile cu tinerii ale lui Paul Georgescu (de

fapt era el însuși tînar în anii de care vorbesc, fiindcă nu împlinise 40 de ani) luau repede formele prieteniei. Nu arbora aere profesionale sau de șef de grupare, era familiar și colocvial, admitea să fie contrazis, replicînd însă sfichiuitor, ce e drept, în termeni a căror causticitate cîteodată rănea. Reputat pentru maliția, pentru sarcasmele sale, pentru plăcerea de a inventa, afit amicilor cît și inamicilor, porecle sfîrșitoare de rîs, ce făceau ocolul lumii literare, rău de gură, deschis cu benigne voluptăți, în fond, zvonisticii cancaniere, colportate telefonic pentru că era sedentar de nevoie, Paul Georgescu a putut să treacă în ochii unora drept un neobosit urzitor de intrigi și un pervertitor de suflete”. (p. 74) Confesiunile lui Gabriel Dimisianu au un aer de cumsecădenie, de normalitate a trăirii umane, de înțelegere superioară pentru tot ce ține de realitatea vieții literare din epoca respectivă. Este perioada formării sale profesionale de jurnalist și scriitor, cu modelele și deziluziile ei. Timpul admirației nestăvilite (memorabilă este înfîlnirea cu Tudor Arghezi, în relatarea căreia autorul reușește să transmită cititorilor întregul fior al emoțiilor sale – vezi pp. 33-36) și al generozității inocente. Rămas tot mai singur în generația sa, Gabriel Dimisianu aduce testimoniul necesar al unui participant direct la evenimentele (literare și nu numai) unei epoci despre care se știu mult mai puține lucruri decît se crede îndeobște.

Excelent este și interviul din finalul acestui volum, un text cu valoare de profesiune de credință a criticului Gabriel Dimisianu. Autorul mărturisește cu franchețe că (așa cum suna recomandarea lui Călinescu) a ratat mai multe genuri literare pînă cînd s-a dedicat criticii și că începuturile sale în critica de întîmpinare stau mai degrabă sub semnul întîmplării decît al vocației: „Criticul actualității literare este însuflețit de ambiția de a vorbi primul despre noile cărți, de a da tonul

aprecierilor, cu alte cuvinte de a selecta valorile din masa indistinctă a aparițiilor curente, de a miza riscant. Eu sunt destul de lent în reacții și de circumspect, mă feresc de imprudențe și de aceea nu prea întru-chipez, deși mi-ar fi plăcut, «tipul uman» al criticului actualității literare. Un Nicolăe Manolescu, un Mircea Iorgulescu îl întru-chipează în chip deplin” (p. 253). Nici Gabriel Dimisianu nu este scutit de „paradoxul criticului literar” și recunoaște cu tristete, după cincizeci de ani de carieră, că principala sa neîmplinire este dată de faptul că nu a citit toate cărțile care ar fi meritat să fie lecturate. În vreme ce cititorul obișnuit își alege cărțile după pofta inimii, cronicarul are mereu obligații profesionale scadente și, de cele mai multe ori, acestea nu au nici o legătură cu preferințele sale literare: „Nu am citit tot ce aș fi vrut să citesc, înghițind în schimb, din obligații de profesie, tone de maculatură. Acest sacrificiu, fără de care totuși nu se putea, mă face acum nefericit”. O altă problemă care îl preocupă pe autor este aceea a prieteniei croniceului cu scriitorii și a modului în care aceste prietenii influențează judecata critică. Gabriel Dimisianu recomandă tinerilor critici literari să nu se împrietească decît cu scriitorii talentați. Ușor de spus, greu de pus în practică. Nu poți ști, *a priori*, căruia dintre prietenii tăi actuali îi dai prin minte să scoată în viitor o carte și cît de bună va fi respectiva producție. În plus nu este imposibil ca un scriitor talentat (potențial prieten) să scoată la un moment dat o carte proastă. Ce face atunci criticul? Menajează autorul pentru a-și păstra prietenul sau spune adevărul, cu orice riscuri?

Amintiri și portrete literare este o carte de suflet care demonstrează că „bătrînii” critici literare mai au încă multe lucruri de povestit. Din atenta lor ascultare tinerii cronicari de azi ar avea numai de cîștigat. ■

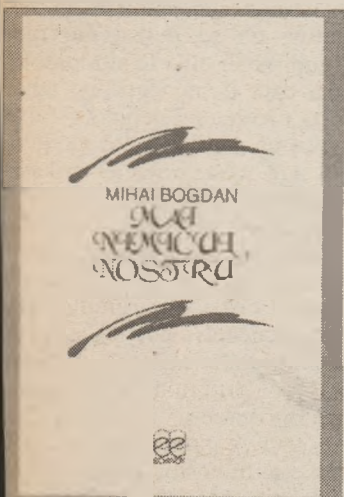




lecturi la zi

Jurnalul unei vieți

SUNT un cititor voyeur, avid de biografic, de orice informație care trece dincolo de statutul de autor și de aceea nu am neapărat nevoie de notorietatea vreunui nume sau de girul unui destin de excepție pentru a-i citi jurnalul. Argumentul funcționează deocamdată și pentru *Mai nimicul nostru* (Jurnal din Noaptea 1949-1989). Prin subtitlul dintre paranteze Mihai Bogdan, autorul, m-a făcut să cred că este vorba despre un excurs prin istoria diabolicului regim comunist, dar lucrurile nu prea stau așa. Politicul ocupă un loc nesemnificativ



Mihai Bogdan, *Mai nimicul nostru* (Jurnal din noaptea 1949-1989), Editura Echinoc, Cluj, 2000. 345 pag.

icativ în jurnal, cel mult un background ce se ridică din când în când din zona subliminalului. Așadar, lunga *Noapte* este ori o contextualizare a producției diaristice prin amprentarea temporalului cu o semnificație politică indirectă, fie metafora unei inteligențe sensibile și extrem de permeabile față de colțurile mai umbrite ale existenței pe care le augmentează apoi până la întunecarea delințina, un soi de poziționare peșă în epicentrul minusurilor vieții.

Mihai Bogdan nu a scris un jurnal intim. O recunoaște în câteva ocazii, dar dincolo de mărturia sa observația se poate susține singură prin câteva argumente. În marea lor majoritate paginile sunt văduvite de rescul cotidian, de prea-omeștile banalități, de nimicurile care dau culoare unei vieți, așa zona privatului, a intimului se într-un sensibil reflux. În

rest, în cam vreo 345 de pagini... „o amestecătură informă de poezii, eseuri, filozofie ceva mai sistematică, alteori doar pure-amintiri, proză poetică, teatru, simplenote [...]”. Tot ce am făcut până la urmă a fost un simplu lirism de abstracțiuni, doar afirmații simple, gândul nediferențiat care n-a ajuns la rigoarea esențială a gândirii.” Dacă „lirismul de abstracțiuni” n-are ancore prea adânc înfipte în contingent atunci măcar opțiunea unei intimități întru spirit cu autorul să rămână viabilă. Acest drum l-am găsit blocat. La 21 februarie 1985 Mihai Bogdan șochează: „copilul acesta și-a tot rescris adolescența până spre bătrânețe. Cartea despre mine, în loc de 25 cum îmi închipuiam, am terminat-o la 52 de ani. Varianta 16 – să termin? O veșnicie să am, și tot mi-ar mai trebui”. Grafomania se confirmă aproape de finalul jurnalului: „Ar mai fi de calculat data și epitaful, nu mai mult de două pagini din miile câte le-am scris. Am cam terminat versiunea șaptea (penultima cred) [...]”. O ciudată premeditare, o vanitate de autor opacă în paroxismul ei, un minus de autenticitate pentru un plus de luciu, o scriitura fără vârstă, un sculptor bătrân care-și tot netezește viața. Autorul a mizat pe o singură carte și de la ea așteaptă totul. Jurnalul îl domină, îi tot cere versiuni, una mai bună decât cealaltă, îi actualizează criteriile în virtutea cărora, frazele citite de o sută de ori sunt păstrate sau aruncate ca sarea care-și pierde gustul. Chiar dacă îi asistă crizele, teoriile, chiar dacă îi moșește devenirile, scriitura este prea fardată pentru intimitatea de care vorbeam.

Am fost tentat să văd în *Mai nimicul nostru* o doză însemnată de narcisism. Fie că amintește de părinți, de Dumnezeu, prieteni sau politică – toate angajate într-o mișcare centripetă – jurnalul este dominat de un singur eu, al autorului. Numai că eul acesta a devenit un subiect sau un pretext pentru o carte în care vezi mai degrabă opera lui Mihai Bogdan decât viața sa. Cartea merită citită, lectura ei este o provocare continuă, un exercițiu prelungit. A înțelege și a topi într-o unitate superioară toate contradicțiile, toate banalitățile care trec o dată cu acnea și paginile de o inteligență incontestabilă este o dovadă de maturitate. În fața acestui jurnal ai mai multă nevoie de maturitate decât de o lectură profesionistă.

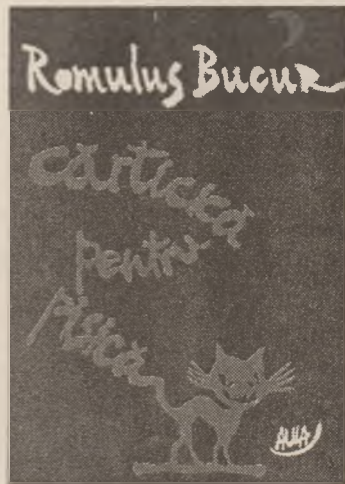
Cristian Măgură

Unde-i pisica?



NCĂRȚI, printre cărți, în versuri, printre versuri... pare să spună, jucăuș și timid, Romulus Bucur în *Cărticică pentru pisică*, ultimul lui volum de poezie, născut, s-ar zice, dintr-o definiție a fericirii cotidiene formulată de Apollinaire înainte de *Alcooluri*, convins că mult râvnita stare are doar patru ingrediente esențiale: femeia, pisica, raftul de cărți și amicii („Visez mereu să am în casă:/ Soție bună și duioasă,/ pisica peste cărți trecînd./ Amici ce nici cînd nu mă lasă/ Și fără care viața-i vînt.” – *Bestiarul*). Dintre toate, Romulus Bucur alege pisica și îi dedică șaisprezece poeme. Atît doar că pisica lui, ca toate pisicile cu virtuți literare, poate avea farmece și apucături de femeie, poate toarce poezie în ritm de computer și ține loc de amic. Sau toate în sens invers – femeia e o pisică, literatura, la fel, prietenii, și ei – caz în care înțelegem că viața e o metaforă felină, cu toate conotațiile care decurg de aici – aparență, neîncredere în realitatea lumii și, pînă la urmă, neîncredere în realitatea poeziei.

Cărticică pentru pisică este, dacă am numărat bine, cea de-a cincea carte a lui Romulus Bucur. Poetul, membru al *Cenacului de Luni*, a debutat în 1982, în volum colectiv *Cinci*. Nu e, cu siguranță, unul dintre cei mai „productivi” poeți ai generației '80, dar e, poate, cel mai constant ca fel de a scrie. O confirmă *Cărticică pentru pisică*, unde cititorul va regăsi – topite printre rîndurile unui text care refuză cu încăpăținare orice complicație lingvistică și care lasă senzația că spune totul, fără să încifreze nimic – poetica iluziei, a surprizei spectaculos-banale a cotidianului, muzicalitatea difuză, substituirea concretului cu vagul imaginii familiare, jocul iconic cu textul, melancolia ștersă, ghicită din frînturi de cuvinte. Poate doar ludicul e mai ludic și mai gratuit decît în poemele de dinainte. Dar prima poezie, o încercare de definire a pisicii, lasă să se înțeleagă că nu doar despre pisică e vorba în versurile acestea: „a defini o pisică prin/ ipostazele ei – un pisoi orb și/ negru și nu știe decît/ să miaune mic și neajutorat/ devorat într-o noap-



Romulus Bucur, *Cărticică pentru pisică*, Editura Aula, Brașov, 2003. 32 pag.

te de maică-sa/ moartă și ea apoi într-un pod/ un ghemotoc pufos însuflețit/ ce toarce și se arcuiește/ frecîndu-ți-se de picioare/ și totuși ceva scapă/ miaună paginile cărții în noaptea/ și ți se zbîrlește părul”. Interogația, deja veche, asupra crizei constitutive a poeziei capătă aici o formulă demitizată. Și chiar profanatoare. *Cărticică* se încheie cu *epitaful* pentru pisică. Multiubitul animal de casă – despre care am citit într-o altă carte, nu de versuri, că e doar pe jumătate domesticit de om – moare, poetul nu suportă ideea, dar îi sapă totuși „o groapă/ de o jumătate de metru/ în fundul grădinii/ în cimitirul virtual al unei întregi dinastii/ de pisici”. Îi citește – doar e o pisică iubitoare de literatură – din „williams” (William Carlos Williams, poetul american a cărui influență stilistică se simte la Romulus Bucur). Și, lucru de loc trist – poetul îl notează indiferent între paranteze – „(cînele a venit și s-a pisat pe movila de pămînt)”. Dar nici demitizare și nici profanare nu sînt cuvintele potrivite. Poezia nu e un act sacru, e un gest firesc, într-o lume care, la fel de firesc, nu e reală, nu are consistență, e doar imagine care se

autodevoră, jucîndu-se cu propriul conținut.

Între încercarea de definire și *epitaful*, între încercarea de a spune *ce e* și faptul de a spune că *nu mai e*, lumea poemelor lui Romulus Bucur rămîne prin excelență felină. Întocmai ca Pisicii de Cheshire, din *Alice în țara minunilor*, pisica din poemele lui Romulus Bucur poate fi pretutindeni, poate lua orice formă și avea orice pretenție. Într-un poem se prezintă la concurs, gata să-și arate „cvul, diploma și celelalte”, într-un altul e „mița” revoluționară; Marius, un motan roman, profesor de „felină”, își încovoaie „coada ca un semn de întrebare” (și textul, ca într-o caligramă a lui Apollinaire, urmează forma „?”). Pisica seduce, mai puțin însă decît o iubită, sau poate fi intertextuală și parodică („cotoiul lao zi/ își dezmente numele/ e tînăr și relativ cultivat”).

Nu cred că Romulus Bucur s-a supărat, asemenea lui Ion Barbu cînd a văzut ilustrația la *După melci*, că textul lui e însoțit de grafica naivă și cam buclucașă a lui Tudor Jebeleanu. Dar, ca la Barbu, un text de descîntec al lui Romulus Bucur și-l-ar putea alunga definitiv pe nu spun cum îl cheamă. Îl citez, așa cum se citează orice descîntec, în întregime: „dacă a intrat/ (nu spun cum îl cheamă)/ în bucătărie iei/ o mătură înconjori/ – alergînd cu pași mărunți – încaperea de trei ori/ strigînd între timp/ zît șiț cît & alte/ interjecții adecvate/ introduci mătura/ prin cotloanele unde s-ar fi putut ascunde/ dacă tot nu iese/ iei o bucată de/ (termen tehnic indescifrabil)/ și folosind descîntecul/ ce începe cu pis-pis-pis/ o arunci prin ușa întredeschisă/ pe care o închizi/ cu iuteala fulgerului/ de îndată ce a ieșit/ din nou înconjori/ – în sens invers – / bucătăria de trei ori/ măturînd cioburile”.

Pisica?! Unde e pisica?!... În poezia lui Romulus Bucur.

Cătălin Constantin

am primit la redacție

Reviste

● *Hyperion* Nr. 4/2003. Revistă editată de Fundația Culturală „Hyperion – Caiete botoșănene”. Redactor-sef: Gellu Dorian. La aniversarea Monicăi Lovinescu scriu: Gellu Dorian, Alex. Ștefănescu, Gheorghe Grigurcu, Mircea A. Diaconu, Adrian Alui Gheorghe, Daniel Corbu, Ștefan Borbély, Mihai Gălățanu, Mihaela Albu, Lucian Vasiliu, Luca Pițu, Liviu Ioan Stoiciu. Revista mai publică un interviu cu Lucian Vasiliu, articole, eseuri, cronici de Lucian Alecsa, Nichita Danilov, Grațian Jucan, Bogdan Suceavă, Vasile Spiridon ș.a.



plecînd de la cărți

de Mihai Zamfir

Legendarul război

ÎN JURUL Războiului Civil din Spania s-a țesut o întreagă mitologie ferm orientată. Această rapidă mitologizare cuprinde o parte bună - fixarea în conștiința publică a unui eveniment excepțional; partea rea este însă că mitologia la care facem aluzie s-a constituit într-un mod scandalos de unilateral. Mai precis, aproape toată încărcătura afectivă și ideologică ce însoțește în conștiința colectivă Războiul Civil spaniol rămâne majoritar de stînga. Condusă - vizibil sau invizibil - de la Moscova, această valorificare pro-comunistă a tragediei naționale ce a înșingurat Spania între 1936 și 1939 are, se vede, viața lungă: mentalul nostru se sufocă pînă astăzi sub clișeele cu care am fost intoxicați mai mult de jumătate de secol, clișee care au văzut mereu în republicanii spanioli niște biete victime și în cei care i-au combătut - niște fasciști blestemeți.

Realitatea a fost cu totul alta - și ea începe să iasă la iveală cu mare întârziere, doar după ce Spania a devenit o democrație în sensul deplin al cuvîntului, adică doar în ultimii ani. Revolta armatei și a unei mari părți a populației contra regimului republican, în iulie 1936, a fost provocată de guvernarea catastrofală a unor politrucii socialo-comuniști ajunși la putere și mai ales de asasinările neîntrerupte organizate de bande progurvernamentale înarmate (faimoasele "comitete"), contra cărora guvernul legal nu putea sau nu voia să facă nimic. Dacă nu s-ar fi bucurat de o puternică bază de susținere, mișcarea Generalului Franco n-ar fi ieșit victorioasă. Evident, ca în oricare război civil, monopolul ororii n-a aparținut nici uneia dintre părți: se pare că, de mul-

tă vreme, o lege matematică nescrisă și subtilă a decis că, într-un conflict intern sîngeros, numărul crimelor se împarte în mod egal între cele două tabere beligerante.

N-are importanță! Mitologia Războiului Civil spaniol a rămas una de stînga, mai ales prin literatura pe care a provocat-o. Atunci cînd Malraux, Hemingway și Orwell au scris, cu talentul care le era propriu, în același spirit, înseamnă că responsabilul cu Spania din Cominternul de la Moscova a bine meritat din plin nu una, ci trei medalii sovietice de clasa întâi. Curios, nu atît romanul lui Hemingway, de exemplu, a instaurat sistemul de gîngire unică (în *For Whom the Bell Tolls* imaginea războiului fratricid se înfățișează cu perfectă obiectivitate), cît viața reală a autorului, angajat, din spirit de aventură și din naivitate, de partea republicanilor.

În acest context familiar, iată că schimbarea de perspectivă s-a ivit din cea mai legitimă sursă, adică din partea spaniolilor înșiși. Una dintre cărțile care au contribuit la realizarea dramaticei răsturnări de imagine aparține unui autor catalan, republican, antifranchist, exilat din Spania din 1939 - adică unui om ce ar fi avut toate motivele să perpetueze legenda de stînga. Acel autor a fost o femeie și se numește Mercè Rodoreda, "doamna prozei catalane contemporane". Cel mai celebru roman al său, *La Plaça del Diamant* (*Piața diamantului*, tradus în românește de Jana Balacci Matei, recent reeditat), a atins, încă din anul 1960, performanța de a privi *altfel* Războiul Civil spaniol.

La vîrsta de 52 de ani, departe de Spania și de Barcelona iubită, trăind în exilul început cu peste 20 de ani în urmă, scriitoarea avea, probabil, o revelație: înțelegea, printr-o bruscă iluminare, ce înseamnă de fapt istoria. Și atunci, în 1960, cînd Franco părea instalat la putere pentru veșnicie, iar republicanii exilați se consumau la nesfîrșit în discursuri antifranchiste tot mai obosite, cînd realitatea Războiului Civil era privită exclusiv în alb-negru, în

funcție de poziția politică a contemplatorului, atunci o proza genială avea să răstoarne clișeele și locurile comune.

Tema romanului *Piața Diamantului* este tocmai Războiul Civil spaniol, privit de o tinără femeie cu aparențe obișnuite, însă privit de fapt de un înger rătăcit pe pămînt. În roman, masacrul de proporții nu mai are nimic politic: e o pulsione colectivă de ură, de frustrare și nebunie, o suită de catastrofe aproape naturale, cre il lovesc fără sens pe bietul om obișnuit. În ochii acestui înger modest, conflictul ce a înșingurat cîțiva ani Spania, făcînd să curgă și fluvii de cerneală în sensuri opuse, își pierde semnificația originară. Oamenii sînt aici asasași, mutilați, mor de foame, dar rațiunea tuturor suferințelor rămîne undeva departe, obscură. Paradoxal, Mercè Rodoreda ne arată cît de puțin contează de fapt politica în istoria modernă - și asta într-una dintre cele mai "politizate" epoci și țări, în Spania anilor 1936-1939!

Lecția romancierei, pe cît de discretă, pe atît de gravă, ne lasă gînditori: privită de la suficient de mare înălțime, istoria rămîne mereu aceeași - o suită de nefericiri, întretăiată de scurte momente de fericire individuală ori de pace domestică. În perspectiva unei femei-înger, aceeași istorie devine de două ori mai insignifiantă (în liniile ei generale) și de trei ori mai acută (în trăirile individuale).

Nu mă opresc asupra celui mai important lucru. *Piața Diamantului* mi se pare o perfecțiune stilistică, scris într-un ritm de mare ingeniozitate, capodoperă de compoziție unde, în doar două sute de pagini, sînt figurate, cu senzația că le cunoști dintotdeauna, variate destine individuale, ca și destinul Spaniei. Numai că acestea două din urmă rămîn în filigran. Însuși faptul că o romanciera de valoare excepțională s-a decis să modifice din temelii percepția comună asupra Războiului Civil dovedește un singur lucru: că acea percepție trebuia neapărat schimbată. ■

Ce se întîmplă într-un oraș de veche cultură?

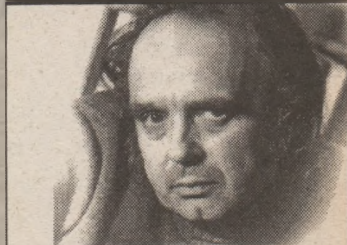


NCEP CU *Culinare*, subcapitolul *Băutorul de ceai*. E vorba tot de Kirilov. "Aș vrea să-ți ofer un ceai, zise el. Mi-am cumpărat din oraș un ceai. Nu dorești? nu-l refuzai. Curînd bătrîna aduse ceaiul, adică un imens ceainic cu apă clocotită, un ceainic, un ceainic mic cu multă esență de ceai, două căni mari de lut, cu ornamente destul de rudimentare, o franzelă și-o farfurie adîncă mare plină cu zahăr căpășină fărîmat în bucăți". De remarcat că este enumerat tot "instrumentarul"!

Culinare (Șcedrin): "Să vedeți ce mi s-a întîmplat cu niște icre: lucru în adevăr ciudat! Eram măritată de o lună sau două și, deodată, nu știu de ce, încep să poftesc icre, dar ce poftă, să le înghit cu ochii, nu altceva! Mă furișam pe ascuns în cămară și mă apucam să mîncîm la icre, de nu mai isprăveam... Pînă cînd îi spun lui bărbatu-meu: "Ce-o fi asta, Vladimir Mihalici, că mîncîm atîtea icre?" Și numai că-l văd că începe să zimbească așa, cu tilc, și-mi zice: "Păi, dragușo, pesemne că ești însărcinată!" Și, într-adevăr, taman nouă luni după asta, am lehzuit cu *Stiopka-tontul* (s.n.)" Bineînțeles că o femeie care află de la bărbatu-său că mîncîcă icre din cauză c-a rămas gravidă nu putea da naștere decît unui *Stiopka-tontul*! Vreau să spun că în nici un caz icrele nu-s un element teratogen. *Stiopka-i* tont, fiindcă și mă-sa-i toantă. Chesce de ereditate! Nu de icre!! (pentru subcapitolul *Icre*).

Venit de trei zile-n Iași, nu am deschis încă, incredibil!, cărțoiul!! O voi face azi, du-

cerșetorul de cafea



de Emil Brumaru

Stimate domnule Lucian Raicu,

minică, imediat ce termin scrisoarea asta încep să mă dîmineaș, cam pe întuneric. N-am aprins lumina ca să n-o enervez pe Tamara Nikolaevna. Prin geamul deschis aud tramvaiele și ciorile orașului. Cafeaua aburește, am dormit extrem de prost, sînt decis să reîncep lecturile și să-mi cumpăr covrigi calzi din Tîrgul Cucului!

Ce se întîmplă într-un oraș de veche cultură? Cînd apare *Eliade*, cărțile nu ajung în librării, ci se dau după niște liste! Dar asta nu-i tot. Înscrie pe listă, aceasta ducîndu-se la *verificare*, am fost șters! Mi-am făcut totuși, cu chiu cu vai, rost de carte. Acum apare *Freud* în "Ed. Univers" și iar nu ajunge-n librării! Mi-e greață să mă căciulesc din nou. Aș comite un articol pătimaș în care să-i fac pulbere, pudră chiar, pe toți. Se formează o nouă *burghezie* snobă, foarte acoperită de funcțiile importante pe care le dețin, distrugătoare de cultură prin *confiscarea* cărților în biblioteci particulare virgine nerăsfoite. Ar trebui un Argezezi care să-i modeleze-n cuvinte ca-n rahat. Majoritatea sînt doctori de mațe sau măsele, ei au cartea străină, ei au cartea românească, ei au orice. Mai sînt și alții. Ce le po face?

Ma gîndesc la o carte de interviuri: trei poeți, trei prozatori, trei critici! Poeții ar fi Dinescu, Dimov, Mugar. Criticii: dumneavoastră, Valeriu Cristea și-nca unul mai tînuț. Cu prozatorii sînt în incurtură! Cam 20 de pagini de ficare, deci 180 în total. Desigur, Mugar s-o și tipăreasca!

Cu stimă și afecțiune,
Emil Brumaru
31.VIII.1980





Atât de-aproape

Atât de-aproape sunt
Aici de Tine Doamne,
Încât când scriu ești albul,
Dar și mișcarea mâinii
Care străbate foaia,

Iar când cobor năvodul
În marea de cuvinte,
Ești greu din adâncuri
Și malul de tăcere
La care împreună
Tragem cumplita prada.

O lumânare

Acum când scriu, biserica e goală,
Dar nu pot să mă rog, mă uit agale
La muzica de fețe ce-nconjoară
Același chip sub care nu Te afli.

Aprind o lumânare pentru nimeni,
Povestea de pe ziduri se deșteaptă,
Umplându-se de murmur în penumbra,
M-așez s-aștept, pe jumătate-absentă.

Poate curând când nu voi fi în preajmă,
Ai să revii din larg la casa mică,
Unde își face cuibul nevăzutul,
Și-atunci încolăcindu-Te în juru-i

Ca somnul care vine fără sunet,
Vei desluși visând cum încă arde
Aceași lumânare la icoana,
Din care n-a rămas decât poteca.

De ce-ai tăcut?

De ce-ai tăcut deodată
Și Te-ai golit de mine?
Mă mișc ca-ntr-un depozit
De lucruri părăsite...

Să fie fundătura
De-acum chiar paradisul
Pe care deznădejdea
L-a confundat cu iadul?

Locul rămas e-aceiași,
Dar eu sunt cea deșartă,
Și ziua e ca marea
Ce roade în adâncuri
Bagajele pierdute,
Vind la mal nimicul.

Terapie

Când mintea mi se urâtește,
Te-ajung să văd în jur doar răul
Și-un gând îmi spune să pun capăt
Famei irosiri, prin moarte,

Și iau în sus să fiu ca norii:
Și mă concentrez ca să mă spulber,
Și-mi ascund în clar să-mi dibui calea,
Și mă luminez în risipire.

Când mă-ntorc în mine însămii
Și mă plutir, simt înăuntru
Același stol adânc-albastru,
Și-n ochi îmi flutură văzduhul.

Împreună

Și mergeam prin ploaia șoptitoare,
Și Te țineam la piept sub haină,
Și mă pluteam pe o pasăre lovită,
Și mă lumina-m pe-o lumină-n spulberare,



MONICA PILLAT

Și Te rugam să nu Te stingi,
Să nu mă lași în întuneric.

Veneau de-a valma pe trotuare
Figuri pătate de tristețe,
Dar Tu erai cu mine. Încă
Mai câștigam o bătălie,
Smulgeam trofeul unei clipe
De neînvinși, trăiam în zâmbet.

Dar iată lumea-mi rupe straiul
Să vadă ce-ascund înăuntru,
Să afle unde-mi stă puterea,
Și mă arunc-afară gol.
Numai că ploaia șoptitoare
Mă înfășoară-n-pelerina-i
De picături care veghează,

Și dacă nu Te mai pot ține
La adăpost ca până azi,
Mă iei la Tine de pe drumuri,
Ca pe o pasăre lovită,
Ca pe-o lumină-n spulberare,
Și mă-ntărești să nu mă sting,
Să nu Te las în întuneric.

Exercițiu

Cum ne-aplecăm pe foaia albă,
Să ne aflăm imacularea,
După atâta năruire,
Cuvintele au prins să ningă,
peste vacarmul trist al lumii,
Dând discordanței o cadență.

Neliniștile, îndoiala

Se unduiră-n melodie,
Lung nestematele din sunet
Luciră limpezi în auzuri,
Și fiecare respirație,
Paru ecoul unei muzici,
Care-și cânta dumnezeirea.

O pasăre

O pasăre se zbate
Din mine să-și ia zborul,
Și bate din aripă
Mimându-și evadarea.

Ar fi numai o cale
S-o scot din închisoare,
Acum când garda adoarme
Pe coridorul minții.

Iau foaia cea vrăjită
Însemn: *pasărea iese*
Prin gratii, nevăzută,
Și dă de libertate.

Dar versurile scrise
Îi curmă izbucnirea,
Și-o țin etern captivă
În literă și sunet.

Regăsire

Pe geamul larg deschis
Veni din întuneric
Suflarea unui suflet
Aproape de obraz.

Ești tu absentă soră
Ori tu – frate pierdut?
Nu ne e dat pe lume
Să ne aflăm la chip.

Dar în singurătate,
Când duhul n-are nori,
Vă simt în nevăzutul
Pe care îl respir.

Sunt în exil

Sunt în exil, fără repere,
Aici toți seamănă cu nimeni,
Iar înăuntru-i ca afară.

Privirea băjbâie confuză,
Între culoarele de zgomot;
Deschid fereastra: dau de ziduri.

Paloarea pomului ce-adoarme
Sub scrâșnetele macaralei,
Cemirea ciorilor în aer,

Au devenit închipuire.
Dar noaptea, dincolo de becuri,
De circuite și ecrane,

Se-aprind în ceruri albi martirii,
Să ne trezească din scirie,
Să ne amenințe confortul.

Dar dacă-am lua-o de la capăt,
Am înceta să ne ucidem?
Până și pagina aceasta

Miroase-a moarte de pădure,
Și tot ce scriu e-un fals lamento
Al instrumentului complice.

Scenariu

Cel care ține minte răul
Află că-n sine e călăul,

Dar amintirea celor bune
Deschide calea spre minune,

Umbletul nostru prin hârtoape
S-ar netezi în mers pe ape,

De n-am uita că nu piciorul
O ia spre rai, ci numai dorul.

De nu ne-am fi-ngropat talantul,
N-am adula acum neantul,

De-un sens pierdut cândva, departe,
Ne-adoce-aminte sfânta moarte,

Și doar când țărnul piere-n mare,
Ne cerem, descompuși, iertare.

Peisaj

O liniște foind de aripi,
O boare verde, crengi de raze,
Zâmbetul tău ca răsăritul
Baletul umbrelor pe pietre,

Grădinile ce prind să sune
În ochii tăi când ne luăm zborul,
Mireasma orei necosite,
Obrazul tău tăcut ca steaua,

Să respirăm sub semnul tainei,
Când orizontul intră-n sânge,
Iar dinăuntru vine vestea
Că Paradisul e suflare. ■



semn de carte

de Gheorghe Grigurcu



Mai mult decât un exercițiu al memoriei (II)

MAI MENȚIONĂM și câteva rinduri echivoce privind colaboraționismul marilor noștri critici (G. Călinescu fiind mai înainte incriminat, corect, zicem noi, pentru „publicistica sa dezgustător-propagandistică”): „Faptul că Vianu sau Călinescu au existat ca nume și prezente în aceste timpuri grele a făcut posibilă treptata «recuperare» a lui Lovinescu sau Maiorescu – spre a folosi un exemplu”. Oare? „Recuperarea” în chestiune a venit într-un târziu, în cadrul unei „liberalizări” dozate de forurile ideologice, care nu s-au sînchisit prea mult de un G. Călinescu și care, oricum, nu-l consultau pe un T. Vianu. Evident, ni s-a părut extrem de dură și întristătoare reducția unui autor de anvergura lui Paul Goma, admitem: controversabil și amendabil în destule locuri, la „o viziune latinară asupra lumii și oamenilor, viziune extinsă în chip delirant” (jurnalele d-sale sînt calificate drept „imunde, semidemente”). Aci eseistul s-ar fi cuvenit să se oprească mult mai mult, să-și demonstreze punctual „decepția enormă” printr-o analiză atentă, care l-ar fi făcut poate să șovăie, oricîte rezerve ar fi acumulat, în fața unei concluzii atît de infamantă. Credem că probitatea preopinentului nostru rămîne debitoare cu o asemenea analiză a unui subiect „exploziv”.

DAR ADERĂM la alte foarte numeroase aprecieri ale lui Gelu Ionescu asupra scriitorilor contemporani, neconvenționale, mordante în justea lor, care contravin clișeele încă puter-nice. Așa cum am văzut și dintr-un citat anterior, în calitate de director al Editurii Cartea Românească, cea mai importantă editură din România în anii '70, Marin Preda era departe de-a face figura unui ins curajos, aplecînd urechea la spusele unui Adrian Păunescu și bineînțeles neînvoindu-se a indispu-ne „forurile”. Aflat în anticamera cabinetului directorial, în care

intraseră mai înainte Alexandru Paleologu și Geta Dimisianu, pentru a pleda în favoarea tipăririi cărții despre Eugen Ionescu, autorul acesteia înregistrează lucruri edificatoare: „În biroul lui Preda se aflau Adrian Păunescu și nu știu mai cine – cei doi au intrat și i-au comunicat, plini de elan, lui Preda propunerea mea. Sînd în hol, auzeam cîte ceva din conversația animată ce avea loc. L-am auzit mai ales pe Păunescu, cu glasul lui de buhai, protestînd, și pe Geta care argumenta destul de iritată. «Domnul Gelu Ionescu ar face mai bine să se ocupe de marii noștri scriitori, de Bogza, de Jebeleanu, de Preda – și nu de unii care ne înjură!» – combătea Păunescu (ce jalnică ierarhie avea momentul acela, în care chiar un semidoct ca Păunescu putea numi mari scriitori pe un Bogza, un Jebeleanu sau Preda...). A trecut vreun sfert de oră și au ieșit din birou Alecu și Geta, pleoștiți, împreună cu Preda care mi-a comunicat, dîndu-mi mîna, că nu-l interesează cartea pentru că: «Monșer, Ionescu ne cam înjură și nu prea mai vrea să știe de țara lui...»” Și pe deasupra încă a scria simptomatice, menită a corija o inoportună idealizare: „Îmi amintesc (povestită de Doinaș) de o replică faimoasă, pe cît de retrogradă pe atît de caracteristică: la o ședință în care se pune problema supraviețuirii sau modificării revistei *Secolul 20*, Marin Preda a protestat împotriva publicării în traducere – în revistă – a altor scriitori străini, încheindu-și tirada astfel: «de ce să-i traducem noi pã ei, ce, ei ne traduc pã noi?»”. Judecata morală implicită e însoțită de una estetică explicită: „S-ar putea (...) ca Radu Petrescu, Ștefan Bănuțescu sau Ștefan Agopian să «reziste» mai bine decît Augustin Buzura sau Marin Preda, de pildă. Chiar dacă noi am resimți această «reevaluare» ca pe o ingrătitudine față de ecoul cărților acestora în anii cînd ele au apărut.” Oare veritabilele revizuirii n-au nevoie și de astfel de ipoteze tranșante, de propoziții energice novatoare, care să alimenteze discuția? În absența lor, nu batem oare pasul

pe loc? Cînd există un joc normal al bursei valorilor, nu e firesc ca iconodulia să fie corectată un pic de... iconoclastie? Cu atît mai demne de interes ni se par consemnările lui Gelu Ionescu, cu cît aerul lor e în genere calm, academic, lipsit de inflamări pamfletare, bizuit pe evocarea unor realități (rîndurile referitoare la Goma reprezintă o excepție). Despre duplicitatea și oportunismul lui Marin Sorescu, care de altfel nu formează chiar un secret, comentarii păstrează o curioasă rezervă, nu și d-sa, care vorbește despre ele fătîș, în contextul delicat al extrem de favorabilei aprecieri de care se bucura la un moment dat cvasiunanim glori-ficatul poet la Europa liberă: „Scriu o dată un comentariu foarte acid la adresa lui Marin Sorescu, care, într-un număr din *România liberă*, scria textual: «De cînd există tovarășul Nicolae Ceaușescu, globul pămîntesc este un glob de lucru». Sorescu plătea uneori cu o monedă foarte rușinoasă faptul că stătea bine și cu partidul, și cu... *Europa liberă*, fiind mereu elogi-at de Monica și Virgil. Nu pe nedrept, de altfel. Găsește Virgil acest text acid în scriptul emisiunii, ce ajungea la Paris cîteva zile mai tîrziu, și e furios că m-am atîns de unul din «idoli». «Ai făcut o greșeală, știi ce greutăți are Sorescu!» N-am făcut nici o greșeală. Sorescu are greutățile pe care vi le povestește dvs., în cea mai mare parte trase ca turta sa oltenească pe spuza sa. Sorescu tace mîlc la toate ședințele importante, nu se poate conta pe el la nici o acțiune de protest din Uniunea Scriitorilor!” De bună seamă, redactorii Europei libere, aflați la distanță de țară, oricît s-ar fi străduit, nu izbuteau totdeauna a fi impecabil informați. Cu atît mai virtos cu cît intervenea bizantinismul unor autori care țineau a se plasa în două lunturi (ei au stat ulterior la temelia „apolitismului” de pomină): „Pe mulți, ei (Monica Lovinescu și Virgil Ierunca) – ca și noi, cei de la München – îi ghiceau; dar nu pe toți... Și a trebuit să vină tot ce s-a petrecut după decembrie '89 pentru ca evoluțiile...

trecute să se limpezească pe deplin. Îmi amintesc – spre a da un exemplu – că și eu, și Nego (I. Negoiescu), îi avertizam să aibă mai puțină încredere în cele spuse de un confrate. Era inutil, Virgil mi-a spus odată că și eu, și Nego îl invidiem pentru că e un mare critic... Nici nu era un mare critic, nici nu-l invidiam, nici eu, cu puținele mele cărți, cu atît mai puțin Nego, care avea tot dreptul să aspire la un astfel de calificativ...”. Gelu Ionescu îl lasă pe cititor să deducă numele „marelui critic”, ceea ce nici nu e prea greu...

ÎN FOND, cartea de care ne-am ocupat în prezentul comentariu, *Copacul din cîmpie*, e mai mult decît un excelent exercițiu al memoriei. E un exercițiu necesar nu numai în planul istoric, al reconstituirii fidele a unei perioade zbuciumate, ci și în cel moral, în gradul în care istoria se resoarbe într-o sumă de concepții și atitudini, într-o mentalitate, într-un fel de-a fi al persoanei auctoriale. Din acest punct de vedere uitarea nu semnifică doar o lacună informațională, ci și o abdicare de la condiția umană lucidă prin definiție, o cădere în subumanitate: „Am trăit cu toții într-un regim criminal – și asta, eu cel puțin nu o voi uita niciodată – și îi scotesc pe cei care uită, sau se fac că uită, niște imbecili. Un regim criminal, cel mai anti-uman și anti-național cu putință, slujit de oameni care nu numai că acum sînt mai liberi, dar chiar și conduc țara, au încă toată puterea. Așa sîntem noi, românii, ca lotofagii din *Odiseea* lui Homer. Boala noastră națională se numește UITARE...” Cuvinte patetice în care e nevoit a se înveșmînta, deoarece prea adesea e nesocotit, dacă nu tratat cu ostilitate, un adevăr elementar. ■

P.S. Despre Al. Rosetti, care, în pofida cedărilor sale politice, a fost o personalitate de marcă a culturii noastre, „un om de bine, de valoare”, care, în perioada comunistă „a ajutat pe mulți intelectuali aflați la strîmtoare cu bani sau în diverse ocazii”, ba chiar „i-a ajutat să

plece în străinătate – știind că nu se vor mai întoarce – de pildă, pe Toma Pavel sau pe Sorin Alexandrescu”, Gelu Ionescu ne mai informează că „a murit singur, uitat și în mizerie”. Pot confirma această dezolantă circumstanță printr-o mărturie personală. Mă aflam internat la spitalul Elias, în februarie 1990, într-un salon învecinat cu cel în care, alături de încă cinci bolnavi, își trăia ultimele zile celebrul lingvist și editor. Nu-l vizitai nimeni, nici măcar, spre surprinderea mea, cel ce, avînd pe atunci un post de conducere la Editura Cartea Românească, se declara a-i fi discipol devotat și pe care îl știam drept coautor al unor ediții semnate de Al. Rosetti... Cu un chip diafan pe patul său de moarte, nonagenarul mai avea totuși dispoziția de-conversa, aerul unei extrem de amabile, înduioșătoare mondenități de care nu se îndura a se despărți. Cred că am fost ultimul scriitor care a stat de vorbă cu Al. Rosetti.



60 000 lei

1000 de cuvinte-cheie în informatică și în politică

În seria ENGLEZA LA ZI, 96 de pagini cuprinzînd vocabular esențial, teme, contexte reale, jocuri



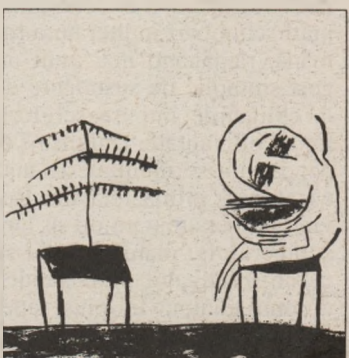
Libertate și dezvoltare de Leszek Balcerowicz

288 pagini
90 000 lei

Tiraj nou al unei cărți de referință în studiile politice și economice

la
compania

compania@fx.ro
www.compania.ro





biografie

*

* *

Dumitru Țepeneag s-a născut la 14 februarie 1937 la București. După absolvirea Liceului "Mihai Viteazul", în 1954, face o tentativă nereușită de a deveni student la Medicina. În 1955 se înscrie la Drept. Duce o viață boemă, se pasionează de șah (va ajunge un nume în lumea șahistă), se împrietenește cu Leonid Dimov. Începând din 1957 scrie proză scurtă, fantezistă, în divergență cu estetica oficială și, în consecință, nepublicabilă. În 1958 abandonează facultatea și lucrează timp de câteva luni într-o mină din apropiere de Târgu Ocna. Între 1959-1962 urmează cursurile Institutului Pedagogic de 3 ani din București (secția română-franceză). După absolvire, este repartizat ca profesor în satul Radovanu, de lângă Oltenița, unde își petrece un an din viață. În 1963 ocupă un post de corector la Editura Meridiane. Debutează în 1964, cu schița *Aripi și roți*, apărută în *Gazeta literară*. În 1965, înainte de a fi publicat vreo carte, devine membru al Uniunii Scriitorilor. Are de pe acum faima unui scriitor non-conformist și incomod. Prima carte, o culegere de schițe intitulată *Exerciții*, îi apare în 1966.

Amestecul de ambiție și spirit ludic, specific unui jucător de șah, îl determină să "inventeze", în colaborare cu Leonid Dimov, un nou curent literar, "onirismul". Nu este vorba de o aventură estetică reală, ci de un act de teribilism cărui i se calculează dinainte "mutările", de un joc de-a literatura. Totuși, prin raportare la literatura convențională și previzibilă promovată de regimul comunist, acest răsfaț estetic capătă semnificația unei încercări de insubordonare și găsește adepți: Virgil Mazilescu, Vintilă Ivănceanu, Daniel Turcea, Florin Gabrea, Iulian Neacșu (când va face bilanțul, Dumitru Țepeneag îi va adăuga pe listă și pe Sorin Titel, Virgil Tănase și Emil Brumaru, care se apropie temporar de "grupul oniric").

În 1969, Dumitru Țepeneag este din nou teribilist în stilul său: sare, de la etajul întâi, peste balustrada scării interioare a Casei Scriitorilor, ca să nu coboare treaptă cu treaptă până la parter ca toți conformiștii, și își rupe un picior (episodul, mai mult comic decât dramatic, va fi mitologizat de scriitor). În același an devine lector la Editura Cartea Românească, condusă de Marin Preda.

Grație unei burse acordate de filosoful francez Gabriel Marcel, ajunge în 1970 la Paris. În 1971 se află tot acolo și dezaprobă în mod public, ca și Nicolae Breban, "tezele din iulie" emise de Nicolae Ceaușescu. La întoarcerea în țară este tratat de autorități ca un personaj indezirabil. Volumul de nuvele *Așteptare*, tipărit în 1971 și pus în circulație abia în 1972, este retras după numai o săptămână din librării.

În toamna lui 1972 pleacă din nou la Paris, unde începe să ia parte la viața literară (nu numai a românilor stabiliți la Paris, ci și a francezilor). În 1975 înființează revista *Cahiers de l'Est*. În același an este exclus din Uniunea Scriitorilor din România și i se retrage, fără ca el să fi solicitat aceasta, cetățenia română, printr-un decret semnat de Nicolae Ceaușescu. În 1977 susține de la distanță "mișcarea Goma" și se numără printre cei care înființează *Liga drepturilor omului în România*, cu sediul la Paris, dar apoi, timp de șase ani (1978-1984) face un fel de grevă literară și refuză să mai aibă relații cu scriitorii români din exil. Joacă șah și publică studii de teorie șahistă (de exemplu *La défense Alekhine*, în 1983).

În 1989, imediat după căderea lui Ceaușescu, vine în România, romantic, cu un camion de medicamente. În următorii ani întreprinde numeroase alte călătorii la București, redevenind un personaj vizibil al vieții literare. Publică noi cărți și le reeditează pe cele vechi, se angajează în polemici zgomotoase, face declarații provocatoare. Totuși, din cauza apartenenței la un grup de scriitori agreeat de Ion Iliescu, gesticulația lui de nonconformist rămâne neconvincătoare.

* *

*



zoom critic

de Alex. Ștefănescu

Dumitru Țepeneag

Dumitru Țepeneag și onirismul

PÂNĂ ÎN 1989, Dumitru Țepeneag era vag cunoscut în România, dar se bucura de ceea ce se numește, în limbajul politic, *unanimitate*. Toată lumea îl admira ca pe un personaj aproape legendar al vieții literare, ca pe un nonconformist *in aeternum*, incompatibil cu stilul de viață comunist. Se mai știa că Nicolae Ceaușescu - caz unic - îi retrăsese cetățenia română și că îl determinase astfel să rămână definitiv în Franța.

După 1989, scriitorul a venit frecvent în România, angajându-se într-o lungă campanie de recucerire a locului său - pe care îl considera, nu se știe din ce cauză, pierdut - din istoria literaturii române. Drept urmare, în prezent nu mai are numai admiratori, ci și adversari.

Genul acesta de afacere îi este caracteristic lui Dumitru Țepeneag, care poate pierde într-o clipă ce a adunat într-o viață. Declarațiile sale sunt aproape întotdeauna lipsite de diplomație. Scriitorul renunță pe neașteptate la prieteni vechi, dar nu pentru că i-ar trăda, ci pentru că în cine știe ce împrejurare simte imperios nevoia să le trântască în față ceva neplăcut. El are un mod simpatic de a fi antipatic. Nu urmărește atingerea unui scop perfid, ci voiește, ca Zoe, scandalul cu orice preț. Scandalul literar.

Ilustrativ în acest sens este volumul de interviuri *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat*, apărut la sfârșitul anului 2000. Este vorba de interviuri acordate de Dumitru Țepeneag unor publiciști români pe parcursul unui deceniu (1990-1999).

Scriitorul răspunde *înțepat* la aproape fiecare întrebare. Iată câteva exemple:

"...Ce credeți că ar mai trebui să facă scriitorii români pentru a sparge definitiv zidul anonimului?"

- Scriitorii români nu pot ei face mare lucru...";

"- Spuneți odată că îl admirați pe Nicolae Manolescu..."



Foto: Ion Cucu

- Admirația pentru Manolescu mi-a mai trecut nițel...";

"- Emil Cioran mi-a mărturisit..."

- Teribilismele lui Cioran de mult nu mă mai impresionează..." etc.

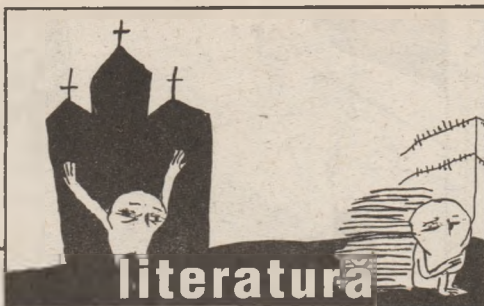
Pe Dumitru Țepeneag îl preocupă - și chiar îl obsedează - să readucă în memoria contemporanilor *onirismul*, curent literar pe care îl consideră important, iar lui să i se recunoască rolul de *ideolog al onirismului*. În răspunsul pe care îl da primei întrebări din primul interviu cuprins în carte evocă, bineînțeles, începuturile acestei mișcări literare juvenile:

"S-o luăm de la întâlnirea mea cu Dimov. L-am cunoscut în '58... El stătea pe atunci într-un subsol al Observatorului Astronomic de pe strada Ana Ipătescu. Împreună, ca să zic așa, am pus la cale noțiunea de onirism, care, deși pleca de la suprarealism, îl contrazicea, pentru că noi respingeam de la bun început dicteul automat.

Visul pentru noi era un model legislativ, nu o sursă de inspirație; era deci un model de structură. Nu povesteam vise, ci le produceam. [...]

După '64, i-am cunoscut pe Virgil Mazilescu, Daniel Turcea, Florin Gabrea, Vintilă Ivănceanu, Dumitru Dinulescu și Iulian Neacșu. Acesta, mai târziu, pentru «devieri ideologice», a fost eliminat din grup."

