

Apare sub egida Uniunii Scriitorilor cu sprijinul Fundației Anonimul

România literară

45

16 noiembrie 2007 (Anul XL). 32 pagini. 3 lei

GALAXIE
LECTURĂ

pag. 16-17



constantin

STERE

în anii atirrmării

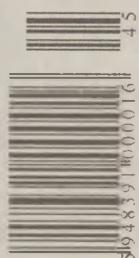
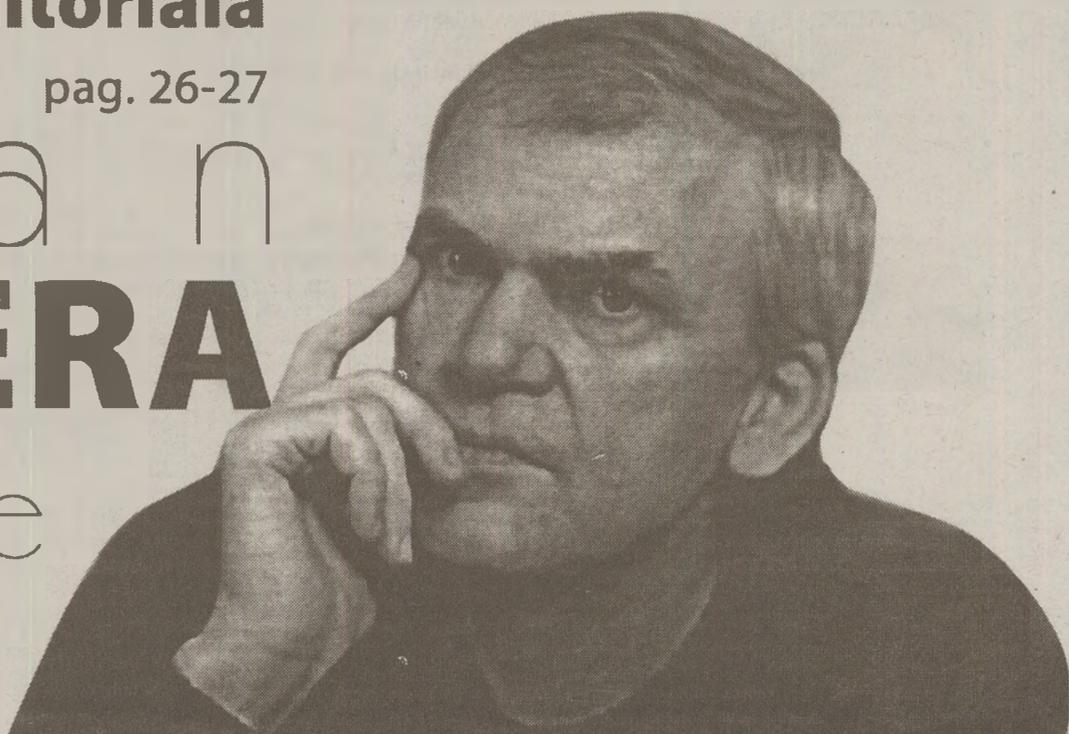
Avanpremieră editorială

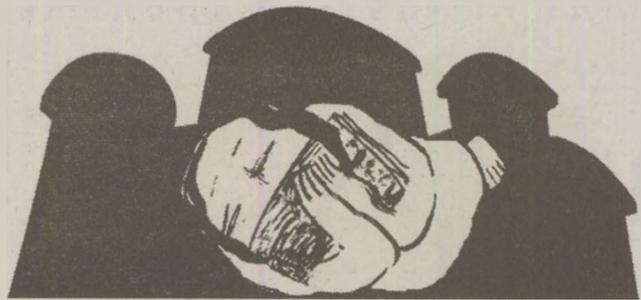
pag. 26-27

m i l a n

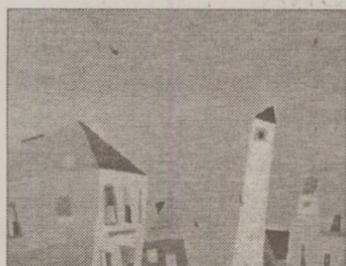
KUNDERA

Testamentele
trădate





s u m a r



U.E. și România de Toma Roman - p. 3

CONTRAFORT de Mircea Mihăieș - p. 4
Comunismul cu șalul pe figură

CRONICA OPTIMISTEI de Ioana Pârvulescu - p. 5
Semnătura sub lupă

CRONICA IDEILOR de Sorin Lavric - p. 6
Spinul morții



CRONICĂ LITERARĂ de Cosmin Ciotloș - p. 7
Același Sorin Stoica

Poezii de Ioana Dinulescu - p. 8

SCRISOARE DIN PARIS de Lucian Raicu - p. 9
Relația cu celălalt

CERȘETORUL DE CAFEA de Emil Brumaru - p. 9



REAȚII IMEDIATE de Alex. Ștefănescu - p. 10
O limbă moartă

CARTEA ROMĂNEASCĂ de Daniel Cristea-Enache - p. 11
Aqua forte

SEMN DE CARTE de Gheorghe Grigurcu - p. 12
Ana Blandiana și homo viator

Banca de valori literare de Ion Simuț - p. 13

COMENTARIU CRITIC de Tudorel Urian - p. 14
Din nou despre Eliade și Culianu



PREPELEAC de Constantin Ţoiu - p. 15

PĂCATELE LIMBII de Rodica Zafiu - p. 15

Începuturile publicistice ale lui Constantin Stere
de Victor Durnea - pp. 16-17

Profesorul Mihai Pop de Iordan Datcu - p. 18
Mihai Pop. Un aristocrat de A. Gh. Olteanu - p. 18

Realitate și bibliografie de Alexandru Dobrescu - p. 19



„Ciocnirea civilizațiilor” și poezia de Grete Tartler - p. 20

Personajele teatrului de Teodor Vărgolici - p. 21

Horia Aramă de Mircea Oprea - p. 21

Fantomă și teatru de Monique Borie
traducere de Ileana Littera - pp. 22-23

CRONICA FILMULUI de Angelo Mitchievici - p. 24
Îngerul gratuit



CRONICA PLASTICĂ de Pavel Șușară - p. 25
Portretul și autoportretul

AVANPREMIERĂ EDITORIALĂ
Milan Kundera – Umbra castratoare a Sfântului Garta
Traducere de Vlad Russo - pp. 26-27

Traduceri din literatura română în Slovacia
de Eva Kenderessy - p. 28

„Variațiuni românești” la Lima de Tudora Șandru Mehedinți - p. 29

POST-RESTANT de Constanța Buzea - p. 30

PRIN ANTICARIATE de Simona Vasilache - p. 30
Școala veche

LA MICROSCOP de Cristian Teodorescu - p. 31

O carte românească de istoria ideilor în Germania
de Al. Ioanide - p. 31

OCHIUL MAGIC - p. 32



România literară®

Revistă editată
cu sprijinul
Fundației
ANONIMUL

Director:

NICOLAE MANOLESCU

Redacția:

GABRIEL DIMISIANU - director-adjunct

ALEX. ȘTEFĂNESCU - redactor-șef

OANA MATEI - secretar general de redacție

**ADRIANA BITTEL, CONSTANȚA BUZEA,
MARINA CONSTANTINESCU, MIHAI MINCULESCU**

Redactori asociați: **IOANA PÂRVULESCU,
CRISTIAN TEODORESCU**

Corectură:

CONSTANȚA BUZEA (pag. 4, 6, 8, 9, 12, 14, 15, 30),

SIMONA GALAȚCHI (pag. 1, 2, 5, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23,
26, 27, 28, 29, 31), **ECATERINA IONESCU**

NINA PRUTEANU (pag. 3, 7, 10, 11, 21, 24, 25, 32)

Grafica: **MIHAELA ȘCHIOPU**

Fotoreporter: **ION CUCU**

Tema numărului: *Umbre*

Tehnoredactare computerizată:

IONELA STANCIU, OANA MATEI, VALENTINA VLĂDAN

Introducere texte: **GEORGETA GHEORGHIU**

Correspondenți din străinătate: **RODICA BINDER** (Germania),
GABRIELA MELINESCU (Suedia), **LIBUŠE VALENTOVÁ**
(Cehia)

Redacția: Fundația **România literară**, Calea Victoriei 133,
sector 1, cod 010071, București.

Secretariat: **SOFIA VLĂDAN, CORNELIU IONESCU,
MIRONA LAUDĂ, GHEORGHE VLĂDAN**

Cont în lei: BRD-GSG Agenția Șincai,
RO91BRDE441SV59488894410. Cont în valută: BRD-GSG
Agenția Șincai RO87BRDE441SV59488974410 (USD),
RO37BRDE441SV59489004410 (EUR)

e-mail: romlit@romlit.ro; romania_literara@yahoo.com

http://www.romlit.ro; tel: 021. 212.79.86; fax: 021.212.79.81

Imprimat la **TIPOGRAFIA ROMÂNIA LIBERĂ**

Revista **România literară** este editată de Fundația
România literară cu sprijin de la Fundația „Anonimul”, **Uniunea
Scriitorilor din România, Ministerul Culturii și Cultelor, prin Admi-
nistrația Fondului Cultural Național**. Sponsorizare de la Banca
Română de Dezvoltare – Groupe
Société Générale



Revista **România literară** este

editată de S.C. Satiricon S.R.L. -

București, str. Fabrica de Glucoză, nr. 21, parter, sector 2.

Tel. 242.42.43

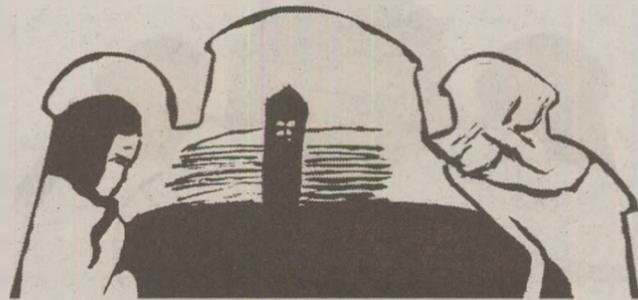


Conform prevederilor Statutului, Uniunea
Scriitorilor din România nu este responsabilă pentru politica
editorială a publicației și nici pentru conținutul materialelor
publicate.

România literară este membră a Asociației Revistelor,
Imprimeriilor și Editurilor Literare (A.R.I.E.L.), asociație cu statut
juridic, recunoscută de către Ministerul Culturii și Cultelor.

ISSN 1220-6318

În Europa, dezvoltarea asincronică a structurilor statale și, implicit a comunităților naționale, formate în epoci diferite, a generat configurarea unor orizonturi simbolice profund delimitate și dificil armonizabile.



actualitatea

U.E. și România

Căzul cetățeanului român de etnie romă care a ucis și jefuit în Italia a provocat, în mediile locale și internaționale, dezbateri extrem de încinse. Dincolo de faptul în sine (agresiunea unui emigrant față de un membru al colectivității-gazdă), controversate pe care le-a inițiat se axează pe două direcții semnificative pentru toată dinamica socio-economică presupusă de formarea și dezvoltarea Uniunii Europene. Una se centrează pe impactul diferențelor de civilizație dintre diversele comunități naționale asupra *melting-pot*-ului inițiat de structurile organizației. Cealaltă vizează efectele ciocnirii culturilor atât asupra cunoașterii reciproce între indivizi și colectivități, puși (puse) dintr-odată în contact direct, cât și asupra comportamentelor de conformitate pe care ele le generează. Prima direcție caută să surprindă în ce măsură asumarea *acquis*-ului comunitar poate impune, în timp, o oarecare nivelare a calității vieții la dimensiune continentală. Cea de a doua vrea să descifreze până unde se poate merge la alinierea sau, eventual, uniformizarea ierarhiilor axiologice regionale și locale, fără a se ajunge la dizolvarea identității culturale a comunităților etnice implicate. Uniunea Europeană nu se vrea, cel puțin deocamdată, un stat federal de tipul celui american în care diferențele între componente sunt, cel mult, de ordin legislativ, libertatea individului nefiind afectată de apartenența lui la o etnie, cultură sau religie diferite de cea a majorității. S.U.A. nu au în spate o istorie a diferențelor (colective sau individuale) precum bătrânul continent, iar evoluția lor comună le-a conferit trăsături ce justifică concluzia (sugerată de François Furet în *Trecutul unei iluzii*) că sunt – ca urmare a egalității acceptate consensual între indivizi – națiunea sau poporul burghez prin excelență. În Europa, dezvoltarea asincronică a structurilor statale și, implicit, a comunităților naționale, formate în epoci diferite, a generat configurarea unor orizonturi simbolice profund delimitate și dificil armonizabile. Iar experimentele politice bazate pe ideologii conflictuale au marcat și mai mult diferențele de civilizație și cultură dintre Occident și Orient, dintre Vest și Est, chiar dacă în ambele zone ale continentului s-au încercat formule de omogenizare internaționaliste, economice și politice. În U.E., comunitățile naționale sunt (și vor fi) „obligate” să-și mențină încă multa vreme diferențele identitare marcate istoric.

Discrepanțele în planul civilizației sunt, desigur, profunde, dar și cel mai ușor de atenuat. Este adevărat că pentru Estul continentului, afectat de sincopa comunistă, reducerea lor presupune o sumă de sacrificii sociale pe care Occidentul le-a evitat. *Tranziția* de la socialism la capitalism (de la etatismul economic la economia de piață) a generat o serie de situații pe care Vestul le-a prevenit printr-o evoluție treptată ce a impus, aproape de la sine, o uniformizare a comportamentelor economice, legile pieței libere fiind peste tot aceleași. În „epoca națiunilor” ele au fost sursa conflictelor militare majore cu vize „imperialiste”. Democrația fundamentată pe regulile pieței libere are însă capacitatea de autoreglare ce au impus apropierea, treptat, renunțarea la conflictele pentru „sfere de influență” exclusive în favoarea armonizării economice supranaționale. A contat desigur și presiunea exercitată de categoriile sociale structurate în interiorul comunităților, susceptibile de a fi atrase de mișcări politice extremist-etatiste, de tip fascist sau comunist. Diversele „piețe comune” (ale carbunelui, oțelului etc.) realizate de Occident au dus la uniformizarea, lentă dar fermă, a nivelului de trai și, implicit, a comportamentelor economice din perspectiva consumismului. Statul național și-a putut

permite, într-un astfel de context, să delege o parte din atribuțiile sale unor organisme ce impuneau reglementări comune obligatorii. Evoluție ce nu s-a produs în Est, unde *uniformizarea politică* și generalizarea economiei de comandă ascundea, sub masca internaționalismului, hegemonismul (recte, imperialismul) puterii comuniste dominante, Uniunea Sovietică. Modelul economic etatist a impus violența de stat pentru ștergerea diferențelor între categoriile („clasele”) sociale existente și pentru restrângerea absolută a libertăților individuale ce, în plan economic, sunt sursă de ierarhie, de diferențiere. Cetățeanul-asistat a devenit „obiectul” unei economii a penuriei din ce în ce mai greu de justificat propagandistic. Relaxarea hegemonismului sovietic în perioada post-stalinistă nu a însemnat și democratizarea politică ori economică a structurilor statale din *sistem*, ci a naționalizat totalitarismul, bazat în tot Estul pe aplicarea nuanțată a aceleiași scheme. Uniformizarea în sărăcie a devenit mai puțin vizibilă, dar s-a menținut, lipsa de performanță economică dobândind acum o justificare propagandistică în plus: „amestecul străin”, generator al unei *xenofobii de stat*, cu consecințe vizibile pentru *forma mentis* a membrilor fiecărei comunități naționale. Căderea comunismului și tranziția la economia de piață au pus cetățeanul-asistat în fața unor opțiuni dificile, cu grave consecințe psihologice: adaptarea rapidă la concurență, redescoperirea spiritului întreprinzător, acumularea cu orice preț a capitalului investițional. Cursa declanșată astfel a fost pierdută de cei mai mulți, complexului față de bunăstarea occidentalului adăugându-i-se cel față de concetățenii capabili de reușită economică prin orice mijloace. Oligarhiile din statele Estului s-au format în primul rând din potențaii fostelor regimuri (oameni din „aparatură” și din serviciile secrete), care au utilizat instituțiile publice ca instrumente selective pentru acapararea, preferențială și coruptă, a patrimoniului economic etatizat. Renunțarea brutală la „întreprinderile socialiste”, sub presiunea economiei occidentale, a disponibilizat o imensă cantitate de forță de muncă ieftină care, din lipsa cererii pe piața internă, s-a orientat spre piețele muncii occidentale, acceptând orice condiții salariale. U.E. a realizat târziu necesitatea reglementării acestei abundențe de oferte ce dinamizau producția proprie asigurând creșterea economică, dar ridicau o multitudine de probleme de protecție socială, asigurarea muncii, satisfacerea necesităților de *loisir* etc. Spaima de „instalator polonez” sau de „căpșunar român” s-a dovedit nejustificată în condițiile în care economiile occidentale câștigau, dar a generat și o serie de frustrări pentru că, inevitabil, în timp, noii cetățeni europeni de rangul doi solicită aceleași drepturi ca și gazdele lor. Discriminarea și diferențierea economică este cauza unor viitoare conflicte sociale din comunitățile care s-au deschis emigrației. Mai înțelept ar fi fost, probabil, dacă U.E., după impunerea reglementărilor comunitare uniformizante pentru noile state membre (mai ales cele anticorupție), ar fi încercat un transfer de activități economice (nu doar de capitaluri) în teritoriile acestora, pentru fixarea forței de muncă disponibilizate, asigurându-i condiții similare cu cele din Vest.

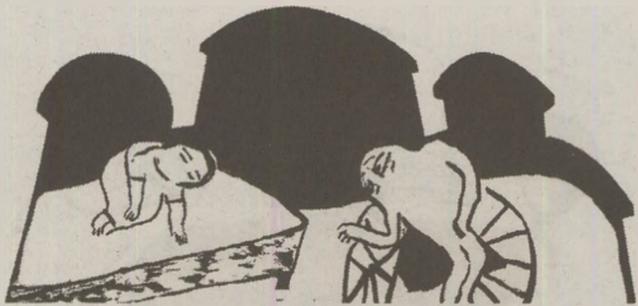
Discriminarea economică a potențat – și potențează – confruntarea culturală interetnică. Comunismul a aplătat și deformat ierarhia valorilor proprii națiunilor pe care le-a dominat. Comunismul național a adăugat grilei ideologice o deformare șovină lecturii valorilor, izolarea națională permițând susținerea unor absurdități de genul priorității etnice absolute în anume producții simbolice. „Omul nou”, vizat de proiectul ideologic comunist era, prin definiție, un consumator de produse

culturale mediocre, lipsit de orice posibilități de distanțare critică de ele. De-culturalizarea practică de regimurile comuniste explică în mare măsură extrem de rapidă deschidere a comunităților estice spre consumul produselor culturale *de serie* ale Occidentului, spre asimilarea modelelor facile, narcotizante, marginale. Concomitent, *forma mentis* etnocentristă, indusă de propaganda diverselor partide comuniste la putere, a făcut ca până și această asimilare să devină deformatoare, obținându-se mutații culturale animată de complexe contradictorii, de superioritate și inferioritate, în raport cu universurile simbolice străine cu care intră în contact. Față de o asemenea „întâlnire”, U.E. a procedat de asemenea superficial, promovând standarde educaționale modelatoare și grile axiologice nediferențiate, frustrante din perspectiva personalității de bază specifice fiecărei comunități. Membrii acestora din diaspora au resimțit – în mod paradoxal, dar justificat – această impunere ca o tratare segregționistă, ca o marginalizare. Dublata de discriminarea economică, uniformizarea culturală prin subproduse simbolice generează efecte perverse în relațiile inter-etnice din comunitățile Uniunii. Majoritarii îi percep pe migranții drept „corpuri străine” în colectivitățile lor unitare, iar aceștia se simt disprețuiți și dominați de comunități ce doar îi folosesc. Consiliul U.E. ar fi trebuit să caute soluții de integrare armonioasă acceptate de ambele părți ale ecuației.

Efectele cazului Mailat, criminalul rom de cetățenie română din Italia se explică în mare prin aceste situații. Reacția dură a politicianilor (și cetățenilor) italieni față de românii aflați la muncă în peninsula nu se datorează însă numai lor. Confuzia între minoritatea romă și români se bazează, în principal, prin imaginea negativă pe care statul român o are în Occident. Un stat incapabil să își aplice coerent și egalitar propriile legi, un stat al corupției generalizate, în care nu sunt găsiți niciodată marii corupți, un stat al deturării oficiale de fonduri, în care până și înalții demnitari sunt sensibili la „atențiile” de orice fel, nu poate „exporta” decât cetățeni după chipul și asemănarea lui. Occidentul își amintește și acum cu deznădejde „mineriadele” provocate de „emanații” comuniste ai răscoalei din 1989 și nu uita violențele interetnice justificate naționalist pentru întărirea unei puteri corupte și interesate. Occidentul nu crede că România s-a vindecat de cultura xenofobă și etnocentristă pe care comunismul a inoculat-o ani la rând cetățenilor ei. Nu are rost să repetăm că vinovată de această imagine este clasa politică în funcțiune, clasă ce s-a schimbat prea puțin după prăbușirea totalitarismului. Pe fondul celor două axe de diferențiere față de Occident, ale civilizației și culturii, România chiar se prezintă drept o comunitate neintegrabilă. Deși, în realitate, la nivelul omului de rând nu este așa. S-ar putea argumenta că lenea, hoția, corupția, invidia și ura față de străin sunt trăsături ale personalității de bază române, după cum au observat Dimitrie Draghicescu sau Ștefan Zeletin. Dar românul de rând muncește corect și cinstit în afară și ar munci corect și cinstit și la el acasă dacă legile ar fi respectate și aplicate neselectiv, dacă ce s-ar face azi nu s-ar desface mâine, dacă violența și abuzul ar fi coerent și ferm amendate. Romul tâlhar și prezumptiv asasin ce a provocat ridicarea unei țări întregi împotriva românilor poate că nu ar fi comis actul său criminal dacă în România n-ar fi fost ușor iertat de o condamnare penală, dacă în România ar fi înțeles – totuși – să câștige decent printr-o muncă anume. Toți acești „dacă” vor continua să afecteze, cu actuala clasă politică, pe toți cetățenii țării, indiferent de etnie.

U.E. va realiza, probabil, că integrarea este o chestiune de timp și de politici diferențiate față de comunitățile naționale ce o alcătuiesc, indiferent de „starea” lor. Dar aceleași probleme vor trebui să le rezolve și comunitățile în cauză. Pentru că, orice „uniune” este o relație la care trebuie să consimtă toate părțile în mod liber și conștient.

Toma ROMAN



N-am să înțeleg, însă, niciodată de ce împotriva nedreptăților, intoleranței, abuzurilor trebuie să lupți renunțând la propria identitate în favoarea unei non-identități.

actualitatea



Mircea Mihăieș

CONTRAFORT

Comunismul cu șalul pe figură

Nu pot fi bănuit că n-aș avea suficientă simpatie pentru ideea de minoritate, de grup defavorizat, că n-aș fi un dușman al persecuțiilor și discriminărilor. Și totuși, marșul pe care l-am văzut pe străzile Bucureștiului, săptămâna trecută, un marș anti-discriminare, m-a pus pe gânduri. Privit de la distanță, el n-a fost cine știe ce. Vreo treizeci-patruzeci de indivizi care cârau, pe ploaie, niște pancarte și rosteau, din când în când, diverse lozinci. Partea cu adevărat șocantă e că protestatarii aveau fețele acoperite cu un fel de cagule menite să bage spaima în tine. Oricât ai fi de tolerant, de sprijinitor al pluralității de idei, nu se poate să nu-ți fi trecut prin minte banuiala că participanții aveau ceva de ascuns. Ce anume?

Astfel de grupuri mascate am mai văzut în galeriile violente de fotbal, populate de bătași cu lanțuri și bâte gata să fie izbite în scăfârliile supporterilor galeriei adverse. Nu știu dacă e vorba de unii și aceiași indivizi, dar semnele exterioare îi plasează în categoria celor ce nu vor să fie ulterior identificați. Prin însuși gestul ascunderii feței, ei transmit un semnal negativ: că e ceva dubios în acțiunea lor și că scopurile urmărite nu sunt tocmai curate. Lucru cu atât mai surprinzător, cu cât doleanțele păreau cu totul firești: lupta împotriva discriminării. Ce om normal n-ar fi de acord cu așa ceva?

N-am să înțeleg, însă, niciodată de ce împotriva nedreptăților, intoleranței, abuzurilor trebuie să lupți renunțând la propria identitate în favoarea unei non-identități. O fi mesajul mai puternic dacă vine din neant? Or fi ideile mai perceptibile dacă le comunicăm prin formule în care omul e redus la consistența dubioasă a unei măști? Sau e vorba de cu totul altceva, de acțiuni ce n-au de-a face nici cu democrația, nici cu discriminarea?

Lucrurile încep să se lămurească dacă ai curiozitatea să intri pe site-ul uneia sau altele din organizațiile care au pus la cale marșul despre care pomeneam. Vei constata că ideologia lor e un amestec de anarhism și extremism de stânga, un ghiveci ridicol de globalism și anti-capitalism visceral. Una din aceste organizații își propune, între misiuni, și subminarea companiei Microsoft. Textul e de-un umor nebul, dacă n-ai simți în el ura nemiloasă a luptei pentru piețe de desfacere:

„Cea mai mare parte a lumii computerizate din România și din sud-estul Europei supraviețuiește din software Microsoft piratat. Deși pirateria ar putea diminua controlul monopolurilor corporatiste, există mereu amenințarea de a fi descoperit și amendat; de asemenea, pirateria nu contribuie la schimbarea mentalității care acceptă restricțiile aduse libertății ca norme și standarde [sic!]. O alternativă reală la monopolul Microsoft nu este furtul prin utilizarea fără licență a software-ului, ci alegerea unor sisteme de operare și software care nu îți impun alternativa de a plăti ori a fura, ci care sunt bazate pe libertatea de distribuție, o etică a împărțirii, și libertatea consumatorilor de a controla și a schimba produsele. Încurajăm utilizarea softului liber (free software), iar o secțiune a site-ului nostru este dedicată traducerii unor texte importante despre licența generală publică (GPL) și lupta împotriva proprietății intelectuale – chestiuni care sunt încă relativ necunoscute în România.” Etc. etc.

Lăsând de-o parte limbajul de balamuc, mentalitatea de milog (vezi „etica împărțirii”) și încurajarea furtului, a plagiatului, a însușirii muncii și gândirii altuia („lupta împotriva proprietății intelectuale”), te întrebi: ce legătură au aceste idei cu discriminarea, egalitatea individului, nedreptățile și abuzurile politice? Doar corifeii acelor instituții ne pot spune. Textul te duce, însă, la ceea ce se află dincolo de sinistrele amestecuri ale politicului și economicului. Nu cred că trebuie sapat prea adânc pentru a da de profitorii unor acțiuni politice în forță: adversarii marilor firme internaționale care au schimbat, în ultimul deceniu și jumătate, fața acestei părți a Europei. Nu trebuie să fii mare politolog pentru a afirma că în spatele fiecărei bătălii politice se afla o bătălie economică. „Mascații” de azi nu sunt decât masa de manevră a unor interese economice despre care ei, ca indivizi, probabil că nu știu nimic, dar papușarii din umbră, cei care le-au dat ordin să-și acopere chipurile, s-ar putea să știe chiar prea mult.

Am asistat, așadar, la un episod nefericit dintr-un lung șir de acțiuni la fel de nefericite. El a compromis, în ochii omului obișnuit, esența mesajului care ar fi trebuit transmis. Cum „regizorii” acțiunilor de acest fel sunt mult prea implicați în activități politico-lucrative, rezultatele mitingului s-au dovedit a fi contraproductive: antipatia cu care a fost reflectat marșul în presă a fost dublată de-un lesne sesizabil murmur de dezaprobare din partea opiniei publice: „Ia uite la mascațiiăștia care vor să ne dea la cap!” Cam atât a „trecut” din mesajul, ce s-a vrut sofisticat, la o populație sătulă de pumni ridicăți (așa cum apar ei într-un afiș ce cheamă la demonstrație), de exprimarea violentă a resentimentului, de ura contra celor care, în fine, pot cumpara liber de la magazin ceea ce comunismul le-a interzis vreme de o jumătate de secol.

Activitățile laudabile promovate (ca de pildă, invitația de a renunța la mașină în favoarea bicicletei) sunt torpilate de inițiative inspirate din tacticile nerușinate ale comunismului: crearea unei așa-numite „no-buy day”, adică a unei zile în care oamenii n-ar mai cumpăra nimic, arată esența nu doar anti-capitalistă a acțiunilor, ci și resentimentul adânc înrădăcinat în mintea ideologilor din spatele demonstrației. Blocarea mecanismului economic normal, aducerea, eventual, la faliment a instituțiilor comerciale sunt dezirabile pentru orice *desperado* în cautare de senzații tari, dar și prilejuri de a deveni vizibil pe scena publică.

Infantilismul accentuat al acestor gesturi nu trebuie să ne inducă în eroare. Fiecare în sine pare o tâmpenie, dar însumate pot să arate că dușmanii democrației, ai economiei de piață, ai libertății de a-ți arata chipul se înmulțesc. Faceți exercițiul banal de a urmări comentariile de pe internet și veți observa că nouăzeci și nouă la sută dintre cei ce-și dau cu părerea o fac folosind nume de împrumut. E o nouă formulă a lașității, a lipsei curajului de a-ți asuma, cu nume și prenume, o opinie. Dar e, în același timp, o străveche stratagemă a bolșevicilor, care s-au ascuns mereu în spatele unor „noms de guerre”, de la Stalin la Pătrășcanu. Aceia măcar aveau scuza că se aflau în ilegalitate! Actorii de azi n-o au decât pe cea a propriilor frici și frustrări. (Și pentru că veni vorba de „tătucul popoarelor”, recomand noua lucrare a lui Simon Sebag Montefiore, „Young Stalin”, o excepțională

analiză a felului în care gangsterul georgian a devenit politicianul posesor al unei imense puteri personale. Cei care au citit și cartea anterioară a lui Montefiore, „Stalin: The Court of the Red Tsar”, știu că nu e nimic nou sub soare: toate aceste acțiuni cu masca pe față sunt suficient de grăitoare la nivel simbolic pentru a nu ne lăsa duși de nas de cei aflați în spatele mișcărilor.) Josef Djiugașvili își alegea pseudonime simplist-primitive: „Soso”, „Koba”, „Stalin”. Astăzi, emulii săi au la dispoziție o infinitate de posibilități dintre care nu puține se termină în „dot.com”. E singurul progres pe care umanitatea l-a înregistrat într-un secol de experimente violente, soldate cu milioane de morți, în care sectanții unuia și aceluiași simptom paranoid – setea de putere – n-au avut nici un scrupul să sacrifice oameni, vieți și destine. Așa că, dacă tot vor să ajunga să ne conducă, indivizii la care mă refer ar trebui măcar să-și dea șalurile jos de pe figură! ■

Publicitate

CLUBUL PROMETHEVS

16.11.2007 	20:00 PETRECERE Radio3net 3 ani de Radio3net, 3 ani de radio in culori - intrarea se face pe baza de invitatie -
17.11.2007 	PETRECERE PRIVATA
18.11.2007 	21:00 LIVE JAZZ Cristian Soleanu-Vlad Popescu CVARTET
21.11.2007 	19:00 Invitatie deschisa de a va spune CUVANTUL despre CARTILE DEFINITORII ALE CULTURII ROMANE ieri si astazi O dezbatere moderata de Razvan Tupa
22.11.2007 	20:00 SEARA DE TEATRU "ZARURI SI CARTI" dupa: Tommy McWeeney cu: Florin Piersic Jr. si Petre Fumuru regia: Florin Piersic Jr.

Zilnic de la ora 14:00, in Piata Natiunilor Unite nr 3-5
informatii si rezervarila
tel. 33.666.38, 33.666.78; e-mail: info@prometheus.ro

- INTRAREA LIBERA -

Evenimentele se transmit live audio si video
pe www.radio3net.ro

literatura română are destule secrete, care ajung până la semnătură. Las deoparte problema pseudonimelor nerezolvate azi, cum e Laura Vampa, „redactoare” de la Universul, cu un condei destul de caragialesc.



a c t u a l i t a t e a



Ioana Părvulescu

Cronica optimistei

○ reclama destul de reușită care se repetă zilele acestea la televizor vorbește despre valoarea semnăturilor din viața fiecăruia dintre noi. Prima semnătură de a cărei greutate am fost conștientă a fost nu a mea, ci a lui Eminescu. La vârsta marilor imitații știam s-o reproduc perfect, de la inițiala prenumelui, cu trei spinări, ca un *m* mic pus sub lupă, și E-ul rotund, până la buclele fundei de sub nume, la care migaleam cu entuziasm. Mai mult desenam decât scriam. În orele plicticoase din gimnaziu, umpleam foile de la sfârșitul caietului cu caligrafierea semnăturii poetului, în mai multe variante, până am ajuns s-o trasez în mare viteză. N-aș putea să spun nici acum de ce făceam asta, dar banuiesc că estetica juca un rol. Și numele, și desenul lui mi se păreau frumoase. Prin clasa a noua a venit momentul să-mi inventez o semnătură proprie, ceea ce, probabil, însemna un pas spre ideea de identitate. Atunci, pentru că tocmai învățasem la engleză I-ul rotunjit al pronumelui *eu*, mi-am unit prenumele cu *ego*-ul și mi-am stabilit, pe viață, un element specific în caligrafia semnăturii. Multă vreme am semnat cu mare grijă, ca și cum acolo, în literele scrise cu stiloul, trebuia să mă oglindesc chiar eu. Ca și cum semnătura ar fi fost o poză. Cu timpul, desenul acesta exterior a devenit și la mine, ca la mai toți, „indescifrabil”, în schimb, cred, progresam în stabilirea unei semnături interiorizate mai limpezi. Iar celor din jur învățam, la fel, să le descopăr, dincolo de litere, o identitate cu valoare de garanție.

A m citit dintr-o suflare recenta carte a domnului Victor Ieronim Stoichiță intitulată, cu umor așa zice, *Vezi?* (traducere de Mona Antohi, Ruxandra Demetrescu, Gina Vieru, București, Humanitas, 2007), așa cum i-am citit și celelalte volume. Este o expunere aproape detectivistă (cum face mustăciosul Hercule Poirot după ce a adunat toate indiciile și a rezolvat crima, în fața tuturor personajelor suspecte, adunate în salon) a ideii de *privire* în pictura impresionistă. Iar în partea a III-a, cea despre (auto)portretele lui Manet și Degas, am dat peste câteva pagini de analiză a semnăturii duble a lui Manet în interiorul pânzei *Concert în Grădina Tuileries* (1862), care se leagă perfect de literatură. Concertul anunțat în titlu nu este vizibil, vizibili sunt numai spectatorii și jocul privirilor lor. Observația lui Victor Ieronim Stoichiță m-a trimis imediat la Caragiale și la grădina „Junion”, unde piesa adevărată e cea a spectatorilor, *jocul privirilor*, nu comedia nemțească. La Manet apare, aici, un element în plus: poziția pictorului față de spectacolul din interiorul pânzei și care ne este

Semnătura sub lupă

dezvăluită ca fiind dublă, atât în interiorul tabloului, cât și în afara lui. La marginea din stânga, cu un singur picior în interiorul pânzei, în grădina, celălalt fiind, virtual, în afara ramei și a „fiecărui”, în cameră, Manet apare într-un autoportret cu joben, cu un costum în armonie cu eleganța vestimentației celorlalți oameni de la Tuileries. E ca și cum Manet ar face un *du-te-vino* afară-înăuntru, privind când cu ochii pictorului din fața șevaletului, când cu cei ai personajelor din grădina pictată. În celălalt capăt al pânzei, tot la margine, se află semnătura din litere: „Toată reprezentarea se desfășoară între acești doi «Manet», «figura» și «numele» pictorului-autor [...] Punerea în scenă a semnăturii echivalează cu o inserție simbolică a actului de producere în interiorul produsului”. Răspunsul lui Manet la întrebarea contemporanului sau Baudelaire, „Ce este arta pură în concepția modernă?” coincide deci cu al poetului: „Este crearea unei magii succesive înglobând în același timp obiectul și subiectul, lumea exterioară artistului și artistul însuși” (Charles Baudelaire, *Curiozități estetice*).

Paralela cu Caragiale (care-i era contemporan, mai tânăr cu o generație) poate merge mai departe. Manet este și nu este în lumea personajelor sale. Semnătura portretistică, chiar dacă se putea recunoaște în epoca lui, era chiar și atunci greu de sesizat prin poziția ei. Ulterior, ea a devenit aproape secretă (multe reproduceri o taie, din greșeală), prin „aerul de familie” pe care-l are comun cu celelalte figuri masculine ale epocii, de care nu se distinge, prin dimensiunea redusă, prin marginalitate și prin uitare: numai specialiștii știu azi să-i identifice autoportretul. Același lucru se întâmplă și la Caragiale, și am arătat cu alt prilej cum și el are prezențe secrete: un mare hohot de râs al unui personaj nevăzut, aflat într-un *colț* al berăriei, altfel spus, lângă rama schiței (*La Paști*), este semnătura lui tainică.

L iteratura română are destule secrete, care ajung până la semnătură. Las deoparte problema pseudonimelor nerezolvate azi, cum e Laura Vampa, „redactoare” de la *Universul*, cu un condei destul de caragialesc. (Nu i se cunoaște lui Caragiale un asemenea pseudonim, poate e vorba de un epigon; dintre multele nume cu care a semnat el, cel mai mult îmi place Spanachidi). Dar, la fel ca în analiza lui Victor Ieronim Stoichiță la tabloul lui Manet, mai semnificative mi se par semnăturile care se strecoară, simbolic, și în interiorul textului literar, nu rămân așadar numai în josul paginii de revistă sau pe coperta cărții. E cunoscută semnătura ludică a lui Eminescu din

Antropomorfism, în spiritul vesel al farselor Junimii:

„Și cu multă plecăciune vi se-nchină Minunescu.”

Asemenea tuturor semnăturilor, e scrisă în dreapta jos. Dar, ca ultimă rimă a poemului (ecou la explicitul „boieresc” și la implicitul, ascunsul, M. Eminescu) și cuvânt final, are o poziție tare. Minunescu se minunează de cele relatate de el însuși, luând-o înaintea cititorului. Semnătura e o cheie de lectură și dezamorsează prin râs surpriza sau nedumerirea provocată de povestea cu găini umanizate.

La Argezi, semnătura din poemul *Incertitudine*, ultimul din volumul *Cuvinte potrivite*, este importantă pentru jocul încifrare-descifrare. Penultima strofă intensifică nesiguranța anunțată încă din titlu: „Gândul meu al cui gând este? / În ce gând, în ce poveste, / Îmi aduc aminte, poate, / Că făcui parte din toate?” Este o pierdere aproape jung-iană a eului propriu sau, dacă nu, o căutare mistică a acestuia. Ultima strofă contrapune incertitudinii semnătura, a cărei greutate din majuscule ar trebui să reechilibreze balanța:

„Scriu aici, uituc, plecat.
Ascultând glasul ciudat
Al mlaștinii și livezii.
Și semnez:

TUDOR ARGHEZI”

Numai că siguranța unei semnături nu ajută la nimic, nu descifrează taina din întreg volumul, e ca „arcul” cu care omul încearcă să-l doboare pe Dumnezeu.

Secretă este și o posibilă semnătură a lui Ion Barbu, aflată tot într-o poziție-cheie: este, la fel, ultimul cuvânt din ultimul poem al volumului *Joc secund*. Poemul se intitulează *Înceiere* și include, cum se știe, un desen geometric final, un „Eptagon cu vârfuri stelelor la fel, / Șapte semne puse ciclic: EL GAHEL.” Deja această poziție îi stabilește valoarea de semnătură care e, *mutatis mutandis*, ca la Eminescu și Argezi. Cea mai atrăgătoare interpretare a ei a fost făcută într-o conferință din 1991 de către un cunoscut exeget barbian, dl. Basarab Nicolescu: *Ion Barbu – aspecte transdisciplinare ale operei*: „Numai acest cuvânt, EL GAHEL, a fost sortit unui incredibil număr de interpretări, mergând de la onirismul cel mai dezlanțat până la cea mai halucinantă dezlanțuire a delirului logicii. Ele pot alcătui un volum întreg și sunt, toate, interesante. În ceea ce mă privește, înțeleg EL GAHEL drept ceea ce este, adică o semnătură. Faptul îmi îngăduie să transform cuplul de opoziție binară Ion Barbu-Dan Barbilian într-un *temar*, Ion Barbu-EL GAHEL-Dan Barbilian, prototip al temarului din logica terțului inclus. Acest temar joacă un rol crucial în cosmologia *Jocului secund* [...] Evident, în acest temar EL GAHEL deține rolul terțului tainic inclus.” Pentru Basarab Nicolescu acest nume, care înseamnă în arabă „Ignorantul”, reprezintă semnătura secretă a lui Barbu și recunoașterea limitelor cunoașterii omenești. Oricum, semnătura dublă din secolul al XIX-lea este depășită. Semnătura triplă îi ia locul, pe măsură ce omul modern își divide tot mai mult identitatea. ■



Autoportretul lui Manet



Édouard Manet, Concert în Grădina Tuileries



Heidegger vorbește despre moarte cu aceeași impasibilitate cu care un anatomopatolog descrie aspectul unui cancer

cronica ideilor



Sorin Lavric

Fuimtoare ușurința cu care filozofia curăță o temă de asperitățile ei sufletești. Parcă o ecranare discursivă sterilizează tușele macabre ale vieții cu ajutorul unui filtru dezinfectant. Rezultatul este o salubritate generală prin care ciocotul scîrbos al intimității noastre e acoperit de dantela fina a unor noțiuni distinse. Din acest motiv, oricît de vii, de dureroase și de insuportabile ar fi consecințele unei probleme umane, disciplina aceasta stranie și nepopulară, al cărei neplăcut obicei este de a radiografia totul prin ochelarii arizi ai schemelor teoretice, împlînzește repede toate nuanțele dure: le învalue într-o armătură terminologică în care pînă și cele mai atroce experiențe capătă o tentă de eleganță blîndă. E ca și cum o radieră conceptuală, alunecînd dintr-o parte în alta, chiurează buboaiele și secrețiile sordide. De aceea, privită cu ochii filozofiei, viața are aerul fastuos al unei ceremonii viager. O defilare cocheta de gesturi nobile și demne, în spatele cărora nu mai e loc de putori, repulsii, mîrșavii și spasme. Și astfel, adăpostită în faldurile sobre ale unei parade teoretice, o solemnitate doctă travestește petele oribile ale vieții.

