

SALA DE
LECTURĂ

România literară 4

Apare sub egida
UNIUNII
SCRITORILOR
cu sprijinul
Fundatiei
ANONIMUL

1 februarie 2008 (Anul XL). 32 pagini. 3 lei

pag.16-18

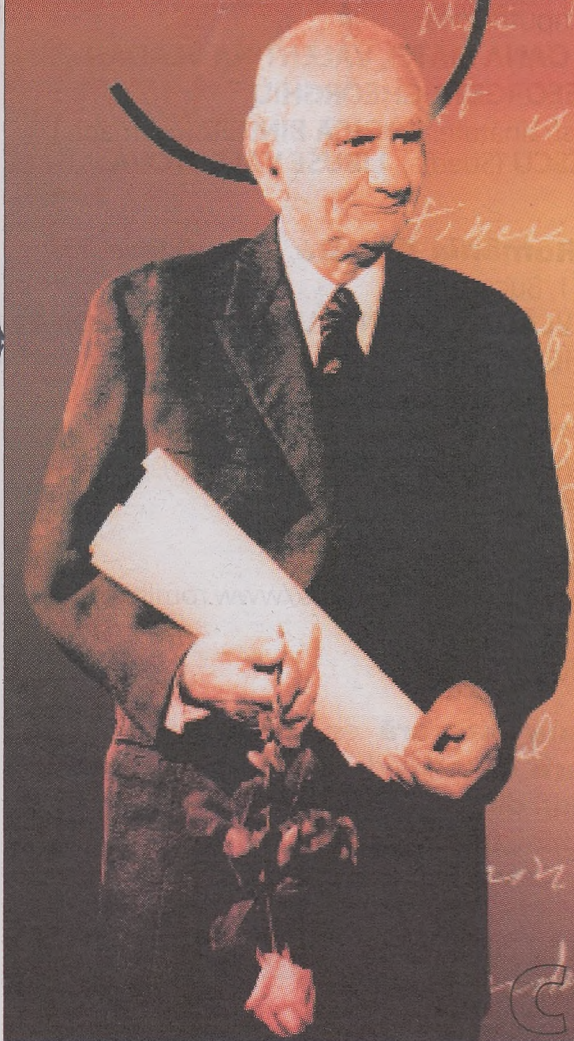
BOGZA

POETUL

„EXASPERĂRII

CREATOARE”

un studiu de Ion Pop



Harry Brauner

o schiță biobibliografică de

IORDAN DATCU

Nu spusese tot Bernanos că optimistul este un imbecil fericit și – în exact aceeași măsură – pesimistul un „imbecil nefericit“?

Scrisoare din Paris

O voce mohorâtă



LCELEBREZ în felul meu pe **Georges Bernanos** (la semicentenarul morții), adică deschizându-i câte o carte, răsfoind – ceea ce e cam imposibil, căci te prinde și nu te mai lasă – în fine, citind, revenind, recitind – nimic nu e scris la el doar de dragul scrierii, totul este esență, totul atârnă greu. Dau astăzi, într-un text-conferință din 1946, peste acesta pagina, cum să-i zic? extraordinară? zguduitoare? – cuvintele mi se par uzate. Una dintre paginile fundamentale, vreodată scrise, **despre rău** – la un an după caderea nazismului – dacă poate fi vorba de o veritabilă, adică definitivă „cădere“; mai degrabă nu.

Pagina este precedată de următoarele rânduri privind – nu fără relație cu nazismul și, mai în genere, cu totalitarismul modern – dezvoltarea tehnologiilor: „*Desigur, există o tehnică a asistenței celor slabi, a celor tăriți, a degenerațiilor de toate felurile. Dar, din punctul de vedere al tehnicii generale, suprimarea lor pur și simplu ar costa mai puțin. Ei – adică cei slabi – vor fi deci suprimați prin tehnică, mai devreme sau mai târziu.*“

Iată ce urmează – dacă mai poate urma ceva acestor străpungătoare propoziții:

„*Chiar săptămâna aceasta, un ofițer, mai înainte deportat, îmi povestește spectacolul la care asistase în lagărul său din Germania. Într-o dimineață sosiseră două trenuri încărcate cu soldați germani mutilați. Erau grav mutilați, de atunci încolo improprii oricărui serviciu social, pe scurt, dintr-un motiv sau altul, considerați niște guri inutile. Fuseseră culeși din gară în gară, întâmpinați de fiecare dată cu fanfare, copios alimentați de Crucea Roșie cu țigări și trabuce. În lagăr, cei din SS le-au prezentat onorurile, comandantul și statul major al lagărului asistând la defilarea lor. Apoi, sub motiv că trebuie primeniți, au fost împinși în grupe de câte douăzeci și patru în camera de gazare, ea însăși decorată cu drapele. Operația durase patru ore. Martorul scenei nu locuiește departe, unii dintre voi au ascultat deja din gura sa aceeași relatare. Cât despre mine, găsesc că operația a fost ireproșabilă din punctul de vedere tehnic.*“ (s. n.)

Gândul „sec“ al lui Bernanos, tot atât de „sec“ ca și relatarea, teribilă relatare, în centrul căreia nu se află biete victime, evrei,

rezistenți, „normal“ trimiși în camera de gazare, ci germani mutilați de război, eroi ai cauzei naziste – este limpede: sinistra operație nu se putea desfășura altfel. era cu neputință să fie împușcați de către alți soldați germani – o imposibilitate anulată, devenind posibilă doar cu concursul tehnologiei avansate... Bernanos nu se sfiște să-și ducă la capăt gândul.

Parcă tot el spune undeva că-ți trebuie curaj nu numai pentru a acționa într-un anume fel, ci și pentru a gândi pur și simplu într-un anume fel până la capăt: nu cred că-l citează pe Nietzsche – gândirea e o problemă de curaj... Bernanos – un expert în materia unui atare curaj – de aici tot „profetismul“ său, de care se face caz, ceea ce nu-l împiedică să rămână fără urmări asupra celor ce-l proclamă și, care, vorba aceea, își scot palăria tot salutându-l; cu gândul în alta parte...

De altfel, chiar la începutul textului cu pricina, câteva pagini înainte de a furniza înmărmuritoare relatare. Bernanos, ironizând anticipat mica legendă pe cale de a se înfiripa, a „profetismului“ său – scrisese:

„*Un profet nu e cu adevărat profet decât după moarte, iar până atunci nu-i o persoană foarte frecventabilă. Eu nu sunt profet, dar se întâmplă să văd ceea ce și alții văd, ca și mine – văd dar nu vor să vadă. Lumea modernă foșnește de oameni de afaceri și de polițiști, dar are nevoie și de altceva, să audă și câteva voci liberatoare.*“

O voce liberă, oricât de morocânoasă ar fi ea, e totdeauna liberatoare. Vocile liberatoare nu sunt voci care să te ușureze, nu sunt voci odihnitoare, liniștitoare. Ele nu se mulțumesc să ne invite să așteptăm viitorul cum ai aștepta un tren... Viitorul nu se suportă, se face.“

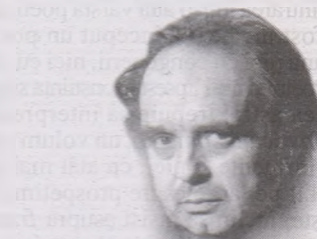
Conștiința liberă, așadar, voce deloc liniștitoare, liberatoare ca puține altele în acest veac, liberatoare și atunci când nu ezită să fie „morocânoasă“ – și poate mai ales atunci când este așa... Morocânoasă, nu „pesimistă“. Nu spusese tot Bernanos că optimistul este un imbecil fericit și – în exact aceeași măsură – pesimistul un „imbecil nefericit“? Da, tot el spusese și asta...

Post scriptum. Semnificativ pentru o voce „mohorâtă“, Bernanos interesează azi în grad înalt pe cine n-ai crede : pe tineri. O informație: numai din 1996 încoace, adică doar în ultimii doi ani, optsprezece absolvenți și doctoranzi și-au ales ca subiect al tezei opera și acțiunea sa... Nu dispun de alte date, dar ceva îmi spune – poate chiar mohorâta-i voce – că este singurul scriitor al secolului 20 cu acces la o astfel de performanță...Printre tineri. De necrezut. Dar până la urmă – explicabil...

Lucian RAICU
septembrie 1998



l i t e r a t u r ă



Emil Brumar

CERȘETORUL DE CAFEA

Mă-ngrozeam să-ți
fiu înger de pază...

Mă-ngrozeam să-ți fiu înger de pază.
Cine știe-n ce iad mai cobori
Cu subțirele vînt de amiază
Prins în părul de la subsuori.

Și-ncercam să-ți leg umbra de iarbă,
Măcar dînsa să-mi fie iubită
Pe pămînt, cînd începe s-o fiarbă
Roua-n cercuri albastre de plită.

Și lumina s-o pipăi la rază
Și s-o șterg cu dulci miezuri de flori.
Mă-ngrozeam să-ți fiu înger de pază.
Cine știe-n ce iad mai cobori...

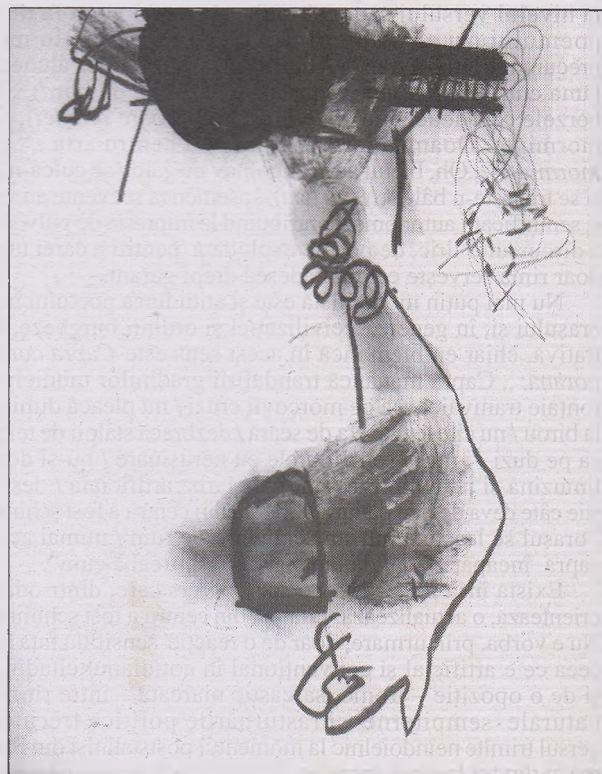
Ochiul magic

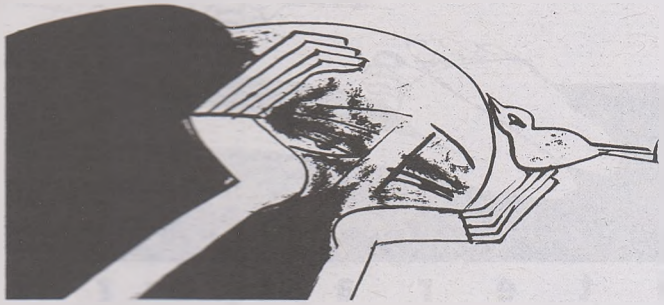
Din nou despre Nicolae Milescu



În revista 22 din 8-14 ianuarie, Eugen Ciurtin publică un articol în care se referă la polemica pe care, în **România literară** din decembrie trecut, au purtat-o Daniela Dumbravă și Al. Dobrescu pe tema unui plagiat ce ar fi fost comis de Nicolae Milescu. Nu sîntem în măsură să ne pronunțăm nici pro (ca Al. Dobrescu), nici contra plagiatului (ca Daniela Dumbravă). Eugen Ciurtin are, se vede, mai multă competență, devreme ce se pronunță (și încă în chipul cel mai hotărît). Nu pentru a-i pune la îndoială competența îi semnalăm articolul, ci pentru a face unele precizări legate de corectitudinea informației lui Eugen Ciurtin. Autorul articolului e mirat că „prin surprindere și aproape concomitent, Spătarul Nicolae Milescu (probabil 1636-1708) tocmai a revenit în atenția publică într-un

mod niciodată (!) mai paradoxal: calendarul UNESCO pentru 2008 anunță includerea tricentenarului morții sale și un istoric din Iași îl include, la rîndul său, printre plagiatori. Comisia UNESCO și Alexandru Dobrescu privesc cu desăvîrșire diferit spre același personaj, fără a se sesiza reciproc (!) și fără a putea separa plagiatorul (eventual) de (probabilul) celebrat. Asistăm la o formă de integrare europeană asortată la o dezintegrare regională...“ Mai pe scurt și într-un stil mai simplu, ideea este că unii propun includerea tricentenarului lui Milescu în cel mai de seamă calendar cultural din lume, iar alții îl scot de plagiator. În realitate, între cele două lucruri nu este niciun raport. Discuția despre plagiat e o problemă a specialiștilor, destul de delicată și, poate, oțioasă, noțiunea (profesională, morală, juridică) de plagiat nexistind în secolul XVII. Calendarul UNESCO e o problemă de prestigiu cultural. Includerea unui om de cultură român pe lista aniversărilor UNESCO onorează cultura română. În 2007, a fost Brîncuși, în 2008 vor fi (nu probabil, ci sigur) Milescu, Șaguna și Țițeica, în 2009, E. Ionescu. Și Nu Comisia UNESCO (probabil, Comisia Națională UNESCO) decide aceste includeri, chiar dacă poate face propuneri, la fel cum pot face Academia, MCC și alte instituții culturale și științifice din țară. Decizia o ia un grup de specialiști (un fel de juriu de selecție) din staful UNESCO și el poate foarte bine să și respingă unele propuneri. S-a întîmplat să fie respins centenarul Mircea Eliade (în 2007) și 550 de ani de la întemeierea orașului București (în 2009). Practic, nu exista drept de apel. Asta, spre informarea lui Eugen Ciurtin. (Cronicar)





comentarii critice

LAUREATUL din acest an al Premiului Național de Poezie „Mihai Eminescu” sparge cadrul generației sale, forțând intrarea într-o altă vârstă poetică. Mircea Dinescu a fost încă de la început un poet aparte, care nu seamănă nici cu congenerii, nici cu înaintașii săi imediați. Poetului nu-i lipsește conștiința singularității sale și cred că astfel trebuie să interpretăm titlul debutului – *Invocație nimănu*, un volum ce nu pare traversat de influențe și nici, cu atât mai puțin, de anxietatea lor. S-a vorbit pe larg despre prospețimea acestei poezii; în ce mă privește, înclin să insist asupra *francheții* ei extraordinare. O franchețe care nu disprețuiește și nu ocolește însă metafora, cum vor face – programatic uneori – cei care vor veni după. Pariul paradoxal al lui Dinescu și, în orice caz, nota lui originală, constă, după mine, în această simultaneitate – ce tinde să devină convergență – între *tonul direct* și *regimul metaforic*, între *metaforă* și *franchețe*. Pariu imposibil, căci cum să obții transparența unui sens printr-o metaforă care – prin însăși esența ei – îl ascunde sau îl amână. Pariu transformat într-un conflict interior ce conduce la o mare *concentrare* și se rezolvă printr-o rar întâlnită *agresivitate*. Agresivitate gestuală și *imagistică*, depășind cu mult parada juvenilă și propunându-și se ca o formulă constitutivă. Poemele produc stări tensionate, *liminale*, *explozive*, „unde nici vad și nici scăpare nu-”, în care „tabloul vomită peisajul”, în care „ora se surpă” și timpul „se crapă”. Duminica e „spartă”, soarta însăși e „spartă”, poezia se sparge și ea.

Sângele e o prezență obsesivă în toată poezia dinesciană. Gesturile invocate sunt bruște, smucite, tăioase. Ziua „bicuiește” sau e *bicuită*. „cuțitul e înfipt în rărunchi”, „un fierăstrău de maci despică vara”, somnul însuși „vânează” ori „mușcă”. [Chiar și acea parte romanțioasă a poeziei sale alternează momentele de tandrețe cu gesturi de brutalitate. Să ne amintim doar finalul celui mai popular poem al său din care nu lipsește o tăietură sfidătoare: „Sînt tânăr, Doamnă, tânăr, de aceea nu te cred, / oricât mi-ai spune, timpul nu își ascute ghiara/ deși arcași ceții spre mine își reped/ săgețile vestirii, sînt tânăr. Bună seară!”] Această constantă agresivitate produce și opoziții majore – nu numai între tandrețe și brutalitate, dar și între stagnarea provincială și elanul exotic, între așteptarea frustrată și promisiunea consolatoare. De n-ar fi să citez decât câteva versuri din splendidul poem *Câtă Veneție*: „Câtă Veneție consumă omul până ce moare/ hamal al umbrei, umbra cu ploaia parca-n spinare/(...) sub limba noastră sate sărace trag la belșug/ de plictiseală una la alta vacile sug/ se aduce marfa la magazinul de vânătăi/ câtă Veneție neconsumată în ochii tăi”.

Dinescu scrie, în același timp și o poezie de factură rimbaldiană, alogică, fără conexiune și, deseori, fără referință; el construiește peisaje imaginare suspendate în afara oricărei realități tangibile, plasmuri care se reazemă doar pe propria lor forță impresivă și expresivă – și care se risipește subit pentru că privirea nu reține decât ceea ce recunoaște: „și seara mă descrie frumos pe nicio pânză” (*Invocație nimănu*).

Din când în când, aceste secvențe ajung – printr-o fericită juxtapunere și mai ales concentrare – la un sens profund, poetic și memorabil: „Oh, din oglindă moartea mă imită/ aur, copil, cenușă rînd pe rînd/ Nu sunt decât lentila prăfuită,/ prin care timpul a privit rîzînd” (*Lentile*).

Suntem, cu astfel de versuri, în plin modernism, caracteristica poeziei dinesciene fiind această expresivitate ce trebuie căutată la nivelul versului sau, cel mult, al strofei și nu la nivelul poemului ori al volumului. „Stau anii tunși în mine, precum recruții -n tren” (*Adorm pe câmp*), „Ziua alunecă pe lama cuțitului, / și nu se mai taie” (*Jurnal de bord*), „Trec berzele ca o leucemie a stelelor” (*Scrisoare mamei*), „Sub morminte, Doamne iartă/ numai artă pentru artă...” (*Sub morminte*), „Oh, bietul adevăr bolnav de gălci/ se culcă-n grâu și se trezește-n bălci” (*Hau bau*) – asemenea secvențe au valori și semnificații autonome, contribuind la impresia de pulverizare a discursului liric, de poezie explodată pentru a cărei unitate doar rima servește cel mai adesea drept garant.

Nu mai puțin modernistă este și atitudinea poetului în fața orașului și, în genere, a civilizației și ordinii burgheze. Ilustrativă, chiar emblematică în acest sens este *Capra contemporană*: „Capra mănâncă trandafirii grădinilor municipale / ronțăie tramvaiele ca pe morcovii cruzi / nu pleacă dimineața la birou / nu citește gazeta de seară / dezbracă stâlpii de telegraf ca pe duzi / ignoră semafoarele cu nerușinare / nu-și dorește limuzină și jur / n-a brevetat încă iarba artificială / deși mai știe câte ceva despre păduri. / Statuia din centru a fost schimbată / orașul se leagănă într-un scrânciob de fum / numai această capră încăpățanată / dă lapte și nu se întrebă cum”.

Există însă în această poezie un vers care, dintr-odată, o orientează, o actualizează: „statuia din centru a fost schimbată”. Nu e vorba, prin urmare, doar de o reacție sensibilă față de tot ceea ce e artificial și convențional în cotidianul citadin, dar și de o opoziție – ironic, sarcastic marcată – între ritmurile naturale sempiternale și răsturnările politice trecătoare: versul trimite neîndoiește la momentul poststalinist din România și din tot lagărul socialist. Îndreptată la început împotriva

convențiilor poetice și, simultan, împotriva celor etice în genere, agresivitatea autorului își alege, cu timpul, ținte tot mai precise, care nu evită – cu precauția obișnuită a altor poeți – zona „fierbinte”, extrem de riscantă, a politicului.

Pe măsură ce viața se înăsprește în România ceaușistă și „indicațiile” Conducătorului devin tot mai aberante, aluziile de natura politică devin, în poezia lui Dinescu, tot mai dese. Poetul opune „democrația naturii” falsei democrații socialiste: protestul său de aparență hipiotă are o cu totul altă adresă decât acela al predecesorilor săi occidentali.

Dacă un poem precum *Grâu păzit de maci* a putut fi considerat în 1976 (când apărea volumul *Proprietarul de poduri*) o „poezie patriotică”, îndemnul cu care se încheie va suna tot mai subversiv în anii următori: „... le-om arăta o țară cu grâu păzit de maci, / când eu nu tac, tu mâine n-ai nici un drept să taci”.

Poetul face, cum declară el singur un „pact cu realitatea”, cu realitatea socialistă, pe care încearcă să o prezinte astfel încât să nu tradeze nici adevărul, nici poezia. Încearcă – în același timp, să-și publice poeziile – și reușește. Ar merita studiate stratagemele prin care izbutește el să înșele vigilența cenzurii.

Dar Dinescu nu se războiește, în poemele sale, numai cu cenzura, cu regimul și cu Ceaușescu însuși, ci și cu inerția unui popor întreg, obișnuit doar să „cărăie”: „...găinile n-aveau

Mai scrie poezii, Mircea Dinescu!



simțul politic prea dezvoltat / căraiau în surdina și închideau ochii la ce se-ntâmplă.../. Sarcasmul autorului nu-i cruță nici pe colegii săi scriitori: „noi eram fericiți / și dispuși să ieșim la vânătoria de lei / cu hărtia de muște...” (*Găinile*)

Schimbarea importantă care se produce în atitudinea poetului față de lumea din jur și față de propria poezie constă în trecerea de la o poziție personală la una exponențială. Gesticulația rămâne la fel de spectaculoasă, de nazbătioasă, dar mesajul poemelor nu mai este transmis doar în nume propriu. Curajul civic e o consecință manifestă a acestei schimbări, a acestei noi asumări. Să ne amintim scurtele și percutantele poem intitulate „Ei?!?” (titlu, el însuși de un laconism cât se poate de elocvent); „Dați-mi pe mână un ziar de provincie / și o baracă de scânduri cu o firmă soioasă / și-n trei zile orașele vor duhni a vanilie și a porturi deschise”.

Cititorii din epocă ai acestui poem înțelegeau prea bine că vanilia nu era un simbol al exotismului, ci o emblemă a libertății. În 1983, când citeam aceste versuri, credeam, împreună cu autorul lor, că un ziar liber ar putea schimba soarta unei țări. Absența libertății (de expresie și de mișcare) era atât de apăsătoare încât ne închipuam că prezența ei ne va putea schimba, dintr-odată, destinul. Acum, când vedem cum e folosită libertatea de ziarele epocii noastre, suntem, desigur, mult mai circumspecți. Dar poemul rămâne poem și, pierzându-și ținta politică, se înscrie în prezentul etern al promisiunii și al speranței.

De la început, prin chiar agresivitatea tonului și a imaginilor, poezia lui Mircea Dinescu a putut să fie resimțită ca subversivă

Poetul opune „democrația naturii” falsei democrații socialiste: protestul său de aparență hipiotă are o cu totul altă adresă decât acela al predecesorilor săi occidentali.

la adresa regimului totalitar. Dacă, inițial, această subversivitate avea aerul unei apărări a drepturilor poetului în fața încercărilor oficiale de aservire: „... forțați un trandafir să aere, tăiați-i unghiile lungi / și-mbalsămați privighetoarea căci vai, privighetoarea cântă” (*La clasa-ntâi*), mai târziu, ea vizează dictatura comunistă în genere: „...când văd nebuni mînănd popoare spre paradis cu hăis și cea” (*Hotel*), iar în final îl atacă pe dictator: „Vine Haplea dă cu lingura-n sate / soarbe clopote pe nerăsuflăte / ară biserici, seamănă panica, și apoi o seceră cu limba mecanică” (*Haplea*).

De la *Proprietarul de poduri* (1976), trecând prin *Democrația naturii* (1978) și mai ales prin *Exil pe o boabă de piper* (1983) – cel mai puternic volum dinescian –, mai puțin prin *Rimbaud negustorul* (1985) și până la *Moartea citește ziarul* din 1989, poezia lui Dinescu abundă în aluzii și trimiteri directe a căror apariție publică în acei ani pare, astăzi încă, neverosimilă. Citez în continuare doar câteva secvențe: „Nu țî-e ușor să înțelegi / că poezia nu mai are nevoie de hărtie / că un glonț se face mai auzit decât o carte...” (*Călătorie*), „și iată că tot așteptând să se-mpută gloria Golului / lașitatea noastră a congelat-o definitiv” (*Evoluția vinului*), „... n-avem noi nisip câte capete putem ascunde” (*Epistolă despre acceptarea realității cu postscriptum ușor metafizic*), „Ferește-ma, Doamne de cei ce-mi vor binele / de baietii simpatici / dispuși oricând la o turnătorie voioasă / de preotul cu magnetofonul sub sutană / de plapuma sub care nu poți intra fără să dai bună seara / de dictatorii încurcați în strunele harfei / de cei supărați pe propriile popoare...” (*Indulgență de iarnă*). „Se amână revolta din cauza ploii” – suna un alt vers dintr-un poem dinescian trecut aproape în folclorul epocii. La un moment dat, cum știm, revolta nu s-a mai amânat, iar Mircea Dinescu n-a așteptat-o cu brațele încrucișate. Interviu apărut în martie 1989 în „Liberation” – în urma căruia s-a ales cu un regim de izolare și supraveghere continuă – și articolul publicat în noiembrie 1989 în „Frankfurt Allgemeine Zeitung” au reprezentat gesturi exemplare de curaj civic și au întregit cariera de *instigator* la revolta a poetului.

Nu e deloc lipsit de importanță faptul că Mircea Dinescu a ajuns în această postură împreună cu poezia sa, o poezie care a refuzat și ea să se supună dictaturii și cenzurii, o poezie care supraviețuiește momentelor de tristă amintire care au provocat-o uneori. Iar dacă actualitatea referențială a unor poeme se diminuează în zilele noastre, răsunetul contemporan al altora se cere, la rândul lui, subliniat. „Lăsați-mi totuși șansa să cânt din disperare / pe câmpul de bătaie rămân coji de cartofi / eroilor sub ploaie li s-au promis pantofi / să uite c-au avut cândva picioare” – scria Dinescu în 1979 (*Încurajarea mortilor*, vol. *La dispoziția dumneavoastră*). Și, mai devreme, în 1976, își încheia astfel un alt poem: „... acumă când istoria își spală / cu neștiuți eroi frumoși dinți” (*În piața unde plîng mașinării*, vol. *Proprietarul de poduri*). Nu se poate să nu tresărim recitind aceste versuri ce par să evoce (într-un acces profetic!) soarta „eroilor neștiuți” ai Revoluției Române.

După 1990 emisiile poetice ale lui Mircea Dinescu s-au rarit într-un mod care îi îngrijorează pe admiratorii săi. Nu-i vorba, volumul *O beție cu Marx*, apărut în 1996 conține destule poeme care ne amintesc de Dinescu din zilele lui „bune” (adică acelea din anii '80) de n-ar fi să pomenesc decât *Pisica metafizică* – replică postrevoluționară la *Capra contemporană* – sau *Cafea în cenușa Imperiului*. Poezia nu lipsește nici din articolele și pamfletele autorului. Dar este evident pentru toată lumea că poetul a ales altă moduri decât poezia de a fi prezent în societatea românească și de a nu se lăsa umilit de economia de piață. Moduri care, cum se întâmplă într-o democrație, stârnesc reacții diferite, opuse chiar uneori. Aș vrea să fie însă cât se poate de clar pentru toată lumea că premiul pe care îl primește acum este unul acordat pentru poezie, nu pentru alte isprăvi. Nu îl premiem pe interlocutorul și partenerul lui Stelian Tănase de la Realitatea TV, nici pe membrul în Consiliul CNSAS, nici pe proprietarul de porturi la Dunăre; altfel spus, premiem poetul, nu negustorul. Am fi bucuroși dacă el ar scrie mai des poezie, căci sunt convins că are încă destule de spus și oricât de elocvent ar fi la Televiziune, tot mai bine știe să spună într-un poem.

Nu va mai putea lua acest premiu, dar ar putea obține altele mai importante în măsura în care ar fi internaționale. Îmi amintesc că, în anii '90, am văzut în Germania săli electrizate de poemele lui – traduse inspirat de Werner Söllner. Aventura aceasta poate continua, s-ar cuveni să continue, poetul ar trebui să-și joace șansa până la capăt. Un critic nu e interesat de bătăile Desdemonei – acolo unde îl trimite Dinescu să scotocească într-un poem glumeț –, ci tocmai de posibilitatea unei voci încă puternice a poeziei românești de a atinge o rezonanță universală. Mai scrie poezii, Mircea Dinescu! Mai trimite spre publicul românesc și străin poemele tale. Bună seara!

Mircea MARTIN

(Discurs rostit la decernarea Premiului Național de Poezie „Mihai Eminescu”, Botoșani, 13 ianuarie 2008)

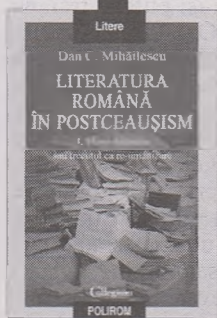
Dan C. Mihăilescu vede în Tradiție ceea ce luăm, de fapt, cu noi din trecut; și acest trecut devine important pentru el prin coeficientul său de exemplaritate și actualizare.



Daniel Cristea-Enache

CARTEA ROMÂNEASCĂ

Îndreptar pătimaș



Dan C. Mihăilescu, Literatura română în postceausism, I. Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare, Editura Polirom, Iași, 2004, 496 p.

Memorialistica nu este citită și înțeleasă aici nici ca document nud, nici ca rezervor inepuizabil de lucrături de culise, sfărâri, picanterii (pe care, altfel, autorul le caută și le găsește). Confesiunile i se par semnificative în măsura în care ele au substanța umană și vertebrarea unor biografii exemplare. Dacă nu în întregul lor, atunci pe un interval care să poată proiecta eul moral al personajelor dincolo de malaxorul în care sunt prinse. „Mărturisite – scrie Dan C. Mihăilescu în finalul Cuvântului introductiv – viețile celorlalți (...) ne umplu ființa, ne re-umanizează.” (p. 16). Mai clar, cu înțelepciune de vechi cronicar: „poate ca tot mestecând cenușa vieților de ieri, vom învăța să nu le mai ardem zadarnic pe cele de-acum.” (p. 317). Deschizând jurnalul recent apărut al unei figuri de mult dispărute, criticul încearcă acel șoc al lucrurilor ținute sub oboroc și figurând, acum, ca inedite. El dorește însă, pe lângă completarea subcapitolului de istorie literară și politică, un impact mai profund al acestor pagini vechi în conștiința receptoare a publicului de azi. Nu le-ar vrea așadar pure documente, îngroșând seria terfoagelor rascolite exclusiv de șoarecii de bibliotecă, ci pagini cu forță de modelare spirituală, care să recalibreze piața ideilor. Să devină cunoscute, dar și dezbătute, controversate, puse la activul, nu la pasivul cunoașterii.

Dan C. Mihăilescu vede în Tradiție ceea ce luăm, de fapt, cu noi din trecut; și acest trecut devine important pentru el prin coeficientul său de exemplaritate și actualizare. În pofida efortului de obiectivare (cu atât mai prețios cu cât domeniul de cercetare este unul al tuturor subiectivităților), autorul are o asumată perspectivă de dreapta. Aceasta impune o anumită imagine legată de sensul bun al Istoriei, blocat și reorientat funest prin totalitarismul comunist. De-o parte regăsim așezarea, întocmirea, tradițiile și cutumele autohtone, etosul familiei, al muncii, al datoriei, într-un „bun autoritarism” și un „tradiționalism productiv”, într-o „gospodărească rigoare morală” și o „firească aristocrație a valorilor perene”. Această dreaptă conservatoare, nu liberală, ar trebui înțeleasă ca miez, fundament al ființei naționale. De partea cealaltă, descoperim structurile „străine firescului organic”, plebeianismul comunist, revoluționarismul celor „sovietizați mintal”, trepădușii partinici ridicăți din fundul Văii, care au preluat frâiele societății de la clasa celor cu blazon, publicul select de la Ateneu. Acest vector de interpretare a distorsiunii la scara Istoriei mari mi se

pare perfect justificat în punctul de pornire al criticului. Numai un ignorant total n-a aflat până acum că alegerile din 1946 au fost fraudate, comuniștii câștigând la scor în fața partidelor istorice prin simpla inversare a procentelor obținute. Mizeria respectivă (ca să folosesc un termen neacademic) e netă, factuală, noninterpretabilă, așa cum sunt și crimele politice, arestările, deportările din primul deceniu. Mai ales, al comunismului autohton. Dar tot atunci s-a deschis o epocă în care încep indiscutabil mai multe fapte și incomparabil mai multe nuanțe decât vedem în volumul lui Dan C. Mihăilescu. Nu e destul să radiabolizăm un regim într-adevăr diabolic, cum a fost cel comunist, pentru a reumaniza climatul social și sufletesc. Și nici idilizarea compensativă a perioadei interbelice nu mi se pare o mostră de coerență. Între pasiunea declarată a criticului pentru generația '27 și creditul total acordat de el epocii în care aceasta s-a format, se naște o dialectică inconfortabilă. Dacă totul era atât de bine întocmit, așezat în interbelic, într-o firească aristocrație a valorilor perene și cu oamenii din fundul Văii rămași în fundul Văii, fără comunism plebeu și o masă sovietizată mintal, de ce mai toată generația '27 era furibundă împotriva acelei stări de lucruri care ar fi trebuit să-i convină? Iar dacă ei greșeau în bloc, erau infanții sau extremiști, dacă foamea lor de absolut ascundea ambiții de altă natură, cum le-am mai putea găsi scuze contextualizante? Și cum i-am putea prelua, astăzi, ca instanțe de modelare spirituală?

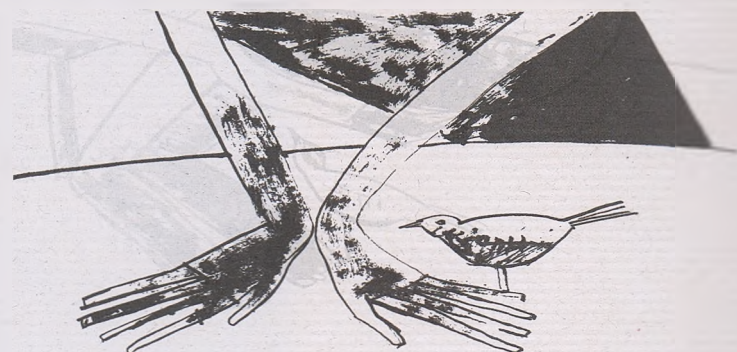
Îndreptarul pătimaș al criticului prezintă bifurcația, divergența investițiilor afective și, totodată, riscurile inerente unghiului său de interpretare. Cercetătorul unor epoci atât de complicate (dar care epocă e simplă?) tinde să suprapună grila morală peste cea politică și cea politică peste cea strict literară. Ion D. Sîrbu, fostul ilegalist comunist, ar fi cea mai importantă excepție în tabelul de valori conservatoare al lui Dan C. Mihăilescu, dacă amplasarea lui în centrul tare al memorialisticii n-ar fi favorizată de „dumirea” scriitorului, de trecerea lui de la stânga, prin închisorile comuniste, la condamnarea irevocabilă a comunismului sovietic și românesc. Dar dacă Sîrbu ar fi rămas la stânga, așa cum Eliade a rămas la dreapta? Dar dacă fiul de miner sindicalist chiar a rămas acolo, de partea unui socialism utopic trădat într-o execrabilă aplicare istorică? Această ipoteză de lucru cu des-



tinul unui scriitor umanist, pe care o regăsim la mii de intelectuali occidentali (feriți, ce-i drept, de experiențe concrete dincoace de Cortina de Fier) este respinsă aprioric de criticul nostru, pentru care orice disociere între socialismul real și cel teoretic este o manevră menită să oculteze vinovații și crime.

Nici cazul lui Geo Bogza, nici cel al lui N. Steinhardt nu sunt atât de simple pe cât le consideră Dan C. Mihăilescu, cu reticențe de neînțeles în ceea ce privește parcursul fiecăruia dintre ei. Bogza a fost de stânga și a rămas de stânga, chiar și când aceasta s-a oficializat și el a căpătat un statut invidiabil în lumea culturală românească. Avantajele consistente de maturitate nu exclud îndreptățirea morală a opțiunii de tinerețe. După cum, la Steinhardt, faptul că într-o închisoare comunistă el s-a înfrățit cu foștii călai, cu legionarii aflați în detenție, primind botezul creștin, îmi arată tocmai că el a înțeles lecția cristică. Opțiunea sa a fost una asumată până la fibra conștiinței, chiar dacă, prin raportare la propriile valori, ea li se poate părea unora excentrică.