Momentul prezintă interes pentru istoricii literari, chiar dacă mișcarea n-a determinat mari schimbări în literatura română, rămânând mai mult un gest simbolic de sustragere de la obligațiile impuse scriitorilor de oficialitate. Dumitru Țepeneag nu se mulțumește însă cu această primă relatare. Revine de nenumărate ori asupra subiectului, manifestându-se ca un infatigabil propagandist al onirismului. În plus, anexează la onirism tot ce mișcă-n țara asta. Pe vremea când, la Paris fiind, a citit pentru prima



oară textele unui autor de care nu mai auzise, Mircea Nedelciu, s-a bucurat că tânără generație... continuă ceea ce au început ei, oniriștii. Această insistență ne provoacă, inevitabil, un zâmbet ironic. Unui non-conformist nu-i stă bine să-și administreze atât de atent non-conformismul.

Într-un fel, însă, și această insistență face parte din pitorescul personajului Dumitru Țepeneag. El ne câștigă simpatia și ne înduioșează, astfel încât suntem gata să recunoaștem că toată literatura de azi derivă din onirism, numai ca să-l vedem, în sfârșit, mulțumit.

Doza de vis injectată în fiecare text

PROZA SCURTĂ din primele volume ale lui Dumitru Țepeneag - *Exerciții*, 1966, *Frig*, 1967, *Așteptare*, 1971 - este rezultatul punerii în aplicare cu consecvență a programului estetic elaborat de grupul oniric. Într-un mod inteligent, dar cam mecanic și, de la un moment dat, previzibil, autorul injectează în fiecare text câte o doză de vis.

Este vorba de schițe de două-trei pagini, referitoare, cele mai multe, la momente trăite în copilărie, care au desfășurarea unor relatări succinte și prozaice, uneori umoristice, și care, pe neașteptate, fac loc unor năluciri pueril-poematice. Acestea sunt reminiscențe ale basmelor citite de copii sau manifestări ale imaginației lor încă necorectate de experiență, dar și expresia diafană a unor aspirații secrete pe care le avem și noi, maturii, până la sfârșitul vieții. O capodoperă a genului este schița *La fotograf* în care autorul povestește cum, copil fiind, participă la o nuntă și merge, împreună cu alți nuntași, să se fotografieze alături de eroii zilei, mirele și mireasa. El ajunge primul și este dat afară din atelier de fotograf. Scena este descrisă realist, cu spirit de observație și umor, iar reconstituirea vieții sufletești a copilului are verosimilitate:

“Fotografal se tot uita și-și mângâia bărbuța cu degetele, patate parcă de nuci. După ce m-am convins că am ajuns înainte - cine știe unde s-or fi duș ceilalți? - am vrut să intru să-i aștept, dar țapul de fotograf nu mi-a dat voie; m-a mângâiat pe creștet și m-a împins pe ușă afară. Atunci am fugit peste drum, la sicrie, să văd ce mai e nou, și era să mă calce o Povedă, șoferul a frânat și a început să mă înjure, iar eu am scos limba de-un cot, și el

n-a mai zis nimic, a pornit motorul.”

În același registru stilistic, fără să ne prevină în vreun fel, prozatorul trece apoi la relatarea unui miracol:

“M-am înălțat pe vârfuri, să văd mai bine, dar n-ar fi fost nevoie, pentru că mirii se înălțaseră de la pământ cam cu o jumătate de metru și continuau să se ridice ca trași de sfori [...] Se făcuse liniște, unii lăsaseră capetele în jos, ca niște vinovați. Sau le era rușine. Înțepenisera. Și cei doi se înălțau tot mai mult, li se vedeau acum pantofii. [...] Fotografal se smulse din burta aparatului și ridică brațele strigând: «Ce faceți, tovarăși, v-ați cocoțat prea sus, nu vă pot fotografia numai partea inferioară. Asta-i prea de tot.» [...] Se înălțau din ce în ce mai repede, au spart tavanul, au trecut prin pod, prin acoperiș. Am ieșit cu toții în stradă, să vedem până unde au de gând să ajungă. «Ce rușine, ce neobrazare! Chemați pompierii!» striga cineva, și mie îmi venea să râd, traversasem strada să-i văd mai bine și, rezemat de vitrina cu sicrie, îi urmăream încântat. Se înălțau mereu, ținându-se de mână, ei singuri, și erau îmbrăcați frumos, și cerul era albastru.”

În altă schiță, *Astronomie*, este relatat alt fapt ieșit din comun: pe cer răsare, în afară de soarele binecunoscut, portocaliu, un soare mult mai mare, albastru. Scriitorul dă dovadă de inventivitate, imaginând asemenea episoade onirice, dar faptul că în *fiecare* schiță, și anume spre sfârșitul ei, ne așteaptă câte o surpriză devine în cele din urmă plictisitor. Este ca și cum *toate* țigările pe care le-am fuma ar fi prevăzute cu pocnitori.

De la onirism la hiperrealism

AOUA ETAPĂ din evoluția ca prozator a lui Dumitru Țepeneag este marcată de publicarea unor romane - *Hotel Europa*, 1996, *Ponts des Arts*, 1998, *Maramureș*, 2001 etc. - voluminoase și inconsistente. Ele se citesc ușor, fiind scrise cursiv și cu umor, având numeroase dialoguri și cuprinzând, de asemenea, extrase din presă, fragmente din discursuri politice (inclusiv dintr-un discurs rostit de Emil Constantinescu la Paris), dar se și uită la fel de ușor. Scriitorul a trecut de la onirism la hiperrealism, captând în prezent fluxul vieții fără nici o selecție prealabilă, fără reducere la scară, fără accentuarea expresivității unor situații.

Naratorul romanelor este de

profesie... romancier și are o nevastă sarcastică, deloc entuziasmată de performanțele literare ale soțului ei. Acest narator călătorește des în România sau urmărește ce se întâmplă în România de la Paris, unde duce o viață de mic-burghez, de un prozaim dezolant, dar exhibat de el - nu se știe din ce cauză - cu voluptate:

“Mașinal, apuc periuța, tubul de pastă. Pun totdeauna prea multă. Deschid robinetul. Mi-e lene să folosesc paharul în care m-am grăbit să reintroduc tubul. De altfel înăuntru se află și periuța ei, a femeii care doarme. Continuă să doarmă și să sforăie încetșor. Ar trebui să scot periuța, s-o așez pe marginea chiuvetei, la fel și tubul, să clătesc paharul. E prea complicat. Așa că-mi fac palma căuș și mă aplec să sorb lichidul care mi se pare îngrozitor de rece. De ce nu las să curgă și puțină apă caldă, să obțin o temperatură agreabilă? De ce mă grăbesc?”

Îmi frec dinții. Imprim o mișcare verticală periuței, așa cum scrie la carte. Vreau să zic, la cartea vieții... Iată totuși un argument împotriva verdictului de îmbătrânire: chiar dacă nu am dantura intactă - vreo două *bridge*-uri și o grămadă de plombe - încă n-am ajuns să port proteză dentară.

- Dar bunica-ta a murit cu toți dinții în gură. Și avea șaptezeci de ani și mai bine.

O voce de procuror care vine parcă din duza dușului, dacă nu cumva direct din robinetul căzii, aflat ceva mai încolo. Seamănă cu vocea ei când o apucă pandaliile.” (*Hotel Europa*).

Dezvoltarea epică a romanelor este aleatorie, capricioasă, expresie a dezabuzării romancierului, care scrie - parcă - din dorința de a-și umple cu ceva timpul. Românii

bibliografie

PROZA SCURTĂ. *Exerciții*, Buc., EPL, col. “Luceafărul”, 1966 ● *Frig*, Buc., EPL, 1967 ● *Așteptare*, Buc., CR, 1971 (ed. a II-a, Buc., CR, 1993) ● *Înscenare și alte texte*, prefață de Nicolae Oprea, Pitești, Ed. Calende, 1992 (cuprinde proză scurtă din tinerețe, neinclusă în volumele anterioare).

ROMANE SCRISE ÎN ROMÂNĂ. *Arpicges*, Paris, Flammarion, 1973 (trad. în fr. de Alain Paruit; versiunea originală, cu titlul *Zadarnică e arta fugii*, Buc., Alb., 1991) ● *Les noces nécessaires*, Paris, Flammarion, 1977 (trad. în fr. de Alain Paruit; versiunea originală, cu titlul *Nunțile necesare*, Buc., FCR, 1992 și Buc., Ed. Ars amatoria, 1992; altă ediție: Buc., Ed. All, 1998) ● *Le mot sablier*, P.O.L., Paris, 1984 (prima formă a cărții, scrisă în rom., dar cuprinzând și pasaje scrise în fr., mereu mai frecvente spre final, este intitulată *Cuvântul nisiparniță/ Le mott sablier*; Alain Paruit este cel care a asigurat trad. în fr. a părții scrise în rom.; versiunea originală, bilingvă, Buc., Univ., 1994) ● *Hotel Europa*, Buc., Alb., 1996 (versiunea fr., în trad. lui Alain Paruit, P.O.L., Paris, 1996; ed. a II-a a versiunii originale: Buc., Ed. Gramar, 1999) ● *Ponts des Arts*, trad. în fr. de Alain Paruit, Paris, P.O.L., 1998 (versiunea originală, cu același titlu, Buc., Alb., 1999) ● *Maramureș*, Cluj-Napoca, D., 2001 (versiunea în fr., datorată lui Alain Paruit și intitulată *Le pays de Maramureș*, Paris, P.O.L., 2001).

ROMANE SCRISE ÎN FRANCEZĂ. *Roman de gare*, P.O.L., Paris, 1985 (versiunea rom., realizată de autor, Iași, Institutul European, 1993) ● *Pigeon vole*, P.O.L., 1988 (carte publicată sub pseudonimul Ed. Pastenague; versiunea rom., realizată de autor, Buc., Univ., 1997).

JURNALE, PUBLICISTICĂ. *Reîntoarcerea fiului la sânul mamei rătăcite*, Iași, Institutul European, 1993 ● *Un român la Paris*, Cluj-Napoca, D., 1993 (însemnări de jurnal din per. dec. 1970 - feb. 1972; ed. a II-a, cu completări, Buc., CR, 1997) ● *Momentul oniric* (volum semnat Leonid Dimov - Dumitru Țepeneag), ant. îngr. de Corin Braga, Buc., CR, 1997 ● *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat*, interviuri, ed. îngr. de Nicolae Bârna, Buc., Ed. Allfa, 2000.

Dumitru Țepeneag a tradus din Alain Robbe-Grillet, André Malraux, Robert Pinget, Alexandre Cojeve, Jacques Derrida ș.a.

din România care sunt aduși în prim-plan - îndeosebi tânărul Ion Valea, personaj generic, prezentând ideea de român - trăiesc și ei la întâmplare, împinși mereu, în diferite direcții, de circumstanțe și mirându-se, mai mult din politețe, pentru că

aproape nimic nu-i mai miră de ceea ce văd.

Spiritul mușcător de altă dată al lui Dumitru Țepeneag nu mai este intact: are vreo două *bridge*-uri și o grămadă de plombe. ■



Cu Gabriel Dimisianu (Foto Mihai Cuc)



Din Istoria critică a literaturii române

Ion Minulescu

(7 ianuarie 1881-11 aprilie 1944)



EA MAI faimoasă definiție a poeziei lui Ion Minulescu este aceea, deseori citată și reluată, a lui G. Călinescu din *Istorie*:

„Ion Minulescu (literar vorbind) este un tip caragialian, tânărul muntean volubil, facil emotiv, incapabil de a lua ceva în serios, producător neobosit de «mofturi». Poeziile lui Minulescu decurg din stilul familiar, prăpăstios francizant al cafenelei bucureștene, așa cum foarte adesea pariziana «chanson» e scrisă în argot. Ele trebuiesc «zise», precum trebuie jucate «momentele» lui Caragiale, fiindcă Ion Minulescu este în bună măsură un Mitică, un Cavavencu și un Eleutheriu Popescu deveniți lirici”.

Definiția, superbă literar, face o confuzie între poet și publicul său. Nu Minulescu este un tip caragialian, ci publicul său, și nu atât acela masculin format din clienți ai cafenelei bucureștene, cât acela feminin al damelor bine, nepoatele Ziței, protagonistele din *Lanțul labiciunilor*, *Vizită* și restul, despre care a vorbit cândva Paul Ibrăilescu. Este evident că pentru ele scrie Minulescu, lor li se adresează, adesea la propriu, punându-se în mod deliberat în locul lor, ghicindu-le gesturile și oferindu-le compensații pentru dorințe neîmplinite sau frustrări. Adoptă, așadar, o atitudine menită să-i garanteze succesul. Este primul nostru scriitor care nu disprețuiește succesul

de public. Arta de consum era abia la începuturile ei și nu făcea figură bună mai ales printre simbolști, care se considerau (și uneori erau) o elită neînțeleasă printre mult mai popularii zelatori ai sămănătorismului literar de după 1900. Paradoxal la Minulescu este faptul de a fi folosit mare parte din motivele simbolismului într-o poezie de aspect comercial, ca o reclamă izbutită pentru un produs („Guerlain a botezat parful/Voilă pourquoi j'aimeais Rosine!”), „vulgarizându-le” misterele, atmosfera, sursele și morală. Asta nu înseamnă deloc că poetul *Romanțelor pentru mai târziu* nu se ia în serios: din contra, el are abilitatea de a trece în ochii miilor de nepoate ale Ziței drept mesagerul unei arte sofisticate, culte, clasiciste (plină de alegorii care pretindeau răsfoirea dicționarelor mitologice), dar întru totul noi și la care doar aleșii (mai bine zis, alesele) aveau acces.

Arta lui poetică o găsim în deschiderea volumului din 1908: poetul se prezintă ca un aed, care poartă pe umeri toga lui Apolo și în mâini o liră de aur; sosit de dincolo de zare, din lumea Nimfelor și a Faunilor goi, s-ar vrea întâmpinat cu foi de laur; dar poarta poeziei viitoare rămâne închisă. În realitate, el știa destul de bine că lucrurile stau tocmai pe dos și că se va bucura de omagiul unor cititoare fidele, dar cărora trebuia să le întrețină, dacă voia să le câștige definitiv, iluzia că al-

cătuiesc o sectă în stare a gusta o poezie de mulți respinsă și nepricepută. Publicul acesta feminin *par excellence* al *Romanțelor* număra reprezentante ale micii burghezii bucureștene și provinciale, orașence mai toate, franțuzite, cu lecturi de pension (care, în ciuda opiniei comune, erau temeinice, ca și limba învățată, doar că proveneau dintr-o zonă bine determinată a literaturii și reglată de convenții stricte), în căutare de partide corecte sau măritate cu oameni cu stare (deseori mult mai în vârstă), ceea ce le îngăduia să se îmbrace după ultima modă de la Paris ori să se dea cu odicolonul lui Guerlain, să călătorească la clasa întâi, însoțite de câte un Bubico la fel de răsfatat ca Ionel sau ca Goe. Să meargă în week-end, să petreacă, să danseze. E lumea picturii impresionistilor francezi. Aceste tinere femei au o problemă: orizontul material care le permite această viață ușoară le și sufocă. Se cred neînțelese de către soții lor, burghezi materialști, posaci și incuți. Au nevoie de compensații sufletești. Se înnebunesc după romanțele poetului, pe care le citeșc neapărat în cheie serioasă, dacă nu tragică, dându-și ochii peste cap. Cum le place să se creadă firi sensibile și artiste, respiră instantaneu aerul snob și rafinat al acestor cîntece de amor în care amanți plini de delicatețe le ard iubitelor lor miresme otrăvitoare în triepiduri de argint sau le presară maci roșii în așternut, uneori cinici și doritori de relații pasagere, declarînd fără menajamente că totul a fost o simplă nebunie. Poezia lui Minulescu va satisface aceste frustrări cosmopolite din *high-life*, pînă într-o vreme în care publicul mahalalei, încă acela al *Noptii furtunoase* și *D'ale carnavalului*, își va avea în Moscopol și Cristian Vasile favoriții. Genul acesta de poezie, tot mai des pusă pe muzică, va cunoaște la maturitatea secolului XX gloria unor Jacques Brel sau Bob Dylan. „Oltenii-s felibrii valahi și Minulescu e Mistralul lor”, va scrie T. Arghezi într-un unic gest de bunăvoință, doi ani după dispariția poetului *Romanțelor pentru mai târziu*. Nu cred în oltenismul acestei poezii,

după cum nu cred în muntenismul ei de cafeenea. Comparația cu Mistral, pe care Minulescu de altfel îl admira, e interesantă, dar se cuvine luată *cum grano salis*. Tocmai localismul e străin poeziei minulesciene în tematică ori în limbaj. Fondul ei simbolist este internațional. Adaptat, doar, pentru Zițele valahe.

Strînsă în volum abia după al doilea război, publicistica, variată și întinsă, a lui Minulescu ne ajută să-i înțelegem mai bine poezia. Se observă numai decît în articolele amestecul dintre o modernitate radicală a preferințelor literare și înclinația spre genurile de succes. Minulescu este, între contemporanii de la debutul său, un modernist *à outrance*, comparabil, poate, doar cu Macedonski sau Petică. E la curent nu doar cu mării sau micii reformatori din secolul XIX (de la Baudelaire la Rimbaud și de la Lautréamont la Verlaine), dar cu futurismul lui Marinetti („Nu voi striga, scrie el încă din 1909: *jos carcerile, ci scoateți din carcere pe toți cîți vor să cugete în afară de ele*). Și trebuie să mărturisesc că cea mai mare parte dintre scriitorii de azi cugetă în umbra celor patru ziduri care constituie carcera zidită de către înaintași”). Își identifică limpede precursorii. Primele „directive conștiente” le-ar fi primit în „zodia Lafargue”, după cum va recunoaște în conferința solicitată de D. Caracostea în 1941. De la Corbière a deprins „grivoazeria franceză și cinismul occidental” („Ah, tu m'aimes, je t'aime... Que la mort ne nous ait qu'ivres morts de nous-mêmes”). Nu-i uită pe Verhaeren și Maeterlinck. „Merg pînă acolo, adaugă Minulescu, să mărturisesc că eu, ca poet, sînt un fel de copil din flori. Nu-mi cunosc adevăratul tată, fiindcă probabil am avut mai mulți”. Nu e departe de realitate cînd își enumeră particularitățile artei proprii: prețiozitate în comparații, muzicalitate, atmosferă plastică etc. Pe de altă parte, se îmbată ușor la ideea succesului. *Chansonetta* în lirică, spiritul boulevardier (vom vedea) în teatru, senzaționalul subiectelor în proză constituie tot atîtea dovezi. Dacă-i urmărim cronicile plastice ori teatrale, constatăm

că nu-i disprețuia pe artiștii cu mare căutare la public. E probabil că frivolitatea era și o reacție: la mediul bătos-naționalist, ruralist și nostalgic al debutului său. Minulescu poză: voia să fie considerat neserios, cinic, dezabuzat, occidental în compania unor scriitori totdeauna greoi, idealști și patrioți.

Cei mai cunoscuți poeți simbolști sînt Bacovia și Minulescu. Destinele lor sînt opuse: Bacovia n-are nici un ecou la debut, rămîne un caz bizar pentru toată critica interbelică, de la Lovinescu la Călinescu; Minulescu are de la început fani și o critică mereu favorabilă, pînă și astăzi, cu excepții minime, dacă lăsăm la o parte tabăra tradiționaliștilor; gloria lui Bacovia e pe de-a-ntregul postumă, ca și influența lui, nestinsă încă; a lui Minulescu e doar antumă, iar influența, ca și inexistentă. Rădăcina poeziei lor e totuși comună: simbolismul francez și belgian. Amîndoi i-au citit cam pe aceeași poezie. Cît de diferit este rezultatul, vede oricine. E destul să așezăm alături poezii pe teme identice sau apropiate. Minulescu își are bunăoară *Lacustra*, intitulată *Seară urbană*. Iată finalul:

Plouă!...
Și-n orașul nostru românesc,
Bîntuit de gripă și ftizie,
Tinerii fumează și tușesc.
Iar bătrînii dorm în veșnicie,
Ca soluțiile puse-n...
(paranteză)...

Plouă «gris» ca-ntr-o estampă japoneză.

PARE O parodie a bacovianismului, deși nu sînt sigur de intenție. În locul materiei care plînge, un pastel pe jumătate umoristic despre orașul de provincie. Toată morbiditatea, și fizică și psihică, a simbolștilor, atît de intensă la Bacovia, este tratată aici pe un ton oarecum glumet. Demența sfîșietoare a artistului de la Bacovia – „Ah, organele-s sfărmate/ Și maestrul e nebun!” – are la Minulescu o replică de o ușurătate stupefiantă: „Strunele chitarei-s rupte/ Și... romanța s-a sfîrșit.” Minulescu scrie romanțe care-și au originea mai degrabă în *A cui e vina?*, singura poezie care se



literatură

mai ține minte din C. A. Rossetti, decât în *Romances sans paroles* ale lui Verlaine. De altfel, tocmai *fără cuvinte* n-ar putea fi considerate romanțele lui Minulescu, suferind din contra de o limbuție neostoită și care le transformă într-un bla-bla-bla pe teme sentimentale. Sînt în fond niște *Chansonettes* menite citirii cu voce tare; formula lor retorică și orală ține loc de acompaniament muzical. Linia melodică e aproape totală în această vorbărie în cadente variate, cu rupturi ale versului, lăsat mult mai liber decât la urmașii imediați ai lui Macedonski și Coșbuc. Nu s-a insistat îndeajuns pe caracterul lor *adresat*, pe acel *tu*, deopotrivă familiar și ceremonios, care se întilnește rar în poezia lirică. Aceasta prefera persoana înfii ori, mult mai rar, a treia, cum e în cazul lui Coșbuc sau Topârceanu. Badi-najul, cînd solemn, cînd derizoriu definește toată lirica erotică minulesciană, *Romanțele pentru mai tîrziu* nefiind nici întrecute ca originalitate, nici modificate ca tonalitate de cele din volumele următoare. Cel mai pur și memorabil Minulescu este în poezii precum *Celei care minte* din care reproduc două strofe:

Eu știu c-ai să mă-nșeli
chiar mîine...
Dar fiindcă azi mi te dai
toată,

Am să te iert –
E vechi păcatul
Și nu ești prima vinovată!...

În cinstea ta,
Cea mai frumoasă din toate
fetele ce mint,
Am ars miresme-otrăvitoare
în trepiduri de argint,
În pat ți-am presărat garoafe
Și maci –
Tot flori însingerate –

Și cu parfum de brad pătat-
am dantela pernelor curate
Iar în covorul din perete ca
și-ntr-o glastră am înfipt
Trei ramuri verzi de lămîiță
Și-un ram uscat d-eucalipt.

Badi-najul acesta un pic cinic cultivă fără perdea banalitatea crasă a motivului sentimental: minciuna, uitarea, iubirea-nebunie întîmplătoare și celelalte „înscrise-n legile-ome-nești”. Emfaza, perifriza prețioasă, repetițiile, numerele fatidice, alegoriile abstracte, comparațiile clasicizante, aspectul kitsch al ritualului erotic dau culoare stilistică romanțelor. Poetul e ceea ce se cheamă un *poseur*, lipsa de autenticitate a emoției fiind atît de izbitoare, încît trezește bănuiala că el se amuză cîteodată pe seama năivității interlocutoarelor lirice. Desigur, tot „jucînd” atitudinea de extravaganță emoțională, poetul sfîrșește prin a se identi-

fica cu rolul său. E prea bătătoare la ochi recurența temei identității la Minulescu – „nu sînt ce par a fi” – ca să nu bănuim, în teatralitatea poeziei, o carență a eului liric.

AEGLIJABILĂ este astăzi proza lui Minulescu, exceptînd una sau două povestiri fantastice. Romanele n-au plăcut, de altfel, cu excepția curioasă a lui Zarifopol, nimănui. *Corigent la limba română* ori *Roșu, galben și albastru* (pe care-l continuă, deși a fost scris înainte) sînt autobiografice, în maniera trivial-sentimentală din *Medelenii* lui Ionel Teodoreanu ori din *Elevul Dima dintr-a șaptea* al demult uitatului Mihail Drumeș. Oarecare pretenție de obiectivitate este în romanul satiric *Bărbierul regelui Midas*, cel din urmă publicat, care reia, în lumea funcționarilor superiori, tema misteriosului ispititor din nuvela fantastică *De vorbă cu necuratul*.

Aceasta este cea mai bună scriere în proză a lui Minulescu și se găsește (laolaltă cu alte cîteva, pasabile) în volumul *Ceți-le noaptea* din 1930, și el fără entuziasm primit la apariție și ignorat de aproape toți criticii de mai tîrziu. O putem compara fără riscuri cu nuvelele de gen ale lui Mateiu Caragiale sau Al. Philippide, ca să rămînem la acelea din epocă. Acțiunea se petrece la Predeal, în ajunul intrării României în primul război mondial. Pe fondul unor referințe istorice precise la neutralitate și la partizanii și adversarii ei, își face apariția un afacerist, suspectat de spionaj, care are legături și cu românii, și cu ungurii, fiind în zona graniței ca la el acasă. Domnul Damian, pe numele său, este un ins șters,

îmbrăcat ca de la Hala de Vechituri, cu o pălărioară de clovn și schiopătînd vizibil. I-a citit pe Aloisius Bertrand și pe Lautréamont (ca mai toate personajele din proza și teatrul lui Minulescu, ale căror simpatii moderniste sînt declarate). Ciudățenia este că domnul Damian n-are umbră. Fapt remarcat și de cei doi prieteni, Oreste și Pilade (Oreste este și numele literar al unui poet simbolist, mort în război, prieten cu autorul, care-i și dedică nuvela, rezervîndu-și pentru sine, ca povestitor, identitatea lui Pilade, probabil spre a sugera celebrul cuplu mitologic). Explicația pe care omul fără umbră o dă faptului este plină de bun simț: se consideră printre cei care nu fac degeaba umbră pămîntului. Minulescu știe să mențină relatarea pe muchea dintre realitate și fantastic.

Întîmplări neverosimile sînt întretesute cu altele absolut firești. Domnul Damian se oferă să le cumpere celor doi prieteni umbra. Și cum Oreste se declară gata, cerînd în schimb, în bătaie de joc, pe Elena din Sparta, după modelul lui Faust căruia Mefisto i-a adus-o pe Margareta, domnul Damian exclamă dezamăgit: „Dar astea sînt povești... Mefisto nu există, după cum frumoasa Elena n-a existat decât în imaginația aceluiași speculatori ai minciunii care mai tîrziu aveau să inventeze și pe dracul... În schimb, eu vă dau lucruri reale. Aur! Vreți aur?” Ca mai apoi, cînd reiau discuția despre vînzarea umbrei, s-o dea la întors: „a fost o glumă.” Adăugînd însă o explicație literară și științifică a disparițiilor sale subite în natură: „Nu vă fac injuria de a vă bănuia că nu știți că reptila aceasta (cameleonul) împrumută culoarea

frunzelor de copac, după anotimpuri – cînd verzi, cînd roșcate, cînd galbene. Mă miră însă faptul că nu cunoașteți încă pînă astăzi cazul lui Honoré Subrac, pe care confratele dumneavoastră, Guillaume Apollinaire l-a descris admirabil în ultimul său volum de nuvele științifice sau, dacă vreți un exemplu clasic, inelul lui Gygès, faimosul păstor din Lydia, ale căruia efecte, sârma-nu rege Candaule a avut trista ocazie să i le constate încă din secolul VII înaintea erei creștine. Pentru un om la curent cu fenomenele naturii, explicate pe înțelesul tuturor, dispariția mea nu ar fi fost decât un lucru natural.” De altfel, un model al acestor proze este Apollinaire, tot așa cum, a remarcat Lovinescu, cele dintr-un volum anterior, *Măști de bronz și lampioane de porțelan*, imită pe Jean Lorrain. Domnul Damian îi avertizează pe cei doi prieteni asupra viitorului României întregite. Indecizia în privința identității personajului rămîne pînă la capăt.

Neconsemnat de critica literară a vremii este teatrul lui Minulescu. Cele șapte piese (puse toate, cu o excepție, în scenă) n-au avut parte decât de cronicile de spectacol ale unor comentatori dintre care singurii notorii sînt Liviu Rebreanu și Ion Marin Sadoveanu. N-am idee să fi existat reluări după moartea autorului. Nici capitole în istoriile literare consacrate teatrului minulescian. Într-un fel, soarta teatrului minulescian se explică: piesele sînt de aspect bulvardier, abundînd în coincidențe, iubiri fatale și crime pasionale. *Pleacă berzele*, *Lulu Popescu* sau *Cîracul lui Hege-sias* ar mai fi putut fi salvate de

un accent mai puternic pus pe comical situațiilor, dacă Minulescu n-ar fi avut veleități de autor tragic. Mediul este acela artistic, și boem sau burghez. Protagonistii recită versurile lui Minulescu însuși și au cele mai greu digerabile nume: Persileanu, Zădărniceanu, Papino, Micșoreanu etc. Ultimele trei piese, oarecum legate, sînt ceva mai interesante. Pirandellismul lor a fost remarcat de Ion Marin Sadoveanu încă de la *Manechinul sentimental*, reprezentată în 1926, în regia lui Paul Gusty și cu Nicolae Bălțățeanu și Mari-oara Vasilescu în rolurile principale. E un teatru în teatru, mai bine zis o încercare de a pune sub ochii spectatorilor chiar felul în care se scrie piesa. Se înțelege că personajele sînt autori sau critici dramatice, actori, dar și persoane din *high-life* pe care aceștia urmează să le interpreteze. Dramaturgul din *Manechinul* se adresează unei doamne din înalta societate ca să-l învețe cum trebuie conceput un astfel de rol. Cel din *Allegro ma non troppo* se sfătuieste cu un amic bogat, cu a cărui soție îl înșeală, dacă e cazul ca amantii din piesă să fie uciși ori nu de către soțul încornorat. Realitatea din viață și cea de pe scenă trebuie făcute inextricabile. În *Amantul anonim*, pe lîngă actorul care îl interpretează pe Don Juan, există și un personaj care se pretinde Don Juan, răpînd-o pe actrița care o joacă pe Doña Sol. Primul act al comediei este, în spiritul teatrului viitor al lui Radu Stanca, absolut remarcabil. Din nefericire, Minulescu nu mai știe cum să continue și, în pofida a două variante de final, să sfîrșească piesa.

Nicolae Manolescu



RADIO ROMÂNIA CULTURAL



Cele zece minute de **POEZIE UNIVERSALĂ** (23:50 - 24:00) sunt dedicate în această săptămână Sărbătorii Nașterii Domnului.

Luni 22 dec.: Canonul alcătuit de Iosif Imnograful (sec. IX d.Hr.);

Marti 23 dec.: Canonul Bizantin: “Fecioara vine să nască pe Dumnezeu în peșteră”;

Miercuri 24 dec.: Condacul de Crăciun alcătuit de Roman Melodul (sec. VI d.Hr.);

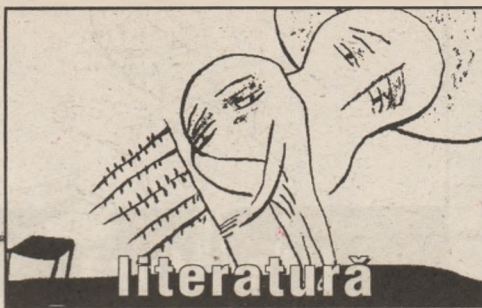
Joi 25 dec.: Poeme de Sfântul Efrem Sirul, Kostas Uranis, Dionyssios Pharazoulis și Auro D'Alba;

Vineri 26 dec.: Din Stihirile Născătoarei de Dumnezeu în alcătuirea lui Teodot din Ancyra (sec. V d.Hr.), Gherman al Constantinopolului (sec. VIII d.Hr.), Teofan Graptul (sec. IX d.Hr.);

Sâmbătă 27 dec.: Poeme de Alessandro Manzoni.

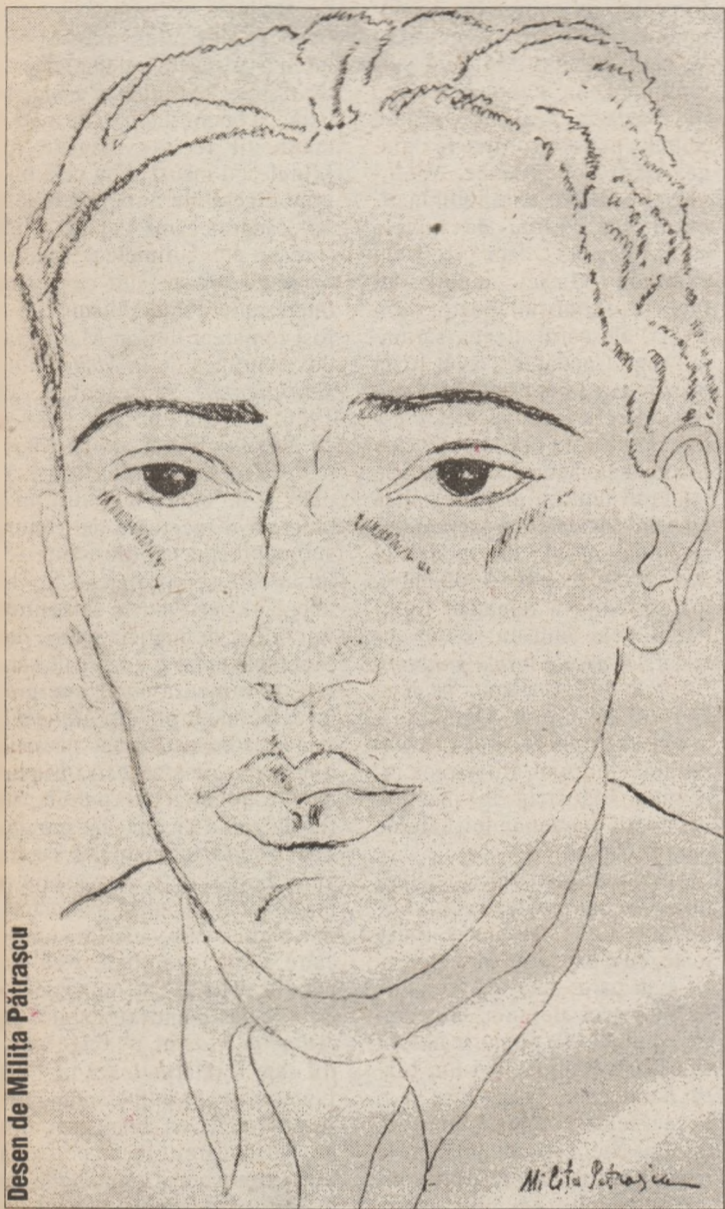
Realizator: Dan Verona

	Mhz	KHz
Arad	106,8	
București	104,1	603
Bacău	103,1	
Baia Mare	66,56	711
Brașov	105	
Călărași	66,92	1593
Constanța		1314
Craiova	90,2	
Focșani	102,8	
Iași	103,1	
Oradea	96,1	
P. Neamț	103,1	
Ploiești	104,1	603
Rm. Vâlcea	102,5	
Satu Mare	96,1	
Sibiu	66,44	1404
Suceava	103,1	
Tg. Jiu	70,04	558
Tulcea	68,72	1530
Zalău	105	



Centenar Ilarie Voronca

“Miliardarul de imagini”



Desen de Mihaela Petrasica

ATĂ CA ÎNCĂ un foarte tânăr campion avangardist, cum a fost și a rămas Ilarie Voronca, trece în rândul “centenarilor”. Născut la 31 decembrie 1903, mort prin proprie voință în aprilie 1946, celui mai dinamic și mai inventiv dintre poeții primei vârste a avangardei noastre literare i se asociază cu greu această marcă a bătrâneții, cu totul improprie dacă ne gândim nu numai la calendarul viu al biografiei sale omenești, ci, poate mai ales, dacă avem în vedere spiritul care i-a nutrit scrisul și prospețimea pe care n-o putem pune în ecuație decât cu îndrăznelile celor douăzeci-treizeci de ani pe care îi avea înflăcăratul autor de manifeste de pe vremea revistelor “75 H.P.”, “Punct”, “Integral” sau “unu”, adică în perioada aproape incredibil de bogată în inițiative novatoare a deceniilor doi și trei din secolul trecut. O recapitulare oricât de rapidă a parcursului său de scriitor devine expresivă tocmai pentru această stare de permanentă ebuliție spirituală, de autări febrile, de lansări de tunți și antene spre o Europă

cu care cultura română se voia cât mai repede și mai deplin sincronizată, de treceri peste etape neînchegate suficient în timp, dar care trebuiau “arse” de chiar febra saltului temerar înainte.

Or, dacă e să identificăm un scriitor care sintetizează exemplar în epocă o asemenea mișcare curajoasă printre rupturi și (re)sudări de atitudini și programe literare, acesta este în primul rând Voronca. La douăzeci de ani, el vâslea încă în apele simbolismului târziu, cu versurile sentimental-elegiace din *Restriși* (1923), mimetice în bună măsură – cu un reper în Bacovia și peisajele sale în descompunere ori în mai apropiatul ca vârstă Camil Baltazar –, într-un discurs al lamentației de elev singuratic pâlind nu atât în vreun “liceu-cimitir” cât în periurii de romanță, – “plimbări bolnave” – sub ferestre iubitei ori pe cheiuri cu lumini stinse, înviorat totuși de o imaginație destul de îndrăzneată, care n-a trecut neobservată de exigentul E. Lovinescu, al cărui cenaclu îl frecventa de pe vremea liceului și care îl va caracteriza mai târziu și definitiv în formula “miliardarul de imagini”. Căci scrisul june-

lui aspirant la aureola poetică atrăgea atenția, încă de pe atunci, tocmai asupra unei anumite facilități în provocarea de metamorfoze ale imaginii chemate să aproximeze starea lirică și obiectele ei încă puțin numeroase, dar reverberante pentru fantezia mobilă, deja greu de disciplinat, a acelei prime cărți.

Ceea ce a urmat a fost, cum se știe, o suită de transformări spectaculoase ale scrisului său, înregistrând tot atâtea impulsuri și răsfrângeri ale unei sensibilități deschise, disponibile ca la puțini alții, față de tot ce propunea mai atrăgător peisajul poetic european al momentului. Cu mici decalaje, desigur, explicabile în contextul socio-literar local, pe care tânărul timid, devenit militant fervent până la un fel de agresivitate iconoclastă ce-l contrariase pe Lovinescu, se străduia energic să le recupereze. A reluat, așadar, în acel moment de rememorare afectuoasă, în unicul număr din “75 H.P.” (octombrie 1924) a “scandalului” dadaist regizat de Tzara pe la Zürich sau Paris, cu teribilisme în mare parte jucate, alăturându-le unor texte care puteau trimite deopotrivă la hazardul extragerii din sacul dadaist a cuvintelor ori la “imaginația fără șir” și “cuvintele în libertate futuriste”, nu fără accente “constructivistice”, marcate de lexicon tehnic și de sugestia unei anumite mecanici a sintaxei. Manifestul publicat în același loc sub semnătura sa, intitulat semnificativ *Aviograma*, nu era mai cuminte: adresându-se “cetitorului”, îi cerea să-și “deparatizeze creierul”, pentru a lichida un trecut de lecturi conformiste și convenționale; proclama apoi categoric că “artistul nu imită artistul creează linia cuvântului culoarea pe care n-o găsești în dicționar”, califică disprețuitor “gramatica logica sentimentalismul ca agățătoare de rufe” și cerea imperativ “să vie sângerarea cuvântului metalic lepădarea formulelor purgative”, promițând chiar, nu fără accente patetice, că atunci “cînd formula va deveni ceea ce facem ne vom lepăda și de noi în aerul anesteziat”... “Inventează inventează” – repeta el cu majuscule groase și colorate, într-o îngrămădire de vocabule scoase din dicționar tehnic curent și într-o foarte futuristă punere în pagină prin care era făcută vizibilă

în chipul cel mai direct desfășurarea de antene vibrând spre Paris, Londra, New York și Berlin, cu o viteză de telefonie fără fir...

ÎN ANUL imediat următor, la “revista de artă constructivistă” *Punct* (noiembrie 1924-martie 1925), devenea teoretician nu mai puțin îndrăzneț al unei noi “gramatici” a poeziei, susținând, cu merite de pionier în contextul literar al momentului, nu doar împotriva univărsului imaginar, pe care-l dorea adus la zi, adică în sincronie cu pulsul epocii mașiniste și ritmurile ei mecanice, în opoziție însă cu aceeași gramatică și logică nu de mult ironizate: “Creatorul nou a dărâmat deci și regulile cunoscute ale gramaticii. Imaginea nouă a creat și o construcție nouă. Și cât de admirabile imagini rezultă uneori din o greșală de gramatică” – scria el într-un articol de referință, intitulat chiar *Gramatică* (în “Punct”, nr. 6-7, 1925). Jurând, atunci, pe doctrina construc-

Un eseu de Ion Pop

tivistă ilustrată în artele plastice abstracționiste, aproxima un derivat echivalent, a ceea ce era propus drept articulare disciplinată, controlată intelectual, ca și inginereste, de linii, volume, culori aflate la dispoziția unui arhitect de forme libere de orice sumisiune “naturalistă”. “Vorbele descojite de simbol, capătă adevărata vitalitate. În afară de asta, cuvintele sunt intraductibile. Există, pentru noi, o savoare aproape senzuală a îmbrățișării, în ciuda sensului, a cuvintelor” – mai nota el, tot acolo. Și continua: “Cuvântul în literatură, ca și culoarea în pictură, are un rost abstract, mai presus de înțelesul gramatical sau logic. Există o chimie a cuvintelor cu interesante rezultate ale acțiunilor dintre ele. Verbul întrebuițat pur, asemeni materialelor din construcțiile plastice, capătă o semnificație neînregistrată în dicționar. (...) fraza nu mai e o ficțiune amintind discursul electoral sau declarația de dragoste sub lună a plăcintarului devenit brusc poet”...

Asemenea propoziții făceau, desigur, ecou și postulatelor lui Tzara dintr-un mani-

fest Dada neieșit încă complet din aria de reverberație abstracționistă, după cum această miză pe un soi de poezie concretă, cu exploatarea deopotrivă a imaginii poetice și a configurației sonore și plastice a poemului, nu era străină de recent asimilatele idei ale unui Théo Van Doesburg, citit în franceză și chiar în românește, în texte unde “neoplasticianul” olandez de la “De Stijl” chema exemplul gramaticii stricte, mallarméene, în sprijinul noii austerității. Invocarea valorii “cuvântului nou și plin în sine” din *Manifestul activist către tinerime* al lui Ion Vinea de la “Contemporanul” (mai, 1924) nu era nici ea departe. Oricum, poziția tânărului autor român se arăta cutezătoare în acel moment și anticipa atitudini exprimate mai apoi de Ion Barbu. La “Integral”, “revista de sinteză modernă” care a urmat imediat după “Punct”, în primăvara lui 1925, Voronca nu gândea altfel: căuta, bunăoară în articolul *Cicatrizări. Poezia nouă*, corespondențe similare cu arta constructivistă, aproximând o “atitudine” apropiată, “răsfrântă în poezie”, ce presupunea “îndepărtarea oricărui subiectivism, integrarea portretului, naturii moarte, nu ca expresie de suflet, ci ca existență materială, organică”. Sintetic, aceste operații se concentrau într-o definiție a imaginii poetice care circula, în datele ei de bază, în întreg mediul avangardist, de la futuristi la dadaști și chiar suprarealiști, însă pe care Voronca o remodelează sub accent constructivist-abstracționist: “Plăsmuire abstractă, imaginea: raport pur a două elemente cât mai îndepărtate (sau cât mai apropiate) între ele” (v. Tudor Arghezi, *fierar al cuvântului*, în nr. 3 din mai 1925 al “Integral”-ului). Pe atunci, respingea categoric “dezagăregarea bolnavă, romantică, suprarealistă” abia anunțată pe scena modernității poetice, mizând totul pe “ordinea esență constructivă, clasică, integrală” – cum o făcea în articolul *De la suprarealism la integralism* (în nr. 1 al revistei) și proclama drept ultim strigăt al ceasului actual formula “sintetismului”.

D OAR PESTE trei ani, adică în primăvara lui 1928, când ieșea de sub tipar revista “unu” a lui Sașa Pană, autorul unor proze



ILARIE VORONCA

PLANTE ȘI ANIMALE

cu desene de

CONSTANTIN BRĂNCUȘI

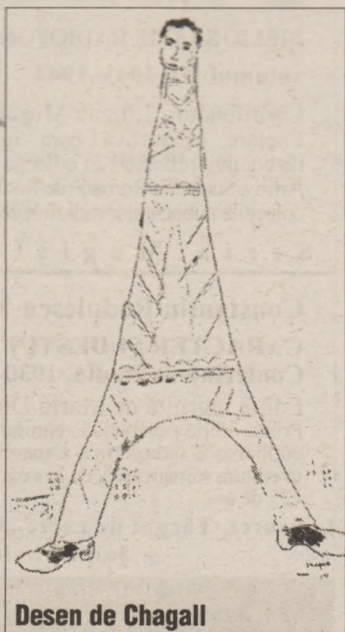
EDITURILE
ICARE/VINEA

COLECȚIA INTEGRAL
1999

EDIȚIE
REALIZATĂ
PRIN
FACSIMILARE

poetice sub ale căror arabescuri imagistice se ghicea ușor un program de creație, urma să-și destindă tiparele "ingineresti" ale viziunii, pentru a întâmpina cu o altfel de fervoare lumea imaginației, aproape uitând că blamase "dezagregarea romantică" suprarealistă. Într-o tabletă datată 1926, dar tipărită în 1928, enunța acea frumoasă propoziție – "eu, dintre toate NAȚIUNILE, aleg imagi-NAȚIUNEA", începând să se înscrie printre "visătorii definitivi" invocați de André Breton. Într-o recenzie din 1929 la *Poemele în aer liber* ale confratelui Stephan Roll, poemul devenea "miracol", "revelația de o clipă numai a invizibilului", "un al doilea auz deschis spre toate vămile văzduhului"; iar sub titlul *A doua lumină*, nota, tot pe-atunci, că: "Facătorul de poeme a fost perpetuu insul neștiutor de tulburarea pe care degetele lui o vânturau și adevărul s-a ivit întotdeauna aceleia ce nu se îngrijea de adevăr, nu-i căuta cu voință conturul, nu-i isca cu preștiința flacăra". Sensibilitatea frământată, spiritul neliniștit, "romantic" al tânărului poet, înclinația lui mai degrabă spre reverie decât spre ingineria reglată a imaginilor presa, se vede, asupra carcăsei articulate la rece a programului adus la zi al discursului, căci încă pe când mai afișa slogani "integraliste" sprijinite, zicea, "pe fundamente constructiviste", mai scăpase câte o propoziție inflamată altfel decât prin scânteie electrică, lăsându-se pradă unei adevărate exaltări, precum în *Notele despre poem și antologie* tipărite într-unul din ultimele nu-

mere ale revistei "Integral", în 1927: "Poetul comunică cu Dumnezeu; glasul lui are răsfrângeri de dincolo. (...) Asemeni Ioanei D'Arc, poetul aude voci"... În 1929, recenzând amintitul volum al lui Roll, va putea scrie, nici mai mult nici mai puțin, despre "religia înaltă și abstractă a scrisului" ori despre "inspirația cătorva religii, cătorva poeme", încheind, solemn liturgic, cu încă una dintre formulările memorabile ale acestei vârste: "Singura certitudine: poemul. Singura cuminecătură: poemul. Luați, mâncați, acesta este trupul și sângele nostru: poemul". Iar în 1930, el era cel care exprima, în numele grupării "unu", despărțirea de constructivismul prea "utilitarist" al "Contemporanului" lui Ion Vinea și declara decis că revista "își revendică o conduită cu to-



Desen de Chagall

mul ruptă de realitate, cu totul în afara utilitarismului constructivist rezolvit în arhitectură și care clatină în havuzele visurilor apele unor viziuni desfăcute de orice probleme și continuități situate dincolo de poem și de semitrezie" (*Coliva lui Moș Vinea*).

Parcurgând în febre aceste metamorfoze care-l fac să neghe adevizii ce pâruseră până nu de mult definitive și să îmbrățișeze tocmai ceea ce judecase drept inacceptabil și depășit, Voronca nu poate fi, totuși, acuzat, fără nuanțe, de inconsecvență. Ruptura radicală de constructivism și opțiunea pentru ceea ce astăzi apare destul de limpede ca program de substanță suprarealistă se produce într-un moment când poetul își dă seama că ceea ce făcea devenise "formulă" și că, prin urmare, era cazul să se lepede chiar și de sine, cum promisese în *Aviograma* de la "75 H.P.". Nu era singurul, căci și Gheorghe Dinu-Stephan Roll vorbea la timpul trecut, cam în aceeași epocă, despre "vocabularul nostru de americanisme", acum dezavuat...

Este ca și firească, așadar, înmulțirea în confesiunile sale liric-programatice a sintagmelor de inspirație bretoniană, ce aduc aminte de dicteul automat: poemul e definit ca "succesiune de hazarduri", se invocă "partea revelatoare a hazardului", "acele "armonii destepate de întâmplare" ori – în varianta metaforică – "izbirea în argint a neprevăzutului", "scăpărarea neașteptatului". Nedefinitul, miracolul, magia, impalpabilul, aventura totală intră, de asemenea, în vocabularul curent al autorului de manifeste. Cuvântul "suprarealism" nu mai este rostit în aceste pagini, însă toate drumurile duc, de-acum, către el.



RICÂT DE sumar am parcurge acest itinerariu, e destul de limpede că el concentrează în emblemă ceea ce s-a tot numit ritmul sau spiritul unei epoci, foarte importantă – știm mai bine astăzi – pentru evoluția modernă a literaturii române în secolul XX. Destinul lui Ilarie Voronca reliefează mișcări de adâncime, liniile unei dinamici a sensibilității și gândirii poetice de dimensiuni mai cuprinzătoare și cu consecințe mari în viitorul apropiat. Cultura română în ansamblul ei era la ora sincronizării cu lumea mare, afișând programe ambițioase, invitând la deschideri multiple, la comunicare spirituală, la reconsiderări decisive pentru mersul ei înainte. Dacă în Caragiale se putea spune, nu fără ironie, că Europa e cu ochii pe noi, în anii agitați ai ti-

nererii poetului nostru, "noi" eram cei cu ochii deschiși mari către acea Europă și chiar simteam, până la cote patetice, nevoia de a fi priviți și luați în seamă de ea, ca parteneri egali. Or, întreaga mișcare de avangardă e mobilizată de aceste solicitări, obligată la recuperări rapide și la realizarea – în absența unei evoluții "organice" – a unei "sinteze moderne", a unui "integralism" care să aducă la zi, în fațetele ei multiple și cu accentele de diferențiere necesare, sensibilitatea poetică națională, înscrisă într-o "foaie de parcurs", cum am zice astăzi, plină de rubrici ale urgențelor și cu un fel de auto-"monitorizare" resimțită ca vitală. Biografia lui Ilarie Voronca s-a desfășurat într-o deplină osmoză cu acest traiekt, i-a urmat zigzagurile și meandrele, ajungând în cele din urmă la un fel de coerență, de unitate în diversitate.