O problemă oribilă de o respingătoare evidență e bunăoară moartea. Cînd ne referim la ea, o facem copleșiți de un sentiment neplăcut: fie tristețe resemnată din cauza pierderii unei ființe dragi, fie revoltă înspăimîntată la vederea unei nenorociri umane, fie deprimarea îndoliată pricinuită de o pierdere cu neputința de recuperat. Moartea cere dolii și îmbalsămări, parastase și pomeni, lacrimi și regrete. Alteori cere apoteoze romantice: poezii fac apologia morții în numele eliberării de chinul vieții. În toate aceste cazuri, o trasătură invariabilă ne înîmpină mereu: un sentiment ce se exprimă într-o formă mai mult sau mai puțin patetică.

Nu aceasta e situația filozofiei. Dacă vrei o discuție aseptică golită de orice urma de emotivitate spontană, citești cărțile în care filozofii vorbesc despre moarte. Vă veți simți ca într-un salon de înfrumusețare a cadavrelor. Nu știu dacă ați asistat vreodată la o autopsie. Șocul cel mare nu stă în scîrboșenia insuportabilă a unui trup care este ciopîrțit bucată cu bucată, ci în contrastul incredibil dintre urîțenia spectacolului de abator și mina indiferentă a medicului anatomopatolog. Ție îți vine să verși clatinîndu-te sub valurile de putoare viscerală, iar medicul, aflat parcă pe scena decernării unui premiu național, vorbește imperturbabil de docimazie, de depunerile ateromatoase pe pereții vaselor, de steatoza ficatului sau de infiltrațiile nodulare din mucoasa intestinului. Tu ești convins că ai nimerit în gaura cu șerpi, iar el se simte ca într-un muzeu cu exponate demne de analizat.

Puterea aceasta de a discuta detașat despre o temă în fața căreia în mod normal îți vine să urli o regăsim din plin la Heidegger. În fond, în secolul XX, dacă moartea a devenit vedeta teoretică a discursului filozofic este fiindcă profesorul din Freiburg i-a ridicat un edificiu conceptual. Tot jargonul creat de Heidegger în jurul lui *Sein zum Tode* (ființă întru moarte) a avut efectul unei lansări culturale. Iar europenii au început să vorbească mai mult sau mai puțin diletant despre moarte tocmai în prelungirea expresiilor fenomenologului neamț. Tot ce a urmat după Heidegger, de la Lévinas și Derrida pînă la Sartre și Merleau-Ponty n-a fost decît o reverberație speculativă iscată

Spinul morții

de ecoul noțiunilor introduse de neamț. Heidegger vorbește despre moarte cu aceeași impasibilitate cu care un anatomopatolog descrie aspectul unui cancer: cu o distanțare teoretică pe care știe să și-o sprijine pe o armătură conceptuală ce l-a făcut celebru. Iar cartea lui Cristian Ciocan, *Moribundus sum: Heidegger și problema morții*, este poate cea mai competentă analiză pe care un exeget heideggerian a dedicat-o modului în care filozoful german abordează tema morții.

Judecând în întregul ei, cartea lui Cristian Ciocan impresionează nu numai prin anvergura chinului exegetic – moartea e urmărită în toate articulațiile și consecințele ei –, dar mai ales prin vîdita voință de a-l înțelege pe Heidegger dincolo de litera textului. În această privință, cel mai bun capitol al cărții este cel dinții („Locul problemei morții în *Sein und Zeit*”), de altminteri și cel mai consistent. În paginile lui, Cristian Ciocan face ceea ce puțini exegeți pot face: se ridică la nivelul lui Heidegger grație unei cercetări de o acuitate lipsită de indulgență. Ca să ajungi la o asemenea performanță și se cere un lucru pe cît de simplu pe atît de greu de realizat: să nu mai fi un partizan admirîndu-l în secret pe Heidegger, adică un adept care, sub pretext că îi analizează gîdnirea, îi ține de fapt partea. Ți se cere așadar să fii un cercetător neîngăduitor. Rezultatul este o confruntare la propriu cu noțiunile lui Heidegger și cu inadvertențele și contradicțiile ce apar în textele neamțului. Felul în care Cristian Ciocan analizează relația dintre *Befindlichkeit* (situație afectivă) și *Stimmung* (dispoziție afectivă), dintre *das Selbst* (sinele) și *das Man* (impersonalul „se”) sau dintre *Umwelt* (lumea ambientantă), *Mitwelt* (lumea împărtășită cu alții) și *Selbstwelt* (lumea sinelui) îl așază pe exegetul român în categoria celor mai profunzi analiști ai lui Heidegger. Cauza rămîne una singură: îndrăzneala de a te lepăda de superstiții și de false pudori, încercînd să-l înțelegi pe Heidegger cu adevărat: nu de ochii lumii, ci în așa fel încît, în sinea ta, să fii încredințat că nu te-ai mințit singur.

Cel mai ușor lucru în exegeza lui Heidegger este să trizezi. Stratagema la care recurg majoritatea autorilor este unul al psiticizării terminologice: îi repetă cu sfințenie sintagmele și desfășoară o psalmodie interpretativă ce se înlănțuie de la sine grație simplei derulări a unor noțiuni legate ca mărgelile pe fir. Sau ca boabele pe abac. Se obține astfel un dicteu papagalicesc, săvîrșit de un pilot automat care este suficient de deștept ca să poată folosi expresiile lui Heidegger, dar și suficient de marginit ca să nu le poată adînci cu propria minte. Un astfel de jargon, însușit pe dinafară și etalat ca o haină de gală, poate fi manevrat după plac și după voință, ca orice limbaj de specialitate. Pe dinăuntru însă, exegetul simte foarte bine că haina îl strînge: nu a înțeles ce Dumnezeu vrea să spună fenomenologul german prin cutare expresie, și pe deasupra nu are onestitatea să recunoască asta. Urmarea e o maculatură exegetică ineptă care se adună an de an pe marginea operei lui Heidegger. Cărțile acestea, relicve deplorabile înșesînd degeaba rafturile bibliotecilor, alcătuiesc marea groapă comună a rebuturilor livrești.

Cartea lui Cristian Ciocan nu intră în această categorie. Ea este o mostră de competență analitică ce trece dincolo de crusta lexicală a cuvintelor neamțului. Iar dacă acum ocolim sintagmele pietroase și neprimitoare ale jargonului lui Heidegger și încercăm

ACADEMICA

CRISTIAN
CIOCAN

MORIBUNDUS SUM
HEIDEGGER
ȘI PROBLEMA MORȚII

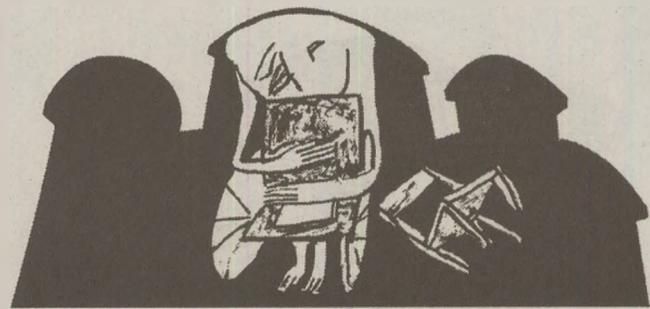
HUMANITAS

Cristian Ciocan, *Moribundus sum: Heidegger și problema morții*, Humanitas, București, 2007, 410 pag.

să-i înfățișăm ideile în cuvinte simple, atunci putem detecta două idei surprinzătoare pe care fenomenologul le formulează în privința morții.

Prima idee este că fenomenul acesta atît de macabru e intransmisibil. La oricîte decese am asista și la oricîte înmormîntări am fi martori, spectacolul lor nu ne spune nimic despre ce înseamnă cu adevărat moartea. Cu alte cuvinte, moartea e unul din acele evenimente pe care nu le poți înțelege decît trăindu-le pe propria piele. De aceea, oricîtă competență ai avea în privința morții altora, ea nu poate ține loc de experiența ei intimă. Pe aceasta nu o poți trăi decît de unul singur, și numai atunci cînd îți vine ceasul. Prin urmare, fiecare moare de propria sa moarte, iar priveliștea morții altora nu ne conferă nici un certificat de competență în privința ei. Filozoful, la fel ca anatomopatologul sau ca preotul, este dezarmat în fața morții, iar sub acest unghi al neputinței biologice, el nu se deosebește cu nimic de cel mai de rînd muritor de pe acest pămînt. Dacă așa stau lucrurile, atunci a filozofa pe seama morții înseamnă a vorbi despre un lucru asupra căruia nu ai nici o putere. Toată filozofia clădită în jurul ei nu te ajută cu nimic în clipa ieșirii de pe scenă. De aceea, deși viața ar trebui să fie o pregătire pentru moarte, din păcate nu este.

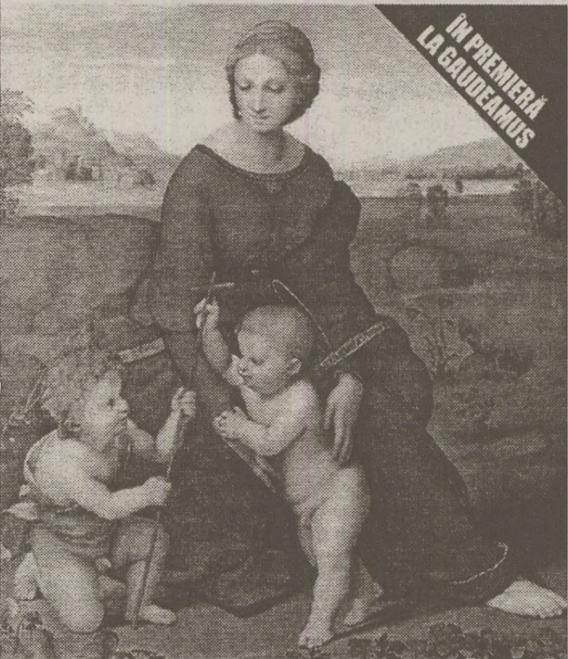
A doua idee este că moartea nu este ceva exterior ființei umane, un eveniment venit din afara care să te surprindă brusc. Un cutremur, o boală incurabilă sau un atentat nu sunt decît cauzele accidentale ale unei morți care lucrează în mine de la un bun început. Moartea este posibilitatea mea supremă și viitorul meu cel mai sigur. Sunt sigur că voi muri, atîta doar că nu știu cînd. Din acest motiv, fuga de gîndul morții este o constantă a psihologiei contemporane. Din nefericire, această eschivă psihică nu poate să desființeze intimitatea neiertătoare ce mă leagă de moarte. Poate în schimb să-mi păstreze echilibrul interior și calmul. Așa se face că, în viața cotidiană, omul este înclinat să se gîndească la moarte ca la un eveniment care va veni într-o zi nedefinită, plasată cît mai departe în viitor. Aruncarea într-un viitor foarte îndepărat îi fură morții caracterul atroce și desființător, și îi dă omului entuziasmul de care are nevoie pentru a trăi. Toate considerațiile acestea au fost etichetate de Sartre drept jonglerii heideggeriene. Oricum ar fi, ceva adevărat tot trebuie să fie în această analiză a morții, de vreme ce voga pe care o are de cîteva decenii nu dă semne că se va stinge. ■



Desigur, ne putem întreba, ca de fiecare dată în asemenea cazuri de dispariție prematură, cum ar fi evoluat și cum s-ar fi schimbat scrisul lui Sorin Stoica.

Publicitate

CEA MAI POPULARĂ CARTE DESPRE ARTĂ DIN LUME



IN PREMIERĂ LA GRAUDEANUS

E.H. GOMBRICH

Autorul bestseller-ului **ISTORIA LUMII**

ISTORIA ARTEI



„Este o carte care, cu siguranță, ar putea afecta mentalitatea unei generații. *The Times Literary Supplement*

„O adevărată delectare, atât pentru minte, cât și pentru ochi.“ *Prof. H.W. Janson, Universitatea New York*

„Aproape la fel de bine-cunoscută ca Mona Lisa, Istoria artei a lui Sir Ernst Gombrich îmbină utilul cu plăcutul.“ *Pierre Rosenberg, director al Muzeului Luvru*

Pro Editură și Tipografie

www.proeditura.ro



Cosmin Clotof

Același Sorin Stoica

Cum se întâmplă, nu prea știu, dar această ultimă carte a lui Sorin Stoica – *Aberații de bun-simț* – e altceva decât o propunere implicită ori o zgomotoasă tentativă de reevaluare a tânărului autor. Ideea de *celălalt*, atât de dragă simultan antropologilor și criticilor literari, se arată străină de metoda practică cu lentoare de gigant aici. De la începutul editorial și până la finalul biografic mult prea timpuriu, Sorin Stoica rămâne, în linii mari, unul singur. Neschimbat și greu de tulburat. Sinceritatea, jocul de-a povestea, pofta nebună de a spune totul, raportarea la câteva personaje-blazon, finul umor bărbătesc sunt câteva din mărcile certe ale autorului *Limbii comune*. Iar consensul recenziilor în a le depista și expune, la fiecare nou, neașteptat, volum, nu e nici pe departe rezultatul unei banale întâmplări probabilistice.

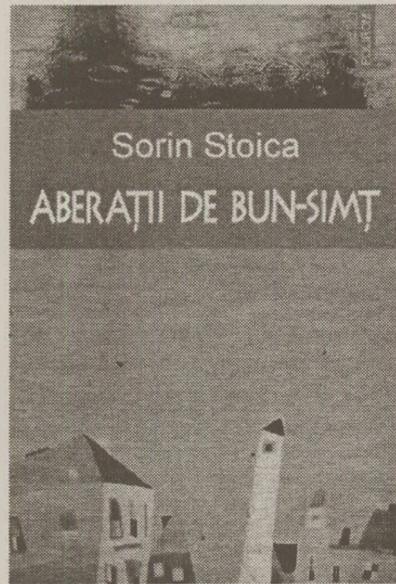
Desigur, ne putem întreba, ca de fiecare dată în asemenea cazuri de dispariție prematură, cum ar fi evoluat și cum s-ar fi schimbat scrisul lui Sorin Stoica. Știm din experiență că, oricât de seducător etalate sau de logic construite, mai toate variantele care s-ar putea avansa sfârșesc în pura fantezie. Ar fi scris un roman fluvial, ancorat în temele *mainstream* ale comunismului? Ar fi renunțat vreodată la actantul lui drag, la cinicul cu nume șui, Nae Stabiliment? Ar fi continuat suita de proze scurte și de radioscopii ale proximității, în linia recunoscutei admirații pentru Mircea Nedelciu? Foarte greu de aproximat. Cu atât mai mult cu cât *Aberațiile de bun-simț* nu ne oferă nici un indiciu.

Și, într-un anume sens, e mai bine că e așa: dacă unul din marile pericole – sancționabile, într-adevăr – care-i pândesc pe descoperitorii târzii ai lui Sorin Stoica este cel al transformării dramei personale a autorului în melodramă critică, plăcerea naivă de a mai întâlni măcar accidental o carte a sa nu poate fi nici interzisă, nici blamată în vreun fel. De aici fascinația față de *Jurnalul* alcătuit din frânturi de corespondență, de aici entuziasmul din jurul apariției acestei culegeri de povestiri. Ambele, în fond, întinse exerciții de relectură, reveniri proaspete într-un spațiu deja cunoscut.

*Același Sorin Stoica, numai că încă o dată. Iată – editorial și emoțional totodată – legitatea care dictează orizontul de așteptare al unei asemenea cărți postume. Chiar de la un text la altul, deși fără prea deranjante redundanțe, ea se păstrează perfect și proliferază măsurat. Schema, supusă unei analize brute, e oarecum simplă, centrată aproape muzeal în jurul câte unui obiect intim (nu neapărat indecent) proiectat în amintiri cât se poate de limpezi, cu un anume dozaj de umor și cu o concluzie scăpată parcă din vârful delicat al condeiului. Și totuși, în ciuda tuturor acestor rigori formale, naturalețea – și numai ea – dă tonul. Categoria artificului se autoexclue încă de la primele pagini, fără a da semne de minimă revigorare pe parcurs. Un gen similar de îmbinare paradoxală e de urmărit – dacă ținem cu tot dinadinsul să stabilim tipologii – la poetul ieșean Constantin Acoșmei, în singurul său volum de până acum, *Jucăria mortului*. Altminteri, orice echivalențe sunt dificil de trasat.*

Cum se explică o atare combinație? Să încercăm o secțiune diagonală prin carte. Cu alte cuvinte, de la o proză obiectuală, în stilul instalațiilor din artele vizuale, ca *Polata*, la una mai degrabă intertextuală și tot atât de expozitivă, dar nu lipsită de anumite infiltrații teoretice, cum e substanțiala bucată *Jurnalul unei călugărițe căreia*

Sorin Stoica, Aberații de bun-simț, Prefață de Antonio Patraș, Editura Polirom, 2007, 216 p.



nu i s-a întâmplat nimic. De la atelierul robust de concepere a unui amalgam la codul de citire corectă a unui text în egală măsură aluvionar și – prin forța contextului – rudimentar.

Cam așa se prezintă substanța: „Polata poate fi interpretată ca un spațiu de trecere. Nimic nu se aruncă pur și simplu la gunoi. Sunt niște etape intermediare prin care trebuie să treacă obiectele până când pot fi declarate moarte. O anticameră a unui cimitir. Obiectele de aici nu sunt gunoaie. Lângă polata există și un butoi ruginit, în care, într-adevăr, se află niște gunoaie. Ambalaje. Declarate, ca atare, gunoaie. Nu mai există nici un dubiu asupra lor. Obiecte epuizate. Anacronice. Dar care pot fi resubstanțializate. Ceva de genul ochiul ștăpânului care îngrășă vita. [...] Praful – cuvânt-cheie. În sens citadin, ține de igienă, în sens rural, ține de ornamentică, așa zice. Praful la țară are un fel de funcție artistică. La oraș el se șterge, e antipatic. La țară evocă nostalgic, face parte din peisaj. E un strat printre altele, un fel de giulgiu provizoriu.“ (pag. 42)

Și cam așa transcrierea ei, în fragmentul privilegiat cu temei de prefațator Antonio Patraș: „Eugenia Ionescu avea la data aceea vreo 25 de caiete destul de consistente, o operă monumentală, în fond, în care își povestea viața și implicit copilăria. Metodologia de întocmire a acestor caiete-jurnal îmi apare destul de obscură, pentru că în jurnal apar însemnări absolute fără nici o legătură între ele despre Hitler și George Vraca. Singurul principiu de coerență ar fi criteriul cronologic. Ca o concluzie, am putea spune că apar foarte puține date despre viața ei. Jurnalul pare o situare în context. Ce se întâmplă în lume simultan cu viața Eugeniei Ionescu. Parcă pentru provocarea unor corelații, a unor cauzalități care n-au cum să nu apară din moment ce două povești se juxtapun.“ (pag. 85)

Nu frapanta coincidența de nume dintre creatorul *Rinocerilor* și călugărița nițel cam grafomană ne interesează, nici acuitatea remarcilor privitoare la traseul reziduurilor dense din lumea rurală, nici faptul că – valoric – cele două micro-studii sunt departe de a fi cele mai izbutite din volumul *Aberații de bun-simț*. Ceea ce mi se pare formidabil e obsesia de a investi cu afecte procesul conservării active a unor corpuri oarecare: biciclete ruginite, sticle goale, electrocasnice ieșite din uz, haine vechi degradate la statutul de cârpe, carnete pline de măzgălituri. Ba chiar fire de praf. Sau – dincolo de orice imaginație – stereotipii memorialistice ale unei femei fără a viitor prea evident și fără un trecut notabil. Tot ce aparține acelei părți din viață pe lângă care trecem neatent, dar lângă care ne aflăm – dinamic – în permanență.

În viziunea lui Călinescu, Ion Ghica e un soi de muzeu Carnavalet autohton. Sorin Stoica – scriitorul – trebuie să fi știut acest detaliu în ziua în care s-a apropiat, senin, de proiectele Muzeului Țăranului Român.



p o e z i e

Plita lui Dumnezeu

E *treisprezece* mai, duminică,
sărbătoare pe înțelesul tuturor.
Bunul Dumnezeu se pregătește
să ne prăjească pe plita.

Mă răcoresc în iarba tehuie
și-n resturile
cinei de sâmbăta seara
printre blocuri.

La confluența lui *treisprezece*
cu *treisprezece bis*,
istoria municipală își dă poalele
peste cap,
rânjește mânzește.

Calina Canina Karina
latră patetic la cerul abstract și senin.
Îi răspunde răgușit și hapsân,
istoria municipală,
paceaura batrână, ascuțindu-și caninii

galbeni, tociți, pregătindu-se
să devore ce-o mai rămâne din noi
după ospațul pantagruelic, alzheimeric,
de sâmbăta seara,
al bunului Dumnezeu dintre blocuri.

Doamne, să mă hrănești

Doamne, aș vrea să fiu mătza ta
cu gheare și aripi
și pureci mici între gherutze!
Să mă salvezi toamna din tufișuri

însângerate de măceși,
din gura flămândă a câinilor fără stăpân.
Să mă duci la tine acasă,
pe acoperișul blocului cu 13 etaje.

Să mă îngădui iarna întreagă
la gleznele tale, la poveștile tale
cu îngeri păzitori, cu poezi glorioși,
cu nopți de iunie în care ne vom legăna

împreună în hamacul de borangic
al greierilor, al cicadelor.
Doamne, aș vrea să mă hrănești
ca și cum aș fi

primul poet hămesit din pașunile tale,
prima tulpină de cais răsărit copilărește
din crăpăturile cămașii de beton
a balconului de la etajul opt.

Lasă-mă, îngere, să fiu

Nu-mi mai sufla în ceafă, îngere Ioan,
de cine vrei mereu să mă păzești,
să mă aperi?

De câinii vagabonzi, de pisicile fără stăpân,
de vrăbiile gureșe?
Dă-mi pace, nu mă strivi
cu grija ta îngerească,



ia, sunt și eu, acolo, oțârică de om,
o firimitură rostogolită sub mese îmbelșugate,
la nunta din Caana Galileei,
Văduvă trandafirică, a nimănu.

Prin sângele meu au tropotit fără urme
o herghelie de mânji,
o turmă de iezi verzi/albaștri.

Frumusețea trupului ofilit e-o poveste
apusă demult, o monedă fără putere
de circulație
în subteranele toamnei.

Lasă-mă să greșesc, îngere Ioan,
lasă-mă să-mi rup glezna de aur,
să-mi mototlesc aripile de hârtie
și rochia incoloră de Văduvă trandafirică,

să mă rătăcesc între pereții de lut
ai Bibliotecii din Alexandria.
Lasă-mă, îngere, să fiu poet anapoda,
cum sunt,

să scrijelesc versuri stângace
pe hornurile acoperișului unde se lăfaie
burtos și imens ca un poem fără rima
și sens, Mefisto:

al tău, al lui, al meu.

Istории ale nimănu

E mai, la început, când temeliile lumii
se răsfață pe întrecute.
E mai: Rosa Canina explodează
în petecul/ pântecul verde
din fața blocului cu *treisprezece* etaje-
treisprezece istorii ale nimănu.

Aprilie a fluturat pe la tâmplele noastre
ca o foaie de hârtie velină

rătăcită de bunul Dumnezeu,
școlar în clasa I.

În curând vor exploda în floare
salcâmii și teii din orașul Craiova,
pe când sufletul de poet vetust și romantic,
va duce resemnat la ghenă
rămășițele cinei de taină

și rochia de nunta a Mariei Magdalena,
după care, fericit ca oul de cuc
oploșit în cuiburi străine,
o va lua razna pe străduțele desfundate
ale orașelului de câmpie.

Copertile din Alexandria

Luni dimineața mă trezesc visând
farăhotarele dimineții de sâmbăta
și, uneori, poet netot și hai-hui,
harta absurdă a după-amiezii de duminică.

Iubesc sâmbăta și duminica.
Ele au, chiar și-n miezul virgin/putred
al iernii/verii, un îngeresc sunet
de cristaluri ciocnite sărbătorește la nuntă.

Visez libertatea de-a fi prizonier
între pereții casei, între zidurile
proaspăt văruite ale sufletului sălbaticit
printre poemele de singurătate
ale verii trecute.

Visez că sunt mereu la capatul
de sfârșit/ început al săptămânii,
al lumii; visez că-mi zburdă vesel
prin artere și vene un șoricel

sensibil și transparent, oaspete
hămesit/ fericit
între copertile Bibliotecii din Alexandria.

De m-ai dojeni părintește...

Doamne și Tu, dac-ai fi puțin mai înțelept
decât mine, oțârică mai mult,
m-ai lua de mână într-o seară de vară,
de iulie 3,

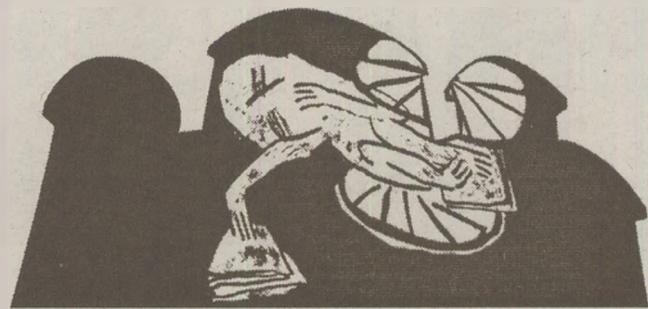
mi-ai pune în palme cartea
cu o mie de file nescrise,
apoi m-ai dojeni părintește:

netoato, lasă deoparte gâlcevile trupului ofilit
cu sângele nesăbuit de tânăr
și de roș-albastru,
lasă de-o parte telejurnalul de la orele
h trecute fix
și scrie cartea aceasta cu o mie de foi albe!

Atuncea, Doamne, aș afla și eu, bezmetica
văduvă trandafirică,
dacă mai locuiești și acum pe acoperișul blocului cu
13 etaje,
dacă ai și tu probleme cu ...apa caldă
și cu motanul obraznic al vecinei de *noua*.

Aș afla în sfârșit, bunule Doamne,
-ce fericire!-
că ești puțințel, oțârică mai înțelept
ca poetul netot care sunt,
ca mine! ■

Aceeași loialitate în caracterizare, același simț al nuanțelor, al ne-simplificării, aceeași, cum să zic, liniștită raportare la adevăr.



l i t e r a t u r ă

Scrisoare din Paris

Relația cu celălalt

Relațiile dintre filozofi, dintre scriitori, dintre artiști, cei trăind în aceeași vreme, contemporani sau aproape contemporani – relații complicate, dificile; în genere ei se suportă greu unii pe ceilalți, când nu se ignora. Rareori un caz de loialitate, de obiectivitate, cu apropieri și distanțări firesc motivate. Paul Ricœur, așadar, optzeci și cinci de ani în vara trecută, despre filozofii secolului său.

Întrebare privindu-l pe Heidegger, întrebare urmată de o exclamație, de o mirare dezolată – „Heidegger v-a marcat opera, inutil de insistat. Dar cum se poate ca un filozof să se devoteze politic, așa cum el a făcut-o, aducând o cauțiune pentru Hitler? Ce marturie de neputință din partea filozofiei!”

Filozoful francez vine cu un răspuns bine cumpănit, cum îi este felul, despuat de orice pasionalitate și – cred eu – poate pentru prima oară atât de convingător în abordarea dificilului, iritantului caz :

„Cultura, precât știu eu, nu ne asigură contra barbariei. Țară de foarte înaltă civilizație, Germania, care a căzut jos de tot pe scara infamiei, ne oferă un alt exemplu. Așa stând lucrurile, nu l-am învinovățit niciodată ca filozof (s. n.) pe Heidegger. Numai că filozofia sa, neproducând nici morală nici politică, s-a constituit în el într-o epocă de îndoială intelectuală ce s-a manifestat prin incapacitatea sa de a continua *Ființa și timp*, un soi de vid speculativ pe care a crezut că l-ar putea umple cu figura celui pe care-l considera a fi un mare bărbat al istoriei – și tocmai în acest interval, în această perioadă de mare fragilitate (s. n.), el s-a lăsat prins de național-socialism. Dar să fie limpede, *Ființa și timp* nu e în niciun fel o carte nazistă. E vorba de o lucrare – și aici e toată diferența – care nu protejează împotriva nazismului.”

Distincție luminos de clară – o carte care nu favorizează răul, desigur, dar nici nu ne apără de el. Aparținând filozofului a cărui principală obsesie, în vremea noastră, a fost și este, tocmai, să definească o problematică a răului și a mai mult decât răului. Extrem de pătrunzătoare și precizarea că adeziunea la național-socialism a filozofului german s-a produs exact în intervalul „rău”, dintre puțința creatoare și vidul ne-creator. *Adeziunea* s-a instalat în acest vid și a încercat să-l acopere.

Intervine și o altă distincție, între Heidegger și Jaspers: „Karl Jaspers, el, nu putea să sucumbe, precum Heidegger, pentru că filozofia sa (spre deosebire de a acestuia, n. n.) producea și o etică și o politică.”

Adică moduri „de protejare” de rău...

Interesantă și relația cu Emmanuel Levinas, cu câțiva ani mai vârstnic, marcat și el de Heidegger, deși în cu totul alt sens. Același loialitate în caracterizare, același simț al nuanțelor, al ne-simplificării, aceeași, cum să zic, liniștită raportare la adevăr. Făcea parte din categoria celor apropiați? Da și nu. „Era cineva apropiat dar deopotrivă și foarte diferit. Totdeauna am avut dificultăți în a intra în concepția sa foarte nesimetrică a relației cu celălalt (*avec autrui*), un celălalt luând totdeauna el inițiativa. A mea *filozofie a voinței* ma face, dimpotrivă, să privilegiez capacitatea

de receptare a acestei solicitări a celuiilalt, să joc pe cartea reciprocității.”

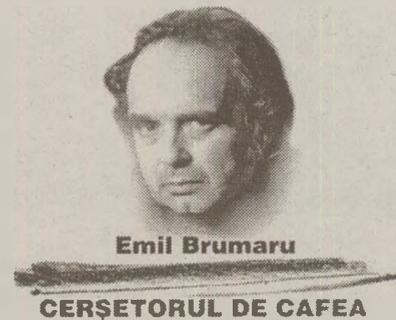
De amintit că Ricœur este autorul unei *Filozofii a voinței*, 1988. Filozofia unui concept care pe Levinas mai degrabă îl lasă rece...

Relația cu Jean-Paul Sartre, și el cu câțiva ani mai vârstnic și încă mai diferit de Ricœur decât totuși apropiatul Levinas, o diferență considerabilă care nu anulează stima și mai mult decât stima: „Ne-am frecventat foarte puțin. Scrisesem o critică elogioasă a piesei sale *Le Diable et le Bon Dieu* și el și-a declarat recunoștința. Când mă ocupam de grupul filozofic de la *Esprit*, îl invitaseam la o discuție la care a venit cu plăcere și am putut măsura cu această ocazie irezistibilă sa putere verbală. Dar (pentru că intervine mereu un «dar» la Ricœur, n. n.) nu m-am recunoscut niciodată în gândirea sartriană. Aveam o proximitate mult mai afirmată cu Merleau-Ponty, până acolo încât orientarea cercetării mele a fost determinată în raport cu terenul ocupat de el, cel al fenomenologiei cunoașterii.”

Cu precizarea că a sa *Filozofie a voinței* poate fi socotită „un complement” la *Fenomenologia percepției* a lui Merleau-Ponty...

Paul Ricœur – la optzeci și cinci de ani – despre relația sa cu Heidegger, cu Levinas, cu Sartre, cu Merleau-Ponty. Formulată cu exemplar simț al adevărului, cu acea probitate lucid-afectuoasă, ce-i stă în fire.

Lucian RAICU
octombrie 1998



Romanță

Pe urmă nu ne-am mai iubit

Treceam pe străzi fără să știu
Dac-ai murit dacă sînt viu
Oh unui crin umplut cu chit
Tija i-am rupt cupa lui grea
Lăsat-o-am lîng-o cișmea
De fontă gri ce-și picura
Amiezile la infinit...

Pe urmă iarăși ne-am iubit

și-am tot umblat pe la flori mov
Tîrîndu-mi trupul ostenit
și sufletul și mintea zob
și coapselor m-am umilit
Rugîndu-mă la amîndouă
Să-mi dea măcar un strop de rouă
și melcilor ajuns-am rob
și gîtul mi-am tăiat c-un ciob
Casa țî-am ars-o c-un chibrit

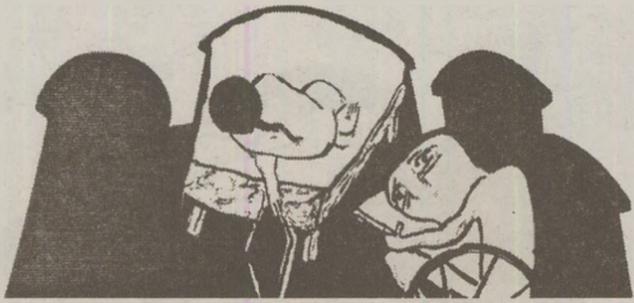
Pe urmă nu ne-am mai iubit...

Fototeca României literare



Foto: Ion CUCU

Victor Felea, Ion Draganoiu – 1985



Aparent exuberant-aleatoriu, dar de fapt bine gândit, ca un mozaic de piese riguros-complementare, manualul reprezintă în felul lui o performanță.

lecturi



Alex Ștefănescu

REAȚII IMEDIATE

Manualul de limba și literatura română pentru clasa a XII-a conceput de Doina Ruști este cel mai ingenios, antrenant și cuprinzător manual de limba și literatura română din câte am văzut până acum. Și totuși nu este nici pe departe manualul pe care îl visez.

Să explic, întâi, ce anume îmi place. Îmi place, în principiu, că este opera unui singur autor și nu a unui colectiv. Continuitatea stilistică îl face pe elev (cred) să se simtă *condus atent* prin labirintul informațiilor despre literatura română (din perioada interbelică și din perioada comunistă, în cazul nostru). Când există mai mulți autori, îndrumările primite par contradictorii și derutante.

Îmi mai place că acest singur autor este o scriitoare talentată, care și-a dovedit cultura, inteligența și mobilitatea prin cărțile ei de proză anterioare (în special prin romanul *Zogru*). Doina Ruști știe de fiecare dată să aleaga esențialul și să comunice ceea ce trebuie comunicat într-un stil operativ, fără fraze parazitare. Totodată, ea simte când elevul are nevoie de explicații suplimentare și i le oferă prompt, dar grupate astfel încât să poată fi și ignorate, în caz că nu sunt resimțite ca absolut necesare. Funcționează mereu grija față de elev, strădania de a anticipa eventualele momente de blocaj din procesul învățării și de a găsi soluții de depășire a lor.

Consider, de asemenea, că este rar întâlnită și demnă de admirație capacitatea autoarei de a inventa mereu noi unghiuri de atacare a unei probleme, de examinare a unui text, de suscitare a interesului celor care îi consultă cartea. Cu o inventivitate inepuizabilă, ea descrie o epocă din perspective diferite (a ei și a altor scriitori, de preferință chiar din acea epocă), formulează întrebări-surpriza, oferă definiții de dicționar ale unor termeni, propune exerciții de imaginație, provoacă (ipotetice) polemici între elevi, născocesc jocuri literare pentru stimularea spiritului creator. Întorcând pagina după pagina, presupusul tânăr studios descoperă noi și noi surprize, care nu îl lasă nici un moment să se plictisească.

Un posibil exemplu îl constituie chiar primul capitol, *Epoca interbelică* (despre care istoricii literari știu că nu se lasă ușor definită, sistematizată, prezentată). Capitolul se deschide cu un portret al lui Ion Barbu, urmat de un

○ limbă moartă

scurt c.v. al lui, de poemul *Isarlâk* și de o pagină de manuscris facsimilată. În continuare, Doina Ruști pune la dispoziția celor care utilizează manualul o caracterizare succintă a literaturii interbelice. În proximitatea poemului *Isarlâk* este reprodus un *Dicționar explicativ* (pentru cuvintele mai puțin cunoscute folosite de Ion Barbu (*cadâna, fuișor, hagealâk* etc.), urmat de o suită de întrebări intitulată *Dupa lectura*. Întrebările sunt de acest gen: „Urmăriți mecanismul metaforic al poeziei lui Barbu, pornind de la doua-trei metafore din text. Sunt create pe o simplă substituție de imagini? Presupun asociații complexe? Sunt plasticizante? Revelatorii? Explicați.” Pentru a veni în sprijinul celor interesați (sau obligați) să răspundă la întrebări, autoarea le oferă, într-un raster, și o definiție a metaforei și amintește că, după Lucian Blaga, metaforele sunt de două feluri: *plasticizante și revelatorii*. În alta pagina sunt reproduse fragmente din poemele *Sara pe deal* de Mihai Eminescu și *Amurg violet* de George Bacovia pentru a fi comparate cu *Isarlâk*. Nu lipsesc fișele de dicționar ale scriitorilor aduși în discuție. Urmează a fotografie a șoselei Kiseleff (înzăpezită) din perioada interbelică (pe ea circula, alături de un automobil de epocă, o sanie trasă de cai), un comentariu al lui Paul Morand referitor chiar la această șosea, o evidențiere a modului cum își reprezenta Tudor Arghezi perioada dintre cele două războaie mondiale, o serie de „exerciții de compoziție”, o antologie de (scurte) texte interbelice (Panait Istrati, Camil Petrescu, Tudor Arghezi, Ion Barbu) etc. etc.

Aparent exuberant-aleatoriu, dar de fapt bine gândit, ca un mozaic de piese riguros-complementare, manualul reprezintă în felul lui o performanță.

*

Ceea ce lipsește din toată aceasta construcție și o face, din punctul meu de vedere, nefuncțională este orice referire la *plăcerea* de a citi, orice încercare de a-i determina pe elevi să se *pasioneze* de lectura unui text literar. Textul literar este privit ca un obiect de muzeu, complicat și straniu, care trebuie întors pe toate părțile, examinat, analizat (cu metode dintre cele mai ingenioase), comparat, dar nu și *folosit* ca sursă de emoție estetică. Este ca și cum un profesor ar arăta elevilor o căpșună, le-ar explica în termeni savanți ce este, ce structură are, ar și glumi, ca să nu devină plictisitor, dar nu le-ar da voie să o mănânce. Important, în relația cu un poem, nu este să știi dacă metaforele din cuprinsul lui sunt plasticizante sau revelatorii, ci să trăiești emoția estetică pe care o iradiază, să te lași cuprins de farmecul lui. Oamenii au inventat literatura ca să se bucure de frumusețea ei, nu ca să o studieze din obligație. *Dupa* ce faci o asemenea



Doina Ruști, Limba și literatura română, manual pentru clasa a XII-a, filiera teoretică, CD tip A, profil umanist, specializarea filologie, Pitești, Ed. Paralela 45, 2007. 288 pag.

experiență, a lecturii, experiența uneori tulburătoare, de neuitat, este firesc să te întrebi ce anume te-a emoționat, cum anume a reușit scriitorul să te seducă. Dar *înainte* este absurd să te lansezi în tot felul de considerații asupra textului literar în sine. *Literatura este o combinație de cuvinte + emoția pe care o produce.*

Elevii, și nu numai elevii, ci aproape toți oamenii din vremea noastră ar trebui învățați (sau reînvațați) să citească literatura ca literatură, să se bucure de frumusețea ei, să înțeleagă că le oferă o plăcere de *mai bună calitate* decât filmele cu împușcături sau cântecele lălăite, pe care se dansează din buric. Limbajul literaturii tinde să devină în momentul de față (inclusiv din cauza manualelor școlare) o limbă moartă, inteligibilă doar de către inițiați, ca latina sau greaca veche. Prima urgență ar fi ca tinerii, macar ei, să ajungă să-l asimileze perfect și să-l înțeleagă spontan, fără efort, ca pe-o a doua limbă maternă. ■

Publicitate

adevăărul
Literar & Artistic

Cultura lumii în 16 pagini

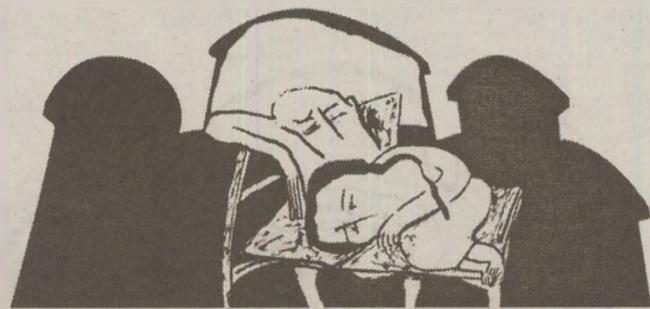
Expoziții, muzee, galerii de artă, biblioteci imperiale

Premiere teatrale, muzicale și cinematografice

Mari colecții, licitații de artă

În fiecare miercuri, împreună cu ziarul

Fluiditatea și muzicalitatea frazei ample dictează asupra conținutului, într-un raport de sincronizare a reflecției critice și a exprimării ei, dacă nu chiar de anticipare a celei dintâi prin cea de-a doua.



comentarii critice



Daniel Cristea-Enache

CARTEA ROMĂNEASCĂ

Aqua forte

Opera memorialistică a lui E. Lovinescu a fost dispusă de autor în patru volume, apărute pe parcursul unui deceniu: *Memorii. 1900-1916*, la Editura Cugetarea din București (1931), *Memorii. 1916-1930*, la Editura Scrisul Românesc din Craiova (1932), *Memorii, III*, la Editura Adevărul din București (1937) și *Aqua forte*, la Editura Contemporană din București (1941). Lovinescu atrage atenția de la bun început asupra dublului aspect, memorialistic și portretistic, al scrierii sale (prefața la volumul I) și da celui de-al treilea volum subtitlul *Portrete și scene din viața literară*, precizând totodată – cititorilor, dar mai ales scriitorilor puși anterior în pagini și criticilor care le comentaseră – că nu e vorba de memorii propriu-zise, ci de o „reconstituire a atmosferei literare din jurul Sburătorului pe baza de anecdotism psihologic și portretistică morală”. În prefața la *Aqua forte* este evocată posibilitatea apariției unui al cincilea volum. Acesta ar fi reluat firul de autobiografie spirituală întrerupt după volumul al doilea, oferind imaginea personalizată a ultimei decade, într-o rotunjire a epocii literare 1900-1940. Proiectul nu a mai putut fi materializat.