În fine, ca să închei această discuție asupra riscurilor valorizării ideologice (pe care e „firesc” s-o regăsim la un activist comunist, dar e bizar s-o vedem cum îl tentează și pe un conservator anticomunist), trec peste paginile dedicate lui Ovid S. Crohmălniceanu, Paul Georgescu, Ninei Cassian și lui... Iosif Sava (despre *Seratele* lui, Dan C. Mihăilescu scrie un adevărat pamflet), pentru a vedea cum mișcările tectonice ale vieții literare din anii '80 l-au ajutat pe tânărul critic de

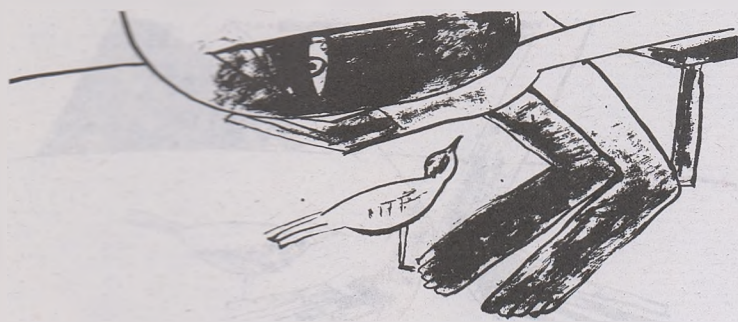


comentarii critice

atunci să se poziționeze corect. Corect nu în funcție de reperele noastre, într-un sistem abstract de valori, ci în contextul desenat minuțios al ultimului, teribil, deceniu ceaușist. O lungă și pasionantă cronică în foileton se compune din textele pe marginea excepționalului jurnal al lui Mircea Zăciu, paginile critice concurând, prin acuitatea observațiilor, analiza pătrunzătoare și introducerea reflecțiilor personale, cu cele ale profesorului clujean. Parcurgem un fel de reportaj de front, cu bătăliile duse de scriitori împotriva autorităților și „colegilor de breaslă” transformați benevol în unelte ale regimului. Deși Dan C. Mihăilescu semna texte critice în „Lucașarul”, *fief*-ul protocolarilor, în bipolaritatea asupra căreia insistă, analizând jurnalul lui Zăciu, el se îndepărtează de așa-zisa „partidă națională”. Între naționaliști și internaționaliști, autohtonii și sincroniști, tradiționaliști și moderniști, susținători ai liniei Marelui Cărmaci și susținători ai autonomiei estetice, între Eugen Barbu și Marin Preda, Mihai Ungheanu și Nicolae Manolescu, Ioan Alexandru (idolul său) și Ștefan Aug. Doinaș (a cărui poezie, mărturisește, îl lasa rece), el optează pentru al doilea termen. Când „bunul conservatorism” devine mai puțin bun, „actualizat” fiind de către Dan Zamfirescu și Ion Lăncrăjan, Paul Anghel și Nicolae Dan Frunteletă, Nicolae Dragoș, Artur Silvestri ori Corneliu Vadim Tudor, tânărul Dan C. Mihăilescu renunță la suspiciunile împotriva alogeniei sincronizatoare și se... liberalizează. Așa cum, în anii '50, punctul de vedere național trebuia apărat împotriva internaționalismului exterminator. Oricât de la stânga ai fi, cum să stai alături de „progresistul” Mihai Beniuc împotriva „reacționarului” Blaga? Valorile în care crede(m) sunt corectabile atunci când o utilizare abuzivă le deformează. Respingem neechivoc „patriotismul” unui Vadim Tudor nu pentru că am fi „vânduți străinătății”, ci pentru că acest tip de patriotism cu ghilimele ale celui care a preluat sintagma *România Mare* e nociv pentru chiar ideea națională. La care eu, anul țin, ca și Dan C. Mihăilescu. Un fragment din jurnalul lui Mircea Zăciu e aproape dureros pentru toți cei cărora *le pasă* de istoria și cultura noastră, dincolo de regia meschină și ideologia frauduloasă a epocii: „Vizita la Prodan. Vizibil fericit că i-a apărut Horea. O muncă de peste patruzeci de ani – o viață! A scotocit toate arhivele, dar e nemulțumit că au mai rămas documente

nedescoperite. La Viena, ca și la Budapesta, i-au dat numai câte o lună de ședere în arhive. Or, numai la Viena mai e un imens material neexplorat, muncă de aproximativ un an pentru un singur om. N-a mai putut obține de la Academie fonduri să se deplaseze. Mereu aceeași neingrijire pentru trecutul istoric trâmbit în altă formă, demagogic... Probabil că Ieribivorul ori altcineva ar sfârși prin a-i lua tot materialul.” (p. 288). Și încă un citat, extraordinar, din paginile lui Ion Ioanid, elogiat pe drept cuvânt de către autor pentru respingerea maniheismului și acromatopsiei: „Abia acum intrasem în pușcăriia cea adevărată și începeam s-o înțeleg bucurându-mă de acea căldură comună care te făcea să te simți mai sigur, mai apărat și mai tare. Unii, cu toate că au stat și ei ani de zile în pușcărie, n-au înțeles-o așa. Pentru mine a fost ca o revelație și cred că de aceea toți cei care au reușit să treacă acest prag au mers mai ușor mai departe. Iar azi, în libertate, când întâlnesc câte un fost pușcăriș, pe care nu l-am cunoscut și-mi vorbește cu drag de închisoare, știu imediat că e unul de-ai noștri, care a înțeles la fel. Care a înțeles că închisoarea n-a fost nici clădirea, nici gardienii, nici tratamentul, ci pușcărișii. (...) Cei care în închisoare au fost mai liberi decât afară.” (p. 160).

Dacă Dan C. Mihăilescu, un critic pe care-l prețuiesc mult, va trage de aici (sau de mai sus) concluzia că încerc să justific cumva monstruozițările regimului comunist, e liber s-o facă. Suntem liberi să alegem și să greșim – în fel și chip. ■



comentarii critice

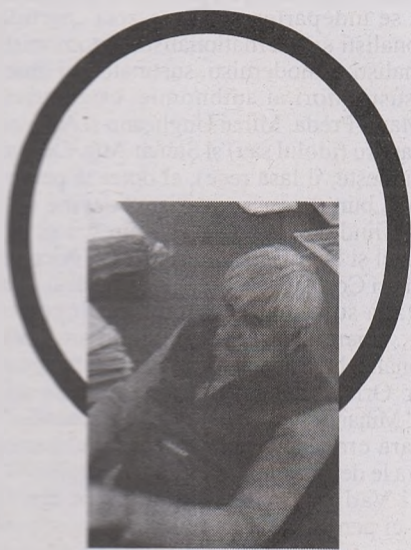
Petre Stoica nu ezită a se propune el însuși ca personaj al tărîmului d-sale cochet-anacronic. Trăsăturile acestuia sînt, desigur, polemice.



Gheorghe Grigurcu

SEMN DE CARTE

Retrospectivă Petre Stoica (II)



„LAUDĂ a lucrurilor“ și a micilor viețuitoare întrupează strădania pacifică a lui Petre Stoica, pactizarea d-sale, fie și resignată, nelipsită de nuanțe elegiace, cu lumea ce ni s-a dat. Așa cum Leon Bloy socotea că așa-zisele locuri comune conțin mari tensiuni, mistere nebănuite, obiectele din preajmă, nebăgate în seamă, aparent tocite de uzanțele noastre, poartă-n în ele secrete energii, ne-

ceva fără formă ceva fără gust și culoare / ceva topindu-se ca literele soarelui pe apă“ (Ceva). Totul e grațios, liniștitor, trist surizător, în încercarea de-a diminua, de-a distorsiona, de-a disimula marea frustrare de existențial, abia punctată ca un suspin...

Petre Stoica nu ezită a se propune el însuși ca personaj al tărîmului d-sale cochet-anacronic. Trăsăturile acestuia sînt, desigur, polemice, în răspăr cu poza „reușitei“, a oficializării, însă într-un registru ludic, observînd o măsură ce-l ferește de excesul insurgent, de crisparea plebeiană. E o ripostă bine temperată. Alături de frizer, funcționar, fotograf, avocat, ofițer, exponenții bravi ai umanității provinciale, se înscrie în spectacol și poetul. Cartea d-sale de vizită e delicios parodică: „în prezent sînt un biet poet premiat / cu frunze de urzici Doamne cît de trist / am fost aseară pe cînd alergam prin ploaie / după ultima literă“ (Șambelan la curtea coniacului). Aidoma unui prozator american, poetul nostru se repliază într-un mediu rustic, dedicîndu-se ocupațiilor de fermier și stabilind amicale contacte cu localnicii, conturînd astfel o postură cu funcție de antidot al gloriei literare. Inițial autoexilat în timp, prin actul recuperării unui trecut idilic, la un moment dat se exilează la propriu, stabilindu-se mai întîi la Bulbucata, apoi la Jimbolia, localități ce-i inspiră creația. Străin de „monumentalitatea“ unor confrăți, intră tot mai adînc în fluxul vieții imediate, ca într-o baie demistificatoare. Chiar dacă și acesta e un deghizament, e unul ce rimează cu stilistica ansamblului, modelat de o desolemnizare, de o depoeticizare, de o complicitate cu „miracolele“ neomologate ce ne împresoară: „Ninge peste această localitate idilică despre care / se spune că ar avea și un telefon. / cît de frumoasă este iarna la noi în Balcani / emblema ei e șoricul de porc // stau la fereastră și privesc țurțurii de gheață / iată-mă iarăși în colivia copilăriei / cînd mîncam compot de prune afumate și doream / să ajung ofițer de marină // acum sînt un bătrîn ponosit căruia la bufet / sătenii îi spun ironic trăiască domnu poet / nu eu mi-am ales o asemenea meserie / sînt victima parcerelor // orătăniile dorm de mult / amintirea se spulberă și apa îngheață // în soba mea țărănească focul e-o limbă de aur / ce șuieră fraze de basm / Paulina se piaptăna bem tuică fiartă și discutăm / despre structuralism și despre viitoarea mea crescătorie de melci / liniștea se face subtilă e-o vreme de scris capodopere / dar mie îmi vine să casc și treptat treptat / adorm visînd cum o sanie mă duce / spre poarta înaltelor împliniri la care zadarnic tot bat“ (Jurnal). Probă de vitalitate, imaginea „naturală“ cunoaște diverse variante, unele în care intervine și ipostaza de funambul dezabuzat: „Gata trag cortina spectacolului meu s-a sfîrșit / nu sînt clown pentru cît ați plătit e destul / v-am arătat peștișorul japonez din acvariu / medifînd la șoarta avioanelor de tip supersonic / am făcut între versuri și cîteva salturi mortale“ (În stagiunea viitoare). Treptat însă orizontul se îngustează, luminile scad, se-nstăpînește o atmosferă crepusculară. Cu trecerea anilor, autorul Pipei lui Magritte ajunge a declara că aparține categoriei „vameșilor“ aflați „la granița între somn și nimic“, într-un context de rapidă degradare

a provinciei adorate, jertfă, după '89, a „larmei electorale“, invadate de „ființe fără chip“ care „schioapătă și aclamă demagogia galonată“. E vorba de „manevrele de toamnă“, sinistre alegorii, prilej al unui sarcasm nedrămuț, al unei satire de astădată nereținute: „Încep manevrele de toamnă / vulpile schiaună prostituatele se retrag sub plăpumi / nici negustorii de rachiuri și nici parlamentarii gureșii / nu rămîn cu mîinile împreunate pe pîntece // cătina ciorile imploră protecția brumei ațitea / și ațitea ființe se ascund în hîrburi pînă / și teoriile filosofice intră-n talazurile putrefacției“ (Bubuie pâlăriile). „În multipla desfășurare de sensuri a titlului, notează Cornel Ungureanu, semnatarul unei admirative prefețe, am putea descoperi și semne din amurgul imperiului agonice, ațit de legat de manevrele de toamnă ale personajelor sale esențiale: ofițerii, soldații, luptătorii. Orașele de odinioară își puteau trăi, cu mîndrie, trecutul: se umpleau de trecut. Orașul manevrelor de toamnă se golește de trecut. Se golește de sine. Cronica Bătrîmului evocă eșecul unei lumi – eșecul celui care scrie“. Eșecul în cauză provine pe de o parte din subzicerea structurii trupești, intrate în „geografia nopții“ care e senectutea („M-am întîlnit cu trupul meu gol în oglindă / gol ca în ziua Judecării-de-Apoi... i-am pipăit coastele genunchii sternul / i-am pipăit atent / întregul ornament de oase năruite“), pe de altă parte din criza toposului provincial (tîrgul natal e supus unei eroziuni, unei agonii nu mai puțin dureroase decît cea a satului, îngemănată cu aceasta). Trecutul nu mai e în stare a deveni prezent și nici prezentul nu mai e în stare a deveni trecut, deoarece „orașelul se scufundă lent în igrasie“, precum într-un simbol al irevocabilei sale ruinări. Memoria auctorială halucinează: „mă torturează memoria iar memoria / e torturată de albul pereților / pe care luna pune focuri albe vîlvătași / în formă de cai ce mă privesc cu ochii mei de cal obosit“ (Insomniile bătrîmului). Poetul își propune a arbora o mască a purei impasibilități, „să nu se mai recunoască să nu mai aștepte nimic“. Prin urmare asistăm la o retragere a d-sale, ca și a provinciei pe care a cîntat-o, un dublu sacrificiu ale cărui componente se interconstrucționează.

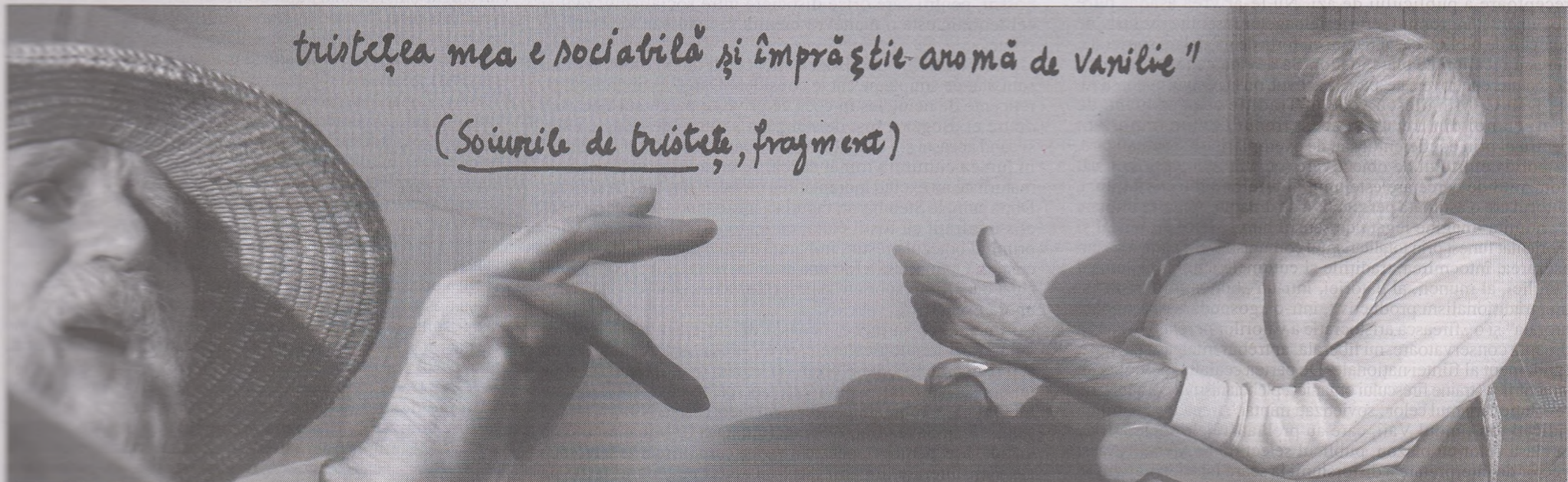
Însemnătatea lui Petre Stoica în evoluția poeziei noastre postbelice este una de prim rang. Înaintea unor Nichita Stănescu, Grigore Hagiu, Cezar Baltag, Ion Gheorghe, Marin Sorescu ș.a., autorul Prognozei meteorologice a propus o conștiință estetică ce depășea legatul interbelicului, cu o iradiere încă foarte puternică, în sensul unei degajări a discursului liric de aparatul cosmic vizionar sau raționant ermetic ce-l susținea. Formula pe care o prezenta, vîdînd o aspirație spre repunerea în drepturi a unei ordini a lumii imediate și a situații ființei într-o atare lume în care aparențele insignifiante sînt chemate să provoace, nu fără concursul ironiei și al ingeniozităților fragile aplicate fragilităților existențiale, a făcut carieră. E o perspectivă nici pe departe epuizată. În rînd cu avangarda periodic resuscitată, această cultură a concretului căruia i se induc semnificațiile trăirii, ale simplității figurate cu rafinement, ni se pare cea mai fertilă la ora de față. ■

bănuite tîlcuri. „Demodarea“ lor nu e decît un truc menit a le testa prezențiatea, natura enigmatică. Damigeana devine „obiectul răsfațat din casa noastră / umblăm cu ea de parcă am ține în brațe un copil abia născut“, „înfașurat în scutece de nuiiele subțiri“, liliacului nu i s-ar putea reproșa faptul că „afirmă ca o adreaptă“ iar patefonului nu i s-ar putea suprima brusc „patima blazării moderne“. Extincția obiectelor, victimă a unor carii „impulsionate de setea cunoașterii“, e serafică: „cînd ele mor din pricina modei mina dumneavoastră / le depune în cripta din podul casei și vine / îngerul un porumbel care veghează deasupra“. În cazul lor poate interveni o resurrecție adecvată: „apre deosebire de oameni obiectele uneori reînvie / cînd bunica îndrăgește cuvîntul majolică să zicem“ (Dialectică). Absurdul apare abordat cu un aer de badinerie ce-l introduce în circuitul experiențelor acceptabile: „Aerul e dulce răsucesc ușor între degete ismă și spun / e bine că pe aici va trece curînd și facturul poștal / vom descifra împreună adresele peștilor și șoarecilor / semnificația liniștei“ (Timp străvechi și aer dulce). Sau amuzant: „este adevărat că cine nu vorbește intră în conflict cu generația“ (Este adevărat...). Sau plastic-sentențios: „o pasăre cu patru aripi și creastă de frunze / clocește cărbuni în melonul lui Magritte“ (Nașterea poemului). Fascinat de realul curent, îndeobște depreciat, autorul Melancoliilor inocente îl echivalează cu un traseu spre un enigmatic simbol pe care l-găsești „o singură dată în viață“, de ordinul inefabilului: „Acolo în grădina, printre ridichi și foi de salată / printre cioburi de mică și bulbi putreziți / printre pietre și pene de cintezoii / între-o ei am găsit / ceva ce găsești numai o singură dată în viață

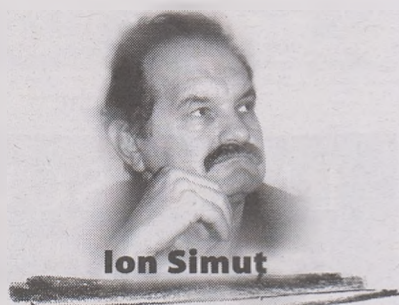
Petre Stoica, Ultimul spectacol 101 poeme, Editura Academiei Române, 2007, 152 pag.

tristetea mea e sociabilă și împărtășie anomă de Vanilie"

(Soiurile de tristete, fragment)



Dacă Eminescu a cules folclor licențios, dacă Ion Creangă a scris atât de cunoscuta *Poveste a poveștilor*, de ce nu ar fi credibil ca un alt scriitor popular, George Topârceanu, să se fi ilustrat în domeniul literaturii pornografice?



Ion Simut

Topârceanu pornograf?

VIAȚA bate nu numai orice ficțiune, dar și orice realitate imaginabilă dintr-o perspectivă pragmatică. Să nu filosofez prea mult și să spun banalitatea pe care am să o ilustrez anecdotic: viața bate istoria literară. Mă codesc să spun direct ceea ce ar trebui să spun fără prea multe ocolișuri, pe care le-am și schițat deja zadarnic. Un prieten dintr-o generație mai veche, un conservator în sensul bun al cuvântului, a fost surprins când m-a văzut cu o poezie pornografică în geantă, *Balada p..dei* de George Topârceanu. Căutam ceva, am scotocit peste tot, am răscolit și am etalat conținutul genții, de unde a apărut pe neașteptate un text uitat, abandonat cândva. Doamne, Dumnezeule, câte surprize neplăcute îți rezervă viața! Întâmplarea e de tot hazul, dacă eu nu aș fi trăit-o cu tot penibilul. Cum și așa prietenul meu era supărat pe mine din motive pe care nu le mai detaliez aici, descoperirea asta a pus capac și a făcut din mine insul suspect ce trebuia dovedit și era deja dovedit, fără puțință de tăgadă. Ce caută în geanta unui ins onorabil ca mine (desigur, „onorabil” numai în aparență!), o poezie pornografică deșantată? Avea dreptate! Prietenul meu a fost (și mai este) un prestigios profesor de română în oraș. A fost șocat de expansiunea moravurilor ușoare printre elevi și studenți, moravuri care, iată, au contaminat până și pe un profesor universitar! E mai mult decât pudic: e pudibond. „Extraordinar!” – exclamă el cu stupefacție și înverșunare, având în față un elev scandalos de dubios, fără puțință de scăpare prin vreă circumstanță atenuantă. „Asta poartă un profesor universitar în geantă? Mi-ar fi rușine!” Mărturisesc că și mie îmi era rușine. M-a muștruluit groaznic, m-a certat, a chemat pe cineva de la masa de cină să-i arate infractorul paralizat și fața lui detestabilă și m-a scos de la suflet nu știu pentru câtă vreme. Îmi era, desigur, rușine, dar nu așteptat și nu a acceptat nici o explicație. Textul infam a fost confiscat. Culpă era dovedită: port ilegal de texte pornografice! Degeaba am încercat să mă justific că în câteva clipe textul poate fi găsit pe internet, iar eu am ajuns în posesia lui cu totul întâmplător. De ce l-am păstrat? Era simplu, din punctul meu de vedere: pentru a face o verificare de istorie literară. Dar asta nu mai conta. L-am avut asupra mea, l-am purtat zilnic, îl aveam la îndemână, poate îl și citeam de repetate ori pe ascuns (ceea ce nu era adevărat), îl arătam prietenilor și, cine știe, poate și unor parteneri feminini de discuție (la supărare, imaginația despre dezastrul moral al celui alt e nelimitată). Îl aveam (e cert), fila imprimată era a mea, chiar eu o pusesem în geantă într-un separeu mai ascuns și o uitasem acolo de multă vreme, nici nu mai știam de existența ei.

Iată cum au decurs lucrurile, cum s-a întâmplat bazaconia în care am căzut victimă sigură și, zic eu, nevinovată. În 20 decembrie 2006 (data exactă e imprimată pe coală, în partea de jos), deci acum mai bine de un an, am trecut pe la redacția unui ziar local să dau un anunț cultural (nu mai știu despre ce era vorba). Un ziarist care mă cunoștea bine, îndrăzneț, ca toți ziaristii buni, și doritor să-mi verifice cunoștințele de profesor universitar de literatură română, îmi pune o întrebare rapidă, cu gândul secret că-mi va dovedi lacunele: „La să vedem cât de bun filolog ești dumneata, domnule Simut! Îți pun o

întrebare filologică, ba chiar de istorie literară, și dacă știi să răspunzi la ea, mâine dau în ziar orice anunț năstrușnic vrei, fie și că ai luat Premiul Nobel pentru literatură pe 2006. De acord?” – „De acord”, zic, sperând să nu mă fac de râs. „Ei – zice dumnealui – știi cine a scris *Balada p..dei*?” Rămân paf. – „Nu știu!” – „Păi ce fel de istoric literar ești dumneata?” Se vede bine că este pe deplin satisfăcut. Intră pe un site, runzu.com, deschide o pagină, având chiar titlul textului incriminat, o imprimă în două exemplare, și mi le întinde. Mă uit fugitiv peste text, confirm „da, e de Topârceanu, după cum s-ar părea din ce scrie aici, dar nu prea cred că e de Topârceanu, voi cerceta”, îl pun în geantă și plec. M-am gândit și după aceea la el, am răsfoit câteva surse de istorie literară, dar nu am găsit nimic care să confirme ipoteza că George Topârceanu ar fi scris literatura pornografică. Oricum, înainte de 1990 nu s-ar fi semnalat această situație.

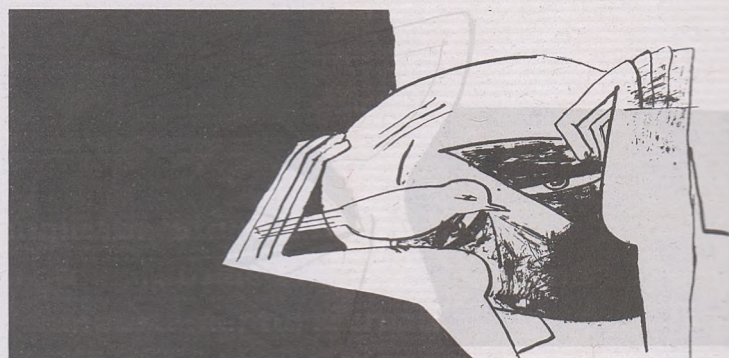
Acum, de curând, am consultat din nou adresa de internet, pentru a verifica traseul. Am descoperit că există una mai directă: baladap..dei, care te trimite imediat la text. Pagina are mulți vizitatori contabilizați, plus o așa-zisă măsurare de rating, după voturile obținute. La o examinare mai atentă a paginii (al doilea exemplar din geanta mea scapase vigilenței prietenului meu), remarc acum detaliile pe care le ignora colegul meu ziarist (vinovat că m-a băgat în belea, fără să știe și fără să vrea). În titlu figurează astfel indicațiile, pentru a atrage mai mulți cititori: „*Balada p..dei*. Poezia lui George Topârceanu, contraindicată celor slabi de înger”. Urmează textul, imposibil de reprodus aici: un moto de patru versuri, un prolog de 16 versuri, plus alte trei strofe, referitoare la trei tipuri, trei vârste, trei atracții diferite după trei conformații specifice ale sexului feminin. Nu o să cad în ridicolul de a face comentariul didactic al poemului (deși cineva, pentru amuzament, îl poate realiza) și nici analiza lui stilistică.

Nu e necesară o competență deosebită de istoric literar pentru a face expertiza acestui text și a stabili clar că nu aparține în nici un caz lui George Topârceanu. În final, avem dezlegarea enigmei privitoare la autor, deși explicația e derutantă într-un adaos de subzol, cu litere mici: „de G. Topârceanu, culeasă și revizuită de Runzu. Autor: Runzu. 21 februarie 2005”. Am transcris exact informațiile secundare din josul paginii, inclusiv scrierea cuvântului „autor” cu bold și sublinierea numelui Runzu. Avem de-a face cu blogul cuiva care a indus în eroare multă lume, cu poezia pornografică atribuită lui George Topârceanu. Dacă o recomandă de la început ca a lui, a acestui necunoscut „Runzu”, nu-și câștiga atâția vizitatori pe blog. Parazitând numele prestigios și popular al lui George Topârceanu, Runzu a dobândit beneficii de imagine prin asociere cu un nume celebru, numele unui scriitor român clasic. E o glumă grosolană, o farsă, care poate să facă oarecare vâlvă printre necunosători. Se prezintă chiar ca o descoperire senzațională de istorie literară. Este, categoric, un fals, care nu e deloc greu de dejuțat sau de dovedit.

Logica lui Runzu nu e lipsită de oarecare inteligență sau, mai bine spus, șmecherie de blogger. Dacă Eminescu a cules folclor licențios, dacă Ion Creangă a scris atât de cunoscuta *Poveste a poveștilor*, de ce nu ar fi credibil ca un alt scriitor popular, George Topârceanu, să se fi ilustrat în domeniul literaturii pornografice? Ipoteza nu e lipsită de ingeniozitate. Nenorocirea e însă că se răspândește cu repeziciune un fals, că numele unui clasic e amestecat, fără nici o justificare reală, într-o mizerabilă literatură pornografică.

Dacă aș fi avut ezitări în legătură cu paternitatea acestui text aș fi apelat la Al. Săndulescu, autorul unei ediții de *Opere Topârceanu* și îngrijitorul unor serii de *Scrieri alese* din opera celui care a scris *Balade vesele și triste*. Nu cred că e cazul să implic un istoric literar de talia domniei sale într-o asemenea problemă. Dar aș fi curios să aflu, de pildă, părerea lui Emil Brumaru în această problemă de istorie literară, unul dintre cei mai productivi și mai inspirați autori de poezie erotică, alunecând uneori în pornografie (sunt de acord cu unele observații critice severe ale lui Daniel Cristea-Enache despre exagerările unora dintre poemele erotice ale lui Emil Brumaru).

În ceea ce mă privește, trebuie să mă recunosc victima colaterală a farsei lui Runzu, nu pentru că am crezut-o, ci pentru că am tolerat-o. Mă apar însă cu gândul că asemenea situații inventate, cu mai mult sau mai puțin umor, de către participanții la traficul pe internet, nu trebuie eludate. Păcatul meu e că purtam în geantă corpul delict, un text pornografic atribuit lui George Topârceanu printr-un abuz pe care nu l-am denunțat la timp. Am amânat. Cum bine știm, toate problemele amânate izbucnesc, se răzbuună când nu te aștepti. O spun, cu tristețe, din proprie experiență. Mă consolez însă cu o trăire inedită: când m-a certat, cu o sfântă mânie pedagogică, prietenul meu mai vârstnic pentru poezia pornografică descoperită în geanta mea, m-am simțit încă o dată copil sau un adolescent rușinat, surprins și deconspirat prea sever și nedrept pentru frământările și curiozitățile sexuale ale vârstei ingrate. Vorba lui Ion Creangă: „închipuirile tinereții nu se topesc, pe



comentarii critice

câtă vreme nu sunt topite și tineretele închipulite” (v. *Opere Ion Creangă*, ediția academică 2000, p. 864). M-am convins încă o dată că pedagogia anti-pornografică dă un rezultat contrariu dacă o tratezi cu pudibonderie în loc de pudoare. Dacă ești doar scandalizat de invazia pornografiei, fie ca profesor, fie ca istoric literar, nu faci decât să dai satisfacții suplimentare celor care o vehiculează, adolescenții sau profloritari interesați de un prestigiu dobândit pe seama altora. Poate că suntem mai eficienți dacă dezvăluim impostura sentimentală sau literară a pornografiei, adică dacă o tratăm când cu umor sau ironie, când cu seriozitate... științifică. Istoria literară



ne poate scoate uneori din impas, când putem arăta dedesubturile unei farse, ca aceea pe care am deconspirat-o în cazul poeziei pornografice atribuite lui George Topârceanu, pentru câștigul de popularitate al unui impostor sau poate numai farsur.

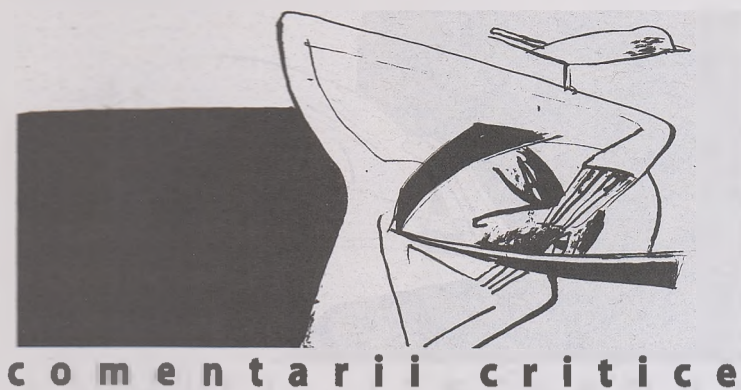
Nu știu dacă această întâmplare are ca efect secundar stărnirea interesului pentru poezia lui George Topârceanu. Ar fi bine. Spiritul ei demistificator, precum în *Balada popii din Rudeni*, ne-ar prii, ne-ar vindeca de ororile pornografice cu care îi este întinată memoria. *Baladele vesele și triste* pot fi recitate oricând și de către oricine cu plăcere, fără sfială și fără... rușine. ■

Primum

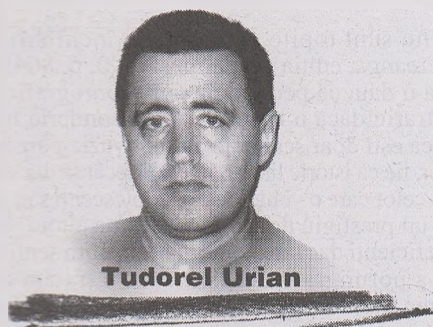
În replică

Am citit cu multă întârziere recenzia lui Daniel Cristea-Enache la volumul *Lucrări în verde. Pledoaria mea pentru poezie* de Simona Popescu, apărut în numărul 46/2007 din *România literară*. Articolul mi se pare injust, partizan. Volumul în cauză este unul dintre cele mai bune și mai originale cărți de și despre poezie apărute la noi în ultimii ani, poate cel mai inventiv volum al anului 2006! Cum se poate ca Daniel Cristea-Enache, altfel un tânăr critic literar serios și stimabil, cu care împărtășesc pasiunea pentru Ion D. Sîrbu, să nu aibă sensibilitate, «organ» pentru noutate și originalitate și să se bariadeze în spatele unei atitudini bătrânicioase și conformiste? În *Lucrări în verde* există efervescența mentală, deschidere intelectuală cosmopolită, curaj cultural și idei poetice cât pentru zece cărți comentate anterior favorabil de domnul Cristea Enache. Dovada, faptul că volumul se cumpără bine (fără publicitate) și că tinerii se recunosc în el, de unde comentariile entuziaste din revistele studențești (chiar dacă nu i s-a acordat nici un premiu). Alta dovadă: volumul a fost tradus și publicat recent la Editura PHI din Luxembourg și va fi lansat la Salonul de Carte de la Paris din martie 2008. *Lucrări în verde. Pledoaria mea pentru poezie* e o carte excelentă, care merită promovată în alte limbi. Oare chiar să aibă în continuare dreptate Baudelaire, care spunea că cei mai buni critici de poezie rămân tot poeții? Oare flerul critic pentru poezie e pe cale de dispariție din România? Oare și în poezie ne retransăm în conservatorism? *A bon entendeur, salut!*

Magda CĂRNECI



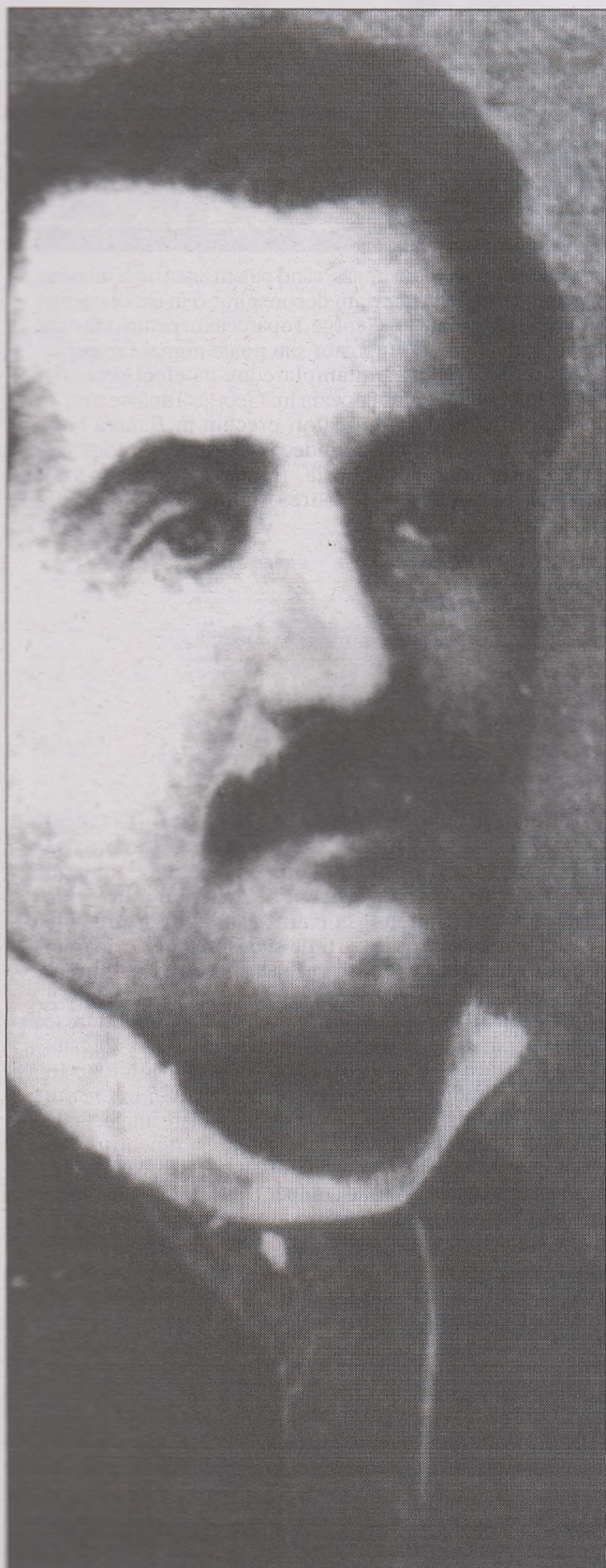
comentarii critice



Tudorel Urian

LECTURI LA ZI

Nașterea unui brand



Prin intermediul colecțiilor de ziare și reviste se întoarce în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și urmează pas-cu-pas, fără complexe și fără idei preconcepute, etapele edificării mitului Eminescu.

ÎN ANII '70-'80 ai secolului trecut deveniseră foarte la modă studiile de sociologia lecturii și de teoria recepției. Pentru Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser și discipolii lor din faimoasa școală de la Konstanz sau Robert Escarpit, (la noi studii foarte interesante de sociologia lecturii au scris la începutul deceniului nouă Paul Comea, Constantin Crișan, Ion Vasile Șerban ș.a.) literatura devenea în primul rând un act de comunicare între un emițător (autorul) și un destinatar (cititorul), mediat de mai multe instanțe (sistemul editorial, critica literară, mass-media, opiniile prietenilor și ale membrilor familiei cititorului). Spre deosebire de semiotică și structuralism, specializate în studierea măruntaielor textului, această metodă ridică cititorul la rangul de (co)autor, opera devenind în egală măsură (cel puțin) și rezultatul lecturilor diferențiate (în funcție de gradul de cultură, *background*-ul existențial ale celor în cauză) și oarecum independentă de intențiile scriitorului care a redactat-o.

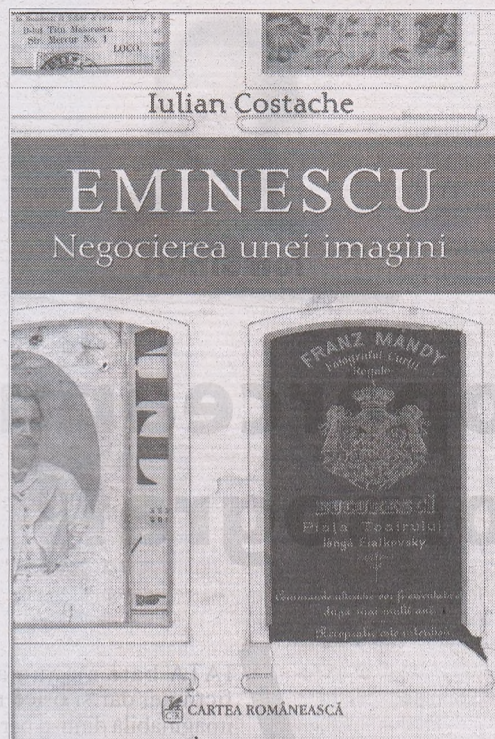
Foarte relevante până la un punct, studiile de sociologia lecturii au făcut în ultimul timp un inexplicabil pas în spate, în favoarea metodelor mai mult sau mai puțin tradiționale, menite să pună în valoare aproape exclusiv dimensiunea estetică a operei literare. Și când spun că pasul în spate este inexplicabil, mă gândesc la faptul că epoca actuală este, prin definiție, una a comunicării și a relațiilor publice. Totul se negociază și se tranzacționează, emițătorii (de bunuri materiale sau simbolice) dezvoltă campanii de seducție din ce în ce mai sofisticate pentru a-și cuceri destinatarii (fie că ei se numesc cititori, cumpărători de bunuri de tot felul sau alegători în procesul electoral).