Căci, dacă suntem atenți mai ales la definirea "imaginii" de către poet, după ce, pe coordonate post-simboliste (un model a putut fi Adrian Maniu din anumite *Figuri de ceară*) începuse deja să practice "imagismul", făcând din metaforă și comparație instrumente ample reverberante în jurul "obiectelor" de plecare, remarcăm că multiplicarea punctelor de contact, a interferențelor, ecourilor, i-a individualizat de timpuriu discursul liric. Cum am observat și altădată, "comparatul" devenea la el un fel de nucleu de energie asociativă, declanșator al unui lanț ramificat de aproximări, care-l fac, în cele din urmă, aproape disparent, feeric pulverizat în mișcarea mai degrabă centrifugă. Or, întâlnirea cu avangarda europeană a încurajat această pornire originară, întrucât "simultaneismul" anunțat de Apollinaire în celebra *Zonă*, apoi programele unor Jules Romains, Georges Duhamel și, mai ales, amplele poeme-reportaj ale lui Blaise Cendrars, Valery Larbaud sau Paul Morand, deschise spre "lumea întreagă", cu o curiozitate excitată și o retină mereu gata să înregistreze evenimente, obiecte, mișcări, imagini, proiecții ale fanteziei, se potrivea de minune sensibilității sale, imaginației lui "imperialiste".

-A VENIT exact la momentul oportun definiția deja citată a "imaginii poetice" ca ecuație între elemente cât mai îndepărtate între ele sau, zicea el, cât mai apropiate, căci contiguitatea metonimică putea face servicii similare celor ale metaforei. Micul moment futurist-dadaist-constructivist de la "75 H.P." a fost, așadar, unul de exercițiu



destructorant, de eliberare de reguli logice și gramaticale, de încurajare, pe acest teren degajat, a tuturor impulsurilor imaginației. În faza "integralistă", a anilor 1924-1925, versurile sale (adunate mai târziu în placheta liliputană *Invitație la bal* – 1931) exploata, desigur, imagismul sub baghetă doctrinară "constructivistă", de unde încercarea de disciplinare a discursului prin concentrare cvasi-ermetică, stilizarea în geometrii pure, ritmul "telegrafic", aplicate unui univers imaginar înnoit prin aportul masiv de date ale lumii industriale, mecanice, tehnice, întâmplări ale vieții cotidiene. Poemul *Colomba*, din 1927, dădea semne de relativă distanțare de acest univers, remodelând discursul ca odă și imn al iubirii, specie de modernă *Cântare a cântărilor* – încă bine ținut în frâie prozodice, cu toată despletirea, în cadrele strofice stricte, a rețelilor imagistice. În anul următor, *Ulise* va constitui un prim punct de vârf al operei. "Reportaj liric" prin excelență, acest poem major va da măsura unui talent ajuns la maturitate. În ipostaza de Odi-seu modern, poetul întâmpina aici ambianța orașului modern plin de vitalitate, evocă agitația spectaculară a marilor bulevarde pariziene, pătrunde în sălile de sport, în spitale ori în "mucegaiul birourilor", se încântă de pitorescul pieței de legume până la a dedica, solemn și entuziast și elegiac, câte un imn "ceaiului" și umilului "cartof", într-o prozodie cu armonii recuperate, evocă somptuos peisaje românești: este cum îl definește autorul însuși un imn închinat "veacului mediocrității", vieții imediate cneliniștile și angoasele ei, deși cu revelațiile de fiecare clipă, ce alimentează ample versuri care pot trimite Whitman și discipolii săi mai apropiați în timp.

(continuare în pag. 16)

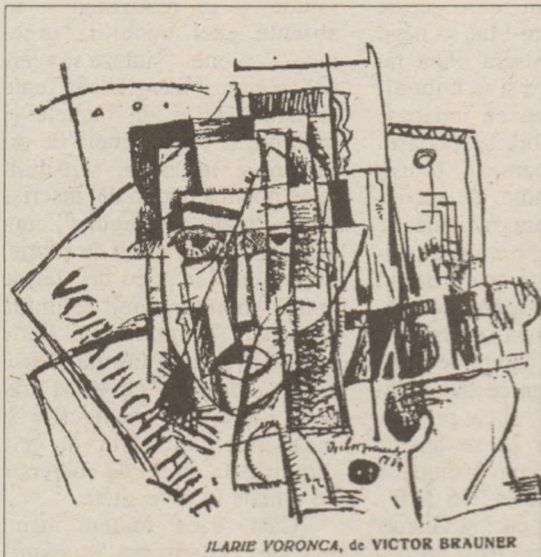


(urmare din pag. 15)

BRĂȚARA NOPTILOR (1929) îi prelungea, oarecum, itinerariile, uzând de tehnici similare, iar *Plante și animale*, tipărit în același an, nu va devia mult de la "regula" personală, căci, în poeme mai scurte de data aceasta, va uza larg de același imagism luxuriant, de culoare, acum, "franciscană". Și nici când, după publicarea din nou amplelor desfășurări din *Zodiac* (1930) și înaintea celor, asemănătoare, din *Petre Schlemihl* (1932), va încerca tipare ceva mai încheiate tehnic, în *Incantații-le care vor deveni motiv de discordie cu camarazii avangardiști, care-l vor exclude de la "unu" pentru "trădare": își publicase cartea la o editură "oficială", Cultura Națională, dădea târcoale Societății Scriitorilor Români, de la care va și obține un premiu... În fine, tipărind *Patmos și alte șase poeme* (1933), Ilarie Voronca va mai atinge un punct maxim al scrisului său, în care onirismul suprarealist e fructificat cu rafinament într-o lirică vizionară, de așezat undeva între transparentele eluardiene și orizonturile de explorator solemn ale unui Saint-John Perse.*

PE ÎNTREG acest parcurs, Voronca a fost consecvent cu sine, în sensul că a propus noi și noi variante ale unui "imagism" ilustrativ pentru ceea ce am putut numi cândva o "poetică a metamorfozelor", dusă până la un soi de manierism de către un foarte inventiv operator al limbajului, iubitor de subtilități combinatorii și de ar-

Centenar Ilarie Voronca



tificii ingenios puse în pagină. Toată poezia lui e străbătută de itinerarii și călătorii promițătoare, de descoperiri permanente, de eliberări de limite și constrângeri. Toată poezia lui e o suită de toposuri ale expunerii, etalării - vitrine, atlase, ziare, afișe, panoplii, graderobe, registre, cataloage, almanahuri, desfășurări caleidoscopice - marcate de obsesia deschiderii, mișcării, transformării. Așezată sub semnul privirii, al retinei înregistratoare, lumea sa e una prin excelență spectaculară, adesea sărbătorească, feerică, dar și tulburată adesea de frisoane "expresioniste" ce reactualizează un fond substanțial, de originară angoasă existențială. Acesta transpare nu nu-

mai la nivelul imaginarului "explicit", care face din poet, în ultimă instanță, un "pururi Ahasverus", un "Peter Schlemihl altfel", ci în chiar instabilitatea, agitația, ca să zicem așa, sintactică, a acestei poezii aflate mereu în căutarea comunicării cu lumea din afară, mereu problematică, precară, provizorie, conștientă de propria fragilitate. Faptul că și-a încheiat opera românească cu un ciclu de... sonete, după ce mai încercase, sporadic, această formă fixă e, poate, tot o probă a aspirației spre o anumită stabilitate și o mai bună articulare a expresiei de sine.

Întâmpinat cu destule rezerve în epocă, scrisul lui Ilarie Voronca, n-a lăsat totuși

indiferentă critica românească reprezentativă. Nonconformismul său a șocat și a nedumerit de multe ori, slaba coagulare a unei bune părți a operei a atras rezerve, n-au lipsit nici ezitățile și erorile de situație. Cea mai spectaculoasă rămâne a lui G. Călinescu, care l-a plasat în *Istoria* sa la capitolul... *Tradiționaliștii. Poezia roadelor*, în baza unui criteriu mai degrabă tematic, de altfel restrictiv, identificând ecoul pillatian, nu foarte important. Marele critic, care se întreba, contrariat, dacă Voronca e un futurist, un dadaist ori un suprarealist, îi înregistra, totuși, pertinent, un număr de trăsături aproximative la media acestor orientări, recunoscân-

du-i puterea de "a ridica la rang poetic oprice percepție" și un "simț al plastice cuvântului, excelent".

ASTĂZI, poziția sa în istoria poeziei românești pare mai exact considerată. Generațiile recente l-au descoperit ca pe un precursor demn de a fi citit și recitat, iar critica nouă îi recunoaște multe merite, atât ca militant novator în aria poeziciei avangardiste, cât și ca poet autentic, reprezentativ pentru o anumită stare de spirit disponibilă și generoasă în fața exigențelor "ritmului vremii", exaltată până la frenezie, dar și tensionată, profund neliniștită, marcată de dramele și tragediile unui secol plin de contraste. În context românesc, opera sa are meritele și scăderile care au fost, în bună măsură, și ale mișcării noastre de avangardă în ansamblu, reprezentată emblematic în trăsăturile ei de "sinteză modernă". În literatura franceză, spre care a trecut după 1933, oarecum cumișit, mărturisind rezerve față de experiențele primei tinereți, când "împreună cuvinte bizare" și imagini insolite, angajamentul său umanitarist și poezia sa ce se voia "comună" n-au rămas neremarcate, dar nici nu s-au bucurat de ecoul meritat, așteptându-și încă mai dreapta evaluare. Peste mode și timp, vocea autorului lui *Ulise* și al poemelor din *Patmos* sună însă curat, puternică în patosul dăruirii în serviciul poeziei, emoționantă în fragilitatea și vulnerabilitatea ei, în apelurile sale la fraternitate și comuniune umană.

Ion Pop

am primit la redacție

Cărți

- Mircea Florian, *Recesivitatea ca structură a lumii*, volumul I, text integral, ediție îngrijită, postfață și note de Nicolae Gogoneață, cu un cuvânt preliminar de Anca Florian Neagu, București, Ed. Fundației Pro, col. "Cartea fundamentală", 2003. 564 pag.
- Nicolae Balotă, *Literatura germană de la Sturm-und-Drang la zilele noastre*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, col. "Discobolul" (coordonator: Ștefan Borbély), 2003. 456 pag.
- Adrian Marino, *Carnete europene*, "Însemnare a călătoriei mele făcută în anii 1969-1975", ed. a II-a, cu un post-scriptum al autorului, București, Ed. Noul Orfeu, 2003. 256 pag.
- Constantin Țoiu, *Memorii din când în când*, vol. I, București, Ed. Cartea Românească, 2003. 380 pag.
- Dan Stanca, *A doua zi după moarte*, roman, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, col. "Biblioteca Dacia", seria "Proză" (coordonator: Ion Vlad). 280 pag.
- Marta Petreu, *Ionescu în țara tatălui*, ediția a II-a, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, col. "Ianus", 2003. 180 pag.
- Alexandru Vona, *Esmeralda*, cu 3 desene inedite ale autorului și cu 28 desene de Gabriela Melinescu, fișă de dicționar de Florin Manolescu, Cluj-Napoca, col. "Scrinul negru" (coordonator: Ion Vartic), 2003 (cupr. nuvelele *La capătul liniei 9* și *Esmeralda*, cărora li se adaugă *Fragmente dintr-un jurnal început în 1943*; prezentare pe ultima copertă de Marta Petreu). 112 pag.
- Gabriela Gavril, *De la "Manifest" la "Adio, Europa!"*. *Cercul Literar de la Sibiu*, Iași, Ed. Universității "Al. I. Cuza", 2003. 328 pag.
- Al. Săndulescu, *Memorialiști români*, București, Ed. Universal Dalsi, 2003. 338 pag.
- Cornel Ungureanu, *Despre regi, saltimbanci și maimuțe*, jurnal, august 1976 - august 2003, Timișoara, Ed. Marineasa, 2003. 266 pag.



Editura „Casa Radio“

Punți către o nouă vârstă a comunicării



Colecția „Biblioteca Radio“

BIBLIOGRAFIE RADIOFONICĂ ROMÂNEASCĂ
volumul III, 1941-1944

Coordonator: Liliana Mușcățeanu
Lucrare exhaustivă care investighează perioada războiului, reflectată în colecția de manuscrise aflate în Arhiva Societății Române de Radiodifuziune, precum și în colecțiile publicațiilor radiofonice.

Seria **Magister**

Constantin Rădulescu-Motru

CARACTER ȘI DESTIN
Conferințe la Radio. 1930-1943

Ediție îngrijită de Marin Diaconu
Prima ediție postbelică reunind masivă și percutantă publicistică radiofonică a marului creator de direcție în cultura românească, de la a cărui naștere se implinesc 135 de ani.

Lansare: Târgul de carte „Gaudeamus“, Sala de marmură
Joi, 27 noiembrie 2003, ora 14-15

Societatea Română de Radiodifuziune
Str. General Berthelot nr. 60-64

Comenzi: tel: 303 17 72, 303 17 31; fax: 314 05 17; www.srr.ro



literatură

Polemici

DOMNUL Alexandru George revine, într-un articol din *Luceafărul* (nr. 40/2003), asupra ideilor lui Lovinescu, figură centrală a operei domniei sale căruia îi dedicase deja atâtea pagini. Scopul principal al revenirii e de a preciza poziția lui Lovinescu față de comunism, în particular de a respinge ideea că el ar fi un intelectual cu "oarecari simpatii față de comunism", cum crede domnul Alexandru George că așa fi susținut eu în cartea mea *Retori, simulacre, imposturi*.

Demonstrația domniei sale este instructivă, numai că nu are nici o legătură cu ce argumentam eu. N-am spus că Lovinescu ar fi avut vreo simpatie pentru comunism. Dimpotrivă, am spus că el nu are cum să își reprezinte în planul teoriei politice opțiunile lui intime anti-comuniste, oricât de puternice ar fi ele. Metoda lui hiperabstractă de a opera cu concepte ideologice e cea care îl obligă să admită, a *contrecoeur*, că bolșevismul e "un principiu de viitor, dacă nu chiar de progres".

ECLAR că nu o face cu prea mult entuziasm, iar pasajul respectiv e, poate, insolit în cadrul *Istoriei civilizației române moderne* mai ales din această cauză, și nu atât pentru că el se datorează impresiilor proaspete lăsate de revoluția bolșevică, cum crede domnul Alexandru George. Mi-e greu, de altfel, să înțeleg argumentele cu care domnia sa încearcă să justifice poziția lui Lovinescu, printre care cel că "în Rusia bolșevismul izbîndise prin eforturi, prin virtuțile proprii, care-i confereau legitimitate. El se dovedise, cel puțin pe moment, o variantă mai fericită de conducere a imensului și înapoiatului stat rus, decît o făcuse țarismul, în mare măsură artificial instalat la conducerea țării".

Din acest argument se poate înțelege că Lovinescu, deși nu avea simpatii comuniste (fapt cu care se pare că sîntem toți de acord), se vede silit să accepte rațional realitatea succesului bolșevismului care, în descrierea binevoitoare a domnului Alexandru George, readusese agricultura la normal și imprimase eferescență vie-

ții culturale. Dar ce putea fi atât de atractiv în Rusia anilor 1923 - 1924? Pentru noi poate faptul că ... încă nu începuse teroarea stalinistă, dar pentru acel Lovinescu, care scria în anii respectivi că "bolșevismul e un principiu de viitor, dacă nu chiar de progres", atractivă putea fi doar credința absolută, de tip mistic, în progresul obținut prin aplicarea ideilor asupra realității.

ACEASTA e ceea ce reproșez teoriei lui Lovinescu, și aici îl opun lui Maiorescu. Pot fi de acord, pînă la un punct, cu interesanta teză a domnului Alexandru George că ei sînt de fapt apropiați ca opțiuni socio-politice personale. Dar îi desparte tranșant această diferență de viziune politică: Maiorescu e un ideolog ale cărui idei macro sunt puternic moderate de pragmatism și scepticism, pe cînd Lovinescu e un ideolog absolut, pentru care ideologia e un fel de algebră elementară în care nuanțele și circumstanțierile nu au sens. Pentru Lovinescu ideile politice au un conținut intrinsec, ele sînt esențe imuabile, pe cînd pentru Maiorescu decisiv e contextul în care sînt aplicate, adică modul în care sînt ele realizate în practică.

De aici inapetența lui Maiorescu pentru schimbări revoluționare, de aici apetența lui Lovinescu pentru revoluții. El e constrîns să accepte revoluția bolșevică nu atît de "succesul" acesteia, ci de propria lui teorie, care crede în succesul final al Ideii; de aceea, cum spune chiar domnul Alexandru George, el, deși nu uită ororile revoluției, "era dispus să le treacă cu vederea în perspectiva unor <progrese> viitoare care se întrevedeau".

DAR ACEASTA e, în fond, condiția fundamentală a gîndirii utopice, de a sacrifica

realitatea imediată de dragul unor lucruri care doar "se întrevăd". Și aceasta e, de fapt, una din perspectivele care m-au îndemnat să încerc să valorific gîndirea critică și pragmatică (inclusiv cea a lui Maiorescu), împotriva utopiei și fanatismului ideologic: perspectiva sistemului comunist care se prăbușește brusc după ce minunile lui promise sînt "întrevăzute", timp de zeci de ani, prin gaura cheii.

Din aceeași perspectivă mi se pare exagerată și o altă idee a domnului Alexandru George, anume că pe Lovinescu și Maiorescu îi apropie foarte mult o teorie nemarxistă asupra lumii, după care ideile sînt cele care mișcă înainte societatea, nu dezvoltarea economică sau socială (chiar dacă celor doi li se recunosc viziuni diferite asupra ritmului în care ar trebui să se întîmple asta). Nu e o simplă chestiune de ritm, adică de cantitate. Maiorescu credea că ideile și formele noi (instituții, legislație etc.) trebuie introduse treptat tocmai pentru ca ele să se poată consolida la nivel economic și social, pentru că doar acest nivel susține și determină evoluțiile solide; o teorie "marxistă", dacă trebuie neapărat să folosim acești termeni, dar care nu are nici o legătură cu comunismul.

A SĂ APLICĂM toate aceste teze pe un caz concret actual, așa zice că Maiorescu ar fi fost un adversar al revizuirii Constituției din 2003, pe cînd Lovinescu un adept al ei. Faptul că ea s-a făcut prin fraudă și violență ar fi contat prea puțin, putem să presupunem, pentru Lovinescu, pentru că ea e, cel puțin teoretic, un "progres". În schimb, asta ar fi contat mult pentru Maiorescu și, mai ales, ar fi contat faptul că această operațiune s-a redus la una pur demagogică. Adoptarea noii Constituții nu e, în esență, decît o compensație demagogică pentru neaplicarea vechii Constituții, ca de altfel a tuturor celorlalte legi.

Mie mi se pare că schizofrenia dintre imagine și realitate în societatea românească e acum cel puțin la fel de mare ca oricînd în ultimele două secole (de fapt, ea pare mult mai mare, dar e probabil din cauză că toți sîntem, în mod fatal,

prinși de epoca în care trăim). Continuăm să sacrificăm prea multe pentru "principii de progres" ipotetice și pentru "progrese" incerte, doar "întrevăzute" în viitor. Am ajuns să "facem totul", de exemplu, pentru integrarea europeană, care a devenit o poveste absurdă, fără semnificații cât de cât inteligibile (exact ca în ecuațiile algebrice pe teme ideologice ale lui Lovinescu). Nu vreau să spun că sacrificăm „valorile noastre naționale” exigențelor europene; nicidecum. Noi sacrificăm exact consolidarea valorilor europene unei demagogii delirante care nu mai trimite la nimic și care nu prea pare să aibă capacitatea de a propune ceva concret și util.


Pe acest exemplu cred că putem înțelege încă mai bine faptul că diferența dintre Maiorescu și Lovinescu nu e una dintre progresism și reacțiune, cum o implică ocazional domnul Alexandru George (deși, cum spuneam, de regulă încercă să îi apropie pe cei doi ca viziune politică; însă paradigma paradoxală de receptare a lui Maiorescu, pe care o ilustrează exemplarul și Lovinescu, predispune la astfel de contradicții). E doar diferența dintre o teorie politică conectată la realitate și una integral utopică, fără legătură cu realitatea.

De aceea mi se pare atît de semnificativă și slăbiciunea pentru comunism a lui Lovinescu, tocmai pentru că ea nu e a lui Lovinescu personal, ci a modului pur ideologic de a

gîndi politic pe care îl adoptă, și care îi vampirizează inclusiv opțiunile intime. Iar povestea comunismului e una foarte complicată. Mă tem că nu e, încă, suficient de clar că a te declara anticomunist în acest moment nu e suficient (așa cum nu mi se pare suficient faptul că Lovinescu nu simpatiza comunismul). Ar fi fost, poate, suficient în timpul comunismului, dar acum nu mai e. Acum cred că trebuie argumentat foarte serios de ce sîntem anticomuniști sau antitotalitari, și nu doar din perspectiva unui discurs eteric al politologiei, ci și din perspectiva realității, a ceea ce vrem să realizăm.

Povestea progresului, însă, e cel puțin la fel de complicată precum cea a comunismului. În toate aceste teorii și discuții despre progres, care nu sînt puține filozofice ci au o evidentă relevanță politică, adică au o importanță clară și practică pentru noi toți, ar trebui să urmărim mult mai clar finalitatea lor. Din păcate, însă, impresia mea e că în general în cultura română este încă subapreciată copia osutilitatea cîtorva lucruri clare și simple asupra cărora ar putea să convenim în acest tip de discuții. Măcar de-ar fi nu mai sensul în care folosim unii termeni de bază, dar cred că ar putea, fără a impieta deloc asupra vreunei opere, să convenim și asupra sensului celor cîteva afirmații fundamentale ale ideologilor mai vechi. Nu mi se pare prea greu. Dimpotrivă, dacă progresul chiar există și chiar e necesar într-un ritm atît de febril cum ne asigură „progresiștii”, mi se pare deprimant faptul că 50 de ani de critică literară nu au reușit să ne edifice asupra celor mai simple teze ale unui clasic precum Lovinescu.

Ciprian Șulea

POLIROM  **NOUȚĂȚI noiembrie 2003**

Ileana Mălăncioiu
Recursul la memorie
Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache

Nicolae Breban
Sensul vieții
Memorii I

Reduceri de 30%
Pentru oferta săptămîinii pe site-ul www.polirom.ro Agend

Comenzi la CP 266, 700505, Iași, Tel. & Fax: (0232)214100, (0232)214111, (0232)217
București, Bd. I.C. Brătianu nr. 6, et. 7, Tel.: (021)3138978, Timișoara Tel.: 0722/5487
E-mail: sales@polirom.ro www.polirom.ro





O trupă de teatru japonez - în Transilvania anulului 1911-

În 1911, o trupă japoneză de teatru, cea a d-nei Hanako (sau Hanaka), ne-a vizitat țara, făcând un turneu prin Transilvania. Primul oraș în care s-au dat reprezentații a fost Oradea, urmat apoi de Cluj, unde, la începutul lunii martie a anului 1911, trupa condusă de d-na Hanako a dat trei reprezentații. Presa românească a orașului n-a scris despre ele, dar un corespondent al ziarului „Gazeta Transilvaniei” de la Brașov lasă să se înțeleagă că spectacolele s-au bucurat de un real succes, și că în continuare trupa avea să le ofere locuitorilor orașului Brașov alte două reprezentații. Anunțul-comentariu este inserat în nr. 46 al ziarului din 27 februarie/ 12 martie în următoarea formulare: „Trupa japoneză Hanako, care va da reprezentațiune și în Brașov, Duminecă în 12 și Luni în 13 c.c., a debutat cu trei reprezentațiuni în Cluj, înregistrând un formidabil succes. Biletelor pentru reprezentațiunile din Brașov se pot procura din vreme la cancelariile teatrului și seara la masă.”

În același număr, ziarul ferea și câteva date preliminare publicului spectator, sub titlul *Teatru japonez în Brașov*, ducând o serie de elemente noi, necesare pentru o mai bună înțelegere a spectacolelor. Iată ce scria ziarul în acest sens:

„Măine și poimăine, Duminecă și Luni seara, cum am anunțat, se vor da aici două reprezentații teatrale japoneze de opera d-nei Hanako.

Pentru orientarea publicului nostru, care va cerceta aceste reprezentații, dăm în cele ce urmează conținutul pe scurt al celor două „drame”, care se vor da în amândouă serile. „Dramele” sunt luate din viața japoneză și se vor juca în limba japoneză. Amândouă sunt scrise de un artist numit Loi-Fu.

Otake e drama unei tinere, care slujește pe nobila Yoshito. Yoshito vrea să iasă la cămăruță, i se pare vremea prea bună pentru o manta mai grea și se aruncă în odaia ei. Tânăra Otake, însoțită, încearcă mantaua, se aruncă veselă și se privește în oglindă. Amorezul Yoshito apare însă fără să se vadă, crede că e stăpâna Otakei și se aruncă în costumul ei. După ce a văzut că costumul ei este cunoscut, dar Otake se sperie și se ascunde din nou în odaia ei. Aceasta i-a fost pierzania. Amorezul pleacă gândindu-se la răzbunare. Servitorul Yoshito e îndrăgostit de Otake, vine cu lucrurile cumpărate din târg, o recunoaște pe Otake, o cere de nevastă și o ia în căsătorie. După ce a văzut că stăpâna sa o vadă în costumul ei, se aruncă în odaia ei. Prea târziu. Amore-

zul încearcă din nou să intre în odaia ei, dar este prins de amorezul ei, care îl lovește. Otake nu vrea să știe nimic și de aceea e omorâtă de amorezul ei. Abia are timp – în agonie – să împerecheze pe adevărații îndrăgostiți (stăpâna și amorezul ei), iubitelui ei însă îi promite că se va întoarce în curând în noua înfățișare care i-o va da Buddha.

În *ceainărie*. Curtezana Murasaki are de amoroze pe Damppe. Într-o ceainărie dansează și se veselește cu el și cu servitoarea ei, Otyo. Tosa, un cavaler, intră și ca să câștige favorul curtezanului, cinsteste pe servitoarea ei cu un ban de aur. Murasaki a văzut scena, râde și, văzând că – după un joc al ei – cavalerul Tosa îi oferă bani, începe să-l bată capul cum va putea să-l răpească bogățiile. Damppe începe să se roage de Tosa să-i arate cum se mănuieste sabia, dar, după câteva exerciții, e rugat pe ascuns de Murasaki să se depărteze. Curtezana bagă venin în ceai, îi dă cavalerului, îl fură și fuge. Servitoarea Otyo intră în ceainărie, dă un contravenin cavalerului și-l ajută să scape. Văzând curtezana această, se repede ca nebună asupra servitoarei, o trânteste pe pat și vrea s-o omoreze. Cavalerul se întoarce ca să se răzbune, crede că e curtezana în pat, îi taie capul – din greșeală – servitoarei Otyo. În momentul următor vine și amorezul Damppe, se bate cu cavalerul și acesta îl omorâ. Curtezana vine și vede moartea amorezului și a servitoarei, vrea să fugă, dar e sugrumată de cavalerul Tosa.”

Ecourile acestei prime reprezentații sunt reținute de ziar într-o notiță din ziarul de a doua zi, prin care se arată că „publicul a primit reprezentațiunile cu simțăminte deosebite. E natural; ni s-a dat să auzim limba japoneză pentru prima oară și persoanele actorilor, precum și jocul lor au avut ceva străin”. Îndeamnă totuși ca „publicul doritor de scene exotice să cerceteze reprezentațiunea”.

După cel de-al doilea spectacol, ziarul publică o lungă dare de seamă, mai bine zis un comentariu pe marginea celor ce brașovenii au avut de văzut timp de două seri în premieră. Marele noroc al ziarului – și al nostru – a fost acela că la reprezentații a participat și unul dintre cei mai buni cunoscători ai fenomenului teatral românesc și

străin, publicistul Horia Petra Petrescu, care, cu puțin timp înainte, tocmai își susținuse teza de doctorat la Universitatea din Leipzig cu o temă legată de dramaturgia lui Caragiale. Deși locuia la Sibiu, el a venit în mod special la Brașov, spre a vedea spectacolele trupei Hanako. La capătul celor două seri de teatru la care a asistat, el se apucă să facă o dare de seamă a lor, după toate regulile artei. Mai întâi ne spune ceva despre protagonista spectacolului, dna Hanako, care este caracterizată de un cronicar francez drept „Sarah Bernard a japonezilor” și care se bucura, după cum arată citatele din criticii dramatici extrase pentru programul de sală, de o bună apreciere din partea criticii europene. În ceea ce-l privește însă pe cronicarul nostru teatral, el n-a fost prea încântat de calitatea spectacolelor la care a asistat. Mai întâi el se declară nu prea mulțumit de înfățișarea literar-artistică a dramelor lui Loi-Fu, al căror cuprins i se pare prea brutal, de o cruzime pe care spiritul european n-o prea gusta. Prea multe morți, prea multe gături! A doua observație are în vedere titulatura de „dramă”, dată unor texte ce nu i se par conform cu calapodul european, în sensul că e prea multă acțiune și prea puțină trăire sufletească. Dacă ar fi cunoscut limba, probabil că o asemenea observație ar fi fost riscată, dar așa, cum singurul mijloc de înțelegere se baza pe *vâz*, desigur că pentru publicul românesc totul s-a redus la acțiune, la faptele personajelor. Or, în teatrul japonez o trăire dramatică se exprimă printr-un gest, printr-o anumită poziție a corpului, a capului, a mâinilor, prin mimica feței și expresia ochilor, lucru pe care cronicarul nostru l-a ignorat cu desăvârșire. Diferența de stil este însă recunoscută, deși obiecția rămâne: „Poate că „dramele” astea sunt foarte gustate la japonezi, la noi însă scenele astea nu sunt *drame*. Personajele acestea sunt vrednice de *compătimit* – mă gândesc la biata Otake și la Otyo, cele două servitoare care sufăr pentru vina altora –, dar persoane dramatice, cu zbcium sufletesc mai pronunțat nu pot să fie, fiindcă acțiunea nu le îngăduie lucrul acesta. Poate să fie în „dramele” astea o oarecare motivare psihologică – n-am putut urmări cuvintele –,

acțiunea dramatică însă nu este în ele”.

Limba spectacolului, spune el mai departe, a fost o limbă pe care n-a auzit-o până atunci. A păstrat însă o impresie generală despre ea, ca limbă vocalică: „O mulțime de vocale! Câteva marcate, eufonice. Pe scenă nu se auzeau însă prea multe. Un tșâit și hârșăit de consonante, o cascadă întregă, care nu mai voia să se sfârșească”.

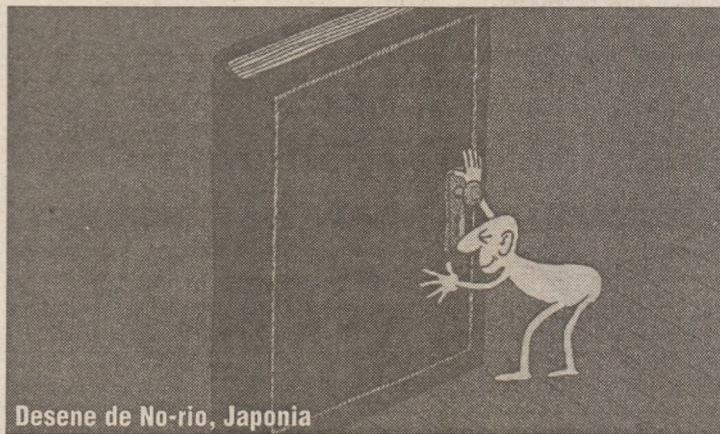
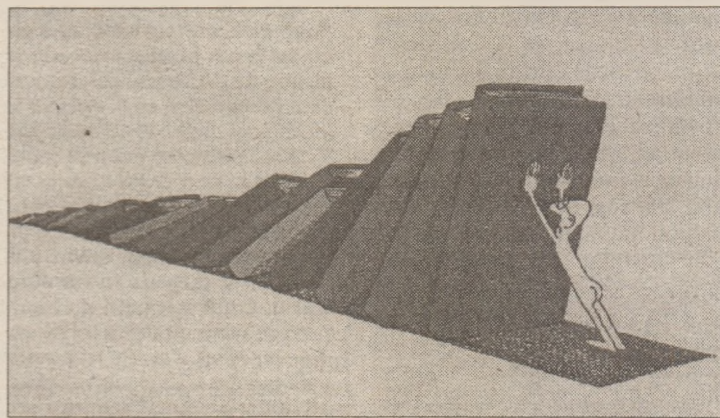
În continuare, cronicarul dramatic stăruie asupra muzicii care însoțea actul scenic. Și aici e de părere că muzica nu a fost bine aleasă, căci i s-a părut plină de disonanțe, ceva cu care el nu era obișnuit: Pim-bim, pim-bim, pim-bim și fals, fals!”

Cam toată cronică e scrisă în acest stil, dulce-acrișor, de acceptare-respingere, de neînțelegere a modului japonez de a fi, de lipsă de adevărată față de o artă complet nouă pentru publicul românesc. Recunoaște însă că au existat și unele momente în care mimica și expresivitatea gestului, a trupului, au comunicat mai mult, precum în momentul în care nobilul Tosa e atacat de efectul veninului, când „musculatura feței îi tresărea, mâinile i se zbăteau convulsiv”. O altă influență benefică a artei japoneze o vede

autorul în domeniul artelor plastice, unde „pictura modernă e de multe ori influențată vădit de arta japoneză. Combinația lor de culori, costumele lor sunt imitate și pe la noi”, după cum speră ca pe viitor, să vadă mai ales piese „cu subiecte eroice, din viața lor atât de bogată în amănunte de acestea”.

Trebuie să fim înțelegători și concesiivi cu modul lui Horia Petra Petrescu de a judeca lucrurile, ca unul care a văzut pentru prima oară un asemenea spectacol. Experiența trăită de el, și de alți spectatori din Transilvania, merită comentată însă, deoarece ne aflăm în fața unui eveniment unic, cu caracter irepetabil, și anume întâlnirea cu o trupă japoneză de teatru, cu joc, muzică, și regie specifică. Am încercat să aflu ceva mai mult despre actrița Hanako, consultând *Enciclopedia dello spettacolo*, dar n-am găsit nimic nici despre ea, nici despre autorul pieselor jucate. Nu știm astfel dacă stilul de interpretare a fost „Terakoya”, „Kjogen” sau „Sanjura”, după cum am putut afla din niște articole apărute în presa noastră despre teatrul japonez. Au existat câteva ecouri privind acest teatru și în presa noastră, și chiar date despre câțiva protagoniști venite prin filiera franceză, precum Hori Kostri Suguru, Kawakami sau Sada Yakko, Takeda Izumo, actori și autori jucați la Paris, unde au pătruns și poetele Sei Shonagon și Yossano Akiko, dar prezența unei trupei dramatice japoneze la București s-a putut consemna doar după primul război mondial.

Mircea Popa



Desene de No-rio, Japonia



DESPRE ÎNGERI, o carte ce deschide largi perspective, contrastează cu ce a apărut, mai bine zis cu ce s-a scris la noi în ultimii ani în domeniile filosofiei și teologiei. În general avem de a face cu specialistul conștiincios sau cu amatorul „talentat”, însă calea de mijloc, cea a savantului exigent în căutarea unui *limbaj comun*, rămâne, în spațiul cultural românesc, neexplorată.

Este calea pe care a ales-o Andrei Pleșu, urmând idealul „omului universal”. Autorul introduce noțiunea de „universal metafizic” (p. 273) pe care-l găsim în profunzimile eului sau mai degrabă pe „înălțimile” (p. 267) sale, și care este distinct de „universalul logic”. A-l cunoaște înseamnă a cunoaște *universul* oglindit în noi, mai pur decât cel din afara noastră: „cerul nostru interior”, adică „îngerul” (p. 118).

Problematika autorului este în fond cea „inactuală” a *grijii de sine*. După Jan Patočka, carel urmează pe Husserl, această idee a făcut din Europa mai mult decât o simplă entitate geografică. În mod asemănător Constantin Noica ne vorbește de „sinele lărgit”. Iar Andrei Pleșu ne arată *cum* ne putem ancora la acest „sine” depășind egoismul omului „căzut”, confundat în cotidian: cum se poate omul înnobila – *come l'uomo s'eterna*. Această preocupare rezumă, încă o dată, „moștenirea Europei” (Gadamer). Dante, care asigură trecerea de la „antici” la „moderni”, a exprimat-o, cu mijloace artistice și filosofice, în mod exemplar; de unde importanța îngerilor în scrierile sale.

Cartea lui Andrei Pleșu este o „introducere în metafizică”, dar și o lecție de filosofie politică – „Îngeri, muzica lumii și națiunile” (capitolul 5) – în și pentru o lume dezorientată care oscilează între tribalismul violent și eudemonismul apatic. „Numai un zeu ne mai poate salva” (Heidegger) – sau poate Dumnezeu și îngerii săi?

Dar cum îl putem cunoaște pe Dumnezeu? Cum ne putem cunoaște? Dumnezeu lui Avram, al lui Isaac și al lui Iacob este și cel al filosofilor, dacă aceștia consimt să se deschidă energiilor divine și să gândească esența omului ca nefiind separată de Dumnezeu. Nici „animal metafizic”, căci metafizicul nu are nimic de a face cu animalitatea, nici „păstor al ființei” – singurul Păstor este Logosul întrupat – omul este *cel chemat*. Avram răspunde: „Iartă-mă!”. Iacob, în urma unei crâncene lupte, contemplă îngerul învins și învingător. Dar

Un eseu
de
Ștefan Vianu

La ce bun îngerii?

numai fiindcă Iacob rămâne *singur*, lupta poate să aibă loc. Este condiția disponibilității omului la apelul divin. Chemarea ne izolează, iar „lupta cu îngerul” ne transformă. „Aici victorios e cel lovit, scrie Andrei Pleșu. Rana devine atributul învingătorului, și, într-un fel, destinul lui. Iacob e „însemnat”, în mod periculos, cu semnul victoriei sale. E victorios *pentru că e rănit*” (p. 239), lecția fiind următoarea: „îngerul este și alături de noi, și împotriva noastră. Iar în lupta cu Dumnezeu-care se numește «credință», ne stă alături Dumnezeu însuși. Dumnezeu ne solicită, ne provoacă, ne asuprește și ne sprijină, într-o unică acoladă mântuitoare” (p. 242).

Este vorba de condiția „agonică” (a luptei) a creștinului, pe care au trăit-o Kierkegaard, Miguel de Unamuno, iar, înaintea lor, mai toți sfinții. Nu la altceva, continuă Andrei Pleșu, trimite textul biblic: la „istoria unei conversiuni” – un eveniment interior, tainic. *Und der Sieg bleibt rein und unerkannt*¹, spune la rândul său Rilke într-un poem postum. Această condiție agonică justifică numeroasele imagini militare folosite de Sfintele Scripturi. Sfântul Pavel nu ne vorbește oare de războiul cel nevăzut cu dușmani invizibili? Icoanele noastre nu-i reprezintă uneori pe sfinți și pe îngeri cu săbii, sulți, căști și armuri?

Limbajul filosofilor clasici este mai puțin dramatic, mai puțin abrupt – poate pentru unii dintre noi mai accesibil. La neoplatonicieni îngerul este cel care ne ajută să ne lărgim mintea și inima, fiind el însuși în intimitatea Necuprinsului divin. „Treapta angelică e una din

Andrei Pleșu
Despre îngeri

„identitățile” potențiale ale ascensiunii spre „Identitatea Supremă”, unul din „stadiile” urcușului spre „Omul universal”, adică spre maxima amplitudine și extensie a omului, dincolo de determinările sale individuale” (p. 231). Ascultăm de îngerul din noi și de deasupra noastră atunci când presimțim că realitatea cotidiană nu este singura, când ne detașăm puțin, prin lecturi, prin meditație, prin tăcerea interioară, de dragile noastre obsesii.

Două sunt deci căile principale ale progresului spiritual: calea ascezei, a rugăciunii și a vegheii – cea a călugărului – și calea intelectului, de care ne vorbește teologia speculativă a unui J. S. Eriugena sau a unui Meister Eckhart. Iar ceea ce, la nivel ontologic, constituie puncte de legătură între ele, este „*imaginealul*” (Henry Corbin). Prin imaginația îndrumată intrăm în contact cu ce este mai prețios în ordinea firii. „Îngerul „personal” lucrează asupra rațiunii noastre (ca agent ordonator, fortificând gustul pentru adevăr, pentru principiile universale, pentru unanimitatea aplecării spre bine), asupra imaginației noastre, mereu rebelă, dar mai ușor de „apelat” decât logica, asupra memoriei noastre..., ca și asupra viselor” (p. 119). *Imaginalul este locul de întâlnire a spiritului cu trupul*. Imaginația – *Imaginatio vera* – stabilește legătura între lumea (pur) spirituală a Ideilor divine și lumea corporală în care ne mișcăm și trăim, cea a finitudinii. În comentariul său la *Timaios* Proclus vorbea de „suflet” ca de o Legătură universală – *copula mundi* – între lucrurile inferioare și cele superioare, dat fiind că sufletul însuși

ocupă spațiul intermediar. O gândire receptivă, deschisă la această realitate, surmontează „blocajul în dihotomii” (p. 254), înfrânge dualismul simplist (spirit-materie, transcendent- imanent, ideal-real, lege morală-sensibilitate patologică etc.) care, de la Descartes încoace, bântuie conștiința europeană. Dumnezeu devine accesibil, nemaifiind plasat într-o transcendență ce tinde să devină abstractă. „Absolutul încețează să mai fie utopic dacă transformăm distanța care ne separă de el într-o *înlanțuire de proximități*... Absolutul trebuie să iasă din umbra depărtării sale pentru a se manifesta ca *vecinătate* posibilă a omului, ca proximitate” (p. 256). Critica teologică a dualismului abstract o întâlnește pe cea filosofică, de inspirație platonice. Gnosticismul în Antichitate, cartezianismul și kantismul în modernitate suferă de deficiențe similare: separă ceea ce ar trebui unificat, izolându-l astfel pe om, distrugân-

du-i echilibrul lăuntric.

Condiția primă și ultimă a depășirii separației nu este alta, bineînțeles, decât evenimentul Întrupării. Atunci, la ce bun îngerii? vor obiecta unii teologi protestanți. Andrei Pleșu ne arată că ideea unei „concuranțe” între „funcția” îngerului și cea a Întrupării este absurdă. „Luând – în Iisus Christos – chip omenesc, Dumnezeu anulează depărtarea dintre El și creatura sa printr-o decizie masivă irepetabilă, pe măsura gravității păcatului omenesc. Dar „viața cotidiană” a îngerilor, urcușul și coborâșul lor pe scara lui Iacob e un fel de a anticipa *evenimentul* Întrupării, un fel de a-l pregăti și de a-l menține, în mod constant, „în act” (p. 260). Dacă sensul Întrupării este „restaurarea” omului desăvârșit, acest eveniment nu-l anihilează pe înger, ci îl *include* în „economia” sa. Căci îngerul este „partea cea mai bună din noi”, modelul nostru lăuntric spre care (ar trebui să) tindem. Alcătuirea sufletului este una complexă, *ierarhică*, iar îngerul reprezintă sufletul „adevărat”, aceea „mică scânteie” ce sălășluiește în profunzimile sinelui, cum spunea Meister Eckhart. El reprezintă *distanța* între noi și noi înșine care ne permite să primim în noi pe celălalt. „Trebuie să fii aproape în numele unei depărtări” (p. 107). Cuvântul divin, mântuitor, se adresează sufletului *întreg* – inclusiv părții sale „nobile” ce crează în noi această depărtare și călăuză la rândul ei, trebuie eliberată.

„La ce bun îngerii în timpul atât de sărace?” ne-am putea întreba, modificând puțin întrebarea poetului (Hölderlin). La mic. Au existat însă și mai exte oameni pentru care acest mic e totul. Să ne lăsăm copleșiți de Andrei Pleșu: să credem că acești oameni – acești filosofi, acești călugări – merită să fie ascultați. ■

¹ „Și triumful rămâne cu și necunoscut”.





ochiul magic

Saddam Bussein

Eu îi explic că orice trebuie făcut serios și cu pasiune. Acum vreo săptămână, la sfârșitul obișnuitei înșuruii a adăugat prețios. "Vreau să mă fac Aznavour. Charles Aznavour. Ce, n-ai auzit de el?" Își pune CD-ul singur și cade în extaz. "Cum știe el, Charles, că noi sîntem aici și că-l ascultăm, habar n-am!" Cel mai tare îi place "la moeme". Acum spune corect, "la boehme". Și cu asta consideră că știe și limba franceză. Nu vrea să învețe decât limba română, iar oamenii de pe glob, dacă vor să se înțeleagă, totuși, cu el, sînt obligați să vorbească românește. Mi-a promis că o să-și cumpere o mașină adevărată cînd o să fie mare, Dacia Solenza, și că o să mă plimbe și pe mine. Am fost cu el, recent, la Sala Radio, la un concert dirijat minunat de Horia Andreescu. Și l-a amintit din Festivalul Enescu. E pătruns de reînțînire. "Ai văzut că m-a recunoscut și că m-a salutat la sfârșit? De ce dirjorii la televizor stau cu fața la noi, iar în sală cu spatele?" Acum are o nouă problemă, pe care o dezbate și la grădiniță, și acasă. "Pot să fie doi Horia Andreescu pe pămînt? Că și eu m-am hotărît să am talent și să fiu Horia Andreescu."

Sîmbăta și duminica stă la mama. Duminica din 14 decembrie a rămas acasă. După

masa de prînz, înainte de culcare, ne mai giugiuleam în sufragerie. Televizorul era deschis la Știri, pe Euro News. Aud, ca din alt timp, că Saddam a fost prins. Mă blochez. Uitasem complet de existența lui, așa cum uit chiar și de a mea, luată pe sus de turbioanele fiecărei zile. Mi-am repetat în barbă vestea... Deodată, Luca sare în picioare, foarte solemn, și-mi spune să-l sunăm repede pe Bush și să-l anunțăm că a fost găsit Saddam "Bussein". Un prieten bun a telefonat des, ca să tot comentăm, pe vremea intervenției din Irak, iar fiul meu, într-o relație autoritară și îngîmfată cu planeta, a fost convins că George W. Bush vorbește cu el și cu noi, ne cere părerea, ne raportează fiecare decizie și, în general, situația. Ba îi trimite și cadouri de Crăciun, pentru că istoria cu Președintele Americii are, în curînd, un an. Am uitat de joacă și de Luca și am rămas cu ochii în televizor. Pe două ecrane mari erau proiectate imagini ciudate cu Saddam. Un bărbat în vîrstă, lătos, cu barba mare și albă era căutat în gură, pipăit în cap, întors pe toate părțile. Priveam acest om al peșterilor și nu regăseam uitătura cinică și triumfătoare, arogantă și superioară a ferchezuitului dictator, terorist, criminal... Cu mustața perfect tă-

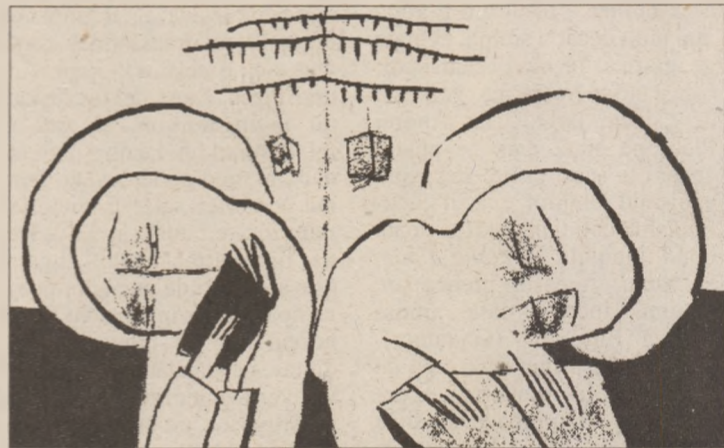
iată, cu părul tuns impecabil, cu boneta într-o parte, cu trabucul între degete, cu puterea virilă la vedere. Un animal care a hăituit o lume, elegant și oacheș, stă acum dezarmat și umil pe un scaun. Măștile i-au căzut și vad chipul fiarei. Un amestec straniu de aparentă și esență, de trecut și prezent, metamorfoze ce par că s-au produs în direct. Cele două ipostaze – comandant și prizonier – zăbovesc mult pe ecran. Halucinant! Fiara cu mască și fără mască n-o să-mi dispară din memorie. Nu vorbesc minute în șir. "Mama, de ce ești tristă? Nu vezi ce urît este Saddam Bussein? Gata, l-au prins, s-a terminat cu monstrul ăsta! Hai să-l sunăm pe Bush. Și să nu te mai uiți la televizor la toți urîții ăștia că Moș Crăciun aude ce

faci și nu-ți mai aduce nimic. "

Afară ninge. Fără anvergură. Pe toate canalele aceeași imagine. Saddam bătrîn, cu o claie enormă de păr, cu o barbă lungă, albă, căutat ca un cal de vînzare în gură, măsurat craniul, cercetată forma... Alături, fotografia din luna mai, plină de barbă sfidătoare. Amîndouă ipostazele îl compun, îl alcătuiesc. Și totuși, un dictator ca și ninsoarea din acest mijloc de decembrie. Fără anvergură. Hitler, Goering și-au pus pastila în gură, au preferat să se sinucidă decât să cadă prizonieri. E o dimensiune și în gestul ăsta! Cît de slab, de temător, de laș mi se pare fiara asta cu două capete. Trabucul a dispărut, feciorii lui sînt morți, dezastru pe pămînt... El își plimbă mîna prin barbă fără să știe cîte nopți mi-a mîncat și-mi mîncă. Cui îi pasă?!

Luca nu poate să doarmă. "Mama, după ce îl suni pe Bush, vino să mi-l ștergi pe urîtul de Bussein de pe ochii..."