Lucrul a fost început, conform unei notițe din „Viața literară”, în noiembrie 1929, criticul plecând într-o călătorie la Paris anume pentru a lucra pe acest șantier memorialistic. Într-o însemnare din data de 31 ianuarie 1930, într-o pagină a *Agendelor*, el arată că s-a întors din Franța după o ședere de o lună și o săptămână. Rezultatul: „patru caiete de memorii *antume*, scrise în mare febră și activitate, dar asupra cărora am mari îndoieli; caietul I a trebuit refăcut în întregime”. (De precizat că, mai ales în primul volum memorialistic, apar fragmente din volumele de *Critice*, desprinse și revizuite în grade variabile de către autor.) Tot din cuprinsul *Agendelor* reiese că Lovinescu a măsurat impactul *Memoriilor* sale prin lecturi în cadrul cenaclului Sburătorul, ca și prin publicarea unor fragmente în presă („Vremea”, „România literară”, „Excelsior”, „Facla”, „Adevărul”, „Dimineața”, „Revista Fundațiilor Regale”), uneori ținând cont de reacția confrăților, de cele mai multe ori nu. Cuprinsul ultimelor două volume a ridicat, datorită epocii în care a fost redactat, și probleme de publicare: alături de scriitorii-eroi în *Aqua forte*, nemulțumiți individual, apăruse și cenzura oficială, vigilență principial. *Memoriile* au fost reeditate după aproape trei decenii de către Eugen Simion în două volume din seria de *Scriseri* (II-III, București, Ed. Minerva, 1970) și într-un singur volum, augmentat printr-o *Addenda* cu texte memorialistice/eseistice/polemice rămase până la data respectivă în periodice, de către Gabriela Omăt (București, Ed. Minerva, 1998).

Deși a scris o carte despre posteritatea critică a lui Titu Maiorescu, recunoscându-i o întâietate nu numai cronologică, E. Lovinescu se desparte de mentorul Junimii în câteva, decisive, privințe. Teoria formelor fără fond o combate prin cea a parcursului de la *simulare* la *stimulare* și, deci, de la un fond chestionabil la unul palpabil. Stabilitatea psihologică o înlocuiește prin revizui și autorevizui pe axa temporală, în conformitate cu viziunea sa relativistă. În fine, în planul activității și conduitei critice, distanța aulică maioreșciană, „raceala” (fie și cu ghilimele) a lui Maiorescu își găsesc, la urmașul său, o perfectă contrapondere. Lovinescu deschide ușa tuturor, chemați și nechemăți, face din propria casa un loc de întâlnire și cenaclu, anulează, practic, granița dintre spațiul public și cel privat.

Memoriile sale reprezintă consecința directă a acestui mod de a percepe literatura și pe literați, viața însăși, laolaltă cu personajele pe care ea i le aduce în preajmă. Dacă jurnalul lui Maiorescu, ținut din adolescență, timp de peste șase decenii, a fost publicat postum, memoriile lui Lovinescu sunt citite în cenaclu pe măsura ce sunt scrise; și publicate, tot astfel, în ritmul elaborării și finalizării lor. Criticul modernist, față de cel de esență clasicistă, vede literatura în chiar actul constituirii ei, în fluxuri purtătoare de semnificații neunivoce și într-o temperatură ce coboară abia în momentul fixării lor prin expresia personală. Fluiditatea și muzicalitatea frazei ample dictează asupra conținutului, într-un raport de sincronizare a reflecției critice și a exprimării ei, dacă nu chiar de anticipare a celei dintâi prin cea de-a doua. Ironizat pentru răsturnarea raportului de consecuție între idee și figurăție (cu accente sarcastice datorate unor Eugen Ionescu și Mihail Sebastian), criticul rămâne consecvent formulei sale, iar memorialistul o utilizează în voie pe întinderea discursului autobiografic. Acesta se dezvoltă în marginea și în miezul literaturii, autorul beneficiind de un ideal post de observație. Critic de întâmpinare, a citit majoritatea cărților semnificative ale epocii. Conducător de cenaclu, i-a cunoscut în carne și oase pe mulți dintre scriitorii lor. Astfel că litera unei opere și linia unui portret se completează și se justifică reciproc în pagina lui E. Lovinescu, într-un continuum viață-text definitoriu pentru întreaga sa creație (critică, epică, memorialistică).

Completând, cu mijloace de „pitoresc anecdotic și psihologic”, *Istoria literaturii române contemporane*, *Memoriile* sunt o operă de reconstituire a unor epoci, ambianțe, climate nu foarte îndepărtate; și una de configurare tipologică, pe un evantai uimitor, larg deschis prin experiența și talentul autorului. Istoria mare se conturează prin cea la scară „domestică”, individuală, urmărită, aceasta, în cadrele experienței proprii, în fascicolul de lumină aruncat asupra tuturor celor ce-i trec pragul criticului-amfitrion: „faptul că, de aproape douăzeci de ani, ușa biroului meu e deschisă după-amiază tuturor celor ce au o poezie măzgălită cu creionul pe un petec slinos de hârtie, ori somptuoase manuscrise, bătute la mașină în cerneluri felurite, cu pecetii pe ceară roșie și cu șnururi de urice domnești – a făcut să fiu vizitat de o lume literară variată,

dându-mi astfel posibilitatea unei portretistice anonime în pitoresc. O parte a acestor *Memorii* e închinată întâlnirilor neprevăzute ale unui critic cu diferite forme ale vieții artistice, în care talentul, ambiția, iluzia, exaltarea și chiar demența se îmbină în compoziții câteodată unice”. Rezultă un veritabil bestiar scriitoricesc, o galerie de personaje (ilustre ori anonime) ce palpită sub ochiul necruțător al observatorului. Efectul plastic este, cel mai adesea, obținut fie prin ambiția fără margini a grafomanului de a fi omologat critic, fie prin vanitatea nemăsurată a scriitorului adevărat care a fost deja recunoscut ca atare. Neînțeleși, persecutați, marginalizați se cred mai toți, indiferent de locul – central sau periferic – pe care îl ocupă; iar din acest val al potențiilor și lamentațiilor auctoriale ce se îndreaptă, zilnic, spre E. Lovinescu se poate cuantifica rolul sau canonizator pe scena literaturii noastre. Presiunea autorilor indica, în fond, statura criticului, însumarea portretelor da un autoportret.

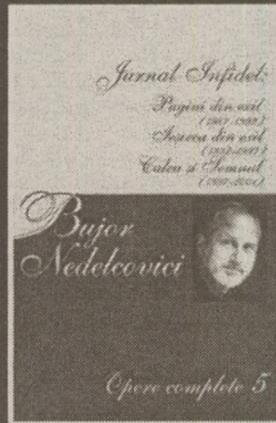
Parte din reverberațiile de studii clasiciste ale criticului modernist, parte din necesitatea de a ocoli foarfecele noii cenzuri, *Aqua forte* stabilește o anumită distanță între această lume culturală (cu fundalul ei socio-politic) și cel ce o observă. Apare un ecran protector, prin care fapte, întâmplări, atitudini din realul contondent capătă un colorit de fabulă, cu sensul, la urmă, ușor de prins de către cititorul complice. Și în acest tronson, în care *fauna* e luată în sine sau ca pretext pentru incizii morale, arta de scriitor a lui E. Lovinescu, excepțională, se desfășoară și se precizează ca peste tot în cuprinsul unor *Memorii* unice, deși nu singulare, în literatura română. ■

(fragment dintr-un studiu)



Publicitate

Târgul de carte GAUDEAMUS 2007



Editura

Joi, 22 noiembrie, ora 16.00 - lansarea cărții *Biblioteca din oglindă*.
Ex libris de scriitor în prezența autoarei, Ioana Drăgan.

Invitați: scriitorii Horia Gârbea și Bujor Nedelcovici și eseistul Valentin Protopopescu.

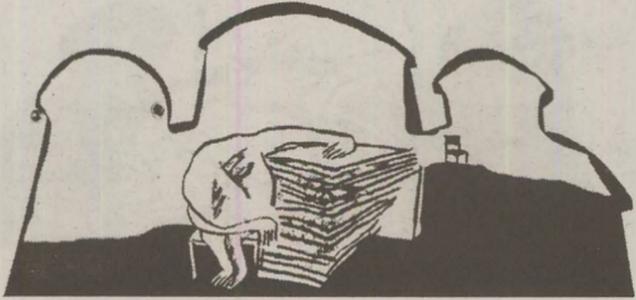
Lansarea va avea loc în Sala de marmură din Pavilionul central al Complexului Romexpo.

Vineri, 23 noiembrie, ora 15.30 - lansarea cărții *Opere complete* (volumul V) în prezența autorului, Bujor Nedelcovici.

Invitați: Ovidiu Șimonca (redactor-șef adjunct Observatorul cultural) și Augustin Frățilă (redactor-șef Editura Allfa).
Lecturează actorul Victor Rebengiuc.

Lansarea va avea loc în standul Editurii All.

www.all.ro



Ana Blandiana ne încredințează că factorul ce-o atrage mai întâi de toate cu prilejul călătoriilor este timpul.

comentarii critice



Gheorghe Grigurcu

SEMN DE CARTE

Ana Blandiana și homo viator

Are dreptate Ana Blandiana: nu putem caracteriza psihologia omenirii din ultima jumătate de veac fără a analiza un fenomen care a căpătat proporții de masă, care „răscolește și aruncă în febră global întreg”, cel al turismului. *Homo viator* se impune acum ca un personaj de prim plan. Oare de ce? Care e mecanismul sufletesc ce ne face să preferăm „iureșul diabolic” al călătoriilor „idilice” vacanțe de altădată? La o privire superficială, s-ar părea că ar fi dorința de cunoaștere. Reală, desigur, această dorință e însă brutal contrariată de viteza producătoare de conventionalism a trecerii grupurilor de turiști prin fața monumentelor celebre, prin sălile muzeelor unde ghizi cuprinși de plictis izbutesc a acorda abia „cite o jumătate de minut operelor celebre și cite un minut întreg capodoperelor”. Și atunci despre ce ar fi vorba? Turistul, e de parere poeta, urmărește o neimplicare în lumea sa habituală, o evadare echivalată cu „starea edenică” a unui „spectator absolut” al unor aspecte ale realului care nu-l mai afectă: „Supus unsprezece luni legilor imuabile ale lumii sale, în luna a douăsprezecea își permite să treacă pe linga legi care nu pot acționa și asupra lui; nu numai că nu mai trebuie să se supună, dar nu mai trebuie nici chiar să se răzvrătească; este liber, fără ca libertatea să-l mai intereseze în vreun fel”. Sau într-o cheie radicală: „Plecările seamănă unei sinucideri reversibile, unui refuz de a mai trăi, un refuz limitat la treizeci de zile”. Poate că aci începe și o altă explicație. Impasibilitatea turistului n-ar putea fi înțeleasă ca o continuare a vieții sale curente, golite de conținut moral, monotone, automatizate? Nu e cumva tocmai un apogeu al impersonalizării la care-l supune societatea modernă și pe care, pe cale perversă, vrea s-o intensifice, s-o perceapă ca un triumf al nonidentității? „Cea mai tristă dintre toate plăcerile”, așa cum o socotea Montherlant, călătoria frenetică (vicioasă?) a zilelor noastre nu e tocmai „plăcerea” în răspăr a despărțirii ființei umane de sine?

Să urmărim însă firul considerațiilor Anei Blandiana, care virează înspre confesiune. Autoarea marturisește că pentru d-sa călătoria n-a fost „un antract al existenței”, ci, dimpotrivă, „o intensificare plină de suspans a ei, un interval în care tensiunea căutării, sub semnul căreia viața primește atribuțiile umanității, atinge cotele ei maxime”. Așa cum se cuvine pentru o natură introspectivă. În chipul specific al istoriei, ieșirile peste hotare ale poetei au fost, înainte de 1989, rezultatul unui conflict între „nelibertate și noroc”, deoarece depindeau de „suspansul nesfârșit” al obținerii sau al refuzului vizei în chestiune. Circumstanță ce intensifica satisfacția plecărilor spre alte orizonturi până la alura de miracol: „Așa se face că lumea pe care am văzut-o eu a fost cu siguranță mai frumoasă decât adevărata lume, a fost cea mai frumoasă dintre lumile posibile, pentru simplul motiv că o vedeam aproape prin absurd, un absurd care nu aveam cum să sper că va mai avea puterea să se repete”. În chipul unui specific structural, o călătorie are pentru Ana Blandiana două părți distincte, denumite cu ajutorul a două verbe „stăpînitoare”, a *vedea* și a *scrie*. „Vederea” e partea contemplației pure, a înregistrării pasive a unui univers „curgător în uitare”, iar scrisul e partea fixării, „cu cruzime”, în cuvinte, a experiențelor inedite: „Spun «cu cruzime» pentru că, scriind, trecind în verbe o formă, o lumină, o culoare, re trăiesc sentimentul pe care îl încercam în copilărie cînd fixam, omorînd, frumoșii fluturi în insectar. Îmi amintesc halucinant repulsia și mila pe care le trăiam în timp ce înfigeam cu

groază acul între aripile zbatîndu-se ale insectei și, mai ales, îmi amintesc implacabila necesitate a gestului meu”. O asemenea „fixare” sacrificială ar fi unica modalitate de conservare a frumuseților, mai exact a emoției declanșate de acestea: „Fixarea în ace era singura formă de perpetuare a frumuseții lor: neuciși, fluturii ar fi pierit în neant”. Ne aflăm astfel în fața abisului pe care-l reprezintă uitarea, „această substanță sau această lipsă de substanță care înghite tot ce nu e adăpostit în cuvinte”. Deși poate că e doar o aparentă aneantizare, o „prăpastie” ce se umple în taină cu trăirile pe care le credem dispărute, capabile, chiar netrase în text, a nutri adîncimile eului, a țîșni cîndva cu spontane intensități din straturile sale insondabile...

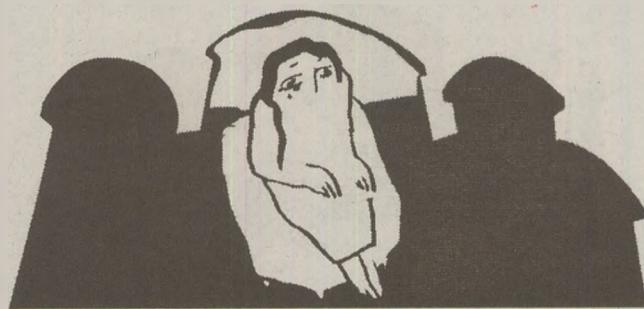
În mod caracteristic, Ana Blandiana ne încredințează că factorul ce-o atrage mai întâi de toate cu prilejul călătoriilor este timpul. Timpul o ține, precum într-o magie, „încremenită pe malul mării, fascinatoare nu atât prin nemărginita ei frumusețe, prin mirosurile ei putrede și moi, prin culorile ei tăioase și neliniștite, cit prin etemitatea profundă de dincolo de ele”. Așijderea o fascinează coloanele de la Olimpia, „groase cit stejarii multisecolari”, moscheele maure transformate în lăcașuri de cult catolice, satirii lui Picasso care ar fi „numai palide pastişe ale celor vii de pe amforele grecești”. Sau într-o formulă sintetic-patetică: „Timpul îl căutam în toate aceste profunde și senzaționale întimplări, știința lui de a urîți și arta lui de a înfrumuseța, puterea lui de a uita și priceperea lui de a aduce aminte, inimăginabila lui ingeniozitate de a face bine și fatalitatea lui blînda de a face rău”. Așadar timpul și nu spațiul. Mai bine zis spațiul prizat prin mijlocirea timpului care deține supremația. Avem a face cu o abordare tipică de poet, intrucît timpul e, spre deosebire de spațiu, un fenomen capricios, de-o obiectivitate indoielnică, apt de modelările prodigioase ale subiectului ce-l poate umple *ad libitum* cu imaginile sale, ce-l poate dilata sau accelera în funcție de trăirile de care are parte. Firește, nu poate fi pus semnul egalității între timpul operant pe tarîmul științei, cuantificabil, omogen, și cel trăit, pe care Bergson îl numește „sentiment interior al duratei”. Un atare „sentiment” îl încearcă autoarea noastră în raport cu locurile pe care le străbate, cu vestigiile trecutului în fața cărora poposește, printr-o dublă ecuație, pe de-o parte considerînd că „geografia este mai ales istorie”, pe de alta prin asumarea emoțională a istoriei, prin cufundarea ei în durată subiectivă, cea născătoare de „miraculos”, de acel „Miraculos” pe care-l simte „dispersat în vreme ca într-un vazduh de sfîrșit de vară, din care puteam să-l adun fulg cu fulg și să-l recompun, pentru a-i afla forma și legile carora trebuie să mă închin sau de care pot să mă feresc”. Istoria triumfă ca o dimensiune a subiectivității transfiguratoare.

Să consenăm acum cîteva impresii ale autoarei în ipostază de turistă care adulmecă timpul perceput ca un soi de justificare a spațiului în lăuntrica instanță. Concentratul de istorie pe care-l cuprinde un topos constituie un alibi al său. Uneori în așa măsură, încît timpul, element părelnic abstract, dizolvă empiria, îi ia locul, astfel precum un schelet ar fi mai plin de semnificație decît făptura ce-l conține. „Ruine, templele sînt mai frumoase. Dezbrăcate de ziduri, de carnea masivă a pereților, eliberate de greutatea acoperișelor, scuturate de încărcătura podoabelor, rămase numai schelet alb și esențial de coloane înălțate spre cer, templele antice au ajuns pînă la noi mai frumoase, sînt convinși, decît au fost vreodată în apoteoza gloriei lor religioase”. Explicabil, restaurarea a ceea ce s-a pierdut i se înfățișează poetei drept o operație decepționantă. E o pierdere a poeziei unei existențe mistuite în favoarea unei funcționalități ce n-ar putea fi decît prozaică: „De fiecare dată reconstituirea înfățișării lor inițiale mă dezamăgește. Aceste frumoase ziduri și cornișe nu erau decît niște clădiri, aceste perfecte clădiri nu erau decît niște biserici”. Orașele

își au o „taină” a lor inconvertibilă, neexistînd, crede autoarea, nici un oraș fără o asemenea „taină” ce-l tutelează: „Sufletul unui oraș este ca o ființă care nu seamănă cu nimeni, deși părinții îi sînt cunoscuți, și întreaga ei viață este cunoscută. (...) Chiar și atunci cînd pare a fi dispărut sau a nu fi existat deloc, chiar și atunci cînd fiecare casă și fiecare colț par a o nega, taina, împotriva se orașului, continuă să-i coloreze aerul”. Se întimplă ca unele orașe să fi fost marcate de forța vizionară a unui mare scriitor în așa grad încît realitatea creației sa estompeze realitatea vieții, impunîndu-se ca o emblemă. Un trecut fictiv acoperă deopotrivă trecutul și prezentul, intrucît mai relevant se arată imaginarul unei opere plantate într-un anume loc: „Ce altceva a făcut Balzac cu Parisul, Dickens cu Londra, Dostoievski cu Petersburgul, Caragiale cu Bucureștiul, Hasek cu Praga, Joyce cu Dublinul? Fiecare dintre aceștia au creat cite un oraș al lor, nemărginit de complex și de adevărat, de specific și de viu, un oraș ieșit gata construit și populat din propria lor privire, așa cum Atena a ieșit gata înarmată din capul lui Zeus”. Nu mai puțin caracterizantă ni se prezintă iarba, testimoniu al unui trecut imemorial, flexibil în planul prezentului. Dacă în Europa ea joacă rolul unui simplu decor, adesea „un snobism al peisajului”, așa încît „nu este o formă de manifestare a naturii, ci o formă de domesticire a naturii”, în America, din contra, „iarba este travestită, degajat și naiv sub care natura pătrunde în orașe, este avangarda preeriilor avansînd eroice pînă la întretaiera marilor bulevarde și explodînd victorioase în parcuri”. Chiar noțiunea de parc e modificată în lumea nouă, „revoluționată” de enigma ierbii: „Departate de a mai fi o arhitectură de alei geometrice, flori savante și arbori masochiști, parcul este un perimetru al libertății totale, al stîncilor crescînd din asfalt, al copacilor păduroși, al triumfului ierbii”. E înregistrat și reversul situației. În absența unei „eternități” încorporate care să-l legitimeze spațiul geografic sau producțiile omului ce-l populează, se deseminifică, se pierd în derizoriu. Cercul înaripat, simbolul solar care se ivește în întreaga artă a vechiului Egipt, stîmbește stupefacția vigilenței noastre călătoare. Cum a fost cu puțință, se întreabă d-sa, să fie sanctificat cu atîta fervoare soarele pe un meleg unde el e ostil, ucigaș, cînd mult mai natural ar fi fost să fie celebrată umbra, aspect rar, dificil de întreținut? „Să fie frica un argument mai puternic decît admirația, să fie teroarea mai convingătoare decît iubirea, în misterioasa istorie a descoperirii (sau inventării) de zei care se confundă, copleșitor, cu însăși Istoria?” O opera faimoasă, Venus din Cnidos, creație a lui Praxiteles, apreciată ca fiind cea mai frumoasă din toate statuile Greciei antice, e la fel tratată cu un ochi critic. O femeie actuală ce i-ar fi seamănă ar fi fost cu siguranță taxată drept urîta. Gițul are o grosime exagerată, talia e prea țepăna, glezna greoaie, coapsele plate. Fața are trăsături jenant masculine, „din cauza severității sau seriozității numai, lipsite de acea copilărie care intră pentru moderni în compoziția farmecului feminin”. Atunci cum se explică admirația celor vechi față de această imagine investită cu o semnificație paradigmatică? „Nu cumva lipsa lor de siguranță în gustul pentru frumusețea feminină provenea tocmai din lipsa lor de dragoste pentru femeie, din atitudinea lor mereu fluctuantă față de cea pe care nu o socoteau demnă de dragostea și egalitatea lor, dar din care erau totuși obligați să se nască?” Oricît posedă rădăcini într-un trecut hispanic impozant, un spectacol de corrida îi provoacă autoarei un amestec „de milă și de oroare, de revolta și de dezgust”. Însă cea mai reprobabilă scena i se pare a fi pauza. După înlăturarea din arenă a leșului însingerat, toată lumea prezentă scoate, „ca la un semn magic”, cutii de mîncare și sticle de băutură, înfulecînd și sorbind cu lacomie, parcă speriată de gîndul că nu va putea epuiza la timp incredibil de numeroasele provizii cu care s-a înzestrat. „Era un fel de grotescă descătușare în altă gamă de senzații, o refacere de forțe, o animalitate deliberată, un fel de fericire barbara care lega, inconștient desigur, spectacolul morții savurat cu delicii de recompensele generoase oferite propriei vieți cu atîta elan”.

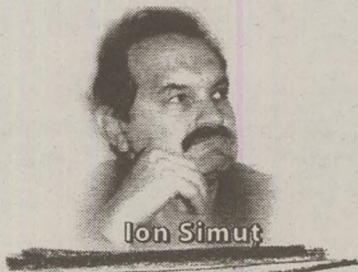
Rînduri din care încă o dată rezultă situarea Anei Blandiana la antipodul turistului-standard, impersonalizat, evacuat de criterii și emoții, în postura unei personalizări ce-și asumă spațiul precum un depozitar al trecutului, iar trecutul ca o sensibilizare proprie. Exigențele estetice și etice, îngemănate, decurgînd din această sensibilizare îi acordă autoarei-călătoare o responsabilitate deopotrivă față de lumea vizitată și față de sine însăși. ■

Dicționarul clujean de opere reușește să depășească cu brio nivelul unui descriptivism plat și caracterul neutru al interpretării, dovedindu-se util prin dimensiunea lui analitică.



comentarii critice

Banca de valori literare



Ion Simuț

În zece ani situația dicționarilor pe teme de literatură română s-a schimbat semnificativ în bine. Dacă multă vreme după 1989 ne lamentam că nu stăm deloc onorabil la acest capitol și ne bucuram că, în sfârșit, putea apărea *Dicționarul scriitorilor români*, coordonat de Mircea Zăciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu, pregătit înainte, dar oprit cu informația la limita anului 1989, de un deceniu am putut consemna victorie după victorie. La un bilanț atent (pe care merita să-l facem cât de curând), am putea contabiliza aproape douăzeci de dicționare literare, cu diferite intenții (pe epoci, pe genuri, pe zone, pe scriitori din țara sau din exil, pe opere, pe biografii, de termeni și un dicționar general). Ion Pop a inițiat (înaintea lui 1989, deci cu două decenii în urmă) un dicționar de opere literare românești cu o mare parte din colectivul de profesori de la Facultatea de Litere din Cluj, angajând, mai precis, Catedra de literatură română, comparată și teoria literaturii. Coordonatorul mărturisește în prefață că a fost nevoie de mai multe etape pentru finalizarea proiectului. Prin 1985, se pregătea realizarea unui dicționar de opere clasice, în cadrul caruia literatura contemporană ocupa un loc restrâns. În 1995 s-a întâmplat o reevaluare decisivă a proiectului ce risca să rămână un șantier fără rezultat sau cu unul modest. Amplificat, acordând un spațiu foarte generos literaturii contemporane, dicționarul a primit un impuls fructuos și datorită reorganizării cercetării științifice în centre sprijinite de Ministerul Educației Naționale de atunci. Primul volum, literele A-D, a apărut în 1998, iar în 2000 dobânda o formă îmbunătățită în ediția a doua, revăzută și adăugită. Editura care și-a asumat misiunea de a tipări acest dicționar este Casa Cărții de știință, prin implicarea inspirată a redactorului Irina Petraș. Gheața s-a spart și fluviul alfabetic al operelor literare a putut curge maiestuos în următoarele trei volume: II, literele E-L, 1999; III, M-P, 2002; IV, Q-Z, 2003. Ultimul volum cuprindea și o amplă *Addenda la volumele I-III*, ca o dovadă a necesității de completare continuă a sumarului. Revizuirea periodică trebuie, de altfel, să fie lozincă unui asemenea instrument de lucru, cum sunt dicționarele de orice fel. Este, de aceea, de mirare că reeditarea recentă a întregului dicționar în două volume poartă în subtitlu mențiunea „ediție definitivă”, incompatibilă cu acest gen de lucrări, susceptibile continuu de actualizări și perfecționări. Dar poate că mențiunea e expresia unei eliberări de exasperarea pe care le-a produs-o dicționarul atât coordonatorului, cât și celorlalți autori, de-a lungul a douăzeci de ani de lucru. Evident că va fi spre onoarea întregului colectiv să revină peste patru-cinci ani (dacă nu mai repede) la dicționar pentru a-l îmbunătăți – și nu mă îndoiesc că o va face, chiar dacă acum l-a aruncat pe piață ca și cum ar fi scăpat „definitiv” de o povară, de o obsesie și un stres. Ion Pop își asuma această disponibilitate la modificări când, în prefața la volumul IV, reflecta: „Suntem perfect conștienți de faptul că, în chiar lista scrierilor reținute în ansamblul lucrării noastre, Timpul va opera firește deplasări de poziții, chiar și eliminări din rafturile crezute astăzi cele mai reverberante, după cum, dinamica scrisului românesc va obliga la noi înregistrări. Prin definiție, o cercetare ca aceasta trebuie să rămână o operă deschisă, un șantier reluat periodic, pentru renovări de perspective și noi construcții”. Cu ușoare modificări, aceste fraze sunt reluate și în prefața noii ediții, în două volume. Cu alte cuvinte, *Dicționarul...* nu are cum să rămână într-o „ediție definitivă”, așa cum se anunța.

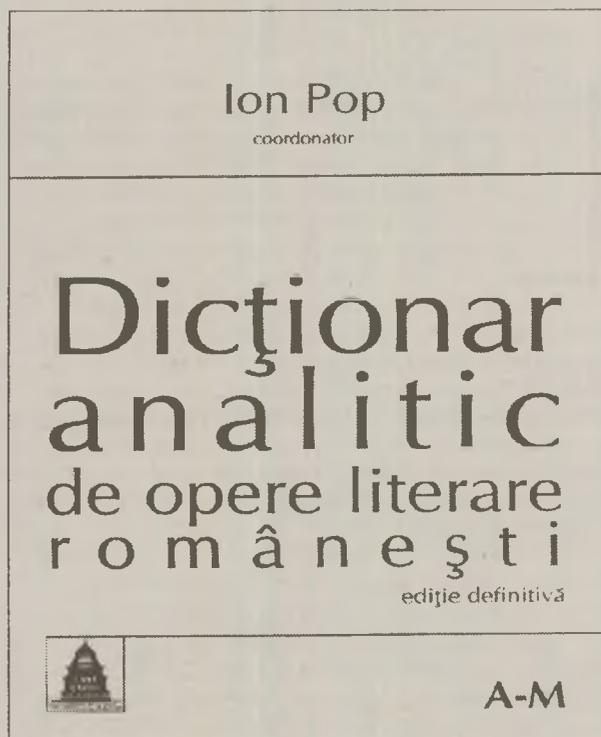
Urmele lucrului îndelungat la acest dicționar se vad în diferite forme. Între timp, dintre cei 34 de autori ai articolelor din dicționar, patru au plecat dintre noi: Livia Gramada, Ioana Em. Petrescu și Liviu Petrescu – mai de mult, iar folcloristul și etnologul Dumitru Pop mai de curând. Articolele lor, dar și ale altora, suferă de lipsa unei actualizări bibliografice, care nu ar fi fost, totuși,

așa de greu de făcut. Dar acesta nu este un defect prea vizibil, în măsură să afecteze ansamblul. Într-un colectiv atât de mare e firesc să se vadă diferențele de elaborare, datorate nu numai decalajelor în timp, ci și unor amprente personale în stil și interpretare. Autorii se diferențiază prin vârste și preferințe, metode și valorizări. Din generația seniorilor clujeni (astăzi pensionari) colaborează la dicționar: Georgeta Antonescu, Leon Baconsky, Nicolae Bot, Cornel Capușan, Doina Curticăpeanu, Sergiu Pavel Dan, Vasile Fanache, Sara Iercoșan, Octavian Șchiau, Ion Șeuleanu, Silvia Tomuș. Șaizeciști sau șaptezeciști activi încă la catedră (cu una sau două excepții) sunt: Mircea Muthu, Ion Pop, Cornel Robu, Ion Vartic și Vasile Voia. Optzeciști și nouăzeciști, implicați profund și polemic în actualitatea literară, sunt: Ștefan Borbély, Ioana Bot, Corin Braga, Sana Cordoș, Laura Pavel, Gheorghe Perian, Horea Poenar, Calin Teuțișan, Mihaela Ursa – și mai ales pe umerii lor va cădea povara schimbărilor necesare în viitorul apropiat. Cei mai tineri sunt mai puțin cunoscuți și nici nu au debutat încă, după știința mea, într-un volum propriu: Andra Bruciu Ivan, Laura Lazăr Zăvăleanu, Ovidiu Mircean, Nora Rebreanu Sava, Lionel Decebal Roșca. E o imagine de ansamblu a colectivului de critici și istorici literari, care dă, cui îl cunoaște, garanția calității acestui dicționar.

La proporțiile de acum, dicționarul cuprinde 850 de opere analizate, sumă în care sunt incluse cele 30 de titluri noi față de prima versiune. Am făcut o analiză a cuprinderii literaturii pe secvențe temporale în numerele 6 și 7 din 2004 ale **României literare**, imediat după apariția volumului IV, Q-Z. Constatam atunci (dacă am numărat bine) următoarea distribuție pe epoci: 11 creații populare, 12 titluri din literatura până la 1800, 111 opere din secolul al XIX-lea, 273 din intervalul 1901-1945, 320 de titluri din perioada 1946-1989 și 90 din perioada postdecembristă. Aceste cifre trebuie corectate prin distribuția celor 30 de titluri noi adăugate la reeditarea din 2007 a dicționarului. Nu mai am răbdare să refac investigațiile și socotelile. Am făcut tot atunci observații despre operele care lipsesc (nu le mai reiau, au fost destul de multe). De unele s-a ținut cont și au fost introduse (de pildă amintirile lui George Panu și ale lui Iacob Negruzzi, romanul *Dumnezeu s-a născut în exil* de Vintilă Horia, *Memoriile mandarinului valah* de Petre Pandrea, de altele nu (de pildă lipsesc în continuare romanul *Ora 25* de Constantin Virgil Gheorghiu, balada *Mistrețul cu colți de argint* de Ștefan Aug. Doinaș). Aici poate ar trebui să purtăm o discuție mai lungă.

Sunt de părere că dicționarul coordonat de Ion Pop s-ar putea clasiciza sub titlul *O mie de opere literare românești*, incluzând în viitor încă aproximativ 150 de titluri, posibil a fi obținute din literatura basarabeană (total absentă) și completări din literatura exilului (mai slab reprezentată decât s-ar cuveni), din proza contemporană (mai exigent selectată decât poezia) și din literatura mai recentă, în măsura în care merită. Dar pecetea „ediției definitive” (pusă chiar pe copertă) ne dă impresia că șantierul și atelierul au fost închise „definitiv” – ceea ce sperăm că nu e adevărat.

Coordonatorul și-a îndeplinit bine rolul de moderator și de aducere a interpretărilor și a grupajului informativ la un numitor stilistic comun – ceea ce înseamnă atenuarea subiectivităților, dar și evitarea unei neutralități insipide și plictisitoare. Dicționarul clujean de opere reușește să depășească cu brio nivelul unui descriptivism plat și caracterul neutru al interpretării, dovedindu-se util prin dimensiunea lui analitică. Mulți dintre autorii articolelor sunt critici de prestigiu ai actualității. Interpretările se adecvează operei analizate și se rețin prin originalitatea moderată, prin substanțialitatea lecturii, evidențiind limbajul literar specific. Sunt relevante și stimulatoare conexiunile de istorie literară sau de literatură comparată, deschizând semnificativ orizontul lecturii critice. Tinerii



Ion Pop
coordonator

Dicționar analitic de opere literare românești
ediție definitivă

A-M

se remarcă prin conștiinciozitatea cercetării, prin meticulozitatea adunării informațiilor adiacente operei analizate și prin profesionalismul lecturii, egalându-i adesea pe maeștri, profesorii lor. Remarc în mod deosebit, chiar dacă sunt întotdeauna puțin prea lungi, articolele lui Lionel Decebal Roșca, un tânăr pe care sunt curios să-l văd cât mai curând într-un volum propriu. Conclucrarea perfectă dintre ucenici și profesori e demnă de remarcat și ea asigură calitățile dicționarului. Se realizează îmbinarea obiectivității din sectorul informației cu o subiectivitate bine temperată a exegezei. Informațiile de istorie literară sunt prezente într-o *chapeau* cu date despre prima ediție și despre variantele ulterioare, completate în final cu o listă a reeditarilor (din păcate, nu întotdeauna completa), traduceri și referințe critice. Schema de organizare a articolelor e cea adecvată și e respectată consecvent.

Se cuvine subliniat încă o dată meritul coordonatorului în armonizarea și mobilizarea echipei. Ion Pop este, de altfel, campionul absolut la numărul de articole redactate: 144, în timp ce următorii clasați (Ștefan Borbély, Calin Teuțișan, Georgeta Antonescu, Gheorghe Perian, Ioana Bot, cu câte 42-39 de articole) abia dacă realizează o treime din performanța coordonatorului. Îl descoperim cu surprindere pe Ion Pop și ca un foarte bun critic de proză, scriind cât se poate de comprehensiv despre Radu Aldulescu, M. Blecher, D. Tepeșneag, Dan Stanca, Gh. Crăciun și despre alții.

Cercetare de anvergură, bine dată la lumină în pagina tipografică, *Dicționar analitic de opere literare românești*, coordonat de Ion Pop, este un fin instrument de lucru filologic, realizat cu seriozitate, competență și profesionalism. El oferă o imagine cuprinzătoare a celor mai importante opere literare românești, într-o selecție ce alcătuiește, după cum promite în prefață, „o bibliotecă esențială a literaturii române”. Așa cum este conceput și realizat, dicționarul rezistă atât prin capacitatea de reprezentare a valorilor în lumina contemporaneității, cât și prin forma de elaborare, suplă, atent supravegheată, echilibrată, inteligentă și accesibilă. ■



Religie, politică și mit este mai degrabă o carte interactivă, o somație făcută cititorului ca, având toate probele pe masă, să-și formuleze și să-și exprime singur punctele de vedere.

comentarii critice



Tudorel Urian

LECTURI LA ZI

Din nou despre Eliade și Culianu

Liviu Bordaș mi-a trimis zilele trecute o scrisoare supărată în care îmi arăta cum, pe fondul psihozei anti-românești care a lovit de câteva săptămâni Italia, în presa de la Roma s-a redeschis dosarul trecutului fascist al lui Mircea Eliade. Pretextul l-a constituit premiera filmului lui Francis Ford Coppola, *Youth without Youth*, ecranizare după nuvela lui Eliade, *Tinerete fără tinerețe*. Deja clasicele acuze privind trecutul fascist (venită din Italia, această acuză sună cel puțin bizar, ca și cum cineva din altă țară ar fi acuzat de presa din Germania de trecut nazist) i s-au adăugat cu acest prilej și altele noi, cum ar fi cea de impostură sau „șamanismul dubios” care îl făcea pe savant să umple „nu numai amfiteatrele cu studenți, dar și propriul pat cu studente”.

Neașteptată și, în formele ei concrete, nedorită, revenire a cunoscutului prozator și istoric al religiilor în atenția presei occidentale mi-a îndreptat atenția spre cartea lui Andrei Oișteanu, *Religie, politică și mit. Texte despre Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu*. Marturisesc că am primit de mai multă vreme această carte, dar am tratat-o cu oarecare mefiență pentru că nu vedeam rostul unei noi discuții despre raporturile dintre maestru și discipolul său după publicarea corespondenței lor și apariția a zeci de cărți și articole despre fiecare dintre cei doi protagoniști. Mai mult decât atât, aveam o idee și despre pozițiile lui Andrei Oișteanu în aceste chestiuni, pe unele dintre ele invocându-le chiar în propriile-mi cronici la cărți de (sau despre) Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu. Trebuie să marturisesc, de aceea, că impresia pe care mi-a lăsat-o volumul, încă de la primele pagini, a fost una intensă de *déjà lu*. De altfel, Andrei Oișteanu nu îmi propune să aducă informații noi, dezvăluiri capabile să modifice de o manieră spectaculoasă cunoștințele generale despre Eliade și Culianu sau să ridice misterul dens care continuă să învaluiască viețile celor doi savanți. Dimpotrivă, *Religie, politică și mit* este mai degrabă o carte interactivă, o somație făcută cititorului ca, având toate probele pe masă, să-și formuleze și să-și exprime singur punctele de vedere. Iar temele supuse acestui inedit proiect de dezbateră publică sunt mai mult decât incitante: raporturile dintre publicistica politică și opera științifică a lui Mircea Eliade, rolul ortodoxiei în proza, tratatele științifice, dar și în gândirea politică ale lui Eliade, relevanța unor mituri centrale ale spiritualității românești (*Mirorița vs. Meșterul Manole*) în viziunea lui Eliade asupra lumii, încercarea de recuperare a autorului *Tratatului de istoria religiilor* de către autoritățile comuniste, cine și de ce l-a asasinat pe profesorul Ioan Petru Culianu. Chiar dacă, în general, lucrurile sunt cunoscute, Andrei Oișteanu are inteligența de a oferi subtilități de interpretare care modifică într-o oarecare măsură tabloul de ansamblu și tulbură șablonul de gândire. Se speculează foarte mult pe seama adeziunii lui Mircea Eliade la Garda de Fier, dar se uită adesea că, spre deosebire de fascism și nazism, ideologia acesteia a avut o consistentă componentă creștină. Precizarea este în măsură să lumineze simpatia istoricului religiilor pentru acest fenomen. Scrie Andrei Oișteanu și nu putem decât să subscriem: „Față de nazism, fascism și alte variante europene ale extremei drepte intebelice (cu excepția salazarismului, care a creat un «stat creștin totalitar», cum scria Eliade

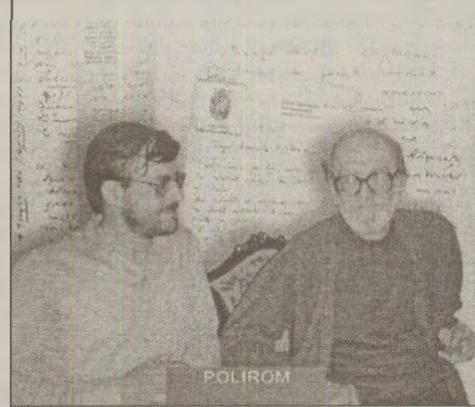
în 1942) se știe că fascismul românesc a avut unele caracteristici specifice. Una dintre ele, foarte importantă pentru înțelegerea fenomenului a fost *nu* abjurarea creștinismului ortodox, ci – dimpotrivă – exaltarea lui. Așa se explică, printre altele, numărul mare de preoți și de țărani din cadrul *Miscării Legionare*. (p. 11) De aici se poate deduce, într-o oarecare măsură, miopia politică a savantului care s-a încapată să vadă în Garda de Fier în primul rând o „sectă mistică” și apoi doar o „mișcare politică”. Ideea, susținută de Sorin Alexandrescu, este considerată simplista de Andrei Oișteanu care nu se arată deloc convins că ea poate justifica tot elanul publicistic al lui Mircea Eliade din a doua jumătate a anilor '30 și implicarea sa directă în acțiunile electorale ale legionarilor. În condițiile în care s-au auzit voci care au solicitat chiar punerea la index a operei lui Eliade, inclusiv a celei științifice, sub pretextul că aceasta ar fi fost infestată de ideile omului politic privind „revoluția creștino-legionară” devine legitimă discuția inițiată de autor pe marginea presupusului ortodoxism care ar sta la baza viziunii asupra istoriei religiilor. Răspunsul cel mai competent la această chestiune îl dă Nicu Steinhardt care spune că ideile creștine ale lui Eliade sunt vizibile în literatura sa, dar nu și în opera științifică. Aceeași dilemă poate fi transpusă și în raportul dintre opera științifică și gândirea politică ale aceluiași autor. Sunt studiile de istoria religiilor tributare convingerilor politice exprimate de Mircea Eliade în anii '30? Cercetătorul israelian, originar din România, Moshe Idel, crede că este dificil de stabilit o asemenea conexiune și este în prezent unul dintre cei care militează pentru publicarea în Israel a operei științifice a savantului. Iar Andrei Oișteanu îi împărtășește demersul cu precizarea că întregul trecut al savantului, inclusiv părțile sale astăzi mai puțin convenabile, trebuie scos la lumină.