Un autor debutant, nu foarte tânăr, Iulian Costache, a publicat o carte mai mult decât convingătoare în legătură cu revelațiile pe care le pot aduce astăzi studiile de sociologia lecturii. Mai ales că analiza lui vizează un autor despre care, cu excepția unor juvenile pusee de teribilism, generos revărsate într-un faimos număr al revistei „Dilema”, mulți ar fi fost tentați să spună că este epuizat din punctul de vedere al interpretării critice: însuși Mihai Eminescu. Or, studiul lui Iulian Costache are o prospețime a abordării (nimic nu este omis, de la strategiile de construire și fixare a unei imagini publice – cu siguranță editorii și oamenii politici vor avea multe de învățat dacă se vor încumeta să citească această carte – la detectivistica istorică și analizele pe text) perfect adaptată preocupărilor societății noastre de consum cu vocație euro-atlantică (la un moment dat exegeza eminesciană este pusă în relație chiar și cu ... *aquis*-ul comunitar).

Eminescu este cel mai important brand din istoria culturii române. Construcție sa a început odată cu publicarea articolului lui Titu Maiorescu, *Dirrecția nouă*, în „Convorbiri literare” (1872) – într-un moment în care poetul, deși publicase doar trei poeme în celebra revistă ieșeană, este pus în imediata vecinătate a lui Alecsandri) și s-a perpetuat de-a lungul secolului care a urmat, până la definitivă impunere a efigiei de azi a geniului eminescian în imaginarul colectiv. Iulian Costache are ambiția și puterea de a face abstracție de imaginea clasicizată a poetului. Prin intermediul colecțiilor de ziare și reviste se întoarce în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și urmează pas-cu-pas, fără complexe și fără idei preconcepute, etapele edificării mitului Eminescu: „Am încercat să propun o viziune nouă despre Eminescu, ferită de bruiatul prejudecăților literare, didactice sau critice actuale, renunțând pentru o clipă la *imaginea noastră* despre Eminescu, în favoarea inventării unei alte percepții asupra lui Eminescu. Am recurs astfel la re-construirea, re-inventarea *imaginii lor*, a contemporanilor poetului, despre cel care avea să devină, în timp, o marcă de referință a culturii române. Am fugit totuși de orice imixtiune a involuntarei perspective teleologice, de care se contaminează, prea adesea discursul istoriei literare.” (p.16)

Pentru a demonstra modul în care s-a cristalizat în timp imaginea „poetului național”, criticul studiază presa vremii și grupează pe categorii articolele referitoare la Eminescu: valorizări negative (polemici în care a fost implicat și articolele critice referitoare la creația sa literară), valorizări pozitive și semioza extraliterară (articolele cu privire la Eminescu fără o legătură directă cu literatura sa – cele mai multe din intervalul 1883-1889 despre boala și moartea poetului). Nu în ultimul rând, exegetul face o analiză a operei poetice eminesciene din punctul de vedere al „publicului țintă”, cu referiri directe la ofertele identitare și genealogice propuse acestuia, dar și la potențiala ei arie de răspândire, din perspectiva accesibilității tematice și artistice. Nu în ultimul rând, sunt avute în vedere intervențiile exterioare asupra operei (voite sau nu), care au contribuit și ele la fixarea unei anumite imagini despre poet (greșelile de transcriere și de tipar, unificarea și aducerea la zi a normelor lingvistice). Aceasta explică într-o oarecare măsură de ce poetul, considerat astăzi întemeietorul limbajului poetic modern în limba română, era criticat în stricta lui contemporaneitate pentru greșelile gramaticale, prozodia imperfectă și precaritatea limbii sale literare.

Cel puțin din perspectiva studiului lui Iulian Costache,



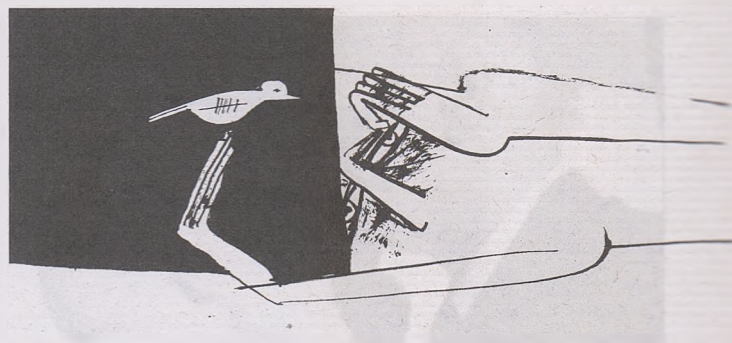
Iulian Costache, Eminescu. Negocierea unei imagini – construcția unui canon, emergența unui mit –, Editura Cartea Românească, București, 2008, 366 pag.

brand-ul Eminescu îl vizează exclusiv pe poet. Publicistul (periodic, în funcție de cursul istoriei, re-inventat din considerente politice) și prozatorul nu au contribuit substanțial la modelarea și impunerea acestuia.

Privind, oarecum din avion, peste argumentația foarte strânsă a lui Iulian Costache se poate spune că elementele care au contribuit decisiv la impunerea unui brand Eminescu în literatura română au fost: articolul lui Maiorescu din anul 1872, un pariu cu numele unui tânăr cvasi-necunoscut la vremea respectivă, accidentul biografic din 1883 și felul în care a fost el mediatizat (inclusiv gazetele ostile poetului au deplâns, sincer sau în termeni convenționali, suferința sa, iar teribilista epigramă a lui Macedonski – „Un X... pretins poet – acum/ S-a dus pe cel mai jalnic drum.../ L-aș plânge dacă-n balamuc/ Destinul său n-ar fi mai bun,/ Căci până ieri a fost năuc,/ și nu e azi decât nebun” – care, în condiții normale, nu ar fi fost mai mult decât o împunsătură, poate nu foarte elegantă, a căpătat dimensiunile unui cataclism), rumorile publice legate de suferința și moartea poetului (unele perpetuate până în stricta contemporaneitate), emoția pricinuită de moartea tânărului artist și articolele encomiastice publicate cu acest prilej, articolul lui Maiorescu, *Eminescu și poeziile lui* (1889) și, mai ales, publicarea de către același Maiorescu, în anul 1884, a volumului *Poesii* (singurul volum antum al lui Eminescu, tipărit în anul care a urmat îmbolnăvirii poetului, *Poesii* este o adevărată lovitură de imagine. Prin selecția poemelor și ordinea lor în volum, Maiorescu acomodează imaginarul poetic cu existența zbuciumată a poetului și impune un șablon de interpretare preluat de mai toate generațiile următoare de exegeți ai operei eminesciene), caracterul complex al liricii sale, apte să ofere satisfacție și cititorilor experimentați, dar și celor ocazionali (romantele), permanentul proces de *up date* de care a beneficiat limbajul său poetic în editările succesive și care a făcut ca limba sa literară să surprindă mereu prin prospețime, indiferent de mutațiile firești petrecute în spațiul limbii române pe durata unui secol și jumătate.

Dincolo de toate rolul lui Titu Maiorescu în crearea efigiei Eminescu este determinant. Iulian Costache sugerează chiar că junimistul a lucrat cu buna știință la impunerea unei anumite imagini a poetului folosindu-se de ceea ce astăzi s-ar putea numi o strălucită campanie de PR. „*Eminescu și poeziile lui* (...) a fixat «prima imagine durabilă» a poetului și (...) alături de alte elemente a stat la baza emergenței mitului eminescian, așa cum s-a configurat el, într-o primă etapă, până la finalul deceniului doi al secolului XX” (p. 152).

Cărții *Eminescu. Negocierea unei imagini* de Iulian Costache i se pot găsi tot felul de cusururi, de la multele și inexplicabilele greșeli de tipar, la formulări confuze și chiar lipsite de logică („Dar se poate spune, în cazul lor, că a nu fi înțelept altceva decât ceea ce noi înțelegem astăzi constituie un delict? Deoarece a nu înțelege ceea ce am înțeles noi din oferta eminesciană constituie cumva un delict?” – p. 74), uneori într-un limbaj prețios-academic sau la repetarea supărătoare a aceluiași argumente, însoțite de aceleași exemple. Dincolo de aceste greșeli cauzate poate și de o excesivă grabă editorială, un lucru este evident. Volumul lui Iulian Costache este cel mai interesant studiu despre Eminescu apărut la noi în ultimii ani. O carte fundamentală, utilă deopotrivă eminescologilor și specialiștilor în relații publice. ■



Constantin Toiu

PREPELEAC

Scrisori din Canada (II)

Dragul meu Vasii,
Am primit între timp o scrisoare și de la Lilly. M-am îngrozit la strigatul ei de disperare.

Dragă Vasii, te rog să-i explici că nu sunt încă miliardar.

De îndată ce situația se va schimba, voi ști să-mi fac datoria.

Este o imposibilitate acum să faci fața nevoilor.

Dragă Vasii, am impresia că Lilly își face gânduri nejuste cu mine.

Repet – nu sunt încă miliardar!

Înțelegi și tu. Mă și jenez să dau explicații, prea multe.

Știu bine că a trimite un pachet nu reclamează o avere.

Știu foarte bine acest lucru, dar... starea de spirit, - aici este chestiunea!

Dragă Vasii, te rog să mă crezi că așa face și mai multe, ca să pot alina necazurile altora și în special pe cele ale celor dragi mie.

Câteodată însă soarta este ingrata și protejează pe cei care nu au meritat-o.

Mulți oameni de aici, chiar compatrioții noștri cei mai norocoși și mai pricepuți, au reușit să acumuleze într-un timp relativ scurt economii importante.

Eu, mulțumesc lui Dumnezeu cu ceea ce am putut realiza cu cele 10 degete ale mele.

Și din puținul pe care l-am avut – martoră mi-e conștiința, ce am făcut – proporțional – am făcut mai mult decât alții cu posibilități însușite mai mari.

Iartă-mă că am insistat asupra acestui capitol penibil. Dar am vrut o dată pentru totdeauna să lămuresc situația.

La întoarcerea mea din Voiajul Viitor, pe care îl sper cât mai îndepărtat (va fi ceva mai lung!) îți voi face o scrisoare nuda de orice explicații.

Va fi o Scrisoare adevărată, și pe care o aștept și tu...

Te îmbrățișează cu toată dragostea lui al tau prieten neschimbat, Lazar...

urmează scris cu creion roșu „Sărut-o pe Lilly și pe copii“, – și cu un creion albastru Suzeta adaugă dedesubt:

„Te rog să mă ierți, Vasii dragă, și primește o sărutare de la mine și te rog să citești scrisoarea și lui Lilly și mii de sărutări, – sincer 100 la 100 lui Lilly!“

*

Cincizeci de ani! 1958.

Au rămas acei oameni, care, pe atunci, aveau vârsta maturității și care, astăzi, dacă ar fi fost sănătoși, ar fi atins sau depășit SUTA DE ANI!...

S-a schimbat ceva, omenește vorbind, din 1958?...

Esențial, nimic.

Așa va fi întotdeauna. Ca-n scrisorile cu întâmplări mici, fără istorie. Viața fiind Istoria, de fapt.



Rodica Zafiu

PĂCATELE LIMBII

Paranghelie

DESTUL de bogata listă a denumirilor familiar-argotice ale petrecerii – *chiolhan, chiloman, bairam, zaiafet, iures, bairam, anarhie, chindie, chitrofoneala* etc. -, în care vocabularul mai vechi și de origini balcanice domina, *paranghelie* ocupa un loc special prin frecvența și răspândire. Surprinzătoare e și rapiditatea cu care termenul s-a impus în uzul familiar, de unde a fost preluat de cel jurnalistic. Cuvântul nu apare atestat în dicționarele românești generale sau istorice, și nici în mai vechile studii și glosare de argou; pare așadar să fi intrat în circulație în ultimele decenii (deși în variantele orale ale limbii lipsa atestărilor nu înseamnă mare lucru). În ce mă privește, cred că l-am întâlnit prima oară în presa de la începutul anilor '90: „Cântări submediocre, românești siropoase și *paranghelii* de sușane“ (*Foamea*, 22, 1992, 3).

Sensul cuvântului e destul de clar și unitar: *paranghelie* desemnează – cu o nuanță fundamental apreciativă – o petrecere, în mod special una „intensă“, impresionantă, reușită – un „chef strășnic“. Sensul superlativ se decodează în manieră popular-balcanică, prototipul petrecerii fiind neapărat înzestrat cu muzică și băutura din belșug. În dicționarul online *123urban.ro* sînt separate două subsensuri – „petrecere, chef“ și „petrecere, chef cu muzică și băutura“ -, a căror distincție netă nu e totuși confirmată de citatele ilustrative: „Am fost weekend-ul trecut la o *paranghelie* cu niște prieteni. Rupti de beți am plecat de acolo...“, „Vineri noapte am tras o *paranghelie* pe cînte cu prietenii, de-au chemat vecinii poliția“. Cuvîntul apare în ultimele ediții ale noilor dicționare de argou: la Nina Croitoru Bobârnice (*Dicționar de argou al limbii române*, ediția a II-a, 2003), *paranghelia* este „petrecere zgomotoasă; orgie“; definiția, evident exagerată în partea a doua („orgie“), este reluată și de G. Volceanov (*Dicționar de argou al limbii române*, ediția a II-a, 2006), care îi adaugă indicația neinspirată „învechit“. De fapt, termenul are o aplicare preferențială pentru situația de „chef mare“, dar se poate folosi pentru orice fel de petrecere: „Am auzit-o pe la vreo *paranghelie*“ (*fanclub.ro*); „ca să vedeți cît de hotărîtă sunt să țin cura, azi sunt invitată la o *paranghelie* și voi zice pas“ (*forum.oneden.com*). Nu trebuie să cautam cu orice preț specializarea și diferențierea nici măcar în enumerările care vizează efecte stilistice, de pitoresc lingvistic: „Recepțiile, chiolhanurile, agapele, *parangheliile*, banchetele, festinurile, sindrofiile, cocteilurile, ospetele și dineurile se desfășoară non-stop“ (RL 2667, 1999, 1). Scos din contextul comunicativ inițial și folosit ironic, termenul capătă și o conotație depreciativă, produsă de asocierea *parangheliei* cu un mediu social destul de jos, sărac sau în orice caz needucat: „nu-i mai bine să punem de-o *paranghelie* cu manele și seminte?“ (*forum, adevarul.ro*, 16.02.2007); „*Paranghelie* cu gipane de Sfânta Maria Mică“ (*Adevarul*, 09-09-2005). În ultima vreme, sensul depreciativ pare să se fi extins; *paranghelie* este folosit, destul de imprecis, pentru a desemna ironic o manifestare festivă, solemnă sau populară:

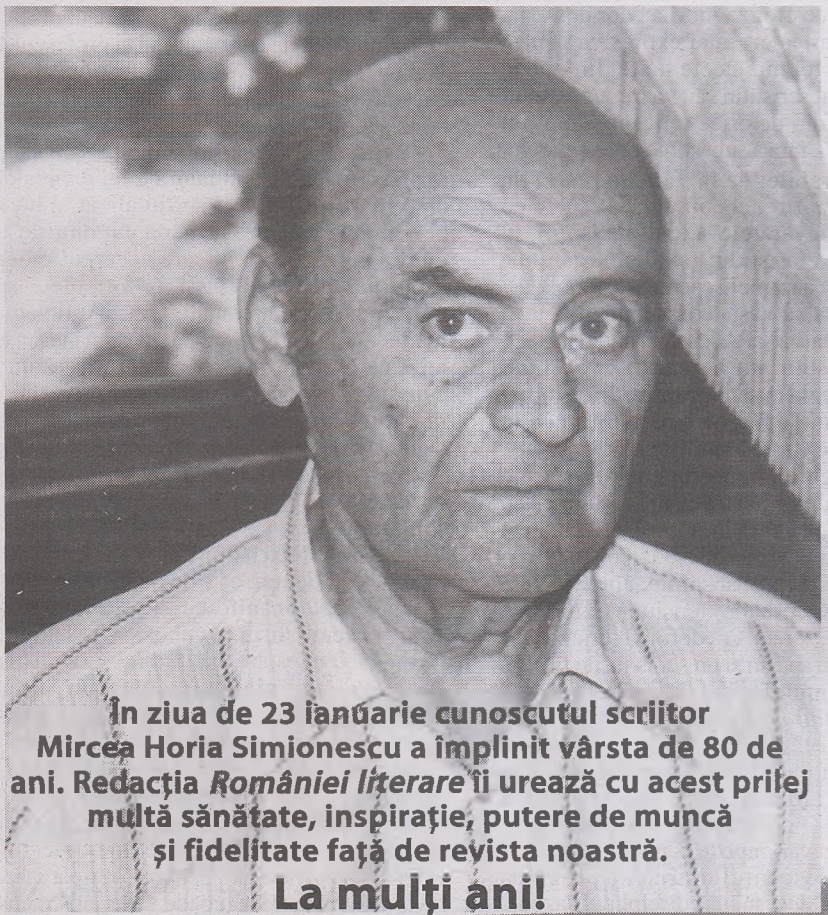
„*Paranghelie* bisericească la Camera Deputaților“ (*atac-online.ro* 7.11.2007); „Dacă nu mă înșel a mai fost odată închiriat Atheneul pentru nu știu ce *paranghelie*“ (*onlinesport.ro*); mai mult, sensul contextual devine aproximarea unei acțiuni de tipul „aranjament, șmecherie“: „Misiunea brânza“, o *paranghelie* de aproape două săptămâni în Italia, pentru care s-a pus la bătaie o bagatela de vreo 10.000 de euro“ (*Gândul*, 25.09.2005). Extinderea conduce la utilizări depreciative cu sens vag, astfel că e numită *paranghelie* și e o manifestare (artistică) de slaba calitate, de pildă un festival de film: „totuși impresia este de *paranghelie*, de chinuială, fără o ținută care să dovedească interesul oamenilor de cultură pentru acest eveniment“ (*videofil.ro*); în același sens aproximativ, „televiziunea publică ajunsese o *paranghelie* cu coviltir“ (*manifest.ro*).

Originea cuvîntului argotic ascunde o mică enigmă: sursa este certă, dar evoluția semantică și traseul intrării sale în română sînt cu totul obscure. Cuvîntul românesc provine desigur dintr-un termen grecesc, aproape identic ca formă (în transliterarea *paraggelia* sau *paranghelia*, pronunțat *paranghelia*), cuprins în dicționarele de greacă veche și ale lexicului din Noul Testament cu sensul „ordin“, „anunț“, „însărcinare“ etc.; în greaca modernă (în limbajul standard și chiar în cel administrativ), sensurile de bază sînt în esență aceleași: „mandat, instrucțiune, ordin, comandă etc.“. Semnificația de origine nu pare să se lege deloc de sensul românesc „petrecere“. Am discutat cu cîțiva vorbitori nativi care nu știau ca în grecește termenul să aibă vreun sens argotic similar sau apropiat de cel din română; desigur însă că asemenea „anchete“ izolate nu dovedesc nimic.

Cred totuși că am dat de un fir, prin hațușul informațiilor de pe internet. Există un film grecesc, din 1980 (de Pavlos Tassios), cu titlul în original *Paranghelia*, a cărui muzică a fost premiată la festivalul de la Salonica și pare să fi devenit destul de populară. Rezumatul acțiunii filmului (pe site-ul *Imdb*) și secvențele muzicale (de pe *Youtube*) arată că filmul ar fi putut sta la baza noului sens. E povestea unei petreceri în care, de la cîntec și dans, se ajunge la bătaie și crimă; conflictul e determinat de *comandarea* (= *paranghelia*) unei muzici, în local, de către protagonist. N-am reușit să aflu dacă filmul a circulat la noi (cu acest titlu sau cu altul); se pare că a fost destul de popular, oricum, în spațiul balcanic. Evoluția semantică (petrecută în argoul grecesc, bulgăresc ori românesc, între care există comunicare) e verosimilă: un titlu de film poate ajunge să desemneze, metonimic, ceva din situația tipică reprezentată în acesta – și, oricum, e destul de recentă. Pe de alta parte, independent de film, chiar strigătul *paranghelia!*, prin care un consumator grec comandă muzică, poate fi perceput din afara ca un declanșator al petrecerii și de aici, metonimic, ca un nume pentru petrecere.

Orice informații care să confirme sau să infirme aceste ipoteze sînt binevenite. ■

Fototeca României literare

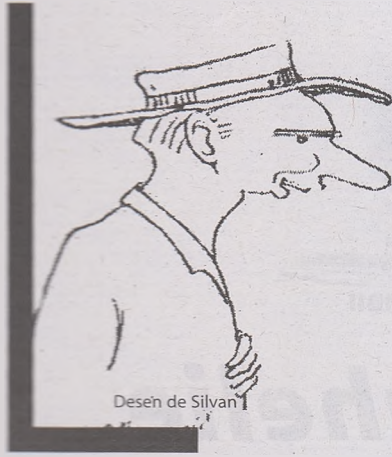


În ziua de 23 ianuarie cunoscutul scriitor Mircea Horia Simionescu a implinit vârsta de 80 de ani. Redacția *României literare* îi urează cu acest prilej multă sănătate, inspirație, putere de muncă și fidelitate față de revista noastră.

La mulți ani!



c e n t e n a r

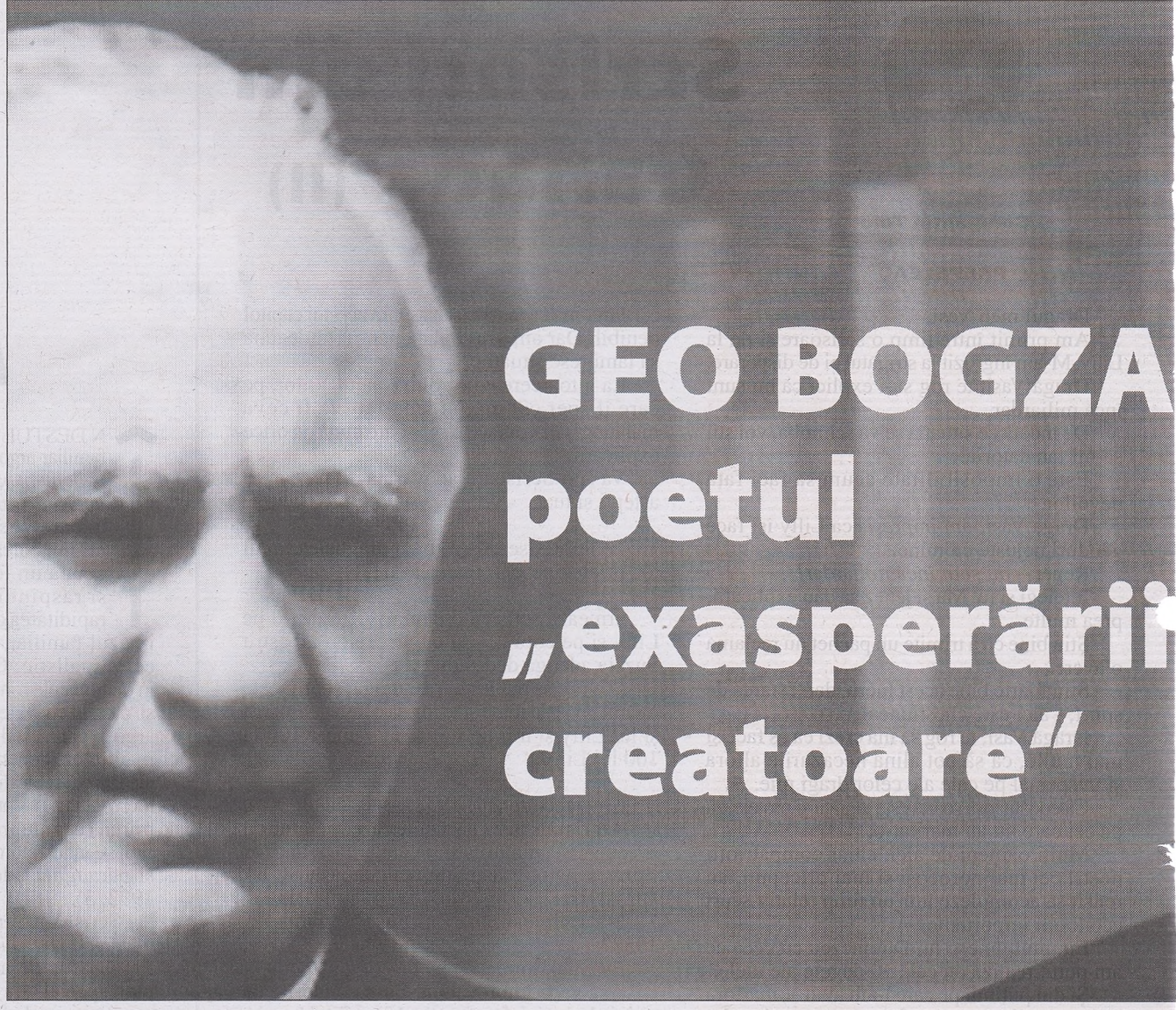


Desen de Silvan

A 8 FEBRUARIE 2008 se împlinesc o sută de ani de la nașterea lui Geo Bogza. S-a scris încă prea puțin, mi se pare, în orice caz la nivelul sintezelor critice aprofundate, despre opera acestui însemnat scriitor, poet înainte de toate, care face o notă aparte în peisajul literar românesc al veacului trecut. O personalitate de la început incomodă, cu porniri iconoclaste, figură de nesupus prin vocație, gata să înfrunte toate tabuurile societății și literaturii în

care s-a format și afirmat. Meandrele biografiei sale scriitoricești, în speță deriva ei „realist-socialistă” din anii '50 ai secolului XX, de un conformism ideologic explicabil, măcar în parte, prin precedentele angajamente politice de stânga ale unui spirit justițiar, domesticit pe parcurs și de dresajul contextual și de adjuvanții unui anumit confort social temporar neutralizant, nu pot fi trecute, desigur, cu vederea. Dar, așa cum a probat-o opera ulterioară a scriitorului, sub crusta convențiilor acceptate conjunctural s-a trezit, înviorator și fertil, duhul insumisiunii de odinioară, mai ales în acele ferme poeme-parabolă ale „paznicului de far” alarmat etic de jalnicele căderi ale unui fost ideal de libertate și umanism și de regimul recentei burghezii roșii, cu nimic mai prejos decât cel condamnat odinioară. Teribilismul gesticulației avangardiste a tânărului de douăzeci de ani s-a găsit astfel cumva recuperat în patosul unui discurs nelipsit de o anume teatralitate, ușor narcisist în complezența cu care se asuma rolul de bătrân înțelept al Cetății, însă emoționant și convingător în accentele lui sapiențiale, în dicțiunea gravă, marcând un credibil reper moral într-o epocă de cedări și compromisuri din ce în ce mai dezonorante. De sub a sa „sprânceană mereu încrunțată”, ochiul paznicului simbolic avertiza că stă de veghe.

Până la acest moment al „parabolelor civile”, opera lui Geo Bogza fusese cumva repusă în circulație cu precădere în concretizările ei reportericești, unele majore, ce-i drept, retipărite însă cu cenzurări semnificative, căci din dintr-o scriere de referință precum *Jări de piatră, de foc și de pământ*, din 1938, geografia basarabeană fusese amputată și literar, rămânând întregă doar mai târziu *Cartea a Oltului* (1945). Opera poetică propriu-zisă, din anii avangardiști, a stat mult timp în umbră, iar când autorul s-a hotărât, în 1978, să o scoată din nou la lumină, bunăoară în culegerea *Orion*, textele originale au suferit schimbări semnificative... și noua vârstă, cu exigențele ei (auto)critice, și factori circumstanțiali au făcut ca ea să suporte eliminări și rețușări însemnate, de ordinul atenuării accentelor nonconformiste, al îmblânzirii vocii, al netențirii asperităților de expresie. În *Cuvântul înainte* la acea antologie Bogza recunoștea, totuși, de exemplu, că, dintre poemele



GEO BOGZA poetul „exasperării creatoare”

de tinerețe nereluate, „excepție ar fi putut face *Poemul invectivă*, singurul demn de luat în seamă, din tot ceea ce nu a fost cuprins aici, ale cărui stângace violențe nu izbutesc să compromită fondul tragic din care a țâșnit”. Și nu uita să-și exprime speranța (contrazisă, desigur, în acel moment, de cenzură), că doar paisprezece dintre acele texte ar mai trebui păstrate „la o eventuală viitoare ediție”... N-au mai fost păstrate nici după 1989, când „invectivele” au fost doar anexate unei cărți de dialoguri cu autorul, deși în mai liberala Iugoslavie din 1986 ele fuseseră retipărite omagial, cu ocazia unui premiu acordat lui Geo Bogza în Macedonia...

Or, putem spune astăzi că partea cea mai expresivă pentru creația scriitorului o reprezintă tocmai acele texte din epoca avangardismului, iar acest spațiu al scrisului sau va trebui restituit într-o zi în integralitatea sa, dincolo de orice reticente de ordin estetic sau de pudorile publice. Căci, fără a subestima opera marelui reporter din atâtea texte memorabile, de la *Jări de piatră* la *Tabăcarii ori Cartea Oltului*, un portret al „omului întreg” Geo Bogza nu poate fi realizat în adevăratele sale dimensiuni, în absența lor. Tot așa cum textele ziaristului (și ale diaristului) vor trebui repuse în circulație într-un ansamblu coerent și cronologic, și ideatic, reeditat critic, împreună cu vasta corespondență, încă aproape necunoscută, rămasă în arhiva sa. Aceasta, fiindcă la Geo Bogza actul trăirii și actul scrisului nu puteau fi concepute decât osmotic, distincția dintre poezia în sens propriu și alte forme de expresie fiind din principiu anulată. Să ne reamintim că în înflăcăratul și framântatul său text programatic, *Exasperarea creatoare*, din 1931, spunea categoric, în postura de purtător de cuvânt avangardist, că „activitatea noastră prin cerneală e o tragedie departe de orice veleități de a face literatură. A ne realiza în scris nu e pentru noi un ideal spre care să ne extaziem ca înspre o aureolă”. Expresie a unei „exasperări” absolute, aproape fără obiect palpabil, stare de spirit exacerbată, tensiune extremă a conștiinței și sentimentului de a fi, scrisul era definit atunci ca act existențial, „acțiune în panică”, „un spasm și un scrâșnet de fiecare clipă”, „cu o intensitate, cu un tumult făcând ravagii”.

Publicarea în 1987 a *Jurnalului de copilărie și adolescență*, inaugurat foarte de timpuriu, în 1923, adică la vârsta de numai cincisprezece ani, a fost revelatoare pentru această precoce întâmpinare tensionată a realității. „Mânia”, apoi, imediat, „starea de „revoltă” – „prea de revoltă” – care trecea de pe-atunci în cuvinte, promitea dezvoltări și agravări repede confirmate, cu atât mai expresive cu cât cvasiadolescentul diarist se pregătea pentru o carieră de ofițer de marină, deci supusă disciplinei cazone. Primul său cititor-îndrumător, un sublocotenent Lazărescu, profesor de limba română, remarcă deja la elevul său „o precocitate rea”

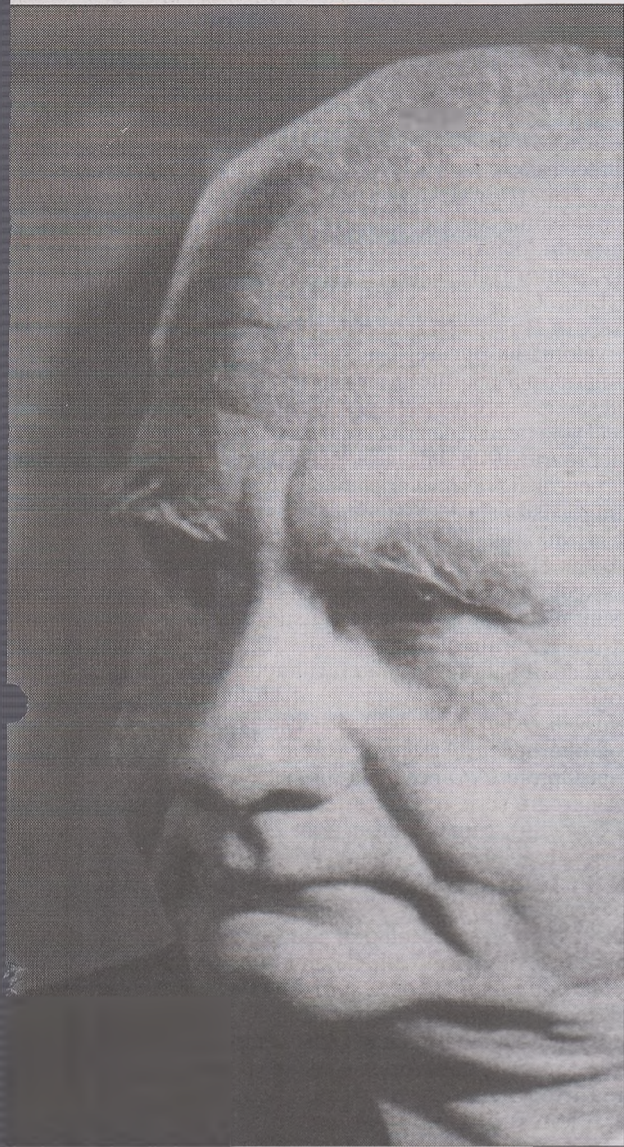
care îi poate fi „funestă” și o viață de „răzvrătit”, în răspuns la cariera militară. În 1926, trimițându-i versuri lui Ion Vin, va scrie că „pentru mine arta nouă nu este o simplă formă, o formulă de viață”. Notațiile sale din acei ani sună deja „ar” („sunt sătul și scârbit de cuvintele societate, familie, și scop”). La 9 martie 1926 vizează „O împingere a realității din de hotarele ei”, „O violare a realului” – ca propoziții din mână unei proiectate reviste, intitulată... *Foc!*. Propunându-și să-și scrie „un fel din POEZIE”, notează cu o pagină mai încolo cuvântul „intensitate”, cugetă la o „poezie penetrantistă”, simte o „receptivitate”, creșcând față de caricaturalul și grotescul vieții, vrea să „zgâlțâie” viața și se pregătește să „confectioneze... câteva zeci de volume caricaturale care, cu cât vor fi mai apoetice, cu atât își vor atins scopul”.

Aria semantică a sintagmelor sale e, cum se vede, de fațadă expresionistă, însă în latura unui expresionism ce se desparte de chip mărturisit de cel spiritualizat al lui Blaga, căruia îi este „învinuirea că amestecă arta cu miturile”, deci propunând contrast, o poezie în care accentul e deplasat de pe este „spiritual”, pe existențial, în formulele sale cele mai tranșante și directe, mai netrănsfigurabile. Antiblagianismul lui Bogza este foarte semnificativ tocmai în măsura în care e contestată „mitizarea” pe simbolic și estetic, în profitul atitudinii tipic avangardiste care privilegiază autenticitatea scrisului ca document de referință în expresia ei brutală, vehementă, revoltată, cu semnificative deplasări de linii ale viziunii către grotesc și caricatural. (Când între „optzeciști” neoavangardiști de peste o jumătate de veac nu le va plăcea, la rândul lor, același mare poet, din răsărit și din apăsare).

O astfel de sensibilitate „exasperată”, ieșită din tiparele cântărilor estetice, este de pus, încă o dată, în relație cu toate acele manifestări a ceea ce s-a numit „trairism”, forța unui existențialism ce cunoștea, la stânga sau la dreapta polului, forme de contestare a atitudinilor de distanțare față de realitate concretă, puternic individualizată, dramatică, a societății subiectului uman, pe o direcție antipositivistă, de un antiburghezism categorial, adică nevizând în mod strict și limitat clasa socială ca atare, ci tipul de (in)sensibilitate față de realitatea dinamică, tânără, în regimul spontaneității și al sincerității și împotriva convențiilor și „codurilor de bune maniere” acceptate. Omul concret devine obiectul de interes maxim al Bogza însuși, pe când începuse să tipărească, la Câmpina, în revista *Urmuz*, trece repede de la „abstractismul” a ceea ce nu „Penetră”, la „grotescul” cu „stridențele” lui, în poeme și volume și pe care și le dorește „violente”. Noutatea scrisului său o



c e n t e n a r



„faliment al modernismului“ în conștiința sa.... Obsesia unei poezii concrete, îl bântuie, una care să renunțe la orice accent de manifest exterior – „devotarea față de o literatură simplă, dar pulsând de viață“ și câștigarea unei anumite înșenării contemplative, a unui control rațional al revoltei. Nu lipsește din această etapă a biografiei sale sufletești nici fiorul credinței, ce-i drept, într-un „Dumnezeu altfel decât și-l închipuie oamenii. Dumnezeu ca iubire a vieții nefalsificate. Dumnezeu revoltat împotriva așezărilor morții. Dumnezeu subversiv“! Gândul unei viitoare activități literare „violent de stângă“ e și el prezent în ultimele înșenări din mai 1932, dar e notat și interesul pentru Mircea Eliade, „creierul cel mai robust al generației“, pe linia, desigur, a autenticismului viziunii și a unui ideal de împlinire intelectuală și creatoare. „Devoțiunea față de tot universul“ spune și ea acum ceva important despre sensibilitatea poetului ce crede a fi depășit faza „invecivelor“. Iar înregistrarea ultimei întâlniri cu Ilarie și Colomba Voronca e marcată elegiac, de „infinita, iremediabila tristețe“ a unei serii petrecute alături de prieteni „preocupați de lucruri ce depășesc fruntea comună“... (În trecut, făcea, într-un loc, și aceasta simpatic-infatuată notație, găsind că este „prea înalt pentru Calea Victoriei“...).

Document fundamental pentru (auto)definirea personalității lui Geo Bogza, *Jurnalul de copilărie și adolescență* este astfel și pentru întreaga mișcare românească de avangardă și de presupus ca amintita arhivă rămasă de la el, cu alte note de jurnal și mai ales cu o întinsă suprafață epistolară, va consolida această imagine atât de vie, de dinamică, de neliniștită, care se coagulează în culisele operei, tot atât de semnificative, pentru a o contura, ca opera însăși a poetului, a autorului de manifeste, a reporterului din cele mai bune ore ale sale. Fiindcă, așa cum am spus, între asemenea documente și textele tipărite ca scrieri mai mult sau mai puțin finalizate, există o legătură profundă, până aproape de identificare, data fiind investiția ontologică, tensiunea existențială ce le alimentează deopotrivă.