Marina Constantinescu



Păcatele limbii

de Rodica Zafiu



Sărac, defavorizat, amărît...

MI PUSESEM de mai multă vreme în minte să urmăresc starea actuală a cîmpului lexical al noțiunilor de *sărăcie* / *bogație*. Poate acum e momentul cel mai potrivit (în tradiția cronicii de cîciun sămănătoriste, menționa de episoadele caritabile sezon ale serialelor de televiziune), chiar dacă în cele ce urmează subiectul va fi doar un preț. Limbajul jurnalistic, politic, registrul colocvial pot să evite o temă perma-

nentă și – la noi – resimțită ca foarte acută. În principiu, ar merita văzut care sînt conotațiile afective și judecățile evaluative pe care se bazează în discursul public actual selecția termenilor. Baza ideologică a alegerii poate fi diferită și nu întotdeauna explicită: săracul – destinat, săracul-vinovat, săracul-victimă; bogatul-norocos, bogatul-meritos sau cel criminal.

O interesantă analiză din punct de vedere istoric a acestui cîmp lexical realizează Ligia Livadă-Cadeschi, în volumul său *De la milă la filantropie*.

Instituții de asistare a săracilor din Țara Românească și Moldova în secolul al XVIII-lea, București, Nemira, 2001. Autoarea compară evoluțiile semantice și utilizările vechi – în documente, legi etc. – ale unor termeni ca *sirac*, *siromah*, *mişel*, *calic* – ajungînd pînă la *Craii de Curtea-Veche* (în pagini pe care nu le citisem cînd, acum cîteva luni, am reluat în această rubrică subiectul); în finalul capitolului, sînt prezentate cu prudență cîteva concluzii interesante: „Săracul, că e vorba de cel de pe stradă sau

de cel căzut în lipsuri materiale, originar fiind dintr-un strat social avut sau chiar bogat, e o prezență în general discretă în țările române (...). În general, termenii folosiți nu sunt peiorativi (...). Conotațiile negative ale limbajului despre săraci apar la începutul secolului al XIX-lea (...). Plecînd de la vocabular, putem presupune că, în spațiul românesc și în perioada de timp abordată aici, săracul e o prezență ștearsă poate, dar nu lipsită de locul și rolul său în lume (atașate simbolisticii creștine soterice a gestului miluirii), cu alte cuvinte, el nu e un marginal sau mai rău, un exclus” (p. 94-95).

În lumea românească de azi, diversității normale de idei și atitudini i se adaugă presiunea modelelor concurente, uneori contradictorii, din tradiția discursului creștin, socialist sau capitalist. Săracul e demn de compătimire, de admirație („sărac și cinstit”) și, în orice caz, majoritar. Riscă totuși să

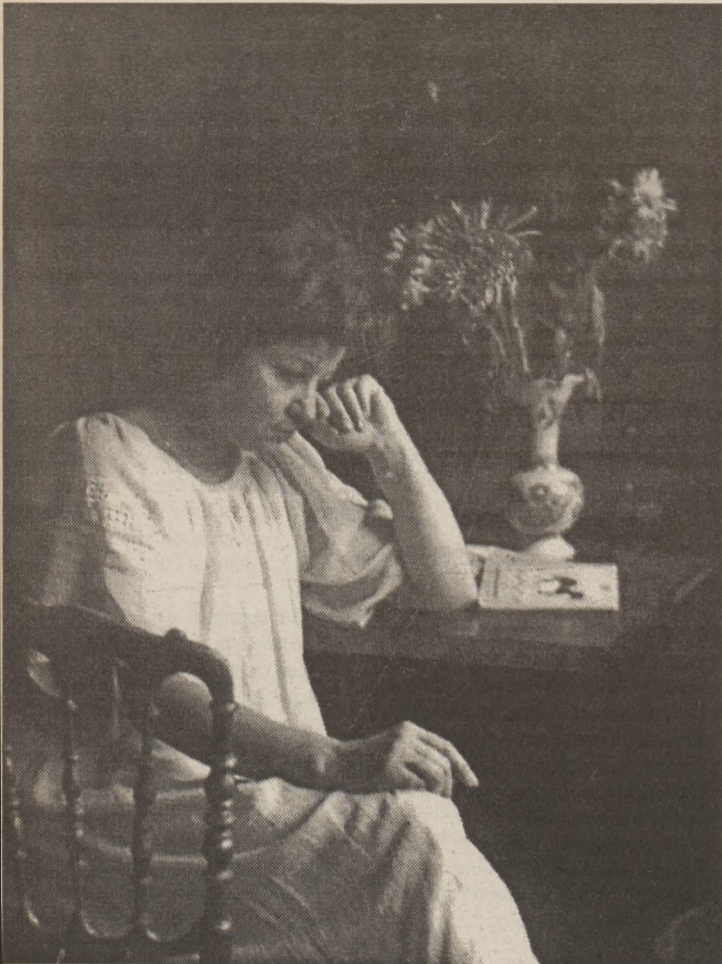
apară ca un învins sau (cu un termen tot mai frecvent) ca un *loser*, care nu a fost în stare să se descurce: o anume filozofie practică destul de populară în spațiul românesc îl condamnă la deriziune. Discursul politicianilor, de pildă, poate pendula comic între cele două seturi de evaluări; e util să te prezinți solidar cu cei săraci, dar e riscant să fii chiar crezut lipsit de resurse: „Unii șefi din mass-media au petrecut sărbătorile de Paști în țări înșorite. În proporție de 97%, cred, noi, senatorii, am stat aici, cu familiile noastre, cu copiii noștri, cu nepoții noștri. Nu că n-am fi avut bani, dar prea era sfidător, pe sărăcia asta lucie, să mergem, de nebuni, prin insulele Mediteranei!” (CVT, 19.05. 2003. Senat).

(va urma)



Profil Constanta Buzea

Pluralul cuvântului rouă



nu pentru că ar aduna poeme nesemnificative – dimpotrivă, calitatea lor o confirmă necontenit pe marea poetă, antologia fiind, global, ca să reiau vorbele prefațatorului: „una din cele mai splendide cărți de poezie din ultima vreme și dintotdeauna”. Găsesc restrictivă unificarea atâtor texte lirice sub calificativul de „pastel” (amoros sau nu). Acest ciclu se refuză oricărui caracter istoric, deși, în el, o viață de poet este anexată unor revelații creatoare încă apropiate cronologic!

Autoarea va fi fost intimidată de postura unor critici grăbiți să proclame „depășite” creații autentice într-un peisaj poetic văzut de ei sub semnul evoluției. Așa, Ion Negoitescu lichează vreo șapte culegeri de tinerețe ale Constanței Buzea, din care: „nu se mai poate reține astăzi decât extrem de puțin”. De care „astăzi” e vorba? Ideea de evoluție în poezie este o veche sperietoare: în formulele voit apodictică, poezia autentică este „modernă” de la începutul timpurilor – restul nu e decât desfășurare de inovații textuale ce-și au rostul lor, dar nu constituie un reper axiologic.

Focul (p. 27) îmi aduce aminte de un alt poem cu același titlu, din volumul *Coline*, ignorat în ediția Vinei:

Focul e șarpele meu,
e un aforism, o relicvă, o frază
un păcat în care delirează
sângele rece al lui Dumnezeu.

Focul de care m-apropii
cu dușmănie fierbinte

când scorpii
sar veninoase umbrindu-mi
lampa cuminte,

focul în cere m-aș arunca
într-o zi, într-o clipă de-a mea,
dar de frică amân,
aștept un timp curat,
un întuneric disperat,
un sânge bătrân.

În versul inițial, sunt folosite două simboluri centrale ale imaginarului uman – focul și șarpele. Făcând din foc șarpele ei, tânăra Constanța Buzea compunea o imagine fulgurantă. E ca și cum ar spune: mă înrădăcinez (focul e o “rădăcină animalizată”, zice Bachelard) în cămin, în jurul focului din *vatră!* Ambivalența celor două simboluri, unul și celălalt imagini ale Vieții și Morții, se face resimțită. „Focul e șarpele meu” poate fi interpretat și astfel: n-am încredere în foc, așa cum nu mă încred în șarpe. În a doua strofă, ostilitatea e supusă explicit, eul se apropie de foc „cu dușmănie fierbinte”. *Scorpii* (din latinul *scorpio/ scorpionis*, viețuitoare de talie modestă dar veninoasă la superlativ), mărite ca printr-o lupă în basmele românești, tâșnesc din foc împingând în umbră „lampa cuminte”. Ultimele versuri transmit tentația de autonimicire prin foc – după exemplul lui Empedocle azvârlindu-se în vulcan („focul în care m-aș arunca”). Aceasta s-ar întâmpla „într-o zi, într-o clipă de-a mea”; e doar un elan pe care frica (decă adeviziunea la existență) îl stăpânește și-l amână, până când vor fi reunite: „un timp curat”, „un întuneric disperat” și „un sânge bătrân”. Nu insist asupra bogăției de semnificații cuprinse în condițiile acestei amânări.

La pagina 41 a antologiei, primul vers din *Salină*: „în colțul ochiului o lacrimă salinizată”, pălește pe lângă altul – din volumul *Sala nervilor* (1971) – dintr-un sonet, aici, ignorat: „În sarea lacrimii apune luna”. Câtă diferență vie față cu „lacrima salinizată” de mai sus! Catrenele celui de al doilea sonet din *Ultima Thule* îmi par mai puțin bogate decât cele ale unui sonet, tot din *Sala nervilor* – din care s-au reluat doar două (magnifice) versuri:

Flori mari de vânt ce
crengile dezbină
Nu mai au har și muzică nu are
Nici luna destrămându-se pe
mare;
Gustul meu trist mai mult o

înstrăină.

Mulțimea lor zadarnic mai
ocupă
Semnul și forma turmelor
bătute,
Un bici abstract le mută cu
virtute
În valea morții, clară ca o
cupă.

Deasupra, nori cu miezul în
surpare.
Fructul enorm stă interzis
în floare.

Un vid dizolvă orice-
mbrățișare.

Am transcris și prima terțină, fiecare din cele unsprezece stihuri părăndu-mi un întreg poem! Cel de-al șaselea, „semnul și forma turmelor bătute” – îndată după „luna destrămându-se pe mare” – poate fi alăturat însořitei comparații, din *Le cimetière marin*, între valurile Mediteranei albind în înaintarea lor spre țărm și porumbeii umblând pe acoperiș („*ce toit tranquille où marchent des colombes*”)! Ce să mai spun despre adânc-tăioasa rostire: „în valea morții, clară ca o cupă”, despre norii „cu miezul în surpare” și despre suspendarea rodirii înseși: „fructul enorm stă interzis în floare”? Doar ultima terțină a formei „actuale” e superioară celei primitive.

La pagina 120, un sonet reia unele elemente și întreaga strofă secundă dintr-un altul de acum treizeci de ani. Pentru a nu cita în neștiire, îl transcriu pe cel din trecut, conțând pe curiozitatea comparativă a cititorului avizat:

Adio, fiica mea necunoscută,
Grădinile spitalelor, imense,
Clădesc în umbră calme
recompense
Celor ce speră stând pe
câte-o plută.

Și pentru înecați, cum lor
te-sameni
Cum vei rămâne trist
indiferentă,
Grădinile spitalelor inventă
Oglinzi din care vor să iasă
oameni.

Crima avu un gust, dar nu
de moarte,
Mi-aș da, să fii, această
frunte-aproape,
În care somnul nu închide
pleoape

Ci numai o trăire de departe.
Aștept să te visez. Eu rabd
să capăt

Un semn, al vieții căreia-i
pun capăt.

Obsedante sunt imaginile apei, de parcă ar răspunde dramei care face inutil lichidul amniotic! Un naufragiu existențial este evocat de imaginea „celor ce speră stând pe câte-o plută”. Copilul căruia nu i se îngăduie să existe e comparat cu înecații. Ultima imagine acvatică e cea a unor „oglinzi din care vor să iasă oameni” – ai-doma unor înecați depuși de mare la țărm.

Mai evoc un ultim sonet ne-reținut în *Roua plural*:

Când dintre toamne da-m-or
la o parte
În anotimpul de cucernicie,
Ascetizând în alb ca o stafie,
Cu ochi de somn aș reciti o
carte.

Nici nu mai știu cât suntem
de departe,
Trăiesc în pace asonanța, rima.
A fi a doua, a rămâne prima,
Ridicolul meu frig amână
moarte.

Nici nu mai știe sufletul,
umilul
Cu artă-n gesturi, dar și fără
artă,
Nervilor rupți le recunoaște
stilul.

Din tot rămâne o cenușă
caldă
Pe care lebezi tainice o
poartă
Dintr-o lumină-a lumii în
cealaltă.

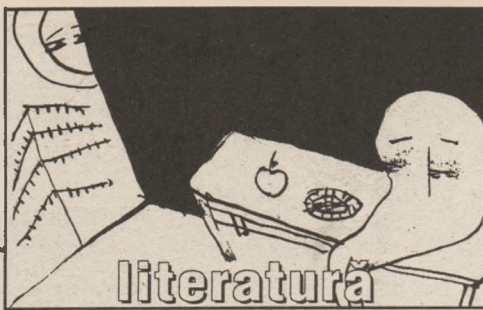
Pe la 1570, Pierre de Ronsard o avertiza pe o tânără și frumoasă femeie, care întârzia să „culeagă trandafirul” împreună cu el, că va veni o vreme când își va regreta încăpățănarea: „Cânt tu vei fi bătrână, veghind la lumânare” își va spune că, odinioară: „Ronsard mă laudase pe când eram în floare”. Constanța Buzea reia acest motiv, ca să scrie cu totul altceva! Tânăra femeie râvnită e ea însăși poeta care se întoarce în trecut recitind o carte (a EI), „cu ochi de somn”. *Retrasă din lume* („când dintre toamne da-m-or la o parte”), poeta nu va visa la iubirile trăite sau respinse. Obiectul reveriilor ei rămâne existența sa de scriitor, trăiesc în pace asonanța, rima”. A scrie versuri e important, ele nu se vor risipi ca înecații – sufletul va ști să recunoască stilul „nervilor rupți”.

Un cititor care devotat
creație Constanței Buzea

IN SELECTIA sa antologica *Roua plural*, aparuta la Editura Vinea, in 1999, Constanța Buzea (născută în 1941) a renunțat la punctuație și la majuscule; iar o sută douăzeci de poeme poartă, în loc de titlu, un număr de ordine. Asemenea înnoiri de prezentare a textului sunt demne de atenție în măsura în care personalitățile ce le adoptă le simt potrivite și fertile exprimării de sine. Autoarea scoate astfel în evidență o spon-tană austeritate a cântului său, dintotdeauna grav și elevat. În schimb, lipsa punctuației și a majusculilor limitează și mai tare posibilitățile lectorului de a pătrunde în unele multe pasaje ermetice.

Prefațatorul antologiei, Nicolae Manolescu, referindu-se la un important poem, remarcă misterul ce înglobează text și poartă: „cu capul plecat cu mâinile în poală aștept. O atitudine, în fond, enigmatică, nelucidabilă. Există un rest. Poema, atât de densă, de bogată, nu-și spune întreg secretul” (p. 13). Această impresie este suscitată de numeroase poezii, obscuritățile nefidincă încifrări voluntare; le-aș numi: „de-nespun-uri” pe care cititorul sensibil le va trăi, fără preocuparea de a le traduce în abajul de toate zilele.

Cele șaptezeci de pagini ale ciclului retrospectiv *Pastelul amoros* (1960-1990) sunt, pen-tru mine, o parțială decepție,



Roua plural, nu întârzie să-i recunoască suava grandoare, gravitatea, covârșitoarea personalitate. În ultima treime a cărții, *Pelerinaj*, versul liber devine o minune de consistență și de riguroasă libertate; o lume de trăiri și viziuni transparente din armonia formei; într-o zguduitoare și pudică artă poetică (poemul 65, pp. 152-153), Constanța Buzea mărturisește indirect „câtă jertfă cât haos/ și câtă iubire” înseamnă o asemenea, religioasă, convertire a cuvântului:

și tot mai crezi
că poezia se face din nimic
că nimeni din cer
nu asiată la naștere
că nici părinți nu sunt de față
cum drept
cum fără cruțare ți-am spus
plini de mister
de scamă
de număr
sunt sămburii ei
numai Dumnezeu știe cât chin
câtă jertfă cât haos
și câtă iubire cere cuvântul
la convertire
îngrozit că pornește
și nu mai ajunge.

Pe la începutul vastului ciclu *Pelerinaj* (în poeziile numerotate 12 și 16, de la paginile 131-133), Constanța Buzea pare fascinată de cuvântul cruzime. În prima, ne regăsim, parcă, la sfârșitul romanului *Procesul* unde protagonistul lui Franz Kafka e condus spre moarte de cei doi executori ai săi. Poeta se arată pe ea însăși înaintând astfel, între un „străin” care o ține de braț și un „înger bățan” de care se sprijină – diferența e de nuanță, de vreme ce drumul duce, oricum, spre „răscrucea” inevitabilă. Este, constată ea, o înaintare logică, sub veghea unei entități evocate doar de gerunziul unui verb:

zeul plutirii
al caderii și al târării
erodând suav nicidecum cu
cruzime
caldarâm și nervii
restul intrând în golul
vibrant
ca într-o încăpere în care
ni s-a lăsat aerul strict necesar
ultimei respirații.

Aici, cruzimea este cu hărărire negată, în pofida erodă-
pânzei până la ultima suflă-
poemul 16, un gest ce
pară o cicatrice trezeș-

ile cumplite sunt
însă

locul unor
ni închise

or
i

ne
ic

De ce oare mângâierea ori-
cât de ușoară ce vine din exte-
rior este resimțită ca un act de
pură cruzime? Când un poet își
mărturisește astfel reacția, ori-
care ar fi ea, trebuie crezut și
înțeles. Există mângâieri ce de-
clanșează o intolerabilă suferință
fiind că discreția lor (chiar bine
intenționată) – este aidoma unui
căluș interzicând exprimarea
finței „cu masca neantului/ pe
chip”.

În poemul 42 (pp. 142-143),
poeta visează la clipa extincției,
„numai o dată/ la urmă detof”,
când suflet și trup se recunosc
și-și vorbesc. Dialogul subliniază
diferența de natură, ca într-o
apoftegmă a sfinților părinți
din deșert:

milostiv sufletul îi spune
trupului
iată-ne împreună
ca două trupuri îndrăgostite
și ceea ce spune el este
adevăr adevărat

trupul se-ncântă și crede
rostind la rândul-i
iată-ne împreună
ca două suflete îndrăgostite
dar ceea ce spune el e trufie
și deșertăciune

celălalt plânge încet
înainte de a se înfrigura
și a se ridica la cer

De ce zice Constanța Buzea
că sufletul spune adevăr adevărat
când avansează aserțiunea că
nedemnul pământ corporal și el,
parte a divinului din noi, sunt
„ca două trupuri îndrăgostite”?
Spunând aceasta, sufletul aproape
că îl împinge pe celălalt în
păcatul trufiei și deșertăciunii,
câci simetria e, aici, automat
vinovată: „ca două suflete
îndrăgostite”... Strofa ultimă
aduce explicația: cu umilință,
Eul liric se face una cu pământul,
câci doar el a gândit dialogul.
Pot fi înțelese afecțiunea și
chiar fraza cerescului suflet –
din dragoste pentru oameni,
Iisus s-a făcut om și s-a jertfit
pentru a-i mântui! Dar vanitatea
trupului, în simetrica sa
exclamație, va fi pedepsită
fără întârziere odată cu
pierderea însufletirii:

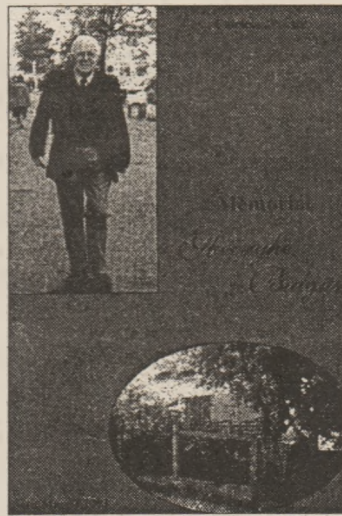
dar păream însufletit de
sufletul meu
și păream împreună fiind
trup viu prin trup viu trecând
înmiresmat și cald ca și
mine era
și uite ce duhoare sunt
și fără nici o apă în apropiere.

Asupra poemelor Constanței
Buzea, comentariul critic,
oricât de abundent, pare mereu
abia început.

Ilie Constantin

Caietele „Poesis”

către profesorii mei de la filologia clujeană. De aici încolo a urmat, așa zice, un dialog epistolar firesc. Profesorul Gheorghe Bulgăr, de o eleganță spirituală și de o mare distincție sufletească nu lăsa nici o scrisoare fără răspuns, așa cum se întâmplă azi. Chiar când era în străinătate, plecat ca lector la



În amintirea unui cărturar
Memorial Gheorghe Bulgăr
(1920-2002), Satu Mare,
2003

Universitatea franceză, răspundea cu întârziere, începând epistola cu scuzele de rigoare.

Mi-a trimis cu dedicații aproape toate cărțile sale, de la *Scriitorii români despre limbă și stil* și până la ediția critică Eminescu, dedicații încheiate, aproape invariabil, cu măgulitoare formulă „Cu prețuire colegială, Gheorghe Bulgăr”. La rândul meu, i-am trimis din cărțile mele despre Blaj, *Blajul – o istorie în texte alese și Scriitorii români și Blajul*. Despre ultima mi-a făcut cinstea să scrie în revista „Limba și literatura română” – revista trimestrială pentru elevi – o recenzie elogioasă, în care în final făcea obiecția îndreptățită că titlul cu substantivul articulat, *Scriitorii*, este nepotrivit, pentru că implică pe toți scriitorii români, or cartea mea cuprindea numai o mică parte dintre aceștia și atunci titlul mai adecvat ar fi fost *Scriitorii români și Blajul*.

Marea pasiune a lui Gheorghe Bulgăr a fost *Eminescu* – limba și stilul creației eminesciene. Mi-a mărturisit că această pasiune o datorează lui Tudor Vianu, sub îndrumarea căruia a avut șansa să lucreze la *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*. Cărțile sale despre Eminescu rămân de refe-

rință în bogata bibliografie eminesciană, pentru că marchează convingător și aproape exhaustiv *Momentul Eminescu în evoluția limbii române literare*. Este titlul celei mai importante cărți ale sale, la origine teză de doctorat în științe filologice. A lucrat mulți ani la o nouă ediție critică Eminescu, a treia după edițiile Perpessicius și Murărașu. Ca și maestrul său Tudor Vianu a adoptat diviziunea *antume* (vol. I) și *Postume* (vol. II), corijând mai multe lecțiuni greșite din edițiile anterioare și, fapt notabil, a refuzat să publice ediția înainte de 1989, pentru că i se condiționa să renunțe la *Doina*.

Pentru Blaj a avut un adevărat cult, ca oraș al Școlii Ardelene și al deșteptării noastre naționale. La împlinirea a 150 de ani de la moartea lui Petru Maior, în cadrul unui simpozion ținut la Blaj, a făcut primul propunerea înființării unui *Muzeu al Școlii Ardelene* la Blaj. Propunerea a fost reluată peste ani de către regretata Ioana Em Petrescu și de către subsemnatul, dar din păcate ea a rămas până azi nefinalizată. Urmărea, după 1990, cu mare speranță renașterea culturală a Blajului, prin „repunerea” în drepturi a Bisericii Române Unite cu Roma (Greco-Catolică). Mi-a mărturisit în scris, cu un fel de mândrie, că a fost profesorul de latină al elevului băimărean Lucian Mureșan care avea să devină din 1994 Întâistătătorul Bisericii Unite. Îi trimiteam „Unirea”, publicația Mitropoliei Greco-Catolice și trimitea colaborări „Cultura creștină” – la numeroșii jubiliare mai ales ale acestor reviste, cum au fost aniversarea a 240 de ani de la înființarea Școlilor Blajului, sau reînnoirea în Catedrala Blajului a osemintelor lui Inocențiu Micu Klein, vladica-întemeietorul Micii noastre Rome, și artele sale erau o adevărată prețuită podoabă a revistei. Mi-a fi vrut din toată inima să participe și la simpoziunile organizate cu aceste ocazii, dar anunța în scris ce titlu îi va comunica, dar din cauza sănătății, se vedea nevoit, în ultimele zile, să renunțe, trimițându-mi totuși comunicarea împuternicindu-mă să o citeșc.

Sunt câteva tardive și puțin elocvente rânduri de prețuire la dispariția unui mare cărturar și eminescolog.

Ion Buză



ancheta "României literare"

(urmare din pag. 25)

TUDOREL URIAN

Pentru mine scrisul este o meserie, nu un hobby. Nu am scris niciodată altfel decât la comandă, cu termene fixe de predare pe care le respect cu religiozitate. Scriu în virtutea unui contract scris sau subînțeles și nu așa mai scrie dacă, dintr-un motiv sau altul acest contract nu ar mai fi valabil și, din altă parte, nu ar apărea altul nou. Între 1995 și 2002, la revista „Cuvîntul” aveam o rubrică fixă de analiză politică și multă lume spunea că textele respective erau partea cea mai valoroasă a scrisului meu. Am plecat de la „Cuvîntul” și de atunci nu am mai scris nici măcar un articol de analiză politică. În schimb mi s-a oferit posibilitatea să public săptămînal cronică de carte în „România literară”. Dacă mîine mi s-ar lua cronică de carte și mi s-ar oferi de către o altă revistă, să zicem, o cronică sportivă (am mai scris) aș încerca să o fac cît mai bine și, cu siguranță, în scurt timp, mi-aș lua gîndul de la recenzii. Dacă nimeni nu mi-ar mai solicita articole, probabil m-aș lăsa de scris și mi-aș căuta o meserie mai sigură. Cu un copleșitor sentiment de eșec. De altminteri, mi se întîmplă uneori să visez că am ratat totul în București (de cîteva ori am fost foarte aproape să transform visul în realitate) și că am fost nevoit să mă întorc spășit la școala din județul Harghita în care mi-am făcut stagiul de profesor. Ca la douăzeci de ani (nu chiar) fără griji și fără bani.

ANDREI PLEȘU

Un prim răspuns ar fi că sînt cel puțin două lucruri care m-ar putea îndemna să nu mai scriu: unul ar fi o catastrofă fizică, de natură să mă împiedice nemijlocit să mai lucrez și al doilea – o răpire în al treilea cer, cum spune Sfîntul Pavel: „să mă trezesc dintr-odată aborhit de lumea pe care o caut, în așa măsură încît tot restul să devină secundar și impracticabil. Dar dacă mă gîndesc mai bine, nici unul din lucrurile acestea două nu m-ar putea împiedica pînă la urmă să scriu, pentru că a renunța la scris mi se pare catastrofa supremă cînd te-ai format și te-ai manifestat ca unul care are scrisul drept caracteristică primară și definitivă. Așa știu eu să fac cel mai bine și mi se pare că, dacă n-aș mai face-o, aș abdică de la funcțiunea care mi-a fost atribuită. Așa că cînd treci printr-o expe-

riență limită, fie ea negativă, fie pozitivă, ai motive să o povestești. Prin urmare, nu cred că aș putea renunța vreodată la scris.

ADRIANA BITTEL

Constatarea lucidă că nu mai am nimic nou de spus, plus neputința de a găsi un mod cu totul nou de a o face. Adică teama că mă repet sau repet ce au spus alții cu mai mult talent și originalitate stilistică. Resimțirea scrisului ca o obligație și nu ca o necesitate interioară ireproșabilă. Și, nu în ultimul rînd, refuzul de a îngroșa numărul scriitorilor „onorabili”, producători, ritmic, de volume citite doar de colegi și de amici, cu o bunăvoință ce ține de faptul că te cunosc și te simpatizează din motive extraliterare.

GABRIEL DIMISIANU

A înceta să mai scriu nu este o chestiune pe care să mi-o pun în termeni dramatici. Mai important pentru mine decât scrisul este cititul și adevărata dramă, în ce mă privește, ar fi să mi se ia posibilitatea de a citi. De altfel ce am scris a depins totdeauna de lecturi, acestea au fost mai înainte și mi-au activat impulsul de a scrie. Nu mă refer numai la îndelemticirea de critic literar, căreia de la un moment dat m-am dedicat, dar și la ceea ce scriam, debordant, înainte de aceasta, în anii adolescenței – poezii, nuvele, romane începute și neterminate –, totul dependent de lecturi, marcat de acestea.

Intrat de tînăr într-o redacție, mi-au dat cărți să le recenz, mai târziu alegîndu-mi-le singur în același scop, după criterii pe care experiența mi le-a limpezit. Am scris mulți ani critică de întîmpinare, astfel zicînd, împins mai mult de împrejurări decât de vocație în lotul acelor critici care se pronunțau primii despre cărțile nou apărute. Nici azi nu m-am smuls din agitația actualității, curios și acum de tot ce se întîmplă în jurul meu, de cei mai noi scriitori, de experiențe, de îndrăzneții. Dar rareori mai și comentez în scris producția actualității literare, pentru că am

ajuns la convingerea că un critic nu poate trece de un anume prag al receptivității. Nu mai poate intra în rezonanță sinceră cu evoluțiile de ultim moment și observăm cum devine din ce în ce mai prudent, mai reticent, repliat pe poziții care le apar tinerilor drept conservatoare. Cu toți criticii, cu cei mai mari, s-a întîmplat acest lucru, chiar și cu aceia care odinioară s-au numărat printre spiritele cele mai receptive la noutatea artistică și au militat în campanii polemice pentru ea. Să ne gîndim la Cioculescu, la Streinu, cei care duseseră între războaie bătălia pentru Arghezi, cei care distingeau „semne noi de lirism” în cele mai îndrăznețe, mai riscate manifestări ale tinerilor din epocă. În anii târzii deveniseră circumspecți cu experiențele, cu înnoirile de viață și de limbaj, nu-i prizau pe onirici sau pe Nichita Stănescu, ceea ce mi se pare firesc. Nefiresc ar fi fost să se comporte altfel.

Văzînd astfel lucrurile, nu mai practic, la rîndul meu, critica de întîmpinare, și scriu, și din acest motiv, mai puțin. Vreau nu vreau, privirile mele se îndreaptă spre trecut. Abordarea memorialistică mi s-a impus aproape de la sine. Am și publicat de curînd, la Editura Eminescu, o carte căreia, în lipsa unui titlu mai inspirat, i-am spus *Amintiri și portrete literare*.

Scriu deci mai puțin decât altădată și voi scrie, lucru singur, și mai puțin, iar cîndva mă voi opri. Nu fac însă din aceasta o dramă. Înaintarea în vîrstă, pentru cine are parte de ea, aduce rele cu mult mai mari decât diminuarea sau chiar încetarea scrisului.

EUGEN URICARU

Nu poți părăsi scrisul niciodată. Se întîmplată totuși să te părăsească el.

ILIE CONSTANTIN

Renunșasem de-a binelea la literatură, în ianuarie 1974, cînd am cerut azil politic în Franța... Ocupat cu grijile noii mele existențe, anestezia libertății atenua diferitele culpabilități, care aveau să mă apese vreme îndelungată. Foarte dură

a fost perioada 1976-1979, marcată de o totală tăcere poetică.

Trecerea la limba franceză se impunea: neașteptat de înlesnită în poezie (naturală, pare-se), deloc descurajantă în eseu, dar teribil de anevoioasă în proză. Extirpat din literatura română de un regim totalitar a cărui longevitate se anunța dezașerantă, îmi priveam propriile cărți aduse cu mine ca pe o dovadă că existasem, totuși, ca scriitor; la cenaclul literar românesc din Neuilly, îi vedeam, uneori, pe unii „martori” ai aceluia trecut din depărtarea geografică.

N-am să-mi repovestesc, aici, viața; nu e la subiect nici narațiunea lentei mele reveniri la literatură, după 1983-1984. Mă voi arunca, cine știe, în redactarea a unu-două tomuri de „memorii” – elan rezonabil la șazeci și cinci de ani... Revenind la fondul întrebării, cred că destule motive m-ar putea împinge să nu mai scriu literatură, începînd cu gestiunea din cer a zilelor ce mi-au fost dăruite pe pămînt. Presupun că toți cei ce răspund la anchetă, vîrstnici sau în plină maturitate, vor fi început cu această, justificată, *restrictio mentis*.

Este însă evident că ancheta „României literare” vizează alte rațiuni care ne-ar putea determina (pe unul, pe mai mulți, pe toți) să abandonăm creația literară: pierderea libertății de a gîndi, forme de dictatură inedite sau mai vechi, întoarceri pe dos ale planetei prin înfruntări militare, întărîtarea sfârșitului de imperiu euroatlantic prin copleșirea lui de către revărsări etnice, pe lângă care năvălirile „barbare” ar părea niște însuflețite venituri în ajutorul unei vaste Rome pe cale de a se prăbuși demografic (așa s-au și dovedit, acum 16-17 secole, unele din ele, care au apărut Imperiul latin, un veac sau două mai mult!)...

„*Tout est possible, meme le meilleur*” prezic, pe un fond de îngrijorare discret apocaliptic, diverși gînditori ai Occidentului, plecînd de la formula oficială de unire a noilor căsătorii în fața sfîntului primar: „*pour le meilleur et pour le pire*”. I se atribuie lui Dean Rusk, secretar de stat american în timpul

crizei rachetelor sovietice din Cuba, un răspuns de neuitat privind eventuala găsire a unei soluții (URSS și SUA nu ar fi putut arunca în aer planeta Terra decât de treizeci și șase de ori, fiecare din ele!): „Eu sunt de un optimism disperat!”

La începutul primului război mondial, un cetățean francez a trimis, pe loc, guvernului său o telegramă laconică: „Nu am fost îndeajuns consultat, nu contați pe mine!”... În ce mă privește, sunt mai puțin pesimist decât s-ar crede; sau da, sunt de un sumbru pesimism, dar pe termen lung. Nu că nu mi-ar păsa de ce va veni după noi, Doamne ferește, fiind că am un grup de copii și nepoți, lista celor din urmă avînd a se îmbogăți!

Voi continua să scriu, în condiții normale, cît mă vor ține puterile.

Contez pe interesul viu pe care-l resimt pentru istoria și critica literară, domeniu în care m-am arătat relativ activ și în „România literară” – revistă la carei colaborator fidel mă consider, socotind și inițiala „Gazeta literară”, încă de la cei 18 ani ai mei, în 1957 – și formez unele proiecte.

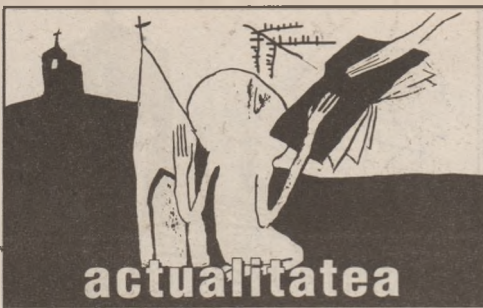
În proză, de nu mă va podidi o poveste quasiment epică, cum a fost cazul cărții *La Chute vers le zenith* – Căderea spre zenit – de acum douăzeci de ani, mi-ar place să continui cu texte confesive, inhibat de majestuosul gen al memoriilor; dar, mai știu...

Ca traducător, de-aș putea găsi un editor solidar (și capabil, economic, să-și susțină adeziunea la proiectul meu), aș relua antologia de poezi române în limba franceză, plecînd de la cele două tomuri publicate de mine la Fundația Culturală în anii 1995-1996.

Ca poet, situația mea este aproape dramatică, deși eu o trăiesc fără patetism: toată producția mea lirică, de prin 1997 încoace, nu depășește zece poeme! Revenirea la limba română (după un an și mai bine de la întoarcerea mea definitivă în țară) nu e deloc încurajantă. Dar și în franceză am scris puțin, cu excepția fabulosului an 1985, care mi-a dăruit peste treizeci de poeme.

Nu contez pe voința mea pentru a fi iar poet, nu știu decât să aștept. ■

Ordinea răspunsurilor este aleatorie, așa cum au ieșit din palărie.



Decembrie



RADIȚIONALIST

„cu savoare absurdă” sau extremist (anarhist) care tinde spre „ordine abstractă, cu armonie de legi și linii echilibrate”, Ilarie Voronca are în ADN-ul său creator atît genele unui avangardism istoric: „Timpul își poartă în el însuși principiile, asemeni cangurului, la sîn, copilul”, cît și pe acelea ale unui „clasicism” epigonic firesc. Debutează în 1923, sub tutela bacoviană, cu *Restriști*, pentru a ancora – fie și prin versuri publicate postum – în laguna cu liniștitoare formă fixă a sonetului. Născut la Brăila în 1903, în ultima zi a anului, moare la Paris în primăvara lui 1946, sinucigaș cu contrarietăți launtrice din stîrpea lui D. Anghel și Urmuz. Centenarul acestui „poet de antologie” este, *ipso facto*, un motiv de regîndire a bibliotecilor nu doar ca „anticamere ale veșniciei”, cum le numește Voronca însuși, ci și ca alfabetare ale prodigiului

lingvistic. Deși lipsit de rafinamentul frivolităților livrești de care beneficiază întreaga sa „familie de spirite”, de la D. Anghel prin Macedonski și Barbu pînă la Dimov și Cărtărescu, acest veritabil „Narcis proteic” are propria *Sprachkraft*, obținută printr-o fenomenală detentă metaforică. Minte strălucitoare, înrudit ca rasă, destin literar și obnubilăție la publicul larg cu B. Fundoianu, elegiacul din *Restriști* schimbă brusc statutul de stagiar la Cenaclul din strada Cămpineanu cu acela de „revoluționar” în slujba avangardei literare românești. Subjugat de *Manifestul activist către tinerime* lansat de Ion Vinea în 1924, Voronca își pune în funcțiune o nebanuită feroare polemică, înlăturînd atît „hazardul pur” al

curentului Dada cît și dicteul automatic „feminin” al supra-realiștilor. Pune în loc utopii cu o bună și personală articulare teoretică, precum „sintetismul” (trîmbița de alarmă pentru SECOLUL – SINTEZĂ) și „pic-topoezia”, o adaptare la literatură a limbajului plasticii moderniste. Scoate revistele *75 H.P.* și *Integral* în care se leapădă de „întreg bagajul de melancolie”, spre a face intrare – nu fără ostentație – „semnalizărilor” stricte și rapide ale „aparaturilor Morse”. Așază la baza actului de creație luciditatea și, prin inventivitatea formulărilor, devine singurul teoretician avangardist reținut de filtrul memoriei literare. Ca poet, „seismograf” și „diafragmă” sub zodie citadină, Voronca schimbă lentila și, în *Invitație la bal* (poezii scrise între 1924 și 1925), tîrgului provincial înecat în ploii bacoviene îi ia locul orașul cosmopolit, cu cinematograful și bordelul, peste care „viscolul a întins sîrme ghimpate”. Adevărata limpezire a modului său particular de „a compune” începe cu poemul *Colomba* și tinde spre desăvîșiri lirice în *Ulise*. Persecutiv, critic „rococo” cade în admirația poetului „baroc” și descifrează în *Brățara nopților* ceva din armoniile nocturne ale romanticului

Novalis, iar unele ecouri din Young îl determină să-l înscrie pe Voronca unui mai lung șir de „glorioși amanți ai nopților”. Între timp, se mai corectează și astigmatismul lui G. Călinescu provocat de idiosincrasia răzvrătului la orice demers critic și îi recunoaște, fără rezerve, „o voluptuoasă receptivitate senzorială”. E. Lovinescu își revine treptat din șocul nedumeririi dîntii: „acest contemplativ visător vrea să fie revoluționar” și îi dăruiește o sintagmă de glorie în viață și în eternitate: „miliardarul de imagini”. Pînă și reticentul Ș. Cioculescu detectează în *Incantații* și în *Zodiac* refacerea, cu bună credință, a educației poetice tradiționale și salută orientarea tot mai decisă a insurgentului spre

„poezia vertebrată”. Dacă 1931 este un an de răscruce în lămurirea destinului său poetic (aceleași *Incantații* cu fibră imnică sună a palinodie foștilor comilitoni de la revista *unu*, care îl repudiază), 1933 este anul de răscruce a biografiei înseși. *Patmos și alte șase poeme* este ultimul volum publicat în limba română. Ilarie Voronca pleacă definitiv în Franța și, pe urmele lui Tzara sau Fundoianu, atinge performanțe culturale notabile și în țara de adopție. Triumful acestui „suflet timid, nostalgic, sentimental, răvășit, descompus” printr-o poezie cu exaltări vitaliste își poate găsi oglindirea într-o poveste a perlei pe care Edgar Papu o spune, cu sensibilitate, în *Barocul ca tip de existență*. Scoica rînită zămislește splendoare prin reflexul tuturor ființelor vii de a se apăra, iar acesta este exemplul tipic „al crizei vitale care se suprapensează prin defensivă strălucirii”.

Gabriela Ursachi



calendar

17.12.1870 - s-a născut I.A. Bassarabescu (m. 1952)
17.12.1939 - s-a născut Andrei Ionescu
17.12.1941 - s-a născut Liviu Petrescu (m. 1999)
18.12.1854 - s-a născut Ioan Nadejde (m. 1928)
18.12.1903 - s-a născut Ilarie Voronca (m. 1946)
18.12.1928 - s-a născut Victor Bărlădeanu
18.12.1929 - s-a născut Dionisie Șincan
18.12.1977 - a murit Teodor Scarlat (n. 1907)
18.12.1985 - a murit Liviu Rusu (n. 1901)
19.12.1920 - s-a născut Neculai Chirica
20.12.1861 - s-a născut Constantin Mille (m. 1927)
20.12.1921 - s-a născut Israil Bercovici (m. 1988)
20.12.1929 - s-a născut Al. Caprariu (m. 1988)
20.12.1935 - s-a născut Daniel Drăgan
20.12.1943 - s-a născut Magda Ursache
20.12.1944 - a murit Nicolae Costenco (n. 1883)
20.12.1966 - a murit Mihail

Sorbul (n. 1885)
21.12.1865 - s-a născut G. Bogdan Duică (m. 1934)
21.12.1904 - s-a născut Constantin Apostol
21.12.1913 - s-a născut Nicolae Costenco (m. 1993)
21.12.1915 - s-a născut Ada Orleanu (m. 1990)
21.12.1933 - s-a născut Dan Zamfirescu
21.12.1966 - a murit Valeriu Ciobanu (n. 1917)
21.12.1998 - a murit Dan Laurențiu (n. 1937)
22.12.1898 - s-a născut Virgiliu Monda (m. 1991)
22.12.1918 - s-a născut Valentin Raus (m. 1994)
22.12.1944 - s-a născut Dan Mutașcu
22.12.1956 - a murit Nicolae Labiș (n. 1935)
22.12.1985 - a murit Constantin Ioncică (n. 1938)
23.12.1924 - s-a născut Ion Trandafir
23.12.1930 - a murit Constantin Z. Buzdugan (n. 1870)

24.12.1872 - a murit Radu Ionescu (n. 1834)
24.12.1889 - s-a născut Nichifor Crainic (m. 1972)
24.12.1922 - s-a născut Victor Torynopol (m. 1985)
24.12.1933 - s-a născut Ion Ţugui
24.12.1934 - s-a născut Ștefan Melnic
24.12.1941 - s-a născut Gheorghe Vodă
24.12.1979 - a murit Ion Bălan (n. 1909)
25.12.1901 - s-a născut Ion Stoia Udrea (m. 1977)
25.12.1919 - s-a născut Horia Deleanu (m. 1998)
25.12.1927 - s-a născut Mihai Stoian
25.12.1941 - s-a născut Ioan Alexandru (m. 2000)
25.12.1963 - a murit, Tristan Tzara (n. 1896)
26.12.1912 - s-a născut Neagu Rădulescu (m. 1972)
26.12.1920 - s-a născut Felix Milorad
26.12.1943 - a murit Gh. Proca (n. 1867)
26.12.1962 - a murit Radu

Stanca (n. 1920)
27.12.1887 - s-a născut Lazăr Iliescu (m. 1977)
27.12.1897 - s-a născut Tudor Vianu (m. 1964)
27.12.1906 - s-a născut Emil Giurgiuca (m. 1992)
27.12.1911 - s-a născut Ion Schintee
27.12.1926 - s-a născut Nicolai Savostin
27.12.1962 - a murit Erwin Wittstock (n. 1899)
27.12.1993 - a murit Manole Auneanu (n. 1935)
28.12.1917 - s-a născut Ștefan Stătescu
28.12.1920 - s-a născut Nagy Olga
28.12.1941 - s-a născut Ioana Em. Petrescu (m. 1990)
29.12.1873 - s-a născut Ovid Densușianu (m. 1938)
29.12.1876 - s-a născut Lia Hârșu (m. 1964)
29.12.1894 - s-a născut Emilian I. Constantinescu (m. 1977)
29.12.1907 - s-a născut Petre Iosif (m. 1978)
29.12.1909 - s-a născut Puia Florica Rebreanu (m. 1995)

29.12.1912 - s-a născut Radu Popescu (m. 1985)
29.12.1928 - a murit Ioan Nadejde (n. 1854)
29.12.1929 - s-a născut Nicolae Țic (m. 1992)
29.12.1978 - a murit Franyó Zoltán (n. 1887)
30.12.1826 - s-a născut Iancu Alecsandri (m. 1884)
30.12.1892 - s-a născut George Magheru (m. 1952)
30.12.1894 - s-a născut Al. Marcu (m. 1955)
30.12.1894 - a murit Ion Păun-Pincio (n. 1868)
30.12.1924 - s-a născut Traian Bălăceanu (m. 1993)
30.12.1975 - a murit Zoe Verbiceanu (n. 1893)
30.12.1986 - a murit Ion Bănuță (n. 1914)
31.12.1842 - s-a născut Iacov Negruzzi (m. 1932)
31.12.1889 - a murit Ioan Creangă (n. 1839)
31.12.1919 - s-a născut Jean Grosu
31.12.1953 - a murit Margărit Miller-Verghy (n. 1865)
31.12.1956 - a murit Euge Herovanu (n. 1874)
31.12.1980 - a murit An Mășlea-Chirilă (n. 1938)



Constantin Toiu

Ziua purificării

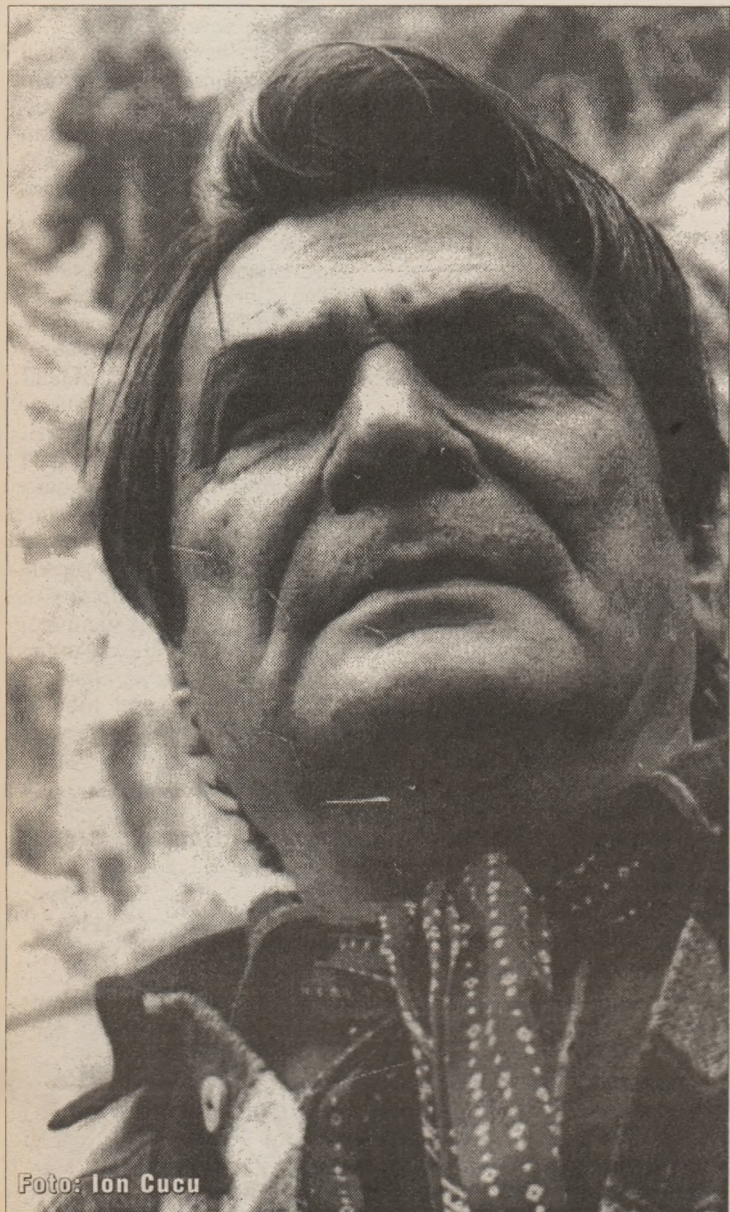


Foto: Ion Cucu

Omagiu lui N. Filimon, întâiul romancier român.

PREFĂCĂTORII bărbatești, zise Eleonora, atingând cu o mână fină de piele albă *Djaburov*, ce mirosea a Paciuli, obrazul proaspăt ras al lui Jurubiță. El lăsa capul în jos, ca vinovat, murmurând ceva în șoaptă. Mereu pe fază ca întotdeauna, Rânzei tâlmăcise pe loc pentru viitorime: „Dezmierdări simțuale”... Era modul lui de a participa la fapte și întâmplări ieșite din obișnuință, părând a avea un scop. Nevoia de a trăi măreț prin ce trăiesc alții, răsfățați de soartă; comentarii populare cu aere libertine, independente. Nărav, rămas de pe vremea când urmasa școala de literatură, să citeze într-una din clasicii limbii române luată ca model. Care foloseau o limbă veche, ne mai vorbită de nimeni, unde, în loc de afacere, gheșeft, de exemplu, Rânzei zicea turcește *iuşchiuzarlâc... e iuşchiuzarlâcul meu și altele...* Cu totul altceva decât limba de azi din țară, de la t.v... Cu siguranță, înguștii de mâine vor scrie un tratat pe chestia asta, dacă nu

vreun roman, erou fiind însuși graiul cu aventurile sale...

Nu trebuie să uităm că lucrul se petrecea cu ani și ani înainte de 1989, când eternitatea promisă, viitorul de aur, omul cel nou, păreau să se instaleze ca la ele acasă în țara mândră din jurul Carpaților. O țară care, culmea, sau pe dos, se lupta să intre în trecut...