Am mai scris despre excelentul comentariu al lui Andrei Oișteanu la cartea lui Ted Anton, *Eros, magie și asasinarea profesorului Culianu*. Studiul este reprodus și în acest volum și acum, la recitirea lui, mi-a sărit în ochi o pistă peste care am trecut cu oarecare nonșalanță la lectura inițială: dosarul lui Culianu de la CNSAS. Dacă, așa cum se presupune, profesorul a fost ucis de elemente ale fostei Securități, firesc ar fi ca la CNSAS să existe un consistent dosar de urmărire și indicii clare că Ioan Petru Culianu era un obiectiv important. Se pare însă că documentele din arhivele CNSAS sunt mai degrabă dezamăgitoare. Dosarul de urmărire este închis în anul 1972, iar în dosarele celor care au intrat în contact cu el, referirile la profesorul Culianu fie lipsesc, fie nu au relevanță. Pe de altă parte, fiecare dintre piste are zone de umbră greu de eludat. S-a spus că profesorul a fost ucis în miezul zilei într-un loc înșesat de lume (toaleta universității, unde în orice clipă ar fi putut intra cineva) pentru a se da un avertisment. Dar crimele avertisment sunt de obicei „semnate”, tocmai pentru a se ști de unde vine amenințarea. În ce privește serviciile secrete românești nu pare deloc verosimil ca ele să-și fi asumat un asemenea risc la un an și jumătate după revoluție. Oricât de acide erau articolele lui Culianu împotriva regimului de la București, ele nu puteau reprezenta un pericol care să justifice un asemenea act. Presa din țară era cel puțin la fel de critică la adresa regimului, nimeni nu cred că ar fi fost dispus să riște un imens scandal internațional pentru a închide gura unui om

ANDREI OIȘTEANU

Religie, politică și mit

Texte despre Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu

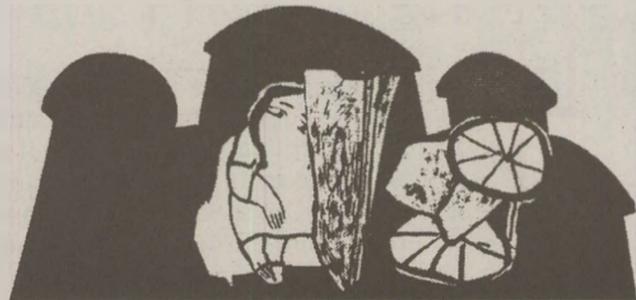


Andrei Oișteanu, *Religie, politică și mit. Texte despre Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu*, Editura Polirom, Iași, 2007, 224 pag.

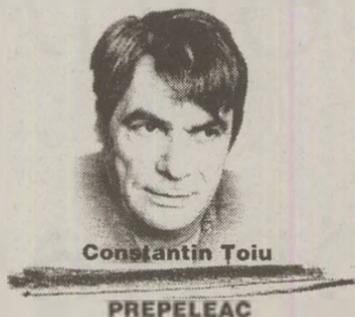
care se adresa mai degrabă unui public restrâns din diaspora. Bătrânii legionari din SUA și Canada ar fi avut la îndemână soluții mai puțin riscante, mai ales ca astfel de prezențe nu ar fi putut trece neobservate pe holurile aglomerate ale universității. De altminteri, dacă specialiștii FBI au abandonat cazul, mă tem că nu suntem noi cei în măsură să îl deslușim pe baza unor cărți sau articole de ziar. Chiar dacă misterul continuă să ne furnice.

Cartea lui Andrei Oișteanu nu-și propune să aducă în altă lumină raporturile dintre Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu. Ea este o colecție de texte despre cei doi cuprinzând eseuri, conferințe, recenzii, intervenții la mese rotunde și chiar prezentări improvizate la lansări de carte. Textele sunt inegale ca valoare, iar unele idei și informații se repetă deranjant de la o pagină la alta. Pe alocuri impresia de improvizat, de lucru făcut în pripă este copleșitoare. Există însă și interpretări foarte nuanțate cum este cea a lui Moshe Idel la dezbateră *Culianu versus Eliade*, moderată de Andrei Oișteanu și reprodusă în finalul volumului. El pune în evidență diferențele structurale dintre oamenii de știință Ioan Petru Culianu și Mircea Eliade: „...structura profundă a lui Culianu la început este deja foarte diferită de cea a lui Eliade. Are fenomenologii multiple, nu are o viziune unică. Are tot felul de modele pe care le găsește și pe care le opune și asta este descoperirea cea mai importantă în primele studii ale lui Culianu. Eu l-am cunoscut pe Culianu post-Eliade. Cred că nu a fost niciodată realmente pre-Eliade și niciodată foarte mult în favoarea viziunii lui Eliade, nu vorbesc din punct de vedere personal și al relațiilor dintre ei, vorbesc acum din punct de vedere intelectual pur.” (pp. 193-194)

Fie și numai pentru subtilitatea acestui tip de remarci, această carte merita editată. ■



actualitatea



Constantin Toiu

PREPELEAC

Când moare un șef

Un conducător de țară sau de imperiu, când moare de moarte bună, decesul lui devine mai important decât propria sa viață.

Dacă trage să moară, dacă agonia lui durează, se dau mai întâi comunicate medicale, se trag eventual clopotele, zvonul, pornit într-o zi, cuprinde întreg teritoriul țării... și se zice că șeful moare azi. Dar nu-i după el, după răposat.

Decesul nu se anunță pe loc.

Lupta pentru succesiune încă nu s-a terminat. Se mai fac aranjamente pro și contra, iar MORTUL trebuie să mai aștepte o zi și încă o zi, multe zile la rând, mai viu ca niciodată.

Lumea știe că e mort, a aflat. Însă sfârșitul din atâtea și atâtea pricini, n-a fost încă declarat oficial.

E una din tacticile funebre ale regimurilor totalitare. Stăpân e pe viață. Stăpân e pe moarte. Încercând astfel să-și supună și natura, când în joc nu sunt niște scopuri concrete.

Dar, noi suntem mai modești. Neculce notează:

Cantemir-voda, după ce-au murit, ținutu-l-au mort tănuț o zi și o noapte, pan s-au gatit cărțile de-au făcut harzuri de la țară la Poartă...

Părghiile puterii se pun în mișcare. Se anunță că urmaș la tron va fi feciorul răposatului, tânărul Dimitrie Cantemir...

Atunce au spus a tot nărodul c-au murit Cantemir-voda...

Norodul, prost. De unde, *nerod*. Bun de manipulat și de mințit. Dar, ca sa fim drepti, are el în viață alt scop decât să se înmulțească, - să bea, să mănânce, să tragă chefuli la nunți și chiar parastase...

Să-i înțelegem pe hatmani, pe vătavi, vistiernici și postelnici, dacă prostimea n-are alt ideal, dacă stă ațipită între ziua de azi și ziua de mâine.

Turcul-aga, văzînd că strigă cu toții într-un cuvînt, au luat un căftan ș-au pus în spateli lui Dumitrașco beizadeo. Ș-au șezut amîndoi în scaone. Ș-au început a da din pușci și a dzice surlele, și toți boierii și slujitorii, capetenile, cineș după rîndul său, au purces a săruta poala turcului ș-a lui Dumitrașco beizadea. Și dup-acee au încălicat cu alaiu ș-au purces la Sfetei Neculaiu, de i-au cetit molifteli de domnie dup-obiceiu.

Mortul, „tatal analfabet”, este în fine îngropat. Prima domnie a unui intelectual, sută la sută, din istoria noastră, care a durat (domnia)... trei săptămâni.

Și demonul... demonul responsabil cu registrele cronologice ale ipotezelor, ale arhivelor fantastice sau numai logice ale ipotezelor, întrucât infernul se joacă în glumă cu noi, deciziile serioase aparținând lui Dumnezeu; ...ei bine, acest drac foarte viu și pus pe cele mai aiuritoare presupuneri îmi suflă la ureche: măi frate-miu, acu, în nouăzeci și nouă, să-l fi avut voi pe Dumitrica asta Cantemir șef...

Intelectualii prezintă această atracție. Și risc în același timp. Dacă Dimitrie ar fi avut armata de partea lui, altfel ar fi mers lucrurile.

Altfel, cărturar cum este și cam năuc, poate că iese la poceală și iese rău. Deși rămânem măcar cu *Istoria ieroglifică* (și demonul tace după ce tușește cu subînțelese).

REALITATEA este - tot pe cronicari e bine să te bazezi - *că au venit un capegiu de la Poartă de-o luat pe Dumitrașcu-voda Beizade*. Deși acest capugi era un bun prieten al familiei Cantemireștilor. Dar intriga de dincolo, din Muntenia, lucrătura Brâncoveanului era mare. Acesta, cu relațiile ce le avea la Jarigrad, și îmbrăcase caftanul de domnie asupra Moldovei. Sustinătorii lui Dimitrie se împrăștie, fug la Ieși.

Și Neculce ne atrage atenția din veacul său:

Pe aceste lucruri poate și alții să se încrează cu Poarta turcească că unele se gătie și alteli s-au făcut!

Adică începe ceva și iese altceva. Socoteala de acasă nu se potrivește cu cea din târg. Fidelitatea lui Mehmet-pașa e mare.

Domnitorul intelectual va reveni la domnie. Statuse pe tron doar trei săptămâni. ■



Rodica Zafiu

PĂCATELE LIMBII

Nu vrei să știi...

Cururile frazeologice sînt printre cele mai surprinzătoare influențe ale unei limbi asupra alteia: în cazul lor, nici nu se mai pune problema de a răspunde unei lipse, unei nevoi (ca la împrumuturile lexicale necesare), cîntînd doar prestigiul și puterea de circulație a limbii care își impune structurile. În situațiile de bilingvism sau în diverse stadii de învățare a unei limbi, asemenea calcuri sînt în mod normal produse prin transfer din limba maternă în cea străină (ca la Chirița, cu ale sale *tambour d' instruction* și *pour des fleurs de coucou*). Cînd sînt puse în circulație de vorbitorii nativi, care transpun în limba maternă structuri străine, e o dovadă că limba străină în cauză e un reper permanent, că e foarte prezentă și că vorbitorii gîndesc deja în ea. Desigur, această situație e valabilă doar în momentul preluării unei structuri; ulterior, aceasta se răspîndește chiar dacă nu îi este știută sau recunoscută sursa, prin simplul fapt că a intrat în circulație și a fost auzită de mai multe ori. Astfel, formule traduse cuvînt cu cuvînt care i-ar îngrozi pe traducătorii de profesie - învățați să caute întotdeauna echivalentele idiomatice ale unei expresii - sînt repetate pînă la normalizare și banalizare.

Un astfel de caz, destul de recent, ar putea fi formula conversațională *nu vrei să știi... / nu vrei să știi...*, pe care o întîlnim nu numai în traducerea dialogurilor din filme, ci și în conversația cotidiană și chiar în cărți scrise foarte bine: dovadă că ea aparține deja limbii actuale, cel puțin a tinerilor. Pe forumuri formula e deja bine reprezentată: „P.S.: *Nu vrei să știi* câți bani poate să ajungă să coste o incintă de SPL... Sigur ai spune «exagerat de mult, nu merită»” (forum.4tuning.ro); „Răducu, nu te ambala prea tare, *că nu vrei să știi* ce am primit eu de la sapho, chiar și fără vin. De m-a apucat ameteala” (okay.ro); „să spunem doar *că nu vrei să știi* ce-a fost la gura mea” (toatetampeniile.wordpress.com). Vasile Ernu, în excelenta sa carte *Născut în URSS*, recurge la această formă de subliniere retorică, în dialogul cu cititorii, cînd descrie bauturile sovietice: „Spuma creată se bea dintr-o înghițitură. *Nu vrei să știi efectul*” (p. 85).

Formula românească pare a fi o traducere literală a unei formule similare existente în engleza (americană) vorbită, destul de bine atestată în internet: (*trust me, you don't want to know*). Expresia cu valoare retorică și pragmatică este folosită pentru a indica, superlativ, natura extrem de negativă a lucrurilor care nu vor fi spuse, marcînd așadar atitudinea de exagerare critică a vorbitorului față de ceea ce, intenționat, omite (dar implică). Prin formula *nu vrei să știi* se poate realiza și figura retorică a preferinței, atunci cînd vorbitorul anunță că va omite ceea ce de fapt va povesti în continuare: „zilele astea am asistat la o audiție la un anumit teatru din București. *Nu vrei să știi* ce am văzut acolo. Zeci de actori care terminaseră facultatea de 4, 5, 6 ani și care nu jucaseră nimic, în afară de o reclamă-doua sau de o figurație” (unatc.ro).

E cert că există echivalente preferabile, mai mult sau mai puțin fixate, ale acestei secvențe conversaționale: „e mai bine să nu știi...”, „nici nu vreau să-ți spun”, „nici nu-mi vine să-ți spun”, „mai bine nu-ți povestesc” etc. Formulările de mai sus au aceeași funcție de emfazare, implicînd caracterul periculos, antipatic și indezirabil al unor informații evocate în dialog. Alte expresii, asemănătoare, prevăd și posibilitatea unei lecturi pozitiv-admirative: „ai încremeni/ai rămîne paf dacă ți-aș spune...”. În cel mai rău caz, echivalentul românesc al formulei englezești ar trebui să modalizeze enunțul, formulîndu-l din perspectiva locutorului: „*nu (prea) cred că ai vrea să știi...*”.

Așa cum circulă în prezent, formula *nu vrei să știi* are, mi se pare, un mare defect: utilizează forme verbale care în română produc în mod normal alte implicații decît cele dorite de vorbitor. O aserțiune categorică despre ceea ce *vrea, dorește, crede* etc. interlocutorul sună ciudat și are în orice caz un aer ofensiv, conflictual. O posibilă reacție la această formulă ar fi: „da' de unde știi tu ce vreau eu?”. De aceea e nevoie întotdeauna de modalizatori, de semnale suplimentare care să indice caracterul de *supoziție* al enunțului. Altminteri, formula riscă să devină ambiguă, în contexte în care poate fi interpretată efectiv ca o descriere a dorințelor interlocutorului: „Poate vei primi remarci admirative, dar *nu vrei să știi* ce se va vorbi după ce ieși din încăpere!” (prietenii.bascalie.ro). De altfel, dacă sensul retoric (nefiresc în română) nu este perceput, discursul devine aberant: mai ales cînd afirmația că celălalt nu vrea să știe un anumit lucru e urmată - sadic - de prezentarea detaliată a lucrului respectiv.

Și totuși, de ce are succes - cel puțin deocamdată - această formulă? În primul rînd, trebuie spus că formulele pragmatice (saluturi, mulțumiri, expresii de aprobare, semnale de mirare, acte de izgonire etc.) pot circula destul de bine dintr-o limbă în alta, pentru că funcția lor globală e unitară, dependentă de utilizarea în contexte similare, iar structura rămîne fixă. În plus, în comunicarea orală formula este rostită cu o intonație care o dezambiguizează. De altfel, ea e adesea însoțită de alte expresii „de apel” (engl. *trust me*, rom. *credeți-mă*), care contribuie la înțelegerea corectă a valorii sale pragmatice: „îți cumperi un sistem Apple (*nu vrei să știi* cât costă, *credeți-mă*)” (forum.softpedia.com); „de 3 luni mă chinui și *credeți-mă, nu vrei să știi* ce dezamăgit sunt” (volkswagen-club.ro).

Nu m-aș întrista deloc dacă formula ar începe să piardă teren. Sper că nu vrei să știi de ce. ■

Triplul stigmat pe care C. Stere îl avea în ochii ideologilor regimului instaurat în 1945 a făcut ca "recuperarea" lui să întârzie foarte mult. Abia către sfârșitul anilor '70, Z. Ornea a izbutit să tipărească un prim volum, intitulat *Scrieri*¹, care, precum precizează nota din fruntea lui, nu era o ediție critică, implicit de "opere complete", ci una "antologică", "năzu[înd] la reprezentativitate", selectînd însă numai "scrieri publicate din 1893 (un an după debut) pînă prin 1913"². Același cercetător a dat la lumină un deceniu mai tîrziu primul panou al unei ample biografii consacrate marelui basarabean, al doilea aparînd după evenimentele din decembrie 1989³. De atunci, demersurile avînd ca obiect viața, activitatea și opera lui C. Stere s-au înmulțit. Cît privește reeditarea scrierilor sale, se pot consemna în ultimii 18 ani noi demersuri, datorate editorilor Vasile Badiu, Alina Ciobanu, Iurie Colesnic și Pavel Balmuș. Nici unul dintre acestea, iarăși, nu a aspirat la o cuprindere exhaustivă, fiecare aducînd însă la cunoștința publicului pentru prima dată un număr de "scrieri".

Cu toate acestea, o bună parte a publicisticii lui C. Stere rămîne și în prezent nereeditată. Și aici intră atît articole, eseuri, comentarii, note înregistrate (cunoscute) de exegeți, cît și altele totalmente ignorate. Din cea dintîi categorie, fac parte, pentru a da numai cîteva exemple, articolul cu care se consideră că Stere a debutat, *Socialiștii și mișcarea națională*, apărut, fără nici o semnătură, în ziarul ieșean "Evenimentul", din 11 - 13 august 1893 (numerele 155-157), și continuat de *Răspuns d-lor V. Stupu și Doniroff*, în același cotidian (numerele 169, 175 și 176), din 27 august, 3 și 4 septembrie 1893, acesta iscălit cu pseudonimul C. Sorțescu; numeroase articole și note inserate în "Evenimentul literar", binecunoscuta *Spovedanie pentru oamenii cinstiți*, din 1908, "scrisorile din Basarabia" și "cronicile externe" găzduite de "Viața românească" (între 1906 și 1916), articolele cu genericul *Din carnetul unui solitar*, o serie de (să le numim astfel) cronici literare din "Adevărul literar și artistic" etc., etc. Celei de-a doua categorii îi aparțin textele pe care Stere le-a publicat mai ales în deceniul următor stabilirii sale în România sub alte pseudonime decît cele cunoscute, despre care odată (în *Spovedanie pentru oameni cinstiți*) a precizat că au fost în număr de peste două duzini.

Absolut necesară, "repunerea în circulație" a textelor din prima categorie va urma negreșit, ea depinzînd numai de găsirea unei edituri dispuse la o asemenea întreprindere, desigur, puțin profitabilă în plan financiar. Altfel stau lucrurile cu textele din a doua categorie, identificarea lor constituind o problemă relativ dificilă. Nu mai puțin, ea trebuie abordată, rezultatele putîndu-se acumula în timp. În acest sens, cele ce urmează reprezintă o prima încercare, sperăm, măcar promițătoare.

Istoria noastră literară a înregistrat drept debut publicistic al lui C. Stere, precum am afirmat mai sus, articolul *Socialiștii și mișcarea națională*, motivul principal fiind în special mărturisirile scriitorului și omului politic. Este ceea ce se precizează și în biografia alcătuită de Z. Ornea, care dă și coordonatele contextuale: *Spovedanie pentru oameni cinstiți* (1908) și un discurs parlamentar rostit în iulie 1914⁴.

Cea dintîi mărturisire are într-adevăr o oarecare valoare "probatorie", aici făcîndu-se referire la "primul articol publicat" [subl. n.], nu însă și cea de-a doua, în ea semnăindu-se doar o activitate publicistică mai veche decît cea de care avea cunoștința unul dintre adversari, N. Iorga⁵. Numai o oarecare valoare "probatorie", întrucît, pe de-o parte, nu este exclus ca Stere să fi vorbit totuși doar de primul său articol "teoretic", de *doctrină*⁶, și întrucît, pe de altă parte, există acolo două inexactități, anume în datarea articolului cu pricina



("chiar două-trei luni [de la sosirea în țară]") și în transcrierea pseudonimului (C. Sorțeanu, în loc de C. Sorțescu.).

Conștient de insuficiențele mărturisirii respective, Z. Ornea a procedat la o verificare a informației, "cercet[înd] atent în 1971 și în 1986, colecția *Evenimentului*" (de la înființarea ziarului, la 1 februarie 1893, pînă în august 1893), dar rezultatul fiind negativ, a conchis: "Rămîne, așadar, să acceptăm precizarea lui Stere din mărturisirile citate mai sus."⁷

Negreșit, în alte circumstanțe, meticolosul cercetător nu s-ar fi mărginit la "colecția *Evenimentului*". De data aceasta a făcut-o în virtutea unor "rezerve" pe care C. Stere le-ar fi avut față de gazeta social-democrată "Munca", despre care afirmă totuși că "i-ar fi primit, neîndoielnic, cu bucurie colaborarea". "Siberianul" ar fi căutat "de fapt o publicație independentă sau liberal opozițională" crezînd că "o astfel de publicație e mai utilă scopurilor sale".

Existența respectivelor "rezerve" este însă îndoielnică atîta vreme cît "Munca" îi găzduiește lui C. Stere, în 1894, cîteva articole, lucru pe care îl face apoi și ziarul care îi ia locul, "Lumea nouă". În același timp, se cuvine să se observe că, în ciuda declarațiilor tîrzii, "polemica" este nu cu gazeta social-democrată, ci cu unii reprezentanți ai "păturii culte socialiste" ce colaborau la ea. (Și ea continua, de altfel, către sfârșitul anului 1893 în "Adevărul", aici "observatorul ipochondric" conturînd limpede situația: "În zadar redacția «Muncei» face apeluri desperate «cătrepătura cultă» [...], «Munca» se umple de articole de o actualitate atît de arzătoare, ca foiletoanele fanteziste despre *albine*, ca discursul lui Karl Marx despre *Liberul schimb*, sau *Clasele la evrei* de Zetterbaum..."⁸)

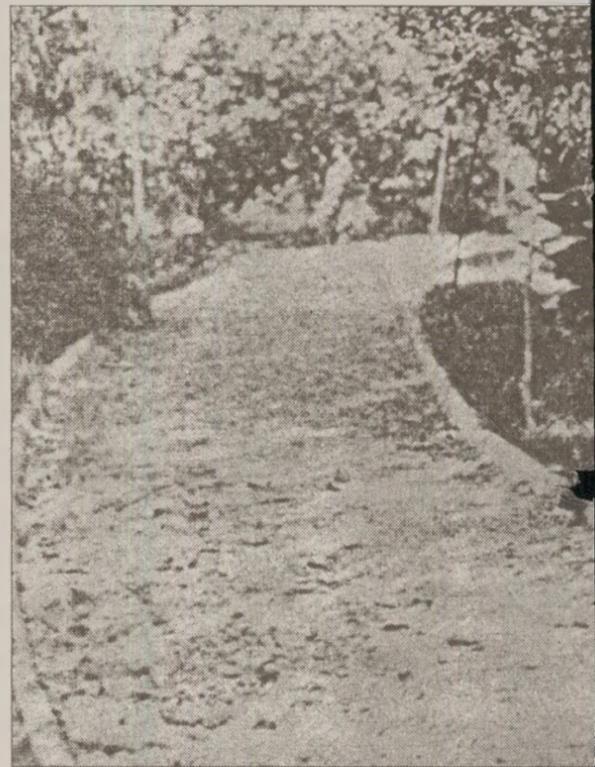
În aceste condiții, o colaborare a lui C. Stere la "Munca" anterioară celei la "Evenimentul" este perfect posibilă. Și, într-adevăr, cercetînd gazeta social-democrată, dăm peste un articol, apărut la 28 martie 1893⁹, pe care motive serioase ne fac să-l atribuim lui C. Stere. Acesta ar fi, pînă la proba contrarie, debutul său publicistic, un debut, desigur, mai puțin strălucitor, dar, cum se va vedea, nu lipsit de relevanță.

Articolul, de dimensiuni ce fac imposibilă reproducerea lui aici, se intitulează *O sinucidere* și este semnat cu pseudonimul, curios, C. Minuseanu. În el se vorbește despre sinuciderea recentă (la 15 februarie 1893) la Paris a unui revoluționar rus (etnic, polonez), L.A. Sawicki, care trăise experiența

Încep publicist Constan

deportării în Siberia. Pasajul final al acestui articol – "Cel ce scrie aceste rînduri a avut prilejul de a cunoaște personal pe L.A. Sawicki și va părea că vorbește pentru totdeauna icoana luminoasă a acestui luptător credincios, care era «prea bun pentru lumea asta»." – îl indică, putem spune, fără nici o îndoială, pe C. Stere ca autor. Și la fel de elocvent, în sensul revelației identității autorului, este recursul în continuare la aprecierile unor somități în materie – "Văzîndu-l, înțelegeai cum a putut să zică un american că revoluționarii ruși nu-s oameni ordinarci, nici nu-s eroi de clișeu, ci niște urieși, niște titani (Rae, *The Contemporary Socialism*, New York, 1884) sau cum a zis un englez (Belfort-Bax, *The Ethics of Socialism*, London, 1890) că europenii de astăzi n-au de ce să caute idealul lor moral în Palestina, dar mai degrabă și mai bine în zilele noastre, mai departe, la Răsărit, în fundul Siberiei înghețate" –, aprecieri utilizate și în "notițele observatorului ipochondric"¹⁰.

Articolul, afirmam mai sus, nu e lipsit de o anumită relevanță. Mai întîi, el aruncă o lumină asupra stării de spirit și asupra concepțiilor fostului exilat instalat la Iași, nuanțînd imaginea conturată de "notițele observatorului ipochondric", dar mai ales, asupra experienței lui siberiene, fructificată mai tîrziu în romanul *În preajma revoluției*.



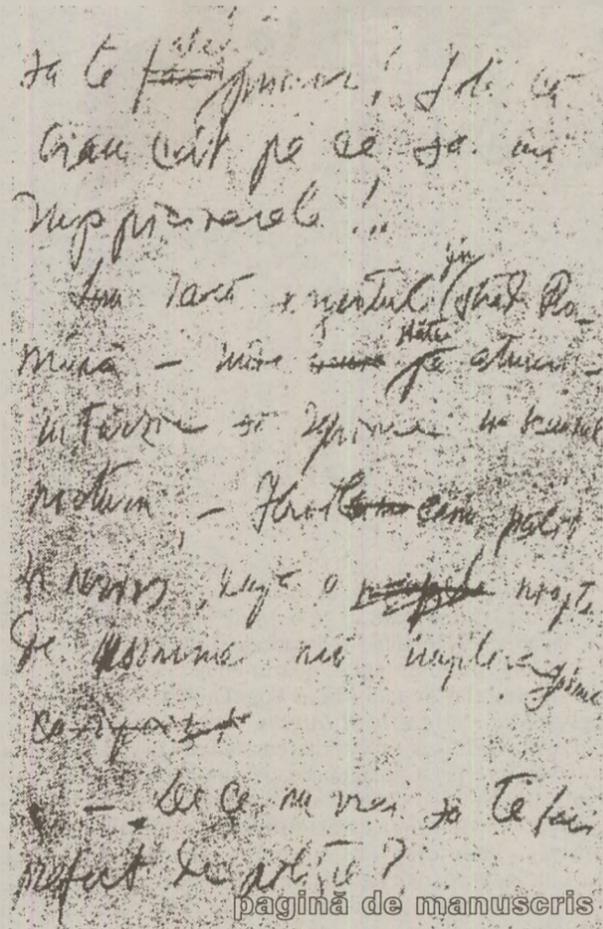
urile e ale lui n Stere

Handelsmann-Bronislawski triumfă astfel, putînd invoca drept motiv real al acuzațiilor ce i se aduc ura personală sau/și antisemitismul. Pentru a înlătura acest argument, Sawicki se sinucide și, prin gestul lui, își atinge scopul, în jurul mormîntului “unindu-se toți socialiștii ruși și poloni în simțiminte de indignare împotriva mișelului trădător și de admirare pentru credinciosul revoluționar...”

Dacă mare parte din aceste informații autorul articolului le-a găsit în ziarele străine, în schimb, portretul pe care i-l schițează eroului – “Ca persoană morală, el [Sawicki] atrăgea inimile tuturor cari-l cunoșteau. Caracter nobil și cinstit pînă la susceptibilitate, el era un adevărat tip de ceea ce se cheamă *rigorist*. Revoluționarilor el nu le îngăduia nici o abatere de la cererile celui mai curat ideal moral, spunînd că ei sunt datori a îndeplini în viața lor înalta morală socialistă. Cea mai neînsemnată călcare a conștiinței-l revoltau.” – vine limpede din experiența sa directă, personală. A lui C. Minuseanu, alias C. Stere, e și marea admirație pentru “rigorismul” moral, precum și atașamentul ce-și găsește expresie în creștineasca urare finală: “Fie-ți țărna ușoară, prietene!”

Dintre personajele romanului *În preajma revoluției*, numai Boleslaw Stadnicki are caracteristici comune cu L. A. Sawicki. Tovarășul de detenție al lui Vania Răutu la Minusinsk¹², ni se spune în capitolul XVI al volumului al V-lea (*Nostalgii*), era “fost student la Varșovia, arestat cu prilejul prăbușirii partidului polonez «Proletariatul», și deportat, «pe cale administrativă», în Siberia orientală”. Sîntem, prin urmare, în drept să vorbim de un model real al acestui personaj, altul decît cel propus de Z. Ornea (urmat de alți exegeți), care susține că el “îl întrușipează pe viitorul mareșal Pilsudski”¹³.

Totodată, constatăm imediat o semnificativă îndepărtare a personajului de model. Boleslaw Stadnicki nu mai are tragismul și aura de eroism ale prototipului său. El se bucură de simpatia naratorului, dar de o simpatie implicînd o undă de ironie, vîdînd o superioritate clară. În descrierea sa – “mititel, tinerel, – abia trecuse de douăzeci de ani, – frumușel, rotunjel la față, cu părul castaniu deschis, aproape blond, lipit lucios de craniu, tăiat just în două de o cărare inimitabilă, – părea, și după călătoria în etapa pe drumurile Siberiei, abia scos din cutie, – spălățel și curățel [...], profesa un marxism ortodox, feroce și intransigent, – care se potrivea cam rău cu ochii lui căprui, nevinovați, cu gulerul lui înalt, rigid amidonat, cu cutele impecabile ale pantalonilor, – cu toate manierele lui de băiețel de familie, bine crescut și delicat...”¹⁴ –, abundă diminutivele, condiția sa “de novice al deportării siberiene” e subliniată, iar grija sa pentru ținuta-i vestimentară capătă dimensiunile



pagina de manuscris

unei manii.

Schimbarea aceasta de perspectivă, îngroșarea pînă la caricatură a unora dintre caracteristicile prototipului sînt foarte frecvente în cartea dată la lumină de C. Stere în ultimii ani de viață și ele i-au fost adeseori imputate. Fără doar și poate, în cazul unor veritabile memorii, ele ar fi fost realmente simptomele unor carențe morale, ale unui egocentrism exarcebat. În romanul *În preajma revoluției*, însă, mai toate modificările pe care le cunosc modelele reale au funcție epică. Acest lucru îl demonstrează cu prisosință “evoluția” de la Ludwig A. Sawicki la Boleslaw Stadnicki. Fără aceasta, proiectul inițial al romancierului, intenția (teza) lui, de a da personajului central Vania Răutu o impresionantă statură morală și intelectuală nu s-ar fi realizat ca atare. Pe de altă parte, aceeași “evoluție” este consecința unei biruitoare logici românești. În “mania” lui Stadnicki, ca și în “noviciatul” său își au izvorul o dinamizare și o colorare a epicului: ele îl pun pe Vania Răutu în împrejurări ce aduc o nouă, temporară victorie a “lutului” – episodul Aculina), ele dau, totodată, o ușoară tentă umoristică epicului, aparent diminuînd tensiunea, reliefind însă mai pregnant anormalul, absurdul comportamentului urmat de autorități.

Victor DURNEA

Note

¹ C. Stere, *Scrieri*, ediție, studiu introductiv și note de Z. Ornea, București, Editura Minerva, 1979.

² *Ibidem*, p. 27.

³ *Viața lui C. Stere*, vol. I, București, Cartea Românească, 1989; vol. II, București, 1991.

⁴ *Ibidem*, p. 166-167.

⁵ “Am scris cu un an înainte de articolul citat de dsa în *Evenimentul*, pe atunci un ziar liberal, o serie de articole polemice împotriva ziarului *Munca*, organ al partidului social-democrat de pe vremuri – polemică motivată pe chestiuni naționale.”

⁶ Stere vorbea, în 1914, de asemenea, de “puțina însemnatate [dată] încercărilor [sale] publicistice”, probată și de „această variațiune [a pseudonimelor cu care le-a semnat] care le condamnă la grabnică uitare”.

⁷ *Ibidem*, p. 167.

⁸ C. Stere, *Scrieri*, ed. cit., p. 339.

⁹ “*Munca*”, anul IV, nr. 6, p. 2-3.

¹⁰ În debutul celui de-al patrulea “foileton”, ed. cit., p. 306. Vezi și “*Nota bibliografică*”, p. 312.

¹¹ “Dacă e greu îndeobște de a traduce exact o lucrare literară, o poezie, de pildă, păstrîndu-i toată originalitatea sa, toată culoarea; dacă un străin niciodată nu poate pricepe pe deplin geniul și cugetarea unui scriitor de

altă limbă; cum vor putea europenii să pătrundă pe deplin psihologia cu totul particulară a unei drame dintr-o viață atît de străină pentru dînsii? Trebuie să trăiești viața, s-o simțesti tu însuși, pentru ca să înțelegi dramele și tragediile ei. Dar psihologia rusească e tot atît de deosebită de cea europeană ca și bazele politicii economico-sociale ale Rusiei și celeilalte Europe!”

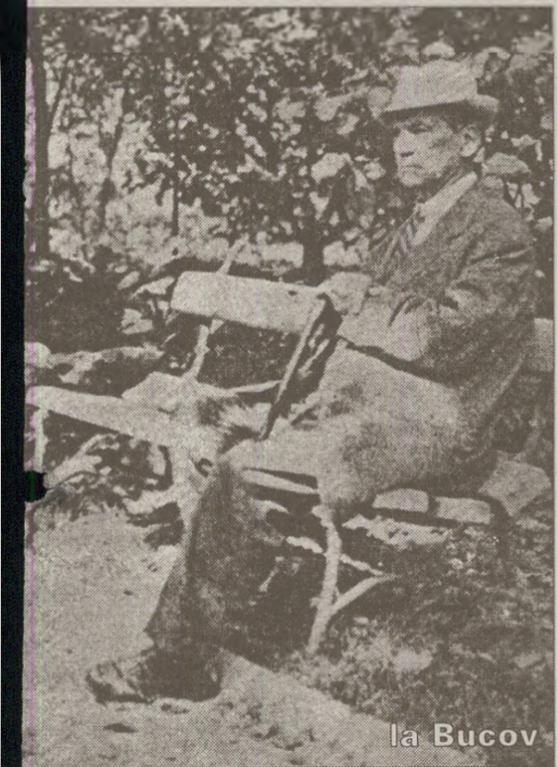
¹² Fie-ne îngăduit aici, să formulăm aici o ipoteză, și anume că pseudonimul cu care este iscălit articolul din “*Munca*”, C. Minuseanu, atît de curios, oarecum comic, dacă se percepe drept rădăcina cuvîntului *minus*, vine de la denumirea localității siberiene, așa precum, se știe, pseudonimul C. Șarcăleanu era format de la toponimul Șarcala.

¹³ C. Stere și Pilsudski, susține biograful, “s-au întîlnit mai întîi într-o închisoare din Serghinsk, satul de lîngă Minusinsk, unde era deportat Stere. Despre acest coleg de detenție, Stere a vorbit și în cîteva articole. Ba chiar o dată, în 1922, în plină Cameră a Deputaților, s-a referit la «generalul Pilsudski, fostul student Pilsudski cu care am fost în același timp în Siberia.»” (op. cit., I, p. 113)

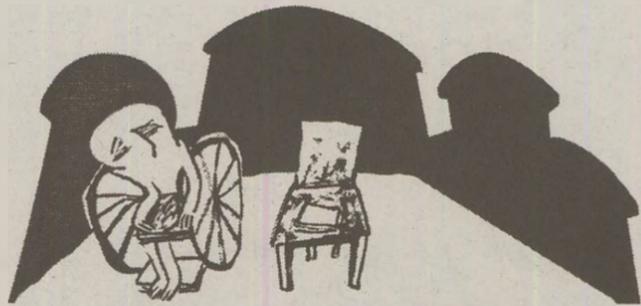
¹⁴ C. Stere, *În preajma revoluției*, ediție și prefața de Z. Ornea, București, Editura Cartea românească, 1991, vol. II, p. 354-355. Vezi și mai înainte, p. 307-308.

mnalînd în treacăt o interesantă reflecție
ncție introductivă, referitoare la deosebirea
ntre psihologia rusească și cea europeană,
ne care ar face (aproape) imposibilă înțelegerea
re europeni a dramelelor rusești¹¹, să adăstăm
asupra biografiei și portretului revoluționarului
lui nume ajunsese pe prima pagină a ziarelor
lene.

Ludwig A. Sawicki – aflăm din articolul *O
videre* – s-a născut în Kowno în aprilie 1863,
bogată familie poloneză; orfan, a absolvit
și s-a înscris la Facultatea de Drept din
ovia, unde a activat în grupul revoluționar
etariatul”. Avînd un rol secundar, a fost
at, nu în 1885, cînd organizația a căzut, ci
rziu, după un an de închisoare, fiind condamnat
ale administrativă” la cinci ani de deportare
peria. Eliberat, s-a stabilit în capitala Franței,
îindu-se la Facultatea de Medicină, unde “a
strat izbînzii stralucite”. Dar la Paris întîlnește
st tovarăș, Handelsmann, zis Bronislawski,
cut între “siberieni” drept cel care a trădat
Proletariatul”. Juriul, instituit – la cererea
ntivului vinovat – din emigranți polonezi
ate culorile și acceptat de Sawicki, hotărăște
sibilitatea de a da un verdict, în absența
zilor, rămase în posesia autorităților țariste.



la Bucov



punea că nimic nu e etern și că cercetătorul nu trebuie să fie interesat, acum, de ce au făcut românii de la Decebal până azi, ci de ceea ce vor face peste un secol.

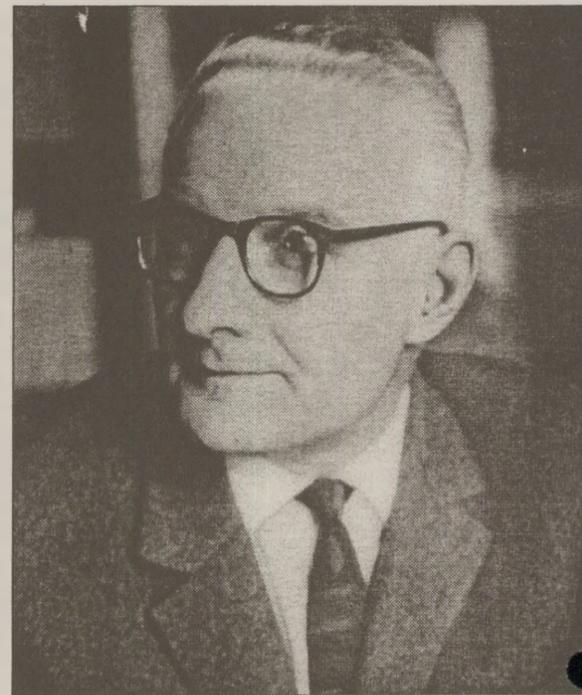
centenar

Profesorul Mihai Pop

Când a implinit, în 1997, 90 de ani, lauda care a revenit, cu stăruință, în mai toate paginile care i-au fost dedicate în revista de specialitate a Academiei Române, a fost aceea că a făcut școala, iar un volum omagial, apărut cu același prilej, s-a intitulat *Școala Mihai Pop*. După un an, tot în *Revista de etnografie și folclor*, într-un interviu, care fusese radiodifuzat, reporterița, crezând că-l măgulește pe profesor, i-a repetat sintagma de mai sus, la care acesta i-a replicat: „Nu cred că am făcut o școală de folclor”, adăugând că este mirat că este invitat la emisiunea „Duminica vedetelor”, el, care nu este vedetă, ci doar... „un biet profesor de folclor”. Era, acest răspuns, o probă de modestie, de demnitate, de respingere a formulilor grandilocvente, de înțelepciune, de acea înțelepciune care i-a fost călăuză. În interviurile pe care le-a mai acordat, de-a lungul anilor – multe, care ar putea face obiectul unui volum, pe de o parte pentru că și ele contribuie la cunoașterea diagramei concepțiilor sale, iar pe de altă parte pentru că a fost cel mai interviuat folclorist –, a vorbit mai puțin despre opera sa scrisă, care, de altfel, avea să fie cunoscută, mai bine, odată cu apariția celor două volume de *Folclor literar* (1998, I, 350 p.; II, 356 p.), care au făcut cunoscute studii și articole mai puțin accesibile până atunci fiindcă apăruseră în publicații din străinătate. Despre ce-i plăcea să vorbească, despre ce componente ale demersului său științific? Despre activitatea sa la Institutul de Folclor, devenit Institutul de Etnografie și Folclor, unde a fost mai întâi coordonator de activitate științifică (1949-1954), apoi director adjunct (1954-1965) și în fine director (1965-1974). Au fost ani în care cultura populară a fost cercetată ca un sistem complex, alcătuit din literatură populară, muzică, dans, mimă, rituri și ceremonialuri, cercetarea folclorică fiind integrată în cercetarea de tip gustian, vizând deci ansamblul faptelor de folclor, ca expresii ale vieții sociale, ani în care culegerea de folclor a avut ca rezultat realizarea Arhivei de folclor a Institutului, mare nu doar ca număr de înregistrări, ci și ca metodă, și sistematizată pe genuri, categorii, regiuni, ani în care s-au inițiat Corpusul folclorului, românesc, Atlasul etnografic al României, Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc, când s-au realizat cataloagele legendelor (Tony Brill) și snoavelor populare (Sabina-Comelia Stroescu), s-au înfăptuit mari culegeri de balade

populare (Al. I. Amzulescu) și basme (Ovidiu Bârlea), când au fost făcute cercetări zonale aprofundate (Padureni, Muscel, nordul Moldovei), când au fost editate valoroase colecții din manuscrise.