Dintr-o perspectivă strict estetică, scrisul lui Bogza-avangardistul prezintă, fără îndoială, inegalități de relief, recunoscute de autorul însuși, deja în *Jurnal*, atunci când se referă, bunăoară, la unele texte din *Poemul invecivă*, ce urma a fi tipărit în 1933. Versurile din *Jurnal de sex*, apărute acum aproape optzeci de ani, nu pot ascunde destule stângacii, în aliajul lor, relativ strunit de prozodia încă „clasică“, de cutezante juvenil-icnolaste și poetizări acceptate. Programatic „ultragiant“, paginile *Poemului invecivă* capătă relief în primul rând prin considerarea în contextul militantismului subversiv-autenticist, radical antiestetizant, al avangardei celei mai patetic și vehement angajate în ruptura față de poezia tradițională, fie și ea modernistă, adică înalt-modernistă, cu concretizări în opere majore precum cele ale unor Blaga, Arghezi, Ion Barbu, puși nu o dată, alături de accentele admirative atrase de ultimii doi, sub semnificative semne de întrebare. Îndeosebi cel din urma va fi vizat, cu precădere prin uceniciei săi ermetizante din posteritatea imediată a *Jocului secund*, acuzați pentru purismul lor estetic, pentru poezia lor de „cabinet“, care „trișează“, într-un moment de cumpănă a istoriei, când poezia era resimțită ca „murind de prea poezie“. Ne-o va spune foarte ferm și polemic manifestul *Poezia pe care vrem să o facem*, semnat în revista *Viața imediată*, din decembrie 1933, de Bogza și câțiva dintre discipolii săi și mai tineri, – Gherasim Luca, Paul Paun, Perahim. Ceea ce va apărea atunci ca exigență urgentă, adică întoarcerea scrisului spre dramele și tragediile omului comun, victimă a istoriei și a condiției sale biologice precare, necesara „murdărie“ și fertilizare a poeziei de către „viață“, fusese ilustrat tocmai în acele „invecive“ din placheta tipărită recent, „cu amprente digitale ale autorului“ în chip de marcă a autenticității elementare, ce se poate dispensa, la limită, de litera scrisă.

Prin asemenea raportări, discursul (anti)poetic bogzian capătă un relief aparte tocmai prin șocul „realist“ al „reportajului“ ce înregistrează, aparent nemediat de vreo convenție, faptul de viață brută și brutală, îndeobște refuzat Poeziei. În fond, însă, o nouă „convenție“ se conturează, cu coerența și tiparul ei, ca suită articulată pe axa contrariantă și negatoare a ceea ce e estimat ca antiestic, mai precis a „evenimentului“, trecut jurnalistic printre faptele diverse, șocant prin precizia și concretul său „copiat“ după realitate, făcut expresiv prin chiar înscirarea pe un fundal asimilat mental al tradiției culturale, pe acel depozit de convenții mai mult sau mai puțin stilizate, poetizante, „frumoase“, distilate în regim metaforico-simbolic. Or, vorba lui Voronca, „senzația prinsă stea în cleștele poemului“, înviează textul „ca o injecție“ de sânge nou, bruschează relativa încremenire a desenului imagistic, reamintind că realul exista, viu și puternic, sub fiecare cuvânt ori propoziție. Tranzitivitatea discursului e contrapusa, aproape punct cu punct, medierilor transfiguratoare, încât o nouă poezicitate apare, cumva paradoxal, prin răsturnarea reperelor obișnuite ale poeticului. „Iubirea mult mai pură“ invocată deja în *Jurnal de sex* în consecința unei atari reabilitări a vehemenței senzuale interpretate ca descărcare de energii interzise comunicării lirice, poate fi resimțită astfel tocmai datorită energiei cu care se afirmă prezența concretului existențial. Un *Poem ultragiant* devine, de fapt, expresiv prin detumarea șocantă a retoricii poeziei erotice dinspre Femeia tradițional idolatrizată datorită frumuseții, purității ei etc., spre foarte prozaica „servitoare“, căreia i se atribuie trăsături niciodată valorificate până atunci în discursul amoros,

concomitent cu ostentativa, brutala respingere a „accesoriilor“ care „formează frumusețea“ numitelor „fete burgheze“. Totă așa, în *Poemul destrăbălatelor frumoase*, „feciorii de bani gata“ sunt puși să „sarute lung“ femeile care arată „pentru legi un fulminant dispreț“ și „marea preferință pentru viol, asasinat, incest“, într-o simetrie șocantă. „Femeia depravată“, din alt poem, „vindea, cântând, sirena ca-n basm și epopee“. Evocarea unui fapt de zoofilie stă sub titlul *Prezentarea eroului legendar*. Într-un *Eseu*, fostul cioban mioritic idealizat de tradiționaliști e privit într-un moment de autosatisfacere erotică, în piesaj montan cu „aer tare ca într-un poem de geo bogza“, cu un firesc al notației gestului care anulează, practic, trivialitatea, conservând, însă, substratul polemic, nonconformist.

Ar fi să restrângem excesiv miza poemelor-invecivă dacă le-am limita la acest tip de raportări antitraditionale și anticonvenționale. Poetul are în vedere și – poate chiar în primul rând – fortarea limitelor universului considerat ca poetic, aducând în raza de interes a versului violențele unor fapte de viață dintre cele mai impure și reprobabile – crime, iubiri contra naturii, amoruri venale, în numele unei autenticități, ale unui realism crud al discursului, cu atât mai eficient cu cât se apropie de zone interzise deopotrivă la nivel tematic și verbal. Citorul „manierat“ este invitat, forțat să ia act de înfașșurările sordide ale vieții, de obicei trecute sub tăcere de lumea „civilizată“, de micile-mari evenimente atroce, fapte diverse sau mai mult decât atât, izbucniri de instincte joase, revelări ale unui „plan primar“ al existenței invocată și programatic de autorul de articole avangardiste. Într-un cuvânt, violențele realului de obicei marginalizate ori omise capătă dreptul la expresie, tocmai în numele reabilitării trăitului, fie el și scandalos, jignitor, prin excelență inestetic. Sunt gesturi de trezire, de provocare la realitate, semnale de alarmă privind dramele unei lumi ce nu trec, cel mai adesea, decât ca „fapte diverse“, mai mult sau mai puțin șocante.

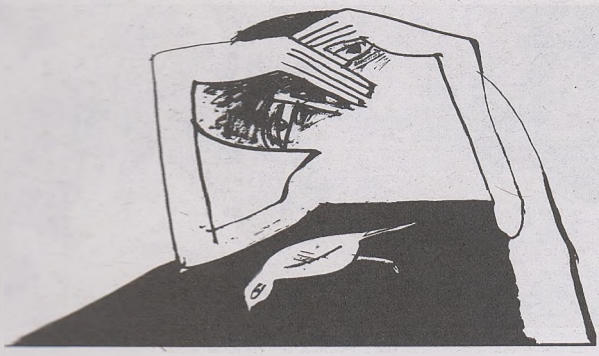
Poetul le recuperează așadar, apelând la o mixtură stilistică adesea foarte expresivă, în care notația brută, frustă, „reportericească“ a „evenimentului“ cunoaște intensificări expresioniste ale senzației, îngroșări și deplasări grotești de linii, stridente calculate. Descrieri de o concretețe frapantă, „relatări“, narațiuni reportericești sugerând imediatetea înregistrării faptului de viață, apar – cum observa în postfața la ediția iugoslavă citată Alexandar Petrov –, „o corecție a esteticii turmului de fildes și o școală în care înveți să distingi pulsul vieții în limbă“. Nota de oralitate, de relatare cumva familiară a acestor fapte greu avuabile, sporește senzația de autenticitate, precum în poemul ca *La închisoarea de hoți din Doftana*, *Balada tatalui denaturat*, *Prezentarea eroului legendar*, *Anica nebuna*, *Gheorghiza cismarului*. Inaugurala *Prefața la un poem de dragoste mizează pe exaltarea de o brutală ardoare a „falocrației“, dar cum observa tot criticul sârb, o asemenea „viziune nudă a lumii erotizate“ capătă dimensiuni apocaliptice în tensionatul poem *În anul acela vechile așezări se zdruncinara*.*

Ion POP

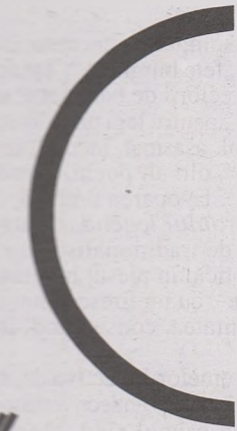
(continuare în pag. 18)



Fotografii de Ion CUCU



c e n t e n a r



CÂNTECELE oamenilor acestui pământ – scria Harry Brauner în ultimul său deceniu de viață – mi-au umplut întreaga viață. În preajma neasemuitelor cântece am fost copleșit nu numai de frumusețea lor, dar de tămăduitoarea lor putere. „Este regretabil că opera tipărită a celui care a făcut această mișcătoare mărturisire nu reflectă toate dimensiunile travaliului, îndelungat și erudit, al celui care a fost unul dintre cei mai apropiați colaboratori ai lui Constantin Brăiloiu, pe care îl aprecia ca „un om de o sclipitoare inteligență” și „un mare boier”. Dar iată, sistematizată pe compartimente, opera sa, de Viorel Cosma, în *Enciclopedia muzicii românești* (II, 2007, p. 197-198): muzicologie și etnomuzicologie, două articole, fiecare de câteva pagini; memorialistică, *Să auzi iarba cum crește* (Editura Eminescu, 1979); ediții critice, *Cântecele oamenilor muncii* (1945), în colaborare cu George Deriețeanu; ilustrații muzicale pentru teatru, *Cosma* (1973), piesă după *Unchiul Anghel* și *Haiducii* de Panait Istrati, *Papușile harnice*, de Lena Constante; două cântece pentru copii, pe versuri de Cicerone Theodorescu și, respectiv, Marcel Breslașu; muzică vocală, *Cântece populare armonizate pentru voce și pian* (1929), *La moartea lui Ștefan cel Mare*, poem dramatic pentru voci și percuție, pe un text de Șt. O. Iosif (1968). Dar care este opera majoră, de etnomuzicologie, care lipsește, fiind depozitată în arhivă? Sunt cele peste 5000 de melodii populare, culese între anii 1928 și 1939, când a fost colaborator al Arhivei de folclor a Uniunii Compozitorilor Români, în anii când a participat la campaniile monografice de la Drăguș-Făgăraș (1929) și Runcu-Gorj (1930), ca și la alte campanii. Rămânând puțin la sistematizarea de mai sus, făcută de maestrul Viorel Cosma, observăm absența volumului facsimilat, care a cunoscut două ediții, ultima la Ars Docendi în 2000, *Melodii compuse în temnițele Aiudului pe texte de Mihai Eminescu, Șt. O. Iosif, Al. Macedonschi, Tudor Arghezi, Elena Farago, Rainer Maria Rilke, Nichifor Crainic*. Iar aprecierea volumului *Să auzi iarba cum crește* ca memorialistică o socotim numai parțial justificată, fiindcă cea mai mare parte a sumarului cuprinde publicistică, gânduri despre folclor, cu deosebire despre poluarea lui, articole apărute mai întâi în *Flacăra*. Nu este prin nimic justificată trecerea la bibliografia critică despre H. B. a cărții semnate de Irina Nicolau și Carmen Hubiță, *Sursul lui Harry* (1999), fiindcă cele două n-au făcut decât să editeze jurnalul și scrisorile autorului. Marea absență în opera tipărită este vasta sa colecție de folclor. Toți cei care l-au cunoscut în anii amintiți au rămas impresionați de darul pe care îl avea de a obține încrederea cântăreților populari, de abilitatea cu care învingea anumite dificultăți psihologice ale acestora. Este elocventă, în acest sens, mărturia lui H. H. Stahl: „Viu ca o zvărlugă, inteligent până la a fi sclipitor, iubitor al folclorului până la patimă, Brauner a dovedit încă de la Drăguș surprinzătoarele sale calități de anchetator. Reușea, ca în joacă, cele mai năstrușnice performanțe profesionale. Pentru el nu existau dificultăți în a obține de la oricine orice. Cel mai refractar și răuvoitor din informatori nu rezista la darul lui de a se baga în sufletul omului și de a-l emoționa, în așa fel, încât cântecul sau bocetul să apară ca fiind ceva de la sine



Harry Brauner

înțeles. Aparent, în purtarea lui puteai crede că lucrează cu o doză de cinism, atât de calm mânuia sentimentele oamenilor, chiar și în împrejurări în care altcineva ar fi stat la îndoială. Își câștiga informatorii cântându-le el însuși din repertoriul său imens de cântece populare, din toate regiunile țării, sau spunându-le glume. Ceva din talentul său excepțional de culegător a dezvăluit el într-un interviu pe care i l-a acordat lui Zoltán Rostás: „Mă întâlneam cu ei, și melodia pe care vroiam să văd dacă mai există le-o fluieram. Le-o fluieram și le spuneam, ia uitai-vă ce mi-a cântat un bătrân de aicea. Voi cunoașteți melodia asta? Eu nu știu cine-i ăla, care a cântat-o. O băta-te să te bată, domnule, păi asta a cântat-o cutare. Și în felul asta îi înșelam și obțineam rezultatul pe care îl căutam, și care era un rezultat sociologic.”

Alte calități ale sale au fost recunoscute și laudate de o serie de muzicologi și folcloriști, precum Tiberiu Alexandru,

Rămâne ca o datorie a tinerilor etnomuzicologi să recopieze și să pună pe CD și pe bandă zestrea pe care Harry Brauner ne-a lăsat-o.

Ion H. Ciubotaru, Doru Popovici, Mihai Coman, Grigore Constantinescu, Iosif Sava, Constantin Catrina, Irina Nicolau, Ulpiu Vlad. Aceștia, și alții, l-au elogiât pentru entuziasmul contagios pentru melosul popular, pentru descoperirea unor mari talente (Maria Tănase, Gheorghe Zamfir, Ionela Prodan, Alexandru Mica), pentru înregistrarea în premieră a unor melodii (cea a baladei *Mășterul Manole*), pentru popularizarea, în țară și în străinătate, a comorilor folclorului nostru, pentru iscusința cu care nota formele ritmico-armonice ale unor melodii, pentru emisiunile radiofonice dintre anii 1944 și 1949, pentru filmele de televiziune, pentru înființarea, în 1949 (Lena Constante spune că în 1948) a Institutului de Folclor din București, pentru activitatea sa didactică la Conservatorul din București, nu în ultimul rând pentru calitățile sale umane, pentru inteligența și sensibilitatea lui, pentru umorul său, pe care nu și l-a pierdut nici în iadul închisorilor.

Când abia trecuse de prima jumătate a vieții sale (s-a născut la 24 februarie 1908, la Piatra Neamț), a început o perioadă tragică pentru el și pentru prietena sa, Lena Constante, de care se îndrăgostise prin 1929 și cu care avea să se căsătorească în 1964: sunt arestați și implicați, fără vreo vină, în procesul Pătrășcanu, Harry fiind condamnat la 15 ani închisoare, din care a executat 12, șapte dintre ei în singurătatea celulei. În 1968 sunt reabilitați și primesc pensii mizerabile.

Calitățile eminentului specialist într-ale folclorului și farmecul aparte al omului l-au făcut apreciat și printre mulți scriitori, care tipăresc despre el articole elogioase, îi iau interviuri, îi recenzează volumul *Să auzi iarba cum crește*: Petru Comarnescu, Al. Cerna-Rădulescu, Tia Șerbănescu, Ecaterina Oproiu, Z. Ornea, Paul Anghel, Sânziana Pop, Adrian Păunescu (care scrie o baladă despre el, pusă pe muzică de Victor Socaciu), Eugen Barbu, Dan Zamfirescu, Antoaneta Tănăsescu, Ioana Ieronim, Ioan Alexandru, Florin Mugur, N. Carandino, Adrian Anghelescu, Tudor Octavian, Nichifor Crainic, care în volumul său *Șoim peste prăpăstii* (1990), a evocat colaborarea sa, cu ajutorul alfabetului Morse, prin bătaii în zidul care le despărțea celulele. În fine, Marin Preda, în *Cel mai iubit dintre pământeni* (II, p. 178-180) îl are ca personaj pe acel „evreu pasionat de folclorul românesc, un om de cultură rafinat, care se străduia aproape zilnic să ne convingă de marile valori ale cântecelor noastre populare. Știa bocete de o frumusețe care te înfiora, cântece tragice de despărțire, de dor, de nuntă, unele sublimă, altele brutale și grotestice, cum nu auzise nimeni niciodată”. Constantin Noica i-a scris următoarele în legătură cu volumul *Să auzi iarba cum crește*: „Ți-am citit cu mare sete și cu multă mirare cartea. Este o carte nebună și adevărată, așa cum ți-a fost viața. Cartea ta nu are nici cap, nici coadă, dar are miez. Nu respectă niciun fel de reguli ale scrierii de carte și totuși va înota bine prin apele timpului.”

Brauner n-a mai apucat să-și transcrie el însuși cele 5000 de cântece pe care le-a înregistrat (dacă se vor mai fi păstrat toate, fiindcă se știe cât de friabili erau cilindrii de fonograf). S-a stins din viață la 11 martie 1988, la București. Rămâne ca o datorie a tinerilor etnomuzicologi să recopieze și să pună pe CD și pe bandă zestrea pe care ne-a lăsat-o. Așa cum tot o datorie rămâne ca volumul său *Să auzi iarba cum crește* să fie reeditat cuviincios, fiindcă la tipărirea în volum articolele care apăruseră întâi în *Flacăra* (unde se exprimase liber) au apărut cenzurate (vreo 70 de pagini).

Jordan DATCU

Geo Bogza, poetul „exasperării creatoare”

(urmăre din pag. 17)

După cum, în alte locuri, tânărul poet știe să exploateze cu efect virtuțile schematizării accentuate, de factură senzațional-melodramatică, în *Balada ucigașului Maruth*; ori transcrierea în cod obiectual a portretului, grotesc și el, al unei femei obsedate sexual în *Efebul Gherdap provoacă moartea batozei psihopate*... Elemente ale limbajului suburban, colorează uneori, ca în *Florile de mucigai* argheziene – cu care „invecivele” bogziene au multe note comune, minus „estetizarea” urâtului – vin să îmbogățească paleta stilistică. În general, în aceste producții stângăcia reală și cea mimată a expresiei sunt destul de greu de distins: poetul dă, în orice caz, foarte adesea impresia că manevrează conștient tipuri de exprimare jurnalistică, oral-familiară, clisee poetizante puse în vecinătăți inconfortabile cu elemente de poezie „corosivă”, nelipsind nici o anume îndemănare de regizor, care își însenează și montează „reportajul”. Și mai e ceva de adăugat: condamnat pentru atentat la bunele moravuri din cauza poemelor sale, Bogza va răspunde, foarte convingător pentru noi, că „violența de expresie presupune o violență de suferință care exclude, de la început, orice element pornografic, pomografia implicând, în condiția ei esențială, satisfacția”...

Poemul petrolifer din 1934, va desfășura, într-un discurs de amploare whitmaniană, un fel de imn, scris o mărturisită „brutalitate”, închinat „oamenilor petrolului”, beatați și ei, angajați într-o aventură existențială necrutătoare, și cu care poetul se identifică, asumându-și atribute de „mărșavie și violență”, „sperjur și josnicie”, cu

un cinism afișat, sub care se disimulează o trăire intens dramatică, de un realism violent. Un expresionism cu deschidere cosmică și atmosferă răvășit-coșmarescă, acum mai solemn și patetic, va caracteriza discursul situabil în aceeași descendență a marelui poet american, din *Cântec de revoltă, dragoste și moarte*, datat din anii '30, dar tipărit abia în 1945. „Fecioara galbenă, rudă cu toate dezastrelor dragostei” traversează aici un spațiu halucinant, într-o atmosferă de „insomnii dureroase”, unde exaltarea iubirii se asociază cu „neurastenia”, „neliniștea”, „agonia”. Este, într-un fel, preludiul unora dintre poemele târzii ale lui Bogza, când retorica verbului și a gesticulației vor fi din nou valorificate. Până atunci, însă, avusese timp să se manifeste și aspirația către o anume simplitate a discursului, anunțată în *Jurnal*..., concretizată în poemul *Ioana Maria* din 1937, unde confesiunea îndrăgostitului, reactualizează, în cadru cotidian urban, motivul peregrinării romantice, într-un stil de reportaj simplificat, cu stilizări ale gesticii, de o mai discretă solemnitate elegiacă, prin care se încearcă anamneza unor momente unice de viață.

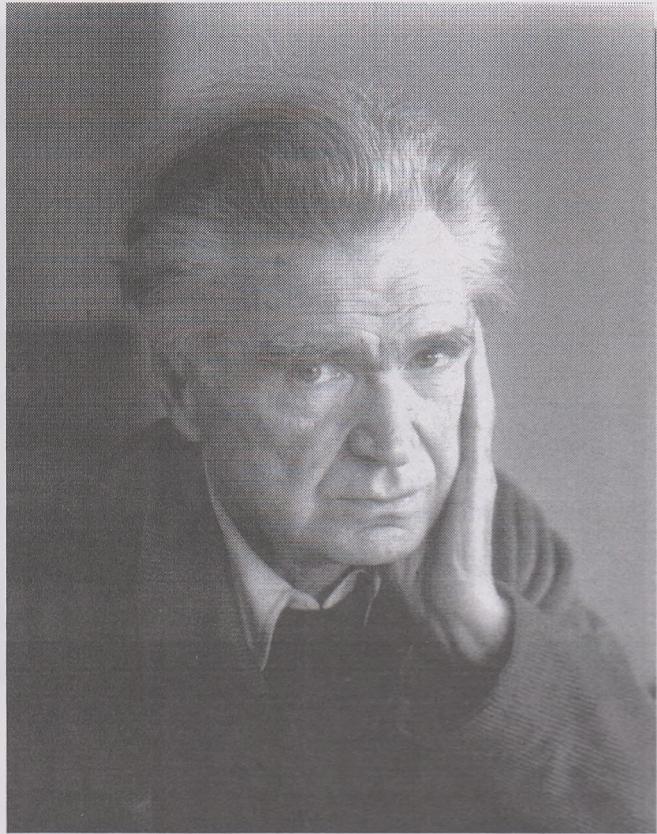
Recitirea operei avangardistului Geo Bogza probează, cred, încă o dată, rezistența ei în timp, puterea ei de impact asupra sensibilității noastre de azi. Autorul *Jurnalului de copilărie și adolescență*, al *Poemului invecivă* și al atâtor altor versuri, pagini de publicistică, reportaje de mare forță expresivă, și-a trăit cu o rară intensitate timpul și scrisul, iar ceea ce rămâne încă de publicat din arhiva sa îi va consolida cu siguranță poziția în ierarhia valorică a literaturii române din secolul XX. Un editor harnic și competent va trebui să întreprindă cât mai curând repunerea în circuitul viu al lecturii a acestei mari și reprezentative secvențe a operei sale. În așteptare, se vede destul de limpede că poezii celei mai recente promoții sau generații îi reciclează, știind-neștiind, „invecivele”, se reîntorc cu un fel de ingenuitate spre al sau „plan primar”, reiau, în contexte noi și sub accente proprii, ceva din „exasperarea creatoare” a răzvrătitului de odinioară.



Ion POP

Pusă pe seama eredității, conștiința eșecului înseamnă deopotrivă o conștiință a predestinării, a imposibilității de a decide.

Eșecul, această rană, acest balsam...



e s e u

CE A MOȘTENIT Cioran de la strămoșii săi?! Pe lângă nihilism, fatalitatea eșecului. La drept vorbind, totul se însumează în aceste două cuvinte. Într-un loc, invocă vorbele mamei, care, testamentar, i-ar fi spus: „Omul, orice ar face, va regreta întotdeauna”. Continuă Cioran: „Recunosc aici filozofia neamului nostru. N-am inventat nimic. N-am făcut decât să prelungească dezamăgirea strămoșilor mei” (II, 214-215). Tot de la ai săi va fi moștenit Cioran sentimentul neantului.

Nu-i vorba, încearcă să i se sustragă, dar finalmente plonjează cu o anume voluptate în el, voluptatea negării de sine prin care încearcă să se salveze. Cum am văzut, își renegă strămoșii; nu are importanță că face același lucru cu propriul trecut. Iată: „Cît de adevărat este că nu poți scăpa de propriul destin! / M-am născut în cutare neam. Ei bine, neamul ăsta mă urmărește, îmi intră în suflet, mă sărăcește sau mă îmbogățește, mă ține: nimic de făcut în această privință. Compatrioții mă asaltează, îmi mănâncă timpul: – firesc, cîtă vreme pentru ei timpul nu înseamnă nimic” (II, 242). Or, deși pare că dorește să se sustragă atât dezamăgirii strămoșilor, cât și acestei vocații a neantului, Cioran mărturisește că, prin nu știu ce fatalitate, s-a simțit întotdeauna atras de eșec. Cum să ne explicăm o astfel de atitudine? Să fie chiar în acest instinct al eșecului reacția revanșardă a cuiva care are pre-sentimentul neputinței?! Să fie coborîrea în eșec o formă de salvare printr-un eroism negativ, întors?! Spune Cioran: „De cînd mă știu, am îmbrățișat doar cauze pierdute – menite a fi pierdute, vreau să spun. Ce tainică complicitate cu eșecul în toate înflăcăările mele! E firesc să fi suportat tragedia țării mele [...]” (I, 181). De reținut, oricum, că atunci cînd vorbește despre eșec, despre propria-i atractivitate către eșec, Cioran invocă destinul țării sale. Un destin nămit tragedie.

În fine, pusă pe seama eredității, conștiința eșecului înseamnă deopotrivă o conștiință a predestinării, a imposibilității de a decide. Iată: „Predestinarea mă fascinează la fel de mult ca, altădată, Nenorocirea. În realitate, e unul și același cuvînt. Să nu poți fi altul decât cel care ești. Sînt *imposibil de schimbat*, și sufăr pentru asta în fiecare clipă. Dați-mi un alt eu!” (II, 179). Dar dincolo de fatalitatea aceasta alienantă, care provoacă strigătul disperat al nevoii de a fi altul, de reținut fascinația predestinării. Cioran e atras de tot ce înseamnă eșec, ratare, neîmplinire, nenoroc. „Binecuvîntate fie eșecurile! Le datorez *tot ce știu*” (II, 122), spune la un moment dat. Sau: „Nu mă poate interesa o ființă asupra căreia nu apăsă o anume fatalitate” (I, 225).

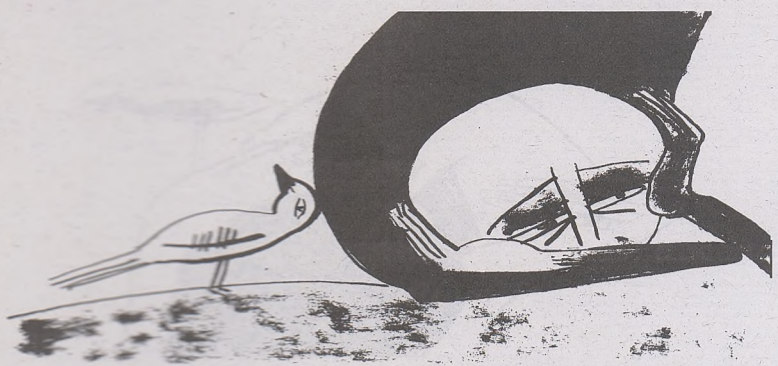
Cum s-a ajuns aici? Nu cumva predestinarea e numai o justificare?! La un moment dat, Cioran își recunoaște ipocrizia sau jocul. Doar că, jucînd o anumită imagine pentru ceilalți, mimînd chiar pentru sine un rol, Cioran devine finalmente chiar ceea ce neagă. Oricum, mărturisește: „Cînd ai acumulat eșec după eșec, nu știu să existe un lucru mai avantajos decât să le pui pe seama Nenorocului; el explică și justifică totul, are virtuți aproape magice: cu el sîntem absolviți în ochii tuturor... Nenorocul reușește acolo unde Providența a dat greș. Fără ideea Nenorocului și a virtuților sale liniștitoare, ar fi tot atîtea sinucideri cîte eșecuri! Îndată însă ce ne gîndim la El, ne calmăm; suportăm totul și sîntem aproape mulțumiți să fim *loviți* de soartă. Explicația prin Nenoroc e cel mai mare șiretlic din cîte sînt în lumea aceasta. Niciodată nu se va inventa unul mai bun” (II, 286). După o astfel de mărturisire, nu-ți rămîne decât să spui că Cioran mistifică: deși face apologia eșecului, se lasă în voia sorții din neputința de a-și construi propria prezență. E fatalist, asemenea neamului său, pentru că se retrage, din teamă, din fața istoriei și a faptei. Doar că, dincolo de orice altceva, această mistificare – șiretlic, cum îi spune Cioran, care nu și-a pierdut simțul umorului – îl salvează. În alt loc, cam aceeași idee: „De ce sînt un ratat? Fiindcă am aspirat la fericire, la o fericire supraomenească, și fiindcă, neputînd s-ajung la ea, m-am înfundat în contrariul ei, într-o tristețe sub-umana, animală, mai rău, într-o tristețe de insectă. Am dorit fericirea gustată în apropierea zeilor, și n-am obținut decât această apatie de termită” (II, 330). Aici, gustul amar al eșecului apare în toată severitatea sa. Neputința și ratarea sînt chiar ceea ce sînt: o înfrîngere, dovadă a faptului că Cioran nu s-a putut rupe cu totul de viziunea comună a ratării ca neîmplinire. Dar printr-o retorică în care își angajează ființa, sensul neîmplinirii se schimbă: totul devine opusul său. Este motivul pentru care, mai mult decât să se descopere pe sine, Cioran se construiește pe sine. Și se construiește mereu ca fiind celălalt, altul. E ca și cum, uitîndu-se în oglindă, ar face eforturi disperate să vadă pe altcineva. Iar cînd, după flagelări perseverente în scris, reușește acest lucru, nu-și poate șterge din memorie chipul real, sau chipul imaginat ca fiind real. Căci, în urma succesivelor metamorfoze, chipul real nu-i altceva, el însuși, decât o mască.

Așa se face că lui Cioran eșecul i se pare finalmente o împlinire. Cel puțin, el caută o astfel de împlinire, pe care alții ar fi reușit-o. Iată-l vorbind de Mihai Șora: „M.Ș. – singurul *înțelept* din generația mea. Înțelepciunea o are desigur din naștere, dar și evenimentele au contribuit în bună măsură. Dacă rămînea la Paris, ar fi scris cărți, ar fi făcut o carieră universitară, pe scurt, ar fi avut o existență oarecare; acolo, în douăzeci de ani de tăcere, și ce tăcere!, a înțeles lucruri pe care nici măcar nu le-ar fi bănuț dacă rămînea aici. Cine spune că și-a ratat viața spune o prostie. Noi, ceilalți, care avem aerul că am reușit,

noi am ratat-o pe a noastră, și este purul adevăr că, în raport cu el, sîntem niște decăzuți” (II, 161). În comparație cu oricine, mai ales cu cei care au suferit, Cioran se consideră un impostor. Tînjește către suferința și eșecul lor căci, în miezul lumii trăind, se vede neputincios, neîmplinit, abia aici locuind marginea sau chiar abisul. Tinde să creadă că, în alte locuri, ar fi avut el însuși șansa acestei împliniri prin eșec. Căci eșecul lui, pe care-l consideră real, i se pare golit de reversul împlinirii. Oricum, iată ce crede despre succes: „Dintre toate mîhnirile, cea mai cumplită e cea a consacării” (III, 117). Sau: „Orice triumf are ceva profund abject, dacă judecăm după mutra învingătorului. Din păcate, învinsul, dacă învingea el, ar fi avut aceeași expresie ca rivalul său mai norocos. Nu e nimic de făcut: în orice succes există ceva înjositor” (II, 208). Continuă Cioran: „Sper să nu am vreodată prilejul de a-mi clama victoria. Un zeu veghează asupra mea” (*idem*). Dar nu cumva acest zeu este un demon?! După ce ai ratat victoria, ce-ți rămîne decât să transformi eșecul în șansă și să explorezi fenomenologia eșecului? Șiretlicul la care Cioran apelează ține de fundamentarea ontologică a ființei sale, care se mută din limbaj în existență. Nu mai e deloc o surpriză să vedem că Cioran face apologia bolii, a eșecului, a renunțării. Își spune: „Sa abdică, «să-ți prezinți demisia», să abandonezi, să capitulezi, să te retragi și mai ales să destitui, să fii destituit... etc. etc... Găsesc o plăcere aproape *sănătoasă* în toate nuanțele eșecului” (II, 48). Succesul îi este de-a dreptul malefic, în vreme ce eșecul îl fundamentează. Iată: „Succesul îmi face rău, mă diminuează în propriii mei ochi, îmi macină încrederea în mine, pe cînd eșecul e afrodisiacul meu. / După fiecare înfrîngere, îmi revin, recapăt gust de viață. Autoflagelare permanentă, ancestrală – izvor de energie” (III, 149). De fapt, există la Cioran o veritabilă frică de succes; în adîncuri, nu se poate elibera de vanitate, de rabufnirile orgoliului, de bolile eului. Caută atunci anonimul, își explorează trupul, face apologie eșecului. Sondează nimicul original: „Trebuie poate să rămînem la stadiul de larve, să ne abținem să evoluăm, să rămînem liberi și neterminați, să ne statornicim în ratare și să ne istovim la nesfîrșit într-un extaz embrionar” (III, 23). De altfel, ce face altceva afrodisiacul decât să mistifice?! Dar, finalmente, acest altul, mistificat, devine eu însuși. Cioran se declară obsedat de „ratații Desertului” (III, 398), acei calugari de la începutul erei noastre care, după o vreme, ar fi obosit să-l caute pe Dumnezeu. E obsedat de ei pentru că, în ei, Cioran se recunoaște pe sine însuși. De aceea face din autoflagelare permanentă un izvor de energie.

Și, pe acest fundament, al eșecului, se petrece poate chiar reconcilierea intimă dintre Cioran și propria-i țară. Nu spusese el că aparține unei nații pentru care eșecul este endemic?! Nu-și admira el foștii prieteni rămași, asemenea ciobanilor din țara sa, niște anonimi?! Doar că Cioran are orgoliul eșecului. Iată ce spune: „I-am scris lui Arșavir că fără orgoliul eșecului viața ar fi aproape insuportabilă. [...] Cu toată sinceritatea, cred că nu există înfrîngere mai gravă decât succesul, acceptarea, consimțămîntul. *aplauzele*, de la oricine ar veni, chiar și de la singuratici. Nu știu mai mare umilire decât aceea de a fi recunoscut. Mai bine pe fundul unui canal decât pe un pedestal” (III, 100). Deseori, ura de sine și de ceilalți provine la Cioran din neputința de a amîna măcar păcatele eului. Iată: „Nu mă iert cînd simt o cît de mică amărăciune din cauza tăcerii în jurul activităților mele – *imperceptibile*, trebuie să recunosc” (*idem*). Să spună asta cineva care își considera neamul o scenă prea mică pentru energiile sale teribile?! Cioran coboară acum în eșec cu voluptatea celui care gasește aici singura justificare a prezenței sale. Iubirea eșecului este alternativa la soluția sinuciderii. De fapt, iubirea eșecului ascunde la Cioran iubirea de sine. Cum e vorba despre un narcisist, dar despre unul care știe deopotrivă ce este ura de sine, eșecul hrănește și orgoliul, întemeiat acum pe cunoaștere. În fond, convertind eșecul în șansă, boala în sănătate, nebunia în extaz, suferința în cunoaștere, Cioran instituie, din nou, legile unui cod al supraviețuirii. Nu-i e oricui dat să-și admire căderea și să caute mortificarea, știind că toate acestea nu fac decât să amîne. Să înșele destinul. Cu conștiința fatalității, Cioran chiar asta face: își amîna destinul. Este, poate, în viziunea sa, marele păcat al neamului său, pe care el nu face decât să-l repete.

Mircea A. DIACONU



o p i n i i



ÎNCEPÂND cu nr. 42 din 26 octombrie 2007, **România literară** și-a deschis paginile unei treceri în revistă și evaluări a stadiului în care ne aflăm privindu-l pe Nicolae Grigorescu la scurgerea a 100 de ani de la moartea sa. Era de așteptat să asistăm la publicarea unui material în consecință, pertinent, bine informat și mai cu seamă onest, călăuzit numai de dorința de a servi interesul cultural.

Din nefericire, s-a produs tocmai contrariul: s-au răspândit o seamă de afirmații care – așa cum vom dovedi – nu au nici o legătură cu adevărul. În plus, ele mai și păcătuiesc prin a fi produsul unui spirit excesiv

de conservator, rămas în urmă cu problemele așa cum ele se impun a fi abordate azi, în deplina cunoștință cu materialele aferente ce au văzut lumina tiparului.

În cele ce urmează nu ne ocupăm decât incidental de persoane; obiectivul nostru îl constituie ideile și insinuările foarte numeroase puse în circulație, periculoase prin consecințele lor în plan cultural. Totodată, textul prezent răspunde la întrebarea: cum este considerat Nicolae Grigorescu la 100 de ani de la decesul său, în țară și străinătate; asta, în limita publicațiilor la care am avut acces în momentul de față și pândind seama de numeroasele texte apărute în ultimii 70 de ani și mai bine, perioadă în care ne-am consacrat cercetării și studierii lui Nicolae Grigorescu și Ioan Andreescu, fără să-i considera vreodată în opoziție, ci în deplina armonie a relației care i-a unit, cu diferențierile specifice acestora.

Personalitate culturală românească de prim ordin, Nicolae Grigorescu domină prin comportamentul și creația sa aproape întregul secol XX. Totuși, din varii motive, adesea criticabile, pictorul nostru național rămâne un mare necunoscut. Exemplele la care facem apel comportă un caracter esențial, de natură să rezume într-un mod acceptabil problematica în discuție și implicațiile ei.