Astfel se explica pasiunea lui Rânzei pentru stilul bătrânicios, desuet. Ca... *eroina îl sărută pe erou cu un transport de amor prefăcut...* Sau: *luai în seamă târâtoarea umilință a lui Jurubiță...* Sau: *cutare roști cu întunecoasa lui intențiune...* Epoca în care cântăreții ei se căzneau, de asemeni, să intre în trecutul mult venerat, plantând pe unde apucau cruci zdravene, troici de mesteacăn alb, lemnul iubit.

Absolventul acelei școli memorabile avea în grijă marile biografii. Cum fusese viața vestitei actrițe de teatru Eleonora Cărăuțeanu, interpreta de neuitat a Fedrei de-a lungul atâtor și atâtor generații. Debutând prin 1930 la București sub îndrumarea maestrului Atanasie Pușculiță, ea devenise o actriță cu faimă, în apogeul carierei sale când, în 1965, în timpul unei destinderi politice, rămăsese în

Italia, la Roma, făcând acolo, dincolo de maturitate, pe la cinci zeci și cinci de ani, cariera ei teatrală triumfală...

Născut prin 1910 pe malul drept al Oltului pe moșia părinților ei, *Chinuilele*, familia Cărăuțenilor, înrudită cu a domnitorului Șuțu, o moșie întinsă din satul cu același nume de inși amărâți, chinuiți, olteni ageri, dar săraci, cu alte cătune prin preajmă ca Rupta... Sminteni... Făcăleț... când orice femeie trecută de jumătate de secol se ofilește, ascunzându-și capul încărunțit sub văluri, broboade, Eleonora arăta cu două decenii și ceva mai puțin, înfruntând semeață timpul, stărnind pasiuni, printre italienii mai ales... Publicul de acolo o ovaționa minute în șir... *Cara, Carissima...* în rolul Fedrei de obicei, spectacolul ținând trei ierni la rând, și după încă trei-patru ani, alte două, ierni blânde, romane. Arătând pe vremea aceea sub treizeci de ani, italienii entuziasmați, până și criticii, erau convinși că vârsta ei înaintată despre care se tot discuta, nu era decât o provocare, o cochetărie, o exagerare făcută cu tot dinadinsul, pentru ca, prin contrast, să se opună cu și mai mare efect catastrofaletelor lucrări ale Mamei-naturii... Se mai zvonea, printre altele, că provocarea asta a ei mergea, se potrivea cu însăși pasiunea incestuoasă a eroinei lui Euripide și Racine, pentru fiul ei vitreg, Hipolit, că nu întâmplător rolul acesta i se potrivea atât de bine, venidu-i *ca o mânășă...*

După ce se întorsese în România, cunoscându-l pe Costel Jurubiță, asistent sanitar la sanatoriul unde fusese internată un timp spre a-și trata maladia, atrasă de grija ce i-o purta acela, de bărbăția lui (de haiduc *pliroforisit*, cum zicea Rânzei adâncit cum era în studiul clasicilor), adică *informat*, - în ciuda diferenței mari de vârstă - (ea trecută de mult de 80, el abia împlinind 40) un soi de idilă se născuse între ei;... ca și cum Moartea însăși, colindând pe pământ cu treburile ei, ar fi rămas într-o zi gravidă, acest prunc, viitorul născut al Neîndurătoarei Femei ori Dame cu Coasa, ar fi fost însuși Sanitarul, fiul ei vitreg, cum fusese al Fedrei, nefericitul Hipolit. Oricum, Rânzei, care le știa pe toate, pretindea că, într-o bună zi, o auzise *personal* pe Cărăuțeană... șoptindu-i înfocată lui Jurubiță: *tigrul meu adorat!...*

Era în zilele... cam la doi ani după reîntoarcere... când marea actriță contractase maladia ei

mai puțin obișnuită, cu acel prielaj cunoscându-l pe tânărul, pe junele... pe ce spun eu june... pe micuțul ei prieten, Costel Jurubiță, bărbatul înalt, uscat, frumos, mirosind tot timpul a lavandă și medicamente scumpe, costisitoare, ale căror flacoane le controla și le doza la sanatoriul de lux; tânărul cu plete negre, lungi, cu ochii săi verzi, parșivi, după cum spunea Rânzei, aruncând scânteii în clipele lui de enervare, greu stăpânită și care motivau pe deplin ce pretindea Rânzei că exclamase Eleonora atunci, exclamația pasională la care se referise a tot știutorul Rânzei, un individ care făcea să-l cunoști, dar cu grijă, ținând cont de slăbiciunea lui de a pâlăvrăgi, de a flecari, băgându-se în toate, un tip al indiscreției totale... Iată, de exemplu, tot Rânzei, aflând și comentând orice, mai pretindea că știe, cunoaște cauza, explicația acelei maladii rare a marei tragediene, care între timp sârșise de 90, înaintând netulburată, parcă, spre 100... Că ar fi vorba adică de... dădea și pe grecește diagnosticul... de o ... sau un ... *Megadolico-colon...* de mațul gros! făcea cu scârba scribul omniscient, organ în stare să atingă dimensiuni colosale mai ales în diametrul său, devenind cu vremea un rezervor uriaș de materii fecale... Și că *evacuarea* era încetinită din cauza unui defect al sistemului nervos vegetativ, ceea ce ducea la o scădere a tonusului, reflexului peretelui intestinal... Aici avea loc

fenomenul - zicea Rânzei - *aglomerația* de deșeuri organice, neputința de a le elimina, *total și definitiv...* Dacă nu ar fi intervenit el, asistentul, sau cum îi spusese ea o dată, în glumă, la sanatoriu, în primele zile,... Hipolit, dragă Hipolit... îngânând în franceză... *Le voici; vers mon coeur tout mon sang se retire, j'oublie, en le voyant, ce que je viens lui dire...* Pe când Jurubiță îi palpa pântecul cu mâinile lui fine, experte, de pianist, silind pântecul moale, leneș, incapabil să-și facă datoria cât de cât...

RÂNZEI mai nota faptul că acolo, la sanatoriul, fusese a doua oară când tragediana, întoarsă în România, pomenise de Fedra... *pe care ar fi putut s-o recite pe din afară și-n vis...* Și că prima dată fusese la Otopeni, când se dăduse jos din avion, *după o viață-ntreagă*, trăită în Italia; și că, aici, atingând pământul țării, după atâta timp (în care, zicea tot Rânzei, ea și încetase, de fapt, de a fi o femeie-femeie!) căzuse în genunchi și, strângând mâinile sub barbă a rugă, recitate cu voce gravă, adâncă, din pântec - (pântecul care acum nu mai voia s-o asculte!):

Ah, iată... Hipolit!...

În ochi-i ne-mblânziți,

pieirea-mi văd scrisă

Să faci ce vrei cu mine, mălas ție, promisă...

Un vânt s-a înălțat în

HUMANITAS

Cartea care dăinuie

În colecția Caietul de amintiri

130 000 lei

MEG CABOT
Însemnările prințesei

110 000 lei

TERESA BUONGIORNO
OLYMPUS
Jurnalul unei zeițe adolescente

MEG CABOT
Însemnările prințesei

TERESA BUONGIORNO
Olympos
Jurnalul unei zeițe adolescente



ȘTIRE difuzată în seara de 15 noiembrie mi-a accelerat bătăile inimii:

pe bancnota de un milion de lei, a cărei lansare bate la ușă, va figura chipul lui Caragiale! Drumul parcurs pînă aici a fost lung și sinuos. Spre a-i reconstitui principalele etape ne stă la îndemînă o excelentă lucrare de referință, *Catalog numismatic. 1853-1997. Bancnote*, întocmită de Mircea Gh. Manole și Aurică Smaranda (Editura „Zimbrul Carpatin”, București, 1997). S-o răsfoim împreună.

Preistoria bancnotelor românești înregistrează mai întîi un bilet de „împrumutare” în valoare de 10 ducăți, emis în 1853 de Comitetul Național Român și purtînd semnăturile lui D. Brătianu, Ștefan Golescu, C. A. Rosetti. Ca elemente figurative reținem acvila cruciată, lupa capitolină și un personaj feminin într-un chipînd România. Banca Moldovei scoate în 1856 un bilet de bancă de 100 de lei, iar ulterior o bancnotă de 5 ducăți, aceasta din urmă cu o bogată figurație alegorică: zeul Danubius flancat de reprezentări ale agriculturii, păstoritului, apiculturii și pescuitului. În 1877, Ministerul de Finanțe al României emite o serie de bilete ipotecare. Ilustrația celor de 5 și 10 lei recurge la alegoriile ale maternității, iar unul din filigrane redă profilul împăratului Traian. Pe biletul de 20 de lei vedem podul de la Drobeta, iar în stînga două personaje, o femeie dacă și un soldat roman, dîndu-și mîna sub privirile lui Traian. Pe revers, în dreapta, două țărânci cu sapele pe umăr – motiv destinat unei lungi cariere în figurația viitoarelor semne monetare. Pe biletul de 100 de lei, o alegorie înfățișînd România apare însoțită de reprezentări ale abundenței, comerțului, culturii și artei.

STORIA bancnotelor românești *stricto sensu* începe în 1881, la un an după înființarea Băncii Naționale a României. Latura figurativă a acestei istorii este extrem de interesantă afit sub raport estetic, cît și

(Mil)Ion Luca Caragiale



al relației sale cu împrejurările social-politice. Observăm predominarea, într-o primă etapă, a alegoriilor clasicizante, care cedează treptat în fața alegoriilor și peisajelor autohtone, iar apoi reprezentărilor de figuri ale istoriei moderne și contemporane. Cele trei reprezentări nu se separă prin granițe ferme, ci interferează pe lungi perioade, persistența anumitor motive fiind lesne sesizabilă. Alegoriile ale industriei și comerțului, agriculturii și pescuitului, efigiile ale lui Traian, Ceres, Minerva, acvila cruciată în zbor – iată materia curentă a inspirației gravurilor de bancnote din ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea și din primul deceniu al veacului următor. În 1909, surpriză: pe reversul bancnotei de 20 de lei, acvila cruciată survolează un rîu cu plute; este prima imagine a peisajului autohton. În 1910, pe bancnota de 100 de lei apare o țărâncă în costum național, ținînd în mîna dreaptă o seceră. Pe biletul de 5 lei emis în 1914, aversul înfățișează o țărâncă torcînd, iar reversul o țărâncă culegînd mere însoțită de un copil. De aici încolo, reprezen-

tările de personaje feminine rurale devin cvasiobligatorii: țărânci torcînd, țărânci alăptînd, țărânci cu sape pe umăr etc. Sursa onora din aceste imagini, relevantă mult mai tîrziu (pe bancnota de 100 de lei emisă în 1936), dar ușor de recunoscut pentru avizați, sînt picturile lui Nicolae Grigorescu.

NTIILE reprezentări ale unui chip cu „stare civilă” apar în condiții speciale: pe bancnota emisă la Iași în 1917 figurează efigia regelui Ferdinand. Este primul suveran care se bucură de acest privilegiu, dacă facem abstracție de Traian și Decebal, prezenți laolaltă din 1915, mai întîi în medalioane distincte. Abia peste un deceniu și jumătate, în 1931, firul se reia prin Carol al II-lea, înfățișat pe bancnota de 5000 de lei și reluat ulterior pe alte cîteva semne monetare. Reversul unor bancnote din deceniul 4 lărgește aria inspirației autohtone: pe menționatul bilet de 5000 – intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia (după un tablou de Stoica Dumitrescu); pe cel de 500 lei din 1934 – Castelul Peleş cu peisajul

înconjurător. Revenind la Carol al II-lea: o ultimă emisiune a bancnotei de 5000 suferă o alterare *ad hoc*, suprapunînd efigiei monarhului inscripția „6 septembrie 1940” (data abdicării sale), iar pe medalionul cu filigran din stînga – cifra regelui Mihai I. *Fortuna labilis...*

După al II-lea război mondial, chipul regelui Mihai apare, în 1945, pe aversul bancnotelor de 20 și 100 de lei. Inflația ridică, în anii următori, valoarea nominală a bancnotelor la cote nemaîntîlnite: 100 000, 1 000 000, 5 000 000. Repertoriul figurativ reia îndeobște imagini mai vechi, evitînd cu tîlc chipul suveranului. Că abolirea monarhiei era iminentă va deveni absolut clar la 15 august 1947, cînd are loc stabilizarea monetară. Pe bancnota de 100 de lei emisă atunci figurează un muncitor, un țaran și un intelectual. Pe cea de 500, un profil de țărâncă. Pe cea de 1 000, chipul lui Tudor Vladimirescu: primul personaj al istoriei moderne înfățișat pe o bancnotă românească. Îi vor urma, în 1949, Horia, Cloșca și Crișan, reprezentați pe aversul bancnotei de 500, iar în 1950 Nicolae Bălcescu pe bancnota de 1 000. Reforma monetară de la 26 ianuarie 1952 aducea, pe biletul de 5 lei, un cap de țărâncă; pe cel de 10 lei – chipul unui sudor; pe cel de 25 – figura lui Tudor Vladimirescu; pe cel de 1 000 – a lui N. Bălcescu. Reversul acestor bancnote e o galerie de tablouri „realist socialiste”: hidrocentrala de la Bicaz în construcție (5 lei), lucrări la Canalul Dunărea-Marea Neagră (10 lei), mașini agricole la seceriș (25 de lei), Casa Școlii (100 de lei). În 1966, o nouă emisiune intercalează, în șirul personajelor istorice, efigia lui Alexandru Ioan Cuza pe

bancnota de 50 de lei (revers: Palatul Culturii din Iași). Este singurul domnitor reprezentat pe un semn monetar în anii regimului comunist. Și tot în 1966, pe reversul bancnotei de 100, Casa Școlii cedează locul Ateneului Român: linia partidului se schimbă...

După revoluția din decembrie '89, istoria bancnotelor intră într-o nouă fază: a depolitizării cvasitotale. În 1991 se lansează bancnota de 500 de lei, cu chipul lui C. Brâncuși, și cea de 1 000, cu Mihai Eminescu. În 1992, este rîndul lui Grigore Antipa (200 de lei) și al lui Avram Iancu (5 000 de lei). Urmează, în 1994, N. Iorga (10 000 de lei); în 1996, G. Enescu (50 000 de lei); în 1998 – de aici părăsim *Catalogul numismatic*, apelînd la memoria proprie – Lucian Blaga (5 000 de lei) și N. Grigorescu (100 000 de lei); în 2000, Aurel Vlaicu (500 000 de lei). De remarcat că singurul personaj politic (Avram Iancu) a fost substituit prin poetul *Marii treceri*. Comentariile – cu altă ocazie. O temă ieșită din comun abordează, în 1999, bancnota de 2 000 de lei: eclipsa totală de soare de la 1 august al aceluiași an.

MITEREA, în decembrie 2003, a bancnotei de 1 000 000 de lei înfruntă două praguri psihologice: unul legat de valoarea ei nominală, celălalt – de prezența lui Caragiale pe cel mai puternic semn monetar. Asupra modului cum vor fi trecute ne vom lămuri în timp. Deocamdată, un scurt reportaj de anticipație. La 30 ianuarie 2004, către orele amiezii, cînd reprezentanții autorităților și ai societății civile, în solemnele acorduri ale fanfarei, vor depune coroane aniversare la picioarele statuii lui Caragiale, un elicopter va survola Piața Teatrului, răspîndînd asupra asistenței o ploaie de fluturi albaștri: sute de portrete ale lui nenea Iancu, imprimate pe dreptunghiuri de hîrtie lucioasă, cu semnătura în facsimil a guvernatorului Băncii Naționale. Nepuțin ști dacă sînt adevărate sau false, cetățenii le vor strînge cu hîrnicie, pe alocuri cu prețul unor mici busculade, stîmse prompt de agenții de ordine. În zorii învolburăți ai anului electoral, darnic în promisiuni și avar în certitudini, episodul va dobîndi o aură simbolică, iar priza la public a autorului *Scrisorii pierdute* – o nouă și strălucitoare atestare.

Sub cerul vast al pălăriei sale Pășim cu toții, sinceri și onești.

Mărire ție, I. L. Caragiale!
Cu noi ai fost, cu noi vei fi și ești.

Ștefan Cazimir





literatură

Poezii și desene de Gabriela Melinescu



1. Gutui de Lumină

S-a mutat la stânga crezând că nu-l mai văd deloc în sala de concert a inimii. Apoi s-a deplasat la dreapta sperând să mă vadă mult mai bine – cu soarele în loc de ochi, fără să știe că știu că nu e de glumit cu lumina – răsând de a se lăsa văzut cu soarele între noi, arsurile vederii – fericit de a studia iubirea mea care nu vrea să-l cunoască mai bine, având senzația că a trăit secole întregi cu sine, în acel timp când un secol era un ceas și un ceas un ticăit între ficat și splină, zei schimbați în animale, organe urlând sub luna niciodată străbătută de picioare.



2. E timpul

E timpul să caut un nou cuvânt în dicționare, să-l întind ca untul pe pâine, să ți-l dăruiesc ție, să nu remarci slăbiciunea mea pentru frumusețea din tine. Precum ceața peste oceanul de zile. Peste orașul plin de arme, turnuri și praștii cerești în care n-a mai rămas nimic din mine. Pentru ca el să nu observe nimic, zâmbind mai departe cu un colț al ochiului drept, punând mâna albastră în răcoarea mâinii mele din care sângele a fugit la polul polului nord schimbându-și culoarea în ocrul desprins din stamine.

3. Stropii de sânge ai cireșului

Respir exersând nerespirația. A muri dis de dimineață nu e mai rău decât a muri într-o altă zi din zile. Merg și iar merg cu pasul de dans al animalului; ritmul femeii poliandrice dând câte un bobârnac peste obrajii durdulii ai moralei. Exersând arta de a fi viu în ochii îngroziți ai trecătorilor.

Ritm, totul e ritm când iubesti – se mișcă organele în tunel – obiecte de aur scoțând capul din pielea de măgar,

vezi ce n-ai văzut niciodată: omul din om. Și asta te mișcă până la măduvă, până la particolele vieții, până la carcasa fluidă a fotonilor, asta accelerează starea de ebrietate fonetică.

Hai hui, cântă nevăii înhămați la nava omului din om numărând zile pentru a fi trăite sau pentru a părăsi limba țărului.

4. Haló

Haló, refracția luminii. Sau halo, halo ați văzut un cal maro? Calul lui Gigel bătând cu două degete de copil pieptul împăiat al telefonului. La muzeul mumiilor cotidiene stând cu un număr în mână, lângă culoarul poporului cu fața de ecrane străvezii. Apoi repede la masa de piatră a lui Aristotel scoțând capul pe fereastră, spunând vântului polar: hu, hu, cât de îndrăgostită sunt! Zbor din nou mișcând parfumuri cu puterea cosmică a Mariei. Evocând forța calului maro, pierdut de Gigel, fiul chirișei noastre sculptându-se în craniul meu ca plumbul timpului inel.

5. M-a sunat X

M-a sunat X, credeam că era Y, un frigider trezind sentimente calde. Ce mai faci? Ce mai zici? Și așa mai departe până când telefonul a băgat de seamă trancăneala, s-a băgat pe fir – scurt circuit, o pauză bine venită ca să ne venim în fire. Ne prefacem – ne scărpinăm în cap, până la sânge, până la os, până la creierul plin de călții ultimei ore: Mă iubești? Îți mai pasă de mine? Cuvinte nespunând nimic

dar care sunt totul pentru oricine. Semănând cu dicționarul clănțanind de frig lângă fereastră mestecând cuvinte, scuipându-le înapoi, clătănind în teastă limba universală, ca pulpele lui El Habor care va calma cu carnea lui foamea generală, lăsându-se tocat mărunț în mașina timpului visând la catapultarea finală, dincolo de marele zero din uitare.



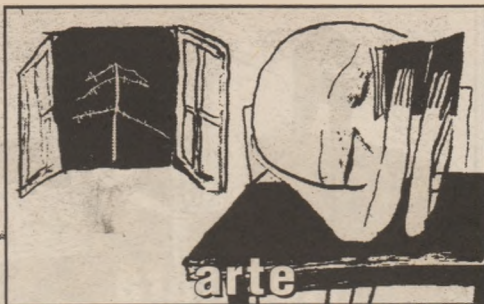
6. Nu

Nu, el n-o să-ți spună mai mult decât ți-a spus până acum.

Te-a privit prea mult; a văzut ce era de văzut, ți-a intrat prin ochi direct în creier împleticindu-se în meninge. O minge de materii cenușii, un smârc de paie, chintesențe violete, laborator în expansiune dar pentru gospodine un bun atelier de croitorie în care se iau măsurile felului în care el va fi folosit de tine, cum și în ce fel îl vei prezenta inimii și rinichilor tăi. Pentru că ți-a intrat prin teastă ajungând repede în arsenalul din tine, însetat de factorul dezordinii, obsedat de un război atomic pentru a-i uni pe mine cu sine.

7. Să nu ne mâncăm

Să nu ne mâncăm, să ne înghițim e mai bine. Să ne aruncăm unul în altul prin ochi. Oasele să le lăsăm la urmă. Inanimatul cu mister fonetic din tine. Alfabet fără limbă. Limbă fără vorbire prin care s-au compus inima și creierul și nervii în numele coloanei vertebrale fără aluzii, reptiline. Să intrăm acolo unde sună atât de bine cuvântul „azurare” găsit azi numai de mine, pe când mă mutam din tubul strâmt într-un palat în care se aud duduind mișcările perpetue ale mâinilor desenatoare și majestațiile din inimă și picioare. ■

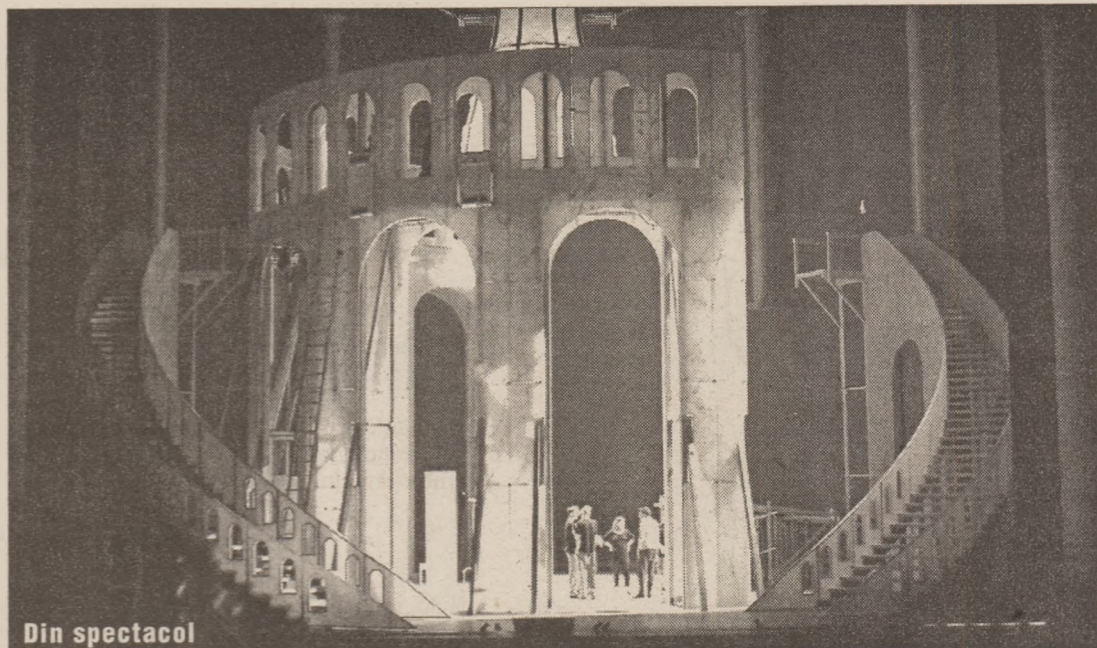


FRANȚA nu-l iubește pe Berlioz, acest dublu muzical al autorului-cult, Victor Hugo. Ceea ce acceptă de la scriitor, refuză compozitorului: extazul extremelor, patosul excesului. În schimb, revanșă neașteptată, lumea anglo-saxonă frecventează muzica lui Berlioz, o comentează și programează. El însuși va avea intuiția acestei recepții favorabile în afara contextului național: „muzica mea”, va scrie Berlioz, „a avut asupra publicului englez efectul focului asupra pulberii de pușcă.” „Și”, continuă el, „cît de special, dar cît de mare e acest popor englez”. Berlioz el însuși se recunoscuse în englezi căci, în jurul anilor 1820, cînd va veni la Paris primul turmeu cu actori de la Londra pentru a juca Shakespeare, el, împreună cu Hugo, vor avea revelația acestui teatru unic și-l vor transforma în model. Hugo va scrie celebrul eseu *Shakespeare și Racine* demonstrînd că a venit timpul pentru a integra spiritul elisabethan și a sacrifica constrîngerile clasice. Berlioz, care nu va rata nici una dintre reprezentații, se va recunoaște în Shakespeare ale cărui texte îi vor servi de matrice: *Romeo și Julieta*, *Hamlet*, *Visul unei nopți de vară!*

Berlioz poartă amprenta acestui șoc estetic. Poate că pasiunea anglo-saxonă pentru el se explică și prin această recunoaștere a importului shakespearian asupra unei opere deliberat rebelă contra spiritului de măsură francez, a economiei și a echilibrului, virtuți primordiale impuse de cultura versaillează. Berlioz se înstrăinează de ele și Franța nu va aprecia această artă a excesului unui veritabil precursor al lui Wagner. Berlioz se va autodefini el însuși ca un artist refractar tradiției, însetat de inedit, un artist la răscruce de culturi. Poate că Franța nu i-a iertat această independență sub semnul căreia s-a plasat încă de la început, căci *Cellini*, prima sa operă, se inspiră din viața celebrului sculptor florentin, figură emblematică a artistului rebel. Berlioz se oglindește în el ca într-un dublu și alegerea sa inițială nu e nicidecum inocentă. Cellini e un alter-ego explicit. Și, simptom semnificativ, pentru bicentenarul lui Berlioz, opera lui nu va fi dată la Paris decît într-o versiune de concert, în timp ce la New York, Metropolitan Opera îi va acorda toate onorurile: o distribuție excepțională dirijată de James Levine, un spectacol pus în

Cellini de Hector Berlioz la Metropolitan Opera din New-York în regia lui Andrei Șerban.

Andrei Șerban la Metropolitan Opera



Din spectacol

scenă de Andrei Șerban, acompaniat de Nikolaus Wolcz pentru coregrafie. Un eveniment american! Și nici un critic francez nu s-a deplasat. Gloria lui Berlioz nu va fi niciodată pariziană. Observație confirmată și de triumful opereii sale fluviu *Troienii*, la Salzburg, ca și de o amintire personală: odată la Veneția, acest mare artist nesentimental care e Peter Stein m-a invitat să ascult *Romeo și Julieta*. El făcea liniște în el însuși auzind acordurile lui Berlioz. Și tot atît de concentrat era și Andrei Șerban cînd îmi povestea de Cellini. La Paris, ni-meni nu mi-a vorbit de Berlioz, căruia nu i s-a acordat cinstea națională de a i se primi cenușa la Pantheon. În schimb, lui Alexandre Dumas, da.

Recunoscîndu-mi incompetența și, de ce să o ascund, retinererea față de muzica lui Berlioz, prea „zgomotoasă” pentru mine, prefer să mă concentrez asupra spectacolului, pus în scenă de Șerban cu o pasiune care continuă să îi fie proprie. Poate și pentru că aici el se confruntă cu destinul unui artist: Cellini. Artist al cărui parcurs Berlioz îl rescrie pomînd de la celebra-i *Viață*, autobiografie în care el identifică sau, mai degrabă, proiectează spiritul romantic. Șerban va integra în spectacol această asimilare între compozitor și sculptor. El introduce un personaj, pe Berlioz însuși, care circulă pe scenă scriind, privind, examinînd această lume căreia îi aparține. Și de altfel spectacolul se încheie cu imaginea lui, suspendat în aer, desprins de universul lui Cellini și, în același timp, celebrat la capăt de drum. Berlioz se scufundă în realul Renașterii pentru a se libera la capăt: victorie a artistului care se desprinde de propria-i zămislire. El se autonomizează. Dincolo de realul ce servește de inspirație și chiar de opera care a creat-o. Compozitorul se afirmă ca o identitate unică, exemplară și

izolată. În această accepție recunoaștem, la rîndul nostru, pe regizorul demiurg. Căci teatrul sau opera permit o cascadă de identificări. De la autorul inițial la interpretul fizic, actorul sau cîntărețul, la interpretii spirituali, dirijorul, dar mai ales regizorul. Șerban nu se protejează niciodată în spatele unei neutre gîndiri critice. El se implică. Aici mai mult ca oricînd.

CELLINI e, pentru Berlioz, încoronare a artistului tînar, stăpînit de pasiuni, indiferent la strategii și precauții, refractar la prudentă și posedat de vocație. El nu se retrage în numele opereii de împlinit, el se realizează printre ceilalți. Opus creatorului solitar, Cellini se îmbată de viață. Cu riscul ca ea să-l consume și ardă, căci e convins că marea artă nu se poate naște decît dintr-o asemenea combustie. Acesta e preț libertății în propria-i artă, nutrită prin arderea existenței: Cellini, pentru Berlioz, personifică spiritul romantic. Și Șerban îl tratează tocmai din această perspectivă, ce conduce iremediabil către rezultatul final, zămisirea capodoperei. Atunci, confruntat cu pariul decisiv, amenințat de intransigența puterii politice care veghează, Cellini sacrifică totul, vechile sculpturi ce și le aruncă în foc pentru a avea metalul ce-i lipsește, ultimele picături de energie. Din această dăruire completă se naște opera de geniu: *Persefon*. La Șerban, ea apare pe scenă, gigantică și dramatică, platoul dezvăluind astfel ceea ce sculptorul a împlinit.

Pentru că se pierde și se dăruiește, Cellini își împlinește vocația. Berlioz crede în puterea regeneratoare a sacrificiului. Șerban de asemenea și, adevărată scenă antologică, el convoacă în momentul final toate resursele gigantice ale unei scene de operă ca aceea de la Metro-

litan pentru a restitui această ultimă, supremă dăruire de sine. Din jărăticul unei asemenea vieți ce se pierde și se regăsește se poate ivi creația ca împlinire autobiografică. Acesta era crezul romantismului ai cărui protagoniști, germani sau francezi, au sfîrșit aproape toți tineri!

Cellini e în același timp o operă de tinerețe, debutul lui Berlioz. Are toate incertitudinile sau, cu alți termeni, toate libertățile. Nimic nu e pur aici, ci, dimpotrivă, eteroclit. Ca și cum Berlioz vroia să-și afirme astfel autonomia față de estetica normativă a clasicismului. El deschide porțile tuturor situațiilor, tuturor stilurilor, fără rezervă, fără cenzură. Și aceasta explică atracția pe care opera a exersat-o asupra lui Șerban. Și el sedus, în propria-i artă, de un asemenea polimorfism. Artist ludic, lui nu-i displace ruptura de registre și amestecul de forme; el preferă dintotdeauna varietatea, unității. Acompaniat de Nikolaus (Nick) Wolcz, el convoacă aici o adevărată memorie a teatrului. Pentru a evoca festivitățile italiene, ei reînvie, împreună, lumea comediei dell'arte. Astfel, ca într-o ultimă expoziție de la Napoli văzută în compania prietenului care o organizase, am privit uimit aparițiile unor grupuri de Pulcinelle, dublu al omului, am descoperit, ca la Vahtangov, bucuria culorilor și seducția măștilor. Recunoșteam, din fotoliul meu, semnătura lui Wolcz! Așa cum, a doua zi, o regăseam grație fotografiilor lipite pe pereții biroului său de la Columbia University. Mai tîrziu, în momentul final, el intervine din nou și evocă tehnicile meyerholdiene ale biomecanicii atunci cînd Cellini și meșteșugarii săi, într-o comuniune fără de margini, realizează opera supremă: *Persefon*. Șerban și Wolcz ascultă creația lui Berlioz și-i respectă independența formală, stilistică. Aici se trece fără ezitări de la nobil la

familiar, de la filozofic, la grotesc și la vodevilesc. Șerban nu încearcă să impună o unitate străină tînarului Berlioz, artist rebel; și el îi adoptă multiplicitatea! Caricatural și grav, ludic și patetic, spectacolul are această incertitudine caleidoscopică deliberat afirmată de un compozitor și scriitor care contestă autoritatea normelor și cultul purității. În acest sens, Șerban îi e fidel și se recunoaște în Berlioz. Într-un fel, spectacolul său atestă persistența unei tinereți de care arta lui Andrei Șerban e indisolubilă. Maturitatea îi repugnă, iar bătrînețea o detestă: Șerban e sedus aici de această libertate indiferentă la prescripții pe care Berlioz a afirmat-o și care, în același timp, l-a înstrăinat de estetica organizată a Franței. S-a apropiat de estetica disperată, proprie lumii anglo-saxone al cărei maestru incontestabil ar rămîne Shakespeare. În el se recunoaște Berlioz și nu în Racine. Șerban admite această filiație și o pune în scenă. *Cellini* confirmă o luptă pe care Șerban, încă o dată, o cîștigă. *Oedipe la Colonna* rămîne departe, iar el își continuă parcursul.

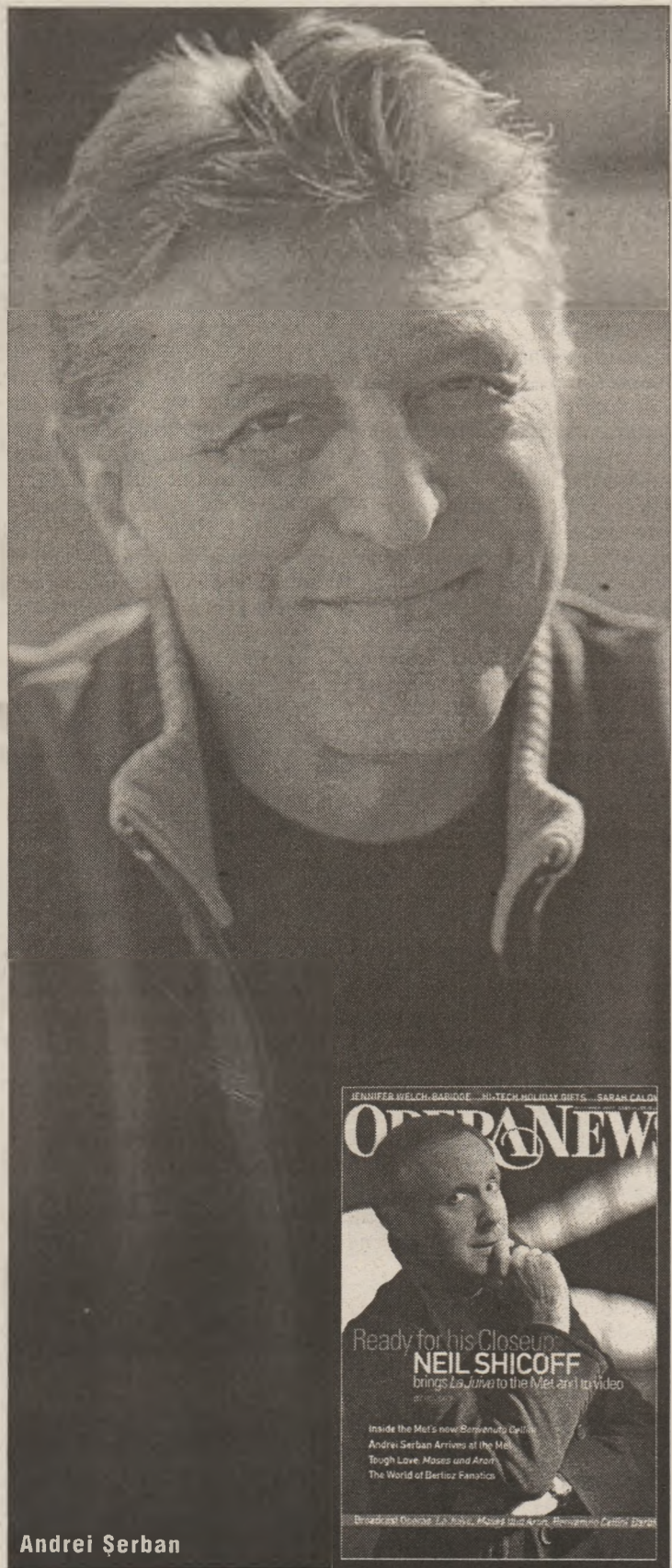
A doua zi, seara, sub viscol. Trecem prin fața celebrului teatru La Mama unde Șerban și-a făcut debutul new-yorkez. Eram împreună și nu aveam impresia că mă aflam alături de un artist instalat: el nu-și schimbase decît locul. Mutăție esențială care nu i-a modificat identitatea. „Etern tînar”, Șerban a trecut la Metropolitan fără a uita La Mama. De altfel, în biroul său era agățat portretul lui Hellen Stewart cea care, prima, l-a invitat la New York. *Cellini* confirmă filiația între Șerban de atunci și cel de acum. Capitulara n-a avut loc. Sau cel puțin așa am crezut eu, născut cu o zi mai tîrziu decît el. Sper și sunt convins că nu e vorba de o iluzorie condescendență generațională.

George Banu



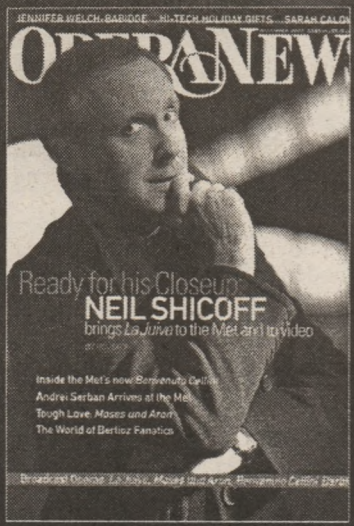
Martin Bernheimer*)

Debutantul rebel



Andrei Șerban

SE-NTÂMPLA în vara frenetică a anului 1999. Opera din San Francisco relua producția *Inelul Nibelungilor* de Wagner, o montare oarecum „obosită” realizată de Nikolaus Lehnhoff în cheie realistă. Conducerea Operei a optat pentru noutate și și-a îndreptat atenția către Andrei Șerban. Andrei Șerban? Da, Andrei Șerban - cunoscutul regizor de la București, ovaționat în întreaga lume și deopotrivă criticat pentru montările de factură modernistă ale unor piese sau opere dintre



cele mai cunoscute. Andrei Șerban știa că timpul de repetiții pentru reluarea acestui spectacol urma să fie scurt și înțelegea că orice inovație adusă montării existente ar fi putut fi compromisă de decorul deja existent. Dar lui Șerban îi plac provocările aparent ingrate: „*În cuvântul <imposibil> am o neîncredere perversă*” - explică el.

În această montare a *Inelului*, Siegfried nu este singurul ce nu cunoaște frica.

„*Niciodată nu mai făcusem așa ceva*” - își amintește Andrei Șerban - „și nici nu am să mai fac vreodată. Am fost nebun. Dorința mea era să simplific

totul. Doream un spațiu gol, un spațiu pur, cu mai puține detalii. Dar am descoperit că nu aveam cu ce să înlocuiesc elementele pe care aș fi vrut să le elimin. Acceptasem provocarea pentru că îmi doream să cunosc Inelul și, mai târziu, să realizez propria montare. Până acum, nu m-a invitat nimeni să o fac.”

Din cale-afară de sincer, da din umeri... românește.

În perioada în care a avut loc întâlnirea noastră, Andrei Șerban era preocupat de un alt opus romantic: *Benvenuto Cellini* de Hector Berlioz. Premiera metropolitană reprezintă astfel debutul amânat al lui Șerban pe scena prestigioasei companii.

„Am fost angajat cu numai 8 luni înainte de premieră, adică foarte târziu” - spune el. „Cred că altcineva semnase contractul înaintea mea și lucrurile nu au mers. Uneori este un avantaj să trebuiască să lucrezi într-un ritm alert. Te forțează să înaintezi și reduce lănczeala ce vine din faptul că ai prea mult timp să cumpanești lucrurile.”

Savurează importanța și avantajele acestui angajament: „Locuiesc în New York de 25 de ani și întotdeauna mi-am dorit să lucrez aici. Când Woody Allen a fost întrebat de ce filmează întotdeauna în Manhattan, răspunsul său a fost: Vreau să dorm în propriul meu pat! Am fost foarte fericit când am primit propunerea. Asta și pentru că l-am iubit dintotdeauna pe Berlioz”.

Andrei Șerban nu este genul de regizor care „narează” cu mijloace tradiționale, într-un cadru decorativ. În mod evident adept al *Regietheater*, el se concentrează invariabil asupra subtextului în definirea motivațiilor psihologice, sociologice, politice chiar, ale acțiunii.

În acest context, trebuie să ne întrebăm dacă în viziunea sa Cellini va fi cu adevărat o figură istorică a Romei secolului 16.

„Da și nu”, se eschivează el. „Este lipsit de sens să încerci să îl plasezi pe Cellini în Iraq-ul modern. Această operă este o piesă fantastică despre rolul artistului în societate, despre problemele creației. Simt că Berlioz s-a văzut pe el însuși în Cellini, un personaj neînțeles de semenii săi, un om aflat înaintea timpului său. Vreau să transmit într-un fel această legătură. Scena Carnavalului reprezintă momentul cheie. Totul devine sălbatic, nebunesc, haotic. Nici o valoare nu mai stă în picioare. Totul sfârșește într-o prefăcăto-

rie. Lumânările se sting, totul e cufundat în întuneric deplin. Focul vieții e oprit. Moartea intră. Nu cunosc ceva mai bizar, mai demonic.”

Deși Andrei Șerban iubește muzica, nu are pretenția că este un muzician: „Sunt doar un soi de țigar” - protestează el. „Eu citesc muzica. Nu foarte bine, însă o fac. Când lucrez la o operă, ascult partitura până ajung să o știu pe de rost. Când sunt în fața interpreților, mi-e foarte limpede ceea ce vreau să realizez. Dar nu cred că totul trebuie făcut întocmai după cum a fost planificat. Ar fi o catastrofă!”

Chiar și la 60 de ani (pe care nu îi arată!), Șerban este etichetat în anumite cercuri drept „băiat rău”.

„E ciudat” - comentează el - „Întotdeauna am gândit despre mine că sunt un conservator. Când abordez o piesă, obișnuiesc să îmi fac <temele>. Dar când încep să lucrez, mă eliberez de tot, pentru că mă îngrozește ideea teatrului - muzeu. Într-un fel, pe scenă (și asta include și opera, firește) totul trebuie să se întâmple <acum>, în prezent. Când spun <acum> nu mă refer la costume, de pildă. Nu e nevoie ca oamenii să cânte în costume <business>, cu ochelari fumurii sau raglane negre - cum se face în Germania. Acesta e un clișeu stupid. Spun că totul trebuie să se întâmple <acum> în termenii sensibilității noastre în raport cu istoria. Trebuie să respectăm trecutul pentru a-l putea interpreta.”

Acest respect despre care vorbește Șerban nu i-a asigurat de fiecare dată ovații unanime. „Uneori sunt hulit și sunt șocat întotdeauna când se întâmplă. Unora dintre regizori le place să fie huliți. Ei văd în asta un semn că ar fi mai presus de publicul burghez și de critici. Când mi se întâmplă mie, parcă ar veni la mine un necunoscut și m-ar scuipa sau m-ar plesni peste față. Lucrul acesta mă face să simt nevoia să mă ascund undeva.”

Recent, Gerald Thomas, absolvent al Teatrului experimental La MaMa asemeni lui Andrei Șerban, a provocat un adevărat scandal cu interpretarea sa politică radicală dată operei *Tristan* în montarea de la Rio de Janeiro. Când partea conservatoare a publicului și-a arătat indignarea la finalul spectacolului, regizorul american s-a manifestat într-un mod lipsit de

orice pudoare. „*E un fel de provocare la provocare*”, comentează Șerban.

De-a lungul timpului, Șerban a avut partea sa de glorie recunoscută. Spectacolul *Turandot* de la Royal Opera, a cărui premieră a avut loc în 1984, este și acum un reper în repertoriul de la Covent Garden. *Îngerul de foc*, producția care a călătorit atât de mult, a stabilit standardele expresioniste. Dar a îndurat și loviturile criticilor, lovituri primite uneori chiar de foarte aproape de el.

În 1993 a realizat la Opera din Los Angeles o variantă bizară a *Luciei di Lammermour*, comică fără intenție. La vremea respectivă, deplângeam în „Los Angeles Times” rezultatul acestei montări: decorul asemănător „unui morman de bălegar”, interpreții lăsați să joace ca „un ansamblu de capre de munte”. Întregul psihodramatic sugera un exercițiu de „stupizenie modernistă”.

Orice regizor ar fi avut dreptul să fie furios în urma unui asemenea atac. Dar Andrei Șerban mi-a trimis un răspuns nemaiîntâlnit în toată experiența mea de vechi jurnalist: „Știind că a răspunde unui critic e la fel de inutil ca și cum ai turna apă dintr-un vas gol în vid, m-am gândit că după lovitura de grație pe care mi-ai dat-o, ați fi surprins în mod plăcut să primiți din partea mea o scrisoare de admirație - scrisoarea unui fan.” Deslușirea urma cu litere mari: „**FELICITARI!**”. După ce m-am adunat de pe jos, unde picasem de uimire, am citit mai departe. „De obicei, critica este răuvoitoare, distrugând fără să creeze nimic. Dar textul Dvs. este... puternic compătimitor pentru idioții în care ne transformăm unii dintre noi atunci când umorile ne scapă de sub control fără motiv și fără rațiune.”

„Los Angeles Times” a publicat, cu permisiunea autorului, scrisoarea incredibil de generoasă. Los Angeles Opera vai (din păcate), încă nu i-a oferit lui Șerban un alt angajament

Traducere de
Michaela Turbăceanu

Din publicația mensuală
Opera News, decembrie 2003.
New York

*) Martin Bernheimer, laureat al Premiului Pulitzer este criticul muzical al publicațiilor *Financial Times* și *Opera*.



Marina Constantinescu

Fără-de-limitele cinismului

M-AM GÎNDIT ca, uneori, e foarte interesant și, de ce nu, profitabil pentru cititori, să urmăresc două opinii, diametral opuse sau nu, despre același spectacol. Am practicat lucrul acesta, de pildă, atunci când a fost vorba despre o montare de operă pusă în scenă de un regizor de teatru important. Sau, fără consecvență, din păcate, în cazul unor spectacole mari. Niciodată nu am vorbit, înainte, cu cel (cei) pe care l-am (i-am) invitat să participe la acest joc polifonic al receptării unui act artistic. Ce rost ar mai fi avut totul?! Complementaritatea punctelor de vedere, căci și despre asta poate fi vorba pînă la urmă, dă la iveală ipostaze secunde ale receptării, reflexe diferite ale nuanțelor, detaliilor, o toleranță estetică tot mai rară și mai abandonată în planul culturii. Dacă părerile nu coincid – intră în calcul limbajul articulat și nicidecum cel aflat în afara normei – tonul unora sau al altora devine, de regulă, tăios, se lipesc etichete lezante, se constată inflamări, excluderi, marginalizări. Cu alte cuvinte, sămînța dialogului este aruncată în cele patru zări, spulberată de superficiala prețuire a comunicării, a cunoașterii, a artistului, a omului.

Într-o societate tot mai sufocată de intoleranță, aprigă la mînie și iute la extaz ieftin, vă propun la sfîrșit de an o pagină în care conviețuiesc elegant și democratic două comentarii asupra aceluiași spectacol. Cînd scriu aceste rînduri, habar n-am eît de opuse sau de apropiate sînt reflecțiile. Voi descoperi împreună cu dumneavoastră, cititori dragi și fideli, cărora vă mulțumesc, iarăși și iarăși, că există.

Am ales, fără deliberări costisitoare, montarea regizorului Vlad Masaci pe un text al dramaturgului Neil Labute, *Bash. O trilogie contemporană*. Montare realizată la Teatrul fără frontiere și găzduită de Teatrul Act. Știam că autorul este în vogă, că a făcut vîlvă în America sau în Germania, că are o scriitură solidă și aparent simplă. Știam că dincolo de cuvinte se află radiografia umane, "fotografii" ale răului adăpostit ca un cancer în om, în omul de pretușindeni, la urma urmelor. Iată că un grup de artiști, deschiși la aerul proaspăt de peste mări și zări, înzestrați cu talent și cu un bagaj cultural subțire, l-au în-

teatru

Un spectacol în două comentarii

trudus pe Labute și în circuitul nostru teatral. Admirabil tradusă pentru scenă de Mihaela Sîrbu – actriță – și Vlad Masaci – regizor – piesa este un triptic, o înlăuire de povești-confesiune, fără nici o legătură, în aparență, unele cu altele. Personajele diferă, întîmplările, locurile, miza... Și totuși. M-a atins foarte tare acest spectacol. De la scriitură și de la maniera extrem de simplă, pentru care a optat regizorul Vlad Masaci, pînă la felul în care actorii au înțeles ce anume spun, dar și maniera, ALTA, de a juca, rosti și interpreta. Fiecare vine, se așază pe un scaun și povestește. Fără nici un artificiu, fără nici un truc. Spectacolul este de o

Și exercițiul nu este dintre cele mai facile. Mai diluată în cazul poveștii centrale, tratată și actricește – Ioana Flora și Vlad Zamfirescu – oarecum mai frivol. Un om de afaceri își dezvăluie oroarea de a-și fi ucis pruncul de cîteva luni. Doi tineri, o pereche, de fapt, dintr-un colegiu american, vorbesc despre o petrecere și despre o crimă din Central Park care însoțește amintirea distracției. O tînără istorisește amorul aproape incestuos cu profesorul ei din liceu, la nici paisprezece ani. Se naște un copil, se promit tăceri, discreții... se pierd studii, se anulează identități... mama își ucide copilul. Motivele? Asta nu mai are nici o importanță. În nici

Cînd lumea se schimbă, e și teatrul acolo, dar el e acolo, cu tradițiile și înnoirile lui, și cînd lumea stă pe loc. Ar fi desigur de dorit ca, în timp ce se antrenează pentru asemenea misiuni prometeice, teatrul să-i schimbe măcar pe oamenii care îl produc: ar fi de așteptat ca în vecinătatea sublimului, aceștia să aibă ceva mai multă răbdare, generozitate și sensibilitate. Răzbate tot mai intens din debateri, cronici, conversații de foaiere, intoleranța, o concepție primitivă asupra concurenței în artă (eu nu pot exista decît prin anularea celui alt); creatorii – ființe orgolioase și egocentrice prin natura lor – antrenează în cercul lor teoreticieni și critici,

rezultă din contrastul între aparența absolut comună a criminalilor și esența absolut hidoasă a faptelor lor. Această experiență a răului este decisivă pentru înțelegerea catastrofelor istoriei moderne: nu criminalii în serie sunt vinovați de masacrele care au marcat secolul XX, ci această aptitudine a psihicului omenesc de a suspenda tabuurile, de a transforma libertatea în dreptul de a ucide. Faptul că toate personajele au legătură cu Biserica mormonă pare a sugera că o constrângere foarte puternică poate crea anomia morală, imposibilitatea de a se supune unor reguli prea stricte duce la abolirea tuturor regulilor. Dar în spectacolul bucureștean, mormonii sunt un amănunt exotic. La început personajele gîndesc, apoi observă și în cele din urmă acționează. Spectatorii asistă la rememorare, la efortul lor de a înțelege și de a scoate gestul fatal din sfera vinovăției.