Profesorului îi făcea plăcere să evoce activitatea sa cu studenții. În relațiile cu ei, a venit cu experiența de participant la culegerile de folclor cu Constantin Brăiloiu, de participant la campanii monografice ale școlii sociologice de la București. Venea cu știința sa de savant cunoscător al bibliografiei internaționale de specialitate, cu cele văzute în numeroasele sale călătorii prin lume, de la zona Pacificului până la Irkutsk, pentru idei, spunea el, batând „o zonă foarte largă, de la culegerea cântecelor populare până la semiotică”. Prin cursurile sale, admirate nu doar de viitorii folcloriști, și prin studii precum *Perspective în cercetarea poetică a folclorului*, *Metode noi în cercetarea structurii basmelor*, *Caracterul formalizat al creațiilor populare*, *Le fait folklorique, acte de communication*, *Orientările actuale ale antropologiei culturale*, I. M. Lotman despre cercetarea culturii populare ș.a. a propus o nouă abordare a cercetării și interpretării folclorului, în care au fost convocate mai multe domenii: lingvistica structuralistă, antropologia culturală, teoria comunicațiilor, teoria modelelor, semiotica. A examinat poezia populară ca realizare verbală, i-a relevat caracterul formalizat, aplicând cu suplete ceea ce învățase din opera lui N. S. Trubetkoi, R. Jakobson, P. G. Bogatirev, Vl. I. Propp, W. Steinitz ș.a. La cursurile sale de la Facultatea de Limba și Literatura Română din București a atras o serie de studenți prin această metodologie modernă. Unii dintre ei, ca N. Constantinescu, Silviu Angelescu, Paul Drogeanu, Irina Nicolau, Sanda Golopenția, C. Eretescu, Radu Răutu, Aurică Olteanu au devenit ei înșiși cercetători ai culturii populare. L-a remarcat cu deosebire pe Nicolae Constantinescu, care de altfel i-a urmat la catedră, despre care a scris că „este un folclorist astru, un folclorist de seamă, care a făcut studii în Anglia, America, a făcut studii în Europa, a făcut cursuri pe acolo și este unul din viitorii foarte buni folcloriști europeni, nu numai români”. Pentru pregătirea tinerilor cercetători a organizat cercetări de teren în Maramureșul său (unde s-a născut la 18 nov. 1907) și Vâlcea, a înființat Asociația Studenților Folcloriști, le-a vorbit în cadrul Cercului de poetică și stilistică, pe care l-a condus împreună cu Al. Rosetti. Cel care a fost în America de opt ori, în 1965-1966 la Stanford



(Inst. Behavioral Sciences), profesor visiting la Berkeley și Ann Harbor, la Paris și la Marburg, care la Centrul de semiotică de la Urbino a ținut, timp de 12 ani, vara, cursuri, a întreținut astfel relații cu o serie de specialiști străini, pe unii dintre ei convingându-i să vină să facă cercetări în România: Jean Cuisenier, Gail Kligman, Katherine Verdery, Claude Carnou. Învațatul poliglot (știa zece limbi) a făcut, în fața cercetătorilor străini, nu teorie, ci le-a vorbit despre cultura populară central-europeană și balcanică. În ultimii săi ani de viață, cel care cunoștea, mai bine decât oricare altul, terenul faptelor și evoluția lor, a lansat o serie de reale incitante și presante teme de meditație, dintre care le amintesc pe următoarele: dacă mai există țărani, cum gândesc cei care s-au orașenizat, cu ce idei se întorc cei care au lucrat în Europa, dacă și „ce rămâne valabil din ceea ce consideră oamenii tezaurul național de idei, lucrurile sfinte”. Spunea că nimic nu e etern și că cercetătorul nu trebuie să fie interesat, acum, de ce au făcut românii de la Decebal până azi, ci de ceea ce vor face peste un secol.

S-a stins din viață, la București, la 7 oct. 2000. Cu o jumătate de an înainte Academia Română îl primise printre membrii ei de onoare.

Iordan DATCU

Un aristocrat

A m fost cu profesorul Mihai Pop într-o relație foarte strânsă din momentul în care i-am devenit student la un curs special despre balada populară, în anul universitar 1964-1965. Îi fusesem, firește, student și în anul I, la cursul general de *Folclor literar românesc*, de el instituit la Facultatea de Litere din București. Și după plecarea mea de la catedră, unde el mă oprise, relația s-a păstrat, fiindu-i acum doctorand. Și după susținerea tezei, în 1977, relația s-a păstrat. Era, de altfel, greu ca cineva care i-a trăit în preajmă o vreme să nu păstreze legătura cu Profesorul, pentru că el se interesa întotdeauna de foștii săi colaboratori, sugerându-le, cu delicatețea lui recunoscută, să nu aibă reticențe în a-l vizita, pe motiv că l-ar deranja. Îl vizitam, așadar, de două-trei ori pe an, după un telefon prealabil. Mă primea întotdeauna bine dispus, întrebându-mă dacă nu i-am adus o carte. Era modul lui măgulitor de a ne stimula să scriem. Între două asemenea vizite, Profesorul

pierduse, în urma unui infarct, pe unul dintre cei trei băieți ai săi, de care noi toți știam că era foarte mândru. Pregătindu-mă să-l vizitez după acest nefericit episod, eram terorizat de ideea că nu voi găsi tonul și cuvintele potrivite în conversația pe care urma să o am. Am fost însă uluit când amândoi, Doamna și Domnul Pop, m-au primit și am stat de vorbă ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat. Am avut atunci o revelație teribilă: Profesorul era de o armonie și un echilibru clasice. Mihai Pop-omul își asuma psihologic activitatea științifică. Pentru el, decuparera, de pildă, în spiritualitatea românească, a mitului „marii călătorii”, într-o comunicare făcută cu prilejul sesiunii internaționale care-l omagia pe Roman Jakobson, în 1967, nu era doar contribuție academică oarecare, ci o valoare consubstanțială personalității sale, umane și științifice deopotrivă.

Revelația pe care am avut-o atunci urma să fie confirmată când noi, discipolii lui, l-am aniversat la vârsta de 90 de ani. Între timp, își pierduse și al doilea fiu, pe Mișco Pop, nimeni altul decât colegul nostru de generație și de facultate. Cred că toți cei de față atunci aveam starea afectivă exprimată de titlul romanului lui G. Călinescu, *Bietul Ioanide*. Profesorul ne-a dat, însă, o magistrală lecție de atitudine în fața vieții, sfătuindu-ne să privim întotdeauna înainte, nu înapoi.

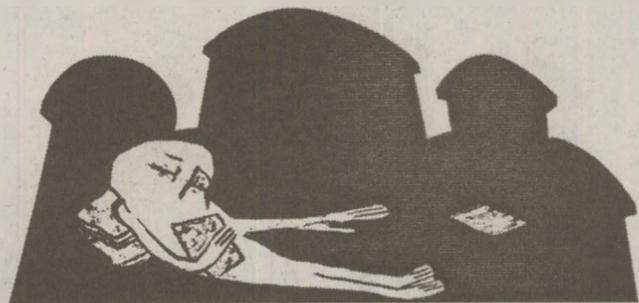
L-am auzit, odată, pe Alexandru Paleologu spunând că un fenomen în viața aristocrației românești dintre cele două războaie era infuzia de intelectualitate de sorginte rurală. Și exemplifica afirmația chiar cu

Mihai Pop care, cum se știe, era căsătorit cu o descendentă a familiei Sturza. M-am gândit mereu, de atunci încolo, că înobilirea, în mariajul Sturza-Pop, a fost, oricum am suci lucrurile, reciprocă. Și i-am dat dreptate lui Eugen Simion care, la înmormântarea lui Marin Preda, afirmase – cu trimitere la o mai veche discuție pe tema aristocrației românești – că adevărata aristocrație la noi a fost țărănimea. Pentru că Mihai Pop, care venea de la țară – era totuși fiu de preot –, a fost, pentru cine l-a cunoscut cu adevărat, aristocratul prin excelență. Un aristocrat al Ideii și al relației interumane.

A. Gh. OLTEANU



A plagiat sau
nu a plagiat
Nicolae
Milescu?



Realitate și bibliografie

În **România literară**, nr. 41, din 19 octombrie a.c., d-na Daniela Dumbravă ne înștiințează că *Nicolae Milescu nu a plagiat*. Și bucuria produsă de vestea bună m-a făcut să uit, în prima clipă, o serie de amănunte din cuprinsul articolului întins pe o pagină și jumătate de revistă. Inclusiv faptul că el a fost construit ca o replică la puținele rânduri pe care s-a întâmplat să le consacru uneia dintre lucrările spătarului în primul volum din *Corsarii minții. Istoria ilustrată a plagatului la români* (Emolis, 2007). Îmi permiteam acolo să alătur câteva pasaje din *Descrierea Chinei* (în traducerea lui Comeliu Bărbulescu după ediția de la Kazan, 1910) cu paragrafele corespunzătoare din *Novus Atlas Sinensis* de Martino Martini, aflat în bagajele lui Milescu pe durata soliei în China, și, după ce semnalam intervențiile românului în textul iezuitului, amintite cu deosebire la rotunjiri de cifre, la dispunerea frazelor într-o altă ordine și la eliminarea detaliilor ce-i puteau deconspira izvorul de căpetenie, să constat – pe urmele englezului J. F. Baddeley și ale românului P. P. Panaitescu – că scrierea învățatului moldovean se bizuia pe explorarea cărților, nu a realităților. Atât și nimic mai mult.

Hotărâta să demonstreze „scurt, precis și, sper, definitiv”, cum se exprimă, că adevărul se află exact la antipod, d-na Dumbravă nici nu bagă de seamă că termenul „plagiat”, în jurul caruia e țesută întinsa punere la punct, țipese din paginile subsemnatului despre Milescu. Asta nu o împiedică să-și presare intervenția cu aprecieri dintre cele mai onorante, plasând dintru început *Corsarii minții* (un titlu „demn de pirajii ideilor lipsite de anvergură”), printre „producțiile pseudo-științifice”, aparținătoare „literaturii de consum”, definindu-mi metoda de lucru drept „un mimetism exegetic complet disonant, mai precis «după ureche»”, descoperind – în disprețul lămuririlor din *Avertismentul* cărții – intenția nu tocmai nobilă a autorului de a-și „denunța” personaje” și îndoindu-se, în final, de „capacitatea Domniei Sale (a mea, adică) de a se documenta și de a-și verifica cu acribie sursele pe care pretinde că le controlează”.

N-am să pretind că autoarea îmi va fi citit cartea pe fugă ori n-o va fi citit deloc, deși ar cam fi argumente în acest sens. Mă tem însă că vorbim limbi diferite, ceea ce naște inevitabile neînțelegeri și confuzii. Eu m-am referit exclusiv la *Descrierea Chinei* în versiunea editată în 1910 și la modul ei de alcătuire, în vreme ce dumneaei vorbește sistematic de ansamblul scrierilor lui Milescu legate de misiunea în China. Eu am citit textele în oglindă și am tras concluzii din flagranta lor asemănare, pe când dumneaei dă foarte largi ochuri subiectului, lansând de pe îndepărtata orbită sugestii bibliografice gratuite. Italienii obișnuiesc să numească asta *fare la mosca cocchiera*. Ce relevanță au, bunăoară, în privința gradului de fidelitate al traducerilor lui Milescu din Martini „istoria literaturii odeporeice europene în secolul al XVII-lea, istoria diplomației ruso-manciuriene în prima perioadă a dinastiei Ch'ing (1644-1911), istoria difuziunii producției culturale a intelectualității moscovite în perioada pre-petrină, istoria descrierilor și a cartografiei europene rezervate Asiei nord-orientale în perioada premergătoare compilațiilor reunite în volume ca cele ale lui Nicolaas Witsen, *Noord en Oost Tartarye* (Amsterdam 1697, 1705), Jean-Baptiste du Halde, *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise*, Paris 1735, vol. I-IV, in-f°, la Haye 1736, vol. I-IV), Adam Brand, Ides Evert Ysbrand, *Relation du Voyage de M. EVERT ISBRAND, Envoyé de Sa Majesté Czarienne à l'Empereur de la Chine en 1692*, etc.”? Firește că nici una. Dar putea altfel autoarea să exerseze ceea ce denumește așa de plastic locuțiunea italiană și să afirme apoi, cu o gravitate prăpăstioasă, că procedarea subsemnatului „deranjează complet discipline pe care nici măcar nu le bănuiește”? (Într-o paranteză fie zis, pe Witsen îl chema de acasă Nicolaes, opul său ieșise întâia dată de sub tipar în 1692, iar ediția secundă,

din 1705, mult dezvoltată, avea două volume; cât despre relația de călătorie a lui Evert Isbrand, tipărită la Amsterdam în 1699 de Adam Brand, ea se chema *Relation du voyage de Mr. Evert Isbrand, Envoyé de Sa Majesté Czarienne à l'Empereur de la Chine, en 1692, 93, et 94.*)

D-na Dumbravă are o viziune precumpănitor bibliografică asupra lumii, reducând cunoașterea realităților la stăpânirea exegetică. De aceea, orice afirmație neînsoțită cu o armată de referințe devine în ochii săi „pseudo-știință”. Și, tot de aceea, nu scapă vreă ocazie de a-și împănă compunerile cu șiruri de titluri, unele cu rost, altele fără. Se prea poate ca persoanele cărora se adresează să fie impresionate de trimiterile la Witsen, du Halde și Evert Isbrand, de transcrierea în alfabet latin a titlurilor rapoartelor compuse de Milescu în rusește ori a izvoarelor chinezești folosite de Martini (tot în paranteză fie spus, dacă se face trimitere la „*Da Ming yitong zhi*, «Geografia oficială a Imperiului Chinez în perioada dinastiei Ming», serie de volume coordonate de către Li Xian, *Guangyu ji*, «Geografia Imperiului Chinez și a națiunilor vecine, în perioada dinastiei Ming», de Lu Yingyang etc.”, una din 1461, cealaltă din 1600, nu văd de ce n-au fost reproduse din același loc și următoarele: *Guangyu kao*, «Geografia dell'Impero Cinese durante la dinastia Ming e dei paesi adiacenti», 1595; *Guangyu tu*, «Geografia dell'Impero Cinese durante la dinastia Ming e dei paesi adiacenti» de Luo Hongxia, tipărită în 7 ediții între 1541 și 1579; *Guangzhi yi*, «Geografia dell'Impero Cinese durante la dinastia Ming» de Wang Shixing, 1644; *Huangyu kao*, «Geografia dell'Impero Cinese durante la dinastia Ming» de Zhang Tianfu, 1588; sau Huang Ming zhifang ditu, «Geografia dell'Impero Cinese durante la dinastia Ming e dei paesi adiacenti de Chen Zushou, 1635-1636 – v. Martino Martini, *Opera omnia*, volume III, *Novus Atlas Sinensis*, tomo primo, Trento, 2002, pp. 10-11). Însă participarea lor efectivă la clarificarea raporturilor spătarului cu textul iezuitului este nulă.

În spiritul propriei metode, salutară – pe cât înțeleg – și întrucât nu „tulbură” liniștea multimei de discipline așa de grav contrariate de mine, d-na Dumbravă îmi reproșează necunoașterea bibliografiei recente: „între exegeza lui John F. Baddeley (1919) și ultimele articole internaționale referitoare la călătoria lui Nicolae Milescu în China (2000), dl Al. Dobrescu nu cunoaște decât monografia lui P. P. Panaitescu, «Nicolas Spathar Milescu (1636-1708)» publicată în anul 1925 și, cel mult, articolul istoricului C-tin Giurescu din 1927”. Între puținele mele idei fixe, de care e prea târziu să mă lepăd, un loc de frunte îl ocupă credința că a scrie nu înseamnă a pune pe hârtie tot ce ai citit. Pope credea la fel, numai că o spunea incomparabil mai frumos: „For ever reading, never be to read.” De aceea nu am considerat necesar să trimit la studii ce aveau doar o legătură tangențială cu tema aleasă, așadar nici la „ultimele articole internaționale referitoare la călătoria lui Nicolae Milescu în China”. *Corsarii minții* nu e, cum și-ar fi dorit probabil d-na Dumbravă, o bibliografie exhaustivă, eventual adnotată, ci o succesiune istorică de comparații de texte, în majoritate suficient de elocvente ca să mai aibă trebuință, pentru a sta în picioare, de proptele explicative. De oarecari explicații aveau, în schimb, nevoie modificările introduse de copiatori, omisiunile și adaosurile, dispunerea frazelor într-o ordine diferită de a originalelor și, nu în ultimul rând – epidemica lor „amnezie” în privința identității adevăraților autori. Lor le-am acordat cuvenita întâietate, nu subsolurilor epatante.

Ignorând obiectul real al istoriei mele, dar perseverând în a-mi atribui unul zămislit în retortele imaginației proprii, nu e de mirare că d-na Dumbravă se simte liberă să-mi impute orice i se năzare. Astfel, după ce înșiruie, într-o transcripție fonetică aproximativă, titlurile originale ale rapoartelor întocmite de Milescu, dumneaei sugerează că așa fi negat însăși paternitatea spătarului asupra acestora. Și, scandalizată de grozava descoperire, mă strivește sub argumentul autorității... intercontinentale: „Un elemen-

p o l e m i c i

tar calcul matematic ne precizează că aceste documente însumează 467 de pagini, pe care o istoriografie internațională transccontinentală (Rusia, America, Japonia, Italia, Anglia, China, Germania etc.) o (sic!) atribuie lui Nicolae Milescu fără absolut nici un echivoc, mai precis în cronologia pe care dl Alexandru Dobrescu nu mai reușește să o controleze bibliografic”. Molipsit de nemărginita bună-credință a d-nei Dumbravă, nimic n-ar trebui să mă oprească a-i imputa, la rândul-mi, că se îndoiește – deși înscrisul de pe splendida copertă a ediției princeps o contrazice, iar „o istoriografie internațională transccontinentală (Rusia, America, Japonia, Italia, Anglia, China, Germania, etc.)” îl ia, fără excepție, în serios de trei veacuri și jumătate – de paternitatea lui Martini asupra *Noului Atlas*.

Însă n-o voi face. Voi observa, în compensație, că fraza din Baddeley, reprodusă într-o notă ca semn de categorică recunoaștere a interesului științific al *Descrierii* lui Milescu, se referă, de fapt, la istoria externă a scrierii, nu la valoarea ei intrinsecă. Dacă ar fi avut paciența de a trece pe pagina următoare (209), d-na Dumbravă ar fi descoperit, fără doar și poate, și rândurile de mai jos, pe care, cu obiectivitatea ce-i stă mereu alături, le-ar fi citat negreșit:

„The work is attributed unhesitatingly to Spathary; not one hint appears to the contrary. Yet, after a painstaking comparison, I am compelled to state that, with the exception of two short chapters (IV. and V.) and a page or shorter passage here and there, this Russian Description of China is from beginning to end a translation, generally word for word, from the text of the famous Jesuit Martini's Atlas of China, first printed in Latin in 1655, at Amsterdam, in Blaeu's Atlas, and later in others editions of that great work in German and in Dutch.”

Altminteri, nu am decât să-mi exprim sincera părere de rău că, ocupată până peste cap să îngroape paginile mele sub avalanșe bibliografice, d-na Dumbravă nu a mai găsit răgaz să-și coboare privirile asupra textelor propriu-zise și să lămurească singura problema cu adevărat „în chestie”, anume natura și dimensiunile prefacerilor suferite de opera lui Martini în talmăcirea lui Milescu. Oricâtă bunăvoință aş avea, mi-e peste puteri să includ în categoria demonstrațiilor „scurte, precise și, sper, definitive” cele câteva afirmații strecurate pe durata „execuției”, care spun, toate, unul și același lucru: că traducerea lui Milescu din Martini este „una compilativă, nu literală, specifică volumelor referitoare la Asia de Nord și la China în secolele XVII-XVIII”. Aștept, de aceea, cu nedisimulat interes dovedirea cu cărțile pe masa a acestei aserțiuni, mai ales că d-na Dumbravă abia ce a terminat de redactat – precum se confesează undeva – „un capitol care anticipează o primă evaluare științifică a misiunii lui Nicolae Milescu în Asia nord-orientală”, unde a procedat la „confruntarea *Opisanija Kitay* cu *Atlas Extremae Asiae sive Sinarum Imperii Geographica Descriptio* a lui Martino Martini”.

Alexandru DOBRESCU

Luni, 26 noiembrie, ora 17.00. în Sala cu Oglinzi de la sediul central al Uniunii Scriitorilor din România, Calea Victoriei 115

Scriitorul și criticii săi

Invitatul reuniunii:
Nora Iuga

Prezintă: Octavian Soviany,
Tudorel Urian, Marius Chivu,
Matei Alexandru

Moderator: Gabriel Chifu



M

otivul confruntării civilizațiilor mi se pare unul dintre cele mai interesante simboluri pentru camuflarea propriei stări de disperare.

lecturi

„Ciocnirea civilizațiilor” și poezia

stul rămâne est, vestul, vest”... spunea Kipling acum o sută de ani; „și niciodată nu se vor întâlni”. Peste ani, celebrul său vers tot mai stârmește dispute.

Probabil pentru a-și sublinia șocul în fața contrastelor, dar mai ales pentru a lupta cu o realitate care nu e a inimii sale, Gheorghe Mocuța a ales pentru noul său volum de versuri, *călătorie. exil*, această temă modernă, totuși rareori abordată de literatura română (așezată pașnic pe puntea Orient-Occident): prăpastia între culturi.

Apărut dintr-o experimentare a limitei – călătoria poetului la Paris împreună cu fiul său, pentru tratamentul unei boli amenințătoare (din fericire, învinsă), volumul consacră un poet inconfundabil, pentru care dualitatea lumilor, contrastul între viață și moarte, pământ și cer, timp și nemurire... îmbracă haina „realităților în ciocnire”. Motivul confruntării civilizațiilor mi se pare unul dintre cele mai interesante simboluri pentru camuflarea propriei stări de disperare.

Contaminat de e.e.cummings, ca și de alți poeți ai vremurilor recente, care scriu totul cu literă mică (semn al unei aspirații către o anume pace și egalizare spirituală), Gheorghe Mocuța, născut în 1953 la Curtici, poet, critic literar și traducător, redactor asociat la revista *Arca*, a publicat deja mai multe volume de versuri, multe deja laureate (*îngerul ridică lespede*, 1992, premiul de debut al US filiala Timișoara, *zăpada anului unu*, 1994, *omul de litere/viața de hârtie* 1998, *pregătiri pentru marea călătorie*, 2002). A publicat și volume de eseuri, critică literară și traduceri, ale căror titluri și texte sunt scrise totuși cu majuscule atunci când e cazul (spre a sublinia, probabil, raționalitatea criticului): *La răspântia scriiturii*, eseuri, 1996; *Pe aceeași Arcă*, critică literară, 2001; *Sistemul modei optzeciste*, critică literară, 2004.

Destinul a făcut ca poetul, până recent mulțumit de cărarea liniștită a livrescului, să aibă parte, la spitalul parizian Avicenne („spitalul franco-musulman cu intrarea în forma de moschee”) de șocul trezirii la realitate. Și, odată cu loviturile primite, să descopere de asemenea cum „...civilizațiile se ciocnesc chiar aici/ în fața mea...” (*bobigny*).

„Sunt două popoare diferite aici/ cel din paris și cel din periferii”. Drept care poetul începe să includă în grijile sale de fiecare zi lupta dintre cele două lumi, întâlnirea lui „ariel sharon cu mahmoud abbas”, declarațiile

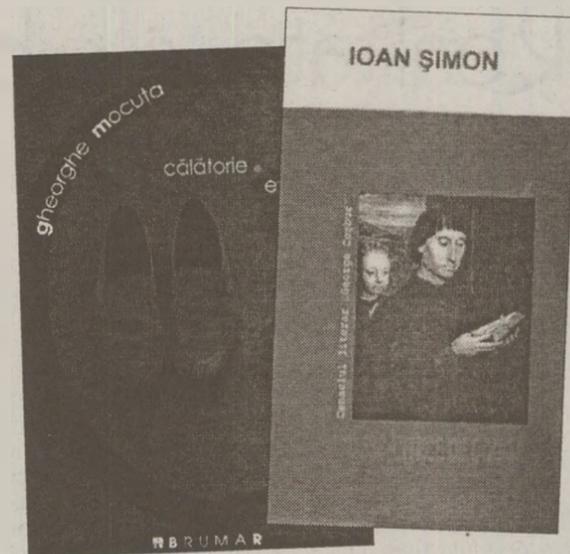
lui „condie rice, care declară la *sciences po* că libertatea/ se răspândește (ca râia?) de la satele afgane la piețele ucrainiene/ de la teritoriile palestiniene la birourile de vot din irak/. azi începe anul cocoșului/ rasa galbenă se pune în mișcare/... (*mardi gras. lăsată secului*).

Jurnalul poetului mizează pe o înșiruire de amintiri la care toată lumea începe să fie, datorită globalizării, părtașă: „dimineața când mă trezesc/ hotelul de imigranți scârțâie ca o corabie beată/ vecinii se ceartă într-o limbă necunoscută/ tipul de la trei se dă iar cu capul de pereți/ metecul își scoate progeniturile la plimbare/ indianca împușcată în frunte vine de la cumpărături/ au trecut cinci luni de când florence aubenas și interpretul ei/ au fost răpiți în irak pe cinci ianuarie/ ziua de când n-am mai văzut-o nici eu pe florence a mea...” (*jurnal*).

Din fericire, asemenea enumerări sunt condimentate de ironie și aluzii intertextuale. Un poem pe o temă destul de „bătută” astăzi, a internaționalității agresive (tema felurilor de mâncare internaționale... de la *nouilles orientales* la „câșșunile mari dar nu prea dulci” culese de „concetățenii noștri din spania”), poem care are de fapt miză tragică (înflorirea liliacului odata cu „leucocitele și trombocitele” fiului) e luminat prin zâmbetul amar-ironic din final: „astfel de masa bogată/ cine pe ea n-ar da viața lui toată!” (*melting pot la hotel pasteur*). Motto-ul poemului este, la rândul său, parodic-intertextual: „al nostru tânăr la paris învața/la gât angoasei cum să-i lege nodul”.

Unele „fulgerări” amintesc de *hai-ku* – de exemplu, *afiș* („o pendulă abandonată/ iese dintr-o pubelă verde / 30 centimes par appel/ le temps ne compte plus”) sau *satiră. duhului meu*. („lângă mairie des lilas/ o blondă traversează pe roșu”). Alteori, jocuri de cuvinte precum *jesu(i)s* adaugă o dimensiune jucăuș-filozofică: „ii privesc cu gelozie pe africani și asiatici/ o turmă postmodernă fără păstor/ conectată la energiile noilor zei virtuali/ și mă întorc la spitalul avicenne/ ... numele lui iisus scris în franțuzește *jesu(i)s*... (*povestea șoricelului supărat pe sat/ care s-a întors în locul de unde a plecat*).

Deși nu poate scăpa de humusul livresc, Gheorghe Mocuța transformă, prin experiența amară pe care o trăiește („asta nu e viață, asta e karma,/ mă încurajează luca”), aluziile la Apollinaire, Verlaine, Celan, Villon, Balzac etc. într-o medicație armonizantă: „pe podul mirabeau e pustiu/ doar doi desperați care își închipuie că scriu/ sub pod aceeași priveliște un clochard bărbos/ printre cartoane și zdrențe/ privește apa cu ochiul



Gheorghe Mocuța. *călătorie. exil*. Editura Brumar, 2007

Ioan Șimon, *Descânțete de dogmă*, Editura Aletheia, Bistrița, 2007

sticlos./ ca un pescar m-alec spre unda visatoare/ vad chipul nopții sau al morții oare/ al muzei lui françois d'antan/ sau masca de ceară a lui paul celan/ sub pod o pasăre de apă țipă sfâșietor/ nu-i corbul nici lăstunul orb/ e umbra fiului din nor”. Poezia, una cu cântecul mierlelor negre și „răsetele puternice ale brancardierilor” din spitalul Avicenne, e medicamentul cel mai puternic „suntem ca măgarii care pasc liniștiți la poalele/ unui vulcan care se trezește” (*reportaj din parisul în flacări*).

Surpriză: în finalul acestui volum al realului dur, cu sugestii metafizice abia conturate, cu zgura suferinței și biciuri ale „noii ideologii mineriada copiilor *intifada* infantada”, se alege câteva sonete de o perfecțiune a formei care sugerează revenirea la calm, încredere, la viața ideală. Emblematică pentru poezia lui Gheorghe Mocuța rămâne această „călătorie”: „cu ochii larg deschiși îmbrățîșez parisul/ și mă întorc cu trenul la plaine în saint-denis/ printre arbi și negri ce vin din colonii/ atrași de babilonul plăcerilor și visul/ de a migra spre centrul albastrei utopii./ s-au răscolat racaii și-aprind periferia/ în fiecare noapte începe isteria/ cumplitelor delastre iscate de copii. / e stare de urgență guvernul delirează/ ipocrizia frâncă mai are datorii/ sunt două lumi aicea ca două flori în vază/ iar viitorul sigur va fi religios/ imamii îl înfruntă-n moschei pe sarkozy/ și-n notre-dame turisții îl caută pe cristos”.

Ca și cum, după tulburarea și suferința clocotind în versuri albe, sănătatea și împăcarea s-ar decanta datorită armoniei formei.

Ioan Șimon, născut în 1945, absolvent al Facultății de Filologie din Cluj, unul din laureații Festivalului național de poezie „George Coșbuc”, face parte din aceeași stirpe a livreștilor preocupați de contrastul Orient-Occident. În recentul volum *Descânțete de dogmă* adoptă ca structură rareori experimentatele rubaiate persane, intitulându-le *Pseudo-rubaiate pentru rugul tau*. Raportându-se la temele lui Omar Khayyam, poetul încearcă o abordare modernă și uneori parodică a stilului: „În ritm de rock/ te zbangui pe marea scenă-a lumii/ să-ți strigi încătușarea în hit-uri debordante/ decenii se perindă și mai dai vamă urii./ iar fanii se clonează, seminte aberante/ (Din gene obsedante îți strigi încătușarea...)”

De cele mai multe ori însă, temele, mult prea grave, impun sobrietate. Ultimul vers, al cincilea (care face practic imposibilă denumirea de *ruba'i*, adică poem în patru versuri, catren cu o anumită formă), rezumă ideea, o reafirmă sau, dimpotrivă, o așază în lumina contrastantă. Referirile la poeții și filozofii clasici n-au însă cum să salveze mereu de banalitate asemenea versuri recapitulative. (De exemplu, în *Eminescu iubind*: „Dualitatea femeii: și înger, și demon”). Poemele rămân interesante prin bătaia de clopot, prin clarificare muzicală.

GENIUS

Irina-Diana Izverna Tarabac

Într-o tristă zi de sâmbătă 20 octombrie, la ora 6 dimineața, anul 2007, în brațele mamei sale, s-a stins din această viață, în floarea cea mai fragedă a vârstei și a puterii de a cerceta și de a crea, Irina, Irinuca, Uca, Uculeț, copil multiubit și fără de noroc sau poate – și cuvintele acestea sunt încărcate cu înțelesul lor deplin – daruit cu acel noroc mai adevărat, cu acel destin mai înalt, pe care i l-a hărăzit Domnul, în planurile sale divine.

De mica fetiță încă ea s-a străduit, și s-a istovit mereu, din răsputeri, urcând treaptă cu treaptă spre stelele fixe ale cunoașterii. Și acum iată-o, ajunsă în vârful strălucitoarei piramide, privindu-ne din lumea ei de sfântă și de prinză, de dulce și multnobilă prinză, pe cât de înțeleaptă, pe atât de nazdrăvană, îmbinare paradoxală pe care se întemeiază spiritul suprem inteligent și inima suprem iubitoare.

...Și a coborât, acum patru luni, frumoasa fată, din avionul cu care venea de la New York, din campusul universității Stony Brook – unde și-a trăit ultimii cinci ani –, cu părul ei sublim dansându-i pe umeri, cu mersul ei de zână îndepărtat-apropiată, și a coborât spunând, cu un mic hohot de râs: „Am venit să mor pe pământul patriei.” Am râs și noi, cei care o iubeam. Am râs și n-am luat seama la acea premoniție tragică, atât de vesel exprimată.

Acum aștept să-mi trimiti *semne*, să-mi calăuzești gânduri și fapte. Un prim semn l-am avut chiar azi, când ți-am aflat parola secretă cu care îți pot deschide computerul: GENIUS.

Irina noastră, Irinuca, Genius, veghează asupra noastră!

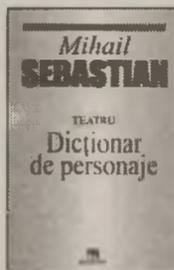
Irina MAVRODIN

Grete TARTLER



c e n t e n a r

Personajele teatrului



la începutul acestei cronici, este, ca și cele anterioare, o lucrare vastă, de remarcabilă competență istorico-literară, analitică și metodologică, o radiografiere infimezimală a tuturor personajelor, principale și secundare, în individualitatea proprie și în conexiunea acțiunii, clasificate alfabetic, chiar dacă nu poartă un nume propriu, ca, de pildă, Băiatul cu cafele din *Ultima ora*, Conducătorul din *Steaua fără nume*, Maiorul din *Jocul de-a vacanța* și altele. Fiecare personaj este prezentat, mai amplu sau mai succint, în funcție de locul pe care îl ocupă în desfășurarea conflictului dramatic. Accentul principal e pus pe definirea psihologică a personajelor, a comportamentului lor în evoluția situațiilor în care sunt angrenați. Spre exemplu, personalitatea lui Alexandru Andronic, din *Ultima oră*, relevă Constantin Cubleşan, „se conturează treptat, în raporturile sale cu cei care îl asaltează agresiv ori compasional, definind un caracter ferm, integru, incapabil de compromisuri și mai ales dezinteresat, chiar incapabil a înțelege și a accepta, a participa la orice fel de șantaj pentru a dobândi

avantaje materiale ori poziționale în societate. Șantajul pe care îl acceptă în final, caruia îi cade victimă fericită, anume acela de a pleca într-o expediție pe urmele lui Alexandru cel Mare, se datorește capcanei pe care i-o pregătește, strategic, Magda, îndrăgostită și ea de marele erou al Macedoniei, dar și de Andronic.“ În comparație cu celelalte personaje feminine din teatrul lui Mihail Sebastian, remarcă Gabriela Chiciudean, Nadia din piesa *Insula* „este o eroină aparte, care rupe vechile canoane. Corina îi tratează pe bărbați ca pe niște copii. Mona nu e capabilă să își păstreze iluzia fericirii în lumea aspră și urâtă, iar Magda reacționează din instinct și simț practic, fără a avea maturitatea de gândire a Corinei. Și dacă toți eroii dramaturgului sunt, în general niște resemnați care își trăiesc drama în tăcere, marcați de neputință, Nadia luptă pentru viața ei cu orice mijloace, chiar dacă dramatismul ei este discret, lipsit de scene tragice puternice, de lacrimi sau strigate impresionante.“

Demn de remarcat este faptul că autorii medalioanelor nu se limitează la rezumarea strictă a intervențiilor personajelor în cadrul acțiunii, ci se sprijină deseori pe propriile mărturii ale lui Mihail Sebastian, pe date relevante din biografia sa, pe modul în care experiențele sale de viață proprie au avut reverberații în anumite piese. Astfel, Corina din *Jocul de-a vacanța*, argumentează Lucian Bâgiu, „se datorește a fi imaginea virtuală a femeii iubite de autor la modul ireal, chiar și în datele relațiilor. Mihail Sebastian însuși s-a confesat explicit, în *Jurnal*, cu privire la faptul că prima sa piesă de teatru este scrisă expres pentru actrița Leni Caler, alături de care a trăit o tulburătoare și deconcertantă poveste de dragoste, în bună măsură inefabilă lui însuși.“ Frecvent, portretizarea personajelor și definirea conflictelor dramatice sunt completate cu opinii sugestive formulate de comentatorii anteriori ai teatrului lui Mihail Sebastian. Despre *Ultima oră*, Comelia Ștefanescu afirmă că, aici, Mihail Sebastian „reia cu mijloace proprii tradiția teatrului caragialesc, cu intriga localizată de astă dată în mediul gazetaresc și al propendadei economice, demonstrând, cu fapte, ceea ce a afirmat în repetate rânduri în cronicile sale dramatice: că autorul *Scrisorii pierdute* continuă să exercite o influență covârșitoare asupra teatrului nostru de comedie.“

Teodor VÂRGOLICI

Anul acesta, la 18 octombrie, s-au împlinit 100 de ani de la nașterea lui Mihail Sebastian. Cu acest prilej, Editura Hasefer ne-a oferit un extrem de interesant *Dicționar de personaje* din teatrul lui Mihail Sebastian, elaborat de un eminent colectiv de cadre didactice de la Universitatea „1 Decembrie 1918“ din Alba Iulia, alcătuit din Lucian Bâgiu, Constantin Cubleşan (care a îndeplinit și misiunea de coordonator), Gabriela Chiciudean și Ileana Ghemes. Deși au existat mai multe modele de dicționar ale personajelor din diverse opere ale literaturii universale, ca, de pildă, celebrul dicționar al personajelor din *Comedia umană* a lui Balzac, realizat de Fernand Lotte, în literatura română astfel de lucrări au început să apară destul de târziu, spre sfârșitul secolului al XX-lea. O primă tentativă a făcut Pompiliu Marcea, în 1977, reconstituind *Umanitatea sadoveniană de la A la Z*. După monumentalul *Dicționar al personajelor lui Dostoievski*, în două volume (1983, 1996), Valeriu Cristea ne-a dăruit *Dicționarul personajelor lui Creanga* (1996). Alcătuirea unor astfel de utile instrumente de lucru pentru exegeza istorico-literară, dar și pentru iubitorii de literatură, l-a preocupat și pe D. St. Rădulescu, stins din viață cu câțiva ani în urmă, la o vârstă aproape centenară. Cu mari eforturi și sacrificii a putut tipări, în tiraje „confidențiale“, la Editura Ramira, *Dicționarul personajelor din opera lui Liviu Rebreanu* (1998), urmate de dicționarele personajelor din romanele *Sfârșit de veac în București* de Ion Marin Sadoveanu, *Viața la țară și Tanase Scatiu* de D. I. Zamfirescu și *Ciocoi vechi și noi* de N. Filimon.

În mod fericit, continuarea exegezelor de acest gen și-a asumat-o Constantin Cubleşan, în cadrul Universității „1 Decembrie 1918“ din Alba Iulia, publicând mai întâi, în 2002, *Dicționarul personajelor din teatrul lui I. L. Caragiale*, la Editura Dacia din Cluj-Napoca. A urmat apoi, în 2005, *Dicționarul persoajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, la aceeași editură Constantin Cubleşan coordonând, pe lângă contribuția sa personală, colectivul de specialiști format din Lucian Bâgiu, Diana Câmpan, Gabriela Chiciudean, Ileana Ghemes, Emilia Ivancu, Georgeta Orian, Mircea Popa, Carinina Tamăzlacaru și Iuliana Wainberg-Draghiciu. Noul *Dicționar de personaje în teatrul lui Mihail Sebastian*, elaborat de colectivul amintit

Horia Aramă

(1931-2007)



Horia Aramă și-a început cariera literară ca poet, iar calitatea aceasta îi va marca atât povestirile, cât și romanele de mai târziu. Chiar dacă acestea se înscriu, tematic vorbind, în genul cunoscut sub numele de *science-fiction*. Un gen care se rezumă adesea la prezentarea unui spectacol anticipativ printr-o scriitură exactă, „terestră“, câteodată chiar dezordonată. La fel ca Vladimir Colin, Aramă n-a pătruns pe terenul SF doar ca să exerseze lejer printre ideile-șablon și motivele patentate ale genului. El nu este un autor oarecare, ci un scriitor veritabil, care revarsă peste clișee emoție și talent. Le însușește, le dă consistență, le inserează într-un peisaj omenesc.

Există în sumarul volumului intitulat *Moartea păsării-săgeată* (1966), povestiri de un lirism difuz, neostentativ. Textele se „încălzesc“ mai greu decât în cazul autorilor specializați, epicul demarează lenes și evoluează o vreme

(dintr-o abilitate tactică) pe un teren relativ plat, înainte de a prinde momentul urcușului vertical, spre simbol. Tablourile au nevoie de acumularea unui mare număr de amănunte din sfera banalului cotidian. Printre ele, poezia ideilor SF se strecoară însă tenace, concentrându-se în albia principală spre final.

Horia Aramă elaborează apoi, în *armul interzis* (1972), un roman compozit, unde combină – prelucrate în regim SF – trei mari teme ale literaturii fantastice: migrația conștiințelor (un fel de metempsihoza recondiționată „științific“), creația artificială (Homunculus) și „tineretea fără bătrânețe“ (variantele târzii a motivului, cu o rădăcină folclorică și alta în *Faust*-ul goethian). Caracterul ambițios al lucrării privește nu numai fuziunea tematică pe care o încearcă, avantajată de garanțiile unor izbâzi literare anterioare, ci și formula stilistică. Autorul și-a plasat experimentul sub semnul complexității. Aventura insolită își caută suportul în normalitatea unor scene profund realiste. Pagina de ponderată exaltare metaforică alunecă fără stridențe spre mai sobra meditație etico-filosofică. Pasajele de atmosferă coexistă cu cele de investigație psihologică. Soluții de o surprinzătoare originalitate estetică alterează cu clișeele unei acțiuni de tip polițist. Sub o mână mai puțin expertă, rezultatul ar fi fost un eșec. Horia Aramă mizează însă pe dozaj, obținând echilibrul acestui material eterogen. O tensiune a relatării, a faptului de conștiință „trăit“, străbate până și fragmentele eseistice, armătura „teoretică“ a romanului.