*

Dincolo de cele arătate până acum și înainte de a ne dedica și altor probleme, ce fac parte dintr-un registru de idei diferit, nu însă și rupt de întreaga tematică ilustrată prin textul materialului de față, trebuie să spunem din capul locului ca principala victimă a celor afirmate în cuprinsul menționatului articol din **România literară** este regretatul profesor George Oprescu.

Acel George Oprescu care la vârsta de 50 de ani aparține cercului din jurul eminentului savant și colecționar doctorul Ioan Cantacuzino, om versat în ale artei, produs al timpului său, cu tot ce aceasta presupune ca pozitiv dar și limitat de mentalitățile epocii. Dacă cineva îl influențează pe George Oprescu în preferințele sale privind arta, acela – fără a fi singurul, dar numărându-se printre factorii principali – este negreșit doctorul Ioan Cantacuzino.

Un proces făcut lui George Oprescu vizează, așadar, și întreaga ambianță intelectuală din jurul mult respectatei persoane amintite mai sus. Desigur, n-a fost în intenția celui ce semnează textul în discuție să discrediteze pe cei pomeniți. Aici intervine ignoranța, întâmplătoare sau deliberată, precum și o orgolioasă conștiință de sine. Intervine și voința nestăpânită de a lovi – aluziv, dar intrutotul străveziu – în noi, știind toată lumea că ne-am ocupat statornic, o vreme întreagă, de Grigorescu și Andreescu.

Astoria materialului pomenit l-a intitulat „Peste îngustimi și dezbinări”, regizându-i cu o perfectă insidiozitate punerea în pagină. În capul ei figurează – asemenea unui momo – semnul sub care se situează textul: „Gustul abuziv al apăsătorilor duale a început să bântuie și la noi, unii admiratori ai lui Ion Andreescu [așadar mai mulți! – n.n. G.R.B.] cred că-i știu onest numele, așezându-l într-o căznică antiteză cu Grigorescu”. Această afirmație este o pură invenție, lipsită de orice imagine de suferință. Îl desfid pe autor să citeze măcar un singur exemplu. Nu există în toată literatura noastră artistică plastică fenomenul denunțat!!!

„Îngustimi și dezbinări” se manifestă în schimb pe întreg spațiul articolului, autorul având, totodată, grijă să-și însușească succes electoral, risipind fără nici un discernământ critic, dar cu o generozitate calculată, elogiul la adresa unui multumit amestecat de comentatori ai artei.

Este un simplu produs al unei închipuirii rău intenționate, afirmăm că Grigorescu ar fi „răspuns cu anticipație încercărilor de a-l dezbină” în raport cu Andreescu. Care „încercări”,

Personalitate culturală românească de prim ordin, Nicolae Grigorescu domină prin comportamentul și creația sa aproape întregul secol XX.



NICOLAE GRIGORESCU după 100 de ani

ale cui? Nu a existat așa ceva, nici un antagonism nu s-a manifestat vreodată între ei și nimeni nu s-a străduit să-i dezbină!

Pentru că singurul care i-a opus, în posteritate, lui Grigorescu pe Andreescu, – nu atât din intenția de a-l micșora pe cel dintâi, vulnerabil uneori în anii săi de creație târzie, cât ca să-și exprime o preferință personală, împărtășită alături de alții din același cerc deja amintit al doctorului Cantacuzino – este George Oprescu, ne simțim datori să aducem și aici o lamurire.

Nu este vorba de nici o „încercare de dezbinare postumă”. Profesorul Oprescu beneficia de o receptivitate subtilă, rod al unei experiențe îndelungate și al unor prietenii cu personalități de maximă notorietate mondială, ceea ce se reflectă în modul său de a judeca lucrurile și a le revela înțelesul ascuns. „Vrei să știi ceva?” ne-a declarat profesorul într-o bună zi, în cadrul unei conversații – „Grigorescu e mai mare, dar Andreescu e mai bun!” Această observație spontană care distinge între dimensiunea istorico-socială și cea calitativă, fără să le nege armonioasa conviețuire, chiar dacă este rezultatul unei posibile sugestii din afară, nu poate aparține – oricâte rezerve s-ar avea – decât unui spirit capabil să adopte unghiul de perspectivă al unei situații înalte!

*

În spațiul restrâns pe care ni l-am propus, am epuizat ceea ce aveam de obiectat despre pretinsul „eseu” apărut în **România literară**. Înainte însă de a ne continua expunerea și a trata alte probleme e necesar să ne referim la unele principii de metodă. Pe ce considerente ne întemeiem în abordarea tematicii legate de prezența actuală a lui Grigorescu în conștiința societății românești? Care sunt criteriile în virtutea cărora, din tot ce s-a scris la noi despre el în ultimii 70 și mai bine de ani, merita să reținem un oarecare fond orientativ de natură să marcheze un progres în cunoașterea artistului și a operei sale? Există o întreagă literatură consacrată lui Grigorescu, dar ea nu a făcut cu adevărat obiectul unei considerări critice, astfel încât să fie scutită de aberațiile și enormitățile care uneori, dar cu insistență, și-au croit drum. Suntem deci obligați să procedăm foarte selectiv și totodată pertinent motivați.

La baza metodei pe care am invocat-o stă decizia de a nu ne opri decât la textele care evită să repete ceea ce s-a tot spus despre Grigorescu în ultimii 100 de ani, ajungându-se la o nefericită tradiție de stereotipii. Constatăm că atunci când s-a afirmat ceva nou despre Grigorescu, ceva necunoscut până atunci, faptul a fost de multe ori ignorat, ignoranță la rădăcina căreia s-a aflat de obicei comoditatea, lipsa spiritului de cercetare, carența curiozității intelectuale, când nu pur și simplu atitudinea subiectivă față de autor.

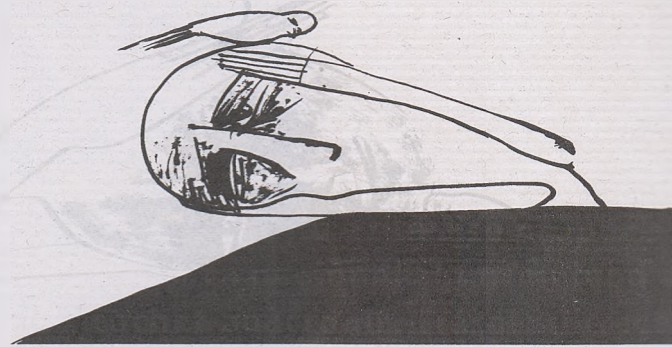
Dacă ni s-ar pune întrebarea care sunt principalii noștri piloni de sprijin în circumscrierea tematicii grigoresciene am răspunde fără ezitare: enciclopediile, lexicoanele, dicționarele și, mai rar, cărțile de istorie cu profil de specialitate. Ele, toate, constituie indicele de notorietate a artistului, garanția popularității lui, în țară și peste hotare, marcându-i cota de prestigiu. În general și în special în anii din urmă nu ne-a fost tocmai ușor să avem acces la ansamblul surselor indicate. În ciuda acestei situații travaliului nostru nu-i sunt afectate registrul metodic și normele de procedură.

Dintre țările străine în atenția cărora a intrat, mult-puțin, Grigorescu, Franța se află în frunte și ei trebuie să-i acordăm prioritate. Ne poate satisface mănunchiul de judecăți cu care cei cât de cât avizați au întâmpinat personalitatea creativă a marelui nostru pictor? Răspunsul nu poate fi decât foarte nuanțat și ținând seama de numeroase contradicții, care împiedică adoptarea unei concluzii decisive și a unui ton de exprimare categoric, lasând o porțiță deschisă speranței de îndreptare în timp a situației. Putem și nu putem fi mulțumiți, aceasta e realitatea. În limitele ei avem totuși prilejuri de mare bucurie, care atenuază întrucâtva motivele insatisfacții.

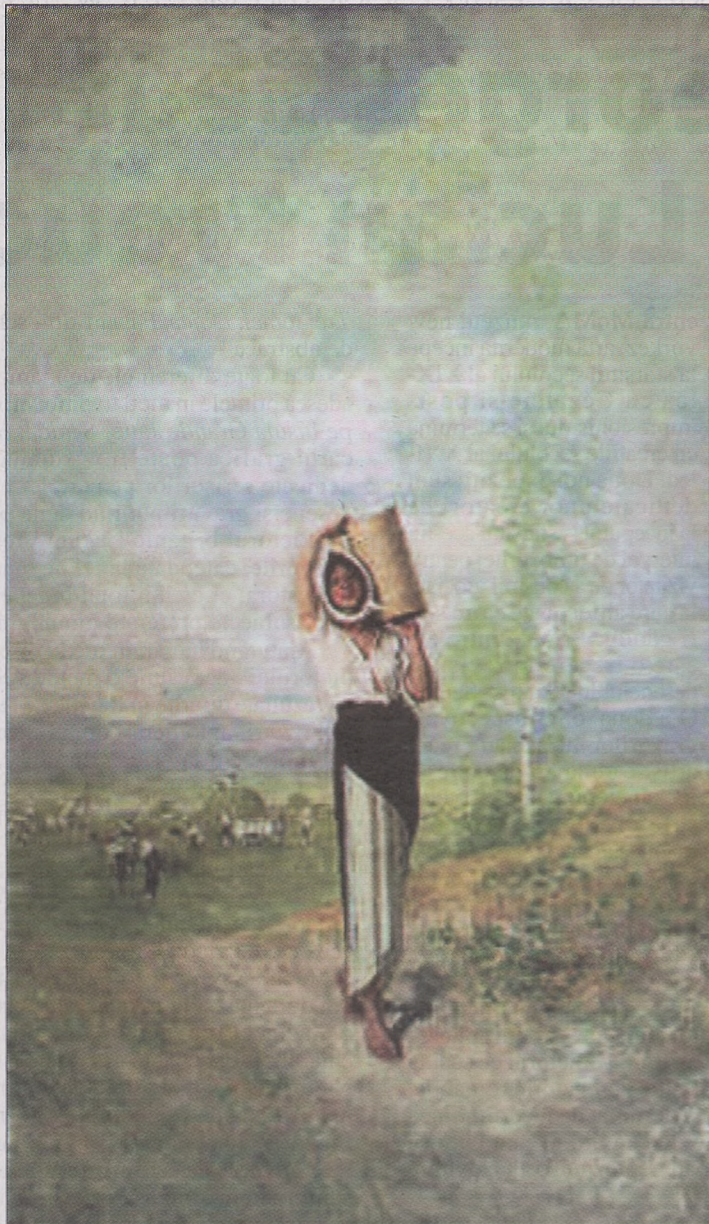
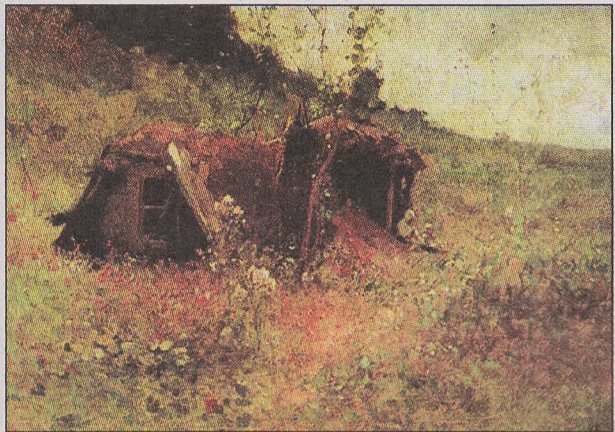
*

Vom începe cu ceea ce e regretabil în modul de prezentare a lui Nicolae Grigorescu, citând cel mai popular și mai prestigios dicționar enciclopedic francez, în ediția sa recentă: *Le petit LAROUSSE illustré (en couleurs) 2007*. După datele de naștere și deces, cu localitățile respective, urmează lapidar și minimalizant: „Pictor român. Trecut pe la Barbizon (1861), acest fondator al școlii românești moderne a fost, mai ales,

A existat un francez care, în 1912 sau 1913, luând cunoștință de luxosul volum închinat de Vlahuță lui Grigorescu, a devenit exponentul unui cult pentru pictorul nostru național.



o p i n i i



de gravitate și chiar de un pronunțat dramatism. Faza finală a picturii sale așa-numita perioadă albă, deși caracterizată de obicei prin griuri, adesea foarte rafinate) a dat, de asemenea, loc la speculații, datorită inegalităților de nivel, deosebit de frapante, pe care le prezintă, dar care s-au dovedit accidentale și trecătoare. Li s-a căutat explicația invocându-se o presupusă alterare a vederii artistului, care dacă s-a produs cu adevărat, n-a jucat decât un rol pasager, strict accidental, fără consecințe grave și durabile, întrucât capodoperele rezultate în amintita fază dezminț supozițiile puse în circulație. Astăzi, după scurgerea a aproape trei sferturi de veac, nimeni nu mai pomenește de deficiențele atribuite acelei perioade, dar controversele iscate odinioară în jurul ei, care nu s-au stins chiar ușor, au aruncat o lumină defavorabilă asupra pictorului, contribuind la punerea lui în discuție, ceea ce i-a afectat autoritatea.

Nu este deci de mirare că s-au găsit glasuri în țară și străinătate care l-au considerat pe Nicolae Grigorescu dintr-o perspectivă indoielnică alimentând o viziune critică prea puțin avizată. Cum s-a putut constata, ecurile ei discreditante nu au dispărut, dar vom vedea că există și o altă față a lucrurilor, care actualizează un Grigorescu repus în drepturi. E cu atât mai important să nu se ignore substanțialele texte, foarte numeroase, apărute mai cu seamă în **România literară** a ultimelor două decenii, sub conducerea mai întâi, pentru o scurtă perioadă, a lui Octavian Paler, urmată de cea a lui Nicolae Manolescu. Ele nu au stărnit niciodată obiecții, dar nici nu au fost citite de cei care, din 1989 încoace, i-au consacrat artistului albume sau scrieri, fără să întâmpine vre-o critică, ci dimpotrivă.

Există multe lexicoane și enciclopedii care ar fi meritat să intre în orbita considerării noastre, dar la a căror consultare, din motive lesne de înțeles, a trebuit să renunțăm. Faptul impune o enunțare a criteriilor după care ne-am călăuzit pentru a suplini acest neajuns numai în aparență decisiv, întrucât am putut beneficia de o întreagă literatură de nivel enciclopedic, cu prestigioase ecouri în epocă, datorită savanților și personalităților notorii care au ilustrat-o. Mulțumită publicațiilor prezentate în paginile precedente, am putut obține un tablou cât de cât edificator privind modul cum Nicolae Grigorescu a fost privit și apreciat de către cei care odinioară sau în prezent dădeau tonul. Mai mult sau mai puțin satisfăcuți de ceea ce am constatat, ne așteaptă totuși o mare surpriza: a existat un francez care, în 1912 sau 1913, luând la cunoștință luxosul volum închinat de Vlahuță lui Grigorescu, a devenit exponentul unui cult cu totul deosebit pentru pictorul nostru național. Acest entuziast de neobișnuită anvergură a fost E. Bénézit, autorul unui *Dicționar critic și documentar al pictorilor, sculptorilor, desenatorilor și gravurilor*, care, de la prima ediție apărută la Paris, în 1913, în trei volume, și până azi, continuă să apară cu regularitate, ajungând la o a zecea versiune, ce păstrează intact omagiul unic în felul său, adus lui Grigorescu.

Nu vom extrage din textul lui Bénézit decât un scurt pasaj care pune în evidență grija ce o manifestă acesta de a nu știrbi nici măcar cu o iotă aportul personal al artistului nostru, supus influențelor rezultate din contactul cu colegii săi francezi. După ce face remarcă foarte justă că „în ciuda vârstei sale juvenile era considerat ca un abil pictor de biserică”, precizează:

„Teoriile artistice ale pictorilor Școlii de la Barbizon, răspundeau așteptărilor tânărului român. [...] S-a inspirat din tehnica vigoasă a lui Courbet, din viziunea largă a lui Millet și a lui Théodore Rousseau, din delicatețea lui Corot, fără a-și deice personalitatea și candoarea poetică manifestată în frescele de la Agapia și Mănăstirea Neamțu”.

Cu aportul atât de actual al lui Bénézit se încheie expunerea de față, menită să-l situeze pe Nicolae Grigorescu în lumina celor o sută de ani care s-au scurs de la moartea sa; vreme străbătută de avataruri ce și-au pus pecetea pe destinul său postum, oferindu-ne o imagine inedită și, totodată, puternic revelatorie prin adevăratele ei adesea prea puțin și chiar deloc știute.

George Radu BOGDAN

Convorbirea cu profesorul nu a rămas fără consecințe; trei ani mai târziu, în 1912 (între timp, în 13 august 1969, George Oprescu a decedat), cu prilejul celui de-al VIII-lea Congres Internațional de Estetică, ținut la București, am prezentat o comunicare elaborată în limba franceză, cu tema „*Mai mare și mai bun prin raportare la artist*”; gândirea profesorului, tocmai pentru că era purtătoarea unui mesaj în profunzime, a putut să aibă ecouri fertile, să dea naștere la afirmarea unor noi dimensiuni în domeniul de cercetare nu strict al artelor plastice, ci dincolo de el, la intersecția cu cel al literaturii, în speța al romanului și poeziei.

Avem în vedere mai ales picturile lui Grigorescu de la biserică din Marginenii de Jos, care însă trebuie judecate în relație cu tot ce a produs el la Caldărușani. Puchenii mari, Băicoi și Zamfira, alcătuind un bogat ansamblu de realizări, înscrise cu precădere în primii ani ai jumătății de secol XIX.

cântărețul vieții țărănești a Munteniei”. Este repetat textul publicat cu 12 ani în urmă (1995) în *Le petit LAROUSSE en couleurs*. Cât privește impresionantul *LAROUSSE DU XX^e SIÈCLE*, cu șase volume, tomul al treilea, 1930, Grigorescu nu figurează.

Cam în aceeași epocă, mai precis în 1925, cu prilejul *Expoziției artei românești vechi și moderne*, de la Muzeul Jeu de Paume, din Paris, și-a exprimat opinia despre Grigorescu într-un text în limba franceză din cuprinsul catalogului și doctorul Ioan Cantacuzino.

Savantul se ocupă foarte pe larg de pictorul nostru, în termeni extrem de elogiosi, oferind publicului francez o caracterizare amănunțită, sugestiv evocatoare, având totuși grija să amintească și slăbiciunile meșterului, mai ales în ce privește perioada ultimilor săi ani de creație. Nu putem reproduce aici lungile pasaje conținute în textul doctorului Cantacuzino, dar trebuie să fim atenți în a nu-i diminua spiritul critic, chiar dacă nu întotdeauna putem fi de acord cu felul cum și-l exercită, invocând explicații care în bună parte sunt azi depășite, după ce, la vremea respectivă, l-au influențat puternic pe G. Oprescu.

Ne mărginim deci la a prezenta un text suficient de reprezentativ deși doar parțial edificator din punctul de vedere al ansamblului conceput de autor în legătură cu reputatul maestru:

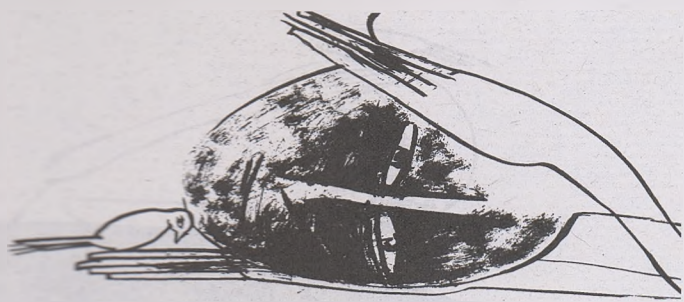
„Grigorescu aparținea generației de artiști care au descoperit sufletul românesc și l-au exaltat în operele lor. [...] Impresionismul său delicat a excelat mai degrabă în a invoca sentimentul ascuns al lucrurilor, decât în a defini realitatea lor formală: înaintând în vârstă s-a dezvoltat în el un anumit romantism mistic care l-a făcut să „idealizeze” unele din personajele sale predilecte, să le atribuie un tip convenit care a sfârșit prin a da târcol imageriei sentimentale; ciobanii săi legendari, țărâncile sale grațioase, cărora le-a fuselat și alungit peste măsură siluetele, l-au dus la un soi de naționalism literar care n-a fost întotdeauna de cel mai bun gust și a conferit artei sale, într-o largă măsură, un caracter fad. Ochiul său îmbătrânit a încetat să perceapă valorile; alburile sale încetară să cânte și căpătără un ton uniform cretos care strică ultimele sale picturi”.

S-ar putea opina din cele relatate până acum, și în bună parte nu fără oarecare temei, că principalii „vinovați” pentru

felul cum se reflectă Nicolae Grigorescu în conștiința intelectualității europene interesate de arta, din ultima sută de ani, sunt întâi de toate românii. Nu au dat tocmai reticențele lor, amendamentele care însoțesc mai de fiecare dată elogiile aduse, temperând izbucnirile euforice, prilej străinilor de a nu acorda eroului nostru importanța cuvenită? S-ar părea că impresia aceasta e întrucâtva excesivă, dat fiind că Grigorescu nu e întâmpinat pretutindeni cu o severă reținere. Așa este, și dacă noi am deschis totuși poarta unei analize, fapt se datorează complexității ce caracterizează problema. Aici însă trebuie să aducem un corectiv: cuvântul „vină” nu este de fapt cel potrivit, noi îl folosim doar ca instrument retoric pentru a exprima o cauzalitate care stă la baza unei anumite situații, de care în realitate nimeni nu se face vinovat, cu toate că într-un fel o ilustrează. În principal e vorba de imaginea creativității pictorului nostru așa cum s-a constituit ea de-a lungul timpului datorită unui concurs de factori imprevizibili, sustrași pe cale naturală vreunui control și ca atare lăsați să acționeze. fără a fi cu adevărat răspunzător cineva.

Ca să fim cât de cât expliciti este necesar să ne raportăm la o întreagă stare de lucruri. Cu anumite rare excepții, Grigorescu și-a detestat activitatea de pictor religios, atitudine care i-a fost, aproape unanim respectată și care a dus la necercetarea și studierea în profunzime a acestui domeniu. Nu este locul să intrăm în amănunte, dar este incontestabil că la un moment dat – destul de timpuriu în jurul jumătății secolului al XIX-lea, artistul a intrat în conflict cu biserica, după ce avea deja o reputație favorabilă bine stabilită, datorită unor vaste realizări bisericești. Printr-un acord tacit, biserica ortodoxă română l-a tolerat, ținând seama de marele sau prestigiu ca artist, dar nu l-a considerat niciodată un personaj disciplinat, dispus să se conformeze fără abaterea normelor și prescripțiilor ei. Noi am trecut peste indispoziția lui Grigorescu față de trecutul său îndepărtat de pictor religios, cercetând temeinic tocmai această latură a creativității sale, ceea ce ne-a rezervat, nu o dată, uimitoare surprize.

Presat de reacția publică foarte favorabilă față de pictura lui cu accente idilice, Grigorescu n-a dat atenție acestui aspect cu două tăisuri, lăsându-l să-și cucerească în multitudinea de admiratori un loc exagerat, în dauna altor înfățișări, mai puțin popularizate fiind lipsite de pitoresc, dar în schimb pătrunse



art e

Arta lui Freud, ca și desenele lui Seurat, demonstrează încă o dată că formele realiste sunt compatibile cu arta „modernă”.

La Muzeul de Artă Modernă din New York

Georges Seurat și Lucian Freud



Lucian Freud - Autoportret, 1996

Pentru MoMA, muzeul new yorkez, arta modernă începe la sfârșitul secolului al XIX-lea cu Cézanne și post-impresionismul și se termină cu creațiile secolului al XXI-lea. Două noi expoziții sunt dedicate unor creatori de la începutul și sfârșitul acestui interval de timp, prilej pentru vizitator de a construi asociații la care altfel poate că nu s-ar fi gândit. Prima dintre ele este o trecere în revistă a desenelor lui Georges Seurat. O a doua, o retrospectivă a gravurilor lui Lucian Freud, artist care la 85 de ani este încă în deplinătatea forțelor sale creatoare. Ambele manifestări au propus nu doar o evaluare a graficii celor doi, ci o comparație cu pictura lor, mult mai bine cunoscută.

De-a lungul unei cariere care a durat doar 10 ani, Seurat pictorul și Seurat desenatorul au fost două personalități artistice aproape distincte. Pe de o parte, inventatorul pointilism-ului, spiritul cartezian, artistul preocupat de „stricta aplicare a teoriilor științifice” în descompunerea luminii în elementele ei constitutive, pictorul ce scaldă suprafețe de mari dimensiuni într-o lumină de soare artificial... Pe de alta, desenatorul romantic, moștenitor al tradiției lui Rembrandt și Goya, creatorul unui univers dominat de incertitudinea unor infinite nuanțe de gri, mânuind creionul cu o spontaneitate de care nu aveam cum să bănuim capabil autorul unor picturi în care fiecare mică pată de culoare reprezintă o altă lovitură „calculată” de penel.

Tematica desenelor lui Seurat este tipică pentru generația sa: peisaje (*Copac lângă drum, Marginea pădurii, Câpițe de fân*); scene de stradă (*Place de la Concorde, iarna, Ploaie, Biraj*); suburbii transformate de revoluția industrială (*Calea ferată, Locomotiva, Vapor cu aburi, Courbevoie: fabrici la lumina lunii*), scene de circ și café-concert (*Seară de teatru, Pierrot și Colombine, Trombonist*). În plus, o mulțime de „portrete” – *Boneta, Băiat cu pălărie de paie, Femeie pescuind, Umbrela* – în care, ca și în picturi, trăsăturile personajelor sunt individualizate.

Neobisnuit pentru un artist al secolului al XIX-lea, Seurat desenează fără culoare. Tratează însă coliile de hârtie Michallet – pe care le-a folosit aproape exclusiv – ca pe niște pânze pe care „pictază” cu creionul conté și uneori, când vrea să sublinieze albul hârtiei, cu guașă. Artistul nu este interesat de precizia detaliilor, ci de atmosferă. Indiferent de subiect, imaginile sale au o seriozitate, o tandrețe lipsită de efuziuni care te duce cu gândul la pictura lui Vermeer. Desenele sunt un joc continuu între figuri și cadru, lumină și umbră, tridimensional și plan, plin și gol. În scenele de café-concert, de exemplu, Seurat folosește clar-obscurul într-o manieră similară celei alese de Degas sau Toulouse-Lautrec, amplasând siluete întinse în prim-plan și caractere fluidizate de lumina lămpilor de gaz în fundal. În alte lucrări însă –

Trei femei, Doică, Fată în alb – schimbările de plan sunt mult mai subtile, mai vagi, mai aproape de abstract.

Cu toate diferențele de manieră dintre desenele și picturile sale, Georges Seurat a folosit adesea primele în mod tradițional, ca schițe pregătitoare pentru tablouri importante: *După-amiază pe insula Grande Jatte, Scaldat la Asnières, Scenă de circ*. Contemporanul său Van Gogh, a cărui grafică poate fi văzută acum la Morgan Library în contextul unei mici expoziții dedicate scrisorilor pe care le-a trimis lui Émile Bernard, a conceput în mai multe rânduri desene și gravuri pornind de la picturi deja finisate.

Pictorul britanic Lucian Freud lucrează în paralel la o gravură și la un tablou în ulei. Gravurile, câteodată la fel de mari ca și picturile cu care sunt înrudite, nu sunt o reproducere a acestora, ci creații total independente care se înscriu în procesul de continuă reevaluare a unor subiecte preferate din unghiuri mereu diferite.

Alăturând lucrări în medii diferite, dar cu același subiect, expoziția „Lucian Freud: gravurile pictorului” dezvăluie o metodă comună – o constantă alterare și retușare a suprafețelor – dar cu rezultate diferite în funcție de tehnica folosită. În uleiuri, zone îngroșate de repictări succesive. În gravuri, aglomerări de linii care la un moment dat nu se mai pot distinge unele de altele.

Indiferent la orice schimbări de modă, suportând cu stoicism criticile celor care nu văd în arta sa decât un stil anacronic, artistul continuă să caute – așa cum a făcut-o și fotografa americană Diane Arbus – nu neapărat realul, ci derizoriul, urâtul, grotescul, sufletul prizonier al câinii.

Cu foarte mici excepții, Lucian Freud este interesat de un univers închis, minimal, cel al unui cerc de rude și prieteni plasați într-un același cadru, cel al atelierului sau nord londonez. Artistul și-a descris nu o dată creația ca fiind autobiografică. «Este despre mine și ceea ce mă înconjoară. Încerc să mențin un jurnal» – declara el.

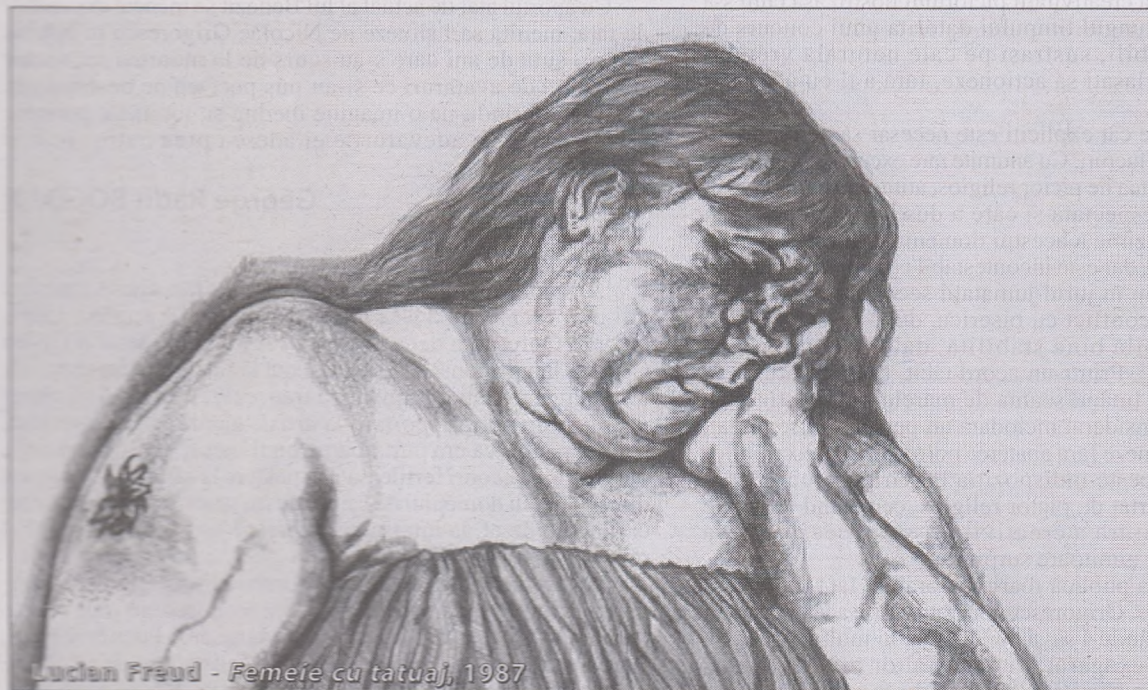
Opera sa este rezultatul comunicării dintre creator și model în decursul unor ședințe care pot dura luni și luni. În aceste portrete, Freud acționează precum un arheolog care sapă tot mai mult dincolo de suprafața vizibilă și trecerea de la pictural la linear îi oferă prilejul de a explora chiar mai adânc viața interioară a modelelor așa cum este ea reflectată de învelișul lor trupesc... Nu există nici o tendință de a înfrumuseța trăsăturile personajelor. Dimpotrivă... Așezându-le în poziții ciudate, inconfortabile, neinteresat de sexualitate chiar și atunci când pictează nuduri, Freud expune fără milă, dar și fără ironie decăderea trupească.

Gravurile de care artistul s-a reapropiat în ultimii 25 de ani, după câteva încercări de tinerețe, sunt imagini și mai aspre, și mai brutale decât uleiurile. Mobilierul a fost eliminat aproape în întregime. Corpurile, lipsite de echilibru, plutesc în spațiu. Absența culorii accentuează vulnerabilitatea, lipsa de grație, goliciunea personajelor, nuduri sau nu. În *Femeie cu tatuaj pe braț* sau în portretele lui Leigh Bowery, Freud explorează în amănunt modul în care liniile singure pot descrie masivitatea caracterelor. În *Bella* (1987) studiază jocul luminii pe suprafața pielii.

Arta lui Freud, ca și desenele lui Seurat, demonstrează încă o dată că formele realiste sunt compatibile cu arta „modernă”, că există multiple și valabile adevăruri artistice la sfârșit de secol al XIX-lea ca și la sfârșit de secol XX.

Este interesant că ambele expoziții sunt organizate de o instituție culturală la care întemeietor, criticul Alfred Barnes, a fost principalul propovăduitor al ideii unei evoluții unidirecționale, lineare a artei moderne de la Cézanne la expresionismul abstract. Cum ar fi reacționat el oare, la 75 de ani de la întemeierea muzeului, văzând lungile șiruri de vizitatori așteptând să vadă gravurile lui Lucian Freud?

Eduard SAVA

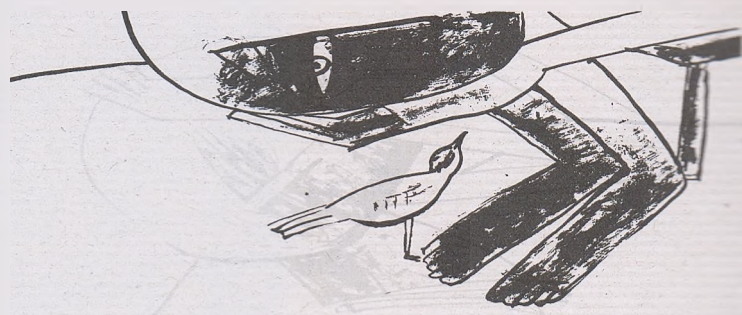


Lucian Freud - Femeie cu tatuaj, 1987

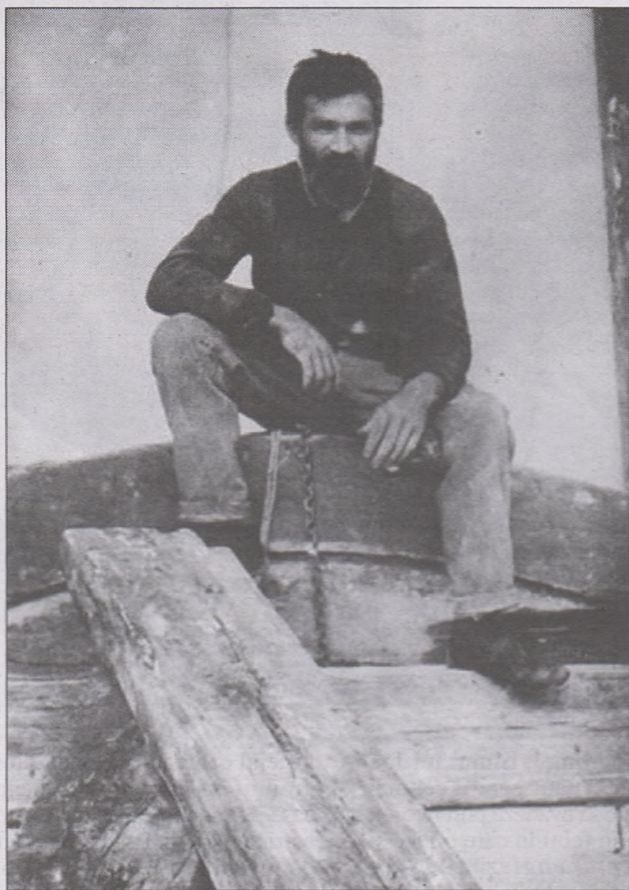


Georges Seurat - Pierrot și Colombine, 1887-88

Barbu Brezianu recuperează discret și, cu atât mai convingător, ceea ce Brâncuși este de fapt: adică sculptorul.



a r t e



Pavel Șușară

CRONICA PLASTICĂ

Barbu Brezianu - Brâncuși în România



Într-un moment în care neglijența, ignoranța, agresivitatea primară și mercantilismul sălbatic s-au coalizat împotriva lui Brâncuși, lucrând tenace la distrugerea fizică și morală a operei sale din România, o voce discretă, abia auzită din pricina vacamului din jur, a încercat, mai ales în ultimii douăzeci de ani, să țină în echilibru, prin însăși normalitatea ei, comunicarea cu posteritatea brâncușiană. Este, evident, vorba de vocea lui Barbu Brezianu, stinsă acum în manifestarea ei fizică, a acestui clasic al exegezei brâncușiene din România, care, în pofida tuturor adversităților, a reușit să păstreze tonul demn și neutru al cercetătorului situat dincolo de isterie și de orice tentă de fetișismului. În acest interval de timp în care *Coloana...* de la Târgu Jiu a fost supusă nenumăratelor agresivități, în care samsari analfabeți și fără scrupule au aruncat în serie pe piața românească tot felul de falsuri Brâncuși, în care exegeza a delirat, și delirează încă plină de patetism,

în care amatorismul hermeneutic a ajuns la limita ridicolului, Barbu Brezianu și-a reeditat, parcă anume spre a oferi calea ieșirii din absurd, monumentală sa lucrare **Brâncuși în România**. Apărută cu mai mult timp în urmă, la Editura ALL, în condiții grafice excelente, cartea lui Brezianu aduce la zi, atât din punct de vedere bibliografic, cât și documentar și iconografic, ediția din 1976 a lucrării, ea însăși o ediție îmbunătățită și completată a celei din 1974. Însă dincolo de valoarea ei exegetică, istorică și documentară, această carte are o excepțională valoare psihologică și se transformă pe nesimțite într-un adevărat reper moral. Ea oferă un model incontestabil de abordare, de înțelegere și de valorificare istoriografică a uneia dintre cele mai complexe personalități ale artei românești și europene din acest secol. Așezându-se împotriva curentului romantico-inițiativ al exegezei românești privitoare la Brâncuși, ce l-a proiectat pe sculptor într-o perspectivă legendară și evasimistică, din care a dispărut tocmai artistul, Barbu Brezianu recuperează discret și, cu atât mai convingător, ceea ce Brâncuși este de fapt: adică **sculptorul**. Surprinzător, chiar din pricina rigorii și a normalității ei, **Brâncuși în România** are un aer straniu și ușor exotic. Ea este una dintre puținele lucrări cu acest subiect, apărute la noi în ultimii cincizeci de ani, în

care Brâncuși nu este nici țaran, nici mag, nici inițiat în sens larg, nici mason, nici alchimist, nici histrion, nici sfânt și nici Dumnezeu însuși, ci, pur și simplu, un artist, un creator de forme și un spirit obsedat de găsirea maximei concizii în expresia plastică. Și tocmai pe fondul acestui dezechilibru dintre cantitatea de fabulație și privirea lucidă asupra operei și a personalității lui Brâncuși a devenit posibilă incontinența agresivă căreia sculptorul îi este supus. Excedată de veleitarism, de platitudine, de extaze facile și de filosofări aberante, în dauna rigorii și a perspectivei raționale, opera lui Brâncuși nu a reușit să se impună convingător în cultura noastră contemporană. Amatorismul exegetic a creat iluzia că se poate spune orice, oricum și în orice împrejurare, fără minimul risc al vreunei sancțiuni, iar imaginea sculptorului, în loc să se consolideze în timp, să capete pregnanță și autoritate, s-a alterat în asemenea măsură încât nici agresivitatea directă, fizică, împotriva operei sale nu mai impresionează cine știe cât. Astfel se explică faptul că aventurierii culturali au devenit peste noapte restauratori, iar negustorii de curiozități și-au transformat prăvăliile în en gross-uri de pietre semnate Brâncuși pe care le livrează drept opere din tinerete ale sculptorului, evident necunoscute specialiștilor.