Performanța regizorală stă în lucrul cu actorii, în înlăturarea retoricii teatrale prezente și în cele mai inovatoare spectacole: fără a fi simplu, tonul reproduce simplitatea vorbirii, alături de actorii parcurgem etapele întîmplării și ni se lasă spațiul necesar pentru a asimila ceea ce s-a întîmplat, ca spectator îl urmezi pe actor și te desparti de el, într-un tip de trăire pe care doar teatrul îl poate oferi. Mi se pare inovator și alternativ exercițiul prestat de toți interpreții în căutarea trăirii interioare, a comunicării cu un spectator care nu e considerat un ostatic, ci o ființă gînditoare. Nu înseamnă că de acum înainte toate piesele trebuie jucate de actorii nemișcați stînd pe scaun, ci doar că, după părerea mea, regizorul Vlad Masaci a găsit formula teatrală adecvată acestui text, vorbind despre lume, povestindu-i pe oamenii imperfecti ai acestei lumi. Nu e totul perfect, există scăpări melodramatice, ruperi de ritm, dar nu despre ele e vorba acum, ci despre un fel de a gîndi teatrul. Mie *Bash* al lui Masaci mi-a plăcut la fel de mult ca și *De ce nu fierbe copilul în mămăliga* a lui Radu Afrim și nu simt că aș comite vreo infracțiune, estetică sau de altă natură. În ceea ce privește schimbarea lumii, rămâne pe altădată.



Mihai Călin



Mihaela Sîrbu

mare și bine pusă la cale simplitate, revelînd astfel, mai strașnic și mai șocant, răul din noi, maldivul, patologicul, gratuitatea unui gest major și condamabil cum este acela de a ucide, adormirea conștiinței și scufundarea în păcat. Dedesubtul unui ton – și aici s-a activat halucinația mea- NORMAL, cît se poate de normal în cazul fiecărui personaj și al fiecărei povești, crește cîte o crimă. Orbită, înfricoșătoare, dezgustătoare, tulburătoare. Și crima iese din cuvintele ce par că vorbesc despre cele mai obișnuite și banale fapte. Cinismul este amplificat astfel în spatele unui ton alb, năucitor, asociat cu orori, ton pe care actorii îl evidențiază extraordinar. Monologurile susținute de Mihai Călin și de Mihaela Sîrbu, începutul și sfîrșitul spectacolului, sînt interpretate remarcabil, jocul marchează o etapă în profesiunea lor, pentru fiecare dintre ei, vorbește despre maturizarea și nuanțarea unor actori cu largă respirație, cu resurse necercetate.

unul dintre cele trei cazuri. Orgoliile și neputințele ascute instinctele animalice. Se pomeneste în fiecare din cele trei confesiuni despre mormoni. Cu alte cuvinte, despre oameni credincioși, misionari, care respectă și propagă învățătura sfîntă, precum și cele zece interdicții de sub semnul lui "să nu...". Cinismul cutremurător din fiecare întîmplare acutizează discuția despre moralitate, despre conștiință, despre abaterile grave și ireparabile de la norme, dar chiar și de la rigorile religioase. Mai avem vreo șansă?

gata să-i laude pe "ai noștri" – alternativi, conectați la lumea modernă, multimedia, teatrală – și să-i distrugă sau să-i negligeze pe "ai lor" purtători ai defectelor provocate de absența calităților enumerate mai sus.

Aș fi putut să jur că un spectacol cum e *Bash. O trilogie contemporană* de Neil Labute, unde actorii nu tropăie și nu strigă, stau nemișcați și povestesc întîmplările dramatice ale vieții lor, va nemulțumi nasurile fine ale noii estetici "alternative". Mie mi-a plăcut foarte mult. Mi-a plăcut în primul rînd piesa: cele două monoloage coperte și dialogul central concentrează o anumită experiență a răului, cea a "crimei normale". Autorul pipăie trei ipostaze ale fracturii psihologice, momentele cînd viața celui alt nu mai are vreo valoare specială, de fapt, nu mai are nici o valoare, un gest neînsemnat – o plapumă trasă peste cap sau o dezlănțuire a impulsurilor violente pot opri pentru totdeauna o respirație, un destin. Drama

Magdalena Boiangiu

Crima și oamenii ei

RĂSPUNSUL la întrebarea pusă de Congresul Internațional al Criticilor de teatru (București, 3-9 noiembrie), dacă teatrul poate schimba lumea, nu mi se pare simplu de găsit.

Teatrul fără frontiere: *Bash. O trilogie contemporană*. Traducere: Mihaela Sîrbu, Vlad Masaci. Adaptare scenică: Cristian Juncu. Regia: Vlad Masaci. Scenografie/Lighting Design: Andu Dumitrescu. Distribuția: Mihaela Sîrbu, Mihai Călin, Ioana Flora, Vlad Zamfirescu. Un spectacol găzduit de Teatrul Act.



Examen



Maria

U NEORI, anul are semne bune nu numai la început, dar și la sfârșit. Sfirșitul de an ne-a pus în fața a două debuturi regizorale notabile: Peter Calin Netzer (cu *Maria*) și Titus Muntean (cu *Examen*).

Maria a fost precedat, în România, de ecoul succesului internațional de vara trecută, de la festivalul de la Locarno (Premiul special al juriului și doi Leoparzi pentru interpretare, pentru Diana Dumbravă și Șerban Ionescu). După premiara de acasă, "pomul lăudat" a fost, însă, destul de jumulit, iar bietul premiant s-a trezit, printre altele, notat într-un cotidian, în niște tabele pline de cifre, cu... "nota 7, pentru regie"! Fac parte dintre cei cărora acest tip de "notare" li se pare aberant; cred că nici un film – oricum ar fi el – nu poate să încapă într-o cifră. Totuși, de unde decalajul dintre cota de entuziasm de "afară" și cea de "la noi"?

Problema filmului lui Netzer (pentru că există o problemă) e perfect exprimată - indirect, dar poate și ușor autoironic

Maria ● Coproducție România-Germania-Franța ● Scenariul: Gordan Mihic, Calin Peter Netzer ● Regia: Calin Peter Netzer ● Imaginea: Mihail Sârbuscă ● Muzica: Petru Mărgineanu ● Cu: Diana Dumbravă, Șerban Ionescu, Horațiu Mălăele, Mirela Gorea ș.a.

Examen ● Icon Production; ONC, Fundația Arte Vizuale și Filmul România ● Scenariul și regia: Titus Muntean ● Producător: Velvet Moraru ● Imaginea: Alexandru Solomon ● Costumele: Svetlana Mihăilescu ● Cu: Marius Stănescu, Gheorghe Dinică, Clara Vodă, Gheorghe Visu, Coca Bloos ș.a.



cronica filmului

de Eugenia Vodă

Durerea ta este distracția lor

- într-un clip publicitar, ca un inventar de atracții, din care aflăm că *Maria* se petrece "unde în România", într-un oraș cenușiu, în care "viața oferă: lăutari - greve spontane - pumni în cap - hărțuire sexuală - televiziune în direct - prostituție practică atât de femei cât și de bărbați - turci care cumpără tot, chiar și sentimente"! Un film oferit "de scenaristul și producătorul lui Emir Kusturica" (Gordan Mihic, care semnează, alături de regizor, scenariul *Mariet*). Un scenariu "după un caz real"; această *Maria*, femeia care a făcut prostituție ca să-și poată crește copiii - chiar a existat; pe genericul de sfârșit al filmului citim "In memoriam Maria Tiranesc, 1961-1995".

D IN NEFERICIRE, senzația pe care o transmite scenariul unui privitor "de pe aceste meleaguri" nu e aceea de autenticitate, de adevăr fără loc de întors, al unui "fapt real". Dimpotrivă, scenariul pare burdușit de pitoresc mizerabilist, de piese de inventar menite să ilustreze fidel ideile preconceptuate ale occidentalilor despre "noi". Nu e un scenariu, e mai degrabă o sorcovă de export, cu care se merge - și s-a mers - la sigur. Aceasta e problema: România lui Gordan Mihic nu e și "România mea"!

Paradoxul e că, prin tot acest ghiveci de "figuri impuse", răzbate un adevăr: Netzer e - totuși! - un om de talent! El are

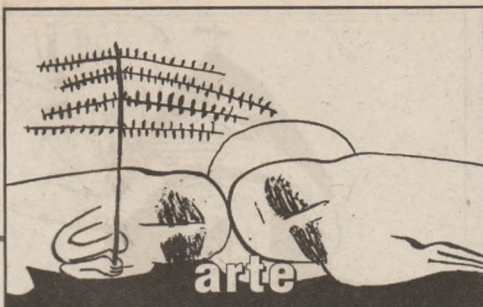
(în câteva clipe din film) forța *privirii*, care nu are nevoie de replici. Dintr-un film plin de text și de texte, cele mai valoroase momente, cinematografic vorbind, sînt cele fără replici: de pildă momentul în care *Mariet* - stingheră în fața unei vitrine, în care un ecran îi reflectă frumusețea, în timp ce o pașchină în exercițiul funcțiunii tocmai urcă într-o mașină - îi vine ideea să facă prostituție; sau momentul în care *Maria* pleacă, fără să o știe, pe ultimul drum și e condusă în tăcere de copiii, la ieșirea din casă... Personajul *Mariet*, au remarcat unii critici, are ceva teribil de nenatural: ea e o "sfîntă", tot ceea ce face e un sacrificiu sublim, nu un viciu, nu o meserie, nu un compromis. Un gest firesc al nefericitei *Mariet* ar năruți tot filmul, zicea un confrate. Perfect adevărat. Doar că, ceea ce i s-ar putea reproșa regizorului nu e "artificialitatea", ci tocmai faptul că nu și-a dus artificialitatea pînă la capăt. Că nu a făcut din artificialitatea lui o nouă lume, mai naturală decît toate "naturalismele" posibile! Atunci cînd privești o pictură religioasă a lui Georges de La Tour, nu te gîndești cum ar fi ca în ea să sune un telefon! De La Tour pare "genul proxim" al autorului imaginii, Mihail Sârbuscă (un debut excepțional); e greu de spus, în chimia filmului, în voluptatea secretă cu care sînt filmate *fețele*, cu energia lor misterioasă, cît i se datorează operatorului, cît i se datorează

regizorului, cît i se datorează *Dianei Dumbravă* (o actriță de o frumusețe și de o expresivitate ieșite din comun) sau cît i se datorează lui Șerban Ionescu (atașant, în rolul unui bărbat puternic devenit slab, un fost "erou al muncii" din care n-a mai rămas decît furia și neputința).

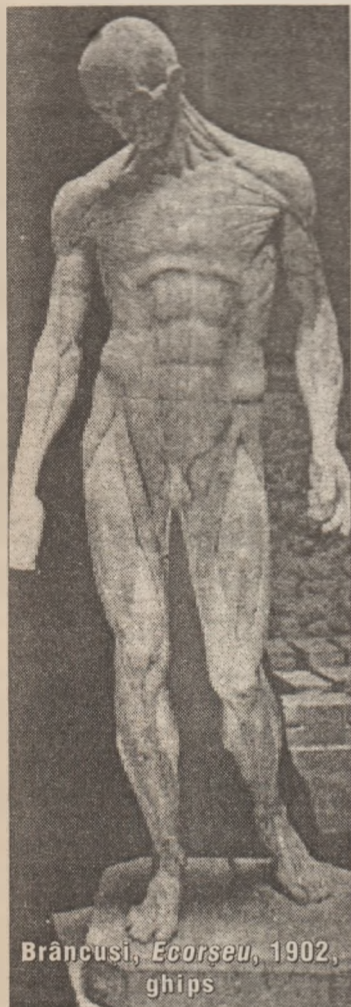
P OVESTEA nefericitei *Mariet*, în filmul lui Netzer, devine marfă bună de exploatat, pentru televiziune. La fel, în *Examenul* lui Titus Muntean, drama - inspirată tot de un caz real, al unui taximetrist acuzat pe nedrept de crimă, pe vremea lui Ceaușescu - e pe cale să devină subiectul unui film studentesc. Tema subterană a celor două debuturi trimite la o replică shakespeariană: *Durerea ta este distracția lor...* Performanța lui Titus Muntean e aceea de a fi construit totul dens, analitic, precis, cu o luciditate ardentă, amintind de filonul unei anumite "vocații justițiare" - a cinema-ului italian... Cu excepția unor momente în care n-a reușit să-i frîngă gîtul retoricii, regizorul-scenarist își conduce "cazul", subtil, pe firul apei, pe firul istoriei ("cînd tata era la Canal, duceam în continuare stegulețe și pancarte", zice victima), o istorie în care politicul a reverberat monstruos în zone străine de politică; pentru că Ceaușescu a dat ordin "să se găsească criminalul într-o săptămînă", sistemul a reacționat prompt, a orga-

nizat o "înscenare judiciară" și, în logica unei lumi a minciunii, a fabricat rapid un fals vinovat (taximetristul care a făcut pușcărie nevinovat, iar părinții i s-au sinucis). Peste ani, cînd s-a descoperit, întimplător, adevăratul criminal, înscenarea a trecut în regim de "eroare judiciară". În rolul omului care pătimește nevinovat - sub presiunea unui anchetator jucat, cu o zdrobitoare presiune a raului, de Gheorghe Dinică -, descoperim un nou Marius Stănescu, prins, ca o pasăre în colivie, în condiția celui infometat să-și "trăiască clipa" și obligat de destin să-și "trăiască crima". Cu cele două partituri de anvergură, atît de dificile și atît de diferite între ele, susținute în *Ambasadori, căutam patrie* și în *Examen* - Marius Stănescu ar merita titlul de "actor al anului"... Foarte bine i-a reușit regizorului cuplul de "artiști" din tinăra generație - o regizoare cu o voce sticloasă și un operator obsedat de mezeluri -, o generație feroce în "inocența" ei, o generație suficientă, cinică, opacă, o generație care *nu înțelege*. Singura consolare e că regizorul însuși, Titus Muntean, aparține aceleiași generații, și că *a înțeles*, totuși, cît se poate de mult...

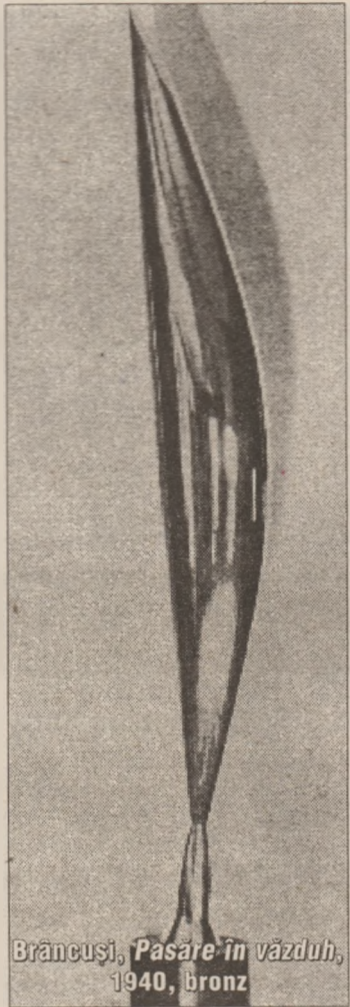
D ACĂ, "sub brad", ar veni un producător atent cu destinele regizorilor debutanți, el i-ar oferi lui Peter Calin Netzer șansa de a face un film cu un scenariu epurat la maximum, cu un număr redus de replici, concentrat și esențializat... Iar lui Titus Muntean i-ar oferi fie comanda unui serial istoric, fie aceea a unui film despre un "dosar" incendiar (de tipu Mihail Sebastian-Nae Ionescu să zicem). Dar astea sînt utopii festive. Deocamdată, singurul lucru ferm e că avem de-a face nu cu "tinere speranțe" ci cu două voci limpezi, pe care se poate conta. Rămîne de văzut cît o să le aducă Anul care vine. Și anii care vin. ■



arte



Brâncuși, *Ecorseu*, 1902, ghips



Brâncuși, *Pasăre în văzduh*, 1940, bronz



eseu

de Pavel Șușară

Sculptura fără istorie

mică atît de spectaculoasă. Identificată rudimentar într-un soi de ruralitate sever circumscrisă etnic sau, convențional și suficient, într-un general interes al vremii pentru primitivismul exotic, în special african, și pentru sintezele ferme ale acestuia, consecința directă a unei priviri eliptice și a unei existențe abreviate, originile viziunii brâncușiene au fost împinse excesiv către particular și anecdotic, neglijîndu-se inexplicabil resoriturile mari ale acesteia și presiunile enorme ale unui la fel de puternic topos spiritual.

Vidul istoric și conflictul ceresc

DUPĂ cum bine se știe, România s-a trezit tîrziu la o viață publică aerobă, și acest lucru s-a întîmplat, cu aproximație, în intervalul care începe cu vandalismul lui Tudor Vladimirescu și care nu s-a terminat nici astăzi. Slugerul Tudor însuși, bogat în rîvnă și sărac în prejudecăți atunci cînd se punea problema soldei, în bune relații, după caz, și cu turcii, și cu grecii, și cu rușii, se simte dator să-l consilieze pe Caragea, cu prilejul unei audiențe la Palat, în legătură cu necesitatea modernizării drumurilor pentru călători și mărfuri, a căilor de comunicații, în general, „așa cum am văzu prin țara nemțească, pe unde am mai umblat și eu” (vezi C. Aricescu, *Istoria revoluțiunii de la 1821*). În această îndelungată somnolență feudală, cu instituții publice extrem de fragile și cu o viață comunitară mai mult decît sumară, formele simbolice de reprezentare au lipsit aproape cu totul. Expresiile artistice înseși au rămas legate aproape în exclusivitate de spațiul eclezial sau de curte, iar pictura n-a ieșit decît episodice din biserică, și atunci la solicitarea vreunei fețe boierești dornice de a-și insinua efigia în memoria urmașilor, în urma întîlnirii cu vreun Nicolae Polcovnicul sau cu cine știe care alt artist ambulant și ambiguu, pe jumătate zugrav de

icoane, pe jumătate pictor de portret asimetric și înșepenit. Dacă pictura însăși a rămas captivă în convenția postbizantină, din punct de vedere stilistic, și în abstracțiunea tipologică, din punct de vedere al reprezentării, despre sculptură nici nu poate fi vorba. Fidel prin tradiție și prin subtile ambalări teologice unei viziuni platonico-iudaice, veterotestamentare, asupra dumnezeirii, una acorporală și nonvizuală, creștinismul oriental și-a însușit cu o anume vehemență, de cîteva ori de-a dreptul fundamentalist și belicos, interdicția decalogului în ceea ce privește „chipul cioplit”. Chiar și numai distrugerea sălbatică a imaginilor, șirul de excomunicări și dezbaterile fără sfîrșit pe tema imaginii din vremea lui Leon al III-lea Isaurul și a urmașilor sînt suficiente și convingătoare. Pe celălalt versant european, pe cel apusean, lucrurile stăteau puțin mai altfel. Moștenitor direct al unui aristotelism generic și al clasicismului greco-roman, al acelui clasicism care și-a diseminat transcendența pînă la plasarea ei directă în cotidian, modelat de cultul eroului și de frumusețea unică a corpului omenesc, atent la existența individuală și la expresia ei nemijlocită în spațiul comunitar, Occidentul catolic a întreținut o relație strînsă cu reprezentarea mimetică și cu exprimarea artistică individualizatoare. Spațiul eclezial este populat aici copios cu nenumărate „chipuri cioplite”, iar chipul persoanelor determinate, fie ele capete încoronate sau numai frunți miruite, este imortalizat permanent în materiale durabile cum ar fi marmura sau bronzul. Dacă în Răsărit prevalează cultul cristic sau, mai exact, natura divină și mîntuitoare a lui Iisus, în Apus accentul cade, cel puțin la fel de puternic, pe cultul marial, pe corporalitatea cristică, pe natura umană a Mîntuitorului, pe ființa lui zămislită mistic, dar născută în conformitate cu scenariul cel mai previzibil al speciei. Așa poate fi înțeles și interesul atît de puternic, unul care implică o devoțiune aproape senzorială,

pentru viața Fecioarei în chip de născătoare, de mamă a lumii.

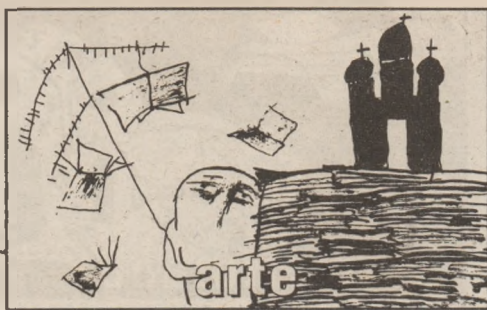
De la reprezentare la teologie

RĂMASE strict înlauntrul propriilor programe administrative-confesionale (Răsăritul cu viața lui interioară, cu sobornicia și cu grija, de multe ori vecină cu ipocrizia, de a croi chiar de aici, din inima vremelniceii, veșmintele gingașe ale etemitații de dincolo, iar Apusul cu pragmatismul sau cotidian, cu turismul civilizator, cu războaiele duse în numele Domnului și cu grija trează de a regla în vremelnicie ceea ce lui Dumnezeu i-ar plăcea să contemple în eternitate), cele două modalități de situare creștină față de lume și de existența omului determinat și-au văzut de treabă în legea lor pînă în zorii modernității. Cum sculptura este, ca proiect cultural asumat, un produs artistic și simbolic exclusiv apusean și cum cioplirea de iconostase, de uși împărătești și de uși propriuzise nu este sculptură în sensul consacrat al cuvîntului, pînă pe la mijlocul secolului XIX spațiul românesc nu a cunoscut sculptura ca exercițiu curent și ca practică însușită. Doar la cîteva decenii bune după ce slugerul Tudor își manifesta europeanismul prin admirarea măturisitei pentru drumurile austriece, după ce odraslele boierilor se întorc de la Paris cu lecția modernității bine însușită, cu legături ferme prin diverse loje și cu proiecte pe jumătate romantice, pe jumătate politice de transformare a țării în sensul experiențelor europene, încep să se manifeste și aici personaje noi, actori ai unei istorii dinamice, tocmai buni pentru a mobiliza cu înfățișarea lor, turnată în bronz sau cioplită în piatră, marile pietre și alte locuri de interes obștească. Viața publică însăși căpătă alte dimensiuni și își descoperă alte vocații. Proiectul național cere insistent două tipuri de suport simbolic: pe de o parte, resuscitarea memoriei

Scurt preambul

NICI o altă personalitate a culturii noastre nu pare să fi stîmțit fascinația și pasiunea pe care le-a prilejuit, într-un timp relativ scurt, Constantin Brâncuși. Nici măcar existența umană și culturală eminesciană, pe departe cea mai prezentă în spațiul interesului public românesc pe un interval care depășește limitele stricte ale unui secol, în care un destin romantic se confundă, pînă la absorbție, cu amplitudinea mitologică și cu freamătul metafizic al unei opere cvasilegendară și ea, nu s-a bucurat de o atît de irepresibilă și pătimașă chemare spre cunoaștere. Sau, mai exact, spre mijlocirea cunoașterii. Socolot a fi orice, în limitele generoase ale umanului și ale imaginarii, de la țaran frust la mag solitar în furtunile celei mai rafinate civilizații, de la boiangiu/alchimist și cioplitor/francmason pînă la inițiat în esoteriile budiste, prin doctrina milarepiană, și în sistemul platonician, prin bibliotecile pariziene, și de la Țărnăvnic auster la amant infatigabil, toate subsumate unui anumit gen de situație în sacru, Brâncuși se oferă cu maximă generozitate ochiului ciclop al exegetului român, calificat abisal ca hermeneut unic în virtutea nu mai puțin unice șanse a consangvinității. Dacă în planul culturii europene și transatlantice opera lui Brâncuși

a fost supusă unei atente analize, de la observațiile mai mult sau mai puțin sistematizate ale lui Ezra Pound și James Joyce și pînă la cele mai recente ale lui Marielle Tabart și Eric Shanes, în România ea a fost sistematic o sursă inepuizabilă de fabulații. Cu excepția venerabilului poet și istoric de artă Barbu Brezianu, cercetător lucid și profund al segmentului românesc din opera lui Brâncuși, dar și a altor cîțiva cercetători specializați sau ocazionali din generațiile mai vechi și mai noi, ceilalți brâncușologi naționali sînt angajați în cel mai teribil și mai bine sistematizat delir ficțional. În opinia lor de sacerdoți voluntari și de oficianți iluminați la porțile misterilor brâncușiene, oricînd pregătiți spre a săvîrși gratuit marea liturgie a intercesoratului, sculptorul iese iremediabil din spațiul acțiunii și al gîndirii artistice și se volatilizează în mediile transcendentei asemenea substanțelor eterice eliberate din captivitatea unor tainice creuzete. Dar dincolo de această bibliografie vastă, în care analiza temeinică și perspectiva rațională trebuie să țină piept asaltului plin de fervoare al luptătorului cu mintea odihnită, cercetătorii lui Brâncuși au oferit mereu explicații mecanice în ceea ce privește geneza operei brâncușiene și justificarea psihologică și doctrinară, chiar dacă doctrinei îi lipsește un suport eideologic explicit, a formelor sale cu o dina-



prin invocarea marilor figuri ale istoriei, iar pe de altă parte, reprezentarea alegorică a unor noi aspirații. În fața acestor mari provocări ale timpului, nici retorica hieratică a frescelor și nici lumina stinsă a icoanei nu mai sînt suficiente. Este nevoie de o expresie directă, puternică și purtătoare a unor mesaje fără echivoc. Altfel spus, este nevoie de sculptură, de arta de for. Cei care vor umple golul de pînă acum și vor genera un fenomen viguros și nou, sînt, evident, artiști veniți din Occident și, la fel de evident, din spațiul catolic. Unii au venit doar să lucreze și să execute anumite comenzi, precum Carrierr-Belleuse, de exemplu, alții s-au împămîntenit și au pus temeliiile viitoarei școli românești de sculptură. Cei din urmă, care, conform cumei, sînt întotdeauna și cei dintîi, sînt binecunoscuții Vladimir Hegel, un polonez naturalizat francez, și germanul Karl Storck, întemeietorul unei adevărate dinastii de artiști. Tinerii sculptori români care s-au născut imediat după impact, cum ar fi Ion Georgescu și Ștefan Ionescu-Valbudea, nu numai că învață fără dificultăți noul meșteșug, dar configurează profund fenomenul însuși, integrînd, cumva, tînăra sculptură românească în circuitul estetic și ideologic al bătrînei Europe: primul transmite un semnal clasicizant, iar celălalt rezolvă, prin traseele compoziționale și prin cîteva accente puternice de modelaj, tensiunea și neliniștea romantică. Dacă prin Georgescu și prin Valbudea spațiul artistic românesc s-a integrat în cel european sugerînd chiar o anumită istoricitate prin experiențe stilistice diferite, prin mai tînărul Paciurea lucrurile se complică brusc. După ce și însușește fără ezitare orizontul, reflexele și deprinderile unui sculptor european responsabil, se trezește în el, dintr-odată, conștiința de oriental, iar instinctul culpei, al culpei aceluia care a violat interdicția, începe să se manifeste. Paciurea este cel dintîi sculptor român prin care nonfigurativismul se revoltă și frustrarea născută din coliziunea cu mimetismul devine evidentă și irepresibilă. Episoadele acestei revolte, total diferite ca manifestare, sînt în număr de trei, iar ținta lor este una singură: ieșirea din captivitatea modelului realist și emanciparea de sub presiunea figurativului univoc. Într-un anumit fel, Paciurea încearcă, mobilizînd un sentiment răsăritean latent, să recupereze un anumit tip de transcendență pierdută, să concilieze sculptura cu un iconoclastism sui generis. Prima treaptă a acestui proces este transferul, adaptarea stilistică, preluarea aproape mecanică a viziunii din

pictura bizantină. Asemenea lui Mestrovici, un alt exponent al climatului oriental-ortodox, chiar dacă el era de origine croată, Paciurea încearcă, în *Madona Stolojan*, hieratizarea sculpturii prin adaptarea în relief a drapajului din pictură și prin stingerea caracterelor individuale într-o anumită tipologie abstractă. Cum o asemenea tentativă nu putea fi dusă prea departe din pricina riscului major al eșuării în rețetă, sculptorul încearcă o altă soluție, și anume supradimensionarea, ieșirea din scară ca procedeu de subminare a realului. Înlocuind *frumosul* cu *realul*, avem în proiectul lui Paciurea ilustrarea cea mai fidelă a unei observații pe care Aristotel o făcuse de multă vreme în *Poetica*. Anume aceea care privește justa organizare a elementelor și dimensiunea potrivită. Spunea Aristotel: „Ființă sau lucru de orice fel, alcătuit din părți, frumosul, ca să-și merite numele, trebuie nu numai să-și aibă părțile în rînduială, dar să fie și înzestrat cu o anumită mărime. Într-adevăr, frumosul stă în mărime și ordine, ceea ce explică pentru ce o ființă din cale afară de mică n-ar putea fi găsită frumoasă (realizată într-un timp imperceptibil, viziunea ar fi nedeslușită), - dar nici una din cale afară de mare, în cazul căreia viziunea nu s-ar realiza dintr-o dată, iar privitorul ar pierde sentimentul unității și al integrității obiectului, ca înaintea unei lighioane de zece mii de stadioi” (*Poetica*, Ed. Academiei, Buc. 1965, pag. 63, 35). *Giganții* lui Paciurea tocmai aceasta sînt, adică o ficționalizare a realului, o perturbare a percepției, cu alte cuvinte „o lighioană de zece mii de stadioi”. În cel de-al treilea moment, revolta în fața figurativului și a particularului se rezolvă prin fuga în fabulatoriu, prin dezerțarea definitivă în metafora himerei.

Între erezie și epifanie

EEA ce în sculptură este, îndeobște, particularizat și identificat ca atare, la Paciurea devine categorie, concept, construcție mentală pură. Însă revanșa definitivă a sculpturii „orientale”, interiorizată, depozitată a principiilor și nu simplă ilustrație a individualității, față de sculptura „occidentală”, pozitivă și în prag de epuizare ca resurse expresive, se va realiza prin concepția și prin acțiunea lui Brâncuși. Deși contemporan strict cu Paciurea, din punct de vedere al gândirii plastice și al cercetării formale, Brâncuși se situează în descendența lui Paciurea. Dacă Paciurea mai pas-



Paciurea, *Gigantul*

trează încă elemente fabulatorii, dacă încercările sale rămîn mai departe într-o convenție narativă și în cadrele unui figurativism șarjat, Brâncuși țintește dezintegrarea materiei, scoaterea tridimensionalului din regimul gravitației și de sub fatalitatea oricărei arhitecturi exterioare. Ca și Paciurea, dar într-un alt timp și într-o altă perspectivă filosofică, Brâncuși recurge, în disputa sa fundamentală cu statuarul istoric, cel căruia Rodin îi sleise și ultimile puteri, la trei mari direcții conceptuale și formale. Dar înaintea declanșării oricărui ostilități, el face ostentativ dovada perfecte stăpîniri a limbajului, a convențiilor istorice, a instrumentelor și a tehnicilor consacrate bimilenar. Antropocentrismul clasico-renascentist și întregul figurativism mai mult sau mai puțin încadribil într-o anumite direcție de gîndire, sînt epuizate rapid prin intervalul dintre academism (Vitelius, doctorul Davilla) și impresionism (portretul lui Dărăscu, capetele de copii, *Supliciu* etc.). Însă marele examen al antropocentrismului și, simultan, declarația de război împotriva aceleiași filosofii, îl constituie o lucrare aparent minoră și circumstanțială, mai curînd o comandă practică decît o realizare artistică, și anume *Ecorșeul*. Prin această lucrare, Brâncuși ia în stăpînire o întreagă civilizație a statuarului, îi comprimă istoria printr-o analiză halucinantă a corporalității, a anatomismului, a obiectualității exterioare și lăuntrice a ființei umane, ducînd ideea construcției antropomorfe pînă la eviscerare și pînă în proximitatea ideii de cadavru. Încă înaintea oricărui război declarat, *Ecorșeul* este un fel de testament al întregului statuar de pînă la Rodin. Ceea ce urmează este, de fapt, ceea ce anunță insidios și puțin cinic această lucrare: adică o execuție lentă, graduală

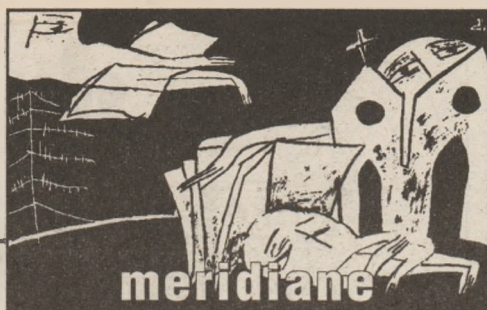


Paciurea, *Himera vâzduhului*

și polimorfă. Ceea ce la Paciurea reprezentase, prin *Giganții*, o evaziune spre retorica mitologică, spre stratul unor culturi istoricizate, ușor de localizat, la Brâncuși se realizează prin scufundarea în substrat, în protoistorie, în arhaicul de sub orizontul idolatriei și al magiei. Lucrările din categoria *Sărutului* și a *Cumînteniei pămîntului*, monolitice, antiretorice, nepersonalizate și realizate prin cioplire directă, reconectează statuarul la o vîrstă vag neolitică și la reflexele unei umanități izomorfe. Fără a se plasa în descendența spontană a unui model generic, dar și fără a reanima, prin citat cultural, o anumite formă muzeificată, Brâncuși sugerează, într-o perspectivă eliberată atît de pragmatismul reprezentării cît și de bovarismul construcției imaginare, posibilitatea unei alte lecturi a sculpturii, mult mai apropiată de un anumit spațiu al inocenței. Cel de-al doilea front de luptă deschis împotriva sculpturii tradiționale, cel care ar corespunde aspirației postbizantine din opera lui Paciurea, este, și în concepția lui Brâncuși, tot unul cu sursă bizantină, și anume *Rugăciunea*. Numai că, spre deosebire de Paciurea care s-a oprit la ornamentica bizantină, la exterioritatea previzibilă și mecanică a drapajului, Brâncuși extrage din tipologia bizantină austeritatea lăuntrică și monumentalitatea indescribibilă a sacralității. Fără cea mai elementară descriție și fără nici o aluzie individualizatoare, hieratica *Rugăciunii* constă în resorbția substanței în atitudine, în dematerializarea formei sub presiunea unui sentiment energetic și imponderabil în același timp. Și, în fine, ultima ipostază a resurreției nonfigurativului în concepția lui Brâncuși, este momentul purismului, al definițiilor, al axiomelor tridimensionale. Fie că este vorba de *Pește*, de *Focă*, de *Țestoasă*, de

Cocoș sau de oricare alta din aceeași categorie, aceste lucrări pot fi percepute ca o acțiune simetrică, abreviată pînă în vecinătatea interjecției, la *Himerele* lui Paciurea. Însă momentul care încheie cea mai amplă și mai profundă luptă a sculpturii împotriva ei înșiși este tema *Păsărilor*, începînd cu *Măiastra* cea abia temperată în lanu-i figurativ și terminînd cu *Pasărea în vîzduh*, cu acea flamă care despica spațiul prin propriile-i energii luminoase și calorice. Ceea ce Brâncuși începuse prin *Ecorșeul* se încheie cu *Pasărea în vîzduh*, iar intervalul astfel configurat conține nu numai rezumatul unei întregi istorii a statuarului, ci și întreaga dramă și bogăție a unei incompatibilități. Orientalul Brâncuși, aforisticul și nonvizualul (cel care a făcut sculptura pentru orbi), avea toată îndreptățirea, fără a fi cituși de puțin insolent, să-l califice pe Michelangelo drept fabricant de biftecuri, pentru că, de acolo de unde privea Brâncuși, din spațiul de seducție și din rafinementul art nouveau-lui, de acolo de unde cobora el, din subteranele preistoriei, din inima Vechiului Testament și a Ierusalimului, acolo unde Dumnezeu este unic, invizibil și noncorporal, discursivitatea și frămîntările lui Michelangelo, cel din vîntrele Romei pline de zeități lascive, de spectacole sîngeroase și de ordine geometrică, lucrurile chiar așa se văd: ca o convulsie a cărnii într-o înclăștare teribilă cu propriile-i slăbiciuni. ■

Textul de mai sus a fost prezentat sub formă de conferință, în cadrul Zilelor suprarrealismului, manifestare organizată de Prof. Radu Toma de la Universitatea București, în decembrie 2003.



Charles Perrault și jocul șagălnic cu povestea



Frontispiciul editiei originale din 1697
desenat de Perrault

ÎN 1697, Charles Perrault (1628-1703) publică volumul care l-a făcut celebru, *Povești sau basme de odinioară cu moralități*, el strecoară în imaginea de frontispiciu, ce reprezintă o bătrână istorisind copiilor, seara, lângă foc, și un al doilea titlu, *Poveștile Mamei Mele Gisca*, prin care își recunoaște, s-ar părea, datoria față de sursa anonimă, folclorică. Mama, Lelea, Mătușa Gisca - numită uneori și Barză - era, fără îndoială, în epocă, o imagine emblematică pentru povestitorul popular.

Dar relația poveștilor lui Perrault cu cele tradiționale, istorisite odinioară de "Mama Gisca" (după cum ne-o arată frontispiciul desenat de Perrault însuși - aceasta toarce lina și deapănă totodată caierul poveștii, seara) este ceva mai complicată.

S-a spus, pe drept cuvânt, că Perrault ne propune un joc-jocă cu povestea tradițională, într-un echilibru foarte schimbător între tradițional și modern, joc șagălnic care, printr-o ironie a sorții, se perpetuează și acum, când autori contemporani repovestesc, recitesc, rescriu, sau, cu un termen mai snob, foarte la modă în alte părți, "revizitează" poveștile lui Perrault, devenite între timp clasice, dându-le amprenta modernității lor.

Să nu uităm că Perrault a susținut, într-una din dedicațiile

sale programatice, cea la *Dorințele ridicole*, că nu materia, subiectul (cîrnații de porc, visați de tăietorul de lemne cel sărac, în basmul cu pricina) au însemnat într-o poveste, ci modul de a spune. Și aceasta justifică într-adevăr gestul lui de pionierat, la sfîrșit de secol al XVII-lea, de a șterne pe hîrtie, de a da o formă scrisă și cultă poveștilor istorisite de către doici și babe, îmbunătățind și înfrumusețind povestea cam "seacă și simplă" cu ceva "agrement" și "ornamente", îmbrăcînd "morală laudabilă" într-o "povestire jucăușă, poznașă" (Charles Perrault, *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités*, Clau-de Barbin, Paris, 1697).

Această operă de pionierat de a transforma povestea orală, populară, într-una scrisă, cultă sau "de autor", după expresia franceză, Perrault a înfăptuit-o alături de povestitoare celebre ale epocii - Dna d'Aulnoy, Dra Lhéritier, Dra de la Force, Dna de Murat și altele, care i-au dat, în funcție de stilul, gustul și fantasmelor lor, dar și de presiunea și amprenta inevitabilă a epocii, o haină galantă, alegorică, barocă, prețioasă, rococo sau de alt fel.

În vreme însă ce mulțimea de povestitoare, care începuseră a spune povești prin saloane, îmbogățind astfel și cultura mondenă a vremii, a dus aproape la o inflație de feerie, făcîndu-se să se vorbească despre "moda poveștilor cu zîne", Perrault s-a distins și delimitat de contemporanele sale printr-o

formulă unică a poveștii, cu o scriitură foarte rafinată, elaborată, deosebit de densă, care a absorbit și a integrat în doze variate doar ce i se potrivea din curențele și módele timpului.

El este, după cum se știe, autorul a trei povești în versuri și a opt în proză, corpus extrem de redus, dacă ne gîndim că alți clasici ai genului au reunit o sută (Andersen) sau chiar două sute (frații Grimm).

Dintre poveștile în versuri, deși apreciate de criticii și academicienii epocii, doar *Pielea de Măgar* a rezistat cu bine la proba timpului și poate, într-o măsură mai mică, *Dorințele ridicole*, în timp ce *Grizelda* păcatuiește în ochii publicului contemporan prin lungimi greoaie și broderii supărătoare.

Căutînd să surprindem specificitatea poveștii lui Perrault, am găsit o ezitare jucăușă, surprinzătoare și derutantă totodată, între adeziunea și distanțarea față de povestea tradițională, fapt mai evident la nivelul formulei narative și al simbolisticii.

În povestea perraldiană, scurtă, concentrată (diferită de cea a contemporanilor săi, în care simțim un exces narativ și o supraîncărcare simbolică), distanțarea de care vorbeam, nu este ostentativă. Uneori, abia perceptibilă, alteori, aproape ambiguă, ea se observă prin intruziunile explicite și implicite ale naratorului, printr-o contaminare a contextului, a anturajului, în timp ce adeziunea se face simțită cel mai bine prin funcția emotivă a naratorului, exprimată adeseori prin folosirea cuvîntului "bietul", referitor la un personaj - de regulă pozitiv - aflat în dificultate.

Pentru a defini toate acestea cu un singur termen ne-am gîndit la cuvîntul "șagălnicie", care adună în el ceva din umor, ironie, glumă, dar și din ștregărie, joacă și voie bună, fără să se identifice însă cu vreuna din ele. De altfel, în prefetele și dedicațiile ce-i însoțesc poveștile, Perrault vorbește, vrînd să le definească și descrie, rînd pe rînd, de "agrement", "plăcere", "satiră lipsită de venin și răutate", "întîmplare hazlie", "istorie comică", de "scorneli plăcute", "de fabulă nebunatică și ingenioasă", care, toate, pot să vrăjească și să încînte, să distreze dar și să instruiască.

Șagălnicia este, așadar, în poveștile lui Perrault pomirea de a tempera și a echilibra prea marea adeziune, sau dimpo-

trivă, prea marea distanțare față de istoria povestită, ea este chiar ezitarea, balansarea, oscilarea între adeziune și distanțare.

Dacă ironia este, după unii, indice de modernitate prin relativitatea pe care o lasă să planeze peste valorile stabilite, șagălnicia este pentru partizanul modernilor, care a fost Perrault, chiar această ireverență față de autoritate, stabilită de timp - pentru antichitate, de tradiție - pentru povestea populară, de tirania modei - pentru poveștile cu zîne.

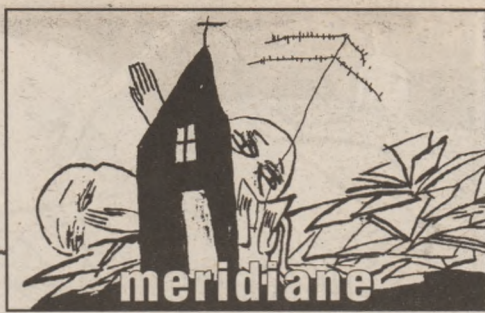
Șagălnicia perraldiană se face mai bine simțită la nivelul narativului și al simbolisticii, dimensiuni esențiale, după noi, pentru poveste. La o primă vedere, narativul în *Poveștile Mamei Gisca* se caracterizează prin scurtime și simplitate. La o analiză mai atentă însă, densitatea sa îl dezvăluie ca un joc subtil, savant și rafinat, între narativ propriu-zis și ne-narativ, fie el de formă sapiențială, comentariu sau digresiune. Într-adevăr, narațiunea poveștii e presărată, fără a fi însă întreruptă, ici și colo, de comentarii, de paraneteze, de sentințe și maxime care, extrase din "doxa mundi", sînt ușor modificate și exprimă atitudinea de adeziune sau de subversiune a naratorului.

Regăsim jocul și în mînuirea ingenioasă a unor figuri narative precum focalizarea multiplă, descrierea focalizată și ambulatorie, în scena care întărește tematic oralitatea și devorarea în secvențele cu lupi și căpcauni, în juxtapunerea dezinvoltă a registrelor diferite (uneori eroicul se învecinează cu burlescul, pateticul cu ironicul și zeflemeaua). Joaca și dezinvoltura se regăsesc și în juxtapunerea a două sau mai multe "moralități" (învățăminte), care, opunîndu-se una alteia, invită la o lectură ne-univocă a poveștii; astfel prima "Moralitate" la *Cenușăreasa* laudă bunul simț și frumusețea fetei și le propune ca model de urmat, în timp ce "Altă moralitate" a aceleiași povești laudă avantajul de a avea o nașă bună care înlocuiește cu prisosință orice talent.

Jocul se manifestă și la nivelul narării; povestea *Riquet cel Moșat* are un sfîrșit ambiguu: nu se știe prea bine ce anume a pricinuit preschimbarea cocoșului într-un bărbat frumos, zîna cu darul ei fermecat, sau privirea de îndrăgostită a prințesei și atunci ni se propun mai multe versiuni prin cuvinte ca "Unii

sustin că...", "Alții spun că...". Aceeași incertitudine marchează și sfîrșitul lui *Degețel*: după unii acesta ar fi furat bogățiile Căpcaunului, după alții, care au și mîncat acasă la părinții eroului, acesta ar fi devenit bogat doar folosindu-se de cizmele de șapte poște ca mesager al regelui și al doamnelor îndrăgostite. Chiar și cele două titluri date de Perrault volumului său, unul instalat după un protocol cunoscut pe pagina de titlu, celălalt strecurat pe furis în frontispiciu, țîn, pesemne, tot de joc, de șagălnicie cu care el pare că ne propune ceva și, în același timp, ne ademenește cu altceva. Și în simbolistica poveștilor, în ciuda dimensiunii ei grave, "camuflete", am putea spune, gîndindu-ne la Eliade, există și o privire de familiaritate, de șagălnicie, privire uneori foarte evidentă, alteori abia schițată. Dimensiunea jucăușă, insinuată și aici nuanțează simbolurile pe care poveștile le articulează între ele: mama, tata, copilul, nașa, căpcaunul, căpcauneasa, zîna, regele, regina, locuința, hrana, podoaba... Niște opoziții se precizează între dezgolire și deghizare, între pădure și oraș, între casă și palat, între crud și gătit. Prezența feminină este percepută în toată splendoarea unei frumuseți luminoase, angelice, divine - în *Frumoasa din Pădurea adormită*, de exemplu, dar și în slăbiciunile și manile ei, ironizate de atîtea ori în *Dorințele ridicole*, *Motanul Încălțat*, *Degețel*, *Zînele*. Miraculosul, despre care s-a spus deja că e raționalizat la Perrault, primește așadar o nouă dimensiune și apare uneori ca domesticit, îmbîlînit, relativizat.

Șagălnicia jucăușă poate atenua simbolul: regele este rareori la Perrault autoritatea militară, juridică și magică, așa cum vrea tradiția culturală; el bea bucuros două-trei pahare în plus și acordă mîna fiicei sale unui necunoscut în *Motanul Încălțat*, privește, în ciuda vîrstei, cam lung la frumoasa prințesă în *Cenușăreasa*, sau se teme de nevastă în *Frumoasa din Pădurea adormită*. Alteori, același procedeu întărește simbolul: printr-o intruziune poznașă a povestitorului, visele plăcute cu prințul așteptat ale frumoasei adormite sînt dezvăluite, întărind astfel încărcătura erotică a somnului. Dar la fel de bine șagălnicia poate da un alt sens unui simbol: căpcaunul din *Motanul Încălțat* îl prîmeste cu



multă politețe pe oaseptele său, motanul; el nu are nimic din sălbăcia unei ființe monstruoase, ci este un magician mult prea naiv și ospitalier, înzestrat cu darul metamorfозării. Chiar și ființa urfă și barbara, stigmatizată de barba-i albastră, este văzută, datorită contextului – începutul și sfârșitul poveștii ironizează simțul foarte practic al mezinei, oarecum altfel: Barba Albastră are și ceva din ființa diferită, respinsă de către ceilalți, condamnată la singurătate sau la moarte.

Chiar dacă la nivelul unor secvențe, imaginile și simbolurile pot fi atinse de oribil, de fantastic, de terifiant, sau chiar de macabru (să ne gândim la unele scene și tablouri binecunoscute din *Frumoasa din Pădurea Adormită*, din *Scufița Roșie*, din *Barba-Albastră*, din *Degetel*), găsim la nivelul corpusului, al ansamblului, al sintaxei generale a simbolurilor o șagălnicie difuză și insidioasă. Ea înseamnă o familiaritate cu gravul și seriosul, o ireverență benignă față de autoritate și norme stabilite, o practică dezinvoltă a narativului, într-un cuvânt, o joacă și un joc cu poveștile moștenite de la Mama Gîsca.

DAR joacă și jocul modernului cu tradiționalul pentru poveștile lui Perrault nu se isprăvește aici. Odată cunoscute și devenite faimoase, poveștile Mamei Gîsca istorisite de Perrault au devenit, la rîndul lor, pretext și obiect de joc și scriitură, sub formă de parodii, pastişe, continuări, adăugiri, răsturnări, deturări, adaptări, replici de tot felul, marcate de fantasmă și stilul diversilor autori, de mōdele și tendințele diverselor epoci.

Să vedem, chiar și în fugă, cîteva replici, devenite și ele celebre, care lasă deschisă seria, pe care am putea să o numim, în termenii lui Genette, Perrault în palimpsest. Raliindu-ne la părea lui Gérard Macé și a multor alora că poveștile lui Perrault sînt mai ales o lectură pentru adulți, nu ne oprim aici la numeroasele adaptări și simpli-

ficări, adresate cu precădere copiilor.