Subtilități de scriitură găsim și în microromanul *Verde Aixă* (1976), inclusiv imagini de o extravagantă poezie cum e plantarea, la propriu, a unui corp omenesc în solul unei planete „inteligente“ care îl transformă, văzând cu ochii, într-un copac cu reminiscențe umanoide. Fața de romanul anterior, psihologiile sunt mai liniare, fără mister, acțiunile previzibile – lucruri cerute de logica strictă a unei simplificate aventuri cvasipolițiste. Motivul planetei populate de vegetație rațională vine dinspre povestirea lui Vladimir Colin *Broasca*. În contextul

luptelor sofisticate pe care pădurea, spre a-și apăra integritatea amenințată, trebuie să le dea cu diverși invadatori antropomorfi și neantropomorfi, această idee urcă însă până la mai vechea *Bucolică* a lui A. E. van Vogt. Horia Aramă are meritul de a fi dat aici o acțiune tensionată, sub semnul terorii produse de dispariția treptată, în condiții enigmatice, a mai tuturor pământurilor debarcați pe Aixă. Arma infailibilă a pădurii este un produs cameleonice ce ia formă umană pentru a se putea infiltra nebanuit între invadatori. Din nevoia unei mici lovituri de teatru, creatura se va contamina în final de sentimentele omeneste ale vânatului său. Ceea ce în principiu nu e rău, ca soluție estetică, dar în roman convinge mai puțin.

Colecționarul de insule (1981), *Insulele fericite* (1986) și *O insulă în spațiu* (1991) constituie părți ale unui inteligent eseu despre utopie, redactat cu mijloacele prozei mai curând decât cu cele ale criticii literare. Figuri reale și imaginare au în egală măsură acces la statutul de personaj în această amplă, documentată, savant-ironică și multiplu fațetată construcție, parțial exegetică, parțial epică, din moment ce – un exemplu la întâmplare – scrisoarea prin care vârstnicul Bernardin de Saint-Pierre „acceptă“ mâna tinerei domnișoare Félicité Didot (îndată după succesul romanului *Paul et Virginie*) o putem vedea fără nici o dificultate ca un remarcabil document utopic, completând în acest sens mărturiile produse, bunaoară, de un Raphael Hythlodæus sau de Lemuel Gulliver.

Într-o recentă carte de memorii, Horia Aramă lăsa să se înțeleagă că omul și opera ajunseseră în fața unui final. O anticipație funestă, dar lucidă în fond și coborâtă în normalitatea spre care scriitorul și-a îndreptat mereu motivele scrisului său, oricât de extravagante vor fi fost ele într-o panoplie simbolică a SF-ului. „Omul care are timp“ rămâne de-acum înainte suspendat într-un timp anume, al scrisului, și în memoria cititorilor.

Mircea OPRIȚĂ



a r t e

Dacă ne-am propus, în cartea de față, o incursiune în universul populat de fantome al teatrului, aceasta s-a datorat, cu siguranță, speranței într-o „revelație”, dorinței de a descoperi un discurs secret, purtător al unei cunoașteri pe care numai fantoma ne-ar putea împărtăși. Un discurs secret privind arta teatrului, un discurs capabil să ne arate calea ce-ar putea duce spre miezul ascuns al acestuia.

Într-adevăr, figura fantomei cristalizează o întreagă viziune despre teatru, înțeles ca spațiu al dialogului cu morții, ca spațiu susceptibil să-i primească în el pe morții care se întorc printre cei vii, să se confrunte cu întruparea lor în materialitatea vădită a scenei, altfel spus să accepte provocarea de a-i reprezenta. Căci „proba” reprezentării fantomei ca figură prin excelență a apariției unui invizibil în vizibilul scenei privește în mod direct esența teatrului, vizând deopotrivă statutul realității înfățișate pe scenă și statutul actorului.

La baza proiectului meu a stat un text al cărui rol a fost hotărâtor: textul lui Gordon Craig, intitulat *Despre spectrele din tragediile lui Shakespeare*. Craig vorbește aici despre obligația celor ce vor să pună în scenă tragediile elisabethanului de a încerca, în pofida tuturor dificultăților, să încarneze fantoma. Aceasta este „somația” – termenul îi aparține lui Craig – adresată regizorului de către universul shakespearian, unde forțele invizibilului intervin în mod esențial în desfășurarea acțiunii dramatice. Fidelitatea față de viziunea lui Shakespeare îi impune regizorului să nu ocolească problema reprezentării fantomei, întrucupare exemplară a prezenței invizibilului. Craig merge însă și mai departe. Necesitatea încarnării fantomei nu pune în discuție doar această fidelitate, ci și pe aceea față de esența teatrului ca artă. Fantomele shakespeariene ne amintesc, într-adevăr, veritabila miza a oricărei reprezentări teatrale: capacitatea de a „primi revelația invizibilului”, de a permite accesul la o realitate aflată dincolo de ceea ce vedem în mod efectiv.

Se cuvine, așadar, să înscrîm reflecțiile lui Craig asupra fantomei shakespeariene în contextul mai larg al discursului său de ansamblu referitor la statutul realității în teatru și la problema actorului. Pentru el, teatrul – în esența lui – se afirmă ca manifestare a unei realități ce nu are nimic de-a face cu viața în sensul în care o înțeleg realiștii; în consecință, un asemenea teatru nu se poate mulțumi nici cu un actor obișnuit, al cărui trup de carne și de nervi e mult prea supus emoțiilor de tot felul. Iată de ce statutul actorului trebuie să devină neapărat obiectul unei dezbateri. În ceea ce-l privește, Craig opune corpului viu al actorului supramarioneta, aptă să reunească în ea mișcarea și imobilitatea și sub a cărei concretete se ascunde un adevărat joc al forțelor invizibilului, forțe venite dinspre zei ori dinspre moarte, oricum de undeva de dincolo de viață. Supramarioneta lui Craig – metaforă a unui actor capabil să înainteze până la hotarele morții, în interstițiul ce desparte animatul de inanimat.

Astfel, prin intermediul fantomei se conturează o definiție a teatrului ca expresie a tensiunii dintre vizibil și invizibil, material și imaterial, și totodată o definiție a actorului, a celui care aflat la jumătatea drumului dintre umbră și corp viu, dintre statuie și materialitatea câinii. Un teatru care instituie – în ambivalența *aici/ altundeva, prezența/ absența* – un straniu dialog cu morții. Un teatru care plasează în centrul său *indeterminabilul* unei realități de frontieră.

Acest *indeterminabil* ne apare în toată complexitatea lui atunci când abordăm problema fantomei în teatrul lui Shakespeare. În *Hamlet*, fantoma este numită „Lucrul”, „the Thing”, termen indicând ceva greu de numit, de calificat, de identificat. Horațiu i se adresează spectrului ca unei „forme îndoielnice” („in such a questionable shape”). Ceea ce face ca fraza inaugurală din *Hamlet*: „Who is there?”, „Cine e acolo?” – întrebarea străjii ce veghează pe metereze – să-și lărgească orizontul, devenind o întrebare ce privește deopotrivă fantoma și teatrul. O întrebare pe care și-o pune orice spectator în fața unei scene: cine sau ce este cel pe care-l văd?, care e natura acestei creaturi?. O întrebare ce ne trimite, fără doar și poate, la caracterul nedefinit, incert, al statutului realității teatrale, la îndoiala esențială (iluzie

Monique Borie

Fantomă și teatru

sau realitate?) ce stă la temelia teatrului.

Aceeași întrebare „Who is there?” va reveni, de trei ori la rând, în actul al III-lea din *Regele Lear*, în episodul furtunii. Nu întâmplător ea e pusă într-o noapte a vijeliei dezlanțuite, o noapte asemănătoare celei cu care se deschide *Hamlet*, una dintre acele nopți în care îți pot ieși în cale fantomele și tot soiul de alte fapte înfricoșătoare. Una dintre acele nopți stăpânite de duri venite de pe alte tărâmuri, a căror vedere poate ucide omul ori îl poate face să cadă pradă nebuniei.

În *Macbeth*, „marea grozăvie a nopții” este cea a unei nopți impure, noapte a spectrelor, a vrăjitoarelor și a farmecelor, cea noapte „cu mâna însângerată și nevăzută” pe care o invocă Macbeth atunci când se hotărăște să-l omoare pe Banquo. Din noaptea aceea se va întoarce fantoma lui Banquo și, odată cu ea, va reveni și problema fundamentală a imposibilității de a decide între apariția efectivă și viziunea halucinantă. Până în ultima clipă, deci chiar și după ce prezența fantomei lui Banquo certifică autenticitatea viziunilor întrucupate de „aparițiile” din actul al IV-lea, o doză de incertitudine continuă să persiste. Ambivalența amăgirii și a adevărului. „Horrible shadow”, „unreal mock'ry”, fantomă reală sau iluzie, iată o îndoială care nu se va risipi niciodată.

În teatrul nō, pe scenă înaintează un personaj mascat. Este *shite*, singurul care poartă mască și singurul al cărui nume înseamnă „actor”, în sensul de „cel ce acționează”. Intrarea lui reprezintă un moment-cheie: ea constă în lenta traversare a unei punți ce face legătura dintre un *aici* al scenei și un *altundeva* de unde sosește actorul mascat, un *altundeva* identificat ca teritoriu al morților, al zeilor ori al demonilor. Intrarea lui *shite* semnifică apariția unui invizibil ce se materializează în vizibilul scenei, a celui *altundeva* devenit un *aici* prezent în fața noastră și a cărui esență se cristalizează în figura „mortului care se întoarce”. Cele mai frumoase piese nō sunt acelea „cu fantome”.

Într-adevăr, în centrul esteticii sale teatrul nō plasează fantoma, văzută ca întrucupare prin excelență a celui ce, pătrunzând în interstițiul viață-moarte, continuă să rămână atașat formelor vizibilului, de care ar vrea să se desprindă, dar pe care nu se îndură să le părăsească. Dacă, în nō, un mort se întoarce printre cei vii, e pentru că nu a izbutit să rupă definitiv legăturile cu locurile unde a trăit, cu patimile omenești care nu încetează să-l tortureze, cu toată viața lui de până atunci. Ca și cum întreaga forță a trecutului l-ar mai reține o clipă la hotarul dintre viață și moarte. Iar acest spațiu-frontieră este tocmai spațiul teatrului, după cum dorința unei ultime retrairi – înainte de eliberarea și de dispariția finală – instituie timpul teatral. Un timp indisociabil de intensitatea amintirilor, de vigoarea unei memorii care, în nō, este mai întâi aceea a morților și abia apoi o memorie a celor vii.

Căci, pentru ca fantoma să „retrăiască”, ea are nevoie de un mator al evenimentelor petrecute, *waki*, și de ajutorul memoriei acestuia. Doar în ochii lui *waki* fantoma va avea un corp, corpul lui *shite*. Or, *waki* este el însuși o ființă din afara societății, un marginal, cel mai adesea un călugăr ratăcitor. Ca să poți sta de vorbă cu morții, ne spune teatrul nō, trebuie să ai experiența peregrinării, trebuie să fi cutreierat lumea în lung și-n lat.

Așadar, doi veșnici călători și două mări orii se întâlnesc în acest spațiu-limită de la marginea vieții, singurul loc unde cei vii se pot alătura celor morți. Acesta este spațiul propriu teatrului nō: numit și „răspântie a viselor” – *yume no chimata* – el găzduiește dialogul viilor cu morții. Și, la fel ca în Shakespeare, teatrul nō

Un discurs secret privind arta teatrului, un discurs capabil să ne arate calea ce-ar putea duce spre miezul ascuns al acestuia.

își pune o serie de întrebări referitoare la statutul realității a ceea ce ni se arată în acest spațiu. *Shite* și *waki* par să sublinieze la unison imposibilitatea de a decide între vis și realitate. Oare fantoma a revenit doar în visul lui *waki* sau o vedem aievea? Imposibil de spus. Am citat în cartea mea numeroase exemple ale acestei statomice îndoieli.

Esenața teatrului nō trebuie căutată în această incertitudine. O întreagă viziune despre teatru se exprimă aici, în acest spațiu unde forma nu apare decât pentru a dispărea în final, o formă totuși robustă, plină de energia care face să vibreze podeaua scenei atunci când *shite*-fantomă dansează bătând din picior. În nō regăsim, încă o dată, tensiunea dintre imaterial și material: pentru a întrupa imaterialul, vidul de substanță, *shite* (actorul) trebuie să stăpânească arta cântului și a dansului, a suflului și a mișcării.

Al treilea și ultimul exemplu despre care aș vrea să vă vorbesc este cel al lui Kantor. Kantor ocupă un loc aparte în teatrul contemporan, căci el este deopotrivă regizor și dramaturg, atunci când realizează marile sale creații din anii '70, *Clasa moartă* sau *Wielopole, Wielopole*, opere ce încheie strălucit un lung itinerar artistic. Itinerar dominat fără întrerupere, așa cum Kantor însuși o spune, de o căutare: „necesitatea de a găsi trecerea de la lumea *de dincolo* la lumea *de aici*, lumea noastră”. Pentru el, personajul – ca și actorul, de altfel – se întoarce în această lume a noastră, lumea celor vii, dintr-un alt spațiu, din împărăția umbrelor, din ținuturile morții, ținuturi totodată ale ficțiunii pe care Kantor o identifică tocmai cu acest univers populat de morți de unde sosesc fantomele. Toate personajele lui Kantor vin de aici, toate sunt niște strigoi, strigoi ai istoriei, dar și năluci ce bântuie prin camera memoriei autorului. Relicve ale unui sfârșit de lume, ele „încep să trăiască a doua oară”, de data asta, însă, sub semnul deriziunii și al blasfemiei. Și totuși, chiar și în această viață atât de saraca din punct de vedere spiritual, de o crasă materialitate, se strecoară ceva din

Monique Borie

Fantoma sau Îndoiala teatrului



UNITEXT

POLIROM



calendar



Imagine de la conferința susținută de Monique Borie la Teatrul Act în cadrul Festivalului National de Teatru

mareția, din sublimul unui *altundeva* (situat „de cealaltă parte”, cum spune Kantor), ceva ce trădează

„Prezența invizibilă a lumii care există dincolo de real”,

provocându-ne acea „înfiorare metafizică” indisociabilă, după Kantor, de relația dintre spectator și actor. Actorul care intră în scenă trebuie perceput de către spectatori ca un străin venit de pe tărâmurile morții, purtându-i însemnele, dar semănând atât de izbitor cu ei, cu oamenii vii! „Imagine însuflețită ieșind din tenebre”, așa și-l închipuia, desigur, Kantor pe actorul de la începuturile teatrului. Pe el ar vrea să-l regăsească și în teatrul lui, dimpreună cu acea „uimire înfricoșată” pe care ne-o provoacă vederea unui mort ori întâlnirea cu o fantomă. Cu acea senzație trezită în noi de orice lucru pe care îl recunoaștem, dar care, în același timp, ni se pare străin.

Elogiul adus manechinului ca model al actorului se înscrie astfel în chip firesc în prelungirea ideilor lui Craig despre virtuțile supramarionetei, îmbogățindu-le, însă, cu noi nuanțe: dacă manechinul este indispensabil pentru

„Teatrul morții”, e pentru că el poate deveni „un MODEL care incarnează și transmite un profund sentiment al morții și al condiției omului mort – un model pentru ACTORUL VIU”. În această perspectivă, materialele, obiectele „au șansa de a deveni OBIECTE DE ARTĂ doar cu prețul STRANIETĂȚII și al MORȚII”. Așadar, însăși definiția obiectului de artă coincide la Kantor cu definiția actorului în raporturile sale cu manechinul. Ca să vorbească despre viață, arta are nevoie de absența vieții. Iată de ce regizorul va construi un spectacol precum *Clasa moartă* în jurul unui joc complex de dubluri și de reflectări reciproce între actori și manechine, făcând din cuplurile lor multiplicat punctul de pornire al unei explorări infinite a relațiilor subtile ce leagă inertul și viul, inanimatul și animatul.

E greu să uiți, ca spectator al *Clasei moarte*, impactul emoțional resimțit în clipa în care ai intrat pentru prima oară în sala unde te așteptau, aidoma unor figuri de ceară, actorii ce stăteau nemișcați pe băncile lor. Oare nu aceasta era și emoția prilejuită de întâlnirea cu fantele? O întâlnire marcată de îndoială, plasată sub semnul incertitudinii, al neputinței de a decide între viață și absența vieții. Poate că resortul ascuns al puterii teatrului se află tocmai aici, în acest spațiu al dubiului, în acest presentiment al spectatorului că dincolo de ceea ce vede mai există și *altceva*.

A face ca trupul actorului să-și piardă mult prea evidentă lui consistență carnală, a înscrie în el prezența secretă a unui corp transfigurat, venit dintr-un *altundeva*, nu înseamnă oare a răspunde „somației” pe care Craig le-o atribuia fantomelor shakespeareiene?

Regăsim aceeași viziune asupra actorului – cel ce renaște întotdeauna după traversarea unei experiențe asemănătoare morții – și în zilele noastre, la un scriitor ca Valere Novarina, pentru care intrarea în scenă a actorului nu înseamnă doar simpla lui trecere printr-o poartă. Sau dacă da, atunci aceasta ar trebui să fie poarta prin care intrau și ieșeau actorii în străvechiul teatru chinez din timpul dinastiei Yuan, numită și „Poarta spiritelor” sau „Poarta strămoșilor”.

În încheiere, aș vrea să ascultați această frumoasă definiție dată de Novarina actorului care intră în scenă și care „nu este, ci a fost, nu face, ci a făcut. Stă acolo pe scenă, ca ivit printr-o minune, iar ochilor mei și urechilor mele le vine greu să creadă în existența lui, căci de atins nu pot să-l ating. E o prezență miraculoasă, la care nu poți ajunge. Un înviat din morți. Cineva intangibil. Un spectru ce apare dinaintea mea. Un mort care pășește spre mine”.

Traducere de
Ileana LITTERA

9.10.1827 - s-a născut *Al. Papiu-Illarian* (m. 1877)
9.10.1897 - s-a născut *Bazil Munteanu* (m. 1972)
9.10.1917 - s-a născut *Iosif Morușan* (m. 1974)
9.10.1922 - s-a născut *Emil Manu* (m. 2005)
9.10.1927 - s-a născut *Valentin Deșliu* (m. 1993)
9.10.1969 - s-a născut *Călin Teuțișan*
9.10.1976 - a murit *Lascăr Sebastian* (n. 1908)

10.10.1907 - s-a născut *Constantin Nisipeanu* (m. 1998)
10.10.1923 - s-a născut *Nicolae Crișan* (m. 1999)
10.10.1935 - s-a născut *Manole Auneanu* (m. 1993)
10.10.1936 - s-a născut *Vasile Andronache*
10.10.1938 - s-a născut *Istvan Szilagy*
10.10.1942 - s-a născut *Mariana Costescu*
10.10.1943 - s-a născut *Radu Nițu*
10.10.1946 - s-a născut *Nicolae Dan Frunteletă*
10.10.1946 - s-a născut *Ana Selejan*
10.10.1964 - a murit *Jacques Byck* (n. 1897)
10.10.1979 - a murit *Ernest Stere* (n. 1907)
10.10.1987 - a murit *Dana Dumitriu* (n. 1943)

11.10.1875 - s-a născut *Șt.O. Iosif* (m. 1913)
11.10.1897 - s-a născut *Marcel Romanescu* (m. 1956)
11.10.1904 - s-a născut *Ecaterina Săndulescu* (m. 1988)
11.10.1908 - s-a născut *Alexandru Sahia* (m. 1937)
11.10.1911 - s-a născut *Korda István*
11.10.1914 - s-a născut *Leonida Secrețeanu* (m. 1978)
11.10.1921 - a murit *Tudor Pamfile* (n. 1883)
11.10.1932 - s-a născut *Vasile Smărăndescu*
11.10.1949 - s-a născut *Toma Roman*

12.10.1860 - s-a născut *Constanța Hodoș* (m. 1934)
12.10.1934 - s-a născut *Alexandru Zub*
12.10.1937 - s-a născut *George Coandă*
12.10.1946 - s-a născut *Aurelian Munteanu*
12.10.1952 - s-a născut *Constantin Frosin*
12.10.1981 - a murit *Agatha Grigorescu-Bacovia* (n. 1895)

13.10.1843 - s-a născut *Ștefan G. Virgolic* (m. 1897)
13.10.1884 - s-a născut *Vasile Voiculescu* (m. 1963)
13.10.1898 - s-a născut *George Mihail Zamfirescu* (m. 1939)
13.10.1911 - s-a născut *Theodor Al. Munteanu*
13.10.1944 - s-a născut *Vasile Petre Fati* (m. 1996)
13.10.1953 - s-a născut *Gellu Dorian*
13.10.1975 - s-a născut *Julia Vallasek*
13.10.1977 - a murit *Ion Stoia-Udrea* (n. 1901)

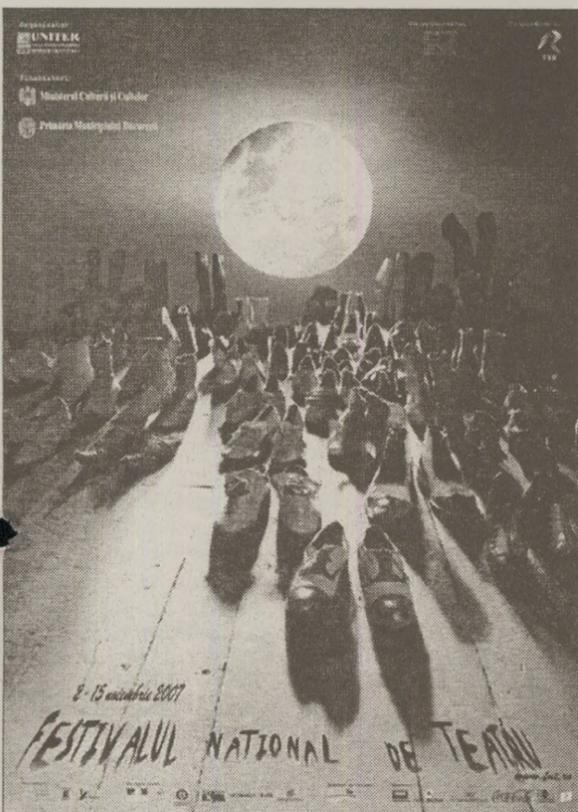
14.10.1872 - s-a născut *P.P. Negulescu* (m. 1951)
14.10.1893 - s-a născut *Titus T. Stoika* (m. 1983)
14.10.1908 - s-a născut *Lascăr Sebastian* (m. 1976)
14.10.1917 - s-a născut *Viorel Alecu* (m. 2000)
14.10.1919 - s-a născut *Mircea Șerbănescu*
14.10.1920 - s-a născut *Sándor Salamon Sombori*
14.10.1923 - s-a născut *Victor Kernbach* (m. 1995)
14.10.1929 - s-a născut *Niculae Gheran*
14.10.1948 - s-a născut *Marian Papahagi* (m. 1999)
14.10.1983 - a murit *Horia Stancu* (n. 1926)
14.10.1994 - a murit *Aurel Tita* (n. 1915)

15.10.1896 - s-a născut *Dumitru Gafițeanu* (m. 1979)
15.10.1945 - s-a născut *Dorina Grăsoiu*
15.10.1976 - a murit *Traian Lalescu* (n. 1920)
15.10.1982 - a murit *Nicolae Jianu* (n. 1916)

16.10.1836 - a murit *Nicolae Dimache* (n. 1777)
16.10.1868 - s-a născut *Simion Mehedinți* (m. 1962)
16.10.1907 - s-a născut *Moldov* (m. 1966)
16.10.1924 - s-a născut *Lidia Bote*
16.10.1930 - s-a născut *Theodor Mănescu* (m. 1990)
16.10.1931 - s-a născut *Valeriu Filimon* (m. 2004)
16.10.1935 - a murit *Gib I. Mihăescu* (n. 1894)
16.10.1939 - s-a născut *Nicolae Damian* (m. 1997)
16.10.1962 - a murit *Al. Claudian* (n. 1898)
16.10.1991 - a murit *Leon Levițchi* (n. 1918)
16.10.1996 - a murit *Ștefan Gruia* (n. 1937)
16.10.2001 - a murit *Ileana Berlogea* (n. 1931)

17.10.1892 - s-a născut *Dragoș Protopopescu* (m. 1948)
17.10.1897 - s-a născut *Ștefana Velisar-Teodoreanu* (m. 1995)
17.10.1904 - a murit *D.Th. Neculuță* (n. 1859)
17.10.1905 - s-a născut *Al. Dima* (m. 1979)
17.10.1923 - s-a născut *Constantin Bărbuceanu* (m. 1995)
17.10.1930 - s-a născut *Felicia Marinca*
17.10.1937 - s-a născut *Marin Diaconu*
17.10.1941 - s-a născut *Gavril Moldovan*
17.10.1962 - s-a născut *Mariana Cap-Bun*
17.10.1967 - s-a născut *Constantin Crețan*
17.10.1973 - a murit *N. Dunăreanu* (n. 1881)
17.10.1981 - a murit *Teșcu Gheorghiu* (n. 1910)
17.10.1983 - a murit *Romulus Guga* (n. 1939)

18.10.1802 - s-a născut *Damaschin T. Bojincă* (m. 1869)
18.10.1875 - s-a născut *George Ranetti* (m. 1928)
18.10.1903 - s-a născut *Sandu Tzigara-Samurcaș* (m. 1987)
18.10.1907 - s-a născut *Maria Arsene* (m. 1975)
18.10.1907 - s-a născut *Mihail Sebastian* (m. 1945)
18.10.1926 - a murit *Ioan I. Ciorănescu* (n. 1905)
18.10.1933 - s-a născut *Coman Șova*
18.10.1936 - s-a născut *Ion Aramă* (m. 2004)
18.10.1938 - s-a născut *C. Stănescu*
18.10.1939 - s-a născut *Efim Junghietu* (m. 1993)
18.10.1943 - s-a născut *Elisabeta Novac*
18.10.1980 - a murit *Teodor Mazilu* (n. 1930)



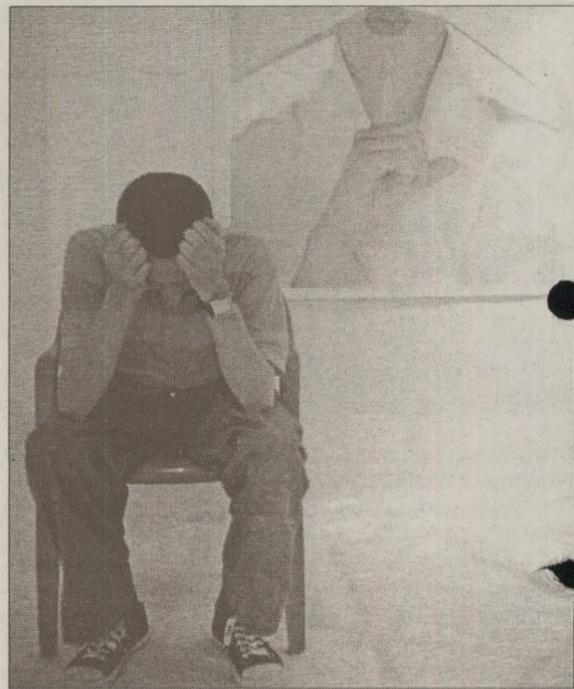
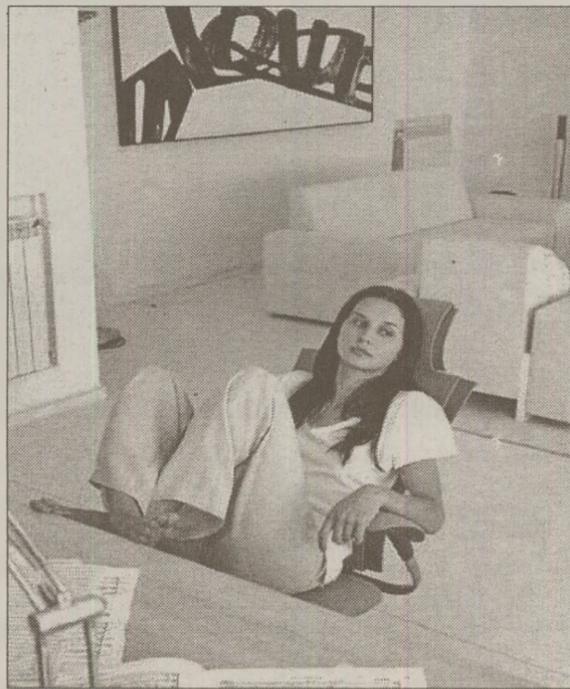


Un scenariu neclar, o prestație actoricească mediocră, iar în anumite cazuri submediocră coboară în derizoriu restul, filmul lui Gheorghe Preda pierde acolo unde dezinteresul regizorului este maxim, în zona actorului și a scenariului.

a r t e



Îngerul necesar, lungmetrajul de debut al lui Gheorghe Preda a fost dorit ca o provocare la adresa trend-ului actual: mizerabilist, minimalist, anticalofil, cu mize sociale și nu strict estetice, cu priză directă la realitate, docudrama etc. Dacă întoarcem pe dos modelul respins de regizor ar trebui, în principiu, să găsim mizele sale și un film estetizant, în afara actualității, a sferei sociale, psihedelic, fantast, evazionist, un thriller conceptual sau un film de artă în sensul de „artist” așa cum o serie de prozatori esteți sunt caracterizați prin stil, prin scriitura artistă. Gheorghe Preda se consideră un stilist care joacă totul pe o singură carte, vizualul, repudiind programatic aportul actorului definit ca prezență care refacă lumina și emoția și atât. Regizorul declară tranșant că nu va realiza niciodată filme „de actori”. Acest lucru i-a reușit remarcabil în film: actorii pur și simplu nu se vad, iar când se vad au ceva transparent, clorotic. Din două motive: ori joacă execrabil de prost, Anca Florea în rolul Anei este o astfel de prezență grațioasă și inexpressivă, ori sunt inconsistente, fapt care derivă pe de o parte din scenariu, care nu are liniile de dezvoltare a acțiunii, a caracterelor și intrigă clar trasate, iar pe de alte parte, din cauza modului în care regizorul lucrează cu actorul, utilizându-l într-o ordine a secundarului, ca pe un simbol menit să reflecte o idee. În dialogul pe care l-a avut cu criticii de film la IPIFF, Gheorghe Preda și-a precizat și mai clar estetica, menționând că dorește să folosească actorii într-un fel de semiotică vizuală, ca pe niște semne, accentul fiind pus pe imagine. Cu o remarcabilă cultură cinematografică, lector la U.A.T.C., rafinat, am impresia că Gheorghe Preda a făcut ca regizor o greșeală fundamentală, aceea de a ignora programatic actorul, minimalizând aportul pe care el îl aduce în film. Componenta avangardistă a acestui deziderat este indubitabilă, totul, cum și declară regizorul, se petrece în mintea lui, de aici și rezultanta fantasmală, deconstrucția absurdă a evenimentelor, mixarea aleatorie a realului cu inserturi coșmarești hipersofistică ca și muzica neconvențională produsă de compozitoarea astmatică Ana, stereotipiile maniacale și intervențiile misterioase, concertate abstract etc. Interpolarea în film a unor indicații/avertismente scrise pe pereți sau jocurile de cuvinte precum

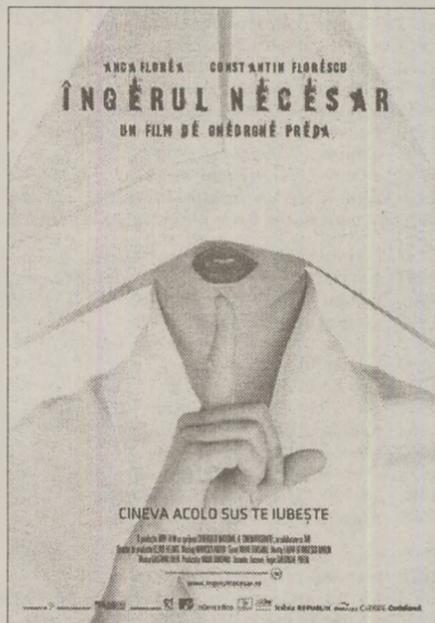


cele înscrise pe tricouri, Preda Porter sau Helms, – Cezar Helms este producătorul filmului, iată că ficțiunea prinde aripi și-i transformă pe toți în personaje! –, fac parte din același ludic avangardist cu specularea și sublinierea procedurilor și divulgarea convenției ficțiunii. Altfel, mesajele afișate gen „Ana, totul în jur e muzică!” sunt un fel de soporifice didascalii în deplin dezacord cu suspansul pe care încearcă să-l construiască regizorul. Prezența misterioasă se reduce la o inițială și ea cu o îndelungă carieră culturală: K. Într-un interviu, regizorul își expune și mai clar intențiile, aceea de a realiza un film care să poată fi vizionat în sălile de concert sau să poată fi expus în muzee de artă contemporană. Într-adevăr, filmul, cu excepția reziduurilor de narativitate, de factual, adică ceea ce mai rămâne din scenariu și din thriller-ul, polițierul conceptual ar putea să treacă drept un fel de instalație video. Totuși, o instalație video are nevoie de un cadru al ei, care nu este numai cel al peliculei, filmul lui Gheorghe Preda tinde către acest mod de reprezentare, dar îl și trădează, este un hibrid care subliniază indecizia regizorului care nu merge pînă la capăt nici într-un sens, nici în celălalt. Avem o poveste suspendată, avortată și o serie de inserturi-rupturi de nivel care brizează desfășurarea neclară a evenimentelor către un deznodământ lipsit de sens chiar și pentru adeptii unei „semioze largite”, a celui mai speculativ postmodernism.

Ana, compozitoare talentată și non-conformistă, trăind izolată în spațiul securizant al locuinței sale unde nu admite decât artă abstractă și pe prietena sa, englezoaica Kate, primește o mulțime de cadouri de la un admirator care tinde să-și păstreze anonimul pe tot parcursul filmului, cadouri care rezonează cu sensibilitatea ei maladivă și care îi trezesc anxietatea. Ana este și alergică, ceea ce ar justifica parțial igienismul ei aproape patologic. Atenția pe care i-o arată acest admirator are ca numitor comun culoarea albastră, în plus, acesta pare să o cunoască foarte bine, îi poate citi gândurile și materializează o parte din dorințele ascunse ale Anei. Vocația regizorală a acestui personaj care joacă partitura angelică se face remarcată prin modificarea întregului spațiu ambiental. Gheorghe Preda alege locații departe de tot ceea ce este impur, de Bucureștiul real, avem un alt fel de oraș al reședințelor luxoase, izolate, inaccesibile vulgului, totul în perfect acord cu sensibilitatea protagonistei principale. Când ne aflăm într-un loc precum Bancorex, camera evită printr-un

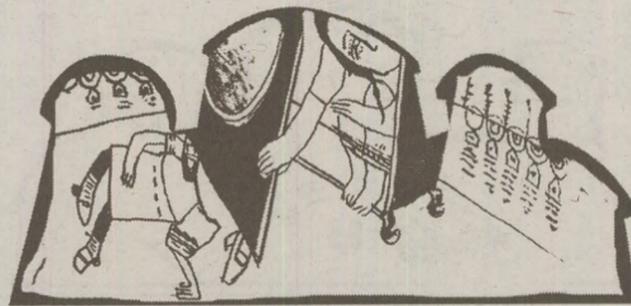
unghi privilegiat contactul cu spațiul limitrof. Excedată de atenția al cărei obiect obosescional a devenit, artista angajează un detectiv, Stan (Constantin Florescu) care nu reușește să dezlege enigma și este scos din scenă printr-o simplă împușcătură venită de undeva. Constantin Florescu are cea mai bună prestație actoricească din film ceea ce nu este cîtuși de puțin o mare realizare. Inițial actor de teatru, nuanțat și sensibil, cu o gamă largă de expresivitate dramatică, mult timp jucînd pentru Teatrul Național din Craiova, Constantin Florescu face unul dintre rolurile cele mai proaste, din același motiv al dezinteresului regizorului pentru aportul pe care actorul îl aduce în film. Sîngăciile personajului sunt generate și de accepția contrafactuală artificială pe care i-o conferă regizorul, care realizează crochiri acolo unde ar trebui să fie scene bine închegate. Gheorghe Preda pare să nu înțeleagă că nu absența sau anularea sau simpla prezență a personajului generează proiecții fantasmale sau ficțiuni ale eului de o mare intensitate, ci felul cum îl utilizezi. Ceea ce minează proiectul ambițios al regizorului de a face un film de artă constă tocmai în falimentul prestației actoricești care nu susține componenta artistă, avangardistă, experimentală, esteta a filmului sau. Un scenariu neclar, o prestație actoricească mediocră, iar în anumite cazuri submediocră coboară în derizoriu restul, filmul lui Gheorghe Preda pierde acolo unde dezinteresul regizorului este maxim, în zona actorului și a scenariului.

Altfel, este simplu de detectat influența lui Lynch în special din *The Lost Highway* (*Metamorfoze*, 1997) sau *Twin Peaks* – dar și *Caché* (*Ascuns*, 2006) al lui Michael Haneke, un alt film tributar lui Lynch se poate integra filierei –, în felul în care regizorul amplifică sentimentul de anxietate în raport cu dereglarea sistematică a simțurilor și pierderea contactului cu realitatea. Sub raport tehnic al realizării coșmarurilor psihedelice ale Anei, Gheorghe Preda împrumută din *The Ring 1* (*Avertizarea*, 2002) a lui Gore Verbinski și continuarea sa *The Ring 2* (2005) în regia lui Hideo Nakata care pregătește un al treilea episod. Filmul are un demaraj bun, concertul la picamer, ciocan, polizor etc. pe fond simfonic este de efect, într-un fel el precizează caracterul neconvențional al peliculei. Muzica lui Cristian Lolea „aportea” un plus filmului care rămîne un experiment interesant și nimic mai mult.



Îngerul necesar (2007). Regia: Gheorghe Preda. În rolurile principale: Anca Florea, Constantin Florescu. Gen: Dramă. Premiera în România: 19.10.2007. Durata: 95 minute. Produs de: MDV Film. Distribuitor în România de: Transilvania Film.

ncă de foarte timpuriu, portretul devine pentru el vehiculul performanței și al conștiinței de sine.



a r t e



Pavel Șuşară

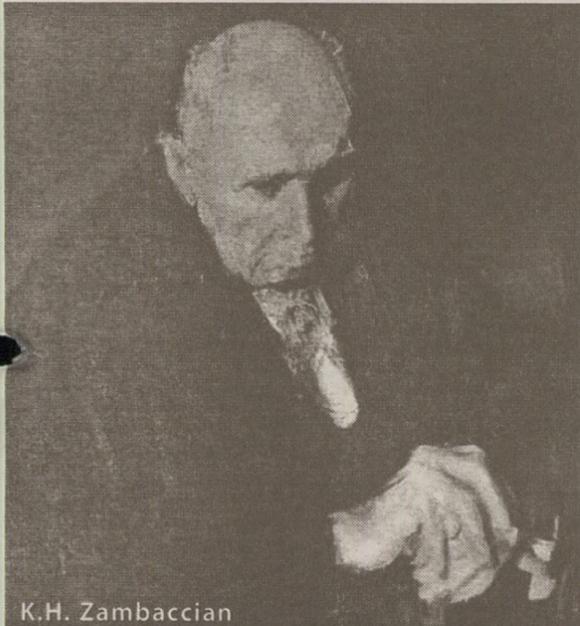
CRONICA PLASTICĂ

Comeliu Baba ar fi împlinit luna aceasta, în plină zodie a Scorpionului, 101 ani. Trăirile sale contradictorii, oscilația între lumina și întuneric, între vocația de constructor demiurgic, romantic și ultimativ, și somațiile voluptuoase și disolutive ale materiei nu se regasesc nicăieri mai puternice și mai convingătoare decât în portrete și în autoportrete. Încă de foarte timpuriu, portretul devine pentru el vehiculul performanței și al conștiinței de sine. Referindu-se la un asemenea moment, la cel imediat următor terminării războiului (anii 1919-1920), Baba mărturisește fără echivoc: „...faceam ce voiam, căpatasem faimă și aere de **portretist**, lucru justificat de un anumit orgoliu al vârstei“. Era încă perioada craioveană, când el lucra constant în atelierul tatălui său și când supravegherea acestuia se exercita atent, dar fără intervenții explicite decât atunci când normele academiste păreau amenințate prin interpretări nepermise de libere. Nu se știe nimic despre lucrările din această perioadă, fie pierdute cu totul, fie rătacite anonim prin vreo colecție particulară, fie chiar păstrate în colecția artistului, dar niciodată făcute publice. Că faptele stăteau chiar așa, cum o spune pictorul, s-a dobindise adică o „faimă de portretist“, este un adevăr incontestabil. Primul argument ar fi acela că, înzestrat cu o îndemnare ieșită din comun pentru desen, Baba nu putea să nu-și folosească această calitate pentru a face cu precădere lucruri ce se bucurau de o atenție maximă, atât în mediile artistice academiste cât și în opinia acelui segment din public care se interesa de artă. Iar genul cel mai autoritar și cel mai prețuit era tocmai **portretul**, socotit o expresie maximă a talentului și a seriozității, dar și dovada irefutabilă a celei mai înalte măiestrii profesionale. În al doilea rând, de-a lungul întregii sale cariere, Comeliu Baba a avut o permanentă fascinație a **portretului**, chiar o adevărată mistică în acestuia, și este în logica firii ca acest interes obsesiv pentru fizionomie și pentru chipul interior să se fi așezat în conștiința pictorului de foarte timpuriu, chiar odată cu formarea personalității sale. Și, în sfârșit, în al treilea rând, cele mai timpurii lucrări cunoscute sînt chiar două portrete; un **Autoportret** și un **Portret al mamei**, ambele aflate în colecția artistului. Primul este datat 1922, când autorul nu avea decât șaisprezece ani, și a fost realizat, probabil, la Caransebeș, iar cel de-al doilea, lucrat în cărbune, este datat 1927, în perioada în care pictorul își făcea studiile la București. Această încercare de a sprijini, a posteriori, o marturisire a artistului în legătură cu propria sa

formare, nu înseamnă nicidecum că mărturisirea ar fi îndoielnică sau că ar mai avea nevoie și de alte argumente. Dimpotrivă, ea însăși poate fi invocată ca argument în cazul oricărei observații și evaluări exterioare. Am insistat, însă, asupra acestui moment, pentru că identificarea și autoidentificarea lui Baba ca **portretist**, dar ca unul cu totul special, este cheia înțelegerii întregii sale opere și chiar calea de acces către intimitatea unei profunde meditații asupra existenței și a condiției umane. **Autoportretul** din 1922 și **Portretul mamei** din 1927 sînt, în acest sens, punctele de pornire, cel puțin din ceea ce se cunoaște pînă acum, a două dintre marile trasee ale operei sale.