Readusă în actualitate și adusă la zi, cartea lui Barbu Brezianu este, pînă în acest moment, singurul instrument de contracarare. În cele peste trei sute de pagini, format A4, personalitatea brâncușiană și lucrările din România ale sculptorului sînt prezentate în toate dimensiunile lor. Rînd pe rînd sînt inventariate, fără efuziune și fără interpretări voluntariste, cronologia brâncușiană în contextul cultural românesc, european și mondial, cronologia expozițiilor colective și personale, operele prezente în colecțiile românești, sculptura de interior, sculptura funerară și ambientală, machetele, desenele și schițele, lucrările care au figurat în colecții sau în expoziții românești, piesele decorative și artizanale, alături de documente fotografice, facsimile, acte oficiale sau administrative, de numele colecționarilor, de locuințele lui Brâncuși din România și chiar de lucrările altor artiști care au, într-un fel sau altul, legătura cu Brâncuși. Acest sinoptic al prezenței brâncușiene în spațiul cultural românesc este, mai apoi, adîncit pînă la epuizarea informației. Fiecare lucrare este prezentată exhaustiv din punct de vedere istoric, tehnic și bibliografic, urmărindu-i-se, în același timp, traseele, succesivele schimbări ale regimului juridic și de proprietate, starea de conservare precum și integritatea fizică și morală. Din această prezentare, extinsă în așteptarea direcții și aprofundată pînă la ultimele detalii, imaginea lui Brâncuși se decupează cu adevărat excepțional. Însă excepția nu apare aici ca un atribut fabulos și misticoid, ci ca ordine a gândirii și ca o consecință a unei inepuizabile tensiuni creatoare. Personajul Brâncuși, în al cărui destin se amestecă în proporții egale luciditatea și aventura, dublează cealaltă aventură ireductibilă, a unei opere care a reușit să se smulgă din scenariul clasic-renașcentist al tridimensionalului european și să deschidă zările unei alte civilizații a privirii. Barbu Brezianu, cu o imensă modestie și cu un la fel de mare devotament pentru opera brâncușiană, sugerează tacit această realitate fără a se propune însă pe sine, nici măcar pentru o clipă, în ipostaza, de altfel legitimă, a descoperitorului. El investighează, adună, selectează și descrie o cauzistică imensă care, paradoxal, începe să respire asemenea unei opere de artă ce mestește de viață nemijlocită și de viață simbolică. Și dacă România ar fi fost, în acești ani, o țară normală, toată brâncușologia improvizată și veleitară ar fi amuțit subit. Iar Brâncuși s-ar fi eliberat, în sfîrșit, dintr-o prea îndelungată captivitate. ■



art e



Angelo Mitchievici

CRONICA FILMULUI

Ultima noapte de dragoste...



Alteceasta (Remușcare, 2007); Regizor: Joe Wright; În rolurile principale: Keira Knightley, James McAvoy; Gen: Drama; Premiera în România: 15.02.2008; Produs de Working Title Films; Distribuitor în România de: Ro Image 2000.

DINTRE CARE al treilea este redus la un minim explicativ și întrucâtva disforic, descompletând melodrama de visul ei de biruință. Un personaj în trei vârste – puberal-adolescentina, tinăra și bătrână – constituie pivotul întregii povești, o declanșează, o construiește plombând compensatoriul golărilor ei. În ipostaza juvenilă, Briony Tallis (Saoirse Ronan) supraveghează cu un ochi suspensibil idila vertiginosă dintre Robbie (James McAvoy), fiul servitorilor admis să studieze la Cambridge, și sora sa mai mare, Cecilia Tallis (Keira Knightley). Una dintre scenele clou pentru arta regizorală, scena de la fântâna dintre cei doi îndrăgostiți este filmată de două ori prin decupaj, gestual dintr-un plan îndepărtat, dar trasat de acutele acestei sensibilități asociate de o primă dragoste juvenilă și pedepsitoare ultimativ cu obiectul ei, și de aproape, apoi obiectiv, unde tensiunea se construiește în dialog direct, într-un circuit complet. Regizorul asociat cu un mare rafinament o serie de pase magice, transferând muzicii sau mai precis culoarei sonore rolul de ghid cu refrenul mașinii de scris al cărei țacnit metalic pianotează ritmul întregii povești, o concertează cu o fină orchestrație. O scenă relevantă în acest sens, una dintre numeroasele scene de focalizare a infinitezimalelor emoționale o are ca protagonistă pe Cecilia. Sosită în casă după un tumult pe care coloana sonoră îl acompaniază, eroina sfârșește întregul allegro cu un pizzicato ciupind coarda unui pian. La fel, un admirabil joc de oglinzi îi răsturnă pe cei doi îndrăgostiți, Robbie scriindu-i o scrisoare împăciuitoare Ceciliei care își aranjează părul în oglindă, în timp ce fumează nervos o țigară, mașina de scris țese refrenul amoroș, iar peste umărul lui Robbie putem citi un fragment relevant din varianta șarjată a scrisorii de dragoste „I kiss your cunt, your sweet wet cunt” care brizează atmosfera *mélo*. Talentul lui Joe Wright este de a juca melodrama printr-o serie de abateri care n-o parodiază, nu se sustrag complet, ci rafinează dincolo de manierism procedeu. Într-o primă instanță muzica dă tonul, ea indică, prin numeroasele contrapuncte, unde se află nuanțele de nivel și unde regizorul trece într-o altă dimensiune, cea a autenticei drame – filmul a mai primit un „Glob de aur” pentru cea mai bună dramă. Acest prim decupaj al unei tardive societăți victoriene, ne aflăm în anii 30, dar pare că trăim cu un secol înainte, ne plasează într-unul din acele locuri în care timpul a oprit, iar iesirea din aceasta beatifică letargie o provoacă o violență careia îi cade victimă inocentă Robbie Turner. Robbie este denunțat pentru un viol pe care îl comite unul dintre invitații cu ștaif al fratelui Ceciliei, Paul Marshall, iar momentul acuzării, și unicul, este sora ei, Briony, îndrăgostită în secret de sora Ceciliei. Schema melodramei este urmată cu fidelitate când finalul aruncat într-o închisoare, – filmul face un salt peste episodul de detenție lipsit de suspans –, este prins în



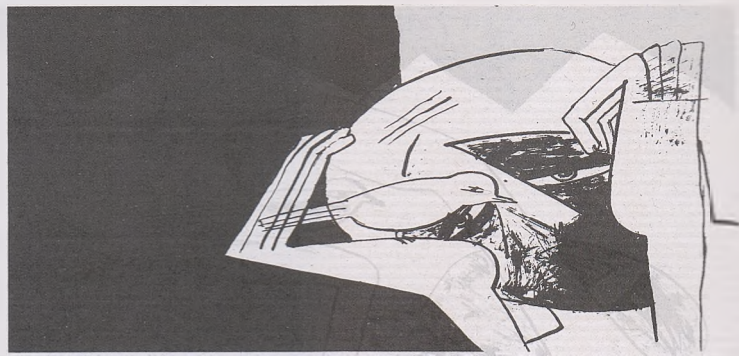
Filmul lui Joe Wright se întretine din acest miraj pe care-l au dorințele împlinite numai în ficțiune.

vârtejului celui de-al Doilea Mondial, se reîntâlnește cu iubita înainte de plecarea sa pe front și-i promite să se reîntoarcă pentru ca visul cuplului să se împlinească sub acoperișul unei mici case pe malul mării, într-un peisaj de o frumusețe sălbatică, undeva pe coastele stîncoase ale bătrânei Anglii. Briony revine în rol de infirmieră, excelent interpretat de Romola Garai, însoțită de mașina sa de scris (o Korona, pentru cunoscătorii), trăind agonia războiului printre soldații raniți care sosesc mutilați de pe front. Ipostaza ușor stearsă a aceluiași personaj convine însă dimensiunii sale retractile, trăind în continuitatea unei vinovații perpetue. Spre deosebire de lamentabilul *Pearl Harbour* (2001) al lui Michael Bay, regizorul a știut să nu transforme filmul într-o combinație de *love story* cu *war story* storcînd lacrimi cu nemiluita, menținîndu-se într-un registru sobru. Nu avem înclustări eroice, bubuilei de efect sau alte reziduuri belicoase, ci un tablou sensibil al catastrofei de la Dunkerque, vizionată atît prin rătăcirile un mic grup de soldați din care face parte și Robbie, cît și dintr-un plan lung printr-un travelling care cuprinde cele mai variate detalii, de la ofițerul care împușcă caii în cap la soldații care se încaieră sau cîntă sau așteaptă, o stranie „poezie” a războiului. Tot aici avem și una din scenele memorabile ale filmului; febricitat din cauza septicemiei care-l va ucide, Robbie patrunde într-o clădire devastată, totul are un aer halucinant, filtrat printr-o o retină impresionată de febra. În clădirea devastată se vad urmele unui tapet elegant cîndva care-l amintește pe cel al castelului. În acest loc, Robbie este întîmpinat de mama sa care-i spală picioarele într-un lighean, iar imaginile apar pîlpîitoare, încetoșate, cu un halou, o clipă imaginea mamei se află lînga o oglindă spartă, iar în jur plutește un fel de tristețe indefinită pe care o au casele

foarte vechi cu ținută aristocratică aruncate în ruină. Totul plutește parcă în melasa unui vis de opiu, cu un *relenti* care contrastează cu scenele de alertă din spitalul unde lucrează ca infirmieră Briony. Alternanța între momentele de reverie și scenele de „acțiune” dictate de „notele” mașinii de scris conferă, de asemenea, relief dramatic filmului. Regizorul știe să elimine contrafacerea sentimentale tipice melodramei, cu exaltările și aranjamentul ei festiv-emoțional, înfîlțirea halucinantă și ireală în care timpul pare să se oprească o clipă este continuată de vîrtejul de febră al unui impuls tardiv. Refacerea cuplului într-o ordine casnică, cuminte, și ispășirea prin mărturisire a vinei sorei mai mici, Briony, iarăși prilej de satisfacție pe gustul melodramei unde înfîlțirile șoc și lămuririle servesc gustul general pentru crimă și pedeapsă ar putea încheia cu un „Și au trăit fericiți pînă la adînci bătrînețe” un reușit *love story*. Însă aici, ca și în romanul lui Ian McEwan, – autor cu o psihologie subtilă al unor excelente volume de povestiri: *First Love*, *Last Rites* și *In Between the Sheets*, din păcate netraduse în limba română – evenimentele iau o turnură neașteptată, cu o ultima etapă revelatoare. Devenită scriitoare, clișeu este reparabil, Briony, interpretată de aceasta dată de Vanessa Redgrave, reconsideră românesc întreaga poveste unde episodul melodramatic al împlinirii dragostei nu reprezintă decît o minciună pioasă, adică o ficțiune. Încercînd să împace în ficțiune ceea ce a distrus în realitate, Briony oferă și sensul soteriologic al acestei povești, dar și traseul dramatic, „real” al personajelor a căror idila s-a stins prematur. Putem relua filmul începînd cu sfîrșitul care-l reconstruiește printr-un rapel nostalgic al unei împliniri sub binecuvîntarea unei ficțiuni dezirabile, compensatorii, și nu putem decît să ne amintim că filmul debutează cu tinăra Briony în ipostaza de dramaturg la prima piesă, una desigur melodramatică și care se transformă febricitat într-o povestire gotică cu un maniac sexual întrucupat de Robbie, scrisă în locul care va servi drept scenă violului prietenei sale. Imaginația purtată de dorință și frustrare conlucrează la conceperea unei ficțiuni cu impact direct în realitate, iar autoarea la senectute le va conferi un paradis artificial în ultimul ei roman. Joe Wright, regizorul lui *Pride and Prejudice* (2005), a ridicat aceste etaje dramatice într-un joc catroptic, kharmic, prin care ficțiunea melodramatică este lansată pe baza potențialului aferent pe care-l conține istoria și invalidată în același timp. Imaginea joacă un rol esențial în film alături de partitura sonoră, ea invocă arta fotografică a regizorilor ruși, dar și formula estetizantă a filmelor lui Peter Greenaway. Filmul lui Joe Wright se întretine din acest miraj pe care-l au dorințele împlinite numai în ficțiune. ■



ei doi se simțeau legați prin instinctul novator, reprezentau o promoție care nu mai avea răbdare, voia să spargă tiparele, să pătrundă și în ungherele ascunse ale societății, să proclame un alt stil de narațiune.



meridiane

Un tandem:

Malraux - Drieu La Rochelle

Dincolo de baricade



Drieu La Rochelle



André Malraux



M U E DE MIRARE că un martor ocular a reținut nostima scenă. Un tânăr elegant, costum sportiv, răsfoiește o carte și, încântat, se lovește la intervale cu palma pe genunchi, scoțând sunete nearticulate. Scena avea plasticitate și trada ceva din firea protagoniștilor. Căci cel care citea cartea și nu-și reprimă un sentiment de admirație era Drieu La Rochelle, iar autorul era un coleg de breaslă, André Malraux. Volumul se intitula *Les Conquistants* (Cuceritorii) și descria un episod de luptă revoluționară în Asia. Există un precedent: tandemul Malraux - Drieu La Rochelle mai captase atenția presei puțin mai înainte. A doua

zi după ivirea în librării a romanului *La Voie Royale* (Calea regală), prestigioasa revistă N.R.F. găzduia pe pagina I un text omagial, *Malraux - Omul nou*, semnat de același partener de fronda.

Alianța de care se vorbea intens în cercurile culturale a avut de la început o componentă literară, cei doi se simțeau legați prin instinctul novator; reprezentau o promoție care nu mai avea răbdare, voia să spargă tiparele, să pătrundă și în ungherele ascunse ale societății, să proclame un alt stil de narațiune. S-au întâlnit în anul 1927, la debutul carierei, înfomețați de consacrare și glorie. În articolul de întâmpinare, Drieu se străduia să caracterizeze noutatea țâșnirii lui Malraux: „Ca majoritatea francezilor, nu are harul invenției. Dar imaginația sa debordantă porneste de la fapte. Ai sentimentul că nu se poate detașa de întâmplările pe care le-a observat. Cărțile sale sunt un transfer direct al realului în narațiune. O singură linie a evenimentelor, un singur personaj. Acesta nu este însă el, autorul, e mai degrabă refigurarea cu accent mitic a eului său, mai subtil e mai concret decât originalul.”

În frazele lui Drieu se resimte șocul produs în epocă de propulsarea unui rival imprevizibil. Dincolo de năvala faptului, de care autorul nu se separa, cum comentează Drieu, se distinge semnificația atribuită verosimilului. Se înșela, cred, când deplângea lipsa de aderență a autorului la ficțiune. Dimpotrivă, toată opera narativă, dar și traseul biografiei se vor concentra pe o manevră de substituție, între real și fantezie, între autenticitate și mitizare, în ambele sensuri, substituție pe mai multe etaje. Malraux dădea continuu impresia că ce așterne pe hârtie se petrece aievea, că el, observatorul, nu a fost decât un cronicar fidel al peripeției trăite. Mai târziu se va constata că efectul fusese rezultatul unei simulări. Dificultatea de a desluși cât adevăr e în gest și cât e mimare îl va însoți în întreaga ascensiune ca literat și ca om politic.

Pentru înțelegerea lui Malraux, Drieu deținea un unghi de percepție privilegiat, deoarece pătrunsese firesc în zonele de taină ale creației și ale existenței prietenului, ajunsese și un confident, chiar în clipe de conflict acut între ei. Nu se poate tăgădui circumstanța că era dezavantajat, căci se înscrisese într-o tabără opusă, nu împărtășise convingerile social-politice ale celuilalt, nu ezitase să exprime o suspiciune față de iuresul angajării evidențiat.

Atracția contrariilor

Nici nu se poate imagina o relație de afinitate mai curioasă. În afara de dinamismul firii, de pasiunea comună pentru creație, cei doi se contraziceau structural. În bifurcarea drumurilor faptul determinant a fost însă epoca. Pe pragul arderii, ea polarizase taberele, nu mai îngăduise neutralitatea, ambiguitățile, evaziunea. Din junete, Malraux se simțise atras de insurgența socială, voind să ia parte la răsturnarea lucrurilor, să impună un alt fel de trai, bazat pe demnitate, pe solidaritate, pe fraternitate virilă. Rezerva însă actului de eliberare un tâlc mai curând metafizic: era o descătușare din servitute, din sufocarea gregară. Drieu s-a apropiat de cercurile fasciste, după ce a parcurs o suită de experiențe

extreme, cutreierând straturile de jos, permeabil la alcool și droguri. Totuși separarea în idei, în modul de viețuire, nu a produs o ruptură: cei doi ba se căutau, ba se abandonau în discuții pătimate, ba jurau să nu aibă secrete unul față de celălalt. Drieu declarase undeva că ei erau frați în Nietzsche și Dostoievski. Tânjeau după un aer rarefiat al mântuirii prin iluminare intelectuală dar și afectivă. Ceea ce îi reunea nu anula aprehensiunile. Lui Malraux îi displacea profund alunecarea prietenului spre pesimism, apoi prăbușirea în fascism. A încercat să-l abată de la derută, dar s-a ciocnit de o încăpățănare de stâncă. El a ghicit în orbirea prietenului o atracție a ireparabilului.

În grupul de scriitori anticconservatori (în care a apărut), Malraux deținea prioritatea, prezența lui decidea ce se va face, observă și Drieu La Rochelle. Era un temperament vivace, apt să ia inițiativa, dar avea și caderi în melancolie, în plus mișcările lui erau încărcate adesea de teatralitate. I se acorda spontan funcția de conducător, de călăuză. Marile mitinguri antifasciste au fost organizate de el, împreună cu Gide. Arthur Koestler insistă pe predilecția lui pentru ceremonial și taină. Venit să-i ceară o participare la o chetă (ajutorarea unor refugiați), amfitrionul îl îndeamnă să-l însoțească în curtea clădirii, într-un colț mai retras. Obrazul i se contracta convulsiv, la intervale răbufnea un țipăt ca al unui animal de pradă în junglă. După ce a ascultat doleanța lui Koestler, Malraux i-a dat satisfacție, dar apoi l-a apucat de umăr, fixându-l scrutător și l-a întrebat în șoapta: „*Bine-bine, dragul meu, dar ce crezi despre apocalipsă?*” Nu era dorință de epatare, ci o trăire sinceră pe mai multe planuri. Și un alt prozator, Manes Sperber, a fost surprins de o grimasă nervoasă. Când vorbea la tribună părea îmbătrânit, ofilit, dar după o pauză de relaxare recăpăta un profil ingenuu de copil. Și el a semnalat vorbirea în cascade, „*un alergător de fond care încearcă neîncetat să se depășească singur*”. Drieu îl portretizează insinuând altceva: „Malraux, care e un adept al lui Nietzsche, un violent apolog al teroarei, apară aventura lui Stalin”. Umbra lui Djugașvilii plana pe malul stâng al Senei, iar el era obsedat de pericolul bolșevic. Vedea peste tot mantia suspectă a diavolului.

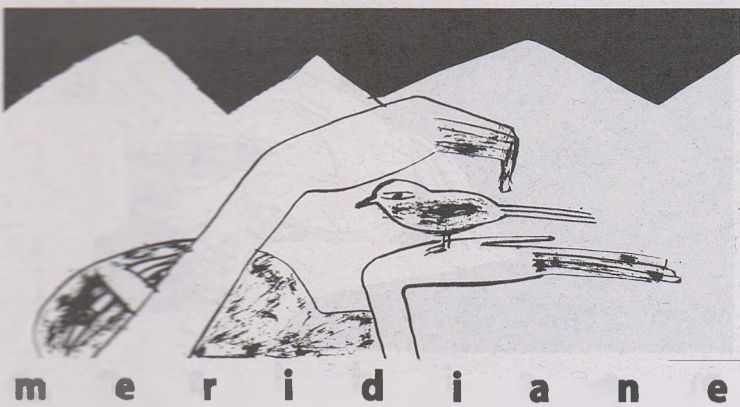
În schimb Malraux observa limitele umanismului lui Drieu. Recunoaște că amicul lui e preocupat de soarta Franței, dar nu de restul lumii, își astupă urechile când i se povestesc alte nenorociri. „*Iubește Franța, poate să se bata pentru ea până la moarte. Dar nu Spania*”. Aluzie la expediția spaniolă a lui Malraux și la impulsul lui de a se solidariza cu toți cei în suferință.

În proza lui Drieu bântuie motivul decadentei. El e torturat de răsturnarea valorilor, de lipsa de fermitate, de coborârea în tenebre. De aci pedalarea pe disperare.

În romanul *Gilles*, un militar, rănit pe front se întoarce la Paris, e dezgustat de indiferența bogaților și, cinic, vrea să profite de slăbiciunea lor. În prefață, Drieu expune o profesiune de credință, se consideră un reprezentant al unei falange care s-a cristalizat, alături de Montherlant, Mauriac, Céline și cu deosebire Malraux. Îi ia apărarea prietenului său pentru că descopera eroi nu pe malurile Senei, ci în China. În jur nu întâlnește chipurile voluntare de care are nevoie. În comparație cu ceilalți prozatori, nu dibuie ce trăsături comune i-ar uni, dintre toți prețuiește sarcasmul lui Céline, dar adugă ca autorul, de la un moment dat, scuipă, scuipă și e satisfăcut că are o salviație bogată. Surprinzătoare sa afiliere la nazism este o urmare a cinismului, e un fascist prin indiferență, va zice cineva despre el. Narațiunile sunt realiste, este descrisă fără cruțare o lume în derivă, Drieu se autolaudă că e singurul care contrapune decadentei o alternativă efecăce. E înfațșată presiunea capitalei asupra tinerilor în căutarea unui ideal, siliți să accepte concesii în raporturile cu femeile și cu societatea bună. Sunt mistuiți de erotism și de ideea ratării. Se evocă diminețile triste ale Parisului după nopți de chef, personajul se simte respins de societate, trecut prin experiența războiului nu se mai poate adapta și își atribuie dreptul de a nu crede în nimic. Drieu e tentat de scris, compune nuvele, piese de teatru, colaborează asiduă la ziare. Textele cele mai dezbătute: *Gilles* și *Le feu follet*.

S. DAMIAN

(continuare în pag. 26)



(urmare din pag. 25)

Până la capăt

Într-un fel consecvent cu excesele pe care le-a practicat, Drieu alege ideologia hitleristă, câștigă bunăvoința ocupanților germani, contribuie la persecutarea și denunțarea colegilor de scris, coboară treptele trădării. Înainte de stingere revelează cu franchețe cei 16 ani de simbioză literară cu Malraux și, în ciuda dezacordului, nu-l poate renega ca prieten. Când trupele germane s-au răspândit prin Paris și lui Drieu i s-a încredințat conducerea revistei NRF, Malraux l-a muștrat, fără să uzeze de cuvinte dure, l-a somat să se retragă, să nu preia funcția, să nu contribuie la rău. Refuzând orice colaborare la revistă, în ciuda insistențelor celui alt, a recunoscut că părăsește literatura și politica și cere timp să se odihnească. Și Drieu dibuie erorile din aripa cealaltă, pe el îl irita înregimentarea cuminte a lui Malraux în lagărul stângii, colaborarea cu Rusia, pierderea diferenței (era firesc să extragă concluzii false din mutenia lui). În romanul *L'Espoir*, (Speranța) transpar forme de relatare similare prozei sovietice, se întrezărește, crede el, umbra lui Stalin. Pe Malraux, venit incognito la Paris, fiindcă trebuia să se ferească de nemți, îl regăsește obosit, resemnat. Era 8 mai 1941: la acea dată, consemnată în jurnal de Drieu, prietenul nu mai crede în nimic, s-a lepădat de comunism, neagă forța rusă, s-a retras la țară, face nevestei sale copii. Era faza de tăcere, când tolanit la soare își rumegă înfrângerea. În realitate, Malraux nu socotea că are rost să intervină. Înainte de sfârșitul războiului, el a înviat parcă din morți, s-a prezentat plin de forță la armată rezistență și datorită prestigiului care nu s-a știrbit a preluat comanda unei divizii, vestita brigadă Alsacia Lorena.

Cei doi prieteni se aflau, cum am spus, la antipodi. Totuși, chiar în toilul polemicilor aprinse nu se pierd din ochi. Ce tablou al succesiunii de putere! În vremea bătăliei antifasciste Malraux era eminența cenușie a intelectualilor, iar în faza de stăpânire nazistă Drieu preluase comanda culturii. Prietenul notează în jurnal că Malraux a fost zărit în piața Sainte Clotilde. Își ascundea fața cu un ziar, juca o melodramă, voind să arate că e conspirativ. Părea că spune: „Nu vedeți că sunt cel care completează? Vă rog să vă faceți ca nu m-ați remarcat.” Jocul nu a fost eliminat în etapa de gravitate a înclăstării. Că nu se știa precis când se joacă și când e foarte serios, această ambivalență face parte din personalitatea lui. În notele zilnice, Drieu, cuprins de un soi de betie, își imaginează o scenă în care ar fi constrâns să-și execute prietenul în luptă. Va trage asupra lui sau nu? Se justifică, considerând că l-ar jigni dacă l-ar ierta. E o scenă pe care mai zugrăvit-o în roman (*Gilles*). Tânărul eroi își imaginează cum e confruntat cu alternativa de a îndrepta arma spre prietenul său sau de a renunța la devotamentul față de cauză. Îl urmărește această posibilitate a punerii prieteniei la proba cea mai dură. Se va interoga: „Noi doi am rămas în polemică intimă, dar nu ne putem separa. Până când?” Până la moarte a dat epoca răspunsul. Drieu e emoționat și măgulit când Malraux îl roagă să fie naș la nașterea celui de-al doilea copil. După un zvon neconfirmat, el i-ar fi solicitat un loc în brigada Alsacia Lorena, unde s-ar fi putut reabilita; ar fi fost una din soluții în situația dificilă în care l-a dus colaboraționismul. Malraux a vrut să-l salveze pe Drieu. L-a căutat pretutindeni, vrând să intervină pentru eliberarea lui în caz că era făcut prizonier undeva. A aflat însă că, după o încercare nereușită de sinucidere, și-a pus în aplicare voința de a sfârși cu viața. L-a făcut pe Malraux executor testamentar și acesta s-a achitat exemplar de misiune.

Motivul sinuciderii reappare în romanele lui Drieu. Înainte de a recurge la gestul final, scriitorul exersa diferitele ipostaze. La fel, Malraux se ocupa de provocarea morții, în proprie magie în *Antimemorii*.

Limitele angajării

Există personaje care degajă un farmec, exercită o seducție și înodată stârnesc prin anumite trăsături repulsie. Nu mă refer acum la discontinuitatea caracterelor, la trecerea aproape imperceptibilă de la dragoste la ură, de la devotament la trădare, stări care inspiră de la Dostoievski încoace literatura psihologică. Ma restrâng aici la zonele separate, contrarii, albe sau negre, care nu desființează totuși unitatea individului. Vorbind de tandemul Malraux - Drieu La Rochelle, am pus accentul pe ceea ce îi unește pe cei doi autori, o legătură de fraternitate indestructibilă în ciuda antinomiei în idei. Se caută unul pe celălalt pentru fondul de afectivitate, pentru nobilțea sufletească în amicitie, deși erau conștienți

Când trupele germane s-au răspândit prin Paris și lui Drieu i s-a încredințat conducerea revistei NRF, Malraux l-a muștrat.



André Malraux (dreapta) în 1934, pregătindu-se pentru expediția în Yemen

Un tandem: Malraux - Drieu La Rochelle

Dincolo de baricade

de neîmpăcarea și adversitatea pe planul convingerilor. Ar fi trebuit să insist mai mult asupra carantinei programate în privința concepțiilor. Dacă ometem divergența din adâncuri, plutim în gol, băjbăim în întuneric. Cât de radical a fost, deci, conflictul care amenința mereu să-i despartă? Cu intenția de a comprima sintetic discuția, folosind instrumentele artei, un critic a susținut că a dăinuit o simetrie în opoziție, o oglindire în sens invers. La un capăt se profila volumul *L'Espoir* (Speranța) de Malraux, exponențial pentru stânga intelectuală franceză, iar la celălalt romanul *Gilles* de Drieu La Rochelle, purtătorul de stindard al drepteii. Cele două cărți rezumă extremele unei abordări. După lectura lor se putea recompune tabloul disensiunilor din epocă, fizionomia taberelor în înclăstare.

Sună atunci firesc întrebarea legată de apartenență. A fost Malraux un comunist autentic, atașat cu trup și suflet proletariatului? Sau a fost Drieu un fascist pur sânge, în umbra lui Hitler și Mussolini? Cine adună mărturiile din sfera biografiei și a operei va evita, cred, să dea un răspuns afirmativ. Căci în analiză apar diferențieri, înregimentări liniare se dovedesc rigide clădite pe prejudecăți. O primă demarcare ne indică limpede că literatura, dar și traseul biografic sunt mai complexe decât afilierea la o direcție sau alta. Să pornim de la fapte.

La Malraux, contururile angajării n-au fost inițial deloc clare. E cert că nu s-a înscris niciodată în partidul comunist. Nu s-a supus unei discipline de grup. Lipsesc textele deschise de adeziune semnate de prozator. Reiese neîndoiește că a simpatizat cu mișcarea revoluționară, n-a executat nicidecum însă ordinele unui funcționar superior. A păstrat continuu o distanță, a protejat un spațiu propriu de neatârnat, preîntâmpinând tentativele de racolare. A fost curtat de trimișii Moscovei, care voiau să profite și să exploateze prestigiul său de scriitor și de tribun. Dar Malraux a întretinut o ambiguitate, era un mister al personalității care îi caracteriza și cărțile și care l-a ferit să se scufunde în hoardă. Cultiva, cum am spus, o tehnică a simulării, nefiind de găsit la un singur punct și pe plan politic refuzând să se identifice cu o extremă sau alta. Și în artă miza pe amestecul dintre real și legendă.

Ca atitudine civică, Malraux a participat între 1930-1940 la lupta antifascistă organizând neobosit demonstrații, mari mobilizări de masă. Era convins că dușmanul periculos era Hitler, care întruchipa dictatura, teroarea, anularea culturii. Malraux s-a aliat atunci cu rușii, sperând că primejdia fascistă

va atenua instinctele de imixtiune ale Moscovei. S-a înșelat. A fost lucid, s-a abținut să se desprindă flagrant, a tăcut când a fost prezent la congresul scriitorilor sovietici. S-a apropiat atunci de cei împinși în semidizgrație - Pasternak, Babel, Eisenstein. În Spania a observat consternat uneltirile rusești, a vrut să intervină ca să se curme intrigile și răfuielile dar n-a vrut să riște solidaritatea combatanților. Nu a reacționat când André Gide, cel mai în etate, uimind prin energia pe care o depunea, a fost atacat în mod perfid pentru cartea de dezvăluiri asupra Rusiei. Apoi a survenit războiul, necesitatea pe care o vedea de a salva Franța, exemplul lui De Gaulle, situația l-a îndemnat să iasă din expectativă, răfuiala cu Stalin a devenit ținta demersului lui în dispozitivul angajării. Nu a mai fost însă în stare să scrie literatură și s-a îndreptat spre teoria artei, funcționând și ca ministru cu drepturi speciale în guvernul generalului.

Lui Drieu îi displăcea docilitatea prietenului său în fața Moscovei. I-a reproșat ceea ce lui i se părea o capitulare, în furia împotriva comunistilor l-a acuzat pe Aragon, fostul companion de nebunii nocturne că e un agent al Kremlinului. El însă s-a abandonat aventurii naziste. A elogiât omul tare, voluntar, fără dubii paralizante. După ce a consumat experiențe dubioase (droguri, alcool, seducerea și abandonarea femeilor ca obiecte de capătulă), eroii săi din romane aleg varianta fascistă. Dar romanele nu se pot reduce la patimile urâte derivate din afiliere. A avut presimțirea dezastrului, dar a fost prea târziu. A consemnat propria derută. Nihilismul l-a golit de vitalitate. Din fascism a împrumutat teatralitatea gesturilor. Caută o supapă pentru a depăși dilema sterilității. S-a simțit tentat să sfideze, să iasă din rând, să provoace uimirea, să dezmintă ce e previzibil, neocolind exhibiționismul. Când Malraux a plecat în Spania, Drieu a stat pe loc, a rămas ostentaiv departe de înfruntare. În declarații însă s-a situat de partea lui Franco. L-a exasperat învârtirea în gol a cărturarilor, incapabili să concretizeze o aspirație, cantonați într-o retorică stearpă. La naziști a aderat în 1934, iar la finele unor rătăcirii, în proză și în teatru readuce motivul vechilor incapacități, drogurile, femeile, iluziile pierdute. Încă în romanul *Gilles*, reproduce spovedania unui înger căzut pe care o proclamă grandilovent noaptea în mijlocul unui spațiu pustiu, în Place de la Concorde: „Sunt născut pentru solitudine, orfan, bastard, fără familie și mă voi returna tot la solitudine.” Ceea ce rostește cu emfază e de fapt o autoamăgire. Lepădarea de fascism nu-l mai poate scăpa de catastrofe. Are un sfârșit lamentabil. La 16 martie

Se aruncau în luptă, acceptau moartea, purtați însă de un presentiment: inevitabilitatea eșuării.



În octombrie 1944

1945, în bucătăria unui imobil pe strada Saint Ferdinand e găsit cadavrul unui sinucigaș. Se refugiase de trei zile în casa modestă cu un singur etaj, care pe frontispiciu purta inscripția *produse alimentare*, primise un mandat de arestare, era urmărit de poliție, învinuit de dezertare. Un martor din confreria literaților narează ceremonia funerară, fără pompă. Se stinsese din viață un scriitor pierdut la 53 de ani. Înregistrasem faptul că Malraux nu l-a mai putut mântui de izbeliște în tumultul în care trăia Parisul, eliberat de sub ocupație.

Semne de erezie

Cercetez opera lui Malraux prin prisma unei derogări de la un canon în vigoare. Nimic nu-l irita mai mult decât încorsetarea, voia să perpetueze ipostaza de independență. Se pot distinge mai multe trepte ale desprinderii. Surprinde modul în care înțelege documentarea. El nu se supune automatismului realist, impus de o doctrină. Părând că împrumută norme ale reflectării literare într-un program, el se amuză substituindu-le, încărcându-le cu un alt sens decât cel prevăzut. Mă rezum de aci înainte în aceste disocieri doar la Malraux, situându-l deocamdată între paranteze pe Drieu. După ce revista NRF (*Nouvelle Revue Française*) a tipărit romanul *Les Conquérants*, redacția a fost luată prin surprindere de o corespondență, semnată de un expert în teoria și practica revoluției, Leon Trotzki, și adresată unui tânăr romancier foarte puțin cunoscut. Trotzki se afla în exil, hărțuit de zbirii lui Stalin, totuși se interesa cu pasiune și de altceva în afară de comploturi. Corespondentul își exprima admirația pentru roman. El lauda exactitatea în prezentarea conjurației. Era sigur că eroul Garine e un *alter ego* al lui Malraux, deci că acesta fusese un combatant și luptase pe baricade, luase parte la revoluție. Răspunzând, Malraux nu l-a contrazis, a lăsat să plutească în aer supoziția că deține o vastă experiență în activitatea clandestină. În realitate, scriitorul nu a cunoscut direct episoadele din rezistența armată. Mai mult, nici nu calcăse pe atunci în China. Tot ce descriesese fusese produsul imaginației. Calătorise mai înainte în Siam unde s-a dedicat explorărilor arheologice, a fost implicat într-un proces în urma dispariției unor statui antice. Ceea ce lipsea pe planul trăirii directe a înlocuit prin lectură, prin asocieri surprinzătoare, prin mutări de localizări topografice. Poseda însușirea de a fabula fiind verosimil, concurând cu existența reală. Ulterior va perfecționa exercițiul

de a combina ceea ce era reproducere a lucrului văzut și trăit cu plâsmuirea invenției. În războiul civil din Spania obținuse faima de pilot temerar. S-a dovedit însă mai târziu că nu se pricepea în manevrarea mașinilor, nu putea decola, nici ateriza – era agiamiu în materie. Aptitudinea de a fabrica ceea ce e plauzibil, de a proiecta în real o situație cu care anterior nu venise în contact îl va ghida și mai târziu. Când spunem că legenda lua adesea chipul faptului întâmplat nu susținem că Malraux era un impostor, că luptând sau scriind despre revoluție el n-a fost în parte prezent, activ cu o contribuție remarcabilă. Ulterior se va repeta ipostaza din convorbirea cu Mao Tze-Dun: trimis ca delegat al generalului De Gaulle, Malraux a colectat câteva fraze de curtoazie diplomatică. Pe baza acestei rezumări, scriitorul a confecționat un lung capitol din *Antimemorii*, din care va rezulta un dialog între Europa și Asia. Nu mai conta suportul existent, el lăsa loc fanteziei autorului.