Chiar în secolul al XVIII-lea, un anonim a transpus în proză cea mai reușită dintre poveștile în versuri ale lui Perrault, *Pielea-de-Măgar*. Deși autorul anonim cunoștea bine textul lui Perrault, sau îl avea poate chiar în fața ochilor, fiindcă nu doar firul poveștii e păstrat cu fidelitate ci și majoritatea detaliilor, un neastîmpăr l-a făcut să adauge și cîte ceva de la sine, sporind, pe alocuri miraculosul, îngroșînd uneori ironia. Versiunea anonimă în proză a circulat mai mult decît originalul în versuri și o vreme s-a crezut că ea aparține lui Perrault. Exigentul Flaubert, admirator al povestitorului din secolul al XVII-lea, citează încîntat, în corespondența sa, o frază din *Pielea-de-Măgar*, care este însă, de fapt, a povestitorului anonim de mai tîrziu.

În numărul special din 1919, închinat lui Perrault, al revistei umoristice *La Baïonnette*, Robert Scheffer publică o parodie-continuare a poveștii despre regele incestuos și fiica lui virtuoasă, oprindu-se asupra vieții fiului Pielii-de-Măgar, continuare în care reapar Zina Liliacului dar și măgarul ce produce aur. Cînd, din întîmplare, tînarul prinț găsește în trezoreria regală rochiile faimoase remite în dar de către mama sa, lipsită cu totul de sensibilitate la feeric și miraculos, odrasla exclamă doar: "Ce gusturi proaste avea mama!"

Motivul rochiilor, extins la cel al modei, pare să rețină atenția și altor "reinvestitori", ca să spunem așa, ai lui Perrault. Într-un volum colectiv de la începutul secolului al XXI-lea, *Poveștile lui Perrault revăzute de ...* (Geneviève Brisac, Arnaud Catherine, Catherine Cusset, Marie Darrieussecq, Ariane Gardel, Daniel Picouly, Yann Queffelec, Vincent Ravalec, Lydie Salvayre, Martin Winckler) – apărut la editura La Martinière, 2002, Catherine Cusset rescrie aceeași poveste, jucîndu-se cu numele personajului și titlul bucății, care devine *Eva Podan*. Acțiunea e plasată în contemporaneitate, succesiv în Estul Eu-

ropei și în Statele Unite, în lumea amăgitoare și dură a top-modelelor, incestul este și el prezent ca amenințare, doar pielea de măgar e înlocuită printr-o cicatrice îngrozitoare pe față, care stigmatizează însă la fel de rău pe top-modelul ceh, ca și pielea de animal pe prințesă, în varianta de acum trei secole.

Incestul și moda par a o preocupa și pe sumbra dar totodată iubitoare de farse Christine Angot – ce se joacă nepedepsit cu publicul, propunîndu-i un vertij de autobiografie și autoficțiune – în textul publicat numai cu cîteva luni în urmă, cu titlul *Pielea-de-Măgar*, un fel de "capriciu", în care autoarea romanului *Incestul* rezumă viața de eșecuri a neînțelesei tinere, numită din fantezia părinților Pielea-de-Măgar, raportînd-o aproape sarcastic la moda, gustul și mentalitatea diverselor momente, de la anii cincizeci înapoi, pentru a ajunge la concluzia ironică: "Hotărît lucru poveștile cu zîne nu există!"

O ironie mai senină și spumoasă colorează, la sfîrșitul veacului al XIX-lea, parodia lui Anatole France, *Cele șapte soții ale lui Barba-Albastră*, în care temutul personaj de odinioară este cu totul benign și nevinovat, în timp ce nevestele lui succesive sînt, care mai de care, vicioase și netrebnice. Joaca lui France cu textul lui Perrault merge spre un delicios joc intertextual, în care citatul, parafraza și aluzia au un loc deosebit.

O variantă pe dos, răsturnată, a poveștii lui Perrault, în cea mai bună tradiție a parodiei, publică, în pomenita revistă din 1919, romancierul Pierre Mac Orlan; e vorba, de fapt, de viața sfîntului Barba-Albastră, răpus de nevestele lui, care încarnează, nici mai mult, nici mai puțin decît păcatele capitale.

Dar cîte rescrieri și reflecții nu a inspirat monstruosul și melancolic Barba-Albastră! Să ne amintim numai, de exemplu, că Michel Tournier vede în secretului lui Barba-Albastră, secretul însuși al poveștii și că Alain Montandon vede în cabinetul interzis al acestuia misterul celui-lalt sex, pîndit și amenințat de curiozitatea feminină, tot așa cum, simetric, Meluzina, cu taina ei, e amenințată de violenta curiozitate masculină.

Poate cea mai recentă și mai interesantă, sub aspectul jocului, rescriere a lui Barba-Albastră o dă Marie Darrieussecq care, în citatul volum colectiv din 2002, scrie un fel de litanie în *si conditional*, o performanță lingvistică, între altele, demnă de pana unui Queneau. Desfășurînd, într-o ameițitoare cască, o multitudine de situații și identități, ce sînt *in nuce* tot atîtea posibile versiuni pentru Bar-



bă-Albastră, un evantai de jocuri anagramatice parcă venite din atelierele Oulipo, presărînd ici și colo referințe ironic autobiografice și intertextuale, ea formulează o moralitate care rezumă întrucîtva, după noi, soarta modernelor basme de odinioară ale lui Perrault: povestea lui Barba-Albastră "ne obsedează, ne intră în ficțiuni", și, am adăuga noi în cărți, modelînd narativul și imaginarul de orice tip de trei secole înapoi.

Să nu-l răsfațăm însă prea mult pe Barba-Albastră, neglijînd sau ignorînd numeroasele *Cenușărese*, inspirate de Perrault, între care și continuarea-fantezie, propusă de Apollinaire despre soarta echipajului feeric, cules de prin grădina de zarzavat și capcanele de șoareci, deveniți acum oameni de artă și litere, sau mai brutal moderna versiune a lui Vincent Ravalec, ce întărește apăsăt latura erotică a poveștii, plasată în lumea dură și confuză a oamenilor de film și a festivalului de la Cannes și aceasta pornind chiar de la titlul *Cucendron* (porecla răutăcioasă dată de surorile vitrege în versiunea lui Perrault), traductibil prin *Curcenusesea* sau ceva asemănător, în același registru.

Ce să mai spunem despre *Frumoasa din Pădurea Adormită*, devenită la Cătușe Mendès *Frumoasa din Pădurea Visată*, la Pierre Gripari *Alba Frumoasa din Pădurea Trezită*, la Pierrette Fleutiaux *Regina din Pădurea Adormită*, sau la Geneviève Brisac *Frumoasa în Pădurea Adormită*, tot atîtea jocuri intertextuale dar și remodelare de narativ și simbolistică, plasate în diferite tipuri de modernitate.

Vom lăsa la o parte cele două versiuni cu viziune puternic sexualizată, ale provocatoarei Catherine Millet pentru *Riquet cel Moșat*, dar vom pomeni în această joacă

atrăgătoare cu povestea perraldiană, versiunea deturată, ironic ecologică, a lui Tournier la *Degetel*, cea fantasmatico-erotică a Pierrettei Fleutiaux despre nevasta căpcaunului și iubitul ei Degetel, cea liric sociologizantă a lui François Ruy-Vidal și cea ludico-exuberantă a lui Prévert pentru același *Degetel*, neuitînd nici *Autobiografia lui Degetel* de Martin Winckler, care joacă pe omofonia cuvîntului din original (avînd sensul de "deget" și "a crește") pentru a crea un Degetel paradoxal, care crește prea mult, dar într-un climat sumbru, de complot și crimă, într-un cuib de feministe extreme (căpcaune la figurat), ceea ce îl împinge la o căutare îndelungată a unui adevărat acasă.

Iată, așadar, că poveștile Mamei Gîsca scrise de Charles Perrault sînt mereu scrise și rescrise, după cum cerea academicianul de odinioară, în noi maniere, tot mai marcate de fantasmă, de constelații psihice și mituri personale, de ingenioase jocuri intertextuale, de ecouri, aluzii și reminiscențe, de refrene obsedante.

Muguraș Constantinescu

PRIOR BOOKS DISTRIBUTORS SRL
tel. 210.89.06; 210.89.28 www.prior.ro

The Chicago Manual of Style: The Essential Guide for Writers, Editors, and Publishers reprezintă, de peste 100 de ani, cea mai importantă sursă de referință pentru autori, jurnaliști, corectori, tehnoredactori și editori din orice domeniu al cunoașterii.

Afiat astăzi la cea de-a 15-a ediție, revizuită, completată și actualizată, **The Chicago Manual of Style**, este mai cuprinzător și mai ușor de utilizat ca niciodată.

25% RABAT!

Preț regulat : 2.650.000
Preț lansare : 1.990.000 lei





Jeff Bernard și Marian Net

NTRE 26-28 septembrie 2003, la Universitatea de Artă Aplicată din Viena s-a desfășurat colocviul *Semnele Puterii/Puterea Semnelor*. Manifestarea a avut loc în onoarea celei de a 60-a aniversări a Profesorului Jeff Bernard, directorul Institutului de Studii Socio-Semiotice.

Jeff Bernard s-a născut la Viena pe 12.09.1943. A studiat arhitectura la Universitatea Tehnică din același oraș. La începutul carierei, a făcut parte dintr-o echipă de arhitecți și ingineri constructori care au proiectat blocuri de locuințe pentru persoanele cu venituri mici. A studiat filozofia lui Otto Neurath și și-a aprofundat permanent cunoștințele de sociologie și sociosemiotică. În tinerețe a participat (ca regizor și interpret) la diverse spectacole de artă experimentală (în cadrul festivalurilor *Jeunesse Musicale*, *Wiener Festwochen* etc.) Este autorul mai multor volume care au ca obiect culturile alternative, subcultura, literatura din perspectivă sociosemiotică. Este, de asemenea, redactorul-șef al publicațiilor de specialitate *Semiotische Berichte* și *S - European Journal for Semiotic Studies*.

Din 1978, Jeff Bernard face parte din comitetul de conducere al Asociației Austriece de Semiotică. În 1987, este ales în Comitetul Executiv al Asociației Internaționale de Studii Semiotice, în 1989 devine coordonatorul Comitetului Director, iar din 1994 este Secretarul General al acesteia. În 1988, Jeff Bernard a fost numit directorul nou-înființatului Institut de Studii Socio-Semiotice, funcție pe care o ocupă și în prezent.

– Jeff Bernard, ești una dintre personalitățile cele mai neconvenționale pe care le cunoșc. De aceea, ți-aș propune să marcăm cei 60 de ani ai tăi printr-un interviu neconvențional.

– De acord. Cu o singură precizare. Eu cred că orice personalitate este, prin definiție, neconvențională. După părerea mea, între concepte precum „personalitate” și „convenționalism” este o incompatibilitate logică. Dacă eu sînt sau nu o personalitate, mi-e imposibil să spun. De regulă, asta o hotărăsc ceilalți. În discuția de față, tu.

– Ce crezi, în general, despre convenții? În viață, în artă, în literatură?

– Încep printr-un truism: convențiile au existat și vor exista întotdeauna. Ele sînt caracteristice mai ales societăților dominate de mentalități conservatoare și ating apogeul în societatea burgheză.

Încă din Evul Mediu, știm că au existat oameni care se simțeau sufocați de societatea tradițională, încorsetată de con-

venții. Sînt cei care migrau, de obicei, de la sat, din lumea patriarhală, spre oraș, unde se simțeau mai liberi, apărați de anonimul pe care-l conferă apartenența la o mulțime. Așa a apărut, în spațiul de limbă germană, expresia „Stadtleben macht frei”, care a avut o carieră lungă, dar care, la origine, s-a impus ca un fel de stindard al nonconformiștilor de orice fel.

În rest, convențiile sînt o necesitate, vrem-nu vrem. Și în viață, și în artă. La urma urmelor, pînă și avangardele sfîrșesc prin a se convenționaliza, prin a fi combătute și înlocuite de avangarde viitoare, de convenții viitoare. Nu spun nimic nou.

Cred că problema e să facem o distincție clară între diferitele convenții și norme care coexistă la un moment dat. Ca să dau un exemplu banal, nu poți lua, pur și simplu, regulile pe care le aplici pentru a-l evalua pe Günther Grass și să le aplici atunci cînd te referi la romanele despre sex și violență.

– Ai anticipat chiar urmă-

Interviurile „României literare”

cu Jeff Bernard

directorul Institutului de Studii Socio-Semiotice din Viena

Despre subculturi

toarea întrebare pe care mă gîndisem să ți-o pun. Știu că unul dintre domeniile tale predilecte de investigație este subcultura. Și mă întreb dacă nu crezi că acest domeniu a cam fost supraevaluat în ultima vreme.

– E o întrebare complexă, la care nu cred că pot răspunde în două fraze. Pentru că mă tem că termenul *subcultură* încă n-a fost definit destul de clar. Așa încît mă vîd nevoit să schițez o istorie a noțiunii. La origine, conceptul de *subcultură* a apărut în sociologie; a fost propus de Școala de la Chicago a anilor '30-'40 din secolul trecut. Apoi s-a produs o schimbare de paradigmă, în sensul lui Thomas Kundt și, în sfîrșit, a intrat în joc și punctul de vedere socio-cultural, prin școala britanică de studii culturale.

– Care au fost rațiunile care au dus la această schimbare de paradigmă?

– Faptul că sociologia funcțională clasică, preocupată exclusiv de a delimita ce e funcțional de ce e disfuncțional (cu nuanțele de rigoare în evaluare, bineînțeles) nu mai permitea o abordare adecvată a problemei. Devenise limpede că, dacă există un grup minim de persoane pe care le puteai considera ca aparținînd unei subculturi, acel grup este relevant din punct de vedere sociologic. Nu mai puteai trece indiferent pe lîngă un fenomen, pretinzînd că nu e o problemă reală. La fel stau lucrurile și acum. Dacă se face sau nu abuz de termenul „subcultură” e greu de spus. Eu așa zice că mai degrabă nu. Din experiența mea, multă lume îl folosește însă greșit. Dau un singur exemplu: Anumite subculturi sînt considerate ca atare de marele public. Dacă te duci la Frankfurt și să spunem că ești homosexual și vrei să afli care e infrastructura homosexualității, poți întreba pe oricine „Unde găsești subcultura?” și o să-ți răspundă: „A doua stradă la stînga”. Evident, în acest caz, cuvîntul „subcultură” nu e un termen științific, dar a devenit demult popular în sfera amintită. Pe de altă parte, atunci cînd vorbim despre subcultură, e

foarte ușor să apucăm pe o pistă greșită, pentru că nu există o singură subcultură, ci o Cale Lactee de subculturi. Iar noi avem o competență redusă cu privire la fenomenul subculturalității în societate, între altele pentru că majoritatea subculturilor apar ca fenomene relativ izolate, la diferite nivele.

– Ai putea să precizezi?

– M-aș referi la unul dintre marii reformatori ai științei, italianul Basaglia, o personalitate de prestigiu. Premisa de la care pornește Basaglia este că da, în regulă, există diferite tipuri de subcultură, unele „intenționate”, altele „neintenționate” (aparținînd unor grupuri sociale care nu-și doresc să fie așa cum sînt: bolnavi, cu handicap psihic etc.). Iar Basaglia spune că, dacă încercăm să căutăm așa-numita „majoritate tăcută”, la care se referă atîta politicienii, observăm că adevărata „majoritate tăcută” constă dintr-o multitudine de subculturi, care se interferează adesea, conform unor modele ușor de imaginat.

– Cred că e un punct de vedere viabil.

– Firește, dar nu e singurul. În anii '60, Rolf Schwendter, un arhitect austriac pe care l-am cunoscut bine, a publicat un fel de preliminar sociologic la teoria sa despre design. El consideră, cam simplist, că întreaga populație dintr-o societate ar putea fi reprezentată printr-un cerc. Schwendter spune că, în timp ce mai demult existau grupuri mari de oameni împărțiți în funcție de orientarea lor (mişcarea muncitorească etc.), în ultima vreme lucrurile s-au schimbat, societatea nu mai e atît de segregată. Cei mai mulți dintre noi facem parte din același grup – sau cerc – de oameni, pe care Schwendter îl numește „majoritatea compactă”. Iar apoi avem „restul”, „marginea” cum se mai spune.

Dar o astfel de descriere a situației este total greșită. Pentru că, după cum a demonstrat (fie și empiric) Basaglia, „nucleul tare” al societății constă dintr-o combinație între elite și „majoritatea compactă” a lui Schwendter, iar aceste două ele-

mente interacționează, de fapt, conform legilor ciberneticii. Tot restul, suma subculturilor (indiferent dacă sînt numite astfel în limbajul oficial sau nu) reprezintă, în realitate, majoritatea populației. În orice societate există mult mai multe persoane „subculturalizate”, împinse, într-un fel sau altul, „în afară”, uneori chiar dincolo de marginile societății, astfel încît dispar cu totul, așa cum s-a întîmplat în societățile fasciste. Cartea lui Eugon Kogon despre Al Treilea Reich este edificatoare în acest sens. Orice deviază de la normele societății constituie o subcultură. Aceasta este chiar definiția subculturii.

– Pentru că știu că una dintre preocupările tale din ultima vreme este educația adulților, te-aș întreba ce relație crezi că există între subcultură (atît de mediatizată de la un timp încoace) și educația adulților (și nu numai a lor)?

– Eu cred că, odată ce o subcultură este mediatizată, înseamnă că există încercări serioase din partea societății de a alege unele dintre creațiile de gen și de a le recupera, de a le integra în industria culturală sau în alte industrii. Prin urmare, aceasta este o problemă secundară, care trebuie să ia în considerare mobilitatea în societate. Mobilitatea oamenilor, dar și a formelor și modalităților de expresie.

– Teoretic, sună bine. Totuși, chiar nu crezi că riscăm să cădem în non-valoare, poate și mai rău?

– Ar trebui să ne oprim asupra relației dintre norme și valori, pe de o parte, și contranorme și contravalori, pe de altă parte. Între acești doi poli, se află un continuum de fenomene. Un „coridor de devianță” dinspre centrul puterilor normative înspre margine. Pe acest coridor se petrec o mulțime de fenomene interesante. Pentru că, atunci cînd te afli într-un interval de ceea ce eu numesc „sunete liminale”, eul tău e prins într-un fel de structură dublă, pe care încearcă s-o evite cu orice preț. În acest caz, trebuie să alegi, să mergi pe un drum



propriu. Și atunci tinzi să te situezi mai curînd „în afară” sau mai degrabă „înăuntru”.

– *Revenind la educație...*

– Evident că educația e necesară, dar este și o chestiune de putere. Pentru că educația înseamnă să-i disciplinezi pe oameni, să-i faci apti pentru ceea ce așteaptă societatea de la ei. Nici o școală, în sine, nu este ceva care să aparțină subculturii, chiar dacă există și astfel de școli.

Din momentul în care apar și alte propuneri educaționale, intervine contraregula, care spune: felul în care ne educăm tineretul e departe de a fi optim, uneori este chiar contraproductiv. Dacă adopți o asemenea poziție, te situezi într-un fel de coridor subcultural, pentru că începi să pui la îndoială – și chiar să contesti – sistemul.

De pildă, chiar au existat, în anii '60, niște școli pentru copiii mici, numite *Kinderladenbewegungen*, un fel de grădinițe alternative, ceea ce arată că există, chiar și la acest nivel, modele diferite de educație și învățămînt – mai „conviviale”, mai „umaniste” decît cele oficiale. Ca să nu mai pomenim de universitățile alternative...

– *Ce priză au aceste sisteme de învățămînt alternativ în Austria?*

– Asta mi se pare irelevant la acest nivel al discuției. Ceea ce contează e faptul că un asemenea fenomen există. Și faptul că oameni diferiți au cerințe diferite. Ca întotdeauna și ca peste tot, unii încearcă să păstreze vechiul sistem, iar alții se străduiesc să impună un altul.

Nu mă refer aici numai la școli în sensul „fizic”, „material” al cuvîntului; este și o chestiune de concepție. În acest sens, Franco Paolo Freire a propus conceptul de „educație liberă, liberală”, mai potrivit, cred, pentru țările din lumea a treia. Freire provine din America Latină, unde o asemenea orientare a avut destui adepți.

Pe scurt, eu cred că, de fapt, sistemele noastre de educație au ajuns într-un punct în care nu prea mai funcționează.

– *În ce ar consta criza?*

– Dă-mi voie să mă exprim în termenii lui Ivan Illich, un iezeit mexican foarte influent (care cred că a murit de curînd), unul dintre cei mai importanți critici ai educației moderne, în general. Illich a scris mai multe cărți despre sistemul de educație și învățămînt, despre sistemul medical ș.a.m.d. Dar cartea lui cea mai cunoscută se intitulează *Tools for Conviviality (Instrumente ale convivialității)*.

Întrebarea fundamentală de la care pornește Illich este: din ce cauză funcționează atît de prost aceste sisteme? Și consi-

deră că punctul de plecare al crizei trebuie căutat în prima jumătate a secolului XX, practic, pînă la al doilea război mondial. Pînă atunci, a existat o burghezie de tip diferit, în societate funcționau un alt fel de instituții și funcționau bine. Apoi acestea au intrat în declin și au început să înghită din ce în ce mai mulți bani și resurse de toate felurile și să funcționeze din ce în ce mai prost.

Poate că teoria lui Illich e puțin forțată, pentru că încă avem nevoie de școli, care să-i educe pe oameni pentru nevoile vieții noastre invadate de tehnica...

Deci legătura dintre educație și subcultură este extrem de complexă și am putea glosa la nesfîrșit.

– *Am lăsat special pentru final o întrebare la care mi se pare greu de răspuns: Ce rol crezi că mai joacă bibliotecile în lumea noastră? Cum crezi că i-am putea reobișnui pe oameni să citească?*

– Eu nu cred că lucrurile stau chiar atît de grav cum lași să se înțeleagă. Internetul există, e o realitate și cei mai mulți (mai ales cei din generația tînă, normal) îl preferă cărților. Dar asta nu înseamnă că Internetul ar putea înlocui cultura scrisă. Cred că e bine să ne amintim că și la apariția televiziunii multă lume a intrat în panică și a prezis că generațiile viitoare nu vor mai merge la teatru și la cinematograful, nu vor mai asculta radioul etc. Și constatăm că s-au înșelat. Radioul e încă ascultat de multă lume, sălile de teatru sînt întotdeauna pline... Continuăm să mergem și la cinematograful, deși toate televiziunile difuzează într-una filme. Dar contează și ce fel de filme... Rareori vezi la televizor filmele care rulează în sălile de cinema. Televiziunile abundă în filme comerciale, nu spun nici o noutate.

Tot astfel, pe Internet nu găsești, de regulă, același tip de informații ca între copertile unei cărți și viceversa.

Dacă vrem ca tinerii să reînceapă să frecventeze bibliotecile, eu cred că ar fi suficient ca bibliotecile să-și diversifice oferta, să propună alternative (dacă tot am vorbit, pînă acum, pe tema asta). Chiar cunosc destul de bine o bibliotecă vieneză importantă, care le propune cititorilor mai multe variante de bibliografii, în care combină cărțile cu informația de pe web.

În fond, trăim într-o societate democratică, al cărei scop declarat e să ofere cît mai multe șanse (fie ele culturale, de informare sau de alt tip) unui număr cît mai mare de persoane.

A consemnat Mariana Neț

GUSTAVO GARCÍA SARAVÍ (Argentina)

Sonete

Rubén Darío la Buenos Aires

„Ah, de-aș putea să mai am și alte simțuri!”
(Gabriele D'Annunzio)

Defuncții chiar, fantomele pierdute
în ceață, risipitele-oseminte
în cele patru vînturi, ia aminte,
și nălucirile, și-atîtea neștiute

jelanii, și uitarea îngropată
în reavănul pămînt de sfință glie
păstrează amintirea încă vie
a lui Rubén Darío, strîns legată

de-un Buenos Aires cu tramvai cu cai
cu tîrg de vite, turte de mălai,
dar și cu Europa. Să te ții

de módele Parisului, să fii
în pas cu vremea de bon ton era.
În lungi banchete lumea petrecea.

Artiștii blestemați

Tuberculoză cu coniac tratată
ca veșnic să nu-și afle vindecare.
Alcaloid, copil, încrîncenare
în loc de echilibru, aspirată

floare de crin cu eter, neexpirată.
Nimic excepțional: un pian, un vers,
o marmură, un monstru, univers
de vis ori de scandal, o neafată

ibovnică. Prea lungă înșirare
pentru silit trufașă-nfățîșare
a unui om ivindu-se mereu,

pitic, nerod, desigur, un netrebnic,
chinuitoare spermă, spre-a fi zeu
– izvor de strălucire – un nevrednic.

Maurice Utrillo

I
Se spune că mama pictorului,
Suzanne Valandon, pictoriță și model
pentru Toulouse-Lautrec și Degas,
turna cîteva picături de alcool
în laptele pe care i-l dădea lui Maurice
cînd era mic, pentru ca să doarmă
cînd ea trebuia să plece.

Din pricina asta, Utrillo ar fi ajuns alcoolic,
iar mai tîrziu, în chip de tratament,
medicii l-au sfătuit să picteze.

Hai să găsim pentru Maurice ceva
să-l vindecăm. Nu-i viața ghicitoare
pe care ne-o dorim, trofeul, floarea
la butonieră, calpa tinichea.

Și nici partidă nu-i de vînătoare.
Potrivnică-i, cumplită, prăbușire
în hâu, văzduh ori foc, închipuire,
firidă, porumbiță, întristare.

În aer liber dac-o să picteze
mai agreabil timpul o să-i treacă.
Culorile precis o să-l distreze.

Dar prea tîrziu e. Măcinat de-alcool,
întruna bea, și bea nepotolit,
cu patimă, cu ură, îndîrjit.

II

Utrillo-n ruptul capului n-ar pune
pe pînza alte griuri. Tușa fină
n-o schimbă ori efectul de lumină.
Nici perspectiva. Fie-i iertăciune.

Nu mută felinarul, și nici luna.
În sărăcia neagră nu lipsește
o undă de durere. Zugrăvește
doar cum poștește el. Întruna

un colț de stradă mohorît și dens
de suferință și-adevăr. Intens
și-apăsător, vibrînd de-nfiore.

Invenția frivolă i se pare.
Vrea el să fie. Atît i-a mai rămas.
În ulița umilă, n Montparnasse.

III

Pentru Raúl Alonso, Santiago Cogomo,
Alberto Gray, Augusto Sosa și
în amintirea lui Vicente Forte,
Pedro L. Raota și Mario Reynoso,
care fac să fie mai frumoși ochii casei male.

Alcool e oare, – ori laptele vopsit e
în roz, în rubiniu ori chihlimbar?
Utrillo soarbe fără de habar,
în rugi lichide, clipe răvășite.

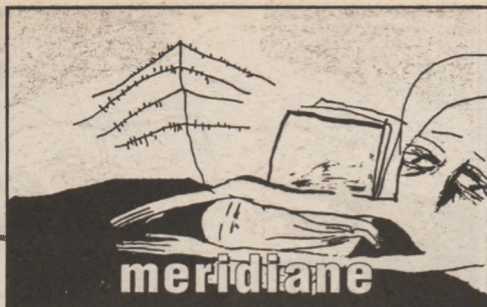
Trăznită-i e viața, aberantă.
Albeața negrurilor și delirul,
nesatul însetatului, clondirul
și drojdia, ftizia galopantă.

E-mpuținat și ros și vlăguit,
dar existența-și bea neostoit.
O soarbe ca pe-o spadă-ori mîngiere.

Prunc fără tată, prea curînd silit
să fie om matur fără putere.
De-a moartea-i jocu-acesta urgisit.

**În românește de
Andrei Ionescu**





Eseu de Marius Chivu

Creatorul în oglinda lui Borges



„Dacă-l citești pe Borges
frecvent și cu atenție,
devii borgesian”
– Harold Bloom

SCRIND despre *Tlön Uqbar Orbis Tertius* în care vedea „profesiunea de credință idealistă” a scriitorului argentinian, Ștefan Aug. Doinaș amintește un articol²⁾, din deja celebrul număr special *L'Herne* din 1964, al lui Maurice-Jean Lefebvre care, la rândul-i, descoperea în *Tlön...* un mit al civilizației și culturii, în sensul că la Borges fantezia creatoare a spiritului devine agent al realului. Pe cât de cunoscută, metafora din *Tlön...* este pe atât de superbă: savanții de pe planeta inventată de cei din organizația care nega existența lui Dumnezeu scriu o enciclopedie la fel de fictivă (ficțiune de gradul doi) care invadează realul pământean. „Și lumea toată va fi Tlön”, căci ficțiunea generează realul.

Povestirea face legătura cu a doua temă esențială a creației lui Borges: lumea ca bibliotecă. Pe această planetă fictivă, creată după chipul și asemănarea autorului, „subiectul cunoașterii e unul și etern”, deci literatura nu poate avea decât „un subiect unic” cu „infinite variații”, mai mult, „cu toate permutările imaginabile”, așa cum apare, de data

aceasta, în *Biblioteca Babel*. Astfel, autorul își va pierde orice individualitate, el rescriind la infinit aceeași literatură pe care o (re)adaptează succesiv sensibilității contemporane. Iată, așadar, și a treia mare obsesie borgesiană, formulată în toată splendoarea ei în *Pierre Menard, autorul lui Don Quijote*.

Mă voi opri îndeosebi asupra povestirii *Biblioteca Babel*, unde universul apare ca un turn bibliotecă ce adăpostește toate cărțile obținute prin permutarea în toate combinațiile a celor 25 de simboluri ortografice, și în toate limbile pământului. Așadar, Biblioteca ar cuprinde nu doar cărțile care au fost scrise, ci toate volumele care vor fi scrise în viitor și, ceea ce e și mai im-

portant, toate cele care *ar putea* fi scrise. La fel, Biblioteca nu se restrânge doar la creațiile în limbile existente, dar în toate limbile care au dispărut și care vor veni. Pe scurt, tot ce e omeneste exprimabil și în toate limbile pământului. Inclusiv catalogul adevărat al Bibliotecii, dar și miile și miile de cataloage false.

M. F. Lefebvre nu crede însă în posibilitatea existenței unui asemenea catalog. Demonstrația lui este strălucită: „Să presupunem că volumele sunt aranjate în felul următor: mai întâi, toate lucrările a căror primă literă e A, apoi cele a căror primă literă e B etc. În grupa lucrărilor A, cele a căror a doua literă e A, apoi cele a căror a doua literă e B. Și așa mai departe. Se observă imediat că un catalog ar trebui să menționeze, pentru a descrie și a situa o lucrare anumită, toate literele aceste lucrări. Cu alte cuvinte, catalogul din Babel, pentru a designa fiecare volum trebuie să reproducă în întregime fiecare volum. Catalogul e deci o a doua bibliotecă identică cu prima și conținută în ea. Ceea ce e imposibil prin ipoteză, dacă toate lucrările sunt distincte. Concluzia este că o lume, finită și totală nu-și poate conține propria sa imagine.”³⁾

Demonstrația lui Lefebvre e valabilă până la un punct și numai dacă acceptăm criteriul alfabetic pentru constituirea catalogului, criteriu care ar face practic nerecognoscibilă Cartea Unică în masa enormă a variantelor. Un posibil criteriu ar putea fi gradul de eronare în raport cu varianta perfectă, cu Cartea Unică, catalogul înregistrând, în fond, întregul parcurs combina-

toric al (pre)variantelor false. Deși nu se precizează nicăieri dacă acest catalog adevărat al Bibliotecii înregistrează și versiunile imperfecte, acest lucru se subînțelege. Acele „mii și mii de cataloage false” pot fi nu doar cele incomplete, dar și cele care adună laolaltă chiar și versiunile mai puțin reușite ale variantei finale. Unul din postulate precizează clar existența și a acelor opere „care nu se diferențiază decât printr-o literă sau printr-o virgulă.”

DACĂ acceptăm că acest catalog adevărat al Bibliotecii include miile și miile de cataloage false și chiar și demonstrația falsității catalogului adevărat, am putea avea într-adevăr o posibilă dublură a Bibliotecii, absolut identică în conținut, dar – nota bene! – nu și în formă și, mai ales, nu în spirit. Catalogul Bibliotecii are, prin definiție, structura formală a unui inventar, catalogul e enumerativ și presupune ghilimelele reproducerii. Catalogul e un citat. Prin urmare, catalogul nu poate fi scris/alcătuit decât de un... Pierre Menard – despre care Genette spunea că este „tlönian prin excelență”⁴⁾. Simpla reproducere presupune (re)citirea, citatul e o rescriere, căci orice cititor devine astfel autor. Respectarea literei e însoțită prin rescriere de o torsionare completă a spiritului textului datorită diferenței timpului istoric scurs invariabil între cele două acte scripturale. Catalogul nu este cătuși de puțin „o entitate închisă”, ci un extraordinar (total?) „centru de nenumărate relații”. Catalogul e o carte alcătuită din cărți deja existente. Mai mult decât oricare altă carte, catalogul e inepuizabil prin preluarea automată a câmpului de posibile relații ale fiecărei scrieri pe care o menționează între aceleași co-perte. Așadar, cum principiul combinatoriu al variațiilor nelimitate presupune diferențierea chiar și printr-o virgulă, catalogul Bibliotecii nu poate fi perfect identic cu Biblioteca însăși – chiar dacă este imaginea ei prin totalitatea versiunilor – întrucât formula lui structurală este enumerativă, depozitară, de reproducere în stil inventar. Biblioteca e cumulativă, însumează conținuturi, structura ei e în sens. Catalogul doar însumează

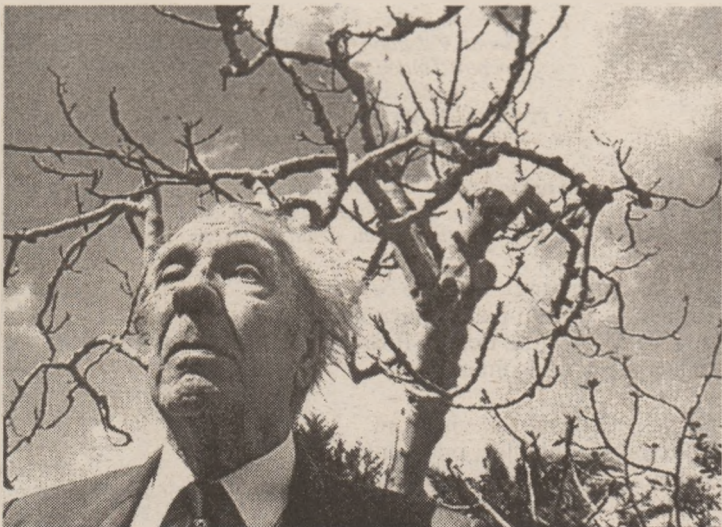
titluri, structurarea lui alfabetică e în literă. Dacă Biblioteca e memorie, catalogul e virtualizare.

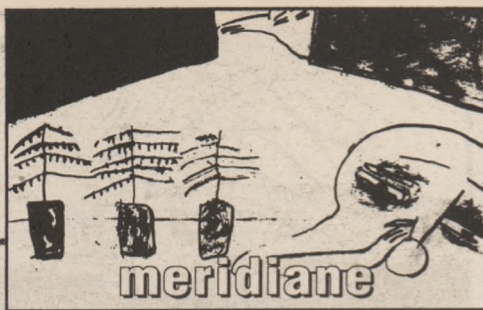
Așadar, catalogul nu este imaginea unei lumi finite și totale, ci parte integrantă din aceasta prin simplul fapt că deși reproduce toate cărțile nu seamănă cu nici una, cu atât mai puțin cu Biblioteca însăși care conține toate cărțile. Inclusiv catalogul. Lefebvre ignoră, în sfârșit, cel mai important postulat: „este de-ajuns ca o carte să fie posibilă pentru ca ea să existe”. Tocmai pentru că acest catalog nu poate fi propria imagine a Bibliotecii, Borges formulează credința în Cartea Unică care presupune cu necesitate varianta unei „înlăturări de silabe secrete, a formării unei limbi absolute sau a unei litere cosmice – Aleph – care stă la baza structurării fărâmițate a limbilor omenestești”⁵⁾. Din amalgamul tuturor combinațiilor posibile ale alfabetului, e imposibil să nu se desprindă cel puțin una din limbile secrete care „să cuprindă un sens teribil”, ideea misticiei lingvistice a cabaliștilor și gnosticilor de care Borges se simțea atât de apropiat. Nici un act de limbaj nu este lipsit de semnificație: „Nimeni nu poate articula o silabă care să nu fie plină de prudență și teamă și care să nu constituie, în vreuna din acele limbi secrete, numele autoritar al vreunui zeu”.

Dacă Biblioteca presupune toate permutările posibile de silabe în toate limbile trecute, prezente și viitoare, atunci trebuie să existe cu necesitate Cartea care adună exclusiv totalitatea perfectă a silabelor secrete în limba secretă și cosmică a Întelesului Universal. „Într-un anume raft dintr-un anume hexagon, trebuie să existe o carte care să constituie abrevierea și compendiul perfect al tuturor celorlalte: un anume bibliotecar a parcurs-o și este aidoma unui zeu” (*Biblioteca Babel*).

Cum însăși această idee vine pe o filieră uluitoare (Galilei, Shelley, Emerson, Bacon, Carlyle, Valéry, Bloy sau Bernard Shaw) și cum presupune cu necesitate existența unui Spirit atemporal și impersonal care anulează ideea creatorului cu biografie, să întorcem acum privirea chiar către creația lui Borges.

Nici un alt scriitor nu este atât de consecvent cu sine și cu





ideile sale ca el. Obsesiile și credințele lui pot fi urmărite pe degetele celor două mâini. În spațiul utopiei litarare pe care o scrie de la prima povestire la ultimul interviu, Borges a așezat temeinic ideile cu care a jonglat permanent fie ca simple aluzii fie ca adevărate metafore epistemologice: cantitatea limitată a metaforelor sau legendelor de care e capabilă imaginația umană, totala depersonalizare a autorului și iluzia oricărei paternități literare, varietatea infinită a sensurilor prin lecturi succesive, crearea precursorilor cu ajutorul cititorului, născută metamorfoză a operei literare... Postmodernii au găsit aici nesperat tot materialul teoretic de care aveau nevoie în varianta cea mai *soft*.

La Borges, Creatorul (în sens literar) nu există, el este doar un Spirit proteic care împrumută constant câte una din atât de înșelătoare măzi cu care ne-a obișnuit cultura. Creatorul e un intermediar care nu poate decât să regroupeze, ca într-un simplu joc, frânturi de interpretări ale realității pentru a forma lumi ideale, posibile în condiția lor de substitute. Creatorul există doar din necesitatea de a demistifica credința în real sau de a mărturisi realitatea artificiei. Anarhist și arhitect în același timp, Creatorul lui Borges este primul teoretician al culturii simulacruului.

Trăind cu „spaima de a multiplica gesturile inutile” – căci „a inventa înseamnă a descoperi” – argentinianul spulberă credința într-un Creator omnipotent și original. Maurice Blanchot spune: „Borges înțelege că primejdioasa demnitate a literaturii nu

constă în a ne face să presupunem că în lume există un mare autor, absorbit în mistificatoare visări, ci în a ne face să simțim apropierea unei puteri stranii și impersonale.”⁶⁾ Noua religie este asumarea iluziei. De aceea Borges este cel mai reușit personaj al lui Borges (vezi obsesia din *Borges și eu* reluată după zeci de ani). Povestirile lui sunt iluzii („tot ce e sugerat are mai multă forță decât lucrurile elaborate”⁷⁾, simboluri ce transcriu propria condiție de ficționar într-o lume ce-și ascunde sub straturile de reprezentări, metafore și mituri realitatea intimă. Niște falsuri cu pretenții de sens. Dacă acceptăm existența unui *Creator*, atunci conceptul trebuie resemantizat. Creatorul ca ficționar de la gradul 2 în sus, care creează mituri după mituri, care rescrie copii după copii, căci instrumentele pe care le are la îndemână: arta, limbajul, știința nu sunt altceva decât simboluri variate nu din realitate, ci din reprezentările alegorice așezate ca niște măzi peste o lume și așa inescrutabilă. Mă văd nevoit să repet, avem aici, în miniatură, cele mai puternice idei ale postmodernismului.

BORGES merge și mai departe decât structuraliștii: nu doar moartea autorului, ci chiar moartea autorilor. Paradoxal, scriitorul argentinian scoate astfel literatura din câmpul de interferență al oricăror teorii ce-i prezic moartea. Căci depersonalizarea creatorului cu biografie, al autorului istoric presupune înnoabilirea așa-zis transcendentală a ori-



cărei creații artistice căreia îi lipsește însă tocmai iluminarea prin revelație. O concesie stranie între formația intelectuală clasică a lui Borges și previziunile, intuițiile postmoderne. Borges adaugă deseori „tocmai atunci când nu avem habar de un lucru tocmai atunci îl definim mai bine.” (*Arta poetică*) De aceea, toate povestirile lui Borges sunt cel mult niște virtualități. Posibilele sensuri ar putea fi valide (căci, la urma urmei, nu intenția autorului ne interesează – o spune chiar Borges) numai dacă realitatea pe care se pliază ar fi ea însăși autentică. Lucru însă perfect iluzoriu, ne atrage atenția Borges. Povestirile lui sugerează, dar nu sunt decât jocuri de oglinzi, castele de nisip. Simbolul poate descria ceva, poate sugera o pistă de interpretare, dar poate afirma în același timp și imposibilitatea denotației. Din aceste motive, cel mai reușit labirint al lui Borges are la baza lui, ca principiu, tocmai structura psihologică umană a cititorului care nu poate crede cu nici un chip în absența sensului chiar și atunci, mai ales atunci când el nu este promis. Borges nu spune mai mult prin simboluri decât o face lăsându-ne să vedem clar de ce anume și cu ce scop folosește acele simboluri. El apelează la simbol tocmai pentru a ne arăta inutilitatea și în același timp tocmai fascinația căutării sensului prin simbol. Căci ce înseamnă, în fond,

oglinză, labirint, bibliotecă, mit, vis? Toate acestea nu ne arată un drum, ci sunt tocmai imaginea infinitelor căutări și a înșelătoarelor ei chipuri. Scepticismul postmodernist își găsește în Borges cel mai strălucit precursor. De aici și analogia borgesiană dintre a *descoperi*, a *aminti* și a *inventa*. Borges este un iluzionist, butaforia lui e intens colorată, dar goală.

Singura opțiune a *creatorului* este acceptarea existenței în și prin irealități („Să facem ceea ce nici un idealist n-a făcut; să căutăm irealități care să confirme caracterul halucinant al lumii” – *Alte căutări*). Această nouă condiție – inedită prin conștientizarea ei – este exprimată perfect de Jaime Alazraki: „Deghi-

zarea nu e degheț decât în raport cu o realitate acceptată convențional. Dincolo de convenție, ficțiunea măștii continuă să acționeze ca ficțiune, dar totodată exprimă realitatea cea mai profundă a deghețului”⁸⁾. Idealismul său nihilist poate însă inspira reflecții tragice, cum este cea a Anei Maria Barrevecchia: „Borges este un scriitor admirabil hotărât să distrugă realitatea și să transforme omul într-o umbră”⁹⁾.

ACUM, riscurile pe care și le asumă însă Borges sunt imense și, până acum, doar Harold Bloom a sesizat¹⁰⁾ posibila fundatură a operei scriitorului argentinian. Consecvent în labirintul universului său, „lamentabil de consecvent” spune Bloom, susținând până la extrem teoria continuității perfecte a literaturii canonice, esențial fără a scrie un rând de umplură, circular în idei și limpede în formulare prin reluarea permanentă în diferite variante, Borges nu tentează la o a doua lectură: „Borges poate să rănească, dar mereu în același fel, astfel încât ajungem mereu la prima lui vină: celei mai bune opere a lui îi lipsește varietatea”¹¹⁾. Fiind cel mai universal dintre toți scriitorii latino-americani, cu o poziție canonică sigură și cu o „putere de contamina-re” mai mare decât a oricărui alt scriitor, Borges, deocamdată, nu oferă o relectură prea creatoare așa cum el însuși susținuse importanța timpului indefinit al lecturii și al memoriei. Un paradox născut din sacrificiu.

Borges nu pretinde niciodată că are un răspuns. Doar dubii, „perplexități metafizice verificate în timp”¹²⁾, literatura nefiind altceva decât „iminența unei revelații care nu se produce”. Mai important i se pare, folosind vorbele lui Thomas de Quincey, descoperirea unei noi probleme decât soluția uneia mai vechi.

Ficțiuni, Artificii, Căutări... sunt oare acestea titlurile unui creator resemnat?

Marius Chivu

EDITURA PARALELA 45

BELETRISTICĂ

NOI APARIȚII ÎN COLECȚIA FICTIUNE FĂRĂ FRONTIERE

Paul Auster
Mr. Vertigo



Traducere de Sorin Gherguț

format 10.3 x 19, 308 p., 150.000 lei

Victor Erofeev
Enciclopedia
sufletului rus



Traducere de Iulian Ciocan

format 10.3 x 19, 250 p., 149.000 lei

Reduceri de 30% pentru comenzile prin telefon sau e-mail.



Comenzile se primesc pe adresa:

Pitești, str. Frații Golești, nr. 128-130

Tel/fax: 0248 214 533; 0248 631 492

e-mail: comenzi@edituraparelela45.ro

Note:

¹⁾ „Borges, Neruda și Pessoa: Whitman în aria hispano-portugheză” în vol. *Canonul Occidental*, Ed. Univers, București, 1998;

²⁾ „J. L. Borges sau Gilceava cărțurului cu lumea” în vol. *Eseuri*, Ed. Eminescu, București, 1996;

³⁾ Apud Șt. Aug. Doinaș, op. cit., p. 293;

⁴⁾ „Utopia literară” în vol. *Figuri*, Ed. Univers, București, 1978;

⁵⁾ George Steiner în „Limba și gnoza” din vol. *După Babel*, Ed. Univers, București, 1983;

⁶⁾ „Infinitul literar: El Aleph” în Revista *Secolul 20*, nr. 5-6/1982;

⁷⁾ „Crezul unui poet” în vol. *Arta Poetică*, Ed. Curtea Veche, București, 2002;

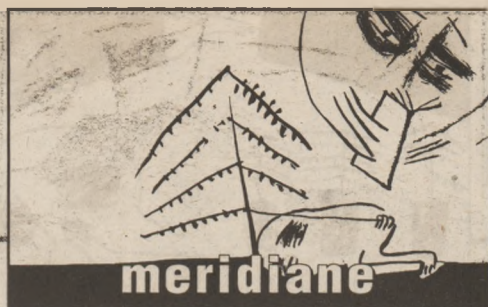
⁸⁾ „Tlön și Asterion: Metafore epistemologice” în Revista *Secolul 20*, nr. 5-6/1982;

⁹⁾ Apud Harold Bloom, op. cit., p. 368;

¹⁰⁾ Ibidem;

¹¹⁾ Idem;

¹²⁾ „Șarada poeziei” în *Arta Poetică*, ed. cit.



meridiane

Tartarin, azi

● Alphonse Daudet s-a născut în 1840, într-o familie burgheză catolică și monarhistă din provincie. Fără a-și lua bacalaureatul, a venit la Paris în 1857, devenind gazetar, autor de poezii galante și apoi colaborator al ducelui de Morny (fratele vitreg al lui Napoleon III și unul din oamenii puternici al celui de al doilea Imperiu). Succesul lui ca scriitor întârzie însă: *Lettres de mon moulin* (1866) și *L'Arlésienne* (1872) au fost primite cu indiferență. Abia *Fromont jeune et Risler aîné* (1874), *Jack* (1876) și *Le Nabab* (1878), romane de moravuri din categoria realismului critic l-au făcut cunoscut. Atins de o gravă maladie neurologică, a suferit 15 ani înainte de a muri în 1897. La 105 ani de la dispariția lui, deși figurează ca lectură obligatorie în programa școlară franceză, Alphonse Daudet e considerat un autor plicticos. Cu o excepție: *Tartarin de Tarascon*, devenit mai mult decât un erou, un mit. Romanul are ca sursă o călătorie de sănătate a tinărului scriitor în Algeria în 1861 (suferea de sifilis, pe care și-l deghizase din pudoare în mult mai poetica tuberculoză), în compania unui văr al cărui ridicol i l-a inspirat pe Tartarin. Începută la 23 de ani, cartea a fost publicată în foileton în „Le Figaro” până în 1870. Succesul de care s-a bucurat l-a făcut pe Daudet să scrie și două urmări: *Tartarin sur les Alpes* (1885) și *Pont-Tarascon. Dernières aventures de l'illustre Tartarin* (1890), mai negre și mai amare, mai departe de simpla bucurie de a trăi a romanului inițial, al cărui titlu complet este *Les aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon*. Departe de a fi o lectură distractivă pentru copii, astăzi romanele avându-l ca erou pe Tartarin sînt citite în cheie modernă, adevărata lor temă fiind puterea de a transfigura realul prin limbaj: e de ajuns să povestești întâmplările pentru ca ele să existe – scrie Michel Schneider în „Le Point”, cu ocazia împlinirii a 140 de ani de la publicarea primului foileton din *Tartarin*. În imagine, Alphonse Daudet și soția sa Julie în 1880.



Colette: corespondență cu fiica sa

● Prolifică scriitoare franceză Colette (1873-1954) a avut cu cel de al doilea soț al ei, jurnalistul și omul politic Henry de Jouvenel, un unic copil. Cele 650 de scrisori schimbate între mamă și fiică timp de aproape patru decenii (1916-1953) au apărut pentru prima oară luna trecută, la Gallimard, într-o ediție semnată de Anne de Jouvenel, executoarea testamentară a Colettei de Jouvenel (Bel-Goizou). Editoarea spune că a ezitat mult dacă să facă publice sau nu aceste documente de familie, fiindcă scriitoarea însăși, într-o misivă către Robert de Montesquiou, spunea că „o scrisoare e un obiect sacru pe care nici un ochi străin nu trebuie să-l profaneze: e un scandal intolerabil să risipești în cele patru vânturi gândurile, impresiile, confidențele cunoscute doar de două persoane”. Se vede însă că, până la urmă, nepoata lui Henry de Jouvenel a considerat că ochii străini merită „să profaneze” scrisorile Colettei și ale fiicei ei...