Primul inaugurează seria autoportretelor care nu se va încheia decât spre sfârșitul vieții, iar cu cel de-al doilea începe ampla galerie a portretelor individuale care se întinde și ea pînă în deceniul nouă. Vreme de șaptezeci de ani, această portretistică va înregistra constant ritmurile unei istorii exterioare dezlănțuite, cu personajele, caracterele, miturile și dramele ei, dar și prefacerile interioare ale pictorului însuși, mișcările mai încete sau mai alerte ale conștiinței sale, victoriile și eșecurile provizorii, luptele încheștate și aspirațiile utopice. Primul **Autoportret** reprezintă un personaj aproape ireal, în care o grație rafaelită se învecinează cu uimirea inocentă a descoperirii de sine. Culorile calde, catifelate și transparente sînt dominate în registrul superior de boneta roșie care acoperă, ca o aură, întregul oval al feței, de la frunte pînă la ceafa, iar chipul, surprins într-o frontalitate foarte puțin mișcată, este disputat în egală măsură de lumina și de umbră. Jumătatea stîngă a portretului este învăluită de o umbră caldă, colorată în tonalități roșietice, iar partea dreaptă este supusă unui ecleraj al cărui efect este o paloare ușor translucidă. Asupra acestei simbioze dintre lumină și umbră, asupra permanenței și a inseparabilității lor în pictura lui Baba, vom reveni, inclusiv în ceea ce privește distribuția lor spontană în cazul acestui Autoportret. În afara jocului de lumină, singurul element care îi construiește portretului un oarecare profil psihologic, sînt privirile sau, mai exact spus, plastica ușor exaltată a ochilor. Însă și acest element rezumă întreaga viață interioară la o stare de uimire blîndă, care nu tulbură și nici nu distorsionează. În partea inferioară a portretului, în regiunea gîtului și a umerilor, compoziția este susținută plastic printr-o suprafață mai amplă de alb și o pată puternică de negru care sprijină întreaga arhitectură formală și cromatică a capului. În colțul din dreapta al tabloului, în zona echivalentă umărului stîng, pictorul a

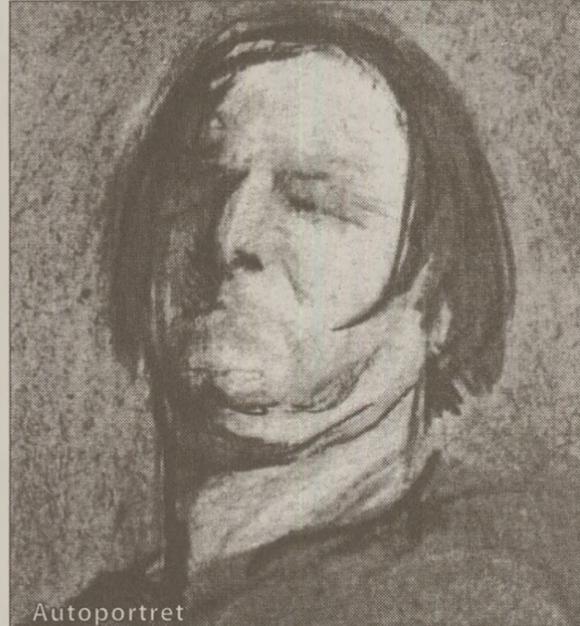
semnat decis cu culoare roșie, a subliniat cu o linie groasă semnătura și a scris anul. Această pată aerisită de roșu, așezată atît de ferm, este ea însăși un element de compoziție și contrapunctează, prin pasajul umbrei colorate, accentele puternice din partea luminată a bonetei. Lucrare foarte timpurie, practic una de adolescență, **Autoportretul** dezvăluie un artist sigur pe sine, cu abilitate manuală și cu un ochi bine exersat dar, mai ales, unul care cunoaște bine atît alfabetul cît și instrumentele picturii. Fără a fi cituși de puțin academistă, această lucrare este riguroasă și exactă, dar și realizată suficient de liber pentru a se vedea limpede că ea nu este simpla consecință a unei rețete. Spre comparație, **Portretul mamei** reprezintă sigur o altă etapă, o altă percepție a modelului și o preocupare mult mai evidentă pentru viața lui interioară. Realizat în cărbune, acest portret minuscul concentrează întreaga energie a observației și toată puterea de înțelegere a relației dintre trăsăturile aparente ale fizionomiei și cele inaparente ale fizionomiei morale. Și aici ar trebui amintit un lucru important, și anume că în viața pictorului prezența mamei a fost una exemplară. Ea a constituit un adevărat obiect de adorație și a fost sursa unui cult pe care Baba l-a întreținut, la aceeași intensitate, de-a lungul întregii sale vieți. Această ființă mitică a mamei îi ofera artistului, în proporții sensibil egale, o grijă domestică blîndă, o permanentă securitate morală și chiar o formă de protecție magică. În cadrul unei ședințe de spiritism, de pildă, ea îl întreabă pe N. Grigorescu dacă „lucrările fiului său vor sta vreodată într-un muzeu, iar maestrul o asigură, de dincolo de hotarele acestei lumi, că da!“. (11) În acest context, privirile pictorului surprind un chip în plină lumină, cu ochii profunzi și cu o expresie în care severitatea și blîndețea se contopesc. Cele cîteva accente de umbră, distribuite circular în jurul feței, scot și mai puternic în evidență luminozitatea plastică a portretului și marea melancolică a modelului. Exactitatea desenului, valoarea subtilă a suprafețelor și sugerarea detaliilor fără mari eforturi descriptive, trimit viziunea acestui desen către acuitatea stilistică și către laconismul expresiv ale lumii nordice. Dacă în **Autoportretul**-ul din adolescență pictorul cultiva o oarecare ambiguitate și era mai receptiv la senzualitatea materiei cromatice, în **Portretul mamei** el este un observator precaut și sensibil, martor discret al unui mister pe care-l presimte dar pe care, în același timp, nu-l poate pătrunde pînă la capăt. ■



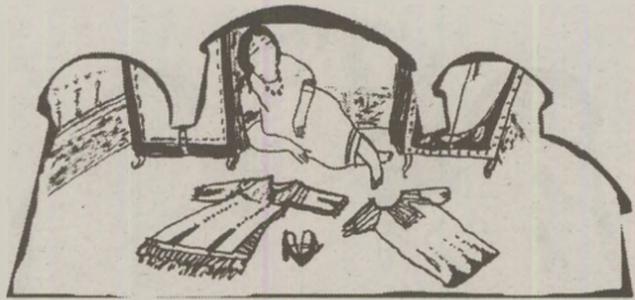
K.H. Zambaccian



Mihail Sadoveanu



Autoportret



Admirabil paradox: imaginea lui Kafka și destinul postum al operei sale sunt integral concepute și proiectate pentru prima oară în acest roman naiv, în această fabulație caricatural romanescă, situată, estetic vorbind, la antipodul artei lui Kafka.

meridiane



Milan Kundera, desen de Levine apărut în „NYRB“

Avanpremieră editorială

Milan Kundera

Umbră castratoare
a Sfântului Garta

La baza imaginii pe care mai toată lumea o are astăzi despre Kafka stă un roman, scris de Max Brod imediat după moartea lui Kafka și publicat în 1926. Savurați-i titlul: *Împărăția magică a iubirii*. Acest roman-cheie este un roman cu cheie. Recunoaștem în protagonistul său, scriitorul german Nowy de la Praga, un autoportret în culori avantajoase al lui Brod însuși (adorat de femei, invidiat de autorii de doi bani). Nowy-Brod îi pune coarne unui bărbat care, mai târziu, prin intrigi joshnice și trase de păr, reușește să-l bage în pușcărie pentru patru ani. De la bun început, ne pomenim prinși într-o poveste cusută cu ață alba, alcătuită din cele mai neverosimile coincidențe (personajele se întâlnesc, din pură întâmplare, în largul mării, pe un pachetot, pe o stradă din Haifa, pe o stradă din Viena), asistăm la lupta dintre buni (Nowy, amanta lui) și răi (încornoratul, atât de vulgar că-și merită cu prisosință coarnele, și un critic literar care desființează sistematic minunatele cărți ale lui Nowy), suntem impresionați de răsturnări melodramatice (eroina se sinucide nemaiputând suporta o viață sfâșiată între soțul înșelat și barbatul care-l înșală), admirăm suflul sensibil al lui Nowy-Brod care leșină la tot pasul.

E un roman care ar fi fost uitat înainte să fi fost scris dacă între personajele sale nu s-ar fi numărat și Garta. Fiindcă acest Garta, prieten apropiat al lui Nowy, este un portret al lui Kafka. Fără această cheie, Garta ar fi cel mai neinteresant personaj din întreaga istorie a literaturii. Brod îl numește „un sfânt al timpului nostru“, dar nici despre acțiunea sfințeniei sale nu aflăm mare lucru, exceptând faptul că, din când în când, sufocat de încurcături amoroase, Nowy-Brod îi cere prietenului său un sfat, pe care acesta – lipsit, ca un sfânt ce se afla, de orice experiență în domeniu – e incapabil să i-l dea.

Admirabil paradox: imaginea lui Kafka și destinul postum al operei sale sunt integral concepute și proiectate pentru prima oară în acest roman naiv, în această fabulație caricatural romanescă, situată, estetic vorbind, la antipodul artei lui Kafka.

2

Câteva citate din roman: Garta „era un sfânt al timpului nostru, un sfânt adevărat“. „Una din marile sale calități era aceea de a rămâne pururi independent, liber și de a privi cu un sfânt echilibru toate mitologiile, deși în fond le simțea aproape de sufletul său.“ „Dorea puritate absolută, nu putea dori altceva...“

Cuvintele sfânt, sfințenie, mitologie, puritate nu au nimic retoric; trebuie luate în sens literal: „Dintre toți înțelepții și profetii care au pașit cândva pe acest pământ, a fost cel mai tăcut [...] Poate că nu-i lipsea decât încrederea în sine pentru a fi un calauzitor al omenirii! Nu, nu era un calauzitor, nu glăsuia poporului și nici discipolilor, ca alți conducători spirituali ai oamenilor. Pastra tăcerea, ea alți din pricină că pătrunsese mai adânc în marele mister? Acțiunea lui a fost fără îndoială mai anevoioasă decât a lui Buddha, căci dacă reușea, reușea pe vecie.“

Și iarăși: „Toți întemeietorii de religii erau siguri pe ei; și totuși unul – cine știe dacă nu cumva cel mai

sincer dintre toți –, Lao-zî, s-a retras în umbra mișcării pe care a inițiat-o. Fără îndoială, Garta a făcut la fel.“

Garta e prezentat drept un om care scrie. Nowy „acceptase să fie executorul testamentar al lui Garta în tot ce ținea de opera lui. Chiar Garta îl rugase s-o facă, punându-i însă condiția stranie de a distruge totul“. Nowy „ghicea motivul acestei ultime dorințe. Garta nu anunța o religie nouă, voia să-și trăiască credința. Cereea de la sine însuși efortul suprem. Cum însă nu-l atinsese, scrierile lui (sărmane trepte menite a-l ajuta să urce pe culmi) rămăneau fără valoare pentru el“.

Cu toate astea, Nowy-Brod nu voia să asculte de dorința prietenului său, fiindcă, după el, „scrierile lui Garta, chiar simple eseuri fiind, aduc oamenilor ce rătăcesc în beznă presimțirea binelui superior și de neînlocuit spre care tind“.

Într-adevăr, nimic nu lipsește din acest portret.

3

Fără Brod, azi n-am cunoaște nici măcar numele lui Kafka. Imediat după moartea prietenului său, Brod i-a editat cele trei romane. Fără nici un ecou. A înțeles atunci că, pentru a impune opera lui Kafka, avea de purtat un adevărat război, un război îndelungat. A impune o operă înseamnă s-o prezinti, s-o interpretezi. A urmat din partea lui Brod o adevărată ofensivă de artilerie: prefețele: la *Procesul* (1925), la *Castelul* (1926), la *America* (1927), la *Descrierea unei lupte* (1936), la *jurnal și la scrisori* (1937), la *nuvele* (1946); apoi dramatizările: *Castelul* (1953) și *America* (1957); dar mai ales patru importante cărți de interpretare (remarcați titlurile!): *Franz Kafka, biografie* (1937), *Credința și învățătura lui Franz Kafka* (1946), *Franz Kafka cel ce arată calea* (1951) și *Disperare și mântuire în opera lui Franz Kafka* (1959).

Imaginea schițată în *Împărăția magică a iubirii* e întărită și dezvoltată prin aceste texte: Kafka este în primul rând un gânditor religios, *der religiöse Denker*. E drept că „n-a dat niciodată o explicație sistematică a filozofiei sale și a coniecției sale religioase despre lume. Totuși, filozofia sa poate fi dedusă din opera lui, mai ales din aforisme, dar și din poezie, din scrisori, din jurnale, ca și din felul în care a trait (mai cu seamă din el)“.

Și mai departe: „Adevărata însemnătate a lui Kafka nu poate fi înțeleasă fără a face distincția între două curente ale operei sale: 1) aforismele, 2) textele narative (romanele, nuvelele).“

În aforisme, Kafka expune «*das positive Wort*», cuvântul pozitiv destinat omenirii, credința sa, chemarea aspră adresată fiecărui individ de a-și schimba viața personală.“

În romanele și nuvelele sale, „el descrie cumplitete pedepse care-i așteaptă pe cei ce nu vor să asculte cuvântul (*das Wort*) și să urmeze dreapta cale“.

Remarcați ierarhia: sus de tot: viața lui Kafka înțeleasă ca exemplu de urmat; la mijloc: aforismele, adică toate pasajele sentențioase, „filozofice“ din jurnale; jos de tot: opera narativă.

Brod era un intelectual remarcabil, înzestrat cu o energie ieșită din comun; un om generos, gata să se bată

pentru ceilalți; atașamentul lui față de Kafka era sincer și dezinteresat. Necazul cu el era orientarea lui artistică: om al ideilor, habar n-avea ce însemna pasiunea formei; romanele sale (a scris vreo douăzeci) sunt jalne de convenționale; și mai cu seama: nu pricepea absolut nimic din arta modernă.

De ce-l iubea atunci Kafka atât de mult? Dar cine încetează să-și iubească cel mai bun prieten doar fiindcă scrie versuri proaste?

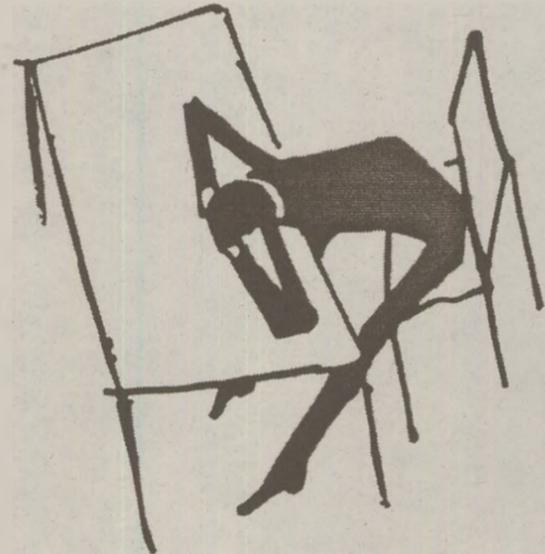
Totuși, omul care scrie versuri proaste devine periculos când se apucă să editeze opera prietenului său poet. Sa ne închipuim că cel mai influent comentator al lui Picasso ar fi un pictor incapabil să-i înțeleagă pe impresionisti. Ce-ar spune el despre tablourile lui Picasso? Probabil același lucru pe care l-a spus Brod despre romanele lui Kafka: că ne descriu „cumplitete pedepse care-i așteaptă pe cei ce nu urmează dreapta cale“.

4

Max Brod a creat imaginea lui Kafka și a operei sale; în același timp, el a creat *kafkologia*. Chiar dacă le place să se deranjeze de părintele lor, kafkologii nu ies niciodată din teranul delimitat de el. În ciuda cantității astronomice a textelor produse de ea, kafkologia desfașoară, în variante infinite, mereu același discurs, aceeași speculație care, devenind din ce în ce mai independentă de opera lui Kafka, nu se mai hrănește decât din sine însăși. Prin nenumărate prefețe, postfețe, note, biografii și monografii, cursuri universitare și teze de doctorat, ea produce și întreține propria sa imagine despre Kafka, astfel încât ceea ce publicul cunoaște sub numele de Kafka nu mai e Kafka, ci un Kafka kafkologizat.

Cum putem defini kafkologia?

1) După modelul lui Brod, kafkologia cercetează cărțile lui Kafka nu în *marele context* al istoriei literare (al istoriei romanului european), ci aproape exclusiv în *microcontextul biografic*. În monografia lor,



Desene de Kafka din 1905



meridiane



Max Brod. Desen de Lucian Bernhard

ca și pentru neo-libertini. Mă gândesc la D.H. Lawrence care a înălțat imnuri Erosului, evanghelistul împreunării care, în *Amantul doamnei Chatterley*, încearcă să reabiliteze sexualitatea cu o infuzie de lirism. Numai că sexualitatea lirică e și mai comică decât sentimentalismul liric din secolul trecut.

Perla erotică a Americii este Brunelda. Federico Fellini a fost fascinat de ea. De multă vreme visează să facă un film după *America*, iar în *Intervista* ne prezintă scena castingului pentru acest film visat: pe ecran se perindă mai multe candidate incredibile pentru rolul Bruneldei, alese de Fellini cu bucuria exuberantă pe care i-o cunoaștem. (Insist însă: această bucurie exuberantă era și a lui Kafka. Căci el n-a suferit pentru noi! S-a amuzat pentru noi!)

Brunelda, fosta cântăreață, „foarte sensibilă”, pe care „picioarele o supără întotdeauna din cauza gutei”. Brunelda, cu mâinile ei mici și moi, cu bărbia dublă, cu corpul „din cale afară de voluminos”. Brunelda stând în capul oaselor, cu picioarele departate, care „facea un efort maxim, cu o respirație greoaie, cu gemete și pauze de odihnă” pentru a se apleca și „pentru a-și apuca ciorapii de capătul de sus”. Brunelda ridicându-și rochia și ștergându-i lacrimile lui Robinson cu poala. Brunelda care nu poate să urce câteva trepte și trebuie purtată pe brațe – spectacol care-l impresionează pe Robinson în așa hal că va rămâne să suspine pentru tot restul zilelor: „Ah, Dumnezeu, Dumnezeu, cât era de frumoasă!” Brunelda în cadă, goală, în picioare, spălata de Delamarche, plângându-se și gemând tot timpul. Brunelda lungită în aceeași cadă, lovind furioasă apa cu pumnul. Brunelda pe care doi bărbați se chinuiesc două ceasuri s-o coboare pe scări, ca s-o așeze într-un carucior împins apoi de Karl pe străzile orașului către un loc misterios, probabil un bordel. Brunelda așezată în acest vehicul, complet acoperită cu un șal, ceea ce face ca un polițist s-o ia drept un sac cu cartofi.

Nou în această zugrăvire a urâteniei obeze e faptul că este atrăgătoare; atrăgătoare în chip morbid, ridicol, dar atrăgătoare totuși; sexualitatea Bruneldei e monstruoasă, la limita dintre respingător și excitant, iar strigătele de admirație ale bărbaților nu sunt doar comice (*sunt* comice, bineînțeles, sexualitatea este comică!), ci și absolut sincere. Nu-i de mirare că Brod, adorator romantic al femeilor, pentru care împreunarea nu era o realitate ci un „simbol al sentimentului”, n-a văzut nimic autentic în Brunelda, nici măcar umbra unei experiențe reale, ci doar descrierea „cumplitelor pedepse care-i așteaptă pe cei ce nu urmează dreapta cale”.

Traducere de
Vlad RUSSO

(Fragment din partea a doua a cărții
Testamentele trădate în curs de apariție
la Editura Humanitas)

Boisdeffre și Albères îl invocă pe Proust care refuza explicația biografică a operei, dar numai pentru a spune că Franz Kafka cere o excepție de la regulă, cărțile lui fiind „inseparabile de persoana sa. Fie că se numește Josef K., Rohan, Samsa, arpentorul, Bendemann, Josefina, cântăreața, un Artist al foamei sau Trapezistul, eroul cărților sale nu e nimeni altul decât Kafka însuși”. Biografia este cheia principală pentru înțelegerea operei. Mai mult: unicul sens al operei este acela de a fi o cheie pentru înțelegerea biografiei.

2) După modelul lui Brod, sub pana kafkologilor, *biografia lui Kafka devine hagiografie*, de neuitat rămâne emfaza cu care Roman Karst și-a încheiat discursul la colocviul de la Liblice din 1963: „Franz Kafka a trăit și a suferit pentru noi!” Diferite feluri de hagiografii: religioase; laice: Kafka, martir al însingurării; stângiste: Kafka frecventând „asiduu” adunările anarhiste (potrivit unei mărturii ce frizează mitomania, mereu citată, nicidecum verificată) și urmărind „cu mare atenție Revoluția din 1917”. Fiecare cult cu apocrifele sale: *Convorbirile* lui Gustav Janouch. Fiecare sfânt cu jertfa sa: dorința lui Kafka de a i se distruge opera.

3) După modelul lui Brod, *kafkologia îl exclude sistematic pe Kafka din domeniul esteticii*: fie în calitate de „gânditor religios”, fie, la stânga, în calitate de contestatar al artei, cu o „bibliotecă ideală [ce] n-ar cuprinde decât cărți pentru ingineri sau mecanici, ca și pentru juriștii care statuează norme” (cartea lui Deleuze și Guattari). Ea cercetează neobosit relațiile lui Kafka cu Kierkegaard, cu Nietzsche, cu teologii, dar îi ignoră pe romancierii și pe poeții. Nici Camus nu vorbește, în esul său, despre un Kafka romancier, ci despre un Kafka filozof. Scrisorile și romanele sunt tratate la fel, dar cele dintâi sunt evident preferate celor din urmă: iau la întâmplare esul despre Kafka al lui Roger Garaudy: Scrisorile sunt citate de 54 de ori, jurnalul de 45 de ori; *Convorbirile* lui Janouch de 35 de ori; nuvelele de 20 de ori; *Procesul* de 5 ori; *Castelul* de 4 ori, *America* nici o singură dată.

4) După modelul lui Brod, *kafkologia ignoră existența artei moderne*; ca și cum Kafka n-ar aparține generației marilor novatori, Stravinski, Webern, Bartók, Apollinaire, Musil, Joyce, Picasso, Braque, toți născuți ca și el între 1880 și 1883. Când, în anii '50, s-a avansat ipoteza apropierea sa de Beckett, Brod a protestat numaidecât: sfântul Garta n-are nimic de-a face cu o atare decadentă!

5) Kafkologia nu este o critică literară (ea nu examinează valoarea operei: aspectele până atunci necunoscute ale existenței dezvaluite de opera, inovațiile estetice prin care opera a reprezentat o răscruce în evoluția artei etc.); *kafkologia este o exegeză*. Ca atare, ea nu reușește să vada în romanele lui Kafka decât alegorii. Acestea sunt religioase (Brod: *Castelul* = harul divin; arpentorul = noul Parsifal pornit în căutarea divinului; etc., etc.); psihanalitice, existențialiste, marxiste (arpentorul = simbolul revoluției, fiindcă face o nouă împărăție a pamântului); politice (*Procesul* lui Orson Welles). În romanele lui Kafka, kafkologia nu caută lumea reală transformată de o imaginație colosală; ea decryptează mesaje religioase, descifrează parabole filozofice.

5

„Garta era un sfânt al timpului nostru, un sfânt adevărat.” Dar poate un sfânt să frecventeze bordelurile? Brod a editat jurnalul lui Kafka cenzurându-l un pic; a eliminat din el nu numai aluziile la târfe, dar și tot ce era legat de sexualitate. Kafkologia a exprimat întotdeauna îndoiele cu privire la virilitatea autorului de care se ocupă și se complăce să discute despre martiriul impotenței lui. Astfel, de multă vreme, Kafka a devenit sfântul protector al nevrozaților, al depresivilor, al anorexicilor, al plâpânzilor, sfântul protector al contorsionaților, al prețioaselor ridicole și al istericilor (în filmul lui Orson Welles, K. urlă isteric, când, dimpotrivă, romanele lui Kafka sunt cele mai puțin isterice din întreaga istorie a literaturii).

Biografia habar n-au de viața sexuală a propriilor neveste, dar au impresia că o cunosc pe cea a lui Stendhal sau Faulkner. Despre a lui Kafka n-aș îndrăzni să spun decât atât: viața erotică (nu foarte comodă) din vremea sa semăna prea puțin cu a noastră: fetele de atunci nu făceau dragoste înainte de căsătorie; unui celibatar nu-i rămâneau deci decât două posibilități: femeile căsătorite de familie bună sau femeile ușoare din clasele inferioare: vânzătoare, slujnice și, bineînțeles, prostituate.

Imaginația din romanele lui Brod se inspiră din primul izvor; de aici erotismul lor exaltat, romantic (încornorări dramatice, sinucideri, gelozii patologice) și asexual: „Femeile frumoase se înșală când își închipuie că un bărbat cu suflet larg acordă vreo însemnătate actului fizic. Acesta nu-i decât simbolul unui sentiment, dovada că o femeie mi-e devotată trup și suflet. Dragostea unui bărbat nu este decât lupta dusă pentru a câștiga bunăvoința (*die Güte*) unei femei” (*Împărăția magică a iubirii*).

Dimpotrivă, imaginația erotică a romanelor lui Kafka se nutrește aproape exclusiv din celălalt izvor: „Am trecut prin fața bordelului, ca prin fața casei unei iubite” (*Jurnal*, 1910, frază cenzurată de Brod).

Deși au știut să analizeze magistral toate strategiile de seducție, romanele secolului XIX lasau în umbră sexualitatea și actul sexual însuși. În primele decenii ale secolului nostru, sexualitatea iese din ceturile pasiunii romantice. Kafka (alături de Joyce, bineînțeles) a fost printre cei dintâi care au descoperit-o în romanele sale. El nu dezvăluie sexualitatea ca teren de joc destinat unui mic cerc de libertini (în maniera secolului XVIII), ci ca pe o realitate deopotrivă banală și fundamentală a vieții oricărui individ. Kafka dezvăluie aspectele existențiale ale sexualității: sexualitatea opusă dragostei; stranietatea celuiilalt ca o condiție, ca o cerință a sexualității; ambiguitatea sexualității; laturile ei excitante și respingătoare totodată; teribila insignifianță, care nu-i scade cătuși de puțin puterea înfricoșătoare etc.

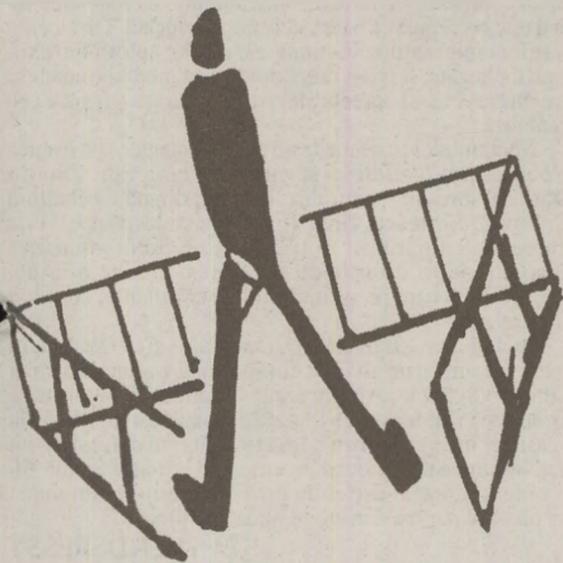
Brod era un romantic. La baza romanelor lui Kafka cred că disting, dimpotrivă, un profund antiromantism; el se manifestă pretutindeni: în felul în care Kafka privește societatea, ca și în modul său de a construi o frază; dar poate că la originea acestui antiromantism se află viziunea lui Kafka despre sexualitate.

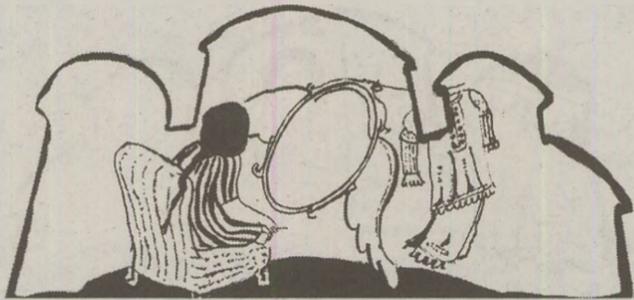
6

Tânărul Karl Rossmann (protagonistul Americii) e alungat din casa părintească și trimis în America din pricina unui nefericit accident sexual cu o slujnică ce-i „făcuse un copil”. Înaintea împreunării, slujnica țipa: „Karl, o Karl al meu!”, „Karl, în schimb, nu vedea mare lucru și era foarte incomod de mormanul de așternuturi calde, pe care îl îngrămădisise – după cât își da seama – anume pentru el...” Pe urmă, ea „îl zgâlțâi, îi asculta bătăile inimii, își oferii, la rândul ei, pieptul ca să-i asculte și el bătăile inimii”. Apoi, „îi umblă cu mâna peste trup, cu un gest atât de scârbos încât Karl își smuci capul de pe pernă, încordându-și gâtul”. În fine, „îl izbi de câteva ori în șir cu pânțele; veni momentul când puteai crede că femeia face parte din trupul lui și, foarte probabil, din această pricină, Karl simți o cumplită nevoie de ajutor”.

Această modestă împreunare este pricina a tot ce va urma în roman. E deprimant să descoperi că destinul tău are drept cauză ceva total lipsit de semnificație. Dar a descoperi o neașteptată lipsă de semnificație este în același timp o sursă a comicului. *Post coitum omne animal triste*. Kafka a fost primul care a descris comicul acestei tristeți.

Comicul sexualității: idee inacceptabilă pentru puritani,





meridiane

Traduceri din literatura română în Slovacia

Cititorul slovac nu prea cunoaște literatura română de azi. Pe lângă multe altele, un motiv este dat de faptul că însăși recultura slovacă a avut (după 1989) însoțirea de traduceri din literatura culturilor străine”, scrie Libuša Vajdová în introducerea la volumul de traduceri din literatura română în limba slovacă. Afirmație adevărată, dar care poate fi folosită la fel de bine și din vedere al unui cititor român.

Literaturile din fostul bloc comunist, pînă la revoluțiile din anul 1989, erau prezente și bine promovate pe piața de carte, pe atunci de cehoslovacă. După schimbările politice așteptate de toți, și noi, slovacii, cu ochii ațintiți și cu lăcomia copilului căruia nu i se dăduse de mîncare, am ros și am digerat tot ce ni se oferea din culturile occidentale.

După 1989, cultura și literatura slovacă au fost nevoite să-și asume cu deplină responsabilitate un rol complet autonom. Piața de carte nu mai era controlată ideologic printr-un plan editorial mai mult sau mai puțin prosovietic, cartea de ficțiune nu mai era dictată și cenzurată de o comisie de Partid. Societatea trebuia să se obișnuiască în plus și cu o cu totul altă situație, cea de după despărțirea Slovaciei de Cehia, care a avut drept rezultat micșorarea radicală a producției de carte. De remarcat este faptul că piața de carte locală este asaltată și la ora actuală de traduceri străine în limba cehă, efect al unor neajunsuri ale politicii editoriale slovace.

În domeniul traducerilor din literatura română în cea slovacă, am putea numi ultimii ani *perioada lui Mircea Eliade*. Mai întâi au apărut cărțile lui de specialitate,

care au deschis un drum de acces și pentru beletristică. În anul 2000, a apărut traducerea romanului *Noaptea de Sânziene* realizată de Jana Páleníková, care, cinci ani mai târziu, în colaborare cu Sabína Robochová, publică și culegerea de nuvele fantastice intitulate *La umbra unui crin*. Totuși, Mircea Eliade însemna pentru mediul slovac în primul rînd un scriitor de scierii și răspundea astfel mai curînd nevoii de scierii veni din pîndea lumea vestică. Pe măsură ce s-a înregistrat o mai bună cunoaștere a lucrărilor lui în domeniul istoriei religiilor, a crescut și curiozitatea față de scrierile lui beletristice, care erau în curînd drept dovada și prelungirea organică a celor științifice.

Mai puțin observată de cititorii și criticii slovaci a fost cartea lui Andrei Pleșu, *Minima moralia*, tradusă tot de Jana Páleníková.

Cred totuși că sîntem mai familiarizați cu societatea civilă și cu mecanismele ei și de aceea mai pregătiți acum și mai sensibilizați să-l percepem pe celălalt, chiar cînd e mai îndepărtat de lumea noastră imediată.

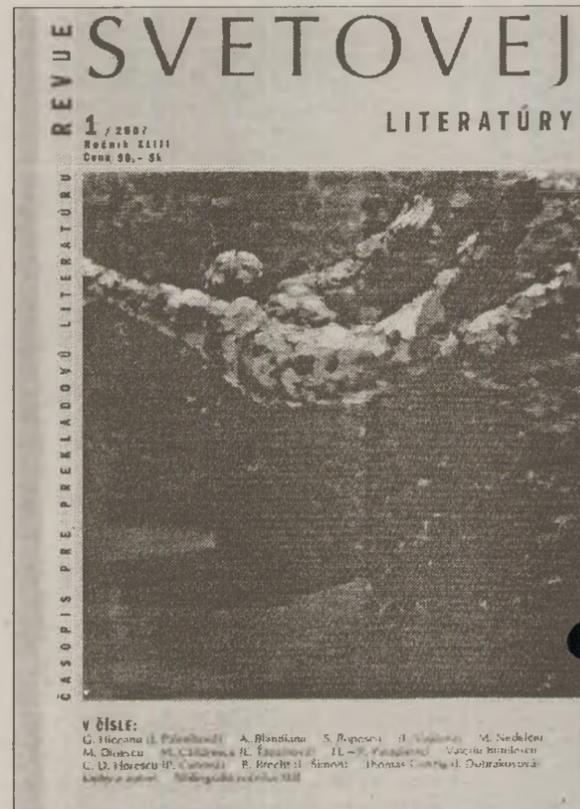
Am întîlnit de asemenea traduceri din literatura română a apărut în primăvara acestui an. E vorba de un număr, – mai precis de nr. 1 – al revistei slovace „Revue svetovej literatúry” („Revistă de literatură mondială”), care propune de patru ori pe an cîte un profil al unei literaturi străine. Volumul este întocmit și prezentat de Libuša Vajdová, care în studiul său introductiv scrie despre trăsăturile literaturii și ale culturii românești din anii '80 încoace. De ce începe cu anii '80? Pentru că multe elemente, mai dificil de explicitat, paradigma însăși a anilor '90 se află în continuitate, dar și în discontinuitate față de cele caracteristice deceniului anterior. În plus, la îngemănarea dintre cele două perioade, mai precis în anul 1989, s-a rupt relația dintre literaturile noastre, atît cît a fost ea, din perioada fostului bloc comunist. Vajdová aduce în studiul său informații revelatoare pentru cititorii slovaci privind literatura română contemporană dintr-un punct de vedere foarte bine contextualizat. Acest lucru e cu atît mai util, cred, cu cît nu tot ce s-a întîmplat în literatura română – nu prea îndepărtată de altfel de cea central-europeană, nici geografic și nici ca tradiții literare –, are un correspondent în cea slovacă.

Mai întîi de toate trebuie spus despre cultura slovacă faptul că e mult mai mică prin numărul său de autori potențiali și de public potențial. Vajdová o descrie elocvent prin sintagma *o cultură liniștită*. Se deosebește de cea română prin faptul că a nu se revesa ori foarte rar se manifestă mult mai puțin prin confruntare, prin dezbateri, prin competiție. În plus, cultura românească, avînd un avantaj în existența mai multor centre universitare și de cercetare foarte active, este adesea neliniștită, nemulțumită în raport cu sine însăși, fapt care are mai multe consecințe.

Cel puțin una din ele este demonstrată de volumul de traduceri citat mai sus, și anume în eseistică. Bogăția presei românești, atît de polemică, și a cărților de eseuri radiografiază această neliniște, această deschidere spre pluralism, ca și problematizarea unor automatisme sociale și colective, care trebuie regîndite. În volumul slovac sînt selectate din eseistica românească texte semnate de Gabriel Liiceanu și de Horia-Roman Patapievici. Eseul lui Liiceanu, *Dans cu o carte* (trad. de Jana Páleníková), conferă culegerii o savuroasă și poetică motivație. Partea a doua a volumului este alcătuită din patru eseuri de ale lui H. R. Patapievici – *Decizia originară*, *Lapsul și colapsul esenței*, *Poporul meu și cu mine*, *Viața inimitabilă* (trad. de L. Vajdová), ca patru fațete dăltuite cu asprime și cu arguzia bine ascuțită, ca un brici. Nu este ușor de tradus un mod de gîndire propriu autorului de formație fizician.

Prezentarea continuă cu povestirea Anei Blandiana, *Proiecte de trecut* (trad. Jana Páleníková), care ar putea însemna, împreună cu poemele lui Mircea Dinescu – *Moartea citește ziarul* (trad. L. Vajdová) – o puncte între prezent și memorie, decisivă pentru edificarea conștiinței sociale. Textele, amintiri triste ale autorilor

După schimbările politice așteptate de toți, și noi, slovacii, cu ochii ațintiți și cu lăcomia copilului căruia nu i se dăduse de mîncare, am ros și am digerat tot ce ni se oferea din culturile occidentale.



și ale lumii din care ei vin, sînt elocvent alese pentru societatea slovacă ce, pare-se, a uitat foarte ușor trecutul și continuă să dea prea puține replici comunismului (nici în alte arte, cum ar fi filmul, artele vizuale...). *Cultura liniștită...*

Trio-ul optzecist Nedelciu – Cartărescu – Simona Popescu este prezentat acum publicului slovac ce n-a avut ocazia încă să cunoască literatura textualistă sau, după unii, postmodernismul românesc. Savuroasele povestiri de Mircea Nedelciu – *O zi ca o proză scurtă* și *Taxi-Savage*, (trad. de L. Vajdová) – și autoreflexivele poeme ale Simonei Popescu din ciclul *Noaptea sau zi* (trad. de L. Vajdová) își pot găsi un echivalent în proza slovacă; în schimb, mai puțin se poate în cazul lui Mircea Cartărescu, care chiar pentru mediul românesc aduce o înnoire istorică a poeziei, o transfigurare a istoriei în *istoris înnoire* intrinsecă, un singur cuprins de amintiri ușor confundabile cu visurile. Au fost selectate în volum două povestiri, *Mendelbil* și *Nabokov la Brașov*, (trad. de Eva Kenderessy-Tapajnová).

Piesa *Vesniciey-Prozajnová* de Valeriu Butulescu (trad. de Jana Páleníková) adaugă volumului dimensiunea actualității acute, chiar dacă una tragică, bizară și hiperbolizată spre comic.

Implicarea exilului românesc în viața politică, socială, culturală post-decembristă constituie un alt aspect al specificului românesc. Mediul carturarilor și al oamenilor care se ocupă de literatură, dar și de imaginea României peste hotare, trebuie să ia în considerare producția deloc neglijabilă a scriitorilor și a oamenilor de știință emigranți. Ei au contribuit în mare măsură la faptul că România nu mai este percepută ca o țară săracă și sacrificată. Traducerile cărților emigranților, dicționarele despre autorii din exil, bine încheiate, servesc drept dovadă că mediul românesc are interes în a-și corecta atît istoria literară, cît și pe cea generală.

Volumul slovac de traduceri este îmbogățit cu povestirea *Noaptea de dinainte* a scriitorului emigrant Catalin Dorian Florescu, (trad. din limba germană de Paulina Čuhová). Florescu, tînar fiind, s-a stabilit în Elveția împreună cu părinții. Romanele lui vorbesc mai ales despre moduri diferite de a-ți părăsi țara de origine, plecări durabile care se ascund multe sentimente, confuzii și întrebări.

Închei aici, eu însămi traducătoare și semnatară în acest volum, cu un alt citat din studiul introductiv al dnei Libuša Vajdová: „Am întrecut să acoperim petele albe existente în cunoașterea literaturii românești în Slovacia în așa fel încît să oferim o imagine cît mai naturală și cît mai organică a literaturii începînd cu sfîrșitul anilor '80 și pînă în prezent astfel încît să obținem un bun punct de plecare pentru activitate noastră viitoare.”

Eva KENDERESSY
Institutul de Literatură Mondială al
Academiei Slovace de Științe din Bratislava

Brașov

Premiile Filialei U.S.R.

Un juriu format din: Doru Munteanu – președinte, Mircea Moț, Nicolae Stoie, Ioan Suciș, Vasile Șelaru (membru) a acordat următoarele Premii pe anul 2006:

Poezie: Ștefan Ioanid, pentru volumul *Jurnalul lui Anselmus*, București, Editura „Paideia”.

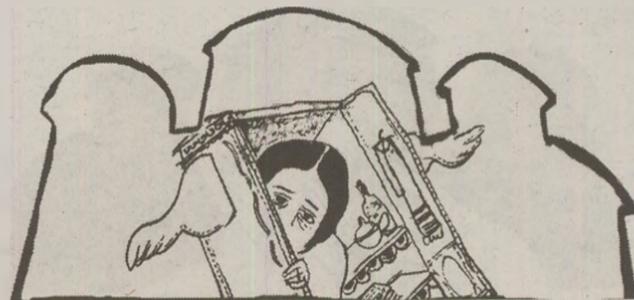
Critică și istorie literară: Carmen Elisabeta Puchianu, pentru volumul *Așchia din ochi. Reflecții asupra interpretării operei narative a lui Thomas Mann* (în limba germană), Passau, Editura „Stultz”.

Opera omnia: Ion Lupu (*Dan Orghidan*).
(Premiile au fost sponsorizate de S.C. PRESCON S.A. – Brașov).