Încă din cele dintâi scrieri Malraux destăinuie ambiția de a relata efortul de eliberare. Voise să învețe cum se face o revoluție și să transmită cele asimilate altora. Nu era numai dorința de a pune capăt exploatarea, dar și îmbrățișarea unei metafore cu accent metafizic : descătușarea din servitute. S-a simțit inspirat de eroismul acestei lupte, însă țelul pe care el îl descifra era ieșirea dintr-un regn al umilinței. Personajele erau expresia voinței de a schimba ordinea existentă, dar ele discutau despre multe alte lucruri, filosofie, Confucius variante de religie asiatică. Malraux extrăgea din comunism forța de a rețea rușinea subjugării. Eroii nu se lăsau însă ferecați într-un tipar, tindeau spre un orizont neîngrădit. În fond ralierea la revoluție nu anula erezia care-i stăpânea. Veleitatea scriitorului de a descrie o răsturnare din rădăcini era în cele din urmă o punere în scenă, ceva exterior lui, o preformanță a capacității lui de mimare. Fără a fi martor sau participant direct, deținea aptitudinea de a fi verosimil. Curioasă revanșă a artei de a simula în dauna naturalului. La detașarea de obiect se adăuga o perfectă adăugare în substanță a unui produs imitat (el aplica ceea ce se condensa în formula „ca și cum”). Erezia constă în golirea de conținut a inspirației revoluționare. *Condiția umană* a avut un succes enorm. A fost primită ca o biblie a educației militante. Raportat la utopia mișcării, romanul dinamita în ultimă instanță crezul dogmatic.

O lustrare întâlnim în tratarea motivului erotic. Kyo, eroul, e încredințat că gândește și simte ca un combatant, dar în criza sentimentală suportă însă o dislocare. Îi acordase femeii iubite o libertate absolută, ea nu mai era posesiunea lui, sclava exclusivă. Nu îndura reprezentarea că pe acest plan reproduce instinctul de proprietate. Când May i-a raportat naivă că l-a înșelat într-o împrejurare nelegată de voința ei și că totuși i-a rămas fidelă, Kyo e cuprins de furie. Îi e totodată rușine că are o reacție haotică, nu poate totuși accepta senin un obstacol care contrazice mândria lui că e pe o treaptă superioară, că e înzestrat cu o conștiință revoluționară. Lângă el se înalță corpul iubitei, bereta aruncată pe pat, parul flutura vâlvoi și fruntea largă avea ceva masculin, când se apuca să vorbească parcă se feminiza. O scruta cu o oarecare degajare, remarcă senzualitatea buzelor, transparența ochilor mari, cu orbitele prelungite, bucla nărașă care



m e r i d i a n e

atârna în aer. Considera că ea corespunde aspirației spre frumos deși nu îndeplinea criteriile la modă. Voise să o dezmiere.

May a intuit suferința lui Kyo, n-a putut însă cuprinde amploarea ei. Ca să atenueze tensiunea, încearcă să-i distragă atenția, îi descrie arborele din fața ferestrei, care se strângea în sine. Bărbatul continua să fie agitat, dar se întreba cine îi dă dreptul să ceară socoteală. Își dădea seama că nu era pregătit pentru dilema erotică. Biologicul pe care se străduise să-l anihileze era mai puternic în el, doar cu mintea nu putea dezlega chinul neputinței. El nu se împăca cu deviza libertății asumate. Nu putea justifica legitimitatea sentimentului de uzurpare. Nu se putea desprinde din carcasa biologicului (dreptul la posesiune), nici din cea a sentimentului univoc care nu admitea pluralitatea. „Că era totodată separat de ea nu din pricina urii cu toate că era și ură în el, nu din gelozie (sau era tocmai gelozia factorul de dezechilibru), era copleșit de un simțământ fără nume, tot atât de distrugător ca timpul sau moartea, el n-o putea regăsi”. Îi zărea trupul mlădios culcat lângă el, fără să simta vechea chemare. Ea era femeia care l-a trădat, i-a îndurat însă capriciile, slăbiciunile, iritățile, au vegheat împreună la sicriul unor amici decedați. Nu era numai o explicație rațională. Se lovea de un perete, mușenia ei, orbirea și nebunia ei făcea parte dintr-o altă specie, era altceva, aparținea unui alt resort al naturii. Pornirea era s-o lovească, s-o rețină cu brutalitate, de unde își aroga însă privilegiul de a fi stăpân, proprietar, pe care altădată îl blestemase? Situația confirma că nu era altfel ca alții. Un mister care nu putea fi dezlegat cu ajutorul credinței, al ideologiei. Ce era apoi evadarea lor din singurătate, în comuniune neegoistă între doi indivizi ce doresc să depășească înjosirea animalului? Fusese convins în mod naiv că a obținut o ierarhizare, care funcționa automat. Cruda realitate era că nu scăpase de dependență. Sfortarea de a sfărâma lanțurile l-au dus la o suspendare în gol. Femeia se sfortase să răscumpere greșeala, („voise de aceea să se poarte tandru cu el, numai că bărbatul nu mai suporta apropierea dintre ei, el care altădată îi cerșise să nu plece și să rămână lângă ea, izbavit de mohoreala de afară”).

O altă formă a ereziei în raport cu dogma se impunea în detrimentul canonului. Puterea lor era stoarsă, anihilată de o convingere fatalistă. Eroii militau cu toată forța pentru izbândă revoluției, dar la o disecție mai atentă nu credeau în victoria ei. Se aruncau în luptă, acceptau moartea, purtați însă de un presentiment: inevitabilitatea eșuării. E interesant că o serie de opere inspirate de revoluție dezvăluie acest impas. Citez și alte exemple alături de *Condiția umană*: *Înfrângere* de Fadeev, povestirile lui Isaac Babel, romanele lui Ignatio Silone, Orwell, unde e înfățișată căderea în ratăre cu un patetism al tragediei. Astfel e intuită o traiectorie a secolului, de la utopie la realitate, de la iluzie la grava prăbușire. De observat și faptul că ele nu-și propun să indice perspectiva viitorului, în ce privește ziua de mâine, totul e turbure, vag, neprecis. Această deplasare în minus salvează operele de reprezentarea idilică a unei lumi mai bune ceruta de canon.

S. DAMIAN

Poeți români traduși în grecește

La jumătatea anului 2007, sub emblema unei cunoscute edituri ateniene, Sokoli, a apărut, cu sprijin ieșean, un volum al cărui titlu pare să fi fost anume ticit de Nichita Stănescu, de unde a fost împrumutat, pentru a merge drept la inima cititorului grec.

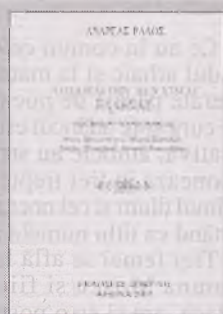
Antologatorul și traducătorul volumului, neolenistul ieșean Andreas Rados, promotor, deopotrivă, al literaturii neoeleene în România (cărui i se datorează, între altele, nu mai puțin de cinci antologii de poezie greacă și cipriotă) și al literaturii române în Grecia (prezent adesea în publicațiile literare grecești cu transpuneri îndeosebi din lirica românească), a selectat de data aceasta poeme din creația Anei Blandiana, a lui Marin Sorescu, Nichita Stănescu și Ioanid Romanescu. Sunt scriitori pe care traducătorul i-a cunoscut personal, cu care a discutat de câte ori le-a publicat versuri în revistele grecești. Cu ieșeanul Ioanid Romanescu a colaborat la realizarea unei antologii de poezie greacă în română.

Cele 9, 10, 13 și, respectiv, 12 poeme alese din creația celor patru autori sunt însoțite de ample fișe bio-bibliografice menite să refacă pentru cititorul grec destinul scriitoricesc al celor patru autori. Doi dintre cei patru poeți antologați au beneficiat și de plachete de sine stătătoare în greacă: Marin

Sorescu a fost tradus de scriitorul grec Menelaos Loudemis, care a trăit 20 de ani în România, Nichita Stănescu de eleno-românul Victor Ivanovici.

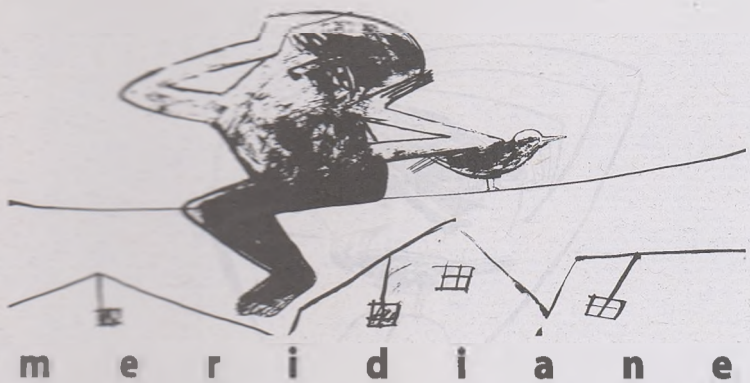
Răsfoind sumarul volumului, se întrevede intenția antologatorului de a se îndrepta cu predilecție spre poeme care fie prin titlu, fie prin conținut, să sugereze o legătură tematică cu Grecia, care a constituit nu rareori o sursă de inspirație pentru poeții români. În addenda de la sfârșitul cărții profesorul Andreas Rados înlumurește opțiunea pentru titlu: adorarea lui Nichita Stănescu „pentru eternul spirit grec, lumina apolinică, semnifică, metaforic, unul dintre pilonii care au contribuit la configurarea nu numai a culturii române, dar și a culturii europene în ansamblul ei. Este puntea de comunicare care a legat dintotdeauna patria lui Eminescu și Blaga de patria lui Homer și Elytis”.

Eleganta ediție ateniense de lirică românească a lui Andreas Rados a fost salutată entuziast de mass-media grecești. Să-i uram să aibă ecou atât în rândul cititorilor greci de poezie universală cât și al românilor stabiliți în Grecia.



Andreas Rados, „Îmi pare rău că nu sunt grec”. Patru poeți români, Ekdoseis Sokoli, Atena, 2007, 80 pag.

Elena LAZĂR



m e r i d i a n e

Celălalt chip al feminității

În finalul capodoperei sale, *Faust*, Goethe, proclamă supremația unui arhetip: „Eternul feminin ne înalță în țării”. Așadar, feminitatea angelică generează ascensiunea spirituală a barbatului, cum o dovedesc figuri literare ilustre din literatura medievală și renașcentistă: Beatrice îl călăuzește pe Dante în Paradis, Laura luminează sonetele lui Petrarca. Secolele XIX și XX accentuează partea nocturnă, întunecată a naturii feminine: romanul naște alte arhetipuri și constelează alte complexe, ca *Doamna Bovary* sau *Lolita*.

De-a dreptul diabolice sunt însă personajele din două cărți de mici dimensiuni, aproape egale ca număr de pagini, aparținând unor spații culturale și timpuri diferite: micul roman *Domnișoara Christina* de Mircea Eliade, apărut în 1936 (reeditare, Humanitas, 2004) și *Măștile* de Enchi Fumiko (Humanitas fiction, 2007, colecția „Raftul Denisei”, traducere de Angela Hondra), oferit cititorilor români după jumătate de secol de la publicarea sa în 1958.

Domnișoara Christina este construită la nivelul de suprafață ca o poveste cu strigoi care vampirizează faptele vii, faptele se petrec pe o moșie din câmpie, aproape de Dunăre, iar epica se raținează prin referiri și citate din poeme eminesciene, *Luceafărul* și *Strigoii*, din nuvela *Sărmanul Dionis*. Timpul este cel modern, indicat precis, 1935, acțiunea are o durată magică, de trei zile și trei nopți, spațiul este închis, terorizant. Conacul devine un cronotop al practicilor magice și al riturilor străvechi.

Cei doi oaspeți, pictorul Egor și profesorul Nazarie, simt atmosfera tot mai apăsătoare. Ca intruși sosiți din ordinea comună a existenței, ei trăiesc revelația altui tărâm, din care vine domnișoara Christina. Intermediare între lumea de aici și lumea de dincolo sunt femeile din familia boierească, subjugate în chip diferit de strigoiul care nu și-a împlinit tot rostul vieții, iar nevoia de iubire o menține în starea de „mort viu” ce nu conținește să își caute alesul.

Măștile are o construcție mult mai complicată și mai rafinată, acțiunea se desfășoară ca o dezvăluire treptată a fenomenului de posedare de către ființe vii, cu o energie și trăire de mare intensitate, iar substratul cultural îl reprezintă capodopera doamnei Murasaki, *Genji*, primul roman al lumii, din secolul al XI-lea. Un episod al romanului, comentat în esul „Însemnări despre Templul din câmpie” de către Mieko Toganō, principalul personaj al cărții, formează nu doar o „mise en abîme”, ci și o cheie de lectură.

Acțiunea romanului poartă amprenta civilizației japoneze la mijloc de secol XX, ancorată în modernitate, întâlnirile personajelor se petrec în spații animate (bar sau stațiune, birou universitar sau hotel, compartiment de tren), doar întâmplările tainice – în reședința de la oraș a familiei Toganō, centrul unei planșe de uneltiri țesute de stăpâna casei. Doi bărbați, pictori între ei, se îndrăgostesc de nora acesteia, rămasă văduvă.

Rivalitatea amoroasă și prietenia se convertesc într-o cercetare a misterelelor ce plutesc în jurul celor două femei, în curând apare și a treia, ies la iveală pe rând povestea morții lui Akio Toganō, soțul lui Yasuko, istoria surorii lui gemene, Harume, tinerețea și dramele doamnei Toganō, interesul ei pentru fenomenul posedării de către spirite, esul scris în tinerețe oferind o interpretare de mare originalitate unui personaj feminin din capodopera *Genji*.

Simetrii vizibile

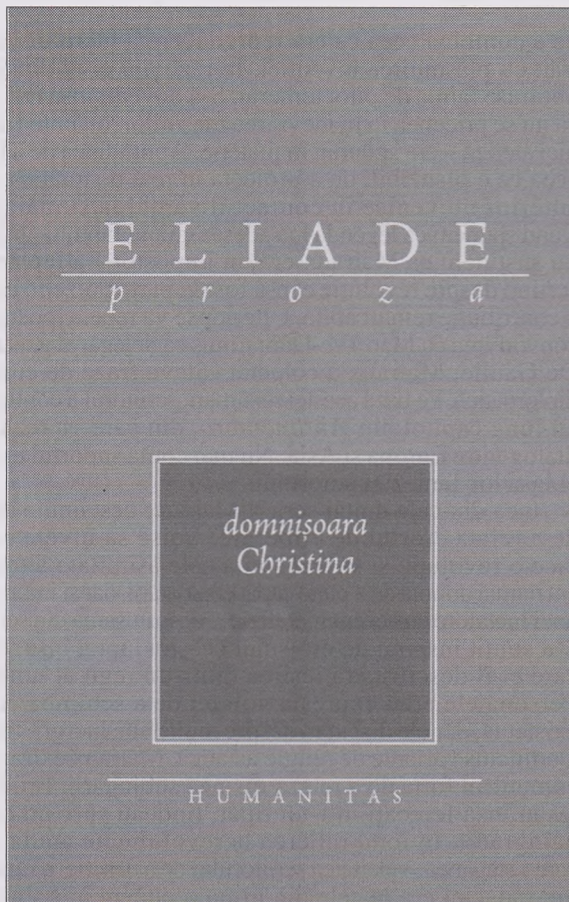
Ce au în comun cele două romane? Fiecare apelează la fondul arhaic și la marea tradiție literară a propriei lumi, au inserate pasaje de poezie sau de proză, ca oglinzi ale căror ape curg spre adâncul esoteric al semnificațiilor. Ca arhitectura narativă, ambele au structură ternară: trei zile și trei nopți ordonate în trei trepte experiențiale de la conac, alternând regimul diurn și cel nocturn; trei părți compun romanul japonez, purtând ca titlu numele a trei măști feminine din teatrul Nō.

Trei femei se află la moșie, departe de lumea orașului: doamna Moscu și fiicele ei, Sanda și Simina. A patra, didactă, are și ea o postură ambiguă. Și în *Măștile* apare un nume în cvartet: Mieko Toganō, poetă și aristocrată, nora ei Yasuko și fiica sa Harume, bătrâna servitoare și dădaca a copiilor, Yū. Adultera tuturor față de sora mai mare a doamnei Moscu, doamna Christina, ucisă în timpul răscoalii din 1907, are drept punct spaima simțită pe propria piele de Mieko din partea iubitei soțului ei.

Conacul dunărean și femeile din familia Moscu au doi oaspeți: pictorul Egor Pașchievici și profesorul Nazarie, istoric și pasionat arheolog din școala Pârvan. Amândoi simt forța magică a locului, vraja rea care îi captează. Perechea de prieteni din romanul japonez, un filolog pasionat de fantastic și un psiholog interesat de fenomenul posedării șamanice, au aceeași misiune: de a afla ce ascund cele două Toganō, care sunt secretul pe care le apară.

Una dintr-acei doi cade sub vraja femeilor: Egor este alesul doamnei Christina și el cunoaște farmecul otrăvitor al

ecolele XIX și XX accentuează partea nocturnă, întunecată a naturii feminine: romanul naște alte arhetipuri și constelează alte complexe, ca *Doamna Bovary* sau *Lolita*.



Femei diabolice

strigoiului, ca și teroarea insuportabilă a prezenței satanice a Celuilalt; Tsuneo Ibuki este ales de doamna Toganō ca iubit al nuroii ei, statutul lui de bărbat realizat, cu soție și copil, împiedică sigur evadarea tinerei femei din casa ei, printr-o posibilă căsătorie. Prin seducții și voluptăți tenebroase, Egor și Ibuki se supun unui rit erotic ce-i acaparează fără șanse de salvare.

Cel de-al doilea nu este doar martorul întâmplărilor din prezent, ci și investigator insistent al trecutului. Profesorul Nazarie află din sat adevăratele împrejurări ale morții Christinei, ca și obiceiurile ei ce frizează încă din timpul vieții sadismul și vampirismul prin plăcerea de a suci gâtul puilor vii și nesațul erotic. Toyoki Mikame este medic psihiatru; atras și el de Yasuko încearcă să afle cât mai multe despre ea și soacra ei, descoperind trecutul.

Și doamna Moscu și Mieko Toganō sunt figuri ambivalente, purtătoare ale măștii care le ascunde perfect trăirea launtrică. Cele două orchestrează destinele celorlalți, posedate ele însele de o forță irepresibilă, prima dă mereu impresia că se află într-un soi de transă, iar cea de-a doua este conștientă de propria karma întunecată. Prima transformă odaia surorii ei, Christina, în altar, se reculege în fața tabloului pictat de Mirea ca în fața unei icoane, cealaltă ascunde portretul pictat de maestrul Simojo, pentru că îi dezvăluie nepermis de mult vitalitatea acum cenzurată sever.

Ambele romane se deschid ca desfășurare a acțiunii toamna: un septembrie ca un miez de vară la conacul din câmpia dunăreană, întâlnirea întâmplătoare a celor doi prieteni și apoi hotărârea de a le însoți pe cele două Toganō, soacră și noră, în vizita pe care o fac în casa unui mare maestru al teatrului Nō, când primenirea autumnală a costumelor și a măștilor le dă ocazia să le vadă pe îndelete. Finalul deschis, ambiguu sporește efectul ambelor cărți.

Adâncimi esoterice

Yukio Mishima considera, plin de admirație, că *Măștile* sunt „o capodoperă esoterică”, și aceeași definiție se poate aplica și romanului *Domnișoara Christina*, capodoperă a fantasticului românesc. Mai multe lecturi vor lămuri pe cititorul avizat și pasionat de fața ascunsă a ficțiunii, că ambele scrieri au numeroase taine încifrate, dincolo de istoriile spectaculoase.

Romanul eliadesc rescrie, în variantă feminină, binecunoscutul mit al strigoiului, totodată reia câteva arhetipuri vehiculate frecvent de la romantism încoace, ele abat atenția de la structura de adâncime. Povestea transcenderii graniței între viață și moarte

prin iubire, ca și a predestinării se prefigurează în basmul fiului de cioban căruia ursitorile îi hărăzesc să se îndrăgostească de o împărăteasă moartă și ea, la rândul ei, să-l iubească.

Comentariile profesorului Nazarie strecoară mai multe indicii ale unui fond precreștin pe care locurile îl păstrează, iar domnișoara Christina și Egor sunt avataruri ale unei istorii străvechi, pe care le consemnează cele două poeme eminesciene. Strofele recitate, fie din *Luceafărul*, fie din *Strigoii*, par să aibă o funcție magică, incantații care servesc într-un rit ce se cere împlinit în mod imperios.

Romanul *Măștile* perpetuează în plin secol XX tradiția șamanelor japoneze. Cât despre povestea doamnei Rokujō, cea îndrăgostită de strălucitorul prinț Genji, cu sentimente atât de puternice încât ajunge să-l terorizeze, și pe el și pe femeile care îl iubesc, parcă reia o practică arhaică. Doamna Toganō manifestă aceeași tărie, cruzime și elevație spirituală ca doamna Rokujō: femei din familii aristocrate, instruite și foarte cultivate, pline de talent și de spirit posesiv.

Domnișoara Christina distruge tot în viață și în moarte: femeile familiei par apasate de un blestem, pier vitele și păsările, strigoiul cere mereu sângele și vraga celorlalți. „Mortul viu” se supune unei fatalități pe care cititorul trebuie să o descopere singur. În *Măștile* se ascunde alt secret: Mieko Toganō se răzbună pe cei doi bărbați, soțul și iubitul, care i-au provocat, fiecare, o mare suferință. Povestea căsniciei și a sarcinii pierdute are ca pandant povestea secretă de iubire cu tatăl adevărat al gemenilor ei.

Cine este iubitul a cărui scrisoare de despărțire o recitește Mieko Toganō? Autoarea știe să presare pe parcursul romanului detalii pe care lectorul trebuie să le asocieze și să facă deducții. Abia atunci va descoperi semnificația celor trei măști, rolul de mesager pe care îl îndeplinesc tânărul discipolă Toe și fratele acesteia. Dar cruzimea față de copiii ei, față de sine însăși rămâne până la sfârșit cel mai greu de înțeles.

Curioasă este nu doar întâlnirea celor două romane, ci și pasiunile similare ale celor doi autori pentru fondul arhaic, pentru o figură tutelară a propriei literaturi: Mircea Eliade a avut un veritabil cult pentru personalitatea și scrisul eminescian, Enchi Fumiko a transpus în limba japoneză modernă romanul *Genji*, capodopera doamnei Murasaki. Și, ca ultime coincidențe: Enchi Fumiko s-a născut cu doi ani înaintea lui Eliade, amândoi se sting din viață în același an, 1986, după ce valoarea creației le fusese recunoscută prin distincții și omagii impresionante.

Elisabeta LĂSCONI



Cetățeanul Kane, licitat

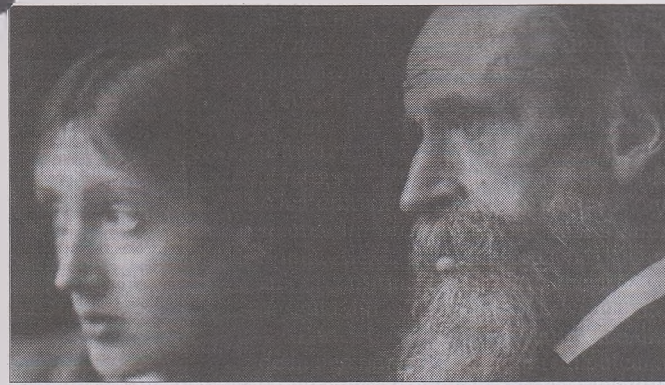
● La Casa de licitații Sotheby's au fost scoase la vânzare, la 11 decembrie, versiunea originală a scenariului pentru filmul lui Orson Welles, *Cetățeanul Kane*, precum și Oscarul primit în 1941 de această creație, clasată azi printre cele mai bune zece filme din istoria cinematografului mondial. Ceea ce i-a mirat pe unii jurnaliști a fost că scriptul avea prețul de pornire 80.000 de dolari, iar statueta aurită fusese estimată de zece ori mai mult. Cum să fie mai valoroasă recompensa decât opera însăși? – se mira „Time“.

Frații Giacometti



● Diego Giacometti a stat toată viața în umbra fratelui sau mai mare, Alberto, favoritul mamei lor. Pe când avea cinci ani, Diego și-a prins mâna dreaptă într-o mașină agricolă, care i-a retezat degetele (cincizeci de ani mai târziu avea să-i mărturisească lui Alberto că nu a fost un accident: voia să atragă astfel atenția mamei). Într-o carte apărută de curând la Fayard, sub titlul *Giacometti. Alberto și Diego, istoria ascunsă*, Claude Delay explorează secretele celor doi frați, legătura magică dintre ei. În ciuda mâinii mutilate și Diego a devenit sculptor, dar și-a consacrat talentul și viața lui Alberto: el îi construia armăturile și soclurile, se ocupa de mulajele de ghips și de turnarea în bronz, îi era modelul preferat și îl proteja de grijile cotidiene. Pe patul de moarte, în 1966, Alberto a privit pînă în ultima clipă chipul fratelui său. „Ai fi spus că mă desena cu ochii“ – a scris Diego, care i-a supraviețuit 19 ani, girind gloria postumă a sculptorului. În imagine, Alberto Giacometti alături de busturi ale modelului său de o viață, Diego.

Virginia Woolf în secolul 21



● La 67 de ani de la moartea Virginiei Woolf, personalitatea scriitoarei care a spart convențiile romanului tradițional pentru a crea „romanul viitorului“ continuă să le pasioneze pe literate. Dovadă – două cărți recente care o au în centru pe autoarea *Valurilor*. În *Jurnalul* lui Yaël Koppman (Ed. Sabine Wespieser), Marianne Rubinstein povestește viața cotidiană a unei tinere scriitoare de azi, obsedate de Virginia Woolf. Solicitata de editoarea ei să scrie un roman pentru marele public despre condiția feminină, naratoarea își propune să relateze existența scriitoarei ei favorite în spiritul *chick lit*. Un mod original și subtil de a insista asupra modernității stilului de viață ales de către doamna din Bloomsbury la începutul secolului trecut. Căci, între bisexualitate, viața comunitară și înverșunată dorința de independență, preocupările Virginiei Woolf sînt asemănătoare cu acelea ale femeilor din secolul XXI. Într-un mod mai puțin ludic, jurnalista britanică Vanessa Curtis dezvăluie în cartea *Femeile Virginiei Woolf* (tradusă la Ed. Payot) aspecte mai puțin cunoscute ale caracterului mării scriitoare. Membră fondatoare a Societății „Virginia Woolf“ din Marea Britanie, V. Curtis se folosește de o documentație serioasă pentru a face un portret complex al romancierei stimulate de pasiune, devorate de gelozie și roase de dorința de a fi iubită. Și în acest eseu, autoarea *Doamnei Dalloway* apare ca o femeie modernă, ce își devansa cu mult epoca. În imagine, Virginia Woolf împreună cu tatăl ei, Sir Leslie Stephen, în 1902.

Cea mai frumoasă femeie din lume

● ...așa era considerată în anii '30-'40 ai secolului trecut actrița austriacă Hedy Lamarr. Născută la Viena în 1913, în familia unui bancher, Hedwig Eva Maria Kiesler a fost remarcată la 17 ani de marele regizor Max Reinhardt și îndrumată spre actorie. Începe să apară în filme de la 18 ani, iar la 19 ani devine celebră datorită unui imens scandal: în 1932, într-o scenă poetică de scaldă din filmul *Extaz* al cehului Gustav Machaty, apare complet dezbrăcată. E primul nud al celei de a 7-a arte și stîmbește reacții furtunoase. Filmul e condamnat de însuși Papa Pius al XII-lea, interzis în SUA și distrus de naziști în Germania, dar succesul la public e uriaș. Superba brunetă cu trup gracil devine o vedetă și, la 20 de ani, se mărită cu miliardarul Fritz Mandel care în cuvînd va vinde arme lui Hitler și Mussolini. Cu soțul tiranic și gelos, care îi controla viața (primul dintr-o serie de șase căsnicii eșuate) n-a stat nici 4 ani, fugind de el peste Ocean, la Hollywood. Rebotezată Hedy Lamarr, a semnat un contract cu MGM și a înregistrat fulminante succese în roluri de vampe exotice din filme azi uitate. Desemnata „cea mai frumoasă femeie din lume“, a colecționat amanți, a turnat cu cei mai frumoși juni-primi (Clark Gable, Robert Taylor și James Stewart, între alții) și a fost un star de primă mărime în anii '40. Dar gloria vedetelor ce mizează doar pe frumusețe e scurtă. Teama de bătrînețe și câteva experiențe hazardate de chirurgie estetică au făcut-o ca, la sfîrșitul anilor '50, să dispară de pe platourile de filmare și să se retragă în Florida, refuzînd să mai apară în public sau să primească vizitatori. Fiul ei, acum vinzător de telefoane, spune în documentarul difuzat recent pe canalul *Arte* că Hedy îi teroriza pe el și pe sora lui, i-a trimis la internate și în tabere de vacanță, iar în puțînul timp petrecut împreună, îi batea. Alte mărturii din documentar ale unor oameni care au cunoscut-o sînt contradictorii: cineva susține că a făcut spionaj în favoarea Americii, că era o ființă rece și calculată, altcineva că era o femeie vulnerabilă și deprimată de îmbătrînire;



un jurnalist susține că era cleptomană și a fost prinsă de mai multe ori furînd din magazine. Cert e că a murit singură și uitată, în anul 2000, într-un orașel din Middle West. Abia de curînd s-a aflat că Hedy Lamarr a avut și o minte sclipitoare: împreună cu unul din soții ei, compozitorul George Antheil, „cea mai frumoasă femeie din lume“ (care știa perfect nouă limbi!) a avut ideea unui comutator de frecvență destinat radioghidajului torpilelor, aparat ce va fi utilizat cu succes de Aliați în timpul celui de al doilea război mondial. Un sistem care stă azi la baza telefoniei mobile! Pentru invenția ei – brevetată – actrița nu a cerut nici un ban. De fapt, banii nu o interesau cu adevărat pe frumoasa ce adora valsurile vieneze și care, în perioada ei de glorie hollywoodiană, declara jurnaliștilor: „Nu pot trăi fără dragoste. Și în America, banii contează mai mult decât dragostea. Aici toată lumea e gata să te escrocheze. Patria mea e Viena, Austria, nu Statele Unite“.

Remake-uri și ecranizări

● Actorul Vincenzo Amato va interpreta rolul principal în filmul biografic *The Private Lives of Albert Einstein*, realizat de Liliana Cavani. Adaptat după cartea lui Roger Highfield și Paul Carter, filmul aflat în lucru scontează pe excentricitatea și popularitatea mondială a figurii savantului, care va atrage un mare număr de spectatori în salile de cinema.

● După recenta premieră cu *John Rambo* în care Sylvester Stallone e și protagonist și realizator, actorul care și-a cucerit faima în filme „de acțiune“ de seria B a anunțat că are un proiect ambițios, în alt gen decît cel ce l-a consacrat: intenționează să facă un film biografic despre Edgar Allan Poe. În rolul celebrului scriitor, îl are în vedere pe Robert Downey Jr. cu care a și discutat detaliile colaborării.

● După filmul lui Gus Van Sant, *Last Days*, care evoca ultimele zile din viața lui Kurt Cobain, liderul formației Nirvana, care s-a sinucis la 27 de ani, cîntărețul va fi din nou în centrul unui lung-metraj, realizat în coproducție de vadaua lui Cobain, Courtney Love, și Studiourile Universal.

● Alain Resnais se lansează pentru prima oară, la 85 de ani, în ecranizarea unui roman. E vorba despre *Incidentul* de Christian Gailly, povestea unui bărbat care găsește un portofel și reconstituie, plecînd de la indiciile conținute în el, viața celei ce l-a pierdut, o dentistă care are și pasiunea pilotării avioanelor. Pentru rolurile principale, Alain Resnais i-a ales pe André Dussollier și Sabine Azéma.

● Johnny Depp a acceptat să joace rolul lui John Dillinger, celebrul jefuitor de bănci, în *Inamicii publici*, o adaptare făcută de Michael Mann după romanul omonim al lui Bryan Burrough.

Filmările sînt prevăzute să înceapă în martie – a anunțat Robert de Niro care, alături de Jane Rosenthal, va fi producător executiv al acestui polar consacrat valului de crime din timpul marii depresiuni din 1933-34.

● Tom Cruise va redeveni Lestat, vampirul pe care l-a interpretat în 1994 în filmul lui Neil Jordan, *Interviu cu un vampir*. United Artists, societatea care aparține actorului, a cumpărat drepturile de ecranizare a romanului *Hoțul de trupuri*, cel de al patrulea volum al seriei *Cronicile vampirilor* scrise de Anne Rice.

● În martie va intra în cinematografele japoneze un remake al *Fortăreței ascunse* de Akira Kurosawa. Rolul generalului Rokurota Makabe, interpretat în 1958 de Toshiro Mifune, va fi jucat de starul nipon Hiroshi Abe. Regia aparține lui Shinji Higuchi, un specialist în efecte speciale.

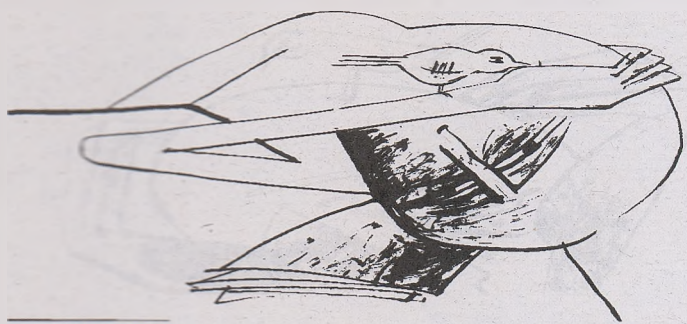
● Și clasicul film al lui Hitchcock, *Pasările*, va fi refăcut, pe gustul și cu mijloacele tehnice din 2008, de Martin Campbell. Marele inspirator al multor pelicule rămîne însă inegalabil, iar cei care se lansează în versiuni noi își asumă comparațiile defavorizante. În rolul jucat odinioară, în *Pasările* de Tippi Hedren a fost distribuită acum Naomi Watts.

● David Cronenberg va realiza o adaptare a piesei *The Talking Cure* de Christopher Hampton, ale cărei reprezentări teatrale s-au bucurat de succes. Centrat pe relațiile complexe întreținute de Sigmund Freud cu discipolul lui disident Carl Jung și cu tînara pacienta a acestuia, Sabina Spielrein, filmul va fi produs de Jeremy Thomas.

Rîsul contra tiraniei



● S-au scris milioane de pagini despre Stalin și dictatura lui criminală. Vasile Axionov însuși a reînviat acei ani de teroare în capodopera lui *Saga moscovită*. Au trecut deceniile, dar între fiul foștilor „dușmani ai poporului“ (tatăl lui a murit în Gulag, unde și mama lui, poeta Evghenia Ghinzburg, a stat 11 ani) și tarul roșu, socotelile n-au fost încheiate. În romanul burlesc *Înălțimile Moscovei*, Axionov alege risul pentru a lupta cu demonii amintirilor urte. Naratorul se numește Untel Untelovici Untelovski, iar eroina truculentei narațiuni e o perfectă încarnare a comsomolistei care îl adulează pe Stalin. Sentimentala fecioara se îndrăgostește de doi eroi ai Uniunii Sovietice: un poet apreciat de tiran și un amiralchel. Totul derapează pe parcursul desfășurării epice: comsomolista se dovedește a fi o nimfomană, amiralul nu e deloc ceea ce pretinde că ar fi, iar poetul e un personaj bizar la culme. Farsa abundă în situații comice cu bătaie și spre trecut și spre prezent, iar criticii sînt de părere că, mai eficace decît un lung și serios eseu, *Înălțimile Moscovei* dovedește că, în lupta cu tirania, literatura are întotdeauna ultimul cuvînt.