Misteriosul domn Parker

● Lumea literară franceză se întreabă cine se ascunde sub pseudonimul John T. Parker, cu care e semnat un bun roman polițist, *Méprise d'otages*, apărut la Grasset. Sînt bănuți mai mulți scriitori francezi cunoscuți – Frédéric Beigbeder, Daniel Picouli, Morgan Sportès, Philippe Labro... „Râu” la adresa americanilor și plin de umor, romanul are ca eroi un cuplu de sexagenari americani care se plictisesc și, pentru a-și înviora existența ternă, fac să creadă poliția locală că au fost luați ostați de un ucigaș în serie. Succesul de librărie al cărții nu l-a făcut pe adevăratul autor să-și dezvăluie identitatea, iar editura păstrează cu strânsnicie secretul, care duce la sporirea vinzării.



trebuie s-oucid), câștigător al concursului național pentru roman al Ministerului Culturii din Columbia în 1997, a fost publicat într-un tiraj confidențial și abia traducerea lui în Italia, la Feltrinelli, în 2002 și reeditarea din acest an la Ed. Planeta i-au adus succesul. Cel de al doilea roman, *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin*, care a apărut de curînd în Spania, a fost bine primit de criticii de la „El País”, iar în Columbia e așteptată cu nerăbdare apariția iminentă a unui al treilea roman semnat de Medina Reyes și intitulat *Sexualidad de la Pantera Rosa*.

În rețea

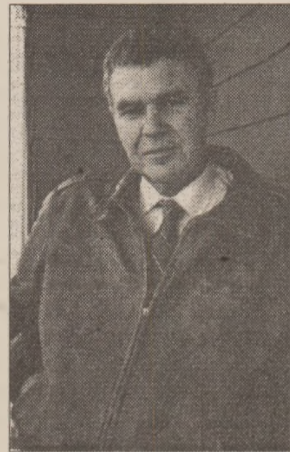
● Grație unui program ambițios, Biblioteca națională a Austriei pune la dispoziția internaților din toată lumea colecțiile ei de ziare și reviste, însumînd trei secole de presă. Începînd din primăvara 2003, publicațiile au fost scanate pagină cu pagină (cite 50.000 de pagini pe săptămîna) astfel încît se prevede ca pînă la sfîrșitul lui 2004 întregul fond să fie accesibil oricui, fără plată. Adresa la care se poate găsi această comoară cu acces liber: <<http://anno.onb.ac.at>>.

Provocatorul din Cartagena

● Efraim Medina Reyes are 36 de ani și face mare vilvă în ultimele luni în America Latină, fiind supranumit „un Bukowski (Charles) columbian” sau „un copil teribil al romanului sud-american”. El afirmă în cotidianul argentinian „Página 12” că „oamenii care iau prea în serios literatura sfîrșesc prin a deveni niște mumii savante și Columbia e deja plină de ele”. Toate cărțile tinărului scriitor au titluri provocatoare și mizează pe umorul cititorilor. Volumul de debut, *Erase una vez el amor y tuve que matarlo* (A fost odată dragostea și a

O biografie contestată

● Scriitorul american Raymond Carver (1938-1988) a publicat mai multe volume de poeme, dar și-a câștigat notorietatea ca novelist, începînd din 1977, cu volumul de proze *Will You Please Be Quiet, Please*, căruia i s-au adăugat alte culegeri de nuvele – *What We Talk About When We Talk About Love* (1981), *Cathedral* (1985). Acestea i-au adus faima de maestru al prozei scurte și numeroși epigoni, care au preluat de la el ceea ce criticii au denumit *minimalism*, adică o manieră quasi-fotografică a povestirii despre fapte cotidiene și absența oricărui comentariu. Lumea prozelor lui Carver e cea banală, a micilor funcționari, a muncitorilor, a sărăciilor cu o viață dificilă din pricina lipsei de bani, a alcoolismului, a ratărilor de tot felul, dar talentul său uriaș de a „capta viața”, stăpînirea perfectă a litotei, hiperrealismul i-au adus admirația cititorilor și criticilor nu doar din America. La Paris, la Ed. Agnès Viénot a apărut, sub semnătura lui Philippe Romon, o primă biografie a marelui novelist – *Parlez-moi de Carver*, alcătuită pe baza măturii primei soții și a copiilor lui Carver, precum și a editorului Gordon Lish. Apropiati ai scriitorului și-au declarat public dezaprobarea față de modul lui Romon de a-și alcătui cartea.

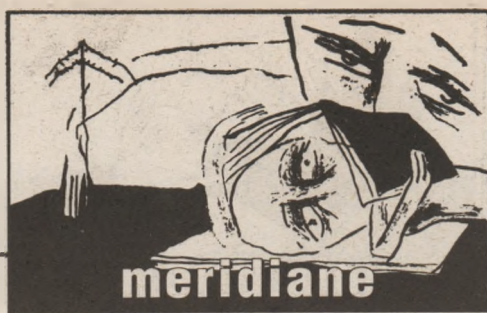


Pythia și gazul euforizant

● Apollo vorbea prin gura ei, generalii greci îi cereau sfatul înainte de a pleca la război, de la ea a aflat Oedip teribilul destin ce îl aștepta... Oracolul din Delphi se făcea purtătoare de cuvînt a zeilor sub efectul unor gaze euforizante – aceasta e concluzia la care au ajuns patru oameni de știință ce își publică rezultatul cercetărilor într-un număr recent din „Scientific American”. După analizele lor, solul camerei în care oficia prezicătoarea lăsa să iasă, printr-o crapătură, vapori de metan, etan și etilena, amestec ce provoacă o transă euforică. De fapt, Plutarh, încă din sec. I, nota prezența unui miros bizar sub trepiedul Pythei și atribuia unui gaz declanșarea delirului. Dar abia acum, la începutul sec. XXI, explicația lui a fost confirmată fără dubiu de oamenii de știință.

Pluriversitatea imaginației

● Stefano Benni are 56 de ani și e considerat în Italia un maestru al satirei sociale și politice. A publicat 12 volume (romane și culegeri de nuvele) de mare succes prin comicul absurd și stilul simplu și direct (dintre ele, *Baol*, *Bar 2000*, *Salta-tempo* au fost traduse în mai multe țări occidentale). Foarte angajat împotriva lui Silvio Berlusconi, Stefano Benni are rubrici și în zărele „La Repubblica” și „Il Manifesto”. În orașul său natal, Bologna, a organizat un seminar, „Pluriversitatea imaginației” – un forum de discuții la care participă scriitori, filosofi, dar și oameni de pe stradă. Ultimul său roman, publicat de curînd la Ed. Feltrinelli se intitulează *Achille pie' veloce* (*Achille cel iute de picior*) și, deși scriitorul este la fel de atent la declinul și stupiditatea timpurilor moderne, e mai puțin furios și imprecator, punînd accentul pe prietenie, bunățate, emoție. Personajele principale sînt Ulyse, un scriitor de 35 de ani care își câștigă existența citind manuscrise pentru o editură precară (și îndrăgostit de Pilar, „o superbă TFLFA – tipică frumusețe latino-americană, fără acte”) și Achille, un hidrocefal inteligent, tîntuit dintotdeauna într-un scaun cu roțile și comunicînd cu lumea prin computer. Cînd fratele lui Achille, prototipul aristocratului fără scrupule, vrea să-i vîndă locuința și să-l trimită la un azil, Ulyse își găsește sensul vieții în apărarea prietenului său de răutatea lumii. Pe cît de nostim, pe atît de emoționant, noul roman al lui Stefano Benni a fost foarte bine primit de critică.

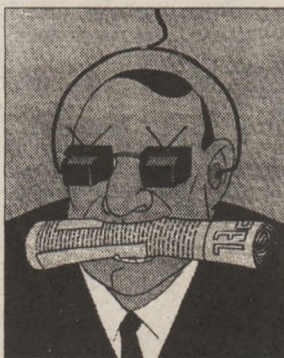


Parisul anilor '70

● Multpremiatul scriitor Enrique Vila-Matas a publicat recent în Spania, la Ed. Anagramma, o carte autobiografică intitulată *Paris no se acaba nunca* (Parisul nu are sfârșit) în care își povestește „anii de sărăcie și fericire” din capitala Franței, anii '70. „Această carte e un fragment din romanul vieții mele, în care totul e adevărat fiindcă totul e inventat. O poveste autobiografică este o ficțiune dintre mai multe posibile” – marturisește autorul în „El País”. „Eram pe atunci tânăr, frumos și idiot. Voiam să fiu artist și credeam că, pentru a deveni, trebuia să îmbraci în negru, să fii să ai un aer dispendios”, citești Lautréamont la o masă de cafea”. Relatare a anilor de formare a scriitorului, cronică de epocă și eseu, cartea lui Vila-Matas povestește, între altele, sinuciderea lui Hemingway și despre o Marguerite Duras bătrână și amnezică. „Ceea ce vreau să spun e că toți scriitorii sfârșesc singuri și sfârșesc rău. E incontestabil: toată lumea sfârșește rău” – încheie romancierul.

Desene de presă

● Născut la Madrid în 1947, Andrés Rábago, cunoscut sub pseudonimul El Roto, este un desenator de presă foarte apreciat în Spania și nu numai (desenele lui sînt adesea reluate în „Courrier international”). El a publicat de curînd un volum intitulat (*El libro de los desórdenes* (Ed. Círculo de lectores) în



care a adunat 160 de desene aparute în „El País” în 2001 și 2002. Originalele sînt expuse, pînă în ianuarie 2004 la Centro cultural del Círculo din Madrid. În imagine, *Omul bine informat*, desen de El Roto.

De Sade și călugărița



● În 1771, marchizul de Sade își trăia ultimele luni de libertate. Două acuzații succesive de destrăbălare (Paris, Arcueil), urmate de o a treia, cunoscută sub numele „afacerea de la Marsilia”, îi vor aduce o condamnare la moarte, transformată în 13 ani de închisoare, urmați de alți 13 după Revoluție. Și totuși, chiar în acea epocă se petrece în viața marchizului un episod extraordinar, pe cît de puțin cunoscut, pe atît de greșit interpretat. În octombrie 1771, Anne-Prospère de Launay, cumnata lui Sade, o călugăriță delicată în vîrstă de 19 ani, vine să viziteze familia în castelul La Coste. Din lipsă de documente precise, biografii au văzut în întîlnirea dintre ei o poveste ieșită direct din opera marchizului, descriind un desfrînat fascinat de virginitatea călugăriței pe care se bucură să o întineze. Or, acum se știe că nu așa s-au petrecut lucrurile. Și asta pentru că Pierre Leroy, specialist în viața și opera lui D. A. F. de Sade, a descoperit patru scrisori necunoscute grație cărora a reconstituit adevărul despre relația bogată, complexă și aventuroasă a lui de Sade cu Anne-Prospère. Acest adevăr e că marchizul a fost, pentru prima oară în viață, îndrăgostit de cumnata lui. Timp de zece luni el a trăit în castelul La Coste o fericire niciodată cunoscută pînă atunci. În iulie 1772, urmărit în justiție, el fuge în Italia împreună cu Anne-Prospère, vizitează Venetia, dar, din ordinul soacrei sale, e arestat cîteva săptămîni mai tîrziu și închis în fortăreața Miolans.

Cele patru scrisori inedite ale marchizului și ale iubitei sale, în facsimil și transcrise, au apărut acum într-o ediție de lux la Gallimard. Ele sînt prefațate de Philippe Sollers și urmate de un studiu al lui Pierre Leroy, intitulat *Anne-Prospère, iubirea lui de Sade*. În imagine, *Sade* – desen de Jacques Zeitoun.

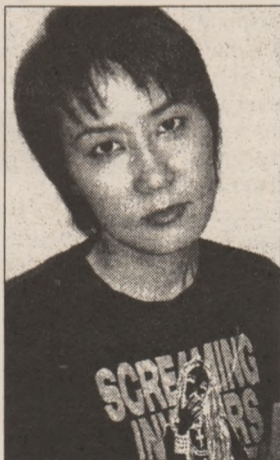
Istoria lumii, pentru copii

● Peter Ackroyd s-a lansat într-un proiect ambițios: o istorie a lumii în 10 volume, destinată copiilor și intitulată *Voyages through Time*. Primele două volume, *The Beginning* și *Escape from the Earth*, au apărut de curînd la Ed. Dorling Kindersley. Scriitorul britanic, cunoscut pentru monumentalele și minuțioasele sale biografii (William Blacke, Dicker

Ezra Pound, T. S. Eliot, Oscar Wilde, Chatterton ș. a.), și-a luat în serios proiectul și a parcurs o bibliografie uriașă, descoperind el însuși lucruri care l-au încîntat. Avînd reputația de mare amator de alcool, Ackroyd a ținut să precizeze că nu mai bea decît moderat, seara, și că, fiindcă a avut un moment însoțit de spaima iminentă – scrie independent”

Naivitate dureroasă

● Romanciera Mari Akasaka ocupă un loc special în lumea literară japoneză de azi. După ce a debutat în 1995, la 31 de ani, cu *Detonatorul*, și-a păstrat în romanele următoare, *Sub pielea unui fluture*, *Vanilie* și *Muză* (pentru care a obținut Premiul Norma în 2000), o naivitate fragilă, o sensibilitate dureroasă ce nu trebuie confundată cu imaturitatea. Scrisul este pentru ea rațiune de a exista și suferință, și autoarea trăiește între acești doi poli. Ultimul ei volum, *Din timpul cînd îi era iubit* (Ed. Kodan-Sha, Tokio, 2003) este compus din nouă proze scurte și două mai lungi, toate pe aceeași temă, a naivității, candorii ultragiante. În nuela *Arma himerică* naratoarea refuză să mai meargă la școală, se închide în camera ei și învață de una singură, reușind la toate examenele. Ea nu ajunge să-și regăsească pacea interioară decît imaginîndu-și un pistol cu care ar



putea oricînd scăpa de inadaptarea între interior și exterior. Starea ei e descrisă „ca un sac întors pe dos în care exteriorul devine interior, tot ce compune eul meu se află închis în interior și nu mai iese din această fundătură”. Observată din interior, lumea de afară constituie un teritoriu al corpurilor străine, înspăimîntătoare, un spațiu în care oamenii și cuvintele n-au nimic intim și ne pot răni ca niște arme. De altfel, problematica interior-exterior e prezentă în toate schițele și nuvelele semnate de Mari Akasaka, care vrea să spună că Japonia de azi a pierdut fundamentul normal al relațiilor sociale, toată lumea fiind mai mult sau mai puțin atinsă de acest rău.

Croitorașul lui Chevillard

● Romancierul francez Eric Chevillard a publicat pînă acum, cînd a împlinit 39 de ani, 12 cărți și e pe cale de a-și construi o operă extrem de personală, fiindcă în fiecare din aceste volume el își dinamitează romanul din interior: parodii ale genurilor tradiționale, puneri în abis, jocuri de oglinzi, ricanări intempestive, ridiculizarea figurii autorului (pentru a vorbi numai de romanele din ultimii ani: în *Opera postumă a lui Thomas Pilaster* el satirizează edițiile savante, iar în *Ursuzul* – genul autobiografic). Se vorbește despre umorul romanelor sale, în fiecare autorul strecurînd o picătură de acid ce corodează conformismul ambiant. Noua carte a lui Eric Chevillard, apărută tot la Ed. de Minuit, căreia îi e fidel, se intitulă *Croitorașul cel viteaz* și are mai multe nivele de lectură: povestea culeasă de frații Grimm în sec XIX, un personaj scriitor de azi care vrea să o rescrie în cheie modernă, demontîndu-i mecanismele și diverse digresiuni despre opera fraților rebotezați „Grim, Grim”, a lui Cervantes, despre literatura de aventuri, despre relația autor-cititor, despre culisele procesului de creație. „Magazine littéraire” din decembrie apreciază noul roman al lui Eric Chevillard ca un tur de forță poetic și stilistic, dar și simpatîc în ciuda virulenței.



Teorie romanțată

● Dan Lloyd, neurofilosof la Trinity College din Hartford, a publicat la MIT Press o carte originală, intitulată *Radiant Cool*. În aparență e un roman polițist palpitan, cu toate ingredientele genului: dispariția unui cadavru, o femeie detectiv particular care vrea să dezlege enigma, un agent rus mustăcios, un complot internațional... Dar cartea lui Dan Lloyd e în același timp și o ilustrație foarte serioasă asupra unei noi și enigmatice

teorii a conștiinței. Într-o ambianță de roman negru à la Chandler, cititorul află și o mulțime de lucruri despre fenomenologie sau rețelele neuronale. „Vreau să demonstrez în ce măsură conștiința e personală, idiosincrată și în mod special legată de timp” – spune autorul în „The New York Times”. Iar pentru cei care nu gustă teorii științifice sub formă romanțată, Lloyd a adăugat un apendice de o sută de pagini în care își explică teoria în termenii specialității.

Cartea care marchează pe viață

● Newyorkeza Shelley Jackson vrea „să publice” o nvelă intitulată *Skin*, tatuînd fiecare cuvînt al povestirii pe cîte o persoană care se oferă voluntar, locul tatuajului fiind decis de „purător”. Autoarea și-a păstrat pentru sine titlul, pe care și l-a scris pe încheietura mîinii drepte. În vîrstă de 40 de ani și avînd la activ un volum de nuvele tipărit pe hîrtie, *The Melancholy of Anatomy* (titlu ce trimite la *Anatomia melancoliei*, în care Robert Burton medita, în 1621, asupra trupului, spiritului și emoțiilor), Shelley Jackson nu va arăta niciodată integral publicului „cuvintele” nuvelei sale, dar există riscul ca unul dintre „cuvinte” să publice nuvela pe Internet (mii de persoane din toate colțurile lumii s-au oferit voluntare pentru cele 2095 de cuvinte ale nuvelei și au primit cîte un exemplar din „opera completă”, deși nu au dreptul să aleagă, autoarea atribuindu-le cîte un cuvînt, în ordinea înscrierii). „O operă scrisă care e carne vie și sfîrșește prin a muri și a fi plînsă, iată ceva minunat. E o revoluție în literatură” – a declarat autoarea, adăugînd că va participa la funeraliile fiecărui „cuvînt”, deși, a adăugat ea „cum majoritatea voluntarilor au între 25 și 30 de ani, e mai probabil că voi muri eu înaintea lor. Vă dați seama ce va fi la înmormîntare: un autor plîns de cuvintele sale”. Trăznaia numită *Pielea* e comentată ironic în „The Observer”.



post-restant

de
Constanța Buzea



GREU de aproximat ce veți face până la urmă cu talentele și dexteritățile ce vă trag care încotro. Ceea ce se vede pe manuscrise, de pildă folosirea fantezistă a apostrofului, nu vi se va ierta, chiar dacă se crede abuziv că firilor poetice li se iartă orice. Nici povești să fie vorba de *licențe poetice!* Să luăm o probă, minunându-ne foarte, o *lăcrămuță* *dă arjânt* strălucind în ochisorul cât macul al abuzatului: „Cântă-i nucule de dor și drag/ Spune-i că și az' l'aștept în prag/ An de an/ Frunzale't' cad/ Ploiile vin/ Peste'o cruce'n tântirim". Singurul loc unde să ne așezăm cu încredere capul, fără să ne spăimântăm, ar fi acesta: „Voi cădea în genunchi și genunchii mei,/ ca doi îngeri vor cădea/ în genunchii altor îngeri/ ce se roagă la o icoană/ unde stau în genunchii altor îngeri/ Și se roagă la alți îngeri/ și se roagă la îngerii genunchilor mei". Este chiar neliniștitor de frumos! Păcat că păreți, sau sunteți din fire ca într-o permanentă stare de aspirare, exaltat de febre și euforii care vă lasă pe pagină texte imposibile. (Ioan Ilica, Suceava) ☒ Ce repede a mai trecut și 2003! N-am apucat să vă răspundem, cu siguranță poemele s-au înmulțit și poate că sunt și mai bune, pe stările poetice veritabile care și visează forma perfectă, metamorfozarea. Cititorul dvs. de serviciu regretă nu de puține ori că procesul pare să fie prea lent, că gustul vă ajută trei versuri să fiți la înălțime dar în patrulea vă pierdeți suflul: „nu mai am cuvinte, am rime,/ nu mai gândesc, ci visez,/ stiloul e plin de apă vie/ și mă îndeamnă mereu să creez". La fel se întâmplă în *Paparudă*, în *Vine o vreme*, în *Trecere*, în *Parfum de toamnă*, aceasta din urmă fiind cea mai legată și demonstrată, minus, iarăși, ultimul vers, care periclitează până la lozincă credibilitatea întregului. (Cosmin S., Timișoara) ☒ Mirabilă ca o sământă, ca un mesaj secret sau poate doar ca o neglijență, cojița de pâine din plic? Câtă atenție trebuie să vă rezervăm când vă enumerați printre calitățile de care sunteți sigură punctualitatea, seriozitatea, simțul umorului, sociabilitatea. Lângă acestea, la loc de frunte, câteva lucruri care vă umplu viața: literatura paranor-

mala, călăria, karate, filmele de groază, cititul, natura, animalele, navigajul pe internet. Pe noi ne bucură ce vă bucură pe dvs., dar ne interesează ce folos își câștigă scrisul din toate acestea. Cum scrie, la o adică, poezii, o ploieșteancă vivace, elevă, și dacă cumva versurile sale n-au trecut încă de faza inevitabilă: „pe o stâncă neagră într-un vechi castel,/ Unde cură-n vale un râu mititel,/ Plânge și suspină tânăra domniță/ Blandă și suavă ca o garofiță". Nu că ar fi ceva rău în asta, că exercițiul după clasiци n-ar duce chiar nicăieri. Ecoul captat din acea direcție este, din păcate, de un minor regretabil: „În arena nopții negre/ Șade vântul și suspină/ Nu mai vede, nu mai simte/ Lasă liniștea să vină.../ Și în crunta bătălie/ Doarme azi învins pământul/ I s-a stins a lui făclie/ Măcinând-o groaznic vântul...// Dar mai falnicul războinic/ Nu mai vrea ca să audă...// Cum a fost dar cu puțință/ Să-și distrugă astfel tatăl?/ A pierdut a lui știință/ Și acum în lacrimi iată-l/ Timpu'ntoarce al lui scut/ Întrebându-se mirat./ Să câștige ce a vrut./ Săvârșind acest păcat?" Poemul e mai lung, rămâne însă ușor nedemonstrat, eliptic de sens; cu eroii pierduți, de nerecuperat, dintr-o ceață epică densă. Totuși, să nu ne pierdem speranța, să rămânem în așteptare, să fim optimiști. (Daniela Violeta Stoica, Ploiești) ☒ Mare nedumerire mare! Căci dacă a fost în intenția dvs. să bateți *Să* în loc de *Și*, ce ideal propriu nu vă lasă să cedăți normalității în care s-a statornicit limba română și să-i propuneți aberații ca acestea: „Să orelor ruginească-le vremea; Să zilelor încărunească-le clipe; Să luminilor strălucească-le Luna; Să anilor nemurire". Refăcând topica primelor trei versuri am căpătat: „Orelor să le ruginească vremea" spre exemplu. Dar pentru al patrulea n-am găsit soluție. În rest, poemele curg normal, sau aproape normal. E păcat de Dumnezeu să vă irosiți vânzând himere (Fabricius, Cluj). ■

1. E iarnă
2. Dintr-un reportaj tv rezultă că suntem în vremea Ignatului, adică se aude guitaletul revoltat al unei porcine, după care vedem un concetățean arătând spre camera de filmat niște metri de cărnați vânjoși, vreo câteva șunci glorioase și, în prim plan, nasul său înroșit de ger din motive pomicole.

3. Ninge. Cade prima zăpadă și primii cerșetori înghețați de frig. Fulgii mari valsează grațios în ritmul unei muzici transmise de Divinitate pe o frecvență PRO, aprobată și știută doar de CNA.

4. Pe majoritatea posturilor de televiziune, Doamna deputat Mona Muscă ține cursuri intensive de înțelepciune politică.

– Păcat că nu și-a dat seama ce poate pe vremea CDR-ului, zice prietenul Haralampy, că azi ar fi Maria Estela Martinez de Perón ediție românească... În orice caz – o votez...

5. Domnul Prim-ministru, cu obraji roșii, canadiană galbenă și situație albastră, vizitează Clujul pentru a stabili, împreună cu Marko Bela, ultimele detalii în legătură cu noua denumire a Universității din Capitala Ardealului, respectiv „Bolyai", care va avea și o secție „Babeș" în limba română, la Tighina, sub rectoratul lui Emil Constantinescu; altfel UDMR-ul va sfârșeca protocolul cu PSD-ul, afirmă opozi-

cronica tv

Știri din vremea Ignatului...

ția... Primarul Gheorghe Funaru a participat la discuții fiind ocupat cu vopsirea în trei culori a șoselei Cluj-Napoca – Alba Iulia, via Odorhei, Cristuru și Târgu – toate Secuiești. Cu ocazia vizitei, Domnul Prim-ministru a analizat din punct de vedere pesedist-strategic și proiectul unei autostrăzi care va lega direct Budapesta de consiliul seculilor autonomi din Covasna, Harghita și Mureș.

6. Tot în această perioadă, sub amenințarea unui pistol artizanal marca Beretta, Domnul Președinte Ion Iliescu, vizitând vitejește municipiul Arad, din motive necunoscute (răutăcioșii spun că din cauza spaimei), a declarat că, din punct de vedere hidrotehnic, statuia celor 13 generali poate fi amplasată pe apa Mureșului în amonte de reședința județului. Amplasarea urmând să se facă pe un suport special care să permită deplasarea acesteia pe ruta Mureș-Dunăre-Rin-Marea Nordului, cu vi-

zibilitate dinspre Strasbourg și Bruxelles.

1(bis). Revin și rectific: de fapt, din reportajul tv privind sacrificarea porcinei, nu se auzea guitaletul animalului, ci acesta murmură un cântec de petrecere preluat de la o emisiune de mane televizată în direct. Solistă Mătrăguna Minunii. Aceasta, după ce patrupea (era, de fapt, o scroafă...), sorbise, conform Ordonanței guvernamentale, un sfer de litru de trăscau și – acur se vedea clar – se apropia de m-celar rânjind veselă și senzual din șolduri.

– Dar culmea, stimați prieteni, se minunează prezentatoarea știrii, scroafa, după cum vedeți, ține între dinți un cuțit de bucătărie...

– Ai văzut, bade, ce putere are o ordonanță? mă întreabă Haralampy. Și tu te mirai că încalcă legi votate în Parlament... Aia-i fix-pix!

Dumitru Hurubă

voci din public

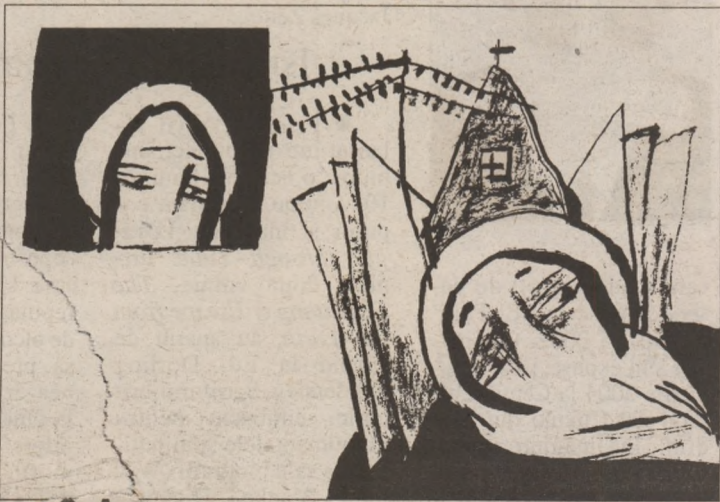
Domnule Nicolae Manolescu,

Sint o cititoare fidelă a revistei dvs. și datoriez interesul meu pentru fenomenul cultural unui profesor dăruit de limba și literatura română pe care l-am avut în școală. Poate că nu aș fi știut niciodată de existența dvs., dacă în liceu nu mi s-ar fi arătat revista și nu mi s-ar fi citit de acolo lucruri care erau interesante, dar și importante pentru formarea mea. Am absolvit liceul pedagogic din București și am avut privilegiul, ca elevă, să vă aud și să vă văd în prezența întregii redacții ori de câte ori apărea revista liceului, "Pași pe nisip". Cu onestitatea care o caracteriza, profa noastră de română ne spunea că ea este realizată de d-l Mihai Pascu. Am fost în redacție și am vorbit cu domnia sa, am captat revista, pe care o iubeam, pentru că era scrisă integral de noi. Blind și masiv, protector și ușor malițios, d-l Pascu avea răgazul să ne vorbească despre felul în care trebuie să arate o revistă și se pune la mintea noastră cu o naturalețe specifică oamenilor inteligenți. Farmecul domniei sale venea din modestia, poate excesivă, dar și din felul în care își dovedea știința de carte. La întâlnirile noastre cu

dvs., cu d-l Alex. Ștefănescu, d-l Mihai Pascu se păstra întotdeauna într-un fundal luminos, ca și cum n-ar fi vrut să deranjeze prin propria aură aura criticilor cu care avea de-a face. Am aflat despre moartea lui și sint șocată, ca și colegii mei care am participat trup și suflet la redactarea acelei reviste care ne-a îmbolnăvit pe toate de lectura ziarelor și a revistelor. Ca învățătoare, am încercat să-i formez și eu pe prichindei în spiritul liber al exprimării opiniilor și al valorii pe care o poate avea cuvântul scris. Disparația d-lui Pascu m-a tulburat și am trăit senzația fizică a

despărțirii de propria mea adolescență. Revista școlii a fost premiata, apoi nu a mai apărut. Abia acum, la dispariția d-lui Pascu, îmi dau seama cât de mult au însemnat pentru noi, elevii de atunci, culegerea materialelor, citirea lor și apoi apariția ei. Aprindeți-i o lumină din partea noastră. Ne înclinăm cu pietate în fața mormintului domniei sale și ne exprimăm regretul că revista pe care a gândit-o și a realizat-o atîta timp nu i-a acordat mai multe pagini, măcar acum, la despărțire.

Cu deosebită considerație,
Ștefania Manole





Insemnări

Mîhniri la malul Borcei

LA SFÎRȘIT de septembrie m-am aflat la Călărași.

Ceea ce m-a mînat într-acolo, în acel îndepărtat colț de Romînie, de unde Dunărea se despică în două și brațul Borcei, pe malul căruia e așezat orașul, o ia zănatec spre susul fluviului, alcătuiind o ramificație de vase de sînge de lîngă inimă, diapazonică întruchipare, fi mi în primul rînd Festivalul m, în calitatea mea de invitat, cît mai degrabă dorința niciodată încă satisfăcută de a vedea cu ochii mei lumea Dicomesiei lui Ștefan Bănulescu. Planisem împreună, după ce scriitorul îmi mărturisise în felul său propriu, direct și demn, „prietenia sa tăcută” cu prilejul unei vizite făcute la Iași și a găzduirii sale în casa mea din Copou, să ajungem la Călărași și să filmăm în acest oraș al studiilor sale secundare, al începuturilor de fagăduințe și de speranțe și al deslușirii mai adînci, ce-avea să devină destin, ceea ce scriitorul îmi povestea, fără superlative, de care avea oroare, ci măsurat, cu percepția înțeleșurilor profunde, ce erau în timpul acela al războiului al doilea, și chiar puțin înainte, în vremea studiilor sale liceale, ce însemnă Călărași. Un capăt de lume și o fereastră spre acesta. Aici se sfîrșea un pămînt, dar Borcea și Dunărea, străbătute de vapoare austriece, nemțești deschideau porțile ce păreau ferecate. Erau Călărași, îmi spunea apăsător Ștefan Bănulescu, un oraș al cărții și al armatei, al cazarmilor, conceput modern, ca toate porturile, prin înțeleapta grijă a lui Știrbei Vodă, cel care fusese patronul așezării.

Eram curios, aproape nesățios, să văz, să pipăi cum se zice, chiar de nu avusesem norocul ca asta să se întîmple, cum ne propusesem, într-o călătorie, alături de aparatul de filmat, cu Ștefan Bănulescu. După vizita sa din aprilie 1997 la Iași, bolile îl coplesiseră, ca în 1998 să plece la cele veșnice.

Ajuns la Călărași, descoperam un oraș încurcat. Ici colo mai erau vechi urme. Prefectura cu silueta sa impunătoare, chiar strada mare, deși înăbușită de dughene cu firme în stil caricaturizant american, mai amintesc

ceva-ceva din Călărași de odinioară. Colo clădirea fostului Liceu Știrbei Vodă, la care a învățat Ștefan Bănulescu, la cîteva zeci de metri casele impunătoare ale unor angrosiști, scăpate miraculos de urgia demolărilor, în altă parte ruinele unor mîndre construcții din timpuri bune. În rest, blocurile și edificiile cele noi, parcă trase la șapirograf, la fel de urite și desfiguratorii și la Pitești, la Iași sau București.

AȘTE fireturi pe un veșmînt ponosit. O expoziție de fotografii a unui tînăr intelectual, consilier la Direcția de Cultură, Florin Rădulescu, cu imagini splendide ale orașului vechi, rupte din context, primate individual, mă îndreptățeste și mai mult să regret intruziunile sistematizărilor socialiste, care n-au făcut decît să depersonalizeze un oraș pe care Ștefan Bănulescu l-a așezat într-o mitologie spirituală. Dar mîhnirea devine și mai adîncă atunci cînd descoperi că nu s-au pustiit și urîțit doar zidurile orașului, că s-a golit sufletul oamenilor, cel puțin al unora dintre ei. Constat asta atunci cînd dau un telefon la Școala generală nr.1, care ființează în clădirea fostului Liceu

Știrbei Vodă. Întreb, firește, despre Ștefan Bănulescu, elevul de altădată. Directoarea, interlocutorul meu telefonic, derutată, mă roagă să repet. „Cine, domnule, Gănulescu?”. „Nu doamna director, Ștefan Bănulescu, scriitorul!” „Nu, n-am auzit. Știți eu sînt mai tînără și mai nouă aici. Stați să întreb pe colegii mei”. Revin după un scurt timp: „Nu, nu cunoaște nimeni, sîntem mai noi, mai tineri”.

Rămîn, mărturisesc, decumpanit. Nu-mi făceam iluzii că toată suflarea Călărășilor ar fi putut avea știința cine a fost Ștefan Bănulescu și că acest mare spirit a trecut pe aici. Nici n-ar fi normal. Dar ca diriguitorii și profesorii, cel puțin cîteva, de la școala unde acesta a studiat, să nu știe, e de neconceput pentru mine. Întristat, eram gata să mă resemnez, renunțînd. Noroc că Dumnezeu mi l-a scos în cale pe tînărul Florin Rădulescu, alături de care am descoperit în cîteva ceasuri bune Călărăși istorisirilor puternic zugrăvitoare în duh ale lui Ștefan Bănulescu. Aparatul nostru de filmat a încercat să le prindă și să le păstreze pentru ziua de mîine.

Grigore Iliesi

Editura AULA

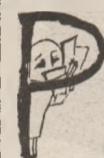
Gabriel Angelescu	
Dicționar de sinonime, omonime, paronime, antonime, pleonasm	480 p. 110.000 lei
Dicționarul limbii române	244 p. 50.000 lei
Dana Cărăușu	
Dicționar englez-român / român-englez (gimnaziu, liceu)	256 p. 40.000 lei
Dicționar francez-român / român-francez (gimnaziu, liceu)	432 p. 50.000 lei
Dicționar englez-român/român-englez (cl I-IV)	112 p. 15.000 lei
Alice Pop	
Dicționar francez-român/român-francez (cl I-IV)	112 p. 15.000 lei
Gabriel Angelescu, Cristina Pop	
Dicționar german-român/român-german (cl I-IV)	64 p. 15.000 lei
Basmul românesc cult (antologie)	112 p. 35.000 lei
Proza secolului XIX (antologie)	400 p. 75.000 lei
Valentina Rotaru	
Teoria literaturii (compendiu)	128 p. 40.000 lei
Anton Nicolae Literatura română (bac)	336 p. 85.000 lei
Evelina Cîrciu Română. Pregătire rapidă (bac)	160 p. 60.000 lei
Naomi Ionică Concepte operaționale	224 p. 40.000 lei
N. Kozma, G. Scoruș	
Literatura română. Repere critice (antologie)	416 p. 99.000 lei

Cărțile pot fi comandate la:
Tel./Fax: 0268 31.86.47; 32.66.47; www.aula.ro
Editura AULA O.P. 14 C.P. 13.67 Brașov 500630

la microscop

de Cristian Teodorescu

Birul pe talent



PRIN '87, '88, purtam discuții lungi cu Radu Cosașu pe culoarele Casei Științei. Birfeam și cirteam, iar dacă mai apărea și dl Albala făceam un mic pocher din replici literar politice. Plusînd fiecare pe cît îl lăsa inspirația de moment. „Mina” se încheia cu o observație mai miezoasă a vreunuia dintre jucători urmată de cîteva secunde de tăcere admirativă a celorlalți doi. Atunci l-am auzit pe Cosașu teoretizînd *birul pe talent*. Se apropia nu mai știu ce prilej de glorificare a lui Ceaușescu. Se făceau obișnuitele comenzi de articole. Vinătoreea de semnături, cum îi zicea Roger Cămpeanu. Oferte existau ele, de rămînea marfă și pentru *data viitoare*. Supraveghetorii politici ai revistelor aveau însă o nemulțumire cu care hinghereau redacțiile. Voiau să se mai diversifice semnăturile – adică să mai scrie și de-alde ăștia care țineau pe sus coada esteticului. Răposatul Platon Pardău găsisse o formulă diplomatică în numele căreia întindea cirlișul - îți cerea un eseu politic de actualitate. Vasile Băran îți cerea de la obraz să scrii *ceva* despre Tovarășul. Dacă îl refuzai, te căina că nu-ți cunoști interesul și te pira la Secția de Presă. Altfel era simpatic și avea o vervă de povestitor oral încercat. Rideai pînă te lua sughițul de istorioarele pe care le spunea.

Și vorbind cu Radu Cosașu și cu tizul său cu papion și mînecețe, Radu Albala, care părea ieșit dintr-un film american al anilor '40, în rol de ziarist, dice autorul *Astăzi din România literară*: „Astia vor să pună bir pe talent, dacă nu mai pot să-l cumperi.” Tăcere admirativă. Era mina lui Cosașu.

Mai trec niște anișori. Vine libertatea. Se împuiesc editurile și din cîteva zeci ajung cîteva mii. Prin 90 te luau de rever editori de care nu auziseși să-ți ceară o carte.

Larăși mai trec niște anișori. Editurile îți cer cărți, dar să fie romane, nu povestiri, nu



poezie! Dacă îți permiți să întreb cum plătesc, editorul schimbă subiectul, scurtează taclaua cu tine și îți promite că te mai caută.

Deunăzi, îi telefoniez la Bacău lui Sergiu Adam, să-l întreb cum se mai simte după infarct. Sergiu e un om de o seninătate uneori enervantă. Infarctul? “Un semn, bătrîne, un simplu semn!” Trecem la ale literaturii. Cu optimismul păgubos al moldovenilor pățiți, îmi spune că a mai publicat și el o carte. N-a luat nimic pe ea, dar nici n-a trebuit să plătească să-i apară... Sergiu are popi în familie și mă gîndeam că l-o fi apucat vreo tîrzie cuvîsenie de tip Domnul n-a dat, dar nici n-a luat. Și-l riciți nițel. Tot senin, îmi povestește Sergiu că s-a trezit acasă, după ce i-a apărut cartea, cu o amendă de un milion jumate fiindcă n-a declarat la fisc drepturi de autor, pentru cartea de pe urma căreia nu luase nici un ban. Probabil, însă, că editorul l-o fi îmbogățit la fisc pe Sergiu Adam, în cine știe ce declarație de venit global, la capitolul drepturi de autor plătite. Iar strîmătorul meu prieten a plătit birul pentru ceea ce n-a primit. Asta dacă nu cumva, spionii fiscali, care trebuie să raporteze periodic de ce sînt plătiți din banul public, nu i-au tăiat chitanța de amendă lui Sergiu, ca polițiștii disperși să nu-și pot face planul la amendă fiindcă ei care trec pe roți la stop sînt chiar cei care le cer oficial poliștilor să nu leste pe nimeni. Cui să taie chitanța omul pus să păzească legea? Polițistul de intersecție i-o trage amărîtului cu Dacie contemporană cu Burebista, agentul fiscal îi arată scriitorului care e culmea vigilenței de portare, amendîndu-l că nu și-a declarat venituri pe care le-ar fi putut avea. ■



La sfârșit de an



AIETELE botoșănele
HYPERION consacră
numărul 4 aniversării
dnei Monica Lovinescu.

Citeva superbe fotografii, de la toate vîrstele, ilustrează coperta; în centru, firește, dna Monica Lovinescu între microfoanele „Europei libere”. Semnează Gellu Dorian, Daniel Corbu (care i-a luat dnei Lovinescu un interviu în septembrie 1993, cu ocazia vizitei la mănăstirile din Neamț), Adrian Alui Gheorghe (care reproduce și un fragment din dialogul purtat în aceeași împrejurare în fața publicului din Piatra Neamț de către dna Monica Lovinescu și dnii Ierunca și Liiceanu), Gh. Grigurcu, Alex. Ștefănescu, Mircea A. Diaconu, Luca Pițu, Ștefan Borbely, Liviu Ioan Stoiciu, Lucian Vasiliu, Mihai Gălățanu, Mihaela Albu

● În **PARADIGMA** nr. 3-4, multe și interesante comentarii despre Paul Celan, datorate dlor Marin Mănescu, Andrei Corbea, Gheorghe Popescu, George Guțu, Luca Pițu etc. Extrem de utilă este reproducerea unei lungi intervenții a lui Richard Rorty rostite cu ocazia conferinței lui Umberto Eco de la Cambridge, 1990, despre *Interpretare și suprainterpretare*. E vorba, firește, despre pragmatism în raport cu „critica umanistă tradițională” ca și cu reformatorii și adversarii ei din ultima parte a secolului XX. Atît conferința lui Eco, de la care au pornit acum treisprezece ani dezbaterile cunoscute sub numele de *Tanner Lectures*, cît și intervențiile unor Rorty, Culler ș.a. vor face conținutul unui volum aflat sub tipar la Editura Pontica ● Și numărul pe octombrie al revistei **FAMILIA** are un prim-plan: cu dl Bujor Nedelcovici. În afara de un interviu luat scriitorului la Paris de către dna Florica Mateoc, un amplu comentariu al dlui Ion Simuț, precum și numeroase texte de interes, documente, amintiri. Dl Nedelcovici însuși face o radiografie a ideii de exil literar. D-sa se numără printre cei care nu vor să se întoarcă în țară. Din fericire, e prezent cu multe cărți, între care una menită să prezinte dosarul de la Securitate care i-a fost pus la dispoziție de CNSAS. La o recentă *Întîlnire a „României literare”*, dl Nedelcovici s-a referit la el și la consecințele deschiderii arhivelor fostei instituții comuniste ● „Un fel de sondaj, neoficial, desigur” a condus-o pe dna Gabriela Gavril spre titlul editorialului său din **TIMPUL** ieșind pe noiembrie: *Imaginația șifonată a revistelor*

revista revistelor



culturale. Cît de șifonată, nu știm, fiindcă editorialul nu ne comunică procente, cifre, informații cuantificabile. Nici număr de respondenți (toți, tineri absolvenți ai universității, studenți și elevi). Poate, în numărul pe decembrie ● În aceeași publicație, un lung și spiritual interviu îl are în rol de protagonist pe dl Șerban Foarță. Între altele, poetul și eseistul timișorean este de părere că toți autorii „copti” (adjectivul și ghilimelele îi aparțin) ar trebui să fie atenți la cei mai tineri decît ei. Am putea remarca o disimetrică între concluziile sondajului evocat în editorial și părerile dlui Foarță: doar cei „copti” (care, să recunoaștem, fac majoritatea revistelor culturale) sînt (sau sînt somați să fie) atenți la cei tineri, nu și invers. Nu e deloc vesel ● O *autobiografie* senzațională de la începutul anilor '50 a lui Constant Tonegaru publică revista **CONTRA-PUNCT** din decembrie. Dl Barbu Cioculescu evocă figura poetului și a generației sale. Sînt reproduse și cîteva poeme și un articol (ultimul al lui Tonegaru?) din ziarul *Dreptatea*, 1946. Totul, foarte interesant. Păcat că nu știm împrejurările în care poetul a trebuit să scrie pagina autobiografică respectivă (încheiată cu formula pe atunci consacrată: *Luptăm pentru pace!* și însoțită de numele celor care puteau da referințe despre poet: Geo Bogza, inginerul Timotin și „tov. Weiss, delegată de stradă”) ● Revista 22 de la începutul lui decembrie publică un, altminteri, frumos articol polemic al dlui Cristian Bădiță, intitulat însă în contradicție cu textul *Noapte bună, Constantin Noica!* (căci nu de o despărțire de filosoful de la Păltiniș e vorba, ci de o încercare de a-l re-

găsi) și care debutează cu obsedantele de-acum considerații ale autorului pe tema culturii române posdecembriste. Dl Bădiță, care crede a nu datora României decît cîteva iubiri și cîteva iluzii (pierdute, desigur!), ceea ce, în fond, e problema lui personală, se răfuieste din nou cu intelectualii și criticii din țară. Ce poți face decît să ridici din umeri? La un om tînăr și talentat, obsesia cu pricina este pur și simplu deprimantă.

Saddam Hussein și procesul Ceaușeștilor



APTURAREA lui Saddam Hussein a dat de lucru presei centrale toată săptămîna trecută. Prins într-un fel de pivniță, lângă Tikrit, orașul său natal, fostul dictator al Irakului se-măna mai curînd a „bătrîn boschetar”, a remarcat un oficial american citat de **EVENIMENTUL ZILEI**. Din cauza înfățișării jalnice a lui Saddam au apărut imediat scenarii de presă. Agenția israeliană Debka, citată de **ZIUA**, e de părere că fostul președinte irakian ar fi fost ținut captiv timp de trei săptămîni. Cităm din *Ziua*: „Răpitorii au purtat negocieri cu americanii pentru a obține o compensație de 25 de milioane de dolari. Din motive de imagine, americanii au renunțat la tratative și au organizat operațiunea „Red Drawn”. În momentul scoaterii din așa-zisa ascunzătoare, Saddam părea înfometat și bătut. „Numele meu este Saddam Hussein. Sînt președintele Irakului și vreau să negociez” ●

Unul dintre scenariștii autohtoni este Ion Cristoiu. Invitat la la Realitatea TV, televiziunea al cărei director a fost în timpul războiului din Irak, analistul a declarat în direct și la o oră de vîrf că persoana capturată nu e Saddam Hussein, ci una dintre sostiile acestuia ● Două dintre zierele centrale cele mai importante, **ADEVĂRUL** și **Evenimentul zilei**, ignoră scenariile, dînd credit versiunii oficiale. Independent unul de celălalt, ambele cotidiene, au titrat că Saddam a fost prins ca un șobolan ● Tot în presa centrală a apărut observația că luna decembrie nu le prieste dictatorilor. Lună fatală pentru Saddam și pentru Ceaușescu. În România, tirurile de armă au încetat imediat după executarea lui Ceaușescu, pedeapsă care se pare că-l paște și pe fostul dictator irakian. La Bagdad, vestea arestării lui Saddam i-a făcut pe susținătorii acestuia să producă noi atentate ucigașe. Cronicarul îndrăznește să avanseze ipoteza că aceste atentate sînt și consecința unei probabile furii a susținătorilor lui Saddam care au dat curs tuturor îndemnurilor lui de rezistență eroică împotriva invadatorului. E greu să nu li se fi întunecat judecata celor care au luat în serios comunicatele belicoase ale lui Saddam văzîndu-l pe autorul lor cît de cooperant se lăsa căutat de păduchi și la dinți de medici ● În cît n-ar fi de mirare ca unii dintre cei care îl susțin pe fostul dictator să-și închipuie că dictatorul capturat de americani sonajul să fi adevăratul Saddam nu poate să-și de mirare ca Hussein. Mei, cei mai fanatici, unii dintre ei că acesta e adevăratul, nu acceptă, chiar și atunci

cînd vor fi convinși că el e. Nu excludem nici posibilitatea că vreuna dintre sostiile sale să fi scoasă la iveală pentru a lansă noi comunicate la rezistență ● Pentru a sparge acest cerc vicios, va trebui ca americanii să scoată la vedere pe Saddam Hussein, ras tuns și frezat, iar acesta să ofere suficiente detalii din care să reiasă, fără putînd de tăgadă, că el e cel cu pricina ● Mai nou, în presa centrală din România se semnaleză că au dispărut documentele procesului lui Ceaușescu. Fără doar poate că există destule persoane care au tot interesul ca documentele procesului să dispara ● Dar dacă zierele n-au făcut greșea că au căutat upde nu trebuia, și documentele cu pricina s-au volatilizat, procesul Ceaușeștilor va putea fi reconstituit fără ajutorul Justiției. Cît despre faptul că aceștia n-au fost judecați într-un proces normal, că doi au „beneficiat” de serviciile unei justiții subordonate politic antrenate în acest scop timp de patru decenii de totalitarism. Într-un fel, Ceaușeștii și-au pregătit procesul, impunînd Justiției să se supună comenzi politice, în nenumărate procese transformate în mascarade judiciare în ultimii ani ai totalitarismului de familie din România. Cronicarul e de acord cu cei care consideră azi că procesul Ceaușeștilor e scandalos, privit după standardele unei Justiții normale. Dar unde era normalitatea Justiției române în decembrie 1989?

Cronicar

Pentru cititorii din străinătate

Puteți face abonamente direct la redacție, la tarifele de 104 \$ S.U.A. pe an pentru țările europene și 130 \$ S.U.A. pe an pentru țările extra-europene. Plata se poate face printr-o cecuri la dispoziția Fundației „România literară” pe adresă: Fundația „România literară”, București, Of. poștal 33, C.I. 50, cod poștal 71341, România sau prin dispoziția de plată a sumei în contul nr. SV11989444450 (USD) și SV11920914450 (EUR) deschis la Banca Română pentru Dezvoltare - Groupe Societe Generale, Sucursala Aviației, București, caz în care va rugăm să ne trimiteți pe adresa redacției, în plic, o copie a dispoziției de plată și dvs. completă. În sumă, se cluse toate cheltuielile și de expediere. Se pot și abonamente pe un trimestru sau un semestru, pentru o sumă proporțională.

România literară

Calea Victoriei 119, București, sector 1. Telefoane: 212.79.86.
Fax: 212.79.81. Luni, marți, miercuri, joi: 13-19.
Vineri: 13-19. Săburi: 13-19.
Căsuța poștală 2002. 3 luni - 195.000 lei; 6 luni - 390.000 lei;
an - 780.000 lei. ISSN 1220-6318

Impresariat la Maria Press

48 pag. - 30.000
La redacție: 20.000 lei