Colocviul revistelor culturale

În 9 noiembrie a avut loc la Brașov, din inițiativa revistei ASTRA, o întîlnire a reprezentanților publicațiilor culturale din țară. Tema colocviului: *Revista de cultură și provocările descentralizării*. Au fost discutate problemele distribuției, atragerii colaboratorilor, ale propunerii (impunerii?) unor clasamente care să lase în urmă complexele provinciale și superioritățile „capitaliste”. Au discutat, cu accente uneori *pro domo*, Doru Munteanu, Nicolae Stoie, Daniel Drăgan (*Astra*), Lucian Alexiu (*Orizont*), Cornel Cotuțiu (*Mișcarea literară*), Dan Giju (*Litere*), Luana Luban (*Tomis*), Gheorghe Neagu (*Oglinda literară*), Mariana Păndaru Bărgău (*Ardealul literar*), Dan Perșu (*Ateneu*), Adrian Popescu (*Steaua*), Nicolae Prelorbeanu (*Viața românească*), Cassia Maria Spiridon (*Convorbiri literare*), Marius Tupan (*Luceafărul*), Liliana Ursu (*Societatea Română de Radiodifuziune*), Dragoș Varga (*Transilvania*) și Simona Vasilache (*România literară*). Concluziile, aproape ca întotdeauna, au rămas pe altă dată...

Variaciones rumanas sunt, neîndoios, o mărturie a vigurosului talent poetic al lui César Calvo, a capacității sale de a recrea și a-și însuși un univers aparținând unei culturi distincte.



m e r i d i a n e

„Variațiuni românești” la Lima

Nacional Mayor de San Marcos, întemeiată la Lima, la 12 mai 1551, printr-un decret imperial al lui Carlos Quinto, a fost prima universitate din America și printre cele mai vechi din lume.)

Impresionată de receptivitatea și orizontul larg al studenților, dar și de atmosfera elevată și totuși cordială care domnea în universitate, am avut parte și de o surpriză cu totul deosebită: secretarul științific, profesorul Elio Vélez Marquina, mi-a dăruit o carte – intitulată *Variaciones rumanas* („Variațiuni românești”), apărută în 2005 ca numărul 48 din seria *El manantial oculto* („Izvorul ascuns”), publicată sub auspiciile Pontificalei Universități Catolice (PUC), și dedicată unor poeți emblematici, atât de expresie spaniolă, cât și, în traducere, din literatura universală.

Este vorba de o inedită antologie de poezie românească alcătuită de César Calvo Soriano (1940-2000), una dintre personalitățile peruane cele mai originale și interesante, în diferitele sale ipostaze care au îmbinat literatura (cu precădere poezia, dar și romanul), jurnalismul, muzica (interpretare, cercetare, compoziție), călătoriile. Caracterul inedit al lucrării constă în aceea că, spre deosebire de alte antologii de poezie românească în

tălmăcire spaniolă (dintre care cea mai valoroasă este cea realizată de Pablo Neruda, *44 poetas rumanos*, Buenos Aires, Losada, 1967), care redau cât mai fidel versurile originale, opera lui Calvo oferă versiuni personale ale unor poezii românești, constituindu-se într-un demers ce trebuie interpretat ca o originală încercare de poetică a traducerii. Așa cum remarcă pertinent Elio Vélez Marquina, care a îngrijit și prefăcut cartea, el însuși poet (distins în acest an cu premiul național de poezie al PUC), „neobișnuita practică de traducător a lui César Calvo se întemeiază nu atât pe analogia minuțioasă și erudită a lexicografului, cât pe variațiuni – în accepția muzicală a termenului – izvorâte din interpretarea sensului textului original”.

Volumul reunește 18 poeți cu peste 40 de creații, configurând o panoramă a poeziei române de la sfârșitul secolului al XIX-lea, prima jumătate a secolului al XX-lea și chiar din anii '60 și '70, prin ilustrarea unor variate tendințe poetice de factură romantică, modernistă, simbolistă, avangardistă, postavangardistă. Apar astfel, în ordinea cronologică stabilită de cel care îngrijește ediția: Alexandru Macedonski, Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Octavian Goga, George Bacovia, Ion Pillat, Ion Barbu, Lucian Blaga, Virgil Teodorescu, Eugen Jebeleanu, Ștefan Augustin Doinaș, Nina Cassian, Dumitru Radu Popescu, Alexandru Andrișoiu, Ion Alexandru, Vasile Nicolescu, Nichita Stănescu și Ion Horea.

Deși în *Prezentare* Vélez Marquina explică istoria acestei antologii, apărute postum, și descrie manuscrisul pe care s-a bazat în editarea ei – și anume o copie aparținând ziaristei Charlotte Burenus*, cu corecturi și adăugiri făcute de Calvo însuși –, nu putem afla dacă poetul peruan cunoștea limba română sau a folosit traduceri spaniole ale poezilor române.** Este de presupus însă că, în multe sale călătorii și perioade petrecute în Europa, a cules – poate direct, vizitând România? – informații și materiale referitoare la poezia românească. Cert este că antologia este rodul unor preocupări anterioare ale lui Calvo, care s-a simțit atras îndeosebi de creația eminesciană; astfel, în 1983 a publicat în revista *Lienzo* (Lima, nr. 5) o versiune a poemului *Calin* (*fragmento de cuento*), reluat în prezenta operă cu titlul *Calin* (*hojas de un cuento*), oferind una dintre cele mai frumoase tălmăciri în spaniolă din opera lui Eminescu, cum o atestă de pildă chiar primele versuri: „La luna, roja hoguera que asciende esa colina, / encandila los bosques y el castillo desierto / y el agua de los ríos, quieto diamante que huye.”

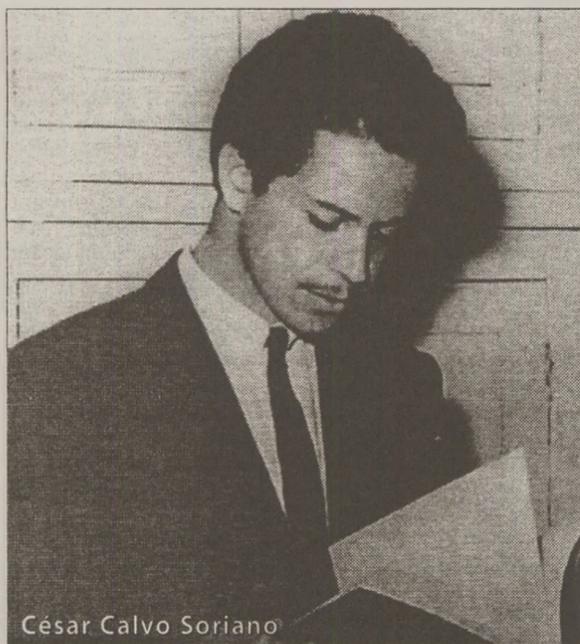
Ne aflăm așadar în fața unei lucrări care poartă puternica amprentă a autorului, nu a unei traduceri în sensul strict al termenului. Dintre numeroasele exemple ce ilustrează opinia lui Vélez Marquina conform careia „Calvo a adăugat constant elemente personale versurilor confracților săi români, dar «trădarea» traducerii sale nu este defel condamnabilă”, cu deosebire graitor este cunoscutul *Testament* argezean, variațiunea liberă a lui Calvo fiind pe alocuri nu doar mai expresivă, ci și mai corectă decât tălmăcirea lui Neruda: „Estos serán los únicos bienes que yo te deje / al morir: un nombre sobre un libro. / En la tarde insumisa / que viene desde mis antepasados / hasta ti, entre despeñaderos / y horrores insondables / que ellos supieron ascender de bruces / y que ahora te aguardan: / mi libro, hijo, es un peldaño más.” (Calvo) față de „Cuando me muera no dejaré bienes, / un nombre sobre un libro, nada más. / En la noche rebelde que partió / hacia ti desde mis antepasados. / porque a través de abismos y de fosos / por donde se arrastraron mis abuelos, / hacia ti comenzó a marchar mi libro: / Hijo mío, los míos te esperaban.” (Neruda)

Variaciones rumanas sunt, neîndoios, o mărturie a vigurosului talent poetic al lui César Calvo, a capacității sale de a recrea și a-și însuși un univers aparținând unei culturi distincte. În același timp însă cartea se cuvine să fie salutată și ca o interesantă încercare de abordare și interpretare, prin prisma sensibilității actuale, a poeziei românești, puțin cunoscute încă în amplul spațiu al hispanității.

Tudora ȘANDRU MEHEDIŢI

* Dedicăția cărții: *Împreună cu Lotta Burenus, pentru Yumi Braiman și Yakir Dannon* sugerează o participare a ziaristei, care i-a declarat însă îngrijitorului ediției ca rolul său s-a limitat la a mecanografia manuscrisul lui Calvo, fără a ști cum a ajuns acesta să selecteze și traducă poezie românească. „Poate că Yumi Braiman și Yakir Dannon, până acum necunoscuți, vor fi având răspunsul”, presupune Vélez Marquina.

** Consemnăm o antologie în limba spaniolă, puțin cunoscută, de poezie românească modernă, publicată la Lima (s.a.), în Editura Harau, rod al colaborării între Gilberto Alvarado, autorul selecției, și profesorul Luis Hernán Ramírez, distins literat și lingvist (între 1977-1979 a predat literatură hispanică la Facultatea de Litere a Universității din București), în calitate de traducător.



César Calvo Soriano

În luna iulie, în plin an universitar (pe continentul sud-american era iarnă!), am avut fericitul prilej de a vorbi despre „Literatura hispanoamericană în România” la Lima, la Pontificia Universidad Católica del Perú, una dintre cele mai prestigioase instituții de învățământ superior din Peru. (Semnificativ pentru tradiția vieții universitare din această țară este faptul că Universidad

Publicitate

Citește în numărul din noiembrie:

Basar:
Putem învăța fercirea din cărți?
Interviu cu Traian Ungureanu:
Sînt, mai degrabă, un populist elitist

Fragmente de roman:
Îmbălzirea divinei egrate de Sergo Pitol

Arhivă:
Prima călătorie în străinătate a scriitorilor români

Meridiane:
Isidore Isou - avangarda perpetuă. O mare expoziție la Paris

DILEMATECA
Îți dă de citit





actualitatea



Constanta Buzea

POST-RESTANT

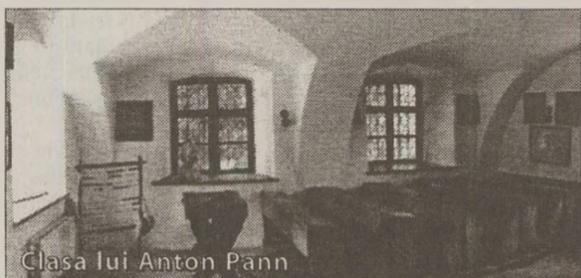
„Tot ce-am scris aş vrea să vă trimit”. Această dorință a dumneavoastră, să știți că nu mă sperie, chiar dacă am bănuiala că poate fi vorba de mii și mii de poezii, și toate transcrise de mână, și toate într-un limbaj, cum vă spuneam, cu dificultăți de tot soiul, dar atât de pur. Cine scrie precum vorbește, așa cum de asemenea v-am spus, riscă prin forța lucrurilor să nu se descurce niciodată cu legile ortografiei și gramaticii. Vă faceți o iluzie mare cât bunătatea dumneavoastră de om cu o vârstă periculoasă. Ați scris toată viața, și viața secretă de poet pe care v-ați asumat-o cu toate enorme riscurile ei, cu singurătățile și mai ales cu pericolul de a rămâne izolat și neabătut în seamă vă pune în incurcatură. Acum nu știu ce-ar mai fi de făcut cu opera de rapsod popular pe care ați strâns-o cu iubire. Virtuțile ei țin de oralitate și nicidecum de transcriere și publicare în revistă sau tipărire ca atare într-o carte. Ar fi o hotărâre nerealistă și chiar o mare greșală să mă apuc să vă adaptez la limba literară curentă textele al căror farmec depinde tocmai de existența pe pagină a acelor „greșeli”, care nu sunt ceea ce par și care constituie viața și asigură farmecul a ceea ce scrieți. Operația de corectare silită la care m-aș înhăma cu drag dacă nu m-aș teme că v-aș face o mare stricăciune, n-ar fi lucrul cel mai greu. Cel mai greu lucru, imposibil aproape, este să vă fac să înțelegeți că nu am voie de la Dumnezeuul meu să vă derutez cu speranțe deșarte. Sfaturile mele sunt sfaturi omeneste, pe care nu le puteți, chiar dacă încercați, să le urmați „cu sfințenie”. V-am mai spus un lucru, și anume că prin opera dumneavoastră avem de a face cu

documente de limbă străveche pe care azi nu le mai găsim în circulație, pentru că toată lumea s-a școlit, s-a corectat, a intrat uneori cu chiu cu vai în zonele cultivate. Ați încercat din tinerețe să publicați în câteva reviste ale țării acesteia chiar din vremea proletcultismului pe ducă. Istoria mașteră de-atunci l-a nenorocit pe bietul om cu suflet melod, dar cu ce viață, Doamne?! Mulți s-au ticalosit în continuare. Urmașii lor, mulți nu s-au putut salva din obiceiuri proaste impuse. Nici n-au putut și la urma urmei nici n-au mai simțit nevoia să înțeleagă diferențele fundamentale dintre talent și impostură, lucru care se întâmplă în proporție de masă până în ziua de azi... Dar să zicem că-mi trimiteți tot ce-ați scris, eu citesc și evaluez situația, și chiar operez o brumă de corecturi, doar acelea care se pot face pe texte, fără să alterez nimic din puritatea și farmecul limbii, sunetul ei propriu, așa spune original, autenticitatea discursului dvs. poetic, oralitatea în care respirați. Nu vi se rezolvă nici pe departe problema prin corectarea textelor, prin aducerea de fapt la un numitor comun a termenilor. Talentul dvs. natural, candoarea odată falsificată, l-ar face și v-ar face să dispăreți cu totul dintre semenii sensibili, atât de rari, și printre care vă prenumărați. Degeaba îmi promiteți să-mi urmați unele din sugestii: „Promit să le urmez cu sfințenie. Fără să mă dau pe mâna copiilor. Aștept să crească Măriuca (nepoata mică), să mă ajute să scriu corect. Că cele mari, nepoate, au de învățat, n-au timp pentru moșu. Copiii! au tot timpul ocupat cu necazurile și bucuriile lor. Ne vedem duminica la masă. Suntem prea copleșiți de bucurie. Și timpul-i scurt și săptămâna lungă. Am speranța că Măriuca crește repede și mă învață alfabetul și multă, multă gramatică. Sper să apuc...” O sugestie mai ușor de urmat era și să așezați *Bublia* pe colțul mesei de scris. Și masa aceasta să nu mai fie, o vreme, de scris ci de citit în primul rând. De citit și de corectat propriile texte, dacă asta doriți, urmând firul curat al limbii *Cărții Cărților*, prin care Dumnezeu s-ar putea să vă întindă și el o puternică mână de ajutor. În *Biblie* nu veți găsi absolut nici o greșală gramaticală și nici de ortografie. Să încercăm să facem ce-am promis, luând un poem pe numele său *Alungă*. Îl voi transcrie așa cum l-ați rostit, punând după fiecare termen greșit forma corectă. Să încercăm acest joc, că doar n-au intrat pentru noi zilele-n sac! Numai că n-o să ajute prea mult „Alungă din dureri minciunile rămasă (*rămasă*)/ Ascunsă

(*Ascunse*) după hârbu (*hârbul*) uitat la colțul cașii (*casei*)/ Din vremea când copilul să (*se*) mai juca în fașă/ Și-n curtea petruită (*pietruită*) mai cântau cocoșii.// Iar broasca de la poartă mâncată de rugină/ Era ziua și noaptea, lăsată tot deschisă/ Și-n curte lângă masă încă ardea lumină/ Și lacrimi și suspine erau de somnuri prinsă (*prinse*).// Și spinul din căușul colindelor pierdute (*pierdute*) Sub pragul de la ușa mâncat de putregai./ Așteaptă în tăcere durerile să-și mute/ Sub cojile de nuca uscate ca un scai.// Alungăle (*Alungă-le*) pe toate cu clipele lor moarte/ Din casa părintească. Din vreme și din viață/ Dar mai întâi încearcă, te rog!, și le întoarce/ Să-și poată să-și privească rămasul drept în față”... Povestea asta cu *rămasul* de privit drept în față, e dureroasă foarte. Căci singur spuneți în scrisoare, bunule domn M. G., „Sper să apuc”, amestecând voința cu puțința, în jocul dur al vieții, în jocul mângâietor al poeziei proprii. Eu cred că ar trebui să citiți mai mult, fie lângă *Biblie* și o revistă literară de prestigiu, și fie lângă *Biblie* și un ziar bine scris. Veți fi vânătorul din ce în ce mai cucerit al greșelilor din textele dvs. Și nu va fi lucrul cel mai ușor și nici de azi pe mâine. Urmăriți acum băbește poemele trimise și rețineți locul unde vă rog să interveniți. În poemul *Pleacă*: „cărari necunoscută”, „lumina iese”, „strigătul”, „poteca neuscată”, „puse-n glume”, „se-nvârte roata”... Din poezia *De unde*: „Nu credeți”, „Cui îi plățiți”, „gunoaiele” și iar „Nu credeți”, și iarăși „cui faceți rău”, „nedreptatea”, „Pe noi, pe ei”, „din toți care-au greșit”, „Răspundeți, rogu-vă!” Câteva corecturi la poezia *Să fie*: „sfârșitului uitat”, „ce se strânge”, „supărătul”, „oale cu bucate au rămas tot pline”... În fine, la poezia *Nu știu*: „frânte de povară”, „cam de mulțor”, „Tăcutul cât mai poate tacea”, „nu mai am ce-i face”, „mieii”. În alte locuri: „moșneag”, „le-ascunde”, „durerile nespuse”, „Rotocol”, „pe-aceleași rânduri”, „rezemați”... Și dacă eu am avut răbdare, musai să aveți și dumneavoastră care sunteți direct interesat de, fie și acest copilăros experiment. Vă doresc sănătate și toată înțelegerea din lume din partea Măriucăi, atunci când va crește! P.S. Dar ce-ar fi dacă v-ați face și niște înregistrări pe casete. Vocea dvs. și felul de a vorbi cu „greșeli”, și care mie îmi place atât de mult, fără să știu prea bine să vă explic și de ce, se vor păstra acasă, de către rudele dvs. tinere, care vor ști ce să facă cu ele, ca să ajungă la iubitorii versurilor acestora... (Gheorghe Muscoi, Timișoara) ■

Prin anticariate

Școala veche



Clasa lui Anton Pann

Uitam, de câte ori nu recitim cum se cade *Momente și schițe*, ca pedagogul-dresor, cu părintitoarea lui metodă, ține de școala nouă. I se întâmplă, cu alte cuvinte, și școlii pocinogul ce paște o lume-ntreagă: graba de-a confunda vechiul cu bunul de aruncat. Și mai auzi, apoi, că alții aveau universități pe la anul 1000, în vreme ce noi... Ei bine, noi n-am greși vizitându-ne mai ades școlile vechi, de provincie, parăsite-n umbra unei biserici.

Una din ele, rezistând multor orfîndiri, și avînd, în vremile bune, putere de judecată asupra românilor, este Sfîntul Nicolae din Șchei. În preajma ei, la un parter ușor coborît, s-a reconstituit o sală de clasă cu câteva bănci înguste, un abac, niște cărți – străbunicele celor carora li se dedică această rubrică, și un bust. Nu-i

greu să-l recunoști, deși o anume grabă, de care pomeneam, nu-l desprinde, nici măcar în programele universitare, de scurta, dar afit de însemnata lui epocă, trecută, totuși, în fugă, între valul vechi și valul nou. Despre Anton Pann vorbesc, cel a cărui tresărire de cărturărească vanitate le-o prezintă părintele Oltean oaspeților lui: a cerut să se treacă numele său în coada ctitorilor școlii celei vechi, de la biserică.

I s-au făcut, ce-i drept, și cadouri nemeritate, dintre care cel mai răsunător (sic!) e muzica la *Un răsunset*, pe care el, pare-se, doar a pus-o în circulație și a îmbrăcat-o în steagul revoluției, care-a ajuns să-și facă imn dintr-o cuminte priceasnă de-a lui Ucenescu, *Din sînul maicei mele*, pe care Mureșanu și-a compus versurile. Pesemne că este, aici, simburile unui proces de paternitate. Însă istoria literară n-are spor, dacă încearcă să concureze legenda, mai ales în plin ev romantic.

Cu toate astea, povestea, de găsit, pînă nu demult, poate și acum, în manualele de școală, despre salonul revoluției, în care, mișcat de versurile lui Mureșanu, Anton Pann se ridică să le cînte, spune ceva despre receptarea lui dincoace de modernitate. El este în primul rînd compozitorul și cîntărețul, cel care a mezialiat cîntările bisericești cu motive folclorice, adică supraviețuiește pe cîntărețul romantic al artistului care a fost, și al epocii pe care o reprezintă. *Imaginea unui psalt de strană* e ceea ce spune Alecsandri că rămîne din el. Moralele lui, puțin simpatice unei tradiții literare care nu și-a prea făcut din îndrumare, din osteneală pedagogică, un obicei, rămîn, cu clasicismul lor care se topește în vîlva revoluției, în urma muzicii.

Povestea vorbii, varianta interbelică, de pildă, cea din 1936, de la Scrisul Românesc, e îndreptarul unei lumi de petrecăreți, de inși hai-hui trăind cu fala unei înțelepciuni pe care nu o aplică, de „popi”, în fond, avînd în gură numai snoave și-n fapte neorînduială. Lumea lui Nastratin

Hogea, sfîntul care se împuținează pe măsură ce trăiește. Acestei lumi, salvîndu-l, o clipă, pe Anton Pann de obscuritatea care-l paște, îi dedică Barbu Isarlikul, magna copia a purgatoriului turcesc, pe care el, conlucrînd cu strămoșul, îl inventează și-l descrie. *La mijloc de rau și bun e*, în fond, culcușul oricărei pedagogii. *Primum non nocere*.

Nu pot să vă recomand decît ca, laolaltă cu poeziile acestea ale lui Barbu, latura juisantă a geometriilor lui, să vedeți și parabolele pe care se bizuie, perle din umorul și chibzuința unei lumi iuți la mînie, vanitoase, în care, de pildă, cocoșat la năsoș își scoate ochii, și mincinos la mincinos. Cîntecelor de sănătate, sau de însănătoșire prin pilde, în nădejdea că un om dascălit apuca, măcar din cînd în cînd, cărările înfrînării, le sta bine, ca la Arghezi, mai pe urmă, pereche cu cîntecule de boală, „de foame de scrum”. Bolnița lui se numește *Spitalul amorului*, culegere de stihuri de epocă ale minților ratacite pe destul de ocolite drumeaguri. E, în ele, o pedagogie superficială, a scufundării în viața și în tabieturile timpului, a mahalalei ascultate în momentele ei de *lamento*, ca și în cele de frenezie, cînd viața ei colorată se desface în paiete care acoperă, protector, vulgaritatea. Iubitorul de mahalale politicoase, Caragiale, se va fi indignat pe bună măsură.

Întîlnirea celor două feluri de a face morală, predîcînd-o, și culegînd, *sur le vif*, consecințele, cîteodată, pe moment, afit de dulci, ale lipsei ei, în umbra îndepărtată a orașului, nu se mai întâmplă pentru noi, cu școala noastră care s-a specializat, înnoindu-se, de sincretismul etic, nu numai estetic, al lui Anton Pann.

Dintr-o librărie brașoveană, de pe Republicii, am cumpărat *Scrisori-le lui Mozart*. În fundal, cînta Dinica, pentru toți slujitorii dintotdeauna ai boemei: *Maturător de praf de stele/ Și cusurgiu fara cusur...*

Simona VASILACHE



actualitatea



Cristian Teodorescu

LA MICROSCOP

Jos din mașină!

Acest ordin l-a auzit la Geneva, din gura unui polițist de frontieră, unul dintre băieții mei, cel mai mic. Au plecat amândoi acum două săptămâni. Într-un turneu de concerte prin Franța, Belgia și Elveția. Au mers cu trei mașini, împreună cu ceilalți colegi ai lor din grupul condus de Iancu Dumitrescu. Două mașini aveau numere din Franța, cea de-a treia, număr autohton. În Franța și în Belgia mașina cu număr românesc nu li s-a părut suspectă frontieriștilor. În Elveția – asta se întâmpla după ce a explodat în Italia afacerea expulzarilor – domni polițiști au lăsat să treacă fără probleme cele două mașini cu numere franțuzești și s-au războit la ocupanții celei de-a treia, cu număr de România. Aud cei patru din automobil ordinul și se dau jos. „De ce ați ieșit așa repede!” s-a supărat alt polițist. Se uita cei doi maimuțoi în uniforme la instrumentele din mașină, se uita și la cei patru, mai făcându-le mici șicane, apoi îi lasă să treacă. Cei patru n-au protestat, dar li s-a supt sîngele la cap, bănuind de unde li se trage milițienilor elvețieni plăcerea de a-i da jos din mașină. În ceea ce mă privește i-aș fi înțeles pe polițiștii italieni dacă ar fi oprit mașinile din România, dar pe flacăii din Elveția nu-i pricep decât în măsura în care vreunul dintre ei are rude în garda elvețiană a Vaticanului. Dar, împingînd lucrurile puțin mai departe, în neutralitatea tot mai posomorîtă antiseptică a Elveției se ascunde o veche duhoare de hazna care pomește din băncile elvețiene. În timp ce frontieriștilor le pute pe alese cine vrea să intre în această țară, bancherii deschid fără probleme conturi oricui vrea să-și pitească banii aici. Există acuzații serioase că în timpul celui de-al Doilea Război Mondial s-au depus în bănci elvețiene valori și bani rezultați din jefuirea evreilor în Germania. După război, conștinnd pe aceeași discreție și lipsă de curiozitate a bancherilor elvețieni, aici și-au pus banii la păstrare mafioții și diverși alți deținători de bani murdari, adeseori mînjiți cu sînge.

Zicala că banii n-au miros e valabilă doar dacă nu te interesează cum au fost cîștigați. Că pentru bancherii elvețieni banii sînt inodori e de înțeles – nu și de aprobat! –, dar pentru statul elvețian neutru această complacere cu duhoarea haznălei bancare se cheamă neutralitate formală și complicitate cu tot ce e mai jegos din lumea afacerilor tenebroase internaționale. Din acest punct de vedere, mi se pare absolut revoltător să-ți poți compatrioții lui Mailat în timp ce te faci că nu simți uriașa mizerie din care ți se trage salariul de la stat și bunăstarea națională. Începînd de la polițiștii lor de frontieră, elvețienii nu vor să fie deranjați de străini, ci doar de banii acestora. ■

P.S. Probabil că aș fi scris mai îngăduitor acest microscop dacă băieții mei nu mi-ar fi dat peste nas cu ceea ce le-am spus despre atitudinea vesticilor față de români și nu mi-ar fi spus că s-au saturat să fie priviți chiorș din cauza delictului lor involuntar de cetățenie.

O carte românească de istoria ideilor în Germania

La editura Königshausen&Neumann din Würzburg a apărut recent volumul *Der Landschaftsgarten als Lebensmodell (Grădina peisageră ca model de viață)*, 512 p., de Ana-Stanca Tabarasi. Volumul e consacrat istoriei simbolului grădinii ca model pentru identitate.

Între 1710-1850 a avut loc o controversă în literatura europeană despre forma grădinilor. Comparate, literaturile din Anglia, Franța și Germania au în comun înțelegerea grădinii ca proiecție a sufletului celui care a creat-o, grădina fiind folosită ca model în morală, politică, pedagogie, imaginea femeii, concepția despre moarte – toate acestea convergînd în imaginea paradisului pe pămînt. Din cauza elementelor laice care țin de identitate, parcul englezesc neordonat a devenit și o probă a subiectivizării religiei (paradisului).

Ana-Stanca Tabarasi aduce elemente de absolută noutate pentru legătura dintre schimbarea formei grădinilor și schimbarea concepției despre intelect, amintire, memorie. În parcul baroc geometric natura era reprezentată neoplatonic, grădina fiind de fapt o ilustrație a ideii de natură și a idealului de frumusețe, înțeles ca relație între numere și proporții. Parcul englezesc e, dimpotrivă, influențat de empirismul anglo-saxon, în special de John Locke și Joseph Addison. Aici ideile complexe sunt formate din experiență, iar un peisaj variat contribuie la hrănirea imaginației cu idei variate. Întrucît experiența peisajului are consecințe importante pentru cunoașterea din experiență, parcul englezesc poate să înnozeze sufletește pe cel care se plimbă în el, dacă a fost creat în așa fel încît atmosfera diferitelor tipuri de peisaje (melancolic, sumbru, voios, pastoral, idilic, mareț etc.) să provoace o succesiune de sentimente. De aici comparația cu *catharsis*-ul teatral: privitorul trece în cursul unui spectacol prin atâtea sentimente și senzații, încît iese purificat și înnoabil.

În epocă, dorința de a transforma întreg pămîntul într-un parc englezesc urmărea și transformarea oamenilor în acest mod, ceea ce ar fi avut și urmări politice (utopia că oamenii care trăiesc astfel vor deveni cu toți mai buni; concepțiile naționale; probleme legate de politica și constituția fiecărei țări – de exemplu, identificarea grădinii englezești cu constituția engleză și a parcului baroc gen Versailles cu absolutismul francez). În Germania, lipsa unui stil propriu de grădina și a unei unități naționale au dus la cele mai intense controverse asupra modelului de parc german care să corespundă identității germane. Latura teologică a discuției despre paradisul terestru e legată de o nouă apreciere a peisajelor sălbatice și montane. Ana Stanca

Tabarasi recunoaște aici influența calvinismului, care susținea că doar omul a căzut în păcat, nu și natura. Fiind în continuare bună, ca în paradis, natura poate avea un efect moral asupra omului. Dacă natura e în continuare bună, se pune întrebarea de ce nu s-a păstrat paradisul în forma originală. Răspunsul teoreticienilor grădinii peisagere e că paradisul, considerat un fel de colecție de arhetipuri, s-a risipit pe întreg pămîntul, nemaiputînd fi recunoscut decât dacă ar fi fost privit de sus, din cer, de către Dumnezeu. Astfel și-ar fi pierdut și efectul asupra omului. De aceea parcul englezesc are drept scop adunarea cât mai multor tipuri de peisaj, pentru a reface acea concentrație originală a paradisului într-un spațiu restrîns, regenerînd, astfel, spațiul original.

Volumul începe cu o parte istorică/cronologică și se încheie cu o parte de comparație a motivelor, cu interpretarea acestora din punct de vedere politic, moral, filozofic, și evidențierea diferențelor dintre cele trei culturi – polemica franceză împotriva celei engleze etc. Capitolul despre poetologie prezintă cartea ca grădina, în care se recunosc trecerile de la estetica clasicizată, cu regulile lui Aristotel, la romanul sentimental, poezia în vers alb, drama burgheză în teatru (împotriva pieselor clasicizate de tip Voltaire, Racine, Comeille – critică pe care Ana Stanca Tabarasi o consideră nedreaptă, întrucît Voltaire însuși era adeptul grădinii englezești). Noul ideal nu mai era ca totul să fie universal valabil, ci cartea, ca și grădina, să reprezinte individualitatea autorului. Să fie „un individ frumos”, spunea Tieck, și după el aserțiunea a fost repetată de mulți.

În pedagogie, modelul grădinii semnala trecerea de la pedagogia de tip rousseauist, în care copilul de dezvoltă liber, nu „tuns” geometric ca în grădinile baroce. Capitolul despre femeie și modă prezintă, în contrast, doamna nobilă de tip baroc, încorsetată și deformată, cu femeia care mizează pe naturalețe, de multe ori țarancă sau păstorită, din grădinile englezești. Concepția despre moarte e modificată și ea odată cu idealurile de simplificare a vieții. Dispar reprezentările alegorice ale morții, așa cum apar în parcul baroc, în favoarea concepției antice elene despre moartea ca efeb cu făclia întoarsă, fiind preaslăvita reînnoirea în natură, contopirea cu lumea elementelor.

Volumul beneficiază de o bibliografie de treizeci de pagini și este ilustrat cu o „revoluție a grădinilor” de Hubert Robert (1733-1808).

AI. IOANIDE

Publicitate

cultură interviuri reportaje

Tema ediției:

„Universitatea curată”

Sistemul universitar românesc are probleme: financiare, etice, profesionale, manageriale. Pentru rezolvarea lor, e nevoie de oameni bine pregătiți și cinștiți. Avem destui? Și sînt plasați unde trebuie?

Dilema veche.

Îți dăm de gîndit.

DILEMA VECHE

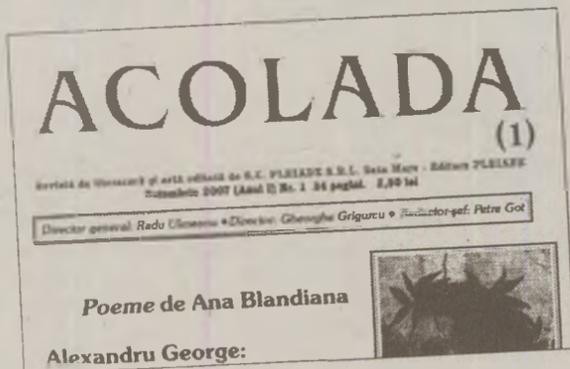
Apare în fiecare joi





actualitatea

ochiul magic



O nouă revistă

Am primit la redacție primul număr al unei noi reviste, **ACOLADA**, editată la Satu Mare de Editura Pleiade. Director general: Radu Ulmeanu. Director: Gheorghe Grigurcu. Redactor-șef: Petre Got. Revista „de literatură și artă”, *Acolada* își propune, după cum menționează poetul Radu Ulmeanu în scurtul cuvânt inaugural, să fie „un manunchi de pagini tipărite” în care să se simtă bine „alături unul de altul” scriitorii de orientări diferite și din generații diferite. Par a se simți bine alături, în primul număr al *Acoladei*, Ana Blandiana, prezentă cu trei poeme, Alexandru George, Mircea Horia Simionescu, Gabriel Chifu, prezenți cu fragmente de proză, Barbu Cioculescu, prezent cu un portret al lui Șerban Foarță, Șerban Foarță însuși, prezent cu un text despre Urmuz, Paul Aretzu, prezent cu poezii, Luca Pițu, cu un eseu, Constantin Mateescu, prezent cu proză memorialistică, Gabriel Dimisianu, cu un articol despre Eugen Ionescu în viziunea

Premiile Festivalului-Concurs

Internațional de Poezie „Avangarda XXII”

La Complexul Muzeal „Iulian Antonescu” din Bacău a avut loc festivitatea de decernare a premiilor celei de-a VII-a ediții a Festivalului-Concurs Internațional de Poezie „Avangarda XXII”. Juriul, format din Cornel Ungureanu (președinte), Tudorel Urian, Nicolae Oprea, Virgil Podoabă și Victor Munteanu (președintele Fundației Culturale „Georgeta și Mircea Cancicov” – Bacău, instituția organizatoare a competiției), a acordat următoarele premii:

Premiul pentru cea mai bună carte de poezie a anului: *Pam-Param-Pam (adjudu vechi)*, de **Liviu Ioan Stoiciu**, Editura Muzeul Literaturii Române.

Centura de castitate, de **Nichita Danilov**, Editura „Cartea românească”.

Premiul pentru cea mai bună revistă literară și de cultură a anului:

Revista „Observator cultural” – București, redactor-șef **Carmen Mușat**.

Premii pentru debuturi:

Premiul I – nu s-a acordat.

Premiul II și Premiul revistei „Orizont”: **Ruxandra Aida Hancer** – Suceava.

Premiul III și Premiul revistei „Argeș”: **Carmen Păduraru** – Brașov.

Mențiune specială și Premiul revistei “Tomis”: **Catalina**

lui Matei Calinescu, Pavel Șușară cu rubrica dedicată artelor plastice, Marina Constantinescu (rubrica „Teatru”), Ada Brumar (rubrica „Viața muzicală”), Constantin Abaluță cu traducerile din Marie-Claire Bancquart. Cronicarul literar al revistei, Gheorghe Grigurcu, scrie despre eseistica Anei Blandiana și tot d-sa creionează, la rubrica „Actualități”, un portret acid al „domnului B.”. Mai sunt prezenți cu articole, eseuri, poezii, contribuții istorico-literare: Nora Iuga, Magda Ursache, Petre Got, Constantin Calin, Constantin Trandafir, Adrian Dinu Rachieru, Nicolae Florescu, Val Gheorghiu. Un număr de revistă remarcabil prin bogăție, cu o lectură pe care o fac însă dificilă stângăciile de tehnoredactare. Ar fi păcat să nu fie remediate.

La început de drum, le urăm mult succes colegilor de la *Acolada*.

Bursa debuturilor

O foarte bună idee se vede materializată în **BUCUREȘTIUL CULTURAL**, suplimentul revistei 22 apărut sub egida Grupului pentru Dialog Social. E vorba despre o amplă anchetă făcută printre criticii și cronicarii literari atenți la evoluția post-revoluționară a literaturii noastre.

O primă anchetă, derulată mai de mult, urmarea configurarea unui top al celor mai importanți autori afirmați după 1989. A urmat Bursa debuturilor din ultimii ani (din 2000 încoace), iar acum este în plină desfășurare (cine mai intervine în joc? cine mai cotează și cine mai contează?) Bursa debuturilor din intervalul 1990-1999. Răspund, în două numere, Sanda Cordoș (*Trei serii de debutanți*), Liviu Antonesei (*Anii nouăzeci – mai ales anii recuperărilor*), Paul Cernat (*O literatură a decompresiei*), Nicolae Bârna (*Anii '90, ai optzeciștilor întârziati*) și Daniel Cristea-Enache (*O nouă literatură*). Iar cu debuturi editoriale importante, receptate ca atare de toți repondenții, figurează câțiva, nu mulți scriitori intrați deja în „reflexele” criticii și chiar în conștiința publicului.

Vreți să știți cine sunt aceștia? Chiar vreți? Luați **BUCUREȘTIUL CULTURAL** și o să-i descoperiți.

Cadiniou – Tulcea.

Mențiune și Premiul revistei “Ateneu”: **Olga Angelici** – Chișinău.

Mențiune și Premiul revistei “Vatra”: **Bogdan Ladaru** – Bacău.

Mențiune și Premiul revistei “Oglinda literară”: **Dragoș Mihai Trica** – Brăila.

Premiile Fundației Culturale „Georgeta și Mircea Cancicov”

Juriul Fundației Culturale „Georgeta și Mircea Cancicov”, alcătuit din Victor Munteanu (președinte), Calistrat Costin, Vasile Crăița-Mândră, Ozana Kalmuski-Zarea, Cornel Galben (membri), a acordat următoarele premii:

Premiul pentru cea mai bună carte de proză a anului 2007:

Dan Perșa, pentru romanul *Cu ou și oțet*, Editura “Cartea Românească”.

Premiul pentru cel mai bun plastician al anului 2007:

Dragoș Burlacu, membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România – filiala Bacău.

Premiul pentru cel mai bun instrumentist al anului 2007:

Dan Pompiliu – trompetă, Orchestra Filarmonică “Mihail Jora” – Bacău.

Voci din public

Diversitate și continuitate

Dezbaterile organizate periodic de către **România literară**, cu prilejul întâlnirilor de la *Clubul Prometheus*, dovedesc importanța pe care conducerea *Uniunii Scriitorilor* o acordă unei comunicări cât mai eficiente cu publicul cititor, în condițiile modernizării actului cultural.

Multe dintre ideile afirmate cu prilejul acestor întâlniri își găsesc ecoul corespunzător relevanței lor chiar în paginile revistei.

Cum poate fi însă acceptată, de principiu, participarea la dialogul literar a oricărei persoane interesate, am încercat să-mi asum următoarele întrebări: *Ce se întâmplă cu editarea clasicii? A cui este literatura română?*

Prin specificul ei național, orice literatură poate stârni interesul unor cititori din lumea întreagă, în măsura în care oglindește într-un mod estetic bine elaborat tocmai unicitatea acestuia, adică modul aparte de raportare la existență, strategia de a gândi și de a valorifica experiența de viață, pentru a semnificații culturale ființării umane, sau cum a spus Marin Preda mult mai direct, în *Cel mai iubit dintre pământeni*: *Ce ai trait, ce experiență capitală te-a zguduit care m-ar putea cutremura și pe mine?*

Acest adevăr trebuie reținut, deși, în perioada interbelică, de exemplu, în contradicția dintre modernism și tradiționalism, el era dezbătut pe larg de Eugen Lovinescu și Nichifor Crainic – iar tendințele diferite demonstrau alegerea căilor de lucru, prin care romancierii ca G. Calinescu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu încercau să se apropie de metodele de creație europene cele mai avansate, prin conturarea unor personaje, prin evocarea unor locuri și întâmplări specific românești, în corelație cu forța unor idei de ultimă oră.

Astăzi ne aflăm în situația de a fi continuatorii acestor deschideri culturale benefice, prin studierea scriitorilor moderni interbelici și, pe cât posibil, prin elaborarea unor opere care să răspundă peste timp provocărilor acestora.

Reeditarea unor scrieri de Gib I. Mihaiescu, Mihail Sebastian, popularizarea creației puțin cunoscute tinerelor generații ale lui Mateiu I. Caragiu, Ion Vinea va permite așezarea acestora la locul cuvenit în tabloul generos al literaturii române.

Diversitatea poate fi fundamentată pe păstrarea cu respect a continuităților culturale.

Ion C. ȘTEFAN

Erată

În nr. 44 din 9 noiembrie a.c., la articolul „Înaltele Toamne” de Barbu Cioculescu, în prima coloană, în loc de „diminețile roșii” se va citi „dumitrițele roșii”, iar în coloana a treia, în loc de „să se fi stăpînit” se va citi „să se fi stîrnit”.

România literară - Abonamente la redacție pentru anul 2008

Talon de abonare începînd cu

- abonament trei luni (13 numere) - 28,40 lei
- abonament șase luni (26 numere) - 56 lei
- abonament un an (52 numere) - 111,50 lei

Nume Prenume
str. nr. bl. sc. et. ap.
sector. localitate. cod poștal. județ.
telefon

Trimiteți prin mandat poștal contravaloarea abonamentului solicitat, pe adresa: **Fundația România literară**, dir. adm. Corneliu Ionescu, Calea Victoriei 133, sector 1, București, cod 010071, OP 22, și, prin poștă, pe aceeași adresă, talonul de abonare completat și copie a mandatului poștal. Prețul include și cheltuielile poștale de transmitere a revistei.

Cititorii din străinătate sunt rugați să trimită prin poștă un plic cu un cec în valoare de 230 euro sau 300 USD pentru un an sau prin virament în conturile specificate în pag. 2. Vă rugăm să trimiteți prin poștă o copie a ordinului de plată sau a cecului și adresa dumneavoastră completă.