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

A



Constanța Buzea

POST-RESTANT

MPRIMIT cu bucurie și am răsfoit cu interes manuscrisul volumului dumneavoastră de poezii, dedicat lui Nino Stratan. Și care volum, înțeleg că se află în curs de îngrijire, cum singur spuneți, urmând apoi a fi dat spre publicare Editurii Printeuro din Ploiești. Va gândiți să-i căutați un prefațator pe măsură, care să vă cunoască atât de bine opera literară de până acum, dar și opera plastică, și să vă cunoască și ca om, ca personalitate complexă, încât textul lui să fie un document cu

greutate care să reziste în timp, un critic greu, cu puterea de a vă defini corect-vizionar profilul, destinul real pe care îl veți acoperi în literatură. Dacă nu s-ar fi pierdut din viața aceasta, el ar fi putut fi însuși Ion Stratan. A lăsat două scurte texte de prezentare, unul apărând în 2005, în numărul din august-septembrie al revistei *Poesis* din Satu-Mare, și al doilea pentru numărul din august al *Convorbirilor literare*, și publicat tot în 2005. Va remarca dubla pasiune, pentru pictură și poezie, pe care le serviți cu egal suflu în inspirația generoasă: "Poemele sunt *pseudo-narative*, cu intruziuni ale metaforei și chiar ale unor tipuri de *aforism*, *maximă* sau *apoftegmă*. Poet *serios* în apariția din caruselul liric al publicațiilor literare, Filip Köllö – o mistuire a trăirii lirice până la capăt". Aș vrea să nu vă mâhnesc, în cazul în care v-ați gândit să vă prefațez cartea, că nu mă consider omul cel mai potrivit, că nu am energia, acum, pentru a susține un asemenea proiect, și că mai mult decât cele câteva impresii de cititor cucerit, așa cum am procedat modest la aparițiile din **România literară**, n-ăs putea dezvolta. Insist în părerea mea că vă trebuie un critic cu greutate, cu verb credibil și mai ales cu siguranță răbdării exemplare care să vă livreze publicului ca pe un valoros învingător. Amintiți-vă ce vă spunem în februarie 2006, unele din bălbâielile și nesiguranțele mele de la început se mențin fatalmente: „Din câte se poate prevedea, Filip Köllö este și va rămâne în primul rând artist plastic deplin exprimat, și pe un alt plan, secund dar nicidecum inferior, autorul unor texte poetice pe care, de-a lungul anilor, cu destulă reticență lăsată să apară în presă, au ajuns și la noi. El este descoperirea lui Geo Dumitrescu, care-l lansează în 1984 în Atelierul său din revista *Flacăra*. În toate versurile sale sunt risipite semnale superioare despre arta sa, despre sufletul său, despre gesturi și impulsuri care-i dau în lume grația unei mișcări artistice extrem de interesante și utile pentru cititorul atent să afle cum sunt în psihologia lor densă artiștii. Textele sale iradiază puterea de a se fixa în memorie, și ca însăși viața, ceva nu se poate consuma fără să nu ne încânte și impresioneze. Și mai sponzoram un lucru, care după mine este important. Niciodată să nu ne încântăm de cantitate, ci să ne temem de ea, trăind sub tirania variantelor, într-un joc continuu al grației cu care

suntem investiți. Din câte se poate prevedea, revin și insist, biografia operei lui Filip Köllö se ridică din munca lui pasionată între culori și cuvinte, o muncă soră cu magia, care îl face fericit în tot anonimul prelungit și acceptat o viață întreagă". Răsfoindu-vă recent manuscrisul cărții de versuri, constat cu surprindere modul inspirat cum ați rezolvat problema spinoasă a cantității uriașe de text și a neîncrederii de a selecta la sigur piesele cele mai bune, scrise în ultimii ani. Autorul preferă să nu riște deocamdată, ci să-și umple sumarul primului volum cu poeziile publicate în revistele noastre literare, din 2005 încoace. Doar în **România literară** va apar în trei ani 33 de poeme. Dar și în *Convorbiri literare*, *Nord literar*, *Familia*, *Oglinda literară*, *Cronica*, *Axioma*, *Porto Franco*, *Poesis*, *Ateneu*, *Argeș*, *Poezia* și în altele câteva de pe cuprins. A îmbrățișa un astfel de mod de a face sumarul este și nu este lipsit de oarecare risc. Dar este opțiunea dvs. și cred că alta nu inspiră mai multă siguranță. Nimeni altul decât dvs. va putea decide la care să se oprească. Pictor, grafician fiind, mă gândisem mai demult că volumul, volumele lui vor fi neapărat ilustrate inspirat de însuși Filip Köllö. Și am încredere că o să iasă un lucru deosebit de inspirat. (Filip Köllö, Ploiești) ☒ Risipiți-mi, rogu-vă, micile nedumeriri pe marginea comportamentului dvs. bizar, din scrisoarea cu care însoțiți, vizibil ambetată poemele iubitelui poet pe care l-ați descoperit, nu precizați când și în ce misterioase împrejurări. Ziceți așa, că "totul a început la un sfârșit de toamnă, sau poate cu multe veacuri în urmă. Zilele își urmau cursul aparent firesc, banal, doar amintirea unui vis cu care m-am născut mă mai trezea din amorțeala unui mers către nicăieri. Dar vine o zi care avea pregătită pentru mine un alt rost, o altă ordine a destinului". Și condeii vă face să alunecați fatal în destăinuire aproape nelalocul lor într-o scrisoare de interese în fond. Ziceți sorbind poate dintr-o cupă cu vin străvechi: "Dar vine o zi care avea pregătită pentru mine un alt rost, o altă ordine a destinului. Din acea zi, dăruiată anume de Dumnezeu și adusă pe Pământ de îngeri, am început să văd mai clar ca niciodată menirea mea. O adevărată binecuvântare, câți dintre noi și-au găsit menirea?... Urmează să descoperiți și dumneavoastră ceea ce eu mă mândresc că am descoperit la un sfârșit de toamnă blând, cu măceși visători, într-o lume plină de iluzii, fals și migrene...". Vin și vă întreb, stimată doamnă descoperitoare, dacă nu cumva exaltarea dvs. enormă nu cere și nu provoacă, doamne ferește, chiar ea deziluzia. Este adevărat că poetul scrie bine și chiar foarte bine, dar asta nu cred că vă dă dreptul să luați hotărâri importante în numele lui, cum ar fi de pildă să solicitați publicarea în revistă și o prefață la o carte a sa în curs de apariție. Vă faceți iluzia că rolul dvs. în această descoperire tulburătoare ar fi uriaș? Il exagerați nepermis în scrisoarea dvs. poetico-mistică și pe alocuri jenantă. De ce să aflăm că vă spune în intimidate "Cocoțata pe lume"? Rămâneți fericită de comoară, dar nu vă pierdeți cu firea și nu întreceți măsura. "L-am descoperit, spuneți, ca și când m-am descoperit pe mine, el fiind scriitorul care aș fi vrut să fiu eu însumi și în a cărui stea cred cum cred în icoane". Și de ce nu vă semnați în clar, ca proprietară a unor atât de bogate calități și semnificații, ci aproape abarcadabrant, *Isidora*, *Muza*, *prim cititor și modest exeget*?

În fine, iată și scopul epistolei: „Mi-aș dori ca din cele trimise să selectați ceva ce merită cu adevărat cunoscut și de alții. E de prisos să vă spun (*spunem*) că deja avem un volum de poezii, care cu ajutorul lui Dumnezeu va apărea în jurul zilei de Sfântul Nicolae. Aș fi onorată (*onorată*) dacă pecetea cuvântului dvs. s-ar constitui în prefața visului nostru. Numele poetului meu este Mihail Soare...". Ș.a.m.d.

P.S. Stupefiată citesc, câteva zile după redactarea răspunsului pentru *Isidora*, *Muza*, o scrisoare scurta și mai mult decât decentă din partea descoperitelui doamnei, și un volum de poeme semnate de M.S. Excelent volum, intitulat *Înger de prisos*, apărat la finele anului trecut la Editura Tiparg, din Argeș. Orice comentariu privind credibilitatea respective doamne mi se pare de prisos. (*Isidora*, *Muza*, *prin cititor și modest exeget*, București) ■

Prin anticariate

Cartea onorabililor



UVÎNTUL „carte“ are, în titluri, ceva definitiv și înspăimântător. O literatură de ultimă întrebuintare se grupează, de obicei, în aceste îndreptare solemne, fie că sînt sfaturi pentru drumul din urmă sau benigne, frivole coduri de politețe. Așa se face, fără mirare, că *onorabilii* nu au o carte. Mă gîndesc, de bună seamă, la *onorabilii* lui Caragiale. De anticariat sau nu, hărtănită sau cu suprapoșterți frumoase, de *Pléiades*, groasă sau subțire, neatinsă sau cu nenumărate dîre în creion, fapt este că nu-mi pot fixa în minte o ediție Caragiale. *Onorabilii* trăiesc peste tot și nicăieri, în pagini și deopotrivă pe cant, în cusătura copertii și-n baierele lumii. Scriu, așadar, despre ei, cei omniprezenți.

Cronologic vorbind, după schemele în trei colțuri (sic!) ale sociologilor, pomînd de la *modelul liberté – egalité – fraternité*, *onorabilii* sînt trăitori în vremea egalității. Iar *vive la bagatelle* e nedezmîntita lor deviză.

Egalitarul lui Caragiale e un hibrid, un Bubico. Fidel, și totuși crai. De rasă, dar corcîit. Amic, dar secatură. Te caută la ananghie, și te lasă la aman. Lumea lui, încăpătoare, e un afront adus diferenței. E, așadar, de înțeles că școala, făcătoare, orice s-ar spune, de ierarhii, iese, din mîinile lui Caragiale, atît de șifonată. A fi, vorba ceea, *liber și de nimeni nu depandă* e un coșmar, în lumea tuturor obligațiilor, în care lanțul slăbiciunilor nu face decît să te includă în tortul de complicități suprapuse. Egalitatea consumă independența, la modul absolut. Ceea ce nu înseamnă că, în școală, mică fermă a animalelor (de familie bună), unii nu sînt, cu necesitate, mai egali decît alții.

Altă scenă: insultarea „tinerimii universitare“. O etichetă, lipită peste diferență. În fond, ce altceva își doresc Goe, Ionel? Să șteargă, fentîndu-le obraznic, diferențele dintre ei și maturi. Visul egalitarului e „să stea afară, cu bărbății“.

Leșirea din egalitate o mediază, cel mai adesea, scrisoarea. Ea e cea găsită, cel pierdut e amicul. Într-o lume în care se uită ușor – *onorabilii* nu au memorie – scrisul e însăși amenințarea diferenței. Cînd Zoe își închipuie scandalul care s-ar aprinde pe urmele iubirii ei cu scînteii politice, date în vileag, catastrofa e negru pe alb: „cum or să-și smulgă toți gazeta, cum or să mă sfîșie, cum or să rîza...“

Rîsul (lui Merlin) nu-i nimic altceva decît o diferență de avizare. Rîde cel care știe mai mult, care are o idee despre ce-o să urmeze. Iată cum onoarea, drama devin ridicole.

Cum e chiar diferența. În *Triumful talentului* diferența e un joc de-a un nume ce-? În *Căldură mare*, a percepe diferența revine la a fi sau a nu fi idiot. Detaliu care, pînă la urmă, are doar o modică gravitate.

Așadar, nu mai există nici o diferență. Între Sapienții și Pacienții, între șapte și șapte bis, între oameni și cîini, între fracțiunea 99 și fracțiunea 99 și trei firtale... Lumea se culcușește într-o deplină egalitate care, lucru ciudat, n-o împinge în monotonie. Un loc în care toate afacerile sînt *chestii*, toți cunoscuții sînt *amici* și toate iubirile amicilor sînt dame bune e, pentru toți cititorii care deschid cartea volantă, fără identitate, fără coperta, expresia însăși a diferitelui. Cum se face?

Diferențele, într-o „carte“ în care onoarea devine bun de larg consum, accesibil tuturor, ca o manta decăzută în uniformă, nu sînt abolite, doar împinse într-un plan secund, în care nimeni nu pătrunde, fiindcă nici nu se obosește să o facă. De-acolo, însă, provin tensiunile care-ți spun că din comedia împăciuitoare, cu amici care se bat pe umăr și-și plătesc polițele în răvașe, ceva lipsește. Sabotarea ierarhiei se razbună sabotînd conceptele, etichetele care, create pentru a face diferență, sînt folosite spre-a o șterge. Nici unul din *onorabili* nu se bucură de greutatea pe care statutul ar trebui să i-o dea, în dauna oamenilor de moravuri ușoare. Blestemul amicului – intuit de Molière: „cel mai ales din oameni se va simți ins șters/ Văzînd că îl amesteci cu ntregul univers./ Aceasta prețuire vreau s-o resimt și eu./ Amic-ntregii specii nu e amicul meu!“ – se întinde peste toată lumea lui. Onoarea, după rețeta sfîrșitului de secol, și trecerea de la diferență la simbioză. Oricît ar parea de incredibil, animalele fantastice, aschimodice, invadatoare, crescute, în prozele lui Bonciu, în coșul pieptului personajelor, sînt prozelizii onoarei acesteia. Urmașii *onorabililor*. Cartea lor e un bilet de voie, sau condica bacanului de la care primesc pe datorie.

Simona VASILACHE



Cristian Teodorescu
LA MICROSCOP

Simpaticul cuplu Ceaușescu

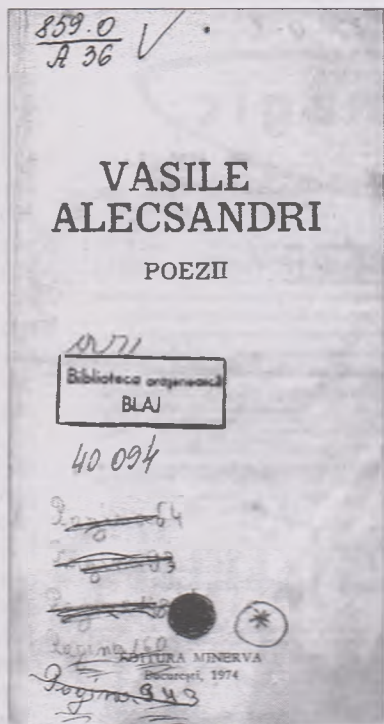
E TRIUMF pe ceașești, unde s-or afla. Scrie presa de bună voie pagini întregi, în serial, despre ei. Nu mă deranjează că se scrie – există și azi o curiozitate de-a dreptul bolnavă față de cei doi –, mă irită cum se scrie. Ca despre două personaje pitorești și mai degrabă simpatici. Sintem plimbați prin viața lor particulară și aflăm ce făceau ei în familie și în momentele lor de relaxare, cu ce se îmbrăcau, ce mâncau, cu cine jucau table și alte asemenea chestii inofensive, într-un serial ușor nostalgic, ca în povestirile lui Gogol despre boierășii de la țară. Sub ochii noștri, înfățișarea celor doi se schimbă, într-un proces de umanizare, de parcă ne-am afla într-un joc de-a cum ar fi putut fi soții Ceaușescu.

Băbăția semianalfabeta, de a cărei rautate stupidă își amintesc cu silă pînă și apropiații ei, devine o femeie mai degrabă cumsecade, atașată de soțul ei, cu tandrețuri materne, interesată de modă și cu tabieturi și mici curiozități, ca orice femeie obișnuită. E adevărat că despre prostiile și despre ceea ce a făcut monstruos de rău fosta primă tovarășă a României s-a tot scris. Dar, în căutarea unui „unghi nou”, ne trezim că facem din ea ceea ce n-a fost niciodată. Mă mir ca Vadim Tudor, specialistul în poezii despre tovarășă, n-a fost și el convocat să se autociteze despre mama și soția eminentă, femeia înțeleaptă și omul de știință gîndind vizionar, spre propășirea țării și-a noastră biruință. Și, chiar dacă n-a fost nici măcar citat în aceste evocări, Poetul ar avea tot dreptul să spună, azi, că timpul i-a dat dreptate.

De pe urma aceleiași dorințe de a vinde povești soft despre fostul cîrmaci, la 90 de ani de la nașterea lui, ne trezim cu un Ceaușescu domestic sau în vacanță, iar ca politician, cu un personaj asemănător aceluia din bancurilor binevoitoare care se făceau despre el în anii șaptezeci, cînd i se spunea, cu simpatie, „Nea Nicu”.

Ceașescu nu e eroizat în aceste reconstituiri de presă, ci trece printr-un proces de spălare a imaginii sale prin ignorarea crimelor făcute de el în timpul cooperativizării și a crimelor săvîrșite în numele lui de agenții Securității, în timp de pace. Ziariști care aveau pînă în zece ani în 1989, cînd părinții sau bunicii lor trăiau experiențe ale disperării încercînd să le aducă acasă de-ale gurii sau care nu mai știau cum să-i încălzească în iernile ultimilor ani ai ceașismului sînt cei care, bine intenționați, reconstituie imaginea omului Ceașescu, ca pe un bunic inofensiv.

Aceleași complex al bunicului cumsecade l-am avut eu însumi, după moartea lui Gheorghiu Dej, care apucase să deschidă, parțial, pușcăriile politice după ce îl convinsese pe Hrușciiov să-și retragă trupele din România și care începuse politica de independență față de URSS. Pe atunci însă nu-ți spunea nimeni cîți oameni avea dejismul pe conștiință. Or, azi există cărți despre ceașism și mărturii scrise despre descoperirile realizării economice și sociale ale simpaticului în particular Ceașescu. N-ar fi rău să le citim înainte de a scrie soft despre el. ■



IMN RELIGIOS
cîntat la serbarea junimei academice române, dată în memoria acestui domn [Ștefan cel Mare] la mănăstirea Putna, în 15/27 august 1871

Etern, Atotputernic, o! Creator sublim,
Tu ce dai lumii viață și omului cuvînt,
În tine crede, speră întreaga românie...
Glorie ție-n ceruri, glorie pe pămînt!

Sub ochii tăi în lume lungi valuri de-omenire
Pe marea vecinicii dispar ca nori în vînt,
Și-n clipa lor de viață trecînd strigă-n uimire:
Glorie ție-n ceruri, glorie pe pămînt!


Tu din sămînța mică înalți stejarul mare,
Tu junelor popoare dai un mărgeț avînt,
Tu-n inimile noastre ai sacre, vii altare.
Glorie ție-n ceruri, glorie pe pămînt!

În tine-i viitorul, trecutul și prezentul!
Tu duci la nemurire prin tainicul mormînt,
Și numele-ți cu stele lumina firmamentul.
Glorie ție-n ceruri, glorie pe pămînt!

Etern, Atotputernic, o! Creator sublim,
Tu care ții la dreapta pe Ștefan, erou sfînt,
Fă-n lume să străluce iubita-i românie...
Glorie ție-n ceruri, glorie pe pămînt!

Comitetul Academiei, 15 august 1871

Imn religios
de Vasile Alecsandri († 1890)
Cîntat la serbarea Junimei Academice Române, dată în memoria lui Ștefan cel Mare la mănăstirea Putna în 15-27 August 1871.



Etern, Atotputernic, o! Creator sublim,
Tu ce dai lumii viață și omului cuvînt,
În tine crede, speră întreaga Românie...
Glorie ție-n ceruri, glorie pe pămînt!

Sub ochii Tăi în lume, lungi valuri de-omenire
Pe marea vecinicii dispar ca nori în vînt,
Și-n clipa lor de viață, trecînd strigă-n uimire...
Glorie ție-n ceruri, glorie pe pămînt!

Tu din sămînța mică înalți stejarul mare,
Tu junelor popoare dai un mărgeț avînt,
Tu-n inimile noastre ai sacre, vii altare...
Glorie ție-n ceruri, glorie pe pămînt!

În Tine-i viitorul, trecutul și prezentul!
Tu duci la nemurire prin tainicul mormînt,
Și numele-ți cu stele lumina firmamentul...
Glorie ție-n ceruri, glorie pe pămînt!

Etern, Atotputernic, o! Creator sublim,
Tu care ții la dreapta pe Ștefan, erou sfînt,
Fă-n lume să străluce iubita-i Românie...
Glorie ție-n ceruri, glorie pe pămînt!

„Imn religios” în Putna, edit. Gh. Adamescu, București: Cartea Românească, 1968.

37

Un fals de istorie literară

ÎN „ROMÂNIA MARE” din 21 decembrie 2007 se publica poezia *Imn religios*, supratitrata senzațional *O poezie necunoscută a lui Eminescu*. Această supratitrare și în nr. din 15 ianuarie (data nașterii lui Eminescu, „cea mai mare sărbătoare a poeziei românești” (Geo Bogza) și propusa recent de ministrul Culturii ca „zi a culturii naționale”) din ziarul „Informația de Alba”.

O poezie necunoscută de Eminescu, publicată acum, după mai bine de un secol de editări și cercetări eminesciene asidue este (sau ar fi) chiar un eveniment, pentru că puțini scriitori (din literatura română nici unul!) din literatura universală au fost atât de amanunțit investigați biografic și creativ ca Eminescu. Editorii cei mai competenți ai operei sale, Perpessicius, care și-a topit lumina ochilor în transcrierea corectă a manuscriselor eminesciene, D. Murărașu, Petru Creția (care a și publicat după 1990, mai întai în revista „Manuscriptum”, apoi în volum separat, *Poezii inedite de Mihai Eminescu*) nu o menționează. E greu de crezut că le-a putut scăpa o „poezie necunoscută”, mai ales un *Imn religios*, acestor meticuloși cercetători, mai ales că poezia religioasă a lui Eminescu numără puține creații; e drept, unele veritabile capodopere: *Colinde*, *Colinde*, *Învierea*,

Christ, Dumnezeu și om, *Rugăciune*, *Răsai asupra mea*. În nici una din edițiile eminesciene menționate nu figurează poezia *Imn religios*. Ea figurează însă în antologia de poezii religioase *Poezii în rugăciune*, alcătuită de Pr. Ioan Georgescu, la Oradea în 1943, cu acest titlu *Imn religios* de Vasile Alecsandri și cu următoarea mențiune explicativă: „Cîntat la serbarea Junimei Academiei Române, dată în memoria lui Ștefan cel Mare la mănăstirea Putna în 15-27 august 1871” (v. pagina 37 din această antologie). Iar în ediția V. Alecsandri, *Poezii*, ediție îngrijită, adnotată și comentată de G.C. Nicolescu, cu o prefață de N.I. Popa, E.S.P.L.A., 1955, vol. II, colecția Clasicii români, la capitolul „Cronologia vieții și operei lui Vasile Alecsandri”, la anul 1871 citim o „mențiune” asemănătoare, care înlătură orice ipoteză privind paternitatea lui Eminescu asupra acestui *Imn religios* comunicat de editori care au ținut să fie anonimi în ambele publicații și care, din prudență sau din considerent de spațiu tipăresc doar trei strofe din cinci câte are poezia lui Alecsandri. „Scrie *Imn lui Ștefan cel Mare*, la cererea Comitetului pentru organizarea serbarii de la Putna, comitet din care făcea parte Eminescu și Slavici”.

Iar în ediția bibliofilă Vasile Alecsandri, *Poezii*, Editura Minerva, București, 1974, p. 388, figurează poezia *Imn religios*, cu aceeași mențiune, iar la subsol data și locul primei apariții: „Convorbiri literare”. 15 august 1871. Pentru cel familiarizat cu poezia lui Eminescu și tonalitatea poetică, și stilul par străine, de altminteri.

Ion BUZAȘI

Calendar

- 1.01.1868 - s-a născut IAI.Brătescu-Voinești (m. 1946)
- 1.01.1868 - s-a născut George Murnu (m. 1957)
- 1.01.1897 - s-a născut Vasile Băncilă (m. 1979)
- 1.01.1907 - s-a născut Constantin Fântăneru (m. 1975)
- 1.01.1915 - s-a născut Radu Mărculescu
- 1.01.1917 - s-a născut Vera Hudici (m. 1999)
- 1.01.1923 - s-a născut Mihail Crama (m. 1994)
- 1.01.1927 - s-a născut Vasile Virgiliu Mihăilescu
- 1.01.1928 - a murit Valeriu Braniste (n. 1869)
- 1.01.1928 - s-a născut Teodor Păcă (m. 1978)
- 1.01.1929 - s-a născut Nicolae Țic (m. 1992)
- 1.01.1939 - s-a născut Emil Brumaru
- 1.01.1942 - s-a născut Ioan Alexandru (m. 2002)
- 1.01.1944 - s-a născut Mircea Muthu
- 1.01.1948 - s-a născut Dumitru M. Ion
- 1.01.1949 - s-a născut Radu Țuculescu
- 1.01.1950 - s-a născut Ion Ioachim
- 1.01.1954 - s-a născut Mircea Mihăieș
- 1.01.1956 - s-a născut Magda Cărneci
- 1.01.1962 - s-a născut Irina Nechit
- 2.01.1891 - s-a născut Aron Cotruș (m. 1961)
- 2.01.1914 - s-a născut Petre Paulescu
- 2.01.1920 - s-a născut Francisc Păcurariu (m. 1998)
- 2.01.1933 - s-a născut Ion Băieșu (m. 1992)
- 3.01.1894 - s-a născut Sarina Cassvan (m. 1978)
- 3.01.1932 - s-a născut Otilia Nicolescu (m. 1993)

- 3.01.1967 - s-a născut Ștefan Caraman
- 3.01.1967 - a murit Alfred Margul Sperber (n. 1898)
- 3.01.2006 - a murit Valeriu Bărgău (n. 1950)
- 4.01.1877 - s-a născut Sextil Pușcariu (m. 1948)
- 4.01.1931 - s-a născut Nora Iuga
- 4.01.1934 - s-a născut Jiva Popovici (m. 1991)
- 4.01.1942 - s-a născut Ovidiu Hotinceanu (m. 1973)
- 4.01.1954 - a murit Elena Farago (n. 1878)
- 4.01.1977 - a murit Horváth István (n. 1909)
- 5.01.1878 - s-a născut Emil Girleanu (m. 1914)
- 5.01.1909 - s-a născut Bazil Gruia (n. 1995)
- 5.01.1923 - a murit Adam Müller-Guttenbrunn (n. 1852)
- 5.01.1949 - s-a născut Leo Butnaru
- 5.01.1972 - a murit George Dan (n. 1916)
- 5.01.1978 - a murit D. Ciurezu (n. 1897)
- 5.01.1981 - a murit Laura Mihail Dragomirescu (n. 1893)
- 5.01.1985 - a murit Alexandru Vițianu (n. 1891)
- 5.01.1992 - a murit Tamara Gane (n. 1909)
- 5.01.1993 - a murit Efm Junghietu (n. 1939)
- 5.01.2002 - a murit Gheorghe Scripcă (n. 1930)
- 6.01.1760 - s-a născut Ion Budai-Deleanu (m. 1820)
- 6.01.1802 - s-a născut Ion Heliade Rădulescu (m. 1872)
- 6.01.1833 - a murit Nicolae Stoica de Hațeg (n. 1751)
- 6.01.1881 - s-a născut Ion Minulescu (m. 1944)
- 6.01.1897 - s-a născut Ionel Teodoreanu (m. 1954)
- 6.01.1918 - a murit Oreste Georgescu (n. 1891)

- 6.01.1939 - s-a născut Francisca Meghes (m. 2004)
- 6.01.1940 - s-a născut Ion Lazu
- 6.01.1943 - s-a născut Ion Drăgănoiu (m. 2003)
- 6.01.1946 - s-a născut Stelian Turlea
- 6.01.1990 - a murit Traian Uba (n. 1921)
- 6.01.2004 - a murit Emil Pinteș (n. 1944)
- 7.01.1882 - s-a născut Ion Chiru-Nanov (m. 1917)
- 7.01.1915 - s-a născut Fănică N. Gheorghe
- 7.01.1926 - s-a născut Mircea Sintimbreanu (m. 1999)
- 7.01.1929 - s-a născut Kacsir Maria (m. 2005)
- 7.01.1993 - a murit Ștefan Baciu (n. 1918)
- 8.01.1915 - s-a născut Aurel Tita (m. 1994)
- 8.01.1926 - s-a născut Haralambie Grămescu (m. 2003)
- 8.01.1942 - s-a născut Teodor Buză
- 8.01.1954 - s-a născut Lucian Vasiliu
- 8.01.1978 - a murit Sarina Cassvan (n. 1894)
- 8.01.2001 - a murit Anatoli Ghermanschi (m. 1941)
- 9.01.1898 - s-a născut Sandra Cotovu (m. 1987)
- 9.01.1900 - s-a născut Henriette Yvonne Stahl (m. 1984)
- 9.01.1912 - s-a născut Ștefan Stănescu (m. 1956)
- 9.01.1914 - s-a născut Ion Dumitrescu (m. 1976)
- 9.01.1934 - s-a născut Mircea Tomuș
- 9.01.1944 - s-a născut Grid Modorcea
- 9.01.1947 - s-a născut Ioana Ieronim
- 9.01.1947 - s-a născut George-Virgil Stoenescu
- 9.01.1961 - a murit Radu Cioculescu (n. 1901)
- 9.01.1978 - a murit Szemlér Ferenc (n. 1906)
- 9.01.1980 - a murit Petru Caraman (n. 1898)



actualitatea

Inițiativă absurdă la Radio România Cultural

Revista literară radio, difuzată de Radio România Cultural, este una dintre cele mai bune emisiuni literare din România, luând în considerare toate posturile de radio și TV (publice și particulare) de la noi. Realizatorii ei – Teodora Stanciu, Constantin Bleotu și Ioan Adam – pot fi considerați demni succesori ai lui Vasile Voiculescu, prin preferința deosebită pentru literatura de valoare și sentimentul răspunderii față de public. În plus, emisiunea se remarcă de fiecare dată prin nerv publicistic, reușind să suscite interesul a numeroși ascultători.

Ilustrativ în acest sens a fost și cea mai recentă ediție (din 21 ianuarie 2008) a Revistei literare radio, în cadrul căreia, într-un editorial de un patetism discret, Teodora Stanciu a explicat, plecând de la idei lansate pe vremuri de Vasile Voiculescu și Dimitrie Gusti, cum anume se afirmă azi vocația culturală a Radioului. Această ediție a cuprins o înregistrare cu o emoționantă mălămășire din 2000 a lui Pan M. Vizirescu, ca și un interviu, cu totul neconvențional, cu Mircea Horia Simionescu, care la 23 ianuarie a împlinit vârsta de 80 de ani. În continuare Daniel Cristea-Enache a comentat un roman de Gabriela Adameșteanu, Alex Ștefănescu a fost prezent cu rubrica sa (preluată uneori și de revista noastră), Tichia de mărăgar etc.

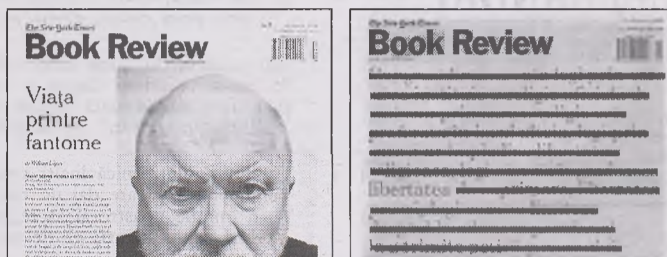
Numeroși alți scriitori colaborează, de aproape doi ani, la Revista literară radio, realizată în mod evident cu profesionalism. Ei bine, în mod stupefiant, directoarea postului Radio România Cultural, Oltea Șerban-Pârâu, și-a propus să renunțe tocmai la realizatorii acestei emisiuni, și anume la Teodora Stanciu, Constantin Bleotu și Ioan Adam. În loc să-i răsplătească, fie și numai moral, în loc să încerce să valorifice mai bine experiența lor, s-a gândit să-i înlăture, aducând în locul lor o altă echipă, care să realizeze o așa-numită Revista literară radio – serie nouă exact pe spațiul actual al Revistei literare radio.

Cronicarul revistei România literară nu are curiozitatea profesională să aștepte ce interese dictează asemenea intervenții brutale în mecanismul fin al relației dintre o emisiune literară bine făcută și ascultătorii ei. Dar, indiferent, de motivele secrete sau de explicațiile oficiale care se vor da, cert este că inițiativa doamnei director este aberantă și distructivă. Ne place să credem că se va reveni asupra acestei hotărâri greșite și că vom putea asculta în continuare, în fiecare săptămână, așa cum o facem de aproape doi ani, cu plăcere și cu folos, Revista literară radio.

O intelectuală defazată

Pe Dan C. Mihăilescu nu-l poți comenta decât într-un singur fel: reproducându-i cuvintele și lăsându-l pe el să-și desfășoare firul narativ. La mijloc nu e cine știe ce scrupul sau motivație iscusită, ci constatarea simplă că, dacă îl analizezi, te pui într-o lumă prostă. Pur și simplu trăiești neplăcerea de a vedea cum, în comparație cu miera savuroasă a fluxului lexical al Dan C-ului, comentariul tău aduce cu o prîșniță țepoasă și aridă. Ori ai zeamă și miez în condei, și atunci te ridici la nivelul textului criticului nostru literar, ori nu ai, și atunci intuiești că modul cel mai sigur de a te lăsa eclipsat este să scrii în trena textelor sale. E ca și cum ai spoi cu var mort o bucată de text vin. Să-l lășăm așadar pe critic să vorbească fără vreun comentariu însoțitor. Fragmentul provine din articolul „Pe ce filme am” din numărul din ianuarie al IDEILOR ÎN DIALOG. „Fac o paranteză. Bine că avem pledanți pentru nevoia de stînga – în încă exact în tradiția demonizată de Sévillia – nu mai departe decât în persoana Magdei Cârneli, directorul ICR-ului parizian. «Gîndirea de stînga nu are blazon onorabil în România, ea a fost puțin dezvoltată și acceptată cultural înainte de 1945, a fost hidos deformată sub comunism, e prea inconfortabilă în prezentul imediat datorită spectrelor rele ale trecutului imediat. Prea puțini intelectuali români au avut și au o bună cunoaștere a marxismului isocic, e gîndirii social-democratice de ieri și de azi» – suspină

ochiul magic



Luceafărul

Gabriela Adameșteanu
MEMORIILE
LUI HRUȘCIOV

Rubrica lui
ALEXANDRU
GEORGE

Poveste de
ILEANA
MALĂNCIOIU



doctrinar, iliescian («întinarea idealurilor» marxiste) și ségolenic poeta noastră în Dilema veche, nr. 198, din 22 noiembrie. Închid, cu amărăciune, paranteza.”

Ce mai citesc americanii

Cotidianul face o admirabilă popularizare a culturii universale prin cărțile, ieftine doar ca preț, oferite odată cu ziarul. Colecțiile de romane-readituri, dar și traduceri noi din autori clasici și contemporani de prima mână ai literaturilor lumii, seriile “Enciclopedica” și “Educativa”, cu ilustrații color, îngrijit editate, sînt atât de atractive și accesibile încît pot deschide gustul pentru lectură și instruire în variate domenii chiar și unor persoane lipsite pînă acum de asemenea preocupări. De trei săptămîni, în fiecare luni, “la pachet” cu volumele din colecția “Enciclopedica”, se găsește la chioșcuri și THE NEW YORK TIMES BOOK REVIEW – ediție în limba română. Dacă la noi revistele literare sînt adresate “cunoscătorilor”, profesioniștii sau pasionații de lectură, revista americană e concepută pentru un public mult mai larg, cel al ziarelor de tiraj, cu un nivel sczut de cultură generală și o mentalitate diferită de aceea a “bătrînelului continent” în relația cu oferta editorială. Pentru acest public, cronicarii literari povestesc și eventual explică succint subiectul cărților de care se ocupa – fie că e vorba de ficțiune sau de nonficțiune, acestea din urma cu o pondere mai mare în sumar, deci bănuim că preferate – și dau verdictul: merită sau nu citite. Tonul criticului e unul de adresare familiară, de punere pe același plan cu cititorul lui ignorant (chiar cînd e vorba de un scriitor celebru), de preluare

a gustului și intereselor comune, ceea ce nouă, celor din afara spațiului american și fără o experiență a trăirii acolo, ni se pare copilăros, cînd nu de-a dreptul prostesc. Iată de pildă cum începe o recenzie la Autonații de pe cosmopistă de Julio Cortázar și Carol Dunlop: “Te aștepti ca o carte franceză să fie ciudată. Iată de pildă Dispariția lui Georges Perec, un roman de 300 de pagini care nu conține nici un «e». Sau Particulele elementare a lui Michel Houellebecq, o carte incilcitată despre un obsedat sexual și fratele său vitreg, descrisă de New York Times ca «profund respingătoare». Dacă nu le-ai citit încă, nu v-ai obosiți.” Fiindcă a trăit la Paris (deși a scris în spaniolă), argentinianul Julio Cortázar (“cinefilii îl cunosc din nuvela care a devenit filmul Blow Up al lui Antonioni”) e autor de cărți ciudate – franțuzești pentru David Kirby, autorul recenziei subintitluate “Un cuplu de vagabonzi literari călătorește încet de la Paris la Marsilia în 1982”. Kirby e dezamăgit că, deși la început relatarea călătoriei lui Cortázar și a soției sale pare amuzantă, pe parcurs nu se întîmplă nimic și ajunge la concluzia că mai bine rămîneau acasă. Cam acesta e tonul general. Într-o cronică a traducerilor la două cărți puse în paralel (așa cum face în revista noastră Elisabeta Lasconi) sînt comparate două romane germane, Întoarcerea acasă de Bernhard Schlink și Tren de noapte spre Lisabona de elvețianul Pascal Mercier, primul “delicat și tulburător”, al doilea “excentric, lung și plictisitor” și al cărui succes în Europa se explică prin faptul că publicul cititor european “are mai multă răbdare în fața introspecției pompoase.” De fapt, dacă te uiți pe listele de bestselleruri publicate în fiecare număr (reflectînd vînzările din săptămîna precedentă din mii de puncte de vînzare a cărților de pe tot teritoriul S.U.A.), se vede clar, la categoria ficțiune, că se vînd cel mai bine romanele polițiste, de spionaj, cele cu mistere medievale și cele horror, iar la nonficțiune – memoriile unor vedete de film și televiziune, ale unor oameni politici sau mari sportivi. Într-un clasament separat, al edițiilor broșate și de buzunar, printre cărțile populare găsim (chiar pe primul loc) Ispășire de cel mai important scriitor britanic de azi, Ian McEwan. Explicația o știți: ecranizarea după romanul lui McEwan făcută de Joe Wright a luat Globul de aur și are șapte nominalizări la Oscar. Dacă îl adăugăm și pe Cormac McCarthy, aflat pe locul 7 în topul de librărie cu Nu există țară pentru bătrîni, roman adaptat de frații Coen într-un film cu opt nominalizări la Oscar, e clar că filmul vinde cartea mai bine decît oricare din marile premii literare (romanul lui Anne Enright distins cu Booker Prize în 2007 e la coada listei, iar Doris Lessing nu apare deloc).

Noul „Luceafăr”

După o întrerupere pricinuită de decesul regretatului Marius Tupan, reappare LUCEAFĂRUL într-o formulă nouă, sub direcția criticului Dan Cristea. Echipa redacțională: Horia Gârbea, Simona Galațchi, Gelu Negrea, Stelian Tăbăraș. Nr. 1/2008 propune dezbaterii noul roman al lui Gabriel Chifu Relatare despre moartea mea. Participă: Dan Cristea, Gabriela Gheorghisior, Jean Louis Courriol. Colaborator și al seriei anterioare a revistei, Alexandru George este prezent și în noul „Luceafăr” cu un text incisiv despre politicile editoriale. Un fragment inedit de roman publicat de Gabriela Adameșteanu (Memoriile lui Hrușciiov). Cronică despre cărți, artele plastice, spectacole, cybercultura, semnează Dan Cristea, Grete Tartler, Horia Gârbea, Mariana Criș, Mircea Ghișulescu, Stelian Tăbăraș, Adrian Mihalache. Cronică politică este susținută de Bogdan Teodorescu. Gelu Negrea inaugurează în revistă cronică sportivă („Contre-pied”). Versurile tinerei poete Aida Hancer sunt prezentate la rubrica „Dintre sute de catarge” de Horia Gârbea. Noua serie a „Luceafărului” se bucură de colaborarea de zile mari a Ilenei Malăncioiu care publică poemul Pelerinaj. Și o rectificare la „Calendar”: Gabriel Dimisianu s-a născut în 1936 și nu în 1933.

Cronica

ZIRKON

ZIARE, ZI DE ZI!

Abonamente 2008

România literară

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

Începînd cu 1 ianuarie 2008 abonamentele se încheie exclusiv prin Zirkon Media! Completați și trimiteți talonul de abonare pe adresa: Zirkon Media S.R.L. str. Pictor Hârlescu nr 6, sector 2, București, 022195.

Plata se face prin mandat poștal sau prin Ordin de plată în contul: RO14 RNCB 0089 0037 2253 0001 - BCR - Th. Pallady.
Pentru instituții bugetare contul este: TREZ 7035 069X XX00 1197 - Trezorerie/sector 3.
Cititorii din străinătate sunt rugați să trimită mandat poștal în valoare de 230 euro sau 300 USD pentru un an. Vă rugăm să trimiteți prin poștă o copie a mandatului și adresa dumneavoastră completă.

Pentru abonații din țară și străinătate care au încheiat în anii trecuți abonamente direct la redacție, rămîne valabilă adresa: dir. adm. Corneliu Ionescu, Fundația România literară, Calea Victoriei 133, sector 1, București, cod 010071, OP 22.

